Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2021.16487.1990
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.9.7

(Research Article)

Plot-making Devices in Children's Fiction: A Semiotic Approach

Amir Hossein Zanjanbar[1]*

Received: 07/05/2020 **Accepted: 11/01/2021**

Abstract

Plot is a set of sequences of events within the framework of a causal system. The present study argues that "narrative ornament" is a phonetic or semantic element in excess of the plot; it is also for the aesthetic enrichment of the narrative, and if removed, it does not distort either the plot's causal system, or the central core of the story. The counterpart of a "narrative ornament" is a "plot-making figurative device," which cannot be removed from the plot. The aim of the present study is to introduce these figurative devices which are not purely aesthetic elements, but, rather, form the structure of the plot in children's stories. The paper aims to find out if the definition of figures of speech can be semiotically generalized to plot-making figurative devices. In this regard, the study first describes the three elements in Peirce's semiotics, i.e., "the sign, object, and interpretant". Then, using a descriptive-analytical method, and making reference to a brief list of figures of speech, the article expands the definition of figures of speech to the semiotic definition of the plot-making devices. The present study for the first time highlights the narratological and non-rhetorical function of literary embellishment. Since the traditional poetry-related categorizations of figures of speech cannot be applied in the analysis of the narrative text, a study of figures of speech in narratives seems to be of great significance in literary criticism.

Keywords: Children's Fiction, Plot, Figures of Speech, Narratology, Semiotics, Peirce

1. M.A. Student in Computational Linguistics, University of Tehran, Tehran, Iran
E-mail: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

The present paper draws on Peirce's semiotic approach to extend the poetical functions of literary figures of speech to narratological functions in children's stories. Since the traditional poetry-related categorizations of figures of speech cannot be applied to the analysis of the narrative text, a study of figures of speech in narratives seems to be of great significance. The present study seeks to answer two questions: how can we move from superficial applications of figures of speech to their narratological ones? And, based on Peirce's categorization, how can the categorization of literary figures of speech be applied to plot-making devices in children's stories?

2. Theoretical Framework

The present study adopts Peirce's semiotic approach to provide a semiotic illustration of literary figures of speech. It is argued here that these figures are not just aesthetic elements but help develop the plot in stories, including children's stories.

3. Methodology

The article describes Peirce's semiotic approach and defines the elements of plot. The descriptive-analytical approach is then adopted to apply the definition of literary figures of speech to a semiotic definition of the elements of plot. Here, the literary figures mainly used in poetry are identified and redefined with regards to children's stories.

4. Discussion and Analysis

The present study offers twenty six plot-related figures of speech, claiming that numerous figures of speech from literary texts and poetry can be applied to children's stories. It is shown here that Peirce's iconic, symbolic and indexical signs – words, phrases and phonemes – are not just a specific form of symbolic signs. In other words, figures of speech are not limited to words, as a specific form of symbolic signs, but can be applied to iconic and indexical signs as well.

5. Conclusion

The super-structural, concrete functions of literary figures of speech can be utilized in a different way and turned into infrastructural, axial elements to create the plot of a story. The plot-related figures of speech can be analyzed in the works by a writer or a group of writers so that the characteristic style is identified and the mental schemata of the writers are figured out. In Rumi's stories, for instance, the figures of speech are mainly based on indexical signs. However, in children's stories, these figures can be mostly based on iconic signs.

Bibliography

Barthes, Roland.1977. *Image*, *Music, Text*. London: Hammersmith.

Nikolajeva, M.aria 2002. "Growing up: The Dilemma of Children's Literature." In: D. Sell Roger (ed.). *Children's Literature as Communication*. Philadelphia: John Benjamins. 111-136.

Pierce, C. S. *Collected Writings*. Charles Hartshome, P. Weiss, and A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.

Radjabi, Z. 1397 [2018]. "Negareshi bar Talmih-e Adabi bar Asas-e Rouykard-ha-ye Novin dar Naqd-e Adabi va Motale'at-e Beynareshteh-i." *Naqd-e Adabi* 11/43: 7-37.

Zanjanbar, A. and Karimidoustan, Gh. 1399 [2020]. "Radeh-bandi-e Neshaneh-shenakhti-e Sujeh-ha-ye Takhayyoli dar Dastan-ha-ye Koudak az Manzar-e Nazaryeh-ye Amikhtegi-e Mafhumi." *Zabanpajuhi* 12/37: 177-195.

DOI:10.22124/naqd.2021.16487.1990
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.9.7

نقد و نظریهٔ ادبی
سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱
مقاله پژوهشی صفحات ۱۳۴-۱۰۷

«آرایه‌های پیرنگ‌ساز» در داستان‌های کودک: با رویکرد نشانه‌شناسی

امیرحسین زنجانبر [۱*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲

چکیده

پیرنگ مجموعه‌ای از توالی حوادث داستان است در چارچوب نظام علّی. درواقع، پیرنگ ماده داستانیِ شکل‌نیافته‌ای در ژرف‌ساخت روایت و مستقل از شیوه روایتگری و گشتارهای زبانیِ روساخت است. از منظر این پژوهش، آرایه‌ها دو گونه‌اند: روایی و پیرنگی. «آرایه روایی»، شگردی آوایی یا معنایی، مازاد بر پیرنگ، و برای غنی‌سازی زیبایی‌شناختیِ روایت است و اگر از روایت حذف شود، نظام علّیِ پیرنگ و هسته مرکزی داستان مخدوش نمی‌شود. دوگانِ هر «آرایه روایی» یک «آرایه پیرنگی» است که از پیرنگ قابل‌حذف نیست. هدف پژوهش پیش‌رو معرفی نشانه‌شناختیِ آرایه‌های اخیر است که نه به‌عنوان شگردهایی صرفاً زیبایی‌شناختی بلکه به‌عنوان سازه‌هایی پیرنگ‌ساز در داستان‌های کودک -در تناظر با آرایه‌های ادبی- قرار دارند. مسئله پژوهش چگونگی بازتاب نشانه‌شناختیِ آرایه‌ها در ژرف‌ساخت داستان‌ها و منظومه‌های روایی کودک است. در همین راستا، این پژوهش ابتدا الگوی سه‌وجهیِ نشانه‌شناسی پرس مبتنی بر «بازنمون، تفسیر، موضوع» را توصیف، سپس با رویکردی تحلیلی‌توصیفی تعریف آرایه‌های ادبی را به تعریف نشانه‌شناختیِ دوگانِ پیرنگ‌سازش گسترش می‌دهد. پژوهش حاضر برای نخستین‌بار به کارکرد روایت‌شناختی و غیربلاغیِ علم بدیع توجه می‌کند. ازآنجاکه دسته‌بندی‌های شعرمحورِ سنتیِ آرایه‌ها، بسندگی لازم را برای تحلیل متون روایی ندارند، بنابراین پژوهش‌های روایت‌محور در زمینه آرایه‌ها از ضرورت‌های نقد ادبی به‌شمار می‌آیند.

واژگان کلیدی: داستان کودک، پیرنگ، آرایه، روایت‌شناسی، نشانه‌شناسی، پرس.

۱. دانشجوی ارشد رشته زبان‌شناسی رایانشی، دانشگاه تهران، ایران.
* rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

۱- مقدمه

ادبیات کلاسیک علم بدیع را ابزاری برای بررسی شگردهای زیبایی‌شناختی کلام می‌داند و موضوع آن را آرایه‌هایی می‌انگارد که در روساخت کلام، نقشی مازاد و زیبایی‌شناختی دارند. گرایش‌های نظری اخیر، همچون نظریات شناخت‌شناسانی چون لیکاف و پساساختگرایانی چون دریدا و ساختگرایانی چون استروس، نسبت به صور بلاغی چرخش دیدگاه داشته‌اند. در نظریات ایشان آرایه‌ها[1] صرفاً ابزاری برای زیبایی و انتقال کلام تلقی نمی‌شوند، بلکه به‌مثابه سازه‌هایی برای ساختن واقعیت‌اند. هدف این پژوهش به چالش کشیدن مرزهای آرایه‌های بدیع از طریق علم نشانه‌شناسی[2] نیست؛ بلکه هدف این است که ضمن حفظ مرزبندی‌های سنتی، آرایه‌های ادبی به‌گونه‌ای گسترش یابند که، به‌مثابه فرمول‌هایی پیرنگ‌ساز، الهام‌بخشِ نویسندگان داستان کودک باشند. منظور از پیرنگ[3] توالی حوادث، وفق نظام علی است. علاوه بر داستان، منظومه‌های روایی کودک نیز از آرایه‌ها برای پیرنگ‌سازی بهره می‌گیرند. پژوهش پیش‌رو در پی پاسخ به دو پرسش است: در داستان‌های کودک، عبور از کارکرد الحاقی و روساختیِ آرایه‌ها، به کارکردهای روایت‌شناختی و ژرف‌ساختیِ آرایه‌ها چگونه میسر می‌شود؟ وفقِ تقسیم سه‌گانیِ نشانه‌شناسی پرس[4]، چگونه می‌توان در داستان‌های کودک تقسیم‌بندی آرایه‌های ادبی را به آرایه‌های پیرنگ‌ساز[5] تعمیم داد؟ در همین راستا، این پژوهش ابتدا وجوه سه‌گانه نشانه‌شناسی پرس را معرفی و سپس بر اساس این الگوی سه‌وجهی، آرایه‌های شعرمحورِ ادبی را با کارکردی روایت‌شناختی، برای داستان‌های کودک، بازتعریف می‌کند.

۱-۱- پیشینه تحقیق

در ایران پژوهش‌های نشانه‌شناختی در زمینه صور خیال به صورتی محدود انجام شده‌است. در دو بخش از «نگرشی بر تلمیح ادبی براساس رویکردهای نوین در نقد ادبی و مطالعات بینارشته‌ای» (رجبی، ۱۳۹۷) به «تلمیح» از منظر نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی نگریسته شده‌است. در مقاله «رده‌بندی نشانه‌شناختی سوژه‌های تخیلی در داستان‌های کودک: از منظر نظریه آمیختگی مفهومی» (زنجانبر و کریمی‌دوستان، ۱۳۹۹) از رویکرد نشانه‌شناسیِ پرس برای

1. figures
2. semiotics
3. plot
4. C.S. Peirce
5. figures plot creator

واکاوی نقش استعاره‌های مفهومی و فضاهای فوکونیه در شخصیت‌سازی داستان‌های کودک استفاده شده‌است. نگارندگان دو مقاله دیگر نیز (نبی‌ئیان و شعیری: ۱۳۹۶ و همان: ۱۳۹۵) رابطه آرایه «انسان‌انگاری» را در شکل‌گیری فرایند روایی‌معناییِ دو داستان چوبک بررسی کرده‌اند. نگارندگان مقاله «سبک‌شناسی دگردیسی جسمانه در داستان‌های کودک: برپایه نظام گفتمان تنشی (زنجانبر و عباسی، ۱۳۹۹) با رویکرد نشانه‌معناشناختی، دگردیسی را در داستان‌های کودک بررسی کرده‌اند. خلاف پژوهش پیش‌رو که دگردیسی را زیرمجموعه‌ای از آرایه پیرنگیِ «تشخیص» می‌داند، در مقاله اخیر دگردیسی نه به‌عنوان آرایه بلکه به‌عنوان شگردی روایت‌شناختی بررسی شده‌است.

۲- مبانی نظری

۲-۱- کلیاتی از نشانه‌شناسی پرس

خلاف الگوی خودبسنده دوگانه سوسور[1]، پرس الگویی سه‌وجهی را برای نشانه ارائه می‌دهد: بازنمون[2]، تفسیر[3]، موضوع[4]. پرس «فرایند نشانگی»[5] را تعامل میان این سه وجه می‌داند. بازنمون: صورتی است که نشانه به خود می‌گیرد. الزاماً مادی نیست و معادل «دال»[6] سوسوری است. تفسیر: معادل «مدلول»[7] سوسوری است اما با کیفیتی متفاوت. به اعتقاد پرس، تفسیر را بازنمون در ذهن تفسیرگر و در قالب نشانه‌ای برابر یا بسط‌یافته‌تر از نشانه اولیه به وجود می‌آورد (Peirce, 1931: 8/22). موضوع (ابژه): مصداقی است که نشانه به آن ارجاع می‌دهد. این وجه در تعریف سوسوریِ نشانه مستقیماً لحاظ نشده‌است (سجودی، ۱۳۸۳ :۳۰-۳۱). پرس، صورتِ نوشتاری یا آواییِ واژه «درخت» را بازنمون می‌نامد. تصویری را که بازنمونِ درخت (املا یا تلفظ درخت) در ذهن ایجاد می‌کند «تفسیر» می‌خواند و مصداق درخت را که در خارج از ذهن وجود دارد ابژه یا موضوع. به گفته سجودی: پرس نشانه‌ها را، از لحاظ ارتباطشان با ابژه، به سه دسته تقسیم می‌کند: نشانه شمایلی[8]، نماد[1]، نمایه[2]. نشانه شمایلی: در این نوع نشانه، رابطه

1. F. Saussure
2. representamen
3. interpretant
4. object
5. process of semiosis
6. signifiant /signifier
7. signifié/signified
8. icon

بازنمون و ابژه مبتنی‌بر مشابهت است. یعنی، صورت از برخی جهات (مثلاً از نظر شکل ظاهری، صدا، بو، احساس) مشابه با مفهوم می‌باشد، مانند کاریکاتور یک شخص، نام‌آواها. نماد: در این حالت رابطه بازنمون و تفسیر براساس مشابهت نیست بلکه قراردادی و یادگرفتنی است، مانند الفبا، علائم نگارشی، تابلوی راهنمایی‌رانندگی. نمایه: در نشانه نمایه‌ای، بازنمون با ابژه رابطه قراردادی ندارد بلکه وابستگی علّی و فیزیکی دارد، مانند نشانه‌های طبیعی (دود، جای‌پا، بو)، نشانگان پزشکی (درد، خارش)، ابزارهای اندازه‌گیری (بادنما، ساعت)، عکس، فیلم (سجودی، ۱۳۸۳: ۳۳-۳۴). به عبارت دیگر، نمایه بر رابطه معرفتی بین بازنمون و تفسیر (دال و مدلول) یا بازنمون و موضوع متمرکز است. لازم به ذکر است که قرار گرفتن یک نشانه در هریک از مقولات تقسیم‌بندی سه‌گانه فوق می‌تواند بسته به بافت تغییریابد.

۲-۲- تعریف آرایه‌های روایی[3] و پیرنگی

آرایه روایی: نوعی بازیِ نشانه‌ایِ مازاد بر پیرنگ است و صرفاً نقش غنی‌سازی و زیبایی روایت را ایفا می‌کند. یعنی شگردی زیبایی‌شناختی است در روساخت اثر که بدون ایجاد اختلال در نظام علّیِ پیرنگ و هسته مرکزی داستان قابل حذف یا تغییر است. آرایه پیرنگی: نوعی بازی نشانه‌ای با یکی از سازه‌های پیرنگ است. بنابراین جزئی از ژرف‌ساختِ محتواییِ داستان است و حذف‌ناپذیر.

۳- بحث و تحلیل

۳-۱- جناس

جناس تام: در پیرنگ داستان، از دو نشانه استفاده می‌شود که آن نشانه‌ها دارای بازنمون یکسان اما تفسیرهایی متفاوت‌اند. در داستان «یک کرگدن ددنگ ددنگ» (پریرخ، ۱۳۹۴ب) کرگدنی با دیدن شعبده‌بازی که از دیوار عبور کرده است، جوگیر می‌شود و می‌خواهد از کوه رد شود، اما نمی‌تواند. در پایان: «کرگدن صدبار، دویست‌بار، ددنگ ددنگ دوید و با شاخش کوبید به کوه. بالاخره کوه خرد و خاکشیر شد و ریخت. کرگدن پرید آن طرف کوه و فریاد کشید: هورا هورا از کوه گذشتم. کوه که خرد و خاکشیر شده بود آهی کشید و گفت: نه! من بودم که از خودم گذشتم» (همان: ۲۵-۲۸). دو نشانه «گذشتن» در پیرنگ وجود دارد: یکی در کلام کرگدن که به

1. symbol
2. index
3. narrative ornaments

تفسیرِ «عبور کردن» دلالت دارد و دیگری در کلام کوه که بـه تفسـیر «ایثـار کـردن». ازآنجاکـه بازنمونِ «گذشتن» در کلام کرگدن با بازنمون «گذشتن» در کلام کوه، یکسانیِ نمـادین (امـلای یکسان) دارند ولی تفاسیرشان یکسان نیست، پس این دو نشانه نسبت به هم رابطـه جنـاس تـام دارند. در بازنویسی «طوطی و بقال» (فتاحی، ۱۳۹۷)، طوطی‌ای به‌خاطر ریختن روغن کتک می‌خـورد و سرش در اثر ضربه کچل می‌شود. روزی قلندری را می‌بیند و خیال می‌کند که قلندر نیز به‌خـاطر ریختن روغن کتک خورده و کچل شده‌است. در این پیرنـگ از یـک سـو عارضـه کچلـی معلـولِ ریختن روغن است، لذا بنا بر تعریف پرس، کچلی «نشانه‌ای نمایه‌ای» برای ریختن روغـن اسـت. از سویی دیگر کچلیِ قلندران مبتنی است بر قراردادی موسوم به سنت چهارضـرب (ضـرب کلـه، ابرو، سبیل و ریش). لذا بنا به تعریف پرس، کچلی «نشانه‌ای نمادین» برای قلندر بـودن اسـت. صرفنظر از تفاوتِ نوع نشانه کچلیِ طوطی با نشانه کچلـی قلنـدر (یکـی‌شـان نمایـه‌ای اسـت، یکی‌شان نمادین)، مهم یکسانیِ بازنمون‌های این دو نشانه است. چراکه طوطی نشـانه نمایـه‌ای خود را با نشانه نمادین قلندر صرفاً به‌خاطر یکسانیِ بازنمون‌ها (یکسـانی در شـکل کلـه) مقایسـه می‌کند و سپس تفسیر نمایه‌ایِ خود (ریختن روغن) را به نشانه نمادینِ قلنـدر تعمـیم مـی‌دهـد. بنابراین کچلی، به‌عنوان بازنمونی از روغن ریختن، و کچلی، به‌عنوان بازنمونی از قلنـدر بـودن، بـا هم جناس تام دارند، چراکه این دو، دارای بازنمون‌هـای یکسـان (یکسـانی در کچلـی) و تفاسـیر متفاوت‌اند. پیرنگِ داستان «چکه‌ای که نمی‌چکید» (کشاورز، ۱۳۹۴: ۱۴- ۱۷) به این صـورت اسـت: یک چکه از سر شیر آویزان می‌شود و می‌افتد، سپس چکه بعدی دقیقاً با همان مشخصـاتِ چکـه قبلی بر سر شیر ظاهر می‌شود و می‌گویـد: «ببخشـید! شـما داداش مـرا ندیدیـد؟» (همـان: ۱۶) و وقتی می‌افتد از دیدن داداشش (یعنی از دیدن همان چکه قبلی که در سـوراخ فاضـلاب افتـاده) خوشحال می‌شود. در پیرنگ فوق دو چکه به‌مثابه دو نشانه‌اند کـه دارای بـازنمون‌هـای شـمایلیِ یکسان (شکل‌های یکسان) و تفسیرهای متفاوت (دو داداش) هستند. جنـاس نـاقص: در پیرنـگ داستان از دو نشانه استفاده می‌شود که دارای بازنمون‌های مشابه (نـه یکسـان)، و تفاسـیر کـاملاً متفاوت‌اند. در داستان «و» (زنجانبر، ۱۴۰۰الف) مَـش‌بـاقر دنبـال مـوش‌موشـی مـی‌کنـد و بـا زدن لنگه‌کفش به وسط کمر موش‌موشی از لای پای موش‌موشی حرف «واو» در می‌رود و مـی‌خـورد لای پای مَش‌باقر. با برخورد واو، کلمـه شـش‌حرفـیِ «مـش‌بـاقر» تبـدیل مـی‌شـود بـه کلمـه هفت‌حرفیِ «موش‌باقر» و به همین سادگی مش‌باقر به موش‌باقر دگردیسی مـی‌یابـد. مـوش‌بـاقر می‌رود توی لانه موش‌موشی. زن موش‌موشی تشخیص نمی‌دهد کـه ایـن مـوش‌موشـی نیسـت

(چراکه برای زن یکسانیِ بازنمون نوشتاریِ «موش» ملاک است). موش‌باقر ادعا می‌کند که او یک موش نیست و برخورد «واو» او را مسخ کرده‌است. برای اثبات ادعا واوش را نشان می‌دهد. زن دولا می‌شود و به میان پاهای موش‌باقر نگاه می‌کند. می‌خندد و می‌گوید: «تو به این می‌گویی واو؟ این که ویرگول است» (همان: ۲۰). موش‌باقر می‌گوید: «خب، چون تو دولا شده‌ای، آن را سروته می‌بینی» (همان: ۲۱). درواقع بازنمونِ دو نشانه نمادینِ «واو» و «ویرگول» به‌لحاظ نوشتاری مشابه‌اند (نه یکسان) اما بر دو تفسیر متفاوت دلالت می‌کنند. یعنی واو و ویرگول جناس ناقص‌اند. شخصیت اصلیِ «آقا خروسه» (جعفری، ۱۳۸۹)، خروسی است که صدایش دچار تغییر آوا شده‌است. ازآنجاکه سوت آقاپلیسه گم شده‌است و ماشین‌ها در ترافیک‌اند، آقاخروسه از صدایش به‌عنوان سوت آقاپلیسه استفاده می‌کند و مشکل ترافیک را حل می‌کند. در این داستان گره‌گشایی بر پایه شباهت بازنمونِ نشانه نمایه‌ایِ «صدای خروس» با بازنمون نشانه نمادینِ «صدای سوت پلیس» صورت گرفته‌است، به‌طوری‌که بازنمون صدای خروس به‌جای بازنمون صدای سوت پلیس قرار می‌گیرد و تفسیر جدید (تفسیر نمادینِ راهنمایی رانندگی) را از نشانه «سوت پلیس» وام می‌گیرد. جناس ناقص از شگردهای سهل‌الوصول نویسندگان کودک است که حتی در نامگذاری‌های کلیشه‌ایِ داستان‌ها دیده می‌شود. مثلاً دو نشانه نمایه‌ایِ «ابر» و «برّه» به دلیل شباهت بازنمون‌هایشان (شباهتِ شکل ابر به بره سفید دوست‌داشتنی) جناس ناقص به شمار می‌آیند، از این جناسِ شمایلی در نامگذاریِ «ابر و برّه» (مقیمی و صدقی‌مهر، ۱۳۸۳) و «برّه سفید و ابر کوچک» (راک، ۱۳۷۵) استفاده شده‌است. جناس مرکب: سه نشانه در پیرنگ ظاهر می‌شوند که بازنمونِ یکی از آنها چیزی جز ترکیب بازنمون‌های دو نشانه دیگر نیست. به بیان ساده‌تر جناس مرکب، نشانه‌ای است که به دو نشانه دیگر قابل‌تجزیه است. در «سنگ و گردو» (شمس، ۱۳۹۴ب: ۱۱) سنگ‌پشتِ ناقص‌الخلقه بدون‌لاک دنبال سنگش (لاکش) می‌گردد. سنگی کوچک را پیدا می‌کند و آنرا به‌عنوان لاک روی پشتش نصب می‌کند. از منظر این پیرنگ، «سنگ‌پشت» نشانه‌ای نمادین است که حاصل ترکیب نشانه‌های «سنگ» و «پشت» است. در داستان «بوقی که خروسک گرفته بود» (حبیبی، ۱۳۸۷) بوق دوچرخه صدایش بند می‌آید، پس از مراجعه به بیمارستان، و شوتی که نگهبان بیمارستان به او می‌زند، به تابلوی «توقف ممنوع» می‌چسبد و تابلوی توقف ممنوع تبدیل می‌شود به تابلوی بوق‌زدن ممنوع. تابلوی «بوق‌زدن ممنوع» نشانه‌ای نمادین است که از تلفیق دو نشانه نمادینِ «توقف ممنوع» و نشانه شمایلیِ «تصویر بوق دوچرخه» (تصویر۱) تشکیل شده‌است.

تصویر شماره (۱) تصویری از کتاب «بوقی که خروسک گرفته بود» (حبیبی، ۱۳۸۷: ۲۱)، تابلوی «بوق‌زدن ممنوع» را به‌عنوان ترکیبی از تابلوی «توقف ممنوع» و بوق دوچرخه نمایش می‌دهد.

در «مداد بنفش» (بیگدلو، ۱۳۹۱)، «رنگ بنفش» جناس مرکبی است که محصول عشق دو نشانه شمایلیِ مداد قرمز و مداد آبی است. رنگ بنفش به‌عنوان ترکیب دو رنگ قرمز و آبی در گره‌گشاییِ پیرنگ ایفای نقش می‌کند.

ممکن است دو بخشِ جناس مرکب نشانه‌هایی باشند که هرکدام به‌تنهایی مصداق بیرونی داشته‌باشند اما ترکیب‌شان، یعنی جناس مرکب‌شان، صرفاً سوژه‌ای تخیلی باشد، مثلاً سوژه تخیلی «مامان کله‌دودکشی» (مزارعی، ۱۳۹۲) نشانه‌ای شمایلی است که از ترکیب دو نشانه شمایلیِ مامان و دودکش پدید آمده‌است.

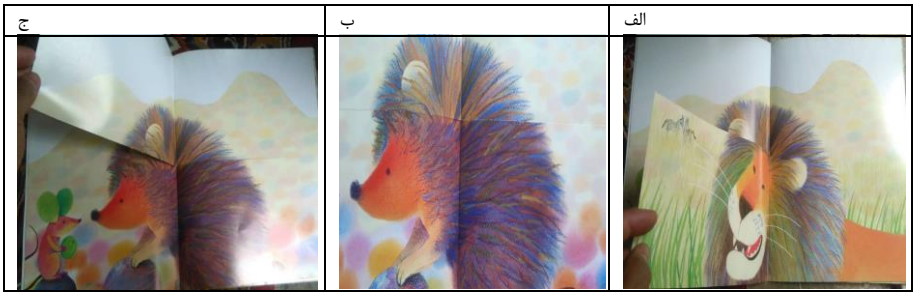
۳-۲- ایهام

در پیرنگ از نشانه‌ای واحد همزمان برای دو تفسیر متفاوت استفاده می‌شود. اگرچه پایه «ایهام» همان نشانه‌های دارای جناس تام/ ناقص/ مرکب است، اما ایهام با جناس تفاوت دارد. چراکه در جناس دست‌کم از دو نشانهٔ یکسان یا همسان برای دو تفسیر متفاوت استفاده می‌شود، نه از یک نشانه. در بازنویسی کودکانه مسخ کافکا، «مردی که حشره شد» (چو، ۱۳۹۵)، سامسا پسری است که با یک دگردیسیِ ناگهانی به سوسک تبدیل شده‌است. بنابراین نامِ سامسا در داستان مذکور نشانه‌ای نمادین است که درعین‌اینکه در تفسیرش بر یک انسان ارجاع می‌دهد بر حشره‌ای چون سوسک نیز راجع است. به‌طورکلی، هستیِ پدیدارشناختیِ سوژه دگردیس‌شده همواره مبتنی‌بر آرایه پیرنگی ایهام یا استخدام است. در «سنگ و سوراخ» (جعفری، ۱۳۹۴: ۲۵) کفش‌دوزک نشانه‌ای نمادین است که تفسیری از حشره‌ای با هنرِ دوزندگی کفش را ارائه می‌دهد. یعنی یک نشانه همزمان دو تفسیرِ حشره بودن و دوزنده کفش بودن را فرامی‌خواند. لذا کفش‌دوزک با شگرد آرایه ایهام در پیرنگ‌سازی نقش‌آفرینی کرده‌است. در بیشتر داستان‌های کودک ابژه‌هایی که

بازنمون دواسمی (مانند کفش‌دوزک، هزارپا، قایم‌موشک و غیره) دارند، به دو صورت در پیرنگ به‌کار گرفته می‌شوند: ۱- به صورت ایهام پیرنگی، ۲- به صورت جناس مرکب پیرنگی. مثلاً در «چرا حشرات لباس نمی‌پوشند» (زنجانبر، ۱۴۰۰ب) «آخوندک» هم حشره است و هم اینکه اعتقادات ایدئولوژیک دینی دارد. بنابراین از ظرفیت دواسمی بودنِ «آخوندک» برای ایجاد ایهام پیرنگی استفاده شده‌است، درحالی‌که از ظرفیت دواسمی بودنِ «سنگ‌پشت» در «سنگ و گردو» (شمس، ۱۳۹۴ب: ۱۱)، برای ایجاد جناس مرکب پیرنگی. الزاما ایهام‌های پیرنگی، از نوع ایهام تساوی نیستند، مثلاً «خانه دیوانه» (شمس، ۱۳۹۷)، با جمله «خانه‌ای بود که یک آجرش کم بود» (همان: ۵) شروع می‌شود و به‌خاطر اینکه «یک آجرش کم است» دیوانه‌بازی درمی‌آورد و هیچ کس را راه نمی‌دهد. در پایان داستان، آجرش پیدا می‌شود و به همه اجازه سکونت می‌دهد. در این داستان با اینکه خانه یک آجرش کنده شده‌است و واقعاً یک آجر کم دارد؛ اما پیرنگ داستان عبارتِ «یک آجرش کم بود» را معادل کنایه «یک تخته‌اش کم بود» انگاشته و آغاز و پایان داستان را بر این «ایهام کنایی» بنا نهاده‌است، (نه بر ایهام تساوی).

۳-۳- استخدام

در پیرنگ از یک نشانه همزمان برای دو تفسیر متفاوت استفاده می‌شود، به‌گونه‌ای که تفسیر اولی صرفاً در قبال بخشی از پیرنگ دلالت معنایی ایجاد می‌کند و تفسیر دوم صرفاً در قبال بخش دیگری از آن. استخدام از فروعات ایهام است و به همین دلیل برخلاف جناس، در استخدام از یک نشانه برای دو تفسیر استفاده می‌شود. در «موش‌نخودی» (کاکاوند، ۱۳۸۲) موش‌نخودی انگشتانه خرس را پیدا کرده و آنرا به‌عنوان تاج روی سرش گذاشته‌است. در پیرنگ فوق یک نشانه شمایلی حضور دارد که برای موش نقشِ تاج را و برای خرس کارکرد حلقه انگشتر را دارد. بنابراین تفسیر نشانه فوق برای موش و خرس متفاوت است. در «همین و همان» (خدایی، ۱۳۸۹)، صفحات کتاب یکی‌درمیان از وسط و به موازات عرض کتاب برش خورده‌اند. یعنی نیمهٔ صفحه قابل ورق زدن است. وقتی نیمه صفحه، ورق می‌خورد؛ تصاویر تغییر ماهیت می‌دهند، مثلا آنچه به‌عنوان یال در تصویرِ شیرِ غرّان دیده می‌شود، با یک نیم‌ورق زدن، تبدیل به تیغ‌های خارپشت می‌شود. بنابراین نیم‌صفحه بالایی، یک نشانه ثابت است که در قِبال فریمِ اول (در قبال نشانهٔ شمایلیِ شیر) به‌مثابه قسمتی از یال تفسیر می‌شود و در قبال فریمِ دوم (در قبال نشانه شمایلیِ جوجه‌تیغی) به‌مثابه قسمتی از خار.



تصویر شماره (۲) صفحات کتاب «همین و همان» (خدایی، ۱۳۸۹) به‌صورت یکی‌درمیان از وسط (به‌موازات عرض کتاب) بُرش خورده‌اند و بدین ترتیب نیم‌صفحه‌های برش‌خورده قابل تورق‌اند. وقتی نیمه صفحه، ورق می‌خورد؛ تصاویر تغییر ماهیت می‌دهند، مثلا همان‌طورکه در بخش «الف» از تصویر فوق مشهود است، آنچه به‌عنوان یال در تصویر شیر غران دیده می‌شود، با یک نیم‌ورق زدن، به تیغ‌های خارپشت، دگردیس می‌شود.

۳-۴- اسلوب‌حکیم

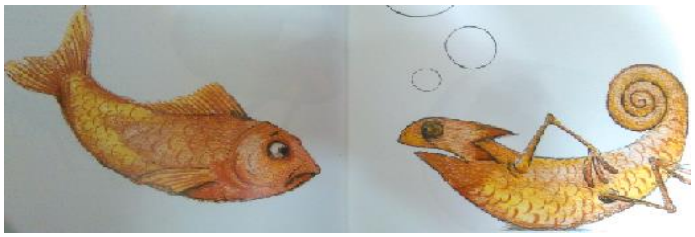
اسلوب‌حکیم از فروعات ایهام (و از فروعات استخدام) است، با این تفاوت که ایهام اصطلاحی معنی‌شناختی است ولی اسلوب‌حکیم اصطلاحی کاربردشناختی. از منظر کاربردشناسی، پیرنگ داستان -به‌مثابه گفتمان- از یک گفته‌پرداز (فرستنده پیام) و یک گفته‌یاب (گیرنده پیام) تشکیل شده‌است. دو نشانه (که نسبت به هم جناس تام یا جناس مرکب دارند) در یک موقعیت مورد سوءتفاهم طرفین گفتمان قرار می‌گیرند، یعنی دو نشانه دارای بازنمون یکسان یا مشابه، تفاسیر کاملاً متضادی را در ذهن گفته‌یاب و گفته‌پرداز ایجاد می‌کنند. پیرنگ داستان‌های کتاب *مهمان‌هایی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه* (دهریزی و الله‌دادی، ۱۳۹۶: ۲۷-۲۸) بر آرایه پیرنگی اسلوب‌حکیم استوار است. داستانِ «بستنی» از مجموعه مذکور، داستان بچه‌ای است که پدرش از او می‌خواهد برود یک بستنی از مادرش بگیرد. بچه خوشحال می‌شود و می‌رود پیش مادرش. مادرش به‌جای بستنی دکمه به او می‌دهد. پدرش می‌گوید: ما در جبهه به این دکمه‌ها می‌گفتیم بستنی. پیرنگ داستان قائم بر ایهام است. بستنی، به‌عنوان خوراکی، و بستنی، به‌عنوان دکمه (بسته‌شدنی)، دو نشانه نمادین‌اند که دارای بازنمون‌های نوشتاریِ یکسان، اما تفاسیر متفاوت‌اند. موش‌موشک، شخصیت خودشیفته داستان «کارت دعوت برای موش‌موشک» (امینی، ۱۳۹۴)، لباس زیبایش را می‌پوشد و ناخوانده به عروسی‌ای می‌رود که عروس و میهمانان از وحشت با دهان باز نگاهش می‌کنند؛ اما موش‌موشک نشانه غیرکلامیِ «بازماندن دهان» را حمل بر شگفتیِ عروس به‌خاطر زیبایی لباس‌های خود می‌کند و «جیغ زدن به علت ترس» را حمل بر «کِل‌کله شادی»

می‌کند. بازنمون‌های نشانه‌های نمایه‌ای مثل «باز ماندن دهان» بر دو تفسیر دلالت می‌کنند: یکی از تفسیرها مد نظر فرستنده پیام (عروس) است و تفسیر دیگر به صورت سوءتفاهم از سوی گیرنده (موش‌موشک) دریافت می‌شود. بنابراین دو نشانه نمایه‌ای با دو تفسیر متفاوتِ «هیجان ترس» و «هیجان شادی» باعث ایجاد گفتمان طنزی مبتنی بر اسلوب‌حکیم می‌شود.

۳-۵- جمع

دو نشانه در گفتمان حضور دارند که یکی از نشانه‌ها علاوه‌بر اینکه نقش گفته‌پرداز را در گفتمان ایفا می‌کند، خود را با نشانه دیگر (با گفته‌یاب) هم‌مقوله می‌پندارد. یعنی مدعی است که هر دو، بازنمون‌های همسانی دارند. تفاوت «جمع» به‌عنوان آرایه شعری (در کتب بدیع) با «جمع» به‌عنوان آرایه پیرنگی در این است که آرایه جمع در شعر مبتنی‌بر بازنمون‌های همسان نیست بلکه مبتنی بر تفسیرهای همسان است ولی در آرایه پیرنگی، مبتنی‌بر همسانیِ بازنمون‌هایشان است (یعنی در آرایه پیرنگی اغلب جمع براساس رابطه جناس ناقص شکل می‌گیرد). در بیت «مردمان جمله بخفتند و شب از نیمه گذشت/ وآنکه در خواب نشد چشم من و پروین است» کلمات «چشم» و «پروین» به‌عنوان نشانه‌های نمادین دارای بازنمون همسان (به لحاظ املا متجانس) نیستند (هرچند اگر «چشم» و «پروین» به‌صورت ایماژ تصور شود آنها نیز دو نشانه شمایلی متجانس خواهند بود)، اما سعدی در این بیت بدون توجه به ناهمسانیِ املای کلمه چشم و کلمه پروین، این دو را به‌خاطر همسانی و شباهت در تفسیرشان (شب‌بیداریِ مشترک) هم‌مقوله می‌داند. بنابراین «جمعِ» بدیع مبتنی‌بر همسانی تفسیرهاست. درحالی‌که جمعِ پیرنگی این‌گونه نیست. مثلاً وقتی آفتاب‌پرست به‌عنوان نشانه شمایلی همنشین ماهی می‌شود، بنا به تصویر(۳)، دو نشانه شمایلیِ متجانس (با جناس ناقص) تشکیل می‌شود، یعنی بازنمون‌های دو نشانه (شکل و شمایل ماهی و آفتاب‌پرست) همسان خواهد بود و تفاسیرشان متفاوت. در «آفتاب‌پرست غمگین» (گرویت، ۱۳۹۲) آفتاب‌پرستی که از تنهایی غمگین است سعی می‌کند با همرنگ شدن با حیوانات و اشیا برای خود دوستی پیدا کند. در هر فِریم، دو تصویر به‌مثابه دو بازنمون وجود دارد که بسیار به هم شبیه‌اند. یک طرف این فِریم آفتاب‌پرستی است که تا سرحد ممکن خود را به لحاظ رنگ و فیگور شبیه‌سازی کرده‌است و در طرف دیگر حیوان یا شیءِ تقلیدی. بنابراین آفتاب‌پرست و شیءِ تقلیدی نسبت به هم جناس ناقص‌اند. ازآنجاکه آفتاب‌پرست

هم‌مقوله بودن را لازمه دوستی می‌داند، بر اساس همین پیش‌فرض اصرار دارد تا آن شیء یا حیوان را از نظر شمایل با خود همجنس و هم‌مقوله قلمداد کند.



تصویر شماره (۳) وفقِ آرایه «جمع»، آفتاب‌پرست خود را با ماهی همسان نموده‌است (گرویت، ۱۳۹۶: ۱۸-۱۹)

۳-۶- طرد و عکس

متن به‌مثابه یک کلان‌نشانه به دو زنجیره از نشانه‌ها قابل تقسیم است که زنجیره اول (مثلاً زنجیره الف، ب، پ) با ترتیبی معکوس در زنجیره دوم (زنجیره پ، ب، الف) تکرار شده‌است. در «کدو قلقلی‌زن»، پیرزن درون کدو به‌ترتیب از دست «گرگ، پلنگ و شیر» جان سالم به‌در می‌برد و به خانه دختر خود می‌رود. در برگشت، همین سه مرحله «شیر، پلنگ و گرگ» را با ترتیبی معکوس برمی‌گردد.

۳-۷- آشنایی‌زدایی

همنشینی دو نشانه متضاد در پیرنگ را آشنایی‌زدایی گویند. همنشینی اضداد می‌تواند در هر دامنه‌ای (از دامنه کوچک مانند یک گروه دستوری، تا دامنه کل داستان) رخ دهد. مثلاً عنوان داستان «باباقدقدی و مامان‌قوقولی» (زنجانبر، ۱۴۰۰ب) از همنشینی «مامان» که نشانه‌ای نمادین و دارای شاخصه [-مذکر] است با «قوقولی» که نشانه نمایه‌ای با شاخصه [+مذکر] است برای نام‌گذاری شخصیت اصلی داستان (مرغ) استفاده شده‌است. موضوع داستان مذکور عشق و تعصب است. همسرِ مامان‌قوقولی یک خروس عاشق و متعصب است. هر صبح به محض بیدار شدن، نام مامان‌قوقولی را با عشقِ تمام اینجوری «قوقولی قوقووووووو» صدا می‌زند. روزی با اثاث‌کشی به محله‌ای جدید متوجه می‌شود که سایر خروس‌های محله نیز اسم مامان‌قوقولی را با عشق به‌صورت «قوقولی قوقووووووو» صدا می‌زنند. بنابراین پارادوکس ناشی از همنشینی دو نشانه متضادِ «مامان» و «قوقولی»، در قالب یک گروه دستوری (ترکیب اضافی)، باعث خلق

پیرنگ شده‌است. می‌تواند این پارادوکس در دامنه وسیع‌تری مثلاً در بستر کل متن در قالب پارودی (نقیضه) اتفاق بیفتد.

۳-۸- انحراف‌ازصفت

انحراف ازصفت از فروعات آشنایی‌زدایی است. از تفسیرهای یک نشانه، یکی از شاخصه‌های پیش‌نمونی حذف می‌شود تا تعلیق و شگفتی بیشتری ایجاد شود. مثلاً در ترکیب «مامان‌قوقولی» صفت قوقولی که دارای شاخصه پیش‌نمونیِ «جنسیت مذکر» است به مرغِ مادر اطلاق می‌شود و حذف شاخص جنسیت از صدای قوقولی باعث شگفتی، تعلیق و تعویق معنا می‌شود. در «یک کرگدنِ ددنگ ددنگ» (پریرخ، ۱۳۹۴ب) انحراف از صفت، قائم بر پوچانه «ددنگ ددنگ» است.

۳-۹- حسن‌تعلیل

با توجه به اینکه نشانه نمایه‌ای مبتنی بر رابطه علیت بین بازنمون (معلول) و تفسیر (علت) است، برساختنِ یک نشانه نمایه‌ای ادعایی را حسن‌تعلیل می‌گویند. به بیان دیگر حسن‌تعلیل آوردن علتی غیرواقعی و فانتزی برای معلول است. مثلاً گره‌افکنی «گردن‌دراز» (سعیدی، ۱۳۹۷) به این صورت است: «روزی روزگاری زرافه‌ای بود به نام گردن‌دراز. گردن‌دراز خیلی ناراحت بود. می‌دانید چرا؟ چون مجبور بود همیشه غذاهای فاسد بخورد. می‌دانید چرا؟ آخر همیشه برگ‌های سالم می‌خورد اما تا از گردن درازش رد شود و به شکمش برسد، غذا فاسد می‌شد. گردن‌دراز خیلی فکر کرد اما چیزی به عقلش نرسید. می‌دانید چرا؟ برای اینکه از بس گردنش دراز بود، خون به مغزش نمی‌رسید.» (همان: ۷-۱۱) بنابراین برای ایجاد طنز و برای گره‌افکنی، پیرنگ دو نشانه نمایه‌ای را به صورت خودبسنده برساخته است که در آنها بازنمون‌های «خِنگی» و «فساد غذا» طی رابطه‌ای علّی به تفسیرِ «درازی گردن» مربوط شده‌است. یعنی گره‌افکنی پیرنگ مبتنی بر دو بار بهره‌گیری از حسن تعلیلِ پیرنگی است. در «چکه‌ای که نمی‌چکید» (کشاورز، ۱۳۹۴: ۱۶) برای ایجاد جناس تام پیرنگی، یعنی برای توجیه شبیه بودن بازنمون‌ها (چکه‌ها)، از حسن تعلیلِ «شباهت خانوادگی» (شباهت دو برادر) استفاده شده‌است.

۳-۱۰- تکرار

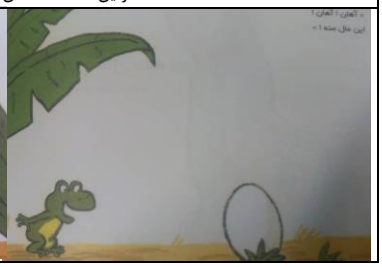
در طول پیرنگ، نشانه با تکرار به تکوین می‌رسد، یعنی تکرار باعث شکل‌گیری فرایند نشانگی می‌شود. نشانه می‌تواند به‌مثابه موتیف عیناً یا به شکل نشانه‌های جانشین تقدیراً تکرار شود. در تکرارِ عینی، نشانه دقیقاً تکرار می‌شود (با بیت ترجیع در شعر ترجیع‌بند قابل‌مقایسه است). در تکرارِ تقدیری، نشانه دقیقاً تکرار نمی‌شود اما عامل تکرارِ ساختار است (با بیت ترکیب در ترکیب‌بند قابل‌مقایسه است). در داستان «حالا نه بچه» (مکی، ۱۳۹۴) هر بار که بچه از مادرش غیرمستقیم درخواستِ توجه و دیده‌شدن می‌کند پاسخ می‌شنود: «حالا نه! بچه». به‌لحاظ کاربردشناختی، جمله مذکور با تکرارش تبدیل به نشانه‌ای می‌شود که تفسیرِ «بی‌توجهی اطرافیان» را در گفتمان مذکور به‌همراه دارد، (درواقع تکرار این جمله، باعث فرایند نشانگی آن می‌شود). همین تکرار، بسان بیت ترجیع، پل ارتباط خرده‌روایت‌ها (اپیسود[1]های داستان) با یکدیگر می‌شود. معمولاً برای نامگذاری داستان‌ها نیز، از نشانه تکرارشونده یا یکی از اجزای جمله تکرارشونده داستان استفاده می‌شود. در «کاکل‌قرمزی وسط کتاب خواندن پدرش می‌پرد» (استاین، ۱۳۹۵) جمله «یک جوجه کوچولوی کاکل‌قرمزی پرید وسط و گفت [...]» در پایان هر خرده‌روایت تکرار می‌شود. گاهی تکرار به‌جای آخرِ هر خرده‌روایت، در اول رخ می‌دهد. در «کِرم صفحه نهم» (بیگدلو، ۱۳۸۶) نشانه ثابتی در آغاز هر صفحه تکرار می‌شود. هر صفحه کِرمی دارد که به‌مثابه نشانه‌ای است که دارای تفسیرِ یک نوع رذیلت اخلاقی است. بنابراین همه این کرم‌ها نشانه‌های جانشین هستند که تکرار شده‌اند اما نه عیناً. چراکه هر کدامشان با کرم خرده‌روایت قبلی در نوع رذیلت تفاوت دارد اما در متّصف بودن به رذیلت، مشترک است. اهمیت تکرار در نشانه‌های جانشین نیز در عنوان کتاب «کرم صفحه نهم» به صورت غیرمستقیم (تقدیری) مشهود است. در روایت پوچ‌گرا[2]ی *داستان گل حسرتی* (دهریزی، ۱۳۹۹)، گلی -موسوم به حسرتی- هر سال پیش از فرارسیدن نوروز، پا به عرصه هستی می‌گذارد و به همه می‌گوید: «امسال حتماً بهار را می‌بینم»؛ اما درست قبل از بهار می‌میرد. سال بعد رونوشتی از سال گذشته تکرار می‌شود، با این تفاوت که هر سال به جمله او یک «حتماً» اضافه می‌شود. داستان با جمله «امسال حتماً حتماً حتماً بهار را می‌بینم» (همان: ۳۰) تمام می‌شود. تکرار «حتماً»ها و اضافه شدن یک «حتما» به «حتما»های پارسالی، از طریق فرایند نشانگی باعث ایجاد تفسیر

1. episode
2. absurd

«امید واهی» می‌شود. لزوما در همهٔ داستان‌ها تکرارها خطی نیستند، گاهی تودرتو هستند (نک. زنجانبر، ۱۳۹۸). داستان «آن داستان» (لوبل، ۱۳۸۵) داستانی با ساختار رونوشت متداخل است. در داستان مذکور، قورباغه بیمار می‌شود و از وزغ می‌خواهد برایش داستان بگوید. وزغ با انجام کارهای گوناگون می‌کوشد داستانی به یادش بیفتد اما چیزی به ذهنش نمی‌رسد. قورباغه خوب می‌شود؛ این‌بار وزغ بیمار می‌شود. قورباغه برایش قصه می‌گوید. قصه قورباغه دقیقاً همین قصه بیماری خودش و شرح کوشش‌های نافرجامی است که وزغ انجام داده بوده‌است تا قصه‌ای به یاد بیاورد. بنابراین بخشی از داستانِ داخلی رونوشت داستان اصلی (داستان بیرونی) است. یعنی داستان به‌مثابه یک کلان‌نشانه عیناً در خودش تکرار شده‌است. گاهی نیز داستان، نه به‌صورت تودرتو، بلکه به‌صورت متوازی خودش را تکرار می‌کند مانند داستان «پسر گیج» (زنجانبر، ۱۳۹۲). گاهی عنوانِ داستان، داخل همان داستان تکرار می‌شود تا نشان دهد: کتابی که در دست خواننده است با کتابی که در دست یکی از شخصیت‌های داخل داستان است یکسان می‌باشد، مانند «بزرگترین خانه دنیا» (لیونی، ۱۳۹۲) و «مشق شبم را ننوشتم چون» (کالی، ۱۳۹۴).

۳-۱۱- ردالصدرالی‌العجز

یکی از فروعات تکرار است. پیرنگ با همان نشانه‌ای که آغاز شده‌است پایان می‌یابد. در داستان‌های پوچ‌گرا، مانند «گل حسرتی» (دهریزی، ۱۳۹۹)، که تفکرهای پوچ‌گرایانه دارند، برگشتن به سرخانه اول (یکسانی پایان با آغاز داستان) را به‌عنوان شگردی برای نمایش حرکت عقیم، امید واهی، و درجازدن به‌کار می‌گیرند. با وجود این، به‌ندرت در داستان‌های کودک این آرایه کارکرد پوچ‌گرایانه دارد. در داستان‌های کودک معمولاً این آرایه پیرنگی، نشانه‌ای از زمان دایره‌ای، برگشت‌پذیری، نامیرایی و به قول نیکولایوا بیانگر «زمان کایروسی (دایره‌ای)» (Nikolajeva, 2002: 111-136) است. در داستان «این مال منه» (زوران، ۱۳۹۵)، قورباغه در صفحه اول جمله «این مال منه» را به‌عنوان نشانه تملک خود بر تخم تمساح به کار می‌برد. در صفحه آخر تمساحی که سر از تخم بیرون آورده همین جمله «این مال منه» را به‌عنوان نشانه تملک خود بر قورباغه به زبان می‌آورد. یعنی جمله «این مال منه» یک‌بار در ابتدا و یک‌بار در انتهای داستان تکرار می‌شود. بار اول، ضمیرِ «این» به «تخم تمساح» اشاره دارد و بار دوم ضمیرِ «این» به «قورباغه».

اولین صفحه داستان	آخرین صفحه داستان
	

تصویر شماره (۴) جمله «این مال منه» در اولین و آخرین صفحهٔ داستان از زبان دو شخصیت مختلف صادر می‌شود ولی مرجع ضمیر «این» در جملهٔ این دو شخصیت، یکسان نیست. پیرنگ داستان «این مال منه» (زوران، ۱۳۹۵)، با استفاده از آرایه «ردالصدرالی‌العجز»، باعث جابه‌جاییِ نسبت ملکیت در ابتدا و انتهای داستان شده و از این طریق تضادی آیرونیک را بین ابتدا و انتهای داستان ایجاد کرده‌است.

۳-۱۲- واج‌آرایی

واج‌آرایی از فروعات تکرار است؛ اما خلاف سایر تکرارها، صرفاً بر زنجیره بازنمون نشانه‌ها تمرکز دارد، نه بر زنجیره تفسیرهای نشانه‌ها. بنابراین در هیچانه‌ها که پیرنگشان بر بی‌پیرنگی است کاربرد بیشتری دارد. واج‌آرایی بر بازنمون استوار است نه بر تفسیر. بنابراین واج‌آرایی بیش از اینکه نقش پیرنگ‌ساز داشته‌باشد، مانند واج‌های «ق،آ،س» در نام‌گذاریِ «قاسم‌قصاب» (خندان، ۱۳۹۷)؛ یا برجسته‌سازی هجای «دی» در نام‌گذاری «دیو دیگ‌به‌سر» (حسن‌زاده، ۱۳۸۸) نقشی مازاد دارد، البته بجز معدود داستان‌هایی مثل داستان پسامدرن «و» (زنجانبر، ۱۴۰۰الف). زیرا همان‌گونه که از نام اثر مذکور مشخص است، پیرنگ داستان مذکور بر بازی با حروف استوار است و «زبان» در آن به جای اینکه ابزار انتقال پیام باشد، خودش موضوع است. در پایان داستان وقتی مَش‌باقر ضربه‌ای به کتف «مَش‌قربون» می‌زند، باعث جابه‌جایی حروفش می‌شود و درنتیجه «مَش‌قربون» به «مش‌فرغون» بدل می‌شود. اسامی اشخاص وقتی دوگانِ یکدیگرند معمولاً مبتنی‌بر واج‌آرایی هستند مانند «هانسل و گرتل» (ملانسکی، ۱۳۹۷)، «بشو و نشو» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴).

۳-۱۳- حرف‌گرایی

حرف‌گرایی توجه به بازنمون نشانه‌های نمادین، به‌عنوان بازنمون نشانه‌ای شمایلی می‌باشد. در داستان «ل بازیگوش» سوژه حرف «لام» است که هر بار تبدیل به یک شیء می‌شود: یک بار

عصا، یک بار دسته چتر، یک بار دم گربه. «یک ل بود که می‌توانست عصای پیرمردها و پیرزن‌ها بشود. یا می‌توانست وقتی برف و باران می‌آمد چتر بچه‌ها بشود» (شمس، ۱۳۹۴الف: ۵-۶). یعنی صرفاً بازنمون (صورت ظاهری نوشتارِ) حرف «ل» مورد توجه قرار گرفته‌است. حرف‌گرایی را علاوه بر نشانه‌های نوشتاری می‌توان به سایر نشانه‌های نمادینی که وجه شمایلی آنها مورد استفاده قرار می‌گیرد نیز تعمیم داد. مثلاً در «بوقی که خروسک گرفته بود» (حبیبی، ۱۳۸۷) تابلوی «توقف ممنوع» نشانه‌ای نمادین است اما صرفاً بازنمونِ شمایلی آن تابلو (آن نشانه نمادین) برای ایجاد پیرنگ ملحوظ شده‌است.

۳-۱۴- سیمامعنایی

سیمامعنایی، تایپوگرافیِ نشانه‌ها و بازی با بازنمون آنها ست، با هدف شمایلی کردن نشانه‌های نمادین. تفاوت سیمامعنایی با حرف‌گرایی در این است که در حرف‌گرایی، بازی با بازنمونِ صرفاً یک نشانه منفرد (مثلاً حرف لام) صورت می‌گیرد اما در سیمامعنایی بازی با مجموعه‌ای از بازنمون نشانه‌ها (مثلاً تایپوگرافیِ مجموعه کلمات یک متن به‌مثابه یک کل) انجام می‌شود. سیمامعنایی معمولاً در داستان‌های کودک از طریق صفحه‌بندی توسط مدیر هنری رقم می‌خورد، نه توسط نویسنده. ازهمین‌رو معمولاً در جرگه آرایه‌های پیرنگی قرار نمی‌گیرد. در صفحه‌ای از کتاب «خط سیاه تنها» (هنرکار، ۱۳۹۴) تصویرگر شخصیت اصلی را داخل قطره باران کشیده و در سوی دیگر صفحه، حروفچین مجموعه کلمات را به‌شکل قطره حروف‌چینی کرده‌است تا با تصویری کردن شکل نوشتاریِ کلمات، نشان دهد که شخصیت به قطره تبدیل شده‌است. ازآنجاکه در متن، دگردیسی به قطره باران صریحاً بیان شده‌است پس در صورت حذف سیمامعنایی نیز همچنان پیرنگ بی‌خدشه باقی می‌ماند، پس در این متن، سیمامعنایی آرایه‌ای روایی است در سطح روساخت، نه آرایه‌ای پیرنگی در سطح ژرف‌ساخت.

تصویر شماره (۵) سیمامعنایی برای نمایش دگردیسیِ شخصیت اصلی از خط سیاه به قطره باران (هنرکار، ۱۳۹۴: ۲۴-۲۵).

به‌ندرت سیمامعنایی آرایه‌ای پیرنگی می‌باشد. یعنی نویسنده با هدف معناافزاییِ پیرنگ، آن را به‌کار می‌گیرد و از طریق بازی با بازنمونِ متن (متن، به‌مثابه یک کلان‌نشانه) باعث تغییر در تفسیر متن می‌شود. در آن‌صورت حذف آن، باعث تقلیل تفسیر و معناهای ضمنی متن می‌شود. در هر صفحه از «یک داستان محشر» (گیلمن، ۱۳۹۷) تصویر دو بخش شده، و متن بین این دو تصویر آمده‌است. تصویر لانه موش‌ها در بخش پاورقی قرار گرفته‌است و تصویر منزلِ دوطبقه خانواده ژوزف در بالای صفحه. دو زنجیره از تصاویر به صورت موازی در بالا و پایین متن (بدون اینکه در متن نوشتاری داستان به آن اشاره شود) نشان می‌دهند که سرقیچی‌های اضافی از خیاط‌خانه طبقه همکف (تصاویر بالای صفحه) به لانه موش‌ها در زیر طبقه همکف می‌ریزد و درعین‌حال خانواده ژوزف از زندگی موش‌های زیر خانه‌شان اطلاع ندارند (نک. زنجانبر و کریمی‌دوستان: ۱۳۹۹).

تصویر شماره (۶) متن نوشتاری، بین لانه موش‌ها و خانه ژوزف فاصله انداخته‌است و منجر به سیمامعناییِ پیرنگی شده است. یعنی باعث افزایش تفسیرِ معنایی در پیرنگ داستان شده‌است (گیلمن، ۱۳۹۷: ۲۲).

در بعضی داستان‌ها با تغییر در اندازه فونت کلمه به آن تفسیرهای مازادی (مثل بزرگ و کوچک بودن ابژه متناظرش) را نسبت می‌دهند.

۳-۱۵- تضمین

وقتی پیرنگ، زنجیره‌ای از نشانه‌های پیرنگ دیگر را نعل‌به‌نعل (بدون تغییر بازنمون) وام می‌گیرد، «تضمین پیرنگی» اتفاق می‌افتد. «قصه جنگ و صلح» (خسرونژاد،۱۳۹۲) دو شعر از قاسم‌نیا و رحمان‌دوست را به‌عنوان بخشی از داستانش عیناً تضمین کرده‌است. علاوه‌براین، داخل تضمینِ شعر قاسم‌نیا تلمیحی به قصه خاله‌سوسکه زده شده‌است: «می‌خوام برم تا همدان، خونه مشدی رمضان» (همان: ۳۷).

۳-۱۶- تلمیح

هرگاه نشانه‌ای در پیرنگ وجود داشته باشد که تفسیرش به پیرنگ داستانی دیگر اشاره داشته باشد به آن تلمیح گفته می‌شود. تلمیح ایجاد بینامتنیت می‌کند. فرق تضمین با تلمیح در این است که در تضمین نشانه بدون هیچ تغییری عیناً از متنی دیگر وام گرفته می‌شود اما در تلمیح نشانه قرضی با تغییر بازنمون ولی حفظ تفسیر (به‌صورت‌ضمنی) انتقال داده می‌شود؛ بنابراین از منظر این پژوهش نقیضه‌ها و بازآفرینی‌ها مصادیقی از تلمیح هستند که در سطح کلان‌نشانه (در سطح کل داستان) تحقق می‌یابند. در «کاکل‌قرمزی وسط کتاب خواندن پدرش می‌پرد» (استاین، ۱۳۹۵)، بابای جوجه کاکل‌قرمزی می‌خواهد قصه برای جوجه‌اش بگوید اما هر قصه‌ای را شروع می‌کند با پریدن جوجه وسط قصه، نیمه‌کاره رها می‌شود. قصه‌های داستان‌های مذکور شامل قصه‌های عامیانه معروف مثل هنسل و گرتل، شنل‌قرمزی و غیره است.

۳-۱۷- لف‌ونشر

فاصله‌گذاری بین دو زنجیره از نشانه‌هاست به‌طوری‌که هریک از نشانه‌های زنجیره اول با یکی از نشانه‌های زنجیره دوم تفاسیری مکمل دارد. بیش از آنکه آرایه‌ای مؤثر در پیرنگ باشد، آرایه‌ای روایی است. داستان‌های غیرخطی، توالی زمانی اپیسودها و فصل‌ها را به هم می‌ریزند، و کلیدهایی را برای بازسازیِ این جورچین برای خواننده تعبیه می‌کنند. این شیوه در داستان‌های نوجوان و بزرگسال و داستان‌های سیال ذهن، به‌عنوان آرایه‌ای روایی (نه آرایه‌ای پیرنگی)، متعارف است اما در سطح کلان‌نشانه در داستان‌های کودک به‌خاطر عدم تکامل شناخت انتزاعی و نظام قیاسی کودک چندان قابل‌اجرا نیست، تنها در سطح ترکیب‌های ساده دستوری و جمله (یعنی در محدوده خرده‌نشانه‌ها) قابل‌اجرا است. «اسب یکم در دشتی سبز بود. اسب دوم در دره‌ای بزرگ بود [...] اسب ششم در بیابان بود» (محمدی، ۱۳۹۶: ۱۲) این زنجیره از وصف اسب‌ها، در کنار زنجیره‌ای از تصویر اسب‌هایی است که یکی از آنها کنار دریاست، یکی روی تپه، یکی در بیابان و غیره. بنابراین زنجیره اول متشکل از نشانه‌های نمادینِ «اسب اول، اسب دوم، و بقیه» است، زنجیره دوم متشکل از نشانه‌های شمایلیِ تصاویر اسب‌ها. تفاسیر زنجیره دوم (تصاویر اسب‌ها)، با توجه به مکان حضورشان (روی تپه، کنار دریا، توی دشت و غیره) با تفاسیر زنجیره اول (نشانه‌های نوشتاریِ «اسب اول»، «اسب دوم» و بقیه) نظیربه‌نظیر مکمل هم‌اند. ازآنجاکه میان این دو زنجیره فاصله افتاده‌است، بنابراین نوعی آرایه روایی لف‌ونشر شکل گرفته‌است.

تصویر شماره (۷) شش اسبی که در متن توصیف شده‌اند با شش تصویر از اسب‌های رنگی (قهوه‌ای روشن در دشت، سفید در دره، خاکستری در قایق روی دریا، قهوه‌ای تیره روی تپه، سیاه در جنگل، زرد در بیابان) رابطه لف‌ونشر مشوّش دارند (محمدی، ۱۳۹۶: ۱۲).

در نخستین فصل رمان «مسابقه دات‌کام» (یکایی، ۱۳۹۳)، مسابقه‌ای برای پرستو معرفی می‌شود که هفت جایزه برای برندگانِ اول تا هفتم را طی اطلاعیه‌ای اعلام می‌کند. «جایزه هفتم: ۳۶۵ بار لذت بردن از یک وعده غذایی رایگان در هتل پنج‌ستاره، جایزه ششم: ۸۶۴ بار لذت بردن از ۸۶۴۰۰ ثانیه یک سفر، جایزه پنجم: یک‌میلیون‌بار لذت بردن از خرج کردن یک‌میلیون سکه یک‌ریالی [....]» (همان: ۱۱). در پایان هر فصل تلویحاً (نه تصریحاً) مشخص می‌شود که هریک از آن جوایز متناسب با ویژگی شخصیتیِ یکی از هفت عضو خانواده پرستو است. مامان‌جون شکمو است، پس خواننده نتیجه می‌گیرد که هفتمین برنده مامان‌جون است. پنجمین برنده باباجونِ پول‌دوست است و الخ (نک. زنجانبر و دیگران، ۱۳۹۸).

۳-۱۸- تناسب (مراعات‌النظیر)

در داستان اصل بر رعایت تناسب است. مثلاً آوردن حیوانی سردسیری در منطقه گرم گاف نویسندگی محسوب می‌شود مگر اینکه به‌منظور خلق داستانی شگفت، فانتزی، جادویی، پسامدرن، رئالیسم جادویی، یا سوررئال تعداد محدودی عنصر نامتناسب با مکان یا زمان، تعمداً و به‌شرط فراهم نمودن پیش‌زمینه، وارد میدان شوند. مثلا در «یک تمساح قیچ‌قیچ» (پریخ، ۱۳۹۴الف) فقط یک تمساح، به‌عنوان عنصری فانتزی، وارد شهر می‌شود اما بقیه عناصر (مردم، آپارتمان‌ها و غیره) متناسب با فضای شهری هستند. (در داستان‌های بزرگسال این شیوه در سبک رئالیسم جادوییِ داستان‌های کوتاه مارکز دیده می‌شود: فقط یک عنصر جادویی مثلاً یک «فرشته پیر» یا «غریق عجیب» حضوری غیرعادی دارد و بقیه اشخاص و اماکن عادی‌اند (سناپور، ۱۳۸۷: ۲۹)).

۳-۱۹- مبالغه

در داستان‌های کودک به انحای مختلف مبالغه صورت می‌گیرد. در «گردن‌دراز» (سعیدی، ۱۳۹۷) مبالغه در درازی گردن، به حدی است که غذا تا به معده برسد، بین راه فاسد شده‌است.

۳-۲۰- توشیح

در داستان توشیحی، یک پازل نشانه‌شناختی تعبیه شده‌است. درواقع داستان با طرح یک جورچین آغاز می‌شود. هر بخش از داستان به‌مثابه کلان‌نشانه‌ای است که مشتمل بر خرده‌نشانه‌ها است. در هریک از این کلان‌نشانه‌ها یک خرده‌نشانه به‌عنوان قطعه‌ای از این جورچین وجود دارد که خواننده کودک باید آنرا کشف کند. در پایان داستان، از کنار هم گذاشتن این خرده‌نشانه‌ها، با رعایت ترتیب، جورچین کامل می‌شود.

«شب‌نشینی با عموبسک» (افتخار، ۱۳۹۲: ۵) با طرحِ حدسِ واژه آغاز می‌شود، فصل اول هجای «تا» از واژه مورد حدس را برای راهنمایی به خواننده عرضه می‌کند. بخش بعد هجای «بِس» را و بخش آخر هجای «تان» را به خواننده ارائه می‌دهد تا از اجتماع هجاها واژه «تابستان» شکل بگیرد. «تابستان» متناسب است با زمان وقوع داستان. «مسابقه دات‌کام» (بکایی، ۱۳۹۳) شامل هفت گزارش است. گزارش‌ها در پاسخ به این پرسش است که «آینده شما چه رنگی است؟». پرستو سعی می‌کند رنگ آینده‌اش را از روی رنگ‌های سایر اعضای خانواده (مامان/ بابا، مادربزرگ/ پدربزرگ مادری، مادربزرگ/ پدربزرگ پدری) حدس بزند. در هر گزارش، رنگ یکی از اعضا را کشف می‌کند. در پایان از کنار هم گذاشتن این رنگ‌ها، به سفید می‌رسد. سفید ترکیب رنگین‌کمانِ همه آن رنگ‌ها ست: «توی سفید، هم رنگ زرد مامان‌جون هست، هم رنگ قرمز باباجون و [...] آنها فکر می‌کردند که من آینده‌شان هستم» (بکایی، ۱۳۹۳: ۱۰۰). در اینجا جورچین برای گفته‌یابِ درون‌روایی (پرستو) طراحی شده، درحالی‌که در «شب‌نشینی عموبسک» جورچین برای گفته‌یابِ برون‌روایی (خواننده) تعبیه شده‌است. در «زال و سیمرغ» (مردانی، ۱۳۹۸) به‌جای تصاویر کتاب، یک جورچین (پازل) در هر فِریم، تعبیه شده‌است. درواقع به‌جای کاغذهای با گرَم پایین، از کارتن‌های فشرده برای هر برگ از کتاب استفاده شده‌است، ازهمین‌رو هر برگ به‌خاطر ضخامتی که پیدا کرده، قابلیت تعبیه جورچین (به‌مثابه نشانه شمایلی) را به‌دست آورده‌است.

تصویر شماره (۸) در «زال و سیمرغ» (مردانی، ۱۳۹۸) با استفاده از آرایه توشیحِ مبتنی بر نشانه‌های شمایلی، صحنه‌های داستان در قالب جورچین به تصویر کشیده شده‌است، تا کودک عملا با نشانه‌های شمایلی، بازی و حل معما کند.

۳-۲۱- التفات

این آرایه بیشتر از منظر کاربردشناختی قابل‌بررسی است تا معناشناسی، چراکه در میان گفتمان ناگهان گفته‌پرداز، روی سخن خود را از گفته‌یابِ درون‌متنی (شخصیت داستان) به گفته‌یاب برون‌متنی (خواننده یا نویسنده) تغییر می‌دهد. در «گرگ‌گنده و خپله‌ماهی» (ایبد، ۱۳۹۴) گرگ که نتوانسته خپله‌ماهی را بخورد، رو به خواننده می‌گوید: من خپله را خوردم. خپله به خواننده می‌گوید: نه او دروغ می‌گوید. من زنده‌ام. بعد خودشان در داستان بحث‌شان می‌شود. التفات پیرنگی، به‌خاطر مرززداییِ دو ساحت هستی‌شناختی، مورد علاقه پسامدرنیست‌ها است.

۳-۲۲- تنسیق‌الصفات

تنسیق‌الصفات پیرنگی تحدید نشانه از طریق تتابع نشانه‌ها در یک ترکیب وصفی است. همان‌گونه که از نام داستان «ساندویچ‌سازِ مو دُم‌اسبی‌باف» (رجبی، ۱۳۹۴) مشهود است، پیرنگ داستان صرفاً بر یک تنسیق‌الصفات استوار است. پسری گرسنه راه می‌افتد تا دستگاه ساندویچ‌ساز گیر بیاورد. بین راه دختری با او همراه می‌شود. دختر آرزو دارد دستگاهی داشته باشد که موهایش را دم‌اسبی ببافد. هر دو دنبال تهیه یک دستگاه ساندویچ‌سازِ مودم‌اسبی‌باف راه می‌افتند. در مسیر به‌ترتیب یک سگ بی‌صاحب و یک مارمولک بی‌دُم به جمعشان اضافه می‌شود و می‌روند یک دستگاه ساندویچ‌سازِ مودُم‌اسبی‌بافِ صاحب‌یابِ دُم‌دربیار پیدا کنند.

۳-۲۳- ذم شبیه‌به‌مدح

ذم شبیه‌به‌مدح برای پیرنگ‌های طنز استفاده می‌شود. بازنویسی قصه‌ای از *جوامع‌الحکایات* در بخش طنز «رشد نوجوان» به این صورت آمده‌است: حشمت‌چاخان مهمان ارباب خسیس می‌شود. ارباب غازی را سر سفره می‌گذارد و تقسیم غاز را به حشمت‌چاخان وامی‌گذارد. حشمت‌چاخان با استدلال‌های رندانه سینه و ران‌های غاز را برای خود، کله، بال‌ها، پاها و دل غاز را برای ارباب، دخترها، پسرها، و زن ارباب می‌گذارد: «سر غاز را کند و برای ارباب گذاشت و گفت: تو بزرگ و سرور خونه‌ای پس سر غاز به تو می‌رسه» (شمس، ۱۳۹۹: ۲۶). آرایه مذکور، آرایه مستقلی نیست. از فروعات جناس، ایهام و استخدام است. مثلاً حشمت‌چاخان با سوءاستفاده از شباهت بازنمون‌های «سر» (که هر دو تفسیر «کله غاز» و «سرور بودن» را بازنمایی می‌کند)، نشانه‌های نمادین سر (با تفسیر سرور بودن ارباب) را با «سر» (با تفسیر کله غاز) یکی گرفته‌است (شبیه آرایه استخدام).

۳-۲۴- تشخیص (انسان‌انگاری)

تشخیص از شگردهای فانتزی‌ساز داستان کودک است و اغلب نقش آرایه‌ای پیرنگی می‌پذیرد، تا روایی. ابژه‌ای (حیوان یا شیئی) که با آرایه تشخیص استعلا می‌یابد، به‌مثابه نشانه‌ای است که تفسیرش، با اتخاذ پاره‌ای از ویژگی‌های انسانی، استعلا یافته‌است. شخصیت یا نشانه در معرضِ تشخیص را می‌توان دارای تفسیری مدرج دانست که بر روی پیوستارِ صفر (یعنی بدون انسان‌انگاری) تا یک (یعنی دگردیسی به انسان) قابلیت استعلا (قابلیت آدم‌نمایی) دارد. به‌عبارت‌دیگر راوی می‌تواند بنا به نیازش، برای هر حیوان یا شئی (که به‌مثابه شخصیت در داستانش برساخته‌است) درجه متفاوتی از کنش و خصائل انسانی را قائل شود. می‌توانند شخصیت‌های حیوانیِ قصه مانند شخصیت‌های کلیله‌ودمنه انسان‌وار حرف بزنند و بیاندیشند اما همچنان چهاردست‌وپا راه بروند. می‌توانند، با یک درجه استعلایافته‌تر (یک درجه آدم‌نماییِ بیشتر)، حیواناتی باشند که علاوه بر حرف‌زدن، مانند انسان روی دو پا نیز حرکت کنند. می‌توانند با بیشینه درجه انسانی، مانند پینوکیو کاملاً به شمایل انسان دگردیسی یابند. تشخیص در داستان کودک می‌تواند به شکلی وارونه نیز صورت بگیرد، یعنی به‌جای استعلای ابژه (حیوان یا شی) به سوژه (انسان)، سیر قهقرایی سوژه به ابژه رخ دهد، تاحدی‌که به مسخ

برسد. مسخ شدن به دست جادوگران (مثلاً تبدیل بـه مجسـمه‌ای سـنگی شـدن) نمونـه‌ای شی‌انگاری و حیوان‌انگاری (وارون آدم‌نمایی) است.

۳-۲۵- حس‌آمیزی

واژه‌ها صرفاً بر معنای فرهنگ‌لغتی خود دلالت نمی‌کنند. در کنار معنای فرهنگ‌لغتی، سـازه‌هـای دیگری مانند بار عاطفی، مؤدبانه بودن و غیره نیز در دامنه معنایی آنها وجود دارد، مثلاً در دامنـه تفسیرِ واژه «هیولا»، احساسات منفی و ترس‌آور وجود دارد. نه‌تنها در دامنه معنایی واژه‌هـا، بلکـه در دامنه تفسیر نشانه‌های غیرواژگانی نیز عواملی مانند احساس و عواطف وجـود دارنـد. بـرخلاف نشانه‌های منفرد (مثل واژه‌ها) که معمولا نمی‌تواننـد همزمـان دارای بـار حسـی مثبـت و منفـی باشند، کلان‌نشانه‌ها (مثل داستان‌ها) می‌توانند همزمان چند احساس متناقض را در تفسـیر خـود داشته‌باشند. هرچه نشانه از حالت انفرادی فاصله بیشتری بگیرد و در اثـرِ ارتبـاط بـا نشـانه‌هـای دیگر (در اثر فرایند نشانگی) به کلان‌نشانه شـدن میـل کنـد، تفسـیرش قابلیـتِ بیشـتری بـرای حضور دو یا چند حس متفاوت را خواهد داشت. بـه حضـور همزمـانِ دو حـس متنـاقض (یـا دو هیجان یا عاطفه مثبت و منفی) در تفسیر یـک کـلان‌نشـانه «حـس‌آمیـزیِ پـی‌رنگـی» اطـلاق می‌شود. در «هیولاهای مولی» می‌خوانیم: «نیمه‌های شب، وقتی‌که مولی زیرپتـوی گـرم‌ونـرمش دراز کشیده بود، هیولاهای اتاقش کم‌کم می‌آمدند تا سروصدا کنند. زودتـر از همـه یـک کوتولـه پشمالوی شاخ‌دار وحشتناک و دو تا سوسمار بـزرگ دنـدان‌دراز شـاخ‌دار؛ حـالا سـه تـا هیـولای وحشـتناک تـو اتـاق هسـتند» (اسـلیتر، ۱۳۹۹: ۴-۷). مـتن نوشـتاری، مبـین حضـور هیولاهـای وحشتناک است؛ اما در تصاویر کتاب، هیولاها با لبخندی دوستانه و حالتی دوست‌داشـتنی دیـده مـی‌شـوند. خواننـده از دیالکتیـک ایـن دو خـرده‌نشـانه متنـاقض، همزمـان دو حـس تـرس و دوست‌داشتن را نسبت به هیولاها تجربه می‌کند. به قول رولان بـارت (Barthes, 1977: 25-26)، خرده‌نشانه تصویر (تصویر هیولا) و خرده‌نشانه متن نوشتاری (کلمـه هیـولا) روی یکـدیگر لنگـر می‌اندازند. به عبارت دیگر، دیالکتیک خرده‌نشانه‌هایی بـا بـار حسـی-عـاطفی متنـاقض، آرایـه «حس‌آمیزیِ پیرنگی» را در دامنه تفسیر کلان‌نشانه (در کـل داسـتان یـا در اپیسـودی از آن) رقم می‌زند.

تصویر شماره (۹) خلاف واژه «هیولا» (به‌مثابه نشانه‌ای نمادین) که دارای تفسیرِ «موجودی وحشتناک» و موجدِ حس منفی است، شادی و لبخند هیولاها در تصویر (به‌مثابه نشانه شمایلی) موجد حس مثبت است (اسلیتر، ۱۳۹۹: ۷).

ایجاد زمینه‌ای برای مواجهه کودک با هیولاهایی که دوست‌داشتنی‌اند، به‌لحاظ روانکاوی نیز مواجهه کودک با ترس‌های نهفته خود را تسهیل می‌کند و به ناخودآگاه کودک القا می‌کند که آنچه ترسناک به‌نظر می‌آید، چندان هم ترسناک نیست. مَکس در کتاب *جایی که وحشی‌ها هستند* (سنداک، ۱۳۹۱) با موجودات وحشی‌ای که دوست‌داشتنی هستند، هم‌بازی می‌شود و وقتی می‌خواهد از سرزمین وحشی‌ها برگردد، وحشی‌ها از او می‌خواهند که به‌عنوان رئیس کنارشان بماند. داستان‌های گروتسک[1] مبتنی بر همین حس‌آمیزیِ پیرنگی می‌باشند. گاهی حس‌آمیزی نه از دیالکتیک خرده‌نشانه‌های نوشتاری و تصویری، بلکه از دیالکتیک درونیِ خرده نشانه‌های نوشتاری حاصل می‌شود، مثلاً در داستان نوجوان *کنسرو غول*، مرگ مضحکی از قول توکا (شخصیت اصلی داستان) روایت می‌شود: «خیلی مسخره می‌ره اون دنیا. پدره رفته بوده دندونش رو بکشه، پیش دندون‌پزشک؛ ولی همون‌طور که دهنش زیردست دندون‌پزشکه وا مونده بوده، یه چیز کوفتی می‌پره توش. می‌ره بیخ حلقش و همون‌جا موندگار می‌شه. یه بچه‌سوسک بوده از اون حمومی‌ها» (رجبی، ۱۳۹۵: ۲۰). خواننده این کلان‌نشانه را همزمان با دو حس اندوه از مرگی اتفاقی و حس شادی‌ای از مرگی مسخره و خنده‌دار، تجربه می‌کند.

۴- نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد متناظر با آرایه‌های ادبی کلاسیک، سازه‌هایی (موسوم به آرایه‌های پیرنگی) در پیرنگ داستان‌های کودک وجود دارند که اولاً نقش نشانه‌شناختیِ متناظری را ایفا

1. Grotesque

می‌کنند، ثانیاً این سازه‌های متناظر، برخلاف آرایه‌های ادبی قابلیت حذف ندارند و جزئی از پیرنگ داستان‌اند. با توجه به تقسیمات سه‌وجهیِ نشانه‌شناختیِ پرس (نمادین، نمایه‌ای، شمایلی)، واحدهایی مانند «کلمه»، «عبارت»، «واج» که پایه علم بدیع‌اند، فقط حالت خاصی از نشانه‌های نمادین است. این پژوهش نشان داد که مفهوم آرایه می‌تواند از سطح کلمه (به‌عنوان حالت خاصی از نشانه‌های نمادین) به سطح انواع دیگری از نشانه‌های نمادین و حتی به نشانه‌های غیرنمادین، یعنی به نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای گسترش یابد. از طرفی نشان داد که بستر این گسترش را می‌توان از متون فخیم ادبی و شعری به متون روایی کودک (که زبانی ساده دارند) تسری داد. علاوه بر این، کارکرد انضمامی، مازادی و روساختیِ آرایه‌ها قابل استعلا به کارکرد محوری، پیرنگی و زیرساختی است.

درواقع داستان کودکانه‌ای که «آرایه پیرنگی» نداشته‌باشد، داستانی درخور کودک نخواهد بود، همان‌گونه که اگر شعری آرایه ادبی نداشته‌باشد، احتمالاً نظمی بیش نخواهدبود.

با استفاده از بررسی بسامدِ «آرایه پیرنگی» در آثار یک نویسنده و حتی یک دوره ادبی می‌توان سبک نویسندگان یا سبک غالب دوره را مشخص کرد و از مجرای شناخت سبک به شناخت طرحواره‌های ذهنی آنها دست یافت. مثلاً در داستان‌های مولوی ایهام‌ها و اسلوب‌حکیم‌های پیرنگ‌ساز بر محور نشانه‌های نمایه‌ای استوار است، اما ممکن است همین آرایه‌های طنزآفرینِ اسلوب‌حکیم در سبک نویسندگان دیگر، به‌ویژه نویسندگان کودک، بر محور نشانه‌های شمایلی استوار باشد.

منابع

استاین، د. ا. ۱۳۹۵. *کاکل‌قرمزی وسط کتاب‌خواندن پدرش می‌پرد*، ترجمه م. نجف‌خانی. تهران: آفرینگان.

اسلیتر، ت. ۱۳۹۹. *هیولاهای مولی*، تصویرگر م. مورگان. ترجمه ح. یوسفی‌نژاد. تهران: باداس.

افتخاری، ر. ۱۳۹۲. *شب‌نشینی با عمو‌بسک*، تصویرگر ن. اورنگ. تهران: دانش نگار.

امینی، ن. ۱۳۹۴. *کارت دعوت داری موش‌موشک*، تصویرگر غ. بیگدلو. تهران: علمی‌وفرهنگی.

ایبد، ط. ۱۳۹۴. گرگ گنده و خپله‌ماهی، تصویرگر گ. گرگانی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

بکایی، ح. ۱۳۹۳. *مسابقه دات‌کام*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

بیگدلو، غ. ۱۳۸۶. *کرم صفحه نهم*، تصویرگر گ. کیانی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

بیگدلو، غ . ۱۳۹۱. *مداد بنفش*، تصویرگر پ. کاظمی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

پریرخ، ز. ۱۳۹۴الف. *یک تمساح قیچ‌قیچ*، تصویرگر گ. گرگانی. تهران: چکه

پریرخ، ز. ۱۳۹۴ب. *یک کرگدن ددنگ ددنگ*، تصویرگر م. شاکرین. تهران: چکه
تیموریان، آ. ۱۳۹۶. *قایق کاغذی*، تهران: فاطمی.
جعفری، ل. ۱۳۸۹. *آقاخروسه*، تصویرگر م. طباطبایی. تهران: علمی‌وفرهنگی.
جعفری، ل. ۱۳۹۴. «سنگ و سوراخ». *داستان یک اسم و چند قصه «سنگ»*، تصویرگر ع. شفیعی‌راد. تهران: چکه.
چو، چ. ا. ۱۳۹۵. *مردی که حشره شد*، ترجمه ح. شیخ‌رضایی. تصویرگر هوخشتاتر. تهران: طوطی.
حبیبی، ح. ۱۳۸۷. *بوقی که خروسک گرفته بود*، تهران: علمی‌فرهنگی.
حسن‌زاده، ف. ۱۳۸۸. *دیو دیگ‌به‌سر*، تصویرگر ع. خدایی. تهران: کانون پرورشی فکری کودکان.
حسن‌زاده، ف. ۱۳۹۴. *بشو و نشو*، تصویرگر ع. مرکزی. تهران: چکه.
خسرونژاد، م. ۱۳۹۲. *قصه جنگ و صلح*، تصویرگر م. بنی‌اسد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان.
خدایی، ع. ۱۳۸۹. *همین و همان*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان.
خندان، س. ۱۳۹۷. *قاسم‌قصاب*، تصویرگر ا. مفتون. تهران: خط‌خطی.
دهریزی، م. ۱۳۹۹. *داستان گل حسرتی*، تهران: کانون پرورش فکری و کودکان.
دهریزی، م. و الله‌دادی، ا. ۱۳۹۶. *مهمانی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه*، تهران: سوره مهر.
راک، ج. ۱۳۷۵. *بره سفید و ابر* کوچک، ترجمه ج. ابراهیمی. تصویر ا. کابله. تهران: رسالت قلم.
رجبی، ز. ۱۳۹۷. «نگرشی بر تلمیح ادبی براساس رویکردهای نوین در نقد ادبی و مطالعات بینارشته‌ای». *مجله نقد ادبی*، ۱۱(۴۳): ۷-۳۷.
رجبی، م. ۱۳۹۴. *ساندویچ‌سازِ مو دُم‌اِسبی‌باف*، تهران: افق.
رجبی، م. ۱۳۹۵. *کنسرو غول*، تهران: افق.
زنجانبر، ا. ۱۳۹۲. «پسرگیج». *مجموعه‌داستان مسترآب فرنگی*، تهران: کتاب آمه.
زنجانبر، ا. ۱۳۹۸. «شگرد روایی «همانی تراجهانی» در داستان‌های کودک‌ونوجوان: با رویکرد هستی‌شناختی». *روایت‌شناسی*، ۳ (۶): ۲۹۳- ۳۲۵.
زنجانبر، ا. ۱۳۹۹. *و*، تهران: قو.
زنجانبر، ا. ۱۴۰۰الف. واو، تهران: قو.
زنجانبر، ا. ۱۴۰۰ب. *بی یا*. تهران: (در دست انتشار).
زنجانبر، ا. و بستانی، ف. و زارع، ح. ۱۳۹۸. «تحلیل نشانه‌روانکاوی رمان نوجوان «مسابقه دات‌کام» با رویکرد واسازی». *پژوهش‌های زبانی*، ۱۰(۱): ۵۹-۸۲.
زنجانبر، ا. و عباسی، ع. ۱۳۹۹. «سبک‌شناسی دگردیسی «جسمانه» در داستان‌های کودک: برپایه نظام گفتمان تنشی». *جستارهای زبانی*، ۱۱(۴): ۴۹-۷۴.

زنجانبر، ا. و کریمی‌دوستان، غ. ۱۳۹۹. «رده‌بندی نشانه‌شناختیِ سوژه‌های تخیلی در داستان‌های کودک: از منظر نظریه آمیختگی مفهومی». *زبان‌پژوهی*، ۱۲ (۳۷): ۱۷۷- ۱۹۵.
زوران، میشل. ۱۳۹۵. *این مال منه*، ترجمه م. ریاضی. تهران: هفته.
سجودی، ف. ۱۳۸۳. *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.
سعیدی، س. ۱۳۹۷. *گردن‌دراز*، تصویرگر ا. مفتون. تهران: خط‌خطی.
سناپور، ح. ۱۳۸۷. *جادوهای داستان*، تهران: چشمه.
سنداک، م. ۱۳۹۱. *جایی که وحشی‌ها هستند*، ترجمه ش. عباسی. تهران: مهاجر.
شمس، م. ۱۳۹۴الف. *ل بازیگوش*، تصویرگر ر. دالوند. تهران: افق.
شمس، م. ۱۳۹۴ب. «سنگ و گردو». *داستان یک اسم و چند قصه «سنگ»*، تصویرگر ع. شفیعی‌راد. تهران: چکه.
شمس، م. ۱۳۹۷. خانه دیوانه. تصویرگر ا. رحیمی. تهران: علمی‌وفرهنگی .
شمس، م. ۱۳۹۹. «تقسیم غاز». *ماهنامه رشد نوجوان*، ۳۹ (۳۰۶): ۲۶.
فتاحی، ح. ۱۳۹۷. *قصه‌های تصویری از مثنوی: طوطی و بقال*، تصویرگر ب. اخوان. تهران: قدیانی.
کالی، د. ۱۳۹۴. *مشق شبم را ننوشتم چون*، ترجمه ر. هیرمندی. تصویرگر ب. چاد. تهران: افق
کاکاوند، ک. ۱۳۸۲. *موش‌نخودی*، تهران: شباویز.
کشاورز، ن. ۱۳۹۴. «چکه‌ای که نمی‌چکید ». *داستان یک اسم و چند قصه؛ «چکه»*، تصویرگر ن. محزون. تهران: چکه.
گرَویت، ا. ۱۳۹۲. *آفتاب‌پرست غمگین*. ترجمه ش. شریفی. تصویرگر ا. گرَویت. تهران: علمی‌وفرهنگی.
گیلمن، ف. ۱۳۹۷. یک *داستان* محشر، ترجمه ن. وکیلی و پ. مهین‌پور. تهران: مبتکران.
لوبل، آ. ۱۳۸۵. *قورباغه و وزغ دوست هستند*، ترجمه ف. منجزی. تهران: چشمه.
لیونی، ل. ۱۳۹۲. *بزرگترین خانه دنیا*، ترجمه م. رحماندوست. تهران: شهر.
محمدی، م. ۱۳۹۶. *هفت اسب هفت رنگ*، تصویرگر ن. صفاخو. تهران: مؤسسه تاریخ ادبیات کودک.
مردانی، م. ۱۳۹۸. *زال و سیمرغ*، تصویرگر ع. پاک‌نهاد. تهران: آریانوین .
مزارعی، ا. ۱۳۹۲. *مامان کله‌دودکشی*، تهران: افق.
مقیمی، س. و صدقی‌مهر، م. ۱۳۸۳. *ابر و بره*. تهران: فرجام جام جم.
مکِی، د. ۱۳۹۴. *حالا نه بچه*، ترجمه ط. آدینه‌پور. تهران: چکه.
ملانسکی، س. ۱۳۹۷. *هانسل و گرتل*، ترجمه س. فرازی. تهران: پرتقال.
نبی‌ئیان، پ. و شعیری، ح. ۱۳۹۵. «تحلیل نشانه‌معناشناختی فرایند تشخیص در گفتمان ادبی: مطالعه موردی پاچه‌خیزک نوشته چوبک». *پژوهش‌های زبانی*، ۷(۱): ۵۷-۷۶.

نبی‌ئیان، پ. و شعیری، ح. ۱۳۹۶. «تحلیل روایی فرایند تشخیص در چارچوب نشانه‌معناشناسی گفتمانی: مطالعه موردی دسته گل اثر چوبک». زبان‌پژوهی، ۹(۲۵): ۲۵-۵۸.

هنرکار، ل. ۱۳۹۴. *خط سیاه تنها*، تصویرگر ز. کیقبادی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

Barthes, R. 1977. *Image*, *Muzic, Text*, London: Hammersmith.

Nikolajeva, M. 2002. “Growing up: The dilemma of children’s literature”. *Children’s literature as communication*, D. Sell Roger. Ed. Philadelphia: John Benjamins. 111-136.

Peirce, Ch. S. 1931. *Collected Writings*, 8 Vols. Eds. Ch. Hartshorne & P. Weiss & A. W burks. Cambridge, Ma: Harvard University Pres.