Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

The Scope of Story Information in the Short Story "Woolen Jacket" and Its Adaptation for Television

Reza Nekouei* [1], Asieh Goudarzinejad[2], Vida Shirkavand [3]

Received: 24/11/2024
Accepted: 08/09/2024

* Corresponding Author's E-mail: Nekoeireza@yahoo.com

Abstract

In verbal and televised narratives, the scope of story information has an important role in holding the readers' or viewers' attention. The writers of this article use a comparative method to compare and contrast the scope of story information and the way the attention of the readers and viewers is held in Hooshang Moradi Kermani's short story, "Woolen Jacket", and its adaptation for television, "Jacket", directed by Kioumars Pour-Ahmad, based on the narratological theory of Robert McKee. The findings of the research reveal that the type of focalization in the short story "Woolen Jacket" is internal or inside view, which results in the dominance of the element of suspense in the story. In order to create a diversity in the scope of story information and make the narrative more attractive, this type of focalization employs the element of mystery, too. This is accomplished with the

1. Ph.D. of Persian Language and Literature, Department of Literature and Human Sciences, Shiraz University, Shiraz, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-9181-6559
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Literature and Human Sciences, Islamic Azad University, Sarvestan Branch, Shiraz, Iran.
https://orcid.org/0000-0003-4651-6515
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Literature and Human Sciences, Islamic Azad University, Booein Zahra Branch, Qazvin, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-1449-5249

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

help of techniques such as flashforward, internal narrative, ellipsis, etc. In this process, surprise also helps the mystery, since every time the internal focalizer and the reader are surprised, the mystery of the story develops. The TV adaptation of the story is also narrated from the perspective of a dominant internal focalizer. The only difference is that a large part of the film is dedicated to the focalization of other actants, which results in the increase of the number of the actants in the film and, consequently, highlights the significance of giving attention to the presence of others and the different discourses in the narrative. These discourses usually enter the film by the use of the technique of internal narration which leads to the development of the element of mystery. The element of suspense is only combined with the element of mystery in a verbal narrative; however, in the film, given the affordances of the camera and the creativity of the director for enriching the narrative, the element of suspense is combined with both the element of mystery and dramatic irony. Also, powerful instances of suspense and surprise are created as a result of the accompaniment of the events with music and their representation in a multidimensional way from different angles. In this form of narrative, we experience more sympathy and affinity with the internal focalizer. As a result, we can conclude that the TV adaptation of the story has made use of various and more complex multimedia possibilities and techniques for distributing story information and holding the viewers' attention.

Keywords: *Majid's Tales*, adaptation, mystery, suspense, dramatic irony, surprise

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

Introduction

The scope of story information in the plot creates a narrative information hierarchy which might be different in any particular story or movie. At any given moment, we may ask whether the reader or the viewer has more, less or the same amount of information than the story's focalizers. The manipulation of the scope of information in the story may have significant influences on the way the reader's or the viewer's attention is attracted (see Bordwell & Thompson 1997: 85). McKee believes that a writer or a director can make use of three ways to distribute the narrative information in the story or the film and create a relationship between the reader or the viewer with the work: mystery, suspense and dramatic irony. These techniques determine the relationship between the reader or the viewer with the story. This relationship changes, of course, concomitant with the process of revelations for attracting attention.

In mystery, the reader or the viewer knows less than the focalizers. Mystery is divided into closed and open mystery. Open mystery is the Columbo format in which the reader or the viewer witnesses the crime and knows who the murderer is. In suspense, the reader or the viewer and the focalizers have the same amount of narrative information. In dramatic irony, the reader or the viewer knows more than the focalizers.

Literature Review

The story collection *Qesse-hay-e Majid* (*Majid's Tales*) by Houshang Moradi Kermani has always attracted the attention of researchers of children's literature for different reasons. For example, Sam-Khaniani and Mousavinia (2014), Hashemian and Rajabi Hamedani (2016), Binazir (2018), Alavi and Qanbari (2018) and Sadrzadeh and his colleagues (2022) have conducted researches about the stories in this collection.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

However, Kiumars Pourahmad's television adaptation of one of the stories, "The Woolen Jacket", has not yet enjoyed as much attention as the book. Rasouli (2015) is arguably the only researcher who has explained its type of adaptation. The present article, then, is of great significance since there has not been any independent research on the scope of story information in the short story "Jakat-e Pashmi" ("The Woolen Jacket"), its television adaptation or any other story or film for that matter.

Research Objectives and Questions

The main focus of the present article is the scope of story information and the comparison of the way the reader's or the viewer's attention is attracted and kept in the short story "The Woolen Jacket" from the story collection *Majid's Tales* by Houshang Moradi Kermani (1979) and its adaptation into a television film, *Jacket*, directed by Kiumars Pourahmad (1990) based on Rober McKee's narratological theory.

The research tries to find answers to the following questions: 1) What methods are used in the plot of the short story "The Woolen Jacket" and its television adaptation for attracting the attention of the reader and the viewer? 2) What are the similarities and differences in the techniques of attracting the reader's or the viewer's attention in the short story "The Woolen Jacket" and its television adaptation?

Methodology

This research uses a comparative study method based on Robert McKee's narratological theory. First, the short story "The Woolen Jacket" and its television adaptation were divided into their various constituent plot elements and simultaneously, their scope of story information was analyzed and the ways for attracting the reader's or the viewer's attention were studied. Then, by comparing the similarities and differences between the two, the reasons behind the

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

differences in the ways of attracting the reader's or the viewer's attention are identified. It is the contention of the authors of the present article that the television adaptation makes use of more diverse and complex techniques for distributing the story information and attracting the attention of the viewers, thanks to the multimedia possibilities such as artificial light and shadows, identifiable sounds and images and dramatic acts in comparison with textual possibilities.

Conclusion

The researchers found out that there are a number of techniques in the distribution of narrative information which determine the relationship between the reader or the viewer and the story. These techniques change concomitant with the writer's or the director's method of attracting the attention. There are significant similarities and differences in these techniques based on the dominant focalizer in the story and its narrative affordances. First, we observed that the focalizer in the short story "The Woolen Jacket" is internal which, because of the similarity of the amount of narrative information of the readers and himself, makes the element of suspense dominant in the story. For creating diversity in the scope of story information and the attractiveness of the narrative, this focalizer makes use of the element of mystery along with such techniques as flashforward, internal narrative, ellipsis, etc. Another dominant technique used by this focalizer is surprise which adds to the mysteries of the story. Also, due to the spatial limitation of this focalizer, there is no dramatic irony in the story. On the other hand, we observed that in the television adaptation, a major section of the time of the film is dedicated to the focalization of other actants. Although in the verbal narrative the element of suspense is only combined with the element of mystery, in the film, the element of suspense is combined with both elements of mystery and dramatic irony, thanks to the affordances of the camera

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

and the creativity of the director. In other words, the camera provides the opportunity to go to places in which the internal focalizer cannot be present. Also, we can see the events with sounds and music and from various angles in a multidimensional way, which create more powerful suspense and surprises. Therefore, it can be said that the television adaptation makes use of more diverse and complex affordances and multimedia techniques for distributing the story information and keeping the viewers' attention.

References:

Alavi, F. & M. Qanbari (2018). "Tahlil-e Gofteman-e Ravaei dar Do Majmou'eh Dastan-e *Qesse-haye Majid* va *Kork-Haviji*." *Do-Mahnameh Elmi-Pajouheshi Jostar-haye Zabani*, Vol. 9, No. 47, pp. 94-118. [in Persian]

Binazir, N. (2018). "Gofteman-e Qodrat va Saz o Kar-haye Technology-e Enzabati: Motale'e Moredi, *Qesse-haye Majid*". *Majalleye Motale'ate Adabiate Koodak*, Vol. 9, No. 1, pp. 21-48. [in Persian]

Bordwell, D., K. Thompson & J. Smith (1997). *Honar-e Cinema*. Trans. Fattah Mohammadi. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]

Hashemian, L. & M. Rajabi Hamedani (2016). "Barresi-e *Qesse-haye Majid* az Hooshang Moradi Kermani az Manzar-e Tarbiati va Ejtemaei." *Faslnameye Elmi-Pajouheshi-e Zaban va Adab-e Farsi (Adab va Erfan)*, Vol. 3, No. 9, pp. 11-23. [in Persian]

Moradi Kermani, H. (2001). *Qesse-haye Majid*. Terhan: Mo'ein Publications. [in Persian]

Rasouli, M. R. (2017). "Mizan-e Tasirpaziri va Eqtebas-e Film-e *Sobh-e Rooz-e Ba'd* az Majmoo'eye Dastan-e *Qesse-haye Majid*". 9th National Conference of Researches in Persian Language and Literature, Birjand. [in Persian]

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

Sadrzadeh, M., E. Dadvar & H. Farmani. (2022). "Tahlili Ravanshenasaneh az Do Majmou'eh Dastan'e *Qesse-haye Majid* va *Nikola Kocholoo*." *Pazouhesh-e Adabiat-e Mo'aser-e Jahan*, Vol. 27, No. 1, pp. 301-324. [in Persian]

Sam-khaniani, A. A. & S. Z. Mousavinia (2014). "Naqd-e Ruykard-e Padidar-shenakhti-e Husserl dar *Qesse-haye Majid*." *Majalley-e Motale'at-e Adabiat-e Koodak*, Vol. 5, No. 2, pp. 55-74. [in Persian]

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۷. ش۶۶. تابستان ۱۴۰۳ (صص ۲۴۵-۲۹۵)

مقالهٔ پژوهشی

دامنهٔ اطلاعات داستان در داستان کوتاه «ژاکت پشمی» و اقتباس تلویزیونی آن

رضا نکوئی*[۱]، آسیه گودرزی‌نژاد[۲]، ویدا شیرکوند[۳]

(دریافت: ۱۴۰۲/۹/۳ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸)

چکیده

در روایت‌های کلامی و تلویزیونی، دامنهٔ اطلاعات داستان نقش مهمی در حفظ توجه خواننده و بیننده دارد. نویسندگان این مقاله با شیوهٔ تطبیقی، دامنهٔ اطلاعات داستان و نحوهٔ حفظ توجه خواننده و بیننده در داستان کوتاه «ژاکت پشمی»، نوشتهٔ هوشنگ مرادی کرمانی را با اقتباس تلویزیونی آن («ژاکت») به کارگردانی کیومرث پوراحمد براساس نظریهٔ روایت‌شناسی رابرت

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران (نویسندهٔ مسئول).
* Nekoeireza@yahoo.com
https://orcid.org/0000-0001-9181-6559
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سروستان، شیراز، ایران.
http://orcid.org/0000-0003-4651-6515
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوئین‌زهرا، قزوین، ایران.
http://orcid.org/0000-0002-1449-5249

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

مک‌کی، بررسی و مقایسه می‌کنند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که کانونی‌سازی داستان کوتاه «ژاکت پشمی» از نوع درونی یا دید همراه است که باعث غلبهٔ عنصر تعلیق در آن می‌شود. این کانونی‌سازی برای تنوع دامنهٔ اطلاعات داستان و جذابیت بیشتر روایت، از عنصر معما نیز استفاده می‌کند. این کار به‌کمک شگردهایی مانند پیشواز زمانی، روایت درونه‌ای، حذف و ... انجام شده است. در این فرایند، غافلگیری نیز به‌کمک معما می‌آید؛ چون با هربار غافلگیری کانونی‌سازی درونی و خواننده، به معماهای داستان افزوده می‌شود. اقتباس تلویزیونی داستان نیز از منظر یک کانونی‌ساز درونی غالب روایت می‌شود؛ با این تفاوت که دقایق زیادی از فیلم به کانونی‌سازی کنشگرهای دیگر نیز اختصاص دارد. این موضوع باعث افزایش کنشگرهای فیلم و درنتیجه، برجسته شدن آموزش توجه به حضور دیگری و گفتمان‌های متفاوت در آن می‌شود. این گفتمان‌ها اغلب با استفاده از شگرد روایت درونه‌ای وارد فیلم می‌شوند که این ورود نیز افزایش عنصر معما را درپی دارد. اگرچه روایت کلامی عنصر تعلیق را فقط می‌توانست با عنصر معما ترکیب کند، تعلیق فیلم با توجه به امکانات دوربین و خلاقیت کارگردان برای غنی‌تر کردن روایت با هردو عنصر معما و کنایهٔ دراماتیک ترکیب می‌شود. همچنین، به‌دلیل همراهی رویدادها با موسیقی و به‌صورت چندبُعدی از زاویه‌های مختلف، تعلیق‌ها و غافلگیری‌های قدرتمندتری ایجاد می‌شود. در این شکل از روایت، ما با کانونی‌ساز درونی احساس همدلی و هم‌ذات‌پنداری بیشتری می‌کنیم. به این ترتیب، نتیجه می‌گیریم که اقتباس تلویزیونی داستان از امکانات و تکنیک‌های چندرسانه‌ای متنوع‌تر و پیچیده‌تری برای تقسیم اطلاعات داستان و حفظ توجه بیننده استفاده می‌کند.

واژه‌های کلیدی: *قصه‌های مجید*، اقتباس، معما، تعلیق، کنایهٔ دراماتیک، غافلگیری.

۱. مقدمه

گرچه تبلیغات، نام نویسنده و کارگردان، حضور بازیگران سرشناس و ... ممکن است خواننده و بیننده را برای خواندن یک داستان یا دیدن یک فیلم ترغیب کند، بعد از

شروع داستان یا فیلم، خواننده یا بیننده به دلایل موجهی برای حفظ توجه خود نیاز دارد. داستان باید علاقهٔ خواننده یا بیننده را جلب کند، آن را در طی زمان داستان یا فیلم حفظ کند و در پایان، پاداش این توجه را به خواننده یا بیننده بدهد (ر.ک. مک‌کی، ۱۳۸۲: ۲۲۷). یکی از کارکردهای پی‌رنگ[۱] نشان دادن یا بیان تلویحی اطلاعات داستان است. نویسندگان و فیلم‌سازان از مدت‌ها قبل دریافته بودند که با تقسیم دقیق اطلاعات روایی در قسمت‌های مختلف داستان و فیلم می‌توان خواننده و بیننده را علاقه‌مند کرد و تا پایان در پای آن نگاه داشت. به‌طور کلی، وقتی می‌خواهیم داستانی را بخوانیم یا فیلمی را ببینیم، دانسته‌های ما دربارهٔ داستان آن‌ها خیلی کم است، در پایان آن‌ها ما خیلی چیزها و معمولاً کل داستان را می‌دانیم. آن‌ها حجم عظیم اطلاعات روایی را به تکه‌های ضروری خُرد و هر تکه را دراماتیزه[۲] (نمایشی) می‌کنند و به روند افشاگری‌ها شتابی خاص می‌دهند. کل این فرایندها روایت‌گری یعنی شیوهٔ تقسیم اطلاعات در پی‌رنگ برای دست‌یابی به تأثیر ویژه را می‌سازند (ر.ک. بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۸۳، ۸۴).

مسئلهٔ اصلی این مقاله توجه به دامنهٔ اطلاعات داستان و بررسی و مقایسهٔ نحوهٔ حفظ توجه خواننده و بیننده در داستان کوتاه «ژاکت پشمی»، از مجموعهٔ داستان‌های کوتاه *قصه‌های مجید* (۱۳۵۸)، اثر هوشنگ مرادی کرمانی و اقتباس تلویزیونی آن، «ژاکت» (۱۳۶۹)، به کارگردانی کیومرث پوراحمد، براساس نظریهٔ روایت‌شناسی[۳] رابرت مک‌کی[۴] است.

این پژوهش درپی پاسخ‌گویی به دو پرسش زیر است:

۱. پی‌رنگ داستان کوتاه «ژاکت پشمی» و اقتباس تلویزیونی آن از چه راه‌هایی برای حفظ توجه خواننده و بیننده استفاده می‌کنند؟

۲. تکنیک‌های حفظ توجه خواننده و بیننده در داستان کوتاه «ژاکت پشمی» و اقتباس تلویزیونی آنچه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟

در این مقاله که به شیوهٔ مطالعهٔ تطبیقی و براساس نظریهٔ روایت‌شناسی رابرت مک‌کی انجام شده است، ابتدا با تقسیم داستان کوتاه «ژاکت پشمی» و اقتباس تلویزیونی آن به پیرفت[۵]های مختلف تشکیل‌دهنده‌شان، به‌صورت هم‌زمان دامنهٔ اطلاعات داستان آن‌ها را تحلیل و راه‌های حفظ توجه خواننده و بیننده را بررسی می‌کنیم. سپس با مقایسهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها دلایل تفاوت نحوهٔ حفظ توجه خواننده و بیننده را شناسایی می‌کنیم. به‌علاوه، فرضیهٔ نویسندگان مقاله این است که نسخهٔ اقتباس تلویزیونی داستان به‌دلیل برخورداری از امکانات چندرسانه‌ای[۶] مانند نور و سایه‌های مصنوعی، اشکال و اصوات تشخیص‌پذیر و اعمال نمایشی که درمقابل برنامه‌های صرفاً متنی به‌کار می‌رود، از تکنیک‌های متنوع‌تر و پیچیده‌تری برای تقسیم اطلاعات داستان و حفظ توجه بیننده استفاده می‌کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مجموعهٔ داستان‌های کوتاه *قصه‌های مجید* به دلایل گوناگون همیشه مورد توجه پژوهشگران ادبیات کودک قرار گرفته است. این توجه بعد از پخش اقتباس تلویزیونی آن دوچندان شده است. برای نمونه، سام‌خانیانی و موسوی‌نیا (۱۳۹۳) معتقدند مؤلفه‌ها و الزامات گوناگون رویکرد پدیدارشناختی در *قصه‌های مجید* وجود دارد، زیرا در این نگرش، روستا درمقابل جامعهٔ پیچیدهٔ متشکل شهری قرار دارد و مجید مصداق یک انسان روستایی و فلسفی طبیعی است که از اهالی شهر، ذهنی آزادتر و کنش شناختی طبیعی‌تری دارد. بنیاد این مجموعهٔ داستان بیشتر بر همین تعارض طبیعت پرسشگر

فلسفی و جامعهٔ واقعی استوار است. همچنین، مجید به‌صورت مکرر، نگرش سنتی و تقلیدی به پدیده‌ها را به چالش می‌کشد و نه‌تنها با خرافات و عادت‌ها، بلکه گاهی حتی با هنجارهای شناخته‌شده مبارزه می‌کند و دوباره به آزمون و شناخت دست می‌زند. هاشمیان و رجبی همدانی (۱۳۹۵) نیز معتقدند مرادی کرمانی با طنزی زیبا و هنرمندانه مسائل اجتماعی و مشکلات حاکم بر جامعه را بیان کرده است و این نوع آگاهی دادن به کودکان و نوجوانان می‌تواند نقش تربیتی ارزنده‌ای در شکوفایی فکری و فرهنگی آن‌ها ایفا کند. به عقیدهٔ بی‌نظیر (۱۳۹۷) نگاه، علایق، دایرهٔ مطالعات و برداشت مجید از پیرامونش برخلاف گزاره‌های گفتمان غالب است. به همین دلیل او در بسیاری از موارد، در برابر آن مقاومت و سرپیچی می‌کند و از کلیشه‌ها و قالب‌های دستوری‌اش می‌گریزد. این در حالی است که گفتمان قدرت با طبیعی‌سازی، فشار گفتمانی و تعدد نقاط فشار در ساختار سلسله‌مراتبی، مجید را به سکوت، تسلیم و پذیرش وادار می‌کند. علوی و قنبری (۱۳۹۷) با مقایسهٔ دو مجموعه داستان *قصه‌های مجید* و *کرک‌هویجی*، نوشتهٔ ژول رونار، دریافتند که توجه به زندگی یک شخصیت نوجوان با الهام از زندگی نویسنده و به‌کارگیری زبانی طنزآلود و درعین حال واقع‌گرا، دو اثر را به نمونه‌های مناسبی از داستان کودک و نوجوان تبدیل کرده است. صدرزاده و همکاران (۱۴۰۱) با مقایسهٔ *قصه‌های مجید* و *نیکلا کوچولو*، نوشتهٔ رنه گوسینی، نتیجه گرفتند که شخصیت‌های شاخص هریک از این مجموعهٔ داستان‌ها، نماینده ویژگی‌های خاص ساحت‌های سه‌گانهٔ روان انسان هستند. همچنین، رویارویی و تعامل هموارهٔ شخصیت‌ها نشان‌دهندهٔ کشاکش همیشگی میان خواهش‌های نهاد و باید و نبایدهای فرامن و نیز کوشش من در برقراری تعادل و آشتی میان آن‌هاست. بنابراین، این قصه‌ها می‌توانند نقشی اساسی در رشد کودک داشته باشند.

برخلاف روایت مرادی کرمانی، اقتباس تلویزیونی پوراحمد چندان موردتوجه پژوهشگران نبوده است. در این میان، فقط رسولی (۱۳۹۶) با بررسی اپیزودهای بعضی از قسمت‌های این فیلم و تطبیق آن با روایت کلامی، چگونگی روایت و همچنین نوع اقتباس آن را از دیدگاه دادلی اندرو تبیین کرده است.

در زمینهٔ مبانی نظری مقاله، در ایران پیشینه‌ای نداریم و فقط برخی منابع غربی به فارسی ترجمه شده‌اند. برای نمونه، بوردول و تامسون (۱۳۷۷) خیلی گذرا و بدون توجه به تکنیک‌های حفظ توجه ببیننده، دامنهٔ اطلاعات داستان برخی از فیلم‌های هالیوود را مقایسه کرده‌اند. مک‌کی (۱۳۸۳) نیز هرچند تکنیک‌های فوق را شرح داده است، هیچ گونه نقد عملی در این زمینه ارائه نکرده است.

با توجه به اینکه در ایران، پژوهش مستقلی دربارهٔ دامنهٔ اطلاعات داستان در داستان کوتاه ژاکت پشمی، اقتباس تلویزیونی آن و حتی هیچ داستان و فیلم دیگری نشده است، این پژوهش از این نظر که مجموعهٔ داستان‌های کوتاه *قصه‌های مجید* و اقتباس تلویزیونی آن از پرمخاطب‌ترین آثار ایرانی هستند و بسیاری از مردم با آن خاطره دارند، اهمیت فراوان دارد، زیرا علاوه‌بر بیان دلایل موفقیت آن‌ها، زمینه‌ساز پژوهش‌های بیشتر دربارهٔ آثار دیگر است.

۳. مبانی نظری

این پژوهش براساس مبانی فرایندهای کانونی‌سازی[۷]، یعنی شیوهٔ تقسیم اطلاعات روایی در پی‌رنگ، انجام شده و تحلیل متن و اقتباس تلویزیونی آن برپایهٔ نظریهٔ مک‌کی است. ازاین‌رو، به‌دلیل تمرکز بر این نظریه، ابتدا تکنیک‌های حفظ توجه خواننده و بیننده در داستان و فیلم براساس آن را بیان می‌کنیم:

۳ـ۱. معما، تعلیق، کنایهٔ دراماتیک

دامنهٔ اطلاعات داستان در پی‌رنگ یک سلسله‌مراتب اطلاعات[۸] روایی را می‌سازد که ممکن است باتوجه به هر داستان یا فیلمی متفاوت باشد. در هر لحظهٔ معین، ما می‌توانیم بپرسیم که خواننده یا بیننده از کانونی‌سازهای داستان یا فیلم بیشتر، کم‌تر یا به‌اندازهٔ آن‌ها می‌داند یا نه. دستکاری دامنهٔ اطلاعات داستان ممکن است تأثیر زیادی در نحوهٔ حفظ توجه خواننده و بیننده داشته باشد (ر.ک. بوردول و تامسون ۱۳۷۷: ۸۵). به‌عقیدهٔ مک‌کی، هر نویسنده یا کارگردان سه راه برای تقسیم اطلاعات روایی و پیوند خواننده و بیننده به داستان و فیلم پیش‌روی ما می‌گذارد که عبارت‌اند از: معما[۹]، تعلیق[۱۰] و کنایهٔ دراماتیک.[۱۱] این تکنیک‌ها روابط خواننده و بیننده را با داستان مشخص می‌کنند؛ روابطی که متناسب با روند افشاگری‌ها برای جلب توجه تغییر می‌کنند.

در معما، خواننده و بیننده کم‌تر از کانونی‌سازها می‌دانند. معما یعنی جلب توجه خواننده و بیننده از طریق کنجکاوی صرف. نویسنده و کارگردان اطلاعات لازم برای معرفی را خلاصه، دربارهٔ پیش‌داستان طراحی و سپس پنهان می‌کنند. آن‌ها کنجکاوی خواننده و بیننده را درمورد رویدادهای گذشته تحریک می‌کنند و با اشاراتی به حقیقت، آنان را به هیجان می‌آورند. سپس با طرح نکات انحرافی خواننده و بیننده را عملاً به بیراهه می‌کشانند؛ به‌نحوی‌که اطلاعات کذب را باور می‌کنند یا دست‌کم به آن‌ها مشکوک می‌شوند. این تکنیک که خوشایند خوانندگان و تماشاگران یک ژانر، یعنی معمای جنایی است، به دو دستهٔ معمای بسته[۱۲] و معمای باز[۱۳] تقسیم می‌شود. معمای بسته همان فُرم آگاتا کریستی[۱۴] است که در آن، جنایتی پیش‌از داستان اتفاق می‌افتد و کسی آن را نمی‌بیند. نخستین قاعده در راه کشف قاتل، قاعدهٔ مظنونان چندگانه است. نویسنده باید دست‌کم سه قاتل احتمالی را معرفی کند تا بتواند درحالی‌که هویت قاتل

واقعی را تا نقطهٔ اوج مخفی نگه می‌دارد، خواننده و بیننده را دائماً گمراه کند. معمای باز همان فُرم کُلُمبو[۱۵] است که در آن، خواننده و بیننده شاهد وقوع جنایت است و می‌داند که قاتل کیست. بنابراین، نویسنده چند سرنخ را جایگزین چند مظنون می‌کند و محور داستان از «قاتل کیست؟» به «چگونه او را دستگیر خواهد کرد؟» تغییر می‌کند. در فُرم معمایی، قاتل و کارآگاه مدت‌ها قبل از نقطهٔ اوج، از واقعیات باخبر هستند، اما آن‌ها را پیش خود نگه می‌دارند. خواننده و بیننده پشت‌سر آن‌ها هستند و می‌کوشند چیزی را حدس بزنند که کانونی‌سازها می‌دانند. همچنین، این دو ساختار خالص از داستان‌ها و فیلم‌ها ترکیب و هجو می‌شوند. در تعلیق، خواننده یا بیننده و کانونی‌سازها اطلاعات روایی یکسانی دارند. تعلیق دو عنصر کنجکاوی و نگرانی را با هم ترکیب می‌کند. نود درصد داستان‌ها و فیلم‌ها توجه خواننده و بیننده را به این شیوه به خود جلب می‌کنند. نتیجهٔ معمای جنایی همیشه قطعی و مسلم است. هرچند ما نمی‌دانیم چه کسی قاتل است و چگونه دستگیر می‌شود، قطعاً کارآگاه قاتل را دستگیر خواهد کرد و داستان پایان خوشی خواهد داشت. این درحالی است که داستان تعلیق‌دار ممکن است پایان خوش یا ناخوش داشته باشد و یا با کنایه به پایان برسد. کانونی‌سازها و خواننده یا بیننده درطی قصه شانه‌به‌شانهٔ هم پیش می‌روند و اطلاعات یکسانی دارند. به‌محض اینکه کانونی‌سازها به چیزی پی می‌برند، خواننده یا بیننده هم از آن مطلع می‌شود. بااین‌حال، چیزی که هیچ‌کس نمی‌داند عاقبت ماجراست (رک. مک‌کی، ۱۳۸۲: ۲۲۹-۲۳۰).

در کنایهٔ دراماتیک، خواننده و بیننده بیشتر از کانونی‌سازها می‌دانند. کنایهٔ دراماتیک در وهلهٔ نخست ازطریق نگرانی صرف توجه را جلب می‌کند و هرگونه کنجکاوی دربارهٔ حقایق و عواقب را کنار می‌نهد. این داستان‌ها از آخر شروع می‌شوند و عاقبت

کار را عمداً لو می‌دهند. وقتی خواننده یا بیننده به چنان برتریِ خداگونه‌ای می‌رسد که از رویدادها پیش از وقوع مطلع می‌شوند، تجربه‌های عاطفی متفاوتی را ازسر می‌گذرانند. اضطراب درمورد نتیجه و نگرانی از سلامتی شخصیت داستان‌های تعلیق‌دار در کنایهٔ دراماتیک، به ترس از لحظه‌ای تبدیل می‌شود که شخصیت چیزی را کشف می‌کند که ما ازقبل می‌دانیم و برای کسی که به‌سوی فاجعه می‌رود دل می‌سوزانیم. قرار دادن خواننده و بیننده در موقعیت کنایهٔ دراماتیک باعث حذف کامل کنجکاوی نمی‌شود. وقتی به خواننده و بیننده چیزی را نشان می‌دهیم که در آینده رخ خواهد داد، او از خود می‌پرسد «این شخصیت‌ها چگونه و چرا کنش‌هایی را که می‌دانیم انجام می‌دهند؟». کنایهٔ دراماتیک باعث می‌شود خواننده یا بیننده نگاه عمیق‌تری به انگیزه‌ها و نیروهای علت و معلولی مؤثر در زندگی کنشگرها بیندازد. به همین دلیل، غالباً وقتی داستان یا فیلم خوبی را برای بار دوم می‌خوانیم یا می‌بینیم، از آن لذت بیشتر یا دست‌کم لذت متفاوتی می‌بریم. ما علاوه‌بر اینکه عواطف غالباً بی‌استفادهٔ ترحم و دلهره را در خود زنده می‌کنیم، فارغ از کنجکاوی دربارهٔ حقایق و عاقبت داستان، بر زندگی درونی کنشگرها، نیروهای ناخودآگاه و سازوکارهای ظریف جامعه دقیق می‌شویم (همان: ۲۲۹-۲۳۱).

۳ـ۲. مسئلهٔ غافلگیری

یکی دیگر از تکنیک‌های تقسیم اطلاعات داستان برای حفظ توجه خواننده و بیننده غافلگیری[۱۶] است. غافلگیری روبه‌رو شدن خواننده یا بیننده و کنشگرهای داستان یا شخصیت‌های فیلم با خلاف انتظارات و پیش‌بینی‌هایشان است. وقتی خواننده و بیننده خواندن داستان یا دیدن فیلم را آغاز می‌کنند، انتظاراتی را در ذهن خود شکل می‌دهند

و احساس می‌کنند «این» اتفاق خواهد افتاد، «آن» تغییر محبوبش خواهد کرد، خانم «الف» به پول خواهد رسید، آقای «ب» به دختر محبوبش خواهد رسید و خانم «ج» لطمه خواهد دید. اگر آنچه خواننده یا بیننده انتظار دارند که روی دهد روی ندهد، با غافلگیری مواجه می‌شود. غافلگیری با وادار کردن خواننده یا بیننده به بازنگری در اطلاعات روایی‌اش یا به‌روزرسانی آن‌ها باعث حفظ توجه بیشتر خواننده یا بیننده به داستان می‌شود. دو نوع غافلگیری وجود دارد: حقیقی و سطحی. غافلگیری حقیقی از فاش شدن ناگهانی شکاف میان پیش‌بینی و نتیجه نشئت می‌گیرد. این غافلگیری حقیقی است، زیرا به آگاهی و بصیرت ناگهانی منجر می‌شود و حقیقتی را فاش می‌کند که در زیر سطح ظاهری داستان مخفی شده است. درمقابل، غافلگیری سطحی از آسیب‌پذیری خواننده و بیننده سوءاستفاده می‌کند. خواننده با گرفتن کتاب در دست و بیننده با نشستن در سالن تاریک سینما، افسار عواطف خود را به‌دست داستان‌گو می‌دهد. همیشه می‌توانیم خواننده و بیننده را با برش به چیزی که انتظار ندارد ببیند یا دور از چیزی است که انتظار دارد در ادامه ببیند، غافلگیر کنیم. با قطع ناگهانی و توجیه‌ناپذیر حرکت داستان، همواره می‌توان مردم را از جا پراند (ر.ک. مک‌کی، ۱۳۸۲: ۲۳۳).

۴. بحث و بررسی

در ادامه، ابتدا با استخراج پیرفت‌های مختلف تشکیل‌دهندهٔ داستان کوتاه «ژاکت پشمی» و اقتباس تلویزیونی آن («ژاکت»)، به‌صورت هم‌زمان دامنهٔ اطلاعات داستان در داستان کوتاه مرادی کرمانی را بررسی خواهیم کرد و سپس با مقایسهٔ جنبه‌های همانند و متفاوت داستان و اقتباس تلویزیونی پوراحمد، به علت‌های تفاوت نحوهٔ حفظ توجه خواننده و بیننده در آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۴ـ۱. پیرفت اول

داستان کوتاه «ژاکت پشمی» با ذکر عنوان آن با فونتی بزرگ‌تر در بالای متن اصلی آغاز می‌شود. اگرچه این داستان سومین داستان از مجموعهٔ داستان‌های کوتاه *قصه‌های مجید* (عنوان اصلی) است و ممکن است خواننده با مطالعهٔ داستان‌های پیش از آن با کلیت رویدادها و کانونی‌ساز آن آشنا باشد، خود نیز آغازگر پرسش‌های زیادی است؛ ازجمله «ژاکت پشمی متعلق به چه کسی است؟»، «چه رویدادهایی حول محور این ژاکت شکل خواهد گرفت؟» و ... . پاسخ این پرسش‌ها تنها در ادامهٔ داستان و از خلال زندگی‌نامهٔ پسر نوجوانی به نام مجید آشکار می‌شود. به این ترتیب، داستان کوتاه «ژاکت پشمی» با عنصر معما آغاز می‌شود، زیرا کانونی‌ساز داستان یا هریک از کنشگرهای آن در حال حاضر از خواننده اطلاعات روایی بسیار بیشتری دارند. عنوان اقتباس تلویزیونی داستان («ژاکت») روی یک نمای دور[۱۷] از چند ردیف دوچرخه (تصویر شمارهٔ ۱) و سپس ذکر منبع اقتباس آن روی یک نمای دور از کلاس‌های متعدد یک مدرسه و یک دروازهٔ فوتبال در حیاط آن (تصویر شمارهٔ ۲) آغاز می‌شود. نمای دور یا «نمای معرف، نمایی است عمومی از محل، زمان، دکور و شخصیت‌های برنامه یا فیلم، برای شناسایی، معرفی و توضیح آن‌ها به‌طور یکجا که معمولاً به‌صورت نمای دور در ابتدای هر صحنه می‌آید» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۵۲).

هرچند تصاویر نماهای فوق نیز پرسش‌هایی را از عنصر معما طرح می‌کنند، هم‌زمان با آغاز فیلم با ارائهٔ تصاویری از مکان اصلی داستان و برخی از اشیایی که ممکن است در ادامهٔ روایت با رویدادهای کلیدی آن ارتباط مستقیمی داشته باشند، بیننده را بیشتر از خوانندهٔ متن به کاوش در جهان داستانی علاقه‌مند می‌کنند.

داستان کوتاه مرادی کرمانی با کانونی‌ساز درونی آغاز می‌شود. در این نوع کانونی‌سازی که عموماً در قالب شخصیت ـ کانونی‌ساز ارائه می‌شود، کانونی‌ساز درونی در بطن رویدادهای ارائه‌شدهٔ متن جای دارد. او فاعل داستانی همهٔ ادراکاتی است که روایت می‌شود (ر.ک. ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳). در این شیوه، خواننده نیز به‌دلیل همراهی با کانونی‌ساز در شرایط نسبتاً برابری با او قرار می‌گیرد و درنتیجه، آن‌ها همواره اطلاعات روایی یکسانی دارند. برای نمونه، وقتی که در گزاره‌های نخستین داستان می‌خوانیم «یک روز، آقای احمدی که تازه معلم کلاس ما شده بود، از بچه‌ها خواست که یکی‌یکی از جا بلند شوند و بگویند که شغل پدرشان چیست» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳۳)، به‌دلیل همراهی خواننده با کانونی‌ساز درونی، اطلاعات روایی آن‌ها دربارهٔ رویدادهای داستان همسان است. درواقع، خواننده دنیای داستانی را چنان می‌بیند که گویی خود نیز فاعل ـ ادراک‌کنندهٔ ـ رویدادهای داستان است. این امر به ایجاد تعلیق در داستان منجر می‌شود. بااین‌حال، این دامنهٔ اطلاعات چندان هم پایدار نیست و بلافاصله با پیشی گرفتن اطلاعات روایی کانونی‌ساز درونی و کنشگرها از خواننده دوباره به‌سمت معما تغییر می‌کند:

– «پچ‌پچ افتاد توی بچه‌ها و حتی چند نفری رنگشان را باختند. من هم پاک واخوردم و دست و پایم را گم کردم» (همان).

چرا از سؤال معلم دربارهٔ شغل پدر بچه‌ها توی کلاس پچ‌پچ می‌افتد و چند نفری از آن‌ها رنگشان را می‌بازند؟ چرا کانونی‌ساز درونی نیز از این سؤال وامی‌خورد و دست و پایش را گم می‌کند؟ همان‌گونه که گفتیم، به‌نظر می‌رسد که اطلاعات روایی خواننده دربارهٔ پاسخ این پرسش‌ها بسیار کم‌تر از دیگران است.

پاسخ کانونی‌ساز درونی به این قبیل معماها معمولاً بسیار سریع و روشن است:

– «حقیقتش خجالت می‌کشیدم به آقای احمدی بگویم که بابا ندارم» (همان).

همچنین، این پاسخ‌ها می‌توانند دامنهٔ اطلاعات داستان را دوباره به‌سمت تعلیق سوق دهند؛ زیرا با افزودن بر اطلاعات روایی خواننده، او را درکنار کانونی‌ساز درونی و در جایگاهی بالاتر از بسیاری از کنشگرهای داستان و ازجمله آقای احمدی (معلم) قرار می‌دهد. پاسخ کانونی‌ساز درونی به معمای اسم خود نیز سریع است. او در کم‌ترین زمان ممکن (پاراگراف سوم) خود را معرفی می‌کند. تأخیر در معرفی نام کانونی‌سازها یا حتی کنشگرهای دیگر یکی از شگردهای کانونی‌سازهای رمان‌ها و داستان‌های کوتاه کلاسیک برای ایجاد معما به‌منظور ترغیب خواننده به همراهی کنشگرها و دنبال کردن رویدادها در روایت است (ر.ک. صهبا، ۱۳۹۲: ۲۴۵). شاید این موضوع به این دلیل است که ذهن مخاطبان اصلی این‌گونه داستان‌ها (کودکان و نوجوانان) را به‌جای معماهای متعدد، درگیر رویدادهای آموزنده کند.

بعد از بی‌اثر شدن حقهٔ مجید برای دررفتن از کلاس و آگاه شدن آقا معلم از یتیم بودن مجید، او از بچه‌ها می‌خواهد تا بگذارند از خودش شروع کند. در اینجا، آقا معلم با قطع داستان اصلی، داستان جدیدی را روایت می‌کند. این شگرد که داستان دومی در دل داستان اولی گنجانده می‌شود روایتگری درونه‌ای[۱۸] نام دارد (ر.ک. تودوروف، ۱۳۸۸: ۴۹). روایتگری درونه‌ای برای استدلال کردن به‌کار می‌رود. آقا معلم ناامید و خجالت‌زده نشدن از نداشتن پدر را از طریق داستان ازدست دادن پدرش، تلاش برای از آب کشیدن گلیم خودش و همچنین یادآوری یتیم بودن بسیاری از دانشمندان و بزرگان دنیا توجیه می‌کند. در روایتی که از رویدادهای زمان گذشتهٔ زندگی آقا معلم برگرفته شده است، ما با عنصر معما مواجه هستیم، زیرا در آن، اطلاعات روایی کانونی‌ساز درونی از خواننده و تمام کنشگرهای روایت دربرگیر[۱۹] یا داستان مادر بیشتر است.

بعد از روایت و خنده‌های آقای احمدی و ازبین رفتن ترس و خجالت مجید و پچ‌پچ بچه‌های کلاس، او از بچه‌ها می‌خواهد یکی‌یکی شغل پدرشان را بگویند. وقتی‌که نوبت به مجید می‌رسد، او تا پایان پیرفت اول داستان، با سه بار بازگشت به گذشته وضعیت خانواده، کار و علایق خود را برای آقا معلم و بچه‌ها روایت می‌کند. گرچه خیلی از بچه‌ها وضعیت خانوادگی مجید را می‌دانند، اطلاعات روایی بیشتر او از خواننده و آقای معلم در این سه روایت، برای ایجاد عنصر معما کافی است. این روایت‌ها علاوه‌بر ایجاد معما با کانون توجه قرار دادن ژاکت (پشمی) و نما[۲۰] ساختن آن از طریق تکرار و کنش‌پذیر[۲۱] کردن آن، تا حد زیادی خواننده را با پس‌زمینهٔ رویدادهای داستان و برخی از مهم‌ترین دلالت‌های عنوان آن آشنا می‌کند.

در پایان این پیرفت، وقتی‌که مجید به آقای معلم دربارهٔ ژاکت بافتن بی‌بی توضیح می‌دهد، به او می‌گوید که اگر بخواهد، بی‌بی برای او و خانواده‌اش ژاکت خوبی می‌بافد. آقای احمدی به او می‌گوید: «بگو یک ژاکت پشمی هم برای من ببافد» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳۵)؛ اما بعد می‌خندد و ادامه می‌دهد: «شوخی کردم، من ژاکت لازم ندارم» (همان).

در اقتباس تلویزیونی پوراحمد، نماهای دور ساختمان مدرسه بلافاصله به نمای نزدیک[۲۲] داخل کلاس برش[۲۳] می‌شود و عنوان‌بندی[۲۴] آن روی تلاش‌های مبصر برای حفظ نظم و آرامش کلاس ادامه می‌یابد. بعد از پایان‌بندی دَرِ کلاس به صدا درمی‌آید و دو نفر وارد کلاس می‌شوند. یکی از آن‌ها آقای ناظم است که بعد از معرفی آقای احمدی به‌عنوان معلم جدید ادبیات، آنجا را ترک می‌کند. در اینجا، روایت یک معما یا پرسش مشترک دربارهٔ اخلاق و نحوهٔ تدریس آقای احمدی پیش‌روی همهٔ بچه‌ها و بیننده قرار می‌دهد. از این لحظه تا آغاز صحبت‌های آقای معلم، فیلم تصور یا پاسخ بعضی از بچه‌ها را در این زمینه روایت می‌کند. این تصاویر، با روایت درونی‌ترین

برداشت‌های بچه‌ها از معلم جدیدشان بر پیچیدگی معما می‌افزاید. بعد از این مقدمات، آقای احمدی به بچه‌ها می‌گوید که خوب است با هم بیشتر آشنا شوند. او اول فامیلی و حرف اول اسم کوچک خود را روی تخته‌سیاه می‌نویسد و سپس با طرح یک معما از بچه‌ها می‌خواهد آن را حدس بزنند. با بلند شدن صدای بچه‌ها و حدس نادرست آن‌ها، آقای احمدی از بچه‌ها می‌خواهد ساکت باشند و بعد با گفتن اسم کوچکش ـ مجید ـ آن را روی تخته‌سیاه می‌نویسد. آنچه بیش از حل سادهٔ این معماها در اینجا اهمیت دارد، فرصت دادن فیلم به بچه‌ها برای کنشگری[۲۵] و مشارکت در روایت است؛ یعنی همان چیزی که حداقل تا اینجا در داستان مرادی کرمانی وجود ندارد. کودکان و نوجوانان نیاز دارند تا برای رشد شخصیت خود و همچنین ایفای نقش مفیدتر و پررنگ‌تر در آینده، در کنش‌های پیرامون خود مشارکت کنند. یکی دیگر از صحنه‌های مشارکت پررنگ بچه‌ها در رویدادهای فیلم، صحنهٔ معرفی خودشان و گفتن شغل پدرشان است. آقای معلم بعد از معرفی خود و روایت دلیل انتقالش به این مدرسه، از بچه‌ها می‌خواهد ضمن معرفی خود، شغل پدرشان را نیز بگویند. این صحنه نیز در داستان کوتاه مرادی کرمانی وجود ندارد و او با استفاده از عنصر حذف[۲۶] به‌سرعت از آن گذشته است. به‌عقیدهٔ بسیاری از روایت‌شناسان، «اگر در هیچ جای روایت، از رویدادی که زمان برده است ذکری نشده باشد، می‌توانیم از حذف سخن بگوییم» (پرینس، ۱۳۹۱: ۵۹). پوراحمد با تمرکز بر جزئیات این صحنه و سپردن نقش‌هایی هرچند کوتاه به بچه‌های دیگر، با افزودن بر کانونی‌سازهای درونی فیلم بر معماهای آن نیز افزوده است. در اینجا، یازده نفر از بچه‌ها خودشان را معرفی می‌کنند و شغل پدرشان را می‌گویند. هریک از آن‌ها روایت کوتاهی از زندگی خود را کانونی‌سازی می‌کند که در آن‌ها، از آقای معلم، بچه‌های دیگر و بیننده اطلاعات روایی بسیار

بیشتری دارد. در فیلم، برخلاف روایت‌های کلامی، به‌لطف آزادی تقریباً بی‌حدوحصر تدوین، کانونی‌سازی به‌راحتی از دیدگاه یک شخصیت به دیدگاه شخصیت دیگر می‌رود (ر.ک. ابوت، ۱۳۹۷: ۲۲۳). به این ترتیب، هریک از روایت‌های بچه‌ها در حکم معماهایی هستند که در روایت مرادی کرمانی وجود ندارند.

در میان شخصیت‌های متعدد صحنهٔ آغازین فیلم، یافتن شخصیت یا کانونی‌ساز درونی غالب آن نیز برای بیننده معمای جذابی است. وقتی‌که آقای معلم اسم کوچک خود (مجید) را روی تخته‌سیاه می‌نویسد، فیلم از نمای نزدیک یکی از بچه‌ها را نشان می‌دهد که روی خود را به‌سمت بچه‌های دیگر می‌کند و با تکان دادن دست به آن‌ها لبخند می‌زند. او بلافاصله بعد از این حرکت، از آقای معلم می‌پرسد که چرا وسط سال به مدرسهٔ آن‌ها آمده است. پاسخ (روایت) آقای احمدی و مکالمهٔ بعضی از بچه‌ها با او نیز خود معماهای متعددی است، زیرا در هریک از آن‌ها، اطلاعات روایی بیننده بسیار کم‌تر از کانونی‌سازهای درونی است. در اینجا نیز روایت فیلم از میان بچه‌ها با تمرکز روی این دانش‌آموز زمان بیشتری را به او اختصاص می‌دهد. در ادامه، دوربین به‌سرعت از روی همهٔ بچه‌هایی که خود را معرفی می‌کنند می‌گذرد تا نوبت به این دانش‌آموز می‌رسد. او تنها کسی است که بعد از معرفی خود (مجید)، به پرسش آقای معلم و مسئولان مدرسه دربارهٔ شغل پدر بچه‌ها اعتراض می‌کند. برخلاف داستان مرادی کرمانی، در اینجا کنش اعتراضی مجید باعث می‌شود که آقای معلم بعد از توضیح دربارهٔ علت این پرسش‌های مکرر، با ایجاد یک روایت درونه‌ای داستان یتیمی و شرایط سخت دوران کودکی خود را برای بچه‌ها کانونی‌سازی کند. در ادامه، کنش‌های پی‌درپی مجید و مکالمهٔ بیشتر او با آقای معلم و همچنین تشابه اسمی آن‌ها

باعث جلب‌توجه بیشتر بیننده به او می‌شود و این حدس درست را تقویت می‌کند که او کانونی‌ساز درونی غالب فیلم است.

در پایان این پیرفت، وقتی‌که مجید قانع می‌شود دربارهٔ وضعیت شغلی خانواده‌اش به آقای معلم توضیح بدهد، به او می‌گوید که بی‌بی ژاکت‌های خیلی قشنگی می‌بافد و اگر بخواهد سفارش می‌دهد تا برایش ببافد. آقای معلم در جوابش می‌گوید که خیلی هم خوب است (ر.ک. پوراحمد، ۱۳۷۰: ۳۶: ۰۹: ۰۰). در این لحظه، کلاس شلوغ می‌شود و هریک از بچه‌ها دربارهٔ یقه، طرح و رنگ ژاکت آقای معلم نظری می‌دهند. او نیز در حالی که سعی می‌کند کلاس را آرام کند می‌گوید که او اصلاً ژاکت نمی‌خواهد که آن‌ها می‌بُرند و می‌دوزند (نک: همان: ۵۴: ۰۹: ۰۰). در این هیاهو، مدرسه تعطیل می‌شود و مجید با سرعت به سراغ یکی از هم‌کلاسی‌هایش می‌رود و از او می‌خواهد که مداد رنگی‌اش را یک شب به او قرض بدهد تا نقاشی بکشد.

۴ـ۲. پیرفت دوم

در آغاز این پیرفت، مجید اعتراف می‌کند که حرف‌های آقای احمدی را جدی گرفته است. او وقتی که به خانه می‌رود، به بی‌بی می‌گوید:

– «معلم ما گفته یک ژاکت پشمی عالی ببافی و بدهی به من که برایش ببرم» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳۵). این کنش به شکل‌گیری کنایهٔ دراماتیک منجر می‌شود، زیرا باعث افزایش اطلاعات روایی خواننده و کانونی‌ساز درونی درمورد کنشگرهای دیگر داستان، ازجمله آقای معلم و بی‌بی، می‌شود. نقض نهی[۲۷] مجید را نیز باید به این اطلاعات روایی افزود؛ به این ترتیب که مجید به خواننده می‌گوید برای اینکه بی‌بی عیب و ایرادی نگیرد و ژاکت آقای احمدی را ببافد، به او می‌گوید:

– «معلممان گفته که اگر برایش ژاکت نبرم، دیگر سر کلاس راهم نمی‌دهد» (همان).

نقض نهی یا خطای قهرمان داستان، نهی‌ها و قدغن‌هایی همچون «دروغ نگو»، «به کوچه مرو»، «به گوشه و کنار سرک نکش» و ... هستند که سرپیچی از آن‌ها باعث افتادن قهرمان داستان در دام مشکلات می‌شود (ر.ک. پراپ، ۱۳۶۸: ۶۲؛ بتلهایم، ۱۳۸۲: ۲۱۴). در این صحنه، کنایهٔ دراماتیک باعث ایجاد پرسش‌هایی برای خواننده می‌شود. برای نمونه، اگر آقای معلم و بی‌بی متوجه نقض نهی مجید شوند، چه سرنوشتی در انتظار او خواهد بود؟ این قبیل پرسش‌ها خواننده را به کاوش در جهان داستانی علاقه‌مند می‌کند.

بی‌بی که زن ساده و بی‌شیله‌پیله‌ای است، قبول می‌کند که یک ژاکت برای آقای معلم ببافد؛ اما بلافاصله مجید را با یک پرسش اساسی دربارهٔ اندازه و رنگ ژاکت مواجه می‌کند. مجید که می‌داند آقای معلم به شوخی به او گفته است که به بی‌بی‌اش بگوید برای او ژاکت ببافد، خجالت می‌کشد که قضیه را به او بگوید. همچنین، می‌خواهد بدون اینکه او از قبل بداند، این ژاکت را به او پیشکش کند. اندازه و رنگ ژاکت یک معمای بزرگ پیش‌روی کانونی‌ساز درونی و خواننده می‌گذارد، زیرا رنگ و به‌خصوص اندازهٔ ژاکت فقط نزد آقای معلم است و مجید می‌خواهد بدون اینکه او از این قضیه بو ببرد، راهی پیدا کند تا اندازهٔ ژاکتش را بداند. در پایان این پیرفت، مجید می‌گوید آنقدر دربارهٔ این موضوع فکر می‌کند تا عاقبت فکری عالی توی مغزش پیدا می‌شود (ر.ک. مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳۶). روشن است که در اینجا، مجید با استفاده از شگرد پیشواز زمانی[۲۸] یک معما را طرح کرده است. هنگامی‌که از پیش گفته می‌شود که بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد، با پیشواز زمانی سروکار خواهیم داشت. این شگرد به

خوانندگان امکان می‌دهد که پیش از خلق یک کنش، به‌صورت داستانی از آن آگاهی یابند (ر.ک. تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹). این شگرد از آن نظر که به‌طور معمول فقط بعضی از خصوصیات اصلی رویدادهای داستان را برملا می‌کند، هم‌زمان با پاسخ‌گویی به بخش‌هایی از پرسش بنیادی «چه خواهد شد؟»، با پرسش «چگونه خواهد شد؟» بیش‌ازپیش دلهره و اضطراب ناشی از تعلیق را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد (ر.ک. نیک‌خو و جلالی‌پندری، ۱۳۹۵: ۴۲).

در پایان پیرفت اول اقتباس تلویزیونی، دیدیم که مجید مدادرنگی هم‌کلاسی‌اش را قرض می‌گیرد و از کلاس خارج می‌شود. این صحنه که در داستان مرادی کرمانی وجود ندارد، حداقل دو کارکرد ویژه دارد. کارکرد اول آموزش امانت‌داری و ارتقای سطح امانت در بین کودکان و نوجوانان است. این کنش به آن‌ها یاد می‌دهد که بین چیزهایی که متعلق به آن‌هاست و چیزهایی که متعلق به آن‌ها نیست، تفکیک قائل شوند و بدون اجازه در آن‌ها دخل و تصرف نکنند تا به صاحبانشان برگردانند. کارکرد دوم این صحنه، ایجاد یک پس‌زمینه برای ارتباط رویدادهای این پیرفت به رویدادهای پیرفت دوم است. در آغاز پیرفت دوم، مجید به تعدادی فروشگاه لباس می‌رود و ژاکت‌های ویترین آن‌ها را بر تن آقای معلم تصور می‌کند، اما رنگ و طرح هیچ‌یک از آن‌ها را نمی‌پسندد. سپس به یک دکهٔ روزنامه‌فروشی می‌رود و از آنجا تعدادی مجلهٔ طراحی لباس کرایه می‌کند و با خود می‌برد. تا اینجا، هرچند بیننده حدس‌های درستی دربارهٔ چرایی این کنش‌ها می‌زند، حداقل تا مطمئن شدن دربارهٔ آن‌ها با دو معما مواجه هستیم. در صحنهٔ بعد، مجید با عجله وارد خانه می‌شود و به بی‌بی می‌گوید که دیگر دانشمند شدن و نویسنده و شاعر شدنش ردخور ندارد. او اضافه می‌کند برای اینکه او حتماً دانشمند شود، بی‌بی باید یک ژاکت بسیار عالی برای معلمش ببافد. بی‌بی نیز بعد

از سرزنش مجید به‌دلیل دهن‌لقی‌اش و گفتن سیر تا پیاز زندگی‌شان به بچه‌ها، قبول می‌کند که ژاکت را ببافد. بعد از موافقت بی‌بی، مجید را می‌بینیم که داخل اتاق نشسته و مجلات طراحی لباس را ورق می‌زند. او با انگشت گذاشتن روی یکی از طرح‌ها، آن را انتخاب می‌کند. در صحنهٔ بعد، مجید آن طرح را با همان مدادرنگی قرضی روی کاغذ می‌کشد و به بی‌بی می‌دهد تا آن را روی ژاکت در بیاورد. آشکار است در همهٔ این صحنه‌ها، به‌دلیل همسانی اطلاعات روایی خواننده با اطلاعات روایی کانونی‌ساز درونی، غلبه با عنصر تعلیق است، اما باتوجه به جزئیات صحنه‌های اخیر، می‌توان به چگونگی ارتباط آن‌ها با صحنهٔ پایانی پیرفت اول و چگونگی حل معمای آن (دلیل قرض گرفتن مدادرنگی هم‌کلاسی‌اش) پی برد. پوراحمد در این صحنه‌ها، داستان را به‌گونه‌ای پیش می‌برد تا مجید بتواند در صحنهٔ اخیر از همان مدادرنگی برای کشیدن طرح مجلهٔ لباس روی کاغذ و سپردن آن به بی‌بی استفاده کند.

در صحنهٔ بعد که مجید و بی‌بی دربارهٔ رنگ و پول ژاکت بحث می‌کنند، ناگهان مجید با پرسش بی‌بی دربارهٔ اندازهٔ آن غافلگیر می‌شود. درحالی که این عنصر در این بخش از داستان مرادی کرمانی وجود ندارد، در اینجا همراهی آن با موسیقی فیلم موجب تشدید آن و توجه بیشتر بیننده به این معما (اندازهٔ ژاکت) می‌شود. این موسیقی در حالی روی تصاویر نمای نزدیک صورت مجید و بی‌بی به‌کمک روایت می‌آید که تا دقایقی پیش از آن، برای کانونی‌سازی بهتر، مکالمهٔ کنشگرهای آن کاملاً قطع شده بود.

۴ـ۳. پیرفت سوم

همان‌گونه‌که گفتیم، مجید در پایان پیرفت دوم دربارهٔ فکری که توی مغزش پیدا شده بود یک معما پیش‌روی خواننده قرار داد، اما در این پیرفت که از داخل کلاس آغاز

می‌شود، او بلافاصله با افشای جزئیات فکرش و شریک کردن خواننده در اطلاعات روایی خود آن را به تعلیق تبدیل می‌کند. او فکر کرده است با یک نخ بلند اندازهٔ شانه‌ها و آستین‌ها و گردن آقای احمدی را اندازه بگیرد و برای بی‌بی ببرد (نک: مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳۶). این پیرفت همچنان با عنصر تعلیق ادامه می‌یابد. مجید ادامه می‌دهد، وقتی‌که زنگ تفریح زده شد، نخ را از توی کیفش برداشته و به‌طرف آقای معلم دویده است تا پیش از اینکه از کلاس بیرون برود، توی شلوغی، لااقل اندازهٔ شانه‌ها و دست‌هایش را بگیرد تا نوبت به گردنش برسد. مجید از میان بچه‌هایی که دور آقای احمدی جمع شده بودند، خود را به او می‌رساند و دو سر نخ را با دو دستش می‌گیرد تا اندازهٔ شانه‌ها را بگیرد. در این حال، یکی از بچه‌ها به او می‌خورد و آقای معلم فوری سرش را برمی‌گرداند و نخ را دست مجید می‌بیند. مجید خود را روبه‌راه می‌کند و می‌گوید این نخ پشت کت او چسبیده بود و او آن را برداشته است. مجید که از کارش نتیجه‌ای نگرفته است، فکر دیگری می‌کند. این فکر نیز تا آشکار شدنش برای خواننده، یک معماست و در اینجا هم معما بلافاصله به تعلیق تبدیل می‌شود. نقشهٔ او این بود که وقتی بچه‌ها در کلاس نیستند، چند خط گوشهٔ تخته بکشد تا وقتی آقا پای آن می‌ایستد، اندازهٔ شانه‌های او را پیدا کند، ولی از بخت بد او، تا آقای احمدی وارد کلاس می‌شود، خط‌ها را پاک می‌کند و می‌نشیند.

مجید وقتی می‌بیند این نقشه‌اش هم نمی‌گیرد، فکر می‌کند که چاره‌اش همان نخ است. او این بار به بهانهٔ پرسیدن سؤالی، نخ را برمی‌دارد و به‌سراغ آقای معلم می‌رود. او ضمن پرسیدن سؤال، دست راست آقای احمدی را اندازه می‌گیرد؛ اما ناگهان چشم آقای احمدی به نخ دست او می‌افتد. مجید باز هم پیش‌دستی می‌کند و به آقای احمدی می‌گوید که این نخ نیز به آستین کتش چسبیده بود. او برای ادامهٔ کار صبر می‌کند تا

زنگ تفریح دوم زده شود و آقای احمدی از کلاس بیرون برود. مجید بار دیگر روی پله‌ها و درمیان شلوغی می‌خواهد اندازهٔ گردن آقای معلم را بگیرد که ناگهان معلم سرش را برمی‌گرداند، مچ دست او را می‌گیرد، اخم می‌کند و به او می‌گوید که دیگر نباید نخ‌های کت او را بگیرد و بعد سریع داخل دفتر می‌شود.

برخلاف روایت مرادی کرمانی، در اقتباس تلویزیونی، بچه‌های کلاس نیز حضور پررنگی دارند. در اینجا، بچه‌ها مشغول خواندن انشا دربارهٔ آرزوهایشان هستند و دوربین روی صدای آن‌ها، مدام تصاویر مجید، آقای معلم و دانش‌آموزانی که انشا می‌خوانند را از نمای نزدیک نشان می‌دهد. در این میان، دوربین ابتدا از نمای نزدیک‌تر روی چشم‌های مجید و شانه‌ها، گردن و دست‌های آقای معلم حرکت می‌کند و سپس روی دست‌های مجید که به‌صورت پنهانی یک نخ را وجب می‌کند، برش می‌زند. هرچند مجید از جزئیات فکرش چیزی نمی‌گوید، حرکات دوربین روی کنش‌های مجید به‌گونه‌ای است که بیننده به‌راحتی متوجه می‌شود او از این نخ برای یافتن اندازه‌های ژاکت آقای احمدی استفاده می‌کند. در اینجا، برخلاف روایت کلامی، روایت بدون ایجاد معمای اولیه با تعلیق آغاز می‌شود و با آن نیز ادامه می‌یابد. این شیوهٔ تعلیق‌سازی از شیوهٔ کانونی‌سازی نشان دادن[۲۹] ناشی می‌شود. به‌طور خلاصه، ما در روایت‌های مرادی کرمانی و پوراحمد، به‌ترتیب با دو شیوهٔ متفاوت کانونی‌سازی، یعنی بازگویی[۳۰] و نشان دادن، مواجه هستیم. نویسندگانی که با استفاده از شیوهٔ بازگویی داستان می‌نویسند، معمولاً کانونی‌های بیرونی یا درونی گذشته‌نگر را برای روایت کردن برمی‌گزینند که همه‌چیز را دربارهٔ کنشگرها و رویدادها مستقیماً به خواننده می‌گفتند؛ اما در شیوهٔ نشان دادن، نویسندگان به‌جای نفوذ به دنیای درونی کنشگرها و به‌دست دادن اطلاعات روایی مستقیم، رفتار و گفتار شخصیت‌ها و نیز

رویدادها را به‌شکلی کمابیش نمایش‌نامه‌وار به خواننده و بیننده نشان می‌دهند (ر.ک. پاینده، ۱۳۹۲: ۲۱۶–۲۱۷). این شیوهٔ تعلیق‌سازی از شیوهٔ نشان دادن نشئت گرفته است که در آن، اطلاعات روایی کانونی‌ساز درونی و خواننده در وضعیت همسانی قرار دارند.

اقتباس تلویزیونی با چند تغییر کوچک در جزئیات صحنه‌های داستان منثور، همچنان با عنصر تعلیق روایت می‌شود. بااین‌حال، در ادامه شاهد یک تغییر اساسی در بررسی دامنهٔ اطلاعات داستان آن‌ها هستیم. در داستان مرادی کرمانی بعد از آنکه آقای معلم مجید را غافلگیر می‌کند، مچ دست او را می‌گیرد و تند توی دفتر می‌رود، مجید دنبال او می‌رود و از پشت شیشهٔ پنجرهٔ دفتر به او نگاه می‌کند که کتش را کنده و دارد خوب نگاهش می‌کند تا ببیند باز نخ روی آن هست یا نه (ر.ک. مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳۸). در اقتباس تلویزیونی، بعد از آنکه آقای معلم مجید را دعوا می‌کند و از پله‌های راهروی مدرسه پایین می‌رود، دیدگاه مجید به‌عنوان کانونی‌ساز درونی حذف می‌شود. در این صحنه، دوربین آقای معلم را از بالا و از یک نمای نسبتاً دور نشان می‌دهد (تصویر ۳) که با حرکت‌های سر و بدنش لباس‌های خود را نگاه می‌کند و پس از دید زدن اطراف خود، کتش را می‌کند، نگاهش می‌کند و با دست تکانش می‌دهد (ر.ک. پوراحمد، ۱۳۷۰: ۲۶: ۲۲: ۰۰–۳۶: ۲۲: ۰۰). با حذف مجید از کانونی‌سازی این صحنه، برای نخستین‌بار در روایت فیلم، اطلاعات روایی بیننده از کانونی‌ساز درونی یا شخصیت اصلی آن بیشتر می‌شود و دامنهٔ اطلاعات داستان به‌سمت کنایهٔ دراماتیک حرکت می‌کند. این شگرد نشان می‌دهد که برخلاف کانونی‌سازی داستان‌های منثور، روایت فیلم می‌تواند حتی در روایت‌هایی با کانونی‌سازی درونی غالب نیز با ارائهٔ اطلاعات روایی بیشتر به بیننده باعث پویایی و جذابیت بیشتر خود شود.

پوراحمد از شیوهٔ نشان دادن برای ایجاد معما نیز استفاده کرده است. مجید وقتی‌که می‌بیند از اندازه‌گیری با نخ به نتیجه‌ای نمی‌رسد، فکر دیگری می‌کند. او تنها در کلاس نشسته است و با نخ‌ها ور می‌رود که ناگهان چشمش به تخته‌سیاه می‌افتد. او ناگهان بلند می‌شود و یک تکه گچ برمی‌دارد و با خط‌کش گوشهٔ تخته‌سیاه چند خط می‌کشد. این کنش موجد پرسش‌های مختلفی است. با اینکه بیننده سرنخ‌هایی دربارهٔ پاسخ آن‌ها دارد، درحال حاضر پاسخ قطعی آن فقط نزد مجید است. با شروع مجدد کلاس، دوربین ابتدا آقای معلم را کنار همان خط‌های گوشهٔ تخته‌سیاه نشان می‌دهد. سپس از یک نمای بسیار نزدیک روی چشم‌ها و دست‌های مجید برش می‌زند که در حال شمارش خط‌ها برای اندازه‌گیری آستین آقای معلم است. در اینجا، برتری اطلاعات روایی کانونی‌ساز درونی به‌سرعت به همسانی اطلاعات روایی او و بیننده و درنتیجه تعلیق تبدیل می‌شود. در این لحظه، آقای معلم دوباره مجید را دعوا می‌کند که چرا بروبر او را نگاه می‌کند و باعث می‌شود این فکر نیز به شکست منجر شود.

۴-۴. پیرفت چهارم

در آغاز این پیرفت، مجید از اینکه هنوز نتوانسته است اندازهٔ ژاکت آقای معلم را به‌دست بیاورد بسیار کلافه شده است. او ظهر که به خانه می‌رود، به‌دروغ به بی‌بی می‌گوید: «معلممان اندازه ژاکتش را روی کاغذ نوشت و به من داد. گفت رنگش هم آبی باشد. ولی کاغذ را گم کردم» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳۸). بی‌بی به او می‌گوید: «اگر یکی از ژاکت‌های کهنه‌اش بود، از رویش می‌بافتم» (همان: ۳۹). پیشنهاد بی‌بی مجید را به فکر فرومی‌برد تا راه‌حلی برای به‌دست آوردن ژاکت کهنهٔ آقای معلم پیدا کند. او به بی‌بی می‌گوید: «هرجور هست یکی از ژاکت‌هایش را برات می‌آورم»

(همان). صحبت‌های مجید باعث ایجاد حداقل یک معما در روایت می‌شود: مجید چگونه می‌تواند یک ژاکت کهنهٔ آقای معلم را به‌دست بیاورد؟

در اقتباس تلویزیونی، فیلم ابتدا مجید را سوار بر دوچرخه به‌ترتیب از سه نمای خیلی دور در خیابان، دور در کوچه و نزدیک در خانه نشان می‌دهد. مجید وقتی که به خانه می‌رسد، متوجه می‌شود که بی‌بی در خانه نیست. در این لحظه، او با دو عدد کاموا وارد حیاط می‌شود. مجید به او اعتراض می‌کند که این رنگ اصلاً به معلم انشا نمی‌خورد. او از بی‌بی می‌خواهد که کامواها را به فروشنده پس بدهد، اما بی‌بی می‌گوید که او آن‌ها را پس نمی‌گیرد. مجید آن‌ها را برمی‌دارد و پس از پرسیدن آدرس، به‌دنبال فروشنده می‌رود. مجید کامواها را عوض می‌کند و به خانه می‌آید. بی‌بی دوباره از او اندازهٔ ژاکت را می‌پرسد. مجید که هنوز نتوانسته است اندازه‌های ژاکت آقای احمدی را پیدا کند، از او می‌خواهد که اندازهٔ یک معلم انشا که یک آدم متوسط است ببافد. بی‌بی قبول نمی‌کند و می‌گوید که کوتاه و بلند درمی‌آید. او از مجید می‌خواهد یک ژاکت یا بلوز کهنه از آقای معلم بیاورد تا از روی آن ببافد. با درخواست بی‌بی، مجید به فکر فرو می‌رود و «ژاکت کهنه» را دو بار تکرار می‌کند. هم‌زمان با این کنش، موسیقی فیلم نیز به‌کمک روایت می‌آید تا نوعی جرقهٔ ذهنی برای یافتن یک ژاکت کهنهٔ آقای معلم توسط مجید را برای بیننده تداعی[۳۱] کند.

همان‌گونه‌که پیش‌تر گفتیم، در داستان مرادی کرمانی، مجید دربارهٔ اندازهٔ ژاکت به‌دروغ به بی‌بی می‌گوید که معلمشان آن را روی کاغذ نوشته و به او داده، اما او کاغذ را گم کرده است. پوراحمد در اقتباس تلویزیونی، با حذف این دروغ روایی، از تعامل با دیگری استفاده کرده است. هرچند دروغ سبب گستردهٔ شتابان تعامل دیگران با مجید می‌شود، اما همیشه نتایج به‌ظاهر مثبت آن موقت است. ازاین‌رو، پوراحمد آن را حذف

و تعامل پایدار مجید از طریق گفت‌وگو با فروشندهٔ کاموا را جایگزین آن کرده است. آشکار است که دروغ در همهٔ فرهنگ‌ها کنشی شنیع محسوب می‌شود که می‌تواند نتایج منفی زیادی برای جامعه درپی داشته باشد. ازاین‌رو، جایگزین کردن آن با روش‌های تعامل با افراد و گروه‌های مختلف برای ایجاد جامعه‌ای سالم‌تر و پویاتر، می‌تواند یک موفقیت بزرگ برای روایت فیلم باشد.

۴ـ۵. پیرفت پنجم

در آغاز این پیرفت، مجید دوسه روزی است که بالای درخت توت روبه‌روی خانهٔ آقای معلم می‌رود و از آنجا حیاط خانه‌شان را می‌پاید تا ببیند کی یکی از ژاکت‌هایش را می‌شویند و روی بند می‌اندازند تا بتواند آن را ببرد (نک: مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳۹). در این صحنه، با عناصری از دامنهٔ اطلاعات داستان مواجه هستیم که به برخی از دسته‌های سرعت روایت وابسته هستند. برای نمونه، با توجه به رخنه در روند زمانی یا شکاف در آغاز این صحنه و صحنهٔ پیش از خود، می‌توانیم بگوییم برخی از رویدادهای آن ناگفته مانده‌اند. ازاین‌رو، معمای این صحنه (مجید چگونه آدرس خانهٔ آقای معلم را که به‌تازگی به مدرسهٔ آن‌ها آمده پیدا کرده است؟) با حذف ارتباط مستقیمی دارد. آشکار است که بخش‌های محذوفی از اطلاعات روایی این صحنه فقط نزد مجید است. همچنین، در آغاز همین صحنه، دامنهٔ اطلاعات داستان بلافاصله از معما به تعلیق تبدیل می‌شود و با آن نیز پایان می‌یابد، زیرا مجید علاوه‌بر اطلاعات روایی رویداد فعلی آن، اطلاعات روایی دوسه روز گذشتهٔ آن را با استفاده از چکیدهٔ نوع دوم به خواننده انتقال می‌دهد و او را درکنار خود و بالاتر از بعضی از کنشگرهای دیگر داستان، ازجمله آقای معلم، قرار می‌دهد. در این نوع چکیده، فقط ویژگی‌های

مشترک چند رشته‌رویداد یکسان ارائه می‌شوند؛ مثلاً رویداد چند بار تکرارشده را فقط یک بار روایت می‌کنیم (ر.ک. پرینس، ۱۳۹۱: ۶۲). این شگردها نقش مهمی در فعال کردن خوانندهٔ کودک و نوجوان در هنگام خواندن داستان دارد؛ به‌گونه‌ای که نویسنده با خالی گذاشتن بعضی قسمت‌های داستان، خواننده را فرامی‌خواند تا در پر کردن شکاف‌های متن و کامل کردن رویدادهای آن مشارکت کند. به این ترتیب، رویدادهای داستان درعمل متقابل و دوجانبه ازسوی نویسنده و خواننده ساخته می‌شوند و خواننده گیرندهٔ صرف و منفعل نیست (نک: صهبا، ۱۳۹۲: ۱۷).

پیرفت‌های پنجم تا هشتم اقتباس تلویزیونی برابر با پیرفت پنجم داستان منثور است، اما برخلاف آن، اقتباس تلویزیونی با نحوهٔ یافتن آدرس خانهٔ آقای معلم توسط مجید آغاز می‌شود. آقای معلم در حال خواندن و توضیح یک شعر است که دوربین با سرعت از روی او به‌سمت مجید حرکت می‌کند و درحالی که هر لحظه او را از نمای نزدیک‌تر نشان می‌دهد، فکر او با صدایش روی تصویر پخش می‌شود. او با خود فکر می‌کند باید دنبال آقای معلم برود تا خانه‌شان را یاد بگیرد تا ببیند بعد چه می‌شود کرد (نک: پوراحمد، ۱۳۷۰: ۳۸: ۲۹: ۰۰). این فکر که به شیوهٔ پیشواز زمانی ارائه می‌شود، با همسان کردن اطلاعات روایی بیننده با کانونی‌ساز درونی و برتر قرار دادن آن‌ها از آقای معلم، دامنهٔ اطلاعات داستان را به‌سمت تعلیق می‌برد. بعد از پایان کلاس و دیدن چند نما از تعطیلی مدرسه، ما آقای معلم را در نماهایی از کوچه و سپس خیابان می‌بینیم که به‌سمت ایستگاه اتوبوس می‌رود و مجید نیز با دوچرخه معلم را تعقیب می‌کند. در اینجا، می‌توان به دلیل اشارهٔ یکی از نماهای اول فیلم از دوچرخه‌های حیاط مدرسه و توضیح آقای معلم دربارهٔ فاصلهٔ خانهٔ جدیدش تا مدرسه پی برد. این عناصر نقش پررنگی در رویدادهای دو پیرفت اخیر فیلم خواهند داشت. مجید ایستگاه‌ها را

می‌شمارد و با دوچرخه زودتر از اتوبوس حرکت می‌کند تا از آن عقب نماند. در طول مسیر، فیلم مجید را از نماهای دور و نزدیک متعدد (تصاویر شمارهٔ ۴ و ۵) در خیابان نشان می‌دهد که به پشت‌سر خود نگاه می‌کند تا مطمئن شود اتوبوس از او جلو نمی‌زند.

این امر به‌دلیل ترس مجید و خواننده از جلو زدن اتوبوس و درنتیجه غالب شدن عنصر معما به‌جای تعلیق است، زیرا در آن، همهٔ رویدادها با اما و اگر مواجه خواهد شد. مجید چهار ایستگاه بعد منتظر معلم می‌ماند، اما او پیاده نمی‌شود و مجید ناگزیر می‌شود یک ایستگاه دیگر او را تعقیب کند. این‌بار در طول مسیر، اتوبوس از او جلو می‌زند و دامنهٔ اطلاعات داستان به سود معما می‌شود، زیرا نمی‌دانیم که مجید می‌تواند به اتوبوس برسد یا نه. پاسخ سریع است. اتوبوس پشت یک چراغ قرمز ترمز می‌کند و مجید دوباره از آن جلو می‌زند. بنابراین، دوباره دامنهٔ اطلاعات داستان به‌سمت تعلیق می‌چرخد. این رویه در مسیر ایستگاه بعدی نیز تکرار می‌شود؛ با این تفاوت که این‌بار مجید با تلاش خود و رکاب زدن بیشتر دوباره از اتوبوس سبقت می‌گیرد. این صحنه می‌تواند جنبه‌های آموزشی مفیدی هم برای کودکان و نوجوانان مخاطب فیلم داشته باشد. در اینجا، اتوبوس نمادی از مشکلات بزرگ پیش‌روی آن‌هاست که می‌توان آن‌ها را با کمک عوامل خارجی (چراغ قرمز) و تلاش (رکاب زدن بیشتر) پشت‌سر گذاشت و بر آن‌ها پیروز شد. همهٔ این رویدادها با یک موسیقی پرشور و حماسی همراه است. این موسیقی به روایت فیلم کمک می‌کند تا سرعت بیشتری را به خواننده القا کند. همچنین، این امر به بینندهٔ کودک و نوجوان کمک می‌کند تا با همدلی بیشتری کنش‌های مجید را دنبال کند و پیروزی حماسی او بر غولی به نام اتوبوس را پیروزی خود قلمداد کند. بالأخره آقای معلم در ایستگاه بعدی پیاده می‌شود و مجید که بسیار

خسته شده است، دوباره با دوچرخه در کوچه‌پس‌کوچه‌ها او را تعقیب می‌کند. در یکی از کوچه‌ها، چند پسربچه جلوی او را می‌گیرند و می‌پرسند در محلهٔ آن‌ها چکار می‌کند و تا مجید می‌خواهد از دست آن‌ها خلاص شود، آقای معلم را گم می‌کند. در اینجا، دوباره با معما مواجه می‌شویم: آیا مجید می‌تواند دوباره به آقای معلم برسد و خانهٔ او را پیدا کند؟ مجید کوچه‌ها را نگاه می‌کند؛ اما خبری از آقای معلم نیست. او دوباره به عقب برمی‌گردد و از کسانی که در کوچه می‌بیند کمک می‌گیرد، اما راه به جایی نمی‌برد. سرانجام به مغازه‌ای می‌رود و از صاحب آن کمک می‌خواهد و او که همهٔ همسایه‌ها را می‌شناسد، آدرس خانهٔ آقای احمدی را به مجید می‌دهد. در اینجا، سؤال پرسیدن و راهنمایی خواستن از دیگران نیز برای مخاطبان کودک و نوجوان فیلم جنبهٔ آموزشی دارد، زیرا به آن‌ها یاد می‌دهد که بسیاری از مشکلات زندگی را با همیاری و کمک گرفتن از دیگران می‌توان برطرف کرد، نه به‌تنهایی. از این گذشته، این امر دامنهٔ اطلاعات داستان را از معما به تعلیق تغییر می‌دهد.

در پیرفت‌های ششم و هفتم اقتباس تلویزیونی، اتفاق خاصی رخ نمی‌دهد و فقط نماهای دور و نزدیک متعددی از کلاس درس آقای معلم، تعطیل شدن مدرسه، دوچرخه‌سواری مجید در خیابان برای رفتن به خانه، خانه و ... را می‌بینیم. ظاهراً هدف این پیرفت‌ها نشان دادن گذر زمان در فیلم است، اما هدف اصلی این گذر زمان یک معماست که پاسخ آن را فقط کانونی‌ساز درونی می‌داند. در آغاز پیرفت هشتم، وقتی آقای معلم وارد کلاس می‌شود، صدای او و بچه‌ها به زمینه رانده می‌شود و صدای مجید روی نماهای نزدیک از صورت او و ژاکت جدید آقای معلم (تصویر شمارهٔ ۶) پخش می‌شود. مجید با خود می‌گوید:

– «[آقای معلم] ژاکتشو عوض کرده، باید برم، یا شانس» (پوراحمد، ۱۳۷۰: ۵۷: ۴۲: ۰۰).

او بلافاصله از آقای معلم اجازه می‌خواهد که بیرون برود. با اجازهٔ آقای معلم، دوربین بلافاصله دو نمای کوتاه از پایین رفتن مجید از پله‌ها و برداشتن دوچرخه‌اش از حیاط مدرسه را نشان می‌دهد. سپس مجید را توی کوچهٔ آقای معلم می‌بینیم که از دوچرخه‌اش پیاده می‌شود و از یک درخت بزرگ کنار دیوار بالا می‌رود. او روی دیوار حرکت می‌کند و سپس در جایی مشرف به حیاط آقای معلم می‌نشیند و نگاهی به آنجا می‌اندازد. داخل حیاط یک زن پشت به دوربین نشسته لباس می‌شوید و ژاکت همیشگی آقای معلم نیز روی بند آویزان است. مجید روی دیوار بلند می‌شود تا یک تکه چوب بزرگ از همان درخت بکند. در این لحظه، دوربین با تغییر موضع، از داخل حیاط و از نمای جلو همان زن را نشان می‌دهد که هنوز مشغول شستن لباس است (تصویر شمارهٔ ۷). دوربین با تغییر موضع می‌خواهد توجه کودکان و نوجوانان بینندهٔ فیلم را علاوه‌بر عمق نقض نهی مجید، متوجه نگرانی از سر برگرداندن زن و لو رفتن او کند. در صحنهٔ بعد، مجید با یک تکه چوب بزرگ از میان شاخه‌های درخت بیرون می‌آید و آن را به‌سوی ژاکت آویزان روی بند دراز می‌کند. حالا دوربین به‌صورت یک‌درمیان از زاویه‌های بالا و پایین، مجید و زن آقای معلم را نشان می‌دهد تا به‌صورت هم‌زمان هم چگونگی کنش مجید را به خواننده منتقل کند و هم ترس و دلهره از سر برگرداندن زن آقای معلم را (تصاویر شمارهٔ ۸ و ۹). سرانجام مجید موفق می‌شود ژاکت را از روی بند بردارد. او روی دیوار اندازه‌های آن را می‌گیرد و دوباره آن را روی بند می‌اندازد.

همان‌گونه‌که دیدیم، معمای اندازه‌های ژاکت آقای معلم در داستان منثور در یک پیرفت نُه‌سطری حل شد، اما برای حل همین معما در اقتباس تلویزیونی، با چهار پیرفت که بیش از هفده دقیقه (نزدیک به یک‌سوم از زمان کل فیلم) طول کشید

سروکار داشتیم. در این پیرفت‌ها، به‌غیر از آنچه دامنهٔ اطلاعات داستان و انواع ترکیب آن‌ها و استفاده از امکانات چندرسانه‌ای، مانند موسیقی فیلم، اعمال نمایشی و ... می‌نامیم، برتری ممتد عنصر تعلیق بر عناصر دیگر داستان باعث حفظ توجه بیشتر بیننده می‌شود. براساس این عنصر، بینندهٔ کودک و نوجوان از اینکه از آقای معلم اطلاعات روایی بیشتری دارد لذت می‌برد. او ناخودآگاه، حتی برای دقایق کوتاهی، احساس می‌کند از کسی که همیشه او را از خود آگاه‌تر می‌پنداشت به‌کمک روایت یک گام فراتر رفته است و حتی ممکن است فکر کند توانسته او را سرِ کار بگذارد. البته، این احساس فقط به او تعلق ندارد و می‌تواند وصف‌حال بینندهٔ بزرگ‌سال و کارگردان نیز باشد، زیرا آن‌ها نیز برای روزگار زیادی کودک بوده‌اند.

۴ـ۶. پیرفت‌های ششم تا دهم

این پیرفت‌ها بازهٔ زمانی یک‌هفته‌ای از بردن ژاکت کهنهٔ آقای معلم توسط مجید برای بی‌بی تا آماده شدن ژاکت پشمی نو را دربرمی‌گیرد. در این فاصله، مجید بعد از برداشتن ژاکت کهنهٔ آقای معلم تا خانه می‌دود و آن را به بی‌بی می‌دهد. قرار می‌شود ژاکت دو روز پیش بی‌بی بماند تا از روی آن ژاکت نو را ببافد. اما، مجید روز دوم ژاکت را از او می‌گیرد و با خود به مدرسه می‌برد. او تا زنگ آخر منتظر می‌ماند و سپس پیش از همهٔ بچه‌ها از کلاس خارج می‌شود و به‌سرعت خود را به در خانهٔ آقای معلم می‌رساند و دوباره یواشکی توی حیاط می‌رود و آن را روی بند می‌اندازد. بی‌بی نیز در این مدت همهٔ کارهایش را زمین می‌گذارد و هی می‌بافد و هی می‌بافد تا ژاکت پشمی آماده می‌شود (ر.ک. مرادی کرمانی، ۱۳۸۱ : ۳۹–۴۰). هرچند در این پیرفت‌ها از شگردهای توزیع اطلاعات روایی متعددی چون پیشواز زمانی، حذف، کشمکش

درونی و ... استفاده شده است، اغلب فقط با دامنهٔ اطلاعات داستان یک‌نواخت و سریعی از تعلیق‌های ضعیف مواجه هستیم.

برخلاف موارد بالا، در اقتباس تلویزیونی، تک‌تک صحنه‌ها با جزئیات کامل و تعلیق‌های بسیار قدرتمندی کانونی‌سازی شده‌اند. برای نمونه، در داستان منثور، صحنه‌های رفتن مجید به حیاط خانهٔ آقای معلم برای برداشتن و برگرداندن ژاکت کهنهٔ او در پیرفت‌های فوق بسیار کوتاه و بدون هیجان کانونی‌سازی شده‌اند، اما در اقتباس تلویزیونی، کانونی‌سازی همین صحنه حداقل چند دقیقه طول می‌کشد. در اینجا، هرچند وجه غالب با عنصر تعلیق است، با تغییر موضع‌های پیاپی دوربین این رویداد را از زاویه‌های مختلف می‌بینیم و ازاین‌رو، درمورد آن احساس دلهره و تعلیق بیشتری می‌کنیم. همچنین، برخلاف داستان منثور، ترکیب هم‌زمان تصویر، ادراک چندبُعدی مکان رویدادها، موسیقی فیلم و ... این احساس را قوی‌تر می‌کنند. به این ترتیب، در پیرفت‌های نهم و دهم اقتباس تلویزیونی نیز که برابر با پیرفت‌های فوق در داستان منثور هستند، به‌وفور از این تکنیک‌ها استفاده شده است. برای نمونه، در اینجا مجید بعد از اینکه اندازه‌های ژاکت را به بی‌بی می‌دهد، شب‌هنگام و پیش از خواب دچار عذاب وجدان می‌شود. مجید وقتی‌که در رخت‌خواب دراز کشیده است، رویدادهای گذشته را مرور می‌کند. در این میان، درحالی که تصاویر مربوط به هر رویداد نیز تکرار می‌شود، خود را سرزنش می‌کند که کی آقای احمدی گفت که تو باید برایش ژاکت ببافی؟ یا چرا از دیوار مردم بالا رفتی و دزدکی توی خانهٔ مردم سرک کشیدی؟ هرچند این صحنه‌ها در داستان منثور وجود ندارد، کارگردان فیلم تصمیم گرفته است با افزودن آن‌ها به اقتباس تلویزیونی، نقض نهی‌های مجید را به او و بینندهٔ کودک و نوجوان آن تذکر دهد. رسالت او اقتضا می‌کند که با یادآوری نقاط قوت و ضعف شخصیت اصلی

ـ و بالطبع بیننده ـ او را دربرابر خطاهایش مسئولیت‌پذیر کند تا بتواند درمورد آن‌ها پاسخ‌گو باشد. او برای اثبات استدلالش، از یک داستان درونه‌ای و عنصر معما کمک می‌گیرد. مجید در این داستان روایت می‌کند که چند وقت پیش چون یکی از همسایه‌ها بدون یاالله به پشت‌بام آمده بود، بی‌بی چه دعوایی راه انداخت و چه قشقرقی به‌پا کرد (ر.ک. پوراحمد، ۱۳۷۰: ۴۲: ۴۷: ۰۰– ۱۵: ۴۸: ۰۰). سپس با خود می‌گوید اگر یکی سر دیوار شما بیاید، دزدکی به خانهٔ شما سرک بکشد و بی‌بی هم در حیاط نشسته باشد، خوشت می‌آید؟ درنهایت، نتیجه می‌گیرد که خدایا منو ببخش (همان: ۳۴: ۴۸: ۰۰). هرچند در اینجا وجه غالب با عنصر تعلیق است، عنصر معما نیز به آن کمک می‌کند تا وجه آموزشی فیلم پررنگ‌تر شود.

۴ـ۷. پیرفت یازدهم

این پیرفت با عنصر تعلیق آغاز می‌شود. روزی که مجید ژاکت نو را برای آقای احمدی می‌برد، دیر به مدرسه می‌رسد. او به کلاس می‌رود، اجازه می‌گیرد و می‌نشیند. برای پیشکش کردن ژاکت از جا بلند می‌شود و آن را که توی یک بقچه گذاشته است روی دو دست می‌گیرد و به‌سوی آقای معلم می‌رود. بچه‌ها مجید را نگاه می‌کنند. او نیز با اشارهٔ چشم و ابرو به آن‌ها می‌فهماند که برایش کف بزنند. بعد بقچه را روی میز جلوی آقای احمدی می‌گذارد و به او می‌گوید این هم ژاکت شما. خودتان گفتید که بی‌بی برایتان ژاکت ببافد. بعد ژاکت را برمی‌دارد و جلوی سینهٔ آقای معلم می‌گیرد و می‌گوید چه بهتان می‌آید. صدای کف زدن بچه‌ها توی کلاس می‌پیچد. در اینجا، دامنهٔ اطلاعات داستان به‌سمت معما می‌چرخد: واکنش آقای احمدی به بافتن و آوردن ژاکت برای او چه خواهد بود؟ پاسخ سریع است: آقای معلم که خیلی عصبانی شده است،

ناگهان سر مجید فریاد می‌کشد که این را از اینجا بردار. کی به تو گفت که برای من ژاکت بیاوری؟ در این لحظه، مجید (و بالطبع خواننده) سخت غافلگیر می‌شود و روند رویدادهای داستان بسیار تغییر می‌کند. پس در اینجا، با یک معمای اساسی دربارهٔ پایان داستان مواجه می‌شویم: آیا آقای احمدی ژاکت پشمی را قبول خواهد کرد؟ کانونی‌ساز درونی برای دادن پاسخ این معما، دامنهٔ اطلاعات داستان را دوباره به‌سمت تعلیق می‌برد. مجید تته‌پته می‌کند و می‌گوید که به‌نظرش آقای معلم فراموش کرده است؛ اما آقای معلم میان حرف او می‌پرد و می‌گوید همین حالا این ژاکت را به خانه‌تان ببر و دیگر همچین کاری نکن. سپس ژاکت را از دست او می‌گیرد و لوله می‌کند و زیر بغلش می‌دهد. در صحنهٔ بعد، مجید سرگردان و حیران، میان حیاط مدرسه و کنار تور والیبال ایستاده است. ژاکت مچاله‌شده زیر بغلش است. به در کلاس نگاه می‌کند و ناگهان صدای آقای معلم را می‌شنود که به او می‌گوید برو به مادربزرگت بگو بیاید مدرسه، می‌خواهم با او حرف بزنم. وقتی‌که مادربزرگ به مدرسه می‌رود، آقای احمدی همه‌چیز دستگیرش می‌شود. او ژاکت را از بی‌بی می‌خرد و از مجید قول می‌گیرد که دیگر سرخود از این کارها نکند. او نیز قبول می‌کند (ر.ک. مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۴۱). درواقع، مجید قول می‌دهد که دیگر نقض نهی نکند. داستان آموزشی مرادی کرمانی در پایان حاوی خودشناسی و خودآگاهی مجید نیز است. او (و بالطبع خواننده) یاد می‌گیرد که هرگونه نقض نهی و خطا می‌تواند پیامدهای منفی زیادی داشته باشد. مجید که مشتاق و آرزومند تأیید و بازشناخته شدن ازسوی آقای معلم است، راه اشتباهی را درپیش می‌گیرد. ازاین‌رو، هم خودش را بی‌ارج می‌کند هم هدیه‌اش را (ر.ک. زمانی جمشیدی و طلایی‌زاده، ۱۴۰۰: ۳۶).

دامنهٔ اطلاعات داستان اقتباس تلویزیونی تقریباً به همین شکل است. در اینجا نیز داستان با عنصر تعلیق آغاز می‌شود، سپس به‌سمت عنصر معما می‌رود و دوباره با عنصر تعلیق ادامه می‌یابد. بااین‌حال، در اینجا، با دو تغییر بزرگ مواجه هستیم. همان‌گونه که دیدیم، در داستان منثور دو شکاف یا خلأ اطلاعاتی وجود داشت. نخست آنکه وقتی‌که آقای معلم مجید را از کلاس بیرون می‌کند و او می‌رود میان حیاط مدرسه می‌ایستد، چه اتفاقی در کلاس می‌افتد که آقای معلم او را صدا می‌زند که برو به مادربزرگت بگو بیاید مدرسه؟ دیگر آنکه وقتی‌که مادربزرگ آمد و به دفتر رفت، بین او و آقای احمدی چه گذشت؟ در اقتباس تلویزیونی، این شکاف‌ها با تمهیدهای مختلف ترمیم شده‌اند. دربارهٔ نحوهٔ ترمیم شکاف اول فیلم باید بگوییم که وقتی آقای احمدی از کنش مجید عصبانی می‌شود، به‌سرعت بقچه را می‌بندد و آن را بغل مجید می‌گذارد و او را از کلاس بیرون می‌کند. مجید توی راهرو و دم در کلاس می‌ایستد و به فکر فرو می‌رود (تصویر شمارهٔ ۱۰). به این ترتیب، ارتباط او با رویدادهای داخل کلاس قطع می‌شود. در ادامه، درحالی که هم‌زمان فکرهای مجید را روی تصاویر نمای نزدیک از صورت او برای متقاعد کردن آقای معلم می‌شنویم، فیلم به داخل کلاس برش می‌زند و ما از موضع بچه‌های دیگر و آقای معلم، به رویدادهای داخل کلاس دست می‌یابیم. بنابراین، اینجا نیز یکی دیگر از دفعات محدودی است که اطلاعات روایی ما از کانونی‌ساز درونی بیشتر می‌شود و کنایهٔ دراماتیک شکل می‌گیرد. این عنصر برای بیننده بسیار لذت‌بخش است، زیرا حتی برای لحظاتی کوتاه، در مقایسه با کانونی‌ساز درونی آگاهی بیشتری دارد.

پوراحمد برای ترمیم شکاف دوم، صحنهٔ پایانی داستان را تغییر داده است. در داستان خواندیم که بی‌بی به دفتر مدرسه می‌رود و در خلأ اطلاعاتی کانونی‌ساز درونی،

مسئله را با آقای معلم حل می‌کند و داستان با خوبی و خوشی به پایان می‌رسد. در اقتباس تلویزیونی، همین معمای بزرگ به تعلیق تبدیل می‌شود. می‌بینیم که آقای معلم چند لحظه فکر می‌کند، از کلاس بیرون می‌رود و بعد از نگاه کردن به مجید از او می‌خواهد که به داخل کلاس بیاید. او در کلاس به مجید می‌گوید که من می‌دانم که تو می‌خواسته‌ای به من محبت کنی؛ خیلی ممنون، اما این کار شما اصلاً درست نبود. سپس از مجید می‌خواهد که جلوی بچه‌ها توضیح بدهد که جریان این ژاکت چیست؟ مجید که وضعیت را مساعد نمی‌بیند، ناگزیر می‌شود از موضوع هدیه دادن ژاکت صرف‌نظر کند. او از آقای معلم می‌خواهد که عصبانی نشود و می‌گوید که چون او را خیلی دوست داشته است، از بی‌بی خواهش و تمنا کرده است که این ژاکت را الآن ببافد؛ وگرنه تا سال دیگر هم برای او نمی‌بافت و به دستش نمی‌افتاد. او ادامه می‌دهد که این شغل بی‌بی است و از این راه برای زندگی‌شان پول درمی‌آورد؛ حالا هم اگر از طرحش خوششان نمی‌آید یا پول و ... ، می‌تواند آن را برگرداند. در این لحظه، آقای معلم به‌دید خریدار ژاکت را به‌دست می‌گیرد تا آن را نگاه کند و فیلم روی همین تصویر به پایان می‌رسد (تصویر شمارهٔ ۱۱).

به‌نظر می‌رسد هدف پوراحمد از این تغییر این است که باور دارد کودکان و نوجوانان بینندهٔ فیلم به این سطح از بلوغ فکری و گفتاری رسیده‌اند که چنین مشکلات کوچک درون‌مدرسه‌ای را خودشان با معلمشان حل‌وفصل کنند تا نیازی به حضور والدین آن‌ها نباشد و اگر هم به این مرحله از رشد فکری نرسیده باشند، فیلم راه‌حل گفت‌وگو را به آن‌ها پیشنهاد و آموزش می‌دهد. از این گذشته، تغییرات پیاپی دامنهٔ اطلاعات داستان با خارج کردن فیلم از یکنواختی به پویایی و جذابیت آن کمک می‌کند و با قدرت بیشتری بیننده را پای تلویزیون نگه می‌دارد.

۵. نتیجه

در این مقاله، با بررسی دامنهٔ اطلاعات داستان در داستان کوتاه «ژاکت پشمی» و اقتباس تلویزیونی آن («ژاکت») دریافتیم که با تعدادی از تکنیک‌های توزیع اطلاعات روایی مواجه هستیم که روابط خواننده یا بیننده را با داستان مشخص می‌کنند و متناسب با شیوهٔ نویسنده یا کارگردان برای جلب توجه تغییر می‌کنند. این تکنیک‌ها براساس نوع کانونی‌سازی غالب هر داستان و امکانات روایی آن، شباهت‌ها و تفاوت‌های قابل‌توجهی دارند. در این راه، نخست دریافتیم که کانونی‌سازی داستان کوتاه «ژاکت» از نوع درونی یا دید همراه است که به‌دلیل همسان بودن اطلاعات روایی خواننده با او، باعث غلبهٔ عنصر تعلیق در آن می‌شود. این کانونی‌ساز برای تنوع دامنهٔ اطلاعات داستان و جذابیت بیشتر روایت، به‌کمک شگردهایی چون پیشواز زمانی، روایت درونه‌ای، حذف و ... ، از عنصر معما نیز استفاده می‌کند. یکی دیگر از تکنیک‌های این کانونی‌ساز غافلگیری است که آن نیز باعث افزایش معماهای داستان می‌شود؛ چون با هربار غافلگیری کانونی‌ساز درونی و خواننده، بر معماهای داستان افزوده می‌شود. همچنین، به‌دلیل محدودیت مکانی همین کانونی‌ساز، کنایهٔ دراماتیک در داستان وجود ندارد، زیرا خواننده نمی‌تواند هیچ رویدادی را خارج یا مستقل از منظر کانونی‌ساز درونی ببیند. از این گذشته، دریافتیم که هرچند اقتباس تلویزیونی داستان نیز از منظر یک کانونی‌ساز درونی غالب روایت می‌شود، دقایق زیادی از فیلم به کانونی‌سازی کنشگرهای دیگر نیز اختصاص دارد. اگرچه روایت کلامی عنصر تعلیق را فقط می‌توانست با عنصر معما ترکیب کند، تعلیق فیلم باتوجه به امکانات دوربین و خلاقیت کارگردان برای غنی‌تر کردن روایت با هردو عنصر معما و کنایهٔ دراماتیک ترکیب می‌شود؛ یعنی دوربین این قدرت را به ما می‌دهد که به مکان‌هایی برویم که کانونی‌ساز

درونی امکان حضور در آن‌ها را ندارد و اطلاعات روایی بیشتری از او داشته باشیم. همچنین، می‌توانیم رویدادها را با صدای روی تصویر، موسیقی و به‌صورت چندبُعدی از زاویه‌های مختلف ببینیم تا تعلیق‌ها و غافلگیری‌های قدرتمندتری داشته باشیم. در این شکل از روایت، با کانونی‌ساز درونی احساس همدلی و هم‌ذات‌پنداری بیشتری می‌کنیم؛ درحالی که در تعلیق محض، درگیری ما درحد علاقه‌مندی باقی می‌ماند. به این ترتیب، اقتباس تلویزیونی داستان از امکانات و تکنیک‌های چندرسانه‌ای متنوع‌تر و پیچیده‌تری برای تقسیم اطلاعات داستان و حفظ توجه بیننده استفاده می‌کند.

پیوست‌ها

تصویر شمارهٔ ۱

تصویر شمارهٔ ۲

تصویر شمارهٔ ۳

تصویر شمارهٔ ۴

تصویر شمارهٔ ۵

تصویر شمارهٔ ۶

تصویر شمارهٔ ۷

تصویر شمارهٔ ۸

تصویر شمارهٔ ۹

تصویر شمارهٔ ۱۰

تصویر شمارهٔ ۱۱

پی‌نوشت‌ها

1. plot
2. dramatize
3. narratology
4. Robert Mckee
5. sequence
6. multimedia
7. focalization
8. hierarchy of knowledge
9. mystery
10. suspense
11. dramatic irony
12. closed mystery
13. open mystery
14. Agatha Christie

۱۵. کلمبو (Culumbo) نام مجموعهٔ تلویزیونی جنایی آمریکایی بود که از سال ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۸ به‌طور منظم و از سال ۱۹۸۹ تا ۲۰۰۳ به‌طور نامنظم پخش می‌شد.

16. surprise
17. long shot
18. embedded narration
19. framing narrative
20. figure
21. patient
22. close-up
23. cut
24. titling

25. agency
26. ellipsis
27. violation of prohibition
28. flashforward
29. showing
30. telling
31. calling

منابع

ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ رویا پورآذر و نیما مهدی‌زاده اشرفی. تهران: اطراف.

بتلهایم، برونو (۱۳۸۲). *افسون افسانه‌ها*. ترجمهٔ اختر شریعت‌زاده. تهران: هرمس.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۷۷). *هنر سینما*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: نشر مرکز.

بی‌نظیر، نگین (۱۳۹۷). «گفتمان قدرت و سازوکارهای تکنولوژی انضباطی: مطالعهٔ موردی، *قصه‌های مجید*». *مطالعات ادبیات کودک*. س ۹. ش ۱. ۲۱-۴۸.

پاینده، حسین (۱۳۹۲). *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

پوراحمد، کیومرث (۱۳۷۰). «ژاکت». تهران. ۵۷ دقیقه. [فیلم تلویزیونی].

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت*. ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نشر نی.

رسولی، محمدرضا (۱۳۹۶). «میزان تأثیرپذیری و اقتباس فیلم صبح روز بعد از مجموعه داستان *قصه‌های مجید*». *نهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. بیرجند.

ریمون ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

زمانی جمشیدی، محمدزمان و سیاوش طلایی‌زاده (۱۴۰۰). *تراژدی میل: نقدی روان‌کاوانه بر قصه‌های مجید*. تهران: شب‌خیز.

سام‌خانیانی، علی‌اکبر و سیده زهرا موسوی‌نیا (۱۳۹۳). «نقد رویکرد پدیدارشناختی هوسرلی در *قصه‌های مجید*». *مطالعات ادبیات کودک*. س ۵. ش ۲. ۵۵ـ ۵۵.

صدرزاده، ماندانا، ایلمیرا دادور و حمیده فرمانی (۱۴۰۱). «تحلیلی روان‌شناسانه از دو مجموعه داستان *قصه‌های مجید* و *نیکلا کوچولو*». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ش ۱. ۳۰۱-۳۲۴.

صهبا، فروغ (۱۳۹۲). *کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن*. تهران: آگه.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۹). *تکنیک‌های تدوین (ج اول: تدوین تداومی)*. تهران: دانشکدهٔ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

علوی، فریده و منیژه قنبری (۱۳۹۷). «تحلیل گفتمان روایی در دو مجموعه داستان *قصه‌های مجید* و *کرک‌هویجی*». *جستارهای زبانی*. ش ۵ (۴۷). ۹۴-۱۱۸.

مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۸۱). *قصه‌های مجید*. تهران: معین.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲). *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.

نیک‌خو، عاطفه و یدالله جلالی‌پندری (۱۳۹۵). «نقش تعلیق رویدادگرا در ساختار نمایش روایی طومار جامع نقالان معروف به هفت لشکر». *مطالعات ادبیات روایی*. ش ۱. ۲۹-۴۶.

هاشمیان، لیلا و مهسا رجبی همدانی (۱۳۹۵). «بررسی *قصه‌های مجید* هوشنگ مرادی کرمانی از منظر تربیتی و اجتماعی». *زبان و ادب فارسی (ادب و عرفان)*. ش ۹. ۱۱-۲۳.

Alavi, F., & M. Qanbari (2018). "Tahlil-e Goftemā n-e Ravā ei dar Do Majmou'eh Dā stan-e *Qesse-hā ye Majid* va *Kork-Haviji*." *Do-Mahnā meh Elmi-Pajouheshi Jostā r-hā ye Zabā ni*, Vol. 9. No. 47. pp. 94-118. [in Persian]

Bettelheim, B. (2002). *Afsoon-e Afsāne-ha*. Trans. Akhtar Shariatzadeh. Tehrā n: Hermes Publication. [in Persian]

Binazir, N. (2018). "Gofteman-e Qodrat va Sā z o Kā r-hā ye Technology-e Enzabati: Motā le'e Moredi, *Qesse-hā ye Majid*". *Majalleye Motale'ā te Adabiā te Koodak*. Vol. 9. No. 1. pp. 21-48. [in Persian]

Bordwell, D., K. Thompson & J. Smith (1997). *Honar-e Cinemā*. Trans. Fattah Mohammadi. Tehrā n: Markaz Publication. [in Persian]

Hashemian, L., & M. Rajabi Hamedani (2016). "Barresi-e *Qesse-hā ye Majid* az Hooshang Moradi Kermani az Manzar-e Tarbiati va Ejtemā ei." *Faslnā meye Elmi-Pajouheshi-e Zabā n va Adab-e Fā rsi (Adab va Erfā n)*. Vol. 3. No. 9. pp. 11-23. [in Persian]

McKee, R. (2003). *Dāstān: Sakhtar, Sabk va Osul-e Filmnāmeh-nevisi*. Trans. Mohammad Gozarabadi. Tehrā n: Hermes Publication. [in Persian]

Moradi Kermani, H. (2001). *Qesse-hāye Majid*. Terhan: Mo'ein Publications. [in Persian]

Nik-khou, A., & Y. Jalali Pandari (2016). "Naqsh-e Ta'liq-e Rouydā dgera dar Sā khtar-e Namā yesh-e Ravā ei-e *Toomār-e Jame'e Naqqālān* Ma'rouf be *Haft Lashkar*." *Motale'at-e Adabiat-e Ravaei*. Vol. 2. No. 1. pp. 29-46. [in Persian]

Payandeh, H. (2013). *Goshoudan-e Romān: Romān-e Irān dar Partov-e Nazarieh va Neqd-e Adabi*. Tehrā n: Morvarid Publication. [in Persian]

Porter, A. H. (2018). *Savād-e Ravāyat*. Trans. Roya Pourazar and Nima Mehdizadeh Ashrafi. Tehrā n: Atraf Publication. [in Persian]

Pour-Ahmad, K. (1991). *Jācket*. Television Film. Tehrā n: 57 minutes. [in Persian]

Prince, G. (2012). *Ravāyat-shenāsi: Shekl va Kārkard-e Revāyat*. Trans. Mohammad Shahba. Tehrā n: Minooy-e Kherad Publication. [in Persian]

Propp, V. (1990). *Rikht-shenāsi-e Qesse-hāye Pariān*. Trans. Fareidoon Badrei. Tehrā n: Tous Publication. [in Persian]

Rasouli, M. R. (2017). "Mizā n-e Tasirpaziri va Eqtebā s-e Film-e *Sobh-e Rooz-e Ba'd* az Majmoo'eye Dastā n-e *Qesse-hāye Majid*". 9th National

Conference of Researches in Persian Language and Literature, Birjand. [in Persian]

Rimmon-Kenan, S. (2008). *Ravāyat-e Dāstāni: Boutiqay-e Mo'aser*. Trans. Abolfazl Horri. Tehrā n: Niloofar Publication. [in Persian]

Sadrzadeh, M., E. Dadvar & H. Farmani (2022). "Tahlili Ravā nshenā sā neh az Do Majmou'eh Dā stā n'e *Qesse-hāye Majid* va *Nikola Kocholoo*." *Pazouhesh-e Adabiāt-e Mo'aser-e Jahan*. Vol. 27. No. 1. pp. 301-324. [in Persian]

Sahba, F. (2013). *Kārkard-e Ebhām dar Farāyand-e Khānesh-e Matn*. Tehrā n: Agah Publication. [in Persian]

Sam-khaniani, A. A., & S. Z. Mousavinia (2014). "Naqd-e Ruykard-e Padidār-shenākhti-e Husserl dar *Qesse-haye Majid*." *Majalley-e Motāle'at-e Adabiāt-e Koodak*. Vol. 5. No. 2. pp. 55-74. [in Persian]

Todorov, T. (2000). *Boutiqāy-e Sākhtārgerā*. Trans. Mohammad Nabavi. Tehrā n: Agah Publication. [in Persian]

Todorov, T. (2007). *Boutiqāy-e Nasr: Pazhouhesh-hāye Now darbāray-e Hekāyat*. Trans. Anoushiravan Ganjipour. Tehrā n: Ney Publication. [in Persian]

Zabeti Jahromi, A. (2010). *Teknik-hāye Tadvin (Jeld-e Avval: Tadvin-e Tadāvomi)*. Tehrā n: Daneshkadeye Sedā va Simaye Jomhouri Eslami Iran. [in Persian]

Zamani Jamshidi, M. Z., & S. Talaeizadeh (2021). T*erāgedi-e Meil: Naqdi Ravānkavāneh bar* Qesse-haye Majid. Tehrā n: Shabkhiz Publication. [in Persian]