از گردآوری تا بازآفرینی افسانه‌های ایرانی

محمدرضا یوسفی[1]

چکیده

گردآوری قصه‌ها اولین قدم در راه حفظ گنجینه‌های روایی یک سرزمین است. گردآوری دارای قواعدی است که گردآورنده هنگام ضبط و ثبت قصه‌ها باید آنها را مدنظر قرار دهد از جمله رعایت حس عاطفی قصه‌گو، عدم دخل و تصرف در اصل روایت قصه و رعایت طرح اولیه قصه که دومین قدم ساده‌نویسی است و پیش نیاز آن شناخت جهان قصه و جهان کودک است. البته همواره ساده‌نویسی، ساده کردن متون ادبی بزرگسالان برای کودکان نیست که به تناوب عکس آن نیز ممکن است. معمولاً در بازنویسی، قصه‌های مکتوب و کهن فولکلوریک مبنای کار قرار می‌گیرند و در این مرحله متن ثانویه پدید می‌آید. در بازنگری هم ابتدا منبعی از فرهنگ جامعه ملاک تولید اثر قرار می‌گیرد، با این تفاوت که بازنگری آن به شیوه‌ای آزاد انجام می‌شود. بازآفرینی، آخرین مرحله کاوش بر روی قصه است که در آن اثری نو آفریده می‌شود و شاید تنها ردپایی از قصه اصلی در آن بتوان پیدا کرد.

کلیدواژه: افسانه‌های ایرانی، گردآوری، ساده‌نویسی، بازنویسی، بازنگری، بازآفرینی

---

۱. کارشناس تاریخ و نویسنده داستان‌های کودک و نوجوان، از ایشان کتاب‌های زیادی به چاپ رسیده که اغلب آنها بازآفرینی قصه‌های کهن و شفاهی است.

مقدمه

اشکال تأثیرپذیری و لذت بردن از قصه‌ها که میراث گذشتگان ما محسوب می‌شود، در مخاطبین گوناگون متفاوت است و همین تأثیرگذاری است که در عالم هنر و نویسندگی، روایت‌های رنگ به رنگ و دگرگون از قصه‌های پیشینیان را به وجود می‌آورد و با عناوینی چون گردآوری، ساده‌نویسی، بازنویسی، بازنگری و بازآفرینی رو به رو می‌شویم. در اصل این عناوین از نوع عکس‌العمل انسان‌ها و هنرمندان با متون گذشته، بویژه قصه‌های فولکلوریک به وجود می‌آیند.

به یاد داشته باشیم که بازگویی و بازآفرینی میراث فرهنگی گذشتگان تنها مختص هنرمندان نیست بلکه مردم نیز در روند زندگی و با احساس نیاز، به گونه‌های متفاوت در شکل و ساختار قصه‌ها و دیگر متون قدیمی دخل و تصرف می‌کنند و آنها را با خواسته‌ها، آرزوها و نیازهای خود تطبیق می‌دهند. به همین دلیل است که از یک قصه چند روایت داریم و گاه روایت‌ها با هم متناقض هستند.

در ادبیات گذشته ما، واژه‌های داستان، قصه، افسانه، سمر و... اغلب به یک معنا در آثار گوناگون از نظم و نثر تا سفرنامه و پندنامه و غیره می‌آمد و تفاوت عمیق ساختاری در میان آنها نبود. اما با پیدایی ادبیات داستانی معاصر، واژه‌ها به سوی تعریف شدن و هویت مستقل یافتن حرکت کردند و این حرکت مراحلی را طی کرد که در اینجا به آن مراحل اشاره می‌شود:

گردآوری

گردآوری آثار فولکلوریک نخستین گام در راستای حفظ میراث فرهنگی در هر جامعه‌ای محسوب می‌شود. برای کشف و ضبط اندیشه‌ها، باورها، آیین‌ها، آرزوها، خواسته‌ها، امیدها، یأس‌ها و در کل جهان اندیشه و هنر مردم، ضروری است که آنها گردآوری شوند و در زمینه‌های گوناگون مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی،

زبان‌شناسی، فرهنگ‌شناسی، ادب‌شناسی و... مورد استفاده قرار گیرند، زیرا «هنر و ادبیات توده‌ای به منزله مصالح اولیه بهترین شاهکارهای بشر به شمار می‌آید، بخصوص ادبیات و هنرهای زیبا و فلسفه و ادیان مستقیماً از این سرچشمه سیراب شده و هنوز هم می‌شوند. این سرچشمه افکار توده که نسل‌های پیاپی همه اندیشه‌های گران‌بها و عواطف و نتایج فکر و ذوق و آزمایش خود را در آن ریخته‌اند گنجینه زوال ناپذیری است که شالوده آثارمعنوی و کاخ با شکوه زیبایی‌های بشریت به شمار می‌آید.» (هدایت، ۱۳۸۱: ۴۹۶)

«هر یک از گونه‌های ادبیات عامه به سبب زبان و بیان و محتوا و شیوه بازگو کردن و برانگیزاننده یا آموزنده یا سرگرم‌کننده بودنشان به گروه سنی معینی از توده مردم اختصاص یافته است. مثلاً لالایی‌ها آرام‌بخش کودکان نوزاد به هنگام خواب است، متل‌ها گوش‌نواز کودکان نو پا و کودکستانی است، قصه‌ها و افسانه‌های پریان و جانوران، سرگرم‌کننده کودکان سال‌های آغاز دبستان، افسانه‌های قهرمانی و چیستان‌ها، مجذوب‌کننده کودکان سال‌های پایان دبستان و نوجوانان، تصنیف‌ها و ترانه‌ها، خوشایند و برانگیزاننده شور و احساس جوانان و حکایت‌ها و ضرب‌المثل‌ها و بیشتر آثار نمایشی مناسب بزرگسالان و سالخوردگان است.» (شورای کتاب کودک، ۱۳۷۶: ۱۴۳)

یک گردآورنده واقعی سعی می‌کند که به اصل اثر خدشه‌ای وارد نکند و با تمام توان در راستای انتقال بکر و اصیل آن بکوشد. البته پیشینه گردآوری قصه‌های فولکلوریک در ایران بسیار قدیمی‌تر از آن است که آغازش را پس از انقلاب مشروطه بدانیم. عبدالحسین زرین‌کوب می‌گوید «در قرن چهارم هجری دانشمندی به نام ابوعبدالله جهشیاری به گردآوری کتابی از افسانه‌های تازی، پارسی و رومی همت ورزید و تمامی افسانه‌گویان را به سوی خویش خواند و آنچه می‌گفتند او ثبت می‌کرد و گویا تا چهارصد و هشتاد افسانه را گردآوری کرد که مرگش فرار رسید و کارش ناتمام ماند.» (زرین‌کوب، ۱۳۵۱: ۲۳۲)

به هنگام گردآوری قصه ضروری است به چند نکته توجه کنیم. از آنجا که هر قصه سندی از یک جامعه و فرهنگ آن است می‌طلبد که به هر قصه به عنوان اثری سرگرم‌کننده و به عمل گردآوری به عنوان کاری از روی ذوق و دلمشغولی و به راوی «قصه‌گو» به عنوان فردی بیسواد و پیر یا باسواد و عامی نگاه نکنیم و از آغاز به این مهم اشراف داشته باشیم که هر قصه‌ای، سندی از اندیشه، زندگی، فلسفه، احساس و تاریخ هر ملتی است و قصه‌گو، پیری سرد و گرم روزگار چشیده یا حتی کودک و نوجوانی است که از بستر فرهنگ خود تغذیه کرده و تأثیر پذیرفته است و حال با روایت قصه‌ای، موقعیت و منزلت اندیشه و احساس و سطح فرهنگ خود را بازگو می‌کند. چون عنصر سرگرم‌کنندگی یکی از ویژگی‌های هر قصه است، دیگر ویژگی‌های آن را یا راوی نمی‌شناسد، که نیازی نیست حتماً بشناسد، یا می‌شناسد و از آن بهره می‌برد. به یاد داشته باشیم که قصه‌ها تاریخ اندیشه، فرهنگ، اصول چگونه زیستن و لذت متن را به مخاطبان خود انتقال می‌دهند و بی ارج دانستن قصه نشان‌دهنده عدم شناخت قصه است.

به هنگام گردآوری باید شرایطی ایجاد کنیم تا قصه‌گو در بستر حسی – عاطفی عمیق قصه فرو رود، سر و صداهای پراکنده پیرامون او را خاموش کنیم، در جریان قصه‌گویی او مداخله نکنیم و بگذاریم او آرام آرام با حس قصه همسو شود تا واژه‌های ناب از حافظه و ناخودآگاه او بیرون آیند و بر زبان جاری گردند. قصه گفتن مردم عادی که از سر اشتیاق قصه می‌گویند با یک قصه‌گوی حرفه‌ای متفاوت است. قصه‌گو – قصه‌گوی غیر حرفه‌ای – که قصه‌ها در جان و تنش، در رگ‌هایش، پی و عصب‌هایش ریشه دوانده‌اند، شرایطی می‌خواهد یعنی می‌طلبد تا بستری مهیا شود و حس پنهان قصه گفتن در او بیدار شود. چون اغلب قصه‌گوها از آن حس با خبر نیستند و قصه در ناخودآگاه آنان انبار شده است تنها در شرایط مساعد و خوب قصه‌ها بر زبانشان جاری می‌گردد پس باید شرایط خوب قصه‌گویی برای آنها مهیا شود.

هنگام گردآوری و ضبط و ثبت قصه‌ها هیچ‌گونه دخل و تصرفی نباید صورت بگیرد. گاه پیش می‌آید که گردآورنده می‌پندارد که قصه‌گو فلان واژه را درست بیان نکرده یا فلان شخصیت را اضافه کرده و خود را موظف می‌داند که متن را اصلاح کند. چنین امری از پایه درست نیست و بهتر است گردآورنده فقط جویی باشد و زمینه‌ای مهیا کند تا آب جاری شود.

موارد دیگر که باید هوشمندانه به آنها توجه کنیم، عبارت از ساختار و عناصر قصه است. گردآورنده با شناخت عناصر قصه می‌تواند بهترین روایت و نیز بهترین قصه‌گو را انتخاب کند. به یقین گردآورنده فردی منفعل و خنثی نیست، او دخل و تصرف در قصه نمی‌کند اما با شناخت جهان فولکلور و نیز شناخت عناصر قصه می‌تواند نقشی جدی در تولد قصه به روایت قصه‌گو ایفا کند. لازمه این روند همسو شدن با قصه‌گو است. به تجربه دیده و مشاهده کرده‌ام که وقتی با نگاه و رفتار و میمیک چهره با قصه‌گو همراه می‌شویم، او به هیجان آمده به ناخودآگاه ذهنش می‌رود و ابعادی از قصه را بازگو می‌کند که خود از این کشف و شهود لذت برده، قصه برای خودش تازگی می‌یابد و با بیانی عمیق‌تر، شیرین‌تر آن را بر زبان می‌آورد.

مرحوم حمید عاملی، قصه‌گوی رادیو

از مجموعه عناصری که اگر گردآورنده آنها را بیاموزد و بشناسد به روند گردآوری کمک می‌کند، عنصری چون «طرح» است. هر قصه عملاً و ذاتاً دارای طرحی است که قصه‌گو آن را بیان می‌کند. طرح قصه از آغاز و میانه و پایان تشکیل شده و اسکلت قصه در آن نهفته است.

قصه‌های فولکلوریک «کنشی» یا «غیر کنشی» هستند. در قصه کنشی سه مرحله

«پایداری نخستین»، «ناپایداری» و «پایداری واپسین» در آن آشکار و پیداست. به عنوان مثال در طرح قصه «مهمان‌های ناخوانده» در آغاز ننه پیرزن با آرامش در خانه‌اش نشسته و هنوز حادثه‌ای پیش نیامده است. این مرحله را «پایداری نخستین» می‌گویند. سپس با بارش باران و تق‌تق‌هایی که بر در خانه او زده می‌شود عملاً مرحله آرام و ساکن «پایداری نخستین» به هم می‌ریزد، قصه دچار تکانه و لرزه‌ای می‌شود و عملاً مرحله «ناپایداری» آن شروع می‌شود و پیرزن باید برای هر یک از حیواناتی که به خانه او می‌آیند فکری بکند و راهی بیابد. در پایان که هر یک از حیوانات علت مفید بودن خود را برای پیرزن می‌گویند و او می‌پذیرد که آنها برای همیشه پیش او باشند، قصه به مرحله «پایداری واپسین» خود رسیده، با خوشی و خرمی به پایان می‌رسد.

ممکن است در قصه‌ای مرحله «ناپایداری» در آغاز قصه بیاید، یعنی اساساً قصه با ناپایداری شروع شود و سپس پایداری نخستین در دل ناپایداری بیان گردد.

عنصر بعدی که اساساً بیشتر قصه‌ها برای آن خلق شده‌اند و می‌شوند، «درون‌مایه» نامیده می‌شود. هر قصه‌ای در بطن خود محتوا و مضمونی دارد که به آن درون‌مایه می‌گویند و چون اکثر قصه‌ها برای زندگی و چگونه زندگی کردن به وجود می‌آیند، عنصر درون‌مایه در آنها بسیار برجسته و آشکار است. از آنجا که بعضی از مردم عادی همه چیز را در راستای تزکیه نفس و شیوه درست زندگی کردن می‌دانند، در روند قصه به عنصر درون‌مایه و درشت‌نمایی آن بیشتر می‌پردازند و در اصل می‌خواهند به مخاطب پند و اندرز و تجربه‌ای را انتقال دهند. در اینجا گردآورنده نه با دخالت مستقیم و آشکار که با هوشیاری و رندی، فرضاً با تکان دادن آرام سر به راوی می‌فهمانند که «آری، من محتوا و منظور تو را می‌فهمم، به دیگر عناصر قصه بپرداز!» و آنوقت راوی به گونه‌ای مجبور می‌شود به سوی عناصر دیگر حرکت کند.

راویان معمولاً همان‌گونه که خودشان از چم و خم قصه با خبر هستند و می‌دانند که کوه قاف، نمادی تخیلی است و غار، ظلمات و قصر، شاهزاده و جنگل، مخوف و

کوهستان، وحشت و دیگر مکان‌های قصه‌ها نمادهایی دیگر هستند که برای خود راوی قابل تصور و تجسم هستند، می‌پندارند که برای مخاطب همچنین است. حال آنکه چنان مکان‌هایی برای کودک و نوجوان شنونده قصه ناشناخته و مبهم هستند و به ضرورت بهتر است قصه‌گو به عنصر «صحنه‌سازی» توجه بیشتری معطوف کند و در آغاز هر صحنه، ابعاد صحنه را برای مخاطب تشریح کند تا او به راحتی در سیر قصه قرار گیرد و مشکلی در درک صحنه وقوع حادثه نداشته باشد. در اینجا با ایما و اشاره از قصه‌گو می‌توان خواست که درباره صحنه حادثه توضیح بیشتری دهد. کافی است گره‌ای بر ابروان گردآورنده نقش بندد و سرش را به نشانه «این مکان کجاست؟» تکان دهد و به چهره‌اش حالتی پرسش‌آمیز دهد و معمولاً راوی پیام را می‌گیرد.

در اغلب قصه‌ها، شخصیت‌پردازی به معنای عمیق کلمه اتفاق نمی‌افتد و در بیشتر آثار گردآوری شده احساس می‌کنیم که شخصیت‌ها تیپ دارند. یعنی تنها به ویژگی ظاهری آنها و خصلت‌های کلی آنها نظیر خوب یا بد بودن اشاره می‌شود و شخصیت‌پردازی چنان که در داستان به معنای عنصری اساسی به آن پرداخته می‌شود، در قصه‌ها پیش نمی‌آید و عملاً تیپ‌سازی اتفاق می‌افتد. البته این ویژگی‌ها عامل بهتر یا بدتر بودن هیچ یک نیست بلکه تنها ویژگی هر کدام است و اگر هر یک ویژگی خاص خود را نداشته باشند از ماهیت هنری خود دور می‌شوند و اگر تلفیقی از هر دو به وجود آید که در عرصه هنر اتفاق افتاده و می‌افتد گونه‌های دیگر ادبی متولد می‌شوند.

قصه‌گویی، عملی شفاهی است و قصه‌گو بخشی از حسیات قصه را با حرکات و رفتار و چهره و احتمالاً چوب یا عصایی که در دست دارد بیان می‌کند و نشان می‌دهد و عملاً انتقال یک یک آن رفتار و کردار و نشانه‌ها در متن مکتوب گردآوری شده گاه غیرممکن و گاه بسیار دشوار است.

راوی به هنگام قصه گفتن، لحظاتی را سکوت می‌کند و به چشمان مخاطبین خود

می‌نگرد و با سکوت خود گویی بخشی از احساس و عاطفه‌اش را نسبت بـه شخـصیت قصه و روند قصه به شنونده انتقال می‌دهد. با تکان دادن سرش عمل شخـصیتی را نفـی می‌کند و هیچ واژه‌ای به کار نمی‌برد، با آهی که می‌کـشد، مـی‌گویـد «وای بـر روزگـار ماه‌پیشونی، از دست نامادری‌اش چه باید بکند و چه اشک‌هایی می‌ریزد !» آن آه و حس پنهان در متن گردآوری شده، آورده نمی‌شود و عملاً گردآورنده، بخش گفتاری قصه‌گو را در دفتر خود ثبت می‌کند. بنابراین بر دوش گردآورنده است که با حضور خلاق خود بکوشد تا فضاسازی قصه تا حد ممکن در روایت گفتاری قصه‌گو آورده شود؛ بـه ایـن صورت که از قصه‌گو خواسته شود پیش از شروع قصه بکوشد تـا رنـج‌هـا، شـادی‌هـا، دردها و همه آن حسیاتی که در روند قصه بر سر شخصیت‌ها می‌آید را در گفتـار خـود بیان کند. هر چه این اتفاق جدی‌تر تلقی شود، فضاسازی متن مکتوب غنـی‌تـر خواهـد بود.

از دیگر عناصری که معمولاً قصه‌گو به شکل طبیعی آن را رعایت می‌کنـد، «پیرنـگ» قصه می‌باشد. پیرنگ رابطه علت و معلولی حوادث و روند قصه را بیان مـی‌کنـد و هـر چه پیرنگ اثری قوی‌تر باشد، تأثیرگذاری و عمق هنری آن غنی‌تر خواهد بود.

از دیگر عناصری که گردآوردنده باید به آن توجه کند، عنصر «لحـن» اسـت. اسـتاد انجوی شیرازی می‌نویسد «همین که مثلاً چشم یک زارع یا یک پیرزن خانه‌دار به قلم و کاغذ افتاد آناً لحن خود را تغییر می‌دهد و خطرناک‌ترین آفت مطالب عامیانه هم همـین ادبی شدن جمله‌های آن است.» (انجوی شیرازی، بی‌تا: ۶۷)

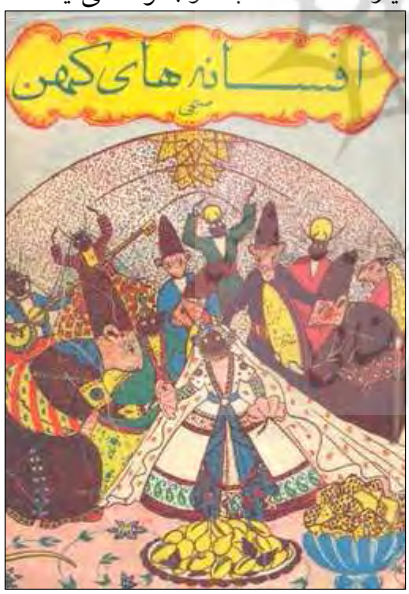
لحن عبارت از مجموعه ساختار گفتاری و سبک قـصه‌گـویی راوی، لهجـه و شـیوه گویش قصه‌گو می‌باشد که بیانگر حس و حـال زبـان راوی اسـت. اولاً کـه گردآورنـده نباید فکر کند که زبان معیار گویش تهرانی است و همه قصه‌ها را به این بیان برگردانـد، سپس باید با حرکت نویسی، ضمه، فتحه، کسره، سکون، امکان خـوانش قـصه را بـرای دیگران ممکن سازد و بکوشد لحن اصلی اثر از بین نرود.

ساده‌نویسی

بحث «ساده‌نویسی» در عرصه قصه‌های فولکلوریک به شکل جدی و بنیادی از چند قرن پیش در برخی مناطق جهان آغاز شد. عوامل گوناگونی در این قضیه دخیل بودند که از مهمترین آنها می‌توان به روند رو به رشد ادبیات داستانی در جهان غرب اشاره کرد.

در بین مکاتب مختلف می‌توان به رمانتیست‌ها اشاره کرد که اساس مکتب خود را بازگشت به قصه‌ها و کلاً فرهنگ فولکلوریک جامعه خود و جهان قلمداد کردند و با شروع این نهضت ادبی رویکرد به جهان فولکلور گسترش فوق‌العاده‌ای پیدا کرد.

با پیدایی گونه‌های مختلف ادبیات داستانی، عملاً ادبیات داستانی کودکان نیز شکل گرفت و در آغاز نویسندگان و شاعران این خطه به سراغ قصه رفتند که در ایران می‌توان به صبحی، بهرنگی، درویشیان و... اشاره کرد.



همان گونه که مکاتب ادبی از دل ضرورت‌ها، نیازها، تنگناها به وجود می‌آیند، ساده‌نویسی هم به همین گونه متولد شد و چنین پدیده‌ای که در آغاز قاعده و قانون روشنی نداشت، تجربی پیش رفت تا در سیر زمان اصولی نسبی یافت. بر همین مبنا ساده‌نویسان اولیه مبتنی بر درک و تشخیص خود آثاری به وجود آوردند. البته به یاد داشته باشیم که پروسه فوق نه تنها در رابطه با قصه‌های شفاهی که در رابطه با متون مکتوب و کلاسیک هم اجرا شد و به تدریج با کتاب‌هایی چون «نامه خسروان» که ساده‌نویسی قصه‌های شاهنامه برای نوجوانان بود و سپس با برخی از آثار صبحی و سپس مهدی آذر یزدی و

غیره این روند مسیر خود را طی نمود و به امروز رسید که حال شاهد آرشیوی از این گونه کتاب‌ها هستیم.

قابل فهم ساختن متون کهن، مبنای ساده‌نویسی در جهان معاصر است و پیش‌نیاز این مهم، شناختن جهان قصه و جهان کودک است تا در رابطه‌ای جدلی، پدیده‌ای نو ظاهر شود. آنچه که مسلم است ساده‌نویس باید در روند جدلی که طی می‌شود شیوه خویش را پیدا کند و اغلب خود اثر می‌گوید که به چه شیوه‌ای ساده‌نویسی می‌شود که البته به قدرت و توان هنری ساده‌نویس نیز مرتبط است.

به یاد داشته باشیم که کار ساده‌نویسی و کلاً ساده کردن متون ادبی تنها به این گونه نیست که بخواهیم آثار مربوط به بزرگسالان را برای کودکان قابل دسترس کنیم، گاه و به تناوب پیش می‌آید که عمل برعکس صورت می‌گیرد و کاری خاص کودکان را بازنویسی برای بزرگسالان می‌کنیم که این خود بحثی قابل تأمل است.

اما کسی که به سراغ ساده‌نویسی کردن قصه‌ها و متون کلاسیک می‌رود، باید نکاتی را رعایت کند. البته گروهی از فولکلورشناسان با این پدیده اصلاً موافق نیستند و مطرح می‌کنند که ساده کردن قصه‌ها جذابیت زبانی، هنری، ادبی و واژگانی آن قصه‌ها را می‌گیرد و از آنجا که اغلب ساده‌نویسان متکی به کتاب‌های درسی و مخزن محدود واژگانی کتاب‌ها دست به ساده‌نویسی می‌زنند، عملاً کودک را از شنیدن واژه‌هایی که در کتاب‌ها نیست یا ساده‌نویس می‌پندارد آن واژه‌ها سنگین و سخت هستند محروم می‌کنند. بنابراین وقتی که قصه ساده‌نویسی می‌شود عملاً بخشی از واژه‌ها حذف می‌شوند و چالاکی زبان قصه‌گو از بین می‌رود، رابطه قصه‌گو – شنونده جای خود را به کتاب – خواننده می‌دهد و آن تأثیری که قصه در گفتار دارد، طبیعتاً در نوشتار به وجود نمی‌آید. واقعیت این است که قصه شنیداری گونه‌ای از هنر است و قصه مکتوب نیز گونه‌ای دیگر. کودکان هر دو نوع را نیاز دارند، مقایسه و ارجح دانستن این بر آن یا آن بر این مشکلی را حل نمی‌کند. دیگر این که با مکتوب شدن قصه‌ها آنها از نیستی و

نابودی نجات می‌یابند. بسیار قصه‌ها بوده که سینه به سینه نقل شده و جایی زنجیره گفتار قطع شده و قصه در نسلی مانده و با آن نسل مدفون گشته است.

در واقع کار ساده‌نویس به گونه‌ای روایت دوباره قصه است در هیئت نوشتار و می‌توان گفت که به واقع سخت‌تر از قصه‌گویی می‌باشد. چون قصه‌گو محدودیت واژگانی ساده‌نویس را ندارد. محاوره‌ای حرف زدن و شکستن واژه‌ها بستری آسوده‌تر مهیا می‌کند تا قصه‌گو روایتش را بیان کند، اما کتابی نوشتن و واژه‌ها را از محاوره بیرون آوردن و برای بسیاری جایگزین و معادل یافتن سخت‌تر است.

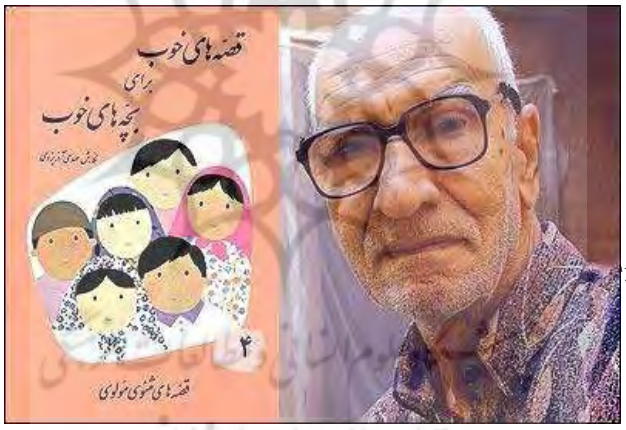
اگر بگوییم ساده‌نویسی کاری پر زحمت و گاه هنری هنرمندانه‌تر از خلق یک اثر به شکل آزاد است، پر بی‌راه نگفته‌ایم؛ چون در اثر آزاد، ذهن نویسنده رها و بی‌قید و بند است و هر گونه که بخواهد می‌نویسد و پیش می‌رود. در چنان اثری همه عناصر قصه را نویسنده طراحی و برنامه‌ریزی می‌کند، اما در کار ساده‌نویسی، طرح، درون‌مایه، فضا، صحنه، شخصیت‌ها و دیگر عناصر قصه معلوم و مشخص هستند و ساده‌نویس باید بر اساس نقشه‌ای از قبل ترسیم شده پیش برود. چنین کاری بازی خیال، گردش قلم، ذهن رها را به قید و بند گرفتار می‌کند، چون اساس ساده‌نویسی در قدم اول این است که ساده‌نویس مؤظف است و خودش را مکلف می‌داند که در ساختار کلی قصه دستی نبرد و تنها می‌خواهد آن را به گونه‌ای از نوشتار تبدیل کند تا برای مخاطبی دیگر قابل خواندن باشد. به روایتی دیگر «با توانایی کودکان در خواندن تناسب داشته باشد و بتواند این توانایی را افزایش دهد.» (شاه‌آبادی،۱۳۸۲: ۲۵) این تعهد مانند وجدان مترجمی عمل می‌کند که به او اجازه نمی‌دهند در متن اصلی دست ببرد و مداخله کند حتی اگر با بخشی از درون‌مایه یا عملکرد شخصیت‌ها یا هر عنصر دیگری موافق نباشد.

ساده‌نویس اگر با قصه‌ای مشکل دارد و ساختار طرح یا هر عنصر دیگر آن را قبول ندارد، نباید به آن دست بزند. او مختار است و می‌تواند به سراغ اثری دیگر برود، چون

اگر در ساختار اثر دست ببرد، از حدود اختیارات ساده‌نویس تخطی کـرده، بـه گونـه‌ای دیگر عمل کرده که به آن می‌توان عنوان دیگری را اطلاق کرد.

ساده‌نویس واسطه‌ای است که متنی را از این دست می‌گیرد و به آن دست می‌سپارد. او تملکی بر متن ندارد. عین صداقت و کردار درست او این است که اصل متن را ساده نویسی کند. اما کار او بسیار سخت است و گاه از همین سختی کار است که بسیاری از ساده‌نویس‌ها از متن خارج می‌شوند و در آن دخالت می‌کنند.

ساده نویس باید ذهنی پر از واژه داشته باشد تا بتواند در امر ساده کردن موفق باشد. زبان گفتار، بازیگوشی‌ها، ظرافت‌ها، خوش‌خلقی‌ها، نرمش‌های خـودش را دارد و زبـان نوشتار نیز ویژگی‌های خود را دارد.



مرحوم مهدی آذریزدی

یکی دیگر از کارهای ساده‌نویس ایـن اسـت کـه اثـری را از قـوم، ملـت و فرهنـگ خاصی می‌گیرد، آن را بازنویسی می‌کند و در عمل آن قصه را با زبان معیار به دیگر قوم و ملیت‌ها عرضه می‌کند. به روایتی دیگر قصه را از فضای بسته بومی بیـرون آورده، آن را وادار به سفر به دیگر مناطق می‌کند.

بازنویسی

در مقوله بازنویسی، چند پدیده وجود دارد و اساساً آن پدیده‌ها هستند که چنین گونه‌ای از نوشتن را به وجود می‌آورند. در آغاز، قصه‌ای فولکلوریک یا متنی مکتوب و کهن است که مبنای اولیه کار قرار می‌گیرد. می‌توان فرض را بر این گذاشت که متن اولیه مشکلی به لحاظ ارتباط و انتقال به مخاطب خاص یعنی کودک را دارد و عاملی به نام بازنویس به آن مشکل اشراف پیدا می‌کند، سپس در پروسه دوباره‌نویسی آن اثر، متن جدیدی به نام اثر بازنویسی شده یا متن ثانویه به وجود می‌آید.

بازنگری

هنگامی که اثر گردآوری شده که ویژگی گفتاری دارد، به وسیله نویسنده – بازنویس – با حفظ همه عناصر داستانی دوباره نوشته می‌شود، کار، بازنویسی شده است. البته باید به یاد داشته باشیم که هر اثر بازنویسی جبراً و حتماً همان حسی را به ما انتقال نمی‌دهد که منبع آن اثر گردآوری شده دارای آن حس است بلکه در مجموع از نظر درون‌مایه، صحنه، شخصیت به اصل اثر پایبند است و خواننده اگر مقایسه‌ای انجام دهد، اختلافی اساسی در اصل گردآوری و متن بازنویسی نخواهد دید اما از آنجا که تولید هنری لزوماً شیوه و روال و جبر خودش را دارد، پیداست که باید به راه خود طی طریق کند و ممکن است مخصوصاً در فضاسازی، حسی نه متضاد بلکه متفاوت را انتقال دهد. چون معمولاً آثار گردآوری شده فاقد عنصر قدرتمند فضاسازی هستند و انتقال حس اغلب در سطح صورت می‌گیرد، بازنویس مؤظف است حس پنهان را شکوفا کند. در روند بازسازی و پردازش حس ممکن است نوسانی به وجود آید که دست بازنویس هم نیست و آن ناشی از ویژگی مجموعه عناصر داستانی و تأثیر و تأثر آنها از هم و بر هم است که چنان وضعیتی را به وجود می‌آورد. اما اگر اثر بازنویسی شده اندیشه‌ای دیگر را انتقال دهد یا به گونه‌ای متضاد با اصل اثر به شخصیت‌سازی بپردازد، یا درون‌مایه را تغییر دهد، نویسنده به بازنگری پرداخته است.

به یاد داشته باشیم که واژه بازنگری یا بازنویسی در کل و در آغاز هیچ شرایطی را ایجاد نمی‌کنند که لزوماً به دلیل بازنویسی یا بازنگری، اثر پدید آمده حتماً از اصل گردآوری شده قوی‌تر باشد، چون ممکن است فرد بازنویس یا بازنگر، توانمندی انجام چنان امری را نداشته باشد و اصل قصه‌ای را تخریب کند. پس به صرف این که اثری بازنویسی و بازنگری شد، جبراً امتیاز برتر هنری برای آن به وجود نمی‌آورد مگر آن که از منظر ارزش‌های هنری – ادبی و حضور پویای عناصر قصه با کاری هنرمندانه رو به رو شویم که باز این برتری بازنویس و بازنگر را به گردآورنده و اصل اثر اثبات نمی‌کند. آنها را می‌توان با هم گونه خود مقایسه کرد اما با پدیده دیگر قابل سنجش نیست، چون به سرانجامی نمی‌رسد.

در بازنگری، نویسنده – بازنگر – به این شکل عمل می‌کند که ابتدا منبعی از فرهنگ جامعه خود را ملاک تولید اثری تازه قرار می‌دهد. در اینجا بازنگر مصمم نیست که اصل اثر را بازنویسی کند. او به گونه‌ای آزاد می‌خواهد با عنصری یا عناصری از اثر برخورد کند و از آن تأثیر گرفته در رابطه با عناصری چون موضوع، درون‌مایه، طرح، صحنه، شخصیت یا تغییر اساسی در یک یا چند عنصر از عناصر اثر، کار خود را خلق کند. چنین تجربه‌ای در ادبیات کلاسیک ما سابقه‌ای دیرینه دارد. نویسنده ممکن است طرح قصه را به لحاظ آغاز و میانه و پایان به همان گونه که هست حفظ کند، اما موضوع را فرضاً از مبحثی اجتماعی به مبحثی فلسفی تغییر دهد یا این که درون‌مایه را به گونه دلخواه خود شکل دیگری دهد و فرضاً رابطه پدر و مادر را به رابطه پدر و فرزند، یا فرزند و مادر تغییر دهد. طبیعی است که در این گونه بازنگری‌ها دیدگاه نویسنده نسبت به دیدگاه راوی منبع اصلی متفاوت خواهد شد.

چنین شیوه‌ای در ادب کلاسیک ما سابقه دیرینه‌ای دارد و با کمی احتیاط می‌توان از عناوینی چون تضمین، تقلید، تلمیح نام برد. پایور اشاره به مولوی می‌کند و می‌نویسد او «ارکان موضوعی اثر قبلی را نگه داشته اما پیام‌ها (محتوی) را تغییر داده و دیدگاه

(درون‌مایه) خود را نیز بر اثر اعمال کرده است.» (پایور، ۱۳۸۰: ۲۳)

نگاه فردوسی به جمشید با نگاه اوستا به جمشید متفاوت است. در اوستا «جمشید نخستین کسی است که نگاهبانی جهانی را که هرمزد و خدای بزرگ ایرانیان قدیم ساخته بود به عهده گرفت و در پرورش آدمیان و جانوران و گیاهان کوشید... هرمزد نگاهبانی آیین خود را به جمشید می‌سپارد، او نمی‌پذیرد پس او را گاهدار جهان می‌کند.» (هاشمی‌نسب، ۱۳۷۱: ۸۶)

اما جمشید در شاهنامه یکی از پادشاهان ایران شمرده می‌شود. منظر نگاه اوستا از جمشید شخصیتی اسطوره‌ای می‌سازد اما فردوسی به او افسانه‌وار نگاه می‌کند. چنین تغییری که فردوسی نسبت به اصل منبع ایجاد می‌کند، بازنگری خوانده می‌شود. روایت احسان یارشاطر در کتاب «داستان‌های ایران باستان» متن اوستا را ملاک قرار داده و اسدالله شعبانی در کتاب «قصه‌های شیرین شاهنامه فردوسی» روایت فردوسی را ملاک بازنویسی خود از شخصیت جمشید قرار داده است. هنگام مقایسه دو متن اوستا و شاهنامه درباره شخصیت جمشید متوجه می‌شویم که فردوسی جنبه الهی اسطوره‌ای جمشید را تقلیل داده، از او پادشاهی عادل و عدل‌گستر خلق کرده و عملاً در نوع شخصیت‌پردازی و هویت شخصیت دست برده یا چنان روایتی را ملاک کار خود قرار داده، اما در سیر داستان و زندگی او تغییری اساسی ایجاد نکرده است. چنین بازنگری را فردوسی در دیگر روایت‌های خود نیز اعمال می‌کند، مانند شخصیت گشتاسب و تفاوت او با گشتاسب اوستا و نیز آوردن اسفندیار در روایت خود از «کتاب یادگار زریران» که

اسفندیار را به یاری بستور «فرزند زریر» می‌آورد تا انتقام خون پدر خویش را از تورانیان بستاند.

بازآفرینی

تاکنون تعاریف بسیاری از واژه «بازآفرینی» شده و خوشبختانه در این زمینه اشخاص گوناگون نظر داده‌اند. شاید علت گستره غنی و فراوان این واژه متون شفاهی و مکتوب ماست و از سویی ضرورت شناخت آثاری می‌باشد که به گونه‌ای از منابع دیگر وام می‌گیرند و متولد می‌شوند و ما با کارهای نو آشنا می‌گردیم.

البته بهتر است هویت اصلی و واقعی واژه بازآفرینی را بشناسیم و آن هویت کمی فراموش شده را به آن باز گردانیم تا تمیز آن را از دیگر گونه‌ها نظیر بازنویسی و بازنگری و ساده‌نویسی بازشناسیم:

واژه بازآفرینی کلمه‌ای ترکیبی و از «باز» و «آفرینی» به وجود آمده است. معین در تعریف «باز» می‌نویسد: «بر سر افعال در آید و به معنی دوباره، از نو، مجدداً و بار دیگر» (معین، ۱۳۷۱: ۴۵۲) است. عمید می‌نویسد: «حرف اضافه، به معنی دوباره، از نو، بار دیگر و مکرر است که بیشتر بر سر کلمات در می‌آید.» (عمید، ۱۳۶۱: ۱۸۷) مهشید مشیری آن را: «دوباره، از نو، مجدداً و بار دیگر» می‌گوید. (مشیری، ۱۳۶۹: ۱۱۴)

سه واژه «دوباره، از نو، بار دیگر» در هر سه فرهنگ تکرار شده اما در برهان قاطع با معانی فوق روبه رو نمی‌شویم: «به معنی تکرار و معاودت و دیگر هم هست چنان که گویند: «باز بگو» یعنی مکرر بگو و «باز چه می‌گوید؟» یعنی دیگر چه می‌گوید.» (برهان قاطع: ۲۱۷)

واژه «آفرینی» از مصدر «آفریدن» به معنای «از نیستی به هستی آوردن، خلق کردن، به وجود آوردن» (عمید، ۱۳۶۱: ۷۰)، در فرهنگ معین «خلق کردن، از نیستی هست کردن، از عدم به وجود آودن، ایجاد، هستی دادن» (معین، ۱۳۷۱: ۷۲)، در فرهنگ

مشیری «از نیستی هست گرداندن، به وجود آوردن، خلق کردن، ایجاد کردن» (مشیری، ۱۳۶۹: ۲۰) و در برهان قاطع واژه فوق نیامده و عملاً معنی نشده است.

در معانی فوق نیز به وجوه مشترکی چون از نیستی به هستی آوردن، خلق کردن و به وجود آوردن برخورد می‌کنیم و در می‌یابیم که از «آفرینی» مراد «آفرینش»، «خلق» و «از نیستی به هستی آوردن» است. چنان معانی از منظر هنر و نوع کاربرد واژه در تعاریف هنری نیست، بلکه از دریچه معانی واژگان است و این احتمال وجود دارد که در تعاریف هنری و ادبی منظور دیگری دریافت شود. حال به بخشی از تعاریفی که تاکنون ذیل این واژه آمده، می‌پردازیم. بازآفرینی، داشتن ریشه‌ای در اثر خلق شده است که آن ریشه از بطن متون فولکلوریک و کهن یا آثار داستانی پیش از بازآفرین (نویسنده) ریشه گرفته است.

افسانه‌های نو اثری تازه و خلاقه است که بعضی از آنها ریشه در متون کهن دارند و بعضی کاملاً خود ویژه و ثمره ذهن نویسنده هستند. پینوکیو افسانه‌ای است که ریشه در قصه‌های فولکلوریک دارد، اما «آدم آهنی»، «تیستو سبز انگشتی»، «شازده کوچولو» شخصیت‌های افسانه‌ای نو هستند که ثمره ذهن نویسندگان خود می‌باشند. نکته‌ای دیگر که در بالا به آن اشاره شد، قدرت فکری و هنری بازآفرین می‌باشد که اصل و بنیاد چنین کاری بر همین نکته استواراست. بدون قدرت فکری و هنری نه می‌توان افسانه‌ای نو و مستقل ساخت، نه افسانه‌ای نو و مؤثر از منابع کهن به وجود آورد.

البته بحث «تقلید» با «الهام» فرق می‌کند، کلاسیک‌ها و رمانتیست‌ها از متون کهن به فراوانی الهام گرفته‌اند و آثاری دیگر خلق کرده‌اند. محمود حکیمی در کتاب خود درباره الهام و آفرینش می‌نویسد «ریشه‌های اصلی ادبیات کودکان، در سطح جهان و ایران، از فرهنگ عامیانه می‌نوشد. استفاده از فرهنگ عامیانه، به طور معمولی با بازنویسی آن شروع شد، سپس با ادامه بازنویسی، در مراحل خاص تاریخی به الهام فکری و آفرینش منجر شد.» (حکیمی، ۱۳۵۶: ۳۱)

از میان کسانی که به شکل جدی و تئوریک به مقوله بازآفرینی پرداخته و ریشه‌های آن را در تاریخ گذشته ایران و حال بررسی کرده، جعفر پایور است. او پس از پژوهش و تحقیقی گسترده به بیان مقوله بازنویسی و بازآفرینی پرداخته و در کتاب خود مبحثی به عنوان «روش بازآفرینی» و اصول آن را به نقد می‌کشد و طرح نظر می‌دهد و به درستی می‌گوید «یکی از روش‌های آفرینش و خلق آثار ادبی و هنری، روش بازآفرینی است. بدین معنا که نویسنده و هنرمند از آثار دیگران – چه کهن، چه معاصر – الهام می‌گیرد و به خلق اثر جدید می‌پردازد. عمده‌ترین کار در روش بازآفرینی تغییر موضوع و بر هم زدن چارچوب موضوعی اثر قبلی است.» (پایور، ۱۳۸۰: ۱۵۵)

او در ادامه نظریاتش می‌گوید «در روش بازآفرینی، نویسنده یا شاعر مجاز است از موضوع کهن یا معاصر الهام بگیرد و هر گونه تغییری در موضوع پیشین ایجاد نماید. می‌تواند شخصیت‌ها را تغییر دهد، از مثبت به منفی یا به عکس برگرداند، یک پهلوان افسانه‌ای یا تاریخی را به انسان عادی درآورد، هر گونه اندیشه فلسفی، اجتماعی و هر نوع دیدگاهی را به موضوع مورد نظر وارد کند. اما با همه تغییرات و دگرگونی‌هایی که در اثر پیشین ایجاد می‌کند یک نوع رگه و نشانه‌هایی در اثر گذشته، در اثر جدید او قابل مشاهده و درک است. به گونه‌ای که با آن نشانه یاد و خاطره اثر پیشین در ذهن مخاطب زنده می‌شود و این تنها موردی است که یک اثر بازآفرین شده را از یک اثر آفرینش مستقیم و بی‌واسطه جدا می‌سازد.» (همان: ۱۷۲)

کشف ظرفیت درونی افسانه‌ها امری بسیار مهم است که به شناسایی تک تک عناصر داستان در آنها منجر می‌شود و نویسنده با شناخت آنها می‌تواند اثری نو خلق کند که البته این مهم نیاز به درک و مطالعه عمیق متون کهن و نیز آگاه بودن از جهان ادبیات معاصر دارد. بعضی از کارشناسان و منتقدین طرح می‌کنند که بازنویسی، بازآفرینی و افسانه نو در روندی تکاملی به دنبال هم می‌آیند که این نظریه صحیح نیست. چون چنین دریافتی ابتدا این برداشت را در ذهن ایجاد می‌کند که گویا

بازنویسی، مخصوصاً خلاقانه آن در سطحی نازل قرار دارد و سکوی پرتابی است برای رسیدن به مراحل بازآفرینی و افسانه نو، حال آنکه هر یک جایگاه خود و شرایطی خاص دارند. محدودیتی که بازنویس نسبت به یک یک عناصر قصه دارد، مسئله‌ای سخت است و فقط یک بازنویس خلاق می‌تواند از چنبره بسته قصه‌ای که برای بازنویسی انتخاب کرده، سربلند بیرون آید و کاری هنرمندانه را عرضه کند. چنین محدودیتی را بازآفرین‌ها و نویسندگان افسانه نو ندارند، بلکه آنها کاملاً آزاد و رها عمل می‌کنند و به هر سویی که ذهن هدایت کند، می‌توانند ره بسپارند. دیگر این که اگر بازآفرینی را حلقه میانی بازنویسی و افسانه نو بدانیم باز منطقی نیست. چون بسیاری از آثار بازآفرینی شده، عملاً افسانه نو هستند و بسیاری از افسانه‌های نو ریشه در آثار بازآفرینی دارند. تفاوت چندان عمیقی این دو با هم ندارند اگر به دو عنوان نام‌گذاری می‌شوند مبتنی بر ویژگی‌های هر یک می‌باشد. هنگامی اثری را بازآفرینی می‌نامیم که ریشه‌ای در متون کهن یا حتی معاصر داشته باشد.

در سرقات، مضمون اثری متهم به سرقت از آن دیگری می‌شود. در اقتباس، اثری به گونه‌ای دیگر بازنویسی می‌گردد. در تضمین، هنرمندی از هنرمندی دیگر حس و تصویری را وام می‌گیرد. در الهام، شاعر و نویسنده از اثری دیگر ملهم می‌شود و کار خود را خلق می‌کند. در تلمیح، هنرمند به‌گونه‌ای اشاره‌وار از میراث فرهنگی خویش بهره می‌برد. در تقلید، هنرمندی طوطی‌وار اثر دیگر را بازگو می‌کند. در نظیر، عین اثر دوباره بازنویسی می‌گردد. در تأثیر، هنرمندی از هنرمند دیگر تأثیر می‌پذیرد و در مجموع در گونه‌های فوق رابطه‌ای وجود دارد میان اثری که از پیش موجود است و میراث فرهنگی محسوب می‌شود و هنرمندی می‌آید و از آن میراث به شکلی بهره می‌جوید. نوع بهره‌وری را ارزش‌گذاری نمی‌کنیم، هدف پیشینه مفهوم و جریانی به نام بازآفرینی است که به یک باره از دل نیازهای هنری روز بیرون نیامده و پیشینه‌ای بسیار دور دارد، اما نام و نشانش گونه‌ای دیگر بوده است.

البته گونه‌های دیگر ادب کلاسیک نیز در ابعادی با مفهوم بازآفرینی قرابت دارند، چنان که از «الهام» نیز می‌توان چنین دریافتی را داشت، اگر آن را «محرکی که شاعر (هنرمند) را وادار به خلق اثری هنری می‌کند و موجب دل سپردگی او به کار می‌شود» بدانیم آن محرک را می‌توانیم متون ادب کهن بپنداریم. عرصه هنر ضمن استقلالی که هر یک از عناصر و گونه‌ها و سبک‌ها و مکاتب دارند، در هم نیز تنیده می‌شوند. گاه بسیارسخت است که حکم داد فلان اثر بازآفرینی است یا بازنگری و اگر چنین می‌کنیم برای کشف اصول‌های گوناگون نوشتن است و دیگر آن که تا ساختار آنها شکافته نشود، شناسایی آنها دشواراست.

در بازآفرینی نیز، نویسنده با الهام از متون کلاسیک و فولکلوریک تأثیر می‌پذیرد، الهام می‌گیرد و اثر مستقل خویش را می‌نویسد که ربطی کامل به اصل متون ندارد و اثری تازه اما ملهم از پیشینه هنری – ادبی جهان هنر است. امکان دارد منبع الهام نویسنده یک متن ادبی باشد، ممکن است بنایی قدیمی، شعری، تابلویی، تصویری، قصه‌ای، افسانه‌ای، متلی، حکایتی، لطیفه‌ای، یک بازی، متنی تاریخی و سرانجام اثری فرهنگی از گذشته باشد.

البته در ادب بزرگسال، نسبت به متون ادبی کلاسیک یا واژه‌هایی چون «تصحیح»، «انتخاب»، «تحشیه»، «تراجم»، «مقدمه»، «به کوشش»، «به سعی»، «شرحی موضوعی» یا سر واژه‌ها برخورد می‌کنیم، اما هیچ یک معادل گونه‌های فوق که از دل ادبیات کودک و از بستر نیازها و ضرورت‌های آن بیرون آمده نیست.

آیا هر متنی که بازآفرینی شد لزوماً اثری هنری – ادبی محسوب می‌شود؟ به یقین چنین نیست و در عرصه ادب و هنر معیارهای گوناگونی برای تشخیص سره از ناسره وجود دارد که با عناوینی چون خوب، بد، متوسط یا خلاق و غیرخلاق یا ژورنالیستی و هنرمندانه یا سطحی و عمیق یا هنرمندانه و غیرهنرمندانه با تعابیر دیگر اثر ارزش‌گذاری می‌شود. نحوه قضاوت براساس کل و اجزای اثر است. منتقد با معیارهای خود به

کالبدشکافی اثر می‌نشیند و طی بررسی یک یک عناصر آن، سرانجام به جمع‌بندی خود می‌رسد و فرضاً می‌گوید که به دلایلی چند اثر خلاقانه است یا غیر خلاق یا ساده و سطحی است و به همین دلیل است که گاه اثری بازنویسی شده و خلاق، به مراتب بهتر از اثر بازآفرینی شده و سطحی می‌باشد. نباید فکر کنیم، حال که نویسنده از یک متن کهن یا فولکلوریک الهام گرفته و کاری بازآفرینی کرده، چون عملی آفرینشی انجام داده، حتماً از یک اثر بازنویسی یا بازنگری ارزشمندتر است. چون بسیار پیش می‌آید و در عرصه ادب کودک به فراوانی دیده شده که کسانی با الهام از اثری کهن یا شناخته شده دست به تولید کاری بازآفرین زده، اما هم اعتبار آن کار را زیر سؤال برده‌اند و هم اثری ضعیف به وجود آورده‌اند. به این جهت است که مطرح می‌شود بهتر است ارزش‌گذاری هر گونه ادبی در چارچوب معیارهای خود آن گونه بررسی شود.

اما بازآفرینی اثر دیگر کاری سخت و دشوار است. بازآفرین باید لزوماً ادبیات کهن و معاصر را به خوبی بشناسد. به صرف اینکه نویسنده طرحی نو در رابطه با قصه‌های کهن به ذهنش رسیده که نگاه و اندیشه‌ای تازه را عنوان می‌کند، نمی‌تواند دست به نوشتن بزند، چون قبل از هر چیز باید ابزار و کار نوشتن را به خوبی بداند. عناصر و گونه و سبک‌ها و مکاتب ادبی را بشناسد، البته بسیاری بدون شناخت چنین کارهایی می‌کنند و عملاً لقمه‌ای برای دهان تلویزیون یا مطبوعات کودک می‌سازند و گرنه خلق اثری نو کاری ساده نیست.

یک بازآفرین، گاه نویسنده‌ای ساختارشکن است. رستم، سهراب را در شاهنامه می‌کشد، حال بازآفرین می‌خواهد اثری خلق کند که رستم، سهراب را نکشد. به این گونه ساختار داستان به هم می‌ریزد. عناصر اثر به شکلی دیگر باید عمل کنند. روایت چگونه جریان خواهد یافت؟ تنها این کافی نیست که به اندیشه گریزاندن سهراب از مهلکه مرگ بیندیشیم و برسیم، مهمتر آن است که بتوانیم این اندیشه را در چارچوب اثر حقیقت‌مانند و باورپذیر سازیم.

داستان حماسی رستم و سهراب در شاهنامه و کشته شدن سهراب به دست رستم

یکی از قصه‌های تراژیک و دردناک شاهنامه است و از سویی به عظمت اسطوره‌ای رستم ضربه‌ای وارد می‌کند و از سویی فردوسی هوشیارانه نشان می‌دهد که اسطوره‌ها هم شکستنی هستند و ضربه‌پذیری آنها نیز حماسی و دردناک است. طرح قصه روشن و آشکار است و آن عبارت از این است که سهراب، پدر خویش را نمی‌شناسد. به دنبال پیدا کردن پدرش راه می‌افتد، طی توطئه‌ای که تورانیان می‌چینند، او ناخواسته و نادانسته به جنگ پدرش می‌رود و پدر نشناخته و ندانسته فرزند خویش را می‌کشد و تراژدی رستم و سهراب شکل گرفته به پایان دراماتیک خود ختم می‌شود. اثری دیگر داریم به نام «برزو نامه» که منظومه‌ای است درباره برزو پسر سهراب از زمان تولد او تا بزرگ شدن و سپس به جنگ رستم رفتن او. این منظومه به سبک و سیاق شاهنامه سروده شده و سرایش آن را به «عطا بن یعقوب معروف به عطایی رازی» نسبت می‌دهند.

برزونامه به نوعی بازآفرینی قصه رستم و سهراب است. در آن شاعر ساختار داستانی رستم و سهراب را به هم زده، اثر تراژیک رستم و سهراب را به اثری رمانتیک تبدیل کرده است. «آغاز سرگذشت برزو به تمام معنی شبیه به آغاز داستان سهراب است به این معنا که سهراب پیش از جنگ با ایرانیان در سرزمین شنگان به دختری «شهرو» نام دلباخت و پس از مدتی هنگام رحیل انگشتری خود بدو داد تا نشانی از وی باشد. چون کودک از مادر بزاد برزو نام گرفت و مادرش تا بیست سالگی نسبش را از وی پنهان داشت زیرا می‌ترسید که به گرفتن کین پدر به جنگ رستم رود. روزی افراسیاب هنگام فرار از برابر رستم به شنگان رسید و برزو را آنجا دید و از برز و بالای او شادمان شد و وی را نزد خود خواست و بپرورد و به جنگ ایرانیان فرستاد. برزو به دست ایرانیان اسیر شد و آنگاه از نسب خود آگاهی یافت و در شمار پهلوانان ایران در آمد.» (صفا، ۱۳۶۳: ۳۰۳)

همان طور که ملاحظه می‌کنید نسبتاً طرح داستانی «رستم و سهراب» و «برزو نامه» شبیه هم هستند و هر دو از حکایات مکتوب و شفاهی ریشه گرفته‌اند، اما گرانیگاه دو

اثر در تضاد با هم به سر می‌برند. در رستم و سهراب مبحث فرزندکشی است و اثری تراژیک است و در برزونامه عکس رستم و سهراب است و در پایان رستم، برزو را به وسیله مادر برزو می‌شناسد و خنجر را از بیخ گلوی او برمی‌دارد و قصه به پایان می‌رسد.

حال خلق برزونامه مبتنی بر چه انگیزه‌ای بود؟ موضوع قابل تأمل است، آیا قصه‌گوی پیر، قصه‌گویان پیری که رستم و سهراب را روایت کرده‌اند، از آن فاجعه اشک در چشم خویش و مخاطبان دیده و به روایتی ساختارشکنانه دست زده و با برزونامه نیت لبخند نشاندن بر لب مخاطبان خود داشته‌اند؟ یا ضرورت زمان بود؟ هر چه بود در سیر تاریخ حماسه سرایی ایران در خور تحقیق و تفحص است، اما آنچه که از منظر بازآفرینی ضرورت دارد، خلق اثری است که بتواند شانه به شانه شاهنامه – قصه رستم و سهراب – حرکت کند، از آن به لحاظ ساختار قصه‌ای پس نماند و چون آن در ذهن و یاد مردم بماند. با آن که به نوشته استاد صفا «برزو نامه از بزرگترین منظومه‌هایی است که به تقلید از شاهنامه و از روی داستان‌های قدیم ساخته شده است... از مطالعه کتاب «برزو نامه» به خوبی برمی‌آید که مراد گوینده تهیه ذیلی بر شاهنامه فردوسی بوده منتهی ذیل به عظمت از اصل در گذشته است.» (همان: ۳۰۳)

اما سخن این است که چه عاملی رستم و سهراب را قصه‌ای می‌کند که با تاریخ جریان می‌یابد و زمان نمی‌شناسد و تا به امروز از آن فیلم و نمایشنامه و بازنویسی و بازنگری و غیره می‌بینیم، اما برزو نامه در آرشیو متونی که از شاهنامه تقلید شدند باقی می‌ماند؟ روایت‌گران هر دو قصه مردم هستند، همان قصه‌گویان پیر باستانی و آنها قصه رستم و سهراب را در روایت دیگر خود به نام برزونامه بازآفرینی کرده‌اند، آن هم بازآفرینی مبتنی بر تضاد، رستم در آنجا می‌کشد، در اینجا نمی‌کشد.

سهراب در آنجا می‌میرد، برزو در اینجا نمی‌میرد، تهمینه در آنجا حضور ندارد، شهرو در اینجا حضور دارد (به هنگام جنگ رستم با برزو)، پایان آن اثر تراژیک و تلخ است، پایان این اثر رمانتیک و شیرین است. آن اثر فرزندکشی است، این اثر فرزند – نوه – ستایی است، اما چرا رستم و سهراب در حافظه تاریخی اکثر مردم ایران زمین می‌ماند و مانده است و خواهد ماند، اما برزو نامه در حافظه تاریخی متون کهن ایران زمین و در ذهن تنها محققین می‌ماند؟

استدلال فوق چند عامل را پیش‌بینی می‌کند: الف) شاهنامه پیش از برزو نامه سروده شده است. ب) سراینده برزو نامه به تقابل با سراینده شاهنامه برخاسته است. پ) سراینده برزو نامه بازآفرینی مبتنی بر تضاد را انتخاب کرده و چنین انتخابی به لحاظ ساختار دراماتیک برابر با ساختار شاهنامه نیست. ت) طرح داستانی برزو نامه نسبتاً چنان رستم و سهراب پیش می‌رود و کپی از روی آن است. ث) ساختار زبانی – بیانی

فردوسی در زمانه خود و پس از آن بکر و خلاقه است و سراینده برزو نامه همان زبان را تقلید می‌کند و زبان خاص خود را عرضه نمی‌کند. ج) مخاطب، اثری چون شاهنامه را خوانده خواستی فراتر از آن دارد. چ) عناصر حقیقت‌مانندی و باورپذیری در شاهنامه قوی‌تر است و...

این گونه است که بازآفرینی خلاق، کاری سترگ و دشوار است.

پس می‌توان مبحث بازآفرینی را به اختصار چنین خلاصه کرد که بازآفرین مبنایی تاریخی یا حکایتی یا سرگذشتی یا سندی را ملاک اثر خویش قرار می‌دهد و آن را چنان که راویان و مورخین گفته‌اند، روایت نمی‌کند بلکه آن را بازآفرینی می‌کند.

جمع‌بندی

در اینجا تلاش بر این بود که چهار نوع متن و روایت موجود مورد بررسی قرار گیرد و تفاوت‌ها و تشابه‌های آنها مشخص گردد. این چهار مورد گردآوری، ساده‌نویسی، بازنویسی و بازآفرینی است. از نظر تشابه، دو مورد اول به هم و دو مورد دوم با یکدیگر بیشتر نزدیکترند و از نظر تفاوت، دوتای اول با دوتای دومی تفاوت بیشتری دارند. اما در عین حال اینها چهار روایت مختلف هستند که این مقاله سعی نموده، در عین نزدیکی‌های بسیار، تفاوت‌های آنها رانشان دهد و هر یک را مشخص و متمایز نماید. در هر چهار اثر منبع یا متنی وجود دارد و قرار است آن منبع یا متن به روایت قابل استفاده، امروزی یا مدرن تبدیل گردد. در گردآوری منبع عمدتاً شفاهی است ولی روایتی که پدید می‌آید، یک متن نوشتاری است. نحوه ضبط و ثبت قصه‌ها باید به گونه‌ای باشد که حالات و اشارات در ساده‌نویسی، متن آرایه‌های مختلفی که درک و فهم یک متن یا نوشتار را دشوار می‌کند را پیرایش کند. در اینجا حساسیت در

این است که ارزش محتوایی اثر از بین نرود و ساده‌نویسی به معنی کم ارزش کـردن آن اثر نباشد. در بازنگری متن یا منبع اولیه در موضـوع، درون‌مایـه طـرح و صـحنه تغییـر می‌کند. این تغییر نباید به گونه‌ای باشد که ساختار اصلی متن یا منبع اولیه تغییر مـاهوی یابد. در اینجا برخلاف دو شیوه قبلی روایت داستانی، امکان تغییـری کـه ممکـن اسـت روال داستان راوی را تغییر دهد اصلاح می‌شود. در نهایت بازآفرینی، بازپرداختی آزادانه از یک منبع اولیه برای مقصودی حتی کاملاً متفاوت از منبع اول است. در این شیوه متن دوم وزن قابل مقایسه با متن اول دارد. بازآفرینی می‌تواند در بخشی از متن، در موضوع و جریان داستان و حتی پیرنگ باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. ابراهیمی، نادر (۱۳۷۰) **صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها**، تهران: گسترده

۲. انجوی شیرازی، ابوالقاسم (بی‌تا) **فرهنگ مردم و طرز گردآوری و نوشتن آن**، (جزوه آموزشی مرکز فرهنگ مردم)

۳. بی‌نام (۱۳۶۳) **سی و نه مقاله درباره ادبیات کودکان**، تهران: شورای کتاب کودک.

۴. پایور، جعفر (۱۳۸۰) **شیخ در بوته**، تهران: اشراقیه.

۵. تبریزی، محمدحسین بن خلف (۱۳۶۲) **برهان قاطع**، به اهتمام دکتر محمد معین، تهران: امیرکبیر.

۶. حکیمی، محمود (۱۳۵۶) **سخنی درباره ادبیات کودکان و نوجوانان**، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

۷. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۱) **یادداشت‌ها و اندیشه‌ها**، تهران: زبان و فرهنگ زبان.

۸. سرامی، قدمعلی (۱۳۸۰) **پنج مقاله درباره ادبیات کودکان**، تهران: ترفنده.

۹. شاه‌آبادی، حمیدرضا (۱۳۸۲) **مقدمه برای ادبیات کودک**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۱۰. شعبانی، اسدالله (۱۳۷۵) **قصه‌های شیرین شاهنامه**، تهران: پیدایش.

۱۱. شورای کتاب کودک (۱۳۷۶) **فرهنگنامه کودکان و نوجوانان**، ج۲، تهران: نشر فرهنگنامه

۱۲. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳) **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: امیرکبیر.

۱۳. عمید، حسن (۱۳۶۱) **فرهنگ فارسی عمید**، تهران: امیرکبیر.

۱۴. مانفرد، منزل (۱۳۸۴) «عناصر شفاهی در قصه‌های پریان»، ترجمه شهلا انتظاریان،

فصلنامه فرهنگ مردم، س ۴، ش ۱۳.

۱۵. محجوب، محمدجعفر (۱۳۵۶) **انتخاب و انطباق منابع ادب فارسی برای تدوین کتاب کودکان و نوجوانان**، تهران: نشر شورای کتاب کودک.

۱۶. مشیری، مهشید (۱۳۶۹) **فرهنگ زبان فارسی**، تهران: سروش.

۱۷. معین، محمد (۱۳۷۱) **فرهنگ معین**، چ ۸، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

۱۸. میرصادقی، جمال (۱۳۶۰) **قصه، داستان کوتاه، رمان**، تهران: آگاه.

۱۹. میرصادقی، جمال (۱۳۷۶) **عناصر داستان**، تهران: سخن.

۲۰. نورتون، دونا (۱۳۸۲) **شناخت ادبیات کودکان**، ترجمه ثریا قرلایاغ، تهران: نشر قلمرو.

۲۱. هاشمی‌نسب، صدیقه (۱۳۷۱) **کودکان و ادبیات رسمی ایران**، تهران: سروش.

۲۲. هدایت، صادق (۱۳۸۱) **نوشته‌های پراکنده**، تهران: ثالث.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی