مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۳۵-۱۵۵)
/https://arjgap.alzahra.ac.ir

متافتونومی در عناوین پیکتوگرافیک کتاب‌های تصویری کودک، بر اساس نظریهٔ قطب‌های مجازی و استعاری یاکوبسن

امیرحسین زنجانبر
کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران.
mosafer_e_barfi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳-۰۵-۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳-۰۹-۱۷

1-DOI: 10.22051/pgr.2024.47878.1278

چکیده

زبانِ عینی تصویر برای کودک بیش از زبان انتزاعی نوشتار قابل درک است؛ از همین رو، گرافیست‌های کتاب کودک به منظور ارتباط بصری علاوه بر تصویرِ روی جلد از پیکتوگرام‌ها در تایپوگرافی عنوان بهره می‌جویند. پیکتوگرام‌ها نشانه‌هایی تصویری هستند که ساده و فاقد جزئیات‌اند. بسامد به‌کارگیری استعارات و مجازهای مرسل بصری در بازی‌های پیکتوگرافیک کتاب‌ها علت انتخاب این موضوع برای پژوهش است. قطب مجاز مبتنی بر محور ترکیبی زبان (محور همنشینی) است و قطب استعاره مبتنی بر محور گزینشی آن (محور جانشینی). یاکوبسن، زبان‌شناس و نظریه‌پرداز ادبی روس، با تأکید بر تناظر دو قطب مجاز و استعاره، غلبهٔ تنها یکی از این دو را در هنرهای کلامی و غیرکلامی (مانند نقاشی و سینما) امکان‌پذیر می‌داند. این در حالی است که ژنت، اولمان، اکو، متز، خوزنس و دیگر ساختگرایان پساياکوبسن بر متافتونومی (یعنی بر همزیستی مجاز و استعاره) تأکید دارند. هدف از پژوهش پیش‌رو نه‌تنها اثبات امکان همزیستی، بلکه اثبات ضرورت هم‌آمیزی این دو قطب در بازی‌های پیکتوگرافیک است. در همین راستا، مقالهٔ حاضر با روش تحلیلی‌توصیفی در پی پاسخ به چگونگی رابطهٔ متافتونومی در گرافیکِ عناوین کتاب‌های کودک است. نمونه‌های موردی این مقاله شامل پیکتوگرام‌های جلدهای هفت عنوان کتاب تصویری گروه سنی «الف» و «ب» است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که مجاز مرسل پایه‌ای نامرئی برای استعاراتی است که در بازی‌های پیکتوگرافیکِ عنوان دیده می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: کتاب کودک، تایپوگرافی، پیکتوگرام، متافتونومی، قطب‌های استعاری و مجازی، یاکوبسن

مقدمه

در صنعت نشر، جلد کتاب یکی از بسترهای تبلیغی برای تشویق مخاطب به خرید و خواندان آن است. از همین رو، لترینگ[1] و تایپوگرافیِ[2] عناوینی که بر بستر جلد کتاب‌ها دیده می‌شود، محل تلاقی سه مقولهٔ هنر، زبان و اقتصادِ نشر است. در بسیاری از لترینگ‌ها و تایپوگرافی‌های خلاقِ عناوین کتاب‌های کودک از پیکتوگرام‌ها[3] استفاده می‌شود. پیکتوگرام آیکونی کلی (تصویری بدون جزئیات) است که مفهومی را در نهایت سادگی به مخاطب انتقال می‌دهد. مثلا ممکن است در تایپوگرافی واژهٔ «عشق» به‌جای دو نقطهٔ حرف قاف از پیکتوگرام دو قلبِ درهم‌تنیده استفاده شود. جانشینی پیکتوگرامِ دو قلبِ درهم‌تنیده، یک بازی پیکتوگرافیک برای اشاره به عشقی دوطرفه به‌شمار می‌آید. این پژوهش رویکردی میان‌رشته‌ای دارد و به‌مثابه پلی بین زبان‌شناسی و هنر گرافیک، بر تبانی دو بعد زبانی و هنریِ عناوین پیکتوگرافیک کتاب‌های گروه سنی «الف» و «ب» متمرکز است. یاکوبسن[4] معتقد است که هر عنصر زبانی به دو شیوه امکان تحقق دارد: یکی با برجستگی قطب مجازی[5] زبان که بر محور مجاورت[6] استوار است و دیگری با برجستگی قطب استعاریِ[7] آن که قائم بر محور مشابهت[8] است. برخی ساختگرایان پساياکوبسنی از توجه افراطی منتقدین ادبی و پژوهش‌گران فلسفهٔ هنر به استعاره[9] و تغافل از نقش پایه‌ای و بسترساز مجاز مرسل[10] انتقاد کرده‌اند. لویی خوزنس[11] اصطلاح متافتونومی[12] را در سال ۱۹۹۰ برای انواع تعامل مجاز مرسل با استعاره ابداع کرد. این اصطلاح ترکیبی از معادل انگلیسی استعاره (متافور) و مجاز[13] (متونومی) است. هدف از پژوهش حاضر این است که برای نخستین بار، نقش مجاز مرسل را در شکل‌گیری معنای استعاری پیکتوگرافی‌های عناوین کتاب‌های کودک مورد توجه قرار دهد. در همین راستا، این مقاله به دو پرسش پاسخ می‌دهد: ۱- در عناوین پیکتوگرافیک کتاب‌های کودک، محور همنشینی[14] و جانشینی[15] چه نقشی دارند؟ ۲- قطب‌های مجازی و استعاری زبان در بستر عناوین پیکتوگرافیک چگونه با یکدیگر تعامل می‌کنند؟

روش پژوهش

داده‌ها به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده و روش پژوهش تحلیلی- توصیفی است. جامعهٔ هدف، کتاب‌های تصویریِ دارای عناوین پیکتوگرافیک در گروه سنی «الف» و «ب» است. نمونهٔ آماری شامل سی و یک عنوان از کتاب‌های پیکتوگرافیکی است که تایپوگرافی فارسی دارند (اعم از عناوین تألیفی یا ترجمه‌ای) و دوازده عنوان نیز از کتاب‌هایی که دارای تایپوگرافی‌های انگلیسی هستند. جامعهٔ آماری محدود به کتاب‌های منتشرشده از ابتدای سال ۱۳۹۲ (۲۰۱۳) تا انتهای ۱۴۰۲ (۲۰۲۳) است. نمونه‌گیری به روش هدفمندِ غیراحتمالی و پژوهش بر اساس مطالعهٔ چندموردیِ[16] انجام گرفته است. هدف مطالعهٔ چندموردی این است که با استفاده از تکرار و مقایسهٔ چند نمونه به ساختار نظری تعمیم‌پذیر دست یابد (Eriksson and Kovalainen, ۲۰۰۸). مطالعهٔ چندموردی بر منطق نمونه‌گیری تکیه نمی‌کند؛ از همین رو تعداد نمونه‌ها حائز اهمیت نیست (Yin, ۱۹۹۴)؛ چراکه مبتنی بر روش اشباع است. یعنی نمونه‌گیری تا جایی ادامه می‌یابد که افزایش نمونه‌های جدید، افزونگی اطلاعات را به همراه نداشته باشد. این نوع پژوهش نسبت به مطالعات تک‌موردی قدرت تعمیم‌پذیری بیشتری دارد (Mills; Durepos and Wiebe, ۲۰۱۰: ۵۸۳). در ادامه، تایپوگرافی (یا لترینگِ) هفت عنوان از نمونه‌ها به‌صورت مبسوط توضیح داده می‌شود. انتخاب این هفت عنوان از میان چهل و سه عنوان نمونهٔ مورد پژوهش بر پایهٔ ترجیح خاصی نیست و هر کدام از سایر نمونه‌ها نیز می‌توانستند نامزد این تحلیل باشند.

پیشینهٔ پژوهش

یاکوبسن برای توصیف زایایی زبان بحث تمایز دو رابطه موسوم به «ترکیب[17]» و «گزینش[18]» را مطرح می‌کند. پیش از او سوسور[19] با وضع دو اصطلاحِ «محور همنشینی» و «محور متداعی[20]» به تمایز این دو رابطه اشاره کرده بود؛ اما یاکوبسن خود می‌گوید نخستین کسی که از این تمایز سخن گفت میکو کرژوفسکی[21]، زبان‌شناس لهستانی، بود در مقاله‌ای با عنوان «دو گونه هنر، استوار به دو گونه همانندی» (Jacobson & Pomorska, 1983, 125 -135).

در سال ۱۹۶۵ یاکوبسن ضمن بررسی رفتار بیماران زبان‌پریش[22]، در مقالهٔ «دو سویهٔ زبان و دو گونه زبان‌پریشی» برای توجیه تمایز زبان‌شناختیِ دو رابطهٔ مذکور شواهدی پزشکی ارائه می‌دهد (احمدی، ۱۳۸۸: ۸۰-۸۱)؛ سپس در مقالهٔ «رئالیسم در هنر»، از تناظر میان دو فرایند «ترکیب» و «گزینش» با دو قطب «مجاز» و «استعاره» برای سبک‌شناسی و گونه‌شناسی ادبی و هنری استفاده می‌کند؛ مثلا سینما را به‌خاطر توالی تصاویر گونه‌ای مبتنی بر مجاز و فرایند ترکیب می‌داند و شعر را گونه‌ای

مبتنی بر استعاره و فرایند گزینش. از همین رو، رولان بارت[۲۳]، یاکوبسن را پیشگام به‌کارگیری استعاره و مجاز در قلمروهای فراکلامی می‌داند. دیوید لاج[۲۴] در مقالهٔ «زبان ادبیات داستانی نوگرا، استعاره و مجاز» (۱۳۹۷) بین سبک بیان و مقاصد راوی تمایز قائل می‌شود. لاج معتقد است لارنس[۲۵] نویسندهٔ نوگرای رمان زنان عاشق[۲۶] (Lawrence, ۱۹۲۱)، نثر داستان را با سبکی اساسا مجازی نوشته است؛ چراکه «هر عبارت و پاراگراف نوعا از عبارت و پاراگراف قبلی ناشی می‌شود» (لاج، ۱۳۹۷: ۶۷)؛ اما کلمات در عین اینکه تکرار می‌شوند، هر بار معنایی متفاوت را تداعی می‌کنند و از همین رو تکرارها در خدمت مقاصد استعاری‌اند. بنابراین لاج به امکان حضور همزمانِ هر دو قطب مجازی و استعاری در متن (البته نه امکان حضورِ همزمان در یک سطح، بلکه در دو سطح مختلفِ سبک و کارکرد) اشاره می‌کند؛ اما همچنان در هر سطح (اعم از سطح کارکردی یا سبکی) قائل به تسلط اجتناب‌ناپذیر یکی از قطب‌ها است. استیفان اولمان[۲۷] در مقالهٔ «ماهیت صور خیال» (۱۹۶۴) به تفاوت مجاز و استعاره توجه و از برترانگاری استعاره در دنیای معاصر انتقاد کرده است. او برتری و قدرت اقناعی استعاره را متأثر از مجاز مرسل می‌انگارد. اولمان در بررسی صور خیال در آثار پروست[۲۸]، جداسازی استعاره از مجاز مرسل در آرایهٔ حس‌آمیزی را امکان‌ناپذیر می‌خواند (کالر، ۱۳۸۸: ۳۳۹ الف). ژرار ژنت[۲۹]، پل دومان[۳۰] و اومبرتو اکو[۳۱] از دیگر خوانندگان پروست هستند که به نقش مجاز مرسل در تشکیل و دریافت استعاره التفات داشته‌اند. خوزنس (۱۹۹۰) با رویکرد زبان‌شناسی شناختی بر متافتونومی (تعامل انواع استعاره و مجاز) تأکید داشته است. رویز دمندوزا ایبانز[۳۲] و همکارانش (۲۰۰۰; ۲۰۰۱) رابطهٔ برهم‌کنشی استعاره و مجاز را به‌لحاظ زبان‌شناسی شناختی به چهار دسته موسوم به «بسط مجازی در مبدأ استعاری»، «بسط مجازی در مقصد استعاری»، «تقلیل مجازی در مبدأ استعاری» و «تقلیل مجازی در مقصد استعاری» تقسیم کرده و علاوه بر این، دسته‌بندی ویژه‌ای از سطح پیچیدگی استعاره‌ها و مجازها نیز ارائه داده‌اند. سوبرینو[۳۳] (۲۰۱۶) دسته‌بندی دمنوزا ایبانز را در حوزهٔ تبلیغات، اِعمال و از برخی برهم‌کنش‌های کم‌کاربردتر چشم‌پوشی کرده است.

یکی از نخستین مقالاتی که قطب‌های مجازی و استعاری یاکوبسن را در قلمروی هنر به کار گرفته است، مقالهٔ راندا دوبرینک[۳۴] (۱۹۸۰) با عنوان «شعر بصری: استعاره و مجاز در نقاشی‌های رنه مگریت» بوده است. چندی بعد، براندی[۳۵] و آمّن[۳۶] (۱۹۹۳) نیز با رهیافت یاکوبسن مقالهٔ «فراسوی شبیه و مانند در تصاویر: مجاز و استعاره در برخی از هنرهای اخیر» را منتشر کرده‌اند. در ادامه، فورسویل (۲۰۰۲; ۲۰۲۳) دسته‌بندی پنج‌گانه‌ای برای آرایه‌های تصویری ارائه داده است که چهار نوع از آن (موسوم به استعاره‌های تک‌تصویری، دوتصویری، یکپارچه، و تصویری-کلامی) مبتنی بر محور جانشینی است و یک نوع از آن (موسوم به تشبیه تصویری) مبتنی بر محور مجاورت.

در ایران پژوهش‌های زیادی با رویکرد قطب‌های استعاری و مجازی انجام شده است؛ اما پژوهشگران ایرانی عموما از حصار نظریهٔ مجاز و استعارهٔ یاکوبسن بیرون نیامده‌اند. یعنی تنها در پی نمایش غلبهٔ یکی از دو قطب استعاری یا مجازی در سبک یک نویسنده یا شاعرند و هیچ‌کدام به نظریه‌های مرتبط با هم‌آمیزی و مکمل بودن این دو قطب التفاتی نداشته‌اند.

زنجانبر (۱۴۰۲) در بخشی از مقالهٔ خود، تایپوگرافی عناوین کتاب‌های کودک را از منظر محورهای جانشینی و همنشینی تقسیم‌بندی کرده است. قادری جویباری و محمودی (۱۴۰۰) نیز در مقاله‌ای همایشی، با تکیه بر با آرای یاکوبسن، استعارات و مجازها را به‌عنوان عنصر غالب در پوسترهای مهدی سعیدی و رضا عابدینی بررسی کرده‌اند. دو مقالهٔ آقابابایی (۱۳۹۹) و (۱۳۹۷) از معدود پژوهش‌هایی است که هم به قطب‌های مجازی و هم به قطب‌های استعاری توجه کرده است؛ اما نویسندهٔ آن نیز همزیستی استعاره و مجاز را مطمح نظر قرار داده است؛ نه هم‌آمیزی آنها را. به‌عبارتی روشن‌تر، ایشان با استناد به فراوانی و تعداد آرایه‌های مجاز و استعاره در ده بیت از اشعار بیدل و صائب و مقایسهٔ آن با چند نقاشی دورهٔ گورکانی مدعی شده است که به‌لحاظ آماری این دو آرایه هم‌تراز هستند و به‌لحاظ فراوانی هیچ‌یک بر دیگری برتری عددی ندارد. در اکثر پژوهش‌های ایرانی، چند نقص روش‌شناختی مشترک وجود دارد: نخست اینکه، اگرچه مدعی تفاوت مجاز (یا استعارهٔ) یاکوبسن با مجاز (یا استعارهٔ) ادبی هستند؛ اما در عمل همچنان استعاره و مجازهای ادبی را مطمح نظر قرار می‌دهند؛ دوم اینکه، ذهنیتشان از استعاره و مجاز، ذهنیتی ادبی است؛ از همین رو گاهی آنچه را در محور جانشینی (قطب استعاری) قرار دارد در محور همنشینی (قطب مجازی) تلقی می‌کنند و درنتیجه تحلیل آماریشان با همین اشتباه ظاهرا کوچک، دچار آسیب بزرگ می‌شود. مثلا مقالهٔ آقابابایی (۱۳۹۷) تکرار واجی،

سجع و قافیه را به‌عنوان قطب مجازی به شمار آورده است، سوم اینکه، تسلط استعاری یا مجازی را به فراوانی آماری تقلیل می‌دهند؛ درصورتی که تسلط صرفا قائم به تعداد و بسامد استعاره و مجاز در اثر نیست. مثلا در مصراع «من که شبها، ره تقوا زده‌ام با دف و چنگ» به‌لحاظ فراوانی فقط سه تا صدای «آ» دارد اما هجاآرایی «آ» در آن تسلط دارد و این تسلط ناشی می‌شود از موضع وزنی این هجا در مصراع فوق، ماهیت زبانی و آکوستیکِ صدای «آ»، فراوانی و توزیع صدای «آ» در زبان فارسی و تقابل و تعامل آن با حروف مجاورش؛ چهارم اینکه، آیا پس از اینکه ده بیت از اشعار شاعری مانند بیدل را که انتخاب کردید، می‌توانید مدعی شوید که تمام استعاره‌ها و مجازهای داخل هر بیت را به‌عنوان پایهٔ تحلیل آماری خود، بیرون کشیده‌اید؟ البته همین نقص در شیوهٔ تحلیل خودِ یاکوبسن نیز دیده می‌شود. جاناتان کالر در مقالهٔ «تحلیل بوطیقایی یاکوبسن» (۱۳۸۸: ۸۷-۱۱۱ ب)، نشان می‌دهد که یاکوبسن (Jacobson, ۱۹۷۳) برای تحلیل از آمارسازی‌های سلیقه‌ای در شمارش عناصر هنری ابایی ندارد. یاکوبسن در اثنای تحلیل شعر «ماخولیا»ی بودلر[۳۷]، با صفتانگاریِ برخی قیدها، طبقهٔ صفت را گسترش می‌دهد؛ از طرفی دیگر، صفت‌های ملکی را از طبقهٔ صفت‌ها حذف می‌کند؛ تا بدین طریق برای ادعای تقارن‌های آماری در ساختار شعر مذکور شواهدی ارائه نماید.

نوآوری مقالهٔ حاضر این است که تنها همزیستی قطب‌های مجاز و استعاره را مدنظر قرار نداده است؛ بلکه بر جدایی‌ناپذیری و به‌ویژه نقش بسترساز و پنهان مجاز در دریافت و تشکیل استعاره تمرکز کرده است؛ بعلاوه، مقالهٔ حاضر نخستین پژوهش دربارهٔ قطب‌های مجازی و استعاری در لترینگ و تایپوگرافی است.

مبانی نظری

روابط جانشینی و همنشینی

الف) محور همنشینی: «رابطهٔ همنشینی در اصل رابطهٔ موجود میان واحدهایی است که در ترکیب با یکدیگر قرار می‌گیرند و واحدی را از سطح بالاتر تشکیل می‌دهند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷-۲۸). مثلا همنشینی سه واج «ح»، «س» و «ن» منجر به تشکیل واژهٔ «حسن» می‌شود. یعنی همنشینی سه واحد زبانی (سه واج) به یک واحد زبانی در سطح بالاتر (واژه) می‌انجامد. همچنین همنشینی سه واژهٔ «حسن»، «سیب» و «خورد» باعث شکل‌گیری جملهٔ «حسن سیب خورد» می‌شود. به‌عبارتی دیگر، مجاورت سه واژه به تشکیل یک جمله (یک واحد زبانی در سطح بالاتر) می‌انجامد. یاکوبسن (۱۹۶۳) به همنشینی در زنجیرهٔ زبان و گفتمان، «مجاورت جایگاهی[۳۸]» و به همنشینی در جهان واقعی «مجاورت معنایی» می‌گوید (متز، ۱۳۹۵: ۱۰۲). بنابراین همنشینی عناصری زبانی (مانند «حسن»، «سیب» و «خورد» در یک جمله یا واجهای «ح»، «س» و «ن» در یک کلمه) از نوع مجاورت جایگاهی است و همنشینی شاخ با سر حیوان، از نوع مجاورت معنایی.

ب) محور جانشینی: در نقدهای زبان‌شناختی، کاربرد اصطلاح «محور جانشینی» مرسوم‌تر از اصطلاح یاکوبسنی «گزینش» و سوسوریِ «متداعی» است. به گفتهٔ صفوی منظور سوسور از رابطهٔ متداعی دقیقا همان رابطهٔ جانشینیِ مرسوم نیست. درواقع رابطهٔ متداعی اعم از رابطهٔ جانشینی است (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۸). رابطهٔ جانشینی قابلیت جایگزینیِ واحدهای زبانی است. مثلا در جملهٔ «حسن سیبَ را خورد»، به‌جای حسن به‌عنوان نهاد جمله می‌توان از «حسین»، «شهردار تهران»، «گاو» نیز استفاده کرد و به‌جای «سیب» از «آب»، «اراضی»، «علف» و به‌جای «خورد» از «نوشید»، «بالا کشید»، «بلعید». اول اینکه «حسن» و «حسین» از نظر سطح زبانی هر دو در سطح واژه هستند و جانشینی آنها به سطح بالاتری مانند جمله نمی‌انجامد. دوم اینکه واحدهای زبانی مذکور به‌صورت بالقوه امکان جانشینی دارند. یعنی برخلاف رابطهٔ دو کلمهٔ «حسن» و «سیب» که به‌صورت بالفعل می‌توانند در جمله‌ای واحد مجاور یکدیگر باشند، واژگان «حسن» و «حسین» همزمان در جمله قابلیت ظهور ندارند. درواقع، بستر محور همنشینی، «گفتار[۳۹]» است و بستر محور جانشینی، «زبان». زبان بستری امکانی برای بیان است و گفتار، تحقق عینی و وقوع بالفعلِ آن امکان. به بیانی ساده‌تر، وقتی جمله‌ای از دهانَ خارج می‌شود یا نوشته می‌شود، زبان به شکل «گفتار» در سطحی فردی فعلیت می‌یابد و وقتی دنبال کلمات مناسبی برای بیان جمله‌ای می‌گردیم، هنوز در بستر بالقوهٔ زبان و در سطحی جمعی دست و پا می‌زنیم و جملهٔ ما به چندین شکل گفتاری امکان وقوع و تفرّد دارد. جانشینی الزاما در سطح معنا شکل نمی‌گیرد، می‌تواند در سطح صوری و آوایی باشد. مثلا جانشینی حرف «م» و «د» امکان کاربرد دو واژهٔ «دزد» و «مزد» را به گویشور زبان می‌دهد.

قطب‌های استعاری و مجازی

یاکوبسن در مطالعهٔ بیماران زبان‌پریش متوجه دو

اختلال زبانی متفاوت شد. یک گروه اختلال مجاورت (در محور همنشینی) داشتند و یک گروه اختلال مشابهت (در محور جانشینی). کسانی که اختلال مشابهت دارند، تشابه را درک نمی‌کنند. از همین رو، به‌کارگیری استعاره نیز برایشان ناممکن است. کسانی که اختلال مجاورت دارند، از ترکیب و تجزیهٔ واحدهای زبانی ناتوان‌اند (احمدی، ۱۳۸۳: ۶۳). مثلا نمی‌توانند با توسل به تجزیهٔ واژهٔ مرکب «آبلیمو» به دو واژهٔ «آب» و «لیمو» پی به معنای آن ببرند. این افراد ارتباط سلسله‌مراتبی واحدهای زبانی برایشان غیرقابل درک است. بنابراین در به‌کارگیری مجاز مرسل درمی‌مانند. چراکه مجاز مرسل نیاز به درک رابطهٔ سلسله‌مراتبیِ جز به کل دارد. در زبان طبیعی هر دو فرایند گزینش (قطب استعاری زبان) و ترکیب (قطب مجازی زبان) دائما فعال‌اند؛ اما همواره در سبک گفتاری هر گویشور زبان، یکی از این دو فرایند غالب است (یاکوبسن، ۱۳۹۷: ۳۹-۴۰). هر یک از دو فرایند مشابهت (قطب استعاری) و مجاورت (قطب مجازی) نه‌تنها در سطوح مختلف کلامی (تکواژی، واژگانی، نحوی و عبارتی) امکان حضور و تسلط دارند؛ بلکه امکان تسلط هر یک از این دو در نظام‌های نشانه‌ای غیرکلامی نیز وجود دارد؛ مثلا در نقاشی کوبیسم با توجه به برجستگی مجموعهٔ کنایات، قطب مجازی غالب است و در نقاشی سوررئالیست، قطب استعاری (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۱۷-۱۱۹).

هم مجاز مرسل و هم استعاره رهیافت‌هایی تأویلی در معناسازی هستند؛ لیکن تأویلِ استعاری بر رمز استوار است و تأویل مجازی بر زمینهٔ پیام. تأویلی که به رمز باز می‌گردد به دلیل شباهت میان موردِ تأویل و موضوع، شکل می‌گیرد و دلالتی ضمنی دارد. آن مورد تأویلی که به زمینه باز می‌گردد، به دلیل همجواری با عناصر دیگر (بر اساس نسبتی درونی) شکل می‌گیرد و دلالت صریح معنایی دارد (احمدی، ۱۳۸۳: ۶۲-۶۴). درواقع مجاز، جایگزینی از طریق ارتباطِ درک‌شده (مثل جزئیت[۴۰]، تماس[۴۱]، نزدیکی[۴۲]، زمینه[۴۳]، رابطهٔ علت و معلولی[۴۴]) است. رایج‌ترین مجازها در هنرهای تجسمی جزئیت و نیز جایگزینی یک چیز عینی (ابژه) به‌جای یک چیز انتزاعی (سوبژه) است، مثلا جایگزینی اسکلت به‌جای مفهوم انتزاعی مرگ. رابطهٔ اسکلت و مرگ رابطهٔ علت و معلول است؛ از همین رو جایگزینی آنها مَجاز به‌شمار می‌آید.

استعاره، جایگزینی از طریق شباهتِ درک‌شده است، مثل عینیت شمع خاموش به‌جای مفهوم انتزاعی مرگ. هنر بر شباهت تأکید می‌کند؛ اما مجاز و استعاره همزمان می‌توانند در یک اثر هنری نمود بیابند (Brandi & Ammann, ۱۹۹۳: ۹۹-۱۰۰).

متافتونومی

دیوید لاج برخی استعاره‌ها را به دلیل اینکه مبتنی بر مجاورت (مجاز) هستند، «استعاره‌های ضعیف» می‌خواند. در اولیس[۴۵] اثر جویس[۴۶] (۱۹۲۲)، شخصیت بلوم[۴۷] واگویه‌هایی سیال ذهن دربارهٔ دختری دارد که خدمتکار همسایه‌شان است. بلوم در مغازهٔ قصابی توی صف گوشت، پشت سر این دختر ایستاده است و سوسیس خریدن او را نگاه می‌کند. سوسیس‌ها شبیه انگشت‌های صورتی قصاب است. استعارهٔ «سوسیس‌های صورتی» در معنای «انگشتان قصاب» قبل از اینکه بر پایهٔ شباهت ظاهری هر دو باشد، بر اساس همجواری است. چراکه قصاب در حال گذاشتن سوسیس توی پاکت است و مجاورت انگشت‌ها با سوسیس‌ها پایهٔ توجه بلوم به شباهت آنها می‌شود. از منظر لاج چون این استعاره مبتنی بر مجاورت است؛ استعاره‌ای ضعیف به شمار می‌آید (لاج، ۱۳۹۷: ۵۵). به‌عنوان مثالی در ادبیات کودک و نوجوان درخصوص استعارهٔ ضعیف می‌توان به اپیسودی از کنسرو غول (رجبی، ۱۳۹۵: ۲۲) اشاره کرد. در کتاب مذکور، توکا (من-راویِ داستان) انگشت چاق رئیس کارخانهٔ سوسیس را به شکل یک سوسیس بادکرده بازنمایی می‌کند. منظور لاج از صفت «ضعیف» نه قدرت ادبی و هنری آن استعاره، بلکه درجهٔ استعاری آن است. اگر قطب استعاری و قطب مجازی زبان را دو سر یک پاره‌خط در نظر بگیریم؛ روی این پیوستار، فاصله تا دو قطب درجهٔ استعاری بودن را تعیین می‌کند.

بسیاری از نظریه‌پردازان ساختگرای پساياکوبسن بر رابطهٔ رقابتی بین قطب‌های مجازی و استعاری زبان به دیدهٔ تردید نگریسته‌اند و بیشتر بر همکاری دوجانبه و ادغام آنها توجه داشته‌اند. اولمان درخصوص آرایهٔ حس‌آمیزی در آثار پروست به جدایی‌ناپذیری این دو قطب اشاره کرده است.

«ژرار ژنت گامی پیش‌تر می‌نهد و می‌گوید که بسیاری از استعاره‌های خاص پروست از طریق مجاز مرسل به وجود آمده‌اند» (کالر، ۱۳۸۸: ۳۳۹ الف). ژنت برای اثبات ادعای خود به استعارهٔ «ذرت» در توصیف «برج‌های ناقوس سن آندره» استناد می‌کند و توجه به شباهت برج و ذرت را ناشی از همجواری جغرافیایی برج مذکور با یک مزرعهٔ غلات می‌داند. «ژنت همان‌طور که اولمان پیش از او گفته بود، بر این عقیده است که حافظهٔ غیرارادی در پروست بر پایهٔ مجاز مرسل عمل می‌کند: طعم یک کیک

مادلین، احساس سنگفرش‌های ناهموار، صدای قاشق بر روی لیوان بافت‌هایی را به ذهن می‌آورند که با آنها رابطهٔ مجاورت داشته‌اند» (کالر، ۱۳۸۸: ۳۴۰ الف).

پل دومان نیز در تحلیل طرف خانهٔ سوآن اثر پروست (۱۳۷۳)، همچون ژنت و اولمان انتقال مجازیِ تداعی‌ها را موجدِ استعارات قوی و برانگیزندهٔ پروست می‌انگارد (کالر، ۱۳۸۸: ۳۴۱ الف).

اومبرتو اکو معتقد است: «هر استعاره‌ای را می‌توان در زنجیره‌ای زیرین از روابط مجاز مرسل ریشه‌یابی کرد» (Eco, ۱۹۷۹: ۶۸). ایشان جانشینی مستعارمنه «قو» را به‌جای مستعارله «زن زیبا» ناشی از یک شباهت جوهری نمی‌داند؛ بلکه آنرا مبتنی بر شبکه‌ای از مجاورت‌های قراردادی و فرهنگی می‌بینند. پیش از آنکه رابطهٔ جانشینی در استعارهٔ «زن زیبا قو است» شکل بگیرد، یک رابطهٔ فرهنگیِ مبتنی بر همنشینیِ معنایی (رابطهٔ جز به کل) در تداعی زن زیبا وجود دارد. به‌عبارتی دیگر، تداعی «زن زیبا» با «گردن سفید بلند» اجازهٔ شکل‌گیری رابطهٔ استعاریِ قو با زن زیبا را به گویشور می‌دهد. درواقع، بین مفهوم «زن زیبا» با «گردن سفید بلند» و نیز بین مفهوم «قو» با «گردن سفید بلند» رابطه‌ای مبتنی بر مجاورت (جز به کل) وجود دارد. وجه شبه مذکور (گردن بلند و سفید) که هم با مستعارله و هم با مستعارمنه رابطهٔ مجاورت دارد، موجد شباهتی جوهری بین قو و زن زیبا نیست؛ بلکه شباهتی مبتنی بر شبکه‌ای زیرین از مجاورت‌های دلبخواهی و قراردادهای فرهنگی است (Eco, ۱۹۷۹: ۷۸). اکو در تحلیل بیداری فینگان‌ها[۴۸] از جیمز جویس، آمایه‌سازهای ذهنی را نیز به‌عنوان گره‌های شناختیِ مبتنی بر مجاورت می‌انگارد. شخصیت داستان مذکور «مینوکیوس ماندریک» نام دارد. اکو با استناد به مجاورت‌های فراداستانی (سه گره مجاور شناختی در حافظهٔ درازمدت) به لایه‌های مجازمرسلیِ رمزگان استعاری فوق می‌پردازد. از نظر ایشان «مینوکیوس فلیکس[۴۹]» نام مبلغ شهیر مسیحی است. بنابراین «مینوکیوس» با «فلیکس» به‌لحاظ ترکیب دستوری رابطهٔ مجاورت دارند. از طرفی «فلیکس گربه[۵۰]» نام یک کارتون صامت فکاهی است. بنابراین «مینوکیوس» با «فلیکس گربه» رابطهٔ جانشینی (استعاری) دارد، درحالی که پایهٔ آن را کلمهٔ «فلیکس» در محور مجاورت تسهیل کرده است. از سویی دیگر، «ماندریک شعبده‌باز[۵۱]» نام شخصیت یک کمیک‌استریپ معروف است. پس بین «ماندریک» و «شعبده‌باز» نیز به‌لحاظ شناختی رابطهٔ مجاورت وجود دارد. «مینوکیوس به‌واسطهٔ مجاورت به فلیکس اشاره می‌کند و فلیکس به‌واسطهٔ مجاورت بر ماندریک. همین که واژهٔ میانی حذف شود، دو جفت باقی می‌مانند که گویا به‌واسطهٔ هیچ مجاورتی توجیه نمی‌شوند و استعاری به نظر می‌رسند» (Eco, ۱۹۷۹: ۷۲).

بیان طنز سهراب سپهری (۱۳۷۶) در اتاق آبی نیز یادآور نقش شبکهٔ مجازهای مرسل بر شکل‌گیری و تعبیر استعاره‌ها است. سهراب برای رمزگشایی از رابطهٔ بین دو جملهٔ کتاب درسی خود از شبکهٔ مجازهای مرسل شخصی‌اش استفاده می‌کند. «سار از درخت پرید/ آش سرد شد. تا آخر. میان عبارات کتاب هیچ رابطه‌ای نبود... ولی ذهن من میان دو جملهٔ پی‌درپی رابطه‌ای می‌جست. میان پریدن سار از درخت و سرد شدن آش به شعر رابطه می‌رسید: در خانهٔ ما روبه‌روی اتاق ظرف‌ها یک درخت اقاقیا بود. اقاقیا لب آب روان بود. بهارها گاه در سایه‌اش ناهار می‌خوردیم. ناهار گاه آش بود. دو عبارت کتاب به هم می‌پیوست. جان می‌گرفت. عینی می‌شد. کاسهٔ آش داغ زیر اقاقیا است. سار از روی درخت می‌پرد. به هم خوردن بال‌هایش آش را خنک می‌کند» (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۱). سهراب اگرچه این شیوهٔ رمزگردانیِ مبتنی بر مجازهای مرسلِ شخصی را به سخره می‌گیرد؛ اما اشعار خودش مصداقی از استعارات مبتنی بر مجاز مرسلِ شخصی است: «مادرم در خواب است/ و منوچهر و پروانه و شاید همهٔ مردم شهر».

پیکتوگرام

تایپوگرافی و لترینگ (حروف‌نگاری)، هر دو، هنر دیداری کردن نوشتارند؛ لیکن تفاوتشان در این است که، اولی با فونت‌ها سروکار دارد و دومی با حروف (مثلا با حروف دست‌نویس). این مقاله، به‌خاطر ساده‌سازی و پرهیز از تکثر اصطلاحات، تمایزی بین دو اصطلاح تایپوگرافی و لترینگ قائل نشده است. بسیاری از تایپوگرافی‌ها و لترینگ‌های عناوین کتاب‌های کودک مبتنی بر هنر پیکتوگرافیک است. «پیکتوگرافیک تصویری است که ایده‌ای را به نمایش می‌گذارد» (دانسی، ۱۳۸۷: ۱۸). به‌عبارتی دیگر، پیکتوگرام‌ها نشانه‌هایی تصویری هستند که ساده و فاقد جزئیات‌اند و برخلاف آرم‌ها، معنای خود را بدون پیچیدگی و بلافاصله به مخاطب منتقل می‌کنند. تفاوت دیگرشان این است که آرم‌ها معرف هویت یک شخص یا یک مجموعه هستند و در قالب همان شخص یا مجموعه نیز تأویل و تفسیر می‌شوند (خان‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۳)؛ اما کارکرد پیکتوگرام‌ها

هویت‌نمایی یک شخص یا یک مجموعهٔ خاص نیست. پیکتوگرام‌ها معمولا فرامحلی و برای عموم (جنسیت‌ها، فرهنگ‌ها، سنین، سطوح سوادی مختلف) قابل فهم‌اند (استوار، ۱۳۹۲: ۷۰).

بحث و تحلیل

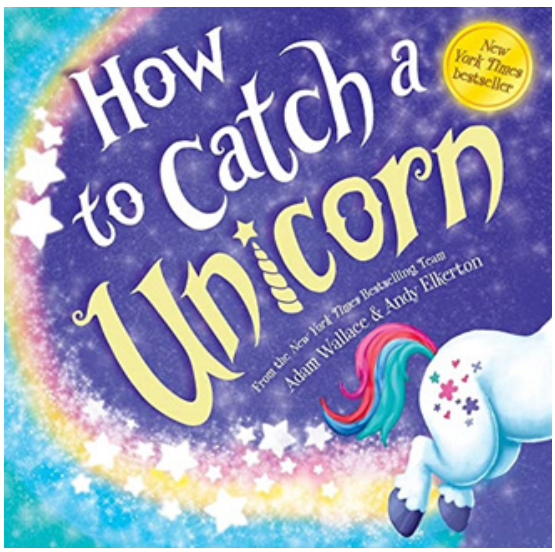
در این بخش، متافتونومی در گرافیکِ عناوین هفت کتاب کودک تحلیل می‌شود. این کتاب‌ها به ترتیب عبارت‌اند از: *چگونه یک تک‌شاخ بگیریم*[۵۲] اثر والاس[۵۳] (۲۰۱۹) ، *خانهٔ عشق کجاست؟* اثر وایس‌برد[۵۴] (۱۴۰۲)، *دنیا چه‌قدر بزرگ است؟* اثر تکنت‌راپ[۵۵] (۱۳۹۱)، بوقی که خروسک گرفته بود اثر حبیبی (۱۴۰۰)، *پرونده‌های کارآگاه سیتو و دستیارش چین می‌ادو* اثر ایتوربه (۱۴۰۳)، *نیست نیست* اثر مرادی لاکه (۱۴۰۰)، و *ماه نو نگاه نو* اثر شعبانی (۱۳۹۵).

۱. *چگونه یک تک‌شاخ بگیریم*

«unicorn» به‌معنای تک‌شاخ است. در لترینگِ عنوان انگلیسیِ چگونه یک تک‌شاخ بگیریم اثر والاس(۲۰۱۹) به‌جای پایهٔ حرف «i» از شاخ یک تک‌شاخ و به‌جای علامت نقطهٔ روی «i»، از ستاره استفاده شده است (تصویر ۱). ساختار زبانیِ عنوان کتاب (همنشینی حروف)، ترکیب شاخ و ستاره (دال دیداری) را به دالی خوانداری بدل می‌سازد. یعنی حروفی که در محور همنشینی با دال دیداری شاخ قرار گرفته‌اند، آنرا به‌عنوان حرف «i» بازنمایی می‌کنند. یاکوبسن معتقد است که وجه غالب در هر نشانهٔ زبانی فقط یکی از این دو حالت را می‌تواند داشته باشد: یا قطب استعاری (مبتنی بر محور جانشینی) است، یا قطب مجازی (مبتنی بر محور همنشینی)؛ اما نظریه‌پردازانی مانند ژنت، اولمان و خوزنس بین این دو تضادی نمی‌بینند و معتقد به همزیستی و هم‌آمیزی آنها هستند. در بررسی ذیل ضمن تأیید نظر ژنت و اولمان، نشان داده می‌شود که در تایپوگرافی مذکور، بازنمایی عنوان کتاب همزمان به یک اندازه تحت دو رابطهٔ همنشینی (قطب مجازی) و جانشینی (قطب استعاری) قرار دارد.

رابطهٔ واژهٔ «unicorn» با حرف «i» رابطهٔ کل به جز است. چراکه «i» جزئی از دال خوانداریِ (املای کلمهٔ «unicorn») است. بنابراین، رابطهٔ مذکور مبتنی بر همنشینی است و به‌کارگیری واژهٔ «unicorn» به‌جای حرف «i»، مجازی مرسل (با علاقهٔ کل به جز) به شمار می‌آید. مجاز فوق ناشی از مجاورت جایگاهی (مجاورت در ساختواژ) است.

از سویی دیگر رابطهٔ شاخ با اسب تک‌شاخ نیز رابطهٔ جزء به کل است. این رابطه نیز مبتنی بر همنشینی است؛ چراکه استفاده از شاخِ تک‌شاخ به‌جای خودِ تک‌شاخ چیزی جز مجاز مرسل (با علاقهٔ جز به کل) نیست. مجاز فوق ناشی از مجاورت معنایی (مجاورت در عالم واقع) است.
با توجه به تایپوگرافیِ عنوان کتاب مذکور، مجاز مرسلِ اولی در نظام رمزگان خوانداری (به‌صورت

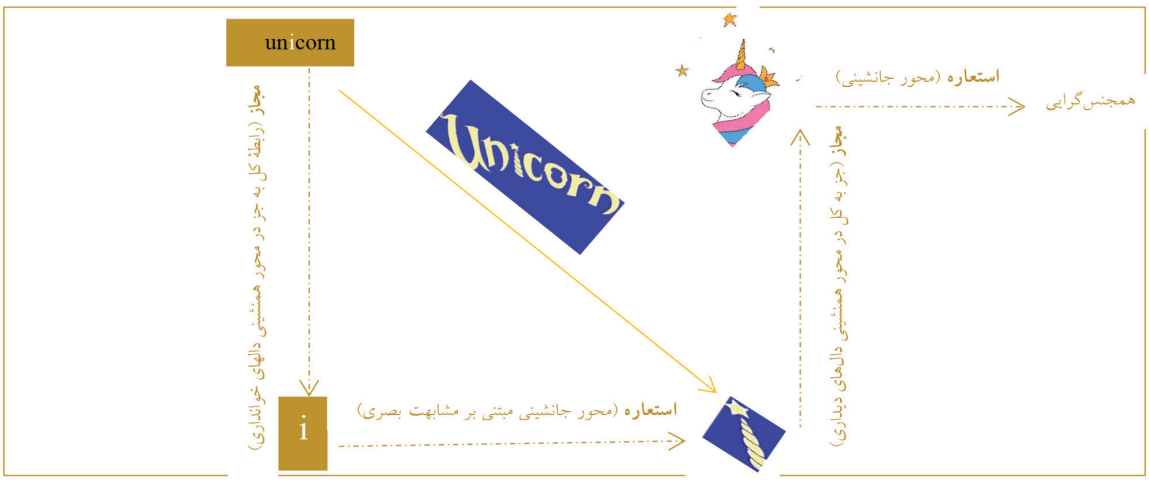


تصویر۱. طرح جلد با عنوان: *How to Catch a Unicorn*، **(منبع: والاس، ۲۰۱۹).**

کلمـه) و مجـاز مرسـل دومـی در نظـام رمـزگان دیـداری (به‌صـورت تصویـر) شـکل گرفتـه اسـت.
رابطـهٔ حـرف «i» (دال خوانـداری) بـا شـاخ سـتاره‌دار (دال دیـداری)، رابطـه‌ای مبتنـی بـر شـباهت اسـت. بـر اسـاس همیـن شـباهت، در امـلای واژهٔ «unicorn» شـاخ سـتاره‌دار جانشـین حـرف «i» شـده اسـت. جانشـینی مذکـور، چیـزی جـز اسـتفاده از قطـب اسـتعاری زبـان نیسـت.

رابطـهٔ دیگـری نیـز بیـن واژهٔ «unicorn» (دال خوانـداری) و تک‌شـاخی بـا شـاخ سـتاره‌دار (دال دیداری) وجـود دارد. اسـب تک‌شـاخ (به‌ویـژه وقتـی دور شـاخش سـتاره‌های بـراق باشـد) نمـاد جامعـهٔ رنگین‌کمانـی (اقلیـت همجنس‌گـرا) اسـت. اسـتفادهٔ تعمـدی از شـخصیت تک‌شـاخ به‌عنـوان نمـاد ایـن جامعـه در ادبیـات کـودک غـرب ماننـد کتاب‌هـای تک‌شـاخ سفارشـی اثـر یانـگ (۱۴۰۱) و مـن کـی هسـتم؟ اثـر سـیما (۱۴۰۰) مسـبوق بـه سـابقه اسـت. بـه اعتقـاد قدمـا شـاخ ایـن حیـوان

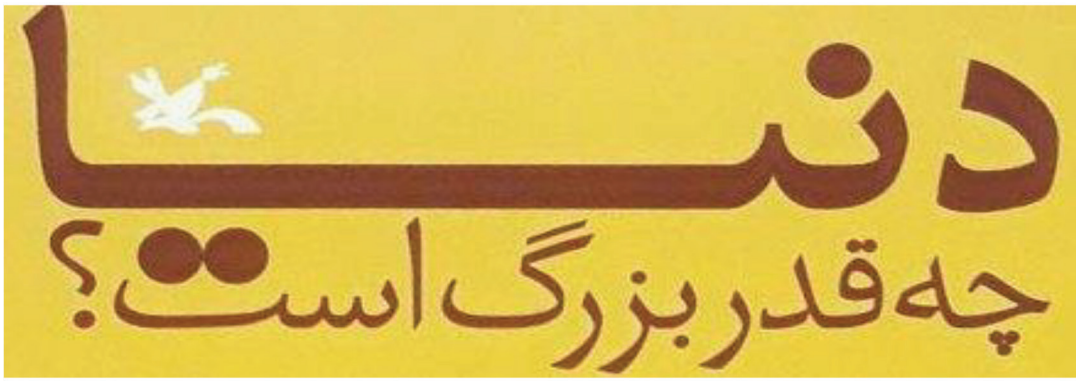
تصویر۲. استعارهٔ بصری رابطهٔ اسب تک‌شاخ و قضیب، (منبع: موزه آثار نقاشی و گرافیک برلین[۵۹])(URL:1).



نمودار۱. متافتونومی در تایپوگرافی با عنوان: *How to Catch a Unicorn* **(منبع: نگارنده).**

به‌نحـوی معجزه‌آسـا بـرای دفـع بسـیاری سـموم و بیماری‌هـا کارآمـد بـوده اسـت. از همیـن رو، ایـن خاصیـت افسـانه‌ای معجزه‌گـون را جامعـهٔ رنگین‌کمانـی بـا گذاشـتن سـتاره در اطـراف شـاخ ایـن حیـوان مصـادره کـرده اسـت. از طرفـی فرویـد[۵۶] نیـز در تناظـر بـا دو قطـب اسـتعاری و مجـازی زبـان، قائـل بـه دو نظـام نمادسـازی (همانندسـازی[۵۷]) و ادغـام (جابه‌جایـی[۵۸]) بـرای زبـان رؤیاهـا اسـت (اصلانـی، ۱۳۸۶: ۱۹). بـر همیـن اسـاس شـاخ روی سـر تک‌شـاخ به‌خاطـر شـباهت، نمـاد آلـت رجلیـت و در چارچـوب نظـام اسـتعاری (همانندسـازی) اسـت (تصویـر۲).

چـه بـا خوانـش فرویـدی و چـه بـا خوانـش یاکوبسـن و دیویـد لاج، ارتبـاط دال دیـداریِ تک‌شـاخ بـا همجنس‌گرایـی در قطـب اسـتعاریِ زبـانَ معنـا می‌یابـد. بنابرایـن درک و دریافـت نشـانه‌هایی کـه به‌جـای یکدیگـر در عنوان‌نـگاری فـوق بـه‌کار رفتـه اسـت،



تصویر ۳. تایپوگرافی با عنوان: ***دنیا چه‌قدر بزرگ است؟*** **(منبع: تکنت‌راپ، ۱۳۹۱).**

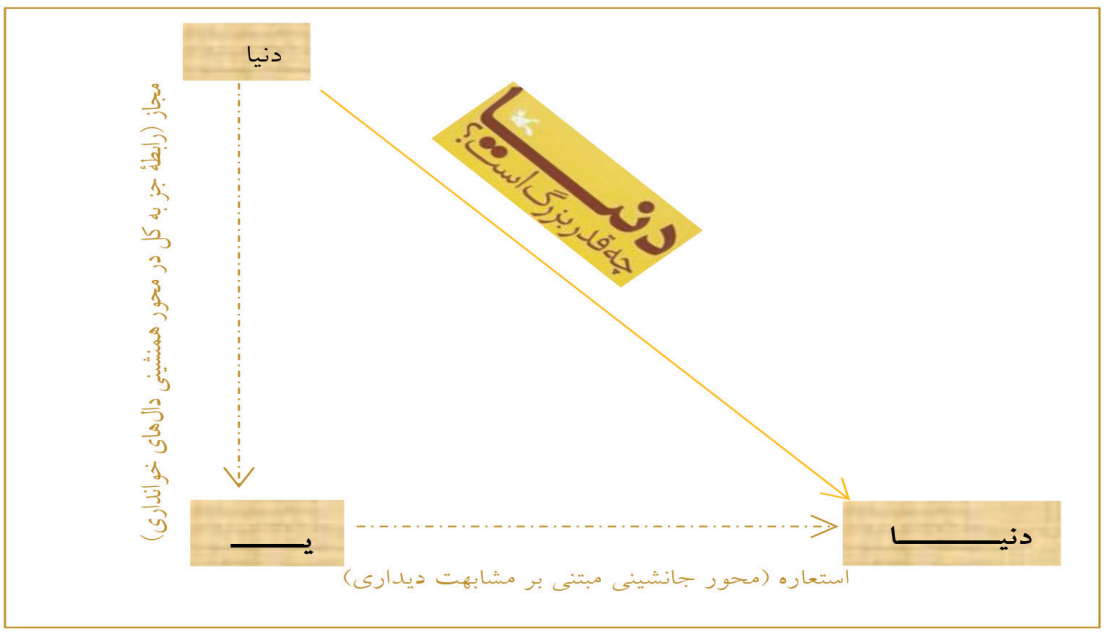
مستلزم برهم‌کنش زنجیره‌ای است از استعارات (که در نمودار ۱، با محورهایی در جهت افقی نشان داده شده است) و مجازها (که در نمودار ۱، با محورهایی در جهت عمودی نشان داده شده است). درخصوص نمادگذاریِ نمودارهای این مقاله، لازم به ذکر است: آن دسته از روابط بینانشانه‌ای که در روساخت متن رؤیت‌پذیر نیستند و به‌صورت خودکار صرفا در سطح ژرف‌ساخت اتفاق می‌افتند با خطوط نقطه‌چین ترسیم شده‌اند. خطوط عمودی با رعایت رابطهٔ سلسله‌مراتبی، طرفین مجازهای مبتنی بر رابطهٔ جز (در پایین) به کل (در بالا) را وصل می‌نمایند.

۲. *دنیا چه‌قدر بزرگ است*

در تایپوگرافی عنوانِ *دنیا چه‌قدر بزرگ است؟* اثر تکنت‌راپ (۱۳۹۱)، حرف «ی» در واژهٔ «دنیا» کشیده شده است. این کشیدگی بصَری، دالی دیداری است که بزرگی دنیا را بازنمایی می‌کند (تصویر ۳).

حرف «ی» و واژهٔ «دنیا» همزمان تحت دو رابطهٔ زبانی مختلف قرار دارند: یکی رابطهٔ مبتنی بر مجاورت و دیگری رابطهٔ مبتنی بر مشابهت.

الف) رابطهٔ مبتنی بر مجاورت: رابطهٔ حرف «ی» با واژهٔ «دنیا» رابطهٔ جز به کل است. از همین رو، دلالت حرف «ی» به واژهٔ «دنیا»، دلالتی مجازی و بر اساس محور همنشینی (مجاورت) است. چراکه حرف «ی»



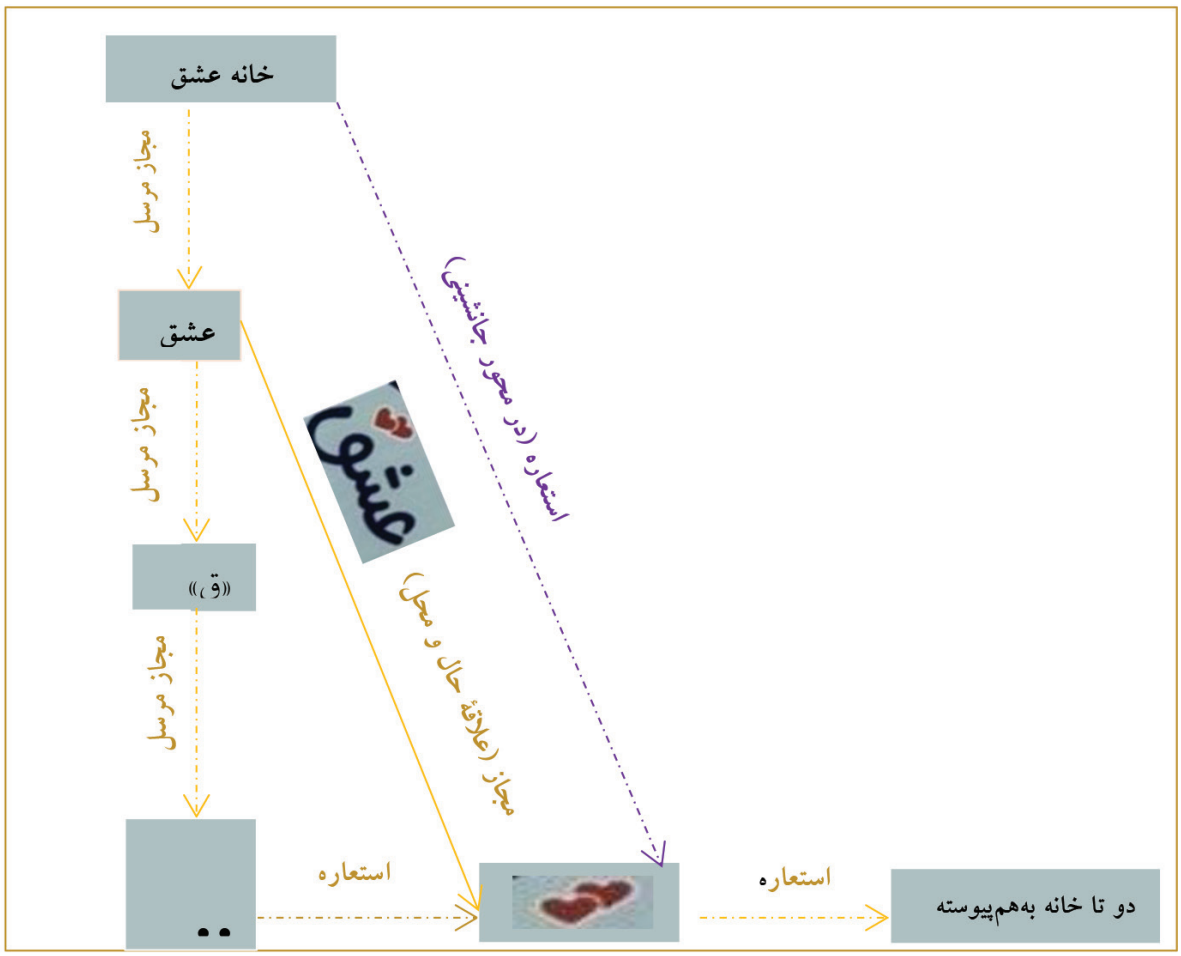
نمودار ۲. متافتونومی در تایپوگرافی با عنوان: ***دنیا چه‌قدر بزرگ است؟*** **(منبع: تکنت‌راپ، ۱۳۹۱).**

یکی از زنجیرهٔ حروفی است که واژهٔ «دنیا» را تشکیل می‌دهد. به تعبیر یاکوبسنی، مجاز فوق ناشی از مجاورت جایگاهی است (نمودار ۲).
ب) رابطهٔ مبتنی بر مشابهت: از سوی دیگر بین حرف «یـــ» و «دنیا» رابطه‌ای مبتنی بر مشابهت نیز وجود دارد. بزرگی امتداد حرف «یـــ» در واژهٔ «دنیـــا» جایگزینی بصری برای نمایش بزرگی دنیا است. وجه شباهتِ دو طرفِ جانشینی فوق صفت «بزرگ» است. از همین رو جانشینیِ کشیدگیِ حرف «یـــ» به‌جای دنیای بزرگ بیانگر کارکردِ قطب استعاری زبان است (نمودار ۲).

۳. *خانهٔ عشق کجاست؟*

در لترینگِ عنوان *خانهٔ عشق کجاست* اثر وایس برد (۱۴۰۲)، دو قلب درهم‌تنیده جانشین دو نقطهٔ حرف قاف از کلمهٔ «عشق» شده‌اند (تصویر ۴). ازآنجا که دو نقطهٔ مذکور بخشی از حرف قاف را تشکیل می‌دهد و حرف قاف نیز بخشی از زنجیرهٔ ساختواژ کلمهٔ «عشق» را؛ بنابراین جانشینی دو قلب در موضع دو نقطهٔ کلمهٔ «عشق» بر اساس زنجیره‌ای از مجاورت‌های جایگاهی (زنجیره‌ای از مجازهایی با علاقهٔ جز به کل) اتفاق افتاده است. از سویی دیگر جایگزینی دو نقطهٔ به‌هم چسبیدهٔ روی حرف قاف با دو قلب کوچکِ به‌هم پیوسته، بدون توجه به مشابهت بصریِ شمایل آنها توجیه‌پذیر نیست. یعنی علاوه بر مجاورتِ جایگاهی که در محور همنشینیِ اجزای کلمه (مجاورت ساختواژی) تحقق می‌یابد؛ مشابهت شکلِ هندسیِ دو قلب به دو نقطه (مشابهت قلب‌ها به اجزای حروف) و مشابهت قرابت فاصلهٔ دو نقطه با قرابت فاصلهٔ دو قلبِ درهم‌تنیده نیز در توجیه این جانشینی ایفای نقش می‌کند.
علاوه بر این، وجه خوانداریِ عنوانِ «*خانهٔ عشق کجاست*» بر روی پیکتوگرامِ دوقلبِ لنگر می‌اندازد و باعث می‌شود تا بینِ «خانهٔ عشق» و قلبِ عاشق تداعیِ این‌همانی شود. در واقع، ابتدا جایگزینیِ پیکتوگرامِ دوقلب به‌جای دو نقطهٔ واژهٔ «عشق» در محورِ همنشینی و بر اساس مجاز اتفاق می‌افتد؛ سپس لنگر وجه خوانداریِ عنوان، تفسیری مبتنی بر مشابهت (در محورِ جانشینی) برای این دالّ دیداری (برای پیکتوگرامِ دو قلب) ارائه می‌دهد. از همین رو، تبانیِ دلالتِ دو وجه خوانداری و دیداریِ عنوان، موجدِ شکل‌گیری استعاره‌ای (جانشینی مبتنی بر مشابهت) است که خودِ این استعاره مبتنی بر قطب مجاز است. به بیانی دقیق‌تر، از یک سو عشق با قلب رابطهٔ حال و محل (رابطه‌ای مبتنی بر مجاورت معنایی یا مجاز مرسل) دارد؛ از سوی دیگر معنای کلامیِ عنوان، رابطهٔ عشق با قلب را به رابطهٔ صاحبخانه با خانه‌اش تشبیه و از این طریق پیکتوگرام مذکور را بر اساس قطب استعاری مفهوم‌سازی می‌کند (نمودار ۳).
رنگ سرخ قلبها، استعاره‌ای از خونین بودن قلب عاشقان است. استفاده از شباهت سرخی خون و سرخی رنگ قلب نیز در راستای تقویت قطب استعاریِ گرافیکِ عنوان است.

تصویر ۴. پیکتوگرافی روی جلد با عنوان: *خانهٔ عشق کجاست؟*، (منبع: وایس برد، ۱۴۰۲).

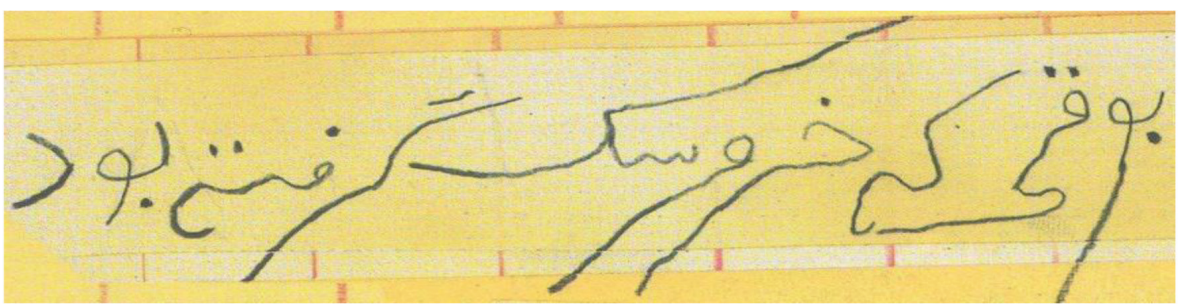


نمودار ۳. متافتونومی در تایپوگرافی با عنوان : *خانهٔ عشق کجاست؟* (منبع: نگارنده).

۴. *بوقی که خروسک گرفته بود*

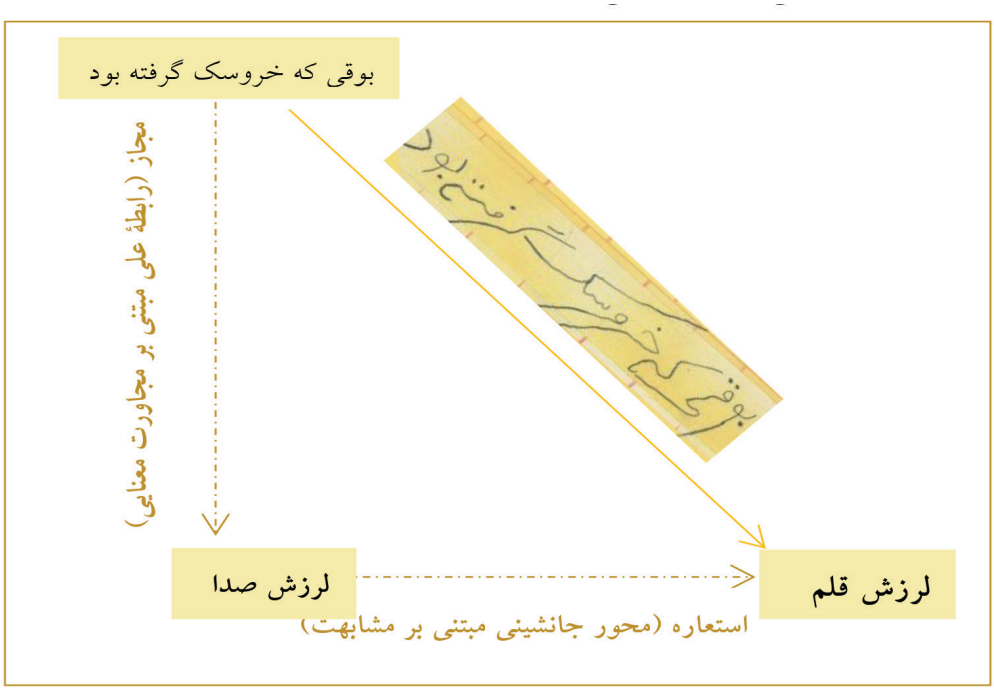
گرافیست *بوقی که خروسک گرفته بود* اثر حبیبی (۱۴۰۰)، در صفحهٔ عنوان کتاب از لترینگ خط دست‌نویس[۶۰] استفاده کرده است تا از این راه بتواند پیکتوگرام نوسان و لرزش را به نمایش بگذارد (تصویر۵).

رابطهٔ لرزش صدا با بیماری خروسک رابطهٔ علت و معلولی است. بنابراین لرزش صدا و بیماری خروسک در



تصویر۵. پیکتوگرافی صفحهٔ عنوان *بوقی که خروسک گرفته بود*، اثر حبیبی (۱۴۰۰).

محـور همنشـینی (در مجـاورت معنایـی) قـرار دارنـد و جایگزینـی یکـی بـه جـای دیگـری مصداقـی از مجـاز مرسـل به‌شـمار می‌آیـد. از سـوی دیگـر جانشـینی لـرزش خـط بـه جـای لـرزش صـدا بـر اسـاس شـباهت لرزندگـی توجیـه و در قطـب اسـتعاری (در محـور جانشـینی) محقـق می‌شـود (نمـودار۴).

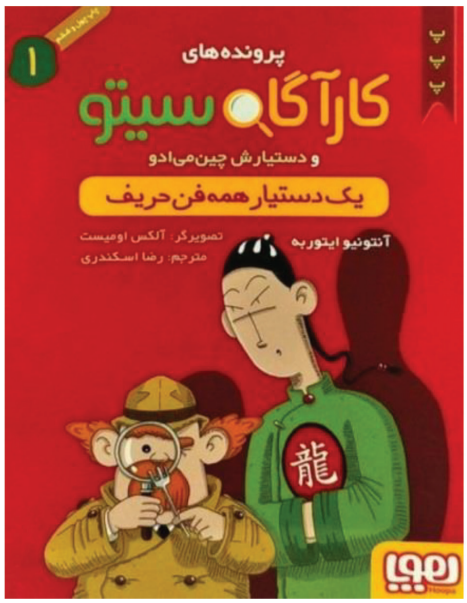


نمودار۴. متافتونومی در لترینگ با عنوان: *بوقی که خروسک گرفته بود* (منبع : نگارنده).

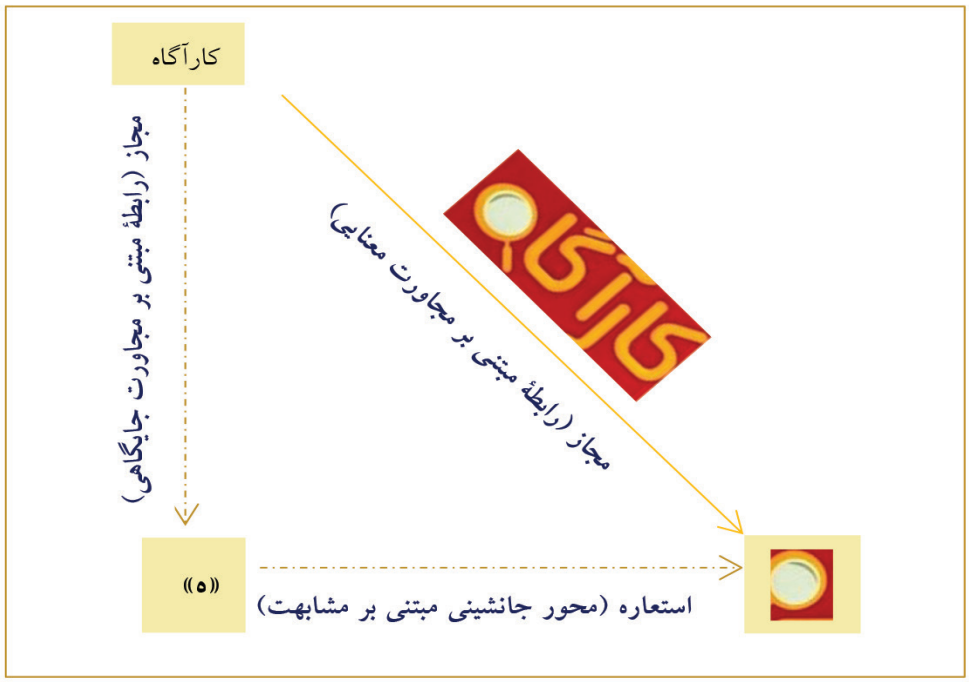
۵. *پرونده‌های کارآگاه سـیتو و دستیارش چین می ادو*

پرونده‌هـای کارآگاه سـیتو و دسـتیارش چیـن مـی ادو مجموعـه‌ای اسـت بـه قلـم ایتوربـه (۱۴۰۳). در تایپوگرافـی عنـوان مجموعـه، به‌جـای حـرف «ه» در واژهٔ «کارآگاه» از تصویـر ذره‌بیـن اسـتفاده شـده اسـت (تصویـر۶).

زنجیـرهٔ قطب‌هـای مجـازی و اسـتعاری در تایپوگرافـی عنـوان کتـاب مذکـور از سـه حلقـهٔ اصلـی تشـکیل شـده اسـت. اول اینکـه، به‌لحـاظ سـاختواژی (به‌لحـاظ املایـی) حـرف «ه» بـا واژهٔ «کارآگاه» رابطـهٔ جـز بـه کل دارد و در محـور همنشـینی (مجـاورت جایگاهـی) بـا یکدیگـر قـرار دارنـد. دوم اینکـه، رابطـهٔ حـرف «ه» بـا ذره‌بیـن، مبتنـی بـر شـباهت شـمایلی اسـت و در محـور جانشـینی بـا یکدیگـر قـرار دارنـد. سـوم اینکـه، ذره‌بیـن به‌عنـوان ابـزار جسـتجو بـا کارآگاه رابطـهٔ جزئیـت (مجـاورت معنایـی) دارد.



تصویر۶. طرح جلد با عنوان: *پرونده‌های کارآگاه سیتو و دستیارش چین می ادو* (منبع: ایتوربه، ۱۴۰۳).



نمودار۵. متافتونومی در تایپوگرافی با عنوان: *پرونده‌های کارآگاه سیتو و دستیارش چین می ادو* (منبع: نگارنده).

۶. نیست نیست

در صفحهٔ عنوان کتاب *نیست نیست* اثر مرادی لاکه (۱۴۰۰)، روی دو نقطهٔ حرف «ت» (در واژهٔ «نیست») تصویر عینک قرار گرفته است (تصویر۷).

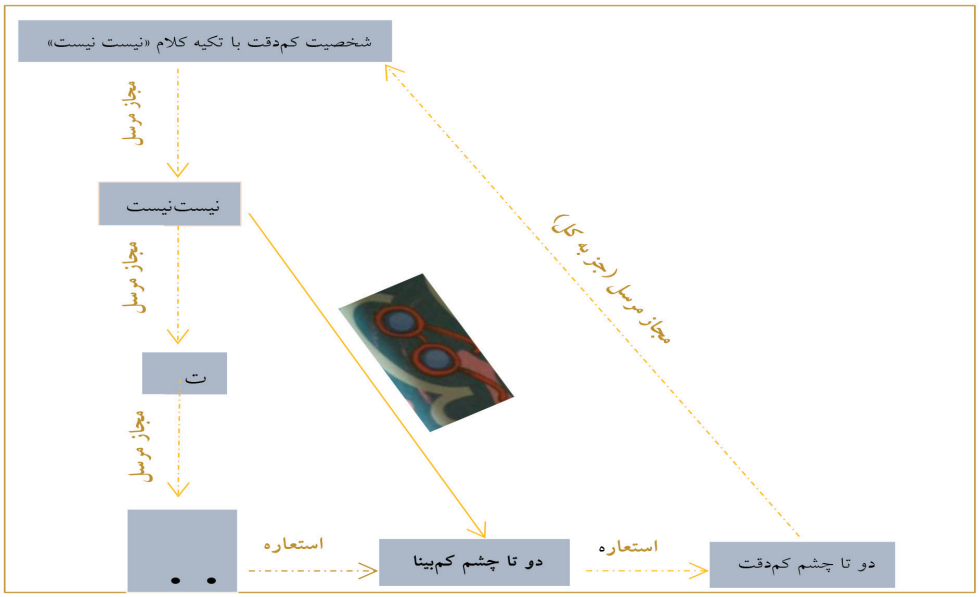
تصویر۷. طرح جلد *نیست نیست*، اثر مرادی لاکه (۱۴۰۰).

در هر اپیزود از داستان، شخصیت کم‌دقت داستان چیزی را گم می‌کند و بدون کوشش چندانی برای یافتنش بلافاصله می‌گوید: «نیست نیست!». به کار بردن عبارت «نیست نیست» (تکیه کلام شخصیت) به‌جای خودِ شخصیت گونه‌ای از مجاز جز به کل به‌شمار می‌آید.

حرف «ت» با کلمهٔ «نیست نیست» رابطهٔ جز به کل دارد و به‌کار بردن حرف «ت» به‌جای کل عبارت «نیست نیست» مجاز مرسل محسوب می‌شود.
دو چشم و دو نقطهٔ حرف «ت» از نظر ثنویت، تقارن و در امتداد خطی قرار داشتن شباهت دارند. بنابراین جانشینی چشم به‌جای نقطه‌ها چیزی جز استعاره نیست.
قرار گرفتن عینک بر روی چشم، وفق علاقهٔ لازم و ملزوم مجاز از کم‌بینایی است و جانشینی چشم کم‌بینا به‌جای چشم کم‌دقت، استعاره. چراکه هر دو در ندیدن اشیای پیرامون خود شباهت دارند (نمودار۶).

۷. *ماه نو، نگاه نو*

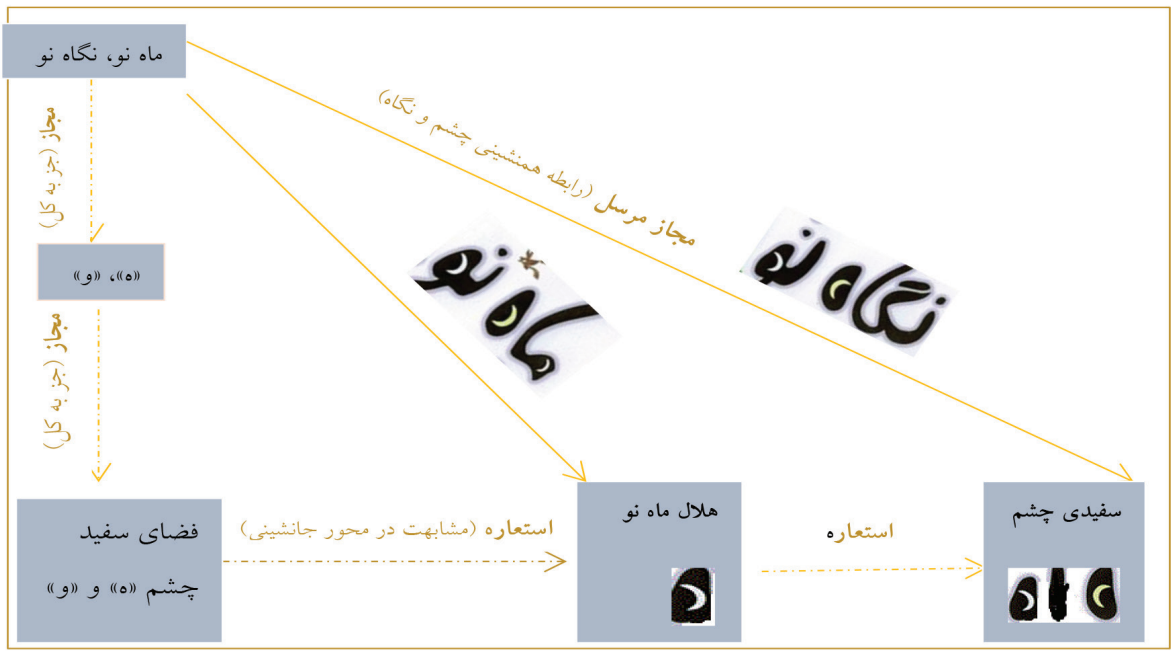
در برخی تایپوگرافی‌ها رابطهٔ قطب‌های مجازی و استعاری چندلایه و پیچیده است. در نگارش عنوان ماه نو، نگاه نو اثر شعبانی (۱۳۹۵)، برای نمایش فضای منفیِ حروفی مانند «م»، «ه»، «و» که واجد بخش دایره‌ایِ‌شکلِ توخالی هستند، از هلال سفید ماه استفاده شده است (تصویر۸).



نمودار۶. متافتونومی در پیکتوگرافی با عنوان *نیست نیست* (منبع: نگارنده).

تصویر۸. طرح جلد با عنوان: *ماه نو، نگاه نو* (منبع: شعبانی، ۱۳۹۵).

حروف «ه» و «و» بخشی از مجموعه حروف واژه‌های «ماه»، «نو» و «نگاه» هستند. بنابراین به‌کارگیری دو حرف «ه» و «و» به‌جای کلمات مذکور، بنا بر اصل همنشینی (مجاورت جایگاهی)، مجاز مرسل به شمار می‌آید.
در خوشنویسی به فضای منفیِ داخل کلهٔ حروف «ه» و «و» چشم گفته می‌شود. وجه تسمیهٔ «های دوچشم» («هـ») نیز به‌خاطر اطلاق چشم به فضاهای منفی دوایری است که این نوع حروف دارند. بنابراین چشمِ حروف بخشی از آن حروف تلقی می‌شود و جانشینی این چشم‌ها به‌جای خودِ حروف نوعی مجاز مرسل (جز به کل) است.
جانشینی تصویر هلال ماه، به‌جای چشم‌های حروف «ه» و «و»، بر اساس مشابهت و در راستای کارکرد قطب استعاری زبان است.
اگر چشم این حروفی که واجد ماه هستند، به‌جای اینکه منفرد در نظر گرفته شوند، به‌صورت دو به دو، یعنی به‌صورت ساختارهای دوتایی در نظر گرفته شوند؛ تصویر دو جفت چشم دیده می‌شود: یک جفت در ترکیب «ماه نو» و یک جفت در «نگاه نو». در حروف چشم‌دار فوق، سفیدی هلال ماه، همزمان تصویری از سفیدی مردمک چشم را نیز نمایش می‌دهد. لذا جانشینیِ سفیدیِ داخل یک جفت چشم به‌جای یک جفت هلال ماه نو، مبتنی بر مشابهت و قطب استعاری زبان است.
رابطهٔ سفیدی چشم‌ها با «نگاه»، رابطهٔ جز به کل (و مجاورت معنایی) است و جانشینی چشم به‌جای «نگاه»، وفق قطب مجازی زبان.
قوس هلال ماه صدوهشتاد درجه چرخیده است، جهت نگاهِ چشم‌ها در ترکیب «نگاه نو»، با جهت چشم‌هایی که در ترکیب «ماه نو» دیده می‌شود، یکسان نیست. جهت نگاه در «ماه نو» به سمت چپ است و جهت نگاه چشم‌ها در ترکیب «نگاه نو» به سمت راست. به‌عبارتی دیگر، امتداد نگاه از دوچشمِ مندرج در لترینگ «ماه نو» به دو چشم مندرَج در لترینگ «ماه نو» تغییر جهت می‌دهد. این تغییر جهت چشم‌ها در کلیت عنوان‌نگاری کتاب، به‌مثابهٔ پیکتوگرامی است که بر تغییر امتداد نگاه (بر معنای زبانی «نگاه نو») اشاره دارد (نمودار ۷).



نمودار ۷. متافتونومی در پیکتوگرافی با عنوان: *ماه نو، نگاه نو* (منبع: نگارنده).

نتیجه‌گیری

پیکتوگرام نقطهٔ تلاقی زبان کلامی (خوانداری) و غیرکلامی (دیداری) است. این پژوهش نشان داد که محورهای همنشینی (ترکیب) و جانشینی (گزینش) در شکل‌گیری بازی‌های پیکتوگرافیک عناوین کتاب‌های کودک نقش اساسی دارند و امکان حضور استعاری و مجازِ مرسلی را همزمان در دو بستر زبان کلامی و بصریِ ایجاد می‌کنند. مجازها به دو شکل امکان تحقق می‌یابند: مجاورت جایگاهی و مجاورت معنایی. یاکوبسن به همنشینی در زنجیرهٔ زبان و گفتمان، «مجاورت جایگاهی» و به همنشینی در جهان واقعی «مجاورت معنایی» می‌گوید. وقتی یکی از حروف عنوان حذف می‌شود و به‌جای آن یک تصویر پیکتوگرافیک نقش خوانداریِ حرف غایب را به‌عهده می‌گیرد، جایگزینی بر اساس مجاورت جایگاهی و در قطب مجازی زبان اتفاق می‌افتد. از سویی دیگر میان حرف غایب و تصویر پیکتوگرافیک شباهتی وجود دارد که در محور جانشینی و در قطب استعاری زبان به منصهٔ ظهور می‌رسد. از همین رو، جایگزینی یک پیکتوگرام بصری به‌جای یکی از حروف عنوان، پیش از اینکه مبتنی بر قطب استعاری زبان باشد، مبتنی بر قطب مجازی زبان است. قطب‌های مجازی و استعاری در این پیکتوگرام‌ها با یکدیگر نه‌تنها همزیستی، بلکه هم‌آمیزی دارند. حتی اگر نظریهٔ یاکوبسن مبتنی بر غلبهٔ یکی از این دو وجه در آثار ادبی و هنرهای تجسمی درست باشد، قطب مجازی زبان مقدم بر قطب استعاری آن است. یعنی برجستگی قطب استعاری در محور جانشینی، مستلزم تحقق قطب مجازی در محور همنشینی است؛ لیکن در این گونه موارد گاهی برجستگی قطب استعاری در روساخت باعث کمرنگی و ناپیدایی قطب مجازی در زیرساخت لترینگ‌ها و تایپوگرافی‌های مبتنی بر پیکتوگرام می‌شود.

پی‌نوشت

1 lettering
2 typography
3 pictogram
4 R. Jakobson
5 metonymic pole
6 axis of continguity
7 1 metaphoric pole
8 axis of similarity
9 metaphor
10 synecdoche
11 Goossens
12 metaphtonymy
13 metonymy
14 syntagmatic axis
15 paradigmatic axis
16 multiple-case study
17 combination
18 selection
19 F. de Saussure
20 associative axis
21 M. Krzeowski
22 aphasia
23 R. Barthes
24 D. Lodge
25 D. H. Lawrence
26 women in love
27 S. Ullmann
28 M. Proust
29 G. Genette
30 P. de Man
31 U. Eco
32 F. Ruiz de Mendoza Ibáñez
33 P. Pérez-Sobrino
34 Dubnick, R.K.
35 Brandi, M.S.
36 Ammann, D.
37 Ch. Baudelaire
38 positional continguity
39 parole
40 component
41 contact
42 closeness
43 context

44 Cause and effect
45 Ulysses
46 J. Joyce
47 Bloom
48 Finnegans Wake
49 Marcus Minucius Felix
50 Felix the Cat
51 Mandrake the Magician
52 How to Catch a Unicorn
53 Wallace
54 L. Weisbord
55 Teckentrup, B. (2012)
56 S. Freud
57 identification
58 displacement
59 Kupferstichkabinett Berlin
60 hand lettering

منابع

- آقابابایی، سمیه (۱۳۹۷). «تحلیل مقایسه‌ای اشعار بیدل دهلوی با مینیاتورهای هندی دورهٔ گورکانیان بر اساس نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن». ***فصلنامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی***. ۹(۳۶). ۱-۴۶.
- آقابابایی، سمیه (۱۳۹۹). «تحلیل مقایسه‌ای اشعار صائب تبریزی با مینیاتورهای کمال‌الدین بهزاد بر اساس نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن». ***متن‌پژوهی ادبی***. ۲۴(۸۶). ۲۸۵-۳۱۱.
- احمدی، بابک (۱۳۸۳). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۸). ***ساختار تأویل متن***. تهران: مرکز.
- استوار، مسیب (۱۳۹۲). ***هنر گرافیک محیطی***. تهران: رازنامه.
- اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۶). ***استعاره و مجاز در داستان، پژوهشی در حوزهٔ زبان‌شناسی***. تهران: نیلوفر.
- ایتوربه، آنتونیو (۱۴۰۳). پ***رونده‌های کارآگاه سیتو و دستیارش چین می‌ادو***. با تصویرگری الکس اومیکس. ترجمهٔ رضا اسکندری. تهران: هوپا.
- تکنت‌راپ، بریتا (۱۳۹۱). ***دنیا چقدر بزرگ است؟*** ترجمهٔ نورا حق‌پرست. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- حبیبی، حامد (۱۴۰۰). ب***وقی که خروسک گرفته بود***. تصویرگر علیرضا گلدوزیان. تهران: علمی‌فرهنگی.
- خان‌زاده، فاطمه (۱۳۹۸). ***طراحی پیکتوگرام برای کودکان با استفاده از فضای مثبت و منفی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. رشتهٔ ارتباط تصویری. مؤسسهٔ آموزش عالی نبی اکرم.
- دانسی، مارسل (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی رسانه‌ها***. ترجمهٔ گودرز میرزایی و بهزاد دوران. تهران: آنیسه نما.
- رجبی، مهدی (۱۳۹۳). ***کنسرو غول***. تهران: افق.
- زنجانبر، امیرحسین (۱۴۰۲). رده‌بندی فرمالیستی سیمامعنایی در تایپوگرافی عناوین کتاب‌های تصویری کودک. ***پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی***. ۶(۱۱). ۱۲۰-۱۳۳.

doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/pgr.۱۲۴۰,۴۵۹۷۳,۲۰۲۴
- سپهری، سهراب (۱۳۷۶). ***اتاق آبی***. تهران: سروش.
- سیما، جسی (۱۴۰۰). ***من کی هستم***. ترجمهٔ آناهیتا حضرتی. تهران: پرتقال.
- شعبانی، اسدالله (۱۳۹۵). ***ماه نو نگاه نو***. با تصویرگری ثمینه سروقد. تهران: کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.

- صفوی، کوروش (۱۳۸۳). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***. جلد۲. تهران: سورهٔ مهر.
- قادری جویباری، رقیه و محمودی، فتانه (۱۴۰۰). کارکرد استعاره و مجاز در طراحی پوستر و جلد کتاب. ***نهمین همایش ملی متن پژوهشی ادبی، تهران***. https://civilica.com/doc/۱۲۴۵۵۷۱
- کالر، جاناتان (۱۳۸۸ الف). ***در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی)***. ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امرالهی. تهران: علم.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۸ ب). «تحلیل بوطیقایی یاکوبسن» ***در بوطیقای ساخت‌گرا***. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: سیاهرود. ۸۷-۱۱۱.
- لاج، دیوید (۱۳۹۷). «زبان ادبیات داستانی نوگرا، استعاره و مجاز» در ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***. ترجمهٔ مریم خوزان. تهران: نی. ۴۷-۷۱.
- متز، کریستین (۱۳۹۵). «بررسی نظرات ژان میتری دربارهٔ استعاره و نماد و زبان در سینما» در ***ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما***. گردآوری بیل نیکولز. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس. ۹۵-۱۹۲.
- مرادی لاکه، یگانه (۱۴۰۰). ***نیست نیست***. با تصویرگری عاطفه شفیعی‌راد. تهران: محراب قلم.
- وایس‌برد، لیزا (۱۴۰۲). ***خانهٔ عشق کجاست؟***. با تصویرگری نینی آلاسکا، ترجمهٔ نیلوفر کشتیاری. تهران: گیسا.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰). «قطب‌های استعاره و مجاز» در ***ساختگرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی***. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: سوره مهر. صص ۱۱۵-۱۲۸.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۹۷). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی» در ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***. ترجمهٔ مریم خوزان. تهران: نی. ۳۹-۴۷.
- یانگ، ایمی (۱۴۰۱). ***تک‌شاخ سفارشی***. ترجمهٔ شبنم حیدری‌پور. تهران: پرتقال.

References

- Aghababaei, S., (2018). "A Comparative Analysis of Bidel Dehlavi's Poems with Indian Miniatures of the Gurkani Period, based on the Theory of the Metaphoric and Metonymic Pole of Jakobson". ***Literary Aesthetics***. 36(9). 1-46. (Text in Persian).
- Aghababaei, S., (2021). "A Comparative Analysis of Ṣā'eb Tabrizi's Poems and Kamāl Al-dīn Behzād's Miniatures in Light of Jakobson's Theory of Metaphoric and Metonymic Poles". ***Literary Text Research***. 24(86). 285-311. [Text in Persian]. 10.22054/LTR.2019.27202.2085
- Ahmadi, B., (2004). From Visual Sign to Text ***(Az Nešān-ā-ye Tasviri tā Matn)***. Tehran: Markaz. [text in Persian].
- Ahmadi, B., (2009). ***The structure of text interpretation (Sāxtār-e T'avil-e Matn)***. Tehran: Markaz. (Text In Persian).
- Aslani, M. R., (2007). ***Metaphor and Metonymy in Fiction, a Research in the Field of Linguistics (Este'āreh va Majāz dar Dāstān, Pažuheš-i dar Zabān-šenāsi)***. Tehran: Niloufar.
- Rajabi, M., (2014). ***A Can of Giant (Konserv-e Qul)***. Tehran: Ofoq. (Text In Persian).
- Brandi, M.S., & Ammann, D., (1993). Beyond Like and As in Images: Metonymy and Metaphor in Some Recent Art. ***Art Criticism***. 8(2). Pp 98-108.

• Culler, J. D., (2009 a). ***The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction (Dar Jostejuye Nešāneh-hā)***. Translated by: Leila Sadeghi and Tina Amrollahi. Tehran: Elm. (Text In Persian).

• Culler, J. D., (2009 b). "Analysis of Jakobsen's Poetics" in Structuralist Poetics, ***Structuralism, Linguistics and the Study of Literature (Būtiqā-ye Sāxt-garā)***. Translated by: Leila Sadeghi and Tina Amrollahi. Tehran: Elm. (Text In Persian).

• Danesi, M., (2008). ***Understanding Media Semiotics (Nešāneh-šenāsi-e Resāneh-hā)***. Translated by: Goudarz Mirzayi and Behzad Dovran. Tehran: Aniseh Nama. (Text In Persian).

• Dubnick, R. K., (1980). Visible Poetry: Metaphor and Metonymy in the Paintings of Rene Magritte. ***Contemporary Literature***, 21, 407.

• Eco, U., (1979). ***The Role of the Reader***. Bloomington: Indiana University Press.

• Eriksson, P., and Kovalainen, A., (2008). ***Qualitative Methods in Business Research***. London: Sage.

• Forceville, C., (2002). ***Pictorial Metaphor in Advertising***. New York: Routledge. This edition published in the Taylor & Francis e-Library.

• Ghaderi Jouybari, R., & Mahmoudi, F., (2021). "***The Function of Metaphor and Permission in Poster and Book Cover design***".

• Conference paper, ***The 9th National Conference on Literary Text***. https://civilica.com/doc/1245571

• Goossens, L., (1990). Metaphtonymy: The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action. ***Cognitive Linguistics***, 1(3), 323-340.

• Habibi, H., (2008). ***Būqī ke Xorūsak Gerefteh Būd***. Illustrated by Ali Reza Golouziyan. Tehran: Elmi-Farhangi. (Text In Persian).

• Iturbe, A. G., (2024). UN Ayudante Mucha Ayuda (Parvadeh-hā-ye Kārāgāh Sito va Dastyāraš). ?). Illustrated by Alex Omist. Translated by: Reza Eskandari. Tehran: Houpa. (Text In Persian).

• Jacobson, R., (2001). "The Metaphoric and Metonymic Poles" in ***Structuralism, Poststructuralism, and Literary Studies (Sāxt-garā-yi, Pasā-sāxt-garā-yi va Motāle'āt-e adabi)***. Translated by: Kouroush Safavi. Tehran: Soure Mehr. 115-128. (Text In Persian).

• Jacobson, R., (2018). "The Metaphoric and Metonymic Poles in the Aphasia" ***in Linguistics and Literary Criticism (Zabān-šenāsi va naqd-e adabi)***. Translated by: Maryam Khozan. Tehran: Ney. 39-47. (Text In Persian).

• Jacobson, R., & Pomorska, K., (1983). Dialogues. Uk: Cambridge University press. Pp 125-135.

• Khanzadeh, F., (2020). ***Designing Pictograms for Children Using Positive and Negative Space (Based on the Concept of Visual Gestalt)***. Thesis Master of Art in Visual Communication Art. Department of Art. University of College Nabi Akram. (Text In Persian).

• Lawrence, D. H. (1920). ***Women in Love***. New York: Thomas Seltzer.

• Lodge, D., (2018). "The language of modern fiction, metaphor and Metonymy" in ***Linguistics and Literary Criticism (Zabān-šenāsi va naqd-e adabi)***. Translated by: Maryam Khozan. Tehran:

Ney. 47-71. (Text In Persian).

• Metz, Ch., (2016). "Studying Jean Mitry's comments about metaphor, symbol and language in cinema". ***In Structuralism and semiotics of cinema*** (Sāxtgarāyi, Nešāe-šenāsi-ye Sinemā). Edd: Bill Nichols. Translated by ′Allaoddin Tabatabayi. Tehran: Hermes. 95-192, (Text In Persian).

• Mills, A., Durepos, G., & Wiebe, E., (Eds.). (2010). ***Encyclopedia of case study research***. Vol(1). London: Sage Publications.

• Moradi Lake, Y., (2021). ***There Is No Exist (Nist Nist)***. Illustrated By: Atefeh Shafi′eirad. Tehran: Mehrabeghalam. (Text In Persian).

• Ostovar, M., (2013). ***The Environmental Graphic Art (Honar-e Gerāfik-e Mohiti)***. Tehran: Raznameh. (Text In Persian).

• Pérez-Sobrino, P., (2016). Multimodal metaphor and metonymy in advertising, A corpus-based Account. ***Metaphor and Symbol***. 31(2). Pp73-90. 10.1080/10926488.2016.1150759

• Ruiz de mendoza Ibáñez, F., (2000). The role of mappings and domains in understanding matonymy. In A. Barcelona, ***Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective***. New York: Mouton de Gruyter.

• Ruiz de Mendoza Ibáñez, F., & Galera Masegosa, A., (2011). Going beyond metaphtonymy: Metaphoric and metonymic complexes in phrasal verb interpretation. ***Language Value***, 3(1), 1-29.

• Safavi, K., (2004). ***From linguistics to literature (Az Zabān-šenāsi be Adabiy-yāt)***. Vol(2). Tehran: Soure-ye Mehr. (Text In Persian).

• Sepehri, S., (1997). ***The Blue Room (Otāq-e Ābi)***. Tehran: Souroush. [text in Persian].

• Sh′abani, A., (2016). ***New Moon, New Look (Māh-e Now, Negāh-e Now)***. Illustrated by: Samineh Sarvghad. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. (Text In Persian).

• Sima, J. (2021). ***Not Quite Narwhal (Man Ki Hastam?)***. Illustrated by Jessie Sima. Translated by: Anahita Hazrati. Tehran: Porteqal. (Text In Persian).

• Teckentrup, B., (2012). ***How Big Is the World? (Donyā Čeqadr Bozorg ast?)***. Translated by: Noura Haghparast. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. (Text In Persian).

• Ullmann, S., (1964). "The Naure of Imagery" In ***Language and style***. UK: Oxford, Blackwell.

• Yin, R., (1994). ***Case study research: Design and methods***. London: Sage Publications.

• Yung, A. L., (2022). ***A Unicorn Named Sparkle (Tak-šāx-e Sefāreši)***. Illustrated by Amy Yung.Translated by: Shabnam Heydarpour. Tehran: Porteqal. (Text In Persian).

• Wallace, A., (2019). ***How to Catch a Unicorn***. (Elkerton, A.; Illus). Napercille: Sourcebooks Wonderland. ISBN: ‍978-1492669739.

• Weisbrod, L., (2023). ***Weibt du, Wo Die Liebe Wohnt (Xāneh-ye Ešq Kojā-st)***. Illustrated by Nini Alaska.Translated by: Niloufar Keshtyari. Tehran: Gisa. (Text In Persian).

• Zanjanbar, A. H., (2023). "Classification of Calligrams from a Formalist Perspective in the Ty-

pography of Titles for Children's Picture Books". ***Graphic Art and Painting Research***. 6(11). (Text In Persian). doi: 10.22051/pgr.2024.45973.1240

URL

URL 1: https://w.wiki/CwDg

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Metaphtonymy in the Pictographic Titles of Children's Books Based on Jakobson's Theory of Metonymic and Metaphoric Poles

Abstract:

The concrete language of images is more easily understood by children than the abstract language of text. As a result, graphic designers of children's books incorporate pictograms into title typography in addition to the cover image to enhance visual communication. Pictograms are simple visual signs that lack detailed features. The high frequency of visual metonymies and metaphors in pictographic games within books is the basis for selecting this topic for research. Roman Jakobson, a distinguished Russian linguist, and literary theorist, emphasises the connection between two metonymic poles associated with the syntagmatic axis and a metaphoric pole linked to the paradigmatic axis, suggesting that only one can prevail in both verbal and non-verbal arts, such as painting and cinema. In contrast, scholars like Genette, Ullmann, Eco, Metz, Goossens, and other post-Jakobson structuralists focus on metaphtonymy, which refers to the coexistence of metonymy and metaphor. This research aims not only to demonstrate the feasibility of coexistence but also to establish the necessity of blending these two poles within pictographic games. This analytical-descriptive study seeks to investigate how metaphtonymy relates to the graphics of children's book titles. The case studies featured in this paper include pictograms from the covers of seven titles aimed at age groups "A" and "B." The results indicate that metonymy serves as an invisible foundation for the metaphors present in these pictographic title games.

Research Questions

This study investigates two central questions: 1) What roles do the syntagmatic

Amir Hossein Zanjanbar
MA of Children 's and Young Adults ' Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.
mosafer_e_barfi@yahoo.com

Date Received: 2024-07-29
Date Accepted: 2024-12-07
1- DOI: 10.22051/pgr.2024.47878.1278

axis and substitution fulfill in pictographic titles in children's literature? 2) How do the virtual and metaphorical dimensions of language interact within the framework of pictographic titles?

Methodology

In this analytical-descriptive research, data were gathered using library-based methods. The focus is on pictographic books that feature pictographic titles, specifically targeting children in age groups "A" and "B." The statistical sample comprises thirty-one titles of pictographic books characterised by Persian typography (including both original works and translations), along with twelve titles from books that utilise English typography. This statistical population is confined to publications released between early 2013 and late 2023, with a purposive non-probabilistic sampling approach employed.

Discussion and Results

The syntagmatic relationship fundamentally refers to the connection between units that combine to create a higher-level unit (Safavi, 2004: 27-28). For instance, the combination of three phonemes— "p," "e," and "n"—results in forming the word "pen." This illustrates that three linguistic units (phonemes) synthesize into one linguistic unit at a higher level (the word). Jakobson (1963) characterises syntagmatic relationships within language chains and discourse as "positional contiguity," while he describes syntagmatic relationships in reality as "semantic proximity" (Metz, 2016: 102). Consequently, linguistic elements such as phonemes "p," "e," and "n" exemplify positional contiguity, whereas a horn associated with an animal's head represents semantic proximity.

The substitution relationship denotes the ability to replace linguistic units. For example, in the sentence "Michael ate an apple," one could substitute "Jozeph" for "Michael" as the subject or replace "apple" with "Orrange." Firstly, both "Michael" and "Jozeph" exist at an equivalent linguistic level as words; thus, substituting them does not elevate to a higher level like a sentence. Secondly, these linguistic units possess potential substitutability; unlike "Michael" and "apple," which can coexist within a single sentence contextually, "Michael" and "Jozeph" cannot appear together in any given sentence. Therefore, it can be concluded that while "parole" serves as the context for syntagmatic axes, "langue" provides context for paradigmatic axes.

In Wallace's (2019) typography for How to Catch a Unicorn, rather than employing the base form of the letter "i," a unicorn's horn is utilised; additionally, instead of placing a dot over "i," a star symbol is incorporated (see Fig 1). The linguistic structure inherent in this book title (the syntagmatic arrangement of letters) converts this combination of horn and star—visual signifiers—into reading signifiers. This indicates that letters positioned along the syntagmatic axis alongside visual signifiers represent them as the letter "i." Jakobson posits that each linguistic sign can manifest only one dominant aspect: it may either be metaphorical (anchored in paradigmatic axes) or metonymic (anchored in syntagmatic axes); however, theorists such as Genette, Ullmann, and Goossens contend there exists no contradiction between these two aspects but rather advocate for their coexistence and intermingling. This analysis confirms Genette's and Ullmann's perspectives by demonstrating that within this typography, the representation of the book's title is concurrently influenced by both syntagmatic relationships (metonymic pole) and paradigmatic relationships (metaphorical pole).

The relationship between the term «unicorn» and the letter «i» exemplifies a part-to-whole relationship, as «i» constitutes a component of the reading signifier (the spelling) of «unicorn.» Consequently, this relationship is grounded in the syntagmatic axis, whereby substituting «unicorn» for «i» represents a form of metonymy characterised by a

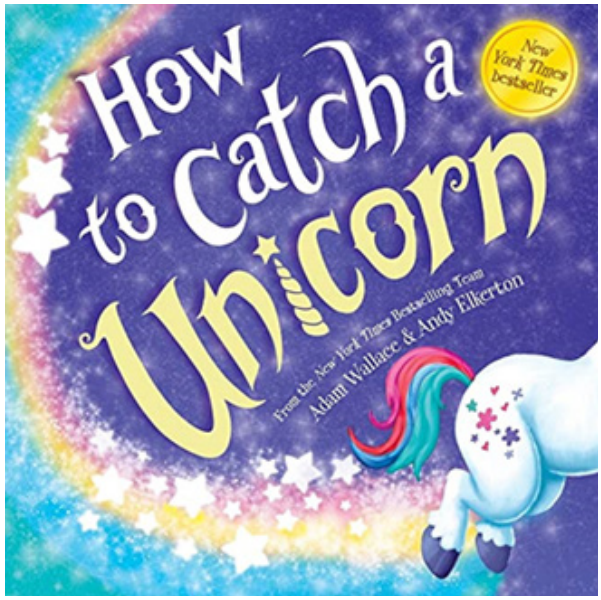


Fig 1. Cover design of How to Catch a Unicorn by Wallace, A. (2019)

part-to-whole connection. This metonymy emerges from positional contiguity, which refers to proximity in morphological structure.

Conversely, there exists a part-to-whole relationship between the horn and the unicorn as well. This relationship also relies on the syntagmatic axis; using a unicorn›s horn in place of the unicorn itself constitutes yet another instance of metonymy with a part-to-whole relation. This particular metonymy arises from semantic proximity, reflecting real-world associations.

In light of the typography presented in this book title, the first instance of metonymy occurs within the reading sign system (as a word), while the second instance manifests

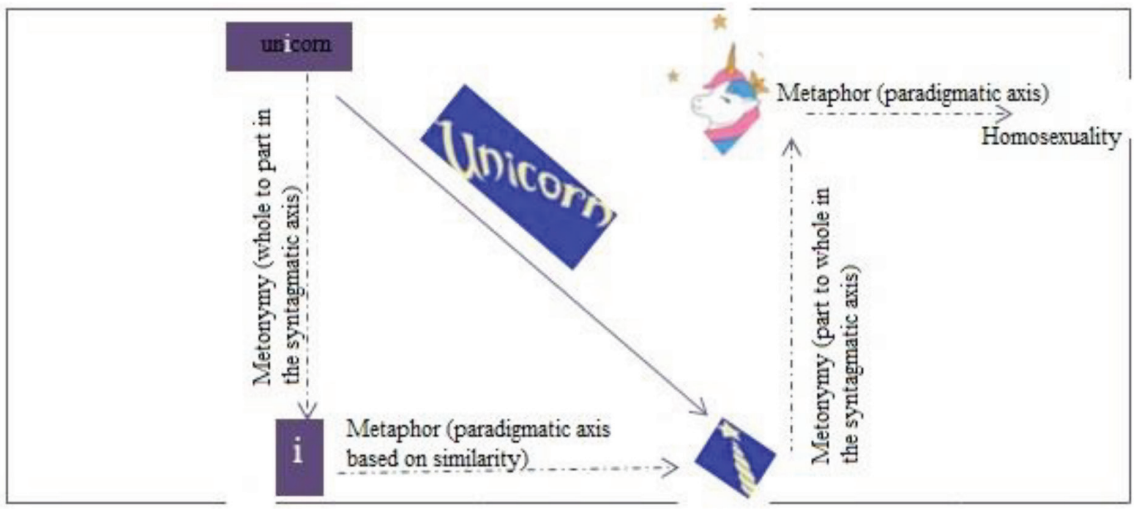


Diagram 1. Metaphor and metonymy in the lettering of the title How to Catch a Unicorn

within the visual sign system (as an image). The connection between the letter «i» (the reading signifier) and the starry horn (the visual signifier) is predicated on similarity. Based on this similarity, in spelling «unicorn,» the starry horn serves as a substitute for the letter «i.» Such substitution illustrates an application of metaphorical language.

Additionally, there exists another connection between «unicorn» (the reading signifier) and a unicorn adorned with a starry horn (the visual signifier). The unicorn—particularly when embellished with sparkling stars—symbolises the rainbow community, representing LGBTQ+ individuals. The association between this visual representation of a unicorn and homosexuality gains significance within the metaphorical framework of language. Thus, comprehending and interpreting these interchangeable signs utilised in this typography requires an interactive chain of metaphors (illustrated horizontally in Diagram 1) and metonymies (illustrated vertically in Diagram 1).

A pictogram represents a convergence of verbal (reading) and non-verbal (visual) languages. This research indicates that both syntagmatic (combination) and paradigmatic (selection) axes are essential in shaping pictographic games found in children›s book titles, facilitating a simultaneous manifestation of metaphorical and metonymic meanings across verbal and visual dimensions. Metonymies can be actualised through two mechanisms: positional contiguity and semantic proximity. Jakobson describes syntagmatic relationships within language chains and discourse as «positional contiguity,» while he refers to syntagmatic relationships in reality as «semantic proximity.» When a letter from a title is removed, and a pictographic image assumes the reading function of that absent letter, this substitution is based on positional contiguity and occurs within the metonymic dimension of language. Conversely, there exists a resemblance between the absent letter and the pictographic image that emerges within the paradigmatic axis and reflects the metaphorical dimension of language. Consequently, replacing a visual pictogram for one of the letters in a title primarily relies on the metonymic dimension rather than on its metaphorical aspect. The virtual and metaphorical poles within these pictograms not only coexist but also intertwine. Even if Jakobson›s theory—asserting that one aspect predominates in literary works and visual arts—is valid, it posits that the metonymic dimension precedes its metaphorical counterpart. In essence, for the prominence of the metaphorical pole within the paradigmatic axis to be established, it is essential for the realisation of the metonymic pole within the syntagmatic axis; however, this prominence can sometimes lead to diminished visibility or obscurity of the metonymic pole beneath typographies grounded in pictograms.

Keywords: Children›s book, Typography, Pictogram, Metaphtonymy, Metaphoric and Metonymic poles, Jakobson