تبدیل افسانه‌های شفاهی به اثر مکتوب نمایشی؛ برداشتی تجربی

عبدالرّضا فریدزاده[1]

چکیده

دیداری بودن رسانه تلویزیون به علاوه بُرد و گستره پوششی‌اش نقش آن را در آموزش جامعه بسیار برجسته می‌کند زیرا در امر یادگیری و تأثیرپذیری، حسّ بینایی بیش از حس شنوایی مؤثر است. از سوی دیگر، مؤلفه‌ها، ابعاد و ظرفیت‌های دیداری و نمایشی افسانه‌های شفاهی به اضافه رویکرد آموزشی و غنای محتوا و پیام از حیث اخلاق و معنویت، از آنها موادّ خام آموزشی مناسبی برای تلویزیون می‌سازد که با جمع بستن میان ویژگی‌های افسانه‌ها و توانایی تلویزیون می‌توان برنامه‌های خلّاق و سازنده‌ای برای جامعه فراهم آورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها: افسانه، افسانه‌های شفاهی، ادبیّات شفاهی مکتوب، ادبیّات نمایشی، رادیو و تلویزیون

---

۱. شاعر، نمایشنامه‌نویس، کارگردان تئاتر و فرهنگیار واحد فرهنگ مردم مرکز تحقیقات صدا و سیما

مقدمه

افسانه را «مثل»، «تمثیل» و «داستان مثل» هم نامیده‌اند و شاخه‌ای از آن نیز «افسانه تمثیلی» نامیده می‌شود. معانی متعددی در فرهنگ‌ها و آثار نویسندگان برای مفهوم افسانه آمده است همچون: شبیه، مانند، سخن، قصّه، برهان، داستان تمثیلی، نقل، اسطوره، حکایت، افسانه، داستان، دستان، سان، حال و صفت.

در قرآن کریم نیز مثل و داستان مترادف هم آمده‌اند: «وَاضرِب لَهُم مَثَلاً اصحابَ القَریَهِ اِذجآءَهَا المُرسَلُونَ». (یس/۱۳) در فارسی مثل را «نیوشه» به معنی گوش دادن[1] به سخن از پس دیوار می‌گفتند. در تبیین دقیق‌تر معنی مثل آمده است: «مِثل» تشابه در مفاهیم معقول و «مَثَل» تشابه در مفاهیم محسوس است. تمثیل به معنی مثل آوردن، بیان همانندی چیزی به چیزی دیگر است. امّا در بسیاری موارد تمثیل به مفهوم مثل آمده و هر دو واژه تمثیل و مثل برای داستان‌های حیوانات به کار رفته است. «امثال» برای جمع بستن داستان‌ها و تمثیل برای داستان‌های غیر حیوانات آمده است که جمع آن را «تماثیل» گفته‌اند. همچنین هر گاه از مثل به عنوان جمله پندآمیز برای بیان مقصود استفاده شود می‌گویند «مثل زده است» یا «ضرب‌المثل» آورده است.

ویژگی‌های نمایشی افسانه‌ها و مثل‌ها

حکمت، دارای دو بخش نظری و عملی است. افسانه، بخش نظری حکمت را که خشک و استدلالی است، اغلب با «حکمت عملی» می‌آمیزد و به مخاطبان منتقل می‌کند. در واقع حکمت عملی عبارت است از تحلیل کردار ارادی آدمی و دلایل چگونگی و اهداف آن به منظور تأکید بر کردار برتر است. کردار آدمی در دو مسیر انجام می‌شود: مسیر معاد و مسیر معاش. حرکت در

---

۱. نیوشه و گوش ایستادن در پس دیوار به نامستقیم بودن پند اشاره می‌کند. چنان که در مثل «هر چند در دیگ است به چمچه می‌آید» این پند نهفته است که بهره هر کس به اندازه تلاشش خواهد بود.

مسیر معاد، کوششی فردی است که به تزکیه می‌انجامد و حرکت در مسیر معاش تلاشی جمعی است که خود در دو سمت انجام می‌گیرد: سمت امور و معاش شخصی که «تدبیر منزل» نام دارد و سمت امور و معاش ولایت و سرزمین که از آن به «سیاست مُدُن» نام برده می‌شود. افسانه‌ها برخی معاشی، برخی معادی و دسته‌ای دیگر «معاشی معادی» هستند. دسته معاشی ضمن آن که کوشش معاشی برخوردار از حکمت معادی را کردار برتر می‌شمرد غالباً به هر دو سمت «تدبیر منزل» و «سیاست مدن» نظر دارد. به همین دلیل رگه‌های معادی در انواع افسانه‌ها وجود دارد که شمار در خور توجهی از آنها، به طور مستقیم یا با واسطه از آیات، احادیث و اشعار آموزنده معنوی و دینی آکنده‌اند و در شماری از آنها احادیث و آیات بر زبان راوی یا شخصیّت‌های داستانی جاری می‌شوند.

حکمت‌آمیزی و حکمت‌آموزی افسانه آن را از حیث آموزش اخلاق فردی و اجتماعی، هدفمند و درخور اعتماد و عامل اعتدال منش و کنش ساخته و نفی پندار و کردار نکوهیده در افسانه‌ها با بهره‌وری از آموزه‌های معنوی و دینی، طی دوره‌های طولانی، با ضروریات، نیازها، اولویت‌ها و آرمان‌های عمومی جامعه تناسب یافته‌اند و نقش بسزایی در هدایت عموم جامعه بر عهده داشته‌اند.

افسانه‌ها با بهره‌مندی از چنین ویژگی‌هایی، تأثیرات عاطفی عمیقی بر مخاطبان می‌گذارند. در واقع، مسیر مضامین و حکمت‌های افسانه‌ها از گوش به سمت عواطف است و انگیختگی‌های عاطفی مخاطب را به سمت ادراک و تعقّل هدایت می‌کند و در فکر و منطق تثبیت می‌سازد. این همان ویژگی ارتباطی هنر است که ضامن ماندگاری مفاهیم و آموزه‌های اثر هنری است و تأثیراتش را نسبت به استدلال، گفتار، مواعظ و امثال آنها بیشتر می‌کند.

افسانه‌ها در ارتباط‌سازی و حکمت‌آموزی به عرف جامعه نظر دارند. قوانین همراه با خلأهایی هستند که بخش‌هایی از قاعده‌مندی روابط مردمان را معطّل می‌گذارند. این خلأها با قواعد عرفی تجربه شده طی تاریخ که به ضروریات، نیازها و اولویت‌های جامعه «جواب می‌دهند» پر می‌شوند. عرف از خشکی و یک‌سویگی قوانین می‌کاهد زیرا مانند قانون از عواطف خالی نیست. طراوت و فعّالیّت عواطف، جامعه را حفظ می‌کند و به کمک آن میان افراد جامعه پیوند روحی برقرار می‌سازد. عرف، واقع‌گراتر از قانون است. افسانه‌ها نیز که بر پایه عرف جامعه پی‌ریزی شده‌اند از شمول، کلیت و اقناع‌کنندگی بهره‌ورند و این خصلت سبب رواجشان نه تنها در سطح قوم و ملّت و خاستگاه خویش که در سطح اقوام و ملل دیگر شده است و شاید یکی از دلایل وجود افسانه‌های مشابه در فرهنگ‌های مختلف، همین ویژگی واقع‌گرا و مردم‌مدار آن باشد. از این دیدگاه، افسانه (اغلب عناصر فولکلوریک) را «بازگوکننده حقیقت کلی» دانسته‌اند و مثل مشهور «در مثل مناقشه نیست» ناظر به همین معناست.

مثل‌ها چکیدهٔ اندرز افسانه‌ها هستند. برخی از مثل‌ها از ادبیّات مکتوب همچون دیوان شعرا اخذ شده‌اند و برخی از مثل‌ها با افسانه و داستان همچون قصّه‌ای کوتاه و «مینی‌مالیستی» ممزوج و آمیخته‌اند: «یکی را به ده راه نمی‌دادند سراغ خانه کدخدا را می‌گرفت» یا «به روباه گفتند: شاهدت کیست؟ گفت: دمم» امّا سؤال این است، در ادب شفاهی یا مکتوب، مثل‌ها از داستان‌های خود استخراج شده‌اند یا خود ابتدا مثل بوده‌اند و افسانه‌ای پیرامون آن ساخته شده است؟ نتایج پژوهش‌ها با در نظر داشتن استثناها به این نتیجه احتمالی رسیده است که در ادب شفاهی افسانه‌ها پیرامون مثل‌ها شکل گرفته‌اند و در ادب مکتوب، مثل‌ها از دل افسانه‌ها برآمده‌اند. وقوف نویسنده به چگونگی این تعامل، وی را در تبدیل افسانه‌ها به اثر نمایشی یاری خواهد رساند. همچنین

داشتن تعریف دقیق از «افسانه» در امر پژوهش، ذهن نویسنده را از سردرگرمی نجات خواهد داد. پیشتر گفته شد یکی از معانی مثل، افسانه است پس به این مفهوم، مثل، به داستانی اطلاق می‌شود که شخصیّت‌هایش ترکیب انسان با حیوان، گیاه، جماد و عناصر طبیعی باشند و امکان وقوع رویدادش در خارج داستان نباشد زیرا در واقع هیچ جایگزینی برای پندار و گفتار و کردار انسانی وجود ندارد. تمثیل، داستانی با شخصیّت‌های صرفاً انسانی است که وقوعش خارج از داستان ممکن است.

ویژگی‌ها و انواع افسانه‌ها

برخی افسانه‌ها با شخصیّت و دوران فردی تاریخی مانند شاه، عارف، دانشمند یا افراد تاریخی دیگر انطباق دارند اما ارتباطی به او و دوره‌اش ندارند و در برخی چنین انطباقی حقیقت دارد. دسته دوّم، بسیار کم‌شمارترند. در واقع، احترام خالقان افسانه‌ها و هم‌روزگارانشان و بعدها احترام راویان و همدوره‌هاشان به فردی تاریخی، آن شخصیّت واقعی را جایگزین شخصیّت خیالی کرده است و گاه نفرت از فردی تاریخی نیز سبب جابه‌جایی او با شخصیّت منفی خیالی شده است. به این دلیل شخصیّت اصلی برخی افسانه‌ها در زمان‌ها و مناطق مختلف متغیرند مثلاً کردارهای حکیمانه‌ای که به سعدی، بهلول یا ملّانصرالدین نسبت داده می‌شود یا افسانه‌هایی که شخصیّت اصلی آنها در روایت‌های مختلف شاه‌عبّاس و سلطان محمود است از این قبیل است. در تبدیل افسانه به اثر مکتوب نمایشی، این‌گونه جابه‌جایی در مورد شخصیّت‌های مثبت تاریخی معاصر، مجاز دانسته نمی‌شود زیرا شکلی از تحریف تاریخ به شمار می‌آید. امّا از دیدگاه هنری، در مورد شخصیّت‌های تاریخی منفی معاصر؛ این جابه‌جایی به دلیل یادآوری بیشتر وجوه منفی آن فرد بدون اشکال است.

مهم‌ترین انواع افسانه عبارت‌اند از:

۱. افسانه انسانی که شخصیّت‌هایش انسان‌هایند.

۲. افسانه حیوانی که شخصیّت‌هایش حیوانات‌اند.

۳. افسانه انسانی – حیوانی با شخصیّت‌های مرکّب از حیوان و انسان.

٤. افسانه انسانی – طبیعی با شخصیّت‌های مرکّب از انسان و عناصر طبیعی (گیاه، آب، باد، سنگ).

۵. افسانه حیوانی – طبیعی با شخصیّت‌های مرکّب از حیوان و عناصر طبیعی.

٦. افسانه انسانی – حیوانی – طبیعی با شخصیّت‌هایی مرکّب از این سه دسته.

۷. افسانه مافوق طبیعی (افسانه دیو و جنّ و پری) که خود، بسته به این که ترکیب شخصیّتی‌اش تنها مافوق طبیعی باشند یا همراه با انسان یا حیوان یا عناصر طبیعی، به گونه‌هایی تقسیم می‌شود.

در تعاریف، «افسانه تمثیلی» به تمام این انواع به جز افسانه‌های انسانی اطلاق می‌شود که به نظر می‌آید چندان دقیق نباشد زیرا در اغلب کتب مجموعه افسانه‌های تمثیلی، نوع صرفاً انسانی نیز یافت می‌شود. شاید بتوان گفت شرط قرار گرفتن افسانه انسانی زیر آن عنوان، کردار خارق عادت شخصیّت‌های انسانی، یا کردارهای ویژه انسان‌های خاص توسط آنهاست. (مانند فردی که قصر و اموال کلان دارد اما گدایی می‌کند) برخی افسانه‌ها در تمامی انواع بسیار موجزند، بدون رویدادهای پیچیده یا فرعی، فارغ از توصیفات مفصّل و قضاوت راوی و ساختمان «فصلی» (اپیزودیک) و با شخصیّت‌های معدود. در نگاه نخست، این گونه افسانه‌ها برای نمایشی شدن

مناسب نیستند امّا نویسنده آشنا بـه فولکلـور و درام، بسـیاری از آنهـا را دارای مؤلفه‌ها و قابلیّت‌های دراماتیک به شکلی فشرده اسـتخراج کـرده و بـا «دسـت بازتر» و خلاقیت افزون‌تر به کار می‌گیرد.

فرآیند تبدیل افسانه‌ها به نمایش

در فرایند دیداری کردنِ افسانهٔ شنیداری بسیاری از توصیفات و بخش‌هایی از روایت و قضاوت راوی قابلیّت تبدیل شدن به عمل نمایشی، دیالوگ یا ابزار و عناصر دیداری (لباس، دکور، رنگ، فضاسازی و ...) را دارا هستند. «روایـت خطی» افسانه را می‌توان در صورت اپیزودیک بودن به فرم‌هایی چون «قصّه در قصّه»، «زمان در زمان»، و «مکـان در مکـان» تبـدیل کـرد. شـفافیّت و رسـایی دیالوگ‌ها و بی‌حشو و زاید بودن موقعیت و کردار شخصیّت‌ها و مـبهم نبـودن مضمون و پیام، سبب تسهیل ارتباط با مخاطب، ایجاد جـذب و شـیفتگی در او و فراهم کردن زمینه همذات‌پنداری با مخاطب می‌شود و نویسنده در حالی کـه از دیالوگ‌های افسانه ویژگی‌های درونـی و برونـی شخصـیّت‌هـا و بخشـی از موقعیت و رویداد و مفاهیم را استخراج می‌کند و گسـترش مـی‌دهـد نبایـد آن سادگی‌ها و رسایی‌ها را بویژه صمیمیت رابطه‌ها را از دست بدهد.

در این فرایند باید بر نکته‌ای بسیار مهم و تکنیکـی تمرکـز کـرد و آن ایـن است که در افسانه غالباً زمان رویداد متعلّق به گذشته‌ای دور و نه کاملاً روشـن و معلوم است. تعیین زمان در افسانه معمولاً در آغاز ورود بـه رویـداد توسـط راوی انجام می‌شود:

«در روزگاران پیش؛ سالیان سال قبل از روزگار ما؛ روزی بـود و روزگـاری بود، ...»

هر چه رویداد افسانه به زمان حال و اکنـون مخاطـب نزدیـک‌تـر باشـد، از باورپذیری‌اش توسط مخاطـب از لحـاظ توقّـع رویـدادی شـگفت و خیـالی و

خارق عادت و نیز تأثیرات عاطفی کاسته می‌شود و هر چه دورتـر از اکنـون و نامعلوم‌تر باشد بالعکس. دور و مبهم بودن زمان گونه‌ای «آشـنایی‌زدایـی» و بـه زبـان دراماتیـک؛ نـوعی فاصـله‌گـذاری از زمـان و مکـان و رویدادهاسـت. آشنایی‌زدایی در همه گونه‌های ادبی و هنری اصلی‌ست که از مهم‌ترین عوامـل جاذبـه بـه شـمار مـی‌آیـد و شـکل معمـولش در همـین افسـانه‌هـا در بخـش شخصیّت‌سازی، پندار و کردار و گفتار انسانی حیوان و گیاه و عناصـر طبیعـت است. نمونه دیگر آن تبدیل عنصر به عنصر مثل خاک به طلا، عنصر به موجود مثل سنگ به حیوان است. زمانی که زمان در افسانه مشخص اسـت ترفنـدهای دیگری برای آشنایی‌زدایی وجود دارد مثل زمانی که گفته می‌شود «در روزگـار نادرشاه؛ در کاخ جمشید جم» که صاحبان این نـام‌هـا شـبه‌افسـانه‌ای هسـتند و اعمال شگفت‌انگیز به آنان نسبت داده می‌شود یا «در بغداد روزگاران پیش» کـه بغداد در روزگار دور نیز در ذهن مخاطبان جای رویدادهای شگفت‌انگیز است و این نام‌ها تخیّل مخاطب را فعال می‌کند. آشنایی‌زدایی در مکان نیز با عباراتی چون در شهری؛ در کشوری؛ آن طرف کوه قاف؛ در شهری زیـر دریـا و... نیـز انجام می‌شود. اگر مکان مشخص باشد غالباً جایی است که عامـه را بـه آن راه نیست و هر کس تصوری خیالی از آن دارد که با تجسّم دیگران متفاوت اسـت مانند خزانه شاه و باغ وزیر و البته شناخت این تکنیـک و بهـره‌گیـری از آن در اثر مکتوب برای نویسنده ضروری است.

از دیگر تکنیک‌های ارتباطی افسانه‌ها ثابت بودن خصایل حیوان‌ها در اغلب آنهاست که همین نکته توقع بروز کرداری ثابت را از آنهـا در مخاطـب ایجـاد می‌کند و ارتباطش را با موقعیّت کلی و پیام افسانه تسهیل می‌کند. مار، کینه‌تـوز و فریبکار و دنیادوست است؛ گرگ بیرحم و نادان؛ روباه هشـیاری منفـی دارد که به حیله منجر می‌شود و همچنین محافظه‌کار و جاه‌طلب اسـت و بـه قصـد بهره‌مندی از مزایای قدرت، با حیله‌گری به قـدرت نزدیـک مـی‌شـود. پلنـگ،

مغرور و دارای تهوّری بی‌تدبیر است، شیر، قدرتمند و عاقل است و خروس، نماد آگاهی‌بخشی و خوش‌یمنی است. حتّی رنگ‌ها نمادین هستند و توقع خاص ایجاد می‌کنند مثلاً گرگ سیاه، خونخوارتر است امّا گاه شاهد تغییر خصایص ثابت و کارکرد مشخص رنگ‌هاییم مثلاً در افسانه‌ای، شیر، دروغگو و حیله‌گر است و گاوی همرنگ خود را به دوستی می‌خواند، با حیله وادارش می‌کند که دو گاو سیاه و سفید را فریب بدهد و در دام او بیفکند و پس از این خیانت، همان گاو را هم که تنها مانده می‌درد و تصوّر باطل آن را که دوستی با شیر را ممکن می‌دید به سخره می‌گیرد. در نمونه‌های دیگر، خروس بیدارگر نیک‌نهاد نشانه شومی و مار، مهربان و دادرس می‌شود.

نویسنده اثر مکتوب نمایشی بر پایه افسانه ضمن شناخت دقیق نماد و کارکردهای هنری آنها بویژه در آثار شفاهی و توجّه به نمادسازی دقیق و شگفت‌انگیز این آثار باید زمینه‌ها و دلایل این گونه تغییر خصایل را دریابد، فی‌المثل رفتار شیر در افسانه‌ها تابع رفتار طبیعی آنهاست و مستقیم یا غیرمستقیم تحت تأثیر باورهای معنوی و دنیوی جامعه قرار داد. ارتباط چندین سویه افسانه‌ها به باورهای دینی مبحثی گسترده است و در این جا همین قدر اشاره می‌شود که پیام‌ها و مفاهیم بسیاری از آنها مبتنی بر همین باورهاست: مکان برخی بهشت یا جهنم است، برخی به تبیین ارزش‌های دینی می‌پردازند و رویکرد اخلاقی و آموزشی‌شان بر پایه راستی، درستی، ایثار، وفا به عهد،

جوانمردی، شجاعت، پرهیز از یاری ستمگر و امثال آنهاست که بر آموزه‌های دینی انطباق دارند. برخی نیز مستقیماً داستان‌های قرآن کریم یا انبیاعلیهم‌السلام و اولیاعلیهم‌السلام را بازگو می‌کنند و در شماری از آنها به صراحت یا اشاره آیات و احادیث در روایت یا زبان شخصیّت‌ها شنیده می‌شود.

تبدیل افسانه شفاهی به اثر نمایشی

آغاز گفتار و پندار و کردار شبه‌انسانی غیرانسان‌ها در افسانه‌ها بر پایه نگرشی فلسفی انجام شده است که وقوف به آنها از نیازهای نویسنده برای درک زیرساخت اندیشه افسانه‌هاست. انسان براساس دریافتی فطری جانداران و طبیعت را شعورمند حس می‌کند و این شعورمندی را مطابق تنها الگویی که می‌شناسد الگویی انسانی می‌پندارد و این پندار خود را در افسانه‌ها منعکس می‌کند.

خالق اثر مکتوب نمایشی بر پایه افسانه شفاهی، باید واقف باشد که انعکاس اندیشه و نگرش شخصی در ادب مکتوب، آغاز یک تلاش است؛ تلاشی که هدفش تعامل دریافت و جهان‌بینی نویسنده با جامعه خویش است. امّا ادب شفاهی قرن‌هاست که این مسیر را رفته و مخاطبان و هم‌باوران خود را دست کم در سطح یک قوم یا ملّت و دست بالا در سطح چند ملّت و فرهنگ یافته است.

یکی از شیوه‌های برخورد هنری با افسانه‌ها این است که برای افسانه‌ای که مصادیقش در هر زمان یافت می‌شود در قالب همان افسانه، به آن مصادیق اشاره شود و نظر مخاطبان به آنها جلب گردد. بدین ترتیب، مصادیق، عینی؛ اثر، هدفمند؛ و تأثیر اثر، صائب‌تر خواهد شد. در این شیوه، افسانه عیناً بازنویسی نمایشی نمی‌شود. ضمن ادراک، حفظ و به کارگیری مؤلّفه‌ها و وجوه تکنیکی و رویکرد آموزشی آن، مضمون به تناسب مصداق عینی که در جامعه

و جهان برایش یافت می‌شود، تغییر مـی‌کنـد. مـثلاً در افسـانه «نخـودی» پـدر نخودی استاد کفّاشی است که بهترین کفش دنیا را برای دختر حـاکم سـاخته و تمام سرمایه‌اش را صرف آن کرده است. حاکم به عهد خود وفا نکرده و مبلغی به استاد پیر که اکنون فقیر و ناتوان شده نمی‌پردازد و او را کـه بـه طلـب مـزد رفته به ضرب شلاق خود کور می‌کند. نخودی که قدرتی ندارد امّا دلی بـزرگ دارد برای احقاق حقّ پدر به راه می‌افتد. شیر، روباه، دریا و جنگل که هر یـک به نحوی از حاکم ستم دیده‌اند نخودی را همراهی می‌کنند و در پایان، نخـودی پیروز می‌شود. نگارنده بر پایه این افسانه نمایشنامه‌ای نوشـته اسـت کـه در آن «خرس حریص» سرمایه‌داری با کمک «روباه مکار»، زمین‌های کشاورزان آبادی را می‌خرد و تبدیل به کارخانه می‌کند، جنگل را نابود و هوا و رود را بـا دود و فضولات کارخانه‌ها آلوده می‌سـازد و سـبب متروکـه شـدن آبـادی مـی‌شـود. حیوانات و عناصر طبیعت که از این اوضاع آسیب دیده‌انـد بـا نخـودی همـراه می‌شوند و او به پیروزی می‌رسد. انتقال کارخانـه‌هـا بـه جـای مناسـب، رشـد مجدد درختان جنگل، نصب فیلتر بر دودکش‌های کارخانه و بازگشت مردم بـه آبادی و شروع زندگی شاد پی‌آمد ماجراست.

شیوه دیگر، شیوه ترکیبی است که در آن دو یا چنـد افسـانه بـا هـم ادغـام می‌شوند و افسانه‌ای جدید پدیـد مـی‌آیـد یـا افسـانه‌ای بـا عناصـری دیگـر از افسانه‌ها توسعه می‌یابد و بـا رویـدادها و موقعیـت و شخصـیت‌هـای ابـداعی نویسنده آمیخته می‌شود. شاهکاری چون «شهر قصه» بیژن مفید بـه ایـن شـیوه ساخته شده است. در شاهکار «حسن کچل» نیز علـی حـاتمی، مصـداق‌سـازی جدیدی از طریق رمزپردازی و نشانه‌گذاری خلّاق در قالب افسانه اصلی انجـام داده است.

وجوه امیدبخش و مثبت‌نگر افسانه‌های شفاهی نیز از مـواردی هسـتند کـه نویسنده اثر مکتوب نمایشی بر پایه این آثار باید بر آنها تمرکز کنـد. ایـن آثـار

حتی اگر تراژیک یا دارای پایان ناخوش باشند، آموزش و القاء منفی و نومیدکننده ندارند بلکه عبرت آموزند و مخاطب را به وقوف بر چرایی شکست یا هلاک هدایت می‌کنند و قاعده «ایجاد هراس و شفقت توأم» را رعایت می‌کنند.

رعایت ایجاز به اضافه وجه انرژیک و اکتیو افسانه‌ها، «ضرباهنگ» مناسب افسانه‌ها را تأمین می‌کنند که از اصلی‌ترین عوامل جذب و تمرکز مخاطب به شمار می‌روند. در افسانه‌هایی که دارای ریتم کند بیرونی هستند ضرباهنگ تند درونی اثر که با «تعلیق» و «گره‌افکنی» فراهم می‌آید سبب اعتدال حرکت قصّه برای مخاطب می‌شوند و این دستمایه، تکنیکی دراماتیک است که در فرایند تبدیل و تغییر مورد نظر ما از آن می‌توان بهره‌های کارآمد گرفت.

ویژگی‌های دراماتیک افسانه‌ها

رویکرد «بر قدرت» بودن افسانه‌ها از عوامل پویایی و ماندگاری آنهاست. قدرت در افسانه‌ها معمولاً در چهره‌های خان، حاکم بومی، دشمن خارجی، تاجر ضایع کننده حقوق مردم، غاصب عشق، قوم مهاجر، شیر سلطه‌گر، گرگ خونخوار، روباه ضعیف‌کش و... جلوه می‌کند. امّا این گونه ادبی هرگز سیاسی نیست زیرا منظری وسیع و انسانی براساس آموزه‌های معنوی دارد و در وسعت این دیدگاه، سیاست نقطه‌ای کوچک است. اما با بهره‌مندی از این رویکرد بخش مهمّی از افسانه‌ها در زمره «ادب مقاومت» قرار می‌گیرند. در افسانه‌های انسانی با این رویکرد، قهرمان از اعماق جامعه برخاسته و از زبدگان و گزیدگان نیست و جهتی مردمی دارد و دارای خصایل ناب پهلوانی است در حالی که ساده و بی‌ادّعا و گاهی بی‌دست و پاست و بروز خصلت پهلوانی از او شگفتی‌ها می‌آفریند. آمیختگی مبارزه قهرمان با عشقی انسانی و پاک و صادقانه بسیار دلپذیر است و گذشت‌های پاکبازانه برخی قهرمانان از

عشق خود به خاطر دیگری، دل‌انگیز و متأثرکننده است. دفاع از مظلوم، ایثار کامل، شجاعت‌های والا، مرگ‌های شهادت‌وار، و ... در افسانه‌هایی که دارای رویکرد «بر قدرت» بودن هستند بن‌مایه‌های دراماتیک ارجمندی هستند که به خلق آثار مکتوب نمایشی والا یاری خواهند کرد.

شخصیّت‌سازی در دیالوگ، تکنیکی مهم در افسانه‌هاست. دیالوگ‌ها تنها ابزار مفهوم‌رسانی نیستند. از آن می‌توان مفاهیم نگفته اثر و ابعادی از هر شخصیّت را که در ظاهر دیالوگ به آنها اشاره نشده استخراج کرد. ساده‌ترین نمونه ساخت و شناخت آن این است که از نوع واژه‌های هر شخصیّت، سطح فرهنگی‌اش معلوم می‌شود.

عنصر «تکرار» موجود در برخی افسانه‌های بلندتر، عنصری است دراماتیک که در نگارش اثر مکتوب نمایشی نباید بیهوده پنداشته شود. در افسانه فصلی (اپیزودیک) کم‌ترین کاربرد آن پیوند فصل‌ها و حفظ تمرکز مخاطب بر روند رویداد اصلی، همراه با یادآوری خلاصه‌ای از آن و نیز چیستی موقعیت و ساختار شخصیّت و همچنین هدایت ذهن مخاطب به سمت پیام اثر است. در افسانه نخودی، این تکرار منظوم است که در آغاز حرکت نخودی به قصد احقاق حقّ پدر، چنین می‌خواند: «خبر خبر خبردار / کی خوابه و کی بیدار/ بدین به حاکم خبر/ نخودی میاد بی‌لشگر/ با دلی مثل دریا/ پشت و پناهش خدا/ میاد که حقّ بابا شو بگیره / اگر نگیره بهتره بمیره...» او در هر مقطع از مسیر که همراهی می‌یابد همین دیالوگ منظوم را می‌خواند که چیزی به آن اضافه شده است مثلاً: «نخودی میاد با شیرش/ با یاور دلیرش» چنانکه در بازگشت پیروزمندانه‌اش با افزودن ابیاتی حاکی از پیروزی؛ و هر بار اضافه بر یادآوری رویداد و موقعیت و شخصیّت، حسّ حماسی این تکرار، مخاطب را با انگیزشی خاص با اثر همراه می‌کند.

افسانه‌ها نمادین‌اند و برای مصون ماندن از تأثیر گذر زمان و تغییر مکان با آنها همگام می‌شوند. قاعده طلایی در تبدیل این آثار به اثر مکتوب نمایشی حفظ شبکه مفهومی خوش‌بافت آنها در اثر جدید است که مخاطب را به سمت اندرز نهایی اثر هدایت می‌کند و این هدایت، با فعّال نگه داشتن عواطف مخاطب و به باور رساندن ایشان همراه است.

آشنایی با روایات گونه‌گون یک افسانه، نویسنده را به ارزیابی تکنیک‌ها، میزان تأثیر و القا و رسایی مفهوم، میزان غنای مواد آموزشی و تأثیر محیط و نوع باورها بر شکل‌گیری افسانه و چگونگی مهارت در پرداخت دراماتیک و ... در هر روایت وامی‌دارد.

در این تغییر و تبدیل آشنایی نویسنده اثر مکتوب نمایشی با ادبیّات منظوم شفاهی و کتبی ضروری است تا اشعار افسانه را بی‌غلط به کار گیرد یا در صورت نیاز اشعاری بیفزاید، یا اثر مکتوب را منظوم بنگارد و اثر منظوم شفاهی را بهتر فهم کند. شناخت تفاوت‌های شعر عروضی و شعر هجایی نیز ضرورت دارد. ضمن آن که آشنایی با «صنایع بدیعی» شعر نویسنده را در استخراج مفاهیم مستتر در این صنایع، و نیز در داشتن زبانی زبده و مؤثر یاری خواهد کرد.

افسانه‌ها همچون دیگر عناصر ادبیّات شفاهی، تصویرگر زندگی هستند و زندگی دو سویه شاد و غمناک را به بهترین وجه بازتاب می‌دهند. اضافه بر وجود دو شاخه جدّی و شاد در هر دو نوع ادبیّات، در بسیاری از آثار جدّی رگه‌های طنز وجود دارد و بالعکس ردّپای جدّیت را در آثار طنز می‌توان مشاهده کرد. طنز، تأمین‌کننده بخش وسیعی از وجه سرگرمی‌سازی هنری است و سبب آرامش درونی و تمرکز مخاطب می‌شود و از سوی دیگر موجب جذابیّت و تسهیل دریافت مفاهیم و پیام می‌شود. گاه اثری، «طنز خفی» دارد و گاه طنز آشکار یا جلی و یا هر دو نوع. طنز یا در رویداد یا در موقعیّت و یا در

شخصیّت‌سازی (در عمل و یا در گفتارها) اثر وجود دارد. طنز گفتاری در اثر نمایشی نازل‌ترین طنز است. طنزها یا سطحی‌اند یا عمیق یا تلخ. هزل و هجو نسبت به طنز، سبک‌تر و غیرفرهنگی‌تر است. انواع طنز در افسانه‌ها وجود دارد. در افسانه طنزآمیز نوع طنز غالباً عمیق است امّا آمیختگی طنز و جد را در نوع غیر طنز آن بسیار می‌توان مشاهده کرد.

در بسیاری از افسانه‌ها نوعی سکانس‌بندی دراماتیک نهفته است مثلاً راوی می‌گوید: «کاروان را در این واحه می‌گذاریم خستگی در کنند و به قصر می‌رویم» یا «بشنویم از خرس که روباه در تله‌اش انداخته و کنارش به خوردن مشغول بود». همچنین، گونه‌ای دکوپاژ تصویری را نیز در افسانه‌ها می‌توان دریافت مثلاً: «گرگ رسید به دو راهی، نگاهی به هر یک از دو راه کرد. خبری نبود توجّه کرد و دید راه سمت راست، کمی جلوتر خاکی می‌شود جلو رفت. خم شد. جای پای برّه را بر خاک دید...»

در روایت شفاهی افسانه، تخیّل مخاطب در تجسّم حالات، رنگ‌ها، سطح و حجم، سرعت شخصیّت‌ها، شکل اشیا و محیط فعّال و آزاد است و تجسّم هر مخاطب ویژه خود اوست و این از مؤثرترین عوامل جذب به شمار می‌رود. در اثر مکتوب نمایشی بر پایه افسانه باید امکانی فراهم آورد تا کارگردان، بازیگران، فیلمبردار و عوامل برای حفظ سیالیّت و خلاقیّت ذهن و خیال مخاطب تلاش کنند. نویسنده باید امکان و ظرفیّتی را فراهم کند تا از تغییر زمان گذشته دور، آشنایی‌زدایی شود و برای جبران محدودیت خیال و تجسّم مخاطب، زمان به حال درآید تا بتوان از آن به درستی استفاده کرد.

زاویه دید راوی اثر مکتوب نمایشی با راوی افسانه متفاوت است. سه گونه زاویه دید وجود دارد: ۱. زاویه دید اول شخص (درونی) که رویداد را شخصیّتی اصلی یا فرعی به شیوه «منِ روایتی» نقل می‌کند. ۲. زاویه دید سوّم شخص (بیرونی) که رویداد را همچون «دانای کل» یا فکر برتری که از بیرون

ناظر رویداد است و از گذشته و حال و آینده و اندیشه و احساس شخصیّت‌ها آگاه، است نقل می‌کند. «دانای کل محدود» تنها از دید یکی از شخصیّت‌ها به خارج می‌نگرد. گاه راوی آنچه را شاهد یا شاهدان دیده‌اند گزارش می‌کند بی‌آنکه از ذهنیات شخصیّت‌ها سخنی بگوید و این را زاویه دید عینی یا نمایشی می‌نامند. ۳. زاویه دید متغیر که چندگانه است: بخشی از دید دانای کل، بخشی از دید یک شخصیّت و ...

در اثر مکتوب نمایشی زاویه دید راوی و مخاطب همسو می‌شود و با هم شاهد رویدادی هستند که در زمان حال پیش چشمشان رخ می‌دهد و ذهنیّات شخصیّت‌ها را با تحلیل کردارهایشان کشف می‌کنند. قضاوت و کشف پیام نیز به عهده مخاطب است و همین آزادی در کشف ذهنیّات و قضاوت و دریافت پیام، جایگزین آزادی سلب‌شده ایشان در تخیّل و تجسّم خواهد بود. آشنایی‌زدایی از زمان گذشته دور و مکان مبهم، که در اثر نمایشی تبدیل به اکنون شده نیز نیازمند ترفندهایی دیداری از سوی نویسنده، کارگردان و عوامل اجرایی است.

افسانه، اثری داستانی است و داستان و نمایش در اصلی‌ترین مؤلّفه‌های دراماتیک با هم مشترک هستند که همین زمینه تبدیل آن را به اثر مکتوب نمایشی تسهیل می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جمع‌بندی

نقش درمانگری در ذات ادب و هنر نهفته است اما این نقش در افسانه پررنگ‌تر است. به‌علاوه در فرهنگ‌های بومی، آیین قصّه‌درمانی مستقیم وجود دارد که روانشناسی نوین دنیا به نظایر آن چون تئاتر درمانی، موسیقی درمانی و سایر حوزه‌ها توجّه ویژه دارد. جنبه آموزشی افسانه‌ها سه شکل دارد: در شکل اوّل، مخاطب چیزی را نمی‌داند و به آن باور ندارد و افسانه آن را به وی

می‌آموزد. در شکل دوّم، مخاطب می‌داند و به آن باور دارد و افسانه آن را به وی یادآور می‌شود و آن را در او تقویت و تثبیت می‌کند. در شکل سوّم، مخاطب چیزی را می‌داند امّا باورش را به آن از کف داده است و افسانه، آن باور را در وی دوباره فعّال می‌سازد. رویکرد هر سه شکل «پرورشی» است و شکل سوّم را می‌توان «بازپروری» نامید امّا شکل دوّم و سوّم واجد وجه درمانی است. از مهم‌ترین ابزار آموزشی و پرورشی افسانه، داشتن «پایان خوش» است مثلاً توطئه روباه برای خوردن جوجه لک‌لک‌ها با هشیاری مادرشان خنثی می‌شود. «پیام خوش» نیز از ابزارهای دیگر است مثلاً روباه، پلنگ را وادار به پریدن برای گرفتن ماه می‌کند. غرور پلنگ سبب فریب خوردنش شده، می‌پرد و در درّه می‌افتد و هلاک می‌شود و پیام خوش، آن است که اگر مغرور نباشی آسیب نمی‌بینی. حاصل هر دو این ابزار، کسب اعتماد به منش و کنش نیکوست و یا «همذات پنداری» مؤثر در کردار فردی و اجتماعی است که سبب اعتدال فکر و عمل می‌شود و «پرورش» هدایت آدمی به سمت این اعتدال است. در تأثیر قصّه در پرورش و آموزش انسان‌ها همین بس که کتب مقدّس از جمله قرآن کریم از قصّه‌گویی در این راستا بهره گرفته‌اند.

عمل و کنش و گفتگوی حاوی عمل (دیالوگ) جوهره «درام» هستند. در افسانه، حجم درخور توجّهی از این جوهره را به هر دو شکل می‌توان از روایت راوی و توصیفات او استخراج کرد.

مآخذ

۱. جعفری قنواتی، محمّد (۱۳۹۰) **جنبه‌های نمایشی افسانه‌های تمثیلی مناطق مختلف ایران (بررسی قابلیّت‌های اقتباسی افسانه‌ها برای رادیو و تلویزیون)**، تهران: مرکز تحقیقات صداوسیما.

۲. حبله‌رودی، محمّدعلی (۱۳۹۰) **جامع‌التمثیل**، تهران: انتشارات معین و مرکز تحقیقات زبان و ادبیّات فارسی.

۳. داد، سیما (۱۳۷۱) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

٤. شریفی، محمّد (۱۳۸۸) **فرهنگ ادبیّات فارسی**، چ۳، تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.

۵. کرزبریاراحمدی، غلامحسین، [به کوشش علی آنی‌زاده] (۱۳۸۸) **فرهنگ مردم بروجرد**، تهران: طرح آینده (دفتر پژوهش‌های رادیو).

٦. معین، دکتر محمّد (۱۳۸٦) **فرهنگ فارسی**، چ٤، تهران: انتشارات آدنا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی