

مجله‌ی علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال هفتم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۵ (پیاپی ۱۴)

جستاری تحلیلی در کارکرد موتیف‌های آشنا و آشنایی‌زدا در داستان‌های کودک و نوجوان

پروین سلاجقه*

دانشگاه آزاد اسلامی ایران، واحد تهران مرکزی

چکیده

این مقاله، جستاری تحلیلی در چگونگی حضور و کارکرد «موتیف»، به عنوان عنصری ادبی، در چند اثر داستانی در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان است. مباحث نظری این مقاله، در درجه‌ی نخست، پیرامون حضور و نقش اساسی موتیف‌ها در آثار هنری ادبی و شامل تعاریف و تاریخچه‌ای مختصر از مطالعات مربوط به این عنصر است؛ اما در حوزه‌ی کاربردی، تعدادی از موتیف‌های آشنا و آشنایی‌زدا در چند اثر از چهار نویسنده‌ی مطرح حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان ایران، هوشنگ مرادی کرمانی، محمدرضا یوسفی، فریبا کلهر و محمدرضا بایرامی معرفی و تحلیل شده است. بررسی موتیف‌ها در این مقاله، در دو محور اصلی صورت گرفته است: ۱. بررسی و تحلیل چگونگی کارکرد موتیفی تکراری در یکی از آثار هر یک از نویسندگان؛ ۲. بررسی و تحلیل چگونگی تکرار کارکرد یک موتیف تکراری در تعدادی از آثار هر نویسنده. همچنین در پایان مقاله، علاوه بر بیان نتایج یافته‌های بررسی، به منظور نشان دادن گستردگی دامنه‌ی حضور موتیف‌ها در آثار داستانی کودک و نوجوان و توجه به نقش مؤثر آن‌ها در نقد ساختاری و تأویلی این آثار، نوعی دسته‌بندی برای انواع موتیف‌ها، به‌ویژه موتیف‌های آشنایی‌زدا، ارائه شده و با تکیه بر چند اثر مورد بررسی در این مقاله، تعدادی از این موتیف‌ها در این دسته‌بندی‌ها، برای کمک به پژوهش‌های گسترده‌تر، معرفی شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: موتیف‌های آشنایی‌زدا، داستان کودک و نوجوان.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی salajeghe@gmail.com

۱. مقدمه

آشنایی جدی نگارنده، به‌طور کاربردی، با حضور و نقش موتیف^۱ها در آثار ادبی، وقتی شروع شد که برای نقد و بررسی ساختاری آثار هوشنگ مرادی کرمانی، یکی از نویسندگان صاحب‌نام داستان‌های کودک و نوجوان، مشغول یادداشت‌برداری بودم. از آنجاکه علاوه بر بررسی ساختاری، قصد بررسی تحلیلی این آثار را نیز داشتم، بعضی از نشانه‌های لفظی یا واژگانی را که بار عاطفی خاصی داشت یا به نوعی با عاطفه‌ی نویسنده در ارتباط بود، یادداشت می‌کردم و در همین‌جا بود که متوجه شدم علاوه بر این دسته از واژگان، گاهی «نشانه‌های دیگری در متن یک یا چند اثر از این نویسنده، به شکلی معنی‌دارتر خود را نشان می‌دهند و دوباره ناپدید می‌شوند. این بود که پیگیری دقیق این نشانه‌های تکراری نیز به کار اضافه و بعدها در مرحله‌ی نقد ساختاری و هرمنوتیک آثار موردنظر، به کار گرفته شد. بعد از آن، پیگیری حضور و نقش این نشانه‌ها در ادبیات، به یکی از دغدغه‌های من تبدیل شد. در طبقه‌بندی کلی این موتیف‌ها پی بردم برخی از آن‌ها، در واقع، همان کهن‌الگوهایی^۲ هستند که به‌طور مکرر، در متون ادبی حضور دارند و تفسیر آن‌ها با توجه به آراء اندیشمندان نقد اسطوره‌ای قابل تأمل است؛ ولی برخی دیگر، موتیف‌های ساخته‌شده به‌وسیله‌ی نویسندگانند که در خدمت وجوه مختلف روایت، از جمله نمادسازی و سبک فردی نویسنده، به کار گرفته شده‌اند. به‌هرحال، چگونگی کارکرد این موتیف‌ها در آثار هوشنگ مرادی کرمانی، در کتابی به نام *صدای خط‌خوردن مشق*، صفحاتی را به خود اختصاص داد و پس از نگارش این کتاب، تلاش نگارنده، در جهت پیگیری حضور و نقش این عناصر زنده و سخنگو، با دقت در مباحث نظری، برای تئوریزه کردن حضور این عناصر در متون ادبی، به‌ویژه ادبیات کودک و نوجوان، ادامه یافت. حاصل این مطالعات، در زمینه‌ی شعر کودک و نوجوان، فصلی به نام «موتیف» را در کتاب *از این باغ شرقی؛ نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان*، به خود اختصاص داد (نک: سلاجقه، ۱۳۸۴) و در زمینه‌های دیگر، در قالب چند سخنرانی درباره‌ی آثار داستانی بزرگسال ارائه شد (نک: سلاجقه، ۱۳۸۳: ۴).

^۱. Motif

^۲. Archetypes

همچنین، در یکی از جست‌وجوهای اخیر برای تدوین پایه‌های نظری بحث موتیف در این مقاله، به یادداشتی از یکی از استادان مطالعات سینما، به نام آن کازانو^۱، که یکی از برنامه‌های درسی خود را به بحث درباره‌ی شگردهای کارکرد موتیف و تا حدودی انواع آن در ادبیات اختصاص داده است، برخوردیم و از اینکه سال‌ها قبل، بدون هیچ پیش‌فرضی نسبت به حضور و کارکرد این عناصر در متن، در حین یادداشت‌برداری برای بررسی آثار مرادی کرمانی و پس از آن، در داستان‌هایی دیگر از نویسندگان این مقطع سنی، به شگردهای عجیب این عناصر، پی برده و آن‌ها را طبقه‌بندی کرده بودم، خوش حال شدم.

به‌هرحال، به منظور چاپ یافته‌های این تحقیق در مقاله‌ای علمی‌پژوهشی، به‌جز طرح مباحث نظری در حد ضرورت، برای تحلیل چگونگی کارکرد این موتیف‌ها در ادبیات داستانی کودک و نوجوان، در قدم اول، چندین اثر داستانی از حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، انتخاب شد؛ ولی با توجه به فرصت محدود بحث‌های مفصل تحلیلی در چارچوب یک مقاله و پرهیز از گسترش غیرضروری موضوع، در نهایت، فقط به بررسی موتیف‌های چند اثر از چهار نویسنده‌ی این حوزه، هوشنگ مرادی کرمانی، محمدرضا یوسفی، محمدرضا بایرامی و فریبا کلهر، اکتفا شد. لازم به ذکر است که در این مقاله تلاش نگارنده بر آن است که در حد امکان، علاوه بر موتیف‌هایی که چه به جهت کاربرد تکراری خود در ادبیات و چه به دلیل سبک فردی یک نویسنده، برای مخاطبان آشنا و تکراری به نظر می‌رسند، به برخی از موتیف‌های آشنایی‌زدا که به‌طور عمده، در داستان‌های فانتزی و به قصد ساخت اسطوره‌های نو به کار گرفته شده‌اند و کاربرد قدیمی و آشنای خود را تغییر داده‌اند نیز بپردازد.

۲. مطالعات نظری

۲-۱. پیشینه‌ی نظری و تعاریف

آن‌گونه که در فرهنگ اصطلاحات ادبی در تعریف موتیف آمده است، موتیف، «یکی از برجسته‌ترین ایده‌ها در اثر ادبی یا قسمتی از ایده‌ی اصلی است و ممکن است یک نشانه‌ی مخصوص، یک تصویر مکرر یا نمونه‌ی لفظی (واژه) باشد» (کادن^۲، ۱۹۷۹: ۴۰).

^۱. Ann Casano

^۲. Cuddon

به نظر می‌رسد این اصطلاح، از اصطلاحی در موسیقی، به نام «لیت‌موتیف»^۱ به عاریت گرفته شده و بعد به حوزه‌ی مطالعات ادبی و هنری راه یافته است. لیت‌موتیف در موسیقی به اصطلاحی گفته می‌شود که «به‌وسیله‌ی هانس ون ولزوگن^۲ برای یک تم موسیقایی مطابق با یک هدف مشخص، یک شخصیت یا یک احساس و به عنوان مثال، در اپراهای واگنر^۳ به کار رفته است. [سپس] توماس مان^۴ آن را به عنوان یک اصطلاح ادبی که به موضوعی ترجیحی و تکرارشونده دلالت دارد، به کار برد. این اصطلاح معمولاً در همین مفهوم مدنظر توماس مان و همچنین، در یک مفهوم کلی‌تر برای اشاره به موضوعات مورد علاقه‌ی یک نویسنده استفاده می‌شود؛ به عنوان مثال: «مرد تسخیرشده» و «خیانت» در رمان‌های گراهام گرین^۵» (همان: ۳۵۷).

علاوه بر این، طبق تعاریف آن کازانو، موتیف نمادی تکرارشونده است که معنایی مجازی به خود می‌گیرد. از نظر او، موتیف‌ها را در کتاب‌ها، فیلم‌ها و شعرها می‌توان دید. کازانو معتقد است تقریباً در هر متنی، از ابزار ادبی موتیف استفاده می‌شود. همچنین موتیف می‌تواند هر چیزی باشد؛ یک ایده، یک شی، یک مفهوم، یک کهن‌الگوی مشخص، هوا، یک رنگ یا حتی یک جمله. موتیف‌ها برای ایجاد یک تم^۶ یا حسی معین به کار می‌روند و معنی نمادین دارند. آن‌ها، به‌ظاهر، دارای معانی پنهانی نیستند؛ اما نویسنده آن‌ها را طوری به کار می‌برد که مخاطب بتواند تشخیصشان دهد. موتیف‌ها در تزئین روایت، نقش بازی می‌کنند؛ به‌طور مثال، به افسانه‌های پریان و موتیف‌های بی‌پایان آن‌ها فکر کنید؛ به سرانجام شادمانه‌ی یک پرنس خوش‌تیپ، یک پرنسس غمگین، یک پری در نقش نامادری، یک جادوگر شریر، یک مادرخوانده‌ی شیطانی، حیوانات سخنگو، پریان افسونگر و غول‌های بی‌شاخ و دم (نک: کازانو، بی‌تا). همچنین، نورتروپ فرای^۷، در *آناتومی نقد*، در سرآغاز «نظریه‌ی سمبل‌ها»، از سمبل در قالب موتیف یا نشانه، به عنوان مراحل لفظی و وصفی سمبل نام برده است. فرای، در این بحث، برای کلام، دو جهت در نظر گرفته است: «یکی جهت بیرونی یا برون‌سو که در آن، مدام به بیرون از متن مورد مطالعه می‌رویم؛ یعنی از تک‌تک کلمات به آنچه

1. Leitmotif
 2. Hans Von Wolzugen
 3. Wagner
 4. Thomas Mann
 5. Graham Green
 6. Theme
 7. Northrop Frye

«معنی» می‌دهد، یا در عمل به ارتباط عرفی بین آن‌ها که در خاطره داریم، کشیده می‌شویم. دیگر، جهت درونی یا درون‌سو؛ در این صورت سعی می‌کنیم از کلمات، الگوی کلامی بزرگتری پدید آوریم. در هر دو صورت، سروکار ما با سمبل [نشانه‌ی وضعی] است؛ اما وقتی برای کلمه، معنایی بیرونی قائل می‌شویم، علاوه بر سمبل لفظی، معرف یا ممثل آن را هم داریم» (فرای، ۱۳۷۷: ۹۳).

فرای در ادامه‌ی بحث خود با توضیح درباره‌ی سمبل لفظی «گربه»، به تفسیر نمودگارهای این نشانه‌ها می‌پردازد که مقدمه‌ی خوبی است برای مطرح‌نمودن بحث موتیف و نشانه. از نظر فرای، سمبل لفظی «گربه»، عبارت است از یک دسته علامت سیاه بر صفحه‌ی کاغذ که نمودگار توالی صداهایی است که به‌نوبه‌ی خود، نمودگار یک تصویر یا خاطره است و آن هم نمودگار توالی صداهایی است که به‌نوبه‌ی خود، نمودگار تجربه‌های حسی است و آن هم نمودگار حیوانی است به نام گربه که می‌گوید: میو!

از نظر او سمبل‌هایی را که این چنین به فهم می‌آیند، در اینجا می‌توانیم «نشانه» بنامیم؛ یعنی واحدهایی لفظی که از نظر عرف و قرارداد، محمول و مرجوع چیزهایی هستند که بیرون از مکان حدوث آن‌هاست. با این حال، وقتی در صدد هستیم بافت کلمات را دریابیم، کلمه‌ی «گربه»، عنصری در مجموعه‌ی بزرگتری از معناست. اگر دریافت ما چنین باشد که عناصر کلامی، به صورت اجزای ساختار کلامی، رو به «درون‌سو» دارند یا مرکز‌گرا هستند، از نظر لفظی یا حقیقی در مقام سمبل عبارتند از: عناصر کلامی یا واحدهای ساختار کلامی. بنابراین می‌توانیم اصطلاحی از موسیقی وام بگیریم و این عناصر را «موتیف» بنامیم» (همان).

در ادامه‌ی بحث فرای آمده است: «وقتی که داستان یا قطعه‌ای را به صورت توصیف رویدادها در نظر می‌گیریم، آن وقت دیگر، داستان را به لحاظ لفظی یا حقیقی به این صورت در نظر نمی‌گیریم که هر کلمه و حرفی در عرصه‌ی شمول آن قرار گیرد. به جای آن توالی رویدادهای ملموس و توالی عناصر معلوم و از لحاظ بیرونی «مهم» را در نظم کلمات در نظر می‌گیریم. ... از این جهت، کلیاتی موازی وارد مفهوم «سمبلیسم» می‌شود. در مرتبه‌ی لفظی، جایی که سمبل، ترجیح (موتیف) باشد، چه بسا که هر گونه واحدی تا به حروف می‌تواند به فهم ما مرتبط باشد؛ اما در عرصه‌ی نقد، جز سمبل‌های بزرگ و مهم را نمی‌توانیم «نشانه» بنامیم و این سمبل‌ها عبارتند از: اسم، فعل و عبارتی که بر شالوده‌ی کلمه‌ی مهمی بنا شده باشد» (همان).

۳. بررسی و تحلیل آثار

با توجه به مباحث فوق و طبق نظر فرای، بحث «موتیف»، سرآغازی است برای نظریه‌ی سمبل‌ها در ادبیات که خاصیت «تکرار و توالی» در ساخت آن از اهمیتی ویژه برخوردار است. همان‌طور که می‌دانیم گاهی موتیف‌ها در یک اثر ادبی، می‌توانند از انواع سمبل‌های کهن‌الگویی باشند که تفسیر آن‌ها با توجه به اصول نقد کهن‌الگویی، قابل پیگیری است؛ اما گاهی، موتیف‌ها شخصی و ساخته‌شده به وسیله‌ی خود نویسندگانند که با تکرار و توالی‌شان، به خدمت فردیت سبکی نویسنده درمی‌آیند.

با توجه به مشخصه‌ی اصلی این عناصر، یعنی تکرار و توالی، به نظر می‌رسد که در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان حضور آن‌ها را در آثار ادبی، در این دو محور کلی پیگیری کرد:

۱. موتیف‌های تکرارشونده در یک اثر خاص از یک نویسنده که نشان‌دهنده‌ی دغدغه‌ی معنادار او در همان اثر باشد؛

۲. موتیف‌هایی که در کل آثار یک نویسنده، تکرار می‌شوند و دغدغه‌ی ذهنی او هستند.

می‌توان گفت که نمونه‌های فراوانی از هر دو دسته در آثار ادبی به‌طور عام و در داستان‌های کودک و نوجوان، به‌طور خاص، وجود دارد که با توجه به کارکرد آن‌ها می‌تواند در نقد این آثار به منتقدان کمک کند.

