فصلنامه رادیو تلویزیون/ سال دهم/ شماره ۲۲/ بهار ۸۷/۱۳۹۳-۶۱

Quarterly Journal of Radio Television, 2014, Vol. 10, No. 22, 61-87

(تاریخ دریافت: ۹۲/۱۱/۲۹ تجدیدنظر: ۹۲/۱۲/۱۵ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۲۵)

بازتولید ظرفیت‌های روایتی داستان‌های فولکلور «بخشی»ها در قالب‌های مناسب برنامه‌سازی تلویزیونی

علی کشوری✉، شهرام گیل‌آبادی*

چکیده

مقاله حاضر، تلاشی است برای پژوهش در جهان داستان‌ها و مقام‌های بخشی‌های شمال خراسان، اثبات قابلیت‌های روایی این داستان‌ها، استفاده مناسب از آن‌ها (و مقام‌ها) برای بازتولید متون روایی در مدیوم رسانه ملی را ممکن می‌سازد.

این مقاله، از روش اسنادی و توصیفی، با استناد به مقالات و کتاب‌ها، سایت‌های معتبر، لوح‌های فشرده و مصاحبه‌های شخصی و دیگر محققان و توصیف ساختارهای این مقام‌ها و داستان‌ها با نظریه‌های مرتبط، استفاده کرده است.

نمونه‌هایی از داستان‌ها و مقام‌های بی‌شمار براساس وضعیت‌های نمایشی و نظریه‌های معتبر، طبقه‌بندی شده و از جهت پیرنگ، وجود یا عدم وجود داستان و شخصیت‌ها بررسی شده است.

پس از اثبات وجود عناصر روایی، شیوه بازتولید داستان‌های بررسی شده برای قالب مناسب روایی در تلویزیون، بیان گردیده است.

نتیجه آن بود که غالب داستان‌ها و مقام‌ها دارای ظرفیت‌های روایی هستند و براساس نظریات موجود، طبقه‌بندی شده و قالب مناسب روایی برای بازتولید آن‌ها تعیین شده است.

کلیدواژه‌ها: فولکلور، روایت، داستان، بخشی

✉دانشجوی کارشناسی ارشد تهیه کنندگی تلویزیون Email: keshvaridoghaei@yahoo.com

*عضو هیأت علمی دانشکده تولید دانشگاه صداوسیما

مقدمه

از آنجا که جذب مخاطب برای تلویزیون با توجه به معیارها، شئون اجتماعی و سبک زندگی مردم ایران از اولویت‌های صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران است، رسالت شبکه‌های تلویزیونی برای تأمین و تولید برنامه‌های جذاب، مناسب و درخور مخاطبان خود و لزوم معرفی فرهنگ‌های بومی گوشه و کنار ایران جدی و مهم است و از آنجا که بخشی‌های خراسان، در طول قرن‌ها، راویان و پاسداران فرهنگ و فولکلور منطقه خراسان بوده‌اند، استفاده از ظرفیت‌های روایی موجود در داستان‌ها و مقام‌های آن‌ها در تولید گونه‌های مختلف برنامه، هم برای مخاطب ناآشنا یا کم‌آشنا با آن فرهنگ و هم مخاطب بومی آن فرهنگ، ضروری است؛ ظرفیتهایی نظیر شکل روایت، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، رنگ و نور، اشکال درام، اشکال موسیقیایی و... که از دیرباز در غم و شادی، احساس، هویت و تاریخ، خود را در این هنر متجلی کرده است.

همواره بخش‌نوازی، با نقل قصه‌ها و افسانه‌های فولکلور، داستان‌ها و حکایات عامیانه و سرگذشت قوم و ایل و تبار همراه بوده و هست. زمینهٔ پیدایش این داستان‌ها و افسانه‌ها که اساس شکل‌گیری عمدهٔ آن‌ها، با موسیقی و شعر در کنار نثر بوده است، به‌روشنی مشخص نیست. اما سینه به سینه و نسل به نسل، به عنوان مقام به «بخشی» رسیده است. «بخشی» به عنوان کسی که خدا به او این موهبت را عطا داشته و دم او را گرم و پنجه‌اش را گیرا ساخته، این میراث گرانبها را برای مخاطبان خود، از هر طبقهٔ و جنس و سنی، همراه با نواختن ساز دوتار، ساز چند هزار سال، روایت می‌کند و مخاطبان خود را آن‌گونه که حاج قربان سلیمانی، «بخشی» فقید و بزرگ قوچانی می‌گوید، گیر می‌اندازد. در آن لحظه دیگر مخاطب را خلاصی نیست، و همراه با روایت ساعت‌ها مجذوب می‌ماند. این قصه‌ها، حکایت‌ها و افسانه‌ها، یا صرفاً آرزو و خواهش یا بیم و امید قوم کرمانج و ترک و تات بوده‌اند، یا سرگذشت واقعی گذشتگان بوده‌اند یا در مقام و شأن پیامبران و ائمه علیهم‌السلام بوده‌اند، یا نالهٔ و فغان عاشقی دلسوخته در فراغ یارش.

بخشی‌های شمال خراسان، راویان گنجینه غنی و نامیرای داستان‌ها و مقام‌هایی هستند که سینه به سینه و نسل به نسل به آن‌ها به یادگار و امانت رسیده است. یکی از مشکلات تحقیق، عدم وجود طبقه‌بندی علمی از نظر ساختار روایی برای این داستان‌ها و به همین دلیل، عدم امکان ارائه روشی علمی برای تبدیل همهٔ این داستان‌ها به فیلمنامهٔ روایی برای تلویزیون بود.

بدلیل اینکه که تاکنون داستان‌های فولکلور بخشی‌های شمال خراسان، دستمایهٔ بررسی و پژوهش برای بکارگیری در نگارش متون روایی برای تلویزیون قرار نگرفته بود، با توجه به دغدغه‌های شخصی محقق و اهمیت موضوع، از جهت غنای این فولکلور و به تبع آن مقام‌ها و داستان‌ها و تأثیر مستقیم آن بر فرهنگ گذشته، حال و آیندهٔ شمال خراسان، ایران و حتی جهان، پژوهش حاصل را با توجه به بضاعت خویش به نتیجه برساند. داستان‌ها و قصه‌های عامیانه، همواره شالوده و بنیان الگوهای موفق‌ترین آثار سینمایی و تلویزیونی بوده و خواهند بود. در موارد بسیاری، قصه یا داستانی، مورد اقتباس مستقیم برای نگارش متن روایی برای قالب مورد نظر بوده است. مثال‌ها در این زمینه کم نیستند؛ از نمونه‌های ایرانی مثل «دُمرل»، «قصه‌های شاهنامه»، «حکایات سعدی» و... گرفته تا نمونه‌های خارجی مثل «جک و لوبیای سحر آمیز» و...

اهمیت موضوع تا بدان جاست که این قصه‌ها، دستمایهٔ پژوهش‌ها و در نتیجه طبقه‌بندی‌های مختلفی شده‌اند. در این بین، ادبیات فولکلور ایران و قصه‌های عامیانهٔ آن نه تنها از طرف پژوهشگران ایرانی، که به علت اهمیت و تأثیر آن‌ها بر ادبیات عامیانه سایر ملل، از طرف پژوهشگران خارجی مثل «سیپک»، «مارزلف» و دیگران هم مورد پژوهش و تحقیق قرار گرفته و طبقه‌بندی شده‌اند.

تلویزیون، رسانه عام‌تری است و مخاطب وسیع‌تری نسبت به سینما، تئاتر و ادبیات دارد و به تبع آن، این مخاطب عام، نیازمند مشاهده انعکاسی از گذشته، حال و آینده خود در این رسانه است. اما متأسفانه تلویزیون کمتر به این نیاز، پاسخ گفته و برعکس، نویسندگان در تئاتر و سینما، بیشتر از تلویزیون ایران، به این مهم پرداخته‌اند. از طرفی،

پرداختن به همهٔ داستان‌ها و قصه‌های فولکلور سراسر ایران، خارج از توان این مقاله است؛ پس با توجه به آشنایی شخصی محقق، فولکلور غنی شمال خراسان را به عنوان حوزه پژوهش دربارهٔ قصه‌ها، داستان‌ها و مقام‌های عامیانه بخشی‌ها، انتخاب شد. با سنجش محتوایی این مقام‌ها و داستان‌ها، از جهت روایی، با فرض اینکه در طبقه‌بندی براساس کتاب «سی و شش وضعیت نمایشی» اثر ژرژ پولتی (۱۳۷۵)، بخش عمده‌ای از روایت‌ها و داستان‌های فولکلور بخشی‌ها، قابلیت روایتی لازم جهت بازتولید متن روایی در قالب‌های مناسب (گونه‌های روایتی: فیلم تلویزیونی، سریال، مینی سریال، کلیپ، تله تئاتر) برای تلویزیون را دارند.

تعریف مفاهیم تحقیق

فولکلور[1]: معمولاً، فولکلوریست (فولکلورشناس) به کسی اطلاق می‌شود که کاربردها، سنن و هنرهای عامیانه جوامع صاحب «خط» را مطالعه می‌کند و با مردم‌شناسی متفاوت است. فولکلوریست عموماً به جمع‌آوری، طبقه‌بندی و به مطالعه تطبیقی وقایع فرهنگی بیش از تفسیر آنها، علاقه نشان می‌دهد. این امر به ویژه، در رابطه با چشم‌اندازها، بررسی شده است: فولکلوریست اغلب به گذشته و تحقیق درباره بازماندگان و بقای پس از مرگ نظر دارد، در صورتی که وظیفه فعلی مردم‌شناس، تحقیق درباره جامعه زنده است. مطالعه فولکلور غالباً به «موزه شناسی» مربوط می‌شود (پانوف و پرن، ۱۳۶۱، ص ۳۰۱).

روایت[2]: روایت، بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند. گوینده حاضر و ظاهراً به مخاطب و قصه نزدیک است اما رخدادها غایب و دورند (تولان، ۱۳۸۳، ص ۱۶). روایت، توالی از پیش انگاشته‌شده رخدادهایی است که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند (تولان،۱۳۸۳، ص ۲۰).

---

[1] Folklore
[2] Narratives

داستان: داستان، به مفهوم عام آن، نقل (مکتوب یا شفاهی، واقعی یا خیالی) عملی است برحسب توالی زمان، یا به عبارت دیگر، داستان، توالی حوادث واقعی و تاریخی یا ساختگی و ابداعی است. بنابراین تسخیر عمل به وسیله تخیل را ارایه می‌دهد. در زبان فارسی به معنی قصه، حکایت، افسانه و سرگذشت به کار رفته است و در ادبیات اصطلاحی عام به شمار می‌آید که از یک سو شامل صور متنوع قصه می‌شود و از سوی دیگر، انشعابات مختلف ادبیات داستانی از قبیل داستان کوتاه، رمان، داستان بلند و دیگر اقسام این شاخه از ادبیات خلاق را دربرمی‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۷۶، صص ۴۰-۲۰).

«بخشی»: در موسیقی ترکمن، بخشی‌ها نقش اساسی ایفا می‌کنند. «بخشی» یک نوازنده و خواننده دوره‌گرد و حرفه‌ای است که همراه با آوازخوانی، دوتار نیز می‌نوازد. مضامین اشعاری که بخشی‌ها می‌خوانند بیشتر جنگ‌های گذشته ترکمن‌ها و قهرمانان آنها، اسب و اسب سواری و بالاخره اشعار عاشقانه است. ترکمن‌ها احترام زیادی نسبت به «بخشی» قائل‌اند. در سال‌های اخیر، بخشی‌ها علاوه بر سبک خوانندگی و نوازندگی گذشته به دونوازی یعنی همراهی با کمانچه نیز علاقه نشان داده‌اند. بخشی‌ها در میان اهالی «تاش گورکان» و افغانستان در زمره «شمن»ها به حساب می‌آیند.

بخشی‌ها نوازندگان دوتار، آوازخوان و داستان‌سرا بوده‌اند. قوچان و شیروان، مراکز عمده بخشی‌های شمال خراسان بوده است. روایات عامیانه، در تعریف عنوان «بخشی» بر این باور است که خداوند به او بخشش یا موهبتی عطا فرموده و او را فردی استثنائی کرده است. برطبق همین روایات، «بخشی» باید بتواند بخواند، بنوازد، شعر بگوید، داستان بسراید و ساز خویش را نیز بسازد. یکی از هنرهای بخشی‌ها، داستان‌سرائی است. همراه با موسیقی دوتار، دکلمه آواز و بیان محاوره‌ای و نقلی، بخشی می‌توانسته آهنگ‌های رقص را تا جائی که سازش اجازه می‌داده بنوازد، منتهی در اندرون و در جمعی محرمانه و بسیار خودمانی (وجدانی، ۱۳۷۱، ص۹۵).

«بخشی» به دوتارنوازان ترک و کرمانج در شمال خراسان، اطلاق می‌شود که علاوه بر اینکه باید در نوازندگی چیره دست، در خوانندگی خوش صدا و در داستان‌گویی و

شعرخوانی مسلط باشند، باید از نظر آگاهی و عرفان به مرحله‌ای برسند که شایسته این عنوان گردند (صدای دلنواز دوتارهای ...، ۱۳۹۱).

بررسی تحقیقات پیشین

در مورد طبقه‌بندی داستان‌های فولکلوریک بخشی‌های شمال خراسان و ارائه الگویی برای بازتولید آنها برای تلویزیون در قالب‌های روایی، پژوهشی صورت نگرفته است. از این نظر مقاله مشابهی یافت نشد. اما پژوهش‌هایی با موضوعات نزدیک، صورت گرفته که تعدادی از آن‌ها در ادامه ذکر می شود.

الف) عبدالهی (۱۳۸۱) صرفاً به آسیب‌شناسی شبکه محلی سیمای خراسان پرداخته است و الگوی علمی و عملی برای برنامه‌سازی ارائه نداده است.

ب) صدیق جمالی (۱۳۸۸) در پژوهش خود، به معرفی تفضیلی هنر عاشیقی، عاشیق‌ها و ابزارآلات موسیقی پرداخته است و بیشتر از دیدگاه موسیقایی به اثبات ظرفیت این هنر پرداخته است. وی همچنین به شکلی کلی به داستان‌های فولکلوریک عاشیق‌ها پرداخته است و سپس متن کامل داستان کرمو اصلی را در تحقیق خود آورده، که گمان نمی‌رود کمکی به حل مسئله کرده باشد. محقق شیوه‌ای عملی و علمی برای استفاده از این قابلیت‌ها ارائه نکرده است.

ج) معصومی (۱۳۸۸) بعد از اثبات قابلیت‌های روایی این اسطوره، به شکلی عملی و علمی، به ارائه شیوه برای تبدیل این داستان به فیلمنامهٔ فیلم تلویزیونی پرداخته و اسطوره فریدون و کاوه آهنگر را به فیلمنامهٔ فیلم تلویزیونی تبدیل کرده است. اما این پژوهش شامل ارائه روش برای دیگر قالب‌های روایی در تلویزیون نمی‌شود.

سیپک (۱۳۸۴) به شکلی منظم و مدون به طبقه‌بندی قصه‌های عامیانهٔ ایرانی پرداخته است و هر زیرمجموعه را به شکلی تفضیلی بررسی نموده است.

روش تحقیق

در این مقاله، روش اسنادی، با استناد و مراجعه به کتب و مقالات چاپ شده در مورد داستان‌های فولکلور بخشی‌ها و تاریخچه پیدایش این فولکلور و استفاده از لوح‌های فشرده و سایت‌های اینترنتی معتبر و نیز مصاحبه‌های چاپ شده در جراید و رسانه‌ها، استفاده شده و روش توصیفی، به توصیف و شناسایی عناصر مؤثر در ساختار برنامه‌های تلویزیونی بوسیله تحقیقات اسنادی، داستان‌های بخشی‌ها و سپس به تطبیق و کشف قابلیت‌های روایی آنها، برای بازتولید برنامه‌های تلویزیونی در قالب‌های مناسب (فیلم تلویزیونی، سریال، مینی سریال و کلیپ) پرداخته است.

درباره اینکه کدام روایت‌ها و داستان‌های فولکلور بخشی‌ها، براساس کتاب «سی‌وشش وضعیت نمایشی» (پولتی،۱۳۷۵)، دارای قابلیت روایتی می‌باشند؛ آنگونه که بخشی‌های شمال خراسان می‌گویند، داستان‌های فولکلوریک این ناحیه، به مانند دیگر نواحی، براساس تاریخچه و پیشینهٔ اقوام ساکن و مهاجر به این ناحیه، آرزوها و خواهش‌های آنان و بیم و امیدهایشان شکل گرفته است؛ بنابراین، می‌تواند واقعی یا غیرواقعی باشد. اما اساس شکل‌گیری مقام‌ها طور دیگری است؛ آنگاه که عاشقی دلسوخته بر حسب اتفاقی از محبوب خود دور می‌افتاده یا او را از دست می‌داده، زمانی که حوادثی شگرف و متأثرکننده برای این اقوام رخ می‌داده، یا واقعه‌ای «بخشی» را متأثر می‌کرده، وی با ساختن شعر و آهنگ، و روایت آن واقعه، در وصف آن، «مقام» می‌ساخته است (مصاحبه شخصی با ملا علیرضا نجفی، ۶ شهریور، ۱۳۹۲).

ارسطو (۱۳۳۷)، مکی(۱۳۸۳) و اگری(۱۳۶۴) همگی بر این نظر متفق‌اند که، پیرنگ، داستان و شخصیت، سه رکن اصلی یک متن نمایشی یا روایی است.

بنابراین آنچه می‌تواند سازنده یک روایت دراماتیک باشد، عبارت است از:

- پیرنگ، که می‌تواند هرکدام از سی‌وشش وضعیت نمایشی، یا ترکیب یا مشتق شده از آن‌ها باشد. پولتی (۱۳۷۵) در این باره می‌گوید «در زندگی هم بمانند نمایش،

فقط سی‌وشش وضعیت عاطفی وجود دارد. ما تمام شور هستی را در این سی و شش وضعیت عاطفی درمی‌یابیم» (ص ۱۰).

- داستان، ماجرا یا قصه‌ای که پیرنگ داشته و سرگذشت و ماجراهای شخصیت یا شخصیت‌هایی است که به قول ارسطو (۱۳۳۷)، دارای آغاز، میانه و پایان است (ص ۷۶).
- و شخصیت، یا شخصیت‌هایی که داستان، سرگذشت کشمکش آن‌ها با خود، یا با یکدیگر و یا با طبیعت، یا با اجتماع و یا با جامعه است (مکی، ۱۳۸۳).

و در کنار عناصر فرعی‌تری مانند گفتگو، که گاه به شکل نظم و گاه به شکل نثر در این مقام‌ها می‌آید و یا نتایجی که در پس بحران‌ها و فاجعه‌ها حاصل می‌شود. به طور قطع می‌توان گفت، داستان یا مقامی که شامل حداقل عناصر اصلی فوق باشد، قابلیت گسترده شدن با حوادث و شخصیت‌های اضافه و فرعی و تبدیل شدن به یک متن روایی برای تلویزیون را دارد.

طبق آنچه پولتی (۱۳۷۵) گفته است، تمام وضعیت‌های نمایشی و روایتی و شور هستی در همین سی‌وشش وضعیت خلاصه شده است. هر جا داستان یا روایتی باشد، در حداقل یکی از این وضعیت‌ها، جای می‌گیرد. از آنجا که بی‌شمار مقام و داستان، برای بررسی، خارج از ظرف این مقاله بود، مشتی نمونه خروار از این مقام‌ها انتخاب و براساس نظریهٔ پولتی، بررسی شد و این فرضیه، از این طریق تأیید گردید؛ زیرا هر کدام از این مقام‌ها و داستان‌ها، حداقل در یکی از زیرمجموعه‌های وضعیت‌های نمایشی پولتی جای گرفتند. به عبارتی همگی، دارای پیرنگ بودند که همهٔ درام نویسان و نظریه پردازان این حوزه آن را از ارکان مهم و قطعی متن روایتی می‌دانند و اساساً شالوده و فکر اصلی یک متن روایی را بسط و گسترش این فکر اصلی یا همان پیرنگ می‌دانند. تا پیرنگ نباشد، روایتی حاصل نمی شود و اگر روایتی از پیشینهٔ این قوم یا حوادث رخ داده برای کسی شکل گرفته، به خاطر وجود فکر اصلی در تمام اثر بوده است.

مقام‌ها و داستان‌های بخشی‌ها همانگونه که عنوان شد، هریک در طبقه‌بندی سی‌وشش گانه جای گرفتند. از آن گذشته اکثر این مقام‌ها حاوی داستان و شخصیت هستند؛ داستانی که چون دارای آغاز، میان و پایان است. پس بر طبق نظر ارسطو (۱۳۳۷)، داستانی کامل است و شخصیت‌هایی که هرکدام در حوادث رخ داده، اراده‌ای برای رسیدن به هدفی دارند، اهداف هر کدام با دیگری در تضاد است و بدین‌گونه آنچنان که نظریه پردازان این حوزه گفته‌اند، در تقابل آن‌ها داستان شکل گرفته و تا پایان ادامه یافته است.

این سه رکن اصلی یعنی پیرنگ، داستان و شخصیت که به گفته نظریه پردازان بزرگ این حوزه و از جمله ارسطو (۱۳۳۷)، لازمه شکل‌گیری یک متن روایی هستند، در تعدادی از نمونه‌ها، بررسی شد و در مورد همهٔ مقام‌ها یا هر سه رکن موجود بود، یا حداقل پیرنگ، که وجودش الزامی است.

بنابراین می‌توان این ادعا را درست دانست که مقام‌ها و داستان‌های بخشی‌های شمال خراسان، دارای ظرفیت‌های روایی هستند و در طبقه‌بندی سی‌وشش وضعیت پولتی (۱۳۷۵)، جای می‌گیرند.

سؤال بعد این است که نحوه بکارگیری ظرفیت‌های روایتی داستان‌ها و مقام‌های طبقه‌بندی شده بخشی‌ها برای برنامه‌سازی در تلویزیون در قالب‌های مناسب (گونه‌های روایتی: فیلم تلویزیونی، سریال، مینی سریال، کلیپ) چگونه است؟

برنامه‌های تلویزیونی به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌شوند که در بخشی از این تقسیم‌بندی، گونه‌های روایی جای می‌گیرند. این گونه برنامه‌ها برای ساخته‌شدن نیازمند فیلمنامهٔ تلویزیونی با روایت مربوط به قالب خود هستند. این فیلمنامه‌ها به لحاظ وجود پیرنگ، داستان و شخصیت، تقریباً مشابه‌اند اما از نظر ساختار روایت متفاوتند. تفاوت در ساختار روایی بین این قالب‌ها باعث تفاوت در شیوه نگارش متن روایی برای آن‌ها می‌شود. فیلم تلویزیونی، شخصیت‌های اندک، داستانی به نسبت ساده با پیچیدگی‌های کم و حجم فیلمنامهٔ کم دارد؛ مینی سریال، شخصیت‌های به نسبت بیشتر از فیلم

تلویزیونی و داستانی پیچیده‌تر با خطوط داستانی در هم تنیده و پایانی باز دارد و در سه تا پنج قسمت به پایان می‌رسد؛ سریال تلویزیونی، تعداد قسمت‌های بیشتر، داستانی پیچیده‌تر و شخصیت‌های اصلی و فرعی و میهمان بیشتری نسبت به فیلم تلویزیونی و مینی سریال دارد؛ انیمیشن، شخصیت‌های خیالی و داستانی اعجاب‌انگیز و غیر واقعی دارد (ولف و کاکس، ۱۳۸۱) و ویدئو موسیقی، تنها با حضور پیرنگ و گاه شخصیت و خط داستانی نه چندان کامل به همراه موسیقی روایت می‌شود (تمجیدی، ۱۳۸۳، صص ۸۵- ۸۲).

بنابراین، همانطور که گفتیم، مقام‌ها و داستان‌هایی که اکثر آن‌ها دارای عناصر اصلی یعنی؛ پیرنگ، داستان و شخصیت برای شکل‌گیری ساختار روایی برای حداقل یکی از این قالب‌ها می‌باشند، با تطبیق ساختار روایی داستان‌ها از طریق بررسی جزء به جزء عناصر اصلی و اساسی روایت‌شان با عناصر لازم و کافی برای روایت، در قالب‌های مذکور، می‌توان این داستان‌ها و مقام‌ها را به ترتیب مناسب در زیر مجموعه هر قالب روایی تلویزیونی، طبقه‌بندی کرد و سپس، برای هر داستان یا مقام، با توجه به ویژگی‌های ساختاری روایت در قالب روایی مورد نظر، متن روایی برای تولید برنامه نوشت.

نمونه‌هایی از داستان‌ها و مقام‌های بخشی‌های شمال خراسان

اللّه مزار

ترانه پرشکوه و پراندوه "الله مزار" روایت صادقانه و راستین یک فداکاری فرخ و یک سوگ سترگ است. الله مزار اندوه به یادگار مانده بر لب این مردم است که از میان سروهای در باروت نفس تازه کرده و دره‌های ژرف دیروز به یادگارمانده است. اللهمزار قصه بلند جانفشانی مردم این دیار و آوای بلند طنین افکنده در گوش سالیان است. اللهمزار عزیز روایت به یادگار مانده از هزاران مویه و ترانه خفته در خاک است.

درباره منشأ پیدایش الله مزار محقق ارجمند و پژوهشگر توانمند استاد کلیم الله توحدی و استاد محمد یگانه در روایتی مشترک معتقدند:

در سالهای هجوم اقوام بیگانه مانند ازبک‌ها به این دیار، مردم یک آبادی که اساس زندگی شان بر ییلاق و قشلاق بوده است به قشلاق می‌روند. سفری چندماهه تا آمدن دوباره بهار و بازگشت به آبادی. مردم برای محافظت از آبادی، جوانان را در روستا باقی می‌گذارند و خود راهی قشلاق می‌شوند. پس از مدتی هجوم دشمنان آغاز می‌شود. پایمردی نستوه جوانان روستا در برابر دشمن انبوه، عاقبت باعث شهادت فداکاران می‌شود.

با سپری شدن دوران قشلاق مردم به روستا باز می‌گردند. در سر، شوق شیرین زندگی دارند و در دل امید و آرزوهای بسیار. وقتی به نزدیک آبادی می‌رسند با خانه‌های غارت شده و ویران روبه رو می‌شوند و از آن همه جوان تنها مزارهایی به یادگار مانده است. مزار...مزار...

مردم می‌گریند. در این مزارها، غیرت سرخ فرزندان این مردم خفته است. عشق وشور و سرزندگی را در خاک دفن کرده‌اند. عروسی به دنبال مزار همسر است. جوشش عشق پاک او را به سمت مزار همسر می‌کشاند و بانگ بر می‌دارد... اللّه‌مزاره مزاره... وا چه روزگاره... (این چه روزگاریست) او از ستم به فریاد می‌آید. آن گاه که می‌گوید: "واچه روزگاره؟" گویی پرسشی است از همه تاریخ. فریادی است از سر درد و بی‌پناهی، بی‌هنری پادشاهان وطن به تاراج داده.

استاد مهدی رستمی هم در نشریه فرهنگ خراسان در بحث جلوه‌های داستانی موسیقی کردی خراسان، اللّه‌مزار را مرثیه این مردم برمزار کشتگان می‌داند (۱۳۹۲).

در مقام «اللّه‌مزار»، ما شاهد وضعیت سی‌وششم (ژرژ پولتی، ۱۳۷۵) یعنی «از دست دادن محبوب» هستیم.

در این وضعیت، همه چیز غرق ماتم است و قهرمانان را همیشه در تشییع جنازه می‌بینیم (ص ۱۷۷).

پولتی(۱۳۷۵)، در توضیح بیشتر یکی از حالت‌های این وضعیت گفته است:

ج: آگاهی بر مرگ یک خویشاوند یا دوستی هم‌پیمان (ص۱۷۸).

این پیرنگ شالوده شکل‌گیری مقام اللّه مزار است.

داستان اللّه‌مزار، همانطور که ذکر شد ماجرای مویه ایل بر سر مزار عزیزان کشته شده است که دارای آغاز و میانه است. امّا آنچه باید بعنوان پایان این سرگذشت، ذکر می‌شده، یا اساساً ذکر نشده است یا بر اثر گذشت سالیان به دست ما نرسیده است. آنچه محقق حدس می‌زند، با توجه به مقایسه تطبیقی با سایر مقام هایی که همزمان با دوره شکل‌گیری این اتفاقات (تهاجم اقوام بیگانه شمالی به خاک ایران) بوده است، می‌توان پایانی احتمالی برای این واقعه در نظر گرفت. که مسلماً اقوام کرمانج مورد تهاجم واقع شده درصدد انتقام بر آمده‌اند.

اما آنچه اینجا بعنوان داستان به ما رسیده، یکی از ارکانش که ارسطو (۱۳۳۷) از آن نام برده، ناقص است.

شخصیت‌های این مقام بصورت منفرد چندان مشخص نیستند. فقط از زنی به طور خاص و پیرمردی از این ایل کرمانج، بدون ذکر نام، سخن رانده شده و این مقام بیشتر نوحه‌سرایی ایل، بعنوان هویتی جمعی را بر سر مزار عزیزان، دستمایه قرار داده است. بنابراین شخصیت‌های این مقام به عنوان داستان، چندان مشخص نیستند.

البته در مورد همین داستان کامل نشده هم شخصیت پروتاگونیست[1] و قهرمان یعنی دختر و زوجش، شخصیت‌های مخالف یا آنتاگونیست[2] یعنی متجاوزان و اشخاص فرعی‌تر داستان یعنی قبیلهٔ کرمانج و لشگر متجاوزان، مشخص هستند).

با این حال گذشته از این‌ها، به همان دلیل نداشتن داستانی کامل بر طبق اصول ارسطویی و با پایان‌بندی مشخص، پس از کشمکش اولیه ایل برای بقاء، با طبیعت و سپس کشمکش باقی‌مانده ایل از قشلاق، با عوامل متجاوز، شاهد کشمکشی خاص، و به تبع آن بحران، فاجعه و نتیجه نیستیم.

[1] Protagonist
[2] Antagonist

نتیجه کلی این که، باید این مقام دستمایهٔ اقتباس شده، و با پیرنگ اولیهٔ و طرح کلی آن، با خلق شخصیت‌های اصلی و فرعی خیالی ذهن نویسنده و پایان‌بندی احتمالی او، با این داستان برخورد کنیم، که بر طبق آنچه در مورد ساختار روایت تله فیلم گفتیم، که در آن تعداد شخصیت‌ها کمتر از سری‌هاست و نیز داستان از پیچیدگی و چرخش‌های کمتری برخوردار است، می‌توان از این اقتباس جهت نوشتن فیلمنامه روایی برای فیلم تلویزیونی بهره جست.

«ولف و کاکس» (۱۳۸۱)، برای نوشتن فیلمنامهٔ فیلم تلویزیونی به مدت ۸۵ تا ۱۳۵ دقیقه می‌گویند: «از نظر داستانی، ساختار (دراماتیک) فیلم تلویزیونی شبیه ساختار (دراماتیک) فیلم سینمایی است. به عبارتی، برای داستان‌گویی می‌توانید از ساختار سه پرده‌ای (شروع، میان و پایان) استفاده کنید» (۱۵۷).

سیدفیلد (۱۳۷۴)، در مورد ساختار سه پرده‌ای می‌نویسد: «مقدمات را تهیه کرده‌ایم: فکر اولیهٔ سه جمله‌ای را گرفته‌ایم. با تمرکز بر ساختار دراماتیک، پایان، شروع، نقطهٔ عطف اول و نقطهٔ عطف دوم، آن فکر اولیه را در خلاصه‌ای چهار صفحه‌ای گسترش داده‌ایم. زندگی نامه شخصیت‌ها، نیاز دراماتیک و دیدگاه را معین کرده‌ایم و تحقیق‌های لازم را انجام داده‌ایم... پردهٔ اول واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است. از صفحه یک شروع می‌شود و تا نقطهٔ عطف انتهای پردهٔ اول ادامه می‌یابد. سی صفحه طول دارد» (ص ۹۵).

به وضوح پیداست، پردهٔ اول در داستان اللّه‌مزار مربوط به معرفی شخصیت اصلی و ارادهٔ ایل برای قشلاق است و داستان احتمالی دلدادگی یا عشق دو زوج به یکدیگر و فراق ناگزیر آن‌ها به دلیل قشلاق.

«معرفی شخصیت اصلی، بنای فرضیهٔ دراماتیک و خلق موقعیت دراماتیک در ده صفحه انجام می شود»... قانون ده صفحهٔ دوم حفظ تمرکز بر شخصیت اصلی است...ده صفحهٔ سوم برای مشخص کردن مسئله است... ده صفحهٔ سوم مستقیماً شما را به نقطه عطف انتهای پردهٔ اول رهنمون می‌شود (همان، صص۱۲۱-۱۰۶).

پردهٔ دوم، واحدی از ماجرای دراماتیک است که از نقطه عطف انتهای پردهٔ اول شروع می‌شود و تا نقط عطف انتهای پردهٔ دوم ادامه می‌یابد؛ طول آن ۶۰ صفحه است و با بطن دراماتیک موسوم به تقابل به هم پیوند می‌خورد... به دو واحد اساسی از ماجرای دراماتیک با طول ۳۰ صفحه خرد می‌شود. نیمهٔ اول پردهٔ دوم از نقطه عطف انتهای پردهٔ اول شروع می‌شود و تا نقطهٔ میانی ادامه می‌یابد و نیمهٔ دوم پردهٔ دوم از نقطهٔ میانی، شروع می‌شود و تا نقطه عطف انتهای پردهٔ دوم ادامه می‌یابد... در حین نوشتن پردهٔ دوم، همیشه باید بدانید به کجا می‌روید؛ باید نقطهٔ پایانی، هدف و مقصودی داشته باشید. باید طرح کلی ماجرای شخصیت را داشته باشید... نقطهٔ میانی داستان چیست؟ حادثه، رویداد فرعی، واقعه، سطری از گفت‌وگو یا تصمیمی که نیمهٔ اول پردهٔ دوم را به نیمهٔ دوم این پرده، گره می‌زند.

براساس داستان اللّه‌مزار، نیمهٔ اول پرده دوم، می‌تواند از قشلاق بخشی از ایل و ماندن و جدا افتادن، بخشی دیگر و فراق آن دو زوج شروع شود و تا ارادهٔ مهاجمان برای حمله ادامه یابد و به تقابل مهاجمان با ایل کرمانج و نقشهٔ آن‌ها برای حمله و تلاش ایل برای دفاع می‌پردازد که با کشته و اسیر شدن جوانان ایل و غارت اموال آن‌ها، به نقطهٔ میانی که بازگشت بخش به قشلاق رفته ایل و تصمیم آن‌ها برای انتقام و بازگرداندن اسیران می‌رسیم. در نیمهٔ دوم پردهٔ دوم شاهد نقشه ایل برای حمله به سرزمین مهاجمان و ورود به سرزمین آن‌ها هستیم.

پردهٔ سوم، یک واحد سی صفحه‌ای از ماجرای دراماتیک است که از نقطه عطف دوم شروع می‌شود و تا انتهای فیلمنامهٔ گسترش می‌یابد. پردهٔ سوم توسط بطن دراماتیک موسوم به گره‌گشایی در کنار هم نگه داشته می‌شود و در پردهٔ سوم با تقابل بین ایل کرمانج با بیگانگان و جانفشانی جوانان ایل، کرمانج‌ها اسیران را آزاد می‌کنند و به وطن بازمی‌گردند و برای کشته شدگان سوگواری می‌کنند.

یا آنطور که درباره ویدئو موسیقی، و شکل روایی آن گفته شد، با توجه به داشتن موسیقی و شعر (کرمانجی) در این مقام، طرحی مختصر از این واقعه یا موضوعی که

پیرنگ مشابه دارد، با توجه به طول آهنگ نوشته شود و براساس موسیقی و شعر این مقام، ویدئو موسیقی تهیه گردد که در این صورت می‌تواند شامل هر قصه و داستان کوتاهی (متناسب با طول آهنگ) باشد که به نوعی در آن شاهد جانفشانی با افتخار جوانان در راه دفاع از وطن، و سوگواری برای آنان هستیم.

«کَرَم» و «اصلی» (به روایت بخشیان شمال خراسان)

«کَرَم» که نام اصلی‌اش شاهزاده سلطان محمود است، روزی به قصد شکار به صحرا می‌رود. بر اثر تشنگی به همراه اطرافیانش به نزدیک چشمه‌ای می‌روند امّا می‌بینند که تعدادی دختر دور چشمه را گرفته‌اند. یکی از آن دختران، دختر قره ملک ارمنی است که از شوروی برای چرای گوسفندانشان به ایران آمده‌اند. در برخورد «کرم» و «اصلی»، آن دو عاشق یکدیگر می‌شوند. وقتی «کرم» بازمی‌گردد، به سختی بیمار می‌شود. زیاد شاه، پدر «کرم» وقتی علت عاشق شدن «کرم» را درمی‌یابد، برای خواستگاری «اصلی»، به میهمانی قره‌ملک می‌روند. قره ملک با مشورت زنش مریم دلّک، به صورت ظاهری با ازدواج آن‌ها موافقت می‌کند. «کرم» و «اصلی» به عقد هم در می‌آیند. امّا قره ملک در اولین فرصت، مخفیانه به همراه خانواده‌اش به سمت شوروی فرار می‌کنند. وقتی «کرم» متوجه می‌شود، علی‌رغم مخالفت خانواده اش، دوتارش را به همراه توشه‌ای برمی‌دارد و در پی «اصلی» راهی غربت می‌شود. امّا منزل به منزل، هر جا که می‌رسد، متوجه می‌شود آن‌ها تازه آن مکان را ترک کرده اند. بالاخره به شهری می‌رسد و میهمان پیرزنی می‌شود. پیرزن را اجیر می‌کند و پیرزن او را مخفیانه با لباس مبدل زنانه برای کشیدن دندان به نزد مریم دلّک می‌برد، مریم، بعد از کشیدن چند دندان، به آن‌ها مشکوک شده، و آن‌ها را بیرون می‌کند. وقتی «کرم» شبانه به قصد دزدیدن «اصلی» به خانه قره ملک می‌رود، دستگیر می‌شود و او را به اتهام دزدی به دربار «خونکار شاه» می‌برند و «کرم» را محکوم به مرگ می‌کنند. امّا زمانی که جلاد قصد زدن گردن او را دارد او فرصت خواسته و در وصف حال خود برای درناها که از آسمان می‌گذشتند، می‌خواند. درناها به زمین نشسته و دور او حلقه می‌زنند. این واقعه همه را حیرت زده می‌کند و متوجه

پاکی او می‌شوند. قره ملک و مریم دلّک از ترس جانشان رضایت به ازدواج آن دو می‌دهند، امّا مریم با جادو، شب عروسی، «کرم» را به آتش می‌کشد و «اصلی» که برای خاموش کردن آتش اقدام می‌کند هم می‌سوزد و به این ترتیب هر دو در آغوش هم جان می‌دهند (مصاحبه شخصی با ملا علیرضا نجفی، به تاریخ ۶ شهریور، ۱۳۹۲).

پیرنگ داستان مشهور «کرم» و «اصلی»، که در بین ترکان شمال خراسان و آذربایجان و بخش‌هایی از کشور ترکیه (بدلیل ریشهٔ مشترک) با کمی اختلاف، روایت می‌شود، وضعیت بیست و هشتم، یعنی موانع عشق ورزیدن است. پولتی (۱۳۷۵)، عوامل این وضعیت را (آرمان، قهرمان، وام‌دار، شخص یا چیز فدا شده) می‌داند. داستان «کرم» و «اصلی» در حالت زیر قرار می‌گیرد:

د: (۱) – مخالفت خویشاوندان مانع وصلت بی دردسر می‌شود (ص ۱۴۶).

داستان دارای آغاز (شکل‌گیری عشق «کرم» و «اصلی»)، میان (یافتن «اصلی» در شهری در شوروی) و پایان (مرگ دو دلداده) می‌باشد. که بر طبق آراء ارسطو داستانی کامل است.

قهرمان در داستان، «کرم» است که به جستجوی همسر خود «اصلی» به کشور بیگانه می‌رود و پدر و مادر «اصلی» در نقش شخصیت‌های مخالف، برای او مشکلاتی را فراهم می‌کنند. دیگر شخصیت‌های داستان هم در نقش شخصیت‌های فرعی‌تر حضور دارند.

داستان از وسعت و پیچیدگی خوبی برخوردار است و شخصیت‌ها عزم خوبی برای مقابله با یکدیگر دارند. بنابراین به نظر محقق این داستان برای نوشتن متن روایی فیلم تلویزیونی مناسب است.

«جَجوخان» سردار ملی کُرمانج

انقلاب مشروطیت یک رویداد ناتمام دمکراسی خواهی حق محور در تاریخ معاصر ایران است. قیام مشروطه ایران مجموعه کوششها و رویدادهایی است که در دوره مظفرالدین شاه قاجار و سپس در دوره محمدعلی شاه قاجار برای تبدیل حکومت

استبدادی به حکومت مشروطه قانونمند، رخ داد و منجر به تشکیل مجلس شورای ملّی و تصویب اولین قانون اساسی ایران شد.

حکومت مظفرالدین شاه با اعتراض مردم و گسترش ناآرامی‌ها در شهرها و مناطق مختلف ایران روبرو شد. بالاخره مظفرالدین شاه فرمان مشروطیت را امضا کرد. فرمان مشروطیت در اصل فرمان تشکیل مجلس شورای ملّی است که مظفرالدین شاه قاجار در ۱۳ مرداد ۱۲۸۵ خورشیدی (اکتبر ۱۹۰۶) در پاسخ به متحصنین امضاء کرد و از طریق آن با مشارکت مردم در امر حکومت موافقت کرد و اینچنین حکومت مشروطه برای اولین بار در ایران تأسیس شد. مردم صدور فرمان مشروطیت را جشن گرفتند. اولین مجلس ایران (اکتبر ۱۹۰۶) در تهران گشایش یافت. نمایندگان به تدوین قانون اساسی پرداختند و در آخرین روزهای زندگی مظفرالدین شاه این قانون نیز به امضای او رسید.

پس از مرگ مظفرالدین شاه (دی ماه ۱۲۸۵ خورشیدی)، ولیعهد او محمدعلی میرزا، شاه شد و از همان ابتدا به مخالفت با مشروطه و مجلس پرداخت. او در مراسم تاجگذاری خود نمایندگان مجلس را دعوت نکرد. از امضای قانون اساسی سر باز زد. روس‌ها شاه تازه را در دشمنی با مجلس و مشروطه، روز به روز بیشتر تقویت نمودند. مخالفت شاه با مشروطه و مشروطه خواهان مجدداً سبب اعتراضات مردم شد.

در شهرها و مناطق مختلف ایران شورشهائی برخاست...

در خراسان نیز عده‌ای سالدات /سلات (سرباز و نظامی‌های روس- Soldat) با تجهیز کامل مستقر شدند. طبیعی است ورود سربازان روس به منظور پشتیبانی از کسانی بود که با مشروطه‌خواهان و حکومت مشروطه سر مخالفت داشتند. از جمله مشروطه‌خواهان شمال خراسان سردار ججوخان کرمانج و یارانش بودند.

در منطقه کرمانج شمال خراسان نیز مردم به رهبری ججوخان در راستای دفاع از خواسته‌های به حق مشروطه به پا خواستند. ججوخان سردار ملّی کرمانج (شمال شرق ایران) در نوجوانی پدرش را از دست داد. در هنگام انقلاب مشروطیت در سال ۱۹۰۶

میلادی حکومت سنتی و محلی کرمانج مقام سنتی پدرش را به او تفویض نمود، بدینسان او رسماً به حکمرانی منطقه کرمانج به مرکزیت میانکوه منصوب شد. در آن زمان روسیه و انگلیس کاملاً بر تصمیم گیریهای ایران اثرگذار بودند. ججوخان پس از مدتی در صدد انتقال مرکزیت حکومت محلی کرمانج به شهر قوچان (مرکز تاریخی حکومت محلی کرمانج از سال ۱۶۱۰ میلادی به بعد) برآمد تا رسماً حکومت ایالتی- ولایتی مشروطه منطقه کرمانج را اعلام، و بدین‌سان نیروهای ملّی و قومی را علیه روسها که منطقه کرمانج را اشغال کرده بودند، بسیج نموده تا آنان را مجبور به ترک ایران کند.

پس از بمباران حرم امام رضا (ع)، روسهای تزاری که سردار ملّی کرمانج را فردی با صلابت، پرقدرت و مخالف اهداف و امیال تجاوزکارانه خویش می‌دیدند در صدد دستگیری او برآمدند. ججوخان با همکاری ستون پنجم (طرفداران محمدعلی شاه که مخالف دمکراسی مشروطه بودند) یکبار دستگیر شد اما به واسطه اینکه او سرداری بسیار حرفه ای و چیره دست بود با مهارت و ظرافت خاصی از زندان روسها گریخت.

ججوخان مبارزه علیه روسها (عوامل خارجی ضد دمکراسی و آزادی در ایران مشروطه) و محمد علی شاه مخلوع که به سفارت روسیه پناه برده بود (عوامل داخلی ضد دمکراسی و آزادی ایران مشروطه) ادامه داد و به پاسگاهها و پایگاه‌های آنها در منطقه و نوار مرزی (شمال شرق ایران) حمله می‌کرد و افسران و سربازان روسی (سلاتهای روسی) متجاوز را به سزای اعمال خود می‌رساند، اسلحه و مهمات آنان را بین سواران خود و قشون کرمانج تقسیم می‌نمود تا که از خود دفاع کنند.

روسها، رسماً از حکومت وقت ایران خواستند که ججوخان، این رهبر همیشه قهرمان و جوانمرد رشید و نامی کرمانج، را دستگیر کند، ولی دولت گفته بود که او از طرفداران زیادی در منطقه برخوردار است و این کار از عهده ما ساخته نیست. پس از این جریان، روسها تمام نیروهای خود را علیه سردار ملّی کرمانج، بسیج کرده و به تعقیب او فرستادند، اما این تعقیبها موثر واقع نشد.

ججوخان با قوت گرفتن مخالفین آزادی و دمکراسی مشروطه در ایران و با خیانت ستون پنجم ضد مشروطه که به یاری روسهای اشغال گر شتافته بودند، در بهمن ماه ۱۲۹۰ خورشیدی (۱۹۱۱ میلادی) در کوه‌های پر از برف «آخ مزار» و «اسپیان» (شمال شرق قوچان)، با مظلومیت تمام، به دست متجاوزین روس، به شهادت رسید، و جان خود را مظلومانه فدای آزادی و دمکراسی مشروطه برای ایران نمود (داستان ججوخان سردار ملّی کُرمانج، ۱۳۹۲).

پولتی (۱۳۷۵)، عوامل وضعیت بیستم، **ایثار در راه آرمان** که پیرنگ داستان ججوخان هم می‌باشد، را چنین برشمرده است: آرمان، قهرمان، وام دار، شخص یا چیز فدا شده. او معتقد است که چهار وضعیت قربانی شدن وجود دارند که وضعیت بیستم اولین، شریفترین و اصیلترین آنهاست.

که همه چیز برای یک آرمان فدا می‌شود؛ اینکه آرمان سیاسی یا مذهبی باشد و تقوا، شرف یا حیثیت خوانده شود، اهمیت چندانی ندارد، بلکه مهم این است که از هرگونه وابستگی، علاقه، احساسات و حتی زندگی، قربانی طلب می‌کند (صص ۱۰۰-۹۹).

در اینجا سرگذشت ججوخان، در زیر مجموعه‌های وضعیت بیستم، در حالت‌های زیر قرار می‌گیرد:

الف: (۲) – ایثار جان برای موفقیت مردم

ب: (۳) – ایثار عشق در راه منافع کشور

طبق اصول ارسطویی که پیشتر ذکر شد، اینجا با داستانی کامل که دارای آغاز (شروع اشغال و تجاوز بیگانگان شمالی)، میان (درگیری و مقاومت ججوخان و یارانش در مقابل متجاوزان) و پایان (شهادت ججوخان و ادامه مقاومت مردم) روبرو هستیم که می‌تواند با اضافه شدن حوادث و رویدادهای فرعی، در بستر وقایع تاریخی آن برهه، به داستانی جامع و کامل بدل شود.

در مورد شخصیت‌های این داستان، واضح است که با الگوی قهرمان در جایگاه شخصیت محوری روبرو هستیم. شخصیت ججوخان به‌عنوان قهرمان یا پروتاگونیستی

که بعد از سالیان سال همچنان در قلب مردم زنده مانده است، به میزان کافی از مشخصه‌های کاراکتر محوری برای این داستان برخوردار است که ارادهٔ وی برای مقاومت در برابر دشمنان پیش برنده داستان می‌باشد.

از طرفی در این داستان به شخصیت یا شخصیت‌های مخالف یا آنتاگونیستی بر می‌خوریم که عده ای از آنان با تجاوز به خاک ایران و ظلم و ستم و به این ترتیب آنگونه که گفتیم با برهم زدن تعادل، زمینه قیام ججو خان را پدید می‌آورند و عناصری خودی با جاسوسی و در نقش ستون پنجم به ججوخان، قهرمان داستان، ضربه می‌زنند و کشمکش را ایجاد می‌کنند.

در این میان شخصیت‌های فرعی بین دو طیف مثبت و منفی نیز به عنوان یاران دو گروه و مردم عادی وجود دارند که هر کدام در جای خود، می‌توانند با پرداخت مناسب، نقشی در پیشبرد داستان به عهده بگیرند.

نتیجه این که، داستان ججوخان، عناصر دراماتیک لازمی را که برشمردیم، از جمله: پیرنگ، داستان و شخصیت‌ها را داراست و با توجه به تعاریف و نظریه‌های مطرح شده در فصل دوم، به نظر محقق، قابلیت تبدیل شدن به متن دراماتیک را دارد.

پیش‌تر گفتیم طرح داستانی با پیچیدگی و چرخش داستانی کمتر و شخصیت‌های محدودتر به کار نگارش فیلمنامهٔ فیلم تلویزیونی می‌آید. اما اینجا ما با داستانی با پیچیدگی و چرخش‌های فراوان و شخصیت‌های متعدد سروکار داریم که آن مقاطع از تاریخ ایران را خلق کرده‌اند. و هر یک سهم بسزایی بر سرنوشت این بخش از کشور داشته‌اند. بنابراین به نظر می‌رسد که سرگذشت ججوخان و حوادث و داستان‌های مربوط به او برای نگارش سریال تلویزیونی مناسب‌تر می‌باشد؛ در این صورت باید ساختار روایی مینی سریال یا مجموعه‌های پیوسته را داشته باشد (ر.ک به: مبحث روایت از همین رساله).

«ولف و کاکس» (۱۳۸۱) می‌گویند «نویسنده باید روی تصویری بزرگ تر تمرکز کرده و مضمون کلی را در ذهن داشته باشد و طول متوسط هر قسمت را یک ساعت و

یا کمتر می‌داند» (ص ۲۴۲). آن‌ها در جای دیگری برای فیلمنامهٔ تک ساعته، چهار پرده را که متشکل از ۶۰ صفحه است را پیشنهاد می‌دهند (ص۱۸۲) و نیز توضیح می‌دهند که همیشه، ساختار قسمت اول و آخر با ساختار سایر قسمت‌ها کمی متفاوت است؛ چون زمانی که برای نمایش در حال پخش می‌نویسید، نیازی به معرفی شخصیت‌های اصلی در هر قسمت ندارید (ص ۱۸۳).

بنابراین «ولف و کاکس» (۱۳۸۱)، توضیح می‌دهند که در پردهٔ اول، قسمت اول، شخصیت‌های اصلی (ججوخان و خانواده‌اش و شخص مخالف از نیروهای متجاوز) معرفی خواهند شد یا اگر قسمت‌های دیگر مجموعه را می‌نویسید و قهرمان شما شناخته شده است، می‌توانید با خصلتی بسیار نو و جالب از شخصیت اصلی شروع کنید (معرفی خصائل منحصر به فرد ججوخان به عنوان یک قهرمان) و همچنین شخصیت‌های مهمان را معرفی کنید (یاران ججوخان و مردم عادی، حکمرانان منطقه و قاصدان، دشمنان و خبرچینان)... کشمکش را معرفی کنید (برهم زدن تعادل شکننده به وجود آمده توسط متجاوزان بعد از اشغال بوسیله ججوخان)... مقدمه‌چینی کنید (توطئه هر دو گروه برای تقابل) (صص ۱۸۴ – ۱۸۳).

در پردهٔ دوم، صحنهٔ تعلیقی خاصی را که در پایان پردهٔ اول رها کرده‌اید، به نتیجه برسانید (عملی کردن توطئه یک طرف و پاسخ گروه مقابل)... اطلاعات بیشتری دربارهٔ شخصیت‌های مهمان ارائه کنید (وارد کردن اشخاص فرعی به ماجرا)... طرح‌ها را پیچیده کنید. زندگی را برای قهرمان دشوار سازید. انتخاب‌های سختی پیش پایش بگذارید. او را وادارید مورد خاصی را که باید از آن مراقبت شود، خراب کند (تصمیم‌گیری‌های ججوخان برای مقاومت و پرداختن تاوان آن تصمیم‌ها با از دست دادن شرایط زندگی عادی). سرنخ‌های بسیار دندان‌گیری را در کار بریزید که قهرمان را به تعقیب و گریز خطرناکی هدایت کند (کشف محل اختفای ججوخان توسط جاسوسان)... با صحنه ای تعلیقی یا دیواری آجری (بن بست) تمام کنید (دستگیری ججوخان).

در پردهٔ سوم، تعلیق پایان پردهٔ دوم را حل (یا جمع) کنید (مشخص شدن جاسوس)... پایان پردهٔ دوم باید به عنوان تختهٔ پرشی برای ماجرای اولیهٔ پردهٔ سوم انجام وظیفه کند و از این به بعد لازم است تنش‌های صحنه‌های شما که رو به پایان پیش می‌روند، افزایش یابد (بازجویی و شکنجه ججوخان)... طرح را پیچیده‌تر کنید (نقشه ججوخان برای فرار). چیزهای عجیب و غریب مخالف قهرمان را افزایش دهید و خطر را زیاد کنید. با هر صحنه مانعی بر مانع دیگر قرار می‌دهید و سدی ظاهراً شکست‌ناپذیر به وجود آورید (تصمیم متجاوزان برای اعدام ججوخان)... پردهٔ سوم را در حالت اغتشاش و ناآرامی به پایان ببرید (فرار ججوخان).

دربارهٔ پردهٔ چهارم می‌گویند: «پردهٔ چهارم فیلمنامهٔ یک ساعته، در اصل، پردهٔ سوم داستان است... ماجرا را جمع کنید و طرح (ها) را گره گشایی کنید» (فرار ججوخان و آغاز تقابل جدی‌تر او و متجاوزان) (صص ۱۸۹ – ۱۸۲).

آنچه عنوان شد، می‌تواند دستمایهٔ چند قسمت اولیهٔ از این سریال باشد که در نهایت با شهادت ججوخان و مقاومت مردم عادی، به پایان می‌رسد. البته همانطور پیداست ساختار مربوط به پرده‌ها و به خصوص گره‌گشایی پرده آخر، باید متناسب با روند و ترتیب قسمت‌های سریال باشد. چون همانطور که بیشتر گفته شد ساختار روایت در مجموعه پیوسته به گونه‌ای است که گره‌گشایی کشمکش اصلی در طول داستان در انتهای قسمت نهایی سریال انجام می‌شود. چون ساختار روایت در مجموعه‌های پیوسته، عدم پایان‌بندی نهایی در انتهای هر قسمت را طلب می‌کند و گره‌گشایی‌هایی که در هر قسمت از قسمت‌های ما قبل آخر انجام می‌شود، مربوط به رویدادها و گره‌های فرعی داستان است (ر.ک به: مبحث روایت در همین رساله).

داستان ججوخان، قابلیت دراماتیک برای تبدیل شدن به متن نمایشی را دارد و به دلیل پیچیدگی‌ها و چرخش‌های حوادث آن دوران و ججوخان، قابلیت تبدیل به متن روایی برای مینی‌سریال با پایان باز در روایت یا مجموعه پیوسته تلویزیونی را دارد.

«افروز پری»

پادشاهی سه پسر داشت و زمان مرگ به پسرانش نصیحت کرد که هیچ وقت از دروازهٔ غربی شهر به سفر یا شکار نروید. پس از مرگ او، پسر بزرگ که جانشین پدر شده بود، تصمیم گرفت با چند سوار از دروازهٔ غربی به شکار برود و راز پدر را بفهمد.

گوزن زیبایی را در دشت دید و تصمیم گرفت آن را زنده شکار کند ولی گوزن از جلوی پای خود او گریخت، پادشاه به دنبال گوزن رفت و از همراهانش خواست که اگر تا سه روز بازنگشت، برادر دوم را جانشین او سازند. او رفت تا به قصر سفیدی رسید که گوزن داخل آن رفته بود و از خستگی همان جا خوابش برد. گوزن به دیوی تبدیل شد، از خمره‌های شراب جلوی درب قصر نوشید و مست شد و با خنجری او را کشت. پس از مدتی، برادر دوم از دروازهٔ غربی خارج شد و به همان سرنوشت برادرش دچار شد. محمد برادر سوم که اینک پادشاه شده بود برای پی بردن به این راز، رفت و پس تعقیب گوزن، جلوی درب قصر، حرف‌های کبوتری را شنید که می‌گفت: باید در شراب‌ها، داروی بیهوشی بریزد و پس با خنجر دیو را تهدید کند تا به شکل اصلی خود که یک پری زیباست درآید و سپس با او ازدواج کند. محمد چنین کرد و با «افروز پری» در قصر سفید زندگی کرد. افروز پری یک تار موی بلند خود را گلوله کرد و به محمد داد تا زمان نیاز، آن را آتش بزند و او به کمکش بیاید. ولی آن مو، اتفاقی از جیب محمد در آب افتاد. شاهزاده‌ای در سرزمینی دیگر، آن گلولهٔ مو را از آب گرفت و دانست که متعلق به یک پری است و ندیده عاشق او شد و در بستر بیماری افتاد. فرستادگان شاه پس از مدتی قصر پری را یافته و به شاه خبر دادند. شاه سپاهی روانهٔ آنجا کرد. افروز پری یک جفت بازوبند با ارزشش را در آورد و به محمد گفت اگر من زنده نماندم بیا و اینها را برای خود بردار و سپس با هم و با دو اسبِ باد و باران به جنگ رفتند. پس از مدتی پری فهمید که محمد کشته شده، پس تسلیم شد و با آن‌ها رفت. از طرفی محمد با عنایت خداوند دوباره جان گرفته و به قصر برگشت، بازوبندها را برداشت و به دنبال همسرش رفت. در شهر، در خانهٔ پیرزنی مهمان شد و یکی از بازوبندها را به او داد تا بفروشد؛ ولی همه گفتند کسی غیر از پادشاه نمی تواند پول آن

را بپردازد. پادشاه هم خواست تا پیرزن آن را به عروس آینده‌اش نشان دهد. پری با دیدن آن فهمید که محمد زنده است و به او گفت که اگر لنگهٔ دیگرش هم باشد آن را می‌خرم و پسرت را هم موقع معامله بیاور. محمد و پیرزن نزد پری رفتند و آن دو پس از مدت‌ها یکدیگر را دیدند و قرار گذاشتند که محمد هنگام شب با دو اسب و جواهراتی که از شاه می‌گیرد بیرون شهر منتظر پری باشد. محمد سر قرار رفت ولی خوابش برد، پاسبانی به نام محمد با دیدن او افسار اسب‌ها را گرفت و گریخت که در مسیر، پری او را دید و به گمان این که همسرش است بر اسب‌ها نشسته و گریختند. پس از اینکه هوا کمی روشن شد، پری او را دید، عصبانی شد و گوشش را برید. در راه، دزدها پری را گرفته و جواهراتش را برداشتند، افروز پری در غذایشان، داروی بیهوشی ریخت و گوشهایشان را برید و جواهرات را برداشت و گریخت. در راه به چوپانی رسید و در ازای گرفتن خیلک و لباس‌هایش همهٔ جواهراتش را به او داد. افروز پری به شهری رسید که پادشاهش مرده بود، برای انتخاب شاه جدید، «باز»ی را در شهر رها کردند و آن «باز» سه مرتبه بر دوش پری نشست، پس او پادشاه آن جا شد و از نقاش خواست چهار تصویر بزرگ از او کشیده و بر ورودی‌ها نصب کنند و از گزمه‌ها خواست که هرکس که با آه و افسوس به این عکس‌ها نگاه کرد، دستگیرش کنند. شاه محمد اولین کس بود که با اشک به عکس‌ها نگاه کرد و او را گرفتند و به دنبال او، چوپان برای گرفتن خیلک ارباب خسیسش و سپس محمد پاسبان و راهزنان نیز که برای انتقام دنبال پری می‌گشتند دستگیر شدند. آن‌ها فهمیدند که شاه این سرزمین همان افروز پری است و او دستور داد پاسبان و دزدان را به خاطر کارهایشان گردن بزنند، خیلک چوپان را نیز همراه با جواهرات به او پس داد و در نهایت هم، پس از شنیدن داستان شاه محمد، خود را به او نشان داد، محمد بسیار شاد شد و آن‌ها به هم رسیدند. پری او را به مردم معرفی کرد و بر تخت پادشاهی نشاند (توحدی، ص ۵۳).

پیرنگ این داستان، وضعیت هفدهم، یعنی بی‌احتیاطی شوم است. عوامل این وضعیت را پولتی(۱۳۷۵)، چنین برشمرد: بی‌احتیاط، قربانی یا مورد گمشده (ص ۸۳).

بی‌احتیاطی شاه محمد باعث گم کردن افروز پری می‌شود.

پادشاه، فرزندانش را نصیحت می‌کند (آغاز)، افروز پری تسلیم می‌شود (میان) و شاه محمد و افروز پری دوباره به هم می‌رسند (پایان). داستان افروز پری دارای آغاز، میان و پایان است پس طبق نظر ارسطو (۱۳۳۷)، داستان کامل است.

شخصیت شاه محمد و افروز پری قهرمانان این قصه عامیانه هستند و پیرزن، شاه عاشق، محمد پاسبان و راهزنان از شخصیت‌های مخالف این داستان هستند. سایر شخصیت‌ها نیز به عنوان اشخاص فرعی به پیشبرد داستان کمک می‌کنند. قصه به خاطر وقایع خارق‌العاده‌ای که در آن اتفاق می‌افتد برای نوشتن متن روایی انیمیشن مناسب است.

نتیجه‌گیری

داستان‌ها و مقام‌ها بسیار است. آنچه ذکر شد، تنها قسمت کوچکی از بی‌شمار قصه و مقام بود که به عنوان نمونه آمد. در ادامه اسامی تعدادی دیگر از مقام‌ها و داستان‌ها خواهد آمد، که توسط بخشی‌های شمال خراسان بنا به اقتضای زمان و مکان و مخاطب، روایت می‌شوند.

شاه اسماعیل، شاه یولی، شاه بهرام، ابراهیم ادهم، زهره و طاهر، چیپلاغ، بهرام خارکش، شاه عباس، ملک ابراهیم، سردارگل محمد کل میشی (که دستمایهٔ نگارش رمان فاخر محمود دولت‌آبادی قرار گرفته است)، کل و کوسه، محمد حنفیه، لوریک، پیر مرده‌خوار، دوست محمد و آی جمال، نوایی شمال خراسان، داستان‌های سلیمان نبی(ع)، داستان آفرینش، جعفر قلی، مختوم قلی، زاره مرخی و...

هرچند در این مقاله مجال پرداختن به تک‌تک این مقام‌ها و داستان‌ها وجود ندارد. اما به گواه آنچه پیشتر دربارهٔ قابلیت‌های روایی داستان‌هایی که در مبحث یافته‌های تحقیق از همین رساله ذکر شده است، عنوان شد، تک‌تک این مقام‌ها و داستان‌ها، دارای قابلیت برای تبدیل شدن به متن روایی برای تلویزیون هستند و لااقل برای یکی از

قالب‌های ذکر شده (فیلم تلویزیونی، سریال، مینی سریال، کلیپ، انیمیشن، تله تئاتر)، می‌توان آن‌ها را تبدیل به متن روایی تلویزیونی کرد.

منابع

- ارسطو، (۱۳۳۷). **هنر شاعری بوطیقا** (فتح‌الله مجتبایی، مترجم). تهران: نشر اندیشه.
- اگری، لاجوس (۱۳۶۴). **فن نمایشنامه‌نویسی**. (مهدی فروغ، مترجم). تهران: نگاه.
- پانوف، میشل پرن، میشل (۱۳۶۸). **فرهنگ مردم‌شناسی** (اصغر عسگری خانقاه، مترجم). تهران: سمت.
- تمجیدی، محمدحسین (۱۳۸۳). ویدئو موسیقی، **مجله زیباشناخت**، شماره ۱۰، صص ۷۵-۸۷.
- توحدی، کلیم الله (۱۳۵۹). **حرکت تاریخی کرد به شمال خراسان**، مشهد: آوای رعنا.
- توحدی، کلیم الله (۱۳۷۹). **درخت چهل داستان: بیست و یک افسانه کردی خراسان**، ۱، چاپ اول، مشهد: انتشارات محقق.
- تولان، جی. مایکل (۱۳۸۳). **درآمدی نقادانه- زبان شناختی بر روایت** (ابوالفضل حری ، مترجم). تهران: فارابی.
- **داستان** جَجوخان **سردار ملّی کُرمانج** (۱۳۹۲). بازیابی ۲۵ دی ۱۳۹۲، از http://www.ellahmezar.ir.
- رستمی، مهدی(۱۳۹۲). **جلوه‌های داستانی موسیقی کردی خراسان**، نشریه فرهنگ خراسان، بازیابی ۲۵ دی، ۱۳۹۲، از www.ellahmezar.ir.
- ژرژ، پولتی (۱۳۸۳). **سی‌وشش وضعیت نمایشی** ۱ (سیدجمال آل‌احمد و عباس بیاتی، مترجمان). چاپ سوم، تهران: سروش.
- سیپک، پیری (۱۳۸۴). **ادبیات فولکلور ایران**، (محمد اخگری، مترجم)، چاپ اول، تهران: سروش.

- شعاع، اصغر (۱۳۸۸). **فصلنامه فرهنگ و مردم ایران: ویژه نامه قصه‌ها و افسانه‌ها**. تهران: مرکز تحقیقات صداوسیما.
- **صدای دلنواز دوتارهای بخشی‌های خراسان‌شمالی ...(۱۳۹۱). خبرگزاری ایسنا**، سه‌شنبه ۳ مرداد ۱۳۹۱، کد خبر: ۹۱۰۵۰۳۰۱۹۴۷.
- صدیق جمالی، یعقوب (۱۳۸۸). **ظرفیت‌های فرهنگی و فولکلوریک هنر عاشیقی در آذربایجان برای تولید برنامه‌های تلویزیونی**. استاد راهنما: سهیلا نجم، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تهیه کنندگی، دانشگاه صداوسیما.
- عبدالهی، محمد (۱۳۸۱). **بررسی تأثیر ویژگی‌های منطقه‌ای بر برنامه‌سازی در شبکه محلی سیمای خراسان**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تهیه‌کنندگی، دانشگاه صداو سیما.
- فیلد، سید (۱۳۷۴). **راهنمای نگارش فیلمنامه**، تهران: سروش.
- مارزلف، اولریش (۱۳۷۶). **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**. جهانداری، کیکاووس (مترجم)، تهران: انتشارات سروش.
- معصومی، هادی (۱۳۸۸). **بررسی قابلیت‌های نمایشی اسطوره فریدون و کاوه آهنگر و قیامشان علیه ضحاک ستمگر جهت تبدیل به فیلمنامه فیلم تلویزیونی**. استاد راهنما: سهیلا نجم، پایان نامه کارشناسی ارشد تهیه کنندگی، دانشگاه صداوسیما.
- مکی، ابراهیم (۱۳۸۳). **شناخت عوامل نمایش**. تهران: سروش.
- وجدانی، بهروز (۱۳۷۶). **فرهنگ موسیقی ایران**، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ولف، یورگن و کاکس، کری (۱۳۸۱). **راهنمای نگارش فیلمنامه**، امیری، عباس (مترجم)، تهران: سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی