در باب آن‌چه مرادی را از دیگر نویسندگان متمایز می‌کند

علی‌اصغر سیدآبادی

مرادی کرمانی، در ادبیات کودک و نوجوان ایران، نویسنده بی‌نظیری است. طبیعی است که چنین ادعایی از سوی منتقد محتاطی که کارنامه‌اش از دادن صفت «بدترین» و «بهترین» به این و آن تهی است، ادعایی برآمده از یک داوری ادبی نباشد. به عبارت دیگر، صفتِ «نویسنده بی‌نظیر»، تنها ناظر به برخی از جنبه‌های کارنامه مرادی کرمانی است و مترادف با بهترین نویسنده نیست؛ چرا که ادبیات چنان حوزه متنوعی است که اطلاق بهترین در آن به هر نویسنده‌ای، تعارفی بیش نیست. با این همه، تأکید می‌کنم که مرادی کرمانی، در میان نویسندگان کودک و نوجوان ایران، بی‌نظیر است و بی‌نظیر بودنِ مرادی، فقط در یک جنبه نیز خلاصه نمی‌شود.

یکی از منتقدان کتاب‌های کودک و نوجوان، اخیراً در نقدی بر کتاب «ماه شب چهارده» مرادی، مدعی شده که بالاخره «جنِّ صمد»، به آثار او نیز راه پیدا کرده است و اگر بخواهیم این جن را در آثار خود صمد شناسایی کنیم، به طور طبیعی «ماهی سیاه کوچولو» یا «۲۴ ساعت در خواب و بیداری»

بیش از آثار دیگر او حامل این جن هستند و این جن، اگر هم به داستان‌هایی مثل «اولدوز و کلاغ‌ها» راه یافته، با اکراه بوده است.

برخلاف نظر این دوست منتقد که نگاهش به آثار ادبی، اگرچه تازه نیست، مستقل از جریان عمومی نقد کتاب‌های کودک و نوجوان است، به نظر من یکی از عوامل بی‌نظیر بودن مرادی کرمانی، در همین نکته است که هیچ‌گاه چنین جنّی را به آثارش راه نداده است.

این‌جن به‌نظر من، جن ایدئولوژی‌است‌و این‌بت عیار، هر بار با نامی خود را آراسته است؛ گاهی لباس زیبای عدالت را پوشیده، گاهی پوشش ظلم-ستیزی به تن کرده است و گاهی خود را با وعده بهشت‌آراسته، امادرهرحال، راهی‌که‌پیش‌پای‌کودک خواننده گذاشته، تغییر در رفتار معمول او بوده است. اگرچه نام این تغییر را آگاهی گذاشته است.

برخورد این نوع ادبیات، چه نوع سیاسی و چه مذهبی‌اش با خواننده، از نظر شکلی یکسان است. کودک و نوجوان خواننده، ابزاری است که باید مطابق هنجارها و مطلوب‌های نویسنده آگاه شود [تغییر کند].

آغشتگی ادبیات کودک به ایدئولوژی را اگرچه شاید معتقدان به ایدئولوژی‌های مختلف، خصلتی پیشرو تعبیر کنند، به نظر می‌رسد که این خصلت، حداقل ادبیات کودک و نوجوان کشور ما را چند دهه به بیراهه کشانده است.

در همین جا لازم است توضیحی بدهم که سوءتفاهمی پیش نیاید. در ادبیات، آن‌چه در این سطور مورد نقد قرار می‌گیرد، پرداختن به ارزش‌های انسانی چون عدالت و اخلاق و ارزش‌های انسانی دینی نیست، بلکه رویکرد ایدئولوژیک به این ارزش‌هاست.

و این حکایتِ سه دهه ادبیات کودک و نوجوانِ این مرز و بوم بود که ادبیات در آن، در خدمت آگاه کردن و تغییر دادن کودکان و نوجوانان بود و رساندن آنان به بهشت موعودی که معتقدان هر ایدئولوژی برای خود ترسیم کرده بودند، اما مرادی کرمانی و برخی نویسندگان دیگر چون احمدرضا احمدی، اگرچه با دو رویکرد کاملاً متفاوت، راهی دیگر در پیش گرفته بودند.

مرادی کرمانی در آثارش، بیش از آن که قصد تغییر دادن خواننده را داشته باشد، قصد ارائه قصه‌ای شیرین و جذاب را دارد. او به جای این که بخواهد به خواننده‌اش «آگاهی» هدیه بدهد، «لذت» هدیه می‌دهد؛ نه این که از ارزش‌های انسانی و اخلاقی و حتی دینی چشم‌پوشی کرده باشد.

اغلب قهرمان‌های داستان‌های او از طبقه پایین هستند، اما به حزب و دسته و گروهی تعلق ندارند و شعارهای هیچ گروهی از زبان آن‌ها روایت نمی‌شود و هیچ عنصر سیاسی و ایدئولوژیک آگاهی‌دهنده‌ای در داستان‌های او نیست. قهرمان‌های او، در مسیر زندگی یاد می‌گیرند و یاد گرفتن آن‌ها، ماجراهایی می‌آفریند که گاه تلخ و گاه شیرین است. او در قصه‌های قالیبافخانه، به رنج بچه‌های قالیباف می‌پردازد، اما نمی‌خواهد با نوشتن یک قصه، تکلیف عدالت اجتماعی را روشن کند. قهرمان داستان مشت بر پوست، موشو به شدت رنج می‌کشد، اما پایان رنج‌هایش را در رنجاندن دیگران جست‌وجو نمی‌کند و مجید، پسرکی است از طبقه فرودست جامعه، اما در زندگی او نیز شادی و خوشی کم نیست.

اگرچه مرادی در آثار سال‌های اخیر خود، از فضای روستایی و حتی‌طبقات‌فرودست که همواره در داستان‌هایش حضوری پر رنگ داشتند، دور شده، نگاهش به زندگی تغییر چندانی نکرده است.

او هم‌چنان دنبال موضوع‌هایی ساده، اما جذاب و لذت‌بخش است. در مربای شیرین، آن‌چه ماجراها را می‌آفریند، شیشه مربایی است که درش باز نمی‌شود و در داستان ماه شب چهارده، ماجراها در کلاس کاریکاتور خلق می‌شود. معلمی در فرهنگسرایی، کاریکاتور درس می‌دهد. او از بچه‌ها می‌خواهد از چهره پیرمردها و پیرزن‌ها

کاریکاتور بکشند، اما این موضوع با مخالفت اهالی محل روبه‌رو می‌شود و کلاس او را در فرهنگ‌سرا تعطیل می‌کنند. این کلاس، بیرون از فرهنگ‌سرا ادامه پیدا می‌کند و ماجرای مخالفت‌ها نیز. حتی در بخشی از داستان، معلم نیز کاریکاتوری را که بچه‌ها از او کشیده‌اند، تحمل نمی‌کند و...

در این داستان، اگرچه ماجراها حاصل اختلاف بین چهره‌های واقعی و کاریکاتور این چهره‌هاست و تحمل نکردن انتقاد، به عنوان یکی از موضوع‌های مهم طرح می‌شود، باز هم بیش از آن که بتوان از این موضوع تأویلی سیاسی ارائه داد، می‌توان موضوع را موضوعی صرفاً انسانی و اخلاقی تفسیر کرد که جذابیت‌هایی برای هدیه لذت به خوانندگان، در خود دارد.

یکی دیگر از جنبه‌هایی که داستان‌های مرادی کرمانی را از جریان عمومی داستان‌های کودک و نوجوان ما متمایز می‌کند، مجید است. مجید در ادبیات کودک و نوجوان ایران، تنها شخصیتی است که بیش از نویسنده‌اش شناخته شده است.

این در حالی است که وجود چنین شخصیت‌هایی در ادبیات کودک و نوجوان کشورهای دیگر، بسیار معمول است و شخصیت‌های مختلفی شکل گرفته که درباره آن‌ها داستان‌های زیادی نوشته شده و این شخصیت‌ها حتی از داستان و عرصه‌های هنری و ادبی نیز فراتر رفته و وارد حوزه‌های اجتماعی شده‌اند.

نمونه بارز و امروزیِ چنین شخصیت‌هایی «هری پاتر» است که جلد پنجم آن، بازار کتاب کودک و نوجوان را در دنیا متحول کرده است. اما در میان کتاب‌های کودک و نوجوان ایران، با چنین شخصیت‌هایی روبه‌رو نیستیم و تنها شخصیت به یادماندنی که تا حدودی از عرصه ادبیات عبور کرده، مجید است.

قصه‌های مجید، پیش از این که به صورت کتاب منتشر شود، از رادیو پخش شده بود و پس از انتشار آن به صورت کتاب، فیلم‌های آن ساخته شد. شاید بتوان یکی از دلایل عبور مجید از عرصه ادبیات و ورود او را به عرصه عمومی، تأثیر این فیلم‌ها دانست، اما نمی‌توان این نکته را کتمان کرد که مجید، خود چنین ظرفیتی را دارا بوده است.

وقتی از کسی یا چیزی با صفت بی‌نظیر یاد می‌کنیم، ناخودآگاه، آن را به مثابه نمونه‌ای قابل مطالعه و تحلیل معرفی می‌کنیم. یکی دیگر از عوامل بی‌نظیر بودن کرمانی، نسبت به نویسنده‌های دیگر، به ارتباطی برمی‌گردد که بین آثار او و سینما ایجاد شده است.

مرادی کرمانی، چه در میان نویسندگان کودک و نوجوان ما و چه در میان نویسندگان بزرگسال، تنها نویسنده‌ای است که سینما از آثارش چنین استقبالی کرده و بسیاری از داستان‌های او به فیلم تبدیل شده است.

فارغ از این که چنین ارتباطی چه فایده یا مضراتی دارد، این سؤال پیش می‌آید که چرا از آثار کرمانی، این همه در سینما استقبال‌شده‌است؟ برای این که از این سؤال، با دادن پاسخ ساده‌انگارانه‌ای چون ربط دادن آن به روابط شخصی، نگذریم، سؤال را به این شکل تغییر می‌دهیم که داستان‌های‌مرادی کرمانی، چه ویژگی‌هایی دارد که سینماگران از آن استقبال می‌کنند؟ برای پاسخ دادن به این سؤال، باید به بررسی ویژگی‌های زبان ادبی و زبان سینما بپردازیم.

انسان‌ها برای ارتباط با یکدیگر، از کلمه استفاده می‌کنند، نه تصویر.[۱] این‌ویژگی، به زبانِ تصویر خصلتی دوگانه می‌دهد؛ از یک سو، امکانات بسیاری در اختیار این زبان‌قرار می‌گیرد و از سوی دیگر، با محدودیت‌های بسیار روبه‌رو می‌شود.

هنگامی که یک نویسنده می‌خواهد داستانی بنویسد، از کلماتی کمک می‌گیرد که در میان آدم‌ها معنای مشترکی دارد و دارای تاریخ و فرهنگ مشخصی است. به عبارت دیگر، او یک فرهنگ لغت در اختیار دارد که هنگام نوشتن، از آن بهره می‌گیرد. البته، باید بین زبان ارتباطی و زبان ادبی،

از این زاویه تمایز قائل شد. در زبان ارتباطی، هدف برقراری ارتباط و حصول معنای مشترک است و به همین دلیل، تلاش می‌شود تا کلمات دارای یک معنی باشند. در صورتی که در زبان ادبی، حصول معنای مشترک، مد نظر نیست و هر واژه‌ای می‌تواند در معنایی خارج از معنای متعارف خود به کار رود. با وجود این، هر واژه، تاریخی دارد و منتسب به فرهنگی است که نویسنده می‌تواند با نوعِ به کار بردن آن واژه، به تاریخش بیفزاید و در فرهنگش تغییر ایجاد کند، اما زبان تصویر، فاقد چنین خصوصیاتی است.

زبان سینما از یک سو، به شدت به طبیعت‌گرایی و عینیت گرایش دارد[۲] و از سوی دیگر، خصلتی رؤیاگونه دارد. به همین دلیل، زبان سینما نسبت به زبان ادبیات، توأمان حامل فراخی‌ها و محدودیت‌هایی است.

نویسنده، زبان را هم در مقام یک نظام نشانه‌ای و هم در مقام یک سنت فرهنگی به خدمت می‌گیرد و نیز به آن خدمت می‌کند، اما کار فیلم‌ساز، اگرچه به‌کار نویسنده شباهت دارد، بسیار پیچیده‌تر است. زیرا فرهنگ تصاویر اصولاً وجود ندارد که در اختیار او قرار گیرد. در واقع تصاویر برای استفاده طبقه‌بندی نشده‌اند. اگر ما بر حسب تصادف، بخواهیم فرهنگ تصاویر را در ذهن‌مان مجسم کنیم، ناچاریم فرهنگی بی‌پایان را تصویر کنیم.

فیلم‌ساز نمی‌تواند نشانه‌ها یا تصویر ــ نشانه‌هایش را از درون فرهنگی خاص برگزیند، بلکه آن‌ها را از میان ماده بی‌شکل برمی‌گیرد؛ یعنی از جایی که ارتباط خود به خودی و رؤیاگونه، به هر صورتی ممکن است.[۳] به عبارت دیگر کار فیلم‌ساز، کاری دوگانه است؛ او نخست تصویر-نشانه را از میان مادهٔ بی‌شکل برمی‌گیرد و سپس آن را چنان در نظر می‌آورد که گویی در یک فرهنگ لغتِ متشکل از تصویر-نشانه‌ها، جایگاه خاصی به آن‌ها اختصاص یافته است. او آن‌گاه باید همان کاری را بکند که نویسنده می‌کند؛ یعنی باید این تصویر-نشانهٔ صرفاً واژگانی را با بیان شخصی خود غنا ببخشد. فرق کار نویسنده و فیلم‌ساز در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این است که نویسنده، در همان آغاز به ابداع هنری دست می‌زند، اما فیلم‌ساز، نخست باید به ابداع زبانی دست بزند و سپس به ابداع هنری.

فیلم‌ساز در مرحله آغازین کار خود که همان ساختن فرهنگ لغت تصویری است، هرگز نمی‌تواند مفاهیم انتزاعی را گرد بیاورد. زیرا زبان سینما، زبانی انتزاعی نیست و وجودی کاملاً عینی دارد و تصاویر عام نیستند. به این معنا که تصویر یک گورخر، به یک گورخرِ مشخص اشاره می‌کند، در حالی که در ادبیات، وقتی می‌گوییم گورخر، به هیچ گورخر مشخصی اشاره نمی‌کنیم.

از سوی دیگر، گفتیم که ارتباط انسان‌ها از طریق کلمه است. تنها ارتباطی که انسان با کمک این تصاویر می‌تواند با دیگران برقرار کند، ارتباط غیرمستقیم است؛ تصویری که شخص دیگری از شیئی که ما درباره‌اش صحبت می‌کنیم، در ذهن دارد و میان ما و او مرجع مشترکی پدید می‌آید.

هم‌چنین، گفتیم که زبان سینما به شدت عینی است. این زبان عینی، زبان ارتباط است؛ چرا که سینما را گیشه زنده نگه می‌دارد و زندگی آن از طریق ارتباط تأمین می‌شود.

حال با این بحث نسبتاً مفصل، می‌توان درباره اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی سخن گفت. آیا همهٔ آثار داستانی قابلیت تبدیل شدن به فیلم سینمایی را دارند؟

طبیعی است که به دلیل تفاوت زبان ادبی و زبان سینمایی، بخشی از آثار ادبی، قابلیت تبدیل شدن به آثار سینمایی را نداشته باشند و یا به عبارت دیگر، زبانِ بخشی از آثار ادبی، قابلیت تبدیل شدن به زبانِ تصویری را ندارد.

زبان تصویر، همیشه زبانی از بیرون است. به این دلیل که انسان‌ها با تصویر با یکدیگر سخن نمی‌گویند. برای همین هم شما به سختی می‌توانید فیلمی سینمایی پیدا کنید که «من راوی» داشته باشد، در حالی که در داستان، بسیار با «من راوی» مواجه هستیم. روایتِ من راوی، بیشتر روایتی درونی و بخش‌های مهمی از آن، بیش از آن که نشان دادنی باشد، گفتنی است. به همین دلیل، هنگام تبدیل داستان‌های من راوی به فیلم، در اولین قدم باید راوی تغییر کند. در ضمن، فقط برخی از این آثار، این قابلیت را دارند و با تغییر راوی، خط داستانی خود را از دست نمی‌دهند.

راویِ «قصه‌های مجید» مجید است؛ یعنی خود او داستانش را روایت می‌کند و اگر می‌خواست عیناً به فیلم تبدیل شود، باید دوربین همواره همراه مجید می‌بود و یا درست‌تر این که باید مجید فیلم‌بردار می‌بود، اما در بخش‌هایی از فیلم، بدون این که مجید حضور داشته باشد، فیلم جریان دارد.

به عبارت دیگر، می‌توانیم بگوییم که قصه‌های مجید، از ظرفیت‌هایی برخوردار بوده که علی‌رغم نامناسب بودن راوی برای تبدیل شدن به فیلم، قابلیت تبدیل شدن به فیلم را داشته است.

مهم‌ترین ویژگی قصه‌های مجید، در نوع توصیف‌های آن است. توصیف‌های این قصه‌ها بسیار عینی است و کم‌تر با توصیف‌های انتزاعی و یا تکگویی روبه‌رو می‌شویم. به عبارت دیگر، مجید بیش از آن که گفته باشد، با توصیف‌هایش ماجراها را نشان داده است.

«تعطیل تابستان، زلفی گذاشته بودم که بیا و تماشا کن! سرم را می‌گرفتند، پایم را می‌گرفتند، جلو آینه بودم و شانه به دست، در کار راست و ریست کردن زلف و به قول بی‌بی، آلاگارسون کردن. از شما چه پنهان که موهای به دردخوری نداشتم. هر چه برای‌شان زحمت می‌کشیدم، حرام می‌شد و زحمت‌هایم نتیجه‌ای نمی‌داد. نه این که خیال کنید چهار تا شوید مو روی کله‌ام داشتم و هی این ور و آن ورشان می‌کردم که کله‌ام را رونق بدهند. نه، از قضای روزگار موهایم تا دل‌تان بخواهد، پرپشت و سیاه بودند، اما هیچ‌وقتِ خدا، صاف و صوف و خوشگل و مرتب نمی‌شدند. خیلی که به آن‌ها ور می‌رفتم، تازه سیخ سیخ روی کله‌ام می‌ایستادند، مثل این که ترسیده باشم و از ترس

موهایم سیخ شده باشند. حقیقتش شباهت عجیبی بین کلهٔ من و هیکل جوجه تیغی بود. شب‌ها با یک دستمال، خیلی قایم موهایم را می‌بستم که روز بعد یک خرده بخوابند، رو به راه شوند و جلوه‌ای پیدا کنند، ولی بدبختی این‌جا بود که نصفه‌های شب، وقتی که غرق خواب بودم، دستمال خود به خود، می‌خزید، کج و کوله می‌شد، موهای یک طرف کله می‌خوابیدند و طرف دیگر همین جور سیخ و تیغ تیغی می‌ایستادند.»

(سلمانی سوم ـ قصه‌های مجید ـ کتاب اول)

راوی این داستان، اگرچه مجید است، همان طور که می‌بینید، برای این که دوربین از نگاهی بیرونی آن را تصویربرداری کند و در واقع برای فیلم مناسب شود، حذف بخش‌هایی و تغییر راوی کفایت می‌کند و داستان چیزی از دست نمی‌دهد.

موضوع دیگری که در تبدیل داستان به فیلم سینمایی، مشکل‌آفرین می‌شود، گذر زمان است. در زبان ادبی، می‌توان گذر زمان را توضیح داد، اما در زبان تصویری، برای گذر زمان‌های طولانی، نشانه‌های مناسبی وجود ندارد و اگر هم وجود داشته باشد، توصیف دقیقی از گذر زمان ندارد.

سینما می‌تواند گذر زمان را با تبدیل شب به روز، هوای بارانی به هوای خورشیدی، برف و نشانه‌هایی‌از این قبیل‌نشان دهد. زمان‌های طولانی را نیز می‌تواند با تغییراتی‌که‌در چهره شخصیت‌ها رخ می‌دهد، نشان دهد، اما طبیعی است که این تمهیدات، زمان دقیق گذر زمان را نشان نمی‌دهند. البته، گاهی در فیلم‌ها می‌توان تاریخ و گذر زمان را ذکر کرد و از زبان غیرتصویری بهره گرفت.

با این حال، باید گذر زمان به گونه‌ای باشد که از چنین قابلیتی برای نشان دادن آن در سینما، برخوردار باشد.

هر قصه از قصه‌های مجید، در دایره زمانی محدودی رخ می‌دهد و امکان فصل‌بندی‌های زمانی آن با نشانه‌های تصویری وجود دارد. مربای شیرین نیز چنین خصلتی دارد. در داستان آن خمره نیز برای نشان دادن گذر زمان، تغییراتی که در صحنه‌ها رخ می‌دهد، به کمک می‌آیند.

فصل‌بندی داستان، به دلیل این که به امکانات خارج از ذهن نیاز ندارد، تا حدود زیادی به سلیقه نویسنده‌و اقتضائات‌داستان‌بستگی‌دارد، امافصل‌بندی در سینما، به‌امکانات‌فیزیکی‌بسیاری‌نیازدارد.

تطابق‌فصل‌بندی‌داستان‌بافصل‌بندی‌فیلم، یکی از ویژگی‌هایی است که اقتباس سینمایی از آثار ادبی را ممکن می‌سازد. معمولاً داستان‌های مرادی کرمانی، جغرافیای محدودی دارد و حرکت داستان، درچارچوب‌جغرافیای‌تعریف‌شده‌ای‌انجام‌می‌شود.

تمام ماجراهای مجید، اگر از یکی‌دو سفر و اردو بگذریم، در دایره بسته‌ای اتفاق می‌افتد؛ مربای شیرین و داستان‌آن‌خمره نیز. بچه‌های قالیبافخانه و مشت بر پوست نیز همین ویژگی را دارد.

این ویژگی، غیراز این که داستان‌های مرادی کرمانی را به ذات سینما نزدیک‌کرده، برای سینمای کم هزینه کودک و نوجوان ایران نیز غنیمتی است. زیرا بازسازی دنیای داستان‌های مرادی، در عالم واقعیت و خارج از متن، کاری پر هزینه نیست.

مرادی در داستان‌هایش، کار فیلم‌سازان را راحت کرده است. او با زبان ادبی و به کمک نشانه‌هایی که در این زبان هست، تصویر-نشانه‌هایی آفریده است تا فیلم‌ساز، مجبور نباشد که این تصویر-نشانه‌ها را از میان ماده بی‌شکل انتخاب کند. او به طور عینی و ملموس، تصویرهایی در جهان داستانش خلق کرده است که می‌توانند به دنیای سینما راه یابند.

پی‌نوشت

۱. نیکولز بیل، **ساخت‌گرایی نشانه‌شناسی سینما**، علاءالدین طباطبایی، انتشارات هرمس، ۱۳۷۸، ص ۳۷.
۲. همان، ص ۴۵.
۳. همان، ص ۴۴.