مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال دوازدهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (پیاپی ۲۴)، صص ۲۸۹-۳۱۴
DOI: 10.22099/JCLS.2020.37046.1791

واسازیِ متافیزیک حضور در بازآفرینی‌های نوجوانان با نگاهی به بازآفرینی رستم و سهراب از آتوسا صالحی

شایسته‌سادات موسوی*
محمدعلی خزانه‌دارلو**
پروین یحیی‌نیا***

چکیده

بازآفرینی‌هایی که از روی متون کهن صورت می‌پذیرد، از ساختارهای روایی متن مبدأ پیروی نخواهد کرد. تغییراتِ اجتماعی و تاریخی منجر به ایجاد تغییر در روایت راویان خواهد شد و ساختارهایِ جهان روایی متن مبدأ را دگرگون خواهد کرد. ما در این تحقیق نشان داده‌ایم که این دست از تغییرات و دگرگونی‌ها را چگونه می‌توان در چارچوب خوانشِ واسازانه یا ساختارشکنانه بازخوانی و تحلیل کرد. همچنین نشان داده‌ایم که «متافیزیکِ حضور»، یکی از بنیان‌های اساسی بینش فلسفیِ پیشاساختارشکنی را می‌توان در وجودِ راوی‌هایِ مسلط و همه‌چیزدان در متون کهن نیز بازجست و با واسازیِ حضور ایشان، سایر ساختارهای متن، ازجمله نسبتِ عناصر متقابل و حتی ژانر اثر را دگرگون ساخت. بدین‌منظور داستان رستم و سهراب از شاهنامه انتخاب شده و با یکی از بازآفرینی‌های نوجوانان که در نوسازیِ فضا، ساختار و اهدافِ داستان به‌خوبی

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان sh_mousavi@guilan.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان khazaneh37@gmail.com
*** دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه گیلان yahyania5@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۲/۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۹/۸/۱۹

عمل کرده، مقایسه شده است. در نتایج تحقیق خواهیم دید که تخاطب ویژه با نوجوان و همچنین تغییر مؤلفه‌های تاریخی چگونه بر واسازیِ حضور اثر خواهد داشت و این واسازی ژانرِ اثر را از حماسه به درام مبدل خواهد کرد.

واژه‌های کلیدی: بازآفرینی، حضور، راوی، ژانر، ساختارشکنی، متافیزیک.

۱. مقدمه

بازآفرینی، گونه‌ای اثرپذیری از یک اثر (عموماً آثار کهن) است که به کمک نیروی تخیل و خلاقیت بازآفرین از اثر اولیه مستقل می‌شود و خود به‌صورت اثری تازه و بدیع درمی‌آید. در بازآفرینی می‌توان از زاویه‌ی جدیدی به موضوع نگریست و همین‌طور می‌توان ساختار اثر را به‌نحو تازه‌ای چید. تفاوت بازآفرینی و بازنویسی هم در همین نکته است که بازنویسی عموماً عنصر خلاقه و تغییرات اساسی در ساختار و رویکرد را ندارد، حال آنکه این ویژگی در بازآفرینی الزامی است (رک. شکرانه، ۱۳۹۲: ۶۰).

پیشینه‌ی غنی ادبیات کهن فارسی، امکانات بسیاری را برای بازنویسی و بازآفرینی در اختیار نویسندگان ادبیات کودک و نوجوان قرار داده است. از این میان، شاهنامه با داستان‌های متنوعش از منابعی است که به‌سبب جذابیت و شهرت، بیش از هر منبع دیگری بازنویسی و بازآفرینی شده است (انواری، ۱۳۸۵)؛ اما متأسفانه گذشته از کتاب‌های بازنویسی‌شده، بیشتر آثاری هم که از عنوان بازآفرینی برخوردارند، صرفاً در محدوده‌ی بازنویسی و ساده‌سازی داستان‌ها مانده‌اند. بااین‌حال برخی از بازآفرینی‌ها حقیقتاً نگاه جدید و ساختار تازه‌ای به داستان‌ها بخشیده‌اند و بازآفرینی را به یک اثر مستقل تبدیل کرده‌اند، آثار آرمان آرین (۱۳۸۴) و آتوسا صالحی (۱۳۸۹ و ۱۳۹۷) عمدتاً از این دسته‌اند.

به نظر می‌رسد یکی از دلایل اصلی که بازآفرینان را برآن می‌دارد تا دست به تغییر در اصل داستان‌ها بزنند، تغییر ساختارهای اجتماعی، تاریخی، فرهنگی باشد. فاصله‌ی زمانی ما با زمانِ شکل‌گیری آثار کهن و تفاوت‌های اجتماعی، فرهنگی میان این دو، ساختارهای روایی متفاوتی را بر آثار حاکم می‌کند. بنابراین بازآفرین نیاز دارد اثرش را برای مخاطب

امروزی پذیرفتنی‌تر سازد و با افق انتظار خوانندگانِ امروز منطبق کند. اما حقیقتی که نباید فراموش کرد این است که بازآفرین در درجه‌ی اول، خود یک خواننده بوده است و در حال منطبق‌سازیِ روایت با ساختارهایِ جهانِ خود است. به گفته‌ی یوهان هردر[1]، فیلسوف و ادیب آلمانی، هر خواننده‌ای یک مترجم است، مترجمی که متنی را می‌خواند و آن را در ذهن خود بازآفرینی می‌کند و «در این روند، خواننده خود را نیز از نو می‌آفریند» (ایتینن، ۱۳۹۴: ۳۹)، به همین نسبت، بازآفرین نیز خود یک خواننده است.

واسازی[2] یا ساختارشکنی، چارچوبی برای تحلیل متن است که توسط ژاک دریدا[3]، فیلسوف فرانسوی (۲۰۰۴– ۱۹۳۰)، پایه‌گذاری شد. این چارچوب یکی از بهترین ابزارها برای علت‌یابی تفاوت‌های متنی میان متن اصلی و متنِ بازآفرینی‌شده است. در فلسفه‌ی ساختارشکنانه‌ی دریدا باور بر این است که تمامیِ ساختارها حول یک مرکز سامان داده شده‌اند. این مرکز، به عناصرِ هر ساختار معنا و نقشی می‌بخشد و از تکثر، انحراف و شناوریِ معنا جلوگیری می‌کند. دریدا این مرکز ثابت را «نقطه‌ی حضور» می‌نامد (رک.Derrida, 1973: 5)؛ حضوری که به‌دلیلِ احاطه‌اش بر متن، متن را از دیگر تمایلاتی که ممکن است بر آن حاکم شود، دور نگه می‌دارد و آن را از هرگونه «مرجعیتی که در تلاش برای منحل‌کردن آن یا تحت کنترل درآوردن آن است، جدا می‌سازد» (Critchley, 1999: 145 به نقل از مصلح و پارسا، ۱۳۹۰: ۶۱) حال اگر این مرکزیت جابه‌جا شود، مفاهیم بسیاری دچار تغییر می‌شوند. نگاهِ واسازانه، هیچ متنی را ثابت و تغییرناپذیر نمی‌داند، بلکه بر آن است که در هر متنی شکاف‌ها و گسست‌هایی (ساده‌تر بگوییم امکاناتی) وجود دارد که امکانِ معنای دیگرگون و تعبیرِ دیگرگون از متن را به دست می‌دهد. در حقیقت متن‌ها همیشه در حال واسازیِ خویشند (رک. اشمیتس، ۱۳۹۰: ۱۵۸). واسازی، می‌کوشد نشان دهد که هر متنی «دربردارنده پیش‌فرض‌ها و انگاره‌های فرهنگی است» (استراترن، ۱۳۸۹: ۷۴) و این پیش‌فرض‌ها و انگاره‌ها به نسبت خوانندگان

[1] Johann Herder
[2] Deconstruction
[3] Jacques Derrida

می‌توانند تغییر کنند و گونه‌ی جدیدی از معنایِ متن را تولید کنند. واسازی زایش بی‌پایان متنی از دل متن دیگراست که به نهایت نمی‌رسد و در دوره‌های مختلف و به نسبت افراد مختلف، متنِ تولیدشده از متنِ مبدأ، متغیر خواهد بود. دقیقاً در همین نقطه است که بازآفرینی و واسازی به هم پیوند می‌خورند. ما بر آنیم که بازآفرین، پیش از اینکه خالقِ اثری باشد، خواننده‌ی یک اثر است و در بازآفرینیِ خود، در حالِ روایتِ خوانشِ واسازانه‌ی خود از اثر قبلی است. بازآفرین، ناگزیر از واسازی است، زیرا به گفته‌ی دریدا «خواندن عبارت است از ذوب‌شدن در متن و درعین‌حال تاثیرگذاردن بر آن» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۴۶).

در این تحقیق کوشیده‌ایم نشان دهیم که چگونه حضورِ مسلط راوی در متنِ کهن که دریدا آن را «متافیزیکِ حضور» می‌نامد در روندِ بازآفرینی شکسته می‌شود و دچار واسازی می‌گردد؛ یکی از بازآفرینی‌هایی که به‌خوبی توانسته فضا و ساختار داستانِ مبدأ را متناسب با اهداف و مخاطبِ امروز تغییر دهد، *داستان رستم و سهراب* از صالحی (۱۳۹۷) است. در بخش‌های بعدی این نوشتار به تفصیل نشان خواهیم داد که صالحی چگونه با واسازیِ حضورِ راوی در متنِ مبدأ توانسته داستان رستم و سهراب را به طرزی نو و بدیع بازسازی کند. صالحی به کمک نگاه تازه و ساختار دیگرگونی که از این داستان ارائه می‌کند، کارِ خود را از بازنویسیِ اثر به عرصه‌ای خلاقانه فرا می‌برد، به‌نحوی‌که به حق می‌توان نام «بازآفرینی» بر آن گذاشت. داستان رستم و سهراب به این جهت برای این تحقیق انتخاب شده است که به‌دلیل شهرت آن، خوانندگانِ این خطوط به‌احتمال زیاد با اصلِ داستان در شاهنامه آشنا هستند و به همین دلیل تفاوتِ روایت میان بازآفرینیِ صالحی و اصلِ داستان را به روشنی درخواهند یافت. ما کوشیده‌ایم نشان دهیم که جابه‌جایی مرکزیت‌ها چگونه بر روایت داستان تأثیر می‌گذارد، روایتِ بازآفرینی را از روایتِ اصلی شاهنامه متفاوت می‌کند و عناصر روایی، از قبیل راوی، شخصیت، ژانر روایی، زمان، سرعتِ روایت و... را دگرگون می‌سازد. این دست از تغییرات در عناصر روایی، منجر به تغییری اساسی و فراگیر در ژانر اثر نیز خواهد. در ادامه نشان خواهیم داد که چگونه هدفِ راوی در متنِ

مبدأ که تأثیرگذاری حماسی است در بازآفرینی، به هدفی نو که تعلیمِ عواطف انسانی و پیوندهای خانوادگی است، تغییر می‌یابد.

باتوجه‌به اینکه انبوه بازتولیدهای داستان‌های کلاسیک در محدوده‌ی ساده‌نویسی و بازنویسی باقی مانده‌اند، نشان‌دادن نمونه‌هایی که توانسته باشند روایتی نو از داستان بسازند، ضرورت دارد. همچنین تحلیل و تبیین راهکارهایی که می‌تواند روایتِ نو را با عصر جدید و مخاطبانِ جدید مطابق کند، ضروری است. ما بر این باوریم که بازتولید متون کهن تا از دریچه‌ی نگاهی نو و در قالبِ روایتی نو صورت نگیرد، نمی‌تواند به بقای اثرِ کهن کمک کند؛ زیرا اگر روایتی با نیازها و جهانِ مخاطبانِ جدید همسویی نداشته باشد، در حد یک یادآوری و معرفی صرف باقی می‌ماند و اثرگذاریِ خود را در ذهن و ضمیر مخاطب از دست می‌دهد. بنابراین امکان زایایی و بسط روایت‌های کهن از طریق پیوند آن‌ها با جهان‌های تازه امکان‌پذیر است.

در این تحقیق می‌کوشیم به پاسخ این پرسش‌ها نزدیک شویم که بازآفرینی‌ها چگونه می‌توانند «متافیزیک حضور» را واسازی کنند؟ این واسازی در روایت چه تغییراتی ایجاد می‌کند و چگونه در عناصر روایی از قبیل راوی، شخصیت، ژانر، زمان، سرعتِ روایت و... نمود می‌یابد؟ و ضمناً این واسازی‌ها چگونه با جابه‌جایی و تحول در ژانرهای ادبی همراه می‌شود؟

۲. پیشینه‌ی تحقیق

کتاب‌ها و مقالات متعددی در ارتباط با موضوع تحقیق ما به انجام رسیده‌اند، اما برای حفظ اختصار از آن میان، به مرتبط‌ترین آن‌ها اشاره خواهیم کرد. هاشمی‌نسب (۱۳۷۱) در کتاب *کودکان و ادبیات رسمی ایران*، ارتباط میان متون ادبی قدیم ما و کتاب‌های کودکانه را می‌کاود. انواری (۱۳۸۵) در پایان‌نامه‌ای با عنوان *بازآفرینی مهجور؛ بازنویسی معدود* به بررسی بازنویسی‌های انجام‌شده از داستان‌های شاهنامه پرداخته و آماری از تعداد بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌ها از آغاز تا سال ۱۳۸۴ ارائه داده است. پایور (۱۳۸۵) نیز

در مقاله‌ای با عنوان «آثار اسطوره‌ای حماسه کهن وقابلیت روش بازنویسی و بازآفرینی خلاق به انواع جدید ادبی» اساطیر را از عوامل شکل‌دهنده فرهنگ و هویت بشری می‌داند که به‌مثابه کهن‌الگوهای رفتاری عمل می‌کرده‌اند و بازسازی، بازنویسی و بازآفرینی‌های خلاق از روی کهن‌الگوها در هنر، ادبیات، موسیقی، تئاتر و سینما را تأثیرگذار دانسته و آن‌ها را از عوامل پویای خلق انواع ادبی جدید، ازجمله رمان به حساب می‌آورد. جلالی (۱۳۸۹) جایگاه بازنویسی‌های شاهنامه فردوسی در ادبیات را نشان می‌دهد. صفری و دیگران (۱۳۹۱) نیز در یک تحقیق تطبیقی می‌کوشند با مقایسه‌ی چند بازنویسی از داستان‌های شاهنامه آن‌ها را ارزیابی کنند. انواری (۱۳۹۲) در کتاب *شاهنامه‌های دیروز کودکان امروز* فهرست نسبتاً کاملی از بازآفرینی‌ها و بازنویسی‌هایی که از روی شاهنامه صورت گرفته به دست می‌دهد و گاهی آن‌ها را با تحلیل کوتاهی همراه می‌کند. پوررجبی (۱۳۹۲) نیز در پایان‌نامه‌ی خود به تحلیل انتقادی بازنویسی و بازآفرینی داستان‌های شاهنامه با تکیه بر داستان زال می‌پردازد. یوسفی (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «بازآفرینی، هویتی تازه» بیش‌ازهمه به رویکرد پژوهشی ما نزدیک می‌شود، زیرا او نیز در پی خوانش‌های جدید از متن است، هرچند کار خود را بر اساس چارچوب نظری مشخصی بنا نمی‌نهد. همان‌گونه که پیش‌ازاین نیز گفته شد در کتاب *شاهنامه‌های دیروز، کودکان امروز*، مقاله‌های متعددی موجود است که به تحلیل بازآفرینی‌ها و بازنویسی‌های انجام‌شده از روی شاهنامه پرداخته‌اند، اما هیچ‌یک مبنای نظری مشخصی ندارند. ازجمله پارسایی (۱۳۸۴) در مقاله‌ی «حیات دوباره‌ی اسطوره و تاریخ» به نقد رمان سه جلدی *پارسیان و من* اثر آرمان آرین پرداخته، همچنین جعفری‌قنواتی (۱۳۸۶) در مقاله‌ی «اساطیر ایران در قالب رمان» به اهمیت بازآفرینی پرداخته و رمان *راز کوه پرنده* (آرین، ۱۳۸۴) را با داستان رستم در شاهنامه مقایسه می‌کند.

اما آنچه کار ما را از مطالعه‌ی تطبیقیِ صرف جدا می‌کند، داشتنِ پارادایمِ نظری مشخص است. در تمامِ کارهایی که در بالا به آن‌ها اشاره شد، تحلیل بر پایه‌ی نظری مشخصی استوار نیست؛ اما ما در این پژوهش با تمرکز بر نظریه‌ی واسازی بر آنیم که

مراکزِ ساختاریِ روایت در شاهنامه را یافته و نشان دهیم که چگونه با جابه‌جایی مرکز در عصر جدید و برای مخاطبانِ جدید، تقابل‌های روایی دچار ساخت‌شکنی می‌شوند و ساختارهای روایی جدید ساخته می‌شود. در کلامِ کوتاه، اساسی‌ترین تفاوت کار ما با تحقیقات مزبور این است که بازآفرینی را در چارچوب یک رویکرد نظری/ فلسفیِ مشخص تحلیل کرده‌ایم.

۳. بنیان‌های نظری

افلاطون در *فایدروس* مدعی است که هنگام گفتار حضور فیزیکی و زنده‌ی گوینده می‌تواند بیشترین تأثیر را روی مخاطب بگذارد و امکان هرگونه خطا یا شبهه‌ای را در ذهن مخاطب از بین ببرد (رک. دویچر، ۱۳۹۳: ۲۴). بعد از افلاطون در سراسر تاریخ فلسفه‌ی غرب گفتار بر نوشتار برتری داشته است، زیرا نوشتار از مبدأ خود (خالق متن) جدا می‌شود و امکان تحلیل و تفسیرهای متفاوتی می‌یابد که ممکن است مدّنظر پدیدآورنده‌ی اصلی متن نباشد، این همان چیزی است که «متافیزیک حضور» نام گرفت (رک. اشمیتس، ۱۳۹۰: ۴۸– ۵۰). ژاک دریدا، با نقد مبتنی بر ساختارشکنی یا واسازی، این رویکرد قدمت‌دار در تاریخ فلسفه‌ی غرب را به چالش کشید.

واسازی مفهومی بسیار گسترده و پیچیده است و حول آن سخن‌ها رفته است. درباره‌ی واسازی هرچه گفته باشند و هرگونه معنی که برای آن قائل شده باشند، همه در این اشتراک دارند که واسازی استراتژی‌ای است برای خوانشِ دیگرگونه‌ی متن و این خوانش دیگرگونه، خوانش‌های سنتی و خشک‌شده و عادت‌واره‌شده از متن را به چالش می‌کشد. دریدا از خوانش واسازانه، خوانشی را مدنظر دارد که نظم و الگوهای پیشین تفسیر را در ذهن ما بشکند و متن را با الگوها و نظمِ تفسیریِ جدیدی از نو بسازد (Johnson, 1993: viii، به نقل از ابدالی و نجومیان، ۱۳۹۲: ۱۲). بنا به گفته‌ی برادلی «چه بدانیم، چه ندانیم، ایده‌های روزمره یا عرفی که درباره‌ی خواندن داریم بر سنت

فلسفی عمیقی تکیه دارند که دریدا در پی به پرسش کشیدن کل آن است» (مصلح و پارسا، ۱۳۹۰: ۶۰).

آنچه در تحقیق حاضر از واسازی مدنظر است، در محدوده‌ی واسازی تقابل‌های دوگانه می‌گنجد. بنابر نظر دریدا، تقابل‌های دوگانه که یکی از اساسی‌ترین محورهای رویکرد ساختارگرایی است (رک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷؛ استراوس، ۱۳۹۰: هشت)، همگی براساس نظم‌دهیِ یک مرکز جایابی می‌شوند. به این معنی که هر ساختار از یک مرکز برخوردار است که تمامی عناصر آن ساختار به‌صورت متقابل، حول همان مرکز نضج می‌گیرد. اینکه کدام عناصر در تقابل با هم قرار گیرند و کدام عنصر در طرف اول تقابل (طرف برتر) و کدام عنصر در طرف دوم تقابل (طرفِ فروتر) قرار گیرد، توسط مرکز تعیین می‌شود. باور به تقابل‌های دوگانه، از قبیل تقابل زن با مرد، سیاه با سفید، گفتار با نوشتار، حضور با غیاب، خیر با شر و... قدمتی به اندازه‌ی تاریخ تفکر دارد. نخستین بار افلاطون، مرکزی را برای شناخت و تحصیل معرفت در وجود انسان فرض نمود و همه‌چیز را از منظر همین مرکز بررسی کرد. نقد دریدا در درجه‌ی اول نقدِ متافیزیکِ افلاطون است که بعد از او بر تمام تاریخ فلسفه‌ی غرب سایه‌گستر بوده است. فلسفه‌ی افلاطون، فلسفه‌ای مبتنی بر حضور است، حضوری که حصول قطعیِ معنا را ممکن می‌سازد و تفاوت‌ها و غیریت‌ها را دور می‌کند. منظور دریدا از «متافیزیک» هر چیزی است که باور به حضور حقایق قطعی را رقم می‌زند. دریدا، متافیزیک حضور را حتی در ساختار زبان‌شناسی سوسور نیز حاضر می‌بیند، سوسور نیز همچون افلاطون، گفتار را بر نوشتار ارجح می‌دانست و زبان‌شناسی خود را در بررسی گفتار محدود کرده بود (رک. نوریس، ۱۳۸۵ :۴۸)؛ «فرد در گفتار قادر است تا پیوند نزدیکی میان صوت و مفهوم را تجربه کند، یعنی تحقق باطنی و بی‌واسطه معنایی را که بدون اتکا به فهم کامل و شفاف حاصل می‌شود. در مقابل نوشتار این آرمان حضور نفس محض را از بین می‌برد» (همان: ۵۶).

اگر حضور، ضامنِ قطعیتِ معنا باشد، غیاب، ضامنِ واسازی و ارائه‌ی معنای متفاوت است. به همین دلیل فلسفه‌ی واسازی، فلسفه‌ی غیاب است و دریدا فلسفه‌ی خود را با

دگرگون‌کردنِ تقابل حضور و غیاب می‌سازد. دریدا، نقد واسازانه‌ی خود را با خوانش متفاوت از همین شیوه‌ی افلاطونی آغاز کرد و با واژگون ساختن این تقابل‌ها و فراتر رفتن از رویکرد متافیزیکی به گستره‌ی نامتعین اندیشه گام نهاد (رک. ضیمران، ۱۳۷۹: ۶۰-۶۱). واسازیِ نوشتار در مقابل گفتار و حضور در مقابل غیاب از همین نقطه ناشی می‌شود. دریدا به ما نشان می‌دهد که چگونه با جابه‌جایی مرکز و قراردادن مرکزی به جای مرکز دیگر، می‌توان تقابل‌های دوگانه را واژگون کرد و به خوانش جدیدی از متن و به ساختار جدیدی از آن رسید، با تغییردادن مرکزیت از حضور به غیاب، تقابل دوگانه‌ی همیشگیِ گفتار و نوشتار و برتری گفتار بر نوشتار واسازی می‌شود و از میان می‌رود.

اما متافیزیک حضور در حیطه‌ی نقد متن کمی گسترده‌تر از معنای فلسفیِ آن است. متافیزیکِ حضور در نقد ادبی، صرفاً به حضورِ گوینده و برتری گفتار بر نوشتار محدود نمی‌شود. «متافیزیک حضور» در متن، هر عاملی است که می‌کوشد معنایی واحد برای متن ارائه کند و از برداشت‌ها و تفسیرهای دیگرگون از متن جلوگیری کند. حضورِ راویِ مسلطِ همه‌چیزدان، یکی از این عوامل است. این‌گونه راوی، همواره توضیح، تفسیر و تعبیر مدنظر خود از متن را به خواننده ارائه می‌دهد.

این مسئله آرای واسازانه را به بازآفرینی‌ها مرتبط می‌کند. هرچند متن شاهنامه و متون بازآفرینی، هر دو متون مکتوب و نوشتاری هستند اما سنتِ روایتِ شفاهی در داستان‌های حماسی، خود را همچنان در حضور پررنگ راوی در شاهنامه نشان می‌دهد. راویِ شاهنامه، راوی‌ای است مسلط بر اثر که لحظه‌ای خود را از متن جدا نمی‌کند و بر تفسیر خواننده از متن تسلطی همیشگی دارد. اما راویانِ بازآفرینی‌ها با واسازیِ نقشِ اقتدارطلبانه‌ی راوی، متن را به سوی روایت‌گری‌های نو پیش می‌برند و تکنیک‌های جدید روایت، جایگاه راویِ سنتی را شکسته و آن را از نو می‌سازد. همان‌طور که گفته شد نقدهای واسازانه، متافیزیک حضور را صرفاً در گونه‌های گفتاری زبان محدود نمی‌دانند، بلکه «واسازی، سایر مقولات سنتی را نیز مورد تردید قرار می‌دهد، از کلیات چشم‌پوشی می‌کند و پیش‌پاافتاده‌ترین و حاشیه‌ای‌ترین پدیده‌ها را که از نظر دور مانده، مورد توجه قرار می‌دهد»

(ضیمران، ۱۳۷۹: ۴۷–۴۸). بنابراین واسازیِ متافیزیک حضور را می‌توان در هر متنی ایجاد کرد. «واسازی به ما می‌آموزد که باید باورهای نظری را ویران ساخت تا به ذهنیت واقعی که چنین باورهایی را تشکیل می‌دهد، پی ببریم. باید مرجعیت معناها را با تردید روبه‌رو سازیم و به جای حقیقت و وحدت به دیگربودگی آن‌ها بیندیشیم» (همان: ۵۲).

خوانش‌های دیگرگونه و واسازانه، نقش پررنگی در بازآفرینی‌ها دارند. بعد از این خواهیم دید که در برخی بازآفرینی‌ها بسیاری از ساختارهای سنتی دگرگون شده و ساختاری نو جای آن را می‌گیرد. بازآفرین، دیدگاه‌های سنتی حاکم بر متن مبدأ را به چالش می‌کشد و به مخالف‌خوانی آن‌ها برمی‌خیزد، هرچند ممکن است خود از این امر آگاه نباشد، زیرا هر خوانشی، خواه‌ناخواه تأویل جدیدی در خود خواهد داشت. گادامر معتقد است «متن ادبی هر بار که خوانده می‌شود، معنایی تازه خواهد یافت» (ایتینن، ۱۳۹۴: ۱۳۸). به گفته‌ی دریدا و پیش از او نیچه «هرکس به دیدگاه و تأویل خویش پایبند است. اگر قبول کنیم که هرکس اسیر دیدگاه خویش است، در این صورت می‌توان هر از چندگاهی این دیدگاه را با مفهوم مخالف آن جابه‌جا کرد و نشان داد که می توان به‌گونه‌ای غیر از وضع موجود اندیشید» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۷). در ادامه خواهیم دید که این تأویل‌ها به‌نحوی است که با کنارزدنِ حضور راوی، حتی ژانر ادبی را دگرگون می‌کند.

۴. واسازیِ روایت در بازآفرینی رستم و سهراب

پیش‌ازاین گفته شد که بازآفرین در درجه‌ی اول خود یک خواننده بوده است. بازآفرین، متنی را می‌خواند و خوانشِ خود را به یک متنِ دیگر تبدیل می‌کند. به این ترتیب بازآفرین خواننده‌ای است که خود به راوی تبدیل می‌شود. همین‌جا نخستین واسازیِ روایت‌شناختی حادث می‌شود. همان‌طور که گفته شد، در متن کلاسیک، حضور همیشگی و مسلط راوی، راه را برای حضور دیگری و خوانش دیگرگونه باز نمی‌کند. اما چنان‌که پل دومان[1]، از منتقدان طرفدار شیوه‌ی واسازی در آمریکا، می‌گوید: متن‌ها همیشه در حال

[1] Paul de Man

واسازیِ خویشند (اشمیتس، ۱۳۹۰: ۱۵۸). به دیگر سخن، با هر خوانشی واسازی اتفاق می‌افتد، حتی اگر راویِ مقتدر و مسلطِ متن چنین قصدی را نداشته باشد.

بازآفرینی‌ها خواه‌ناخواه با متنِ اصلیِ خود تفاوت پیدا می‌کنند و این خود گواهی بر این گفته است که خوانشِ متن‌ها هم‌زمان و توأمان با واسازی است. البته روشن است که این تفاوت‌ها ممکن است گاهی بسیار خرد و گاهی بسیار بزرگ باشند، اما به نظر می‌رسد بازآفرینی‌هایی که به نسبتِ جامعه، زمان، مکان و مخاطبِ نو در متن اصلی تغییر ایجاد می‌کنند، مواضعِ واسازانه‌ی بیشتری دارند. در این دست روایت‌ها، بازآفرین را می‌توان یک خواننده‌ی ساختارشکنِ تمام‌عیار تلقی کرد، حتی اگر خودِ بازآفرین آگاه نباشد که در حال واسازی است.

طیفِ بازآفرینی‌های کودک و نوجوان از داستان‌های شاهنامه از بازآفرینی‌هایی با تغییراتِ بسیار اندک نسبت به متن اصلی، تا بازآفرینی‌های بسیار متفاوت و خلاقانه را پوشش می‌دهد. برخی از این آثار هرچند نام بازآفرینی بر خود گرفته‌اند اما روایت آن‌ها چنان شبیه به روایتِ متن اصلی است که در حقیقت نمی‌توان آن‌ها را بیش از یک بازنویسی ساده دانست. از طرف دیگر برخی بازآفرینی‌ها چنان خلاقانه و نوآفرین‌اند که می‌توان دید بسیاری از بنیان‌های ساختاری در روایتِ اصلی را بر هم زده و طرحی نو از داستان درافکنده‌اند. داستان *رستم و سهراب* (۱۳۹۷) از آتوسا صالحی، یکی از آثاری است که به بازآفرینی این داستانِ مشهور دست زده و آن را با خلاقیت و تغییرات درخور توجهی آمیخته است. توجه به این نکته‌ی مهم که مخاطبِ نوجوانِ این بازآفرینی با مخاطبِ بزرگسال شاهنامه تفاوت دارد و نیازها و مسائلِ ذهنیِ مخاطبِ این اثر نیز با مسائلِ ذهنی مخاطب قرن چهارم هجری تفاوت دارد، باعث ایجاد تفاوت‌هایی در روایت صالحی شده که باید آن‌ها را محصولِ واسازیِ صورت‌گرفته در متن اصلی دانست. ما در سطرهای بعدی کوشیده‌ایم این واسازی‌ها را ذیل بخش‌های مختلف نشان دهیم.

۱.۴. روایتگریِ سهراب

راوی، یکی از عناصر بنیادین هر روایت است. راوی است که رخدادها را گزینش می‌کند، آن‌ها را سامان می‌دهد، برخی اطلاعات را بر ما آشکار می‌کند و برخی را از ما پنهان می‌سازد. روایت با صدای راوی به گوش ما می‌رسد (رک. تودورف، ۱۳۸۲: ۷۲). نکته‌ای که باید مدنظر داشت این است که میان راوی و نویسنده تفاوت‌های بسیار است. روایت‌شناسان بارها برای جلوگیری از خلط راوی و نویسنده هشدار داده‌اند (رک. لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۱۵)؛ نویسنده شخصیتی است که در عالم واقع زندگی می‌کند و قلم به دست می‌گیرد، اما راوی در عالمِ روایت زیست می‌کند و می‌تواند شخصیتی متفاوت با نویسنده داشته باشد. بااین‌حال در داستان‌های کهن، به‌دلیل ساده‌تربودن ترفندهای روایی، بیشتر اوقات تمایزگذاری میان راوی و نویسنده ممکن نیست؛ زیرا راوی معمولاً همان نویسنده است با همان رویکرد، همان قصد و همان صدا. برای مثال راویِ شاهنامه را به‌سختی می‌توان صدایی یا دیدگاهی یا شخصیتی مستقل و متفاوت با فردوسی در نظر گرفت. یکی از اولین مواضع پدیدارشدن «متافیزیک حضور» در وجود راوی همین‌جاست. راوی‌نویسنده، به‌عنوان خالق و صاحبِ متن همیشه بر روایت خویش حاضر است. بنابراین شاید متعددشدنِ راوی و حضور راوی‌های چندگانه در بازآفرینی را بتوان یکی از وجوه شکست متافیزیک حضور دانست.

در شاهنامه هرچند شخصیت‌ها در حین گفت‌وشنود و مکالمه به کوتاهی جریان روایت را در دست می‌گیرند و اساساً نبردهای تراژیک مثل رستم وسهراب و رستم و اسفندیار نبردهای پرمکالمه‌ای هستند و در آن‌ها عمل با حرف همراه است (رک. اسلامی‌ندوشن، ۱۳۹۰: ۱۳)، اما راوی اصلی هیچ‌یک از شخصیت‌ها نیست. راویِ اصلیِ شاهنامه، راویِ سوم‌شخص مداخله‌گری است که به‌سرعت روایت را از شخصیت‌ها در دست خود می‌گیرد و احوال و اوصافِ درونیِ آن‌ها را نیز ترجیح می‌دهد خودش بیان کند، در ابیات زیر به محض اتمامِ پاسخِ رستم، راوی دوباره روایت را در دست می‌گیرد تا راجع‌به تأثیرِ گفته‌ی رستم بر سهراب، سخن بگوید:

چنیـــن داد پاســخ کــه رستـم نیم هـــم از تخمـــه‌ی ســـام نیرم نیم
کـــه او پهلوانـــست و مـــن کهتـرم نـــه بـــا تخت و کام و نه با افسرم
از اومیـــد سهـــراب شـــد ناامیـد بـــرو تیـــره شد روی روز سپید

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۷۱)

اما بازآفرین، خوانشِ دیگرگونه‌ای از متن دارد. او متنِ مکتوب را می‌خواند، اما هم‌زمان متنِ دیگری در ذهن او در حال شکل‌گیری است. در متنِ جدید صداهای جدیدی شنیده می‌شود. خواننده به‌مثابه مترجمی است که باتوجه‌به دریافت، باورها و اعتقادات خویش متن را بازتولید می‌کند و نقاط کم‌اهمیت یا پنهان را مهم و آشکار می‌کند. اگر بخواهیم از طرزِ بیانِ شاعرانه‌ی خودِ دریدا استفاده کنیم: «نوشتار هر بار همچون ناآشکارگی، آشکار می‌شود، همچون عقب‌نشینی، پاک‌شدگی، گریز، تحلیل‌رفتگی» (استراترن، ۱۳۸۹: ۵۵). به همین دلیل است که در بازآفرینیِ صالحی، روایت از دستِ راویِ کل گرفته می‌شود و به شخصیت‌ها سپرده می‌شود که اولین آن‌ها سهراب است.

یکی از راویانِ اصلی در رستم و سهرابِ صالحی، سهراب است. صالحی به تناسب جامعه‌ی مخاطبانِ این بازآفرینی، سهرابِ نوجوان را به‌عنوان قهرمان و یکی از راویان اصلی داستانش برمی‌گزیند و شروعِ روایت را به دست او می‌دهد. روایت با خطوطی سرشار از عواطفِ درونیِ راوی آغاز می‌شود: «به راه می‌نگرم. نه می‌ایستم و نه بازمی‌گردم» (صالحی، ۱۳۹۷: ۶).

اینکه راوی از یک راویِ سوم شخصِ دانای کل به یک راویِ اول شخصِ نوجوان تبدیل می‌شود، از زمره‌ی اولین تغییراتی است که هر کس در باب این بازآفرینی درمی‌یابد، اما تحلیلِ این تغییر در نظامِ فکریِ دریدایی و در چارچوب نگاه واسازانه، پرده از دگرگون‌شدن یک تقابل مهم برمی‌دارد. در داستان سهراب و رستم و همین‌طور رستم و اسفندیار، پیروزِ نهایی رستم است؛ این در حالی است که در هر دوی این داستان‌ها قهرمانانِ مقابل، یعنی اسفندیار و سهراب، هم از رستم جوان‌ترند و هم نیرومندتر. رستم تنها با تدبیر و با استفاده از ساده‌لوحی و خامی سهراب می‌تواند بر او غلبه کند (رک.

فردوسی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۸۲-۱۸۳) و در مقابل اسفندیار نیز تنها به کمک نیروی جادوی زال و سیمرغ است که برنده‌ی نبرد می‌شود (رک. فردوسی، ۱۳۸۶، ج۵: ۳۹۷). داستانِ رستم در برابر اسفندیار و سهراب بیش از آنکه داستانِ غلبه‌ی نیروی بازو باشد، داستان غلبه‌ی خرد، تدبیر و تجربه است؛ نه‌تنها در این دو داستان، بلکه در تمامی داستان‌های نبرد در شاهنامه، این خرد و تجربه است که بر زور بازو برتری دارد. به یاری همین خرد و تجربه است که رستم در برابر زورمندترین اژدرها و اهریمن‌ها پیروز می‌شود.

بنابراین با سنگین‌ترشدنِ وزنه‌ی تجربه، پیری بر جوانی می‌چربد و این تقابل نیز به یکی از پررنگ‌ترین تقابل‌های شاهنامه بدل می‌شود. در جهانِ روایی شاهنامه، همواره پیری نشانه‌ی خرد و تجربه است و جوانی و نوجوانی نشانه‌ی سادگی و خامی. چنان‌که در شاهنامه می‌بینیم سهراب بارها و بارها فریب می‌خورد، در مواجهه با گردآفرید، هجیر، کاووس و رستم (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۳۶، ۱۶۵، ۱۸۲) چنان‌که گردآفرید بعد از فریفتنِ سهراب، با طعنه و کنایه به وی گوشزد می‌کند که زور بازور به‌تنهایی او را ایمن نمی‌کند و آنچه سهراب از آن بی‌بهره است تجربه و تدبیر است:

نباشی بس ایمن به بازویِ خویش خورَد گاوِ نادان ز پهلوی خویش

(همان: ۱۳۶)

اما آنگاه که نوجوان، مخاطبِ اصلیِ روایت می‌شود، دیگر نمی‌توان جوانی را مساوی با ناپختگی و سادگی دانست. قهرمانِ نوجوانِ صالحی، دیدِ کلیشه‌شکنی از نوجوانی به ما می‌دهد. صالحی، جوانی را که در شاهنامه محکوم به شکست است، به زاویه‌ی دید اصلی داستان بدل می‌کند. تقابل همیشگی و درازمدت جوانی در برابر پیری با روایتگریِ داستان از نگاه یک نوجوان، دچار واسازی می‌شود.

هرچند در داستان صالحی نیز در پایان سهراب شکست می‌خورد، اما شکست سهراب در شاهنامه با شکست او در داستان صالحی متفاوت است. در بازآفرینیِ صالحی، سهراب با به‌دست‌گرفتن روایت، دیگر آن نوجوان ساده و خامی نیست که راویِ شاهنامه وی را توصیف می‌کند و تنها داشته‌اش، جوانی و زور بازوست. سهراب در روایت صالحی نه‌تنها

خام و ساده‌اندیش جلوه نمی‌کند، بلکه زیرک و حتی دیرباور است: «در چشم همه نیرنگ می‌بیند و در واژه‌هایشان دروغ می‌یابد» (صالحی، ۱۳۹۷: ۵۴). سهراب، هومان را به نامردی و نیرنگ می‌شناسد، هرچند چاره‌ای جز آن ندارد که از او کمک بگیرد، بااین‌حال گاهی به کنایه آگاهی خودش را از نیرنگ هومان در رویِ وی بازگو می‌کند: «زهرخندی بر لب سهراب می‌نشیند: ترسِ من ولی از دوستان است، که دشمن در برابرِ چشم، تیر در کمان می‌گذارد و دوست خنجر از پشت می‌زند» (همان، ۵۳– ۵۴). حتی آن هنگام که جنگ اول را ناتمام با رستم رها می‌کند و هومان او را مؤاخذه می‌کند که چرا «خام شدی؟» جوابی خردمندانه به هومان می‌دهد: «در میدان آن‌چنان می‌جنگم که دشمنم به ناتوانی خود پی‌بَرَد، نه آنکه خود را بیازمایم» (همان: ۵۴). چنان‌که در ادامه خواهیم دید، او نوجوانی است با ذهنی مملو از عواطف و احساسات و پیچیدگی‌های رنگ‌رنگ و حتی زندگی را به‌خوبی می‌شناسد و مانند پیری خردمند درباره‌ی زندگی سخن می‌گوید: «پرپیچ و خم است و پر از فرازوفرود؛ همچون راه زندگی» (صالحی، ۱۳۹۷: ۶).

سهراب در شاهنامه فریفته‌ی زور بازوی خود است؛ مغرور است و پرخاشگر. وقتی نشان پدر خود را از مادر می‌پرسد، مادر را با تندی و بی‌ادبی و تهدید خطاب می‌کند: «گر این پرسش از من بماند نهان/ نمانم تو را زنده اندر جهان» (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۲۵). اما سهراب در بازآفرینیِ صالحی نوجوانی است سنجیده و پر از مهر و احترام به مادر: «مادرم، تهمینه! تو یاری‌ام کن. بگو رستمی که از او برایم افسانه می‌گفتی، همین سواری نیست که در برابرم می‌تازد؟... همراه من کیست؟ از تو می‌پرسم مادر...» (صالحی، ۱۳۹۷: ۳۲).

برای مخاطبِ نوجوانِ عصرِ ما، تقابل قدمت‌دارِ پیر در برابر جوان یا به شکلی نمادین‌تر می‌توانیم بگوییم پدر در برابر پسر و نسل کهن در برابر نسل نو، در خلال این بازآفرینی، شکسته می‌شود. پسرکشی در آثار اساطیر ایرانی، مضمونی تکرارشونده است، مشی و مشیانه نخستین فرزندان خود را می‌خورند (رک. بیرونی، ۱۳۶۳: ۱۰۸ و کریستن‌سن، ۱۳۶۳: ۷۴– ۶۸)، تراژدی فرزندکشی در شاهنامه نیز مضمونی مکرر است، فریدون به

خون‌خواهیِ ایرج، دستور کشتن سلم و تور را می‌دهد، سام، زالِ زر را در دامنه‌ی کوه می‌نهد تا خوراک حیوانات وحشی شود، گشتاسب پسر خود اسفندیار را به کام مرگ می‌کشاند، کاووس سیاوش را به کشتن می‌دهد و... هرچند برخی این پسرکشی‌ها را ریشه‌گرفته از نبردهای دینی میانِ خدایان می‌دانند (رک. پاتر، ۱۳۸۴: ۹).

۲.۴. روایتگریِ رستم

در روایتِ شاهنامه، هیچ‌یک از شخصیت‌ها راویِ اصلی نیستند، ولو اینکه در جریان گفت‌وگوها و رجزخوانی‌ها برای زمان کوتاهی جریان روایت را در دست گرفته باشند. راویِ اصلی شاهنامه راویِ همه‌چیزدانِ مداخله‌گری است که نه‌تنها توصیف زمان و مکان، توصیفِ حالات و احوالِ شخصیت‌ها و گزارش رویدادها را بر عهده می‌گیرد، بلکه به گفته‌ی ریمون کنان «اظهارات شخصیِ خود را نیز به سه شیوه‌ی تعمیم، تفسیر و قضاوت» (کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰) در روایت می‌گنجاند؛ چنان‌که بارها تحسر و تعجب خود را از جنگ پدر و پسر بیان می‌کند و به‌ویژه رستم را به آزمندی متهم می‌کند:

همی بچه را بازداند ستور چه ماهی به دریا، چه در دشت گور
نداند همی مردم از رنج آز یکی دشمنی را ز فرزند باز
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۷۲)

اما در بازآفرینیِ صالحی، رستم همچون سهراب از راویانِ داستان است، با این تفاوت که رستمِ شاهنامه با رستمِ بازآفرینی، تفاوت‌ها دارد. رستمِ بازآفرینی‌شده را سرشار از احساس، عواطف، تردید و تعارض می‌بینیم، این رستم بیش‌ازآنکه به بزرگ‌ترین پهلوانِ یک حماسه‌ی تراژیک تعلق داشته باشد، پدری دلسوخته است در یک درامِ رمانتیک که در آرزوی دیدار فرزند گمشده می‌سوزد و برخلافِ نظر راوی شاهنامه مبنی بر اینکه از آز فرزند خود را بازنمی‌شناسد، در سهراب چیزی آشنا می‌یابد و حس پدرانگی‌اش به مراتب قوی‌تر از رستمِ شاهنامه است: «چشم‌هایش آشناست، صدایش آشناست، او را دیده‌ام، با او در یک میدان جنگیده‌ام، نه، نه، شاید خواب دیده‌ام... نه، او فرزند من نیست»

(صالحی، ۱۳۹۷: ۱۳). گاهی خستگی و غم خود را با گیو در میان می‌گذارد، آن هم درحالی‌که «چون کودکی سر بر شانه‌ی» او گذاشته است: «می‌دانی گیو؟ از این همه نبرد خسته‌ام، سخت است به دوش‌کشیدن بار امانت هزاران مادر... پشت خم می‌شود زیر بار این همه خواهش و نیاز که بر شانه‌ام سنگینی می‌کند» (همان: ۱۶).گاهی به خیال‌بافی‌ها و تأملات بسیار احساسی شاعرانه زمان می‌گذراند، کلماتی که کمتر کسی انتظار دارد از دهان گندآوری چون رستم بشنود: «سال‌ها در آرزوی روزگاری شاد و آرام بودم، آینده را پر از نور و روشنی می‌دیدم، گلزاری و باغی و جشن و سروری. با پسرم به شکار می‌رفتیم، شب با نغمه‌ی چنگ و عود سر بر بستری پرنیان می‌گذاشتیم و سپیده‌دم با آواز بلبلان از خواب بیدار می‌شدیم» (همان: ۲۸). این نکته که روایتِ بازآفرینی با روایتِ اصلی شاهنامه تفاوت‌هایی دارد، نه عجیب است و نه نقطه‌ی تمرکز ماست؛ آنچه اهمیت دارد توجه به خوانشِ بازآفرین از داستانِ اصلی است. داستان، همان داستان است و عناصر، همان؛ شخصیت‌ها و رویدادها نیز همانندند، اما اینکه بازآفرین چگونه بنایِ اصلی را در هم می‌شکند و از مصالحِ آن برای ساخت بنایی با مهندسی جدید استفاده می‌کند، نقطه‌ی تمرکز نقد واسازانه است. به گفته‌ی باربارا جانسون[1]، یکی از منتقدان معروف در شیوه‌ی واسازی، «ساخت‌شکنی به معنی ویران‌کردن نیست... بازسازی متن است... اگر قرار است در خوانش ساخت‌شکنانه چیزی ویران شود آن چیز متن نیست، بلکه ادعای برتری قطعی شیوهای از دلالت بر شیوه‌ای دیگر است» (Abrams, 2005: 60). بدین‌ترتیب می‌بینیم که خواسته‌ی قطعیِ راویِ شاهنامه که با حضور مسلط خود قصد القای برداشتی خاص یا حتی ایجاد ژانر ادبی خاصی را دارد، در خوانشِ واسازانه به هم می‌ریزد.

اگر دیگر بار به نظام فلسفه‌ی واسازی نظر کنیم، به یاد می‌آوریم که دریدا شکل‌گیری تقابل‌ها و طرز ساماندهیِ آن‌ها را متأثر از یک مرکز اصلی می‌دانست. اگر بخواهیم بنا به ژانر شاهنامه یک هسته‌ی مرکزی برای جهانِ آن تصور کنیم، شاید بتوان آن مرکز را

[1] Barbara Johnson

«حماسه» دانست. حماسه، تقابل‌های شاهنامه را صورت‌بندی می‌کند: ایران در برابر انیران، آزادگی در برابر اسارت، نام در برابر ننگ، آیین در برابر بی‌آیینی و...

در جهانی حماسی، درون‌مایه‌ی داستان‌ها نیز بر محور حماسه، جنگاوری و دلاوری می‌چرخد و درون‌مایه‌های عاشقانه آن‌چنان که در ادبیات غنایی می‌بینیم در آن‌ها کم است. البته برخی کوشیده‌اند که وجوه خاص عشق در شاهنامه را نشان دهند (رک. یاسمی، ۱۳۱۳؛ حکیمیان، ۱۳۵۴؛ جعفرپور و دیگران، ۱۳۹۳؛ رضایی و سیف، ۱۳۹۵) اما آنچه روشن است، آنکه حماسه قوانین و ساختارهای اخلاقیِ خاص خود را دارد. هرچقدر هم که پژوهشگران مختلف در پی اثبات اهمیت عشق در شاهنامه باشند، بیتی از خودِ شاهنامه بهتر از هر سندی تکلیف کار را روشن کرده است: «چو فرزند شایسته آمد پدید / ز مهر زنان دل بباید برید» (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۲۳۹). ژانر حماسه، جایگاه عشق و دلدادگی نیست و به گواهِ همین بیت، اگر عشقی نیز درمی‌گیرد، برای تولید پهلوان جدیدی است که داستان‌های جنگاورانه‌ی جدیدی را رقم بزند. عشق نیز در شاهنامه در خدمت حماسه است؛ بنابراین یکی دیگر از تقابل‌هایی که در شاهنامه شکل می‌گیرد تقابل عاطفه و حماسه است. عشق و احساس در شاهنامه جایِ خود را به خرد می‌دهد، آن هم خردی که در خدمت هسته‌ی مرکزیِ این نظام است، یعنی خرد در راستای دفاع از نام و سرزمین و آیین. انتقاد سهراب از رستم بیان‌گر آن است که احساس در میانه‌ی کارزار جایی ندارد:

ز هـــر گونه‌ای بودمـت رهنمای نجنبیـــد یکبـــاره مهـرت ز جای

(همان، ج ۲: ۱۸۷)

داستان‌های حماسی به نخستین دوره‌های تمدنی هر ملت برمی‌گردد، به دوره‌هایی که هر ملتی در آستانه‌ی تحکیم پایه‌های تمدنی خود است و هر دم در معرض یورش و غارت همسایگان و دشمنان قرار می‌گیرد، بنابراین حراست و پاسداری از خود و داشته‌های خود، کیانِ اصلی جهان حماسه است. بازآفرینی‌هایی که در عصر حاضر از این حماسه‌ها صورت می‌گیرند، مخاطبانی دارد که چنین چالش‌هایی بر جهان ایشان حکمفرما

نیست؛ خصوصاً اگر این مخاطبان نوجوان باشند. شاید برای نوجوان، دغدغه‌ی اساسی مسائلی همچون یافتن هویت، خانواده، مدیریت عواطف و احساسات باشد. از همین‌روست که در بازآفرینیِ صالحی، بار دیگر یکی از تقابل‌های جهانِ شاهنامه، یعنی تقابل احساس با جنگاوری دگرگون می‌شود. یکی از مضامین اصلی در داستانِ صالحی، عشق است. عشق مادر به فرزند، عشق فرزند به والدین و عشقی که تهمینه به رستم دارد، در این روایت موج می‌زند؛ با الفاظ و جملاتی سراسر احساس که اثری از آن‌ها در روایتِ شاهنامه نیست. در طول روایت بارها سهراب رؤیای دیدار با پدر را در ذهن می‌پروراند و در خیالش با رستم گفت‌وگو می‌کند (صالحی، ۱۳۹۷: ۱۵). در جایی دیگر هم به عشق گردآفرید به سمت دژ سپید می‌رود «نام گردآفرید، سهراب را از پی خود می‌کشاند» (همان: ۶). روایتِ بازآفرینی بیش‌ازآنکه سودای نبرد و جهانگیری را در وجودِ سهراب نشان دهد، او را نوجوانی سرشار از عواطف نشان می‌دهد که در آغاز راه شناخت زندگی و مواجهه با مسائل اساسی هستی، همچون عشق، خانواده، اخلاق، روابط انسانی و... است.

هویت‌یابی، روابط انسانی و پیوندهای عاطفی که مرکزیت جهانِ نوجوانی است، یکی از پررنگ‌ترین ویژگی‌های بازآفرینیِ صالحی است. در اینجا نیز بازآفرین به‌مثابه خواننده‌ای ساختارشکن، روایتِ شاهنامه را واسازی کرده است. یکی از روش‌هایی که می‌توان دیفرانس[1] یا تعویق/ تفاوت دریدا را نشان داد، در بازآفرینی‌هاست (۱۴۱: ۱۹۷۳ ,Derrida). دریدا معتقد است که برخلاف پنداشته‌های فلسفیون پیشین، معنای اصیل، نهایی و قطعی برای دال‌ها و نشانه‌ها و متن‌ها وجود ندارد. «مدلول استعلایی» دست‌نیافتنی است. معنا همواره در حال تغییر و به‌تعویق‌افتادن است. «دیفرانس به تعویق‌افتادن نامحدود هویتی است که ما به یک عنصر خاص نسبت می‌دهیم. معنا به‌طور بی‌پایانی تفاوت می‌کند و حضور اصیل هر معنا به‌طور بی‌پایانی به تعویق می‌افتد» (دویچر، ۱۳۹۳: ۴۵). در بازآفرینی نیز معنایِ متن آن‌چنان که راویِ نخستین در نظر داشته باقی نمی‌ماند. راویِ شاهنامه قصد دارد رستم را همواره پهلوانِ حماسه بدانیم، اما حضورِ او در بازآفرینی و بر اثر خوانش

[1] differance

واسازانه‌ای که بازآفرین از روابط انسانی‌عاطفی دارد، شکسته می‌شود و متافیزیکِ حضور در بوته‌ی نقد قرار می‌گیرد. در واسازی، متن خوانده می‌شود تا به‌وسیله معیارهای خودش رد شود، در حقیقت بنیان‌ها و استانداردهای متن، مصالحی می‌شود برای مخدوش و خنثی‌کردن همان معنایی که متن سعی در القای آن دارد و اسبابی برای ساخت بنایی نو با استانداردهای متفاوت (رک. ساراپ، ۱۳۸۲: ۵۴).

۳.۴. سرعت و زمانِ روایت

یکی از شخصیت‌هایی که نه به‌طور مستقیم اما از طریقِ یادآوری‌هایِ سهراب در متنِ بازآفرینی وارد می‌شود، تهمینه است. در روایتِ اصلی در شاهنامه، بعد از زمانِ به دنیاآمدنِ سهراب، تهمینه یکی از کوتاه‌ترین نقش‌های داستانی را برعهده دارد. تنها در چند بیت سهراب او را مؤاخذه می‌کند و نام‌ونشان پدر را به او می‌پرسد (رک. فردوسی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۲۵). اما در روایتِ بازآفرینی، تهمینه در ذهنِ سهراب سخن می‌گوید: «چون او را دیدی، یادگارش را نشانش بده و درود این زن تنها را به او برسان. بگو تهمینه سخت دلتنگ دیدار است. بگو تهمینه پسرش سهراب را به تو می‌سپارد که پهلوانی است درخور نام پدرش» (صالحی، ۱۳۹۷: ۴).

همچنان که پیش‌ازاین اشاره کردیم، زن در نظام حماسی شاهنامه عنصری نقش دوم است. توالد و زادنِ پهلوانی بزرگ، بزرگ‌ترین خویشکاری بیشتر زنان شاهنامه (به استثنای چهره‌ای همچون گردآفرید) است. اما در نظامِ یک بازآفرینیِ نوجوانانه، تهمینه، «مادر» است و روشن است که جایگاه مادر در روایتی که برای نوجوان امروزی آفریده شده تا چه اندازه مهم است. براساس نظر دریدا بازآفرین باید متن را به دقت بخواند و عناصر و مفاهیم کلیدی و غیرکلیدی را بررسی کند. نقاط حاشیه‌ای و بی‌اهمیت را پیدا کرده و آن‌ها را برجسته کرده و اهمیت آن‌ها را مدّنظر قرار دهد. واسازی ابعادی را روشن می‌کند که از نیت مؤلف فراتر هستند و ابزاری است برای دگرگون‌کردن فهم ما از ایده‌هایی که از گذشته به ارث برده‌ایم و اکنون قصد تغییر آن‌ها را داریم (رک. دویچر، ۱۳۹۳: ۳۸).

کارکرد واسازی در اینجا خود را نشان می‌دهد که عبارت است از «جابه‌جانمودن و ساختارزدایی سنت» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۴۴).

نکته‌ی بسیار مهم دیگری که با حضور تهمینه در بازآفرینی وارد می‌شود، برگشتِ مکررِ زمانِ داستان به گذشته است. خط سیرِ داستان در شاهنامه مستقیم است. بازگشت به گذشته، بازگشت به کودکی، بازگشت به خاطرات و گفته‌های مادر در شاهنامه وجود ندارد. رجوع به گذشته و زنده‌کردنِ حس نوستالژی که یکی از خصایص رمانتیسیسم است. رمانتیک‌ها از زمان و مکان موجود به زمان‌ها و فضاهای دیگر کوچ می‌کنند؛ گاه به زمان گذشته، گاه به آینده، گاه به عالم خیال پناه می‌برند و در تأثرات افراطی و عوالم حزن‌انگیز غرق می‌شوند (رک. سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۹۲). در روایتِ شاهنامه سرعتِ روایت در کودکیِ سهراب به‌شدت زیاد است، به این معنی که روایت به‌سرعت روزهای کودکی سهراب را طی می‌کند تا به نوجوانی برسد. «آهنگ و تندیِ ارائه‌ی رویدادها را اصطلاحاً سرعت روایت می‌نامند» (پرینس، ۱۳۹۵: ۵۸). حدوداً در شش بیت، زاییده‌شدن تا ده‌ساله‌شدنِ سهراب که مصادف با شروع جستجویِ او برای یافتن پدر است، نقل می‌شود. هرچه سرعتِ روایت تندتر باشد، به بیان دیگر هر چه راوی از سر روایت آن رویداد با سرعتِ بیشتری بگذرد، گویای کم‌اهمیتی بیشتر آن رویداد است. دوران کودکی که در سنت حماسی مترادف با ضعف و ناتوانی است، جای پردازش زیاد برای راویِ شاهنامه ندارد. اما بازآفرین با ارجاعِ مکرر به کودکی این دوره‌ی فراموش‌شده در روایتِ شاهنامه را زنده می‌کند و این یادآوری با یادآوری وجود مادر همراه است: «سهراب به روزهای کودکی می‌اندیشد، یاد آن روزهای خوش در آن آفتاب توان‌فرسا چون سایه‌سار درختی است سبز و پرشاخ و برگ؛ روزهایی که مادرش تهمینه از دلاوری‌های پدر می‌گفت، از داستان هفت‌خان و نبرد رستم با ارژنگ دیو» (صالحی، ۱۳۹۷: ۴۶).

سرعت روایت مساوی است با رابطه‌ی میان مدت زمان رویدادهای روایت‌شده و طول روایت براساس شمار واژگان یا سطور یا صفحات و... (رک. پرینس، ۱۳۹۵: ۵۸). بنابراین باید گفت کندی سرعت روایت نیز گویای اهمیت موضوع است. اگر راویِ شاهنامه تولد تا ده‌سالگی سهراب را در شش بیت روایت می‌کند، اما لشکرکشی چندروزه به

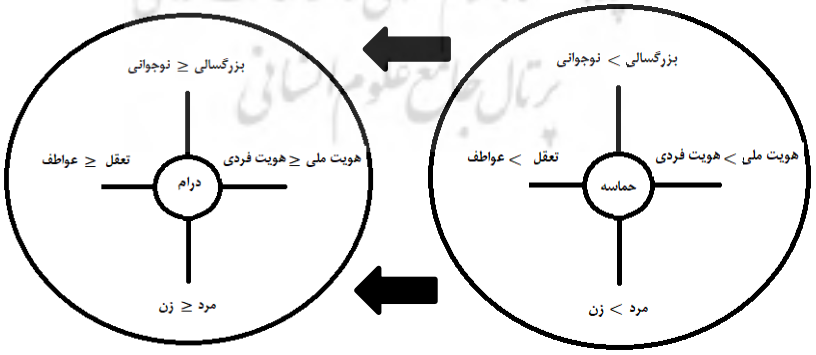
ایران و نبردهای سهراب را در چندصد بیت، دلیلی جز این ندارد که راویِ شاهنامه درصدد ساختنِ حماسه است و قصد دارد معنایی حماسی از متن به ما القا کند. اما در بازآفرینیِ صالحی، بیشترین شمار واژه‌ها (که گویای کندیِ سرعت روایت است) به تردیدها، خاطرات، چالش‌ها، احساسات، دلتنگی‌ها و عواطفِ شخصیت‌ها اختصاص داده شده است. بنابراین باید گفت که جابه‌جاییِ مرکزیتِ روایت، نه‌تنها تقابل‌های جزئی، بلکه حتی کلیتِ ژانر اثر را واسازی کرده است و از حماسه یک درامِ رمانتیک ساخته است.

با زدودنِ حضور راوی و منحرف‌ساختن متن از آنچه حضور او القا می‌کند، می‌توان مرکزِ نظام یک متن را جابه‌جا کرد. با جابه‌جاشدنِ مرکز، یعنی تغییر از حماسه به درام، تقابل‌های دوگانه‌ای که حول محورِ مرکزها صورت‌بندی شده بودند نیز دگرگون می‌شوند. بازآفرینیِ صالحی قصد دارد بیش از هرچیز، روابط و پیوندهای خانوادگی و عمق و ارزش آن‌ها را به مخاطبِ نوجوانِ خود یادآوری کند، نه اینکه سودای جهانگیری و جنگاوری را در وی بپرورد.

تصویر زیر نشان می‌دهد چگونه ساختارِ یک نظامِ روایی در جریانِ بازآفرینی به ساختار یک نظام روایی متفاوت تبدیل می‌شود و در این بین، روابط میان عناصر نیز واسازی می‌شود.

>کوچک‌تر است

≥ بزرگ‌تر یا برابر است



نظامِ شاهنامه در داستان رستم و سهراب نظامِ بازآفرینی در داستان رستم و سهراب

۵. نتیجه‌گیری

خوانشِ هر متنی را باید به‌مثابه زایش یک متن جدید نگریست. بازآفرینی‌ها که عنصر خلاقه یکی از خصایص ماهوی آن‌هاست، خواه‌ناخواه در ساختار روایی متن تغییراتی ایجاد می‌کنند؛ بسیاری از این تغییرات را می‌توان در چارچوب واسازی نگریست و تحلیل کرد. بازآفرین، خود در نقش یک خواننده، خوانش واسازانه‌اش را برای خوانندگان بعدی به متنِ جدیدی تبدیل می‌کند. در متون بازآفرینی‌شده، یکی از مواضعی که می‌تواند واسازی شود، متافیزیکِ حضور راوی است. راویِ مسلط و همه‌چیزدان در متنی مثل شاهنامه، حضور خود را بر تمام وقایع و عناصر روایی فرامی‌افکند و بدین طریق معنا و تفسیر خاصی از متن را القا می‌کند. راوی، همچنین چینش و ساختار عناصر روایت را رقم می‌زند. اما با نمونه‌ای از بازآفرینی که در متن به آن اشاره شد، نشان دادیم که با واسازیِ حضور راوی و خنثی‌کردنِ قدرتِ وی، می‌توان از همان مصالح و مفاد روایی برای تولید روایتی جدید کمک گرفت که نه‌تنها ساختار روایت، بلکه هدف آن، روابط عناصر متقابل و... نیز دگرگون شده است. یکی از عمده‌ترین این دگرگونی‌ها تحول ژانر ادبی اثر از حماسه‌ی تراژیک به درامِ رمانتیک است. این تغییرات را باید متأثر از تفاوت‌های تاریخی و اجتماعی میان متن مبدأ و مقصد و همچنین تفاوت میانِ مخاطبانِ آن دو دانست. نیازهای نوجوانان و شناختی که ما از نوجوانی در عصرِ جدید داریم، بازآفرین را بر آن می‌دارد که روایت‌های کهن را تخریب کند و بار دیگر آن‌ها را در ظرفِ جهانی جدید و با ساختاری نو بنا کند.

منابع

ابدالی، فرهاد؛ نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۲). «خودواسازی تقابل دوگانه حافظ/ زاهد». *پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۰، شماره‌ی ۴، صص ۹-۳۰.

آرین، آرمان. (۱۳۸۴). *پارسیان و من*. تهران: موج.

استراترن، پل. (۱۳۸۹). *آشنایی با دریدا*. ترجمه‌ی پویا ایمانی، تهران: مرکز.

استراوس، کلود لوی. (۱۳۹۰). *اسطوره و تفکر مدرن*. ترجمه‌ی فاضل لاریجانی و علی‌جهان پولاد، تهران: فرزان روز.

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *ساختار گرایی در ادبیات*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: آگه.

اسلامی‌ندوشن، محمدعلی. (۱۳۹۰). *داستان داستان‌ها*. تهران: شرکت سهامی انتشار.

اشمیتس، توماس. (۱۳۹۰). *نظریه‌های ادبی جدید و متون کلاسیک*. ترجمه‌ی صمد علیون و آزاده صبوری، تبریز: دانشگاه تبریز.

انواری، آرزو. (۱۳۸۵). «بازآفرینی مهجور، بازنویسی معدود». *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، شماره ۴۷، صص ۱۱۱– ۱۱۵.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). *شاهنامه دیروز، کودکان امروز*. تهران: حوا.

ایتینن، ریتا. (۱۳۹۴). *ترجمه برای کودکان*. ترجمه‌ی حسین ابراهیمی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

بیرونی، ابوریحان. (۱۳۶۳). *آثارالباقیه عن القرون الخالیه*. ترجمه‌ی اکبر داناسرشت، تهران: امیرکبیر.

پاتر، آنتونی. (۱۳۸۴). *نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان*. ترجمه‌ی محمود کمالی، تهران: ایدون.

پارسایی، حسن. (۱۳۸۴). «حیات دوباره اسطوره و تاریخ». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. اسفند ۱۳۸۴ و فروردین ۱۳۸۵، سال۹، شماره‌ی۵، پیاپی ۱۰۱–۱۰۳، صص ۷۰–۷۸.

پایور، جعفر. (۱۳۸۵). «ادبیات داستانی و شعر نقد و بررسی: آثار اسطوره‌ای حماسه کهن و قابلیت روش بازنویسی و بازآفرینی خلاق به انواع جدید ادبی». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، سال۹، شماره‌ی۵، پیاپی ۱۰۱–۱۰۳، صص۶۴– ۶۹.

پرینس، جرالد. (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی*. ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

پوررجبی، معصومه. (۱۳۹۲). *تحلیل انتقادی بازنویسی و بازآفرینی داستان‌های شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان (مطالعه‌ی موردی: داستان زال)*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه گیلان.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه.

جلالی، مریم. (۱۳۸۹). «جایگاه بازنویسی شاهنامه‌ی فردوسی در ادبیات کودک و نوجوان». *نخستین همایش ملی ادبیات فارسی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای*، بیرجند: دانشگاه بیرجند.

جعفرپور، میلاد و همکاران. (۱۳۹۳). «تحلیل ژرف‌ساخت گونه‌ی عشق و پیوند در حماسه» *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۴، صص ۴۷-۸۰.

جعفری‌قنواتی، محمد. (۱۳۸۶). «اساطیر ایران در قالب رمان». *روشنان*، شماره‌ی ۶، تابستان و پاییز، صص ۱۲۶- ۱۳۵.

حکیمیان، ابوالفتوح. (۱۳۵۴). «نیش و نوش عشق در شاهنامه». *ماهنامه‌ی هنر و مردم*، سال ۱۴، شماره‌ی ۱۵۳و۱۵۴، صص ۵۹- ۶۸.

دویچر، پنلوپه. (۱۳۹۳). *چگونه دریدا بخوانیم؟*. ترجمه‌ی مهدی پارسا و سیدمحمدجواد سیدی، تهران: رخداد نو.

ریمون کنان، شلومیث. (۱۳۸۷). *روایت داستانی بوطیقای معاصر*. ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

ساراپ مادن. (۱۳۸۲). *راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم*. ترجمه‌ی محمدرضا تاجیک، تهران: نی.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۶۶). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نیل.

شکرانه، اسدالله. (۱۳۹۲). *درآمدی بر بازنویسی و بازآفرینی*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

صالحی، آتوسا. (۱۳۸۹). *مجموعه قصه‌های شیرین شاهنامه* (مجموعه دوازده جلدی). تهران: افق.

ـــــــــــــ (۱۳۹۷). *قصه‌های شاهنامه؛ رستم و سهراب*. تهران: افق.

صفری، جهانگیر و همکاران. (۱۳۹۱). «نوجوانان و شاهنامه؛ بررسی و مقایسه چند بازنویسی برای نوجوانان». *ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی*.

ضیمران، محمد. (۱۳۷۹). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. تهران: هرمس.

کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۶۳). *نخستین انسان و نخستین شهریار*. ترجمه‌ی احمد تفضلی و ژاله آموزگار، تهران: نو.

لینت ولت، ژپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت، نقطه‌ی دید*. ترجمه‌ی علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

مصلح، علی اصغر؛ پارسا، مهدی. (۱۳۹۰). «واسازی به منزله‌ی یک استراتژی». *متافیزیک*. دوره‌ی۴۷، سال۳، شماره‌ی۲، پیاپی ۱۱ و ۱۲، ص ۵۹- ۷۲.

نوریس، کریستوفر. (۱۳۸۵). *شالوده‌شکنی*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

هاشمی‌نسب، صدیقه. (۱۳۷۱). *کودکان و ادبیات رسمی ایران: بررسی جنبه‌های مختلف بازنویسی از ادبیات کلاسیک ایران برای کودکان و نوجوانان*. تهران: سروش.

یاسمی، رشید. (۱۳۱۳). «عشق و مناعت در شاهنامه». *ماهنامه‌ی مهر*. سال۲، شماره‌ی۵ (پیاپی۱۷و۱۸)، صص ۵۲۳- ۵۲۸.

یوسفی، محمدرضا. (۱۳۸۵). «بازآفرینی، هویتی تازه». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره‌ی۱۰۷و۱۰۸، سال۹، صص ۳۶- ۴۸.

Abrams, Meyer Howard. (2005). *A glossary of literary terms*. Boston, MA :Thomson, Wadsworth.

Crichtley, Simon. (1999). *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Oxford: Basil Blackwell.

Derrida, Jacques. (1973). Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs, trans. David B. Allison and Newton Garver, Northwestern University Press.

---------- (1981). Dissemination, trans. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press.

Johnson, Christopher. (1993). *System and Writing in the Philosophy of Jacques* Derrida. Cambridge: Cambridge University Press.

Bradley, Arthur. (2008). Derrida's Of Grammatology, Edinburgh University Press.