برای روشن‌تر شدن بحث، در این مقاله، موتیف‌های چند اثر داستانی از چهار نویسنده‌ی ادبیات کودک و نوجوان برای بررسی و تحلیل در این زمینه انتخاب شده‌اند که طبق همان دسته‌بندی کلی فوق بررسی می‌شوند:

۳-۱. موتیف‌های دسته‌ی اول

از دسته‌ی اول، یعنی موتیف‌هایی که در یک اثر تکرار شده‌اند، سه موتیف به عنوان مثال انتخاب شده‌اند:

۳-۱-۱. **گردوی چهارپهلوی**. «گردوی چهارپهلوی» در کتاب *بچه‌های قالبیافخانه* دیده می‌شود و تنها دلخوشی شخصیت اصلی اثر، نمکو، است. تأکید نویسنده بر این موتیف، معنادار است. در این اثر، گردوی چهارپهلوی، در طی روایت، به نوعی نماد تبدیل شده و در لایه‌های ژرف تفسیری اثر توانسته است به دلالت‌های معنایی فراوان بیانجامد و ابعاد تأویلی اثر را تقویت کند. گردوی چهارپهلوی، به‌عنوان یک شیء نمادین،

نه بار در کتاب *بچه‌های قالیبافخانه* تکرار شده است و در همه‌ی موارد با بار معنایی خاصی همراه است که در خدمت تقویت جنبه‌های روانی اثر قرار گرفته و از دیدگاه نقد روان‌شناسی فردی و جامعه‌شناختی شایسته‌ی توجه است. این موتیف به عنوان بخشی از موجودیت شخصیت اصلی اثر، قسمت مهمی از هویت او به شمار می‌آید و در همجواری با او، جایگزینی برای فقدان‌های عاطفی این شخصیت و نابسامانی وضعیت خانواده و درماندگی آن‌هاست. در این اثر «نمکو»، کودکی خردسال که تنها دلخوشی و وسیله‌ی بازی‌اش، گردوی چهارپهلویی است که شب و روز در دست اوست، به دلیل فقر خانواده، به خانواده‌ای شهری فروخته شده است. نویسنده به کمک تکرار تأکیدی خود بر موتیف نشانه‌شده‌ی «گردوی چهارپهلوی»، به عنوان یک شی‌ هویت یافته، و وابستگی این کودک خردسال به آن، بر بار تراژیک اثر افزوده است. در این اثر، رابطه‌ی عاطفی نمکو، مادر و گردوی چهارپهلوی به صورت مثلثی عاطفی، زندگی و هویت شخصیت اصلی، یعنی نمکو، را شکل داده است؛ رابطه‌ای که دو وجه جاندار آن، یعنی مادر و نمکو، به اهمیت وجودی آن در زندگی نمکو به خوبی واقف‌اند: «مادرش او را بغل زد و برد روی تشکش خواباند، جلیقه‌اش را کند و گردوی چهارپهلویش را از توی مشتش درآورد» (مرادی کرمانی، ۱۳۷۹: ۱۳).

این موتیف در بسیاری از جاهای دیگر اثر در پیوند با شخصیت اصلی، ماهیتی ترجیعی دارد و در سرتاسر زندگی تراژیک این پسر خردسال از او جدا نمی‌شود و نه فقط تنها پناه او از نظر خودش به شمار می‌رود، بلکه مادرش نیز دل‌بستن به این شیء را به عنوان تنها دلخوشی زندگی او بعد از جدایی دردناک و اجباری‌اش از خانواده به او توصیه می‌کند: «لیلو جلو رفت. نمکو را ماچ کرد. از توی جیب او گردوی چهارپهلویش را درآورد و گفت: ببین، گردوتم هست. اونجو خودت با گردوت بازی کن. نقل هم که داری. آماشاءالله دو قرون هم می‌دنت که هر چی خواستی بخری. خوبه؟ خوشحالی؟» (همان: ۴۸).

نمکو از مادر و خانواده جدا و همراه مرد خریدارش راهی شهر می‌شود. مادر در آستانه‌ی خانه از درد فرومی‌ریزد، پدر دردش را به کوه و صحرا می‌برد و نمکو، پشت ماشین مرد، در تنهایی و هراس عمیق خود از آینده و آنچه که در انتظار اوست، به تنها دلخوشی و یادگار به جامانده از زندگی خانواده‌اش، به ضلع بی‌جان مثلث عاطفی‌اش،

پناه می‌برد؛ به گردوی چهارپهلویش: «جای خشک‌شده‌ی اشک روی گونه‌های برشته و سیاه نمکو مانده بود. دست برد توی جیش، چندتا نقل درآورد و خورد. نقل‌ها شیرین بود و مزه‌ی کهنگی و خاک می‌داد. بعد، گردوی چهارپهلویش را با انگشتانش لمس کرد» (همان: ۵۱).

نقش عاطفی این موتیف به عنوان نشانه‌ای خاص، بهترین کارکردش را در پایان داستان دارد؛ جایی که نمکوی هشت‌ساله و دوست نگون‌بختش «صفرو»ی نه‌ساله که او نیز قربانی مناسبات غلط اقتصادی و اجتماعی جامعه است، برای برگشتن به خانه‌شان از قالبیافخانه‌ی «ماش‌شیطونو»، مردی که آن‌ها را برای کار در قالبیافخانه‌اش خریده است، فرار کرده و برای گرم‌شدن و غلبه بر هراسشان از حمله‌ی گرگ‌ها و سرما، در غاری در بین راه، آتش روشن کرده‌اند. در اینجا موتیف مورد نظر ما، گردوی چهارپهلوی، یکی از بهترین کارکردهای نشانه‌ای خود را، به‌عنوان ابژه‌ای جانشین قدرت و دلگرمی، نشان می‌دهد. گردوی چهارپهلوی در اینجا جانشین انرژی روانی غلبه بر هراس است: «نمکو گفت: اگر گرگ اومد، من یه سنگ گنده می‌زنم و تو سرش. صفرو حرف نزد. رفتند. نمکو گفت: 'گردوی چهارپهلوی من همچین سنگینه که اگه بزخم ورتو سر گرگ، می‌میره. تو می‌گی نمی‌میره؟'» (همان: ۷۳)

داستان، فرجامی تلخ دارد؛ صفرو در غار در آتش می‌سوزد. نمکو برای نجات او هیچ کاری از دستش برنمی‌آید و در تنهایی‌اش، گردوی چهارپهلویش را، به‌عنوان تنها پناه بازمانده از زندگیش، در مشت می‌فشارد تا اینکه عده‌ای از کولی‌ها او را می‌یابند و با خود می‌برند: «نمکو، نزدیک غار، در پناه سنگی نشسته بود، تو خودش چنگوله شده بود. گردوی چهارپهلویش تو مشتش بود» (همان: ۷۶).

۳- ۱- ۲. آینه. در میان موتیف‌های گروه الف، در آثار مورد بررسی در این مقاله، گاهی به انواعی برمی‌خوریم که چگونگی مضمون‌سازی با آن‌ها بسیار تأمل‌برانگیز است؛ به نحوی که به نظر می‌رسد این موتیف‌ها پیوسته قادرند از خود زاده شوند. یکی از این موتیف‌ها، «آینه» است که در همه‌ی موارد، مفهومی نمادین دارد. این مضمون برگرفته از نام ابزاری است که از دیرباز از عرصه‌ی زندگی روزمره‌ی انسان‌ها به ادبیات راه پیدا کرده و به دلیل قدرت بازتاب‌دهندگی‌اش، شاعران و نویسندگان بسیاری با آن مضمون‌سازی کرده‌اند. درباره‌ی موتیف «آینه» در ادبیات، آن‌کازانو، به افسانه‌ی عامیانه‌ی «سفیدبرفی» و کارکرد موتیف «آینه» در آن، اشاره می‌کند و می‌گوید: «به سفیدبرفی نگاه کنید که چه طور از آینه به‌صورت یک موتیف برجسته استفاده می‌کند؛

نامادری شرور سفیدبرفی، ملکه، همواره در حال واری خود در آینه است و حتی از آن سوال می‌کند: «آی آینه! آینه‌ی روی دیوار! چه کسی از همه زیباتر است؟» و مشکل زمانی آغاز می‌شود که سفیدبرفی هفت دور می‌زند و آینه به نامادری شرور اطلاع می‌دهد که او دیگر زیباترین زن نیست؛ زیرا سفیدبرفی عنوان اول را گرفته است. رخسار ملکه به سبزی می‌گراید تا حسادت و غبطه‌ی او را نشان دهد» (کازانو، بی‌تا).

همان‌طور که می‌بینیم، آینه در کاربرد خویش در «سفیدبرفی» به موجودی سخنگو تبدیل شده و به عنوان یک موتیف خاصیت تکراری بازتاب‌دهندگی‌اش را هم دارد. به‌طور کلی، می‌توان گفت در بسیاری از موارد در آثار داستانی کودک و نوجوانی که در این مقاله بررسی شده‌اند، موتیف «آینه» کارکرد ابزاری خود را حفظ کرده است؛ اما به‌طور عمده، نوعی مفهوم نمادین را نیز با خود منتقل می‌کند.

گاهی به نظر می‌رسد موتیف «آینه»، به دلیل کثرت کاربرد در این آثار، به نوعی موتیف کلیشه‌ای و نیمه‌جان تبدیل شده؛ اما ورود آن به داستان‌های فانتزی نو، بسیار تأمل‌برانگیز است؛ این موتیف در هیئت یک نشانه، در این داستان‌ها، به‌طور عمده، موجودیتی نمادین و هنجارشکنانه یافته است. برای روشن‌تر شدن بحث آشنایی‌زدایی از این موتیف در آثار داستانی کودک و نوجوان، در میان چند اثر بررسی شده در این مقاله، دو اثر نسبتاً نزدیک به هم (البته از جهاتی) از دو نویسنده بررسی شده‌اند. موتیف «آینه»، در هر دو اثر، علاوه بر کاربرد ابزاری خود، به نوعی نشانه‌ی نمادین تبدیل و آشنایی‌زدایی شده است.

در کتاب *قصه‌های آینه* (۱۳۷۹) از محمدرضا یوسفی، این مضمون در شروع داستان، همان کارکرد آشنا و ابزاری خود را دارد؛ ولی در ضمن روایت، چهره عوض کرده، به کنش‌هایی تازه دست زده و جنبه‌هایی دیگر از ظرفیت نمادین خود را که قبلاً نشان نداده بود، به نمایش گذاشته است. شگرد هنری نویسنده در انتخاب نام «آینه» برای یک دختر خردسال و تعامل عاطفی این دو آینه (یعنی آینه در مفهوم یک ابزار و آینه به عنوان نام شخصیتی داستانی)، در کنار هم، کاربرد معنایی جدیدی از این موتیف آشنا را به نمایش گذاشته است.

آینه (دختر) به آینه (ابزار) می‌گوید: «حل کردن جدول ضرب؟ مگر جدول ضرب می‌خواهی حل کنی؟ چرا جواب مرا نمی‌دهی؟» آینه که انگار آه بلندی از ته دلش کشید، گفت: «تو همان دختر هستی؛ با ماه قایم‌باشک بازی می‌کنم» (یوسفی، ۱۳۷۹: ۵۴).

و گفت‌وگوی دو آینه با هم ادامه می‌یابد؛ درحالی‌که آینه (ابزار)، کیفیت وجودی‌اش را در فرایندی آنمیستی (انسان‌انگارانه)، با دیگران هماهنگ کرده است: «یادت هست آن روزی که مرا برای سفره‌ی عقد خریداری کردید در دلت گفتم: 'دوتا شمع سبز باید برای شمع‌دان‌ها بخرم' و خریدی» (همان: ۱۴).

این گفت‌وگو ادامه می‌یابد و آینه (دختر) از آینه (ابزار) می‌پرسد: «چرا وقتی مادر به تو نگاه می‌کند از ته دل آهی می‌کشد و بعد لبخند می‌زند؟» (همان: ۱۳).

و سپس، آینه، به‌عنوان ابزاری برای تماشای زیبایی، در تعامل دختر و مادر، همان کارکرد نشانه‌ای در داستان «سفیدبرفی» را از خود بروز می‌دهد: «مادر برای دو شمع‌دان آینه، دو شمع سبزرنگ آورده بود. با لبخندی خودش را در آینه نگاه کرد. دو شمع دیگر را در شمع‌دان‌ها گذاشت و باز آه کشید» (همان: ۱۴).

علاوه بر این، گاهی، در فرایند این تحول آشنایی‌زدا، موتیف‌هایی دیگر نیز در این اثر، در پیوند با موتیف آینه، در کارکردهای «آشنایی‌زدا» و تازه‌ای، ظاهر شده‌اند؛ به‌طور مثال، موتیف آشنای «آجیل مشکل‌گشا»، به‌عنوان یک «نشانه»: «آجیل مشکل‌گشا چه خوشمزه بود! مستی از آن را جلوی آینه ریختم و گفتم: 'تو هم مشکل داری؟' دانه‌های قشنگ و سبزرنگ کشمش، مانند دانه‌های تسبیح مادر بزرگ، در آینه می‌درخشیدند» (همان: ۳۹).

همچنین، موتیف «آینه» در کتاب دختر آینه‌پوش نیز در معنایی آشنایی‌زدا به کار رفته و در بافت اسطوره‌ای نو دخالت کرده است. دختر آینه‌پوش، داستانی تخیلی و مدرن است که کنش‌های داستانی در آن در فضایی ساخته‌شده از آمیزش واقعیت و جادو و سنت و مدرنیته، اتفاق افتاده‌اند. این فضا محیط مناسبی است برای زاد و ولد عجیب موتیف‌های هنجارگریز. راوی با یک گروه از دختران مدرسه‌ای همراه می‌شود. در این سفر، ماجراهای عجیبی از ترکیب فانتزی و واقعیت، از سر می‌گذرانند و موجوداتی از ترکیب این دو فضا مشاهده می‌کنند: «به سرعت برگشتم و آن نور عجیب را دیدم که از میان بوته‌ها به ما نزدیک می‌شد. مریم گفت: 'زود باش... ولی من همان‌طور مثل بدبخت‌ها ایستاده بودم؛ نه می‌توانستم به مریم کمک کنم که نردبان را بیاورد و نه می‌توانستم کار دیگری بکنم. ترس فلجم کرده بود» (کلهر، ۱۳۷۳: ۶۱).

فضای این اثر، فضایی سمبولیک است که از ترکیب عناصر حیاتی طبیعت و کنش شخصیت‌ها، به‌ویژه، شخصیت اصلی، یعنی دختر آینه‌پوش که از اسطوره‌های نو به حساب می‌آید، ساخته شده و کنش‌های دیگر شخصیت‌ها که تعدادی از دختران

مدرسه‌ای هستند، در فضایی از یگانگی جسم انسانی و نباتی (مرتبط با سرشت اسطوره‌ای انسان و طبیعت)، انجام شده است؛ به همین دلیل، بسامد انواع موتیف‌های آشنا و آشنایی‌زدا در این اثر، بالاست. قبل از اینکه به نمونه‌ها و انواع این موارد پرداخته شود، تأملی داریم بر نظریه‌ی نورتروپ فرای در ساخت شخصیت‌ها و فضاهای اسطوره‌ای نو. از نظر فرای «یگانگی ایزدان و حیوانات و گیاهان و باز هم همسانی آن‌ها با جامعه‌ی بشری، بنیان سمبولیسم توتمی را می‌سازد. انواعی از قصه‌های عامیانه‌ی دلیل‌شناسانه^۱، یعنی قصه‌های مربوط به چگونگی تبدیل موجودات فراسپهری به حیوانات و گیاهانی که می‌شناسیم، معرف صورت کوتاه‌شده‌ی همین نوع استعاره است و در قالب تصویر نوعی «مسخ» بر جای مانده که شهرت آن مدیون «اووید» است. ...همین نوع انعطاف‌پذیری درباره‌ی تصاویر نباتی هم میسر است. در جایی در کتاب مقدس به جای اینکه نان و شراب، سمبول تناول القربان باشد، برگ‌ها یا میوه‌ی درخت زندگی چنین به کار رفته است. ...یگانگی جسم آدمی با دنیای نباتی آرکی‌تیپ، تصاویر بهشتی را به ما می‌دهد؛ یعنی تصویر نوعی یا مکرر دنیای سبز شعر اندرومارول، کمدهای شکسپیر که زمینه‌اش جنگل است و دنیای رابین‌هود و دیگر مردان سبزپوشی که در بیشه‌های رمانس پرسه می‌زنند. این آخری در رمانس معادل اسطوره‌ی استعار «ایزد-درخت» است. اندرومارول، در باغ، روح آدمی را با پرنده‌ای که بر شاخه‌های درخت زندگی نشسته هم‌تا کرده است. این هم‌تایی هم سنتی است و [هم] بسط همان هم‌تایی جسم آدمی با دنیای نباتی است» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۷۴).

و چنین است، آمیزش حضور نبات و انسان در فضایی استعاری در این اثر و پرسه‌زدن دختر آینه‌پوش در میان بیشه‌ها که نوعی اسطوره‌ی مدرن است و کنش‌های آن را در هیئت نشانه‌ای روایت می‌کند و حکایت‌کننده‌ی ماجرای مواجهه‌ی شخصیت‌های رئال داستان با اوست. راوی می‌گوید: «در همان لحظه، گل کوکب سرخی را روی نهر دیدیم. ... بار دیگر به برق عجیب نگاه کردم. ناگاه، برق عجیب از میان بوته‌ها بیرون آمد و ما او را، دختر آینه‌پوش، را دیدیم. ... بعد، من به آنجا که دود از تنور عمه‌م‌مرم بالا می‌رفت، نگاه کردم و مادیان سبزی را دیدم که افسارش در دست مرد کوچک اندامی است و یک بقچه‌ی بزرگ آبی‌رنگ نیز روی مادیان بود» (کلهر، ۱۳۷۳: ۲۹).

^۱. Etiological

و جالب اینکه همه‌ی این اتفاق‌های جادویی در فضایی می‌افتند که پس‌زمینه‌ی واقعی دارد: «عمه‌مرمر گفت که چه خیال کرده‌ای؟ برایت جشن تکلیفی راه می‌اندازیم که هرگز فراموش نکنی» (همان: ۱۷).

و سپس، در جایی دیگر در مواجهه‌ی راوی با شخصیت‌های فانتزی می‌خوانیم: «فلاخن را از دستش گرفتم و چیزی نگذشت که فریاد زدم: 'مرگ بر پلیدی! درود بر زیبایی! درود بر گل‌های محمدی! مرگ بر ابلیس!'» (همان: ۳۹).

حضور موتیف «آینه»، چه در هیئت موتیفی آشنا و چه در هیئت موتیفی با کاربردهای آشنایی‌زدا در سرتاسر کتاب دختر آینه‌پوش در درون طبیعت و پس‌زمینه‌های اسطوره‌ای از یگانگی انسان-نبات-ابزار و اسطوره، ادامه دارد. راوی می‌گوید: «من پشت سر را نگاه کردم و دیدم که آینه‌ای شفاف به آن چسبیده است. در آینه‌ی کوچک نگاه کردم و به خودم لبخند زدم. ... نسیمی که از طرف کوه کوکب و دشت زنبق می‌وزید، شوق آنجا را در دل‌مان زنده کرد» (همان: ۳۳-۳۹).

۳-۱-۳. **فیروزه**. در پسر فیروزه‌ای نیز، با همین مسئله مواجه می‌شویم. موتیف اصلی این اثر، یکی از سنگ‌های زیتنی، به نام «فیروزه» است که در بافتی زنجیره‌وار، به‌عنوان هسته‌ی اصلی بسیاری از موتیف‌های آشنایی‌زدا به کار رفته است. مکان داستان، از طرفی، فضایی ذهنی و ملودراماتیک و از طرفی دیگر، عینی و واقعی است و ماجراهایی نیمه‌جادویی نیمه‌واقعی، در آن اتفاق می‌افتد؛ بنابراین نویسنده به ساخت مضمون‌های تازه و جاندار برای شکل‌دادن به این فضای دوگانه دست زده و این است که عناصر لازم برای موتیف‌سازی را از هر دو فضای واقعی و جادویی به عاریت گرفته است. در این اثر، «سنگ فیروزه» که موتیفی ابزاری و برگرفته از طبیعت است، به‌عنوان یک نشانه، در بافت زبان روایی به زاد و ولدی جادویی دست زده است؛ از این‌رو، موتیف‌های نو و آشنایی‌زدا برای ساخت این فضای تازه، پیوسته، با پیش‌رفتن داستان، متولد می‌شوند، رشد می‌کنند و در فضای اثر، جولان می‌دهند. این موتیف‌ها در این داستان، گاهی از مرزهای زندگی خود، معدن فیروزه، فراتر رفته و به مثابه‌ی نمادی جاندار و تفسیرپذیر، به جای یک کل نشسته‌اند؛ به نحوی که یکی از شخصیت‌های فیروزه‌ای داستان می‌گوید: «ما فیروزه‌ای‌ها هستیم که معدن را پر از فیروزه می‌کنیم» (یوسفی، ۱۳۷۶: ۹۲). «[ما] فیروزه‌ای‌ها باید در غار زندگی کنیم. خورشید و ماه با ما دشمن هستند. تا نور خورشید و ماه به ما می‌خورد، مانند مجسمه‌ی سنگی می‌شویم» (همان: ۹۷).

یا در این گفت و گو که موتیف نشانه‌ی «فیروزه»، علاوه بر ساخت شخصیت‌های واقعی فیروزه‌ای به‌عنوان نماد، موجودات فراواقعی مثل جن‌ها و پری‌ها را نیز، در بر گرفته است: «باباخان گیج و منگ به دور خودش چرخید و به سهراب گفت: 'تو جنی یا پری؟ ها؟'» (همان: ۱۴). «...جن فیروزه‌ای، به خدا، یک جن فیروزه‌ای دیدم. خودش بود. ...مش غلام گفت: 'امروز کاری نمی‌کنیم. روز اجنه‌هاست'» (همان: ۱۱۱). و همچنین: «گوهر گفت: 'اگر همه‌ی آدم‌ها فیروزه‌ای باشند، دنیا قشنگ می‌شه، نه؟' سهراب خندید و گفت: 'آن وقت همه‌ی آدم‌ها باید به دنیای قصه‌ها بروند. کسی نمی‌ماند که قصه‌شان را بنویسد'» (همان: ۱۰۰).

روند بازسازی اسطوره در هیئت انسان-طبیعت-ابزار، با آمیزشی آشنازدا از ترکیب موتیف‌های اسطوره‌ای کهن (داستان رستم و سهراب) و اسطوره‌سازی‌های نو در هیئت «پهلوان فیروزه‌ای» و پسرش «فیروزان»، در این اثر، نوعی فانتزی دو سوبه‌ی واقعیت-جادو را سامان داده است؛ به نحوی که گویی، اسطوره‌هایی تازه، از نو زاده شده‌اند و در نتیجه، در جایی از داستان، پهلوان فیروزه‌ای، همانند رستم، از فراق فرزندش فیروزان مویه می‌کند و کمرش می‌شکند و بدین طریق، با نوعی بازسازی اسطوره‌ی کهن در قالب نوشتار مدرن روبه‌رو می‌شویم که از سویی دست به اسطوره‌زدایی زده است و از سویی دیگر، اسطوره‌آفرینی می‌کند: «پهلوان فیروزه‌ای با دستی، سهراب را از زمین برداشت و با دست دیگر، گوهر را بلند کرد و به طرف چاه ظلمات به راه افتاد» (همان: ۹۳).

و خلاصه اینکه، موتیف «فیروزه»، به‌عنوان عنصری برآمده از طبیعت، در ساخت یک مکان و جهان نمادین با شخصیت‌های مورد نیازش، موفق بوده و توانسته است در سرانجام خود، نوعی جهان آرمانی بسازد؛ زیرا، در همین جهان آدم‌های فیروزه‌ای: «انگار روز عید بود. سر و زلف جوان‌ها مرتب بود و پیرمردها لباس نو به تن داشتند» (همان: ۱۱۸).

اما در نمایی دیگر از این شهر نمادین اسطوره‌ای نو یا مدینه‌ی فاضله‌ی ذهنی، نشانه‌های دیگری از زندگی واقعی نمایش داده شده است: «گوساله مانند عروسک کوکی دوروبر گاوها جست و خیز می‌کرد» (همان: ۷۹).

و: «نه فیروزه، با پیراهن بلند شندرپندرش ایستاده بود و باد، دامن پیراهن را تکان می‌داد» (همان: ۱۵).

۳-۱-۴. کلاغ سیاه. از نمونه‌های دیگر طبقه‌بندی نوع «الف»، کارکرد موتیف در محور یک اثر، که دغدغه‌ی نویسنده در همان اثر خاص را به نمایش گذاشته است، می‌توان به موتیف «کلاغ سیاه» در کتاب *کوه مرا صدا زد* (۱۳۹۰) اشاره کرد. این موتیف با تکرار ترجیعی خود در طول داستان، معنایی نمادین یافته است.

به هر حال، همان‌طور که می‌دانیم، جانوران در هیئت نماد و نشانه، از موتیف‌های مهم، در محور معنایی آثار ادبی به شمار می‌آیند. این موتیف‌ها در بسیاری از موارد، تفسیرهای کم و بیش مشابهی دارند؛ اما ممکن است در مواردی با توجه به بافت اثر، به صورت نمادهای متداول در یک فرهنگ یا سنت ادبی، معنایی ثابت بیابند؛ به‌طور مثال، موتیف مورد اشاره، «کلاغ» یا «کلاغ سیاه»، در فرهنگ و ادبیات فارسی، در بیشتر موارد با معنای مرگ، تنهایی، خبر بد و مفاهیمی نظیر این همراه است و تکرار آن در یک متن داستانی، نوعی تأکید معنایی خاص ایجاد می‌کند. در داستان *کوه مرا صدا زد* این موتیف در موارد متعددی تکرار شده و به‌عنوان نشانه‌ای نمادین، در خدمت فضا‌سازی خاص برای متن است: «سرم را بالا می‌برم؛ کلاغ سیاه و تنهایی، روی یکی از شاخه‌ها نشسته و نگاهم می‌کند» (بیرامی، ۱۳۹۰: ۸).

و یا: «در همین موقع، کلاغ سیاهی که روی دیوار باغ عمواسحاق نشسته، سرش را می‌گیرد طرف حیاط و قارقار می‌کند» (همان: ۵۶).

و همچنین: «وقتی از دروازه‌ی حیاط تو می‌روم کلاغ سیاهی را می‌بینم که سر دیوار نشسته و بال و پرش را تمیز می‌کند. مطمئن هستم که همان کلاغ قبلی است» (همان: ۵۷).

همان‌طور که اشاره شد، در همه‌ی این نمونه‌ها، موتیف «کلاغ سیاه» در هیئت نشانه‌ای خود، در محور معنایی اثر، القاکننده‌ی فضای تنهایی، مرگ و سردی فضای داستان است.

۳-۲. موتیف‌های دسته‌ی دوم

از موتیف‌های دسته‌ی دوم (گروه ب) که در کل آثار یک نویسنده یا بعضی از آثار او پدیدار می‌شود و دغدغه‌ای دائمی برای او به حساب می‌آید، به عنوان مثال، می‌توان از موتیف «آدمک خمیری»، در آثار هوشنگ مرادی کرمانی، نام برد.

۳-۲-۱. *آدمک خمیری*. «آدمک خمیری» که از موتیف‌های ساخته‌شده‌ی مرادی کرمانی است و ساخت آن هدفمند به نظر می‌رسد، در چند اثر این نویسنده، ظاهر شده

و در تکرار ترجیعی خود، قابلیت تبدیل شدن به نمادی تفسیرپذیر را یافته است. این موتیف در داستان و *من غزال ترسیده‌ای هستم*، اولین بار در هیئت یک نشانه، در یک روایت فانتزی‌وار به شکل قصه موجودیت یافته و مانند «گردوی چهارپهلو»، ساخته شده است تا جایگزین ابژه‌ای عاطفی و ازدست‌رفته در زندگی دختر بچه‌ای تنها و دورمانده از کانون گرم خانواده باشد. دخترک تنهاست و گریان. کسی را ندارد که دردهایش را با او در میان بگذارد و دردها در درون او تلنبار شده است. روزی زنی کولی برای تسکین درد او راهی می‌جوید: «یه روز که رفت لب چشمه آب بیاره، یه زن کولی رو دید. زن کولی گفت: 'دختر خوشگله، ترگل ورگله، هر کی هستی، هر جاهستی، غمی در دل داری. غمتو پنهون نکن؛ بگو، حرف بزن. و دختر جوابش داد: 'می‌ترسم.' کولی گفت: 'نترس. برای من نمی‌گی، نگو؛ ولی این دفعه که خمیر کردی نون بیزی، از یه چونه خمیر، یه آدمک درست کن و براش حرف بزن. وقتی زن‌بابا خونه نیست، براش درد دل کن و وقتی اومد، ببر بذارش تو تنور زیر خاکسترا قایمش کن. اگه حرف نزنی و همین‌طور حرفاتو نیگر داری، دق مرگ می‌شی؛ یه غده میاد تو گلوت ریشه می‌دوونه و خفیات می‌کنه.' عصمت هم همین کارو کرد؛ آدمکو درست کرد و وقتی زن‌باباش نبود، براش درد دل می‌کرد. تمامی غمای دنیا و زندگیشو که به دلش چنگ می‌زدند، برای آدمک خمیری می‌گفت...» (مرادی کرمانی، ۱۳۵۱: ۲۳).

آدمک خمیری در این اثر در طول روایت از دنیای قصه و فانتزی و ماهیت فردی خود، بیرون آمده و در جایی دیگر از همین اثر، ماهیتی اجتماعی و سمبولیک یافته است. سپس در روند تکرار خود در این داستان، در ذهن شخصیت اصلی اثر، یعنی دخترک تنها، از حوزه دلخوشی و رؤیای شخصی او فراتر رفته، شامل همه‌ی افراد تنهای جامعه شده است؛ انسان‌هایی تنها که برای حرف‌ها و دردهایشان مخاطبی نیافته‌اند و همه به آدمکی خمیری در میدان شهر پناه آورده‌اند: «بعد، بهرام از دیوانه‌خانه بیرون آمد. بچه را بغل گرفت، باهم رفتیم تو میدانگاهی ده. آنجا یک آدمک خمیری درست کرده بودند و همه داشتند بلندبلند برایش درد دل می‌کردند...» (همان: ۹۴).

همچنین، به نظر می‌رسد این موتیف در هیئت تمثیلی و سمبولیک خود، پس از به‌پایان رسیدن کتاب که دومین اثر نویسنده است، همچنان در ناخودآگاه ذهن او به زندگی ادامه داده و سال‌ها بعد، در سخنرانی او در مجمعی جهانی برای دریافت یک جایزه‌ی معتبر ادبی، به‌عنوان زنده‌ترین و معنادارترین موتیف ذهنی او معرفی شده است و در یک جایگزینی هنرمندانه، دخترک تنها را جانشین خود نویسنده قرار داده است:

«خانم‌ها و آقایان، سلام،

...از میان قصه‌هایی که از همان موقع به دلم نشست و هیچ‌گاه فراموشش نمی‌کنم، قصه‌ی دخترکی کوچولو و تنها و بی‌کس بود که از مال دنیا فقط یک آینه داشت و یادگار مادرش بود. ... یک روز یک زن کولی دوره‌گرد از نگاه سرگردان و صورت رنگ‌پریده‌ی دختر فهمید که توی دل و ذهن او قصه و شعر و حرف بسیاری پنهان شده و روزبه‌روز زیادتر می‌شود؛ آنقدر که تن لاغر دخترک نمی‌تواند آن‌همه قصه را تحمل کند و عاقبت قصه‌ها و شعرها دخترک را می‌کشند. این بود که به او گفت: 'از خمیری که به تو می‌دهند تا برای خودت نان پیزی، آدمکی خمیری درست کن و برایش قصه و شعرهایت را بگو تا سبک و راحت شوی. دخترک همین کار را کرد؛ هر روز از نان‌ش کم کرد و آدمک ساخت. آینه‌ی مادرش را شکست و خرده‌هایش را توی سینه‌ی آدمک‌ها گذاشت. موقع خواب، برای آدمک‌ها قصه‌ها و شعرهایش را می‌گفت و خودش را توی تکه‌ای از آینه‌ی مادرش می‌دید. آدمک‌ها که پر از قصه شده بودند، راه می‌افتادند و از راه‌های روستایی به روستاها و شهرهای دیگری می‌رفتند. دخترک برای گفتن قصه مجبور بود آدمک بزرگتری درست کند و نان‌ش روزبه‌روز کوچکتر می‌شد...» (مرادی کرمانی، ۱۳۷۳: ۶۵۳).

۳-۲-۲. فلک. موتیف «فلک» (وسیله‌ای برای تنبیه کودکان)، در اولین اثر مرادی کرمانی، معصومه، به‌عنوان یکی از دغدغه‌های ذهنی او و شخصیت اصلی این اثر و در مفهومی گسترده‌تر، کودکان دبستانی، خود را نشان داده است. این موتیف در هیئت یک نشانه، بعدها نیز در بیشتر آثار نویسنده، حضوری تکراری و تأمل‌برانگیز دارد؛ به‌ویژه، در مجموعه داستان *لبخند انار* (۱۳۷۸) که به شکلی نمادین، نمایشی و مدرن، در متن اثر به عنوان موضوع اصلی داستان حضور دارد و سرانجام، در همین اثر، به‌عنوان یک دغدغه‌ی ذهنی از زندگی و ذهن شخصیت‌های داستان و در نتیجه، خود نویسنده محو شده است؛ به نحوی که می‌توان گفت این داستان، در واقع، پایان‌دهنده‌ی کابوس‌های دوران کودکی بسیاری از شخصیت‌های آثار دیگر نویسنده است؛ شخصیت‌هایی که در اجتماع، مصداق‌های بیرونی بسیار دارند و سال‌های طولانی در مدرسه‌ها و قبل از آن، در مکتب‌خانه‌ها، با هراسی دائمی از ابزار تنبیهی «فلک» و مکمل آن، «ترکه‌ی انار»، به سر برده‌اند؛ هراسی که چه بسا تأثیر مخرب آن در بزرگسالی نیز، رهایشان نکرده است. در این داستان، ماجرا این‌طور شروع می‌شود: در جلسه‌ای که به مناسبت بزرگداشت آقای دباغ، مدیر مدرسه‌ی «تلاش» برگزار شده است، شاگردان قدیمی این

مدرسه که حالا هر کدام برای خودشان دارای مدرک تحصیلی عالی و موقعیت‌های ممتاز اجتماعی هستند، از گوشه و کنار کشور و خارج از آن، برای شرکت در این مراسم جمع شده‌اند. سخنرانان در سخنرانی خود ضمن تجلیل از شخصیت آقای دباغ، از سخت‌گیری‌هایش در تنبیه آن‌ها با «فلک» و «ترکه‌ی انار» که به نظر آن‌ها موجب سعادت و پیشرفشان شده، یاد می‌کنند و سپس، در حرکتی نمایشی و طنزآمیز، برای تکمیل یادآوری این خاطرات، یکی از مجریان برنامه، «فلکی» وارد صحنه می‌کند و از حاضران می‌پرسد چه کسانی داوطلب تنبیه‌شدن با آن هستند؟ همه داوطلب می‌شوند که شاید علتش این باشد که قرار است کل ماجرا به شکلی مدرن و معنادار به چالش کشیده شود: «و در پایان جلسه‌ی یادبود آقای دباغ، ۲۳ نفر می‌بایست با همان ترکه‌های انار و فلک یادگاری که پدر پروفیسور درست کرده بود، کتک بخورند و خاطرات آن روز را با گوشت و پوست خود، لمس کنند و زنده کنند. مش عبدالله رفت و از ترکه‌های تروتازه‌ی انار، چندتایی کند و آورد. همه، همه‌ی ۲۳ نفرشان، دستشان را گرفتند بالا که: ما حاضریم» (مرادی کرمانی، ۱۳۷۸: ۲۳).

و خلاصه اینکه در پایان جاروجنجال داوطلب‌ها برای تنبیه‌شدن با فلک، نوعی هنجارشکنی در کاربرد معنایی این موتیف نشانه‌شده‌ی داستان‌های نویسنده، اتفاق می‌افتد و به معنی کهنه‌ی نمادین این نشانه و تکرار مکرر و هراس ناشی از آن، پایان می‌دهد که این موضوع، از نظر جامعه‌شناختی و روان‌کاوی تأمل‌برانگیز است: «شاگردان قدیمی مدرسه‌ی تلاش (در جلسه‌ی بزرگداشت آقای دباغ)، شلوغ کرده بودند. سالن را گذاشته بودند روی سرشان. یکهو فرید، پسرکی که از درخت انار بالا رفته بود و چند تا انار کنده بود، رفت بالای میز ایستاد و با یک دست فلک و با دست دیگرش، انار خندانی را بالا گرفت: 'ساکت! ساکت! گوش کنید! پدر بزرگ‌های عزیز، من بدون اجازه انارهای مدرسه را کنده‌ام، درس نخوانده‌ام و امسال دو تجدیدی دارم، شیشه‌ی اتاق همسایه را شکسته‌ام، صدای ضبط صوت را آنقدر بلند کرده‌ام که جیغ و داد همه درآمده، من غذای خانگی دوست ندارم؛ کشک و بادمجان و آبگوشت نمی‌خورم، دوست دارم مزه‌ی فلک‌شدن را بچشم؛ مرا بزنید.' همه ساکت بودند، همه مانده بودند چه بگویند. بعضی‌ها اشک می‌ریختند. فرید عقب‌عقب رفت به طرف در پشت صحنه. آقای سپهری [نماینده‌ی نسل کهن و مجری برنامه‌ی یادبود] داد زد: 'کجا؟ کجا می‌ری؟' جماعت از پنجره دیدند او فلک به دست، از مدرسه زد بیرون» (همان: ۳۹ و ۴۰).

۴. نتیجه‌گیری

۴-۱. نتایج بررسی کلی موتیف‌ها در داستان‌های کودک و نوجوان

با توجه به یافته‌های نظری و تحلیل شاهد مثال‌ها در این مقاله، می‌توانیم به اهمیت حضور موتیف‌ها در آثار ادبی پی ببریم و با بررسی و توجه به چگونگی نقش آن‌ها در داستان‌های کودک و نوجوان، امکانات بیشتری برای نقد و تحلیل آن‌ها به دست آوریم. علاوه بر آن، با توجه به موتیف‌هایی که در این مقاله بررسی شدند، می‌توانیم به این نتیجه برسیم که از میان طیف وسیع موتیف‌ها در داستان‌های کودک و نوجوان، موتیف‌هایی بیشتر دارای اهمیت‌اند که در درجه‌ی اول به دلیل ساختار ویژه‌شان و در درجه‌ی دوم، به دلیل تکرار معنادارشان، در محور معنایی اثر و فضا سازی آن نقش بسیار دارند. نکته‌ی دیگر اینکه در این مقاله، پس از بررسی این موتیف‌ها در چند اثر از چهار نویسنده‌ی داستان‌های کودک و نوجوان، می‌توان نتیجه گرفت که به نظر می‌رسد هرچه از سمت فضای واقع‌گرایانه در این داستان‌ها به سمت فضای تخیلی پیش می‌رویم، نسبت موتیف‌های تک‌معنایی و کلیشه‌ای کمتر می‌شود و به تعداد موتیف‌های آشنایی‌زدای برگرفته از اساطیر ملی، مذهبی، پهلوانی و کهن‌الگویی نزدیک‌تر می‌شویم. این موتیف‌ها در فرایند آشنایی‌زدایی خود، در خدمت ساخت و پرداخت شخصیت‌های ملودراماتیک و اغراق‌آمیز در آثار مدرن قرار گرفته‌اند؛ به نحوی که با تأملی دقیق‌تر، می‌توان گفت که به‌طور عمده، ساختار دوسویه‌ای دارند: سویی واقعی و سویی تخیلی؛ یا سویی از پیش ساخته‌شده در اساطیر و سویی ساخته‌شده توسط نویسندگان. به همین دلیل، در بیشتر موارد، می‌توانند معانی متعددی را القا کنند و ویژگی نمادهای چندمعنایی و تأویل‌پذیر را پیدا کرده‌اند؛ به نحوی که می‌توان گفت در صورت کارکرد قوی آن‌ها در تکرارهای ترجیعی، به آثاری از این دست، قابلیت تفسیر هرمنوتیکی می‌دهند نه معناشناسی صرف. همچنین در فرایند آشنایی‌زدایی، به‌طور معمول، این موتیف‌ها، خود نیز، به نماد اسطوره‌ای تبدیل شده‌اند و همان‌طور که اشاره شد، در ساخت اسطوره‌های نو به کار رفته‌اند.

به هر حال، از آنجاکه در این مقاله، فرصت بیشتری برای تحلیل همه‌ی شاهد مثال‌ها و تفسیر کامل طبقه‌بندی این موتیف‌ها نیست، انواع طبقه‌بندی به‌دست‌آمده از این تحقیق، درباره‌ی طبقه‌بندی انواع این موتیف‌ها در آثار مورد بررسی که خود می‌تواند به صورت الگویی کاربردی در نقد محتوایی داستان‌های دیگر کودک و نوجوان هم قابل

پیگیری باشد، ارائه می‌شود؛ به نحوی که با قطعیت بسیار می‌توان گفت که موتیف‌ها در آثار داستانی مطالعه‌شده در مقاله‌ی حاضر، به‌طور عمده، در این طبقه‌بندی‌ها قرار دارند:

۱. موتیف‌های مربوط به جانوران که به چند دسته تقسیم می‌شوند:

الف. به‌کاررفته در ادبیات روستایی: گاو، خروس، جوجه، مرغ و...؛

ب. به‌کاررفته در ادبیات شهری: سنجاقک، پروانه، چکاوک و...؛

ج. کهن‌الگوها: اژدها، مار و...؛

د. موتیف‌های نو و آشنایی‌زدا: این موتیف‌ها معمولاً از کهن‌الگوها گرفته شده و بر اساس الگوی آن‌ها ساخته شده‌اند.

دو قسمت اخیر (ج، د)، در گستردگی دلالت‌های معنایی و همچنین، در خلق نمادهای اسطوره‌ای نو قابل توجه‌اند؛ مانند مارماهی شیطانی، خروس عرش (در شکل غیرتشبیهی)، مادیان سبز، پرندگان خاکستری و پروانه‌های نورانی (نک: کلهر، ۱۳۷۳).

۲. موتیف‌های مربوط به ابزار و اشیا که خود آن‌ها هم به دسته‌های کوچکتر تقسیم‌پذیرند:

الف. موتیف‌های ابزاری سنتی، مانند سماور برنجی، فانوس، تنگ بلور، لامپا، آینه و... (نک: یوسفی: ۱۳۷۹)؛

ب. موتیف‌های ابزاری مدرن، مانند چراغ‌قوه، عروسک کوکی، آدم‌آهنی، پاترول و هواپیما (نک: یوسفی، ۱۳۷۶).

این موتیف‌ها در داستان‌های نیمه‌شهری نیمه‌روستایی، گاه در کنار موتیف‌های سنتی و کلیشه‌ای به کار رفته و شکل نمادین به خود گرفته‌اند؛ اما گاهی در لایه‌های سطحی معنایی قرار دارند و فقط یک نشانه‌اند (مانند پاترول). گاه نیز مانند «آینه» چندلایه‌ای هستند (نک: بایرامی، ۱۳۹۰).

ج. موتیف‌های تخیلی اسطوره‌ای که نیمی واقعی و نیمی تخیلی یا اسطوره‌ای جادویی‌اند؛ مانند فلاخن آسمانی، خنجر خونریز، هفت عقیق قرمز، نی لبک اذان‌گو، مهر آینه و صندوق چوبی (نک: کلهر، ۱۳۷۳).

۳. موتیف‌های مکان:

الف. موتیف‌های سنتی مکان، مانند کنج طاقچه، حوض، باغچه و طویله؛

ب. تخیلی اسطوره‌ای جادویی یا موتیف‌های ساخته‌شده‌ی ذهنی، مانند لادنستان، سرزمین نیمه‌شب‌های تاریک، قلعه‌ی ابلیس، شهر آفتاب، شهر نی‌لبک‌سازان،

جلگه‌ی نیلوفران، ایران و توران، جهنم و بهشت، غار سیاه، چاه ظلمات و... (نک: همان).

۴. موتیف‌های مربوط به طبیعت:

الف. موتیف‌های کلیشه‌ای طبیعت، مانند ستاره، خورشید و ماه، کوه، آسمان، قاصدک، رنگین‌کمان، دریا و باد که در تصویرهای حسی در شعر و داستان به کار می‌روند و در بیشتر موارد تک‌معنایی‌اند.

ب. موتیف‌های آشنایی‌زدا و تخیلی‌اسطوره‌ای، مانند دریای سیاه و سرخ، کوهستان مخوف، نهر آفتاب (نه در شکل تشبیهی) (نک: یوسفی، ۱۳۷۶ و کلهر، ۱۳۷۳).

۵. موتیف‌های نبات (گیاهان):

الف. موتیف‌های نباتی معمولی که گاهی تک‌معنایی و گاهی نمادینند؛ مانند گل شمعدانی، سیب قرمز، انار، سیب گلاب، بنفشه و پونه، تبریزی، سپیدار و گل محمدی (نک: همان).

ب. موتیف‌های تخیلی‌اسطوره‌ای آشنایی‌زدا که با توجه به نظریه‌ی نورتروپ فرای در بخش نظری مقاله، از مرحله‌ی تشبیهی فراتر رفته، به یکسان‌سازی استعاره رسیده و در هیئت نوعی «گیاه‌پیکر» هوشمند تفسیرپذیرند؛ مانند نیلوفر، زنبق‌های دشت زنبق، کوکب سرخ (در کوه کوکب)، گل محمدی، درخت نقره‌پاش (نک: همان).

۶. موتیف‌های رنگ: این موتیف‌ها از کلیشه‌ای‌ترین فرم خود، قادرند به سمت موتیف‌های نمادین و تفسیرپذیر میل کنند و در داستان‌های تخیلی، به‌وسیله‌ی این نویسندگان، طیف گسترده‌ای یافته‌اند:

الف. موتیف‌های کلیشه‌ای و معمولی رنگ، مانند سرخ، سفید، سیاه، سبز، سرخابی، لیمویی و زرد؛

ب. موتیف‌های آشنایی‌زدای رنگ‌ها که در بافت اسطوره‌های نو به کار رفته‌اند، مانند فیروزه‌ای در پسر فیروزه‌ای، پهلوان فیروزه‌ای و فیروزان) و سبز در ترکیب مادیان سبز (نک: یوسفی، ۱۳۷۳).

۷. موتیف‌های مذهبی، مانند تربت امام حسین (ع)، تسبیح، عطر گل محمدی، سجاده، آجیل مشکل‌گشا، جبرئیل و عصای موسی (نک: یوسفی، ۱۳۷۹ و کلهر، ۱۳۷۳).

۸. موتیف‌های انسانی، مانند زن کولی، زن کوزه‌به‌دوش، ننه، مادر بزرگ، پیرزن قوزی و خمیده، مرد عابد، دختر همسایه، مرد با شال سبز و درویش (نک: یوسفی، ۱۳۷۹).

۹. موتیف‌های افسانه‌ای، مانند جن و پری، دیو و غول (نک: همان).

۴-۲. نتایج بررسی آثار مطالعه‌شده در این مقاله

موتیف‌ها، عناصر، مفاهیم، نام‌ها، نشانه‌ها و ایده‌هایی هستند که در اشکال و انواع مختلف، در آثار ادبی و هنری، به‌عنوان جان‌مایه‌های مهم متن حضور دارند و به‌طور ترجیحی، در محور یک اثر یا آثار متعدد از یک نویسنده به کار می‌روند و در بسیاری از موارد، به مثابه‌ی نشانه‌ای خاص، قابلیت نمادین می‌یابند. نمونه‌ی موتیف‌های معمولی یا فعال، علاوه بر آثار ادبی حوزه‌ی بزرگ‌سالان، در آثار داستانی حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان نیز، فراوان است. یافته‌های این مقاله که حاصل بررسی و تحلیل موتیف‌ها در پنج اثر داستانی از چهار نویسنده‌ی کودک و نوجوان است، نشان می‌دهد که مطالعه‌ی دقیق کارکرد موتیف‌ها در این آثار، برای کمک به بررسی ساختاری و تحلیلی آن‌ها، به دلایل زیر بااهمیت است و زمینه را برای این بررسی‌های دقیق‌تر آماده کرده است:

۱. کمک به نقد ساختاری آثار بررسی‌شده؛ زیرا به کمک حضور این موتیف‌های تکراری، به‌عنوان عناصر دارای نقش، به درک چگونگی ساختار آن‌ها نزدیک‌تر شدیم.

۲. کمک به پی‌بردن به عاطفه‌ی پنهان نویسنده و جهان درونی این آثار.

۳. کمک به بررسی و تحلیل روان‌کاوانه و اجتماعی این آثار (مانند موتیف «گردوی چهارپهلوی» و «آدمک خمیری» در آثار مرادی کرمانی).

۴. کمک به شناخت سبک شخصی هر یک از این نویسندگان.

۵. به‌دست‌آوردن ابزار عملی برای تشخیص قدرت و ضعف نویسنده در چگونگی کاربرد موتیف‌ها در آثار مورد نظر.

۶. کمک به اثرگذاری بر نوع مطالعات ادبی در داستان‌های کودک و نوجوان.

۷. شناخت تفاوت شاخصه‌های سبکی بین نویسندگان داستان‌های شهری مدرن (مانند دختر آینه‌پوش و قصه‌های آینه و داستان‌هایی با فضای اقلیمی و روستایی، مانند بچه‌های قالیباغخانه).

منابع

- بایرامی، محمدرضا. (۱۳۹۰). *کوه مرا صدا زد*. تهران: سوره‌ی مهر.
- سلاجقه، پروین. (۱۳۸۳). «کارکرد موتیف در داستان». شرق، ش ۲۶۲، ص ۴.
- _____ . (۱۳۸۸). *از این باغ شرقی؛ نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ . (۱۳۹۲). *صدای خط خوردن مشت*. تهران: معین.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- کلهر، فریبا. (۱۳۷۳). *دختر آینه پوش*. تهران: سروش.
- مرادی کرمانی، هوشنگ. (بی تا). *معصومه*. بی جا.
- _____ . (۱۳۵۱). *و من غزال ترسیده‌ای هستم*. کرمان: بامداد.
- _____ . (۱۳۷۳). *قصه‌های مجید*. تهران: سحاب.
- _____ . (۱۳۷۸). *لبخند انار*. تهران: معین.
- _____ . (۱۳۷۹). *بیچه‌های قالیبافخانه*. تهران: معین.
- یوسفی، محمدرضا. (۱۳۷۶). *پسر فیروزه‌ای*. تهران: پیدایش.
- _____ . (۱۳۷۹). *قصه‌های آینه*. تهران: شب‌اویز.
- Casano, Ann. (2015). "What is Poetry?". Retrieved January 2015 from www. Study. Com
- Cuddon, J. A. (1979). *A Dictionary of Literary Terme*. United Kingdom: Penguin Books.