Literary Theory and Criticism
Year 9, Vol. 1, No. 18
Spring & Summer 2024
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2024.27099.2566
Received: 27/03/2024
Accepted: 30/08/2024

A Formalist Thematic Reading of Love in Reza Mouzuni's "The Ice That Fell in Love with the Sun"

Amirhossein Zanjanbar[1]

Abstract

Love is a pivotal human emotion and a prevalent motif in lyrical literature. Informed by Tomashevsky's introspective methodology, this study explores the tangible depiction and embodiment of love in Reza Mouzuni's children's story, titled "The Ice That Fell in Love with the Sun." The thematic framework of a literary piece, in Tomashevsky's view, is a tiered system comprising a collection of hierarchical micro-themes, at the base of which are atomic motifs. In other words, the interplay of constituent motifs shapes the thematic framework of all literary works. Tomashevsky posits that thematic analysis is inextricably linked to the examination of the motif system and its underlying motivations. Motivation is defined as the rationale which validates the inclusion of a specific atomic motif within the thematic system of a literary work. In differentiating between Fabula and Syuzhet, Tomashevsky elucidates the correlation and placement of each motif within Fabula and Syuzhet, categorising motifs into two types: dynamic/static and free/bound. This descriptive-analytical study seeks to investigate the functional structure of atomic motifs within the molecular system in light of the romantic theme of the above-mentioned story. This study concludes that the lyrical thematic framework is informed by the interplay of micro-lyrical themes across both Fabula and Syuzhet levels.

Keywords: Child Lyric Literature, Formalism, Love, Thematics, Tomashevsky

Extended Abstract

1. Introduction

Love is a significant human emotion and a common theme in lyrical literature. Eastern mystics associates death and absence with the eternal connection in the afterlife. This mystical approach towards love and at-oneness influences our Child Literature. In this context, one can consider the hero's self-destructive actions against his lover as a way of conceptualising love in Eastern

1. M.A. Student in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. (rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir)

Young Adult literature (Zanjanbar, 1402 [2023]: 88). In sharp contrast with Western self-destruction, which represents freedom from the burden of this world, Eastern self-destruction is associated with the Day of Judgment and Otherworldly at-oneness. “The Ice That Fell in Love with the Sun” is a lyrical picture book which conceptualises love in the form of the self-destructive actions of an ice cube. The ice cube’s love for the sun, as well as its transmogrification as a sunflower, is a reincarnation of full-fledged Mithraism in Children’s Literature. In Greek mythology, Clytia’s love for Apollo and her transcendence as a sunflower is proof of the universality of Mithraism. The same childlike and Mithraistic representation of love is the reason behind choosing the above-mentioned work as the subject of study. This study aims to explore the horizontal and vertical correlations in motifs which represent the molecular system of love’s thematic framework in “The Ice That Fell in Love with the Sun.” In this respect, the study aims to answer the following questions: A) What are the written and imagistic motifs in the above-mentioned work? B) What is each motif’s function according to Tomashevsky’s categorisation? And C) How do the interactions of the motifs shape the theme of love? This study is unique in investigating the functions of imagistic motifs as well as written ones.

2. Methodology

Informed by Tomashevsky’s Thematics Theory, the present article explores the free/bound and static/dynamic motifs as well as their motivation.

3. Theoretical Framework

3.1 Fabula and Syuzhet

Fabula refers to the chronological sequence of events in a narrative; Syuzhet is the re-presentation of those events.

3.2 Theme

A theme is a universal idea or underlying meaning explored throughout a work of literature. Although it functions as a means of unification, it does not necessarily need to be echoed throughout every detail of the work (Tomashevsky, 1392 [2013]: 298-299).

3.3 Motif

A continuous division of micro-themes eventually leads to atoms, called “motifs.” In this respect, the relation between theme and motif is of the part to the whole. Atomic motifs, for Tomashevsky, form molecular structures, which, in turn, form bigger interconnected structures within the thematic framework.

3.4 Free and Bound Motifs

The motifs which cannot be omitted are bound motifs; those which may be omitted without disturbing the whole causal-chronological course of events are free motifs. Bound motifs are in some way the core of the work, while free motifs belong to the stylistic periphery. Literary tradition is seen as more determinant on the use of free motifs, which give each kind of writing its determining quality. We see that bound motifs are bound by the laws of the Fabula: time and causality. Free motifs, on the other hand, are bound by the laws of the Syuzhet and artistic relevance.

3.5 Static and Dynamic Motifs

This division cuts across the previous one: free motifs are usually static, but not all static motifs are free. This classification derives from a conception of the fabula as the transition from a static situation to a different static situation. From this very definition, we see that the basic action scheme must include both static and dynamic motifs, even though in Tomashevski's view, the Fabula consists most characteristically of bound motifs, while most motifs introduced at the Syuzhet level are static.

3.6 Motivation

For a story to be coherent, there must be a motivation for the incorporation of each motif. This necessity, according to Tomashevsky, is called “motivation” (Tomashevsky, 1392 [2013]: 314). He classifies motivation into three categories: Compositional Motivation, Realistic Motivation, and Aesthetic Motivation.

4. Discussion and Analysis

The title, “The Ice That Fell in Love with the Sun,” is motivated by the thematic framework of the narrative, which consists of three micro-themes: A) Freezing, B) Elasticity, and C) Journey (motion). The freezing micro-theme contains descriptions of winter hibernation and the body of the ice; the elasticity micro-theme covers the majority of the narrative, from meeting the sun till melting down; and the journey micro-theme entails the ice cube’s journey from starting to melt till transmogrification and reincarnation in the form of the flower. All of the above-mentioned micro-themes correlate with other micro-themes, and can be divided into atomic motifs.

5. Conclusion

Adopting a formalist approach, this study explores the hierarchical correlation between the thematic framework of the narrative and micro-themes. The atomic motifs are at the bottom of this hierarchical structure. The motifs reveal two interactions: a horizontal interaction with other motifs, and a

vertical interaction with other themes. Even isolated motifs, though being un-romantic, when inside the thematic framework, function romantically due to the vertical and horizontal motif interactions. In "The Ice That Fell in Love with the Sun," personification functions as a means of representing a tangible depiction of love. These fictional characters take the form of multi-layered characters interacting with other layers. The ice possesses both inhuman and human characteristics. In this respect, characterisation is both realistic and motivated. The narrative framework prescribes that the transcendental motif must only be a sunflower. In this regard, the compositional, realistic, and aesthetic motivation becomes a vessel for motif interaction, which, in turn, forms the thematic framework of love. Contrary to other adult romantic narratives, the motifs in Child Literature are not bound to the text but can also support the thematic framework via images.

Bibliography

Mouzuni, R. 1389 [2010]. *Yakhi ke Ashegh-e Khorshid Shod*. Tehran: Paravaresh Fekri. [In Persian].

Tomashevsky, B. 1392 [2013]. "Daroon Mayeh-gan." *Nazariyeh-e Adabiyat: Matnha-ei az Formalist-ha-e Rous*. Atefeh, T (trans.). Tehran: Dot. ("Thematics," *Theory of Literature*) [In Persian].

Zanjanbar, A. 1402 [2023]. "Mafhoom-sazi-e Khod-virangary dar Dastan-ha-e Koudak bar asas-e Tarhvareh-ha-e Karbord-Shenakhti." *Zaban-Shenakht*. Vol 14. Issue 2. 79-97.

How to cite:

Zanjanbar, A. 2024. "A Formalist Thematic Reading of Love in Reza Mouzuni's "The Ice That Fell in Love with the Sun"", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 18(1): 97-123. DOI:10.22124/naqd.2024.27099.2566

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2024.27099.2566

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۹
صفحات ۹۷-۱۲۳

سال (دوره) نهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳، شماره پیاپی ۱۸
مقاله پژوهشی

تحلیل فرمالیستی درون‌مایهٔ «عشق» در داستان کودکانهٔ *یخی که عاشق خورشید شد* اثر رضا موزونی، براساس نظریهٔ درون‌مایگان

امیرحسین زنجانبر[1]

چکیده

«عشق» از مهمترین حالات و عواطف درونی انسان است و رایج‌ترین موتیف ادبیات غنایی. این پژوهش بر آن است تا با رهیافت درون‌مایگان توماشفسکی، شیوهٔ ملموس‌نمایی و عینی‌سازیِ درون‌مایهٔ عاشقانه را در داستان کودکانهٔ *یخی که عاشق خورشید شد* اثر رضا موزونی، واکاوی کند. طبقِ این رهیافت، کلان‌درون‌مایهٔ هر اثر ادبی، نظامی سلسله‌مراتبی از مجموعهٔ خرده‌درون‌مایگان است. در پایین‌ترین لایهٔ این سلسله‌مراتب، بن‌مایه‌های اتمی قرار دارند. درواقع، کلان‌درون‌مایهٔ هر اثر ادبی برآیندِ برهم‌کنشِ بن‌مایه‌های آن است و بن‌مایه‌ها کوچک‌ترین واحدِ درون‌مایه‌دار در هر اثر ادبی‌اند. توماشفسکی مطالعهٔ درون‌مایه را مستلزم مطالعهٔ نظام بن‌مایگان و انگیزش آنها می‌داند. اصطلاح «انگیزش» به‌معنای دلیلی است که حضور یک بن‌مایهٔ اتمی خاص را در نظام مولکولیِ درون‌مایگانِ اثر توجیه می‌کند. توماشفسکی ضمن تفاوت قائل شدن بین فابیولا (محتوای داستان) و سیوژه (تمهیدات صوری داستان‌نویسی)، کارکرد هر بن‌مایه را براساس رابطه‌اش با سایر بن‌مایه‌ها و جایگاهش در فابیولا و سیوژه تعریف و بر همین اساس، بن‌مایه‌ها را به دو گروه پویا/ ایستا و نیز آزاد/ مقید تقسیم می‌کند. پژوهش پیش‌رو با روش تحلیلی‌توصیفی در پی پاسخ‌گویی به چگونگی کارکرد بن‌مایه‌های اتمی در نظام مولکولیِ کلان‌درون‌مایهٔ عاشقانهٔ داستان مذکور است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد، کلان‌درون‌مایهٔ غنایی، محصول برهم‌کنشِ خرده‌درون‌مایگان غنایی در هر دو لایهٔ فابیولا و سیوژه است.

واژگان کلیدی: ادبیات غنایی کودک، عشق، فرمالیسم، درون‌مایگان، توماشفسکی

[1] کارشناسی‌ارشد، گروه ادبیات کودک و نوجوان، دانشکدهٔ ادبیات و زبان خارجی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
* rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

۱- مقدمه

ادبیات غنایی[1]، بیان ادبی هیجانات و عواطف شخصی است. هیجان بـه حـالات و احساسـات ناپایدار درونی اطلاق می‌شود و عواطف، به حالات پایدار درونی. یکـی از مهمتـرین عواطـف شخصی، عشق است که همواره دست‌مایه‌ای جهان‌شمول برای خلق آثـار ادبـی بـوده اسـت. عرفای شرقی مرگ و نیستی در راه معشوق را با وصال ابدیِ پسامرگ مفهوم‌سازی می‌کننـد. این تفکر صوفیانه دربارهٔ عشق و وصال، به ادبیات کودک این ملـل نیـز تسـری پیـدا کـرده است. در همین راستا، یکی از روش‌های مفهوم‌سازی عشق در داستان‌های کودک و نوجـوان ملل شرقی، کنشِ خودویران‌گرانهٔ قهرمان دربرابر معشوق است (زنجـانبر، ۱۴۰۲: ۸۸). بـرخلاف خـودویران‌گری غربـی کـه اغلـب رهـایی از بـار هسـتی این‌جهـانی را بازنمـایی می‌کنـد، خودویران‌گری شرقی با رستاخیز و وصال آن جهانی بازنمایی می‌شود. *تکه یخی کـه عاشـق خورشید شد* اثر موزونی (۱۴۰۱)، یکی از همین داستان‌های تصـویری کـودک اسـت کـه بـا نمایش کنش خودویران‌گرانهٔ یک تکـه یـخ، مفهـوم عشـق را عینی‌سـازی می‌نمایـد. عشـق شخصیت اصلی داستان به خورشید و تناسخش به هیأت آفتـاب‌گردان، مصـداق مهرپرسـتی در ادبیات کودک است. طبق آیین مهرپرستی یا میترائیسـم، میثـره (مهـر) از ایـزدان کهـن ایرانی است که از دوران پیش از زرتشـت تـا دوران ساسـانی بـه‌عنوان ایـزد عهـد و پیمـان، روشنایی و پاکی پرستش می‌شده است. در سده‌های دوم و سوم میلادی حـوزهٔ مهرپرسـتی گسترشی جهـانی گرفتـه اسـت. در اسـاطیر یونـان عشـق کلیتیـا[2] بـه خـدای خورشـید[3] و دگردیسی او به آفتاب‌گردان از مصادیق جهانی بودن این آیین است (اسمیت، ۱۳۹۷: ۳). مقالـهٔ پیش‌رو بر آن است که با بررسی درون‌مایهٔ «عشق» در داستان‌های کـودک از فاصـله‌ای کـه بین ادبیات غنایی و کودک در دانشگاه‌های ایران وجود دارد، کمی بکاهد.

هدف از این پژوهش بررسی چگونگی روابط در دو محور افقی (خطی) و عمودیِ حاکم بـر بن‌مایگانی[4] است که سازمان مولکولیِ کلان‌درون‌مایهٔ «عشق» را در داسـتان کودکانـهٔ *یخـی که عاشق خورشید شد* عینی‌سـازی می‌کننـد. علـت انتخـاب ایـن کتـاب بـه‌عنوان موضـوع

1. Lyrical literature
2. Clytia
3. Apollon
4. motifs

پژوهش به‌خاطر بازنماییِ عینی و کودکانهٔ عشق میترائیستیِ آن است. این مقاله به سه پرسش پاسخ می‌دهد:

الف- بن‌مایه‌های نوشتاری و بن‌مایه‌های تصویری در اثر فوق‌الذکر کدام‌اند؟

ب- براساس تقسیم‌بندی توماشفسکی[1] هر بن‌مایه چه کارکردی دارد؟

ج- از برهم‌کنش بن‌مایگان چگونه درون‌مایهٔ[2] «عشق» شکل می‌گیرد؟

پژوهش حاضر به روش تحلیلی-توصیفی انجام و داده‌های آن به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است. ضمن مطالعهٔ مقید یا آزاد بودن، و همچنین پویا یا ایستا بودنِ بن‌مایه‌ها و تعیین نوع انگیزشِ[3] آنها، اثر مذکور براساس نظریهٔ درون‌مایگانِ[4] توماشفسکی در سه سطحِ بن‌مایه‌ها، میان‌درون‌مایه‌ها و کلان‌درون‌مایه مورد مداقه قرار می‌گیرد.

ادبیات غنایی در محیط دانشگاهی ایران، با شعرهای غنایی شناخته می‌شود و کمتر به ادبیات داستانی غنایی توجه شده است. از سویی دیگر، در میان ادبیات داستانی نیز داستان غنایی کودک و نوجوان مورد بی‌مهری مضاعفی قرار گرفته است. در میان ادبیات داستانی کودک و نوجوان نیز داستان غنایی کودک، مظلوم‌ترین است. گویی این پیش‌فرض غلط در ذهن پژوهشگران نقش بسته است که عشق در دوران کودکی محلی از اعراب ندارد. تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های دیگر در این است که با توجه به تصویری بودن کتاب مذکور، علاوه بر بن‌مایگان نوشتاری، کارکرد بن‌مایگان تصویری را نیز مد نظر قرار می‌دهد.

۱-۱- پیشینه پژوهش

«فرمالیسم روسی دو دوره داشته است: دورهٔ نخست (فرمالیسم اولیه) از ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۱ که نظریهٔ تمهید به این دوره برمی‌گردد و دورهٔ دوم از ۱۹۲۱ به بعد (تا ۱۹۳۰) که نظریهٔ کارکرد برآمدهٔ این هنگام است» (تسلیمی، ۱۳۹۵: ۴۲). در سال ۱۹۱۷ شکلوفسکی با انتشار مقالهٔ «هنر به‌مثابه تمهید»، نظریهٔ تمهید را مطرح کرده و تمرکز خود را بر تمهید آشنایی‌زدایی[5] گذاشته است (Vide. Shklovski, 1998). موکاروفسکی[6]، به‌عنوان نظریه‌پرداز

1. B. V. Tomashevsky
2. theme
3. motivation
4. thematics theory
5. Defamiliarization device
6. J. Mukarovsky

کارکردگرا، اصطلاح «برجسته‌سازی»[1] را جایگزین «آشنایی‌زدایی» کرده است. به اعتقاد موکاروفسکی و سایر کارکردگرایان، تمهیداتی مانند آشنایی‌زدایی با گذشت زمان دچار خودکارشدگی[2] می‌شوند و برای احیای تأثیر اولیه و خروج از خودکارشدگی، خودِ آن تمهیدات نیز نیاز به آشنایی‌زدایی دارند. طبق نظر یاکوبسن، هر اثر ادبی و نیز هر دوره دارای شخاصه‌ای موسوم به «عنصر غالب»[3] است (تسلیمی، ۱۳۹۵: ۴۶). توماشفسکی (نک. ۱۳۹۲) در مقالهٔ «درون‌مایگان»، ضمن تمرکز به درون‌مایه، مبحث «انگیزش بن‌مایه» را مبسوط‌تر از «انگیزش تمهیدِ» شکلوفسکی تبیین می‌کند.

در ایران اگرچه با رویکرد فرمالیسم تحقیقات زیادی صورت گرفته است؛ تنها دو پایان‌نامه و یک مقاله از ظرفیت آرای توماشفسکی بهره گرفته‌اند. موسوی و دیگران (۱۳۹۵) در مقالهٔ مشترکی به نام «فرجام‌گریزی در داستان و فراداستان براساس نظریهٔ توماشفسکی» مدعی شده‌اند که مکانیسم دگرگونی روایی توماشفسکی را در پایان‌بندی بازِ سه داستان کوتاه مدرن ایرانی مورد توجه قرار داده اند؛ اما در عمل چندان به‌نظر نمی‌آید که روش تحلیل ایشان براساس آرای توماشفسکی باشد. ابراهیمی (۱۳۹۶) و مجاهدی (۱۳۹۸) به‌ترتیب در پایان‌نامه‌های «تحلیل روایت سلامان و ابسال جامی براساس نظریهٔ توماشفسکی» و «طبقه‌بندی توصیفی بن‌مایه‌های افسانه‌های مردم ایران: با تکیه بر نظریهٔ درون‌مایگان بوریس توماشفسکی» با تمرکز به نظریهٔ درون‌مایگان توماشفسکی بن‌مایه‌های آزاد[4]/ مقید[5] و بن‌مایه‌های پویا[6] و ایستا[7] را مطمح نظر قرار داده‌اند. فتحی نجف‌آبادی و دیگران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل عناصر روایی در وصف‌های ادبی منظومهٔ یوسف و زلیخای جامی»، ارتباط وصف با روایت را در اثری از جامی مورد مطالعه قرار داده است. نویسندگان مقالهٔ مذکور در کنار نظریات بارت و ژنت، از نظریهٔ درون‌مایگان توماشفسکی (به‌ویژه از نظریهٔ آزاد و وابسته بودن بن‌مایگان) نیز برای تحلیل خود استفاده کرده‌اند.

اگرچه ادبیات غنایی کودک چندان مورد توجه پژوهشگران ایرانی قرار نگرفته است؛ ادبیات غنایی نوجوان اقبال بهتری داشته است. موسوی ثابت و دیگران (۱۳۹۹) در «استعارهٔ

1. foregrounding
2. automatisme
3. dominant
4. free motif
5. associe
6. dynamic
7. static

شناختی عشق در *کاش حرف بزنی* از مصطفی رحماندوست»، استعاره‌های مفهومی مربوط به عشق را در یکی از مجموعه شعرهای نوجوان رحماندوست بررسی کرده‌اند. فرهادی و دیگران (۱۳۹۹) در «عشق هدایتگر و ماورایی در رمان *عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی*»، مفهوم عشق نوجوانانه را در رمانی از جمشید خانیان مورد توجه قرار داده و مدعی شده‌اند که اگرچه موضوع رمان مذکور جنگ است و عشق به‌عنوان حادثه‌ای در پس‌زمینهٔ جنگ هشت‌سالهٔ ایران و عراق بازنمایی شده است، اما داستان مبین سیر تکوینی است که از عشقی زمینی آغاز می‌شود و به عشقی آسمانی می‌رسد.

۲- چهارچوب نظری

۲-۱- فابیولا[1] و سیوژه[2] (۱)

نخستین بار در سال ۱۹۲۱ شکلوفسکی تمایز بین مادهٔ اولیهٔ داستان (محتوا) و طرح روایی (فرم) را در مقاله‌ای دربارهٔ *تریستدام شندی* اثر لارنس استرن[3] مطرح کرد. در سال ۱۹۲۵ توماشفسکی تحت عنوان دو اصطلاح «فابیولا» و «سیوژه» تمایز مذکور را گسترش داد. فابیولا مادهٔ اولیهٔ داستان است و شامل زنجیرهٔ رویدادهایی که تحت زمان تقویمی و نظام علّی واقعاً رخ داده است. سیوژه روایتی ادبیت‌یافته و پرداخت‌شده است که چه‌بسا ترتیب بیان وقایع در آن با توالی گاه‌شمارانهٔ[4] مصداقش در فابیولا همسان نباشد. فابیولا به‌مثابه گِلی شکل‌نیافته است و سیوژه، همچون سفالینه‌ای منقوش. فابیولایی واحد می‌تواند در قالب سیوژگی‌های متفاوت نقل شود. در همین راستا، در پاسخ به پرسش چگونگی تمایز زبان ادبی از زبان روزمره، توماشفسکی عقیده دارد: «تفاوت چندانی بین زبان وجود ندارد، بلکه تفاوت در نحوهٔ ارائه[5] است» (برتنس، ۱۳۹۴: ۴۸).

۲-۲- درون‌مایه و بن‌مایه (موتیف)

مضمون یا درون‌مایه اندیشه و معنای برآمده از خوانش یک اثر است. «از دید توماشفسکی مضمون عنصر اصلی ساختار داستان است. این مضمون تفکر غالب بر اثر است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۰). به‌لحاظ

1. fabula
2. syuzhet
3. L. Sterne
4. chronological
5. presentation

ریختار، درون‌مایه متشکل از عناصر جزئی است که بـر آرایششـان نظمـی مترتـب اسـت. عناصـر جزئیِ درون‌مایه در دو قالبِ آرایشی قابلیت عرضه دارند: یکی پای‌بنـدی بـه تـوالی گاهشـمارانه و اصل علیت و دیگری عدم التزام به رعایـت یکـی از ایـن دو (یعنـی عـدم التـزام بـه تـوالی زمـان گاهشمارانه یا عدم التزام به حفظ رابطهٔ علّیِ درونی) (توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۲۹۷). اگرچـه درون‌مایـه مفهومی مجمل است که کارکرد آن یکپارچه‌سازی مادهٔ کلامی اثر است؛ امـا الزامـی نیسـت که همهٔ اپیسودها یا بخش‌های کوچک‌تر اثر نیز تکرار درون‌مایهٔ کلـی اثـر باشـند. بـه‌عبارت دیگر «کل اثر می‌تواند درون‌مایهٔ خود را داشته باشد و درعـین‌حـال هـر بخشـی از اثـر هـم درون‌مایهٔ خود را» (همان: ۲۹۸- ۲۹۹).

تجزیـهٔ مکـرر خرده‌درون‌مایـه‌ها بـه درون‌مایـه‌های کـوچکتر، می‌توانـد بـه اتم‌هـایی تجزیه‌ناپذیری موسوم به «بن‌مایه» (موتیف) ختم شود. درنتیجه رابطهٔ بن‌مایـه و درون‌مایـه رابطهٔ جزء به کل است. به‌عبارت‌دیگر، بن‌مایه‌ها واحدهای درون‌مایه‌دار تجزیه‌ناپذیرند. پـس از تجزیهٔ مکرر درون‌مایگان اثر، «در غایت، هر گـزاره‌ای بن‌مایـهٔ مخـتص بـه خـود را دارد» (همان: ۲۹۹). بن‌مایه معمولاً به‌صورت عبارتی دو یا چندکلمه‌ای و بدون فعـل بیـان می‌شـود؛ مثلاً گزارهٔ «شب فرارسید» دارای بن‌مایهٔ «فرارسیدن شب» است. توماشفسکی بـین تعریـف مفهوم بن‌مایه در ادبیات تطبیقی و بن‌مایه در نظریهٔ فرمالیستیِ خود تفـاوت قائـل می‌شـود. در ادبیات تطبیقی بن‌مایه یا موتیف یک طرحوارهٔ مشترک است که در آثـار مختلـف تکـرار شده است؛ اما در تعریف توماشفسکی، بن‌مایگی مستلزم تجزیه‌ناپذیری است. به بیانی دیگر، «در مطالعهٔ تطبیقی به واحدی از درون‌مایه که در آثار متفاوت بازمی‌یابیم بن‌مایه می‌گوینـد (مثلاً ربودن نامزد قهرمان). این بن‌مایه‌ها از یک طرحوارهٔ روایتی به طرحواره‌ای دیگر انتقال می‌یابند. برای بوطیقای تطبیقی اینکه بتوان بن‌مایه‌ها را به بن‌مایـه‌های کوچـک‌تـر تجزیـه کرد، چندان مهم نیست» (همان‌جا).

توماشفسـکی بن‌مایـه‌های اتمـی را در سـاختارهای مولکـولی جـای می‌دهـد و سـپس ایـن ساختارهای مولکولی را دوباره در ساختارهای بزرگتر (در درون‌مایگان) به هم می‌پیونـدد. «دیگـر نظریه‌پردازان از عناصر روایت (کنش، شخصیت، توصیف و مانند آن) تعاریف ثابتی ارائه می‌کننـد. بن‌مایهٔ توماشفسکی را نمی‌توان تعریف کرد مگر آنکه نخست چگونگی کنش و واکنش آنهـا را بـا دیگر عناصر مشخص نماییم» (مارتین، ۱۳۹۱: ۸۱). توماشفسکی فرمالیسـتی کـارکردگرا اسـت، نـه فرمالیستی تمهیدگرا. بنابراین تعریفِ او از بن‌مایه و درون‌مایـه وابسـته بـه کارکردشـان در بافـت

داستان است، نه مستقل از آن. برخلاف تعریف رایج موتیف (بن‌مایه) در نظریه‌های تطبیقی که آن را درون‌مایهٔ مشترک و پربسامد در آثار مختلف می‌دانند، تعریف توماشفسکی از این مفهوم مبتنی بر خودِ اثر است. کارکرد بن‌مایه در رابطه با سایر بن‌مایه‌ها و در رابطه با درون‌مایه‌های حاویِ آن بن‌مایه معنا می‌یابد. از همین رو در رهیافت او به فهرست کردن بن‌مایه‌ها اکتفا نمی‌شود، بلکه رابطهٔ هر بن‌مایه با سلسلهٔ درون‌مایه‌های حاوی آن (یعنی رابطهٔ جزء به کل بودن) نیز ملحوظ می‌شود.

۲-۳- بن‌مایهٔ آزاد و مقید (وابسته)

از نظر توماشفسکی بن‌مایه‌ها بر دو گونه‌اند: آزاد و مقید. حذف بن‌مایه‌های مقید، به انفصال رابطهٔ علّی رویدادها در لایهٔ فابیولا می‌انجامد. این در حالی است که حذف بن‌مایه‌های آزاد فقط به ساخت هنری در لایهٔ سیوژگی اثر آسیب می‌زند؛ اما روابط علّی (تشکل زمانی-سببی) را در لایهٔ فابیولا مخدوش نمی‌سازد.

۲-۴- بن‌مایهٔ پویا و ایستا

روابط متقابل شخصیت‌ها در یک زمان معلوم، یک موقعیت[1] را می‌سازد؛ مثلاً یک موقعیت می‌تواند نشانگر عاشق و معشوقی باشد که همدیگر را دوست دارند؛ اما یک عامل قدرت مانع وصال آنهاست. اگر با تکیه بر مفهوم «موقعیت» فابیولا بازتعریف شود، می‌توان فابیولا را بازنمود گذر از یک موقعیت به موقعیتی دیگر دانست (توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۳۰۲).

«بن‌مایه‌هایی که موقعیت را تغییر می‌دهند، بن‌مایه‌های پویا و آنهایی که موقعیت را تغییر نمی‌دهند، بن‌مایه‌های ایستا نام دارند» (همان: ۳۰۳). بن‌مایه‌های پویا موتور حرکت فابیولا هستند. بن‌مایه‌های آزاد معمولا ایستا هستند ولی لزوماً همهٔ بن‌مایه‌های ایستا، آزاد نیستند. مثلاً بن‌مایهٔ تپانچه و قرار دادن آن در حوزهٔ دیداری خواننده در یک داستان جنایی بن‌مایه‌ای ایستاست؛ اما درعین‌حال بن‌مایه‌ای مقید است. چون نمی‌شود قتل را بدون تپانچه انجام داد و نظام علّی پیرنگ جنایی، بدون آلت قتاله مخدوش می‌شود (همان‌جا).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. situation

۲-۵- انگیزش

مفهوم «انگیزش» که توماشفسکی آن را لازمهٔ حضور هر بن‌مایه می‌داند؛ یکی از مصادیق نگاه کارکردگرای اوست. از همین رو، همچنان که در اصطلاح «کارکرد» (خویش‌کاریِ) پراپ، هویت هر عنصر را هدف آن تعیین می‌کند؛ در اصطلاح «بن‌مایهٔ» توماشفسکی نیز هویت هر عنصر بدون التفات به هدف و انگیزش آن قابل‌تعریف نیست (مارتین، ۱۳۹۱: ۸۱).

در روایت، حضور یک بن‌مایهٔ خاص نیازمند دلیل است. توماشفسکی به توجیهی که ضرورت حضور یک بن‌مایهٔ ویژه را توضیح می‌دهد، «انگیزش» می‌گوید. به بیانی دقیق‌تر، «نظامِ فرایندهایی که آوردن بن‌مایه‌های ویژه و مجموعهٔ آنها را توجیه می‌کند، انگیزش نام دارد» (توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۳۱۴). توماشفسکی فرایند انگیزش را به سه دسته تقسیم می‌کند: الف- انگیزش وابسته به ترکیب‌بندی[1]، ب- انگیزش واقع‌گرایانه و ج- انگیزش زیبایی‌شناختی[2]. هریک از این سه نیز به زیردسته‌هایی قابل‌تقسیم است.

الف- انگیزش وابسته به ترکیب‌بندی: این انگیزش مبتنی بر اصل سودمندی بن‌مایه‌هاست. بن‌مایه‌ها به لوازم جانبی[3] (آنچه در محیط پیرامونی شخصیت‌ها دیده می‌شود) و کنش شخصیت‌ها، ویژگی می‌دهند. طبق اصل سودمندی، هیچ‌یک از لوازم جانبی (آنچه در حوزهٔ دیداری مخاطب قرار دارد) نباید در حکایت (فابیولا) بدون استفاده بماند. مثلا حضور بن‌مایهٔ تپانچه در ابتدای داستان مستلزم این است که یک جای داستان از آن برای کشتن یا تهدید استفاده شود وگرنه حضور بن‌مایهٔ مذکور توجیهی (انگیزشی) ندارد. برخی بن‌مایه‌ها انگیزش شخصیت‌سازی دارند. این انگیزش‌ها می‌توانند مبتنی بر اصل مشابهت یا مغایرت باشند. بر وفق اصل مشابهت، جزئیات خصوصیت‌نما با کنش همخوان است. مثلاً برای بن‌مایهٔ جنایت و مرگ، فضای طوفانی و تندباد، انگیزشی مبتنی بر اصل مشابهت است. بر وفق اصل مغایرت، جزئیات با کنش در تضاد است. مثلاً برای بن‌مایه‌های طنز، شرایط محیطی با کنش شخصیت ناهمخوان است. در بن‌مایه‌های لطیفه‌گون[4] و نیز بن‌مایه‌های پلیسی از انگیزش‌های کاذب استفاده می‌شود. بدین معنا که روایت در لایهٔ سیوژگی،

1. compositional motivation
2. aesthetic motivation
3. accessoires
4. ancdote

مخاطب را با سرنخ‌هایی اشتباهی، به حدسی اشتباه درخصوص گره‌گشای وامی‌دارد، سپس در پایان با گره‌گشاییِ نامتعارف او را غافل‌گیر می‌کند (همان: ۳۱۴-۳۱۶).

ب) انگیزش واقع‌گرایانه: «باور ساده‌انگارانه یا توهم واقعیت منشا انگیزش واقع‌گراست» (همان: ۳۱۹). سنت ادبی (گونه‌ها و مکاتب ادبی) مبتنی بر قوانین ترکیب‌بندی موضوع است؛ اما «قوانین ترکیب‌بندی موضوع یک چیز است و مسئلهٔ امکان‌پذیر بودن بن‌مایه‌ها در واقعیت یک چیز دیگر؛ آوردنِ هر بن‌مایه‌ای، سازشی است میان این احتمال عینی و سنت ادبی» (همان: ۳۱۷). نتیجهٔ همین سازش احتمال عینی و سنت ادبی است که تفسیری دوگانه را برای داستان‌های فانتزی (داستان‌های پندارین) امکان‌پذیر می‌کند؛ «به این صورت که می‌توان آنها را هم به مانند اتفاقات واقعی و هم به مانند اتفاقات پندارین دریافت» (همان: ۳۲۰). برخی حوادث که در واقعیت ناممکن به نظر می‌رسد، طبق سنت ادبی (در لایهٔ سیوژگی) وقوع آن امکان‌پذیر می‌نماید مثلاً «ما که به تکنیک رمان ماجرا عادت کرده‌ایم، متوجه بی‌معنایی این وضع نمی‌شویم که قهرمان همیشه پنج دقیقه قبل از مرگ قریب‌الوقوعش نجات می‌یابد» (همان: ۳۱۷). از منظر توماشفسکی ارجاع به واقعیت بهانه‌ای (انگیزشی) برای توجیه به‌کارگیری صنایع ادبی (تمهیدات صوری) است (سلدون و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۵۳).

ج) انگیزش زیبایی‌شناختی: انتخاب درون‌مایه‌های واقع‌گرا باید از لحاظ زیبایی‌شناختی دارای انگیزش باشد. یکه‌سازی[1] حالت خاصی از انگیزش زیبایی‌شناختی است. آوردن مادهٔ اولیهٔ غیرادبی با انگیزش تازگی را یکّه‌سازی یا تکین‌سازی می‌گویند. طبق انگیزش زیبایی‌شناختی، آنچه در سطح فابیولا مألوف و کهنه است، در سطح سیوژه، به‌صورت تازه و نامألوف بازنمایی می‌شود.

۲-۶- یکه‌سازی انگیزش‌یافته

به زبان توماشفسکی هر «بن‌مایهٔ ادبی» و به زبان شکلوفسکی هر «تمهید ادبی» باید انگیزش داشته باشد؛ «یعنی نویسنده که قصدش آفرینش داستان است باید برای هر فنی که به‌کار می‌بندد توجیه واقع‌گرایانهٔ قابل‌پذیرش ارائه دهد» (مارتین، ۱۳۹۱: ۳۰). از نظر شکلوفسکی، آشنایی‌زدایی در روایت داستانی به سه روش می‌تواند انگیختگی لازم را احراز

1. singularisation

کند و باورپذیر شود. اگرچه این سه روش برای داستان به‌طور اخص بیان شده است؛ می‌تواند به هر مقولهٔ هنری دیگری مانند گرافیک و نقاشی نیز تعمیم یابد:

الف- یافتن دلایل باورپذیری برای ترسیم کنش‌های نامعمول: مثلاً بن‌مایهٔ سفر با انتخاب شخصیت‌های همیشه‌درسفر مانند بازرگانان، کسانی که تحت پیگرد قانونی قرار دارند، آوارگان و معرکه‌گیران انگیخته می‌شود. به‌عبارت‌دیگر این نوع شخصیت‌ها به‌خاطر ماهیت شغلی یا اجتماعیِ سفری‌شان ظرفیت مواجهه با رویدادهای نامعمول را در بلاد مختلف دارند (همان: ۳۰).

ب- گزینش شخصیت‌های چندطبقه‌ای، بیگانه و امثالهم: وقتی شخصیت‌ها همگی در یک مکان‌اند، نه در سفر، چندطبقگی شخصیت می‌تواند انگیزشی برای بن‌مایهٔ تقابل‌های اجتماعی باشد. مثلاً خدمتکارانی که از طبقهٔ فرودست هستند اما در منزل طبقهٔ اشراف کار می‌کنند، یکه‌سازی و آشنایی‌زداییِ نگاه خدمتکار را به جهان اشرافی می‌توانند باورپذیر و توجیه کنند. همچنین اشخاص ساده‌لوح، روستایی‌ها، کودکان و دیوانگان انگیزش آشنایی‌زدایی از واقعیت پیرامونی هستند (همان: ۳۰-۳۱).

ج- بهره‌گیری از قالب‌های غیرداستانی (عدول از قالب): شکلوفسکی در یکی از مقالاتی که در سال ۱۹۲۳ منتشر کرده جمله‌ای تمثیلی در توضیح این نوع انگیختگی بیان کرده است: «در تاریخ هنر، ارث نه از پدر به فرزند بلکه از عمو به برادرزاده است» (به نقل از مارتین، ۱۳۹۱: ۳۱). منظور وی آن است که سرچشمهٔ نوآوری در رمان، نه تکامل رمان‌های پیشین بلکه تلفیق برخی از انواع حاشیه‌ای یا غیرادبی مانند قالب‌های خاطره، زندگی‌نامه، تاریخ و نامه با گونهٔ داستان است.

۳- خلاصهٔ *یخی که عاشق خورشید شد*

با آغاز بهار، نور خورشید تن تکه‌یخ را قلقلک می‌دهد. تکه‌یخ با دیدن خورشید، یک دل نه، صد دل عاشقش می‌شود و چشم از معشوق برنمی‌دارد. خورشید هرچه او را از نگاه کردن برحذر می‌دارد، اما همچنان گوش تکه‌یخ بدهکار نیست. آنقدر به خورشید چشم می‌دوزد تا سرانجام آب می‌شود و در زمین فرو می‌رود. بعد از مدتی، جای تکه‌یخ از توی زمین یک گل آفتاب‌گردان می‌روید.

۴- بحث و بررسی

عنوان «یخی که عاشق خورشید شد» تحت انگیزشِ کلان‌درون‌مایهٔ اصلی داستان قرار دارد. کلان‌درون‌مایهٔ داستان، عشق و شیدایی است و از سه خرده‌درون‌مایه تشکیل شده است: ۱- انجماد، ۲- انعطاف، ۳- سفر (حرکت).

خرده‌درون‌مایهٔ انجماد شامل توصیف موقعیت خواب زمستانی و بدن منجمد یک تکه‌یخ است. خرده‌درون‌مایهٔ انعطاف، شامل بخش اعظم داستان است و از لحظهٔ ملاقات تکه‌یخ با خورشید شروع می‌شود و تا لحظهٔ ذوب شدن ادامه می‌یابد. خرده‌درون‌مایهٔ سفر (حرکت) از آغاز ذوب شدن تکه‌یخ شروع می‌شود و تا پایان داستان که رسیدن به نوزایی و کمال (دگردیسی به گل) است ادامه می‌یابد. هریک از سه خرده‌درون‌مایهٔ انجماد، انعطاف و حرکت نیز خود به خرده‌درون‌مایگانی دیگر و نهایتاً به بن‌مایگانی اتمی قابل تجزیه‌اند.

داستان با فرم «عرض‌حالِ به‌تأخیرافتاده» (مقدمه‌چینی تأخیری)[1] شروع می‌شود. منظور از عرض‌حال به‌تأخیرافتاده این است که «روایت با کنشی که در حال شرح‌وبسط است آغاز می‌شود و فقط در ادامه است که مؤلف ما را با موقعیت اولیهٔ قهرمان آشنا می‌کند» (توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۳۰۶). مثلاً راوی در ابتدای روایت برخی اطلاعات را درخصوص قهرمان داستان بیان نمی‌کند، اما بعداً هر جایی که نیاز به معرفی بیشتر باشد، با یک فلش‌بک (نگاه به عقب) به گذشتهٔ او اشاره می‌کند. به‌طورکلی «بخش‌هایی که واقعیت‌هایی را دربارهٔ گذشته نشان می‌دهند مقدمه‌چینی تأخیری (عرض‌حال به‌تأخیرافتاده) نام دارند» (مارتین، ۱۳۹۱: ۹۴). در لایهٔ سیوژگیِ این داستان، روایت با توصیف موقعیتِ گذار (بن‌مایهٔ فرارسیدن بهار) شروع می‌شود: «زمستان تمام شده و بهار آمده بود. گل‌ها و گیاهان یکی‌یکی سرشان را از خاک بیرون می‌آوردند» (موزونی، ۱۴۰۱: ۶)؛ اما راوی بعد از توصیف موقعیت بهار، با یک فلش‌بک (روایت پس‌نگر) شروع به توصیف موقعیت پیشینِ تکه‌یخ می‌کند و از خواب زمستانی تکه‌یخ و تأثیر بادها می‌گوید. در همین راستا در سطح سیوژگی، زمان فعل‌ها از گذشتهٔ استمراری به ماضی بعید تغییر می‌یابد: «تمام زمستان سرش را به سینهٔ سنگ گذاشته بود؛ جای خوبی برای خوابیدن بود. باد سردی که از قلهٔ کوه می‌وزید، تن یخ را سفت و محکم کرده بود» (همان: ۶). بر همین اساس شرح موقعیت اولیهٔ تکه‌یخی که در سطح فابیولا قاعدتاً باید از زمستان و خواب زمستانی‌اش شروع شود و سپس به بهار و سر

1. Delayed exposition

برآوردن گیاهان از خاک برسد؛ در سطح سیوژگی، از بن‌مایهٔ فرارسیدن بهار شروع می‌شود و سپس برخلاف ترتیب زنجیرهٔ فصول، بن‌مایهٔ زمستان (به شکل عرض‌حالِ خوابِ زمستانی تکه‌یخ) با تأخیر وارد روایت می‌شود. پس از به‌کارگیری فرمِ عرض‌حالِ به‌تأخیرافتاده، یک بار دیگر راوی با عدول از فعل‌های ماضی بعید، به بن‌مایهٔ فرارسیدن بهار (قلقلک) باز می‌گردد: «تکه‌یخ احساس می‌کرد چیزی تنش را قلقلک می‌دهد» (همان: ۶). کارکرد فرم عرض‌حالِ به‌تأخیرافتاده در این داستان این است که، داستان را با درون‌مایهٔ انعطاف (آغاز فصل بهار) شروع می‌کند؛ اما پیش از اینکه سایر بن‌مایه‌های وابسته به درون‌مایهٔ انعطاف را بیاورد، با استفاده از فرم عرض‌حال به‌تأخیرافتاده (فلش‌بک)، وارد درون‌مایهٔ انجماد می‌شود و بن‌مایه‌های مربوط به درون‌مایهٔ انجماد را (که درخصوص گذشتهٔ زمستانیِ تکه‌یخ است) با تأخیر وارد سیوژه می‌کند (عدول از زمان‌بندی گاه‌شمارانهٔ فابیولا). سپس دوباره به درون‌مایهٔ انعطاف بازمی‌گردد و درون‌مایهٔ انعطاف را با حضور بن‌مایه‌های مربوط به درون‌مایهٔ حرکت، ادامه می‌دهد.

در لایهٔ فابیولا، طول زمان خواب زمستانیِ تکه‌یخ بیش از زمان ذوب شدنش است، اما در لایهٔ سیوژگی، زمانی که به درون‌مایهٔ حرکت اختصاص داده شده بیشتر است. فرایندی بودنِ بن‌مایهٔ «ذوب شدن» انگیزشِ کش آمدنِ زمانِ روایی (به نسبت زمان تقویمیِ فابیولا) است. بنابراین حضور پررنگ بن‌مایه‌های مربوط به درون‌مایهٔ حرکت، انگیزشی واقع‌گرایانه دارد. با تعبیرات شکلوفسکی، کند شدن فرایند ذوب (در لایهٔ سیوژگی) نوعی تمهید آشنایی‌زدایانه است و با تعبیرات توماشفسکی، هدف از افزایش بن‌مایه‌های آزاد (بن‌مایه‌هایی مانند گفتگوهای عاشقانهٔ تکه‌یخ با خورشید) در لابه‌لای بن‌مایهٔ مقیدِ «ذوب شدن»، چیزی جز یکه‌سازیِ پدیدهٔ طبیعیِ ذوب شدن یخ نیست. جملهٔ «مثل اینکه چیزی توی دلم آب می‌شود» (همان: ۱۵)، دل عاشق را به‌مثابه کورهٔ ذوب می‌انگارد که از حرارت عشق، هستی تکه‌یخ را از درون ذوب می‌کند.

انگیزشِ حضور آفتاب‌گردان (علت انتخاب ابژهٔ دگردیسی) در انتهای داستان چیزی جز حضور خورشید در اوایل داستان نیست. یعنی اگر یک طرفِ رابطهٔ عشق‌ورزی، شخصیتی بجز خورشید بود، آنگاه نه تکه‌یخ و نه گل آفتاب‌گردان (به‌عنوان طرف‌های دوم این عشق‌ورزی) امکان حضور نداشتند. بنابراین انگیزشِ حضور دو بن‌مایهٔ مقیدِ عشق تکه‌یخ به خورشید و عشق آفتاب‌گردان به خورشید به ترکیب‌بندی داستان وابسته است. چخوف

(Chekhov, 2021) در نامه‌ای به سمنوویچ[1] قاعده‌ای موسوم به «اصل تفنگ چخوف»[2] را چنین مطرح می‌کند: اگر در یک جای حکایت، صحبت از تفنگی می‌شود که روی دیوار آویزان است، باید در یک جایی هم، از آن تفنگ شلیکی اتفاق بیفتد. توماشفسکی اصل تفنگ چخوف را در راستای تأیید انگیزشِ وابسته به ترکیب‌بندی می‌داند (توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۳۱۴). چراکه به اعتقاد توماشفسکی، انگیزشِ وابسته به ترکیب‌بندی مبتنی بر اقتصاد و سودمندی بن‌مایه‌ها است. یعنی هیچ‌یک از لوازم جانبی (چیزهایی که در حوزهٔ دیداری خواننده جای گرفته‌اند) نباید در حکایت (فابیولا) بدون استفاده بمانند (همان: ۳۱۴).

بن‌مایهٔ «همنشینی با اجسام سخت» انگیزشی زیبایی‌شناختی دارد. چراکه مجاورتِ تکه‌یخ با سه عنصر سرد و سخت (سنگ، بادهای سخت و قلهٔ کوه)، بیانگر همسانیِ آنها در ویژگی انعطاف‌ناپذیری، سختی و سنگدلی است. دیوید لاج، این‌گونه تشبهات و استعارات را مبتنی بر مجاز (تمهیدی صوری در سطح سیوژگی) به شمار می‌آورد (لاج، ۱۳۹۷: ۵۵). «تکه‌یخ کنار سنگ بزرگ نشسته بود. تمام زمستان سرش را به سینهٔ سنگ گذاشته بود. جای خوبی برای خوابیدن بود. باد سردی که از قلهٔ کوه می‌وزید. تن یخ را سفت و محکم کرده بود» (موزونی، ۱۴۰۱: ۶). همنشینی با سنگ، وزش باد، قلهٔ کوه، همگی بن‌مایه‌هایی آزادند؛ چراکه قابلیت حذف از فابیولا را دارند. ازطرف‌دیگر به‌خاطر اینکه توصیفی ایستا از شرایط اولیهٔ سنگ را بیان می‌کنند و عامل هیچ کشمکش یا کنشی نیستند، بنابراین بن‌مایه‌هایی ایستا نیز محسوب می‌شوند.

توصیف قلقلکِ بدن تکه‌یخ، کاتالیزوری (بن‌مایهٔ میانجی) برای انتقال از بن‌مایهٔ خواب زمستانی به بن‌مایهٔ بیداریِ بهار است. یعنی قلقلکِ بدنِ تکه‌یخ انگیزشی واقع‌گرایانه برای بن‌مایهٔ گذار (فرارسیدن بهار) است.

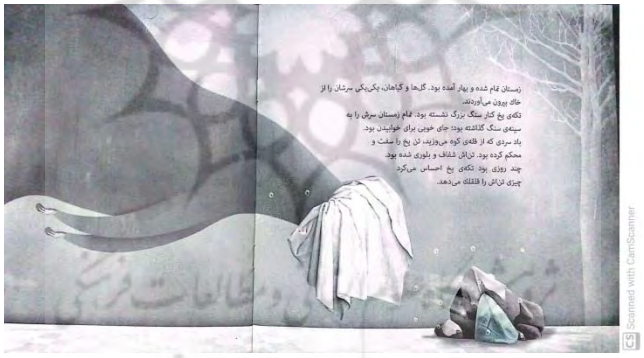
بدن‌مندی و قابلیت تحلیل تدریجیِ بدن یخ، انگیزشی است برای حضور بن‌مایهٔ عاشقیِ فرسایندهٔ تکه‌یخ. به بیانی دقیق‌تر، انتخاب و انسان‌انگاریِ تکه‌یخ به‌عنوان شخصیتی که در عین داشتن ویژگی‌های یخ (مانند قابلیت ذوب شدن دربرابر خورشید و به شکل آب در زمین فرو رفتن، سفت و بلورین بودن) می‌تواند ویژگی‌های انسانی (مثل احساس قلقک، عاشق شدن، گفتگو کردن، از خواب برخاستن، محاسبهٔ سود و زیان زندگی) داشته باشد انگیزشی واقع‌گرایانه

1. Semenovich Lazarev
2. Chekhov’ s Gun

دارد. «داستان‌های پندارین (فانتزی) به یمن وجود انگیزش واقع‌گرایانه و اصرار بر آن، تفسیر دوگانهٔ حکایت را ممکن می‌سازند. به این صورت که می‌توان آنها را هم به مانند اتفاقات واقعی (مانند اتفاق ذوب شدن یخ در برابر آفتاب) و هم به مانند اتفاقات پندارین (عاشق شدن و حرف زدن موجود غیرجانداری مانند تکه‌یخ) دریافت» (توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۳۲۰). درواقع تفسیرپذیریِ دوگانهٔ داستان‌های تخیلیِ کودک ریشه در حضور شخصیت‌های چندطبقه‌ای دارد. والاس مارتین (۱۳۹۱: ۳۰-۳۱)، استفاده از شخصیت‌های چندطبقه‌ای را یکی از تمهیدات فرمالیستی برای «یکه‌سازیِ انگیزش‌یافته» می‌داند؛ مثلاً خدمتکار یا سرایدار ویلا در عین قرار گرفتن در طبقهٔ فقیر جامعه در خانهٔ افرادی از طبقهٔ ثروتمند زندگی می‌کند و این شخصیتِ چندطبقه می‌تواند به‌خاطر نگاه متفاوتش، طبقهٔ ثروتمندان را با روایتی آشنایی‌زدا بیان کند. این در حالی است که چنین امکانی برای یک روایتگر از طبقهٔ مرفه فراهم نیست؛ چراکه جهان ثروتمندان برای راویان بورژوا آشناست و این راوی قابلیت توصیفی آشنایی‌زدایانه (انگیزش واقع‌گرایانه) را برای توصیف موقعیت زندگی ثروتمندان ندارد؛ ازسوی‌دیگر راوی از طبقهٔ فرودست نیز از چگونگی زندگی طبقهٔ اشراف دور است و امکان توصیف آنرا ندارد. ازهمین‌رو شخصیت‌های چندطبقه‌ای به‌مثابه موتور محرکهٔ فابیولا هستند. مشابه با شخصیت‌های چندطبقه‌ای که مارتین در کتاب خود به آن اشاره کرده است، در داستان‌های تخیلی کودک نیز، شخصیت‌های فانتزی که مانند تکه‌یخ همزمان هم به‌مثابه عضوی از طبقهٔ انسان‌ها هستند و هم به‌مثابه عضوی از مقولات غیرانسانی (یخ به‌عنوان عضوی از مقولهٔ اشیا)، انگیزش واقع‌گرایی روایت را فراهم می‌سازند. فاصلهٔ لایتغیر بین زمین تا آسمان یکی از انگیزش‌هایی است که دسترس‌ناپذیریِ خورشید آسمانی را برای تکه‌یخِ زمینیِ ساکن یکّه‌سازی می‌کند. ازهمین‌رو در لایهٔ فابیولا انگیزشِ حضورِ دو شخصیتِ متقابلِ یخ و خورشید، وابسته به ترکیب‌بندی داستان است. درخصوص دیگر انگیزش‌های حضورِ بن‌مایهٔ عشقِ تکه‌یخ به خورشید می‌توان اشاره کرد به ویژگی‌های ویژهٔ یخ اعم از هستی ناپایدار تکه‌یخ، تضاد هستی‌شناختی‌اش با خورشید، سیر تدریجی ذوب شدن، قابلیت حرکت و نفوذ در خاک، قابلیت ورود به پیکر گیاهان. «بن‌مایه‌های ویژه می‌توانند به چیزهایی که در حوزهٔ دیداری خواننده جای گرفته‌اند، یا کنش‌های شخصیت‌ها ویژگی بدهند» (توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۳۱۴). ازهمین‌رو بن‌مایهٔ تکه‌یخ، با جای‌گیری در عنوان کتاب ویژگی عشق‌ورزی را به کلان‌درون‌مایهٔ داستان می‌بخشد و در سراسر داستان نیز به

هر آنچه در حوزهٔ دیداری خواننده جای دارد (حتی به تصاویر توی کتاب) ویژگی‌ای خاص می‌دهد.

در تصویرگریِ موقعیت آغازین، چهار شخصیت دیده می‌شود: تکه‌یخ، سنگ، باد و درخت. انسان‌انگاریِ بصریِ هریک از این چهار شخصیت زمانی در تصویر دیده می‌شود که به‌عنوان جزئی از یک بن‌مایهٔ پویا وارد تعامل با تکه‌یخ شوند (نه وقتی که جزئی از بن‌مایهٔ ایستا هستند). مثلاً در تصویر آغازین، تنها شخصیتی که انسان‌انگارانه به تصویر کشیده شده است، بادی است که از سمت قلهٔ کوه (از سمت غرب یعنی از سمت مخالف طلوع خورشید) به تکه‌یخ می‌وزد و باعث سختی اندام یخ شده است. این در حالی است که در همین تصویر، درخت، سنگ و حتی تکه‌یخ هیأتی انسانی ندارند (تصویر۱). علاوه‌براین، پس‌زمینهٔ تصویری که موقعیت تکه‌سنگ را در فصل زمستان نشان می‌دهد تقریباً به رنگ سیاه و سفید است و تصاویر شخصیت‌هایی مانند باد، درخت و سنگ نیز به همین سبک طراحی شده‌اند. فقط تکه‌یخ به‌عنوان شخصیت اصلی داستان دارای ته‌رنگی ضعیف از آبی فیروزه‌ای است. در تصاویر بعدی که بازنمایندهٔ آغاز بهار است، علاوه بر شخصیت‌ها، پس‌زمینهٔ تصاویر نیز تونالیته‌ای از رنگ‌های سبز و طلایی را در خود دارند. بن‌مایهٔ همخوانی تغییر رنگ با تغییر فصل (از زمستان به بهار) مبتنی بر انگیزش فضاسازی داستان است. این انگیزش از اصل مشابهت پیروی می‌کند. وقتی جزئیات خصوصیت‌نما با کنش‌ها و رویدادهای داستان همخوان باشد، انگیزش مبتنی بر اصل مشابهت است (همان: ۳۱۵). بن‌مایهٔ تغییر رنگ‌های تصاویر، بن‌مایه‌ای آزاد در گسترهٔ تصاویر است.



تصویر(۱) (موزونی، ۱۴۰۱: ۶-۷).

بجز باد بقیهٔ شخصیت‌های داستان فاقد انسان‌انگاری هستند.

در موقعیت دوم که درخت با تکه‌یخ وارد گفتگو می‌شود و درخت به‌مثابه کهن‌الگوی پیر خردمند شروع به معرفی خورشید می‌کند، تصویر درخت هیئتی انسان‌انگارانه به خود می‌گیرد (تصویر ۲). اگر نظریهٔ درون‌مایگان توماشفسکی به حوزهٔ تصاویر تعمیم داده شود، می‌توان گفت که در لایهٔ سیوژگیِ تصویر، بن‌مایهٔ «انسان‌انگاری درخت» با فرم عرض‌حال به‌تأخیرافتاده به نمایش درآمده است.

تصویر(۲) (همان: ۸-۹).
درخت انسان‌انگاری شده است.

در موقعیت سوم خورشید هنوز هیئت انسانی ندارد و درخت در این موقعیت نه دیده می‌شود و نه دیالوگی برای او وجود دارد؛ در موقعیت چهارم (تصویر ۳)، خورشید با تصویری انسان‌انگاری‌شده (با شمایلی فرشته‌گون که گویی از آسمان به سمت زمین در حال فرود است) خود را به تکه‌یخ نزدیک می‌کند (بنابراین دوباره می‌توان گفت که در لایهٔ سیوژگی تصویر، بن‌مایهٔ «انسان‌انگاری خورشید» با فرم عرض‌حال به‌تأخیرافتاده به تصویر کشیده شده است).

تصویر(۳) (همان: ۱۲-۱۳).
خورشید با شمایلی فرشته‌گون در حال فرود از آسمان است.

در موقعیت پنجم، خورشید پشت ابر پنهان است. ابر در هیچ موقعیتی شخصیت داستانی نیست و ازهمین‌رو در هیچ جای داستان نیز نه دیالوگ دارد و نه در تصویرگری چهره‌ای انسانی. درواقع اگر خورشید، باد و درخت به‌عنوان شخصیت‌های داستانی انسان‌انگاری شدند؛ قرار نیست که بقیهٔ عناصر طبیعت که شخصیت‌های داستانی نیستند نیز انسان‌انگارانه به تصویر کشیده شوند. ابر در این داستان شخصیت نیست، بلکه شیئی است که خورشید پشت آن می‌تواند پنهان شود. لذا تمهید انسان‌انگاریِ آنها قائم بر انگیزش ترکیب‌بندی داستان است. در موقعیت ششم، خورشید با هیئتی انسانی به جای خالی تکه‌یخ نزدیک شده است و در موقعیت هفتم، خورشید از زمین فاصله گرفته است و فقط شعاع ملایمی از نورش دیده می‌شود؛ درعوض، به‌جای تکه‌یخی که قبلاً هیچ هیئت انسانی نداشت، گل آفتاب‌گردانی دیده می‌شود که انسان‌انگارانه به تصویر کشیده شده است (تصویر ۴). بن‌مایهٔ داخل تصویر نشان می‌دهد که این بار به‌جای اینکه خورشید به‌سوی زمین به پروازی فرشته‌گون دربیاید، گل آفتاب‌گردان به‌سوی آسمان قد کشیده و دستان و قامتش به‌سوی نور خورشید متمایل شده است. تقابل تصویر غیرفانتزی تکه‌یخ (با هیئتی غیرانسانی) با تصویر فانتزیِ گل آفتاب‌گردان (در هیئتی انسان‌انگارانه) انگیزشی وابسته به

ترکیب‌بندی داستان دارد. چراکه بن‌مایهٔ فنا فی‌المعشوق انگیزشی برای تقابل صوریِ هیئتِ شیءوارهٔ تکه‌یخ با هیئتِ انسان‌وارهٔ پسادگردیسیِ اوست.

تصویرگری خورشید در سمت راستِ هر موقعیتِ تصویری (در تقابل با تصویر بادی که از سمت چپ می‌وزد)، انگیزشی واقع‌گرایانه دارد. چراکه خورشید همواره از سمت شرق طلوع می‌کند و نظام علّیِ واقع‌گرا حکم می‌کند که تکه‌یخ وقتی برای اولین بار قلقلکِ نور را احساس می‌کند مقارن با زمان طلوع خورشید باشد. بنابراین جانمایی تصویر خورشید (تصاویر ۳ و ۴)، ریشه در ایجاد روابط علّی و حقیقت‌نمایی و باورپذیر کردن وقایع دارد. تقارن آغاز داستان با بن‌مایه‌های طلوع خورشید (آغاز روز) و فرارسیدن بهار (آغاز سال) انگیزشی وابسته به ترکیب‌بندی داستان دارد. چراکه هر سه (آغاز داستان، آغاز روز، آغاز سال) با بن‌مایهٔ گذار از بازهٔ زمانی تاریک به بازهٔ زمانی روشن (گذار از جهل به شناخت) تناسب دارند.

برای تکه‌یخ نور خورشید شگفت‌انگیز است و هستیِ ناپایدارش انگیزشی است برای یکه‌سازیِ توصیفاتش درخصوص شگفتی‌اش از رؤیت خورشید. نقطهٔ مقابلش، درختی است که برایش خورشید هیچ تازگی ندارد: «به درخت گفت: کمی شاخه‌هایت را کنار می‌زنی؟ درخت با بی‌حوصلگی شاخه‌هایش را کنار زد. تکه‌یخ چشمش به آفتاب افتاد. وای چقدر قشنگ است. چرا تا حالا او را ندیده بودم؟! درخت گفت: این خورشید است. من سال‌هاست او را می‌بینم» (موزونی، ۱۴۰۱: ۹). درخت بن‌مایهٔ میانجی (کاتالیزوری) است که بن‌مایهٔ توصیف شدن آشنایی‌زدایانهٔ خورشید را برجسته می‌کند. کنار رفتن شاخه‌ها و رؤیت ناگهانی آفتاب، انگیزشی برای بن‌مایهٔ «عشق در یک نگاه» است. «چشمش افتاد به» فعلی است که حاوی بن‌مایهٔ «توجهی ناگهانی» است. این بن‌مایه (بن‌مایهٔ آغاز عشق در یک نگاه) حلقهٔ واصل بن‌مایه‌های انجماد و انعطاف است. «نزد ارسطو مهمترین عناصر ساختار پیرنگ عبارت است از شناخت (شامل جهل و آگاهی) و برگشت (برگشت نیت یا موقعیت). نزد توماشفسکی این عناصر همان بن‌مایه‌های پویاست که میان موقعیت‌های روایت اتصال برقرار می‌سازند» (مارتین، ۱۳۹۱: ۸۵). بن‌مایهٔ عشق در یک نگاه، نقطهٔ عبور از جهل به شناخت است. «شناخت و برگشت داستان ممکن است در جهان بیرون رخ دهد یا رویدادهایی درونی باشد» (همان‌جا). تکه‌یخ با دیدن خورشید همزمان به دو شناخت بیرونی و درونی می‌رسد: یکی شناخت خورشید و دیگری شناخت خود (کشف احساس دوست داشتن). تکه‌یخ می‌فهمد معنای زندگی مثل سنگ یک جا منجمد ایستادن نیست. ازهمین‌رو دو

برگشتی که ارسطو به آن اشاره داشته است، همزمان در او دیده می‌شود: برگشت نیت (تصمیم به خیره ماندن به معشوق) و برگشت موقعیت (از موقعیت انجماد به موقعیت انعطاف). ازهمین‌رو بن‌مایهٔ مذکور به‌عنوان حلقهٔ اتصال دو موقعیت متضاد (چه به‌لحاظ تضاد درونی و چه به‌لحاظ تضاد دو موقعیت بیرونی)، بن‌مایه‌ای پویا و مقید به شمار می‌آید. این بن‌مایهٔ پویا موجد کشمکش درونیِ شخصیت است.

در رهیافت توماشفسکی به فهرست کردن بن‌مایه‌ها اکتفا نمی‌شود، بلکه رابطهٔ هر بن‌مایه با سایر بن‌مایه‌ها و سلسلهٔ درون‌مایه‌های حاوی آن نیز در نظر گرفته می‌شود. در همین راستا، می‌توان گفت که رابطهٔ دو بن‌مایهٔ «پشت ابر رفتن خورشید» و «گریه کردن تکه‌یخ» مبتنی بر انگیزشی زیبایی‌شناختی است. چراکه رابطهٔ علّی میان ابر و باران تمهیدی صوری (به تعبیر دیوید لاج، مجاز) است که رابطهٔ علّیِ پشت ابر رفتن معشوق و ریختن باران اشک معشوق را مجازا بیان می‌کند: «خورشید گفت تو نباید به من نگاه کنی و بعد خودش را پشت لکهٔ ابری پنهان کرد. یخ ناراحت شد. بغض کرد [...] خورشید گریه‌اش را که دید» (موزونی، ۱۴۰۱: ۱۱-۱۳). از طرفی در آن، حسن تعلیلی مبتنی بر تشبیه در آب شدن یخ دیده می‌شود. چراکه آب شدن تکه‌یخ را به اشک ریختن او تشبیه می‌کند و علت این باران اشک را پشت ابر رفتن خورشید (هجران و ناتوانی از دیدن دوبارهٔ معشوق) می‌انگارد.

دگردیسی تکه‌یخ به گل به تعبیر شکلوفسکی مصداقِ تمهیدِ آشنایی‌زدایی و به تعبیر توماشفسکی و مارتین مصداق یکه‌سازیِ انگیزش‌یافته است. چراکه اولا تبدیل یخ به گُل کنشی نامعمول (یکه‌سازی) است. بنابراین توجیهِ این یکه‌سازی مستلزم انگیزشی واقع‌گرایانه است. مارتین، یکی از روش‌های یکه‌سازیِ انگیزش‌یافته را استفاده از شخصیت‌های همواره در سفر می‌داند (۱۳۹۱: ۳۰)؛ تکه‌یخی که در سراسر داستان، پیوسته در حال ذوب شدن و فرو رفتن در زمین است، کارکرد شخصیتِ همواره در سفر را دارد و ازهمین‌رو، کنش نامعمولِ دگردیسی را توجیه می‌کند. به عبارتی ویژگیِ در سفر بودن (ذوب شدن و حرکت و در زمین فرو رفتن) انگیزشی واقع‌گرایانه را برای رخدادِ دگردیسی (پدیدهٔ یکه‌سازی‌شده) فراهم می‌آورد.

انتخاب شخصیت‌ها ضمن داشتن انگیزشی واقع‌گرایانه، دارای انگیزشی وابسته به ترکیب‌بندی داستان است. یعنی انتخاب تکه‌یخی عاشق، فقط در کنار حضور بن‌مایهٔ معشوقی مانند آفتاب می‌تواند معنا داشته باشد و سردمزاجی تکه‌یخ، فقط در اثر تابش

خورشید می‌تواند به حرکت و پویایی او منجر شود. ترکیب‌بندی داستان دیکته می‌کند که بن‌مایهٔ دگردیسی باید حتما حاوی گل آفتاب‌گردان باشد، نه گل‌هایی دیگر.

طبقِ تصاویر، گل آفتاب‌گردان و خورشید همسان‌اند: «یک گل زیبا به رنگ زرد، به شکل خورشید رویید» (موزونی، ۱۴۰۱: ۱۸). خورشید و گل آفتاب‌گردان هر دو مشتمل بر دایره‌ای زردرنگ و پرتوهایی گلبرگ‌مانند هستند. تصویرگر کتاب، بن‌مایهٔ وصال عاشق و معشوق را با استفاده از تمهید تطابقِ شمایل خورشید با گل آفتاب‌گردان عینی‌سازی نموده است. بنابراین در تصویرگری کتاب، انگیزشِ همریختیِ تصاویر خورشید و گل آفتاب‌گردان، قائم به ترکیب‌بندی داستان است.

تصویر(۴) (همان: ۱۸-۱۹).

تکه‌یخی که در تصاویر فاقد انسان‌انگاری بوده است، پس از دگردیسی، حائز انسان‌انگاری شده است.

در هیچ جای داستان، مستقیماً به جنسیت شخصیت‌ها اشاره نشده است؛ اما شخصیت‌پردازی‌ها و تصویرگری‌ها مبتنی بر طرح‌واره‌های جنسیتی- فرهنگی هستند. خورشید مانند فرشته‌ای تصویرگری شده است که در آستانهٔ فرود از آسمان به‌سوی زمین (به‌سوی تکه‌یخ) است. با توجه به اینکه پرتوهای خورشید به‌شکل موهای پریشان معشوق تصویرگری شده است و پوشش بلند زنانه‌ای نیز به تن دارد؛ بنابراین جنسیت این خورشیدِ فرشته‌گون مؤنث به نظر می‌آید. با توجه به اینکه ازیک‌طرف در فرهنگ ایرانی (برخلاف زبان و فرهنگ فرانسوی) خورشید مبتنی بر طرحوارهٔ جنسیتیِ مؤنث است و ازطرفی دیگر، معشوق معمولاً مؤنث و عاشق مذکر است؛ لذا جنسیت خورشید در تصاویر و کنش‌هایش در

لایهٔ سیوژگی داستان زنانه است. مثلاً پنهان شدن پشت ابر، بن‌مایه‌ای زنانه است: «خورشید گفت تو نباید به من نگاه کنی و بعد خودش را پشت لکهٔ ابری پنهان کرد» (همان: ۱۸). این در حالی است که نظربازی و ابراز زبانیِ عشق و ویژگی‌هایی مانند سفت و سخت بودن بدن، بن‌مایه‌هایی از عشق مردانه‌اند. نکتهٔ قابل ملاحظه در جنسیت شخصیت‌ها این است که طبقِ تصویر پایانی و تصویر روی جلد، تکه‌یخی که در ابتدای داستان با ویژگی‌های مردانه شخصیت‌پردازی شده، پس از دگردیسی به گل آفتاب‌گردان با جنسیتی زنانه تصویرگری شده است. گویی وصالشان آن دو را به یگانگی رسانده و تمایز را از جنسیت و سیمای آنها زدوده است. به زبان یونگی، وصال تکه‌یخ با خورشید در لایهٔ آنیمای تکه‌یخ (بخش زنانهٔ شخصیت مذکر) رخ داده است؛ از همین جهت پس از وصال، چهرهٔ هر دو سویهٔ عشق‌ورزی با شمایلی زنانه و همسان به تصویر کشیده شده است. بنابراین توضیحات، تغییر جنسیت در بن‌مایهٔ پیکرگردانی، انگیزشی وابسته به ترکیب‌بندی دارد.

تکه‌یخی که در متن نوشتاریِ داستان انسان‌انگاری شده است؛ در هیچ‌یک از تصاویر کتاب تا قبل از اینکه به دگردیسی برسد، شمایلی انسان‌انگارانه ندارد (تصاویر ۱، ۲ و ۳). چراکه برهم‌کنش ترکیبِ بن‌مایه‌ها انگیزشی برای تقابل تصویرِ فاقد انسان‌انگاریِ تکه‌یخ با تصویر انسان‌انگاری‌شدهٔ گل آفتاب‌گردان است. ازآنجا که تکه‌یخ شخصیتی چندطبقه‌ای است همزمان هم تکه‌یخی از مقولهٔ اشیا و فاقد ارگانیسمی زنده است و هم عضوی از مقولهٔ انسان‌های ذی‌شعور؛ اما در تصاویر، تکه‌یخ نه به‌عنوان موجودی چندطبقه، بلکه به‌عنوان شیئی فاقد ارگانیسم زنده به تصویر کشیده شده است و فقط هنگامی که دچار دگردیسی می‌شود، شمایلی انسان‌انگارنه می‌یابد. یعنی فقط وقتی که به کمال می‌رسد، تصویرگر او را به‌عنوان سوژه‌ای چندطبقه (که هم به مقولهٔ گل‌ها متعلق است و هم به مقولهٔ انسان‌ها و هم به‌عنوان تکه‌یخی از مقولهٔ اشیا) به رسمیت می‌شناسد (تصویر ۴). برهم‌کنش تقابل بن‌مایه‌های تصویریِ پیشادگریسی و پسادگردیسی مبین این است که عشق، او را از موجودی بی‌روح به موجودی ذی‌روح (گل آفتاب‌گردانِ انسان‌انگاری‌شده) تبدیل کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۱)

بن‌مایه‌ها در ساختار مولکولی			شواهد متن (نوشتاری/ تصویری)	بن‌مایه‌های اتمی	آزاد/ مقید	پویا/ ایستا
کلان‌درون‌مایه	میان‌درون‌مایه‌ها	خرده‌درون‌مایه‌ها				
عشق	انعطاف	گذار از انجماد	زمستان تمام شده بود و بهار آمده بود.	فرارسیدن بهار	مقید	پویا
	انجماد (عرض حال به تأخیر افتاده)	سردمزاجی	تمام زمستان سرش را به سینهٔ سنگ گذاشته بود. جای خوبی برای خوابیدن بود.	خواب زمستانی	مقید	ایستا
		انعطاف ناپذیری	سرش را به سینهٔ سنگ گذاشته بود.	همنشینی سنگ	آزاد	ایستا
			باد سردی که از قلهٔ کوه می‌وزید...	وزش باد سرد	آزاد	ایستا
			تن یخ را سفت و محکم کرده بود. تنش شفاف و بلوری شده بود.	توصیف انجماد بدن	آزاد	ایستا
		تقابل دو قطب سرد و گرم	[جانمایی شخصیت باد، در سمت چپ تصویر]	وزش باد از غرب	آزاد	ایستا
			[جانمایی شخصیت خورشید در سمت راست تصویر]	طلوع خورشید از شرق	آزاد	ایستا
	انعطاف	گذار از انجماد به انعطاف	احساس می‌کرد چیزی تنش را قلقلک می‌دهد.	گذار از خواب به بیداری	مقید	پویا
			از لابه‌لای شاخه‌های درختی که کنارش بود، نوری دید.	دسترس‌ناپذیری (فاصلهٔ زمین تا آسمان)	مقید	پویا
			کنجکاو شد	جستجو	مقید	پویا

ادامهٔ جدول ۱)

بن‌مایه‌ها در ساختار مولکولی			شواهد متن (نوشتاری/ تصویری)	بن‌مایه‌های اتمی	آزاد/ مقید	پویا/ ایستا
کلان‌درون‌مایه	میان‌درون‌مایه	خرده‌درون‌مایه‌ها				
عشق	انطباق	عشق در یک نگاه	چشمش به آفتاب افتاد	رؤیت ناگهانی معشوق	مقید	پویا
			وای چقدر قشنگ است.	جذبهٔ معشوق	مقید	پویا
		پیر خردمند	درخت گفت: این خورشید است. من سال‌هاست او را می‌بینم.	میانجی دانا (درخت)	آزاد	ایستا
		ابراز علاقه به معشوق	[حذف تصویر درخت از سه‌گانهٔ خورشید، تکه‌یخ و درخت]	خلوت عاشقانه	آزاد	ایستا
			تکه‌یخ با خوشحالی به خورشید نگاه کرد و لذت برد.	نگاه خیره	آزاد	ایستا
			سلام خورشید!	فتح باب آشنایی	آزاد	ایستا
			چقدر زیبایی!	ابراز کلامیِ عشق	آزاد	ایستا
			دوست من می‌شوی؟	پیشنهاد دوستی	مقید	پویا
		زیبایی معشوق (عرض حال به تأخیرافتاده)	[تصویرگری پرتوهای خورشید به‌مثابه موهای بلوند زنانه]	جنسیت معشوق	آزاد	ایستا
			[تصویر فرود خورشید از آسمان به زمین]	معشوق ماورایی و دسترس‌ناپذیری	مقید	ایستا
			[تصویر فرشته‌گون خورشید]	پاک‌سرشتی معشوق	آزاد	ایستا
		طرد شدن عاشق	خوشید صدای تکه‌یخ را شنید و با مهربانی گفت: سلام اما...	توصیف خصوصیات اخلاقی معشوق	آزاد	ایستا
			تو نباید به من نگاه کنی	طردشدگی عاشق	مقید	پویا
			و بعد خودش را پشت لکهٔ ابری پنهان کرد	در پردگی معشوق	آزاد	ایستا
			یخ ناراحت شد؛ بغض کرد	اندوه هجران	آزاد	ایستا

ادامهٔ جدول ۱)

بن‌مایه‌ها در فرم مولکولی			شواهد متن (نوشتاری/ تصویری)	بن‌مایه‌های اتمی	آزاد/ مقید	پویا/ ایستا
کلان‌درون‌مایه	میان‌درون‌مایه‌ها	خرده‌درون‌مایه‌ها				
عشق	سفر (حرکت)	تقابل عقل و عشق	خورشید گریه‌اش را که دید...	اشک عاشق (ذوب یخ)	مقید	پویا
			بغض کرد و گفت: من تو را دوست دارم.	ابراز عشق	آزاد	ایستا
			باور کن من دوست خوبی برای تو نیستم	طردشدگی	آزاد	ایستا
			اگر من باشم، تو نیستی! می‌میری.	استناد به تضاد هستی‌شناختی	مقید	ایستا
			یخ گفت: باز هم حرف بزن. باز هم بگو. صدای تو خیلی قشنگ است	بی‌توجهی به استدلال ها	آزاد	ایستا
			وای مثل اینکه چیزی توی دلم آب می‌شود	کورهٔ دل عاشق	مقید	پویا
			ولی تو باید زندگی کنی، تو نباید به من نگاه کنی	مصلحت‌سنجی	آزاد	ایستا
			چه فایده که زندگی کنی و کسی را دوست داشته باشی؟ چه فایده که کسی را دوست داشته باشی ولی نگاهش نکنی.	بازتعریف مفهوم زندگی بر اساس عشق	مقید	پویا
		فنا فی سبیل المعشوق	خورشید و درخت می‌دیدند که هر روز کوچک و کوچک‌تر می‌شود.	فرایند تدریجی ذوب شدن	مقید	پویا
			یخ لذت می‌برد	لذت درد	آزاد	ایستا
			یک روز که خورشید از خواب بیدار شد، تکه‌یخ را ندید.	مرگ	مقید	پویا
			از جای یخ جوی کوچکی جاری شده بود	خلع بدن	مقید	پویا
			جوی کوچک، مدتی که رفت توی زمین ناپدید شد.	دفن شدن	مقید	پویا
		وحدت در عین کثرت	یک گل زیبا به رنگ زرد، به شکل خورشید رویید	نوزایی	مقید	پویا
			[همسانی تصویر خورشید با آفتاب‌گردان]	وصال	مقید	پویا
			هرجایی که آفتاب می‌رفت، گل هم با او می‌چرخید و به او نگاه می‌کرد.	تبعیت سایه‌وار از معشوق	آزاد	ایستا
		عشق	گل آفتاب‌گردان هنوز خورشید را دوست دارد. او هنوز عاشق خورشید است.	عشق جاودان	آزاد	ایستا

۵- نتیجه‌گیری

رویکرد فرمالیسم در پی تفسیر متن نیست؛ بلکه در پی چگونگی روابط متقابل سازه‌های اثر است. رابطهٔ سلسله‌مراتبی بین کلان‌درون‌مایهٔ داستان با خرده‌درون‌مایگان وجود دارد. در لایهٔ زیرین این نظام سلسله‌مراتبی، بن‌مایگان اتمی قرار دارند. بن‌مایه‌ها در دو جهت برهم‌کنش دارند: یکی در جهت افقی (خطی) با سایر بن‌مایه‌ها و دیگری در جهت عمودی با درون‌مایگان بالادستیِ خود. حتی بن‌مایگانی که به‌صورت ایزوله (خارج از بافت سیوژگی) عاشقانه نباشند؛ در نظام درون‌مایگان که قرار می‌گیرند، تحت تأثیر برهم‌کنش افقی و عمودی با دیگر بن‌مایه‌ها می‌توانند کارکردی عاشقانه بگیرند. چراکه برخی بن‌مایگان انگیزشی برای ورود سایر بن‌مایگان می‌شوند. در داستان کودکانهٔ *یخی که عاشق خورشید شد* برای عینی‌سازی رابطهٔ عشق، از شخصیت‌های غیرانسانیِ انسان‌انگاری‌شده استفاده شده است. شخصیت‌های فانتزی به‌مثابهٔ شخصیت‌های چندطبقه هستند که همزمان خصوصیات دو یا چند طبقه را دارند. یخ شخصیت اصلی داستان مذکور هم ویژگی‌های غیرانسانیِ یخ (قابلیت ذوب، فرو رفتن در خاک، تبدل به گل) را دارد و هم ویژگی‌های انسانی (قابلیت عشق‌ورزی، گفتگو، درک زیبایی) را. انتخاب شخصیت‌ها ضمن داشتن انگیزشی واقع‌گرایانه، دارای انگیزشی وابسته به ترکیب‌بندی داستان است. ترکیب‌بندی داستان دیکته می‌کند که بن‌مایهٔ دگردیسی باید حاوی گل آفتاب‌گردان باشد، نه گل‌هایی دیگر. بنابراین برهم‌کنش بن‌مایه‌ها از طریق انگیزش ترکیب‌بندی، انگیزش واقع‌گرایی و انگیزش زیبایی‌شناختی به شکل‌گیری خرده‌درون‌مایگان میانی و سرانجام به تشکیل کلان‌درون‌مایهٔ عاشقانهٔ داستان منجر شده است. برخلاف داستان‌ها و منظومه‌های عاشقانهٔ بزرگسالان، بن‌مایگان در کتاب‌های تصویری کودک، صرفا به رسانهٔ نوشتاری محدود نمی‌شوند؛ نظام بن‌مایگان از طریق رسانهٔ تصاویر نیز کلان‌درون‌مایهٔ اثر را پشتیبانی می‌کنند.

پی‌نوشت

۱- محمد شهبا مترجم *نظریه‌های روایت* اثر مارتین در توجیه عدم ترجمهٔ دو واژهٔ فابیولا و سیوژه می‌گوید: «واژه‌هایی همچون fabula و Syuzhet آنها را فبیولا و سیوژه نوشته‌ایم که هم به تلفظ روسی این دو اصطلاح نزدیک‌تر است و هم مانع از آشفتگی معنایی با واژهٔ رایج سوژه می‌شود که در زبان فارسی معانی بس متفاوتی یافته است» (به نقل از مارتین، ۱۳۹۱: هفت).

منابع

ابراهیمی، النـاز. (۱۳۹۶). *تحلیـل روایـت سـلامان و ابسـال جـامی براسـاس نظریـهٔ توماشفسـکی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

اسمیت، ژوئل. (۱۳۹۷). *فرهنگ اساطیر یونان*، ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی. تهران: فرهنگ معاصر.

برتنس، هانس. (۱۳۹۴). *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

تسلیمی، علی. (۱۳۹۵). *نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی)*، تهران: کتاب آمه.

توماشفسکی، بوریس. (۱۳۹۲). «درون‌مایگان». در *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، به کوشش: تزوتان تودوروف. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: دات. ۲۹۳-۲۴۲.

زنجـانبر، امیرحسـین. (۱۴۰۲). «مفهوم‌سـازی خـودویران‌گری در داسـتان‌های کـودک براسـاس طرح‌واره‌های کاربردشناختی». *زبان‌شناخت*، ۱۴ (۲)، ۷۹-۹۷.

سلدون، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

فتحی نجف‌آبادی، هاجر؛ طغیانی اسفرجانی، اسحاق و نجفی، زهره. (۱۳۹۹). «تحلیل عناصر روایـی در وصف‌های ادبی منظومهٔ *یوسف و زلیخای* جامی». *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۴ (۸۴)، ۲۸-۳۳.

فرهادی، طیبـه؛ خلیلـی جهـانتیغ، مـریم و بـارانی، محمـد. (۱۳۹۹). «عشـق هـدایتگر و مـاورایی در رمـان *عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی*». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی سیستان و بلوچستان*، ۱۸ (۳۵)، ۱۴۱-۱۶۴.

لاج، دیوید. (۱۳۹۷). «زبان ادبیات داستانی نوگرا، اسـتعاره و مجـاز». در *زبان‌شناسـی و نقـد ادبـی*، ترجمهٔ مریم خوزان. تهران: نی. ۴۷-۷۱.

مارتین، والاس. (۱۳۹۱). *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

مجاهدی، حکیمه. (۱۳۹۸). *طبقه‌بندی توصیفی بن‌مایه‌های افسانه‌های مردم ایـران: بـا تکیـه بـر نظریـهٔ درون‌مایگان بوریس توماشفسکی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. کرمان: دانشـگاه شهید باهنر.

موزونی، رضا. (۱۴۰۱). *یخی که عاشق خورشید شد*، با تصـویرگری میـثم موسـوی. تهـران: کـانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

موسوی، مریم؛ اولیایی‌نیا، هلن و خلیل‌اللهی، شهلا. (۱۳۹۵). «فرجام‌گریزی در داستان و فراداستان براساس نظریهٔ توماشفسکی». *ادبیات پارسی معاصر*، ۵ (۱)، ۱۲۵-۱۳۷.

موسوی ثابت، فاطمه؛ خلیلی جهانتیغ، مریم و بارانی، محمد. (۱۳۹۹). «استعارهٔ شناختی عشق در *کاش حرف بزنی* از مصطفی رحماندوست». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی سیستان و بلوچستان*، ۱۸ (۳۴)، ۲۰۳-۲۲۶.

Chekhov, A. (2021). "Письмо Лазареву (Грузинскому)." *Антон Чехов*. http://chehovlit.ru/chehov/letters/1888-1889/letter-707.htm. [in Russian].

Translation: “Letter to Lazarev (Gruzinsky),”*Anton Chekhov*, (access date:1 July 2021). http://chehov-lit.ru/chehov/letters/1888-1889/letter-707.htm.

Shklovski, V. (1998). "Art as Technique", in *Literary Theory: An Anthology*, (Eds.) J. Rivkin & M. Ryan. Malden: Blackwell. 8-14.

روش استناد به این مقاله:

زنجانبر، امیرحسین. (۱۴۰۳). «تحلیل فرمالیستی درون‌مایهٔ «عشق» در داستان کودکانهٔ «یخی *که عاشق خورشید شد*» اثر رضا موزونی، بر اساس نظریهٔ درون‌مایگان». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۸(۱): ۹۷-۱۲۳. DOI: 10.22124/naqd.2024.27099.2566

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی