زبان نوشتاری زبان تصویری

سیدمهدی یوسفی

۱ـ داریوش مهرجویی، فیلمی براساس قصه «میهمان مامان»، نوشته هوشنگ مرادی کرمانی ساخته است با همان نام. فیلم‌نامه را مهرجویی و مرادی کرمانی، همراه وحیده محمدی نوشته‌اند. البته در این نقد، مؤلف فیلم را مهرجویی دانسته‌ایم (یا نامیده‌ایم) برای سهولت ارجاع و اشاره هم چنین، برای این که فرم بیشتر از آن که به فرم‌های مرادی شباهت داشته باشد، به کارهای مهرجویی شبیه است. علی الخصوص میکس و ظرافت‌های روایی آن، ما را به یاد مهرجویی می‌اندازد. در فیلم و نیز در کتاب، روایت اصلی روایت مامان است که مهمان‌هایی تقریباً ناخوانده به خانه‌اش می‌آیند و مادر که با آن‌ها رو در بایستی دارد. رویداد، جدید نیست؛ کلیشه‌ای است. مادر باید به اجبار سفره‌ای برای شام بیندازد و هیچ ندارد؛ این گره اصلی است. این موضوع، ما را به یاد موضوع مهمان ناخوانده می‌اندازد که در کتاب‌های دبستان خوانده‌ایم؛ کوکب خانم سفره ساده‌ای انداخت با چند نوع غذای حاضری، اما مامان کار دیگری می‌کند و این تفاوت مهمی است.

۲ـ در این نقد، باتوجه به این که روایت اصلی، مشترک و قابل انتزاع است، به پیاده کردن مباحث نظری مقاله «بیست و سه جمله ناقص»، روی روایت خواهیم پرداخت. تفاوت‌ها به ما کمک خواهند کرد. و البته بحث تفاوت‌های روایی، خود یکی از موضوعات مقاله است و به اقتباس هم خواهیم رسید؛ این که اقتباس روایی چه طور صورت می‌گیرد و چرا به ارجاع نزدیک خواهیم شد. اما ابتدا فیلم را کنار می‌گذاریم. ببینیم مرادی کرمانی چه چیزی نوشته است. پس از خواندن تمام مقاله، مقصود ما از روایت مشترک فیلم و کتاب، به سادگی دانسته خواهد شد.

۳ـ کتاب مرادی ۱۵ فصل دارد. از یک نظرگاه (معطوف به مؤلف)، چهار سطح می‌توان در اثر یافت: الف) رویداد: مامان میهمان دارد. رودربایستی هم دارد. پدر مهمان‌ها را برای شام نگه می‌دارد. مادر نمی‌داند چه کند، اما سرانجام با یاری همسایه‌ها غذایی می‌پزد. در همین حین، حال مادر بد می‌شود. خواهرزاده (میهمان)، او را به درمانگاه می‌برد و باز به خانه برمی‌گردند میهمان‌ها می‌روند.

ب) گزارش: غالباً رویداد فقط در لحظاتی روایت می‌شود که مادر حضور دارد (راوی محدود به مادر است) و ۱۵ فصل به شرح آمده در متن، از میان همه اتفاقات ممکن انتخاب شده‌اند. از آن جمله‌اند: روایت زندگی مش مریم یا خانم اخوان.

ج) روایت: زمان، ماضی است: فاصله کوتاه تمیز کردن خانه تا رفتن مهمان‌ها و گفت‌وگوی مادر و بهاره. باقی فصول به شرح آمده در متن تقسیم زمانی شده‌اند، اما «فلاش بک یا فلاش فورواردی جز در گفت‌وگوها نیست که این نکته جالبی است و به آن خواهیم رسید. در بخشی که امیر اتومبیل را به خیابان می‌برد، روایت امیر و دلواپسی مادر (که همزمان اتفاق می‌افتند)، جداگانه و در دو فصل پیاپی نوشته می‌شوند.

د) متن: همه روایت‌ها و خرده روایت‌ها که به متن تبدیل می‌شوند. هیچ جمله‌ای در کتاب نیست که تُهی از روایت باشد؛ زیرا حتی جمله‌های نامربوط، با ذهنیت روایی خوانده می‌شوند و بر خواننده اثر می‌گذارند. و هیچ جمله‌ای هم در کتاب نیست که صددرصد روایت باشد: زیرا هیچ‌گاه، هیچ جمله‌ای صددرصد روایی نیست. لااقل این که آواهایی وجود دارد و نیز باری بر هر کلمه هست که شاید بتوان غیرروایی خواندش. به این بحث کاری نداریم. فقط نکته این که وقتی به این سطح اشاره می‌کنیم، طبیعتاً در تحلیل آن بیشتر از جمله‌هایی کمک خواهیم گرفت که بار روایی سنگینی را بر دوش می‌کشند. یقیناً نقش روایی آن‌ها بیش از جمله‌های شاعرانه‌و... است.

۴ـ تمام پاره قبلی مقاله (پاره سوم، می‌تواند از مقاله حذف شود، ولی خواستیم مثالی و یادآوری‌ای باشد؛ و گرنه این بخش‌بندیِ بدون تحلیل، به هیچ کاری نمی‌آید. فقط نمونه بود و بعد که بحث آغاز شود، می‌تواند حکم راهنمای نقشه را پیدا کند. پس بیشتر حرفی نیست؛ فقط این که پاره پنجم هم مثل پاره سوم، بی‌فایده است.

۵ـ از منظری (معطوف به خواننده)، می‌توان

کنش خواننده و متن را به چهار سطح تقسیم کرد. سطح اول، خواندن متن است که با درک اطلاعات توسط خواننده، به سطح دوم می‌پیوندد: خواندن (یا مواجهه) با روایت که به سبب بی‌ثباتی بعضی از عناصر آن (کشش روایی)، در خواننده ایجاد تعلیق می‌کند و به این طریق، او را به سطح سوم می‌رساند رویداد.

خواننده بعد از کشف رویداد (که البته از نظر منطقی ممکن است رویداد مدنظر نویسنده نباشد و از نظر فلسفی حتی چنین است)، بازهم به عمل خواندن ادامه می‌دهد. در این میان، او به دنبال فهم متن است که یک مرحله بالاتر از فهم رویداد قرار دارد. این کنش، فهم قصه است و خواننده را به مؤلف می‌رساند. در این کتاب، مثلاً شما لحظه‌ای می‌گویید اثر را فهمیده‌اید و از لحظه‌ای شروع به انتساب اثر به مرادی کرمانی می‌کنید که اثر را بفهمید، آن را پایان یافته بدانید، کتاب را

ببندید و رأی را صادر کنید.

۶ـ میهمان مامان از لحاظ فنی، دارای رویدادی کلیشه‌ای است و این امر به خودی خود ضعفی نیست؛ علی الخصوص که رویدادی تکراری با گزارشی فنی همراه شده است. این گزارش درواقع شیوه برخورد نویسنده با رویداد است. مرادی کرمانی با انتخاب لحظه‌هایی که تکیه بر دلواپسی مادر، همکاری همسایه‌ها و زندگی ساده خانواده محروم دارد، به نگاه خواننده شکل جدیدی می‌دهد. البته این شکل، خلاف آن چه در چنین پرداختی معمول است، به همدردی خواننده با فقر خانواده نمی‌انجامد. این نکته اثر را از غلتیدن به دام کلیشه بازمی‌دارد. مرادی کرمانی، چه در سطح متن و چه در سطح گزارش، بر کنش و واکنش دو عنصر مادر و پذیرایی تأکید دارد و تنها در حدی که ناچار است، به دوگانه مادر- فقر می‌پردازد. دوگانه مادر ـ پذیرایی و در واقع عنصر ارتباط مادر و پذیرایی، از آن جا که دارای دوپایه شخصیت (مادر) و عمل (پذیرایی) است، به تعلیق دامن می‌زند. در حالی که اگر مرادی‌کرمانی تکیه را بر مادر ـ فقر می‌گذاشت، عنصر ارتباط بین دو پایه شخصیت (مادر) و ارزش [یا ضد ارزش] (فقر) شکل می‌گرفت که به همذات پنداری منجر می‌شد.

در کل می‌توان عنصر ارتباط را از منظر عناصر مرتبط به اشکال زیر تجزیه کرد:[۱]

شخصیت ـ شخصیت: به پیدایش روایت‌های ذهنی منجر می‌شود.

شخصیت ـ عمل: به پیدایش روایت‌های عینی شکل می‌دهد.

شخصیت ـ ارزش: سبب همذات‌پنداری می‌شود.

عمل ـ عمل: به پیچیدگی‌های روایی و نیز عموماً دگرگونی می‌انجامد.

عمل ـ ارزش: به پیدایش فهم و هم‌چنین عموماً دگرگونی منجر می‌شود.

سه شکل اول نیازی به توضیح ندارند، اما شکل چهارم و پنجم شاید نیازمند توضیح باشند.

عمل غالباً نمی‌تواند یکی از دو سوی ارتباط در نظر گرفته شود؛ زیرا هر عمل یک عامل دارد و این عامل شخصیت است.

البته در سه مورد عمل می‌تواند یکی از دو سوی ارتباط باشد. اول این که عمل طبیعی باشد؛ مانند گرما، سیل یا... که در بسیای از فیلم‌های امروزی دیده می‌شود. دوم آن که عمل عامل معینی نداشته باشد. این عدم تعین می‌تواند خود نوعی کشش روایی باشد که در این حالت، عملی انجام شده و سؤال این است که چه کسی مرتکب آن شده. این همان شکلی است که می‌تواند قصه‌های جنایی، دلهره‌آمیز یا ترسناک را به یاد ما بیاورد. نوع دیگر عدم تعین، عدم تعینی است که به کشش روایی بدل نمی‌شود. به فرض، سهل‌انگاری کسی باعث یک آتش‌سوزی می‌شود. این عمل در متن یک روایت قرار می‌گیرد، اما کسی به دنبال عامل نیست و تنها برخورد شخصیت‌های دیگر با آتش‌سوزی روایت می‌شود. حالت سوم، حالتی است که منتقد برای سهولت، عمل را جایگزین عامل یا عاملین می‌کند.

به هر صورت، وقتی عنصر ارتباط بین عمل و شخصیت قرار گیرد، روایتی عینی ساخته می‌شود. وقتی عمل و عمل دو سوی ارتباط هستند، بسته به شکل عمل، شیوه‌های مختلف روایی شکل می‌گیرند. برای مثال، اگر هر دو عمل نامتعین باشند (مثل دو قتل مرموز)، ارتباط آن‌ها در واقع درهم تنیده شدن دو روایت و شکل‌گیری یک روایت پیچیده‌تر (قتل زنجیره‌ای) است. آن چه بورخس در «مرگ و پرگار» روایت می‌کند، چنین شکلی دارد.[۲] این شکل غالباً باعث دگرگونی می‌شود؛ به این معنی که در پایه‌های قبلی ارتباط تغییراتی می‌دهد و یا کشش روایی را بر عنصر دیگری متمرکز می‌کند. در این مثال (مرگ و پرگار)، دو روایت قتل به صورت موازی وجود دارد که در هر دو، عنصر نامتعین قاتل است، اما با کشف ارتباط دو عمل، ثابت می‌شود که دو قاتل وجود ندارد (تغییر در پایه‌ها) و عنصر نامتعین هم علاوه بر عنصر شخصیت (قاتل)، شامل عنصر ارتباط هم می‌شود و در واقع این سؤال پیش می‌آید که قاتل چرا و طبق چه منطقی این قتل‌ها را انجام می‌دهد؟ خود این ارتباط می‌تواند نمونه‌ای برای ارتباط عمل ـ ارزش باشد. یادآوری می‌کنیم که ارزش به معنی هنجار نیست، بلکه به معنی هر

پرداخت و انتخاب غیرکلیشه‌ای کرمانی، باعث جذابیت روایت برای مخاطب می‌شود. به این ترتیب، مرادی کرمانی توانسته علی‌رغم ضعف رویداد، به دلیل گزارش هوشمندانه، اثر را تا این مرحله به خوبی پیش بیاورد

اسم معنایی است که بتواند یک پایه ارتباط قرار گیرد در این جا مثلاً فقر. به اثر برگردیم.

به این ترتیب، مرادی کرمانی همذات پنداری را کنار می‌گذارد و به سوی روایتی جذاب و عینی حرکت می‌کند؛ روایتی که یقیناً بیش از هر نوع دیگری برای مخاطب نوجوان جذابیت دارد. درعین حال، با تأکید بر این انتخاب، از پرداخت کلیشه‌ای چنین رویدادی اجتناب می‌کند. این امر یکی از موفیت‌های اساسی مرادی کرمانی است. رویداد ساده و کلیشه‌ای برای مخاطب نوجوان قابل فهم و ارتباط‌پذیر است. درعین حال، پرداخت و انتخاب غیرکلیشه‌ای کرمانی، باعث جذابیت روایت برای مخاطب می‌شود. به این ترتیب، مرادی کرمانی توانسته علی‌رغم ضعف رویداد، به دلیل گزارش هوشمندانه، اثر را تا این مرحله به

خوبی پیش بیاورد. اما گذار کرمانی به روایت و متن، خواص دیگری دارد که به آن خواهیم رسید.

۷ـ مباحثی در ادبیات کودک ایران مطرح هستند (یا بوده‌اند) که کودکان را به دو دسته نخبه و عام بخش می‌کنند. این مباحث تئوریک، هدف روشنی دارند: دفاع از ادبیات روشنفکرانه (یا متعالی) برای کودکان. اما بگذارید این مسئله را از منظر مورد علاقه خودم طرح کنم. کودک نیز مانند هر مخاطب دیگری، سه مرحله گذار را برای فهم متن طی می‌کند: اول کسب اطلاعات (متن به روایت)، دیگر تعلیق (روایت رویداد) و سوم دریافت (رویداد به مؤلف). تفاوت کودک (لااقل ناتوانی او) در دو مرحله ابتدایی بروز می‌کند. کودک ذهن پخته‌ای ندارد و نمی‌تواند روایت‌های پیچیده یا نشانه‌های نامتعین (اقلاً نشانه‌های قراردادی پیچیده[۳]) را درک کند.

به این ترتیب، تفاوت خواندن کودک با

در حیطه دریافت متن، کودک تفاوتی تعیینی با مخاطب بزرگسال ندارد. در این صورت، می‌توان از طرفداران نظریه ادبیات روشنفکری کودک دفاع کرد

بزرگسال، بیشتر در مرحله اول به چشم می‌آید و کمی هم در مرحله دوم، اما در حیطه دریافت متن، کودک تفاوتی تعیینی با مخاطب بزرگسال ندارد. در این صورت، می‌توان از طرفداران نظریه ادبیات روشنفکری کودک دفاع کرد.

اما همان‌طور که گفتیم، این حرف تنها در مرحله دریافت، صادق است و از نظر ساخت روایی، بدون هیچ تردیدی می‌گوییم که کودک هر چقدر هم که ذهن پیچیده و سیالی داشته باشد، در فهم نشانه‌ها ناتوان است. مثالی ساده، بازگشایی شیوه‌های کلاسیک در ادبیات پست مدرن است. فهم نشانه‌های این چنینی، نیازمند دانستن تاریخ ادبیات و از آن واضح‌تر ارجاع است. آیا ذهن کودک به حدی با اسطوره‌ها، کتب کلاسیک، شخصیت‌های معروف ادبیات و.. آشناست که بتواند چنین رمزهایی را بازگشایی کند؟[۴]

به این ترتیب، استفاده از رویدادهای کلیشه‌ای و یا رویدادهای ساده، حرکتی درجهت عوامانه کردن ادبیات نیست (گرچه گمان کنم روشنفکریِ بی‌یال و دم و اشکم امروزی، چنان آش دهان سوزی هم نباشد)، بلکه حرکتی کاملاً صحیح و حتی معناگراست. این شیوه با ساده کردن دو مرحله گذار ابتدایی، قابلیت فهم اثر را بالا برده و در حقیقت، گامی محکم در جهت ادبیات روشنفکری است. و خلاف آنچه گاهی شنیده می‌شود، مرادی کرمانی یکی از معناگراترین نویسندگان کودک ایران است و البته این بزرگ‌ترین ضعف اوست.

۸ـ به چهار بخش اول کتاب نگاهی می‌کنیم:

فصل اول: از تمیز کردن خانه تا در زدن میهمان‌ها

فصل دوم: از بازکردن در تا بیرون رفتن امیر (امیر پسر مامان است و می‌خواهد ماشین پسرخاله را جابه‌جا کند تا کامیونی از سرکوچه بگذرد. امیر کم سن و سال است، اما بلد است ماشین را جابه‌جا کند).

فصل سوم: از توصیف جای پارک ماشین تا جایی که امیر ناخواسته همراه دوستانش با ماشین در خیابان پیش می‌رود.

فصل چهارم: از شربت خوردن میهمان‌ها تا لحظه‌ای که همه می‌فهمند ماشین و امیر گم شده‌اند.

این مرحله تنها جایی است که کرمانی از خط زمانی مستقیم خود خارج می‌شود. تمام کتاب خط زمانی ساده‌ای را پی می‌گیرد، اما در این قسمت‌ها همان طور که می‌بینید، فصل اول و دوم در پی هم می‌آیند، ولی زمان آغاز فصل‌های سوم و چهارم یکی است و پایان آن‌ها هم می‌تواند هم زمان تلقی شود. این امر نیز کاری است که کرمانی با توجه به سابقه طولانی خود، برای ساده‌تر شدن قصه انجام داده است. این مسئله بی‌شک آگاهانه است. نشانه‌ای در آغاز فصل چهار وجود دارد که بدون تردید، نشان می‌دهد آگاهانه به کار رفته است. در پایان فصل دو، پدر وقتی می‌خواهد بگوید که امیر رانندگی بلد است، در میان حرف‌ها اشاره می‌کند که «شربت‌تان را بخورید»[۵] و در آغاز فصل چهار هم از همین شربت، بی‌دلیل (که نشانگر عمدی بودن نشانه‌گذاری است) استفاده شده است.[۶] به این ترتیب، کرمانی روان بودن قصه را به جای منطق زمانی برمی‌گزیند، اما شیوه گزینش او بیش از حد دراماتیک است: انگار این فصل‌ها سکانس بندی شده‌اند.

۹ـ جز این، شکست زمانی دیگری نیست «فلاش بک» یا «فلاش فوروارد»ی هم نیست. اشاره به گذشته فقط در دیالوگ‌هاست و زیاد هم هست. البته که این شیوه هم شبیه آثار دراماتیک است، اما تکیه را بر دیالوگ می‌گذارد و این نه به ذات که به سبب بعضی ناتوانایی‌های نویسنده، یک اشتباه استراتژیک است.

۱۰ـ مرادی کرمانی سال‌ها برای رادیو نمایش‌نامه نوشته است. شاید از آن هم مهم‌تر این که مرادی کرمانی به یمن استقبال سینمایی از آثارش، تحت تأثیر فرم‌های تصویری آثار خود قرار گرفته است. به بیان دیگر، به این دلیل که خود مرادی آثار سینمایی برگرفته از کارهایش را می‌بیند و این را بی‌شک موفقیتی برای خود می‌داند، ناخواسته به سمت پرورش جنبه‌های دراماتیک اثر خود برآمده است. مخاطب مستتر در آثار کرمانی، تحت تأثیر حدس او از فیلم‌نامه شدن اثرش، سلیقه‌ای سینمایی دارد و این مخاطب

مخاطب مستتر در آثار کرمانی، تحت تأثیر حدس او از فیلم‌نامه شدن اثرش، سلیقه‌ای سینمایی دارد و این مخاطب مستتر، همه سطوح روایی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شاید سابقه کار رادیویی، دلیلی ساده‌فهم‌تر برای این نوع نگارش باشد، اما به نظر اقتباس‌های سینمایی، واقع‌بینانه‌تر می‌آید

مستتر، همه سطوح روایی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شاید سابقه کار رادیویی، دلیلی ساده‌فهم‌تر برای این نوع نگارش باشد، اما به نظر اقتباس‌های سینمایی، واقع‌بینانه‌تر می‌آید. نگاهی به سیر آثار مرادی کرمانی و غلبه تدریجی این گرایش (که در سال‌های ابتدای دهه هفتاد شتاب قابل توجهی به خود می‌گیرد)، نشان می‌دهند که تکیه براقتباس، مدلی عملی‌تر برای بررسی به دست می‌دهد.

۱۱ـ چه نمونه‌هایی هست؟ بزرگ‌ترین تفاوت سینما و ادبیات، قابلیت ورود به ذهن و عین است. نگاهی داشته باشیم به مهم‌ترین صحنه‌های پر تب و تاب کتاب (مقصود صحنه‌هایی است که تعلیقی وجود دارد که می‌دانیم در عرض چند لحظه رفع خواهد شد). این لحظات همواره

تأکیدی بر کندکردن گذر زمان دارند تا تعلیق را به چشم بنشانند. در ادبیات در این مواقع، راوی وارد ذهن شخصیت‌ها می‌شود، اما سینما چنین قابلیتی ندارد. در فیلم‌ها «اسلوموشن» (Slow motion) به همت کوروساوا و تأییدِ فیلم «بوچ‌کسیدی و ساندنس کید» توانست سال‌ها برای این موضوع به کار رود. از سوی دیگر، کندکردن غیرواقعی حرکات و تأکید روی حرکت‌های جزئی (حرکت انگشت‌ها، حشرات، عرق یا جسمی که در باد تکان می‌خورد، در صحنه‌های دوئلِ فیلم‌های وسترن) در سال‌های پایانی سینمای کلاسیک قدرت گرفت. شکل سوم که شیوه‌ای متداول‌تر در سینمای امروز است، تکنیک‌های تدوین فیلم است؛ از جمله ایجاد یک «فید این» (Fede in) و سپس مکث چند لحظه‌ای بر سیاهی و بعد «کات» یا «فیداوت» (Fade out) به نمای بعدی (غالباً نمای رفع تعلیق). در کتاب دو نمونه بارز از صحنه‌های پر تب و تاب وجود دارد؛ یکی مربوط به صحنه‌ای است که ماشین پلیسی به ماشین امیر نزدیک می‌شود[۷] و دیگری صحنه‌ای در صفحه بعد کتاب که در آن، آمبولانسی از پشت می‌آید و بچه‌ها خیال می‌کنند پلیس است.

در هیچ یک از این صحنه‌ها، مرادی کرمانی نتوانسته (یا نخواسته) است وارد ذهنیت امیر و دیگر بچه‌ها شود. بار دیگر اشاره می‌کنیم که نتوانستن یا نخواستن از بی‌استعدادی، بدسلیقگی یا خوش‌سلیقگی نیست. شاید نام اصلی‌اش حرفه‌ای‌گری باشد، اما نه در معنای ارزش‌گذارانه که صرفاً شیوه‌ای تجربه شده و پسندیده است. به هر ترتیب، پرداخت ذهنی نیست، اما پرداخت عینیِ بدون خلاقیت، به صحنه ضربه زده است. بچه‌هایی که کنار امیر نشسته‌اند، در نقش وجدان، وسوسه، ترس و تعقلِ خود امیر با او صحبت می‌کنند، و همزمان صحنه را هم توضیح می‌دهند. در سینما به دلیل وجود لحن در گفتار، چنین ضعفی قابل پنهان کاری است (اتفاقی که در بحث از فیلم نمونه‌ای برایش خواهیم آورد)، اما در این کتاب و در این صحنه، به جمله‌های بسیار ضعیفی برمی‌خوریم: «گواهی‌نامه نداری، بدبختی، ماشین را می‌خوابانند» و یا «چاره‌ای نداری باید بروی ته خیابان، بپیچی تو آن یکی خیابان و برگردی و...».

این دیالوگ‌های غیرواقعی و توجیهی، به یک دلیل دیگر «پاشنه آشیل» مهمان مامان می‌شوند: دیالوگ‌ها به صورت پرداخته نشده و بدون کارکرد داستانی، از شخصیت‌های هم ارز صادر می‌شوند. به این ترتیب، نمی‌توانند هیچ زیبایی خاصی (اعم از تعارض گفته‌ها باهم، هماهنگی با شخصیت‌ها، شخصیت‌پردازی کاربردی و...) را نیز القا کنند.

اما به همان دو صحنه کتاب باز می‌گردیم. در صحنه اول، به نوعی «اسلو موشن» و تأکید بر حرکات فرعی باز تولید شده‌اند که هر دو در دیالوگ اتفاق می‌افتد. در دومی نیز با تأکید بر حرکات فرعی و تدوین است «عجب غلطی کردم» مثل یک فید ـ و «ماشین پلیس نبود» با صراحت یک کات عمل می‌کنند).

با وجود این، همان‌طور که می‌بینیم، همه این ترفندها تنها دیالوگ‌ها را ضعیف کرده‌اند؛ جمله برخواسته از وجدان امیر که به زبان می‌آید و از آن هم واضح‌تر جمله‌ای که امیر می‌گوید.

در این جمله، مرادی کرمانی می‌خواهد امیر را به تصویر بکشد و با تکیه بر دانه‌های عرق یا نمای بسته‌ای از صورت امیر، صحنه را کُند کند، اما قبول کنیم که این جمله حتی برای بچه‌ها هم چنان روان و واقعی نیست. به این ترتیب، می‌توانیم به بحث‌های پیشین مقاله بازگردیم و حکمی صادر کنیم: «دیالوگ‌های مرادی کرمانی وقتی وظیفه روایت‌پردازی را به گردن می‌گیرند، به ضعیف‌ترین بخش‌های قصه بدل می‌شوند.» اما چرا؟

۱۲ـ به نظر می‌رسد که ذهن مرادی کرمانی، تحت تأثیر فیلم‌های اقتباس شده از آثارش و به دلیل کارکردن در رادیو، بیش از حد از قدرت متن‌پردازی تهی شده است. علی‌رغم قوت او درخلق سه مرحله پیشین، متن او کمی مغشوش به نظر می‌رسد. این ضعف تنها مربوط به دیالوگ‌ها نمی‌شود، اما اوج ضعفش در گفت‌وگوست و همه این ضعف‌ها در مراحلی اتفاق می‌افتد که جمله‌ها کارکردی دوگانه دارند.

بعضی از جملات درهر قصه‌ای کارکرد دوگانه دارند. در قصه‌ای تمام حرفه‌ای، این جملات سهم

عکسی از فیلم مهمان مامان

جایگاه مخدوش، سنتی، مردسالار و سرکوب شده زن در آثار مرادی است که علاوه بر این که مؤید جامعه مردسالار ایرانی است (به خصوص در طبقات فقیر جامعه)، نقطه‌ای قابل تأمل برای روشنفکران نیز به حساب می‌آید

به نظر نمی‌رسد کتاب‌های مرادی کرمانی، تأثیر مثبتی بر خودباوری و رشد زنان داشته باشند. بیشتر حدس زده می‌شود که کتاب‌های او، با آموزش رفتارهای زنانه، میخ‌های جامعه مردسالار را محکم می‌کنند

عکسی از فیلم مهمان مامان

هیچ یکنواختی و قاعده‌مندی در کاربرد کلمات عامیانه و شیوه نوشتن آن‌ها نیست. در جمله نقل شده، نگاه کنید به «روهم»، «جاش» و در مقابل آن‌ها «می‌خواهد»، «بروی» و «تکه‌تکه‌ات» که به صورت رسمی نوشته شده‌اند. در کل کتاب، این شیوه نوشتن به حدی متداول است که نیازی به اشاره نیست. تنها بیان می‌کنم که از نظر من این ضعف هم ناشی از سهل‌انگاری مؤلف، به دلیل دید غیرنوشتاری به اثر است. رک و دقیق بگوییم: مخاطب مستتر، بیننده است، نه خواننده

مهمی از قصه را تشکیل می‌دهند برای مثال، در یک داستان جمله‌ای که یکی از شخصیت‌ها به زبان می‌آورد، علاوه بر کارکرد روایی، دارای ابعاد شخصیت پردازانه و نیز اطلاعاتی درباره یکی دیگر از عناصر قصه است. در بسیاری از آثار مؤلفان ایرانی، چنین جمله‌هایی دارای ضعف هستند، درحالی که در ادبیات بسیاری از کشورها (مانند آمریکا، به سبب وجود پو)[8] این جملات پایه اصلی فن قصه‌نویسی‌اند.

در شکل خاصی از جملات کارکرد دوگانهٔ مرادی‌کرمانی، شکل یکسانی به چشم می‌خورد. این‌ها اشکالی از جملات هستند که علاوه بر کارکرد روایی[9] کارکردهای متنی هم دارند. مثال عمده آن، همان صحنه‌های پر تب و تاب است که در آن گفت‌وگوها علاوه بر پیشبرد روایت، قصد پردازش دلهره‌آور متن را هم دارند. در نمونه‌های دیگر از دیالوگ‌ها، می‌توان به صفحه ۶۴، سطر ۳، ۷۳، سطر ۲ و... نگاه کرد. گاه دیالوگ‌ها، برای اشاره به یک کنش (ACT) آورده شده‌اند که در غالب موارد، غیرواقعی‌اند و به همان دلایل قبلی خلق شده‌اند (زیرا واکنش‌ها درمتن تصویری قابل نمایش هستند، اما در متن نوشتاری اشاره‌ای این‌قدر ساده، بیش از حد غیر واقعی است). برای نمونه، اشاره می‌کنیم به صحنه‌ای که «جناب سرهنگ» با اصرار «مامان» می‌نشیند، اما برای نشان دادن نشستن زن جناب سرهنگ و خود «مامان»، اشاره مستقیم در دیالوگ آمده است:

«چشم، چند دقیقه می‌نشینیم. شوکت بشین. خاله جان!»[10]

و هم‌چنین ۷۶۴ سطر ۳، ۹۲، سطر ۱۳، ۹۴، سطر ۱ و...

برای اشکال دیگر، مانند ضعف کارکرد دوگانه شخصیت‌پردازانه و روایی، بنگرید به ۵۴ـ۵، ۶۶ـ۸، ۸۰ـ۶، ۹۴ـ۵ و ۱۰ و... اما ضعف تنها در گفت‌وگو نیست؛ در اطلاع‌رسانی و روایت‌پردازی همزمان جمله‌های توصیفی هم وجود دارد. برای نمونه بنگرید به ۶۶ـ۷، ۷۶ـ۱۱ و...

به هر صورت، غالب این ضعف‌ها از ضعف مرادی کرمانی در پرداخت نحوی جمله‌ها سرچشمه می‌گیرد (و شاید تبدیل صورت گفتاری به نوشتاری). بسیاری از این جملات شاید می‌توانست اشکال مناسب‌تری به خود بگیرد، اما ظاهراً سهل‌انگاری در پرداخت نحوی، جملات را غیر واقعی جلوه داده است و شاید این سهل‌انگاری هم به سبب همان ذهنیت پیش گفته باشد. بازیگر با لحن دادن به جمله‌ها، آن‌ها را طبیعی خواهد کرد، اما خواننده هیچ وقت چنین تسلطی بر همه جمله‌های مکتوب ندارد. نگاه کنید به همان مثال‌های بالا و یا صحنه‌ای که مامان سر بهاره غر می‌زند:

«بشقاب‌ها را همین جوری گذاشتی روهم؟ بچین دور سفره. دلم می‌خواهد تکه‌تکه‌ات کنم. بزنم تو صورتت که جاش برای همیشه بماند. هر وقت بروی جلوی آینه یاد کار امشب بیفتی. این لیوان کثیف را چرا آوردی سر سفره؟»[11]

این ضعف مرادی کرمانی، به دلیل عمده (اما قابل رفعی) تشدید می‌شود. هیچ یکنواختی و قاعده‌مندی در کاربرد کلمات عامیانه و شیوه نوشتن آن‌ها نیست. در جمله نقل شده، نگاه کنید به «روهم»، «جاش» و در مقابل آن‌ها «می‌خواهد»، «بروی» و «تکه‌تکه‌ات» که به صورت رسمی نوشته شده‌اند. در کل کتاب، این شیوه نوشتن به حدی متداول است که نیازی به اشاره نیست. تنها بیان می‌کنم که از نظر من این ضعف هم ناشی از سهل‌انگاری مؤلف، به دلیل دید غیرنوشتاری به اثر است. رک و دقیق بگوییم: مخاطب مستتر، بیننده است، نه خواننده. این‌ها تنها ضعف‌های این لایه اثرنیستند، اما از باقی ضعف‌ها می‌گذریم.

۱۳ـ البته معتقدم که برحسب اتفاق، متن مرادی کرمانی بهترین بخش کتاب است. کتاب نثر درخشانی دارد.

۱۴ـ استفاده از صنایع ادبی، به شکلی کاملا غیرتصنعی؛ مانند ۷۰ـ۲۳. توصیف‌های به جا، موجز و واقع‌نمایانه؛ مانند ۴۵ـ۱۲. شخصیت‌پردازی‌های تک جمله‌ای یا چند جمله‌ای در سراسر کتاب و به عنوان نمونه‌ای بسیار زیبا ۴۳ـ۳. تقلید بسیار زیبای عبارات عامیانه؛ برای مثال ۳۸ـ۷، شکنی‌های بدون جنجال؛ مانند ۳۲ـ۶. استفاده از اصطلاحات

عامیانه؛ مانند ۳۰ـ۶ و یا ترکیبی از این‌ها، مثل ترکیب عبارت عامیانه با توصیف واقع نمایانه و شخصیت‌پردازی در نمونه زیر:

«صدای شوهر صدیقه از توی اتاق آمد، دهانش پر بود: بیا دیگه حرف‌هایت تمام نشد.»[۱۲]

۱۵ـ نگاه دقیق‌تر به نثر کتاب، نشان می‌دهد که ضعف و حسن کرمانی، هر دو در همین لایه قراردارند و شاید به همین دلیل، تفکیک آن‌ها کمی مشکل به نظر برسد. با وجود این، مرز دقیق و معینی برای ضعف و حسن در آثار او هست. جمله‌های روایی نثر ضعیفی دارند و جمله‌های غیر روایی نثری درخشان. همه نمونه‌های پاره قبلی نقد، جمله‌هایی غیرروایی‌اند.

بنابراین، تبدیل روایت به متن دچار مشکل است و نه خودِ متن. برای بهتر کردن این وضعیت، شاید لازم باشد که نویسنده به اطلاع‌رسانی تلویحی (در دیالوگ) و اطلاع‌رسانی مستقیم (در متن) روی بیاورد، زیرا همواره جمله‌های ضعیف، دیالوگ‌های دارای اطلاعات صریح و یا توصیفات دارای اطلاعات تلویحی‌اند. گرچه من شخصاً با توجه به قدرت متن نویسیِ مرادی کرمانی، همه این ضعف‌ها را به پاس سهل‌انگاری او می‌گذارم. به نظر من نویسنده درنگارش، تفکیک بیش از اندازه‌ای میان جمله‌های اطلاع‌رسان و جمله‌های دیگر قائل می‌شود. همه جمله‌ها را زیبا می‌نویسد، اما در نگارش جمله‌های دارای بار اطلاعاتی، به انتقال اطلاعات کفایت می‌کند. سرانجام، بازهم این که مخاطب مستتر، بیننده است.

۱۶ـ علاوه بر همه این‌ها، با رسم ۱۲ خانه گفته شده در مقاله، می‌توان ۲۳ جمله ناقص (۱۲) ملاحظه کرد که ضعف متن تنها در میانه قصه است. پایان‌بندی و آغاز چنین ضعفی ندارند. به این ترتیب، حکم می‌دهیم که حتی اطلاع‌رسانی آغازین قصه و پایان‌بندی هم از این ضعف مبرا هستند، اما پیشبرد قصه در مرحله متن (به این علت که در میانه قصه، توجه نویسنده بیشتر به کنش‌ها معطوف است و نه به متن)، دچار اشکال است.

۱۷ـ پیش از رسیدن به مقایسه فیلم و متن، اشاره کنیم که کارهای مرادی کرمانی از دو نظر قابلیت بررسی دارد. اول، رابطه مرادی کرمانی و فقر. به نظر می‌رسد که بازتاب ادبیات عامیانه در آثار او،به طرز عجیبی با بازتاب فقر گره خورده است. این پیوند، باعث تقویت جنبه عامیانه و نیز جنبه واقع‌گرایانه اثر شده است و نباید در بررسی این پیوند، از ذهنیت رک و بی‌ریای شخصیت‌ها به سادگی گذشت. اوج موفقیت مرادی کرمانی، در همین بی‌پیرایگی است که به آن بازخواهیم گشت.

دوم جایگاه مخدوش، سنتی، مردسالار و سرکوب شده زن در آثار مرادی است که علاوه بر این که مؤید جامعه مردسالار ایرانی است (به خصوص در طبقات فقیر جامعه)، نقطه‌ای قابل تأمل برای روشنفکران نیز به حساب می‌آید. به نظر نمی‌رسد کتاب‌های مرادی کرمانی، تأثیر مثبتی بر خودباوری و رشد زنان داشته باشند. بیشتر حدس زده می‌شود که کتاب‌های او، با آموزش رفتارهای زنانه، میخ‌های جامعه مردسالار را محکم می‌کنند.

۱۸ـ در فیلم، غالب کنش‌ها تغییر یافته‌اند. شاید بیشتر از پنجاه درصد شخصیت‌ها و رفتارشان، متفاوت باکتاب است، اما همه ما نقاط مشترک فیلم و داستان را پررنگ‌تر از نقاط تفاوت می‌دانیم.

حقیقت این‌جاست که نقاط مشترک اندک فیلم و کتاب، نقاطی استراتژیکی‌اند. روایت

به نظر می‌رسد که بازتاب ادبیات عامیانه در آثار کرمانی، به طرز عجیبی با بازتاب فقر گره خورده است. این پیوند، باعث تقویت جنبه عامیانه و نیز جنبه واقع‌گرایانه اثر شده است و نباید در بررسی این پیوند، از ذهنیت رک و بی‌ریای شخصیت‌ها به سادگی گذشت. اوج موفقیت مرادی کرمانی، در همین بی‌پیرایگی است

مستقل در هر دو اثر یکی است؛ اگرچه روایت‌های وابسته بسیار متفاوتند. شخصیت‌های سازنده روایت مستقل نیز در هر دو اثر مشترکند. به این ترتیب، می‌توان به دنبال تقسیم روایت به مستقل و پیوسته، تفاوت‌های روایی را نیز به تفاوت‌های کلی و جزئی تقسیم کنیم. اگرچه ممکن است تفاوت‌های جزئی چشمگیر باشد، این تفاوت‌ها از اهمیت تفاوت‌های کلی برخوردار نیست. به همین ترتیب، می‌توان در شکلی نظری و با همان تفکیک، اقتباس و ارجاع را از هم جدا کرد. کل این تقسیم‌بندی‌ها، اما جز در موارد خاص، بی‌اهمیت است.

از میان این موارد خاص، اشاره می‌کنیم به داستان‌های سنتی ایرانی (رستم و سهراب، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین یا پرواز پرنده‌ها به سمت قاف) و قصه‌های کتب مقدس. این قصه‌ها غالباً روایت مستقل یکسانی دارند، اما تغییراتی در اجزای آن‌ها صورت می‌گیرد. بنابراین، آن‌ها را یک داستان با نقل‌های مختلف فرض می‌کنیم و نه قصه‌ای که به قصه دیگر ارجاع دارد. اما اگر دقت کنیم، می‌بینیم که در بسیاری موارد، حتی بخش‌هایی از قصه (روایت مستقل) هم تغییر پیدا کرده است. این تغییر غالباً در پایان‌بندی است. تاجایی که نقل‌های کمیک و تراژیک از یک روایت وجود دارد.

حالا نگاهی داشته باشیم به همان قصه کوکب خانم. این قصه بسیار بیشتر از فیلم، به کتاب میهمان مامان شباهت دارد. حتی پایان بندی هم چنین است، اما هیچ کدام از ما کوکب خانم و کتاب را یک قصه نمی‌دانیم. درحالی که همه بر سر یکسانیِ فیلم و کتاب اتفاق‌نظر داریم. مسئله بسیار جالب و پراهمیتی است، اما در این مقاله به آن نخواهیم پرداخت. فقط صورت مسئله را طرح کرده‌ایم تا بتوانیم در مطالب بعدی، این موضوع را به یاد شما بیاوریم. این نقطه‌ای است که از آن به بحث شخصیت‌پردازی وارد خواهیم شد و علی‌رغم نظریات روشنگر ساخت گرایان، انتزاع روایت و شخصیت‌پردازی را کنار خواهیم گذاشت و از همین نقطه، مسئله ارجاع وخود ارجاعی را طرح خواهیم کرد. البته دقت داشته باشیم که بازهم «پایان روایت» اهمیت خاصی دارد.

نکته دیگر این که همه این مباحث را می‌توان به شکلی ساده هم طرح کرد (که البته خلاف آن چه به نظر می‌رسد، پاسخ مسئله نیست، بلکه مسئله‌ای دیگر است). آن چه از روایت به ذهن می‌ماند در کتاب و فیلم، شباهت زیادی به هم دارند و در کل هم همیشه آن چه به یاد می‌ماند، نسبت عجیبی با ارجاع و اقتباس دارد (گویی اگر آن چه در ذهن مانده مشترک باشد؛ نامش را اقتباس می‌گذاریم) و راستی مگر نه این که همیشه پایان روایت، فراموش‌شدنی‌ترین بخش قصه است؟

نکته آخر این که به نمای اول فیلم دقت کنید. بازی استادانه خانم آدینه، لحنی بسیار طبیعی به جمله‌های بسیار ضعیف مهرجویی داده است. این همان ایرادی است که درکتب کرمانی هم هست، اما به دلیل نبودن بازیگر، لحن و جمله‌بندی غیر واقعی می‌شود. تفاوت در این است که کرمانی هیچ‌گاه در ابتدای قصه چنین جملاتی ندارد، اما این ضعف در بسیاری از فیلم‌های مهرجویی دیده می‌شود. ورود مونولوگ‌های شارح روایت (صدای مزاحم)، در بسیاری از فیلم‌های مهرجویی، به علت ضعف او در اطلاع‌رسانی قصه است. در حالی که ضعف مرادی بیشتر در پیشبرد

روایت است. دلیل اصلی این ضعف‌ها یکی است؛ مرادی کرمانی اطلاع‌رسانی را فقط می‌تواند در متن بگنجاند و مهرجویی فقط در گفتار. گفتار در فیلم دارای لحن است، ولی در کتاب تهی از لحن است. بنابراین، مرادی‌کرمانی هر جا اطلاع رسانی را در دیالوگ انجام می‌دهد، شکست می‌خورد و در متن موفق است و مهرجویی با استفاده از لحن می‌تواند اطلاعات را برساند؛ گرچه گاه به صدای مزاحم متوسل می‌شود.

از آنجا که اطلاعات متنی همواره صریح‌اند و مرادی می‌تواند در آغاز موفق باشد، این توصیفات برای پیشبرد روایت بیش از حد کند هستند (زیرا توصیف صریح یک تغییر روایی، به هیچ وجه زیبا شناخته نمی‌شود). دیالوگ‌ها برعکس جایی که به صراحت احتیاج داریم، بیش از حد تصنعی می‌شوند، اما می‌توانند به خوبی تغییر روایی را منتقل کنند. ضعف هر دوی این مؤلفان در عدم استفاده از اکت (ACT) و شخصیت‌پردازی برای اطلاع‌رسانی است که در دو نقطه متفاوت نمود پیدا می‌کند.

به فیلم‌های مشهور تاریخ سینما نگاه کنید. اکت‌های هر شخصیت اطلاعات قصه را انتقال می‌دهند و دیالوگ‌ها به تغییر روایی کمک می‌کنند، اما در کتاب‌های شهیر اطلاعات در متن است و دیالوگ‌ها مایه تغییر هستند و این همان تفاوتی است که آن را به نام زبان نوشتاری / زبان تصویری می‌شناسیم. زبان تصویر چیزی جز رساندن اطلاعات به وسیله اکت، لحن، حرکت و شخصیت‌پردازی سینمایی (بازیگری) نیست.

۱۹ـ پیش از این گفتم که مرادی کرمانی نویسنده‌ای معناگر است و این بزرگ‌ترین ضعف اوست. در این که از نظر روایی، تکیه او بر رویدادی ساده اما پرداختی غیرتکراری، نشانگر معناگرایی است (معناگرایی روایی و نه افاضات و پندهای سیاسی و اجتماعی رک‌ورو) شکی ندارم و بنابراین، دفاعی از آن نمی‌کنم، اما این که این را ضعف او دانسته‌ایم، شاید نیاز به توضیح داشته باشد.

مرادی کرمانی فقر را به کودک نشان می‌دهد؛ آن را مایه دلسوزی قرار نمی‌دهد، بلکه جذابیت اثر خود را به سبب صراحت در نشان دادن روابط خانواده فقیر کسب می‌کند. این روابط و شکل بی‌تعارف و واقع‌نگارانه برخورد مرادی با چنین موضوعاتی، بزرگ‌ترین جذابیت آثار اوست. مرادی می‌تواند با این شگرد خودمانی، صمیمی، دوست داشتنی و... جلوه کند، اما آیا عریان کردن این روابط، توجیه روشنفکرانه‌ای هم دارد؟

مرادی بارها در همین اثر، صمیمیت غبطه‌انگیز همسایه‌ها را نشان می‌دهد. این صمیمیت (که بی‌شباهت با صمیمی شدن کودک و شخصیت‌های قصه نیست) رشک‌انگیز، علاوه بر اینکه در بسیاری از صحنه‌ها خلاف فیلم مهرجویی، رنگی سانتی‌مانتال به خود می‌گیرد، باز هم خلاف فیلم بسیار تصنعی است. حقیقت جای دیگری است. ارزش اصلی در اثر او «سفره رنگین» است و تفاوت قصه او با «کوکب خانم» در همین سفره است.

بی‌پیرایگی کرمانی درجهت گسترش بی‌پیرایگی اجتماعی نیست، بلکه در جهت گسترش «تعارف» است. از سوی دیگر، جنبه واقعی فقر در آثار او، به سبب صراحتی آسمانی نیست، بلکه به دلیل شرایط گفتمانی است. او اجازه دارد فقر را تشریح کند، فقر را ببیند و روابط پنهان آن را نشان دهد. در حالی که مهرجویی نمی‌تواند روابط خانه اعیان را در فیلم به درستی تصویر کند. در واقع این جنبه به نمایش گذاشته شده، به هیچ وجه واقعی نیست. تنها صریح است.

مرادی کرمانی اطلاع‌رسانی را فقط می‌تواند در متن بگنجاند و مهرجویی فقط در گفتار. گفتار در فیلم دارای لحن است، ولی در کتاب تهی از لحن است. بنابراین، مرادی‌کرمانی هر جا اطلاع رسانی را در دیالوگ انجام می‌دهد، شکست می‌خورد و در متن موفق است و مهرجویی با استفاده از لحن می‌تواند اطلاعات را برساند؛ گرچه گاه به صدای مزاحم متوسل می‌شود

در مقاله پیش، بحث را از تبدیل واقعیت به روایت آغاز کردیم و حالا همین نقطه، برای پایان این مقاله مناسب به نظر می‌رسد.

صراحت را نباید با واقعی‌تر بودن اشتباه گرفت.[۱۳] این‌جا هم اثر و فقر در اثر، به کلی بی‌ارتباط با فقر اجتماعی است و نشان دادن آن، فقط موقعیت برتر «کودک مرفه» را تثبیت می‌کند. «کودک مرفه» می‌تواند فقر را ببیند و از این مشاهده لذت ببرد. بنابراین، معناگرایی کرمانی در نشان دادن صمیمیت رشک‌انگیز، به حس برتری کودکی کمک می‌کند. اشاره‌های صریح او، پندهای بدون تأثیری است، اما معنای پشت این پندها در ذهن کودک باقی خواهد ماند. جمله‌ای بسیار تکراری: وقتی می‌گوییم حتی فلانی هم می‌تواند در کاری موفق شود (یا حُسنی داشته باشد)، موقعیت او را بالا نبرده‌ایم، بلکه موقعیت پایین او را بیش از پیش محکم کرده‌ایم.

البته روشنفکری سال‌هاست که در ایران وظیفه‌ای جز ساده‌اندیشی ونتیجه‌ای جز شکست نداشته است. خاطره‌ای از یک استاد: کسی روزی در یکی از خیابان‌های فرانسه تظاهراتی را می‌بیند. از نزدیک شخصی که در تظاهرات شرکت داشته، رد می‌شود و می‌پرسد: «چرا تظاهرات می‌کنید؟» وی می‌گوید: «برای آزادی» و بوی الکل دهانش نشان می‌دهد که چقدر معنای حرفی را که می‌زند، می‌فهمد. یک فیلم تازه: Dreamers یک پیشنهاد: دست از سر کچل بچه‌ها بردارید.

۲۰ـ داشتم فراموش می‌کردم: طرح جلد کتاب عالی است.

پی‌نوشت:

۱ـ چاپ شده در کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۸۶، سال هشتم، شماره دوم، آذر ۸۳، ص ۴۶ـ۳۹.

۲ـ بورخس، خورخه لوئیس: باغ گذرگاه‌های هزار پیچ، ترجمه احمد میرعلایی، نشر رضا ۱۳۶۹، صص ۲۴۲ـ۲۲۷.

۳ـ نشانه قراردادی نمادین. نگاه کنید به شرح آرای موریس در «ساختار و تأویل متن» یا «از نشانه‌های تصویری تا متن» یا... هر دو کتاب را بابک احمدی ترجمه و.. نشر مرکز چاپ کرده است.

۴ـ طبیعتاً منظورکسب اطلاعات یاتعلیقی نیست. اشاره علی‌الخصوص در مورد اسطوره‌ها ـ به دریافت است، اما اشاره و تأکید محکمی هم داریم بر درک اطلاعات و انتقال اطلاعات از طریق این «مدیوم»ها برای کودک.

۵ـ مرادی کرمانی، هوشنگ: مهمان مامان، نشر نی، چاپ پنجم ۱۳۸۲، ص ۲۱.

۶ـ همان، ص ۲۹

۷ـ همان، ص ۲۶

۸ـ سیری که از ادگارآلن‌پو او هنری آغاز شده است و با همینگوی به اوج می‌رسد و تا جی دی سلینجر پیش می‌آید، در برابر سیر فلوبر، چخوف، بل و ساروت، هویتی کارکرد محور بر پایه ایجاز و کنش‌های عینی برای ادبیات آمریکا ساخته است که بدون شک، جملات دارای کارکرد دوگانه را حرفه‌ای‌تر می‌کند. این هویت مدنظر ماست.

۹ـ برای کرمانی، همان، ص ۴۱

۱۰ـ همان، ص ۷۳

۱۱ـ همان ص ۳۹

۱۲ـ یوسفی، سیدمهدی: ۲۳ جمله ناقص، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۸۹، سال هشتم۷ شماره پنجم، اسفند ۸۳، ص ۴

۱۳ـ واقعی بودن یک تصویر، علاوه بر تطابق تصویر و واقعیت، مدیون مشاهده صحیح تصویر هم هست. پس تصویر واقعی، تصویر صریحی است که مخاطب را نیز در زاویه درستی قرار دهد.