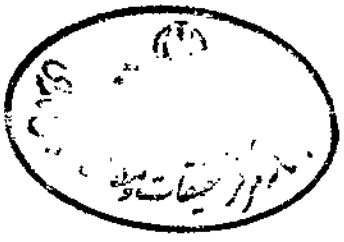
قصه گویی
در
رادیو و تلویزیون



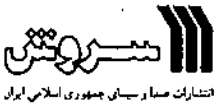
۱۷۰۸۱
۸۴/۸۱۱۶
۱۲۲۲۵

قصه‌گویی
در
رادیو و تلویزیون

محمد حنیف

انتشارات سروش
و
مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای
تهران ۱۳۸۴

حنیف، محمد، ۱۳۴۰ـ
قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون / محمد حنیف. ــ تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما): صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای، ۱۳۸۴.
۲۰۱ ص.
ISBN 964-376-314-5: ۱۶،۰۰۰ ریال
پشت جلد به انگلیسی: Storytelling for radio .and television.
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص ۱۹۵-۱۹۷.
۱. قصه‌گویی در رسانه‌های گروهی. ۲. قصه‌گویی. ۳. تلویزیون و کودکان. ۴. رسانه‌های گروهی و کودکان. الف. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، انتشارات سروش. ب. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای. ج. عنوان.
۹ح۶ق/P۹۶ ۳۰۲/۲۳
کتابخانه ملی ایران ۸۳ـ۴۱۹۵۴م



تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان شهید دکتر مفتح، ساختمان جام‌جم
مرکز پخش: مجتمع فرهنگی سروش، ۵-۶۹۵۴۸۷۰
http://www.soroushpress.com

عنوان: قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون
نویسنده: محمد حنیف
چاپ اول: ۱۳۸۴
این کتاب در دو هزار نسخه در چاپخانهٔ انتشارات سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.
همهٔ حقوق محفوظ است.
شابک: ۵ـ۳۱۴ـ۳۷۶ـ۹۶۴

فهرست

سپاس‌گزاری ۱

مقدمه ۳

فصل اول ـ کلیات ۷

تعریف قصه‌گویی ۷

قصه‌گویی و نمایش ۱۲

فواید قصه‌گویی ۱۳

تاریخچهٔ قصه‌گویی ۲۱

خاستگاه قصه‌گویی ۲۳

انواع قصه‌گویی ۲۴

قصه‌گویی نقالانه ۲۴

قصه‌گویی قومی ۲۵

قصه‌گویی مذهبی ۲۷

قصه‌گویی تماشاخانه‌ای ۲۷

قصه‌گویی کتابخانه‌ای و مؤسسه‌ای ۲۷
قصه‌گویی در اردو، پارک و زمین‌بازی ۲۸
شیوه‌های قصه‌گویی ۲۹
قصه‌خوانی ۲۹
قصه‌گویی ساده ۳۰
قصه‌گویی همراه با پرده‌خوانی ۳۰
قصه‌گویی همراه با تقلید صدا ۳۱
قصه‌گویی همراه با تقلید حرکات ۳۱
قصه‌گویی همراه با بازیگران ۳۲
مخاطبان برنامهٔ قصه‌گویی ۳۲
انتخاب قصه ۳۴
ویژگی‌های قصه‌گو ۴۶
سبک قصه‌گو ۵۲
سبک، حرکات و تغییر صدا ۵۲
زمان و مکان قصه‌گویی ۵۶
مکان قصه‌گویی ۵۶
زمان قصه‌گویی ۵۹
کارآموزی قصه‌گویی ۶۰
فنون قصه‌گویی ۶۳
صحنه ۶۴
شخصیت ۶۴
گفت‌وگو ۶۴
اعمال ۶۵
پیرنگ ۶۵
پیشینهٔ داستان ۶۷
جزئیات ۶۷

تمرین‌های قصه‌گو ۶۸
مراحل مقدماتی کار قصه‌گویی ۶۸
روش‌های به خاطر سپردن داستان ۷۵
آغاز و انجام جلسهٔ قصه‌گویی ۷۶
فلوت‌زن رنگارنگ هملین ۸۳

فصل دوم ـ رادیو، تلویزیون و قصه‌گویی ۹۱
زمینه‌های هنری رادیو و تلویزیون ۹۱
قصه‌گویی و جذابیت تلویزیونی ۹۸
ـ در هم ریختن کلمات ۱۰۰
ـ تخیل دربارهٔ دو اسم ۱۰۱
ـ فرضیات خیالی ۱۰۱
ـ پیشوند دل‌خواه ۱۰۱
ـ ترکیب ۱۰۱
ـ مجموعهٔ سؤالات ۱۰۱
ـ اشتباهات خلاق ۱۰۲
قصه‌گویی خلاق و کارت‌بازی ۱۰۲
بدترین با بهترین خاطره ۱۰۳
اشعار داستان‌گونه ۱۰۳
قصه و چه می‌شد اگر ۱۰۳
حکایت پیران ۱۰۴
اختراعات بزرگ ۱۰۴
نمایش خلاق و تلویزیون ۱۰۵
قصه‌گویی، آموزش زبان خارجی و تلویزیون آموزشی ۱۱۲
توسعهٔ مهارت‌های شنیداری ۱۱۳
فراگیری کلمات جدید ۱۱۳

توسعهٔ صلاحیت ادبی کودکان ۱۱۴
ایجاد ارتباط و مکالمات اجتماعی پیچیده در داستان ۱۱۴
انگیزه ۱۱۴
تحریک و پیشبرد قوهٔ تخیل ۱۱۴
قصه‌گویی و تدریس زبان خارجی ۱۱۵
داستان کودکان ۱۱۶
گردش لاک‌پشت‌ها ۱۱۹
دیگر فعالیت‌ها ۱۲۶
قصه‌گویی و آگهی‌های بازرگانی ۱۲۶

فصل سوم ـ قصه‌گویی کودکان ۱۲۹
کودکان قصه می‌گویند (قصه‌گویی کودکان) ۱۲۹
ابعاد صوری داستان ۱۲۹

فصل چهارم ـ قصه‌گویی و هنر تخیل ۱۳۳
قصه‌گویی و هنر تخیل ۱۳۳
آغاز و انجام ۱۳۹
استنشاق حیات نو ۱۴۰
ماجراجویان ۱۴۱
نام‌گذاری ۱۴۲
آواها ۱۴۴
آغازها ۱۴۶
عبارات اختتامی ۱۴۷

فصل پنجم ـ گفت‌وگو ۱۵۱
گفت‌وگو با مسعود رایگان ۱۵۲

گفت‌وگو با محمدرضا سرشار (رضا رهگذر) قصه‌گوی رادیو ۱۵۴
گفت‌وگو با مرتضی ذاکر قصه‌گوی قومی ۱۵۶
گفت‌وگو با استاد سیدمصطفی سعیدی نقال ۱۵۸
گفت‌وگو با حمید عاملی قصه‌گوی رادیو و تلویزیون ۱۵۹
گفت‌وگو با محمد میرکیانی سردبیر و نویسنده برنامهٔ قصهٔ ظهر جمعه ۱۶۱
گفت‌وگو با مریم نشیبا قصه‌گوی رادیو و تلویزیون ۱۶۵
گفت‌وگوی اینترنتی با هارلین گیسلر قصه‌گوی امریکایی ۱۶۷
گفت‌وگوی اینترنتی با «چارلز باری گلد» قصه‌گوی امریکایی ۱۶۹
گفت‌وگوی اینترنتی با «دوگ لیپمن» ۱۷۰
گفت‌وگوی اینترنتی با جیم فیتزر قصه‌گوی امریکایی ۱۷۱
گفت‌وگوی اینترنتی با خانم کوچا قصه‌گوی امریکایی ۱۷۲
گفت‌وگوی اینترنتی با لورن نایمی قصه‌گوی امریکایی ۱۷۳
گفت‌وگوی اینترنتی با خانم سوزان اهالورن ۱۷۴
گفت‌وگوی اینترنتی با براندا ابریسفورد قصه‌گوی امریکایی ۱۷۵
گفت‌وگوی اینترنتی با داریل بلینگهام قصه‌گوی استرالیایی ۱۷۵
گفت‌وگوی اینترنتی با رزماری هارتون قصه‌گوی استرالیایی ۱۷۷
گفت‌وگو با رابرت ای‌جونز ۱۸۰
گفت‌وگوی اینترنتی با کیمبرلی گوزا قصه‌گوی امریکایی ۱۸۰
گفت‌وگو با نائومی لی‌تولد قصه‌گوی امریکایی ۱۸۱
گفت‌وگو با خانم لین جانسون قصه‌گوی امریکایی ۱۸۲
گفت‌وگوی اینترنتی با آنتونی ساکر، قصه‌گوی امریکایی ۱۸۳
گفت‌وگو با دانکاراث قصه‌گوی آلمانی ۱۸۴
گفت‌وگو با کریستین اسچریبر قصه‌گوی آلمانی ۱۸۴
گفت‌وگو با آن شیموجیما ۱۸۵
گفت‌وگو با لیندا گورهام ۱۸۶
گفت‌وگو با کیوین‌کار قصه‌گوی انگلیسی زبان ۱۸۶

گفت‌وگوی اینترنتی با دکتر جوزف سوبل قصه‌گوی امریکایی ۱۸۷
گفت‌وگو با شارون کی‌رک کلیفتون قصه‌گوی انگلیسی زبان ۱۸۷

فصل ششم ـ زبان قصه‌گویی ۱۸۹
زبان قصه‌گویی ۱۸۹
سخن آخر ۱۹۰

منابع و مآخذ ۱۹۵

فهرست اعلام ۱۹۹

سپاس‌گزاری

بی‌شک گام نهادن در حوزهٔ ناشناختهٔ این پژوهش، جز با همکاری پژوهشگران، قصه‌گویان و علاقه‌مندان قصه‌گویی رسانه‌ای مقدور نبود، لذا بر خود واجب می‌دانم از قصه‌گویانی که مصاحبه دربارهٔ قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون را پذیرفتند و یا با معرفی همکاران خود در دیگر نقاط جهان، زمینهٔ ارتباط با صاحب‌نظران را فراهم آوردند، قدردانی کنم. در این میان، به ویژه تلاش‌های هارلین گیسلر، براندا بریسفورد، لورن نایمی، رزماری هارتون، جیم فیتزر، داریل بلینگهام، چارلز باری‌گلد، دکتر حسین بیات، ثریا قزل‌ایاغ، فروغ بحرالعلومی و دکتر مهرداد ترابی‌نژاد (که ترجمهٔ صفحاتی از دو کتاب لاتین ـ فصل سوم، چهارم ـ و قسمتی از مصاحبه با رزماری هارتون را به عهده داشتند) ستودنی بود.

با احترام به همهٔ این عزیزان، صمیمانه‌ترین سپاس‌هایم را به مشاور محترم این پژوهش جناب آقای مصطفی رحماندوست تقدیم می‌کنم. باشد که این خوبان همواره در راه گسترش و اعتلای هنر قصه‌گویی پایدا باشند.

م ـ حنیف

مقدمه

آفرینش قصه، پاسخ به یکی از نیازهای روحی انسان است و تا انسان، این موجود پیچیده به حیات خود ادامه دهد، هنر دیرپای قصه‌گویی نیز زنده خواهد بود و همچون رودی حیات‌بخش در بستر زندگی بشر جریان خواهد داشت. پیشرفت‌های تکنولوژیک نه تنها قصه‌گویی را محدود نکرده‌اند، بلکه باعث تغییر و تنوع در شیوه‌های ارایهٔ آن نیز شده‌اند. برکسی پوشیده نیست که بن مایهٔ تأثیرگذارترین‌رسانه، یعنی سینما، قصه است و همه بدین امر معترف‌اند که اگر قصه را از رادیو و تلویزیون بگیرند، جذابیت این دو رسانهٔ مهم تا حد زیادی زایل خواهد شد. قصه‌گویی حتی در روابط انسانی نیز به عاملی برای استمرار مراودات روزمره تبدیل شده است. نه تنها دانش‌آموزان دبستانی که دانشجویان دانشگاهی نیز بیشتر استادانی را می‌پسندند که دروسشان را لابه‌لای لطیفه‌ها و پندهای آموزنده ارایه دهند. اگر در روزگاری، قصه‌گویان حرفه‌ای معدودی از سر اجبار کارشان را در قهوه‌خانه‌ها و خرمن جاها و میدان‌های شهر و روستا اجرا می‌کردند، امروز به ادعای فولکه تگادف، نقال و داستان‌سرای اتریشی، بیش از سیزده‌هزار قصه‌گوی حرفه‌ای در تالارهای سرپوشیده و محافل دیگری که به همین منظور ایجاد شده‌اند به قصه‌گویی مشغول‌اند.[1] قصه‌گویان امروزی جهان

---

۱. مجله سروش، شماره ۸۸۱، شنبه ۲۲ فروردین ماه ۷۷، ص ۳۲، مقاله «فولکه تگادف داستان‌سرا، نقال و قصه‌گوی مدرن».

پیشرفته در فواصل میان قصه‌ها، کلاه و خورجینشان را جلو جمعیت نمی‌گیرند، بلکه به شکلی آبرومندانه‌تر هنرشان را برای مخاطبانی عرضه می‌دارند که نه از سر تصادف و کنجکاوی که از سر شوق و با خریدن بلیط، برای شنیدن قصه‌ای از زبان قصه‌گوی مورد علاقهٔ خود برنامه‌ریزی کرده‌اند.

امروزه صدها انجمن و شورای دولتی و ملی، وظیفهٔ حمایت از قصه‌گویی را بر عهده گرفته‌اند. یکی از این نهادها، مجمع ملل قصه‌گویان است که در سال ۱۹۰۳ با اهداف زیر بنا شد:

ـ تشویق هنر قصه‌گویی و استفاده از داستان‌های کلاسیک و فرهنگ قومی در مراکز آموزشی پیش از دبستان؛

ـ ایجاد خلاقیت در سامان‌دهی و بازنویسی داستان‌ها از منابع کلاسیک و تاریخی گوناگون و تربیت و آموزش همهٔ مربیان و کسانی که شنیدن و گفتن قصهٔ خوب برای بچه‌ها را دوست دارند.

ـ گسترش سنت قصه‌گویی برای خردسالان در نظام آموزش پیش از دبستان.... [1]

متأسفانه در ایران هیچ نهاد رسمی‌ای عهده‌دار حمایت از قصه‌گویی و قصه‌گویان نیست و چنین امری که نشانهٔ بی‌توجهی به قصه‌گویی است، خصوصاً برای مردم ایران با پیشینهٔ غنی قصه‌پردازی شایسته نیست. این در حالی است که به راحتی می‌توان با انجام اقداماتی به حمایت از هنر قصه‌گویی و گسترش آن پرداخت؛ اقداماتی از قبیل:

ـ حفظ و تقویت باقیماندهٔ نسل قدیمی قصه‌گو

ـ توجه به امر مهم تربیت قصه‌گوی حرفه‌ای

ـ گسترش قصه‌گویی در مدارس و مهدهای کودک

ـ گنجاندن میان پرده‌های نقل قصه‌های کوتاه در رادیو و تلویزیون و جنگ‌های شادی

ـ بر پایی جشنواره‌های قصه‌گویی

ـ ترویج قصه‌گویی در خانه‌ها

ـ بررسی راه‌های جذابیت بخشیدن به قصه‌گویی

ـ تشکیل تشکل‌های صنفی قصه‌گویی و قصه‌خوانی در کتابخانه‌ها

ـ فراهم‌آوردن زمینه‌های تحقیق در شیوه‌ها و انواع قصه‌گویی

ـ آموزش فن قصه‌گویی به مربیان

این پژوهش با هدف شناخت بیشتر قصه‌گویی و ارایهٔ راهبردهایی برای بهبود وضعیت قصه‌گویی

---

۱. خرسندی مایانی، فاطمه: مقالهٔ «تأمل در اهمیت قصه‌گویی برای کودکان» کار و کارگر. ۷۷/۷/۱۴

رسانه‌ای انجام گرفته است و با این که مطالعهٔ آن به قصه‌گویان توصیه می‌شود، اما هدف از آن تربیت قصه‌گو نیست، زیرا قصه‌گویی مهارتی شخصی است و دست‌یابی به آن جز با جوشش درونی امکان‌پذیر نیست، تجربهٔ سال‌ها تدریس در قصه‌گویی و نمایش خلاق در یک دانشگاه کوچک و مهم‌تر از آن، مشاهدهٔ قصه‌گویی صدها آموزگار و مربی کودک، هنرمندان رایو و تلویزیون، قصه‌گویان قومی و... به نگارنده آموخته است که قصه‌گویی، هنری ذاتی و استعدادی درونی است که بیش از آموزش، نیازمند ذوق فردی است. چه بسیار دانشجویانی که در اولین جلسهٔ درس و پیش از یادگیری تعریف قصه‌گویی، با چنان مهارتی قصه می‌گفتند که گویی سال‌ها در این حرفه تجربه کسب کرده‌اند و چه بسیارتر دانشجویان و آموزگارانی که در پایان دوره‌ها، بعد از مرور درس‌ها و با استفاده از تصویرها و بازی همکلاسی‌ها، به هیچ پیشرفت و مهارتی دست نمی‌یافتند.

این پژوهش با بهره‌گیری از منابع غنی و نوین اینترنتی، ترجمهٔ بخش‌هایی از کتب قصه‌گویی و مصاحبه با جمعی از بهترین قصه‌گویان ایرانی و غیرایرانی (گفته‌های این قصه‌گوها بدون ارجاع نقل شده و در پایان کتاب آدرس پست الکترونیکی ایشان ذکر گردیده است)، موفق به فراهم آوردن مطالبی مفید برای علاقه‌مندان قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون شده است.[1] امیدوارم دیگر پژوهشگران کاستی‌های آن را جبران کنند.

م. حنیف

---

۱. تلاش پژوهشگر این تحقیق ـ در خلال مصاحبه‌های اینترنتی با قصه‌گویان ملل دیگر ـ برای یافتن کتابی مستقل با عنوان «قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون» ثمر نداد، لذا این تحقیق را می‌توان اولین پژوهش مفصل و مستقل در این زمینه قلمداد کرد.

فصل اول ـ کلیات

هر درس خوانده‌ای که در گردآوری و شناختن و شناساندن فرهنگ مردم زادگاه خود بکوشد، نیمی از کار اساسی را صورت فعلیت داده است. آن نیم دیگر هم تجهیز کردن مستعدان برای آموختن فن و تکنولوژی و دانستنی‌های امروزی مورد نیاز کشور است.

(سید ابوالقاسم انجوی‌شیرازی)

تعریف قصه‌گویی

قصه‌گویی تجربهٔ مشترک همهٔ انسان‌هاست. کمتر کسی از برپایی چنین جلساتی، خصوصاً در دورهٔ کودکی خاطرهٔ تلخی دارد و شاید هیچ انسانی را نتوان یافت که چنین تجربه‌ای نداشته باشد. پس بی‌جا نیست اگر قصه‌گویی را قدیمی‌ترین، ماندگارترین و گسترده‌ترین هنر انسانی بدانیم که پیشرفت علم، نه تنها از رونق آن نکاسته، که بر ظرافت‌ها و ارزش‌های آن افزوده است. با این حال در تعریف این عمومی‌ترین تجربهٔ بشری نیز اختلاف‌نظر وجود دارد.

بعضی قصه‌گویی را هنر نقل قصه به نثر یا به نظم توسط شخصی و برای یک یا چند شنونده تعریف کرده‌اند. اینان معتقدند این هنر ـ که اصلی‌ترین هدفش سرگرمی است ـ می‌تواند با حرکات قصه‌گو، تغییر صدا، موسیقی، نمایش عکس و ... همراه باشد.

بیشتر فرهنگ‌های جدید، قصه‌گو را، نخست، کسی که داستان می‌گوید یا می‌نویسد و سپس همچون شخصی که مهمل می‌بافد، تعریف می‌کنند. تا قرن نوزدهم، این واژه به معنای دوم به‌کار برده

می‌شد و تعریف نخست به طور کلی برای توصیف قصه‌گویان شرق، کشورهای شرق مدیترانه و یا افریقای شمالی به کار می‌رفت.

قدیمی‌ترین کاربرد عبارت انگلیسی storyteller (قصه‌گو) را که در فرهنگ انگلیسی آکسفورد نقل شده، استیل در سال ۱۷۰۹ ذیل کلمهٔ taller (یاوه‌گو) آورده است، اما پیداست که این واژه، پیش از آن تاریخ به گونه‌ای وسیع‌تر به کار رفته است. همین فرهنگ در توضیح کلمهٔ «قصه» (story) سطری از شعرهای ویلیام دانبار را می‌آورد: «بعضی می‌خوانند، بعضی می‌رقصند، بعضی قصه می‌گویند.» خواه واژهٔ قصه‌گو (یا مترادف آن در زبان‌های دیگر) معمول بوده باشد یا نه، قصه‌گویی مسلماً از دیرباز گونه‌ای سرگرمیِ شناخته و متداول بوده است.[۱]

در مقالهٔ «قصه‌گویی و رسانه» این هنر چنین تعریف شده است: «قصه‌گویی عبارت است از نقل یک قصه برای یک یا چند شنونده از طریق صدا و حرکات. قصه‌گویی همانند خواندن یک داستان با صدای بلند و یا از بر خواندن یک قطعهٔ ادبی از طریق حافظه یا بازی کردن یک نمایش نیست. قصه‌گو با چشمان مخاطبانش نگاه می‌کند و با همراهی آنها قصه را می‌سازد. قصه‌گو با دیدن، شروع می‌کند و از طریق صدا و حرکات، یک سلسله تصورات روانی را بازآفرینی می‌کند.»

مخاطبان از نخستین لحظهٔ شنیدن با زیر چشمی نگاه کردن، خیره شدن و یا خواب آلودگی، در جریان این هنر دخالت دارند. پس هر یک از شنوندگان، همانند قصه‌گویان، عملاً در حال ساختن یک مجموعهٔ داستان خیالی ناشی از معانی لغات، حرکات و صداهایی‌اند که قصه‌گو بیان می‌کند.

«قصه‌گویی در شکل سنتی‌اش یک ارتباط مستقیم و بی‌واسطه بین قصه‌گو و حاضران است. وقتی این پیوند جادویی برقرار شد، قوهٔ تخیل به جنبش در می‌آید و شنونده با تصاویری که به کمک قصه‌گو در ذهن می‌سازد، به دنیای دیگری گام می‌گذارد.»[۲]

یک قصه‌گوی دیگر نیز از قصه‌گویی چنین تعریفی ارایه می‌دهد: «قصه‌گویی هنر روایت شفاهی است که طی آن قصه‌گو با یک یا چندین مخاطب درکارش سهیم می‌شود.»[۳]

ایتا سادو[1]، قصه‌گوی کانادایی که زندگی‌اش را وقف قصه‌گویی برای کودکان بالای ده سال کرده است، معتقد است، قصه‌گوی واقعی مستلزم بدیهه‌گویی پایدار و مشارکت مخاطبان است.[۴]

یوسف صدیق از استادان دانشگاه هنر، دو ویژگی عمومی قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه را، زبان

---

1. Itah Sadu

عامیانه و مضمون مردمی آنها می‌داند و خصوصیت اصلی این قصه‌ها را شفاهی بودن آنها ذکر می‌کند.[۵]

براندا بریسفورد،[1] قصه‌گوی استرالیایی، در این مورد چنین می‌گوید: قصه‌گویی‌ای که من انجام می‌دهم یک سنت و روایت شفاهی است. قصه‌گویی موردنظر من، گفتن قصه است نه خواندن آن. قصه‌گوی سنتی به جای خواندن از روی یک کتاب، فقط از صدا و حرکات بدن برای گفتن قصه استفاده می‌کند.

این سنت به زمان‌های خیلی دور برمی‌گردد، به زمانی که هنوز کتاب‌ها وارد زندگی ما نشده بودند. این روش قصه‌گویی به شنونده اجازه می‌دهد از تخیل و روش خودش برای تفسیر قصه استفاده کند.

قصه برای توسعه و پیشرفت زبان بچه‌ها، مهارت‌های ادبی آنها، مهارت‌های شنیداری و مهارت‌های ارتباطی آنها مفید است. با ظهور تلویزیون و رایانه بسیاری از ما استفاده از تخیلاتمان را متوقف کرده‌ایم، در حالی که قصه‌گویی به تخیل بال و پر می‌دهد.

فولکه تگادف در تعریف هنر قصه‌گویی، بر رودررو بودن قصه‌گو و مخاطب و ایجاد رابطه تأکید می‌کند. وی برقراری رابطه بین دهان قصه‌گو و قوهٔ شنوایی شنوندگان راهنر قصه‌گویی تلقی نمی‌کند، بلکه معتقد است قصه‌گویی، هنر برقراری رابطه میان قلب‌هاست، بی هیچ ابزار غیر انسانی و تنها با کلمات، زبان، چشم و بدن و به کمک روح و قلبی که درهایش را برای پذیرش ارتباط باز کرده است. تگادف قصه‌گویی را هنری متمایز از بازیگری می‌داند، ولی در عین حال در تعریف کار خود در مقام یک قصه‌گو، به استفاده از حرکات سر و گردن، چهره، چشم و بدن اشاره می‌کند. از نظر او آنچه حرکات قصه‌گو را از بازیگر متمایز می‌سازد، ارتباط دو طرفهٔ قصه‌گو و مخاطب اوست. وی با تکیه بر این مسئله از ضرورت ارتباط و ضرورت شنیدن در دنیایی سخن می‌گوید که روزبه‌روز افرادش کمتر با هم سخن می‌گویند و مشغلهٔ زندگی کمتر به آنان اجازهٔ شنیدن می‌دهد، به همین دلیل می‌نویسد: «قصه‌گویی جدید و هنر نقالی قرن بیستم هنر شنیدن است و خالص‌ترین شکل گفت‌وگو و ارتباط میان قلب‌ها و ارواح انسان‌های قرن بیستم به‌شمار می‌رود. کار من سرگرم کردن مردم نیست، کار من، به یادآوردن و برانگیختن نیاز به برقراری ارتباط و نشان دادن راه آن است، نشان دادن و آموختن توانایی برقراری ارتباط میان انسان‌ها در قرنی که رایانه، دورنویس، تلویزیون و تلفن، رایج‌ترین وسایل ارتباطی و توصیفگر، مفهوم واقعی ارتباطات انسانی هستند. ارتباط واقعی، ارتباط میان دو انسان است. وقتی با

1. Brenda Berrisford

یکدیگر صحبت می‌کنیم، همواره درصدد یافتن قواعدی برای ارتباط هستیم. من باید روشن و واضح و صحیح صحبت کنم تا شما حرف‌های مرا درک کنید. من برای انجام دادن این کار علاوه بر کلمات از زبان بدن نیز استفاده خواهم کرد. پس باید زبان بدنم را نیز بشناسم. با ارسال مجموعهٔ این پیام‌های روشن است که مقصود خودم را به شما می‌فهمانم و شما نیز باید نشانه‌ها و علائمی را ارسال کنید تا من از علاقهٔ شما به درک و برقراری رابطه مطمئن شوم. با نگاهی که به من دوخته‌اید و با اشتیاقی که از طریق چشمانتان و حرکات سر و گردن و چهره منتقل می‌کنید، مرا تشویق می‌کنید و من نیز به نوبهٔ خود به اشتیاق شما دامن خواهم زد و به این ترتیب رابطه برقرار خواهد شد. تلویزیون، دورنویس، رایانه و ... هرگز چنین کارکردی نداشته‌اند. اینها همان کارهایی است که من هنگام قصه‌گویی روی صحنه انجام می‌دهم، مدام در جست‌وجوی یافتن بهترین شکل بیان و برقراری رابطه با ده‌ها و صدها مخاطب هستم. نسبت به هر واکنشی واکنش نشان می‌دهم. سعی می‌کنم خستگی، بی‌حوصلگی و هر پدیدهٔ دیگری را در مخاطب، حتی اگر یک نفر از میان هزار نفر باشد، بیابم و آن را برطرف کنم و توجه خسته‌ترین و بی‌حوصله‌ترین و ناآزموده‌ترین مخاطب را چنان به خود جلب کنم که جادوی ارتباط را درک کند. قصه‌گو روی صحنه، بیش از هر چیز سعی می‌کند درهای روح و ذهن و شخصیت خود را به روی مخاطب خود باز کند. او سعی می‌کند با تمام قلب و ذهن و روحش حضور داشته باشد تا همین نیاز را نیز در تماشاگر خود بیدار کند. او سعی می‌کند تماشاگرانش را نیز به چنین نقطه‌ای برساند، تا آنها نیز قلب‌هایشان را باز کنند و خود را از همهٔ قیود رها کنند و با همهٔ قلب و روح خود حضور یابند و در روند برقراری رابطه شرکت کنند، با همهٔ روح و قلب، پاک و صمیمی، نه با ذهنیت آسیب دیده از بغرنجی‌ها و دشواری‌های قرن بیستم. تنها در این صورت است که رابطه‌ای واقعی برقرار می‌شود، چیزی میان دو طرف، قصه‌گو و مخاطب، میان دو انسان جریان می‌یابد.»[۶]

ژزماری هارتون دیگر قصه‌گوی استرالیایی نیز در تعریف قصه‌گویی می‌گوید: به نظر من قصه‌گویی هنر روایت شفاهی است، روایتی که با مخاطب قسمت شده است، یعنی مخاطب در روایت قصه به نوعی شریک می‌شود. قصه‌گویان کتابخانه‌ای معمولاً برای اجرای قصه‌گویی بر منابع منتشر شده متکی‌اند.

در تعریف الین‌گرین از قصه‌گویی، قصه‌گو لغات چاپ شده در کتاب‌ها را می‌گیرد و پس از بازآفرینی ادبی، به آنها زندگی می‌بخشد. (World Book Encyclopedia, 1976)

فولکلورشناسان (متخصصان فرهنگ عامه) این تعریف را نمی‌پذیرند، زیرا از نظر آنها، قصه‌گوها

کسانی‌اند که قصه‌هایشان را به صورت شفاهی یاد گرفته‌اند، یعنی توجهی به متون چاپی ندارند.

آن پلووسکی که سال‌های متمادی از عمر خود را صرف قصه‌گویی برای کودکان کرده است، کوشید تا تعریفی ارایه دهد که هم برای کتاب‌داران و هم برای فولکلورشناسان پذیرفتنی باشد. بنابراین او چنین تعریفی از قصه‌گویی ارایه داد:

قصه‌گویی، هنر و یا حرفهٔ روایت داستان‌ها به صورت نظم یا نثر است. این قصه را باید فردی در مقابل یک شنونده اجرا کند. قصه‌ها را می‌توان به صورت گفت‌وگو، ترانه، آواز با موسیقی یا بدون موسیقی با تصویر و سایر وسایل ارایه داد. از این دیدگاه قصه‌گویی ممکن است از منابع شفاهی، چاپی و یا ضبط مکانیکی آموخته شود، و یکی از هدف‌های آن حتماً باید سرگرمی باشد.

این تعریف جامع نیازهای ما را دربارهٔ تعریف قصه‌گویی برطرف می‌کند. تعریف داریل بلینگهام[1] قصه‌گوی استرالیایی از قصه‌گویی چنین است: «من فکر می‌کنم هر کسی تعریفی شخصی از قصه‌گویی دارد، اما تعریفی که من از قصه‌گویی می‌پسندم این است: قصه‌گویی، عمل گفتن یک قصه با صدا یا زبان نشانه به روش سرگرم کننده، مؤثر، برانگیزانندهٔ احساسات و یا نمایشی است.»

باری مک ویلیام[2] در مقالهٔ قصه‌گویی و رسانه چنین تعریفی از قصه‌گویی ارایه می‌دهد: «قصه‌گویی ذاتاً هنری است که از تلفظ صوتی، حرکات فیزیکی و تغییر قیافه برای آشکار کردن عناصر قصه و شرح داستان برای مخاطبان زنده‌اش استفاده می‌کند. جنبهٔ منحصربه فرد قصه‌گویی تکیهٔ آن بر مخاطبان برای توسعهٔ تصورات دیداریِ مشخص و مأموریت دادن به شنوندگان خود برای کامل کردن و بازآفرینی داستان است».[۷]

این مقاله ضمن تقطیع قصه‌گویی به دو بخش قصه و گفتن، در تعریف هر یک می‌نویسد: بیشتر لغت‌نامه‌ها، داستان را روایت یک حادثه یا حوادث واقعی یا خیالی و قصه گفتن را رودرویی فرد با فرد با هدف بیان شفاهی و نمایش فیزیکی یک داستان دانسته‌اند. قصه گفتن مستلزم تماس گوینده و شنونده است. نقش گوینده در این فرایند تدارک دیدن و عرضه کردن زبان بایسته، تلفظ صوتی حرکات مؤثر و ارتباط مؤثر برای گفتن یک داستان است.»[۸]

باری مک ویلیامز در نهایت از تعریف قصه‌گویی چنین نتیجه می‌گیرد:

«۱ ـ قصه‌گویی شکل و ترکیبی نمایشی است که تأثیری دو طرفه دارد. (یعنی قصه‌گو بر مخاطب و مخاطب بر قصه‌گو تأثیر می‌گذارد.)

---

1. Daryll Berllingham
2. Barry Mc Wiliam

۲ ـ قصه‌گویی دارای فرایند بازآفرینی است.

۳ ـ قصه‌گویی در ذات خود، هنری شخصی، تفسیری و از هنرهای منحصربه فرد انسانی است.

۴ ـ قصه‌گویی واسطه‌ای است برای سهیم شدن، تفسیر کردن و ارایهٔ مضمون و معانی یک داستان برای شنونده.

در مجموع، قصه‌گویی سه عنصر اصلی قصه‌گو، مخاطب یا مخاطبان و قصه را به همراه دارد و یکی از اصلی‌ترین هدف‌های آن سرگرمی است.»[۹]

قصه‌گویی و نمایش

قصه‌گویی و نمایش با وجود برخی ویژگی‌های مشترک، دو هنر متفاوت شمرده می‌شوند، هر چند برخی قصه‌گویان، اجرای خود را تا مرز نمایش پیش می‌برند و تشخیص قصه‌گویی و نمایش را برای مخاطبان دشوار می‌سازند، اما این دو هنر در تئوری و عمل یکی نیستند. در تعریفی عمومی که از واژهٔ نمایش[1] ارایه شده، آن را هنری دانسته‌اند که یک بازیگر بر صحنه اجرا می‌کند.[۱۰] نمایش معمولاً بر اساس نمایش‌نامه اجرا می‌شود، کارگردان در چگونگی اجرای آن، نقش اساسی دارد و معمولاً حضور عوامل مختلف فنی چون نورپرداز، طراح صحنه، چهره‌پرداز و... در جریان خلق یک اثر نمایشی الزامی است، در حالی که قصه‌گویی چنین نیست. هر چند برخی از گونه‌های نمایش هم به صحنهٔ خارجی نیاز ندارد، اما قصه‌گویان تنها در موارد اندکی، زیر سقف تماشاخانه‌ها قصه می‌گویند و اصولاً قصه‌گویی در هر جایی ممکن است.

برخی قصه‌گویی را نوعی بازیگری می‌دانند در حالی که چنین نیست. داستان‌سرا و نقال اتریشی فولکه تگادف، قصه‌گویی را هنری کاملاً متفاوت با هنر بازیگری می‌داند.[۱۱] اما صرف‌نظر از همهٔ این تعاریف شک نیست که قصه خاستگاه هنرهای نمایشی محسوب می‌شود.

لن‌کابرال[2] قصه‌گوی پرکاری که از سال ۱۹۷۶ تاکنون در چندین جشنوارهٔ قصه‌گویی در امریکا و کانادا برنامه‌های موفقی اجرا کرده است، در مورد تفاوت‌های قصه‌گویی و نمایش چنین می‌گوید: «در دنیای ما خیلی چیزها شبیه هم هستند و خیلی چیزها با هم تفاوت دارند، قصه‌گویی هم با نمایش تفاوت‌هایی دارد. قصه‌گویی با حضور مخاطب به راحتی پیش می‌رود. قصه‌گو مخاطبش را به یک سفر مهیج و احساساتی می‌برد و سپس او را به سلامت باز می‌گرداند. در جریان قصه‌گویی مخاطب بیشتر

---

1. Drama
2. Len Cabral

از دنیای پیرامونش متأثر می‌شود.» مسلماً منظور کابرال این است که بیننده در نمایش از جریان بازی تأثیر می‌پذیرد، زیرا در قصه‌گویی امکان تخیل و بازآفرینی ذهنی اشخاص، حوادث و صحنه‌ها وجود دارد، ولی در نمایش، همهٔ آنها نشان داده می‌شود.

براندا بریسفورد قصه‌گوی استرالیایی مشابهت‌ها و تفاوت‌های قصه‌گویی و نمایش را چنین دسته‌بندی می‌کند:

«۱ ـ دراما... فعالیتی است در سینما و نمایش. بازیگر در سینما و نمایش دستورات را از کارگردان می‌گیرد. یک بازیگر کلمات نوشته شده را می‌خواند و همان کلمات را بر اساس گفتهٔ کارگردان بیان می‌کند و طبق دستورات کارگردان حرکاتش را انجام می‌دهد.

۲ ـ قصه‌گویی آزاد است. قصه‌گو می‌تواند داستان را با کلمات خودش بیان کند (یعنی قصه را آن چنان که می‌خواهد و با زبانی که خود می‌داند بیان کند). هم چنین می‌تواند حرکات، توقف‌ها و حتی استفاده از صدا و بدنش را همانند قهرمانان قصه انجام دهد. در قصه‌گویی واژه‌ها به قصه‌گو تعلق دارد و او می‌تواند آنها را هر طور که دلش بخواهد تغییر دهد.

۳ ـ قصه‌گو و بازیگر هر دو از صدا و زبان بدن (حرکات) استفاده می‌کنند، اما به شیوه‌های متفاوت.»

فواید قصه‌گویی

در اهمیت قصه‌گویی همین بس که اندیشمندانی چون افلاطون به اهمیت آن اشاره کرده و تأکید کرده‌اند که باید پرستاران و مادران را وادار کنیم فقط حکایاتی را که پذیرفته‌اند برای کودکان نقل کنند. ادیان الهی نیز در بیان اصول خود از قصه‌گویی سود برده‌اند. کم نیستند اقوامی که میزان وابستگی فرد به قبیله را بر اساس تعداد داستان‌هایی می‌سنجند که از پدران و مادران خویش شنیده‌اند. با این وصف، می‌توان ادعا کرد که قصه‌گویی به مثابه ابزاری مطمئن در خدمت آموزش و پرورش عمل می‌کند.

ثریا قزل‌ایاغ از استادان دانشگاه تهران قصه‌گویی را، صرف‌نظر از سرگرمی، ابزاری برای انعکاس دیدگاه انسان دربارهٔ جهان و عوامل ناشناختهٔ پیرامون او می‌داند. وی هم چنین قصه را وسیلهٔ انتقال و آموزش آداب و سنن، اعتقادات و تاریخ نسلی به نسل‌های دیگر تلقی می‌کند. در حقیقت قصه‌گویان غرور ملی را نیز با بیان دلاوری‌های پهلوانان ملی و پستی‌های دشمن از نسلی به نسل دیگر منتقل کرده‌اند. قصه‌گویی در دنیای قدیم آن چنان مورد توجه بوده که در این مورد گفته‌اند: «قصه‌های قومی

وسیلهٔ پیوند جامعه بوده‌اند. این قصه‌ها نه تنها بیانگر، بلکه سازمان‌دهنده و تقویت کنندهٔ افکار، احساسات، اعتقادات و رفتارهای مردم نیز بوده‌اند.»[۱۲]

برونو بتلهایم روان‌شناس امریکایی در کتاب کاربردهای افسون، با بررسی افسانه‌های جن و پری، فواید این قصه‌ها را به طور مفصل و با ارایهٔ نمونه‌های عینی از قصه‌های جن و پری بررسی کرده است. مباحثی که او به آنها پرداخته از این قرارند: نیاز کودک به جادو، خشنودی غیر مستقیم در برابر شناخت آگاهانه، اهمیت تجسم خارجی چهره‌ها و رویدادهای خیالی، دگرگونی‌های خیال‌پروری دربارهٔ نامادری پلید، سامان دادن به آشفتگی، دست‌یابی به هم‌بستگی و همسازی شخصیت، وحدت بخشیدن به طبیعت دوگانهٔ خویش، دست‌یابی به استقلال.[۱۳]

بررسی روان‌شناسانهٔ افسانه‌های جن و پری از دیدگاه بتلهایم، ستودنی است. او با تسلط بر قصه‌های عامیانه و اصول روان‌شناسی، گام‌های مهمی در شناسایی فواید قصه‌های جن و پری برداشته است.

آنچه سبب نگرانی بسیاری از خانواده‌ها در استفاده از اسطوره‌ها و افسانه‌های عامیانه شده است وجود و تکرار صحنه‌های وحشتناک و حوادث ترسناک است، غافل از آن‌که بسیاری از این افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه در حقیقت می‌تواند نقش درمانی در گرفتاری‌های روحی کودکان ایفا کند. بتلهایم در این مورد می‌گوید: افسانه‌های جن و پری کودک را در حل مسائل روانی ناشی از رشد و هم چنین در راه همسان‌سازی و هماهنگی شخصیت خویش یاری می‌دهند، و حتی صریحاً اعلام می‌دارد که هر چه قصه خشن‌تر و بی‌رحمانه‌تر باشد برای رشد روانی کودک مفیدتر خواهد بود.»[۱۴]

بی‌شک با جدا نمودن کودک از دنیای قصه‌گویی، قدرت تخیل او را تضعیف می‌کنیم، زیرا قصه، کودکان را به دنیای پر رمز و راز خیال‌پردازی می‌برد، برونو بتلهایم در این باره چنین می‌نویسد: «در طول بخش عمده‌ای از تاریخ بشر، زندگی معنوی کودک پس از تجربه‌های نخستین در چهارچوب خانواده، متکی بر اسطوره‌ها و قصه‌های دینی و افسانه‌های جن و پری بوده است. این ادبیات باعث تقویت قوهٔ تخیل کودک و تحریک خیال‌پروری او می‌شده و به علاوه عامل مهمی در تربیت اجتماعی کودک به شمار می‌رفته است. اسطوره‌ها و افسانه‌های دینی نقش عمده‌ای در بالا بردن سطح اندیشهٔ کودک و تعیین آرمان‌های اجتماعی که هر کودک ممکن است خود را با الگوی آن همانند سازد به عهده داشته‌اند.»[۱۵]

شک نیست که انواع قصه‌ها، تأثیرات متفاوتی بر روح مخاطبان خود می‌گذارد. بتلهایم در مورد

چگونگی و میزان تأثیر اسطوره‌ها و افسانه‌های جن و پری تفاوت قایل است. وی معتقد است که هر چند میان این دو، اشتراک بسیار است، خصوصاً با توجه به این که هر دو انتقال دهندهٔ مجموع تجارب بشرند، با این حال تفاوت اصلی میان اسطوره‌ها و افسانه‌های جن و پری در ماهیت قهرمانان آنها نهفته است. قهرمانان اسطوره‌ها، الهی و دارای جنبه‌های فوق بشری‌اند و به همین دلیل بشر فانی نمی‌تواند خود را با آنان همانند سازد، در حالی که قهرمانان افسانه‌ها این گونه نیستند و همانند سازی با آنان آسان‌تر است.

بتلهایم مقصود اصلی کاربردهای افسون را یاری کودک در حل مسائل روانی رشد و دست‌یابی به تکامل شخصیت می‌داند. او برای نشان دادن اهمیت بیشتر این افسانه‌ها می‌نویسد: «ریشهٔ بیشتر افسانه‌های جن و پری به اعصاری می‌رسد که دین جزو بسیار مهم زندگی به شمار می‌رفت. در نتیجه افسانه‌ها اغلب به گونه‌ای با موضوعات دینی مرتبط‌اند، چنان که قصه‌های هزار و یک شب پر از اشاره‌هایی به دین اسلام است و بسیاری از قصه‌های دنیای غرب با موضوعات دینی رابطه دارند. حکایت‌ها نیز افسانه‌های مردمی به شمار می‌روند که از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند. ویژگی حکایت در شک اصلی‌اش، این است که در آن موجودات بی‌خرد و گاهی بی‌جان به منظور تربیت اخلاقی کودک، طبق شهودات و منافع آدمیان عمل و رفتار می‌کنند و سخن می‌گویند و راه را از چاه نشان می‌دهند، اما به عکس حکایت، افسانهٔ جن و پری اخذ هرگونه تصمیمی را به شنونده واگذار می‌کند و این بسته به میل خودمان است که با شنیدن افسانهٔ جن و پری فقط قصد سرگرم شدن داشته باشیم یا از آن لذت ببریم. همین لذّتِ شنونده از افسانهٔ جن و پری باعث می‌شود که در برابر پیام‌های پنهان افسانه، واکنش نشان دهد، چون ممکن است در آن لحظه از فراگرد رشد شخص، آن پیام‌ها با تجربهٔ زندگی او مربوط باشند.»[۱۶]

بتلهایم معتقد است که افسانه‌های جن و پری قصهٔ مرگ و زندگی را برای کودکان بیان می‌کند و او را یاری می‌دهد که حیات خود را وابسته به پدر و مادر نداند، بلکه به دنبال رشد و کمال باشد. به نظر او جز چند مورد نادر در میان ادبیات کودکان، هیچ چیز به قدر افسانه‌های جن و پری، کودک و هم چنین بزرگسال را غنا نمی‌بخشد و خشنود نمی‌سازد، زیرا گرچه این افسانه‌ها سالیان دراز پیش از پیدایش جامعهٔ انبوه امروزی به وجود آمده‌اند و بنابراین دربارهٔ جامعهٔ امروزی چیزی ندارند که به کودکان بیاموزند، اما دربارهٔ مشکلات و مسائل درونی آدمیان و راه حل‌های این مسائل، از این افسانه‌ها به مراتب بیش از هر نوع قصهٔ دیگر قابل فهم کودک، می‌توان آموخت.»[۱۷] واضح است که برخی از قواید

قصه‌گویی مختص این هنر و بعضی دیگر عام هستند و می‌توان با استفاده از هنرهای دیگر بدان‌ها دست یافت، اما قصه‌های جن و پری برخلاف آنچه معمولاً تصور می‌شود، دارای ویژگی‌های خاص و اختصاصات مخصوص به خود است و فوایدی منحصر به فرد دارند.

بتلهایم ضمن اشاره به ظرافتی که قصه‌های جن و پری در تربیت اخلاقی غیر مستقیم کودک به کار می‌برد، تأکید می‌کند که «افسانه‌های جن و پری به عنوان شکل عالی هنری به کودک امکان می‌دهند که در لحظه‌های گوناگون حیات به تناسب دلبستگی‌ها و نیازهای روانی لحظه‌ای، مفاهیم گوناگون را از قصه بیرون بکشد و هرگاه به او امکان و فرصت داده شود برای گسترش مفاهیم قبلی یا جایگزین‌سازی آنها با مفاهیم تازه به افسانهٔ موردنظر قبلی بازگردد.

گرچه بهترین سن برای آغاز اثرگذاری قصه‌ها چهار تا پنج سالگی است، اما هر قصه می‌تواند در سنین بالاتر نیز برای کودک مسن‌تر داری مفهوم و معنی تازه‌ای باشد. بنابراین قصه‌ای که در سنین پایین‌تر ممکن است به دلیلی خاص برای کودک معنی و مفهوم داشته باشد، ممکن است در سنین بالاتر حتی در نوجوانی و هنگام بلوغ به دلیلی کاملاً متفاوت او را جلب کند و برای او با ارزش تلقی شود.»[۱۸]

بتلهایم معتقد است قصه‌گویی خوب به کودک کمک می‌کند که به زندگی‌اش معنی و مفهوم ببخشد. قصه‌ها با اعتلای ذهن و شخصیت کودک، او را یاری می‌دهند که با مسائل دشوار درونی‌اش به مقابله بپردازد و با سرگرم ساختن بچه‌ها کنجکاوی‌شان را تحریک می‌کنند و تخیل آنان را نیز برمی‌انگیزند تا بدین صورت آنها بتوانند فهم و ادراک خود را بالا ببرند و عواطفشان را منظم سازند. علاوه بر این گاهی قصه با نگرانی‌ها و آرزوهای کودک هماهنگ می‌شود تا کودک بتواند به مسائل و مشکلات خود پی ببرد و در همان حال راه‌حل‌هایی برای مسائلی که او را پریشان می‌سازد، بیابد. خلاصه آن که قصه باید در یک زمان با همهٔ جنبه‌های شخصیت کودک رابطه برقرار کند بی‌آن که هرگز جدی بودن معماهای درونی او را از نظر دور دارد، بلکه بر عکس باید آنها را کاملاً باور کند و پابه‌پای کودک، اعتماد او را به خویش و به آینده‌اش افزایش دهد.[۱۹]

قصه‌ها از راهی غیرمستقیم مزایای رفتار منطبق با اخلاق را به کودک یاد می‌دهند. قصه‌های جن و پری از فشارهای درونی کودک به گونه‌ای با او سخن می‌گویند که به طور ناخودآگاه آنها را می‌فهمند و بی‌آن که شدیدترین پیکارهای درونی را که رشد کودک به همراه دارد ناچیز بشمرند، نمونه‌هایی از راه حل‌های موقتی و دایمی برای مشکلات او عرضه می‌دارند، لذا این نوع قصه‌ها در غنی‌سازی حیات

درونی کودک موفقیت‌های زیادی کسب کرده‌اند. نمایش ضد قهرمان‌ها و نمادهای شر در مقابل نمادهای خوب در قصه به کودک این امکان را می‌دهد که با زندگی واقعی آشنا شود و خود را برای برخورد با بدی‌ها نیز آماده سازد.

قصهٔ خوب به کودک می‌فهماند ضعیف‌ترین‌ها هم راهی برای موفقیت خواهند یافت. مسئلهٔ مهم در قصه‌گویی خوب این است که کودک بر ترس خود از تنها شدن، دل‌نگرانی و ... فائق آید و احساس کند که در دنیا تنها نیست و حتی در صورت تنها شدن می‌تواند خود را حفظ کند. در افسانه‌ها برای مسائل مختلف زندگی از جمله ترس راه‌حل‌هایی ارایه شده است.

بتلهایم با ارایهٔ مثال‌هایی نشان می‌دهد که وظیفهٔ افسانه‌ها تعلیم و تربیت عاطفی کودکان است، در حالی که این بخش در دستگاه آموزشی ما عملاً به فراموشی سپرده شده و تنها بخش آموزش مطالب علمی مورد نظر قرار گرفته است.

از دیگر فواید اخلاقی قصه و قصه‌گویی نقش بازدارندگی آن است. توجه به جَزا و هراس از جزا می‌تواند بازدارندهٔ محدودی در مقابل ارتکاب جرم باشد. کودک از آن‌رو که افراد شرور در قصه‌ها به مکافات عمل خود می‌رسند، به نوعی آموزش می‌بیند. به دلیل نبودن شخصیت‌های پیچیده، کودک با شنیدن قصه‌هایی که در آنها نمادهای خوبی و بدی، سخت کوشی و تنبلی و... در مقابل هم قرار می‌گیرند به آسانی تفاوت میان دو قطب مثبت و منفی را می‌یابد و یاد می‌گیرد که به کدام سمت متمایل شود. از نظر بتلهایم «اخذ این تصمیم اساسی که مبنای تحول بعدی شخصیت است بر اثر قطبی بودن افسانه‌های جن و پری آسان می‌شود.[۲۰]

تبادل فرهنگ نیز از دیگر فواید قصه‌گویی به شمار می‌رفته است. قصه‌گویان دوره‌گرد، قصه‌های ملل خود را در خلال سفرها به سرزمین‌های دیگر منتقل می‌کردند و این قصه‌ها علاوه بر تأثیر در زندگی و نگرش قوم میزبان، در مراحل بعدی دچار دگرگونی‌های مختلف می‌شد، ثریا قزل‌ایاغ، کلیله و دمنه را نمونهٔ بارز این گونه تحولات فرهنگی در ادبیات فارسی می‌شمارد. «بخش‌هایی از این کتاب پس از آن که از سانسکریت به پهلوی، از پهلوی به عربی و از عربی به فارسی برگردانده شد، دگرگونی‌های فرهنگی عمیقی پیدا کرد. کلیله و دمنه‌ای که اکنون در ادبیات فارسی وجود دارد کاملاً بار فرهنگی ایران ـ اسلامی دارد.»[۲۱]

جک زایپس مهم‌ترین تأثیرات ترتبیتی قصه‌گویی را این‌گونه بازگو می‌کند که قصه‌گویی با الگوهای کلاسیک می‌تواند تا حد بسیاری تأمین‌کنندهٔ هر دو حالت سازگاری سالم و ناسازگاری خلاق

باشد. زایپس سپس توضیح می‌دهد که ناسازگاری خلاق عبارت است از در هم شکستن آن دسته از قالب‌های اجتماعی که از نظر اخلاقی اشکالات فراوانی دارد.[۲۲]

خوشبختانه در ادب کهن ایرانی نیز نمونه‌هایی از چنین کتاب‌ها یافت می‌شود که مهم‌ترین آنها را خردمندان عصر با هدف تربیت شاه‌زادگاه نگاشته‌اند.

اولریش مارزلف با اشاره به کتاب‌هایی که در قالب داستان برای شاه‌زادگاه نوشته شده‌اند، رسم آموزش با تمثیل و استعاره را در مشرق زمین رسمی کهن می‌داند خردنامه‌ها و کلیله و دمنه و به طور کلی داستان‌های تمثیلی را نمونه‌های اعلای این کتب می‌داند. این کتاب‌ها که به زبان‌های عربی و فارسی نوشته می‌شد به مثابه ابزار تعلیم و آموزش به کار می‌رفت، چون در فرهنگ مشرق زمین «تمثیل را با ظرافتی که در آن نهفته است، خیلی مؤثرتر از خطاب و پند و اندرز می‌دانستند، زیرا تمثیل تفکر مستقیم را برمی‌انگیزد و موجب آن نمی‌شود که مطلبی به صورت جزمی به مخاطب ارایه شود.[۲۳]

مارزلف سپس با اشاره به این که در خردنامه‌ها الگوهای رفتاری مناسب در قالب مثال‌ها و قصه‌های جذاب برای شاه‌زادگان بیان می‌شد، غرض اصلی خلق چنین آثاری را هدایت و راهنمایی‌های اخلاقی می‌داند که دیگران نیز با هدف سرگرمی از این کتاب‌ها سود می‌جستند. به همین دلیل غالب این نوشته‌ها از جد و هزل و تعلیم و تفریح در کنار هم استفاده کرده‌اند و البته «گاه هست که جنبهٔ سرگرم کنندهٔ یک مجموعه قصه کاملاً جنبهٔ تعلیمی آن را در سایهٔ خود قرار می‌دهد همان‌گونه که در مورد مجموعهٔ قصص ابن‌جوزی، این دانشمند سخت‌گیر حنبلی مصداق پیدا کرده است. هر گاه تمام این جهات و جوانب را مدنظر داشته باشیم، به این نتیجه می‌رسیم که قصه‌های تعلیمی از دیدگاه‌های کاملاً مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرند.»[۲۴]

مارزلف به سهم قصه در گفت و شنودهای بین مذاهب نیز اشاره می‌کند. او انتقال مضامین فکری از طریق قصه را امری طبیعی می‌داند و می‌نویسد کلیله و دمنه نه تنها به زبان‌های متعدد ترجمه شد، بلکه در عرصه‌های مذهبی متعددی نیز همچون عرصه‌های فکر بودایی، زردشتی، اسلامی، یهودی و مسیحی تأثیر گذاشت.

مارزلف نمونهٔ درنوردیدن مرزهای جغرافیایی، ملی، زبانی و فرهنگی توسط قصه را در لطیفهٔ «پرداخت قیمت یاقوت و وعده» مطرح می‌کند، در این لطیفه شاعری را در ازای مدحی که گفته بود با قولِ دادن صلهٔ کلانی مرخص کردند. هنگامی که وی بعدها سراغ پول موعود را گرفت به شاعر گفتند

که وی با قصیدهٔ مدحیهٔ خود موجب شادی خاطر سلطان شده است و سلطان هم بدین ترتیب تصفیه حساب کرده که با قول و حرف، خاطر شاعر را به همان اندازه شاد کرده است. ارسطو در قرن چهارم پیش از میلاد نیز از این لطیفه خبر داشته و از آن یاد کرده است. این لطیفه از طریق مورالیا[1] اثر پلوتارک به شکل‌های متعددی به زبان‌های اروپایی راه یافته است. وجه خاصی از این قصه که از قرن پنجم در ادبیات بودایی هند دیده می‌شود، الزاماً «اصیل» نیست و احتمال دارد که از روایت یونانی عتیق آن سرچشمه گرفته باشد. این لطیفه به احتمال قوی از طریق ترجمه‌های صورت گرفته از زبان یونانی به عربی، در اوایل قرن نهم، به قالب زبان‌عربی درآمد و از آن‌جا وارد روایت اسلامی ایرانی شد.»[۲۵]

مار زلف سهم هندوستان را هم در پدیدهٔ سیر قصه‌های تعلیمی مذاهب، مهم می‌داند. وی قصه‌های مریض خیالی و نابینا و فیل را هم از جملهٔ قصه‌هایی می‌داند که ریشه در هند دارند و از هند به فرهنگ‌های دیگر راه یافته‌اند.

ابن‌عبری (ابوالفرج بن‌عبرایا، قرن سیزدهم) نیز از جمله افرادی است که حکایاتی از متون عربی ـ اسلامی را به صورتی که مناسب محیط‌های سریانی و مسیحی باشد، ارایه می‌داد. از آن جمله قصه‌ای است که ابن عبری آن را این چنین بیان کرده است: «به دیوانه‌ای گفتند: تعداد دیوانگان شهر حمص را بگو و او جواب داد: به علت فراوانی دیوانه‌ها، نمی‌توانم آنها را بشمرم ولی اگر تعداد عقلا را بخواهید، برای شما می‌شمرم چون اندک‌اند.»[۲۶]

در منبع اصلی یعنی در دایرةالمعارف نثرالدر اثر ابومنصورالاتی که به عربی تحریر شده است صحبت از شهر سوری امروزی یعنی حمص نیست و در آن‌جا ماجرا در شهر بصره رخ می‌دهد؛ بدین صورت که از دیوانه‌ای در این شهر می‌خواهند که دیوانه‌های بصره را بشمرد و او جواب می‌دهد: شما کار مشکلی را به عهدهٔ من گذاشته‌اید. بهتر است که من عاقل‌ها را بشمرم!

از این دیوانه در سایر منابع با نام بهلول یاد شده است و در «قصه‌های فرح‌انگیز» از او لطیفه‌های بیشتری نقل شده است.

نکتهٔ جالبی که مارزلف به آن اشاره می‌کند حضور قهرمانانی چون بهلول در محدودهٔ استدلال‌های مذهبی است. بهلول که در مقام شاگرد مخصوص و همراه وفادار امام جعفر صادق(ع) شناخته می‌شود، پس از شهادت امام جعفر صادق(ع) به دستور هارون الرشید، به تقیه متوسل می‌شود و

1. Moralia

جالب این که حکایات شخصیتی چون بهلول در تألیفات کلامی کردان اهل حق و در فقه‌های شفاهی یهودیان ایران و مسیحیان آرامی نیز راه می‌یابد.

اولریش مارزلف بحث خود دربارهٔ سیر قصه‌های تعلیمی میان مذاهب را این گونه به پایان می‌رساند: «قصه همواره توأم با جنبه‌های سرگرمی و غیر جدی است... از جانب دیگر قصه دارای این ویژگی است که حکمت بشری و نیز حکمت مذهبی را به صورتی پسندیده و جذاب و به نحوی ارایه می‌دهد که با وجود کلیهٔ تفاوت‌های کلامی و جزیی با تمرکز بر آنچه مهم و اساسی است زمینه را برای آغاز گفت و شنود فراهم می‌آورد.»[۲۷]

در مجموع پژوهشگران به برخی از فواید قصه و قصه‌گویی این چنین اشاره کرده‌اند:

۱ ـ تلطیف عواطف و احساسات.

۲ ـ سرگرمی.

۳ ـ بالا بردن سطح کتاب‌خوانی.

۴ ـ کم‌کردن فاصلهٔ خواندن و درک مطلب.

۵ ـ گسترش گنجینهٔ لغات.

۶ ـ یادگیری شنیداری.

۷ ـ پرورش قدرت تخیل.

۸ ـ بالابردن قدرت اعتماد به نفس.

۹ ـ شناخت بیشتر محیط.

۱۰ ـ یادگیری جمله‌سازی و تربیت نیروی بیان.

۱۱ ـ تقویت قوهٔ حافظه.

۱۲ ـ تقویت قدرت بیان و اجتماعی بودن.

۱۳ ـ آمادگی مواجه شدن با مشکلات و تأمین امنیت روانی.

۱۴ ـ سهیم شدن قصه‌ها در فرایندی شفادهنده.

۱۵ ـ گسترش تجارب و اطلاعات.

۱۶ ـ رشد شعور اجتماعی مخاطبان.

۱۷ ـ ایجاد میل به خواندن و نوشتن و ایفای نقش و نقالی در مخاطبان.

۱۸ ـ گسترش و تربیت توانایی تفکر و تمرکز حواس.

۱۹ ـ بیان ارزش دانایی یا نادانی.

۲۰ ـ پرورش ذوق هنری.

۲۱ ـ تعلیم ارزش‌های اخلاقی.

۲۲ ـ انتقال فرهنگ.

۲۳ ـ برآوردن نیازهای روانی و عاطفی مخاطبان.

۲۴ ـ ایجاد شغل.

۲۵ ـ استفاده در امر آموزش زبان ریاضی.

۲۶ ـ استفاده در امر درمان بیماران.

۲۷ ـ ایجاد اتکای به نفس در قصه‌گویان میان‌سال.

۲۸ ـ ایجاد صمیمیت و اعتماد بین قصه‌گو و مخاطب در اثر عبور از مرز واقعیت‌ها.

۲۹ ـ فراهم آوردن زمینهٔ تحمل عقاید دیگران.

۳۰ ـ گسترش کتاب‌خوانی و افزایش لذت ادبی.

۳۱ ـ افزایش قوهٔ ادراک مخاطبان.

۳۲ ـ ایجاد پُلی بین دنیای افسانه‌ای و خیالی کودکان و دنیای واقعی بزرگسالان.

۳۳ ـ استفاده در آموزش زبان خارجی.

تاریخچهٔ قصه‌گویی

خطوط و اشکال به جامانده بر غارهای منقوش، حکایت از قصه‌های کهن انسان‌های اولیه دارد. شک نیست که حتی پیش از اختراع خط، هنر قصه‌گویی وجود داشته است. «آن پلووسکی» معتقد است قصه را نخست افراد عادی می‌گفتند افرادی که استعداد خدادادی برای کلام شاعرانه داشتند وی معتقد است که قصه‌ها در وقت بازی کشف شده بودند و این جنبهٔ بازی‌گونه و نمایشی قصه‌گویی شاعرانه، آرام آرام به صورت آیین‌های مذهبی، حکایت‌های تاریخی، مفاهیم آموزشی و مانند آن درآمد.

«پیشینهٔ قصه‌گویی به اندازهٔ قدمت آدمی است. از دیرباز انسان‌ها دور آتش و یا چشمه‌ها برای هم قصه می‌گفتند. قصه‌گویی حتی پیش از آن‌که زبان توسعه یابد، وجود داشته است. قصه‌ها از گذشته‌های دور سرچشمهٔ سرگرمی، فرزانگی قومی و سرچشمهٔ تاریخ مردم بوده‌اند. همواره آرزوها،

کمالات، ارزش‌ها و میزان‌های رفتار بشری در قالب قصه‌ها از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است.

هنگامی که انسان‌ها از جایی به جای دیگر کوچ می‌کردند، داستان‌هایشان را نیز همراه خود به سرزمین‌هایی تازه می‌بردند و بدین طریق قصه‌ها سرتاسر جهان را می‌پیمودند و در طول این حرکت‌ها به تناسب فرهنگ‌های اقوام مختلف، تغییر می‌یافتند. یکی از دلایل وجود شرح‌های مختلف از یک داستان واحد در نقاط مختلف جهان، مثل وجود یک داستان واحد در افریقا و شمال امریکا، همین امر است.

داستان‌ها همیشه قبل از آن که نوشته شوند، هنگام انتقال از نسلی به نسل دیگر، تغییر می‌یابند، داستان‌ها حتی امروز هم پس از زمان درازی که از ثبت و ضبط آنها می‌گذرد، در حال تغییرند و هر قصه‌گو و نویسنده‌ای داستان مورد علاقه‌اش را با توجه به خصوصیات سبکی خودش بیان می‌کند و همین امر از دلایل مهم ایجاد تغییر در قصه‌ها به شمار می‌رود.»[۲۸]

مسلماً وقوع جنگ‌ها، آتش‌سوزی‌ها و بلایای طبیعی و در نتیجه از بین رفتن تمدن‌ها، از عوامل مهم امحای کتب قصهٔ ملل مختلف است. به همین دلیل نمی‌توان با قاطعیت ادعا کرد که اولین بار کدام قوم قصه‌ها را جمع‌آوری و ثبت کرده است. ابن‌ندیم در مقالهٔ هشتم از کتاب الفهرست با عنوان «علما و نام کتاب‌هایی که تصنیف کرده‌اند» فارسیان را اولین تصنیف‌کنندگان افسانه معرفی می‌کند. ابن‌ندیم در اخبار سامران [قصه‌گویان] و افسانه‌گویان و نام کتاب‌هایی که در اسمار و افسانه تألیف کرده‌اند، می‌نویسد: «فارسیان افسانه‌ها را به صورت «کتاب» در آورده و در خزانه‌های خود نگاه‌داری می‌کردند و آن را از زبان حیوانات نقل و حکایت می‌نمودند و پس از آن پادشاهان اشکانی که دومین سلسلهٔ ایران‌اند، آن را به صورت اغراق‌آمیزی در آورده و نیز چیزها بر آن افزوده و عربها آن را به زبان خود برگردانده و فصحا و بلغای عرب، شاخ‌و برگ‌هایش را زده و با بهترین شکلی به رشته تحریر درآورده و در همان زمینه و معانی کتاب‌هایی تألیف کردند.»[۲۹]

وی سپس با شرح چگونگی افسون‌گری شهرزاد در گفتن داستان و سرگرم کردن پادشاهی که پس از هم خوابگی زنان را می‌کشت و بیان همکاری زنی قهرمان به نام دینارزاده با او، اولین کتاب تصنیف شده را کتاب هزار افسانه (هزار و یک شب) می‌نامد، ولی سپس می‌نویسد: «محمدبن اسحاق می‌گوید: اول کسی که با افسانه شب زنده‌داری کرد، اسکندر بود و گروهی داشت که وی را خندان می‌ساختند و افسانه‌ها برایش می‌گفتند و او از این کار قصد لذّت بردن نداشت، بلکه می‌خواست از وی محافظت و حراست داشته باشند، پس از او سایر پادشان این رویه را به کار بردند و کتاب هزار افسانه

مشتمل بر هزار شب و کمتر از دویست حکایت است زیرا چه بسا که یک حکایت در چندین شب گفته می‌شد و من تمامی آن را مکرر دیده و در حقیقت کتابی یافتم که حکایاتش خنک و بسیار بد است.»[۳۰]

ابن‌ندیم در بررسی تاریخ افسانه‌سرایان به ابوعبدالله محمدبن عبدوس جهشیاری، مؤلف کتاب الوزرا نیز اشاره می‌کند، و می‌نویسد وی حکایات زیادی از عرب، عجم و روم و دیگران جمع‌آوری کرد. وی هم‌چنین از افراد دیگری نام برده که قبل از جهشیاری افسانه ساخته‌اند. از جمله: عبدالله‌بن مقفع، سهل‌بن‌هارون (بن‌راهنون) و علی‌بن‌داود، کاتب زبیده.

ابن‌ندیم بعضی از مهم‌ترین تألیفات فارسیان در زمینهٔ افسانه را نیز چنین نام می‌برد: کتاب هزاردستان، کتاب خزاعه و نزهة، کتاب الدب و الثعلب، کتاب روزبه الیتیم، کتاب مشک زنانه و شاه زنان، کتاب نمرود ملک بابل، کتاب رستم و اسفندیار، کتاب بهرام شوش، ترجمهٔ حبله بن سالم، کتاب شهریزاد مع ابرویز، کتاب الکارنامج فی سیرة انوشیروان، کتاب آیین‌نامه، کتاب خدای‌نامه، کتاب بهرام و نرسی و کتاب انوشیروان.

در کتاب الفهرست به افسانه‌های هند و روم و بابل و انواع داستان نیز اشاره شده است.

خاستگاه قصه‌گویی

در مورد خاستگاه‌های قصه‌گویی نظریه‌هایی مطرح است که از آن جمله موارد زیر قابل ذکرند:

۱ ـ قصه‌گویی از نیازهای کودکانهٔ بشر برای سرگرم‌کردن خویش مایه گرفته است.

۲ ـ قصه‌گویی نیاز به تبیین جهان مادی پیرامون بشر را برآورده است.

۳ ـ قصه‌گویی به خاطر نیاز مذهبی ذات انسان‌ها به بزرگداشت و تکریم نیروهای ماورای طبیعت که به عقیدهٔ او در جهان حضور داشتند، به وجود آمده است.

۴ ـ قصه‌گویی حاصل نیاز انسان به مبادلهٔ تجربه با انسان‌های دیگر است.

۵ ـ قصه‌گویی نیاز زیبایی شناختی انسان را به زیبایی، نظم و شکل، به وسیلهٔ زبان و موسیقی معنابخش برمی‌آورده است.

۶ ـ قصه‌گویی از میل آدمی به ضبط و ثبت اعمال یا حالات پیشینیانش به امید آن که با این کار، گونه‌ای جاودانگی به آنها ببخشد، مایه گرفته است.[۳۱]

در مجموع می‌توان چنین نتیجه گرفت که قصه‌گویی نه تنها از زمانی که انسان غارنشین جزئیات

شکار خود را روی دیوار غارها نقش می‌کرده است، رواج داشته، بلکه امروزه هم در قهوه‌خانه‌ها، رستوران‌ها و حتی در رادیو و تلویزیون مردم در حال قصه‌گویی‌اند. برای مثال، وقتی که برای دوست‌تان مطلبی خنده‌دار از حادثهٔ شب پیش تعریف می‌کنید، به طور تصادقی به حوادث زندگی‌تان شکل می‌دهید؛ یعنی آن حادثه را به صورت قصه بازگو می‌کنید. وقتی به نوعی از میوه‌ها حساسیت پیدا می‌کنید یا روی لبتان زخم می‌شود و یا بهترین دوست‌تان را ملاقات می‌کنید، چه حالی دارید؟ و یا هنگامی که کارتان را از دست می‌دهید و یا حادثهٔ غیر مترقبهٔ دیگری برایتان اتفاق می‌افتد، چه احساسی به شما دست می‌دهد؟ ما در این مواقع معمولاً به صورتی ناخودآگاه برای بیان احساسمان در مورد موضوعی که ما را متأثر کرده است، به قصه‌گویی روی می‌آوریم. پس قصه‌گویی هم چنان در طول زمان جریان داشته و دارد.

انواع قصه‌گویی

امروزه انواع مختلفی از قصه‌گویی در گوشه و کنار دنیا در حال اجراست و گستردگی اشکال قصه‌گویی ارایهٔ تقسیم‌بندی واحدی از آن را غیر ممکن ساخته است. مثلاً همان‌طور که در معرکه‌گیری و پرده‌خوانی ایرانی از قصه‌گویی استفاده می‌شود، در اجرای اپرای غربی نیز از قصه‌گویی سود می‌جویند. در بسیاری از کشورها نیز شکل‌های متفاوت قصه‌گویی رواج دارد و به راحتی نمی‌توان همهٔ آنها را در یک تقسیم‌بندی جا داد. شاید اشاره به تقسیم‌بندی آن پلووسکی تا حدودی بتواند، علاقه‌مندان دنیای قصه‌گویی را با یک تقسیم‌بندی کامل آشنا سازد. آن پلووسکی انواع قصه‌گویی را در گذشته و حال به این صورت برمی‌شمرد:[۳۲]

۱ـ قصه‌گویی نقالانه، ۲ـ قصه‌گویی قومی، ۳ـ قصه‌گویی مذهبی، ۴ـ قصه‌گویی تماشاخانه‌ای، ۵ـ قصه‌گویی کتابخانه‌ای و مؤسسه‌ای، ۶ـ قصه‌گویی در اردو، پارک و زمین بازی.

قصه‌گویی نقالانه

نقالی از انواع قصه‌گویی است که در نقاط مختلف جهان با شکل‌های متفاوت اجرا می‌شده و هم اکنون نیز در ایران و برخی از دیگر نقاط جهان اجرا می‌شود. پلووسکی واژهٔ Bard (رامشگر و شاعر باستان) را برای نقال برگزیده است. با این وصف معلوم می‌شود که وجه مشخصهٔ نقالی بیان رویدادهای تاریخی است، نقالان با نقل داستان‌های تاریخی ـ پهلوانی و ستایش نیاکان یک قوم به دمیدن روحیهٔ

سلحشوری در میان مردم کمک می‌کنند. گاه از نقالی برای بیان داستانی از شاهنامهٔ فردوسی و یا به‌صورت زمینهٔ یک کار سنتی، استفاده می‌شود.

نقالی در ایران جایگاه والایی نسبت به دیگر انواع قصه‌گویی دارد. نقالان برای موفقیت باید از صدای رسا، تسلط بر زبان، مردم‌داری و سخن‌دانی سود جسته و توانایی نقل داستان‌های شاهنامه از حفظ را داشته باشند. از خیل بازماندگان نقالان قهوه‌خانه‌ای ایران، سیدمصطفی سعیدی و مرشد ترابی را می‌توان نام برد. سبزعلی درویشیان نیز شاهنامه‌خوان متبحری است که در جشنواره‌های زیادی از جمله جشنوارهٔ طوس به شاهنامه‌خوانی پرداخته است.

قصه‌گویی قومی

قصه‌گویی قومی یکی دیگر از انواع قصه‌گویی است که به لحاظ گستردگی و عمومیت، در درجهٔ اول قصه‌گویی قرار می‌گیرد. این نوع قصه‌گویی که احتیاج به تعلیم خاصی ندارد، معمولاً در خانه، ضمن کار گروهی و یا در اجتماعات و کوچه و بازار اجرا می‌شود. آن پلووسکی قصه‌گویی در خانه را یکی از جهانی‌ترین تجربه‌های انسانی می‌داند.[۳۳] قصه‌گویی در خانه به‌خصوص در شب‌های دراز زمستان از دیرباز به شکل‌های گوناگون در میان ملل مختلف رایج بوده است. ملل جهان همواره قصه‌گویی در خانه را جدی می‌گرفته‌اند و هر یک در خصوص اهمیت این امر، زبانزدهایی دارند که نشان دهندهٔ اعتقاد آنها به قصه‌گویی در خانه است. بومیان امریکا از اقوامی‌اند که گفتن داستان به کودکان خود را مهم‌ترین موضوع می‌دانستند، در اعتقادات آنان چنین می‌خوانیم «اگر بچه‌های من به داستان‌ها گوش بدهند، وقتی بزرگ شدند، آدم‌های خوبی می‌شوند، و اگر به داستان‌ها گوش ندهند، آدم‌های بدی خواهند شد.»[۳۴]

قصه‌گویی ضمن کار نیز از دیگر اشکال قصه‌گویی قومی است که با هدف بازدهی بهتر کار انجام می‌شود. مجارستانی‌ها، آلمانی‌ها و ایرلندی‌ها از پیشروان این نوع قصه‌گویی هستند. در ایران هنوز هم شاهد برپایی جلسات قصه‌گویی در مواقع و مناسبت‌های خاص مثل عروسی و یا جشن نام‌گذاری فرزندان هستیم. این نوع از قصه‌گویی نیز از انواع قصه‌گویی قومی به شمار می‌رود. قصه‌گویی در خیابان و بازار هم از دیگر انواع قصه‌گویی قومی است که در شکل‌های معرکه‌گیری، پرده‌خوانی و به ندرت در شکل‌های شهر فرنگی، خیمه شب‌بازی و... اجرا می‌شود.

سود جستن از مرشد، نقال، بچه مرشد و پرده‌خوانی در برنامه‌های تلویزیونی با الهام از قصه‌گویی

قومی انجام گرفته است. نکتهٔ مهم دربارهٔ قصه‌گویی قومی این است که چون ادبیات قومی از ادبیات شفاهی برخاسته است، آسان‌تر بازگو می‌شود. چمبرز و بسیاری از پژوهشگران و قصه‌گویان به این نکته توجه کرده‌اند و حتی برخی صرفاً معتقدند که قصه‌گویی لزوماً باید با اتکا به منابع شفاهی صورت گیرد. هر چند مسلماً قصه‌های قومی در گذر زمان و در انتقال به مکان‌های دیگر تغییراتی کرده و همین امر باعث وفور روایت‌های متفاوت از قصه‌های واحد شده است. به هر حال گاه ایجاد تغییر در قصه از قومی به قوم دیگر باعث تحول در اساس قصه نیز می‌شد. حسن‌کچل یکی از قصه‌های قومی است که هر چند خاستگاه واقعی آن معلوم نیست اما در فرهنگ‌های مختلف به گونه‌های متفاوت بیان می‌شود. نمونهٔ بارزتر، داستان معروف سیندرلا است که نه تنها در اروپا که در امریکا و حتی کشورهای شرقی همچون ایران با تغییراتی شنیده می‌شود. در سیندرلای غربی دختری با کفش بلورین درگیر نامادری می‌شود. در نمونهٔ ایرانی این داستان یعنی ماه پیشانی، دختری زیبا با نامادری حسود و دختران زشت او مواجه می‌شود.

نباید فراموش کرد که هر قومی افسانه‌ها و قصه‌هایش را از منابع مختلف گرفته است و همین امر سبب تمایز افسانه‌های اقوام با یکدیگر می‌شود. بعضی اقوام بیشتر بر تخیل قصه‌گوها تکیه کرده‌اند. قومی ممکن است افسانه‌هایش برگرفته از متون کهن و ترجمهٔ متون اقوام دیگر باشد. بن‌مایهٔ اصلی داستان‌ها و افسانه‌های برخی ملل را نیز حکایات دینی و مذهبی و روایات حماسی ـ ملی تشکیل داده است.

در هر حال مضامین کلی موجود در افسانه‌های عامیانه را می‌توان این گونه تقسیم‌بندی کرد:

۱ ـ حماسی و پهلوانی.

۲ ـ عاشقانه.

۳ ـ دیوان، جادوگران و...

۴ ـ دینی و مذهبی.

۵ ـ عجایب خلقت و مخلوقات روی زمین.

۶ ـ جانوران.

۷ ـ جوانمردی و عیاری.

۸ ـ حوادث تاریخی.

۹ ـ شوخی و مسخرگی.[۳۵]

انواع قصه‌های عامیانه را به قصه‌های مکتوب کتب کهن و قصه‌های شفاهی نیز تقسیم کرده‌اند.[۳۶]

قصه‌گویی مذهبی

تعریف آن پلووسکی از قصه‌گویی مذهبی چنین است: «قصه‌گویی مذهبی چنین است که مقامات و رهبران رسمی یا نیمه رسمی یک گروه مذهبی به جای قوانین، داستان‌ها را برای تشریح و ترویج مذهبشان به‌کار می‌برند. این نوع قصه‌گویی دست‌کم چند عنصر را که جالب و سرگرم‌کننده است به یاری می‌گیرد تا توجه شنوندگان را تسخیر و جلب کند.»[۳۷]

قصه‌گویان مذهبی گاه نظم و نثر را به هم می‌آمیزند و با استفاده از فنون مربوط به بیان، مخاطبان خود را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهند. هر چند با رواج قصه‌گویی مذهبی بیم تحریفات دینی می‌رود، اما در هر حال قصه‌گویی مذهبی تأثیر زیادی در تحریک عواطف و احساسات دینی و حتی جذب افراد نوآیین به دین موردنظر داشته است.

قصه‌گویان مذهبی گاه از تصاویر نیز برای تأثیر بیشتر قصه‌های خود سود می‌جویند. علاوه بر قصه‌گویان هندو، بودایی، یهودی، مسیحی و اسلامی، بعضی از اقوام چون سرخ‌پوستان نیز که اعتقادات مذهبی خاص خود را دارند، از قصه‌گویی برای ترویج افکار خود استفاده می‌کنند.

یکی از مهم‌ترین علل رواج قصه‌گویی در گذشته‌های دور، بی‌سوادی مردم و گران‌بودن دست‌نوشته‌ها بود و همین امر، سبب می‌شد تا متولیان امور دینی برای آموزش مطالب دینی به فرهنگ شفاهی تکیه کنند.

قصه‌گویی تماشاخانه‌ای

قصه‌گویی تماشاخانه‌ای چنان که از نامش پیداست به نوعی از قصه‌گویی اطلاق می‌شود که در آن علاقه‌مندان برای شنیدن قصهٔ موردنظر خود به تماشاخانه می‌روند. پرداختن مبلغی برای شنیدن قصه و حضور در محلی عمومی، اما سرپوشیده، از وجوه مشخصهٔ این نوع قصه‌گویی در مقایسه با انواع دیگر است. قصه‌گویی تماشاخانه‌ای در چین، مغولستان و ژاپن اجرا می‌شده است و امروز نیز بر اساس سخن فولکه تگادف، در اغلب کشورهای اروپایی و امریکا رواج دارد.

قصه‌گویی کتابخانه‌ای و مؤسسه‌ای

کارولین هوینز[۱]، کتابدار کتابخانهٔ عمومی هارت فورد[۲] امریکا را پیشگام قصه‌گویی کتابخانه‌ای و

1. Caroline Hewins
2. Hartford

مؤسسه‌ای می‌دانند، زیرا اولین‌بار در سال ۱۸۸۰ وی با صدای بلند خواندن داستان را برای مخاطبان خود در کتابخانه آغاز کرد و پس از آن بسیاری از کتابخانه‌ها و مؤسسات، قصه‌خوانی را در برنامه‌های خود گنجاندند.

قصه‌گویی در اردو، پارک و زمین‌بازی

قصه‌گویی در اردو، پارک و زمین بازی هم اولین‌بار در امریکا رواج پیدا کرد و متولیان این برنامه‌ها هدف اصلی این نوع قصه‌گویی را تفریح محض برشمردند. در اوایل قرن بیستم با ایجاد و گسترش سازمان‌های پیشاهنگی در انگلستان و امریکا، قصه‌گویی سازمان یافته از پارک‌ها و زمین‌های بازی عملاً به اردوهای پیشاهنگی نیز راه پیدا کرد.

چمبرز قصه‌گویی در اردو را از مؤثرترین انواع قصه‌گویی می‌داند، برخی از مهم‌ترین اصول قصه‌گویی در اردو از نظر چمبرز این‌گونه است:

۱ ـ محل اردو، مناسب‌ترین محل برای قصه‌گویی است.

۲ ـ قصه‌گویی با استفاده از رسانه‌های جمعی در محل اردو کاری نادرست ا ست.

۳ ـ در اردو قصه‌گویی در کنار آتش و در شب جذاب‌تر است.

۴ ـ در قصه‌گویی اردو نیز ممکن است تعداد مخاطبان به صد نفر هم برسد، در این صورت باید صدای قصه‌گو به خوبی شنیده شود و همهٔ گروه او را ببینند. معمولاً در این مواقع قصه‌گو می‌ایستد یا بر چهار پایهٔ بلندی می‌نشیند تا همهٔ گروه به خوبی او را ببینند.

۵ ـ قصه‌گو نباید از قصه‌های ترسناک استفاده کند. این امر در اردو و شرایط خاصی که دانش‌آموزان از لحاظ روحی با آن درگیرند، بیشتر اهمیت پیدا می‌کند.[۳۸]

متأسفانه با وجود تأثیر عمیقی که قصه‌گویی در سه جنبهٔ آموزش، اخلاق و ذهنیت کودک دارد، از قصه‌گویی کتابخانه‌ای و مؤسسه‌ای، قصه‌گویی در اردو، پارک و زمین‌بازی و قصه‌گویی تماشاخانه‌ای استفادهٔ چندانی نمی‌شود. قصه‌گویی مذهبی را نیز کم و بیش سخنرانان دینی ایراد می‌کنند. هم چنین می‌توان گفت که قصه‌گویی قومی نیز رابطهٔ معکوسی با پیشرفت فناوری و گسترش آن پیدا کرده است. یعنی از قصه‌گویی قومی در مناطقی که وسایل ارتباط جمعی نفوذ کرده‌اند، کمتر استفاده می‌شود.

رادیو و تلویزیون نیز تلاشی جدی برای گسترش این نوع قصه‌گویی نمی‌کنند. قصه‌گویی نقالانه

نیز در گوشهٔ قهوه‌خانه‌ها، آخرین نفس‌های خود را می‌کشد. با این حال چگونه می‌توان ادعا کرد که قصه‌گویی هنوز از زنده‌ترین هنرهای مردمی است؟

واقعیت این است که قصه‌گویی به تناسب پیشرفت فناوری تغییر شیوه می‌دهد و شکل ارایهٔ آن تغییر می‌کند. برای مثال «نقالی» از انواع قصه‌گویی است که در نقاط مختلف جهان با شکل‌های متفاوت اجرا می‌شده و هم اکنون نیز در ایران و برخی دیگر از نقاط جهان اجرا می‌شود. هر چند واژه‌نامهٔ کتاب دنیای قصه گویی پلووسکی به بیش از پنجاه نوع نقالی در جهان اشاره می‌کند، ولی امروز دیگر نمی‌توان به تمامی این شیوه‌های قصه‌گویی دست یافت. برای مثال، رایج‌ترین نوع نقالی در ایران، یعنی نقالی سنتی را هم اکنون استادان معدودی اجرا می‌کنند. هم چنین نمونهٔ دیگری از نقالی با اجرای موسیقی در مناطقی از استان کرمانشاه و لرستان رواج دارد. اما از استادان انواع دیگر نقالی حتی نامی هم نمانده است.[۳۹]

با این حال امید است که این شیوه‌های قصه‌گویی به منزلهٔ درسی جدی برای دانشجویان رشته‌های هنری تدریس شود.

شیوه‌های قصه‌گویی

هر قصه‌گو شیوهٔ خاصی برای قصه‌گویی دارد. شیوه‌های خاص قصه‌گویی در نهایت به سبک قصه‌گو پیوند می‌خورند، اما در هر حال کلیات مربوط به شیوه‌های قصه‌گویی از این اقرار است:

قصه‌خوانی

«قصه‌خوانی ساده‌ترین شیوهٔ ارایهٔ یک قصه از سوی قصه‌گو است. در این کار قصه‌گو، متن را به دست می‌گیرد و آن را از روی کتاب یا کاغذ برای مخاطبانش می‌خواند.

قصه‌خوانی کار بسیار ساده‌ای است؛ اما همهٔ فایده‌هایی را که برای قصه‌گویی در آغاز کتاب آورده‌ایم به دنبال ندارد.

قصه‌خوانی در محیط خانه و هنگامی که تعداد مخاطبان از پنج نفر کمتر باشد، خیلی خوب است.»[۴۰]

در قصه‌خوانی، قصه‌خوان واسطه‌ای است بین کتاب و مخاطبان. در نتیجه در این نوع از قصه‌گویی بخش مهمی از تأثیر کار قصه‌گویی که با ارتباط دو طرفه همراه است، حذف می‌شود. هر چند

قصه‌خوانی را برای افراد خانواده با تعداد کمتر از پنج نفر و کودکان پیش دبستانی مفید دانسته‌اند و حتی در مواردی به آشنایی مخاطب با نثر داستان کمک می‌کند، ولی در مجموع نسبت به دیگر شیوه‌های قصه‌گویی از تأثیر کمتری برخوردار است.

قصه‌گویی ساده

قصه‌گویی ساده، بیان قصه به کمک حافظه است. «در قصه‌گویی ساده خطوط چهرهٔ قصه‌گو و تغییراتی که هنگام بیان صحنه‌های قصه در خطوط چهرهٔ او ایجاد می‌شود، نقش عمده‌ای در انتقال بهتر قصه دارد. هم‌چنین بالا و پایین بردن صدا و زیر و بمی کلام، تأثیر کار را بیشتر می‌کند. با این حال، بهتر است قصه‌گو از تغییر خطوط چهره و سکوت‌ها و بلند و آهسته‌گویی‌های به موقع، بهرهٔ زیادی بگیرد و دست‌یابی به این امکان را با تمرین زیاد میسر سازد.

استفاده از تغییر لحن و خطوط چهره در یک کلام به این معنی است که سخن و چهرهٔ قصه‌گو به هنگام بیان صحنه‌های غمگین، غم را نشان دهد، و در زمان بیان صحنه‌های شاد، گشاده و متبسم گردد. به عبارت دیگر، ضعف پیری، شجاعت و دلاوری، جوانی و افتادگی، غرور و شکست و مهربانی و شقاوت و... در قهرمان قصه، از تغییرات لحن و چهرهٔ قصه‌گو استنباط شود.»[۴۱]

در این بحث باید توجه داشت که حتی تأکید روی هر کلمهٔ جمله نیز می‌تواند معنی جمله را تغییر دهد. هم‌چنین لحن قصه‌گو نیز در استنباط معناهای مختلف از یک کلمه مؤثر است، چنان‌که می‌توان واژهٔ سلام را با معانی متفاوت ذکر کرد، یعنی سلام می‌تواند با کنایه، تهدید، تحقیر، شادباش، بیزاری و... بیان شود.

مصطفی رحماندوست قصه‌گویی ساده را به دلیل بی‌پیرایه بودن روح نوجوان، بهترین نوع قصه‌گویی برای نوجوانان می‌داند، زیرا در این نوع قصه‌گویی نوجوان با حرکات سر و دست و بدن قصه‌گو مواجه نیست، تا آن حرکات را عاملی برای فریب‌دادن خود و جذب وی به جریان قصه‌گویی قلمداد کند.

قصه‌گویی همراه با پرده‌خوانی

پرده‌خوانی از هنرهای قدیمی ایرانی است که بیشتر جنبهٔ مذهبی داشته است. صحنه‌هایی از جنگ امام حسین(ع) در روز عاشورا، داستان‌های مربوط به زندگی مختار و... موضوعات اغلب پرده‌ها بوده

است. اما ظاهراً مرشدان پرده خوانی، صحنه‌هایی از عروسی و عزا را نیز با استفاده از پرده‌های خود روایت می‌کرده‌اند. عیب استفاده از تصاویر در قصه‌خوانی، محدود کردن تخیل کودکان است، زیرا همان‌گونه که پیش از این نیز گفته شد، یکی از فواید قصه‌گویی، رشد تخیل کودکان است، یعنی مخاطبان خردسال با شنیدن قصه، قهرمان‌ها و صحنه‌ها را در ذهن خود بازسازی می‌کنند، ولی استفاده از تصاویر، دایرهٔ تخیل آنان را محدود می‌کند، با این حال، این نوع از قصه‌گویی لذت دیگری به مخاطب خود می‌بخشد.

مصطفی رحماندوست راه‌های زیر را برای ارایهٔ قصه همراه با تصویر پیشنهاد می‌کند:

۱ ـ کشیدن تصویر روی مقواهای هم اندازه و نشان دادن آنها در هنگام قصه‌گویی:

۲ ـ نصب‌کردن مقواها به دیوار جلو کلاس (هنگام قصه‌گویی).

۳ ـ استفاده از دو لوله برای چرخاندن تصاویر و نشان‌دادن به مخاطبان.

۴ ـ کشیدن نامنظم نقاشی‌ها روی تابلو و استفاده‌ای شبیه نقالی از آنها.

۵ ـ استفاده از نقاشی‌هایی که کودکان از قصهٔ موردنظر کشیده‌اند.

۶ ـ استفاده از اسلاید یا اوپک برای نشان دادن نقاشی‌ها.

قصه‌گویی همراه با تقلید صدا

غالباً قصه‌گویی همراه با تقلید صدا را نوعی نمایش یک نفره می‌دانند، زیرا در این نوع قصه‌گویی، قصه‌گو به جای تمامی شخص‌های داستانی و راوی بازی می‌کند و صدایش را متناسب با آنها تغییر می‌دهد. هر چند برخی معتقدند که این نوع قصه‌گویی را باید در حوزهٔ نمایش بررسی کرد، اما به این دلیل که در نمایش عموماً از افراد مختلف استفاده می‌شود و صحنه نیز برای اجرای نمایش موردنظر و القای مفهوم متن آماده می‌شود. بنابراین نمی‌توان آن را اجرایی نمایشی دانست حتی فولکه تگادف نیز در اجرای نقالی نوین خود به خوبی از تقلید صدا سود می‌برد. این شیوه از قصه‌گویی را برای دانش‌آموزان دورهٔ دبستان مناسب می‌دانند.

قصه‌گویی همراه با تقلید حرکات

قصه‌گویی همراه با تقلید حرکات که معمولاً با تقلید صدا همراه می‌شود، برای دانش‌آموزان دبستانی مناسب است. در قصه‌گویی همراه با تقلید حرکات، قصه‌گو می‌کوشد تا به جای شخص‌های داستانش،

بازی کند. در این روش استفاده از بعضی وسایل به کار قصه‌گویی کمک می‌کند. تشخیص مرز این نوع قصه‌گویی با نمایش نیز کار مشکلی است. ولی چون عموم قصه‌گویان از حرکات بدن و تقلید صدا در کار خود استفاده می‌کنند، پس با توجه به استفاده نکردن قصه‌گو از وسایل صحنه و... قصه‌گویی همراه با تقلید حرکات را نیز نمی‌توان نمایش دانست.

قصه‌گویی همراه با بازیگران

رحماندوست به دو روش قصه‌گویی همراه با بازیگران اشاره کرده است: قصه‌گویی همراه با بازیگران پنهان و قصه‌گویی همراه با بازیگران آشکار.

در قصه‌گویی همراه با بازیگران پنهان ـ که مناسب دانش‌آموزان سال‌های آخر دبستان است ـ معمولاً قصه‌گو بدون اطلاع همهٔ مخاطبان، چند تن از آنها را برای اجرای نقش در نظر می‌گیرد و قبل از اجرای قصه از آنها می‌خواهد تا در خلال کارها، وقتی نوبت به بازی و گفتار آنها رسید، از میان دانش‌آموزان برخیزند، به جلو کلاس بیایند و نقش خود را ایفا نمایند و بنشینند و...

اما در قصه‌گویی همراه با بازیگران آشکار، قصه‌گو قصه را برای مخاطبان خود می‌گوید و سپس چند تن از مخاطبان را انتخاب می‌کند تا جلو کلاس آمده و قصه را بازی کنند. این روش نیز بیشتر مناسب کودکان پیش دبستانی و دانش‌آموزان سال‌های اول دبستان است. چون این نوع قصه‌گویی مستلزم تمرین بسیار است و معمولاً در آن از نمادهایی برای القای مفاهیم استفاده می‌شود، بسیاری از اجراهای قصه‌گویی همراه بازیگران را باید در زمرهٔ هنر نمایش بررسی کرد.[۴۲]

با پیشرفت علوم، شیوه‌ها و انواع دیگری از قصه‌گویی نیز طرح شده است، امروزه حتی از قصه‌گویی برای تبلیغ اجناس نیز بهره می‌برند. «رادیو درامای» و شبکه‌های رادیویی دیگری که به هنر قصه‌گویی می‌پردازند، نیز در خدمت این هنر هستند.

مخاطبان برنامهٔ قصه‌گویی

مخاطب‌های قصه‌گویی با توجه به نوع و مکان قصه‌گویی تغییر می‌کنند، ولی کلیات اصول توجه به مخاطبان قصه‌گویی را این‌گونه برمی‌شمرند:

۱ ـ تعدد مخاطب‌ها: مصطفی رحماندوست مخاطب‌های قصه‌گویی را بین پنج تا سی نفر می‌داند

و تأیید می‌کند که هر قدر تعداد مخاطب‌ها کمتر باشد، تأثیر قصه‌گویی بیشتر خواهد شد، زیرا قصه‌گو موفق می‌شود با حرکات دست و صورت خود هم مخاطبان را تحت تأثیر قرار دهد.[۴۳] علاوه بر بحثی که رحماندوست در مورد لزوم محدود بودن تعداد مخاطب‌ها طرح می‌کند، می‌توان به رابطهٔ تعداد اندک مخاطب‌ها و تأثیر بهتر قصه‌گویی از طریق دوطرفه شدن جریان قصه‌گویی اشاره کرد. می‌دانیم که قصه‌گویی فرایندی دو سویه است و قصه‌گو هم‌چنان که با قصه‌گویی‌اش به مخاطبان تأثیر می‌گذارد، از آنان نیز برای بهبود کارش تأثیر می‌پذیرد. پس لزوم تقلیل مخاطبان قصه‌گویی از این نظر نیز حایز اهمیت است.

۲ ـ ارتباط روحی طرفین: دلیل جذاب بودن قصه‌گویی والدین و پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها برای کودکان، آشنایی قبلی و ارتباط روحی میان آنهاست. به همین دلیل قصه‌گو باید قبل از شروع کارش ارتباط روحی مناسبی با مخاطبان خود برقرار کند.

۳ ـ جداسازی سنی: ویژگی‌های متفاوت روحی بچه‌ها در سنین مختلف سبب بروز تمایلات مختلف در آنها می‌شود. مخاطب‌های قصه‌گویی نیز با توجه به گروه سنی خود تقسیم‌بندی می‌شوند. در غیر این صورت بی‌توجهی مخاطبانی که قصه، در خور گروه سنی آنها نیست، ممکن است باعث اختلال در کار قصه‌گو شود.

۴ ـ جداسازی فرهنگی مخاطبان: مصطفی رحماندوست معتقد است که مخاطب‌های قصه‌گویی را با توجه به شرایط فرهنگی خاص آنها نیز باید جداسازی کرد. برای مثال در نظر گرفتن یک برنامهٔ قصه‌گویی واحد برای دانش‌آموزان یک اردو ـ با فرهنگ‌های مختلف ـ درست نیست و بهتر است دانش‌آموزان با توجه به فرهنگ و شرایط آب و هوایی‌شان جداسازی شوند.

۵ ـ ناسازگاران: قصه‌گو هنگام اجرای برنامه‌های قصه‌گویی به دانش‌آموزانی بر خواهد خورد که حضورشان در جلسهٔ قصه‌گویی نه تنها باعث تقویت برنامه نیست، بلکه با حرکات و حرف‌های بیهوده و بی‌جای خود باعث بروز تشنج در کلاس می‌شوند. رحماندوست معتقد است که در این موارد اگر عمل فردی که بنای ناسازگاری را گذاشته است تحت تأثیر قصه و هیجان ناشی از آن باشد، قصه‌گو می‌تواند بدون قطع جریان قصه‌گویی، فرد مورد نظر را به جریان قصه‌گویی خود وصل کند، ولی اگر مخاطب مورد نظر با تکرار پی در پی این عمل نشان داد که اعمالش ریشهٔ عمیق روانی دارد، قصه‌گو باید به خاطر رعایت حال دیگران، مخاطب خاطی را از جلسهٔ قصه‌گویی حذف کند.

انتخاب قصه

چمبرز قصه‌گویی را هنری فردی می‌داند که جوهرش برقرار کردن ارتباط شفاهی است و به همین دلیل معتقد است نخستین نکته‌ای که قصه‌گو باید به آن توجه کند، انتخاب داستان مناسب است. وی با بیان ماجرای قصه‌گویی آموزگاری به نام «هال» که آگاهانه داستانی مناسب با شخصیت خود را انتخاب کرده بود و در کلاس می‌خواند، بر این نکته تأکید می‌کند که یکی از علل اصلی موفقیت او حسن انتخابش بوده است. قصه‌ای که خانم «هال» انتخاب کرده بود، با مشخصات ظاهری او مانند قد، صدا و خصوصیات روحی او یعنی بذله‌گویی مغایرت نداشت. وی سپس چنین نتیجه می‌گیرد که اگر خانم «هال» قصه‌ای پرجنب و جوش یا بسیار طنزآمیز انتخاب کرده بود، احتمالاً نمی‌توانست تا این حد در کار خود موفق باشد؛ زیرا با شخصیت او متناسب نبود. ممکن بود انتخاب قصه‌ای آکنده از طنزی قوی، او را در موقعیت ناخوشایندی قرار دهد و مجبورش کند به شگردهایی متوسل شود یا با استفاده از تمرین‌های اجباری، آنچه را که باید با مشارکت شنوندگان بیان کند، تبدیل به یک اجرای نمایشی کند.[۴۴]

یافتن داستان مورد نظر قصه‌گو نیاز به زمینهٔ مطالعاتی وسیع دارد، چون احتمال دارد چنین قصه‌هایی در میان قصه‌های ناخوانده باشد؛ زیرا همان‌گونه که قبلاً نیز اشاره شد، قصه نه تنها باید مناسب سن مخاطبان برنامهٔ قصه‌گویی انتخاب شود، بلکه باید با خصوصیات خاص شخصیتی قصه‌گو نیز منطبق باشد.

چمبرز معتقد است قصه‌گوی تازه‌کار باید قصه‌های مورد نظر خود را از مجموعه کتاب‌های کودکان که در کتابخانه موجود است، انتخاب کند، به این صورت که پس از کنار گذاشتن قصه‌هایی که با شخصیت او متناسب نیست، قصه‌های مناسب را برگزیند. این مرحله، یکی از مراحل حساس کار است. این انتخاب معمولاً در نتیجه‌گیری مناسب نیز تأثیر زیادی دارد، زیرا مراحل بعدی کار قصه‌گویی بر همین پایه استوار خواهد بود. معیارهای انتخاب قصه و مناسب تشخیص دادن آن برای قصه‌گویی از دیدگاه وی به این صورت است:

۱ ـ آیا این داستان، خود او [قصه‌گو] را برمی‌انگیزد؟ آیا دیگران را در ماجرای آن سهیم می‌کند؟

۲ ـ آیا او می‌تواند از عهدهٔ گفتن این داستان برآید؟ شاید محتوا و فضای داستان با شخصیت قصه‌گو متناسب نباشد.

۳ ـ آیا این قصه برای گفتن مناسب است؟ آیا خواندن آن برای بچه‌ها بهتر از گفتن آن است؟

۴ ـ آیا این قصه با گروه سنی شنوندگانش متناسب است؟

۵ ـ آیا طول قصه برای شنوندگان مناسب است؟ آیا برای کوچولوها زیاد طولانی نیست؟ آیا برای سنین بالاتر زیاد کوتاه نیست؟[۴۵]

انتخاب کردن قصه توسط قصه‌گو به متغیرهای زیادی بستگی دارد که ماهیت بیشتر آن ذهنی است. گذشته از تلاش ما برای نظم بخشیدن به روند انتخاب قصه، قصه‌گویی یک هنر است؛ یک هنر بسیار مشخص که مثل هر هنر دیگری اغلب در قالب نمی‌گنجد.

شعاری‌نژاد معتقد است که انسان در هر مرحله از مراحل رشد عقلانی و عاطفی با نوع خاصی از داستان‌سازگاری دارد. بر همین اساس دوره‌های مختلف رشد و نیازهای انسانی را چنین تقسیم‌بندی می‌کند:

۱ ـ مرحلهٔ واقعی محدود به محیط.

۲ ـ مرحلهٔ خیال آزاد.

۳ ـ مرحلهٔ ماجراجویی و قهرمانی.

۴ ـ مرحلهٔ عشق.

۵ ـ مرحلهٔ ایده‌آلی.

وی با تأکید بر تفاوت‌های طبیعی میان دختران و پسران و نژادهای مختلف به هر یک از مراحل فوق چنین اشاره می‌کند:

مرحلهٔ واقعی محدود به محیط (از سه تا پنج سالگی): مناسب‌ترین داستان‌ها برای کودک در این مرحله، داستانی است که دارای شخص‌های مأنوس از جمله حیوانات و نباتات و حوادثی از آنها باشد.

مرحلهٔ خیال آزاد (از پنج تا هشت یا نه سالگی): کودک در این مرحله به داستان‌هایی همچون داستان‌های هزار و یک شب و داستان‌هایی که فرشتگان، جن‌های عجیب و جادوگران و سایر شخصیت‌های غریب و شگفت‌انگیزی را در خود دارد که داستان خیالی متضمن آن است، متمایل می‌شود.

مرحلهٔ ماجراجویی و قهرمانی (از هشت تا دوازده یا سیزده سالگی): کودکان در این دوره به داستان‌هایی علاقه‌مند می‌شوند که موضوعات آن از مخاطرات، ماجراجویی‌ها، شجاعت، سخت‌گیری و داستان‌های پلیسی تشکیل شده باشد.

مرحلهٔ عشق (از دوازده تا هجده سالگی و بعد از آن): این دوره در دختران زودتر شروع می‌شود. در این دوره خصایص دورهٔ ماجراجویی و قهرمانی هم ادامه دارد و نوجوان علاوه بر تمایل به

داستان‌های ردهٔ پیشین به داستان‌هایی دربارهٔ روابط جنسی و داستان‌هایی که رغبت‌های اجتماعی در آن ارضا می‌شود؛ مانند موفقیت در فعالیت‌های اقتصادی و رسیدن به درجهٔ پیشوایی و سرپرستی متمایل می‌شود.

مرحلهٔ ایده‌آلی (از هجده یا نوزده سالگی تا مراحل بزرگسالی): در این دوره جوان به داستان‌هایی که به پرورش ایده‌آل‌های او کمک می‌کند، علاقه نشان می‌دهد.

در مورد نیازها و رغبت‌های کودکان، کارل بولر مربی آلمانی به سه دورهٔ بیگانگی از واقعیت (دورهٔ افسانه)، دورهٔ نزدیکی به واقعیت (دورهٔ داستان) و دورهٔ توجه به واقعیت (دورهٔ علاقه به واقعیت) اشاره کرده است.[۴۶]

پس معلوم می‌شود که اصل اساسی در انتخاب قصه برای مخاطب، رغبت‌های اوست، زیرا غالب پژوهشگران با تقسیم‌بندی‌های مختلف نیازهای کودکان به این مهم اشاره می‌کنند که مسئله اساسی در انتخاب قصه رغبت‌های کودکان است.

شعاری‌نژاد در تعریف مفهوم رغبت از نظر جان‌دیویی، فیلسوف و روان‌شناس امریکایی معناهای زیر را بیان می‌کند:

- موضوعی که شخص را به فعالیت وامی‌دارد.
- تأثیری که یک کار یا چیز در شخص می‌گذارد، بی آن که به فعالیت‌های او مربوط باشد.
- حال عاطفی که در شخص پدید می‌آید.[۴۷]

وی هم‌چنین فعالیتی را که برانگیختهٔ رغبت یا میل باشد با ویژگی‌های هدف‌داری، خوشایندی، لذت‌بخشی، سرعت پیشرفت، احتمال موفقیت زیاد، فزونی تلاش، ارزش‌یابی مداومت پیشرفت، دیرپایی فعالیت‌ها و احساس خستگی توأم با تلاش همراه می‌داند.

شعاری‌نژاد سپس با تقسیم عوامل تحدید رغبت به عوامل خویشتن‌شناسی و خودپنداری، چنین نتیجه می‌گیرد که امیال و رغبت‌های کودکان و نوجوانان برحسب مراحل گوناگون رشد و تکامل، تغییر می‌پذیرند. وی سپس متذکر می‌شود که برای موفقیت در شناخت و ارضای نیازها و رغبت‌های دانش‌آموزان باید نکات زیر را در نظر داشت:

- تفاوت‌های فردی بین کودکان و نوجوانان.
- تأثیر و تأثر مراحل مختلف رشد و تکامل، یعنی این که کیفیت هر مرحله از مراحل قبل متأثر می‌شود و در مراحل بعد اثر می‌گذارد.

ـ تفکیک‌ناپذیری مراحل مختلف رشد وتکامل.

ـ ارضای نیازها و رغبت‌های هر مرحله موجب آرامش کودک و مصون ماندن او از فشارهای روانی احتمالی در مراحل بعد می‌شود.[۴۸]

وی سپس رغبت‌ها را در مراحل رشد و تکامل چنین تقسیم‌بندی می‌کند:

دورهٔ پیش‌دبستان

ویژگی‌های رشد و تکامل	رغبت‌ها
رشد و تکامل سریع گویایی	کودک کلمات را دوست می‌دارد، از وزن و قافیه و تکرار الفاظ بی‌معنا لذت می‌برد.
فعالیت مداوم، دقت کوتاه مدت	کودک کتابی را می‌خواند که در یک جلسه می‌توان آن را مطالعه کرد. از تکرار کلمات و عبارات لذت می‌برد.
خودمحوری یا خودمداری رفتار کودک و مفاهیمی که به‌کار می‌برد.	کودک داستانی را دوست می‌دارد که روشن و ساده باشد و علاقه‌مند است مورد توجه قرار بگیرد، بنابراین، معلم یا والدین می‌توانند در گفتن داستان، نام کودک را به قهرمان داستان که نقش خوب و مهمی دارد، اطلاق کنند.
کنجکاوی دربارهٔ دنیای خود	کودک به داستان‌هایی مایل است که به تجربه‌های روزانه دربارهٔ حیوانات، اسباب‌بازی‌ها، خانه، اشخاص موجود در محیط خود مربوط باشند و از آنها لذت می‌برد.
لذت بردن از بازی‌های تخیلی	کودک به داستان هایی رغبت دارد که در آنها به موجودات بی‌جان شخصیت داده شود و حیوانات با یکدیگر گفت‌وگو کنند.
علاقه به اطمینان خاطر و صمیمیت در رابطه با بزرگسالان	کودک به شنیدن داستان‌هایی علاقه‌مند است که پایان لذت‌بخش و خوشایندی دارند و از این که منتظر رسیدن وقت داستان باشد، لذت می‌برد.
آغاز استقلال از بزرگسالان	کودک نیاز دارد تجربه‌های تازه‌ای به دست آورد و بعضی صحنه‌های ترسناک را تجربه کند و یاد بگیرد که خود را اداره کند.

سال‌های آخر کودکستان

ویژگی‌های رشد و تکامل	رغبت‌ها
افزایش دایرهٔ مجال دقت	کودک از شنیدن داستان‌های کوتاه و مسلسل که به قسمت‌ها و حوادث مستقل و کامل تقسیم شده باشند، لذت می‌برد.
نیاز به پذیرفته شدن ازطرف بزرگسالان	کودک به تمجید و تحسین بیشتر نیاز دارد و علاقه‌مند است کتاب‌های لذت‌بخش و زیبا را ورق بزند و عکس‌های آنها را تماشا کند.
ادامه و گسترش رغبت به استقلال از بزرگسالان	کودک به فرصت‌هایی نیازمند است که بتواند شخصاً و به ذوق و سلیقه خود اسباب‌بازی و کتاب‌هایی را انتخاب کند.
ادامهٔ نیاز به صمیمیت و اطمینان‌خاطر در ارتباط با بزرگسالان	کودک به خواندن کتاب‌ها و شنیدن داستان‌هایی نیاز دارد که حاوی نمونه‌ها و مثال‌هایی از روابط نیک خانوادگی باشند.
توجه به اطراف خویش با اشتیاق و کنجکاوی	به کتاب‌ها و داستان‌هایی نیازمند است که مطالب علمی گوناگونی داشته باشند و میل کنجکاوی کودک را ارضا کنند و تجربه‌های تازه‌ای در اختیار او بگذارند.
ارزش یافتن زیبایی و مقررات برای کودک	کودک به فرصت‌هایی نیاز دارد که با زیبایی‌های طبیعی و هنری آشنا شود و از تماشای آنها لذت ببرد و نیز علاقه‌مند است مقررات را رعایت کند. او از مشاهدهٔ تصویرها در کتاب‌ها و شنیدن داستان‌هایی دربارهٔ این موضوع‌ها لذت می‌برد.
رشد و گسترش رفتار خوشمزگی لذت بردن از اوضاع و احوال مناسب و موافق با این رفتار	کودک علاقه‌مند است شوخ‌طبعی کند و از شرکت در گفتارهای شوخی لذت می‌برد و به شنیدن داستان‌ها و خواندنی‌های فکاهی علاقه دارد.
روییدن دندان‌های دایمی	کودک نیاز دارد با دگرگونی‌های بدنی خود آشنا شود و از شنیدن موضوع‌ها و داستان‌هایی در این مورد لذت می‌برد.
رشد و پیدایش آمادگی لازم برای یادگیری خواندن	کودک به خواندن علاقه‌مند است و از آن بیشتر لذت می‌برد. باید کتاب‌های مصور و ساده در اختیارش بگذارند.

دورهٔ اول دبستان

ویژگی‌های رشد و تکامل	رغبت‌ها
مدت و فاصلهٔ دقت طولانی است و چشمان بدون احساس ناراحتی و فشار آمادهٔ کارند.	کودک از این که والدین ـ مخصوصاً معلم ـ داستان‌هایی برایش بخوانند یا خواندن داستان‌ها را ادامه دهند، لذت می‌برد و علاقه‌مند است همیشه و بیشتر بخواند.
استقلال یافتن در مهارت‌های خواندن	کودک خواندن را یک فعالیت و سرگرمی لذت‌بخش می‌یابد به شرط این که بزرگسالان یا اطرافیانش او را تشویق نمایند و امکانات لازم را برایش فراهم کنند.
توانایی و رغبت، گسترش و تنوع پیدا می‌کند و تفاوت رغبت‌ها میان پسرها و دختران آشکار می‌شود.	کودک به کتاب‌هایی علاقه‌مند است که این رغبت و توانایی او را پاسخ دهد. اهمیت انتخاب شخصی موضوع‌های خواندنی خواندنی افزایش می‌یابد.
افزایش و دوام پذیرش از طرف گروه همسالان	کودک در این مرحله به فرصت‌هایی نیاز دارد که کتاب‌هایی را به او توصیه کنند و دربارهٔ آنها بحث شود. ممکن است کتاب تحت تأثیر رهبر یا گروه همسالان انتخاب شود.
پیدایش و افزایش رغبت به گردآوری و مجموعه‌سازی (کلکسیون)	مقدار کتاب‌های خواندنی اهمیت دارد. کودک کتاب‌هایی را جست و جو می‌کند که با ذوقش سازگار باشد و بتواند خود را با قهرمان‌ها و موضوع‌های آنها همانند سازد.
پیدایش علاقه و امکان مهارت و تخصص در بازی‌های ورزشی	کودک به کتاب‌ها و نوشته‌های ورزشی علاقه‌مند می‌شود.
افزایش رغبت به دیگران و کاهش خودمحوری یا خودمداری	کودک به مطالعهٔ سرگذشت‌ها، زندگی گذشتگان و مردم سرزمین‌های دیگر راغب می‌شود.
با کسب اطلاعات عمومی خاصی تلاش می‌کند که پاسخ پرسش‌های سنی خود را بگیرد.	کودک نیاز و علاقه دارد که معلم و والدین در کسب اطلاعات مورد نیازش او را راهنمایی کنند.

دورهٔ دوم دبستان و دورهٔ راهنمایی

ویژگی‌های رشد و تکامل	رغبت‌ها
کودک از مرحلهٔ بچگی خارج می‌شود و متوجه تغییرات بدنی خود که درواقع مقدمهٔ ورود به مرحلهٔ بلوغ است می‌شود. دختران در مقایسه با پسران تقریباً دو سال جلوترند.	کودک به خواندن و شنیدن موضوع‌هایی علاقه‌مند است که او را در آشنایی با این تغییرات و حل مسائل و مشکلات شخصی کمک کنند.
درک و پذیرش نقش جنسی (sex) در رشد و تکامل، در این مرحله آغاز می‌شود.	کودک می‌خواهد کتاب‌هایی را بخواند یا داستان‌هایی را بشنود که او را در این درک و پذیرش یاری می‌کنند.
رغبت به تلاش و جنب و جوش مداوم و پرداختن به فعالیت‌های خاص	کودک در این دوره پیش از سایر مراحل علاقه‌مند است که کتاب‌های آزاد (غیردرسی) بخواند و کتاب‌ها یا نوشته‌هایی برمی‌گزیند که به فعالیتی خاص، مثل سوارکاری، یا سرگذشتی ویژه مربوط باشد.
افزایش درک و شناخت واقعیت، تصور و نمایش دنیای خیالی را ممکن می‌سازد.	کودک به ادبیات تخیلی علاقه‌مند است و نیاز دارد.
میل پیوستگی به گروه و تعلق خاطر به آن افزایش پیدا می‌کند و تعصب به آن آشکار می‌شود.	کودک به کتاب‌ها و محیطی نیاز و علاقه دارد که او را در این سازگاری کمک کنند.
خودشناسی و تمایل به احساسات خود و دیگران، جست‌وجو و بررسی ارزش‌ها و رغبت به مسائل جهانی آغاز می‌شود و گسترش می‌یابد.	کودک در واقع واردمرحلهٔ نوجوانی شده است، خواندنی‌هایی را دوست دارد که از حوادث جاری در آنها گفت‌وگو شود و نیز فرصت‌هایی را می‌خواهد که دربارهٔ کتاب‌ها و اهمیت و ارزش آنها به بحث و گفت‌وگو بپردازند.

طبق نظر شعاری‌نژاد، برحسب نیازهای روانی کودکان، کتاب‌های زیر را می‌توان برای قصه‌گویی انتخاب کرد:[۴۹]

الف ـ برای ارضای نیاز به تأمین عاطفی:

۱ ـ کتاب‌های مربوط به بیوگرافی و سرگذشت.

۲ ـ کتاب‌های مربوط به مسائل خانوادگی.

۳ ـ کتاب‌های مربوط به دوستان وفادار.

۴ ـ کتاب‌های مربوط به شجاعت و شهامت.

۵ ـ کتاب‌های مربوط به عقاید و افکار اخلاقی.

ب ـ برای ارضای نیاز به وابستگی با تعلق خاطر:

۱ ـ کتاب‌های مربوط به خانواده.

۲ ـ کتاب‌های مربوط به مدرسه.

۳ ـ کتاب‌های مربوط به اجتماع.

۴ ـ کتاب‌های مربوط به سرزمین‌های دیگر.

۵ ـ کتاب‌های مربوط به وفاداری.

۶ ـ کتاب‌های مربوط به بیوگرافی.

۷ ـ کتاب‌های مربوط به محیط زندگی.

۸ ـ کتاب‌های مربوط به پیش‌قدمان و پیش‌روان زندگی.

ج ـ برای ارضای نیاز به محبت متقابل (دوست داشتن و دوست داشته شدن):

۱ ـ کتاب‌های مربوط به خانواده.

۲ ـ کتاب‌های مربوط به زندگی حیوانات.

۳ ـ کتاب‌های مربوط به بیوگرافی.

۴ ـ کتاب‌های مربوط به پیش‌قدمان زندگی.

۵ ـ کتاب‌های مربوط به سرزمین‌ها و مردم دیگر.

۶ ـ کتاب‌های مربوط به قهرمانان.

۷ـ کتاب‌های مربوط به علوم.

۸ـ کتاب‌های مربوط به حوادث.

۹ـ کتاب‌های مربوط به داستان‌های حقیقی علمی.

د ـ برای ارضای نیازهای ذهنی یا عقلی:

۱ـ کتاب‌های مربوط به بیوگرافی و سرگذشت.

۲ـ کتاب‌های مربوط به علوم.

۳ـ کتاب‌های مربوط به سرزمین‌ها و مردم دیگر.

۴ـ کتاب‌های مربوط به اقسام هنرهای زیبا.

۵ـ کتاب‌های مربوط به تاریخ.

۶ـ کتاب‌های مربوط به فولکلور و فرهنگ عامه.

هـ ـ برای ارضای نیاز به تنوع و تجارب تفریحی:

۱ـ کتاب‌های مربوط به خوش قلبی.

۲ـ کتاب‌های مربوط به شعر.

۳ـ کتاب‌های مربوط به فولکلور.

۴ـ کتاب‌های مربوط به داستان‌هایی دربارهٔ فرشتگان.

۵ـ کتاب‌های مربوط به حوادث.

۶ـ کتاب‌های مربوط به داستان‌های حقیقی.

۷ـ کتاب‌های مربوط به بیوگرافی به شکل داستان.

و ـ برای ارضای حس زیبایی دوستی:

۱ـ کتاب‌های مربوط به شعر.

۲ـ کتاب‌های مربوط به هنرهای زیبا.

۳ـ کتاب‌های مربوط به افسانه‌شناسی.

۴ـ کتاب‌های مربوط به شاه‌کارها.

همان‌گونه که در آغاز این فصل نیز گفتیم همهٔ این کتاب‌ها باید با توجه به رعایت هنر

داستان نویسی و در نظر گرفتن رغبت‌های کودکان تهیه شده باشند.

بر پایهٔ چنین تحقیقی در هرگونه برنامه‌ریزی برای نوجوانان باید پایه‌ها و مبانی عمومی متفاوتی را مورد توجه قرار داد که این پایه‌ها عبارت‌اند از: پایه‌های روانی یا روان‌شناختی، تربیتی یا آموزشی و پایهٔ اجتماعی یا جامعه شناختی.

امّا چه نوع داستان‌هایی برای گفتن وجود دارد؟ هارلین گیسلر در این مورد به قصه‌های تاریخی، تمثیل‌ها، قصه‌های رزمی، قصه‌های اخلاقی، قصه‌های جن و پری و ... اشاره می‌کند.[۵۰] اما از این میان همهٔ این انواع، قصه‌ای واجد شرایط برای قصه‌گویی است که در درجهٔ اول از هنر داستان‌نویسی سود برده باشد. از چهارچوب مناسب برخوردار باشد، صحنه‌هایش براساس منطق داستان‌نویسی به هم پیوند خورده و از پیچیدگی (گره افکنی، گره گشایی)، شخصیت‌پردازی، بحران و کشمکش و اوج و فرود سود جسته باشد. علاوه بر توجه به خصوصیات تکنیکی و محتوایی قصه، باید به خاطر داشت که «مناسب بودن قصه را بیشتر شرایط سنی مخاطب، شرایط اجتماعی، اعتقادات و آداب و رسوم و وضعیت تاریخی و جغرافیایی مکان و زمان قصه‌گویی مشخص می‌سازد، اما در عین حال رعایت نکات دیگری نیز برای انتخاب یک قصهٔ خوب و مناسب، لازم است.»[۵۱]

رحماندوست مهم‌ترین شرایط انتخاب قصه را نفوذ اثر، طرح قصه، پیوند صحنه‌ها، نوع قصه و ... می‌داند. بر این اساس، قصه باید قبل از بیان نقد شود و از نظر محتوا و پیام و قدرت نویسنده بررسی شود.[۵۲]

شعاری‌نژاد نیز این خصوصیات را برای قصهٔ خوب و قابل استفاده برای کودکان به گونه‌ای دیگر برمی‌شمرد؛ که مهم‌ترین خصوصیات آن به ساختار صحیح و اصولی قصه برمی‌گردد.[۵۳]

برندا بریسفورد در پاسخ به این سؤال که شما چگونه قصه‌ای را برای برنامهٔ قصه‌تان انتخاب می‌کنید؛ می‌گوید: من سال‌های متمادی است که قصه گفته‌ام و به راستی دریافته‌ام که این قصه است که شما را پیدا می‌کند. قصه‌گو نمی‌تواند قصه‌های زیادی را به ترتیب بچیند و آنها را بگوید، با یک قصهٔ خاص احساس راحتی می‌کند و واقعاً از آن قصه لذت می‌برد. گاهی اوقات قصه‌گوها زمان‌های زیادی را صرف جست و جو برای یافتن قصه‌ای خاص می‌کنند و در این راه قصه‌های زیادی را می‌خوانند، ولی تنها روی یکی از آنها توقف می‌کنند. این بهترین راه انتخاب قصه

برای نقل در برنامهٔ قصه‌گویی است.

بریسفورد و آن‌میلر مراحل کار قصه‌گویی و راه صحیح گام نهادن قصه‌گو به دنیای قصه‌گویی را در هفت مرحله چنین تعیین می‌کند:

۱ ـ قصه‌ای را برای قصه‌گویی برگزینید که آن را دوست دارید و در بازگویی آن راحت هستید. بنابراین انتخاب داستان امری فردی است. خواه یک قصهٔ قدیمی باشد یا یک داستان شخصی. این کار ممکن است نیاز به خواندن قصه‌های بسیار و گوش دادن به قصه‌گویی‌های زیادی داشته باشد تا شما قصهٔ مورد نظر خود را پیدا کنید. بردبار باشید و کار خود را با صبر و حوصله دنبال کنید. سرانجام قصه‌ای را خواهید یافت که با جان شما پیوند می‌گیرد و از شما می‌خواهد که بازگویش کنید. اولین داستان خود را از میان داستان‌هایی انتخاب کنید که طرح ساده، و چهره‌های (کاراکترهای) سرراست دارند. داستان را کلمه به کلمه حفظ نکنید. آغاز داستان، مسیر وقایع، پیام و فکر قصه و پایان آن را یاد بگیرید. همین کافی است.... .

۲ ـ بگذارید قصه، قصهٔ شما شود. چهره‌ها (کاراکترها) و پیرنگ داستان را مثل بهترین دوستتان بشناسید. این که شخصیت‌های شما به چه چیزهایی علاقه و از چه چیزهایی تنفر دارند؛ شکل و شمایل آنها چگونه است؟ صدایشان چه طنینی دارد؟ فصل، روز و ساعت وقوع داستان از چه قرار است؟ وقتی همهٔ اینها ملکهٔ ذهن شما شد آن وقت می‌توانید ورد افسون را بخوانید ... .

۳ ـ قصه را آن‌طور که خودتان می‌خواهید بازگو کنید. از صدای طبیعی خودتان استفاده کنید. به جای این‌که جیغ بکشید، صدایتان را پایین بیاورید و برای باورپذیر کردن داستان لازم نیست در ادا و اطوار درآوردن اغراق کنید. نشستن و ایستادن، حرکت کردن و بی‌حرکت ماندن، بلند گفتن و نرم گفتن همه به انتخاب شما بستگی دارد. سبکی برگزینید که با آن راحت‌اید. زبان حرکات بدنی به گسترش فضای داستان کمک می‌کند. سعی کنید ضرب آهنگ (ریتم) زبان را کشف کنید.

۴ ـ تمرین کنید، تمرین کنید، تمرین کنید. اگر بتوانید با استفاده از نوار کاست یا نوار ویدئویی تمرین کنید، بسیار خوب است. با صدای بلند تمرین کنید تا با صدای خودتان آشنا شوید. باید به زیر و بم‌ها و مکث‌های داستان توجه کنید. مکث‌ها در اثرگذاری داستان مؤثرند، اما اگر این مکث‌ها زیادی طولانی باشند، یا در جای درست قرار نگرفته باشند، این خطر هست که حواس شنونده منحرف شود.

ریتم داستان را فراموش نکنید. در واقع این ریتم را باید در درون خود حس کنید. هم‌چنین مکث انتهای جمله، اینها در قصه‌گویی خیلی مهم‌اند. مهم‌تر از مواردی که در محاورهٔ عادی به کار می‌روند.

۵ ـ نیاز مخاطبانتان را بشناسید. برای چه کسانی قصه‌گویی می‌کنید؟ چرا آنها را برای گوش کردن به قصهٔ شما آمده‌اند و چه قصه‌ای برای آن گروه سنی مناسب است؟ به یاد داشته باشید که هیچ‌گاه دو گروه پیدا نمی‌شوند که از هر جهت مثل هم باشند.

۶ ـ در جست و جوی راه‌هایی باشید که بتوانید حاضران را در قصه مشارکت دهید. این کار می‌تواند از طریق خواندن یک قطعه شعر یا ترانه، ایجاد حرکت یا صدا و از این قبیل کارها صورت گیرد.

۷ ـ قصه‌گو باید مراقب حاضران باشد. آن‌قدر در قصه غرق نشوید که حاضران را فراموش کنید. انعطاف داشته باشید و وقتی دیدید که قصه‌ای خوب پیش نمی‌رود آن را به شکلی نو زودتر به پایان برسانید. کیفیت کار خود را بالا نگاه دارید و به چیزهای پیش پا افتاده تن ندهید. حلقه‌ای که دور خود دارید زیر نظر داشته باشید. از کسانی که حواسشان پرت شده است یا صداهایی که از گوشه و کنار بلند می‌شود، غافل نباشید. بگذارید اجرا، هم برای شما و هم برای حاضران سرشار از تجربه باشد.

چنانچه به این هفت توصیه عمل کنید داستان‌سرایی شما موفق خواهد بود. در این صورت برای برانگیختن تخیل حاضران و به حرکت درآوردن رشته‌های عواطف آنها نیاز به استفاده از شگردهای نمایشی (دراماتیک) و وسایل دیگر نیست.

چنان‌که پاتریشیا اسکات قصه‌گوی مشهور استرالیایی می‌گوید، در درجهٔ اول خود قصه است که باید محور هنر قصه‌گویی را تشکیل دهد، قصه‌گو نباید بزرگ‌تر از قصه باشد. وقتی بین قصه و قصه‌گو توازن درستی برقرار شد، برنامهٔ قصه‌گویی فراخوانی می‌شود. برای دعوت حاضران به دنیای جادویی قصه، دنیایی از خلال تخیل انسان با آگاهی او پیوند می‌گیرد، دنیایی که همهٔ حواس انسان را به حرکت می‌اندازد. این گونه است که تخیل شنونده به کمک تخیل قصه‌گو قصهٔ تازه‌ای را باز می‌آفریند.

فولکه تگادف قصه‌گویی به سبک قدیم را ـ که به زعم او متأسفانه در دنیای شرق هنوز رواج دارد ـ ایفای نقش قصه‌گویانی قدیمی می‌داند، او شدیداً به نقالانی که برنامهٔ خود را در قهوه‌خانه‌ها و بازارها اجرا می‌کنند، می‌تازد و معتقد است که قصه‌گویی و نقالی در ایران، مراکش و مصر خیلی بد است و به

شیوهٔ قدیمی اجرا می‌شود. از نظر تگادف هر نسلی به قصه‌های مخصوص خود نیاز دارد، او هم‌چنین در انتقاد از کسانی که قصه را با هدف سرگرمی انتخاب می‌کنند، می‌نویسد: «مردم عادت دارند فقط برای سرگرمی به تئاتر بیایند. البته من هر وقت روی صحنه می‌روم به آنها هشدار می‌دهم که برای سرگرم کردن آنها نیامده‌ام و درست در همان لحظه اتفاقاتی بین تماشاگران رخ می‌دهد، زیرا آنها انتظار این را نداشته‌اند. من هرگز چنین انتظاراتی را برآورده نکرده‌ام، هرگز! من بر این اعتقاد خود پافشاری می‌کنم. به نظر من، برنامه‌هایی که برای سرگرم کردن مردم تهیه می‌شوند، افکار آنان را دچار رخوت می‌کند و متأسفانه مردم به این سستی خو گرفته‌اند. قصد دارم نظر مردم را نسبت به داستان‌گویی به طور کلی تغییر بدهم. هرگز براساس کلیشه‌های موسوم داستان‌گویی کار نکرده‌ام. همیشه بر این اعتقاد بوده‌ام و هستم که داستان‌گو نباید سعی کند مثل همکاران قدیم خود عمل کند، چرا که کل جامعه تغییر کرده است و او نیز باید به سهم خود تغییر کند. قصه‌گو نباید مثل قصه‌گوی دیگری باشد. هر داستان‌گویی نمونه‌ای منحصر به فرد است و هیچ‌کس دیگر در دنیا شبیه او نیست. اکنون هر داستان‌گو، شخصاً هنر خود را خلق می‌کند. داستان‌گویانی که به سبک قدیم داستان می‌گویند در حقیقت نقش داستان‌گوی قدیمی را بازی می‌کنند. اما من هرگز نمی‌خواهم نقش کسی را بازی کنم. من می‌خواهم خودم باشم و بدین نتیجه رسیده‌ام که در پایان قرن بیستم، مردم بیش از هر چیز دیگر به هنر شنیدن نیاز دارند. من این نیاز را در آنها احساس کردم و درصدد مرتفع کردن این احساس برآمدم. به آنها نشان می‌دهم که چگونه می‌توان با هنر شنیدن و داستان‌گویی ارتباط برقرار کرد. برای این کار لازم بود روش ویژه‌ای را به کار گیرم. من در کار نقالان به این ویژگی برخورد نکردم.»[۵۴]

ویژگی‌های قصه‌گو

کیمبرلی در اصول قصه‌گویی خوب می‌نویسد: «همهٔ ما تجربه‌هایی از قصه‌گویی بد داشته‌ایم. فیلمی که چنان ما را خسته کرده که وسط آن از دیدن ادامه‌اش منصرف شده‌ایم، کتابی که هرگز نتوانسته‌ایم تصور کنیم که بر خواندنش فائق آییم. همکاری که شیوهٔ گفتن لطیفه را فراموش کرده و یا قوم و خویشی که هنگام نقل یک رویداد، نقطهٔ تکمیل کنندهٔ آن را گم کرده است. در این مواقع از سر تأسف

آه می‌کشیم، خود را روی صندلی جابه‌جا می‌کنیم و نگاهمان را از قصه‌گو می‌گیریم و به پنجره می‌دوزیم تا او تعریفش را متوقف کند.

در عین حال تجربه‌هایی هم از قصه‌گویی خوب داشته‌ایم؛ زمانی که تمام شب را برای خواندنش صرف کرده‌ایم چراکه نتوانسته‌ایم برای پی بردن به بقیهٔ حوادث منتظر بمانیم، فیلمی که آن را سه بار دیده‌ایم، اما باز هم نوار ویدئویی آن را خریده‌ایم. دوستی که در میهمانی‌ها چنان خوب، لطیفه‌ای را تعریف کرده که سرشار از لذت شده‌ایم و بالاتر از همه، پدربزرگی که هنگام خواب داستان‌های عجیب و غریبی گفته و با داستان‌هایش باعث علاقه و دلبستگی ما شده و ما را سر شوق آورده است.[۵۵] در مواقعی که یک داستان خوب شنیده‌ایم، ناخودآگاه با خود گفته‌ایم که چه قصه‌گوی خوبی! اما آیا از خود پرسیده‌ایم که یک قصه‌گوی خوب واجد چه ویژگی‌هایی باید باشد؟

قصه‌گویی هنری است که از ذوق و استعداد فردی نشئت می‌گیرد. اگر قصه‌گو این هنر را باور نکرده باشد و به اهمیت آن واقف نباشد، هرگز نمی‌تواند برنامهٔ خود را چنان که باید، اجرا کند. از سویی هر قصه‌گو نیز قادر به بیان هر نوع قصه‌ای نیست.

مصطفی رحماندوست نویسندهٔ کودک و نوجوان در مورد زمینه‌های درونی قصه‌گویی می‌نویسد: «معمولاً کسانی که اصطلاحاً زودجوش هستند و راحت با دیگران ارتباط برقرار می‌کنند و سریع‌تر به ویژگی‌های روحی مخاطب‌های خود پی می‌برند، بیش از دیگران استعداد قصه‌گویی دارند.»[۵۶]

رحماندوست معتقد است که معلم، کتابدار و مربیانی که از سر علاقه به وادی پرورش کودکان و نوجوان روی نیاورده‌اند، هرگز نمی‌توانند قصه‌گوی خوبی باشند، زیرا «کسی که اطفال را مزاحم و طفیلی می‌داند، یا علاقه‌ای به همنشینی با آنها و قصه‌گویی برای آنها ندارد و یا حاضر نیست منطق خاص کودکان و نوجوانان را به رسمیت بشناسد، حتماً از پس کار قصه‌گویی برنمی‌آید.»[۵۷]

قصه‌گو علاوه بر داشتن علاقهٔ درونی و ذوق و استعداد قصه‌گویی، باید واجد ویژگی‌های ظاهری نیز باشد، رحماندوست مهم‌ترین ویژگی‌های ظاهری قصه‌گو را در چهار مورد پوشش ظاهری، سن، صدا و لهجهٔ قصه‌گو دسته‌بندی کرده است.

۱ ـ پوشش ظاهری قصه‌گو: قصه‌گو باید لباس عادی بپوشد، پوشیدن لباس‌های گران قیمت یا لباس‌های ژنده، باعث منحرف شدن تمرکز دانش‌آموزان از موضوع مورد نظر به نوع لباس قصه‌گو می‌شود.

۲ ـ سن قصه‌گو: قصه‌گو باید بزرگ‌تر از مخاطب‌های خود باشد، زیرا همسن بودن یا فاصلهٔ سنی کم قصه‌گو باعث حسادت و عصیان مخاطبان شده و در نتیجه برنامهٔ قصه‌گویی تأثیر کامل خود را از دست خواهد داد.

۳ ـ صدای قصه‌گو: هر چند داشتن صدای دلنشین به توانایی‌های قصه‌گو می‌افزاید، اما این بدان معنی نیست که داشتن صدای عادی باعث اختلال در کار قصه‌گویی می‌شود، ولی باید در نظر داشت که داشتن صداهای غیرعادی چون صدای زیر و زنانه برای مردان قصه‌گو و یا صدای مردانه برای زنان قصه‌گو و یا تو دماغی حرف زدن و ضعیف بودن صدا، از جمله خصوصیاتی است که باعث انحراف توجه مخاطبان از برنامهٔ قصه‌گویی می‌شود.

در مجموع باید گفت که: «صداهای عادی و معمولی برای قصه‌گویی مناسب‌اند و صداهای پرطنین و گیرا، قدرت بیشتری به قصه‌گو می‌دهند.»

۴ ـ لهجه، لکنت زبان و تکیه‌کلام قصه‌گو: قصه‌گو نباید لهجه، لکنت زبان و تکیه‌کلام خاصی داشته باشد، زیرا این امر باعث سلب توجه مخاطبان از موضوع اصلی می‌شود. با این حال اگر یک قصه‌گوی خوب بتواند رابطهٔ عاطفی عمیقی با مخاطبان خود ایجاد کند، با وجود لهجه، تکیه‌کلام و حتی لکنت، می‌تواند از این عامل ارتباط برای برقراری صمیمیت و تأثیرگذاری کارش سود جوید.

از دیگر ویژگی‌های قصه‌گو، توانایی استفاده از حرکات بدن و ایجاد تغییر صدا برای القای مفاهیم مورد نظر است. بعضی فقط بر روی صدا تأکید می‌کنند در حالی که در اجرای قصه‌گویی علاوه بر استفاده از صدا و حالات مختلف آن، باید از حرکات چشم، دست، صورت و جابه‌جایی و بازی نیز استفاده کرد. برای مثال شیوهٔ درست برای زمانی که قصه‌گو باید مکالمهٔ میان دو یا چند شخصیت داستان را انجام دهد، این است که جای شخصیت‌های خیالی مشخص شود و مکالمهٔ مستقیم میان آنها به وسیلهٔ حرکت دادن نگاه از جایی به جای دیگر صورت گیرد. اگر موقعیت سر و گردن نیز همگام با حرکت‌های چشم تغییر کند، تأثیر آن بیشتر خواهد بود.

استفادهٔ خودانگیخته و طبیعی از دست‌ها برای پیشبرد کار قصه‌گویی ضروری است. تماشای دست‌های یک قصه‌گوی خوب آن‌گونه که قصه‌گویان می‌گویند: شگفت‌انگیز است. در حرکت‌های دست، تأکید، پرسش و خواهش، آفرینندهٔ بخش بزرگی از نیروی سحرآمیز قصه‌گویی است. فنون

استفاده از دست‌ها بخش اساسی قصه‌گویی موفق است. استفادهٔ موثر از دست‌ها به هنرگوینده یک بُعد اضافی می‌بخشد. حرکت‌ها و نمایش‌های دست سبب می‌شود که شنونده بهتر بتواند جنبه‌هایی مانند اندازه، فاصله، بافت و وزن را درک کند. حرکت‌های دست تقویت‌کننده و تأکیدکنندهٔ سایر نکته‌های مربوط به فنون است. این عمل سبب ایجاد تحرک می‌شود و جنبه‌های فیزیکی ارزشمند دیگری را به کار قصه‌گویی می‌افزاید.

پلووسکی ضمن اعتقاد به این که قصه‌گو چیزی بیشتر از لذت و خنده از شنوندگان خود انتظار دارد، در عین حال آنچه را که قصه‌گو باید رعایت کند، چنین برمی‌شمرد:

۱ ـ قصه گفتن به طور جدی و احساس برانگیز، لزوماً به آن معنی نیست که با اغراق و گزافه‌گویی همراه باشد.

۲ ـ قصه گفتن با صدایی طبیعی و آرام، گاهی بسیار بهتر و مفیدتر از فریاد زدن و جیغ کشیدن است.

۳ ـ قصه گفتن همراه با ژست و ادایی مختصر می‌تواند رمزآمیزتر و وسوسه‌انگیزتر از اجرای آن به صورت یک نمایش کاملاً پانتومیم باشد.

۴ ـ زمان، مکان و شیوهٔ قصه‌گویی بسیار مهم است. داستان باید به صورتی معمولی و صمیمانه گفته شود. سرعت گفتن قصه باید عادی باشد، به صورتی که داستان تأثیر خود را از دست ندهد.

۵ ـ هنگامی که فاصلهٔ سنی زیادی میان قصه‌گو و شنوندگانش وجود دارد، نباید لحن کلام قصه‌گو طوری باشد که برتری وی را نسبت به مخاطب‌هایش مشخص کند.

۶ ـ به این بهانه که شنوندگان قصه، کودکانی بیش نیستند، نباید قصه‌گو به خودش هیچ‌گونه زحمتی ندهد و وظیفه‌اش را ساده و پیش‌پا افتاده فرض کند.

۷ ـ گفتن قصه‌ای مؤثر خواهد بود که قصه‌گو به آن عشق می‌ورزد و به فضاهای آن آشنایی کامل دارد. پلووسکی توصیه می‌کند که قصه‌گو برای ثبت فضاها و صحنه‌های قصهٔ مورد نظر قصه را چند بار بخواند و خلاصهٔ طرح آن را نیز یادداشت کند. او هم‌چنین گردآوری چند روایت مختلف از یک قصه را روشی برای تسلط بیشتر بر چارچوب قصه می‌داند. پلووسکی هم‌چنین توصیه می‌کند که قصه‌گو ابتدا قصه را برای کسی بگوید که با او احساس راحتی می‌کند و قبل از انتخاب قصه نیز بهتر است قصه‌ای را

انتخاب کند که در کودکی، خود با آن قصه احساس راحتی می‌کرده است.

از دیگر کارهایی که به اعتقاد پلووسکی به قصه‌گو کمک شایسته‌ای می‌کند، گوش دادن به قصه‌گویی قصه‌گویان موفق است. وی در این‌باره می‌نویسد: «اگر به این کار دست می‌زنید، سعی کنید فقط در مقام یک شنوندهٔ معمولی، قصه‌گویی او را تعقیب نکنید، بلکه در پی آن باشید که حرکات، اداها و شیوه‌های اجرایی او را سبک و سنگین کنید و خوب و بد آن را به خاطر بسپارید.»[۵۸]

وی سپس پیروی از سه قاعدهٔ اساسی زیر را رمز زیبایی و دلنشینی قصه می‌داند:

۱ ـ رفتار و سخنان قصه‌گو باید طبیعی به نظر برسد نه ساختگی.

۲ ـ قصه‌گو هرگز نباید با مبالغه و اغراق در رفتار و سخنان خود به تعریف قصه بپردازد.

۳ ـ قصه‌گو باید قصه‌ای را برای گفتن انتخاب کند که به موضوع و محتوای آن به صورت واقعی یا سمبولیک ایمان و اعتقاد داشته باشد.

علاوه بر ویژگی‌هایی که برشمردیم، هر یک از قصه‌گویان، به تناسب نگاهشان به قصه‌گویی، بر ویژگی خاصی تأکید می‌کنند. لورن نایمی[(۱)] دو خصوصیت عمدهٔ یک قصه‌گویی خوب را تخیل و قدرت شنیدن می‌داند.

جیم فیتزر[(۲)] معتقد است که یک قصه‌گوی خوب باید امانت‌دار و صادق باشد. یعنی از اعماق وجودش قصه بگوید. قصه‌ای را که قبول دارد، بگوید.

رضا غنی ویژگی‌های قصه‌گو را چنین برمی‌شمارد:

۱ ـ آشنایی با مسائل تربیتی و آموزشی، ۲ ـ داشتن زمینه و ذوق و استعداد، ۳ ـ آشنایی با فنون و مهارت‌های قصه‌گویی، ۴ ـ داشتن صدای مناسب و رسا، ۵ ـ تسلط بر کلمات و واژه‌ها، ۶ ـ داشتن فیزیک مناسب، ۷ ـ زبان‌های وجودی قوی و فعال، ۸ ـ داشتن توان قصه‌گفتن با زبان محاوره‌ای، بومی و محلی، ۹ ـ مهارت داشتن در تغییر و تقلید صدا، ۱۰ ـ تسلط کامل بر قصه، ۱۱ ـ داشتن ابتکار و خلاقیت در اجرا، ۱۲ ـ آشنایی با مسائل خاص محیطی و فرهنگی، ۱۳ ـ داشتن ظاهری مناسب، ۱۴ ـ داشتن اخلاق و رفتار پسندیده در بین کودکان.[۵۹]

همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره شد، مطالعات روان‌شناسی در ارتقای کیفیت قصه‌گویی تأثیر

---

1. Loren Niemi
2. Jim Pfitzer

فراوان دارد . حتی توجه به موضوعاتی چون شناخت روان‌شناسیِ رنگ‌ها به قصه‌گو کمک می‌کند تا در برنامه‌های قصه‌گویی خود از رنگ‌هایی مناسب با اهدافِ قصه‌گویی، نوع مخاطبان و زمان و مکان اجرای برنامهٔ قصه‌گویی‌اش، استفاده کند. برای مثال اگر قصه‌گو بداند که آبی، رنگی آرام، ساکت، تسلیم‌شونده و امیدوارکننده است و در مقابل قرمزی دارای قدرت کشش زیاد، تهییج‌کننده و اشتهاآور است و موجب کشش عضلانی می‌شود؛ به هیچ‌وجه در لباس و صحنهٔ قصه‌گویی برای مخاطبانی که از مشکلات پرتحرکی رنج می‌برند، از رنگ قرمز استفاده نمی‌کند، بلکه در آرایش صحنه به رنگ آبی توجه می‌نماید. به همین دلیل برای آشنایی ابتدایی قصه‌گویان با روان‌شناسی رنگ‌ها خصوصیات بعضی رنگ‌ها به طور خلاصه بیان می‌شود؛ (برای اطلاعات بیشتر می‌توانید به پژوهش بررسی مؤلفه‌های آرامش‌بخش در برنامه‌های صدا و سیما، مرکز تحقیقات، علیرضا پویا، ۱۳۷۹ مراجعه نمایید.)

زرد: حالت گرم‌کنندگی دارد و ضمن ایجاد خوشحالی و نشاط، ذهن و هوش بچه‌ها را تحریک می‌کند و موجب تقویت فکر آنها می‌شود.

سبز: سبز رنگی است ولرم، برجسته، نشاط‌بخش و آرامش‌بخش، این رنگ فشار خون را کاهش می‌دهد و نقش اصلی آن کمک به از بین بردن مشکلات مهم روانی یا احساسی است.

نارنجی: نارنجی رنگی خوشایند است که موجب تحریک چشم و مغز شده و ضدخستگی به شمار می‌رود.

بنفش: بنفش رنگ سردی است که از خصوصیات آن کناره‌گیری و انزواطلبی است. بنفش کنایه از حزن و اندوه و غم است و در ضمن خواب‌آور نیز می‌باشد.

سفید: سفید، رنگی مثبت و تهییج‌کننده و نماد بی‌گناهی است.

سیاه: سیاه، رنگی بی‌تحرک و ساکت است که باعث کاهش سایر فعالیت‌ها و کندی و سستی اعمال می‌شود.

خاکستری: رنگی متعادل و تا حدودی آرامش‌بخش است.

در مجموع می‌توان چنین نتیجه گرفت که یک قصه‌گوی خوب در درجهٔ اول باید به کارش عشق بورزد و برای اعتلای هنرش بکوشد.

سبک قصه‌گو

هر چند بیشتر قصه‌گویان کارشان را با تقلید از قصه‌گویان بزرگ آغاز می‌کنند، اما با گذشت زمان و افزودن بر تجارب هنری خود به سبک مورد نظر خویش دست می‌یابند. این‌که یک قصه‌گو چه زمانی به «سبک» ویژه و اختصاصی خود دست یابد، به توانایی و خلاقیت وی بستگی دارد.

سبک، حرکات و تغییر صدا

به نظر جان بال، سبک قصه‌گو از لحن، آهنگ صدا، پیوستگی و شتاب کلام، اوج، شدت و ضعف صدا، مکث‌ها، حالت‌های چهره، حرکات، زبان اشاره یا شبیه‌سازی به وسیلهٔ گوینده، تقلید صدا (حتی صدای جنس مخالف یا جانوران) و شیوه‌های تأثیرگیری و برداشت از پاسخ شنونده، ساخته می‌شود.[۶۰]

اصل در تکنیک قصه‌گویی، توانایی قصه‌گو در تغییرات مناسب صدا و لحن و آهنگ صداست، اما میزان تغییر صدا با لحن، پیوستگی و شدت و ضعف صدا، بسته به نوع قصه متفاوت خواهد بود. از آن‌جاکه قصه‌گویی فرایندی دو طرفه است، واکنش‌های مخاطبان قصه‌گویی در ایجاد سبک قصه‌گو بسیار مؤثر است. برای مثال، قصه‌گویی که در ابتدا به تقلید از استادان قصه‌گویی، برای روباه، صدایی زیر و لحنی مکارانه را تقلید می‌کند، ممکن است به مرور زمان به این نتیجه برسد که دادن حرکات نرم به بدن خود و آرام آرام پلک زدن و گاه صدا را وسط جمله به اوج رساندن، تأثیر بیشتری بر مخاطبانش می‌گذارد، لذا به تدریج سبک او در اجرای قصه، تغییر می‌یابد.

آن پلووسکی در کتاب دنیای قصه‌گویی به بررسی سبک‌های قصه‌گویی می‌پردازد. هر چند سبک‌های پلووسکی با استناد به طیف‌های استفاده‌کنندهٔ آن بررسی می‌شود؛ با این حال، هر یک از این سبک‌ها ممکن است در سطح وسیع‌تری در دیگر نقاط دنیا نیز رواج داشته باشد.

پلووسکی به نقل از ملویل جاکوبز ویژگی‌های سبک‌های شفاهی سرخ‌پوستان امریکا را چنین بیان می‌کند: آنان موجز، بریده بریده و با شتاب قصه می‌گویند، طرح و توصیف فشردهٔ شخصیت‌ها و اوضاع و احوال از سوی این قصه‌گویان آگاهانه نیست.

قصه‌گوی دیگری هنگام اجرای برنامهٔ قصه‌گویی، حرکاتش چنان نمایشی است که یک

قوم‌شناس، اجرای او را چنین توصیف می‌کند: «یک‌باره از صندلی‌اش برخاست، به سوی در رفت، در ایوان به روی شکم خوابید و با خزیدن دزدانه چنان‌که گویی کسی در تاریکی به داخل چادر می‌خزد، به‌کار خود ادامه داد. در تمام مدت استفاده‌اش از حرکات لال‌بازی در کار نقل داستان بود و هنگامی که آن صحنهٔ خاص تمام شد، به صندلی‌اش برگشت و به گفتن پرداخت.»[۶۱]

شیوهٔ گوش دادن شنوندگان به قصه نیز در میان اقوام مختلف، متفاوت است. در میان بومیان امریکایی، عموم کودکان هنگام شنیدن قصه، تنها با گفتن کلمه‌ای قصه‌گو را به ادامهٔ کارش ترغیب می‌کنند. بعضی نیز به کودکان هنگام شنیدن قصه، دانه‌های ذرت می‌دهند تا قصه را بهتر به یاد بسپارند. قصه‌گویان اسکیمو نیز کمابیش از چنین سبک‌هایی برای قصه‌گویی استفاده می‌کنند، یعنی آنان نیز کمابیش موجز و همراه حرکات نمایشی یا حرکت بدنی قصه می‌گویند. سبک قصه‌گویی قومی افریقایی به گونه‌ای دیگر است: «عقیدهٔ همگان آن است که این سبک پرخروش و هیجان‌آمیز است و با تأثیر و تأثر اجتماعی بسیار میان گوینده و شنونده همراه است.»[۶۲]

خلاصهٔ گزارش یک محقق از اجرای برنامهٔ یک قصه‌گوی قومی افریقایی چنین است:

ـ گشاده زبانی و شوخی.

ـ شبیه‌سازی از شخص‌های داستانی؛ برای مثال برای خرگوش صدایی زیر و نازک، برای فیل صدایی قوی و طبل‌دار و برای گاومیش صدای ماغی میان‌تهی از خود درمی‌آورد.

سبک روس‌ها در نقل قصه همراه با آرامش و با تغییرات اندک در گام و شتاب کلام است. در این سبک، یکنواختی دیرپای ملودی نه تنها توجه شنونده را از مضمون داستان منحرف نمی‌کند بلکه شنوندگان را آرام می‌کند تا بتوانند به گونه‌ای فزاینده با سکون و نرمشی سنجیده در بیان وقایع روزگاران گذشته همسازی کنند.

گزارش‌های دیگری نیز از نقل یک داستان توسط چندین تن ثبت شده است، مثلاً یکی گرگ، دیگری شاه‌زاده، سومی خلیفه و یا غول می‌شود و چون نمایش از وسط بازی شروع می‌شود، قصه‌گویی تا حدودی به نمایش و نمایش خلاق پهلو می‌زند.

در مورد سبک یک قصه‌گوی دیگر اروپایی [احتمالاً ایرلندی] به نام شاناجی چنین گزارش شده است: «به روشنی پیداست که بسیار تحت تأثیر قصهٔ خویش است، حرکات و شبیه‌سازی بسیار به کار

می‌برد و با حرکات بدن، دست و سرش می‌کوشد تا همچون بازیگر نمایش نفرت و خشم، ترس و خوش‌طبعی را برساند. در نقل بسیاری از قصه‌ها صدایش را بلند می‌کند و در مواقع دیگر صدایش بیشتر به یک زمزمه می‌ماند. تقریباً تند و پرشتاب سخن می‌گوید، اما تلفظش در همهٔ موارد روشن و واضح است.»[۶۳]

سبک‌های رایج قصه‌گویی در آسیا نیز متنوع است. قصه‌گویان قومی ایران با تکیه بر قابلیت‌های صوتی خود، معمولاً به داستان‌گویی می‌پردازند، اما استفاده از ابزاری چون چوب و یا همراهی عروسک‌های دست ساخته نیز در بسیاری از نقاط ایران، خصوصاً مناطق جنوب غربی رایج بوده است.

براساس تحقیقات پلووسکی، قصه‌گویانی که در تماشاخانه‌های ژاپن قصه می‌گویند، معمولاً سبکی ساده با استفاده از تغییرات صدا و اندکی حرکت دارند و البته از تغییر صدا در سطح ابتدایی و غیرقابل اغراق نیز سود می‌جویند.

قطع صدای قصه‌گو توسط مخاطبان و بیان کردن سخنانی در تأیید قصه در تمامی مناطق شبه قارهٔ هند متداول است.

در سبک‌های کتابخانه‌ای نیز از ابتدا هدف قصه‌گو بیان داستان‌های قهرمانی افسانه‌ای، قصه‌های بلند، روایت‌های منثور و داستان‌های حماسی بود. قصه‌گویان کتابخانه‌ای معمولاً با هدف معرفی ادبیات کهن، قصه می‌گویند. قصه‌گویان کتابخانه‌ای سبکی جدی را به کار می‌برند و هدف آنها بیش از آن‌که تفریحی باشد، آموزشی است.

قصه‌گویان جوانی که متون مکتوب را برای اجرا برمی‌گزینند، تا حدودی تحت تأثیر سبک نویسنده یا شاعر داستان‌پرداز قرار می‌گیرند. اگر قبول کنیم که سبک عبارت است از: «خصوصیات شیوهٔ بیان در نثر و نظم و چگونگی بیان یک مطلب توسط نویسنده‌ای ویژه، آن‌گاه باید بپذیریم که ترکیب و قالب جملات (از نظر معانی و بیان و جنبه‌های دیگر) و شکل عباراتِ نویسنده خود را در کلمه به کلمه‌ای که قصه‌گو بیان می‌کند، نشان می‌دهد:

قصه‌گوی تازه‌کار، ابتدا باید ویژگی‌های شخصیت و سبک خود را ارزیابی کند. سپس باید از خود بپرسد چه نوع داستان‌هایی را می‌توانم مؤثر و خوب بیان کنم و چگونه می‌توانم شخصیت خود را با قصه‌ای هماهنگ کنم تا هر دو بتوانیم با شنونده ارتباط برقرار کنیم؟»[۶۴]

مهم‌ترین اصل در بیان قصه، انتخاب شیوه‌ای است که سبب آفرینش دو جانبه شود. صدا نیز عامل مهمی در انتقال قصه به مخاطب است، پس باید دائماً از آن مراقبت شود. اجرای تمرین‌های صوتی که خصوصاً بازیگران تئاتر انجام می‌دهند، از زمینه‌های کار قصه‌گو است، تمرین بدنی و کار روی صورت برای انعطاف‌پذیرتر نمودن آن نیز از دیگر ضروریات قصه‌گویی است. هم‌چنین یک قصه‌گوی خوب باید تا حدود قابل قبولی بر زبان و ادبیات تسلط داشته باشد تا بتواند فضای مورد نیاز داستان را با استفاده از بهترین کلمات القا کند.

یکی از مهارت‌های قصه‌گو، توانایی او در القای حس‌های مختلف و به وجود آوردن فضاهای متفاوت و مورد نظر است. در این صورت او می‌تواند با تمرین نحوهٔ بیان و القای قیود و صفت‌هایی چون سردی، گرمی، زشتی، زیبایی، تاریکی، روشنی، نرمی، سختی، سنگینی، سبکی، شیرینی، ترشی و ... توانایی خود را در این زمینه بالا ببرد.

مطالعهٔ تجربه‌های دیگر قصه‌گویان به شناختن سبک آنان و در نتیجه بهره‌گیری از روش‌های تأثیرگذاری بیشتر در قصه‌گویی کمک می‌کند. برخی تجربه‌های جک زایپس در اجرای قصه چنین [۶۵] است:

ـ گاه کتاب را به دست می‌گیریم تا بچه‌ها الگویی از یک بزرگسال کتاب‌خوان در ذهن داشته باشند.

ـ وقتی قصه را از حفظ می‌خوانم، سعی می‌کنم با مخاطبانم رابطهٔ چشمی برقرار کنم.

ـ هرگز قصه را کلمه به کلمه حفظ نمی‌کنم، بلکه تنها عبارات کلیدی و اصلی قصه را به خاطر می‌سپارم.

ـ آن‌قدر در خانه شیوه‌های قصه‌گویی را تمرین می‌کنم تا احساس کنم قصه از آن خودم است و به آن دلبستگی پیدا کرده‌ام.

ـ در میان روایات مختلف قصه‌ها، روایتی را انتخاب می‌کنم که با هدف آن بیشتر موافقم.

ـ وقتی قصه را تعریف می‌کنم، به تناسب واکنش شنونده، حتی تا جایی که روایتم قصهٔ جدیدی از کار درآید قصه را تغییر می‌دهم. البته روایت‌های اصلی قصه را هم بعداً برایشان بازگو می‌کنم.

ـ پس از روایت قصه از مخاطبانم می‌خواهم تا آن را نمایش دهند و من از طریق بازی نوشتاری و طراحی به بدیهه‌گویی ادامه می‌دهم و در همان حال که کودکان نمی‌نویسند و طراحی می‌کنند، من در

حالی که قدم می‌زنم به آنها در تکمیل کردن کار کمک می‌کنم.

ـ از آنها نمی‌خواهم حتماً به چارچوب قصه وفادار بمانند، بلکه می‌خواهم آن را مانند یک راهنما در نظر داشته باشند.

ـ از دانش‌آموزان می‌خواهم تا فهرستی از شخص‌ها، مکان‌ها و موضوعاتی را که برای داستان مورد نظر مهم است و سپس شخص‌ها، مکان‌ها و موضوعاتی را که به نظرشان با قصه بی‌ارتباط است، بنویسند و از ترکیب آنها قصهٔ جدیدی خلق کنند. بدین ترتیب، قصهٔ تازه‌ای که متعلق به بچه‌هاست، به وجود می‌آید.

زمان و مکان قصه‌گویی

مکان قصه‌گویی

قبل از برگزاری جلسهٔ قصه‌گویی، قصه‌گو باید از آمادگی مخاطبان خود برای شنیدن قصه آگاهی داشته باشد و حتی حساسیت شنوایی آنها را تا حدودی بسنجد. علاوه بر آن گاهی با وجود سلامتی شنوایی مخاطبان، صداهای اضافی محیط مانع برقراری ارتباط سالم می‌شود. بی‌شک انتخاب مکان نامناسب، همراه آلودگی صوتی، باعث از هم‌گسیختگی تمرکز شنوایی مخاطبان می‌شود. پس در درجهٔ اول مکان قصه‌گویی باید آرامش داشته باشد و با محیطی که کلاس‌های آموزشی در آنها برگزار می‌شود، متفاوت باشد. توصیه شده است که اگر قصه‌گو مجبور به اجرای برنامه در کلاس است، با تغییراتی در آرایش صندلی‌ها (چیدن نیم‌دایره‌ای) و ایجاد فضایی متفاوت با فضای آموزشی، می‌تواند تنوع لازم را برای دانش‌آموزان فراهم آورد. نحوهٔ نشستن قصه‌گو و مخاطبان نیز از جمله مواردی است که در بحث مربوط به مکان قصه‌گویی به آن توجه می‌شود، زیرا اگر مخاطبان برنامهٔ قصه‌گویی در محل نامناسبی نشسته باشند و یا در معرض سرما و گرما و سر و صدا و آلودگی‌های دیگر باشند، آمادگی لازم برای شنیدن قصه و شرکت در برنامهٔ قصه‌گویی را نخواهند داشت. قصه‌گو نیز باید در مکانی قرار گیرد که مخاطبان به راحتی بتوانند او را ببینند.

متفاوت بودن فضای قصه‌گویی به معنی غیرعادی و عجیب بودن محیط قصه‌گویی نیست؛ زیرا در آن صورت مخاطبان به جای شرکت در جلسهٔ قصه‌گویی مشغول کشف فضای عجیب پیرامون خود می‌شوند.

در مورد قصه‌گویی در فضای آزاد نیز توصیه‌هایی شده است که خلاصهٔ آن چنین است:[۶۶]

۱ ـ سرسبز بودن فضای آزاد.

۲ ـ سکوت و آرامش محیط.

۳ ـ دوری از باران و برف و گل‌آلوده بودن زمین و گرمای فزاینده و تابش مستقیم آفتاب.

۴ ـ نزدیک بودن بچه‌ها به هم و نیز به قصه‌گو.

۵ ـ رساتر بودن.

هارلین گیسلر[۶۷] مکان‌هایی را که می‌توان قصه‌گویی را در آن‌جا اجرا کرد، چنین برمی‌شمرد: برنامه‌های اردو، موزه‌ها، اماکن مذهبی (مساجد، کلیساها، کنیسه‌ها ...)، کلوپ‌های شبانه، قهوه‌خانه‌ها، پارک‌ها، برنامه‌های خاص، انجمن‌ها، رادیو، اعیاد و جشن‌ها، مدارس، مراکز جمع شدن شهروندان مسن، انجمن‌های تاریخی، تلویزیون، بیمارستان‌ها، دانشگاه‌ها، هتل‌ها، نمایش‌های متنوع، تفریگاه‌ها، کلوپ‌های زنانه.

هر یک از این مکان‌ها برای زمان خاصی قابلیت اجرای قصه‌گویی دارند، اما در مجموع، همهٔ قصه‌گویان، تمامی مکان‌های فوق را مناسب اجرای قصه‌گویی نمی‌دانند. برای مثال فولکه تگادف معتقد است که بازار و قهوه‌خانه، مکان مناسبی برای اجرای نقالی و قصه‌گویی نیست. (و این در حالی است که نقالی قهوه‌خانه‌ای، تنها نوع زندهٔ نقالی در ایران است). او شیوهٔ انتخاب مکان قصه‌گویی را چنین تعریف می‌کند: «من در مورد راهی که باید طی کنم و چیزی که باید باشم، مدت‌های مدید به تفکر و تعمق پرداختم. تمام جنبه‌های این کار را در نظر گرفتم و بعد شروع به کار کردم و به همین دلیل معتقدم داستان‌گویی باید وظیفه‌ای فراتر از القای داستان‌های قدیمی یا ایجاد سرگرمی داشته باشد. من نمی‌خواهم داستان‌هایم را در پارک‌ها، زیر سایهٔ درختان یا در بازارها و رستوران‌ها و قهوه‌خانه‌ها نقل کنم، چراکه احساس می‌کنم این مکان‌ها جای مناسبی برای داستان‌گویی نیستند و با این هنر همخوانی ندارند؛ نوزده سال پیش، هنگامی که کارم را شروع کردم، جز چند نفر در امریکا هیچ‌کس به این هنر نپرداخته بود. من از همان ابتدا کارم را در سالن‌های کنسرت و تئاترهای کوچک شروع کردم، البته به سبک جدید نه با کلیشه‌های قدیمی که همه انتظار آن را داشتند. هرگز به مکان‌های خرید و فروش و قهوه‌خانه‌ها و رستوران‌ها نخواهم رفت، به این علت که در این‌گونه مکان‌ها

هرگز نمی‌توان فضای خاص مورد نیاز این هنر را ایجاد کرد. داستان‌گویی نیاز به مکان‌های آرام و ساکت دارد و به غیر از کلماتی که داستان‌گو بر زبان می‌آورد، نباید چیز دیگری بیان شود.[۶۸]

با توجه به نوع قصه‌ها نیز می‌توان مکان قصه‌گویی را انتخاب کرد، زیرا تناسب مکان قصه‌گویی با موضوع قصه نیز، در تأثیرگذاری قصه نقش مهمی دارد. هارلین گیسلر انواع داستان‌هایی را که برای گفتن وجود دارد، چنین برمی‌شمرد:

- داستان‌های حادثه‌ای accidental story
- داستان‌های تاریخی Historical story
- تمثیل‌ها allegories
- داستان‌های تعطیلات Holliday story
- قصیده‌ها ballad
- داستان‌های لطیفه‌دار anecdotal fiction
- قصه‌های مربوط به حیوانات beast tales
- داستان‌های مذهبی Bible stories
- قصه‌های زندگی life story
- قصه‌های رزمی Epic story
- داستان‌های ادبی literary story
- افسانه‌ها Legends
- داستان‌های اخلاقی Parables
- افسانه‌های جن و پری Fairy tales
- قصه‌های منظوم story poems
- قصه‌های خانوادگی family story
- قصه‌های اغراق‌آمیز tar rales
- قصه‌های ارواح ghost story
- داستان‌های واقعی true stories

برای هر یک از انواع قصه‌ها مکان خاصی مناسب است. برای مثال قصه‌های تاریخی را می‌توان در موزه‌ها اجرا کرد. در مساجد، کلیساها، کنیسه‌ها و دیگر مکان‌های مذهبی می‌توان از قصه‌های مذهبی سود جست. داستان‌های ادبی و اخلاقی را می‌توان در آرامگاه‌های مشاهیر ادبی نقل کرد و در کنار مجسمهٔ شعرای حماسی و یا در محل رزمگاه دلاوران و مقابر شهدای یک قوم، می‌توان از قصه‌های حماسی استفاده کرد.[۶۹]

زمان قصه‌گویی

مسئولان و برنامه‌ریزان کلاس‌های فوق برنامهٔ کودکان، معمولاً ساعات خاصی را برای قصه‌گویی تعیین می‌کنند و به اطلاع کودکان می‌رسانند، در حالی که با این اقدام بچه‌ها قصه‌گویی را هم در ردیف تکالیف دیگر می‌بینند. وجود اجبار در هر امری، حتی اگر تفریح باشد، مانع حصول نتیجهٔ مناسب برای آموزگاران و مربیان تربیتی می‌شود. بسیاری از قصه‌گویان و پژوهشگران این وادی معتقدند که نمی‌توان زمان مشخصی برای برنامهٔ قصه‌گویی تعیین کرد و آن را جزئی از برنامه‌های درسی دانش‌آموزان به شمار آورد. قصه‌گویی معمولاً بدون تعیین وقت قبلی و با یک بهانهٔ مناسب آغاز می‌شود.

مصطفی رحماندوست معتقد است که قصه‌گو می‌تواند بدون برنامهٔ قبلی و به دنبال بازی شورانگیزی، یا شنیدن خبر و صدایی، یا پرواز کبوتری یا عبور هواپیمایی مخاطبانش را در تعقیب آنچه روی داده است، به شنیدن قصه‌ای ترغیب کند. مثلاً اگر قصه‌گو می‌خواهد قصه‌ای از یک سرزمین دوردست بگوید، پرواز یک کبوتر یا یک هواپیما، مقدمهٔ خوبی برای شروع برنامهٔ قصه‌گویی است. هم‌چنین اگر قصد داریم قصه‌ای با پیام هم‌بستگی، اتحاد، دوستی و از این قبیل بگوییم، بازی‌های گروهی بچه‌ها مقدمهٔ خوبی را برای بهتر رساندن پیام قصه ایجاد می‌کند. هم‌چنین بعد از یک بازی پرهیجان والیبال یا فوتبال که تیمی در آن شکست خورده و تیم دیگری به پیروزی رسیده است، موقعیت مناسبی برای گفتن قصه‌هایی پدید می‌آید که موضوع آنها بدیِ غرور یا امکان پیروزی پس از شکست است.[۷۰]

خوشبختانه در بعضی برنامه‌های تلویزیونی خاص کودکان و نوجوانان، قبل از قصه‌گویی، نمایش

کوتاهی در مورد موضوع قصه اجرا می‌شود و سپس قصه‌گو همان بازیگران را دور هم جمع می‌کند و برایشان قصه‌ای با موضوع نمایش مورد نظر روایت می‌کند.

چمبرز هم معتقد است که زمان قصه‌گویی باید از هرگونه قید رها باشد و باید قصه‌گویی برنامه‌ای غیررسمی تلقی شود. او هم‌چنین تأکید می‌کند که قصه‌گو باید کودکان را برای چگونه گوش دادن راهنمایی کند. فاش نکردن نام و پیام قصه، دایره‌ای نشستن مخاطبان و در معرض دید بودن قصه‌گو از دیگر مواردی است که چمبرز در مورد زمان و مکان قصه‌گویی بیان می‌کند.[۷۱]

بسیاری بر این اعتقادند که شب و کنار گرمای آتش، بهترین زمان و مکان برای قصه‌گویی است. بسیاری قصه‌گویی را در مکان‌هایی مثل جنگل، کنار رودخانه و در محل برپایی اردوها تأکید کرده‌اند.

کارآموزی قصه‌گویی

هر سال چند تن از قصه‌گویان نامی رخ در نقاب خاک می‌کشند و کوله‌باری از تجربیات گرانبها را بی‌آن‌که به دیگران بسپارند، با خود به گور می‌برند. حقیقت این است که دست کم در کشوری چون ایران آن‌چنان که باید به تربیت قصه‌گو علاقه‌ای نشان داده نمی‌شود. اگر هم کسانی در این راه به موفقیت می‌رسند، غالباً نتیجهٔ ذوق و علاقه و ممارست شخصی آنان است. هر چند تجربه نشان داده است که قصه‌گو، می‌تواند با تکیه بر هنر خود بار زندگانی‌اش را به دوش بکشد و از شهرتی برخوردار شود ـ یعنی قصه‌گوی حرفه‌ای نام و نان را با هم خواهد داشت ـ اما هنوز دیدگاه اجتماعی، جایگاه واقعی قصه‌گو را نمی‌شناسد، به همین دلیل در روزگاری که بسیاری برای امرار معاش سال‌ها به کارآموزی در کارگاه‌های صنعتی می‌پردازند و برای تدریس بسیاری از هنرها، کارگاه‌های آموزشی برپا شده است، هنوز جامعه، قصه‌گویی را باور نکرده است.

می‌توان تصور کرد اگر هر بیمارستانی موظف باشد برای بخش کودکان خود یک قصه‌گوی متبحر استخدام کند، یک‌باره ضرورت تربیت قصه‌گویان بسیاری حس می‌شود. مهدکودک‌ها، مدارس ابتدایی و مراکز شبانه‌روزی دیگر نیز چنین‌اند. بی‌شک اگر متولیان فرهنگی کشور قصه‌گویی را باور داشتند ـ چنان‌که قصه‌گویی جزئی از برنامه‌های درسی دو رشتهٔ دانشگاهی محسوب شده است ـ و بر اهمیت و فواید آن واقف بودند، برپایی کلاس‌های آموزشی قصه‌گویی را جدی می‌گرفتند.

هر چند به نظر می‌رسد قصه‌گویی امری ذاتی است، با این حال، یک قصه‌گوی معمولی با

استعدادی متوسط به کمک کارآموزی و تمرین می‌تواند جلسات پربارتری نسبت به قصه‌گویانی بااستعداد، اما بی‌بهره از دروس استادان فن داشته باشد. به همین دلیل یک قصه‌گوی خوب باید به یادگیری فنون دیگر قصه‌گویان اهتمام ورزد. هر چند در قصه‌گویی، شگردهای قصه‌گویان به تناسب توانایی‌های جسمانی آنان حاصل می‌شود، با این حال شناخت توانایی‌های قصه‌گویان دیگر، تأثیر زیادی در بالا بردن سطح دانش قصه‌گویان دارد.

قصه‌گویان گذشته و حال به یکی از این پنج شیوه آموزش دیده‌اند:

۱ ـ آن را از پدر به ارث برده‌اند.

۲ ـ در صنف‌ها یا گروه‌های حرفه‌ای تربیت شده‌اند.

۳ ـ از طریق شاگردی در محضر استاد و هم‌نشینی و ارتباط نزدیک با وی قصه‌گفتن را آموخته‌اند.

۴ ـ در مدرسه، دانشگاه یا دوره‌های رسمی مؤسسه‌ای آن را فراگرفته‌اند.

۵ ـ با تقلید از قصه‌گویان دیگر در خانه، جامعه یا از طریق کتاب‌ها آن را یادگرفته‌اند.

قصه‌گویی هم به شخصیت و هم به هوشمندی و تجربه بستگی دارد. ظاهراً این مسئله که قصه‌گویی چندان هم به صورت موروثی قابل انتقال نیست، آن را به صورت یک حرفه در می‌آورد. از قصه‌گویانی که سمت و مقامشان تنها به فرزندان و یا خویشاوندان نزدیک محدود بود؛ با نام نقالان روایتگر شفاهی یاد می‌شود. به بیان دیگر این افراد بیشتر تاریخ‌نگار شمرده می‌شوند تا قصه‌گو.[۷۲]

هر چند از نظر پلووسکی قصه‌گویی چندان هم موروثی نیست، با این حال نمی‌توان از کنار این نکتهٔ مهم گذشت که افراد درون‌گرایی که مشکل تکلم دارند، بسیار کمتر از برون‌گرایانی که صدای خوبی را به ارث برده‌اند، قادرند یک جلسهٔ قصه‌گویی خوب را اجرا کنند.

امروزه گسترش رسانه‌های گروهی سبب شده است که خردسالان کمتر از قصه‌گویی بهره ببرند. در نتیجه، نسل آینده از قصه‌گویان مجربی هم که تربیت آنها در سایهٔ آموزش‌های غیرمستقیم در خانواده و ... حاصل می‌شود، بی‌بهره خواهد ماند. با این حال خوشبختانه با آموزش قصه‌گویی و آشنایی با هنر قصه‌گویی در دروس دانشگاهی آموزش ابتدایی و کتابداری توجه شده است و مراکزی چون کانون‌های پرورش فکری کودکان و نوجوانان و بخش‌هایی از برنامهٔ کودک، هم‌چنان قصه‌گویی را یکی از بخش‌های جدایی‌ناپذیر خود می‌دانند.

برای قصه‌گویی که به کلاس‌های دانشگاهی راه ندارد، یادگیری فن قصه‌گویی و بالا بردن سطح دانش هنری، جز در سایهٔ مطالعه، مشاهده و تمرین میسر نیست. چنین کارآموزی علاوه بر مطالعهٔ کتبی که در این زمینه نوشته شده است، شیوه‌های جدید نقل داستان‌های کهن را با تماشا و شنیدن می‌آموزد. برای فرا گرفتن شگردهای قصه‌گویی، حتماً لازم نیست که به سراسر داستان‌هایی که در محافل رسمی و غیررسمی در نشست‌های گروهی گفته می‌شود، گوش فرا داد. بعضی از شگردهای مؤثر و نتیجه‌بخش (مکث‌ها، حرکت‌ها، اشاره‌ها، جمله‌بندی و غیره) را از طریق تماشا و گوش دادن به گفت‌وگوگران سرزنده و خوش‌صحبت در یک میهمانی و یا اتوبوس شلوغ و یا حتی در یک مجلس و محفل خانوادگی می‌توان دید و آموخت. چنین افرادی را دوستان و خویشانشان بیشتر «قصه‌گویان مادرزاد» می‌خوانند. چنان‌که دورسون نیز گفته است، شاید هیچ جامعه‌ای هر چند کوچک را نتوان یافت، که قصه‌گوی خود را نداشته باشد.

بالاتر از اینها، گویندهٔ شاگرد باید جویای ترفندهایی باشد که می‌تواند برداشت کند و آنها را به راحتی و ناخودآگاه به کار گیرد. ستودن شگردهای یک استاد قصه‌گو کاری صحیح است، اما اگر استاد سبکی نمایشی و بسیار اغراق‌آمیز را با شبیه‌سازی بسیار به کار گیرد و شاگرد کم‌حرف و دارای صدای ضعیف باشد و استعداد به کار گرفتن شبیه‌سازی را نداشته باشد، تقلید مستقیم شاگرد از استاد کار درست و مفیدی نیست. تنها نکته‌ای که شاگرد می‌تواند به دنبال آن باشد، جنبه‌های پایدارتر سبک قصه‌گوی خوب است، مانند آنچه کلام با رسیدن به آن دچار مکث می‌شود یا بخش‌هایی که با شتاب فزاینده و بسیار پیش می‌رود یا عبارات اصلی و مرکزی که پی در پی تکرار می‌شود. اگر شاگرد در مورد استفادهٔ موفقیت‌آمیز از این موارد یقین نداشته باشد، نخست باید آن را در گفت‌وگوها بیازماید. این کار نه تنها مفهوم علمی خوبی را می‌پروراند، بلکه از نظر ذوقی تجربه‌ای دلپسند و ارضاکننده است.[۷۳]

علاوه بر مراجعه به استادان و متونی که می‌توانند راهنمای قصه‌گوی جوان در این راه باشند، کارآموز قصه‌گویی، خود نیز می‌تواند با تمرین‌های فراوان حرکتی و صوتی بر توانایی‌هایش بیفزاید. قصه‌گو با استفاده از این روش به راحتی می‌تواند بر عیوب خود واقف شود و می‌تواند در رفع آن عیوب بکوشد.

زایپس در مقدمهٔ کتاب خود با عنوان هنر قصه‌گویی خلاق ضمن بیان این مطلب که یادگیری

چگونه قصه گفتن یک فرایند تواناسازی است، می‌نویسد: «همهٔ ما می‌خواهیم داستان زندگی خود را روایت کنیم، اما تنها معدودی از ما مجهز به تکنیک و بینشی هستیم که ما را در طرح‌ریزی داستانمان کمک می‌کند. باید راهبردهای قصه‌نویسی را در نوجوانی بیاموزیم تا بتوانیم راوی و قصه‌گوی زندگی خود باشیم و به قول جیانی روداری[1] تخیل «قواعد گرامری» دارد که همهٔ کودکان باید آن را بیاموزند تا بتوانند با موفقیت با آن بازی کنند و زندگی بدیع خود را خلق کنند. همهٔ ما پیوسته در تلاشیم تا آن زندگی خیالی راکه در تصور داریم بازی کنیم یا تحقق بخشیم. ما می‌کوشیم تا رؤیاهای زندگی خود را عملی کنیم.»[۷۴]

فنون قصه‌گویی

احتمالاً به تعداد قصه‌گویان حرفه‌ای، فنونی برای قصه‌گویی وجود دارد. کیمبرلی در مقاله‌ای با عنوان اصول قصه‌گویی خوب، شیوه‌ای برای یک قصه‌گویی خوب ارایه کرده است.[۷۵] وی با اشاره به این نکته که معمولاً قصه‌ها و قصه‌گوها شگفت به نظر می‌رسند، می‌نویسد: «آنان که می‌خواهند برای ما داستان بگویند یا داستان بنویسند یا از داستان فیلمی بسازند و یا در میهمانی‌ها داستانی تعریف کنند، حتی در صورت داشتن استعداد باید از پنج ابزار اصلی حرفهٔ قصه‌گویی استفاده کنند. این پنج ابزار عبارت‌اند از:

۱ـ صحنه (setting) محیط و موقعیت (زمان و مکان): جایی که داستان اتفاق می‌افتد.

۲ـ شخصیت (character): کسی که داستان دربارهٔ اوست.

۳ـ پیرنگ (plot): این که چه اتفاقاتی در داستان افتاده است و به چه دلیل.

۴ـ پس‌زمینه یا سابقه (back story): این که قبلاً چه اتفاقی افتاده است.

۵ـ جزئیات (details): چیزهای خاصی که مخاطب باید از آنها آگاه شود.

در این‌جا نگاه کوتاهی به هر یک از عناصر یاد شده می‌اندازیم و می‌کوشیم تا با چگونگی استفاده از آنها برای گفتن داستان آشنا شویم. هر چند کیمبرلی این مباحث را از دیدگاه ادبیات داستانی مکتوب بررسی می‌کند، از همین ابزارها با درجات متفاوت اهمیت، می‌توان در هر نوع قصه‌گویی استفاده کرد.

---

1. Gianni Rodari

صحنه

صحنه اولین زمینهٔ قصه است. محلی که داستان در آن رخ می‌دهد، کجاست؟ داستانی که در یک زندان دهشتناک شروع می‌شود با داستانی که در یک صومعهٔ بودایی آغاز می‌شود، متفاوت است. محیط به مخاطبان قصه اطلاعات با ارزشی دربارهٔ شخصیت‌های داستانی و هم‌چنین نوع اعمالی که از آنها می‌توان انتظار داشت، می‌دهد. قصه‌گو می‌تواند مخاطبانش را غافلگیر کند، اما قبل از آن که قالیچه‌ای را از زیر پای آنها بکشد، باید پیشتر این قالیچه را به آنها داده باشد تا روی آن بایستند، یا اگر می‌خواهد در پایان نمایش تفنگی را شلیک کند، باید در پردهٔ اول آن را نمایش دهد. یادمان باشد اگر شخصیت‌ها را در صحنه‌ای جالب قرار دهیم، آنها ظرفیت بالایی برای انجام دادن اعمالشان می‌یابند.

شخصیت

اکنون شما یک صحنهٔ جالب دارید، اما چه اتفاقی خواهد افتاد؟ هیچ، بدون شخصیت هیچ اتفاقی رخ نمی‌دهد. شخصیت‌های داستانی شما حوادث داستانی را می‌سازند. شخصیت‌ها اعمال را انجام می‌دهند، انتخاب می‌کنند و تأثیرات متقابل آنها و میحطشان باعث نتایج جالبی می‌شود. اما به یاد داشته باشید که شخصیت‌تان هم باید جذاب باشد. اگر قصهٔ شما دربارهٔ یک شخصیت خسته‌کننده باشد، جلب کردن توجه مخاطبان کار مشکلی خواهد بود. در چنین مواقعی، افسون و جذابیت صحنه اهمیت نخواهد داشت. بنابراین اگر شخصیتی جالب توجه و مورد علاقه بسازید، کارتان آسان‌تر خواهد شد و احتمالاً کار شنوندگان‌تان هم راحت‌تر خواهید کرد. در توصیف شخصیت برای مخاطبانتان توصیف موارد زیر را فراموش نکنید:

۱ ـ خصوصیات ظاهری شخصیت

۲ ـ طریقهٔ صحبت کردن شخصیت

۳ ـ اعمال شخصیت

گفت‌وگو

ارتباطات کلامی شخصیت‌ها بیشترین تأثیر را بر مخاطبان دارد، زیرا این گفت‌وگوها به شخصیت‌های

داستانی اجازه می‌دهد که در مقابل هم صحبت کنند و با نوع سخن گفتنشان، شخصیت خود را نشان دهند. آیا شخصیت مورد نظر لهجه دارد؟ شکسته سخن می‌گوید و یا این که اصطلاحات مخصوص یک صنف را به کار می‌برد؟ آیا شخصیت قصهٔ شما با واژه‌های عامیانه و غیرادبی حرف می‌زند یا ادیبانه سخن می‌گوید؟ آیا او لکنت زبان دارد یا در بیان کلام خود خشن و گستاخ و جسور است یا از آن دسته آدم‌هاست که رسمی صحبت می‌کند؟ آیا او پی‌درپی حرف می‌زند، بی‌آن‌که به کسی اجازهٔ اظهارنظر بدهد؟ ... چگونه حرف زدن و از چه حرف زدن شخصیت‌های داستانی شما، مطالب زیادی دربارهٔ خصوصیات شخصیت مورد نظر به مخاطب انتقال می‌دهد.

اعمال

اعمال شخصیت‌ها قوی‌ترین عامل در شناخت و تعریف خصوصیات آنهاست. یک شخصیت می‌تواند خوش‌قیافه و خنده‌رو باشد و خود را مهربان جلوه دهد، ولی اگر وحشیانه لگدی به یک پیرزن بزند، از شخصیت خود تصویر دیگری ارایه می‌دهد.

پیرنگ

پیرنگ اتفاقاتی است که در داستان شما رخ داده است. شخص‌ها و اعمال شخص‌های داستانی شما، بخش مهمی از پیرنگ هستند. در میان نویسندگان ادبیات داستانی مثلی بدین مضمون رواج دارد که «شخصیت، پیرنگ است». معنای این سخن این است که همهٔ پیرنگ‌های خوب، نتیجهٔ اتفاقات و اعمالی است که از فعل و انفعالات (اثرهای متقابل) شخصیت‌ها [و شخصیت‌پردازی] در داستان حاصل می‌شود.

اعمال شخصیت‌ها فقط یک بخش مهم از پیرنگ داستانی است و پیرنگ چیزی فراتر از اینهاست. پیرنگ همانند کمانی است که سرتاسر داستانتان را پوشانده است، پیرنگ دربرگیرندهٔ وقایع بیرونی است که برای شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد؛ هر داستان شامل سه بخش زیر است:

۱ـ مقدمه‌چینی (set-up)

۲ـ متن یا پیکرهٔ داستان (build-up)

۳ـ نتیجهٔ نهایی (pay-off)

بنابراین شما در بخش اولیهٔ داستانتان به مقدمه‌چینی پیرنگ نیاز دارید، از جمله معرفی شخصیت‌ها و صحنه، ایجاد ارتباط با مخاطبان، موقعیتی که داستان در آن شروع می‌شود و (طرح کردن) ارایهٔ نسبی بعضی مسائل و کشمکش‌های داستان. سپس تنهٔ داستان را می‌سازید، بخشی از داستان که ممکن است با حوادثی شخصیت‌ها را به طرق غیرمترقبه به مبارزه بطلبد و نهایتاً کمی بعد از تنهٔ داستان مخاطبانتان را با نتیجهٔ نهایی قانع کنید.

قصه‌های جن و پری، نمونه‌های خوب نزدیک به پیرنگ خاص‌اند. برای نمونه می‌توانیم از طریق قصهٔ معروف سیندرلا با این سه مرحله آشنا شویم:

۱ـ مقدمه‌چینی

سیندرلا با نامادری و ناخواهری‌های شریرش زندگی می‌کند، آنها می‌خواهند به یک مجلس رقص بروند و نمی‌خواهند سیندرلا در این مجلس حضور پیدا کند.

۲ـ متن (پیکرهٔ داستان)

الف ـ سیندرلا برای حضور یافتن در این مجلس راهی پیدا می‌کند، او تغییر قیافه می‌دهد و با لباس مبدل در مهمانی حضور می‌یابد.

ب ـ سیندرلا شاه‌زاده را ملاقات می‌کند و هر دو گرفتار عشق یکدیگر می‌شوند.

ج ـ سیندرلا نیمه‌شب می‌گریزد و بدون این که کسی به هویت واقعی او پی برد، به زندگی برده‌وار خود باز می‌گردد.

د ـ شاه‌زاده با وجود جست‌وجوی بسیار، نمی‌تواند سیندرلا را بیابد.

۳ـ نتیجه

شاه‌زاده سرانجام سیندرلا را می‌یابد و او را به همسری خود برمی‌گزیند.

یکی از مهم‌ترین کلیدهای پیرنگ، حرکت است. شما باید اطمینان حاصل کنید که داستانتان به

سوی پایان خود در حرکت است. پیکرهٔ داستان نه تنها پله پله حرکت می‌کند، بلکه پیرنگ را نیز به سوی پایان حرکت می‌دهد. بدون حرکت، عمل داستانی، کشمکش و تغییر، داستانتان راکد می‌ماند. بدون حرکت داستانی، مخاطبانتان شروع به پیچ و تاب خوردن می‌کنند و به جای نگاه‌کردن به شما به پنجره نگاه خواهند کرد. در این صورت آنها در انتظار پایان داستان خواهند بود و این برای قصه‌گو خوشایند نیست.

یک اصل دیگر برای نوشتن یک پیرنگ خوب ارتباط مطالب است. پیرنگ داستان شما با وجود داشتن پیرنگ‌های فرعی [حوادث فرعی] و یا لحظه‌های اوج بحران‌های کوچک‌تر داستان، باید همانند یک تکهٔ واحد به هم پیوسته باشد، شنوندگان شما باید احساس کنند که در حال شنیدن داستانی واحدند که آغاز، میانه و پایانی دارد. میزان گریز شما به حوادث فرعی، به حجم داستان بستگی دارد. در یک رمان پانصد صفحه‌ای، شاید بتوانید داستان‌های فرعی بی‌شماری بگویید که دربردارندهٔ پیرنگ‌های فرعی گوناگونی باشد و چندان ارتباطی با حرکت مرکزی داستان نیز نداشته باشد، اما اگر بخواهید در یک مهمانی، یک قصهٔ کوتاه پنج‌دقیقه‌ای نقل کنید، انحراف از موضوع اصلی داستان، موجب بی‌توجهی شنوندگان خواهد شد.

پیشینهٔ داستان

هر حادثه‌ای از حادثهٔ قبل تأثیر پذیرفته است. با پایان هر کشمکش، کشمکش دیگری زاده می‌شود و بدین صورت هر بخش از داستان پیشینه‌ای دارد. اما پیشینه هرگز در داستان به وضوح توضیح داده نمی‌شود. این‌که مثلاً گوشوارهٔ مرواریدی که در داستان از آن نام برده می‌شود به مبحث صحنه برمی‌گردد یا به مبحث دیگر، مربوط به پس‌زمینهٔ داستان می‌شود؛ در حقیقت نتیجهٔ معنی‌دار داستان و کاملاً وابسته به پیشینهٔ داستان است.

جزئیات

جزئیات نیز همانند پیشینهٔ داستان با همهٔ ابزارهایی که قصه‌گو در جعبهٔ ابزارش دارد، دارای فعل و انفعالات متقابل است. شما باید جزئیات را در صحنه‌ها، حوادث و شخصیت‌های داستان‌تان در نظر بگیرید تا آنها را قابل لمس کنید. این نکته، داستان را روشن و صریح خواهد کرد.

تمرین‌های قصه‌گو

مراحل مقدماتی کار قصه‌گویی

مهم‌ترین اصل در بیان قصه، انتخاب شیوه‌ای است که سبب آفرینش دو جانبه شود. صدا یکی از عوامل انتقال قصه به مخاطب است، پس باید دائماً از آن مراقبت شود. اجرای تمرین‌های صوتی که خصوصاً بازیگران تئاتر انجام می‌دهند، از زمینه‌های کار قصه‌گو است که به تسلط او در بیان می‌انجامد. تمرین بدنی و کار روی صورت برای انعطاف‌پذیر کردن آن نیز از دیگر ضروریات قصه‌گویی است. یک قصه‌گوی خوب باید تا حد قابل قبولی بر زبان و ادبیات تسلط داشته باشد تا بدین وسیله بتواند فضای مورد نیاز داستان را با استفاده از بهترین کلمات القا کند. القای حس‌های مختلف نیز از دیگر ضروریات است که قصه‌گو نباید از آن غافل باشد.

مصطفی رحماندوست قصه‌گویی را به مراحل زیر تقسیم می‌کند:[۷۶]

۱ ـ حفظ طرح قصه، ۲ ـ تهیه کارت قصه‌گویی، ۳ ـ تمرین قصه، ۴ ـ نرمش، ۵ ـ مقدمهٔ اجرا، ۶ ـ اجرا.

منظور از حفظ طرح قصه، شناخت شخصیت‌ها و حوادث پیرامون آنها و صحنه‌های داستانی و بحران و اوج داستان است. «البته در قصه‌گویی افسانه‌های عامیانه و افسانه‌های همراه با تکرار، این مرحله اندکی متفاوت است. در این‌گونه افسانه‌ها چون بخش عظیمی از جاذبهٔ قصه به تکرارهای لطیفی بستگی دارد که در افسانه‌ها دیده می‌شود و بسیاری از حالات قهرمانان این افسانه‌ها را از کلامشان حس می‌کنیم، نه از پرداختی که روی شخصیتشان شده است، لزوماً باید در قصه‌گویی، عین متن نقل شود. در این‌گونه موارد، تنها در صحنه‌پردازی‌ها است که قصه‌گو می‌تواند آزادانه‌تر عمل کند، اما لازم است جملاتی را که نویسنده با توجه به اصول قصه و سن مخاطب، در جای جای قصه تکرار کرده است، عیناً برای مخاطب‌هایش بازگو کند. کار شاه‌نامه‌خوان‌ها و قوال‌های قدیمی هم، چنین بوده است. آنان آن بخش از متن را که لازم بوده عیناً می‌خوانده‌اند و در آن دخل و تصرف نمی‌کرده‌اند. اما اگر صحنه‌ای هم در متن انتخابی آنها وجود داشته که لفاظی و پرداخت بیشتر می‌طلبیده است، دریغ نمی‌کرده‌اند.»[۷۷]

قصه‌گویان حرفه‌ای ناچار به کارت قصه‌گویی نیاز پیدا خواهند کرد. کارت قصه‌گویی به منظور ثبت طرح کلی قصه و ثبت تجربه‌های قصه‌گو در مورد قصهٔ مورد نظر تهیه می‌شود.

کارت قصه‌گویی به روش‌های مختلفی تهیه می‌شود و این کار تا حدودی به سلیقهٔ قصه‌گو بستگی

دارد، ولی در مجموع کارت قصه‌گویی لزوماً باید به‌گونه‌ای تهیه شود که قصه‌گو را در اجرای درست قصه‌گویی یاری دهد.

نمونهٔ یک کارت قصه‌گویی[۷۸]

نام قصه: مورچه و زنبور **نویسنده:** مهدی آذریزدی
مرجع: کتاب قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب، جلد ۳.
ناشر: امیرکبیر، چاپ ۱۶، سال ۱۳۶۴
نقاش: حسن شریف **محل:** کتابخانهٔ شخصی
شیوهٔ مناسب: قصه‌گویی همراه با تقلید صدا و حرکت
وسایل لازم: پیشبند قصابی و کارد

طرح قصه:

۱ ـ مورچه‌ها در جایی لانه داشتند.
۲ ـ زنبورها هم همسایهٔ آنها بودند.
۳ ـ برخورد یک زنبور با یک مورچه فعال و زحمتکش.
۴ ـ زنبور: چرا این همه کار می‌کنی در حالی که ما راحت زندگی می‌کنیم؟
۵ ـ مورچه: زندگی من این است و زندگی تو آن.
۶ ـ ما مال مردم را نمی‌خوریم. مردم ما را دوست دارند، ولی شما را نه.
۷ ـ میازار موری که دانه‌کش است که جان دارد و جان شیرین خوش است
زنبور درشت بی‌مروت را گوی باری، چو عسل نمی‌دهی؛ نیش مزن

۸ ـ زنبور: حیف که نمی‌فهمی خوردن مال مردم چه لذتی دارد. مخصوصاً گوشت قصابی.
۹ ـ مگر شما گوشت هم می‌خورید؟
۱۰ ـ بیا پشت من بنشین تا به دکان قصابی برویم و ببینی.
۱۱ ـ پرواز مورچه و زنبور و رسیدن به قصابی.
۱۲ ـ کشته شدن زنبور به وسیلهٔ کارد قصابی.
۱۳ ـ بازگشت مورچه در حالی که لاشهٔ زنبور را همراه دارد.

متخصصان قصه‌گویی، یکی از بهترین شیوه‌های تمرین قصه‌گویی را تمرین در برابر آینهٔ تمام قد می‌دانند. در این حالت، بهتر است قصه‌گو هنگام تمرین خود را در برابر بچه‌ها حس کند و با کلمات ساده‌ای که بچه‌ها می‌فهمند و می‌پسندند، به تمرین قصه‌گویی بپردازند.

چون اغلب کلماتی که قصه‌گو برای بیان قصه به کار می‌برد براساس واژگان پایهٔ مخاطبانش انتخاب نشده است، در مرحلهٔ تمرین، قصه‌گو باید به تک‌تک کلماتی که از دهانش خارج می‌شود، حساس باشد و از خودش بپرسد: «آیا مخاطب من معنی این کلمه را می‌فهمد؟» البته هنگام قصه‌گویی این امکان وجود دارد که از چند کلمه یا اصطلاح فراتر از محدودهٔ واژگان و اطلاعات پایهٔ مخاطب‌ها هم استفاده کنیم و آنها را با کلمات ساده‌تر برایشان معنی کنیم، اما همیشه این کار آسان نیست و زیاد شدن چنین کلمات و اصطلاحاتی در یک قصهٔ کوتاه، خستگی‌آور است.»[۷۹]

از دیگر تمرین‌های قصه‌گویی توجه به چگونگی اجرای قصه‌گویان دیگر و بررسی منتقدانهٔ قصه‌گویی آنها است. این بخش از هنر قصه‌گویی بسیار حائز اهمیت است.

نرمش صدا و عضلات نیز از دیگر ضروریات قصه‌گویی است. قصه‌گویان باید با برخی تمرین‌های بازیگران تئاتر چون بیان حروف بلند و کشدار و ادبی اشعار و حروف و زیر و بم دادن به آنها در تقویت تارهای صوتی خود بکوشند، هم‌چنین بعضی نرمش‌های عضلانی بازیگران تئاتر نیز برای ایشان مفید خواهد بود. در این زمینه مراقبت‌های بهداشتی صدا نیز نباید از نظر دور نگاه داشته شود.

مصطفی رحماندوست معتقد است که قصه‌گو باید با مطالعهٔ کتبی در مورد روان‌شناسی کودک و نوجوان و داستان‌های مختلف، امکان انتخاب بهترین داستان را برای موقعیت‌های مناسب داشته باشد. هم‌چنین در مرحلهٔ اجرا نیز زمینهٔ همراهی مخاطبان و شرکت آنان در روند قصه‌گویی را فراهم سازد.

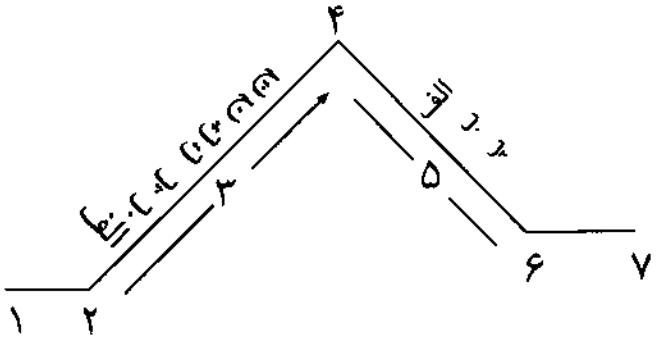
یکی از مهم‌ترین کارهای قصه‌گو، آماده کردن و به خاطر سپردن قصه است. پس از انتخاب قصه نوبت به آماده کردن آن می‌رسد. آماده کردن قصه را از مهم‌ترین مراحل کار قصه‌گویی می‌دانند. وظیفهٔ قصه‌گو حفظ کردن کلمه به کلمهٔ داستان نیست. بلکه به خاطر سپردن طرح داستان نیز کافی است. وقتی که قصه‌گو قصه‌ای را برای گفتن برمی‌گزیند باید طرح قصه را در بایگانی و یا در خاطر خود داشته باشد. همان‌گونه که چمبرز می‌گوید این امر قصه‌گو را یاری می‌کند که تصمیم بگیرد کجا تأکید بیشتری داشته باشد، چه زمانی را به مراحل مختلف قصه اختصاص دهد و چگونه قصه را به بخش‌هایی تقسیم کند که به تداوم آن کمک کند. هم‌چنین توجه به ساختمان قصه به گوینده کمک

می‌کند تا بتواند چکیدهٔ قصه را برای بایگانی شخصی خودش تهیه کند.

معمولاً داستان‌ها را با توجه به انواعشان آمادهٔ بازگویی می‌کنند. چمبرز بسیاری از قصه‌های قومی را شبیه ملودرام‌ها دانسته و ساختمان چنین قصه‌هایی را از نظر بیان، این‌گونه تقسیم‌بندی می‌کند:

۱ ـ زمینه‌چینی، ۲ ـ بحران، ۳ ـ اوج‌گیری، ۴ ـ نقطهٔ اوج یا گره‌گشایی، ۵ ـ فرود، ۶ ـ نتیجه‌گیری.

وی ساختمان ملودرام بسیاری از قصه‌هایی را که برای گفتن مناسب‌اند چنین تصویر می‌کند:



۱ ـ زمینه‌چینی

۲ ـ بحران

۳ ـ اوج‌گیری (حروف، مشخص‌کنندهٔ حوادث فرعی است.)

۴ ـ نقطهٔ اوج یا گره‌گشایی

۵ ـ فرود (حروف، مشخص‌کنندهٔ حوادث فرعی است.)

۶ ـ نتیجه

۷ ـ پایان

چمبرز نمونهٔ استخراج ساختمان یک قصهٔ قومی را با چکیده‌نویسی داستان هنسل و گرتل از برادران گریم این‌گونه بیان می‌کند.[۷۹]

کارت ۱

هنسل و گرتل

واتی پایپر، ویراستار، قصه‌هایی از سرزمین قصه

نیویورک: کمپانی پلات و مانک ۱۹۴۱.

۱ـ زمینه‌چینی

الف ـ در نزدیکی جنگلی هیزم‌شکن فقیری با دو فرزندش هنسل و گرتل و نامادری آنها زندگی می‌کند.

ب ـ روزگار سختی است. روزی می‌رسد که در کلبهٔ آنها جز یک قرص نان کوچک چیز دیگری برای خوردن باقی نمی‌ماند.

۲ـ بحران

الف) آن شب نامادری به شوهرش پیشنهاد می‌کند که برای نجات بچه‌ها از گرسنگی آنها را در جنگل رها کند تا شاید در آن‌جا بتوانند کمی میوه و ریشهٔ درخت پیدا کنند و از گرسنگی نمیرند.

کارت ۲

ب) هیزم‌شکن از اندیشهٔ جدایی فرزندانش غمگین می‌شود اما احساس می‌کند که حق با همسرش است.

۳ـ اوج‌گیری داستان

الف ـ هنسل حرف‌های نامادری خود را می‌شنود و می‌داند که نقشهٔ او چیست. او نان خود را تکه‌تکه می‌کند و به گرتل می‌دهد تا در جیب خود بگذارد.

ب ـ هنسل هنگامی که به طرف جنگل می‌رود خرده نان‌ها را به زمین می‌ریزد. او می‌خواهد راه خانه تا جنگل را نشانه‌گذاری کند تا بتواند به خانه بازگردند.

پ ـ آن‌دو میوه‌ای برای خوردن پیدا نمی‌کنند و هنگام ظهر نان گرتل را می‌خورند. هوا تاریک می‌شود و پدرشان برای بردن آنها نمی‌آید. گوتل دلش شور می‌زند.

کارت ۳

ت ـ هنسل آنچه را شنیده است به گرتل می‌گوید و دربارهٔ خرده‌نان‌هایی که روی زمین ریخته است، سخن می‌گوید. قرار می‌شود وقتی که ماه بالا آمد مسیر خرده‌نان‌ها را دنبال کنند.

ث ـ وقتی آنها به جست و جوی تکه‌های نان می‌پردازند اثری از آنها نمی‌یابند، زیرا پرندگان گرسنه همهٔ نان‌ها را خورده‌اند. بچه‌های گمشده در جنگل به خواب می‌روند.

ج ـ آنها، صبح روز بعد با آواز پرندهٔ زیبایی از خواب بیدار می‌شوند. به نظر می‌رسد که پرنده می‌خواهد با پریدن از این شاخه به آن شاخه راه را به آنها نشان دهد.

چ ـ تمام روز بچه‌ها پرنده را دنبال می‌کنند تا به کلبه‌ای می‌رسند، کلبه از نان زنجبیلی درست شده است.

ح ـ بچه‌ها برای چشیدن نان جلو می‌روند. کلبه از خوردنی‌های خوب بسیاری ساخته شده است. پیرزنی در را باز می‌کند و آنها را برای خوردن به داخل کلبه دعوت می‌کند.

کارت ۴

خ ـ ابتدا بچه‌ها می‌ترسند، اما چون خیلی گرسنه‌اند، تمام آنچه را که پیرزن برایشان می‌آورد، می‌خورند

ر ـ پیرزن آنها را در رختخواب می‌خواباند. هنسل خیلی زود به رختخواب می‌رود، ولی گرتل به پیرزن اعتماد نمی‌کند و بیدار می‌ماند.

ز ـ پیرزن در واقع یک جادوگر است. او کلبه را برای گول‌زدن کودکان ساخته است. او هنسل را از رختخواب بر می‌دارد و از اتاق بیرون می‌برد.

کارت ۵

ر ـ صبح روز بعد جادوگر گرتل را با فریاد بیدار می‌کند تا برود سطل را از آب تلمبه پر کند.

ز ـ وقتی که گرتل برای پر کردن سطل می‌رود، هنسل را می‌بیند که در قفس بزرگی به خواب رفته است. او برادرش را بیدار می‌کند و ماجرا را به او می‌گوید.

ژ ـ پیرزن تمام روز گرتل را با کارهای گوناگونی سرگرم می‌کند. سرانجام از گرتل می‌خواهد تنور را روشن کند.

س ـ گرتل مشکوک می‌شود، زیرا چیزی برای پختن وجود ندارد. وقتی که جادوگر به گرتل می‌گوید داخل تنور شود تا ببیند که خوب گرم شده است یا نه، گرتل می‌ترسد، زیرا می‌داند جادوگر خیال پختن او را دارد.

کارت ۶

ش ـ گرتل به جادوگر می‌گوید که دهانهٔ تنور تنگ است و او نمی‌تواند وارد آن شود.

۴ ـ نقطهٔ اوج

الف ـ جادوگر شروع می‌کند به دلیل آوردن که آن‌جا جای زیادی وجود دارد و حتی خود او هم می‌تواند داخل تنور شود. خودش نیز برای اثبات حرفش بالای تنور می‌رود.

ب ـ وقتی که گرتل جادوگر را در دهانهٔ تنور می‌بیند، با دو دستش درآهنی را فشار می‌دهد و

پیرزن را داخل تنور می‌اندازد.

پ ـ گرتل در را می‌بندد و چفت آن را می‌اندازد.

ت ـ جادوگر هر چه فریاد می‌زند و خود را به در می‌کوبد نمی‌تواند خارج شود. گرتل مطمئن است که او نمی‌تواند خارج شود، زیرا چوبدستی جادوی خود را روی میز جا گذاشته است.

کارت ۷

۵ ـ فرود داستان

الف ـ گرتل چوب جادو را برمی‌دارد و به طرف قفس، جایی که هنسل در آن زندانی است می‌شتابد و چوبدستی را به در می‌زند و آن را باز می‌کند.

ب ـ مرغ زیبایی که آنها را تا خانهٔ جادوگر هدایت کرده است، می‌پرد و روی زمین می‌نشیند.

پ ـ پرنده به شاه‌زادهٔ زیبا و جوانی مبدل می‌شود و قفس نیز به توده‌ای طلا و جواهرات گران‌بها تبدیل می‌شود.

کارت ۸

ت ـ جادوگر، شاه‌زاده را در کودکی از قلعهٔ پدرش دزدیده است و افسونی بر او نهاده است. این افسون، تنها در صورتی که جادوگر به دست انسانی نابود شود، باطل می‌شود. گرتل این کار را انجام می‌دهد.

ث ـ جادوگر جواهرات و طلاها را نیز به هنگام دزدیدن شاه‌زاده از قصر پدرش آورده است. شاه‌زاده برای تشکر تمام جواهرات و طلاها را به آن دو بچه می‌بخشد و خود، برای یافتن قصر پدرش به راه می‌افتد.

ج ـ بچه‌ها با آرزوی آن‌که کسی پیدا شود راه را به آنها نشان دهد، جیب‌های خود را از طلا و جواهرات پر می‌کنند و به راه می‌افتند.

چ ـ بچه‌ها به زودی به پدر و نامادری خود می‌رسند که تاب رها کردن آنها را در جنگل نیاورده‌اند و به جست و جوی آنها آمده‌اند.

کارت ۹

۶ ـ نتیجه

الف ـ آنها به کلبهٔ خود باز می‌گردند و خوش و خرم به زندگی ادامه می‌دهند. آنها با آن همه طلا و جواهری که به دست آورده‌اند به چیز دیگری نیاز ندارند.

در این چکیده‌نویسی، توصیف‌ها، مکالمه‌ها و جزئیات حذف شده و وظیفهٔ قصه‌گوست که با در اختیار داشتن حوادث و شخص‌ها، قصه را برای کودک شنیدنی کند.

هر یک از دیگر قصه‌گویان و محققان وادی قصه‌گویی در مورد تمرین‌های قصه‌گو نظرهایی دارند. ایتاسادو[۸۰] قصه‌گوی کانادایی که زندگی‌اش را صرف قصه‌گویی برای کودکان بالای ده سال کرده، دریافته‌است که قصه‌گویی واقعی مستلزم بدیهه‌گویی پایدار و مشارکت مخاطبان است. پس تمرین موردنظر باید بر اساس تمرکز و دقت در چگونگی تأثیرگذاری بهتر و با توجه به بدیهه‌گویی‌های متفاوت باشد.

فردریک پله‌رین[۸۱] دیگر قصه‌گوی سرزندهٔ کانادایی که با وجود جوانی‌اش قصه‌های زیادی را از حفظ می‌داند و قصه‌های بزرگ و حکایات و افسانه‌های بلندی را به سهولت بازگو می‌کند، بیشتر تمرین‌هایش را بر حفظ کردن افسانه‌ها متمرکز می‌کند.

«هارلین گیسلر»[۸۲] در مقاله‌ای با عنوان «دیدن، شنیدن و انجام دادن روش‌های به خاطر سپردن داستان» می‌نویسد: «آیا شما از آن مردمی هستید که قسم می‌خورند توانایی به خاطر سپردن یک داستان و یا حتی یک لطیفهٔ کوچک را ندارند؟ قبل از هر چیز این را به خاطر داشته باشید که طریقهٔ یادگیری همهٔ افراد یکسان نیست.»

غیرممکن است تاکنون دریافته باشید بهترین روش برای این که داستانی را یاد بگیرید، کدام روش است. بنابراین روش‌های متعدد به خاطر سپردن داستان را بیازمایید تا دریابید با کدام شیوه، بهتر می‌توانید داستان را در ذهن خود ثبت کنید.

روش‌های به خاطر سپردن داستان

روش‌های دیداری

۱ ـ در یک موقعیت راحت دراز بکشید، چشمانتان را ببندید و فرض کنید کنار پلک‌هایتان یک پردهٔ سینماست. تصویر اتفاقات داستان به شکل سینمای صامت جلو دیدگان شما نمایش داده می‌شود.

۲ ـ داستان را به شکل چند نقاشی کارتونی در چهار تا هشت قسمت بکشید. تصاویر را در حالی که گفت‌وگوها به صورت بالونی بالای سر شخصیت‌ها نمایش داده شده‌اند، در محل مناسبی نصب کنید.

۳ ـ اگر به کلمات بیشتر از عکس‌ها می‌اندیشید، طرح کلی داستان را بنویسید. در این صورت داستان بهتر در ذهنتان می‌ماند.

۴ ـ رونوشتی از داستان را بایگانی کنید و در فرصت‌های مناسب از آن استفاده کنید.

روش‌های شنیداری

۱ ـ هر داستانی را که می‌خواهید به خاطر بسپارید، با صدای رسا بخوانید.

۲ ـ نواری از داستانی که می‌خواهید یاد بگیرید، تهیه کنید و در فرصت‌های مناسب گوش دهید.

۳ ـ یک بایگانی از نوار و یا سی‌دی قصه‌ها تهیه کنید.

روش‌های عملی

در این روش، قصه‌گو یک داستان را چندین‌بار به صورت نمایش اجرا می‌کند و هر بار نقش یکی از شخصیت‌ها را به عهده می‌گیرد. گاه داستان را تعریف می‌کند و هنگام بازی در نقش یکی از شخصیت‌ها حرکت می‌کند، اثاثیهٔ نمایشی صحنه را لمس می‌کند، آنها را جابه‌جا می‌کند و از این راه داستان را با گوشت و پوست و استخوان خود درک می‌کند.

آغاز و انجام جلسهٔ قصه‌گویی

گشایش و اختتام جلسات قصه‌گویی از اهمیت خاصی برخوردار است، چنان‌که در میان بسیاری از اقوام، جملات آهنگین خاصی برای شروع و اختتام جلسات قصه‌خوانی رواج یافته است: بیان جمله‌هایی چون «یکی بود، یکی نبود و ...» و «بود و بود و بود ...» و نوعی آمادگی روانی برای مخاطب و قصه‌گو به وجود می‌آورد. این امر در قصه‌گویی تماشاخانه‌ای هم به‌گونه‌ای دیگر اعمال می‌شود. «اکثر تماشاخانه‌ها پرده را برای آگاه کردن تماشاچی از این نکته که چیزی آغاز می‌شود یا پایان می‌گیرد و نیز همچون یک شاگرد روان‌شناختی برای القای این نکته به تماشاچی یا شنونده که باید موقتاً واقعیت یا زمان را فراموش کنند، به کار می‌گیرند. هم‌چنین بیشتر قصه‌گویان نیز حرکات و جمله‌های معینی را برای گشایش یا ختم برنامه به کار می‌گیرند تا شنوندگانشان را آماده سازند.»[۸۴]

ایجاد شور و حال مناسب برای قصه‌گویی با روش‌های دیگر نیز امکان‌پذیر است. یکی از این روش‌ها، روبه‌رو شدن ناگهانی قصه‌گو و مخاطبان است. هر چند برخی بر این عقیده‌اند که آشنا بودن قصه‌گو در بهبود روند کار قصه‌گویی مفید است، اما «جک زایپس» بر این عقیده نیست. او معتقد است «ملاقات با کودکان قبل از آغاز برنامهٔ قصه‌گویی الزامی نیست، ملاقات با معلم و همکاری برای تعیین برخی از

رهنمودهای موقتی مهم‌تر است. هنگامی که قصه‌گو برای اولین‌بار بدون معارفهٔ رسمی وارد کلاس می‌شود: «شوک و شگفتی» خاصی به وجود می‌آید. کنجکاوی کودکان برانگیخته می‌شود. می‌خواهند غریبه را بشناسند. تازه وارد می‌تواند آنان را شگفت‌زده کند و امیدوارشان کند که برنامه‌ها و عادات روزمرهٔ آنان را درهم می‌شکند.»[۸۵] زایپس در بحثی با عنوان دگرگون کردن کلاس درس، تجربه‌هایش را در مورد آغاز جلسهٔ قصه‌گویی چنین بیان می‌کند: وقتی برای اولین بار وارد کلاس درس می‌شوم، به طور معمول چند کلمه‌ای از خود می‌گویم و بسته به تعداد دانش‌آموزان از کودکان می‌خواهم نام خود را بگویند و چیزی از خود تعریف کنند. البته بیشتر اوقات، تعداد افراد کلاس بیشتر از آن است که بتوانم چنین کاری کنم. در نتیجه پس از معرفی کردن خود، از کودکان می‌خواهم که با گذاشتن میز و صندلی‌ها به یک طرف، محوطه‌ای باز کنند. در صورتی که نتوان میز و صندلی‌ها را جابه‌جا کرد، از معلم می‌خواهم تا اتاقی که فضایی کافی برای نمایش داشته باشد، در اختیار من بگذارد. البته ترجیح می‌دهم که در کلاس خودشان نمایش دهم. زیرا محیط آشنایی برای کودکان است. جایی است که می‌خواهم به کمک آنان آن را تغییر دهم و محیطی آشنا را به ناآشنا بدل کنم. قصه‌گویی و نمایش‌های خلاق تأثیر زیادی دارد و کودکان را قادر می‌کند تا از خود فاصله بگیرند و فردی جدید شوند.

پس از این‌که فضای کلاس باز شد، روی زمین می‌نشینم و کودکان دایره‌وار در کنار من می‌نشینند، به نحوی که بتوانم صورت همهٔ آنان را ببینم. از آن‌جاکه آنان کوچک‌تر از من هستند، تا آنجاکه ممکن است خود را در حد آنان خم می‌کنم. ایستادن در مقابل کودکان را دوست ندارم، مگر این که همه ایستاده باشیم یا مجبور باشم حرکت کنم. وقتی که همه جمع شدیم شروع به گفتن قصه‌ای می‌کنم که آنها هم در آن شرکت کنند تا به وسیلهٔ آن هم‌چنان هوشیار بمانند و خود را بخشی از فرایند قصه احساس کنند. پس از تمام شدن قصه، دو سه قصهٔ دیگر تعریف می‌کنم که در حول و حوش همان موضوع‌اند، اما با هم متناقض‌اند یا به جنبه‌های متفاوتی می‌پردازند. اگرچه ممکن است کودکان انتقادی به قصه‌ها یا سؤالی دربارهٔ آنها داشته باشند و بخواهند توضیح بیشتری برایشان داده شود، اما همیشه آنان را تشویق به این کار نمی‌کنم. البته سؤالات آنان را پاسخ می‌دهم، اما حتی اگر آنان به دلیل تناقض‌ها و تفاوت‌های قصه‌ها گیج شوند، قصه‌ها را برایشان معنا و تفسیر نمی‌کنم. هدف من این نیست که ببینم آیا آنان منطق قصه را درک کرده‌اند یا نه. بلکه آنان با طرح قصه کلنجار می‌روند و در خلال این کار، مهارت‌های شناختی خود را رشد می‌دهند.

پس از این که بچه‌ها به قصه‌ها گوش کردند، از آنان می‌پرسم که آیا مایل به اجرای نمایش

هستند؟ پاسخ همیشه «بله» ای پرطنین است، به خصوص از جانب گروه سنی شش تا ده سال. فقط تعداد معدودی سکوت می‌کنند. برخی اوقات آنان را با تمرینات عضلانی آشنا می‌کنم تا آدرنالین در خون جریان پیدا کند. برخی از روش‌های بنیادی حرکت را به ایشان آموزش می‌دهم. به غیر از کتاب بدیهه گویی در تئاتر و بازی‌های نمایشی برای کلاس درس، نوشتهٔ ویولاسپولین[۱]، کتاب‌های مناسب دیگری برای اجرای خلاقانهٔ نمایش‌ها در کلاس درس وجود دارند که از این قرارند: نمی‌توانی بگویی، نمی‌توانی بازی کنی، نوشتهٔ ویویان پالی[۲]، کاربرد نمایش در کلاس درس، نوشتهٔ جان مک‌ری[۳]، تئاتر بازی کنیم: اجرای نمایش با جوانان، نوشتهٔ هربرت کهل[۴] و وقتی که قصه‌ها به مدرسه می‌آیند، نوشتهٔ پاتسی کوپر.

به نمایش درآوردن قصه‌ها می‌تواند منجر به بروز اختلاف در کلاس درس شود. پس لازم است که قصه‌گو قوانینی در نظر بگیرد، قوانینی مانند تعویض نقش‌ها و هم‌چنین طرح این موضوع که وقتی کلاس‌ها در حال «اجرا کردن» نمایش‌نامه‌های خود هستند، شنوندهٔ خوبی بودن تا چه حد مهم است. پاتسی کوپر می‌نویسد:

اصلاحات و قواعد اصلی را به زبانی آشنا تبیین کنید. مثلاً بگویید: «داخل دایره محل نمایش ماست». واژه‌هایی چون «نویسنده»، «هنرپیشه» و «ایفای نقش» احتمالاً به توضیح نیاز دارند. لازم نیست همه چیز را برایشان توضیح دهید. به هر حال در اولین جلسات اجرای نمایش، فرصت‌هایی برای مطرح کردن واژه‌هایی چون «دیالوگ»، «خارج از صحنهٔ نمایش» و دیگر واژه‌هایی نمایشی پیدا می‌شود. در نظر گرفتن قانون «تماس بدنی ممنوع» به هنگام نمایش مفید است. کودکان خردسال به هنگام ایفای نقش پرخاشگرانه، همیشه خود را مهار نمی‌کنند و وجود قانون تماس بدنی ممنوع، به حل این مشکل کمک می‌کند.

در بیشتر موارد، به شیوهٔ اجرای نمایش کودکان اعتماد می‌کنم. من قصد ندارم از آنان هنرپیشه بسازم، فقط آنها را راهنمایی و راهبری می‌کنم. چون معمولاً تعداد دانش‌آموزان زیاد است، آنان را به دو یا سه گروه تقسیم می‌کنم و تا جایی که بتوانم (اغلب با کمک معلم) نقش را به صورت نوبتی به افراد داوطلب محول می‌کنم. اغلب یکی از کودکان کارگردان و راوی می‌شود، وظیفهٔ او حفظ تداوم قصه است. اگر برای همهٔ کودکان نقشی وجود نداشته باشد نقش‌هایی جدید در نظر می‌گیرم. ممکن است

---

1. Viola Spolin
2. Vivian Paley
3. John Mcrae
4. Herbert Kohl

در طول اولین جلسه در حرکت‌ها و واژه‌ها کمی آنان را راهنمایی کنم، اما انجام این کار در جلسات بعد ضروری نیست. کسانی که در نمایش شرکت ندارند، تماشاچی می‌شوند و بازیگران در «صحنه» با استفاده از اشیای داخل کلاس وسایل ضروری برای نمایش را فراهم می‌کنند.

پس از این که گروه‌ها به نوبت قصه‌های متعددی را به نمایش درآوردند، از کودکان می‌خواهم تا میزها و صندلی‌ها را سر جای خود بگذارند و به آنان برای نوشتن و نقاشی کردن، کاغذ و مدادشمعی و مدادرنگی می‌دهم. در این مرحله از کودکان می‌خواهم تا از میان قصه‌هایی که گفته‌ام، موضوع مورد علاقهٔ خود را انتخاب کنند و چیزی دربارهٔ آن بنویسند یا نقاشی کنند و یا مطابق سنشان، از آنان می‌خواهم روایت خود را از یکی از قصه‌ها بنویسند و تا آن‌جاکه می‌توانند آن را تغییر دهند. علاوه بر تأکیدی که بر نمایش خلاق دارم، همیشه در جلسات خود نقاشی هم می‌گنجانم، چراکه برخی از کودکان در بیان خود در قالب واژه‌ها با مشکل روبه‌رو می‌شوند، اما در بیان بصری مشکل ندارند. ادوارد دبونو[1] در کتاب کودکان مشکلات را حل می‌کنند به همین مسئله اشاره می‌کند.

کودکان خردسال نمی‌توانند همیشه عقاید خود را در قالب کلمات خوب بیان کنند و حیف است که بخواهیم آنان برای بیان مطالب، به کلمات محدود شوند. فهمیدن کلمات گاهی دشوار است و برای تعبیر معنای آنها ممکن است مجبور شویم به حدس متوسل شویم، ولی نقاشی، واضح و نسبتاً بدون ابهام است. برای نقاشی کردن لازم است آدم موضوع مشخصی را در نظر بگیرد. در نقاشی نمی‌توان گفت آجرها سریع‌تر از حد معمول چیده شده‌اند، زیرا مجبورید کاری را که انجام شده است، دقیقاً نشان دهید نقاشی امتیازات دیگری نیز دارد. با نقاشی کل موضوع به یکباره دیده می‌شود و بعد می‌توان با اضافات، تغییر و تبدیل، اصلاح، و غیره روی آن کار کرد.

قصه‌گو می‌تواند در کنار نقاشی، بازی‌های فراوانی مثل بازی «چه می‌شد اگر؟»، شعرخوانی، کارت‌بازی و غیره را در جلسه ارایه کند. در این‌جا همکاری‌های دیگران، مثلاً دو یا سه کودک بزرگ‌تر، والدین یا معلم‌های دیگر مؤثر است. ممکن است در هجی کردن کلمه‌ای، درک مفاهیم و امثال اینها نیاز به کمک باشد. به هر حال هرگز کسی را وادار به شرکت نمی‌کنم و تأکیدی بر درست هجی کردن و صحت دستور زبان ندارم. چون کودکان با سرعت‌های متفاوتی کار می‌کنند، بر تمام کردن نقاشی نیز تأکید نمی‌کنم. کودکانی راکه سریع‌تر از بقیه کار خود را تمام می‌کنند تشویق می‌کنم تا صحنهٔ دیگری از نمایش را نقاشی کنند یا توضیحات بیشتری را دربارهٔ نمایش بنویسند. البته پس از مدت معینی از

---

1. Edward deBono

داوطلبان می‌خواهم قصهٔ خود را بخوانند و نقاشی خود را نشان دهند، حتی اگر کارشان را تمام شده به حساب نیاورند. قصه‌هایی که در جلسه‌ای خاص آورده می‌شوند راه تحقیق و تفحص را به خصوص برای کودکان بزرگ‌تر، باز می‌کنند. در برخی موارد می‌توان کودکان سنین بالاتر را به گردآوردن افسانه‌ها و قصه‌های یک جامعه یا منطقهٔ بخصوص و تدوین کتابی یا اجرای نمایش‌هایی بر اساس کار دسته جمعی تشویق کرد.

جلسهٔ قصه‌گویی که آن را به طور خلاصه بیان کردم، معمولاً یک ساعت و نیم تا دو ساعت به طول می‌انجامد. در جلسهٔ مشورتی با معلم، احتمالاً مطالبی را مطرح کرده‌ام که او را در جلسات بعدی قادر به ادامهٔ کار با کودکان می‌کند. تصاویر کارتونی در صورتی مفید است که سبب شود کودکان در خواندن، نوشتن و نقاشی کردن، به هر حالتی که خواهان آن‌اند احساس آزادی کنند. با این کار می‌توان به کودکان، در بیان کلامی و همکاری با یکدیگر کمک کرد. بیان کلامی و همکاری، در فرایند بدیهه‌سرایی و نمایش خلاق آموخته می‌شوند. کارهای بعدی به عهدهٔ معلم است که تعیین کند چه چیزهایی برای برنامهٔ درسی کلاس مهم است.

جلسات قصه‌گویی، چارچوبی انعطاف‌پذیر دارند و همان‌طور که نشان خواهم داد، می‌توانند شیوه‌های بسیار متفاوتی داشته باشند. این جلسات چارچوبی برای شروع کار طولانی مدت با معلم و کودکان فراهم می‌کنند، به شرط این که قصه‌گو بتواند در طول دورهٔ معینی با کلاس کار کند. چنانچه امکان اجرای بیش از یک جلسهٔ قصه‌گویی وجود نداشته باشد، جلسه‌ای که قصه‌گو مجری آن است الگویی برای معلم‌ها می‌شود، زیرا به اعتقاد من معلم‌ها می‌توانند خود قصه‌گوی کودکان باشند.[۸۶]

همچنان که هدف از قصه‌گویی، آموزش غیرمستقیم است، نتیجه‌گیری از قصه نیز باید به طور غیرمستقیم انجام گیرد. به همین دلیل هرگز نباید بعد از اتمام قصه، از مخاطبان خود بخواهیم تا نتیجهٔ داستان را مستقیماً بیان کنند. قصه‌گو قبل از قصه به طور غیرمستقیم اشاره‌ای به موضوع قصه می‌کند. سپس بعد از اتمام جلسهٔ قصه‌خوانی و حتی در روزهای بعد با اشاره‌ای به اعمال شخصیت‌های داستانی به بررسی غیرمستقیم داستان و بیان آن می‌پردازد.

فرهنگ عامه برای پایان قصه نیز جملات خاصی دارد. بعضی مناطق از جملات آهنگینی چون: «بالا رفتیم ماست بود، پایین آمدیم دوغ بود، قصهٔ ما دروغ بود» و شکل‌های دیگر این جمله استفاده می‌کنند.

بعضی نیز می‌گویند، چنان که پسر پادشاه (یا هر قهرمان مثبت دیگر قصه) به آرزویش رسید، هر

دوستی (به آرزویش برسد). چنان که وزیر حیله‌گر (یا هر ضدقهرمان دیگری) نابود شد هر دشمنی. برخی نیز با استفاده از گویش محلی خود می‌گویند:

ای دَسم پرو i dassam parru

او دَسم پرو o dassam parru

هر چه گفتم har ci goftem

همه‌اش دُرو hamas duru

یعنی این دستم پارچه، آن دستم پارچه، هر چه گفتم همه‌اش دروغ.

بررسی یکی از قصه‌های سنتی اروپا به نام «فلوت‌زن رنگارنگ هملین» می‌تواند فعالیت‌هایی را که قصه‌گو در آغاز و انجام و حتی در جریان خواندن قصه انجام می‌دهد، به صورت عملی نشان دهد. این فعالیت هر چند با هدف اصلی آموزش زبان غیربومی انجام می‌گیرد، اما یقیناً می‌تواند در جریان کار قصه‌گویی راهنمای قصه‌گو باشد.[۸۶]

«فلوت‌زن رنگارنگ هملین» از مشهورترین قصه‌های اروپایی است. این قصه به دو شکل شفاهی و کتبی از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است. هملین یکی از شهرهای شمال آلمان است که طبق این قصه، اتفاقات در آن‌جا به وقوع پیوسته است. قصه در سراسر جهان مشهور است. بنابراین امکان دارد دانش‌آموزان کلاس قبلاً آن را شنیده باشند.

فعالیت ۱

اول بگذارید دانش‌آموزان آنچه را از قصه به خاطر دارند برایتان بازگو کنند، ولی اجازه دهید حرف‌هایشان را بیشتر با زبان محلی خودشان بگویند تا با زبان انگلیسی[۱]. آنها احتمالاً برداشت شخصی خودشان از داستان را بیان خواهند کرد و شما بعداً آن را با برداشت خودتان از داستان مقایسه خواهید کرد. پایان داستان می‌تواند سبب بروز برخی مخالفت‌ها شود، چنان که در برخی روایت‌ها ذکر نمی‌شود که پسری فلج در مقام قاصد رخدادهای مربوط به بچه‌ها را برای اهالی شهر بازگو می‌کند. شرحی که بیان خواهد شد، شامل این بخش از داستان ـ پسری فلج در مقام پیک ـ است. بنابراین مطمئن شوید که دانش‌آموزان کلاس، قبل از این که داستان به انگلیسی گفته شود، تمام قصه

---

۱. بحث زبان در مطالبی که نقل می‌شود، مربوط به آموزش زبان انگلیسی از طریق قصه‌گویی است و اگر اشاراتی به زبان انگلیسی می‌شود به همین دلیل است.

را به زبان خودشان فهمیده‌اند.

به محض این که همهٔ دانش‌آموزان در مورد محتوای قصه موافقت کردند، کلاس را به چند گروه تقسیم کنید و از آنها بخواهید کارت‌هایی را که نشان‌دهندهٔ شخصیت‌ها و مکان‌های داستان است برای جلسه قصه‌گویی خودشان آماده کنند. این کارت‌ها باید به اندازه‌ای بزرگ باشد که دانش‌آموزان میزهای آخر کلاس نیز به راحتی قادر به مشاهدهٔ آن باشند. پس از این، قصه‌گو باید در مورد شخصیت‌ها و مکان‌هایی که نیاز به روشن شدن دارند، توضیح دهد: شهردار، فلوت‌زن، مردم شهر، بچه‌ها، موش‌ها، بچهٔ فلج، شهر، رودخانه، پل و کوهستان.

فعالیت ۲

شخصیت‌های داستانی ذیل را به کلاس معرفی کنید:

شهردار

فلوت‌زن رنگارنگ

اهالی شهر

بچه‌ها

موش‌ها

بچه فلج

ممکن است بچه‌ها در فهمیدن این که چرا فلوت‌زن در نام داستان، فلوت‌زن رنگارنگ نامیده می‌شود، دچار مشکل شوند، در این صورت معنی رنگارنگ را توضیح دهید (کسی که لباس‌های رنگارنگ و درخشان می‌پوشد).

بگذارید دانش‌آموزان به زبان انگلیسی [زبانی که قرار است یاد بگیرند]، دربارهٔ مکان داستان حرف بزنند. شهر هملین که به وسیلهٔ رودخانه و یک رشته کوه در شرق آن محاصره شده است. کارت‌ها را مطابق این مکان‌ها به دانش‌آموزان کلاس نشان دهید. به عنوان یک فعالیت فوق‌العاده نیز می‌توانید از دانش‌آموزان بخواهید موقعیت هملین را روی نقشهٔ جهان تعیین کنند.

به انگلیسی سؤالاتی نظیر سؤالات زیر را از دانش‌آموزان بپرسید:

- چند شخصیت اصلی در این داستان وجود دارد؟
- مکانی که داستان در آن اتفاق می‌افتد کجاست؟
- کوه کجا قرار گرفته است؟

ـ در زبان شما به لغت‌های شهردار، اهالی شهر، فلوت‌زن، بچهٔ فلج، موش‌ها چه می‌گویند؟

حالا داستان را برای دانش‌آموزان تعریف کنید، اما انتظار نداشته باشید که آنان با یک‌بار شنیدن داستان، همه چیز را بفمند، بین داستان و زندگی پیوندی برقرار کنید و با استفاده از صدا و اشاراتی نشان دهید در قصه چه اتفاقی رخ داده است، حرکات بدنی (فیزیکی) داستان را مانند سپس دوید، داخل .... پرید، در طول .... راه رفت و .... نمایش دهید.

وقتی نام شخصیت‌ها یا مکان‌ها در داستان می‌آید، با تأکید و تعلل مقتضی روی کارت‌ها، به روشن شدن معانی داستان کمک کنید.

به تفاوت‌های زبانی مثل آهنگ کلام، .... در داستان بیشتر توجه کنید. می‌توانید قبل از شروع قصه‌گویی، کلمات و ترجمهٔ آنها را روی تابلو بنویسید و سپس اجازه دهید دانش‌آموزانی که در یادگیری دچار مشکل شده‌اند، سؤالاتشان را طرح نمایند. برای سهولت ادراک دانش‌آموزان، داستان در زمان حال ساده نوشته شده است. داستان‌هایی که با کلام گزارش می‌شوند، برای یادگیرندگان سطح پایین، مشکلات زیادی می‌آفرینند. در این قسمت برای آسان کردن فهم دانش‌آموزان و برای استفاده در فعالیت‌های بعدی، داستان به سیزده قسمت تقسیم شده است.

فلوت‌زن رنگارنگ هملین

این شهر هملین است. هملین در آلمان قرار دارد. اهالی شهر یک مشکل بزرگ دارند. مشکل آنان این است که موش‌ها همه جای شهر را فراگرفته‌اند.

اهالی شهر می‌گویند: موش‌ها همه جا را پر کرده‌اند، ما می‌خواهیم پیش شهردار برویم. او باید به ما کمک کند.

شهردار می‌گوید: من موش‌ها را دوست ندارم، اما چه کاری از دست من برمی‌آید؟ من نمی‌توانم موش‌ها را از شهر بیرون کنم.

اهالی شهر عصبانی هستند.

مردی غریبه وارد شهر می‌شود و می‌خواهد شهردار را ببیند. او فلوت‌زن رنگارنگ است.

فلوت‌زن رنگارنگ به شهردار می‌گوید: اگر شما را از دست موش‌ها خلاص کنم، مقداری پول به من می‌دهید؟

شهردار پاسخ می‌دهد: بله، حتماً، فلوت‌زن رنگارنگ خوشحال می‌شود.

فلوت‌زن رنگارنگ شروع به نواختن یک آهنگ می‌کند، ناگهان همهٔ موش‌ها دنبال فلوت‌زن راه

می‌افتند. وقتی همهٔ موش‌های شهر به دنبال فلوت‌زن از شهر بیرون می‌روند، فلوت‌زن رنگارنگ به داخل رودخانه می‌رود.

همهٔ موش‌ها به دنبال فلوت‌زن به داخل رودخانه می‌پرندو غرق می‌شوند.

فلوت‌زن رنگارنگ به شهردار می‌گوید: دیگر هیچ موشی در هیچ جای شهر نمانده است، لطفاً پول مرا بدهید.

شهردار پاسخ می‌دهد: نه، برو گم شوا ما تو را به این‌جا احضار نکرده‌ایم. پولی را که می‌خواهی نمی‌دهم.

فلوت‌زن شروع به نواختن آهنگ دیگری می‌کند، این‌بار بچه‌های شهر هملین با شنیدن آهنگ به دنبال فلوت‌زن راه می‌افتند.

همهٔ بچه‌ها به دنبال فلوت‌زن رنگارنگ از شهر بیرون می‌روند. حتی کودک فلجی هم که نمی‌تواند به سرعت بدود به دنبال بچه‌ها به راه می‌افتد. بچه‌ها از روی پل عبور می‌کنند.

بچه‌ها بدون لحظه‌ای توقف به سوی کوه می‌روند، کوه دهان باز می‌کند و فلوت‌زن رنگارنگ به داخل کوه قدم می‌گذارد، بچه‌ها نیز به دنبال فلوت‌زن وارد دهانهٔ کوه می‌شوند.

کودک فلج نیز می‌خواهد همانند دیگر بچه‌ها به داخل کوه قدم بگذارد، ولی کوه به سرعت بسته می‌شود و کودک فلج با کمک عصای خود به خانه بر می‌گردد.

جز یک کودک، هیچ بچه‌ای در هملین نمی‌ماند، شهردار باید بدهی فلوت‌زن رنگارنگ را می‌پرداخت.

قصه را دو و یا حتی سه بار برای بچه‌ها بیان کنید و آن‌قدر این کار را تکرار کنید تا دانش‌آموزان همهٔ داستان را بفهمند.

فعالیت ۱

دانش‌آموزان می‌توانند این فعالیت را در حالی که شما برای آنها قصه‌گویی می‌کنید، به جای تکلیف انجام دهند. بهتر است این فعالیت در خلال دومین مرحلهٔ بازگویی قصه انجام گیرد. این فعالیت می‌تواند عامل کنترل‌کننده‌ای برای درک مطلب داستان باشد.

روش انجام این فعالیت چنین است: از صفحهٔ «چه کسی چه کاری را انجام داد» (به صفحات بعد مراجعه شود) کپی بگیرید. به دانش‌آموزان امکان دهید تصمیم بگیرند کدام یک از سه شخصیت در طرف چپ ستون و کدام یک در طرف راست ستون، نمایش را اجرا کنند.

مطمئن شوید که دانش‌آموزان با تمرکز روی «چه کسی چه کاری را در کدام صحنهٔ قصه انجام داد؟» داستان را فهمیده‌اند. راه دیگر بهره‌برداری از این فعالیت تقسیم کلاس به سه گروه و نام‌گذاری هر گروه به نام یکی از شخصیت‌های نوشته شده روی کارت است. هر زمان که اسم یک شخصیت در داستان ذکر شد، نمایندهٔ شخصیت باید، کارتش را بالا بگیرد.

چه کسی چه کاری را انجام می‌دهد؟

۱ـ شهردار	
فلوت زن رنگارنگ	موش ها را بیرون خواهد کرد.
مردم	
۲ـ مردم	
فلوت‌زن رنگارنگ	می‌گوید: من موش‌ها را دوست ندارم.
شهردار	
۳ـ شهردار	
فلوت‌زن رنگارنگ	وارد شهر می‌شود.
مردم	
۴ـ فلوت‌زن رنگارنگ	می‌گوید: اگر موش‌ها را از شهر بیرون کنم،
شهردار	آیا مقداری پول به من خواهید داد؟
مردم	
۵ـ موش‌ها	
فلوت‌زن رنگارنگ	به داخل رودخانه می‌پرند و غرق می‌شوند.
بچه‌ها	
۶ـ فلوت‌زن رنگارنگ	
شهردار	می‌گوید: پولی راکه می‌خواهی به تو نمی‌دهم.
موش‌ها	
۷ـ موش‌ها	
فلوت‌زن رنگارنگ	آهنگ متفاوتی می‌نوازد.
بچه‌ها	
۸ـ بچه‌ها	به درون کوه قدم می‌گذارند.

موش‌ها

مردم

۹ ـ فلوت‌زن رنگارنگ

پسر فلج　　می‌خواهد وارد کوه شود، ولی کوه بسته می‌شود.

شهردار

۱۰ ـ پسر فلج

بچه‌ها　　باید پول فلوت‌زن را می‌پرداخت.

شهردار

فعالیت ۲

هدف از این فعالیت این است که دانش‌آموزان قصه را بیان کنند. کلاس را به گروه‌های دوتایی یا سه‌تایی تقسیم کنید. کپی سیزده قسمت داستان را به همان شکلی که در صفحات پیشین آمد، به طور اتفاقی و بی‌هدف در اختیار دانش‌اموزان قرار دهید. تصاویر کارت‌ها را یکی پس از دیگری روبه‌روی دانش‌اموزان بگیرید تا به خاطر بیاورند که چه اتفاقی در داستان رخ داده است. به اندازهٔ کافی به آنها فرصت دهید تا تصمیم بگیرند که در قالب کدام شخصیت ظاهر شوند و سپس اجازه دهید داستان را به صورت چرخشی و بخش‌بخش بخوانند. فقط دوازده بخش از سیزده بخش را به دانش‌آموزان بدهید به طوری که داستان در یک مرحله قطع شود. با این روش همهٔ افراد کلاس مجبور می‌شوند قسمت غایب داستان را پیدا کنند. اگر دانش‌آموزان کارت‌ها را برای هر یک از بخش‌های داستان ساخته‌اند، می‌توانند کپی‌های بخش‌هایشان را چنان که گفته شد، جای شخصیت‌های صحیح قرار دهند.

فعالیت ۳

دانش‌آموزان می‌توانند این فعالیت را بدون انجام دادن فعالیت قبلی شروع کنند. هدف فعالیت هم داستان گویی دانش‌آموزان کلاس است، اما در این فعالیت، تصاویر بخش‌های مختلف در مقابل دانش‌آموزان قرار نمی‌گیرد، بلکه دانش‌آموزان فهرست کلمات نوشته شده را به مثابه راهنما، پیش‌روی خود قرار می‌دهند.

۱ ـ شهر

۲ـ مردم

۳ـ شهردار

۴ـ فلوت‌زن رنگارنگ

۵ـ فلوت‌زن رنگارنگ / شهردار

۶ـ آهنگ

۷ـ آب

۸ـ پول نیست

۹ـ آهنگ

۱۰ـ بچه‌ها

۱۱ـ کوه

۱۲ـ پسر فلج

۱۳ـ پایان

کلاس را به سیزده گروه تقسیم کنید و به هر گروه یک شماره و یک کلید واژه یا شخصیت بدهید. به گروه برای نوشتن بخش‌های خودشان، وقت کافی بدهید، ولی به آنها اطمینان دهید که نیاز نیست عبارات دقیقاً مانند عبارات قصه باشد.

در نهایت به دانش‌آموزان اجازه دهید، داستان را بر اساس آنچه روی تخته نوشته شده است، بخوانند. دانش‌آموزان می‌توانند این فعالیت را سریع‌تر و بیشتر به صورت خودجوش انجام دهند. هر چه دانش‌آموزان این فعالیت را بیشتر انجام دهند، بعضی افراد، چیزهایی دربارهٔ داستان به یاد خواهند آورد. در این صورت بگذارید آن را برای دیگران بگویند. اگر دانش‌آموزان نتوانستند چیزی از داستان به خاطر بیاورند، به آنها بیشتر کمک کنید. می‌توانید تعدادی از اولین کلمات بعضی بخش‌ها دوباره بخوانید، یا نشان دهید که شمارهٔ روی تابلو، مطابق با کدام بخش داستان است.

پی‌نوشت:

۱ ـ پلووسکی، آن: دنیای قصه‌گویی، ترجمهٔ ابراهیم اقلیدی، ج دوم، سروش، تهران، ۱۳۶۹، ص ۲۳.

2 - Bev's, Gifs: storytelling Media, < http: // Fa [con], Jmu/ rawseyil / drama.htm > online. 26 may 2001.

۳ـ بریسفورد، برندا و آن میلر: مقالهٔ «هنر قصه‌گویی پیوند جادویی تخیل و خلاقیت»، ترجمهٔ کمال پولادی، روزنامهٔ ابرار، ۷۷/۷/۱۱.

4 - Sandu, Itah: story telling. < Http:// sunsite. queesusyu. ca / mamory palace / garden / danceol / storutelling. htm / online. 30 Jun 2001.

۵ ـ صدیق، یوسف: تحقیق منتشر شدهٔ «قابلیت‌های کاربردی افسانه‌های عامیانه در برنامه‌های عروسکی و انیمیشن سیما»، جزوهٔ مرکز تحقیقات برنامه‌ای صدا و سیما، گروه هنر (تحقیق سال‌های ۸۰ ـ ۷۹)

۶ ـ فولکه تگادف «داستان‌سرا، نقال و قصه‌گوی مدرن»، سروش، شماره ۸۸۱، شنبه ۲۲ فروردین ۷۷، ص ۳۳.

7 - Mc Williams. Barry; The Art of Storytelling: < http:// www. seant. com / e Ldrbarry / roos / art/ htm >. online. 30 may 2001.

8 - Ibid

9 - Ibid

10 - Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*, published in penguin books, 1984 (reprinted) page 202.

۱۱ ـ فولکه «تگادف» داستان‌سرا، نقال و قصه‌گوی مدرن» سروش، شماره ۸۸۱، ص ۳۳.

۱۲ ـ چمبرز، دیویی: قصه‌گویی و نمایش خلاق، ترجمهٔ ثریا قزل‌ایاغ، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۴۰.

۱۳ ـ بتلهایم، برونو: کاربردهای افسون، ترجمه و توضیح: دکتر کاظم شیوا رضوی، ناشر: کاظم شیوا رضوی، بی‌تا، ص ۴۴۵

۱۴ ـ همان، ص ۴۴۵.

۱۵ ـ همان، ص ۱۴.

۱۶ ـ همان، ص ۱۵.

۱۷ ـ همان، ص ۱۷.

۱۸ ـ همان، ص ۱۸.

۱۹ ـ همان، ص ۲۵.

۲۰ ـ همان، ص ۳۳.

۲۱ ـ چمبرز، دیویی: پیشین: ص ۷.

۲۲ ـ زایپس، جک: قصه‌گویی خلاق، ترجمهٔ مینو پرنیانی، انتشارات رشد، سال ۱۳۸۰، ص ۴۳.

۲۳ ـ مارزلف، اولریش: مقاله «سیر قصه‌های تعلیمی بین مذاهب»، ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، مجلهٔ بخارا، شماره ۷.

۲۴ ـ همان.

۲۵ ـ همان.

۲۶ ـ همان.

۲۷ ـ همان.

28 - Storyelling < http: /// www. comptons. com / encyclopedia / 0150 / 01746176 - A. html > online. 20 Jun 2001.

۲۹ـ ابن‌ندیم (محمدبن‌اسحاق ندیم معروف به ابوالفرج‌بن‌ابویعقوب وراق): الفهرست، ترجمهٔ م. رضا تجدد، ص ۵۴۰.
۳۰ـ همان، ص ۵۴۰.
۳۱ـ ر.ک. پلووسکی، آن: پیشین، ص ۳۲.
۳۲ـ همان، ص ۴۵ به بعد.
۳۳ـ همان، ص ۸۱.
۳۴ـ همان، ص ۸۶.
۳۵ـ صدیق، یوسف: پیشین، ص ۹.
۳۶ـ همان، ص ۱۰.
۳۷ـ پلووسکی، آن: پیشین، ص ۱۰۱.
۳۸ـ ر.ک. چمبرز، دیویی: پیشین، ص ۴۳ به بعد.
۳۹ـ در بررسی سبک به این نکته بیشتر خواهیم پرداخت.
۴۰ـ رحماندوست، مصطفی: «قصه‌گویی و راه و رسم آن»، رشد، ۱۳۷۷، ج۳، ص ۵۲.
۴۱ـ همان، ص ۵۴.
۴۲ـ همان، ص ۶۳.
۴۳ـ ر.ک. رحماندوست، مصطفی: پیشین، ص ۳۷.
۴۴ـ چمبرز، دیویی: پیشین، ص ۳۶ به بعد.
۴۵ـ همان، ص ۲۳.
۴۶ـ شعاری نژاد، علی‌اکبر: پیشین، ص ۶۱.
۴۷ـ همان، ص ۱۷.
۴۸ـ ر.ک. همان، ص ۲۲.
۴۹ـ همان، ص ۶۱.

50 - Giesler, Harlynne.: < http://www.reclate.com/pages/articles/hqeislers html.26 may 2001.

۵۱ـ چمبرز، دیویی: پیشین، ص ۳۶.
۵۲ـ رحماندوست، مصطفی: پیشین، ص ۳۳.
۵۳ـ شعاری‌نژاد، علی‌اکبر: ادبیات کودکان، انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۴، ص ۸۳.
۵۴ـ فولکه «نگادف» داستان‌سرا، نقال و قصه‌گویی مدرن»، ص ۳۴.

55 - Appekline, Kimberly: The Elements of Good Storylling < ltp://www. Skotos.net/articles/good storytlling>html,online,9 Jul 2001.

۵۶ـ رحماندوست، مصطفی: پیشین، ص ۲۷.
۵۷ـ همان، ص ۲۸.
۵۸ـ پلووسکی، آن: قصه‌گویی در خانه و خانواده، ترجمه و تألیف مصطفی رحماندوست، مدرسه، چاپ دوم، ۱۳۷۶، ص ۶۹
۵۹ـ کیومرثی، غلامعلی (تلخیص‌کننده): اصول و روش‌های قصه‌گویی، معاونت فرهنگی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۷۴، ص ۵۳.
۶۰ـ پلووسکی، آن: دنیای قصه‌گویی، ص ۱۷۱.
۶۱ـ همان، ص ۱۷۳.
۶۲ـ همان، ص ۱۷۵.

۶۳ـ همان، ص ۱۸۷.

64 - Guddon, J. A: op. cit. p 663.

۶۵ـ ر.ک. زایپس، جک: پیشین، ص ۷۲.

۶۶ـ چمبرز، دیویی: پیشین، ص ۴۲.

67 - Geisler , Harlynne: Storytelling < httP:// www.recreate.com/pages/articles/hqeisler's html>online. 26 may 2001.

۶۸ـ فولکه «تگادف» داستان‌سرا، نقال و قصه‌گوی مدرن»، ص ۳۵.

69 - Geisler , Harlynne: Storytelling < http://www.recreate.com/pages/articles/hqeislers html>26 may 2001.

۷۰ـ ر.ک. رحماندوست، مصطفی: پیشین، ص ۴۲.

۷۱ـ ر.ک. چمبرز، دیویی: پیشین، ص ۴۰.

۷۲ـ پلووسکی، آن: دنیای قصه‌گویی، ص ۲۴۱.

۷۳ـ همان، ص ۲۶۶.

۷۴ـ زایپس، جک: پیشین، ص ۲۴.

75 - Appeleline, Kimberly: The Elements of Good Stoeytelling. <http://www.Skotos.net/articles /good storytelling. html>online.9 Jun 2001.

۷۶ـ ر.ک.رحماندوست، مصطفی: پیشین: ص ۴۴.

۷۷ـ همان، ص ۴۵.

۷۸ـ همان، ص ۴۷.

۷۹ـ همان، ص ۴۹.

۸۰ـ چمبرز، دیویی: پیشین، ص ۲۷.

81 - Sadu, Itah; Storytelling. <http://sunsite.queensu.ca/memory place / danceol / storytelling. html/online.30 Jun 2001.

82 - Pellerin, Frederic: Storytelling. <http://www.Pch. gc.ca/francophonie 2001 / culture / storytelling. html > online. 30 Jun 2001.

83 - Geisler, Harlynn: storytelling < jttp://www. recreate.com/26 may 2001.

۸۴ـ پلووسکی، آن: پیشین، ص ۱۵۹.

۸۵ـ زایپس، جک: پیشین، ص ۳۵.

۸۶ـ همان، ص ۴۰.

87 - Zaro, Juan Jesus :Storytelling (Handbooks for the Enlgish Classrom), Sagrario Salaberri Heinemann Publishers (Oxford) Ltd 1995, p. 14 until 20.

فصل دوم ـ رادیو، تلویزیون و قصه‌گویی

قرن‌هاست که قصه و قصه گویی بهترین راه بیان آرزوهاست.
(آن پلووسکی)

زمینه‌های هنری رادیو و تلویزیون

ابتدا باید دو رسانهٔ رادیو و تلویزیون و خصوصیات آن دو را بشناسیم تا بتوانیم در مورد تعامل قصه‌گویی و رسانه سخن بگوییم. باید به یاد داشت که قصه‌گویی به‌صورت حضوری، تجربه‌ای است که پیشرفته‌ترین فنآوری‌ها هم نمی‌تواند جای آن را پر کند، زیرا قصه‌گو و مخاطب هر دو در یک زمان به آفرینش دو جانبه دست می‌یابند، آفرینشی که به قول چمبرز بر اساس کلمه‌ها و تخیل بنا شده است. علاوه بر این، بسیاری مخالف اطلاق لفظ قصه‌گویی بر قصه‌گویی رادیویی و تلویزیونی هستند، آنان بر این اعتقادند که به قصه‌گویی نمی‌توان به صورت تجاری و با هدف تولید انبوه نگریست، زیرا در حقیقت مخاطبان برنامه‌های زندهٔ قصه‌گویی، قصه‌گو را در آفرینش یک فرایند یاری می‌دهند، یعنی قصه‌گو با مشاهدهٔ تأثیرات کلام و حرکات خود بر مخاطبان، تغییرات لازم را در برنامهٔ قصه‌گویی به وجود می‌آورد و این همان روندی است که قصه‌گوی رادیویی و تلویزیونی قادر به انجام دادنش نیست، اما در هر حال با توجه به دامنهٔ وسیع تأثیرات رادیو و تلویزیون و گرایش مردم، خصوصاً کودکان و نوجوانان به آن، لاجرم باید به قصه‌گویی در این دو رسانهٔ مهم توجه خاصی مبذول داشت.

بی‌شک شناخت رسانه و کشف راه صحیح استفاده از آن با تأثیرگذاری شگرفی همراه خواهد بود. امروزه انواع برنامه‌های قصه‌گویی و حتی شبکه‌های رادیویی با هدف قصه‌گویی و نمایش تأسیس شده‌اند. رادیو دراما، رادیو شکسپیر، رادیو داستان و رادیو فابل و ..... از جمله رادیوهایی هستند که در

جای جای جهان، فقط با تکیه بر قصه و متون داستانی به کار خود ادامه می‌دهند. رادیو جن‌نی (در زبان ولفی به معنای جوان) هم‌اکنون در کشوری چون سنگال هر عصر شنبه برنامه‌ای پنجاه دقیقه‌ای پخش می‌کند که طبق آمار پانصد هزار کودک و بزرگسال سنگالی را به خود جذب کرده است. این برنامه که محورش قصه‌گویی است، کاملاً غیرحرفه‌ای است و پنج نوجوان آن را تهیه می‌کنند.

هانری دیوزد رییس بخش روش‌ها، سواد و فنون آموزشی یونسکو که در پاریس، نقش رسانه‌های ارتباطی و آموزشی را در آموزش و پرورش کشورها، به ویژه در کشورهای رو به توسعه بررسی می‌کند، معتقد است: انگیزهٔ بنیانی تغییر، وجود این حقیقت است که مدرسه و مدیر و معلمش حق انحصار دانش را در برابر تکنولوژی‌های ارتباطی جدید از دست داده‌اند، بنابراین نقش‌های جدیدی را باید تقبل کنند.[۱]

مک لوهان تلویزیون را رسانه‌ای سرد و رادیو را رسانه‌ای گرم می‌داند. وی در توضیح این اصطلاحات می‌نویسد: یک تفاوت اصلی میان رسانه‌های گرمی چون رادیو و سینما با رسانه‌های سردی مانند تلفن یا تلویزیون وجود دارد. زمانی که رسانه‌ای بتواند یکی از حواس انسانی را امتداد بخشد و حساسیت بالایی نصیب آن سازد، به آن رسانه گرم می‌گویند. منظور از حساسیت بالا، ارایه هر چه بیشتر داده‌هاست. از نظر دیداری یک عکس دارای حساسیت بالایی است، اما یک داستان مصور و نقاشی شده، حساسیت کمی ایجاد می‌کند، چون اصولاً حس شنوایی حجم کمی از اطلاعات را جذب می‌کند و شنونده باید مقداری بر اطلاعات داده شده از طریق کلام بیفزاید تا آن را کاملاً درک کند. اصولاً رسانه‌های گرم برعکس رسانه‌های سرد جای خالی چندانی برای مخاطبان خود باقی نمی‌گذارند تا پر کند، در نتیجه باید گفت رسانه‌های گرم، تشریک مساعی چندانی را ایجاب نمی‌کنند و از این لحاظ مخاطبان خود را سرخورده می‌کنند، در حالی که رسانه‌های سرد عکس این حالت را پدید می‌آورند. با این تفاصیل می‌توان چنین ادعا کرد که تأثیر رسانهٔ گرمی چون رادیو بر مخاطبان کاملاً با تأثیر رسانه‌ای سرد همانند تلفن، فرق می‌کند ... رسانهٔ گرم، کمتر از رسانهٔ سرد تشریک مساعی را طلب می‌کند. درست مانند یک کنفرانس در برابر یک جلسهٔ مذاکره، یا یک کتاب در برابر گفت‌وگو.[۲]

مک‌لوهان ضمن برشمردن خصوصیات رسانه‌های گرم و سرد و ذکر این نکته که رسانهٔ گرم مخاطب را با موضوع درگیر نمی‌کند، به میزان تأثیرگذاری رسانه‌ها بر جامعه نیز اشاره می‌کند.

«در مورد رسانه‌های گرم و تأثیرات آنها اختلافات اساسی از آن‌جا ناشی می‌شود که این رسانه‌ها

در فرهنگی «سرد» یا فرهنگی «گرم» به‌کار گرفته شده باشند. بهره‌گیری از رسانهٔ گرم رادیو در فرهنگی سرد یا جامعه‌ای بی‌سواد، عکس‌العمل‌های شدیدی را باعث می‌شود که کاملاً مغایر با عکس‌العمل آن در فرهنگ کشورهایی چون انگلستان یا آمریکاست، زیرا در این کشورها رادیو را وسیله‌ای تفننی تلقی می‌کنند، در صورتی که در جوامع سرد که سطح سواد در آنها پایین است، رادیو، سینما و اصولاً رسانه‌های گرم، کمتر جنبهٔ تفریحی و تفننی دارند. به عبارت دیگر، اثر دگرگون‌کنندهٔ این نوع رسانه‌ها خیلی شدیدتر از رسانهٔ «سرد» تلویزیون در فرهنگی سوادآموخته است.»[۳]

تاثیری که رادیو در جوامع کم سواد دارند بیشتر از تأثیری است که تلویزیون بر جوامع باسواد می‌گذارد. بنابراین بهتر است از قصه‌گویی رادیویی برای پیشبرد اهداف آموزشی در شبکه‌های استانی بیشتر از قصه‌گویی تلویزیونی استفاده شود. استفاده از قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون در استان‌های مختلف بستگی به میزان گرایش مردم این استان‌ها به فرهنگ شنیداری و دیداری دارد.

«در سینما که رسانه‌ای گرم است، افراد باید خیلی جدی نمایان شوند، اما در رسانهٔ تلویزیون افراد جدی حالت سرخوردگی در تماشاگران پدید می‌آورند، زیرا همانطور که گفته شد این رسانه جایی برای تشریک مساعی آنان باز نمی‌گذارد و اجازهٔ ایفای نقشی به آنها نمی‌دهد.»[۴]

با این مقدمه در می‌یابیم که قصه‌گویی تلویزیونی نسبت به قصه‌گویی رادیویی باید انعطاف بیشتری داشته باشد. اگر قرار باشد از دو قصه‌گوی بشاش و جدی، یکی برای تلویزیون استفاده شود، اولی را باید انتخاب کرد.

اما کودک کدام نوع قصه‌گویی را بیشتر می‌پسندد؟ آیا برای او صدا و آهنگ مناسب‌تر از حرکت و صداست؟ درست است که قصه‌گویی رادیویی در مجموع نسبت به قصه‌گویی تلویزیونی، کمک بیشتری به رشد قوهٔ تخیل کودک می‌کند، اما آیا کودک خود نیز این مسئله را می‌فهمد، یا جاذبه‌های رنگ و نور او را به دنیای تلویزیون بیشتر نزدیک می‌کند؟ رادیو با تکیه بر حس شنوایی، این حس را از حواس دیگر مجزا کرده است، اما به گفتهٔ دیوید اولسون هر چند این خصلت از نظر موسیقی عالی است و مخاطبان موسیقی نیز از دیرباز موسیقی را از اجرای آن به صورت تصویری جدا کرده‌اند، اما در مواقعی که از صدا در وضعیت‌های نمایشی استفاده می‌شود، میل فرهنگ به چشم نیز شدت می‌گیرد. حقیقت این است که در رادیو گفتارهای منطقی و دقیق نیز به همین وضع دچار می‌شود. اولسون فیلم را اساساً یک وسیلهٔ داستان‌گویی برمی‌شمرد که باعث تقویت فردگرایی می‌شود.[۵]

شعاری‌نژاد رادیو و تلویزیون را دو کمک مکانیکی آموزش و پرورش می‌نامد و اهمیت این دو

وسیلهٔ ارتباط جمعی را به مثابه وسیلهٔ آموزشی غیرمستقیم، مهم‌تر از محیط‌های تربیت مستقیم چون مدرسه می‌داند. او هم‌چنین می‌نویسد: «اگر میدان اطلاعات و تجارب هر فرد را نسبت به حواس او مقایسه کنیم، می‌بینیم که دو سوم یا بیشتر آنها را از راه چشم و گوش یا به وسیلهٔ دو حس بینایی و شنوایی کسب کرده است. به همین سبب، این دو حس در آموزش جدید اهمیت و ارزشی خاص دارد و توجه به تربیت آنها از مهم‌ترین وظایف معلمان است. علت عمدهٔ لزوم استفاده از وسایل سمعی و بصری در آموزش همین است که کودک بتواند از گوش و چشم خود به قدر کافی و لازم استفاده کند و دقیق شنیدن و نگاه کردن را یاد بگیرد. چنانچه داوری‌های نادرست مردم دربارهٔ بعضی از افراد یا اشیا را بررسی کنیم، در می‌یابیم که علت اساسی آنها نداشتن دقت در شنیدن و نگاه کردن است.»[۶]

شعاری‌نژاد با این مقدمه می‌گوید که یکی از فواید استفاده از رادیو و تلویزیون در امر قصه‌گویی، آموزشی گوش دادن و نگاه کردن است. تلویزیون نسبت به رادیو، جذابیت بیشتری برای کودکان دارد. هم‌چنین دانش‌آموزان ضعیف، بیش از دانش‌آموزان خوب و قوی به تلویزیون مایل می‌شوند، اما کودکان پس از رسیدن به مرحلهٔ نوجوانی رادیو را به تلویزیون ترجیح می‌دهند.

تلویزیون باعث می‌شود کودک از انجام بازی با همسالانش باز ماند و بدین‌صورت مهارت‌هایی را که معمولاً در بازی با همسالان به دست می‌آید، از کف بدهد. هم‌چنین تماشای فیلم‌های نامناسب آثار نامطلوب فراوانی بر روحیهٔ کودک می‌گذارد و باعث عصبانیت و ترس او می‌شود. با این حال تلویزیون تأثیرات مفیدی نیز بر کودک می‌گذارد که برخی از آنها از این قرار است:

- بعضی از کودکان را به فعالیت بیشتر بر می‌انگیزد.
- کودکان را به سوی زندگی واقعی رهبری می‌کند.
- کودک را به مطالعهٔ چیزهایی که قبلاً نخوانده است، تشویق می‌کند.
- کودک را با انواع مهارت‌ها آشنا می‌سازد.
- مجال اندیشه و بینش کودکان را گسترش می‌دهد.
- والدین و کودکان را به سوی خانه می‌کشاند.
- کودکان را با بعضی از اصول و قوانین اجتماعی آشنا می‌کند.[۷]

رادیو به خاطر سهل‌الوصول‌تر بودنش نسبت به سینما و تئاتر، آسان‌تر در دسترس کودکان قرار می‌گیرد. ارزان بودن رادیو باعث می‌شود که جوامع فقیر، از این وسیله بیشتر از تلویزیون و سینما استفاده کنند. به همین دلیل اگر برنامه‌های مناسب کودکان در زمان مناسب از این رسانه پخش شود

و والدین نیز نسبت به استفادهٔ کودکانش تشویق شوند، تاثیرات غیرمستقیم مفیدی از طریق آموزش غیرمستقیم به کودکان و نوجوانان ارایه خواهد کرد.

شعاری‌نژاد تأثیرات این رسانه را این‌گونه برمی‌شمرد:

ـ کودک را در خانه سرگرم می‌کند.

ـ به کودک انگیزهٔ در خانه ماندن می‌دهد.

ـ معلومات کودک را دربارهٔ تاریخ، حوادث جاری، جغرافیا، ادبیات و سایر موضوع‌ها افزایش و گسترش می‌دهد.

ـ معلوماتی را که کودک در مدرسه یاد می‌گیرد، تکمیل می‌کند.

ـ با گسترش دایرهٔ کلمات، موجب اصلاح سخن‌گویی کودک می‌شود و به درست‌گویی او کمک می‌کند.

ـ عقاید و نظریات مطلوب را رشد و گسترش می‌دهد.

ـ درک و قدردانی از ارزش‌های زیبادوستی را می‌افزاید.

ـ کودکان را به تفکر و تأمل وامی‌دارد.

ـ کودک را به خواندن تشویق می‌کند.

ـ با پخش داستان‌های مفید، عواطف کودک را برمی‌انگیزد.[۸]

با وجود اینها، قصه‌گویی رسانه‌ای، معایبی نیز دارد که شناخت این عیوب پیش از پرداختن به مباحث بعدی، ضروری است.

بتلهایم با اشاره به این نکته که امروزه پدران و مادران رفته رفته دیرتر پیر می‌شوند، در حالی که نوجوانی فرزندان زودتر از پیش پدید می‌آید، به پیدایش رقابت میان مادر و دختر و پدر و پسر پرداخته و معتقد است که در گذشته کودکان با استفاده از روش‌ها و آیین‌های سنتی برای ورود آگاهانه به مرحلهٔ بالاتر سنی آماده می‌شدند و در این زمینه قصه‌گویی در کانون گرم خانواده نقش مهمی داشت. وی قصه‌گویی را از عوامل مهم رشد روانی کودک می‌شمرد و با ابراز تأسف از جایگزینی تلویزیون در خانواده‌ها به جای قصه‌گویی، تلویزیون را مرگ تخیل می‌داند. تلویزیون که ادعا دارد کودک را در خیال‌پروری و خیال‌پردازی یاری می‌دهد، در حقیقت نیروی خیال‌پردازی و خلاقیت فکری او را سلب می‌کند، چون شخصیت‌ها و چهره‌های داستان‌ها و افسانه‌هایی که به صورت فیلم‌های تلویزیونی ارایه می‌شوند، آن‌قدر در نظر کودک واقعیت ملموس پیدا می‌کنند که نه تنها

کودک به خیال‌پروری دربارهٔ آنها تشویق نمی‌شود، بلکه از همانندسازی خویش با آنها نیز که پیامد اندیشه و تفکر و تداعی‌ها و بازاندیشی‌های بسیار است، باز می‌ماند.

از سوی دیگر هنگام تهیهٔ فیلم‌های تلویزیونی، قصه‌ها را دستکاری می‌کنند و از روی بی‌اطلاعاتی و یا به تصور زیباسازی و آرایش آنها، معنی و مفهوم واقعی آنها را از میان می‌برند و از همه بدتر می‌کوشند تا برای مسائل پیچیدهٔ زندگی و هستی، پاسخ‌های ساده ارایه دهند، در حالی که در زندگی واقعی آدمی، راه‌حل‌های ساده وجود ندارد. در نتیجه می‌بینیم که هم پدران و مادران و هم کودکان، نومید و سرخورده می‌شوند و با این همه هیچ کدام تقصیر ندارند، بلکه عصری که ما در آن زندگی می‌کنیم بویژه مسائل و مشکلات بلوغ و نوجوانی را شدت و حدت بسیار بخشیده است.[۹]

پیش از این، کودکان همراه با شنیدن افسانه‌ها به هنگام آیین‌های تشریفاتیَ و جشن‌هایی که اصطلاحاً آیین‌های گذار خوانده می‌شوند، برای ورود به مرحلهٔ سنی بالاتر آماده می‌شدند. به خاطر همین آیین‌ها بود که کودک در هر مرحله از رشد خویش امکان می‌یافت تا درگیر ودار جهان پرآشوب با آمادگی لازم و با چشم و گوش باز و با آرامش درون، جای شایستهٔ خویش را به‌دست آورد. کودک با شنیدن مکرر قصهٔ «کلاه‌قرمزی» از مادر یا پدر، در می‌یافت که نیکی و بدی یا خیر و شر در این جهان پا به پای هم وجود دارد و چه بسیار آدمی ممکن است به توالی، هم بسیار خوب و هم بسیار بد باشد. کودک با شنیدن قصهٔ «سه بچه خوک» می‌فهمید که کار و کوشش با زحمت و رنج توأم است، اما کوشش سرانجام مزد و پاداش مناسب خود را به دست می‌آورد. به علاوه کودک در طول یکسال، رسیدن جشن‌ها و اعیاد سالیانهٔ سنتی را که در جامعه و در خانواده جا افتاده بود، به گونه‌ای شاد و شوق‌آمیز پا به پای مادر و پدر انتظار می‌کشید و همین انتظار پرشور و شوق در کانون خانوادگی باعث می‌شد که کودک خود را مورد توجه و محبت والدین احساس کند و خود را مطلوب پدر و مادر و نه مطرود آنان بداند و آرامش خاطری که از این رهگذر به دست می‌آمد، نه تنها رفتار و کردار او را در خانواده بلکه در محیط زیست بیرون از خانه نیز تحت تأثیر قرار می‌داد.[۱۰]

هر چند بتلهایم تأثیر این افسانه‌ها در رشد روانی کودک را در ارتباط مستقیم با وجود خانوادهٔ متعالی و پدر و مادرانی می‌داند که خود دارای شخصیت هماهنگ باشند و صلاحیت پرورش کودک را داشته باشند، با این حال به هم خوردن ارتباط زمانی افسانه‌ها، آیین‌ها و سنت‌ها سبب می‌شود که این بخش از تأثیر قصه‌گویی در رشد روانی کودک، کم‌رنگ شود.

اکنون با درج گزیده‌ای از آرای قصه‌گویان مختلف جهانی به تفاوت‌های قصه‌گویی برای رادیو و

تلویزیون می‌پردازیم.

کیمبرلی‌گوزا[۱] معتقد است که در قصه‌گویی رادیویی باید صدا جانشین حرکاتی شود که در شکل بصری می‌توانست با صدا همراه شود، ولی در قصه‌گویی تلویزیونی می‌توان از حرکات صورت و بدن برای تکمیل هنر قصه‌گویی استفاده کرد.

کوچا[۲] قصه‌گوی آمریکایی نیز ضمن تأکید بر تبادل انرژی بین قصه‌گو و مخاطبش به خلأ بزرگی که در قصه‌گویی رادیویی و تلویزیونی با غیبت مخاطب حادث می‌شود، اشاره می‌کند و می‌نویسد: در قصه‌گویی رادیویی و تلویزیونی به علت نبودن مخاطب و غیرزنده بودن قصه‌گویی، قصه‌گو انرژی بیشتری مصرف می‌کند. ضمن آنکه در تلویزیون حواس‌پرتی و گیجی ناشی از محل قرار گرفتن دوربین و نیز دستوراتی که کارگردان برای تغییر زاویهٔ دید قصه‌گو به او تحمیل می‌کند مزید بر علت است.

چارلز باری‌گلد[۳] می‌گوید: شما در قصه‌گویی برای رادیو از حرکات مربوط به صورت و بدن استفاده نمی‌کنید و فقط با صدایتان داستان را نقل می‌کنید و هم‌چنین نمی‌توانید به عکس‌العمل مخاطبانتان پاسخ دهید و همراه واکنش‌های آنها داستان را جلو برید.

هلن مکی[۴] در پاسخ به سؤالی در مورد تفاوت‌های قصه‌گویی رادیویی و تلویزیونی می‌گوید: می‌خواهم جواب شما را با یک سؤال روشن بدهم و آن این که فکر می‌کنید چه تفاوتی بین قصه‌گویی دیداری و قصه‌گویی شنیداری هست؟ وی با طرح این سؤال اصلی‌ترین خصوصیت دو نوع قصه‌گویی؛ یعنی وجه شنیداری و دیداری هر یک را طرح می‌کند.

استیواتو می‌گوید: قصه‌گو در رادیو مجبور نیست زاویهٔ دیدش را با توجه به چرخش دوربین‌ها تغییر دهد؛ در نتیجه تمرکز بیشتری دارد.

هارلین گیسلر[۵] تفاوت این دو شیوهٔ قصه‌گویی را در عنصر دیداری قصه‌گویی تلویزیونی می‌داند، به همین دلیل وی هنگام قصه‌گویی برای رادیو سعی می‌کند از قصه‌هایی که احتیاج به حرکات تصویری دارند، دوری کند.

رابرت ای جونز[۶] در مورد تفاوت قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون می‌گوید: قصه‌گویی برای رادیو

---

1. Kimberly Goza
2. Kocha
3. Charles Barry Gold
4. Helen Mckay
5. Harlynne Geisler
6. Robert E. Janes

به نوشتن یک داستان کوتاه و یا یک رمان شباهت بسیاری دارد، چون در قصه‌گویی برای رادیو همهٔ صحنه‌ها، زمان و مکان، پوشش بازیگران و شخصیت آنها باید در قالب کلمات، توصیف و تشریح شوند، اما در قصه‌گویی تلویزیونی احتیاجی به توصیف خیلی از چیزها نیست. زیرا بیننده می‌تواند خودش چگونگی صحنه‌ها، شخصیت‌ها و نوع پوشش شخصیت‌ها را تماشا کند.

دکتر جوزف سوبل[1] قصه‌گویی را به دو صورت کلی قصه‌گویی برای رسانه و قصه‌گویی زنده تقسیم می‌کند. وی با طرح این نکتهٔ مهم که در قصه‌گویی زنده، مخاطب با قصه‌گویی در جریان قصه‌گویی سهیم است، از به کار بردن لفظ قصه‌گویی برای شکل‌های الکترونیکی قصه‌گویی خودداری می‌کند.

رادیو قدرت تخیل را برمی‌انگیزد (چون شنونده را وا می‌دارد تا برداشت بصری خود را به کار اندازد). هم‌چنین می‌تواند مخاطبان وسیعی داشته باشد، یا از راه پخش واحد یا به صورت متوالی و از طریق تکرار پخش، سطح وسیعی از مخاطبان را جذب کند و بالاخره رادیو وسیلهٔ سرگرمی است و از نظر روانی برای اکثر شاگردان قابل قبول است، در حالی که تلویزیون رسانه‌ای بصری است که در آن امکان استفاده از شیوهٔ تولیدی خلاقه و هم‌بستگی کامل با سایر وسایل کمک آموزشی بصری وجود دارد. این رسانه، رسانه‌ای تفریحی و سرگرم‌کننده است که از نظر روان‌شناسی مورد قبول اکثر دانش‌آموزان، بویژه در سطوح پایین تحصیلی است.

قصه‌گویی و جذابیت تلویزیونی

(پیشنهاد چند برنامه تلویزیونی با استفاده از هنر قصه‌گویی و نمایش خلاق)

اجرای نمایش خلاق توسط کودکان یکی از بهترین و جذاب‌ترین پیامدهای قصه‌گویی خلاق است. در این برنامهٔ پیشنهادی برای تلویزیون که بعد از حذف صحنه‌های کسل‌کننده و تدوین مناسب، آماده پخش خواهد شد، ابتدا قصه‌گو از بچه‌ها می‌خواهد تا قصهٔ مشهوری را بیان کنند و سپس خود روایت‌های متضاد قصهٔ مزبور را با مهارت بیان می‌کند و این‌گونه باعث به جنبش درآمدن دانسته‌های قبلی آنها می‌شود. سپس بهترین و خوشایندترین روایت قصه را در ذهن کودکان جایگزین می‌کند و آنگاه از آنها می‌خواهد تا قصه را به صورت نمایش اجرا کنند. صحنه‌های مشورت بچه‌ها و تقسیم نقشه‌ها در برنامهٔ تلویزیونی حذف یا خلاصه می‌شود. در این مرحله قصه‌گو ضمن تشویق بچه‌ها در به عهده گرفتن نقش‌ها، به آنان کمک می‌کند تا فضای لازم را برای نمایش آمده

---

1. Joseph Sobol

کنند. قصه‌گو می‌تواند نقش کارگردان را به عهده بگیرد و بهتر است که در عمل از بچه‌ها بخواهد که خودشان فضاهایی را که بازیگر در آن‌جا به بازی می‌پردازد، مشخص کنند و لباس و وسایل احتمالی مورد نیاز صحنه را با کمترین و کم‌خرج‌ترین وسایل و ابزارهای در دسترس، تهیه کنند.

نکتهٔ مهم در اجرای نمایش خلاق، تمرکز برفرایند تهیهٔ متن نمایش، خلق شخصیت‌ها، جست و جوی فضا، تغییر شکل دادن جلسهٔ قصه‌گویی و وضعیت تماشاگران خواهد بود.

جک زاپیس ادامهٔ چنین جلسه‌ای را بعد از اتمام کار قصه‌گویی چنین عنوان می‌کند:[۱۱]

«۱ ـ وقتی کارشان تمام می‌شود از آنها خواهش می‌کنم تا بر نیمکت‌هایشان بنشینند و بامداد یا گچ یا لوازم طراحی بر حسب سنشان با استفاده از هنر خود در مورد قصه‌ها اظهارنظر کنند و نامی برای قصه انتخاب کنند، مثل «جوندهٔ صورتی کوچک و خرس» یا «قاضی سبز بزرگ و شیر».

جوندهٔ صورتی کوچک و خرس

۲ ـ وقتی نام را تهیه کردند، از آنها می‌خواهم تا داستان کوتاهی دربارهٔ جونده و خرس یا قاضی و شیر بنویسند که البته این قصه می‌تواند کوتاه باشد. سپس از کودکان می‌خواهم تا قصه را نقاشی کنند.

۳ ـ به جای تمرین نوشتاری از کودکان می‌خواهم تا ابتدا تصویری بکشند. به آنان می‌گویم: به نظر شما شنل قرمزی کوچولو و گرگ چگونه می‌توانند با هم کنار بیایند؟ با نقاشی نشان دهید. یا چگونه می‌توانید مانع رسیدن گرگ به مادربزرگ یا شنل قرمزی کوچولو بشوید؟

۴ ـ اگر کودکان اصول نوشتن را آموخته باشند، با آنها بازی «چه می‌شد اگر» را اجرا می‌کنم. برای مثال، از آنها می‌خواهم تا قصه‌های خود را با پرسیدن چنین سؤالاتی شروع کنند، «اگر شنل قرمزی کوچولو، پسری به نام دوندهٔ آبی کوچولو بود چه می‌شد؟ چه می‌شد اگر گرگ یک جغد بود؟ اگر شنل قرمزی دختر دیگری را در جنگل می‌دید که یک سبد داشت، چه می‌شد؟ اگر شنل قرمزی کوچولو جادوگری بلد بود و می‌توانست گرگ را به درخت تبدیل کند، چه می‌شد؟ پس از چند پیشنهاد از آنها هم می‌خواهم تا پیشنهاد بدهند، معمولاً پیشنهادهای آنها غیرمتعارف و غیرقابل پیش‌بینی است. مثلاً شنل قرمزی کوچولو تبدیل به یک رقاص، بالرین و یا هنرپیشهٔ معروف سینما می‌شود. او با موش، ببر، اژدها و موجودات فضایی برخورد می‌کند. از لاک‌پشت نینجا و سوپرمن کمک می‌گیرد یا خود به داد خود می‌رسد، چون کاراته بلد است. در این‌جا مهم این است که کودکان به اندازهٔ کافی با ترکیب و ساخت قصهٔ اصلی آشنا شده‌اند و احساس می‌کنند که می‌توانند با آن بازی کنند و آن را با

ایده‌های خود ترکیب و به گونه‌ای جدید ارایه کنند. همیشه نتایج دلخواه من نیست، زیرا در قصه‌ها و تفسیرهای کودکانهٔ آنها مقدار زیادی خشونت دیده می‌شود. به هر حال در جلسات بعدی موضوع خشونت را مطرح می‌کنم و معلم می‌تواند جلسات دیگری را به موضوع خشونت و علل آن اختصاص دهد و یا حتی امکان نوشتن روایتی از شنل قرمزی کوچولو را بررسی کند که در آن خشونت وجود نداشته باشد.

۵ ـ برحسب موقعیت، ممکن است روایت خود را نیز مطرح کنم و آنان را به نوشتن و نقاشی کردن آن برانگیزم.

زایپس، سپس شکل دیگری از اجرای این برنامه را مطرح می‌کند و آن تعریف ناتمام یک قصه و تقاضا از برای تکمیل آن به وسیلهٔ روایت یا نقاشی است. وی طبیعی‌ترین نتیجهٔ چنین جلساتی را ایجاد حالت تعلیق در بچه‌ها برای شنیدن روایت‌های تازه از یک داستان واحد می‌داند. در نتیجه در قصه‌گویی خلاق، همه قصه‌گو و هم مخاطبان در انتظار حادثه‌ای تازه‌اند.

زایپس به نقل از جیانی روداری نیز فعالیت‌های متعددی برای معلمان و قصه‌گویان پیشنهاد می‌کند که می‌توان از آنها برای تشویق کودکان به قصه‌گویی خلاق استفاده کرد. تأکید روداری بر این موضوع است که باید به کودکان نحوهٔ استفادهٔ آسان و لذت‌بخش از لغات و جملات را برای خلق داستان‌های جالب توجه یاد داد. برخی از نظرها و بازی‌هایی که روداری ارایه کرده، در ساخت برنامه‌های تلویزیونی کاربرد دارد، از این قرار است:

۱ ـ در هم ریختن کلمات

وقتی سنگی را در استخری می‌اندازیم، موج ایجاد می‌کند. یک کلمه نیز توانایی ایجاد امواجی از تداعی، مفاهیم، تخیلات و خاطرات را دارد. کلمات زیر را در نظر بگیرید:

۱ ـ کلماتی که با «رو» شروع می‌شود؛ همچون روز، رویش، روبانی، روم.

۲ ـ کلماتی که با سنگ رابطه دارند، همچون مرمر، ریگ شن، ماسه.

دربارهٔ یک سنگ قصه‌ای بنویسید. سنگ چه چیزی را به ذهنتان تداعی می‌کند؟ سنگ شما را به یاد چه چیزی می‌اندازد؟ روداری بر این باور است که می‌توان دوباره با واقعیت آشنا شد و آن را به شکل تازه‌ای ارایه کرد. همهٔ این کارها را با کند وکاو در یک کلمه می‌توان انجام داد. برای مثال، می‌توانیم کلمهٔ سنگ را برش دهیم و از هر یک از حروف آن عباراتی جدید بسازیم:

س = سمور، ن = نگاه کردن، گ = گاز

با هر یک از این کلمات می‌توان یک جمله و یا یک تداعی دیگر ساخت. حتی می‌توان اشعاری بی‌معنی پدید آورد.

۲ ـ تخیل دربارهٔ دو اسم

تفکر کودکان معمولاً میل به درست کردن زوج دارد. مثلاً زبری / نرمی یا گرمی / سردی. با وجود این، تخیل دربارهٔ دو اسمی‌ها لزوماً مربوط به متضادها نمی‌شود، بلکه دربارهٔ اسامی نامربوط نیز مصداق پیدا می‌کند. دو کلمهٔ تصادفی را انتخاب کنید. می‌توانید از کودکان بخواهید که دو کلمه پیشنهاد کنند یا از واژه‌نامه یا کتابی به طور تصادفی کلماتی انتخاب کنید. به این طریق کلمات بدون ریشه، منحصر به فرد، بی‌ارتباط و دور از هم خواهند بود. برای مثال، کلمات خرس و کامیون را در نظر بگیرید:

خرس و یک کامیون، خرس روی کامیون، خرس در کامیون، کامیون با خرس.

۳ ـ فرضیات خیالی

چه می‌شد اگر ....؟ چه اتفاقی می‌افتاد وقتی که ...؟

در این‌جا می‌توان سؤال کاملی پرسید: مثلاً چه می‌شد اگر شما به یک کانگورو تبدیل می‌شدید؟ چه اتفاقی می‌افتد اگر جهان با یک ستارهٔ دنباله‌دار برخورد کند؟

۴ ـ پیشوند دل‌خواه

این کلمات با استفاده از پیشوندهای غیرمعمول شکل می‌گیرند. برای مثال، معلم می‌تواند فهرستی از پیشوندها را در یک ردیف و اسامی را در ردیف دیگری بنویسد و کلماتی جدید بسازد. واژهٔ اصلی تغییر شکل می‌یابد، اما تصویر جدید شکل می‌گیرد که می‌توان برای شروع داستان از آن استفاده کرد.

۵ ـ ترکیب

تیتر روزنامه‌ها را ببرید و آنها را با هم مخلوط کنید و جمله‌هایی بسازید که بی‌معنی، هیجان‌انگیز یا خنده‌دار باشند. بعد با استفاده از این جملات ترکیبی داستان، شعر یا گزارشی بنویسید.

۶ـ مجموعهٔ سؤالات

روی تخته مجموعه سؤالاتی همچون موارد زیر را که کودکان پیشنهاد می‌کنند، بنویسید؟

چه کسی بود؟ او کجا بود؟ او چه کار کرد؟ او چه گفت؟ مردم دربارهٔ این موضوع چه می‌گویند؟ نتیجه چه بود؟ و ...

پاسخ هر یک از سؤالات را روی یک تکهٔ کاغذ بنویسید، کاغذها را جمع کنید و به طور منظم و پشت سر هم آنها را بخوانید، داستانی بی سر و ته، اما خنده‌دار ساخته خواهد شد. همین داستان می‌تواند مخاطبان برنامه‌های تلویزیونی را هم بخنداند.

۷ـ اشتباهات خلاق

قصه‌گو با حکایتی آشنا به این شکل آغاز می‌کند:

روزی روزگاری دختری بود به نام شنل سبز کوچولو، او پدربزرگی داشت که به وی علاقه‌مند بود ...

یا

روزی روزگاری دختری بود به نام سیندرلا که نامادری‌اش او را حتی از دو دختر خودش بیشتر دوست داشت ...

قصه‌گو باید کودکان را تشویق به حرف زدن یا سؤال کردن در مورد داستان‌ها کند، اما خود همچنان تا انتهای قصه به ارتکاب اشتباهات خلاق ادامه دهد. کودکان اشتباهات قصه‌گو را تصحیح می‌کنند، اما در انتها قصهٔ «جدیدی» بر اساس اشتباهات قصه‌گو ایجاد شده است. بعد قصه‌گو از کودکان می‌خواهد قصه‌ای را انتخاب کنند و عملاً مرتکب اشتباهاتی شوند و ببینند که این اشتباهات قصه را به کجا می‌کشاند.

فعالیت‌های دیگری نیز در کتاب روداری (به نقل از زایپس) آمده است که می‌توان از آنها برای واداشتن کودکان به نقل قصهٔ خود استفاده کرد. کلید هر یک از این «بازی‌ها» تشویق کودکان به تخیل و در عین حال به دست آوردن مهارت‌های اساسی برای خلق تجارب زبانی و هنری است.

قصه‌گویی خلاق و کارت‌بازی

در این روش بعد از آن که قصه‌گو، قصه‌اش را برای بچه‌ها نقل کرد، از آنها می‌خواهد تا کارت‌هایی از عناصر مختلف قصه تهیه کنند و آنگاه زمینه‌ای فراهم می‌کند تا بچه‌ها نقش‌های مورد نظرشان را از میان کارت‌ها انتخاب کنند. سپس به آنها کمک می‌کند تا هر یک در جریان خلق نمایشی قصه‌ای که

شنیده‌اند، نقشی ایفا کنند.

این بازی خلاق به بچه‌ها یاد می‌دهد که مطالبی را بدون در نظر گرفتن قواعد دستوری بیاموزند، ارتباط نقش‌ها را درک کنند و با موضوع مشارکت در حصول تجربه آشنا شوند، این کارت‌ها در حقیقت همان‌گونه که زایپس می‌گوید، راهی برای کمک به ثبت، طبقه‌بندی، سازمان‌دهی و بازسازی تخیلات کودکان است؛ یعنی همان‌کاری که در سراسر زندگی‌شان هم‌چنان سعی در انجام دادن آن دارند.

بدترین با بهترین خاطره

قصه‌گو در جلسهٔ قصه‌گویی پس از نقل یکی از خاطرات زندگی‌اش از کودکان می‌خواهد دربارهٔ سخت‌ترین تجربه، خوش‌ترین حادثه یا بدترین رؤیایی که تاکنون داشته‌اند صحبت کنند، سپس قصه‌گو از افرادی که حوادث زندگی خود را نقل کرده‌اند می‌خواهد تا آن حوادث کوچک را به قصه‌های بلندتری تبدیل کنند. بدین ترتیب، ذهن آنان با بازسازی حادثه و تبدیل آن به قصه‌ای متفاوت، قدرت خلاقیت خود را افزایش می‌دهد.

اشعار داستان‌گونه

نقل قطعه شعری هیجان‌انگیز که عناصری از درام را در خود دارد و تبدیل آن به قصه از طریق تداعی آزاد و قوهٔ تخیل کودکان نیز می‌تواند اساس یک برنامهٔ قصه‌گویی باشد.

در این برنامه، قصه‌گو ابتدا قطعه شعری داستان‌گونه را برای کودکان بیان می‌کند و سپس از آنها می‌خواهد تا هر یک اسمی برای قطعه شعر انتخاب کنند، احساسشان را دربارهٔ مفهوم شعر بیان کنند و بگویند که هر کلمه برای آنها چه معنایی دارد. سپس آنها را یاری دهد تا هر یک بر اساس شعری که در کلاس خوانده شده است، داستانی بنویسند یا نقاشی‌هایی بکشند.

قصه و چه می‌شد اگر ...

افسانه‌های آرمان‌خواهانه به بداهه‌گویی کمک می‌کنند. کودکان خواهان برآورده شدن آرزوها هستند. آنان دوست‌دار دگرگونی و ایفای نقش‌های متفاوت‌اند، حتی اگر این نقش، نقش فردی شرور باشد. آنان نمی‌دانند که واقعاً می‌خواهند که باشند. یک قصهٔ آرزومندانه به کودکان اجازه می‌دهد تا نقش‌های مشخصی را بیازمایند و قدرت و تأثیر قدرت را احساس کنند. بسته به سن کودکان نه فقط

می‌توان برخی از این قصه‌های آرزومندانه را به نمایش گذاشت، بلکه از بازی «چه می‌شد اگر» نیز می‌توان برای تغییر قصه‌ها به روش بدیهه‌گویی استفاده کرد. برای مثال قصه‌گو در یک برنامهٔ تلویزیونی می‌پرسد:

چه می‌شد اگر ماهی یک هیولا بود و آرزوهای مرد ماهی‌گیر را برآورده نمی‌کرد؟

چه می‌شد اگر ماهی‌گیر آرزوی قدرت می‌کرد نه همسر؟

چه می‌شد اگر ماهی‌گیر پری دریایی را به تور می‌انداخت و عاشق او می‌شد؟

می‌توان سؤالات «چه می‌شد اگر» را برای کودکان و به منظور بداهه‌گویی به کار برد. کلاس را به سه یا چهار گروه کنید، هر گروه به یک گوشهٔ کلاس بروند و دربارهٔ کاری که می‌خواهند انجام دهند، تصمیم بگیرند.

اگر بتوان آرزوها را آزمود و به اجرا درآورد، پس می‌توان آنها را در شرایط واقعی نیز انعکاس داد. می‌توان از آنها برای زندگی بهتر بهره گرفت.

حکایت پیران

قصه‌گو با نقل قصه‌هایی از زندگی پیرمردان و افراد مسن، از کودکان می‌خواهد تا پس از ملاقات با اقوام کهن‌سالشان، حکایت‌هایی از زندگی آنها یا افسانه‌هایی را که شنیده‌اند در کلاس قصه‌گویی نقل کنند، مجری این برنامه می‌تواند از مخاطبان تلویزیونی نیز بخواهد که حکایاتشان را برای او بفرستند تا در برنامه از آنها استفاده کند.

اختراعات بزرگ

زایپس در توضیح یک برنامهٔ قصه‌گویی خلاق می‌نویسد: «از آن‌جا که یک داستان علمی ـ تخیلی همیشه تا حدودی مبتنی بر واقعیت و احتمالات علمی است، همیشه سعی در نقل داستانی دارم که با یک کشف شخصی یا حادثهٔ شگفت‌انگیز و تفکربرانگیز شروع شود.» وی سپس فعالیت‌هایی را که در این زمینه می‌توان در کلاس انجام داد، چنین شرح می‌دهد:

۱ ـ از کودکان می‌خواهم به من بگویند که به نظر آنها بزرگ‌ترین اختراعات کدام‌اند و علت آن را نیز بگویند. آنان به طور داوطلبانه پاسخ می‌دهند و من پاسخ آنها را روی تخته می‌نویسم:

جت‌های مافوق صوت، کامپیوترهای غول‌پیکر، دستگاه ویدئو، دوربین عکس‌برداری.

وقتی که اسم بیست اختراع نوشته شد، از آنها می‌خواهم تا دو یا سه مورد را انتخاب کنند و یک داستان علمی ـ تخیلی دربارهٔ آن بنویسند، و شرح دهند که چگونه این اختراعات زندگی عده‌ای را تغییر داده یا باعث تغییراتی در سیارهٔ زمین شده‌اند. داستان‌ها باید مصور باشند.

۲ ـ تصاویری از ماشین‌ها، ابزارها، اشیا و غیره را که از مجلات و روزنامه‌ها بریده‌ام با خود می‌آورم و روی میز می‌گذارم، سعی می‌کنم پنجاه یا هفتاد عکس باشد. از کودکان می‌خواهم تا یک یا دو تصویر دو بعدی را انتخاب کنند و با استفاده از تصاویر انتخابی، قصه‌ای دربارهٔ چگونگی نقش ماشین‌ها یا وسایل در تغییر زندگی مردم بنویسند.

۳ ـ به کودکان کاغذ طراحی می‌دهم و از آنها می‌خواهم تصویر یک موجود فضایی و متعلق به کرات دیگر را نقاشی کنند. پس از تمام شدن طراحی آنها، از آنان می‌خواهم دربارهٔ آن موجود یا دنیایی که دربارهٔ آن تخیل کرده‌اند، قصه‌ای بگویند.

۴ ـ بسته به گروه سنی کودکان، از آنان می‌خواهم تا در طول هفته روزنامه‌ها را بخوانند و خبر مربوط به یک کشف علمی یا حادثه را ببرند و آن را روی یک صفحهٔ کاغذ بچسبانند. بسته به ماجرای نوشته شده در روزنامه، در خانه داستانی علمی ـ تخیلی بنویسند و آن را با خود به کلاس بیاورند. داستان و مقاله‌های بریده شده در میان اعضای کلاس قصه‌گویی پخش می‌شود.

کار دیگری که می‌توان انجام داد این است که روزنامه‌های بریده شده جمع‌آوری شود، در هم شود و دوباره در کلاس توزیع شود و هر کس بسته به قطعه روزنامه‌ای که به دستش می‌رسد، داستانی علمی ـ تخیلی مبتنی بر واقعیت و احتمالات بنویسد.

این برنامه نه تنها می‌تواند یک برنامهٔ تلویزیونی مهیج را پدید آورد، بلکه در خلاقیت بخشیدن به ذهن کودکان نیز بسیار مؤثر است.

نمایش خلاق و تلویزیون

در سال‌های گذشته، نمایش خلاق، یکی از ارکان اصلی برنامه‌های آموزشی یا رادیو تلویزیونی نوجوانان و حتی برنامه‌های سرگرمی بزرگسالان بود. در این برنامه‌ها، فردی می‌کوشید تا با ایفای نمایشی خلاق مفهوم مورد نظر را که معمولاً یک ضرب‌المثل یا یک شیء و یا شغلی خاص بود، به طرف مقابل خود تفهیم نماید. (به شکلی غیر رسمی و مبتنی بر خلاقیت‌های فردی) اما متأسفانه، پس از رویکردی افراطی به نمایش خلاق در برنامه‌های تلویزیونی، چندی است که از این هنر استفادهٔ

چندانی نمی‌شود. رواج این هنر در تلویزیون باعث شده بود تا معلمان هم ناخواسته در اوقات فراغت کلاس، دانش‌آموزان را به اجرای نمایشی خلاق تشویق کنند. بی‌شک نمایش خلاق که همواره به نوعی در کنار قصه‌گویی بوده است، تأثیرات شگرفی در تکوین شخصیت کودکان دارد. پیش از ادامهٔ بحث در این خصوص، بهتر است نمایش خلاق را که گاه با بازی نمایشی یا تئاتر کودکان اشتباه می‌شود، بهتر بشناسیم.

انسان از زمانی که در خردسالی در بازی‌های معروف «خاله بازی»، «معلم بازی»، «دزد و پلیس» و... به ایفای نقش می‌پردازد تا زمانی که در کلاس‌های درس و در مقابل آموزگار می‌کوشد بدون مقدمه برای خطای خود بهانه‌ای بتراشد و نیز تا روزگارانی که مجبور می‌شود مقابل مافوق اداری خود به ایفای نقش بپردازد، همواره در حال اجرای نمایش یا بازی نمایشی است، اما نمایش خلاق با بازی نمایشی و تئاتر کودکان متفاوت است. تئاتر کودکان بر اساس نمایش‌نامه است و بازی نمایشی نیز فعالیتی خلق‌الساعه، غیرسازمان‌یافته و آزاد است، در حالی که نمایش خلاق به ساخت، طراحی و ارزش‌یابی نیاز دارد. وقتی دانش‌آموزی می‌کوشد مفهوم یک ضرب‌المثل را با انجام حرکاتی به دوست خود بفهماند، دست به کاری آگاهانه زده است. نمایش خلاق اگر در مسیر آموزشی ـ تربیتی قرار بگیرد در تکوین شخصیت کودک نقش اساسی دارد.

چمبرز نمایش خلاق را شکلی از وانمودبازی برمی‌شمرد. این عمل، بخشی از طبیعت کودکی به شمار می‌رود و از آموزنده‌ترین و لذت‌بخش‌ترین بازی‌های کودکانه است. برخی از نویسندگان عقیده دارند که این‌گونه بازی‌ها (که کودکان در آن نقش بزرگ‌ترها را ایفا می‌کنند) در حقیقت نوعی آموزش مقدماتی برای زندگی کردن مانند یک بزرگسال است. این نویسندگان اظهار می‌دارند که کودکان در خلال بازی‌های تخیلی خود، لباس بزرگ‌ترها را بر تن می‌کنند و نقش آنها را بازی می‌کنند تا هنگامی که به بزرگسالی می‌رسند، بهتر بتوانند با واقعیت‌ها و وظایف بزرگ‌ترها کنار بیایند.[۱۲]

چمبرز معتقد است که نمایش خلاق تجربه‌ای سازمان یافته است که با دقت طراحی می‌شود به اجرا درمی‌آید. نکتهٔ جالب، باز آفرینی صحنه و رویداد در نمایش خلاق توسط کودکان است. با توجه به این‌که در این برنامه فیلم‌نامه‌ای در اختیار کودکان نیست، نقش‌آفرینی آنها باعث رشد قدرت تخیل و بالارفتن سطح خلاقیتشان می‌شود.

نمایش خلاق را نباید با بازی نقش یا نمایش اجتماعی اشتباه کرد. گرچه این دو روش در آماده‌سازی و اجرا شباهت‌هایی با نمایش خلاق دارند، ولی هدفشان کاملاً متفاوت است. در خلال

«بازی نقش» و نمایش اجتماعی، روان درمانی نیرومندی نهفته است. در حالی که نمایش خلاق یک روش درمانی نیست و نباید از آن به این منظور استفاده کرد.

نمایش خلاق فعالیت نمایشی سازمان یافته‌ای است که بیشترین تأکید آن بر مراحل انجام دادن کار است تا بر حاصل کار. این فعالیت باید خود به خودی و خلاق باشد و عمقش، بینش شخص‌ها و نکته‌های نهفته در نمایش را نشان بدهد. نمایش خلاق که از هرگونه رسمیت تئاتری رهاست اگر قادر به خلق شادی واقعی نباشد، باید دست کم در کسانی که خود را در آن درگیر کرده‌اند، احساس رضایت به‌وجود آورد. نمایش خلاق که بخشی از طبیعت کودک به حساب می‌آید می‌تواند به راحتی و با موفقیت به وسیلهٔ آموزگاران دورهٔ ابتدایی به کار گرفته شود.[۱۳]

نمایش خلاق به نور، لباس، گریم و صحنه نیاز ندارد و حتی ممکن است شرکت‌کنندگان تماشاگر نیز بشوند. ارزش نمایش خلاق در مراحل بازی آن نهفته است.

کودکان برای اجرای نمایش خلاق باید آمادگی داشته باشند و به شکلی آن را تجربه کرده باشند. در این صورت آنان به شرکت در این برنامه‌ها علاقه نشان می‌دهند. چمبرز فعالیت‌هایی را که با اجرای آنان کودکان آمادهٔ نمایش خلاق می‌شوند، چنین برمی‌شمرد:

۱ ـ چیستان: در این بازی کودکان به دو گروه تقسیم می‌شوند و یکی از اعضای هر گروه مجاز است که در زمانی حدود دو دقیقه بدون این‌که سختی بگوید، با اجرای بازی، چیستانی را بیان کند. اگر اعضای گروه او توانستند چیستان را حدس بزنند، یک امتیاز نصیب او خواهد شد. این بازی معمولاً مورد توجه بزرگسالان نیز قرار می‌گیرد.

۲ ـ باز حدس زدن: بازی حدس زدن فعالیتی است شبیه بازی چیستان، اما گروهی نیست. در این بازی روی میزی در کلاس معمولاً جعبه‌ای خیالی قرار می‌گیرد. یکی از دانش‌آموزان داوطلب شده و پس از باز کردن این جعبهٔ خیالی، از دانش‌آموزان دیگر می‌خواهد تا حدس بزنند که درون جعبه چیست؟ هر کس درست حدس زد، جعبه در اختیار او قرار خواهد گرفت.

۳ ـ بازی چه احساسی دارم: در این بازی یکی از دانش‌آموزان وارد اتاق می‌شود و احساسی را وانمود می‌کند (تشنگی، خستگی، گرسنگی و...) و دیگران باید حدس بزنند که او چه احساسی دارد.[۱۴]

چمبرز برای نخستین جلسهٔ نمایش خلاق اهمیت زیادی قائل است. از نظر او مهم این است که آموزگار نخستین برنامه را به گونه‌ای ترتیب دهد که موفقیت آن حتمی باشد. نخستین نمایش خلاق باید کوتاه، دور از پیچیدگی و تنها شامل چند شخصیت و تعداد محدودی حادثه باشد. برای مثال

آموزگار می‌تواند از دانش‌آموزان بخواهد که یک صحنه از نمایش معروف پینوکیو یا سیندرلا را مجسم کنند. عاقلانه‌ترین راه این است که آموزگار برای اولین جلسه، کسانی را انتخاب کند که موفقیتشان حتمی است.[۱۵]

نمایش خلاق در عمل بدین صورت روی می‌دهد که ابتدا، آموزگار داستانش را برای دانش‌آموزان تعریف می‌کند، سپس به بازی سازی داستان به صورت حادثه به حادثه یا صحنه به صحنه می‌پردازد و آن‌گاه از میان صحنه‌های مختلف و یا حوادثی که روی تابلو کلاس به تفکیک نوشته شده‌اند، یک یا دو صحنه را برای وانمود بازی انتخاب می‌کند و بقیهٔ صحنه‌ها را از روی تابلو کلاس پاک می‌نماید. سپس نوبت به بحث دربارهٔ حادثه‌های مورد نظر می‌رسد و بدین صورت آموزگار با سؤال دربارهٔ حادثه دانش‌آموزان را در شناخت کامل حوادث یاری می‌دهد.

مرحلهٔ بعدی تحلیل شخصیت‌ها است. آموزگار در این بخش از کار خود به تحلیل دربارهٔ شخصیت‌های داستانی می‌پردازد و مشخصات ظاهری، نوع لباس، وزن، قد، حالت‌های چهره و ویژگی‌های شخصیتی آنها را بررسی می‌کند. در این مورد خاص، نسخه‌ای مصور از داستان مورد نظر می‌تواند مفید باشد.

مرحلهٔ بعد تشریح محیط حضور شخص‌ها و آماده ساختن کلاس برای اجرای نمایش خلاق در چنین محیطی است.

و سرانجام نوبت به انتخاب داوطلبان برای ایفای نقش‌های مورد نظر می‌رسد. دانش‌آموزانی که برای بازی انتخاب شده‌اند، یک بار دیگر طرح دقیق چگونگی بازی کردن صحنه‌ها را با هم مرور می‌کنند. در طول زمانی که داوطلبان بازی را بررسی می‌کنند. آموزگار از دانش‌آموزان می‌خواهد تا خود را برای نظارت دقیق نمایش آماده سازند، چون ممکن است خود آنها را در دوره‌های بعدی ایفاگر این نقش باشند.

پس از آمادگی، دانش‌آموزان داوطلب به ایفای نقش‌های خود می‌پردازند و این بار داستان با حرکت و صدا اجرا می‌شود. پس از اجرای برنامه، آموزگار از دانش‌آموزان می‌خواهد تا نظر خود را در مورد بازی همکلاسی‌هایشان بیان کنند و در خاتمه آموزگار به نتیجه‌گیری از بحث می‌پردازد و از گروه دوم می‌خواهد که همان صحنه‌ها را اجرا کنند. آنان نیز پنج دقیقه وقت دارند تا خود را آماده کنند. این بار نیز نمایش اجرا می‌شود و دانش‌آموزان نظر خود را بیان می‌کنند.

تقریباً اجرای تمامی فعالیت‌های مربوط به نمایش خلاق در برنامه‌های تلویزیونی کودکان و

نوجوانان امکان‌پذیر است، این فعالیت‌ها علاوه بر خصوصیت دیداری بودنشان باعث ایجاد شور و شوقی در مخاطبان نیز می‌شوند. با اجرای انواع نمایش خلاق در برنامه‌های کودک و نوجوان، می‌توان چنین فعالیت‌های مفیدی را در دبستان‌ها و مدارس راهنمایی گسترش داد.

شعاری‌نژاد از نمایش خلاق با نام بازی دراماتیک[1] یاد می‌کند. وی ارزش‌های بازی دراماتیک را چنین خلاصه می‌کند:

۱ ـ حقایق و اطلاعات را نقل می‌کند.

۲ ـ مهارت‌های خاصی را رشد و گسترش می‌دهد.

۳ ـ عمل تجزیه و تحلیل را توسعه می‌دهد.

۴ ـ منابع عمل را نشان می‌دهد.

۵ ـ کودکان را برای مواجهه با اوضاع آینده آماده می‌کند.

۶ ـ درک و فهم نظرهای دیگران را آسان‌تر می‌کند.

شاید نکتهٔ ششم، یکی از مهم‌ترین فواید نمایش خلاق باشد، زیرا متأسفانه با گسترش رسانه‌ها روز به روز ارتباط کلامی انسان‌ها کمتر می‌شود. نادیده گرفتن برنامه‌های قصه‌گویی نیز به این معضل دامن زده است، در حالی که نمایش خلاق می‌تواند به کودکان کمک کند تا با دیگران بهتر رابطه برقرار کنند. هر چند نمایش خلاق در دیگر جنبه‌های یادگیری نیز مؤثر است.

چمبرز معتقد است که سود جستن از روش نمایش خلاق، علاوه بر ایجاد فضایی شادی آفرین، امکانات متنوع و مؤثری را برای یادگیری به‌وجود می‌آورد. وی مهم‌ترین امتیازهای آموزشی این روش را چنین بازگو می‌کند:[۱۷]

۱ ـ تحلیل ادبی: یکی از مهم‌ترین کارهای شرکت‌کنندگان در جریان نمایش خلاق، تحلیل ادبی داستان مورد نظر است. این عمل به آنان کمک می‌کند ادبیات خاص خودشان را با دیدی عمیق تحلیل کنند ... در واقعی کودکان طی مراحل آماده شدن و به اجرا درآوردن و ارزیابی کردن تجربهٔ نمایش خلاق با تحلیل و تفسیر ادبی آشنا می‌شوند.

۲ ـ مهارت‌های گوش کردن: چمبرز معتقد است که اغلب کودکان در جهان پر سر و صدای امروزی عادت کرده‌اند که گوش خود را بر سر و صداها ببندند، ولی آموزگار در جریان نمایش خلاق به آنان یاد می‌دهد که چه موقعی خوبی گوش کنند و حرف‌های پراهمیت را با دقت بشنوند. از سویی با توجه به

---

1. Dralatic play

این‌که اجرای بازی بعد از قصه‌گویی از وظایف دانش‌آموزان است، آنان به هنگام قصه‌گویی، سعی می‌کنند که به خوبی حرف‌های قصه‌گو را بشنوند.

۳ ـ زبان محاوره‌ای: استفاده از زبان محاوره در تمرین و اجرای نمایش خلاق باعث تسلط آنان بر زبان گفتاری و شنیداری می‌شود و این تسلط آنان را برای خواندن و نوشتن یاری می‌دهد.

۴ ـ اندیشیدن خلاق: اگر زبان محاوره را قلب این روش بدانیم، اندیشیدن خلاق خون آن است. این جریان به طور کامل تحت تأثیر نیروی خلاقیت و تخیل شرکت‌کنندگان است. تصور کردن و وانمود کردن، اساس یک برنامهٔ موفق نمایش خلاق است. داستان انگیزه‌ای است که به کودکان داده می‌شود و از آن پس، این خلاقیت است که عمل می‌کند. شخصیت‌ها چه شکلی‌اند؟ رفتارشان چگونه است؟ چگونه می‌توان آنها را توصیف کرد؟ هر یک از این پرسش‌ها به پاسخ خلاق نیاز دارد. صحنه چطور است؟ میز در کجا قرار دارد، اندازهٔ اتاق چقدر است؟ این پرسش‌ها نیز به خلاقیت نیاز دارد.

در نمایش خلاق، کودکان از لباس، دکور، صحنه‌آرایی و غیره استفاده نمی‌کنند. تمام این متغیرهای نمایش باید در تخیل بازیگران و تماشاگران خلق شود. شخصیت‌پردازی، لباس و صحنه‌ای که برای یک دور از بازی به‌کار گرفته می‌شود. در بازی بعدی می‌تواند به کلی تغییر کند. این کار بسیار ساده است و آنچه لازم دارد فقط تغییر دادن تخیل است.

اندیشیدن خلاق به مفهوم تنوعی در اندیشه نیز هست. در نمایش خلاق راه‌های بسیار برای دیدن و شناخت یک شخصیت و انگیزهٔ او وجود دارد. آیا سیندرلا موطلایی است؟ به‌نظر بعضی‌ها ممکن است موهایش قهوه‌ای باشد. حق با کیست؟ مسلماً هر دو می‌تواند صحیح باشد. خلاقیت و تنوع تفکیک‌ناپذیرند. در تجربهٔ خلاقی که در این روش به‌کار می‌رود، خلاقیت و تنوع مورد تشویق و توجه قرار می‌گیرد.

پرورش خلاقیتی که بالقوه در همهٔ انسان‌ها نهفته است، به نظر برنامه‌ریزان آموزشی مسئلهٔ مهمی است. آنها به ارزش دست یافتن به چنین هدفی آگاهی دارند و نمایش خلاق را برای پرورش این سرمایهٔ ارزشمند انسانی راه بسیار مناسبی می‌دانند.[۱۸]

۵ ـ برنامه‌ریز از انتزاعی به عینی: کودکان در نمایش خلاق، اندیشهٔ انتزاعی خود را در مورد یک قصه به صورت عینی به یکی واقعیت ملموس تبدیل می‌کنند. آنان برای این عمل برنامه‌ریزی می‌کنند. هم‌چنین تقسیم نقش‌ها و دیالوگ‌ها، تعیین حدود صحنه و ... نیازمند برنامه‌ریزی دقیق کودکان است. کمک به کودکان برای آموختن برنامه‌ریز انتخاب یک اندیشه و گسترش مرحله به مرحلهٔ

آن تا واقعیت، بخشی مهم در کار یاد دادن ـ یادگرفتن است، نمایش خلاقی که با مهارت و دقت به اجرا درآمده باشد، می‌تواند این روند ارزشمند را به کودکان بیاموزند.[۱۹]

۶ ـ مهارت‌های ارزیابی مؤثر: غالباً چنین رایج شده است که ارزیابی به معنای یافتن خطاها و نکته‌های منفی است. با اجرای بخش ارزیابی، پس از نمایش خلاق، دانش‌آموزان یاد می‌گیرند که اثر مورد نظر را با توجه به نکات مثبت و منفی آن ارزیابی کنند. از طرفی چون ارزیابی به سویی حرکت می‌کند که نتیجهٔ آن مثبت باشد، لذا می‌تواند ابزاری برای آموزش انتقاد سازنده باشد.

یکی از مهم‌ترین فواید نمایش خلاق، بالا بردن حس اعتماد به نفس کودکان است، زیرا با انجام وانمود بازی که بخشی از طبیعت کودکی به حساب می‌آید، به اظهار نظر تماشاگران، همکلاسی‌ها و آموزگار و والدین خود عادت می‌کنند و دیگر از ترس اظهارنظر دیگران، از انجام دادن بعضی اعمال خودداری نمی‌کنند.

دیوید داج که مدت ده سال زبان فرانسه را به عنوان زبان دوم در یکی از دبیرستان‌ها تدریس می‌کرده است، اعتقاد دارد که استفاده از نمایش خلاق در روش تدریس کمک‌های فراوانی به او نموده است. او در این‌باره می‌نویسد: «یکی از سخت‌ترین گرفتاری‌های من در مقام دبیر کلاس، کمک به دانش‌آموزان برای رسیدن به سطح بالای فصاحت در زبان شفاهی بود. در حقیقت غالباً از خود می‌پرسیدم آیا روان صحبت کردن، آن هم در یک محیط مصنوعی همانند کلاس قابل آموزش است.»[۲۰]

دیوید داج به دنبال زدن پلی میان حد فاصل زبان کلاسی و زبانی که دانش‌آموزان در دنیای بیرونی با آن مواجه است، به تکنیک نمایش خلاق می‌رسد. با این اعتقاد که انسان در طور زندگی خود مشغول اجرای نقش است و هم‌چنین با توجه به وضعیت انسانی که خودش را در معرض نمایش قرار داده و بدین صورت می‌تواند احساس‌های مختلفی را از خود بروز دهد و جنبه‌های تازه‌ای از خود را نیز کشف کند. او به این مطلب مهم اشاره می‌کند که بازیگر می‌تواند عادت‌هایش را در اجرای نقشی که برایش آشنا نیست، پرورش دهد. در حقیقت دیوید داج با قرار دادن دانش‌آموزان کلاس در موقعیت‌های مختلفی، آنان را وادار می‌کند تا مطابق با احساسی که نقش به آنها می‌دهد، به زبان فرانسوی سخن بگویند و این روش را روشی عمیق در یادگیری می‌داند، چنان که قبلاً نیز اشاره شد، وی معتقد است که همهٔ انسان‌ها بازیگرند، چون در مواجهه با موقعیت‌های دیگر متفاوت نقش‌های مختلفی از خود بروز می‌دهند. انسان‌ها هم‌چنین روش‌های پیچیدهٔ رفتار و شیوهٔ گفتاری‌شان را برای رویارویی با موقعیت‌های مختلف زندگی‌شان پرورش می‌دهند. دانش‌آموزانی هم که زبان دوم را

می‌آموزند همانند دیگر انسان‌ها در موقعیت‌های مختلف، از متن‌های نمایشی برای ارتقای سطح یادگیری‌شان در زبان استفاده می‌کنند.

دیوید داج با اشاره به این نکته که متأسفانه راه یادگیری زبان دوم اغلب مکانیکی و مصنوعی است، دلایل خود را برای موفقیت روش استفاده از نمایش خلاق در کلاس درس آموزش زبان فرانسه، این‌گونه بیان می‌کند.

۱ ـ نمایش خلاق، فعالیت‌های کلامی را پربار و سرگرم کننده ساخته و باعث می‌شود که دانش‌آموزان و آموزگاران از یادگیری و یاد دادن لذت بیشتری ببرند.

۲ ـ استفاده از تکنیک‌های نمایش خلاق باعث آشکار شدن گرفتاری‌های یادگیری دانش‌آموزان و هدایت آنان می‌شود.

۳ ـ استفاده از نمایش خلاق در کلاس، تعداد بیشتری از دانش‌آموزان را با کار کلاسی درگیر کرده و آنان را به فعالیت صددرصد در کلاس وادار می‌کند.

۴ ـ با توجه به این که نمایش خلاق، آموزش سمعی و بصری است، در نتیجه، آموزگار با استفاده از این روش می‌تواند از راه‌های بیشتری برای یاد دادن استفاده کند.

۵ ـ نمایش خلاق اعتماد به نفس و حس تشخیص در آموزگاران و مخاطبان کلاس را افزایش می‌دهد.

قصه‌گویی، آموزش زبان خارجی و تلویزیون آموزشی[۲۱]

زمینهٔ نظری

طی سال‌های گذشته استفاده از ادبیات برای تدریس زبان خارجی افزایش یافته است. فعالیت‌ها و مواد داستانی که از متون ادبی اقتباس می‌شوند، کمک بزرگی به یادگیری می‌کنند. این فعالیت‌ها قوهٔ تخیل و انگیزهٔ یادگیری را افزایش می‌دهند. مهم‌تر از همه، استفاده از ادبیات زمینه‌ای پر معنا و غنی برای یادگیری می‌آفرینند. در این زمینه یکی از فنون قابل دسترس برای معلم‌ها که از آن بیشتر استفاده می‌شود، قصه‌گویی است. از این فن، خصوصاً برای آموزش دانش‌آموزان مبتدی و افرادی که بد آموزش دیده‌اند و غلط یاد گرفته‌اند یا در یادگیری با مشکل روبه‌رو هستند، استفاده می‌شود. امروزه قصه‌گویی بخشی از برنامهٔ تحصیلی کشورهای انگلیسی زبان و تعداد دیگری از کشورهاست. هم‌چنین استفاده از قصه در یادگیری زبان مادری، از درجهٔ اول اعتبار برخوردار است.

مطالعات اخیر نشان داده است که کودکان چهار ساله، توانایی گفتن مشتاقانهٔ قصه را دارند. قصه‌ای که کودک در این سن می‌گوید، به‌طور ناگهانی از یک اتفاق به اتفاق دیگر می‌رود و این عبور از حادثه به حادثهٔ دیگر با گذاشتن حقایق کلیدی رخ می‌دهد. کودک در شش سالگی می‌تواند رابطهٔ علت و معلولی را میان حوادث متفاوت داستانش بیان کند. او تلویحاً می‌تواند سه جنبهٔ اصلی قصه‌گویی را تشخیص دهد. این سه جنبه عبارت‌اند از: ۱ ـ صحنهٔ رخ دادن حوادث در فضا و زمان، ۲ ـ پیرنگ اصلی، ۳ ـ نتیجهٔ نهایی.

کودک همپای رشد فیزیکی، برای تشخیص دیگر جنبه‌های قصه‌گویی نیز توانایی می‌یابد و آرام آرام توانایی خلق داستان را نیز پیدا می‌کند. گاه نیز میل کودک برای گفتن قصه، بهترین شاخص میزان لذت‌جویی کودک از شنیدن قصه است. استفاده از قصه‌گویی دلایل متعددی دارد که عبارت‌اند از:

توسعهٔ مهارت‌های شنیداری

یکی از مهم‌ترین کمک‌های قصه‌گویی به توسعهٔ مهارت‌های شنیداری، گوش دادن برای خلاصه‌برداری است که شامل شنیدن برای پیدا کردن فکر اصلی داستان و یا دانستن پیرنگ بدون دانستن همهٔ جزئیات داستان است. سایر مهارت‌ها مانند گوش دادن برای اطلاع ویژه ممکن است از طریق داستان توسعه داده شود، یعنی داستان مهارت‌های دیگر را هم پرورش می‌دهد.

فراگیری کلمات جدید

در قصه‌ها برای بیشتر کلمات جدید زمینه‌سازی کامل شده است. بعضی واژه‌ها چندین بار در طول قصه تکرار می‌شوند، بنابراین مخاطبی که قصه را می‌شود، بیشتر از یک بار برای شنیدن و فهم معنای واژه‌های تازه فرصت می‌یابد. علاوه بر این، اطلاعات اضافی قصه‌ها به یادگیرنده در درک داستان کمک می‌کند (همان‌گونه که مثلاً تصاویر کمک آموزشی به درک یادگیرندهٔ داستان کمک می‌کند). معرفی کلمات جدید نباید در قالب یک تکلیف سنگین ارایه شود. ساختارهای گرامری قصه باید از بیانات شکل یافته و فرمولی تشکیل شده باشد تا به تجزیه و تحلیل اوامری نیازمند نباشد، ولی به هر حال بتوان آن را به راحتی یاد داد، زیرا ساختارهای گرامری فرمولی در قصه‌ها به دفعات در مطالب ویژه

مناسب ظاهر می‌شوند.

توسعهٔ صلاحیت ادبی کودکان

منظور از توسعهٔ صلاحیت ادبی کودکان، ارتقای توانایی آنان برای درک و لذت بردن از ادبیات است. این توانایی شامل تغییر روش‌ها و مهارت‌های فراگرفته شده در طول زندگی کودک، به‌خصوص در خلال خواندن مطالب وسیع است. برخی از این مهارت‌ها را می‌توان به کمک فعالیت‌های ویژه توسعه داد. می‌توان گفت که استفاده از داستان، نه تنها کودک را با سنت‌های سبک، مانند استعاره، تأیید و... آشنا می‌کند، بلکه سنت‌های تعریفی مانند رابطهٔ فضا و مکان در حوادث و تکرار را هم معرفی می‌کند.

ایجاد ارتباط و مکالمات اجتماعی پیچیده در داستان

قصه‌گویی فعالیتی است که به سطحی از تأثیرگذاری میان قصه‌گو، مخاطب و شنوندگان انفرادی نیازمند است، یعنی میان قصه‌گو و مخاطبانش تعامل وجود دارد. قصه‌گو می‌تواند در مراحل مختلف داستان با درخواست از مخاطبان برای حدس زدن پایان داستان، گرفتن نظرهای مخاطبان دربارهٔ شکل‌های دیگر پایان داستان، درخواست از مخاطبان برای خلاصه کردن بخشی از داستانی که شنیده‌اند و...، همکاری آنان را جلب کند.

انگیزه

اگر داستان به اندازهٔ کافی جذاب باشد و به طریق دلخواه بچه‌ها نقل گردد، معمولاً کودکان تا پایان قصه به آن توجه می‌کنند. انگیزه و هر عملی که روی عواطف انسانی تأثیرگذار باشد، در برنامه‌های یادگیری، مهم تلقی می‌شود. پس برای ایجاد انگیزه در کودکان باید قصه جذاب و متناسب با رغبت‌های خاص آنان باشد.

تحریک و پیشبرد قوهٔ تخیل

سرشت متعامل (تأثیر دو طرفهٔ مخاطب و قصه‌گو) باعث بازآفرینی شخصیت‌ها، افکار و احساس‌های نهفتهٔ داستانی در ذهن کودک می‌شود، لذا می‌توان ادعا کرد که این هنر می‌تواند خلاقیت و ابتکار

کودک را تشویق کند و باعث رشد قوهٔ تخیل او شود.

قصه‌گویی و تدریس زبان خارجی

آموزش انگلیسی به کودکان

قصه‌گویی را همواره ابزاری کمکی برای زبان خارجی دانسته‌اند. هر چند همواره از قصه‌گویی برای آموزش دانش‌آموزان سطوح بالاتر و از طریق ترجمه یا تجزیه و تحلیل متن استفاده شده است، اما اخیراً از این هنر به دلایل متعدد در آموزش سطوح پایین‌تر نیز بهره‌برداری می‌شود.

دیگر مزیت‌های قصه‌گویی از فعالیت‌های کلاسی نشئت می‌گیرد که برای دانش‌آموزان پرمعنی است و به مشارکت بیشتر آنها منجر می‌شود، به همین دلیل، جامعه به فراهم آوردن زمینهٔ رشد قصه‌گویی در فعالیت‌های کلاسی و آموزش زبان نیاز مبرمی دارد، زیرا فراگیری زبان را از طبیعی‌ترین راه ممکن امکان‌پذیر می‌سازد. علاوه بر این قصه‌گویی به‌طور اساسی از نیاز بشر برای ایجاد رابطه ناشی می‌شود. هر چند جریان قصه‌گویی باعث ارتباطی مؤثر و واقعی در کلاس می‌گردد، اما برنامه‌های قصه‌گویی خصوصاً در سال‌های اخیر، با هدف‌هایی فراتر از نیاز به ایجاد رابطه، گسترش یافته است. این نیاز هم‌چنین به ترکیب منابعی مانند بازی‌ها، داستان‌ها و فعالیت‌های هدفمند منتهی شده است. از منابعی مانند بازی و داستان، در برنامه‌های درسی به مثابه بخش اصلی و نه مکمل، استفاده می‌شود. این فعالیت‌ها با هدف برانگیختن معنی‌دار علاقهٔ یادگیرنده به مکالمه طراحی شده‌اند، به عبارتی دیگر انجام این فعالیت‌ها باید به یادگیرنده کمک کند تا زبان را به صورت درونی و عمیق یاد بگیرد. پیشنهاد «استفان کراشن» این است که قصه‌گویی می‌تواند در مسیری مشترک به فرضیه‌های فراگیری شنیداری زبان مرتبط شود. مثلاً قصه‌ها دربرگیرندهٔ بسیاری از نکات و اشکال کار بر روی زبان هستند.«کراشن» معتقد است که این اشکال، مثل وزن و... می‌تواند در امر یادگیری زبان، به تکلم کنندگان غیرمحلی یاری رسان باشند.

زبان داستان‌ها پر از خصوصیات قابل تشخیص است که عملاً بزرگ‌نمایی شده‌اند و به راحتی قابل تقلیدند (وزن، کلمه‌سازی از روی صدای طبیعی مانند هیس، میومیو و...، بیان با الحان و...) استفاده از این خصوصیات در امر یادگیری زبان مفید است. کمک‌های دیداری، اشارات و حرکات، لودگی و سؤال از یادگیرندگان دربارهٔ اطلاعات قبلی آنها در مورد داستان، درک قصه را آسان‌تر می‌کند.

با این مقدمه مشخص می‌شود که در دنیای امروز روش‌های یادگیری زبان بسیار متحول شده است و این در حالی است که اغلب برنامه‌های آموزش رادیو و تلویزیون از سنت‌های قدیمی آموزشی

برای تدریس زبان پیروی می‌کنند. با توجه به این‌که تلویزیون آموزشی در حال راه‌اندازی است، لذا ضروری است که برنامه‌سازان با فنون استفاده از قصه‌گویی در امر یادگیری زبان‌های خارجی ـ که مسلماً برخی از فعالیت‌های تلویزیون آموزشی خواهد بود ـ آشنا شوند.

در این‌جا برای روشن‌تر شدن چگونگی استفاده از قصه‌گویی در تدریس زبان خارجی، فعالیت‌های مختلف یک کلاس روی قصه‌ای ساده، بررسی می‌شود. نکتهٔ جالب توجه در این‌گونه فعالیت‌ها، تنوع آنها و استفاده از تصاویر است، امری که مسلماً در غنی‌سازی برنامه در تلویزیون مؤثر خواهد بود.

داستان کودکان

سفر تفریحی لاک‌پشت‌ها

این داستان احتمالاً برای بچه‌های کلاس تازگی دارد، اما خصوصیات پایه‌ای بسیار از داستان‌های کودکان را در خود جای داده است. شخصیت‌های داستان حیوانات‌اند. داستان بسیاری از تکرار و تقلیدهای محیط طبیعی را در خود دارد و برای به نمایش در آمدن در فضای بیرون مناسب است، پایان سرگرم‌کننده و تعجب‌انگیزی دارد و بچه‌ها، اسامی و عمل در داستان را تشخیص می‌دهند.

وقتی کلاس در حال کار دربارهٔ خانواده، غذا، آب و هوا، زمان و حیوانات است، نقل این داستان مناسبت دارد.

فعالیت ۱

ابتدا به بچه‌ها اجازه دهید که تصاویری از قصه‌ای که در کلاس استفاده می‌شود به صورت‌های زیر رسم کنند:

سه لاک‌پشت بکشید (مادر، پدر، بچه).

غذا را رسم کنید (ساندویچ، شکلات‌ها، بستنی‌ها، میوه، پرتقال کوبیده، و یا دیگر غذاهایی که برای کلاستان مناسب است).

نشانه‌های آب و هوا را بکشید (گل‌های برای بهار، آفتاب برای تابستان، ابرها و باران برای پاییز، و برف برای زمستان).

درخت‌ها را نقاشی کنید.

یک سبد رسم کنید.

یک سفره بکشید.

فعالیت ۲

هدف این فعالیت کنترل این نکته است که آیا کلاس کلمات پایه‌ای را می‌فهمد یا خیر؟ کلاس باید در مقابل سؤالات با انجام دادن حرکت‌های فیزیکی واکنش نشان دهد.

لاک‌پشت پدر را به من نشان بده.

آن را روی میز بگذار.

لاک‌پشت مادر را کنار لاک‌پشت پدر بگذار.

تو گرسنه‌ای.

یک ساندویچ بخور.

شکلات را بردار.

شکلات‌ها را در سبد بگذار.

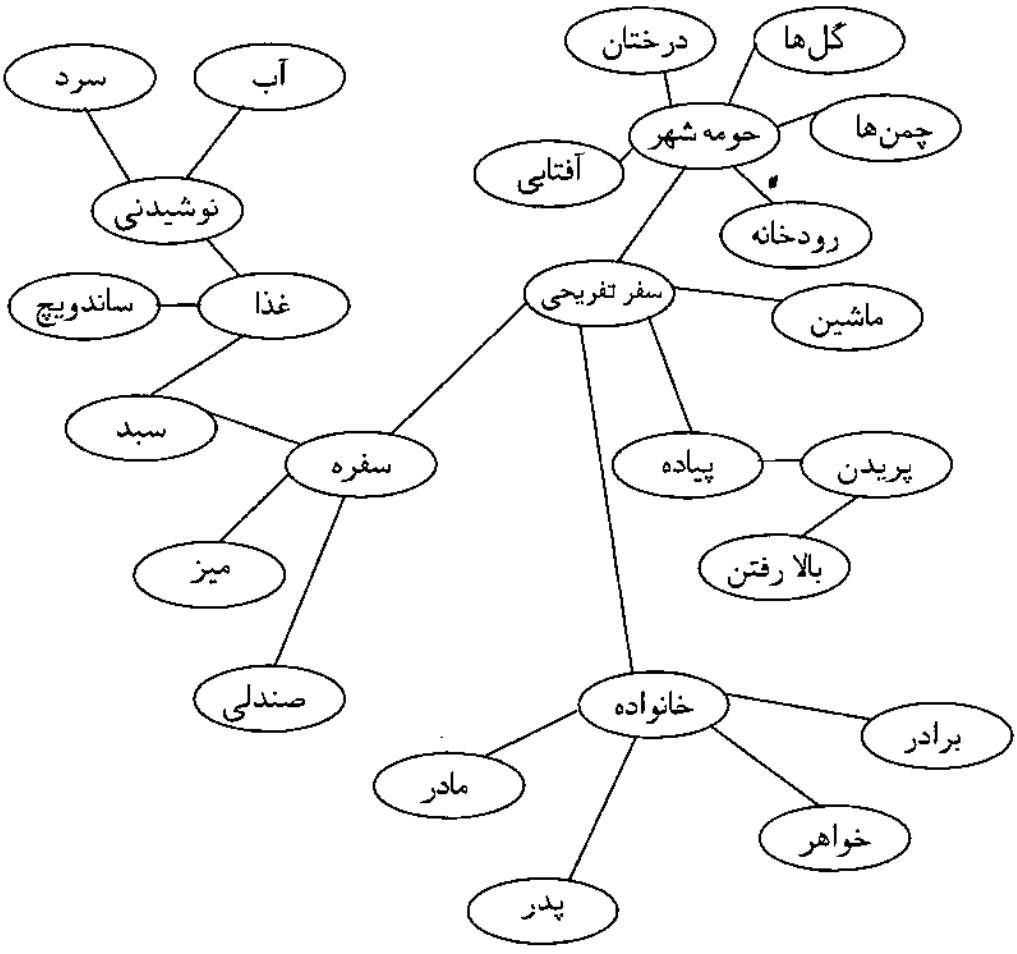
شکلات‌ها را بیرون بگذار.

شکلات‌ها را روی سفره بگذار.

فعالیت ۳

به زبان اصلیِ دانش‌آموزان کلاس معنای سفر تفریحی را از آنها بپرسید. در صورتی که آنان معنای سفر تفریحی (پیک‌نیک) را می‌فهمند، از آنها بخواهید تا کلماتی را که به این واژه مربوط می‌شود، بیان کنند. اشارات و اظهارنظر آنها را بپذیرید. هر واژه‌ای را که به‌طوری واضح با کلمات داستان قرینه است، تکرار کنید. برای مثال بگویید: «جالبه! پس شما با خانواده‌تان به حومهٔ شهر می‌روید؟ و غذا و صندلی و سفره می‌برید؟

واژه‌های بیان شده در کلاس را به صورت نمودار یا نقشهٔ کلمات ـ مطابق آنچه در زیر می‌آید ـ بنویسید. بنابراین کلاس از آنچه که دربارهٔ موضوع می‌داند و از آنچه که بعداً در خلال داستان یاد خواهد گرفت، ذهنیت قبلی خواهد داشت.



هنگام نقل قصه شروع به خواندن قصه کنید و تصاویری شخصیت‌ها را به صورتی که بچه‌ها نام بردند، روی تخته بگذارید. مضامینی را که خواهد آمد، در ذهنتان داشته باشید.

۱ ـ از ادا و اطوار (تقلید، نمایش خنده‌آور)، جنب و جوش و حرکاتی که به فهم موقعیت‌ها کمک می‌کند، استفاده کنید. مثلاً گذاشتن غذا در سبد، بیرون آوردن آن و گذاشتن آن روی میز، تکان دادن سبد و سعی برای پیدا کردن قوطی بازکن، پنهان کردن بچه لاک‌پشت‌ها، درخت‌ها، نمایش گرم و سرد

شدن هوا...

۲ ـ عکس‌ها را روی تابلو بگذارید (یا هر جای دیگری که می‌خواهید آنها را نمایش دهید). عکس‌ها را به ترتیبی که در داستان می‌آیند بچینید. این کار به کلاس کمک می‌کند که حرکات را در مکان و زمان دنبال کند.

۳ ـ وقتی که نقل داستان را آغاز می‌کنید، عکس‌های شخصیت‌های اصلی ـ لاک‌پشت‌ها ـ بالای تخته هستند. از این عکس‌ها برای فهمیدن و گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستانی که در کلاس دنبال می‌شوند، استفاده کنید. طوری این کار را انجام دهید که کلاس بتواند تشخیص دهد، چه کسی در هر گفت‌وگو در حال صحبت کردن است. در مقابل شخصیتی که حرف می‌زند بایستید، و به تناوب و با توجه به موقعیت شخصیت مقابل به طرف راست و چپ بگردید.

۴ ـ استفاده از تقلید برای کمک کردن به کلاس در فهم اظهارات تعجب‌آمیز، عدم توافق و موافقت‌ها مهم است. هم‌چنین جملاتی که در آنها افعال و یا قیود خاص تکرار شده‌اند نیز به فهم مطالب کمک می‌کنند. نمونهٔ این جملات از این قرار است: «آنها رفتند و رفتند و رفتند»، «آنها منتظر شدند و منتظر شدند و منتظر شدند» و یا «آنها گرسنه شدند.»

گردش لاک‌پشت‌ها

روزی روزگاری در یک روز زیبای بهاری، سه تا لاک‌پشت تصمیم گرفتند به گردش بروند. یکی از این لاک‌پشت‌ها پدر بود. یکی دیگر مادر و دیگری فرزند. لاک‌پشت‌ها کنسرو ماهی، ساندویچ، شکلات، بستنی، میوه و مقداری پرتقال کوبیده تهیه کردند. همه چیز را توی سبدهایشان گذاشتند و بعد از سه ماه حاضر شدند. تابستان بود و هوا آفتابی و گرم که لاک‌پشت‌ها سبدهایشان را برداشتند و راه افتادند، رفتند و رفتند و رفتند و بعد از سه ماه تصمیم گرفتند بارهایشان را زمین بگذارند و استراحتی کنند. لاک‌پشت‌ها یک مایل از خانه دور شده بودند. پاییز بود و هوا ابری و بارانی. دوباره سبدهایشان را برداشتند و راه افتادند. رفتند و رفتند و رفتند و بعد از سه ماه در حالی که دو مایل از خانه دور شده بودند، به محل گردش رسیدند. حالا دیگر زمستان شده بود و هوا برفی و خیلی خیلی سرد بود که لاک‌پشت‌ها سبدهایشان را باز کردند. سفره را پهن کردند و غذای روی آن را چیدند، سفره به نظرشان دوست داشتنی می‌آمد.

لاک‌پشت مادر به داخل سبد نگاه کرد. به دنبال وسیله‌ای می‌گشت، اما نمی‌یافت. سبد را واژگون

کرد، ولی با قیافهٔ غمگینش نشان داده که شیء مورد نظرش را نیافته است.

لاک‌پشت مادر بالاخره گفت: قوطی بازکن را فراموش کرده‌ایم!

لاک‌پشت‌ها به یکدیگر نگاه کردند. بالاخره لاک‌پشت پدر به بچه‌اش گفت، باید برای آوردن قوطی بازکن به خانه بازگردی.

بچه گفت: چی؟ من این همه راه را برگردم؟

پدر گفت: بدون قوطی بازکن نمی‌توانیم شروع کنیم. منتظر می‌مانیم.

بچه گفت: آیا قولی می‌دهید که دست به چیزی نزنید تا من برگردم.

پدر و مادر لاک‌پشت گفتند: بله قول می‌دهیم.

بچه لاک‌پشت لابه‌لای درخت‌ها ناپدید شد. پدر و مادر منتظر ماندند. آنها منتظر ماندند و منتظر ماندند و منتظر ماندند. آن‌قدر انتظار کشیدند تا تمام سال گذشت، لاک‌پشت‌ها واقعاً گرسنه شدند.

لاک‌پشت مادر گفت: فکر نمی‌کنی هر کداممان می‌توانیم فقط یک ساندویچ بخوریم؟

لاک‌پشت پدر گفت: نه! ما قول داده‌ایم، باید صبر کنیم تا فرزندمان برگردد.

بنابراین آنها منتظر ماندند و منتظر ماندند و منتظر ماندند. آن‌قدر منتظر ماندند تا سال بعد هم گذشت، لاک‌پشت‌ها واقعاً گرسنه بودند. شش سال بعد لاک‌پشت پدر گفت: بهتر است در حالی‌که انتظار می‌کشیم، هر کداممان یک ساندویچ بخوریم.

لاک‌پشت مادر قبول کرد و هر دو ساندویچ‌ها را بیرون آوردند، ولی وقتی می‌خواستند ساندویچ‌هایشان را بخورند، صدای ضعیفی گفت: می‌دانستم شما تقلب می‌کنید و مرا گول می‌زنید! بچه لاک‌پشت سرش را از میان بوته‌ها بیرون آورد و ادامه داد: خوب شد برای آوردن قوطی‌باز کن نرفتم.

فعالیت ۱

کنترل میزان فهم دانش‌آموزان از بخش‌های اساسی قصه مفید خواهد بود. این فعالیت به ویژه در مورد دانش‌آموزان مبتدی با سؤالاتی شروع می‌شود که جوابش بله یا خیر است. برای مثال:

آیا لاک‌پشت‌ها برای گردش می‌روند؟

آیا لاک‌پشت برای آوردن قوطی‌باز کن برگشت؟

آیا لاک‌پشت‌ها در باز کن را به دست آوردند؟

آیا لاک‌پشت‌ها بعد از شش سال گرسنه‌اند؟

کنترل میزان فهم دانش‌آموزان سطوح بالاتر از بخش‌های اساسی قصه را با این سؤالات شروع کنید:

آیا شخصیت‌های داستانی لاک‌پشت‌اند یا مار؟

آنها سبد حمل می‌کنند یا کیف؟

لاک‌پشت‌ها به سفر تفریحی می‌روند یا برای پیاده‌روی؟

آنها گرسنه‌اند یا تشنه؟

از دانش‌آموزان سطوح بالاتر می‌توانید سؤالات پیچیده‌تری بپرسید. سؤالاتی که به جواب‌های کامل‌تری احتیاج دارند، برای مثال:

شخصیت‌ها چه کسانی‌اند؟

چه چیزهایی در سبدهایشان حمل می‌کنند؟

لاک‌پشت‌ها به کجا می‌روند؟

لاک‌پشت‌ها چه چیزی را فراموش کرده‌اند؟

فعالیت ۲

راه دیگر بهره‌برداری از قصه این است که داستان به طور اشتباه نقل شود، یعنی کلمات تازه‌ای به جای کلمات اصلی (کلیدی) داستان جایگزین کنید و از دانش‌آموزان بخواهید که وقتی به کلمهٔ موردنظر رسیدید، بگویند، «بایست!» بدین ترتیب هر وقت کلمهٔ اشتباهی می‌شنوند، کلمهٔ درست را جایگزین می‌کنند. برای مثال:

«یکی بود یکی نبود، سه تا قورباغه بودند، مادر، پدر، و پدربزرگ. آنان در یک روز زیبای زمستان تصمیم گرفتند به پیاده‌روی بروند.

دانش‌آموزان با شنیدن کلمه‌های قورباغه، پدربزرگ و زمستان، باید بگویند، بایست و سپس واژه‌های صحیح را برای جایگزینی بیان کنند.

فعالیت ۱

بعد از خواندن داستان این فعالیت به کنترل میزان فهم دانش‌آموزان از صحنه‌های مختلف داستان

کمک می‌کند. داستان را به شش قسمت تقسیم کنید. خلاصهٔ لحظه‌های کلیدی هر قسمت را روی شش صفحهٔ جداگانه بنویسید و کلاس را به گروه‌های شش نفره تقسیم کنید. معلوم کنید که نوبت هر گروه، چه موقع است و چه قسمتی از داستان بعد و یا قبل از قسمت دیگر قرار می‌گیرد. قبل و بعد از پرسیدن سؤالات، فهم کلاس را از مفاهیم اساسی کنترل کنید. این کنترل می‌تواند با پرسیدن سؤالاتی شبیه: «لوئیس آیا بعد از آلکس می‌روی؟» صورت گیرد. هر یک از گروه‌ها می‌توانند در پایان هر فعالیت به کلاس گزارش دهند. برای مثال: «من بعد از پائول و قبل از لورا می‌روم.»

برای فهم بیشتر دانش‌آموزان مبتدی از داستان می‌توانید به جای جملات از عکس‌های نقاشی شده استفاده کنید. عکس‌ها یا نقاشی‌ها را بالای تخته بگذارید و در حالی که داستان را می‌خوانید، آنها را نشان دهید، مثلاً:

۱ ـ سه لاک‌پشت و سبد.

۲ ـ غذاها روی سفره در برف.

۳ ـ لاک‌پشت مادر در حال خالی کردن سبد.

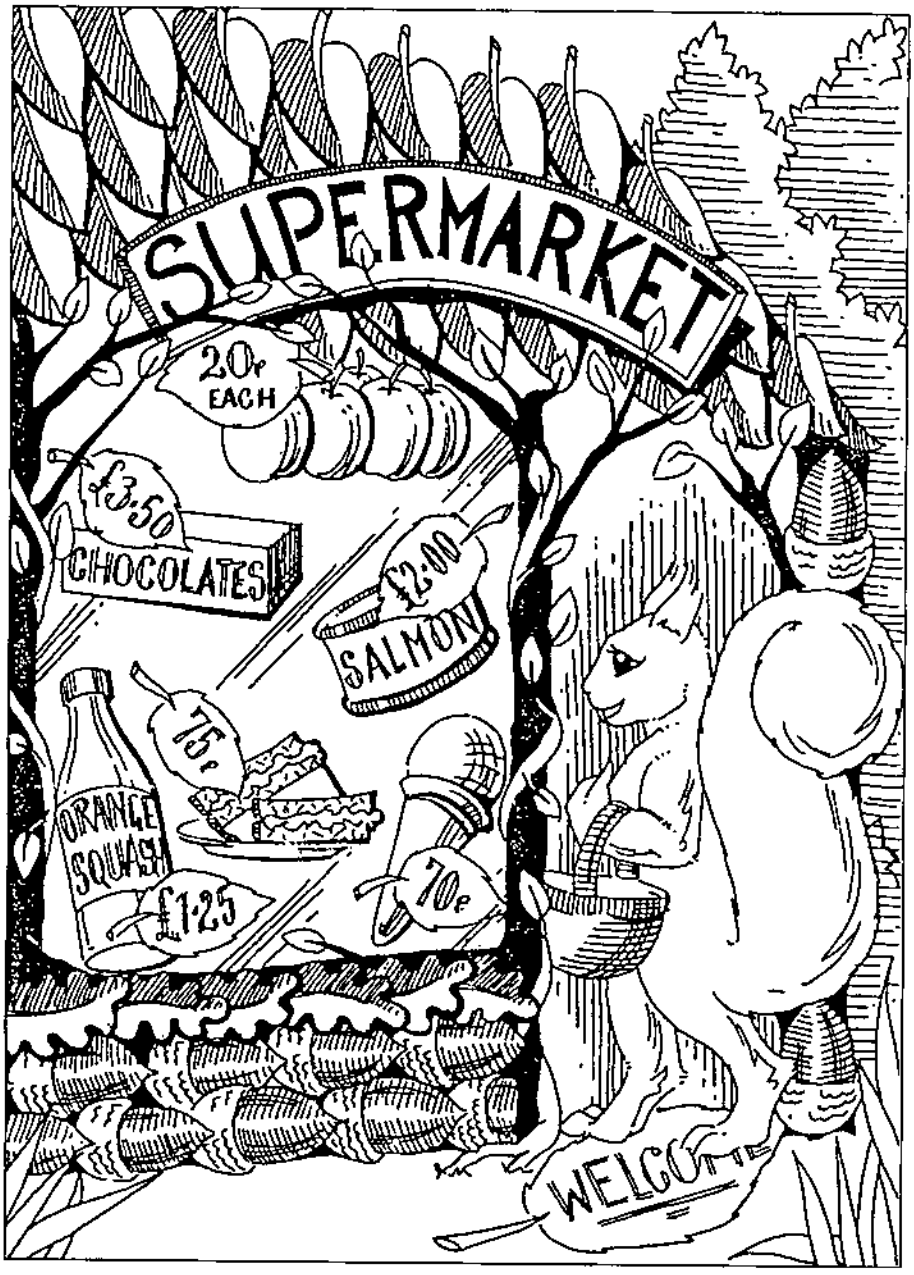
۴ ـ لاک‌پشت بچه برمی‌گردد تا قوطی‌باز کن را پیدا کند.

۵ ـ لاک‌پشت‌های پدر و مادر صبر می‌کنند.

۶ ـ لاک‌پشت مادر و پدر در حال خوردن ساندویچ، در حالی که بچه لاک‌پشت از میان بوته‌ها ظاهر می‌شود.

فعالیت ۲

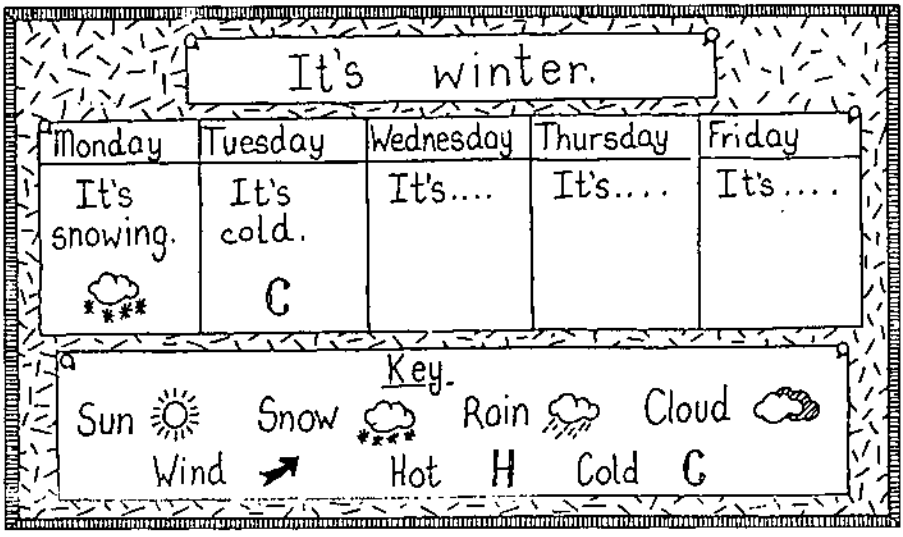
اجازه دهید دانش‌آموزان کلاس، عروسک‌های ساده‌ای از شخصیت‌ها و اشیای داستان و یا از روی بخش‌هایی از داستان که روی کارت‌ها نوشته شده است (لاک‌پشت‌ها، غذا، فصل‌ها و...) بسازند. بگذارید بچه‌ها، عروسک‌ها یا کارت‌هایشان را به ترتیب آنچه در داستان ذکر شد، بالا بگیرند. هر شاگرد باید حرکات و اشارات هر یک از شخصیت‌ها و یا بخش‌هایی از داستان را که نمایندگی آن را به عهده گرفته است، اجرا کند. فعالیت‌های نمایشی به درک کلی داستان و درک شنیداری برخی عناصر داستان کمک می‌کنند.



تصویر شمارهٔ یک

دیگر فعالیت‌ها

اجازه دهید کلاس به کمک تأکید و ایما و اشاره‌های مختلف و با کلماتی که از داستان گرفته شده، یک سلسله مفاهیم را بیان کند. برای مثال: مال من؟ چه؟ (برای نشان دادن تعجب، پرسیدن یک سؤال، ساختن یک پیشنهاد). بگذارید کلاس نشانه‌های وضعیت هوا را برای فصول مختلف ترسیم کند. نشانه‌های تغییر هوا را در کلاس نشان دهید و هر روز آنها را با توجه به وضعیت واقعی هوا عوض کنید.



تصویر شمارهٔ دو

قصه‌گویی و آگهی‌های بازرگانی[۲۲]

امروزه در کشورهای غربی، استفاده از قصه‌گویی و تئاتر، برای تبلیغ کالای بازرگانی امری رایج شده است. تئاتر داستان یکی از روش های جذاب و محرک استفاده از قصه‌گویی در معرفی بنگاه‌های کسب و کار است. خوش‌خلقی و راضی نگاه داشتن مشتری و تکنیک‌های قصه‌گویی، در اندازه‌ای که هر کس بتواند اهمیت کالای مورد نظر را بفهمد و بلافاصله از آن استفاده کند، از ابزارها و اهداف تئاتر داستان است. تئاتر داستان روشی است که فرایند خلق جادوی قصه‌گویی را قابل فهم می‌سازد. تئاتر داستان هنر قصه‌گویی و شوخ‌طبعی است.

سخنگویان بنگاه‌های تجاری و بازاریاب‌ها قدرت قصه‌گویی را برای تحریک خریداران و ایجاد

رابطه کشف کرده‌اند. استفاده از قصه‌ها، معرفی و نمایش آنها، به جذابیت و تأثیر کار آنها می‌افزاید، آنها این توانایی را دارند که با مخاطبان خود رابطه‌ای عمیق برقرار کنند، زیرا قصه‌گویی یکی از شکل‌های طبیعی ارتباط است. سخن‌گویان بنگاه‌های تجاری به خوبی از قصه‌ها استفاده می‌کنند.

وقتی یک قصه‌گوی بزرگ را در حال کار می‌بینید، زمان و مکان از دیدگانتان محو می‌شود، به گونه‌ای که او شما را به یک سفر جادویی می‌برد. شما نه تنها داستانی را می‌شنوید که قصه‌گو می‌گوید، بلکه فرایند دوباره خلق کردن یک قصه را نیز تجربه می‌کنید. در آن زمان قصه و قصه‌گو یکی می‌شوند و شما با قصه‌گو در آن‌جایید، یعنی در داستان و همراه او هستید و هر آنچه را که او می‌بیند و یا می‌شنود؛ می‌بینید و می‌شنوید. در این زمان در حال فراگیری تجربه‌هایی هستید که هم‌زمان به ذهن هر دو طرف خطور می‌کند.

قصه‌گویی روی سطوح عقل، احساسات و معنویاتتان تأثیر می‌گذارد و به‌طور کلی حالتی از نشاط و فرحناکی به شما می‌دهد. به همین دلیل استفاده از این هنر در تبلیغ کالاهای مختلف مؤثر است.

هم‌زمان با ورود آگهی بازرگانی به صفحهٔ تلویزیون، استفاده از قصه‌گویی نیز معمول شد و نویسندگان این آگهی‌ها، به نحوی زیرکانه دست به خلق داستان‌های کوتاه، برای تبلیغ کالاهای مختلف مؤثر می‌افتد.

هم‌زمان با ورود آگهی‌های بازرگانی به صفحهٔ تلویزیون، استفاده از قصه‌گویی نیز معمول شد و نویسندگان این آگهی‌ها، به نحوی زیرکانه دست به خلق داستان‌های کوتاه، برای تبلیغ کالاهای خود زدند. زنی که شوهرش کباب را خیلی دوست دارد، ولی خودش از دود و دم بیزار است، به فکر خرید کباب‌پز می‌افتد. کالای دیگری در کسوت عروسک‌سازی کارتونی، داستان تولید خود را شرح می‌دهد... اینها همه نمونه‌هایی از کاربرد قصه‌گویی در آگهی‌های تجاری است.

پی‌نوشت:

۱ ـ اولسون، دیوید: رسانه‌ها و نمادها؛ صورت‌های بیان، ارتباط و آموزش، ترجمهٔ محبوبهٔ مهاجری، ۱۳۷۷، سروش، ص ۳۳.

۲ ـ هربرت مارشال مک لوهان: برای درک رسانه‌ها، ترجمهٔ سعید آذری، مرکز تحقیقات و مطالعات سنجش برنامه‌ای، ۱۳۷۷، ص ۲۴.

۳ ـ همان، ص ۳۴.

۴ ـ همان، ص ۳۹۰.

۵ ـ اولسون، دیوید: پیشین، ص ۳۴ به بعد.

۶ ـ شعاری‌نژاد، علی اکبر: پیشین، ص ۱۲۰.

۷ ـ همان، ص ۱۲۵.

۸ ـ همان، ص ۱۲۲.

۹ ـ بتلهایم، برونو: پیشین، ص ۱۳.

۱۰ ـ همان، ص ۱۴.

۱۱ ـ در کتاب قصه گویی خلاق جک زایپس نمونه‌های بسیاری از این‌گونه برنامه‌ها ذکر شده است. این پیشنهادها با الهام از کتاب فوق صفحات ۶۵ تا ۳۰۱ ارایه شده است.

۱۲ ـ چمبرز، دیویی: پیشین، ص ۶۶.

۱۳ ـ همان، صص ۶۹ـ۶۷.

۱۴ ـ ر.ک. همان، فصل ششم.

۱۵ ـ همان، ص ۷۲.

۱۶ ـ شعاری‌نژاد، علی اکبر: پیشین، ص ۱۳۱.

۱۷ ـ ر.ک. چمبرز، دیویی: پیشین، ص ۱۰ به بعد.

۱۸ ـ همان، ص ۱۰۴.

۱۹ ـ همان

20 - Dodge David: Crative Drama in the Second Language Classrom. <http://falcom. edu / ramseyil / drama. html > online. 14 Jun 2001.

۲۱ ـ مطالب این بخش، ترجمهٔ صفحات ۲ تا ۲۰ از منبع زیر است:

: Zaro, Juan Jesus Sagrario Salaberri, *Stoytelling* (hand book) heineman english language teaching a division of heineman publishers (oxford) Ltd internation edition first Published 1995.

22 - Stevenson, Duy: Story theater: <http//www.storytheater.net/online.28 Jun 2001.

فصل سوم ـ قصه‌گوییِ کودکان

قصه گویی عمری به درازی عمر کلمه و کلام دارد.
(ثریا قزل‌ایاغ)

کودکان قصه می‌گویند[1] (قصه‌گویی کودکان)

داستان‌هایی که کودکان نقل می‌کنند، انعکاس دهندهٔ تجارب آنان در مقام فرد یا عضو یک گروه است. با تحلیل این قصه‌ها به الگوهایی برخورد می‌کنیم که ویژهٔ پسران است و احیاناً با الگوهای دختران تفاوت دارد و ممکن است در مطالعهٔ گروه‌های مختلف کودکان با زمینه‌های متفاوت خانوادگی، شباهت‌های مربوط به محیط مشترک را پیدا کنیم. یقیناً انواع و محتوای تجاربی که کودک ذخیره کرده است، بر کارکرد سازگاری او تأثیر می‌گذارد و از این‌رو تجارب کودکان برای کیفیت‌های گوناگون ساختار «خود» (به مثابه بخشی از ساختار شخصیت کودک) اهمیت دارد. (یا خود) کاری بیش از ذخیره کردن صرف این تجربه انجام می‌دهد، تجربه را سازمان می‌دهد، الگوسازی می‌کند و به شیوه‌های گوناگون تلخیص می‌کند.

داستان‌ها را از بُعد ظاهری و احتمالاً از منظر اندیشه‌های نظریِ مربوط با رشد «خود» ارزیابی می‌کنیم، این ابعاد ویژگی‌های عام مجموعِ ذخیرهٔ تجربهٔ کودکان را به نحوی که در داستان‌های آنان انعکاس دارد، بیان می‌کند. این داستان‌ها ممکن است بیان غیر مستقیم وضعیت رشد «خود» در کودک باشد.

ابعاد صوری داستان

۱ـ گسترش

فرض بنیادین بُعد گسترش این است که با افزایش تجربه و دانش، و با حس رشد یابندهٔ مهارت شخصی، باید مفهوم همه جانبهٔ فضا و استفاده از آن ایجاد و توسعه یابد. فرض شود که این بعد،

فضایی از بدن و محیط بی‌واسطهٔ آن را از طریق فضای فیزیکی به فضایی که بزرگ‌تر است، متصل می‌کند.

در این‌جا به طور ضمنی چنین فرض می‌شود که افراد در طول رشد خود، نقشه‌های جهان را کسب می‌کنند و احتمالاً با ازدیاد سن، مکان‌های انتزاعی بیش از پیش وارد میدان دید معرفتی آنان می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که پسران و دختران با ازدیاد سن، فضایای گسترده و گسترده‌تری را در محصولات تخیل خود به کار می‌گیرند. به بیان دیگر به‌طور متوسط کودک دو ساله مکان حوادث قصه‌اش را در چارچوب خانهٔ خود قرار می‌دهد، در حالی‌که از پنج‌سالگی مرزهای متوسط فضای مورد استفاده در داستان‌ها به فراسوی مکان‌ها و نمادهای خانواده می‌رسد و به سوی کشورهای خارج، دریا و آسمان و مکان‌های نامشخص و نیمه خالی مانند جنگل و کوه گسترش می‌یابد. البته در هر گروه سنی، برخی نوسانات و تغییرات وجود دارد.

پسران در مقایسه با دختران تمایل بیشتری به گسترش فضا در قصه‌هایشان دارند، یعنی محدودهٔ حوادثی که دختران در قصه‌های خود تعریف می‌کنند به فضای کمتری نیاز دارد. دامنهٔ تخیّل پسران بیشتر گسترش می‌یابد.

۲ ـ تمایز و افتراق ظاهری قهرمان اصلی

با بالا رفتن سن کودک، شخصیت‌های اصلی داستان‌های او تمایل دارند که وضوح کمتری داشته باشند. در این‌جا هم برخی تفاوت‌ها میان جنسیت‌ها وجود دارد، زیرا دخترها گرایش دارند شخصیت‌های اصلی خود را از آغاز با وضوح کمتری نشان دهند.

توضیح ممکن و قابل قبول برای انجام فرایندهای شخصیت اصلی داستان این است که کودکان با بالارفتن سن، شخصیت‌های بیشتری را وارد داستان می‌کنند. محور داستان‌های کودکان دو ساله اغلب فقط یک شخصیت است که ضرورتاً به وضوح مشخص و مجزاست. در نتیجه، تحلیلی ویژه که وضوح شخصیت اصلی را در مقابل تعدد شخصیت‌ها در داستان قرار می‌دهد، ممکن است فرضیهٔ آغازین ما را تأیید کند.

۳ ـ پیچیدگی درونی شخصیت‌ها

پیچیدگی درونی شخصیت‌ها مبتنی بر این فرض است که شخصیت‌های داستان‌هایی که کودکان نقل می‌کنند، از خود تمایزات درونی نشان می‌دهند. احتمالاً چنین داستان‌هایی نشانگر آگاهی کودک از

پیچیدگی درونی خود و دیگران است. منظور از تمایز درونی، این است که شخص یا چیزی که نشانگر و نمایندهٔ یک شخص است، چون یک کلیت عمل نمی‌کند، بلکه تعاملِ فراگردهای درونی و تا حدی ناهمگن را نشان می‌دهد. هر چند حتی داستان‌هایی که کودکان پنج‌ساله نقل می‌کنند معطوف این تعامل نیستند، اما احتمالاً پژوهش‌هایی دربارهٔ گروه‌های سنی بالاتر نشان خواهد داد که این گرایش وجود دارد.

۴ ـ طیف فعالیت یا انفعال شخصیت‌ها

در تعریف این بعد چنین فرض می‌شود که با افزایش تسلط کودک بر اعمال خود و محیط بلاواسطه‌اش، داستان‌هایی که نقل می‌کند، به طورِ فزاینده‌ای بیشتر نشان دهندهٔ فعالیت شخصیت‌های داستانی است تا انفعالِ آنها. در اینجا لفظ انفعال به معنای حوادثی است که بر قهرمان داستان می‌گذرد و به معنای اعمال فعالانه آنها نیست. پسرهای دو ساله به طور نسبی قصه‌هایی تعریف می‌کنند که در آنها انفعال، نخست طرح می‌شود و سپس کم‌کم افزایش می‌یابد.

در میان دختران، با ازدیاد سن، انفعال فزایندهٔ ناچیز، ولی پی‌گیری را ملاحظه می‌کنیم. این انفعال در دختران، نسبت به پسران بیشتر و مستمرتر است. باید توجه داشت که برحسب تعاریف درجه‌بندی، حتی بالاترین انفعال‌ها هم در واقع افراطی نیستند. در واقع انفعال و فعالیت در مورد شخصیت‌های داستان‌ها متعادل است. البته داستان‌های انفرادی تغییرپذیری بیشتری را نشان می‌دهند.

نتایج بررسی قصه‌هایی که کودکان نقش کرده‌اند، نوعی دوگانگی را نشان می‌دهد. بررسی بیشتر داستان‌ها ممکن است نشان دهد که فعالیت نسبتاً بیشتر در داستان‌های کودکان کم سن‌تر درحقیقت علامت تسلط بر اعمال خود یا جهان نیست. ممکن است مقدار نسبتاً بیشتر فعالیت‌ها حاکی از مثلاً نظارت کمتر بر سابقهٔ تنش و بازتابِ تخلیهٔ تنش‌های خود کودک باشد، از طرف دیگر این حوادث ممکن است انعکاس آگاهی بیشتر از چیزی باشد که در دنیای کودک ممکن است، رخ دهد.

۵ ـ واقع‌بینی

واقع‌بینی نیز از دیگر عناصری است که باید در داستان‌هایی که کودکان نقل می‌کنند، بررسی شود. آیا با ازدیاد سن کودکان واقع‌بینی داستان‌های آنان نیز افزایش می‌یابد؟ تفاوت دختران و پسران در این امر چیست؟ بررسی و تجزیه و تحلیل قصه‌هایی که کودکان نقل می‌کنند، می‌تواند خانواده و مربی را در شناختِ بیشتر روحیات و مشکلات کودکان یاری دهد.

پی‌نوشت:

۱ـ این فصل ترجمهٔ صفحات ۱۵۲ تا ۱۶۰ از منبع زیر است:

Children Tel stories / An analysis of fantasy Evelyn goodenough Pitcher, Ph.D. and Ernst Prelinger, Ph.D. copyright 1963, by international universities press. Inc.

فصل چهارم ـ قصه‌گویی و هنر تخیل

قصه نمودار قسمت مهمی از میراث فرهنگی هر قوم و ملتی است.
(اولریش مارزلف)

قصه‌گویی و هنر تخیل[1]

هدف این نوشتار بازگشت خِرَد به زندگی روزمره است، در درون همهٔ ما، گنج بی‌صاحبی از قوای پندار وجود دارد که غالباً بی‌هوش و در خواب است. ولی بیدار کردن تصاویری که در پندار داستانی وجود دارد، به معنای زندگی کامل تر و درخشان تر است. هر چند شکست‌های زندگی ممکن است جرئت را از ما بگیرد، ولی روند قدیمی قصه‌گویی ما را با قوایی مرتبط می‌سازد که ممکن است آنها را فراموش کرده باشیم. به وسیلهٔ قصه‌گویی با خردی که رنگ باخته یا ناپدید شده و با امیدهایی که فراموش شده‌اند، رابطه برقرار می‌کنیم. قصه‌گویی هم‌چنین ما را با لذات وخوشی‌هایی پیوند می‌دهد که ایجاد آن به سرگرم کننده‌های حرفه‌ای واگذار شده است. مهم‌تر از همه، قصه‌گویی به ما عشق و جرئت ادامهٔ حیات می‌بخشد. در جریان آفرینش یک داستان زیبا، روحی تازه برای مواجهه با حوادث بزرگ زندگی متولد می‌شود. قصه به همهٔ مخاطبانش در هر سنی و به موازات راهی که در پیش دارند، جرئت می‌بخشد. هر قصه‌گو تصاویر حیاتی و درونی را جمع‌آوری می‌کند و سازمان می‌دهد که در ورای آن تصاویر، اصول عام و جهان نظم دهنده قرار دارد.

مطالعهٔ داستان‌های زیبای قدیمی، شما را قادر می‌سازد که داستان‌های خودتان را بنویسید و بگویید. ولی ابداع و گفتن داستانی اصیل، تجربه‌ای است که با مطالعه یا بیان مجدد یک داستان کاملاً متفاوت است. من چندین سال افتخار همکاری با والدین عادی، والدین متمول، آموزگاران، کتاب‌داران و پزشکان را داشته‌ام و کوشیده‌ام با همکاری آنها، قصه‌گویی را برای کودکان زنده کنم.

همواره و در حین کشف قصه‌های قدیمی و یا هم‌زمان با خلقِ داستان‌های نو در کلاس‌ها و دوره‌های قصه‌گویی، هدفم بیدار کردن انرژی‌های حیات‌بخش و متحول‌کنندهٔ درون مخاطبانم بوده است. در خلال این قصه‌گویی‌ها کوشیده‌ام با تحریک و بیدار کردن این انرژی، به کودکان کمک کنم تا از این انرژی در حل مشکلاتشان کمک بگیرند. هر یک از جزئیات انسان همچون شخصیت‌ها و مناظر را می‌توان از جسم و عواطف خود و ساختارهای ذهن عبور داد. اگر واقعیت هر قسمت داستان را چون جنبه‌ای از خودمان تجربه کنیم، ـ اهمیت ندارد که بزرگ، حقیر یا خیالی باشد ـ برای ما به مثابه تجربه‌ای زنده خواهد بود. با این کار از اشخاص و حوادثی که در داستان‌هایمان رخ می‌دهد، آگاه می‌شویم و احساسمان را در مورد خودمان، این‌که، چه کسی هستیم و رابطه‌مان با انسان‌ها و پدیده‌ها چیست، رشد می‌کند.

قوهٔ پندار فعّال سالم چیست؟ تجربهٔ من در کار قصه‌گویی‌ام با کودکان و افراد بالغ، نشان داده است که تخیلات ما در آخر قرن بیستم اغلب شکسته، آکنده از ترس و وسواس کننده است. ولی همین تخیلات با فرض داشتن راهنما، انگیزه و جرئت، ممکن است حتی به‌طور ناگهانی سالم و درخشان شود. اگر با عناصر قدیمی و خردگرای جهان پندار استوار و پابرجا باشیم، می‌توانیم همانند شعرا و خیال‌بافان، با انرژی‌های غنی موضوعات و تصاویر آن بازی و حرکت کنیم. موضوعات قدرتمند و قدیمی داستانی، زبان، گذار خیالی از روان‌های آخر قرن بیستمی، همچون غذایی مقوی تأثیر کرده و باعث احیای جسم و جان می‌شود. روند قصه‌گویی به کمک صدا، ایما و اشاره، نیت خیر و به کمک سرچشمه‌های خردی که به روی ما می‌گشاید، از اعماق یک وضعیت سالم، ماجرایی خلاق برمی‌انگیزد.

هدف نویسنده از نوشتار حاضر، پاسخ دادن به انواع نیازها نیست، بلکه هدف، تشویق و ترغیب خواننده ـ شاید خلاف میل او ـ به سوی حیاتی پر از عشق و استفادهٔ خردمندانه از قدرت است. اولین مراد نویسنده راهنمایی به رفتارهای درونی، انرژی‌ها، و چشم‌اندازها و شخصیت‌هایی است که گاه و بی‌گاه از سرچشمه‌های عمیقِ تخیل و پندارْ بیدار می‌شوند. این نوشته مختص همگان است تا در منزل، کنار شومینه، تخت خواب، مدارس و مراکز درمانی استفاده شود. این کتاب به کسانی که در جست‌وجوی روابط مثبت، پرمعنا و خودآگاه‌تر با دنیای پندارند، یاری می‌رساند. این کتاب به کسانی کمک می‌کند که حوادثِ دنیای پیرامونشان گاه گیج کننده و فوق قدرت آنهاست. مطالعهٔ نوشتار حاضر به شما کمک خواهد کرد تا دنیای مزبور را به شیوه‌ای مشخص و مثبت تجربه کنید و آن را بهتر

توصیف نمایید.

نوشته‌های زیادی وجود دارد که همگی حاوی داستان‌های بزرگ و قدیمی‌اند و داستان‌ها را از دیدگاه‌های مختلف تلخیص و تحلیل و تفسیر می‌کنند، این نوشتار طوری تدوین نشده که پیرنگ‌های ویژهٔ داستان را تعلیم دهد. روش این نوشته تمرکز روی نقاط عطف داستان‌های بزرگ و قدیمی، به منظور ایجاد همان نبض‌های خلاق در خواننده است. با این روش، هنگام خواندن، گفتن و خلق، کمال بیشتری می‌توان تجربه کرد. بیشتر موضوعاتی که در این‌جا ـ کل کتاب ـ طرح می‌شود، منشأ اروپایی دارد، اما موضوعات آنها میان زبان‌ها و کشورهای زیادی مشترک است و می‌توان گفت که این داستان‌ها فقط از صافیِ زمان و اقوام مربوطه گذشته است.

هدف نهایی این کتاب، ترویج خلق داستان‌های تازه، سالم و جدید به منظور یاری رساندن به انسان در راه غلبه بر چالش‌های عصر خود است.

هر کجا که باشیم و هر وقت که مایل باشیم، داستان‌های سالم و مفید، خود به خود از درون ما می‌جوشد. خلق داستانی با روح سالم که حقیقتاً لحظه را در می‌یابد، فراگردی است که ما را از اعماق درون شاداب کرده و سرشار از احساس لذت می‌کند.

وقتی فعالیت شغلی‌ام را شروع کردم و هنگامی که موضوعات گوناگون را در مکان‌های مختلف تدریس کردم، با خود اندیشیدم که اگر قصه‌گوی دوره‌گردی بودم تا چه میزان می‌توانستم خوشحال باشم، در آن صورت می‌توانستم همه چیز را در ارایهٔ یک نقش خلاصه کنم. در آن روزها قصه‌گویی عزتی را که سال‌ها پیش در آمریکا داشت، از دست داده بود، به علاوه من خجالتی و گوشه‌گیر بودم، سال‌ها به جای قصه‌گویی، مقابل دانش‌آموزان نابالغ و یا اشخاص بالغ قرار می‌گرفتم و برایشان درس می‌گفتم. در این ایام غالباً کتب و شیوه‌های بیانم با آنها مشترک بود.

روزی دچار شگفتی زیاد شدم. آن روز از من خواسته شده بود تا کلاس کودکانِ پرخاشگر را به مدت یک ساعت اداره کنم. معلم آن کلاس بیمار بود و من باید به جای او یک ساعت را با کودکان پرخاشگر سر می‌کردم. چگونه می‌توانستم آنها را آرام نگاه دارم؟ فرصتی اندک، ولی کافی داشتم تا چیزی برای خواندنشان پیدا کنم. چون آن روز مصادف با روز پاتریک مقدس بود،[۲] داستان‌هایی از شاعر ایرلندی، ییتس،[1] را انتخاب کردم. تا دهانم را باز کردم، لهجه‌ای ایرلندی شنیدم، لهجه‌ای که باعث تعجب و حیرت بچه‌ها شد. به خواندن ادامه دادم. کودکان نیز همانند من، شیفته و مسحور، به

1. W.B. Yeats

داستانی که انتخاب کرده بودم، گوش می‌دادند. واژه‌ها به کمک من آواز می‌خواندند. با قلبی شاد و سینه‌ای گشاده داستان می‌خواندم و بالاخره با بستن کتاب، لهجهٔ ایرلندی من نیز رخت بربست و رفت. این تجربه برای من آغاز بزرگی شد. از وجود این همه ریشهٔ فرهنگی در زبانم تعجب می‌کردم. این ریشه‌های زبانی به شکل آواز از دهان من خارج شده و بخش‌هایی از داستان را نقل کرده و باعثِ جذابیت کلامم شده بود.

در سال‌های بعد یاد گرفتم که صدای خودم را بشنوم، توانستم عمیق‌تر و عمیق‌تر به صدای خاموش و خفته در کودکان و بزرگسالان دیگر کشورها و دیگر فرهنگ‌ها گوش دهم. علاقه داشتم به آنان کمک کنم که خود را رها کنند و به شعر و داستان و بحث روی آورند: «رؤیاهایتان را به ما بگویید!»، «خاطراتتان را بیان کنید!»، «توصیف کنید چه کی را دوست دارید» و «طعم حقیقت را بچشید!»

برای آماده شدن، در مقام آموزگار، در یکی از مدارس «والدرف»[1] کلاس‌های آموزشی را گذراندم و در این کلاس‌ها سرانجام تعلیم و تربیت والدرف را کشف کردم.[۳] در این دوره یاد گرفتم که وظیفه‌ام، نقلِ خوبِ یک داستان بزرگ است. من نه تنها باید داستان را به صورت بخشی از مجموعه ذهنی‌ام حفظ می‌کردم، بلکه باید آن را با تمام وجود (از سر تا نوک انگشتان پاهایم) احساس می‌کردم. احساسی که سرزنده‌ترین کودک پس از خواندن، یا شنیدن یک قصه دارد. در دورهٔ والدرف یاد گرفتم تلقی‌ام از قوهٔ پندار نه به منزلهٔ فعالیتی تاریخی که به منزلهٔ یک ضرورت روزمره باشد.

در آن دورهٔ آموزشی باید هر روز داستان‌هایی خلق و نقل می‌کردم تا سطح عالیِ بهترین معلم‌های مدارس «والدرف» حفظ می‌شد. من طبق این روش، خلاق تقویت و تنظیم قوهٔ تخیل پراکندهٔ خود را در مسیرهای تازه آغاز کردم تا بتوانم جواب‌گوی کودکانی باشم که به آنها درس می‌دهم. بر این اساس جداً باور کردم که قصه‌ها همانند همهٔ کسانی که مسئول هدایت و تغییر حیاتِ انسان‌ها هستند، هدفی بنیادین دارند.

روزی در حین آموزش در مقام معلم «والدرف» در انگلستان با شخصی آشنا شدم که عمیقاً زندگی‌ام را عوض کرد. این فرد خانم گیزلا بیتل‌استون[2]، معلم تئاتر عروسکی بود، کسی که آموزگار روحِ من شد. اولین بار با او در خلال نمایش عروسکی از کشور رومانی به نامِ «گرگ سفید» آشنا شدم. او در این نمایش آواز می‌خواند و حرف می‌زد. این داستان زیبا دربارهٔ شاه‌زاده افسون‌شده‌ای بود که به گرگی سفید تبدیل شده بود و عاشقِ دلخستهٔ او باید برای تبدیل کردن او به شاه‌زادهٔ واقعی، به

1. Waldorf
2. Gisela Bittleston

دورترین ستارگان سفر می‌کرد تا چراغی را که به این منظور به کار می‌رفت، بیابد. این داستان که دربارهٔ جبرِ کامل روح انسانی برای تغییر خود بود، عمیقاً در روح من تأثیر گذاشت. بدین ترتیب رابطه‌ام با داستان‌های پربار شروع شد، زیرا هنگام کودکی، همانند بسیاری از همین نسل‌هایم، علاقهٔ چندانی به این نوع داستان‌ها نداشتم. من معتقد بودم که شاه‌زاده و شاه‌زاده خانم‌های کتاب داستان چقدر غیرامریکایی‌اند و امروزه اغلب از گفتن این نکته به مردم لذت می‌برم. من مقاومتی را که ممکن است در قبال شخصیت‌های این کتاب داشته باشیم، خوب درک می‌کنم، ولی در بسیاری از تولیدات عروسکی سال‌های بعد، وقتی دست راست یا دست چپم و یا صدایم شخصیت‌هایی را ترسیم کردند که پیش از آن در ذهن مردم‌سالار و شکاکم آنها را رد می‌کرد، حیاتِ تازه‌ای یافتم، وقتی ذهنم را روی امکانات تازه و عالی در تعلیم و تربیت کودکان گشودم و در عین حال به آموزش مجدد کودک درونی خودم پرداختم، لذت بیشتری بردم.

مسرت من از کار با زیبایی و حقیقت در ورای تصاویری داستان‌های عامیانهٔ پریان، به تدریج چشمم را نسبت به کیفیت‌های ناشناختهٔ ذهن و دلم باز کرد. اکنون صدای من از طریق نیروهای بسیار باستانی و از مجرای فرهنگ‌های متعدد و متفاوت و وضعیت‌های گوناگون روح به گوش می‌رسید.

وقتی که آوای من لحن ملکه‌ای اندوهگین، شاه‌زاده‌ای افسون شد، ساحری خبیث، شاه‌زاده خانمی مشتاق یا شمنی قدرتمند[۴] را پیدا کرد، بخش‌های از دست رفته یا رشد نیافتهٔ خودم را کشف کردم، من تبدیل به عروسک‌باز حق‌شناسی شده بودم که داستان‌ها را از پشت پردهٔ قرمز تئاتر داستانی‌ام به تصویر می‌کشیدم. می‌توانستم گریه کنم، می‌توانستم با تمام وجودم آواز بخوانم، زیرا در داستان، ملکه خواستار بچه بود یا کودکی زیبا به آواز خواندن نیاز داشت. می‌توانستم مانند یک جادوگر ترسناک قهقهه سر بدهم. به قدری شور و اشتیاق داشتم که به عدهٔ زیادی یاد دادم که نمایش عروسکی بیافرینند و این هنر را چنان انتقال دادم که آنان نیز این شیوهٔ احساس را وارد داستانی کنند و از مواهب آن بهره‌مند شوند.

بعد از مدتی کشف کردم که طی ساعات زیادی که با داستان‌های سراسر دنیا به سر برده بودم روشنایی را از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر می‌بردم، عروسک‌های دستی را به شکل انسان‌های پیر و جوان می‌آفریدم، و از طریق داستان‌های قدیمی به نحوی قدرت ساختن قصه‌های جدید را به دست می‌آوردم، ایما و اشاره‌ها را پالایش می‌کردم و دیگر شخص کم‌رویی نبودم. قدرت درک و هدف بی‌نهایت جدید یافته بودم. داستان‌هایی برای دانش‌آموزانم می‌آفریدم و برای اجرای قصه‌گویی به

میهمانی‌های زیادی دعوت می‌شدم. «مارکوس به داستانی برای پنجاهمین سال تولدش نیاز دارد او به قدری علاقه‌مند به پرواز است که می‌ترسیم از صخره‌ای بپرد. سرمنا می‌خواهد بیش از هر چیز یک شاه‌زاده باشد. ای کاش می‌توانست داستانی دربارهٔ خودش بشنود. جوزف طوری به خواهرش حمله می‌کند که گویی یک نگهبان مسلح است. بارها و بارها این‌گونه به خاطر کودکان به من قدرت خلاقیت الهام می‌شد و رؤیای قدیمی‌ام تحقق پیدا می‌کرد. میان خانواده‌ها یا کلاس‌های درس می‌نشستم و به صدای خودم گوش می‌دادم و به قصه درمانی می‌پرداختم.

امروزه شیوهٔ کار من با داستان، همانند ابزاری برای تغییر خود است. من با داستان به خودشناسی می‌رسم.

این روزها به یافتن و درمان «کودک درون» ما توجه زیادی می‌شود. در داستان درمانی، سن نقشی ندارد. کودک الهی و پیر فرزانه در درون هر کسی و در بافتِ وجودی هر شخصی هست. خودجوش، جوهر حیاتی است. همین خِرَد است که آن را وارد روند قصه‌گویی می‌کنیم. این خرد مانند عبادت، ما را تأیید و تقویت می‌کند. البته برای رسیدن به این خرد باید هر مقاومتی را بشکنیم، آیا درد یا غم یا کابوسی هست که از شدت ترسناکی نتوانیم آن را در یک قصه بیان کنیم؟ آیا ترس‌ها و شگفتی‌هایی چنان عمیق وجود دارد که نتوان آنها را در داستان بازگو کرد؟

داستان پردازان نهایتاً ایثارگرانی‌اند که همهٔ عواطف دنیوی را می‌پذیرند و آنها را مانند کودکان عاقل به قلمرو شادی منتقل می‌کنند. من مردم را دعوت می‌کنم که به سبد بزرگ و گِردم که پر از عروسک است، نگاهی بیندازند و با یاری پر لطف عروسک‌ها، آرزوها و درام‌های حیات درونی‌شان را به پیش ببرند. من مردم را دعوت می‌کنم تا دور یک شمع، در محفلی بنشینند و فی‌البداهه با پندارهای فرزانهٔ خود داستانی بنویسند. من از مردم دعوت می‌کنم تا دوتا دوتا کنار هم بنشینند و برای هم داستانی تعریف کنند. طوری که گوش زندگی‌شان وابسته به آن باشد.

چون من نمی‌خواستم قصه‌گو شوم، اما ناخواسته تبدیل به یک قصه‌گو شدم، نیرویی را که در دل شما ذخیره شده‌اند (هر چند احیاناً به کلی مخفی‌اند) ارج می‌نهم، زیرا می‌دانم آن نیروهای پنهان می‌توانند با تأیید و راهنمایی شکوفا شوند. وقتی زمان خلق یک داستان رسیده باشد، به خودم و به دیگران می‌گویم: نفس عمیقی بکشید، شیرجه بروید، به شنا ادامه دهید، آب ما را بالا نگاه خواهد داشت، برقصید، پرواز کنید، داخل آتش‌فشان بجهید، در قلمرو قصه همه چیز به خوبی مقدور است.

آغاز و انجام

آتش داستان

آتش اردو و اجاقی که مردم در هر سنی دور آن جمع می‌شوند، تصویری از درون خود ماست، ما در درونمان یک کانون گرما و روشنایی داریم. حولِ این مکان تجمع، عواطف، تصاویر و الفاظ جمع می‌شوند، چون همواره به این شعله‌های درونی پایبندیم.

شما نیز همانند هر انسان دیگری یک قصه‌گوی مادرزادی هستید. شما همراه با بی‌نهایت موضوعات شخصی و عام و جهانی متولد شده‌اید. مهم این است که دریچهٔ درونتان را بگشایید تا ثروت بزرگ پندار را که در درونتان نهفته است، به دست آورید. اجاق و کانون آتشی در اندرون خود بسازید و اجازه دهید که این اجاق، محفل و حلقهٔ حمایت از دیگران شود. ممکن است این اجاق، از خردِ دل شما روشنایی بگیرد. همهٔ آنان که در کنار آتش شما جمع می‌شوند، می‌خواهند که در گرمای آن آتش شریک و سهیم باشند. امیدوارم هر کسی که می‌آید تا به قصهٔ شما گوش فرا دهد، آنچه را که در چارچوب مرزهای منِ دنیای داستانی‌تان آفریده‌اید، دریافت کند.

من قبل از این که جلسهٔ قصه‌گویی را شروع کنم، حتی در ساعات روشن روز، شمع روشن می‌کنم. ممکن است شما بخواهید شمع‌های نذری را به کار ببرید که در شیشه‌های شفاف یا رنگی از خود روشنایی ساطع می‌کنند. گاهی انتخاب صحیح رنگ شمع، باعث تقویت حال و روحیهٔ مخاطبان جلسهٔ قصه‌گویی می‌شود. رنگ سبز برای تازگی و سرحالی، سرخ برای ایجاد جرئت، حتی گاهی ممکن است برای شخصیت‌های اصلی داستانتان شمع روشن کنید. روزی در ایام کریسمس دعوت شده بودم تا در میان والدین و بچه‌های شیرخوار و نوپایشان، داستانی ویژهٔ روز تولد بگویم. این‌بار یک ردیف از شمع‌های کوچک و سفید را بر شاخهٔ یک درختِ نقره روشن کردم و هم‌زمان خواندن آواز را شروع کردم. کودکان در طول داستان راضی و خرسند باقی ماندند و چشم‌هایشان را به هفت شعلهٔ کوچک دوخته بودند.

روزی از خانه‌ای دیدار کردم که برای قصه‌گویی خانوادگی مناسب بود و اجاق بازی در مرکز آن قرار داشت. در یک طرف اجاق، تختی بزرگ و در طرفِ دیگر آن کاناپهٔ اطاق نشیمن قرار گرفته بود. معمار خانه، یعنی مادر خانواده، پیوسته می‌خواست اجاق را در کانون خانه‌اش احساس کند. وقتی فضای مناسبی برای داستان انتخاب کنیم، مخاطبان به خوبی به داستان گوش می‌دهند و به آفرینش قصه کمک می‌کنند.

استنشاق حیات نو

آغاز داستان مانند تولد است، ورود به فضایی خالی و باز. آغازها خلأ و گشایش دارند. آغاز داستان‌ها، مکانی گرم ارایه می‌دهند تا کودکِ نوزاد بتواند با اطمینان در آن وارد شود. دورهٔ خاموش و بی‌سر و صدای قبل از داستان، زمان بسیار مقدسی است که شما و مخاطبانتان را با نیروی خلاق کائنات مربوط می‌کند. در این موقع زمان و دَم (تنفس) عوض می‌شوند، لحظهٔ احضار خرد فرا می‌رسد و باید امکان داد که خرد به‌طور طبیعی از زمین و آسمان‌ها به سوی شما جریان یابد. تنفس ما، به ما کمک می‌کند که فراسوی موانع استدلال صرف و زمان، ترس‌های فلج کننده و مقاومت‌ها را پشت سر بگذاریم، و ما را به قدرت‌های رهایی‌بخش تخیل می‌برد، تنفس در خاموشی، قبل از این که چیزی بگویید. وقتی حیات آشنای بیرونی شما بسته می‌شود، بینش و بصیرت درونی‌تان باز خواهد شد. داستان شما، کودک آبستن کائنات است.

این امر به شما کمک خواهد کرد که بدانید، چگونه آنچه را که طبق قوانین خود شکوفا می‌شود، به دست آورید. برخی داستان‌ها سقط می‌شوند، ولی ممکن است در زمان دیگری، به صورتی قوی‌تر و با تمامی نیروی خیالی‌شان، به صورتی سالم باز گردند. شما قابله و شوهر داستان خود خواهید شد و کمک خواهید کرد که نوزاد، یعنی همان داستان نوزاد، پیشرفت کند و معروف شود.

وقتی خود را آمادهٔ گفتن داستانی می‌کنید، ممکن است فلوت، چنگ و یا ساز دیگری بنوازید. آواز خواندن هم اوضاع را برای قصه‌گویی آرام می‌کند. الگوهای سادهٔ موسیقی کمک می‌کنند که احساس انتظار پرشوری ایجاد شود. وقتی شما سازتان را کوک می‌کنید، فضا را نیز برای کار آماده می‌سازید و بدین ترتیب، داستان در چارچوب آن فضا شروع به طنین می‌کند. هر قدر جوّی که شما در درون و اطراف خودتان به وجود می‌آورید، زنده‌تر و تازه‌تر باشد، به همان اندازه تصاویر و موسیقی کلام داستانتان سرحال‌تر و زنده‌تر خواهد بود. «ته‌آ»، یکی از دوستانم که زنی قصه‌گو است و خانهٔ خود را بر فراز یک بلندی ـ در زمینی که روزگاری متعلق به سرخ‌پوستان امریکایی بود ـ ساخته است، اتاق نشیمن را پر از مجموعهٔ اعجازانگیز سازهای موسیقی کرده است. او برای هر داستانی که می‌گوید، ساز مناسبی انتخاب می‌کند. او گاه چند ساز برای داستان به کار می‌برد. هر چند شنوندگانش از درآمیختن صدای او تا صوت سازهایش و منظرهٔ آرامش‌بخش سازها در دامانش یا در اطراف جایی که می‌نشیند، لذت فراوان می‌برند، اما او شکوه می‌کند که به اندازهٔ کافی فعال نیست. «ته‌آ» بیماری آسم مزمن و جدی دارد، ولی نواختن، خواندن و قصه‌گویی، هزاران ساعت تنفس سالم را به او ارزانی داشته است.

شما هم می‌توانید هنگام قصه‌گویی و زمانی که در این هنر غرق شدید، تمامی مزاحمت‌هایی را که برای صدا و تنفس‌تان وجود دارد، برطرف کنید. سوت بزنید و سپس به آرامی تنفس کنید، آهنگ روشنی بخوانید و سپس در سکوت بنشینید و به هوای پیرامون خودتان که تغییر یافته است، گوش دهید. مکانی را در خانه‌تان سازمان دهید، چه قفسه‌ای باشد، چه یک اتاق کامل. این قفسه یا اتاق را وقفِ مجموعهٔ فعالیت‌های قصه‌گویی کتب و ابزارهای موسیقی خود کنید.

ماجراجویان

در آغاز هر داستان مجبورید که یک یا دو قهرمان را توصیف کنید، قهرمان‌های مؤنث، مذکر، جوان، پیر، انسان و یا موجودی دیگر. شخصیت‌های محوری دارای خصایص و شور نشاط جوانی و اعتمادند. آنها به تنهایی با همدیگر، ناخواسته و یا با بی‌میلی به سوی افق‌های دور راه می‌افتند. نیروی داستان شما، تصویرهایی خلق خواهد کرد تا شخصیت‌های اصلی شما را فراسوی حمایتِ «قلعهٔ پدری» و محدودیت‌های «اجاق مادر» برساند. نفسی عمیق ما را به سوی احساس جدید، غریب و بزرگ‌تر از آن کهٔ ما چه کسی هستیم، هدایت می‌کند. فراسوی دَمِ «یکی بود، یکی نبود» و زمان‌ها و مکان‌های دور دست نفسی است که ما را دعوت می‌کند تا به اسرار هویت انسانی وارد شویم و آنها چه سلطان، چه گدا، چه مصمم و چه بی‌میل، قوی یا ناتوان، مذکر و مؤنث، حیوان، انسان یا الهی، با روح پرنشاط و شاداب ماجراجویی‌شان، روح ما را نیز بیدار می‌کنند.

از قصه‌گوی خود بخواهید که شما را در همین لحظه تأیید و معرفی کند. هر قدر که هویت تمام شخصیت‌های داستانی شما عجیب و غریب، بیگانه یا قدرتمند باشند، به طور یقین برای «خود» متعالی شما شناخته شده است.

وقتی بپذیرید که شما بخش و جزئی از جریان کلی تطور زمین هستید، داستانتان عزم حرکت پیدا می‌کند. در آن صورت شخصیت‌های داستانی شما را، خردی بزرگ‌تر از خرد شما هدایت و مراقبت می‌کند، همانند شما که در اسرار سرنوشت خود هدایت و مراقبت می‌شوید.

وقتی این افتخار را دارم که چون قابله داستان‌های دیگران عمل کنم، معمولاً از آنها تقاضا می‌کنم که جفت جفت یا سه تایی با هم بنشینند. گاهی اشخاص شروع می‌کنند تا قصه‌گویی را روشی برای شناختن بهتر خود و دیگران دریابند، ابتدا داستانی قدیمی و پرمغز به آنها می‌دهم که با صدای بلند برای یکدیگر بخوانند، یا در حالی که من داستان را برای آنها می‌خوانم، عروسک‌هایی را نگاه دارند، به

زودی آنها آماده‌اند که داستان‌های فی‌البداههٔ خود را شروع کنند. زنی که بر مرضی جدی غلبه می‌یافت و دورهٔ کودکی نامطبوعی را گذرانده بود، به تازگی فرصتی پیدا کرد که دربارهٔ تجارب خود بنویسد. او این گونه نوشت:

«نمی‌دانم چگونه غنایی را که در قصه‌گویی یافتم، بیان کنم. روز اول وقتی که شما دستورالعمل‌هایی را دادید، گریستم. سپس به راحتی داستانی از درون من جوشید. شگفت‌زده شدم. هرگز داستان‌های پریان را دوست نداشتم. هرگز آنها را نمی‌خواندم. به سختی می‌توانستم نوشتهٔ هفتهٔ پیش را بخوانم. ولی قصه‌گویی چیز کاملاً متفاوتی بود. می‌دانستم که داستان زندگی من بود. چنانکه در آن لحظه احساس کردم در چهار دقیقه روح تمامی زندگی‌ام را به چنگ آورده بودم.»

پس از ذکر این داستان تغییری در من به وجود آمد که به من اجازه می‌داد به محدودیت‌های خودم اعتماد کنم و آن‌گاه کلیدهای خانه‌ام را به «M» دادم. تغییر بسیار به سرعت انجام شد. آگاهانه نبود، به نظر می‌رسید که هر داستانی به تغییر مشابهی منتهی شده است. وقتی داستانی می‌گویم به نظر می‌رسد که از ته دلم حرف می‌زنم، با اعتماد شروع می‌کنم و آن‌گاه گوش می‌دهم که چگونه داستان از وجود من جاری می‌شود. وقتی گیج می‌شوم، به انتظار می‌مانم یا گاه به کمک شخصیت داستان، اظهار بهت و حیرت می‌کنم. اگر مناسب باشد بسیار محتاط و مواظبم که قضاوت نکنم، بلکه اجازه می‌دهم که داستان به من الهام شود این داستان‌ها از نقطه‌ای در اندرونم نشئت می‌گیرند که راهی برای شناسایی آن سراغ ندارم.

به لحظه‌ای شاد در حیات خود بیندیشید. به لحظه‌ای که بر ترس و تردید غلبه کردید و به سوی ماجرا و حادثه‌ای رفتید. وقتی داستانی را شروع می‌کنید، باید به این روحیه توسل جویید.

در دو یا سه دقیقه به طور خود انگیخته یک یا دو شخصیت داستانی بیافرینید، چه توصیف خود را به صدای بلند بگویید و چه بنویسید، مراقب باشید که با پیش داوری و تحلیل، خود را محدود و مقید نکنید، قصه‌گویی ماجرایی شادی‌بخش است.

نام‌گذاری

شما در مقام یک قصه‌گو، در قلمرو اسامی آزادی زیادی دارید. می‌توانید همانند والدین که برای فرزندان خود نامی انتخاب می‌کنند و گاهی به اسامی رسمی آنان پسوندهایی از سر لطف و محبت اضافه می‌کنند، برای شخصیت‌های داستانتان نامی انتخاب کنید. قصه‌گو می‌تواند به منظور پیدا کردن

اسامی شخصیت‌ها و مکان‌های داستانی‌اش به دنیای کامل اصوات سر بزند. ممکن است فرشتگان خبردار شوند و نام‌هایی برای والدین و محافظان بیاورند. اسامی را می‌توان در رؤیا یا نوشته بر آب و سنگ یافت. حتی عادی‌ترین نام ممکن است حاوی اسراری خاص باشد و با احساس عمیق و ظریف تلفظ شود. صوتِ آ (a) در یک اسم حس گشایش به وجود می‌آورد، مثل آناندا، علی‌بابا، الیوت، فاطمه، هانس، بامبینو و صوتِ شجاع اُ (o) انحصار کامل را بیان می‌کند: مثل اقیانوس و صوت او (oo) احساس تعجب عمیق و احیاناً مخلوط با کمی ترس را نشان می‌دهد. صوت ای (ee) در یک اسم، حاکی از شخصیتی با حسِ قویِ هویت است. شخصیتی سبک‌دل و بازیگوش نیازمند نامی مشابه بازیگوشی است، نامی که از هجاهای کوتاه و سریع تشکیل شده باشد. شخصیتی مصمم و قوی، نامی با اصوات صامت قوی لازم دارد، مانند ک، ت، ج، ف و برای شخصیتی ملایم، اصوات نرم و سیالی مانند پ، ن، م و ل مناسب است.

مراجعه و استفاده از کتب مختلفی که فهرستی طولانی از نام‌ها را در خود جا داده‌اند، کاملاً طبیعی است. فهرست اطلس جهان هم اندیشه‌های جدیدی برای اسامی مکان‌ها ارایه می‌دهد.

شما دارای دنیای اصوات هستید و می‌توانید نوسانات آنها را در درونتان بشنوید. اسامی به کمک روشنایی روز و در تاریکی شب‌های پر ستاره نفس می‌کشند. آنها از تمامی اشیا و موجودات صادر می‌شوند. شما در مقام قصه‌گو برای کشف آنها فرصت بزرگی دارید، زیرا فضاهای خیالی‌تان را پر از سکنه می‌کنید. وقتی داستان‌هایتان را می‌آفرینید، تمامی اسامی و نام‌هایی که تاکنون هرگز به کسی اطلاق نشده و ابتکاری‌اند در اختیارتان قرار می‌گیرند.

وقتی گروهی برای قصه‌گویی دور هم جمع شده‌اند، اغلب از آنها می‌خواهیم که خودشان را معرفی کنند. نه تنها اسم معمولی‌شان بلکه اسم‌هایی را که می‌سازند، یعنی از آنها می‌خواهم که نامی تازه و دوست‌داشتنی برای خودشان پیدا کنند. بسیاری دلشان می‌خواهد نام دیگری داشته باشند، ولی تا آن زمان فرصت نیافته‌اند که در آن باره فکر کنند و یا انگیزهٔ کافی نداشته‌اند تا نامی را که با آن متولد شده‌اند، عوض کنند. این اسامی و نام‌هایی که اشخاص در داستان‌ها می‌آفرینند، اغلب باعث تعجب همهٔ ما می‌شود. این اسامی به طور طبیعی بر زبان ما جاری می‌شوند. «سیدرا»، «دِزِرتینا» و «شِهان» سه نامی هستند که اخیراً شنیده‌ام و به نظر می‌رسد جوهر یک شخصیت را گرفته‌اند.

عمیقاً به قلب و روح خود گوش کنید و نامی جدید یا یک سلسله اسامی جدید برای خودتان ابداع کنید. شاید علاقه داشته باشید برای اشخاص دیگر هم که برایتان مهم هستند، نام تازه و پرطنین و

پرسرو صدایی بیابید.

نامی برای قلمرو خواست و آزادی دلتان بیافرینید. مکانی که در آن تمامی آرزوهای عمیق شما ممکن است تحقق یابد. هم‌چنین نامی برای مکانی بیابید که می‌خواهید در آن‌جا تمامی «بارهای ناخواستهٔ دل و ذهنتان را خالی کنید.

آواها

در درون شما و هر کس دیگر توانایی بیان حقایق باد، صخره، گُل و ابر نهفته است، حقایق همهٔ مخلوقات زمینی، شما توانایی بیان حقیقت انسان از هر نوع را دارید. برای انجام آن کافی است که توانایی گوش کردنتان را توسعه ببخشید. گوش بیرونی، صدفِ بیرونی برای همهٔ توانایی شنیدن ماست. در داستان‌های سرزمین‌های بسیاری، شخصیت‌ها گاه با وسایل جادویی توانایی شنیدن و درک آواهای پرندگان، حیوانات و باد را بیشتر از معمول پیدا می‌کنند. حتی ممکن است قادر شوند به گردش آفتاب، ماه و ستارگان گوش دهند و از آنها پیام‌های واقعی و راهنمایی دریافت کنند.

چنین داستان‌هایی به ما یادآوری می‌کنند که معنای ذاتی و درونی در هر موجود زنده‌ای فطری است و اگر بتوانیم گوش بدهیم و درک کنیم، تمامی دنیا حرف می‌زنند.

شخصیتی که قدرت گوش کردن او در چارچوب مطمئن یک داستان بسیار گسترش یافته است، به ما کمک می‌کند که توانایی‌های بالقوهٔ خودمان را در امر شنیدن و گوش کردن بیدار کنیم. سنگ‌دلی‌ها و بی‌مروتی‌ها که بنا به ضرورت‌های کاری با آنان مواجه می‌شوید، کلنجار رفتن روزمرهٔ ما با تمدن جدید و..... را می‌توان دست کم برای مدتی در خلال قصه‌گویی تعدیل کرد. به موازات توسعه یافتن حس شنوایی شما، تمامی حواس دیگرتان از جمله حس شما نسبت به خود و رابطهٔ شما با کائنات، توسعه می‌یابند.

در حقیقت در لحظهٔ پرطنین قصه‌گویی انسان، سنگ‌ها، درختان، حشرات و.... زنده‌اند، زیرا این مناظر از تخیلات شما عبور می‌کنند و می‌توانند از خودشان سخن بگویند. سنگ می‌تواند آواز بخواند، گیاهان می‌توانند بخوانند و با صدای روشنشان وارد دنیای داستان شما شوند. حیوانات می‌توانند نیازهای خود را بیان کنند و از شما یاری بجویند. هنگام قصه‌گویی، بادها هم می‌توانند از اعماقِ فصول به صدا درآیند، و به راستی چه چیزی را می‌توانید بیابید که نتواند از طریق داستان بخواند و حرف بزند؟ در روزگار سخن گفتن و شنیدن، مهم این است که قدرت‌های جدید و عمیق‌تر شنوایی در درون

شما و شخصیت‌هایتان آفریده شوند.

ذهنِ برخی اشخاص در قبال پندار در درجهٔ اول به کمک حسِ شنوایی باز می‌شود و ذهن بعضی به کمک دیدن، حرکت کردن و یا لمس نمودن. حس لامسه و بویایی نیز دری به حیاتِ درون‌اند. به تازگی این افتخار نصیبم شد که ناگهان آواز خواندن زنی پنجاه ساله را بشنوم، او به طور خودجوش و خودانگیخته با دو تن دیگر داستانی خلق کرده بود. ابتدا آواز زیبای او تقریباً غیرقابل شنیدن بود، ولی الفاظ و آهنگ از لبانش طی یک جریان ناب جاری می‌شد. او به آرامی به خواندن خود با تمام وجودش ادامه می‌داد. مردی که روبه‌رویش نشسته بود، عروسکی را با محبت در آغوش کشیده بود و ادعا می‌کرد که کودک را «مادری از سیم» بزرگ می‌کند، مادری که نسبت به نیازهای او احساسی ندارد. کودک همدردی زنِ خواننده را برانگیخته بود. در پایان نشستمان از وی خواستم آوازش را به خاطر بیاورد، اما با تردید و غم به من نگاه کرد. گفتم: «آوازت را برای تمامی کودکان آزار دیده به خاطر داشته باش! می‌توانی بقیهٔ زندگی‌ات آن آواز را بخوانی». آن وقت او تبسم درخشانی کرد. بعدها گفت که پابرهنه کنار جویباری، با عزیزترین فردی که عاشقش بوده، ایستاده و مدت زیادی آزادانه آواز خوانده است. عمق پندار و تخیل، عمقِ صوت و زبان را موجب می‌شود. اغلب از کلمات و ترکیب نحوی زیبایی که بر زبان کودکان جاری شده، شگفت‌زده شده‌ایم. کودکان در سخنان معمولی‌شان آواهای تک هجایی را از ته گلو ایجاد می‌کنند. دخترکی ده‌ساله در یکی از گروه‌های داستانی من حضور داشت. قوز کرده بود و فضولی می‌کرد. شک داشتم که بتواند با سایر بچه‌ها قاطی شود. وقتی شروع کردیم، با اعتماد بیشتری گفتم: «حالا صدای عادی‌تان استراحت کند و صدای قصه‌گویتان جلو بیاید. می‌توانید صدایتان را زیبا کنید.» آن وقت دخترک در داستانی که بیان کرد، شاه‌زاده خانمی شد که ادب و وقار طبیعی و انحصاری داشت و موجب احترام ملکه، یعنی مادرش، می‌شد. او در داستان شفقت و همدردی سلطنتی‌اش بیانی فصیح و بلیغ پیدا کرد. این را از شیوهٔ وراجیِ مادر واقعی‌اش یاد گرفته بود. این کودکِ نامتعادل در خلال قصه‌گویی از شیطنت دست کشید و از جلدِ خودش بیرون آمد، پشتش صاف و چشمانش روشن شد و وقتی داستان به پایان رسید، من و گروهی که با هم قصه‌خوانی می‌کردیم، از شاه‌زاده خانم واقعی که با سکون و آرامش در درون او زندگی می‌کرد، با خبر بودیم.

یکی از قدرتمندترین کارهایی که می‌توانیم برای خود و دیگران انجام دهیم، باز کردن مرکز سخنمان است. در کتابخانه‌ها می‌توان کتاب‌هایی دربارهٔ آوا و اشکال سخن‌گویی یافت.

آواز کوتاهی با آهنگ بسیار ساده‌ای دربارهٔ چیز یا کسی که دوستش دارید، بسازید. دست‌کم هفت

بار آن را بخوانید تا سرود کوچکی شود. بپذیرد که «خود - کودک» تان از تکرار کلمات و از احساس این که محیط اطرافش پر از آواهای محبوب خود اوست، لذت می‌برد.

قدرت بیان یا آواز، انسان را در آغاز تاریخ قرار داده است، شخصیت‌های داستانتان را به جست‌وجوی این قدرت‌ها (بیان یا آواز) بفرستید، آفتاب، ماه، باد، آب و مخلوقات دیگر به شخصیت‌های مزبور کمک می‌کنند.

آغازها

در قلمرو پندار و تخیل واقعی می‌توان به اوج، قدرت، سرزندگی و سرور کامل رسید. پیچیدگی زندگی روزمره، کار، لذت و استراحت گاهی ما را پژمرده و مأیوس می‌کند و حتی به بن‌بست می‌کشاند، اما در دنیای داستان احساس حرکت به سوی کامیابی و رستگاری غلبه دارد. روحیهٔ «یکی بود، یکی نبود» که در بیشتر داستان‌های بزرگ قدیمی وجود دارد، به ما اجازه می‌دهد ورودی تازه به زمان را تجربه کنیم. یکی بود (روزی) یک احساس بلاواسطگی (فوریت) القا می‌کند. یکی نبود (روزگاری)، داستان را به حیطهٔ پندار می‌برد و شما و شنوندگانتان را با خود به نقطهٔ سکون خلاق می‌رساند، به جایی که از آن به بعد حوادث داستان به طور خلاق رخ می‌دهد. شما این توانایی را دارید که باعث تولد داستانی شوید که زمان و فضا و حس زندگی شما و هویت شما را تازه می‌کند. شما در مقام یک قصه‌گو، شریک آفریدن کائنات (قصه) هستید.

وقتی با افرادی به طور خصوصی و در گروه‌های کوچک کار می‌کنم، پیشنهادهای ساده و مثبتی می‌کنم. می‌دانم که افراد وارد گروه شده‌اند تا همدیگر را به چالش بطلبند. اگر کسی مدتی طولانی در شروع کردن داستان تردید کند، می‌گویم: «در هرجای داستانتان که باشید، نفستان شما را هدایت خواهد کرد. اگر فکر می‌کنید که نمی‌توانید شروع کنید، این لحظهٔ بسیار گرامی و گرانبهایی است. وقتی در آستانهٔ بزرگ‌ترین کشف هستید، بزرگ‌ترین مقاومت را احساس می‌کنید. نفس بکشید، شروع کنید، ادامه دهید و تا آخر ادامه دهید.»

هوای انتظار و لذت خلاق با آغازهای تازه زنده‌اند. خنده و ریسه وجود دارد، گیجی و سردرگمی غالباً با جاری شدن اشک محو می‌شود. وقتی با پندار و تخیلاتِ عاشقانه از درونمان حرف می‌زنیم، احساس آرامش به ما دست می‌دهد. گاهی «خود»، (کودک خودانگیخته‌ای که روح آن طبیعتاً شیوا و بلیغ است) به مدت چندین سال محدود شده است. من به ندرت با کسی کار می‌کنم که حین کشف

داستان گریه نکند. من برای این اشک‌ها احترام قائلم و به آنها افتخار می‌کنم. با قصه گویی، بزرگ‌ترین غم‌ها معمولاً به تبسم‌هایی از سرِ رضایت منتهی می‌شود، گاه نیز حتی به خنده‌های بلند و پر سروصدا و به اشک‌های شوق می‌رسد.

قبل از این که خودم را به کمک قصه گویی کشف کنم، سال‌ها فردی عاطفی بودم با احساسات کمی که مال خودم بود، اما اکنون مجموعهٔ دستمالی با سبک و رنگ‌های گوناگون دارم که آنها را در سبدی دست بافت نگاه‌داری می‌کنم. سبد دستمال‌ها نشانهٔ افرادی است که اشخاص دور آنها جمع می‌شوند، «ویلیام بلیک» شاعر بزرگ انگلیسی می‌گوید: «لذت و درد با ظرافت به هم بافته شده‌اند.» وقتی دستمال‌ها را می‌شویم و اتو می‌کشم، به یاد اشک‌های افرادی می‌افتم که با آن دستمال‌ها تماس داشته‌اند. گاه از مردم خواهش می‌کنم که اگر مدت زیادی گریه نکرده‌اند، دستمال‌های خود را تا مدتی در مکان ویژه‌ایِ نگاه دارند. اگر چنین کنند جوشیدن عواطف خود را به یاد می‌آورند و به آن افتخار می‌کنند. کسانی که این پیشنهاد مرا قبول ندارند، بعداً از پذیرفتن این پیشنهاد بسیار خشنود خواهند شد.

با صدای بلند کلماتی را که شش یا هفت داستان قدیمی و پرمغز با آنها شروع می‌شود بخوانید و یکی از این عبارات آغازین را نقطهٔ شروع داستان خودتان بکنید چند مثال ذکر می‌کنم:

«روزگاری شاه‌زاده‌ای بود که همسرش را خیلی دوست می‌داشت...»

«روزگاری نوازندهٔ معجزه‌گری بود که تنها و بی‌کس از جنگلی عبور می‌کرد. او دربارهٔ همه چیز فکر می‌کرد، وقتی که چیزی برای فکر کردن نیافت، گفت: «در این جنگل، زمان به سنگینی بر من می‌گذرد...»

«یکی بود، یکی نبود، ملکهٔ پیری بود که مریض شده بود، او به خود گفت: باید روی رختخواب مرگم خوابیده باشم...»

«یکی بود، یکی نبود، دختری بود که جز رسیدن و بافتن کاری نمی‌کرد...»

عبارات اختتامی

بیشتر داستان‌های قدیمی و پرمغز به خوشی ختم می‌شوند، سازندگان داستان‌های پرمغز پیوسته موظف بودند که امید ببخشند. کار آنها عبارت بود از به پیش بردن و قوت بخشیدن به روح شنوندگانشان در هر مرحلهٔ رشد و با هر اعتقاد. امروزه از همان الگوهای شفابخشی می‌توان پیروی

کرد که بر زبان و دل قصه پردازهای اولیه نوشته شده است. در شیوهٔ پرمغز و قدیمی قصه‌گویی «پایان خوش» مقدس است. پایان خوش قصه، غم‌های دیرین را می‌زداید و مصائب و محنت‌ها و آلام را التیام می‌بخشد. «و آنها از آن به بعد با خوشی زندگی کردند». این جمله مترادف با پایان موفقیت‌آمیز است. این جمله گویی غنچه‌ای است که با رقصی شاد، زیر آسمان باز به گلی زیبا و باطراوت تبدیل شده است.

نسخ قدیمی پایان خوش دو موضوع را به هم پیوند می‌دهند: اول عشق حقیقی است که در تمامی کشورها یافت می‌شود و عزت و احترام دارد و دوم خود - سیادت[1] است. وقتی دو انسان متحد و یکی شدند (احیاناً بعد از خشم و خصومت)، «خود» کودک مانند ما عمیقاً از این که اتحاد مزبور ادامه خواهد داشت، ارضا می‌شود. «از این به بعد برای همیشه» یا دست کم «اگر نمرده باشند، هنوز زندگی می‌کنند».

پایان خوب و قدیمی داستان‌های پریان، «طرحی» طلایی برای رشد نهایی و حرکت به سوی خردمندی می‌دهد. این پایان‌ها به ما می‌گویند: وقتی که عشقی واقعی را تجربه می‌کنیم، همه یکی و ابدی می‌شویم. ما آزادیم که زندگی خود را در محنت و الم، غم، پس روی و عقب نشینی، طعنه، و تلخی به انجام برسانیم یا ممکن است کوشش کنیم و فراسوی اینها ارتقا یابیم و خود را به احساس مستحکم بزرگی برسانیم. شما در مقام قصه‌گو این امتیاز را دارید که پیوسته از سرچشمه‌های خرد تغذیه کنید.

پایان‌های خوش در بیشتر قصه‌های قدیمی و خردمند، مسئله‌ای را حل می‌کنند. به مدت سه سال خانمی داستان پرداز و شخصی غیرعادی و معنوی را می‌شناختم که مشغول نوشتن یک سلسله داستان بود. داستان‌هایی که در آنها، دو کودک جوان و گم‌شده در جست‌وجوی شاه و ملکهٔ واقعی خود بودند. اخیراً داستان او، کودکان را به جنگلی تاریک برد. در آن‌جا پادشاه و ملکه‌اش را پیدا کردند، ولی به زودی کودکان کشف کردند که پادشاه و ملکه‌ای که یافته‌اند، شیادان خطرناکی‌اند که در لباس‌های سلطنتی مخفی شده‌اند.

در طول سه سالی که این زن قوهٔ پندار خود را آزاد گذاشته بود تا «کودک درون» تنهایی خود را به این ماجراها ببرد، چندین داستان برای کودکان ناآرام آفریده بود. این خانم که مشاور یک مدرسه بود، با قصه‌گویی امکانی یافت که در داستان‌هایش با کودکان ناآرام دیگر، همکلاسی‌های آنها و خانواده‌هایشان در یک امر، یعنی قصه‌گویی سهیم باشد. به زودی مدیر مدرسه و والدین دانش‌آموزان علاقهٔ وافری به قصه‌گویی نشان دادند و مشتاق برنامه‌های او شدند.

---

1. self - rule

یکی از عبارات پایانی زیر را که اشخاصی مانند شما، اغلب با شگفتی و رضایت زیاد آنها را آفریده‌اند، انتخاب کنید، داستانی از تخیلات خودتان نقل کنید که به این عبارات اختتامی منتهی شود:

«... و روی صخره، پنهان در زیر بوتهٔ گل سرخ «نوجوانی» سالم و ریزنقش و شاد نشسته بود، و پایش را روی پای دیگر انداخته بود و میهمانی را نظاره می‌کرد.»

«... دختر از آب بیرون آمد، روی علفزار، زیر نور طلایی دراز کشید، متوجه تمامی میوه‌ها و پرندگانِ روی شاخه‌های درختان شد. اشخاصی را دید که از روی چمن‌ها می‌آمدند، به راه افتاد که با آنان دیدار کند. به سوی او آمدند، دستانش را گرفتند و او را در آغوش کشیدند.»

«... و گفت: من فکر می‌کنم امروز بسیار یاد گرفته‌ایم، آنان او را در آغوش کشیدند و مدت زیادی میان تاریکی و روشنایی رقصیدند.»

«... شاه‌زاده و شاه‌زاده خانم بعد از خلاص کردن قلعه از تار عنکبوت و راه‌زنان، پادشاه و ملکهٔ کشور شدند. سرانجام حکومت احیا و بازسازی شد و من فکر می‌کنم آنها هنوز هم در آن‌جا زندگی می‌کنند.»

پی‌نوشت:

۱ ـ این فصل ترجمهٔ صفحات اول تا ۱۹ از منبع زیر است:
storytelling the art of Imagination, Nancy Mellon, 1992, first Publish in the usai, by Elemet / lne.pag.interaduction until 19.

۲ ـ روز ملی ایرلندی‌های کاتولیک را روز پاتریک مقدس می‌گویند.

۳ ـ شیوهٔ تعلیم و تربیت مدارس که رودلف استاینر (Rudolf steiner) ابداع کرده است، براساس ادغام مدارس خصوصی، مهدکودک، دبستان، دبیرستان و... بوده و تعلیم و تربیت در این کلاس‌ها شدیداً علمی و هنری است.

۴ ـ شمن: روحانی، جادوگر، پزشک و احیاناً رییس برخی جوامع بدوی.

۵ بیان این اصوات و احساس‌ها، عواطف کاملاً ذهنی نویسنده است و احیاناً در مورد زبان انگلیسی و تمدن غربی صحبت دارد.

فصل پنجم ـ گفت‌وگو

قصه‌گویی از هنرهای دیرپای بشری است که همواره بخشی از اوقاتِ فراغت انسان‌ها را به خود اختصاص داده است. این هنر قابلیت ویژه‌ای برای انطباق با پیشرفت‌های تکنولوژیک داشته است. از قصه‌گویی در ساختِ بسیاری از برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی استفاده می‌شود و همان‌گونه که اشاره شد، استفاده از قصه‌گویی در امر آموزش نیز در کشورهای پیشرفته رایج است.

امروزه قصه‌گویان مشهوری چون دو فولکه تگادف (نقال اتریشی) مشغولِ قصه‌گویی در سراسر جهان‌اند. انتشار بیست و هشت کتاب از فولکه تگادف که شمارگان هر کدام تا یک میلیون می‌رسد. اجرای چهار هزار برنامهٔ قصه‌گویی تلویزیونی و سفر به حدود چهل کشور برای اجرای برنامهٔ قصه‌گویی. تنها نمونه‌ای از گسترهٔ فعالیت یک قصه‌گوی فعال است. هر ساله ده‌ها جشنواز قصه‌گویی در سراسر جهان برگزار می‌شود و صدها قصه‌گو در این جشنواره‌ها به اجرای برنامه‌های هنری می‌پردازند.

جشنواره‌های قصه‌گویی زمینهٔ تبادلِ تجارب و قصه‌گویی را فراهم می‌آورد. متأسفانه جشنواره‌های قصه‌گویی دیگر نقاط جهان در ایران انعکاس نمی‌یابد، به همین دلیل قصه‌گویان ایرانی از تکنیک‌های نوین قصه‌گویی بهرهٔ چندانی نمی‌برند. برای انتقالِ گوشه‌ای از این تجربه‌ها، بخش کوچکی از این کتاب به گفت‌وگو با برخی قصه‌گویان اختصاص یافته است. در خلال این گفت‌وگوهای خلاصه شده، مصاحبه شوندگان علاوه بر ارائه پاسخ‌های نظری در مورد اصولِ قصه‌گویی، از تجربیاتِ عملی خود نیز سخن گفته‌اند. مطالعه این صفحات، خواننده را با تاریخ قصه‌گویی رادیویی و تلویزیونی در ایران نیز آشنا می‌سازد.

گفت‌وگو با مسعود رایگان

مسعود رایگان در سوم بهمن ۱۳۳۳ در خرم‌آباد متولد شد. از ده سالگی به هنر تئاتر علاقه‌مند شد و از اواخر دههٔ چهل با جدیت بیشتری به این هنر پرداخت. وی در سال ۱۳۵۷ وارد دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک شد و پس از چند سال بازیگری و کارگردانی نمایش و همکاری چند ساله با صدا و سیما، برای ادامهٔ تحصیل به سوئد رفت. مسعود رایگان طی سال‌های اقامتش در سوئد بارها به همراه بازیگران بزرگ سوئد به روی صحنه رفته و با شبکه‌های مختلف تلویزیونی این کشور همکاری می‌کند. گفت‌وگو با وی می‌تواند بخشی از روند قصه‌گویی در کشور سوئد را بنمایاند.

■ **آقای رایگان! مشهورترین نوع قصه‌گویی در سوئد چیست؟**

□ قصه‌گویی در سوئد بسیار رایج است، در خانه‌ها، مهدکودک‌ها، مدارس و حتی کتابخانه‌ها به قصه‌گویی توجه خاص می‌شود. در آن‌جا چون مادرها با کتاب سروکار دارند، خیلی راحت‌تر برای بچه‌ها کتاب می‌خوانند و قصه می‌گویند.

■ **سنت‌های قصه‌گویی خاص سوئد کدام‌اند؟**

□ هر قوم سنت قصه‌گویی خاص خودش را دارد. مثلاً در ایران پرده‌خوانی هست، از نقالی برای قصه‌گویی استفاده می‌شود و در معرکه‌گیری هم از قصه سود می‌جویند، ولی اینها جلوه‌های قصه‌گویی این سرزمین است. قصه‌گویی در سوئد شکل‌های دیگری دارد. یکی از جالب‌ترین انواع قصه‌گویی در سوئد، قصه‌گویی با قصه‌خوانی تلویزیونی نویسندگان بزرگ این کشور است. برخی از داستان نویسان در طول سال، یک بار جلو دوربین تلویزیون ظاهر می‌شوند و قصه‌هایشان را برای بچه‌ها می‌خوانند. یکی از این قصه‌نویس‌ها، خانم «آسترید لیندگرن» قصه‌نویس معروف سوئد است. این قصه‌نویس خیلی خوب توانسته است از طریق قصه‌خوانی با مردم رابطه برقرار کند.

■ **حتماً می‌دانید که آسترید لیندگرن در نامه‌ای به ناشر کتاب «پی پی جوراب بلند» در ایران نوشته است که قصهٔ «پی پی» را در مقابل درخواست فرزندش برای قصه گفتن خلق کرده است. من فکر می‌کنم یکی از عوامل موفقیت این اثر، خلق آن با هدف قصه‌گویی بوده است. این طور نیست؟**

□ شاید. به هر حال، قصه‌ای که برای گفتن خلق شده باشد، راحت‌تر نقل می‌شود.

■ **از دیگر قصه‌گویان رسانه‌ای سوئد بگویید.**

□ از معروف‌ترین قصه‌گویان رادیو و تلویزیون سوئد «آلن ادوال» بود که دو سال پیش درگذشت.

آلن ادوال، از بازیگران برجستهٔ سوئد بود که قصه‌گویی هم می‌کرد. «ادوال» تئاتر کوچکی داشت که حالا همسرش آن را اداره می‌کند.

■ **آلن ادوال چگونه قصه‌گویی می‌کرد؟ شیوهٔ کارش مبتنی بر چه اصولی بود؟**

□ کار آلن ادوال به طور کلی استفاده از متون نمایشی کلاسیک بود. بیشتر توجه او به نویسندگان یونان و یا نویسندگان کلاسیکی مثل شکسپیر بود. او این آثار را برای یک بازیگر به کمک عروسک‌های مختلف آماده می‌کرد. کارش بسیار ساده بود و با ماسک کار می‌کرد. او قصه‌های قومی یونانی را با زبان ساده برای بچه‌ها بیان می‌کرد. البته ادوال عروسیکی داشت که با همان عروسک به جای شخصیت‌های مختلف عمل می‌کرد و حرف می‌زد. ادوال چندین نمایش‌نامه هم نوشته است. نمایش‌نامهٔ بیگانه از مشهورترین نوشته‌های اوست.

■ **نمی‌دانم پس از سال‌ها دوری از ایران تا چه اندازه با قصه‌گویی در کشورمان آشنایید اگر ممکن است در مورد جایگاه قصه‌گویی ایران در جهان صحبت بفرمایید.**

□ فکر می‌کنم اگر دربارهٔ بخشی از قصه‌گویی که با نمایش تلفیق یافته است، مثل تئاتر عروسکی، بحث کنیم، بهتر پاسخ بدهم.

■ **بسیار خوب، در مورد جایگاه تئاتر عروسکی بگویید.**

□ اخیراً مصاحبه‌ای از یک هنرمند ایرانی با این مضمون خواندم که تئاتر عروسکی ایران، امروز اگر حرف اول را هم در جهان نزند، حرف‌های زیادی برای گفتن دارد. این سخن، قابل تأمل است. ما وقتی می‌توانیم چنین ادعایی بکنیم که تئاتر عروسکی جهان را از نزدیک بشناسیم. آیا تئاتر عروسکی آبی و سایه‌ای ویتنام را دیده‌ایم؟ می‌دانیم چقدر این تئاتر قدرت دارد؟

چک و اسلواکی مادر تئاتر عروسکی دنیاست. با تئاتر این مناطق، چقدر آشنایی داریم؟ در مسکو کارهای عروسکی عجیبی انجام می‌دهند. در سوئد از کارهای عروسکی خیلی مشکل به کارهای عروسکی ساده رسیده‌اند. آنها از تجربهٔ سخت گذشته‌اند و به سادگی رسیده‌اند، یعنی با استفاده از وسایل ساده‌ای مثل جوراب، عروسک می‌سازند. سؤال من این است. آیا تئاتر عروسکی ایران این مراحل را پشت سر گذاشته است؟ آیا کسی که ادعا می‌کند تئاتر عروسکی ایران رتبه جهانی دارد، با تئاتر عروسکی دیگر کشورها کاملاً آشناست؟ به نظر من تئاتر عروسکی و قصه‌گویی عروسکی در ایران بسیار جوان است. پیش از این کسانی در ولایات ایران، از جمله در لرستان، بودند که با سودجستن از عروسک‌هایی چون اسب و بزغاله و... قصه‌گویی می‌کردند و نمایش می‌دادند، ولی امروز آن افراد

سنتی هم نیستند. سؤال من این است که آیا واقعاً جوان‌ها توانسته‌اند، علاوه بر پر کردن جای خالی هنرمندان گذشته، تئاتر عروسکی ایران را باخواسته‌های عصر امروز هماهنگ سازند؟ هم اکنون در سوئد هنرمندی به نام «میکائیل مشکه» به تنهایی پانزده عروسک را می‌گرداند. شاید ما هم در ایران چنین پدیده‌هایی را داشته باشیم، ولی من نمی‌دانم. به همین خاطر، تنها به بیان این جملهٔ کلی بسنده می‌کنم که کسی می‌تواند جواب سؤال شما را به درستی بدهد که تئاتر عروسکی ایران و تئاتر عروسکی دنیا را خوب شناخته باشد.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگو با محمدرضا سرشار (رضا رهگذر) قصه‌گوی رادیو

■ **ابتدا خودتان را معرفی کنید.**

□ من محمدرضا سرشار (رضا رهگذر) متولد ۱۳۳۲ در کازرون هستم. قصه‌گویی در رادیو را از بیست و دوم بهمن ۱۳۶۰ با برنامهٔ قصهٔ ظهر جمعه شروع کردم.

■ **اگر ممکن است خلاصه‌ای از پیشینهٔ قصه‌گویی در رادیو را بیان کنید.**

□ اولین برنامهٔ قصهٔ ظهر جمعهٔ رادیو، نوزدهم اردیبهشت ۱۳۱۹ در رادیو تهران آغاز شد. (البته شاید روز ۱۹ اردیبهشت دقیق نباشد). در همان اولین هفته‌ای که رادیو تهران آغاز به کار کرد، برنامهٔ قصه‌گویی نیز افتتاح شد. قصه‌گویی در رادیو قدیمی‌ترین برنامهٔ رادیو در ایران است که تا امروز دوام آورده است؛ چون رادیو اوایل فقط به منظور پخش اخبار راه‌اندازی شد و بعداً برنامه‌های تفریحی و سرگرم کننده به آن اضافه شد. پس تا امروز حدود شصت و یک سال از عمر قصه‌گویی در رادیو می‌گذرد. صبحی مهتدی (فضل‌الله مهتدی) اولین گویندهٔ رادیو بود که هم نویسنده و هم مجری آن به حساب می‌آمد و اولین برنامهٔ قصه‌گویی را تا سال ۱۳۲۳ ادامه داد. صبحی بعد از بیست و چهار سال ادارهٔ برنامه قصه‌گویی رادیو، در سال ۱۳۴۳ به دلیل سرطان حنجره درگذشت. تا ده سال بعد از مرگ او همان برنامه‌ها در رادیو دوباره پخش می‌شدند و می‌توان گفت صدای صبحی مهتدی حدود سی و چهار سال چه در زمان حیات او و چه بعد از مرگش از رادیو پخش شد.

بعد از مدتی علی جواهر کلام گویندگی آن برنامه را به عهده گرفت (البته در این قسمت شک دارم). بعد از وی آقای ایرج گلسرخی در حالی که مدیر یکی از شبکه‌های رادیویی بود، اجرای این برنامه را نیز برعهده داشت. من تا به حال صدای علی جواهر کلام را نشنیده‌ام، ولی صدای صبحی و

گلسرخی را شنیده‌ام. گلسرخی کاملاً به صورت فعل به فعل از صبحی تقلید می‌کرد، به طوری که تشخیص صدای آن دو از یکدیگر مشکل بود و البته خوب هم تقلید می‌کرد. از سال ۱۳۵۳ حمید عاملی این برنامه را اجرا کرد. عاملی تا یک سال و نیم بعد از پیروزی انقلاب عهده‌دار اجرای این برنامه بود و از اواخر سال ۱۳۵۹ موسوی گرمارودی، نویسندگی و اجرای آن را به مدت شش ماه بر عهده گرفت. بعد از او از سال ۱۳۶۰ تا امروز بنده این برنامه را اجرا می‌کنم. در سال اول فقط نویسندگی و اجرای آن را به عهده داشتم و بعد از آن سردبیری، ویرایش و اجرای آن را عهده‌دار شدم. حدود ده سال آقای محمد میرکیانی نویسنده و سردبیر این برنامه بود که البته چند سالش زیرنظر خود من بود. بعد از آن هم سردبیر برنامه، محمدحسین کیانپور بود. هم اکنون نیز ویرایش برنامهٔ قصه ظهر جمعه به عهدهٔ من است.

مریم نشیبا، اواسط سال ۱۳۶۰کار با رادیو را شروع کرد. چند دهه قبل از وی خانم وکیلی، مجری برنامهٔ قصه‌گویی برای کودکان بود. خانم وکیلی از کودکی مجری برنامهٔ قصه‌گویی بود. بعد از او ژاله علو قصه‌گوی رادیو بود. خانم عاطفی نیز مدتی قصه‌گویی رادیو را بر عهده داشت. یکی از قصه‌گوهای موفق رادیو مهین دیهیم بود که هم قبل و هم بعد از انقلاب در رادیو فعالیت داشت. مهین دیهیم به خاطر اشتغال به بازیگری و گویندگی در کار قصه‌گویی موفق بود.

بعد از انقلاب خانم دیهیم در برنامه‌های کودک تلویزیون به صورت پیرزنی گریم می‌شد و برای بچه‌ها قصه می‌گفت.

در شهرستان‌ها نیز برنامه‌هایی شبیه برنامه‌های قصه‌گویی رادیو تهران وجود داشت، یکی از برنامه‌های با سابقه که تا انقلاب هم ادامه پیدا کرد، برنامهٔ رادیو شیراز بود که گویندگی آن را ابوالقاسم فقیری به عهده داشت. ابوالقاسم فقیری هم برنامه‌های صبحی را اجرا می‌کرد، با این تفاوت که برنامهٔ او در محدودهٔ استان فارس بود. فقیری از صدای گرمی برخوردار است.

مصطفی رحماندوست هم، قبل از انقلاب در رادیو کرمانشاه قصه می‌گفت. رحماندوست از همدان به کرمانشاه می‌رفت و در رادیو کرمانشاه قصه می‌گفت.

■ **از برنامهٔ سرزمین نور صحبت کنید.**

□ من آن برنامه را که دربارهٔ زندگی پیامبر (ص) بود، تا هفتادوهفت قسمت نوشتم و از رادیو پخش شد. بعداً نتوانستم برنامه را ادامه بدهم و فرد دیگری آن را ادامه داد که با استقبال مردم هم روبه‌رو شد.

■ **یک قصه‌گوی خوب رادیویی دارای چه خصوصیاتی است؟**

□ اولین خصیصهٔ یک قصه‌گوی رادیویی، ضرورت آشنایی او با روح ادبیات است. یعنی قصه‌گوی رادیویی باید ارزش کلمات و جایگاه واژه‌ها در متن را بشناسد و در موقع اجرا بتواند همان بار عاطفی و مفهوم و انرژی نهفته در کلمات را به شکل صورت درآورد و با لحن به مخاطب القا کند. متأسفانه اغلب کسانی که قصه‌گویی کرده‌اند، این خصیصه را نداشته‌اند، یعنی بیشتر گوینده یا مجری بوده‌اند.

خصیصهٔ دوم داشتن صدای مناسب است، یعنی صدایی که هم آزارنده نباشد و هم برای مخاطب جذاب باشد.

خصیصهٔ سوم نداشتن لهجه است. چون لهجه باعث می‌شود توجه مخاطبان که با لهجه‌ای دیگر صحبت می‌کنند به لهجهٔ قصه‌گو جلب شود و از اصل موضوع دور شوند که این باعث ایجاد فاصله بین قصه‌گو و مخاطب می‌شود.

خصیصهٔ چهارم توانایی اجرا و وقوف بر ریزه‌کاری‌های کار قصه‌گویی است.

■ **خود شما چطور به دنیای قصه‌گویی وارد شدید؟**

□ من سردبیر برنامهٔ قصه ظهر جمعه بودم، روزی از قصه‌گویی علی موسوی گرمارودی ایراد گرفتم، او از اجرای برنامه منصرف شد و پس از وقفه‌ای کوتاه در برنامهٔ قصهٔ ظهر جمعه، خودم آزمایش صدا دادم و پذیرفته شدم. این‌گونه اولین قصه‌گویی رادیویی‌ام را شروع کردم.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگو با مرتضی ذاکر قصه‌گوی قومی

■ **ابتدا مختصری دربارهٔ خودتان بگویید.**

□ من مرتضی ذاکر، متخلص به نسیم هستم. سال ۱۳۱۸ در بروجرد متولد شدم و سال ۱۳۴۰ کتاب ادبی دخمهٔ تنگ را منتشر کردم. اغلب در خانواده قصه می‌گفتم و بعدها در مجالس فامیل قصه می‌گفتم. سال ۱۳۷۵ در جشنوارهٔ قصه‌گویی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به لهجهٔ محلی شرکت کردم و قصه‌گوی برتر انتخاب شدم. از دوازدهم تا شانزدهم اردیبهشت ۱۳۷۶ در اولین جشنوارهٔ سراسری قصه‌گویی تهران شرکت کردم و دو قصه اجرا نمودم. آن‌جا هم قصه‌گوی برتر شدم. تاکنون در دیگر کانون‌های فرهنگی هم قصه‌گویی کرده‌ام.

■ خصوصیات یک قصه‌گوی قومی چیست؟

□ یک قصه‌گوی قومی باید اصیل باشد و به ضرب‌المثل‌ها و آداب و سنن محلی و معتقدات منطقه آشنا باشد. هم‌چنین باید گویش منطقه را بشناسد و با چگونگی آغاز داستان در منطقه آشنا باشد. مثلاً بعضی با لطیفه، بعضی با صلوات و بعضی با یکی بود یکی نبود داستان را شروع می‌کنند. قصه‌گوی قومی باید به تکیه کلام‌های بین داستان آشنا باشد، و نیز بر چگونگی استفاده از حرکات چشم و دست در القای داستان تسلط داشته باشد. حین کار از مخاطبانش سؤال کند که آیا فهمیده‌اند یا می‌دانند که قصه آغاز، تنه و اوج دارد و باید با شیرین زبانی از این مراحل بگذرد. یعنی علاوه بر تسلط بر کلیات کار باید به ابتدا و انتهای کار آشنا باشد. قصه‌گوی قومی باید با لهجهٔ محلی صحبت کند و قصه‌اش را بی‌کم و کاست بیان کند.

■ وضعیت قصه‌گویی را چگونه می‌بینید و آیا به نظر شما قصه‌گویی هنوز زنده است؟ چه راه‌هایی برای تقویت قصه‌گویی پیشنهاد می‌کنید؟

□ امروزه با وجود رسانه‌ها و فیلم‌ها و پخش فوتبال، دیگر بچه‌ها حال و حوصلهٔ قصه‌گویی را ندارند و بیم آن می‌رود که قصه‌گویی از بین برود و قصه‌ها فراموش شوند. اما می‌توان با برپایی جشنواره‌های قصه‌گویی با لهجهٔ محلی و با گسترش شعر و قصهٔ محلی، بچه‌ها را بیش از پیش به قصه‌گویی علاقه‌مند کرد. ببینید وقتی من قصه‌ای بدون آهنگ و تکرار برای بچه‌های زیر پنج‌سال می‌گویم، زود خسته می‌شوند، ولی وقتی قصه‌ای را در قالب شعر با واژه‌های محلی برایشان نقل می‌کنم، سرشار از سرور می‌شوند. مثل این قصه:

رفتم وِ صحرا	رنگ و رنگ و رنگ	raftem ve sa'ra
	رنگ و رنگ و رنگ	reng o reng o reng
خاری رفت دِ پام	رنگ و رنگ و رنگ	xary raft de pam
	رنگ و رنگ و رنگ	reng o reng o reng
خار دام به نو	رنگ و رنگ و رنگ	xary dame ve no
	رنگ و رنگ و رنگ	reng o reng o reng
نونِ دام مُلا	رنگ و رنگ و رنگ	none dam molla
	رنگ و رنگ و رنگ	reng o reng o reng
ملا دا کتاب	رنگ و رنگ و رنگ	molla da detav
	رنگ و رنگ و رنگ	reng o reng o reng

هر چند من به آیندهٔ قصه‌گویی در ایران امیدوار نیستم، ولی باشد که چنین نشود.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگو با استاد سیدمصطفی سعیدی نقال

سیدمصطفی سعیدی معروف به آسید مصطفی در سال ۱۳۱۶ در یکی از روستاهای اراک دیده به جهان گشود. از کودکی به نقالی علاقه‌مند شد و پس از ممارست، با کوشش بسیار به جرگهٔ نقالان بلند مرتبهٔ کشور پیوست. جایگاه او در نقالی چنان رفیع است که دکتر جابر عناصری او را نقالی می‌داند که از نوخاستگی، تا این زمان مانند یکه سواری در عالم داستان‌گویی و نقالی و نطاقی، موی سیاه را به سپیدی برف کشانده است.

هم اکنون هر جمعه شب از شبکهٔ چهارم سیما، شاهد نقالی او هستیم. پیش از این نیز فیلمی دربارهٔ زندگی او با نام آخرین حنجرهٔ ارغوانی ساخته شد. او هم اینک از هنرمندان شاغل وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به شمار می‌رود.

■ **استاد سعیدی! بسیار بر این عقیده‌اند که نقالی از بین رفته است، شما چه عواملی را در این امر دخیل می‌دانید؟**

□ یکی از عامل‌هایی که باعث شد این سنت زیبا از بین برود، نبودن قهوه‌خانهٔ مناسب با شأن و روح ایرانی بود که واقعاً جای تأسف دارد. نسل جوان امروز در چنین مکانی پای نقل نمی‌نشیند و جای بهتری را می‌طلبد که محل تفریحی باشد. مردم هنوز دوست دارند، هنوز نقالی در میان مردم ما نمرده است اگرچه گویندگان آن مرده‌اند، اما هنوز شنوندگان آن زنده‌اند. عامل دیگر، مشغلهٔ مردم و سنگینی بار زندگی است. دیگر آن‌که کسانی که حق مطلب را باید ادا می‌کردند وجود نداشتند. اینها باعث شدند که نقل و نقالی از بین برود. امیدوارم در اندیشهٔ این باشند که نقالی احیا شود، چون نقال، درس تقوا، انسانیت، وطن‌دوستی، شجاعت، دلاوری و فتوت را در گفتارش می‌گنجاند و به شنونده تقدیم می‌کند.

■ **مردم هر جمعه شب شما را در شبکهٔ چهارم سیما می‌بینند که باز هم شاه‌نامه نقل می‌کنید.**

□ درست است، ولی نقالی برای تلویزیون کار همیشهٔ من نیست. پیش از این هم در محضر استاد جابر عناصری و استادان دیگر در دانشگاه‌ها یا جشنواره‌های آیینی ـ سنتی و یا در بزرگداشت

فردوسی نقل گفته‌ام، یک فیلم مستند ـ داستانی نیز آقای دل‌افکار از زندگی من ساخته‌اند، ولی اینها تمام می‌شود. پیشنهاد می‌کنم وزارت ارشاد، نقالی را و جایگاه بلند مرتبه‌اش را برای مردم تبیین کند. تشکیل کلاس هم می‌تواند کمک کند.

■ **در خاتمه چه صحبتی دارید؟**

□ نجیب‌ترین و بزرگوارترین مردمی که در دنیا وجود داشته و دارند، مردم ایران هستند. شهدا به ما خیلی درس‌ها یاد دادند. هر کدام آنان برای من مرشدی هستند. من در مقابل بزرگی و عظمت روح این جوانمردان سر تعظیم فرود می‌آورم. اگر می‌گوییم در دوران گذشته رستم، پسر زال چنان خدمت‌هایی به مردم ایران کرده، در این دوره بودند و هستند مردانی که از رستم بیشتر حماسه آفریدند.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگو با حمید عاملی قصه‌گوی رادیو و تلویزیون

■ **لطفاً به اختصار خودتان را معرفی کنید.**

□ من حمید عاملی هستم. در بیست و یکم اردیبهشت ۱۳۲۰ شمسی در تهران به دنیا آمدم. کار گویندگی را از تیرماه ۱۳۳۷ به صورت آماتور در رادیو شروع کردم و تا سال ۱۳۴۰ به‌طور پراکنده در این رسانه کار می‌کردم. از شهریور ۱۳۴۰ به طور رسمی وارد کار هنرپیشگی رادیو شدم و تاکنون به‌طور مستمر این کار را در زمینهٔ بازیگری و نویسندگی دنبال کرده‌ام، اما بیشتر فعالیتم در زمینهٔ گویندگی برنامه، خصوصاً قصه‌گویی بوده است.

■ **آقای عاملی چگونگی به قصه‌گویی پرداختید؟**

□ من در زمینهٔ برنامه‌های کودک کار می‌کردم. از سال ۱۳۴۰ به بعد با خانم عاطفی از ساعت هفت و ربع تا هفت و سی دقیقه برنامه اجرا می‌کردم. من و سیروس ابراهیم‌زاده بازیگر نقش اول برنامه‌های ایشان بودیم. از مهر ۱۳۵۰ وارد برنامه‌های شب رادیو شدم، ولی آغاز قصه‌گویی‌ام در رادیو این‌گونه بود: چهار اردیبهشت سال ۱۳۵۳، سالروز رادیو را جشن گرفته بودند. وقتی من وارد محل ضیافت شدم، آقای رضا قطبی رئیس وقت سازمان صدا و سیما جلو در بود. آقای فرازمند مرا مجری راه شب معرفی کرد و خانم قطبی صدای مرا شناخت و گفت: چرا نمی‌روید، قصهٔ ظهر جمعه را به جای صبحی بگویید؟ آقا قطبی به آقای فرازمند گفت، عاملی قصهٔ ظهر را بگوید و فردای آن روز یعنی روز جمعه ۵ اردیبهشت ۱۳۵۳ من پشت میکروفن برنامهٔ زنده رفتم و قصهٔ خاله سوسکه را بدون متن

گفتم و از آن روز قصه‌گوی ظهر جمعه شدم.

■ به نظر شما یک قصه‌گوی خوب چه خصوصیاتی دارد؟

□ قصه‌گو قبل از شروع باید با بار معنایی کلمات، آشنایی کامل داشته باشد و زبان بچه‌ها را بفهمد:

چون سر و کار تو با کودک فتاد　　پس زبان کودکی باید گشاد

حالت روحی‌اش با کودک مأنوس باشد، بر متون ادبی کهن تسلط داشته باشد، نفوذ کلام داشته باشد. جاذبه داشته باشد نه دافعه، یعنی بچه‌ها باید نسبت به او کشش داشته باشند. گویندگی هنر است، هنری ارزنده و مهم که نیاز به دانش دارد. برخی از کسانی که ادعای قصه‌گویی می‌کنند، هنوز شاه‌نامه را نخوانده‌اند و معنای نقل و روایت را نمی‌دانند. این است که این همه قصه می‌گویند، ولی مخاطبانشان کم است. من می‌گویم گویندگی مرده است. جایی برای قصه‌گویی نیست. معلمانی که امروزه در فرهنگسراها قصه می‌گویند و تدریس می‌کنند، خودشان هنوز قصه‌گویی نمی‌دانند. پیش‌ترها نقال‌ها گفتار درمانی می‌دانستند، ولی قصه‌گویان امروز نه!

■ به نظر شما چه تفاوت‌هایی بین قصه‌گویی برای رادیو و قصه‌گویی برای تلویزیون وجود دارد؟

□ تفاوت قصه‌گویی در این دو رسانه مثل تفاوت گویندهٔ رادیو و گویندهٔ تلویزیون است. کسی که روی صحنه قصه بگوید و یا اجرا کند، میزانس‌ها، حرکات و میمیک‌های صورتش در جریان قصه‌گویی به کمکش می‌آید، ولی قصه‌گوی رادیویی باید با صدا و لحنش حالات را ایفا کند، یعنی به عقیدهٔ من کسی که می‌آید پشت میکروفون باید یک هنرپیشهٔ حرفه‌ای و گویندهٔ مسلط باشد. حالت و فراز و فرود کلمات را بداند تا بتواند همان حالت را در کلامش ایجاد کند، رقص کلمات را رعایت کند، با طمأنینهٔ خاصی حرف بزند، به کلماتش سرعت ندهد، فراز و فرود جملاتش جالب باشد. به عقیدهٔ من کسی که می‌خواهد قصه‌گویی کند باید اول تئاتر کار کند. نقال‌ها با حرکات دستشان و میزانسن‌های خودساخته حالت‌ها را اجرا می‌کنند. قصه‌گویان ما نیز در این دو رسانه باید با این فنون آشنا باشند. هر چند برنامه‌های موفق زیاد داشته‌ام. من از سال ۶۴ دیگر قصه نمی‌گویم ولی مردم مرا قصه‌گو می‌شناسند.

■ چطور همکاری‌تان با برنامهٔ قصه‌گویی ظهر جمعه قطع شد؟

□ وقتی آقای تیمور افغانی مسئول تولید رادیو شد، من با ایشان در مورد مفاهیمی که می‌خواستیم به مخاطب القا کنیم، اختلاف پیدا کردم. او می‌خواست چکشی با بچه‌ها برخورد کند و

ضربه‌ای؛ ولی من می‌گفتم باید با زبان نرم برخورد کرد و این باعث تضاد من با ایشان شد و این‌طور من کنار رفتم. به من گفتند در قصه‌ات اسم پادشاه نباشد، از دیو نگو، از شاه‌نامه نگو. من قربانی آن تعصب خشک شدم، ولی حالا می‌بینم که فضا باز شده است. آن زمان نمی‌گذاشتند که موسیقی در کار قصه‌گویی باشد و همین باعث درگیری ما شد، ولی امروز از من می‌خواهند که قصه‌های قرآن را روایت کنم.

■ **آقای عاملی با توجه به این‌که قصه‌گو همیشه از مخاطب تأثیر می‌پذیرد و بر روی او تأثیر می‌گذارد، وقتی که شما در رادیو قصه می‌گفتید و مخاطبی نداشتید، چگونه حس لازم برای قصه‌گویی را می‌یافتید؟**

□ موقعی که در رادیو قصه می‌گفتم و خصوصاً زمانی که روحیهٔ لازم را نداشتم خودم را در حضور بچه‌های کودکستان برسابه و مدرسهٔ سن‌لویی و تئاتر فردوسی، دبیرستان البرز، با متون استاد محمد جعفری و عبدالحسین نوشین می‌دیدم. همین حالا که با شما تلفنی صحبت می‌کنم شما را روبه‌روی خود می‌بینم و رابطهٔ مستقیم برقرار می‌کنم. من با جانم حرف می‌زنم.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگو با محمد میرکیانی سردبیر و نویسنده برنامهٔ قصهٔ ظهر جمعه

■ **آقای میرکیانی از خودتان بگویید.**

□ بنده محمد میرکیانی، نویسندهٔ کودکان و نوجوانان هستم. سال ۱۳۳۷ در تهران به دنیا آمدم. کار اصلی من مربوط به ادبیات کودکان و نوجوانان است. تاکنون حدود پنجاه کتاب از من به‌طور مستقل چاپ شده که غالب آنها مجموعه قصه است. کارمند سازمان صدا و سیما هستم. ده سال سردبیر و نویسندهٔ برنامهٔ قصهٔ ظهر جمعهٔ رادیو بودم. حدود نود درصد قصه‌های این برنامه را می‌نوشتم، بازنویسی می‌کردم و نیز با دیگر مراکز کودکان و نوجوانان ارتباط داشتم. دو سال سردبیر یکی از مجلات و دو سال مدیر انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بودم. در مراکز مختلف دیگر هم مسئولیت داشته‌ام. حدود یک سال و نیم مدیر انتشارات کتاب کودک سروش بودم.

■ **شما با چه میزان‌هایی قصه را برای مخاطبان انتخاب می‌کنید؟**

□ در انتخاب قصه، محتوا و درون مایه‌ای را در نظر می‌گیرم که مناسب درک مخاطبان باشد. البته من به قصه‌های ادب کهن علاقهٔ خاص دارم، چون قصه‌های ادبیات کهن ما چند لایه‌اند. بخش‌هایی از

این قصه‌ها جنبهٔ فلسفی و کلامی دارد و برای مخاطبان کودکان و نوجوانان غیرقابل درک است.

تنظیم قصه برای رادیو به این شکل است: ما قصه را به گونه‌ای تنظیم می‌کنیم که دارای مقدمه و مؤخره باشد و با استفاده از آن وارد فضای خاص روایی قصه می‌شویم. قصه باید طوری تنظیم شود که شنونده احساس کند یک نفر برای او قصه می‌گوید، نه قصه می‌خواند. یعنی به شدت زبان را به زبان نقالی نزدیک می‌کنیم و در این تنظیم به سراغ تعابیر، اصطلاحات، تکیه کلام‌ها و فصل‌بندی‌ها می‌رویم و به جاهایی که احساس می‌کنیم شنونده نیاز به تنفس دارد، توجه می‌کنیم، مثل جاهایی که می‌گوییم القصه، الغرض و...

البته در رادیو از موسیقی مناسب استفاده می‌کنیم که از کارهای تهیه کننده است. فقط قصه نیست که کار را به عهده دارد، بلکه موسیقی نیز به کمک می‌آید. ما سعی کرده‌ایم که زبان و گویش پایتخت را به مردم کل ایران تحمیل نکنیم و طوری نباشد که همه به این گویش خو بگیرند. این امر باعث ضعف زبان خواهد شد.

پس انتخاب یک قصه با درون‌مایهٔ مناسب برای درک نوجوان و تنظیم درست آن ضروری است. علاوه بر این‌ها توجه به چگونگی آغاز و پایان قصه نیز مهم است، نمی‌دانم به آغاز قصه امیرارسلان توجه کرده‌اید؟ این قصه را نقیب‌الممالک نوشته است. نقیب‌الممالک قصه‌گوی ناصرالدین شاه بوده و کنار تخت ناصرالدین شاه می‌نشسته و برای او قصه می‌گفته و شاه‌زاده خانمی درکنار پرده می‌نشسته و نقل نقیب‌الممالک را مکتوب می‌کرده است. داستان امیرارسلان این گونه شروع می‌شود: «و اما راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکرشکن شیرین گفتار و خوشه چینان خرمن سخن‌دانی و صرافان سر بازار معانی...». این در واقع مقدمهٔ قصه بود. قصه‌گویی در سابق مؤخره‌ای نیز داشته است، مثلاً می‌گفته‌اند: «قصهٔ ما به سر رسید، کلاغه به خونه‌اش نرسید.» بخشی از مردم ایران به‌خصوص مردم جنوب ایران قصه‌هایشان مؤخره‌ای داشت: بالا رفتیم هوا بود، پایین اومدیم زمین بود، قصهٔ ما همین بود.

بافت خاص قصه‌گویی مقدمه و مؤخره‌ای دارد که باعث ساخت فضا می‌شود.

■ آیا می‌شود یک داستان ادبی را انتخاب کرد و آن را به صورت قصه نقل کرد؟ منظور یک داستان امروزی است. در این صورت چه کارهایی روی داستان باید انجام داد؟

□ قصه‌هایی برای این کار مناسبند که گفت‌وگوی آنها کمتر است و فضاسازی و توصیفشان قوی‌تر. البته ممکن است این امر در رادیو رعایت نشود. این امر در مورد داستان‌های واقعی است. اما بعضی از

داستان‌ها با زبان تک‌گویی درونی، قابلیت تبدیل به قصه را ندارند و مختص شنونده و شبکهٔ تخصصی مثل شبکهٔ فرهنگ‌اند. در این صورت ممکن است بعضی از رمان‌های خارجی را این‌گونه تعریف کنیم. یعنی آن قصه و رمان و داستان را تعریف رادیویی کنیم.

وقتی ما یک رمانی مثل جنایت و مکافات را از رادیو می‌خوانیم، شنونده احساس می‌کند یک نفر برای او قصه می‌خواند. اما وقتی که داستان سنتی را تنظیم می‌کنیم، شنونده احساس می‌کند که برای او قصه می‌گوییم. اما آن داستان‌ها نیز نوعی فضای لطیف ایجاد می‌کند و مخاطب خاص خود را می‌طلبد.

■ **وضعیت کنونی قصه‌گویی در رادیو و احیاناً در تلویزیون چگونه است؟**

□ در رادیو تنها برنامه‌ای که شاید مستمر و پی‌گیر پخش شده قصهٔ ظهر جمعه است. این برنامه سال‌هاست که پخش می‌شود. هم اکنون قصه‌گوی آن رضا رهگذر است. جا دارد از مرحوم صبحی مهتدی بنیان‌گذار این برنامه یاد کنیم. اکنون در بعضی برنامه‌ها نیز مثل شب به‌خیر کوچولو و سلام کوچولو هم قصه‌گویی می‌شود، اما این برنامه‌ها به طور یکدست مختص قصه‌گویی نیستند.

قصه‌گویی ذاتاً برنامه‌ای رادیویی است که مخاطب باید از طریق گوش با آن رابطه برقرار کند. مگر این‌که ما تمهیداتی نمایشی ایجاد کنیم که مخاطب تلویزیونی بتواند با قصه رابطه برقرار کند.

■ **نظر شما در مورد قصه‌گویان امروزی رادیو و تلویزیون چیست؟**

□ من دو نفر را قصه‌گوی موفق می‌دانم، آقای رضا رهگذر که ویژگی‌های منحصر به فردی دارند، ایشان در هیچ برنامهٔ رادیویی گویندگی نمی‌کنند و مخاطبان، ایشان را فقط در مقام قصه‌گو می‌شناسند. از سویی ایشان خود نویسنده‌اند. مورد دیگر استمرار کار ایشان است. برنامهٔ ظهر جمعه بیست‌سال با او ادامه داشته و ادامه خواهد داشت. خانم شکیبا هم قصه‌گوی خوبی‌اند، ولی صدای ایشان را در رادیو پیام، در برنامهٔ شب‌به‌خیر رادیو و در برنامه‌های دیگر هم می‌شنویم.

از جمله کسانی که تجربهٔ قصه‌گویی موفقی داشته‌اند، خانم عذرا وکیلی هستند که سال‌ها تهیه کننده و مجری سلام کوچولو بودند. ایشان در برنامه‌های نمایش قصه‌گویی صاحب سبک هستند. ایشان از کارمندان با سابقهٔ صدا و سیما هستند و با این‌که بازنشسته شده‌اند، ولی هنوز سردبیر، تهیه کننده و مجری برنامهٔ سلام کوچولو هستند.

■ **تفاوت قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون چیست؟**

□ قصه‌گویی اساساً کاری رادیویی است. ما در تنظیم قصه‌ها دو نکته را در نظر می‌گیریم. اولاً

این‌که موضوع، موضوعی رادیویی باشد و دوم این‌که قالب، قالبی رادیویی باشد. مثلاً موضوع نقاشی یا عکاسی نمی‌تواند موضوع برنامهٔ رادیویی باشد، اما چون قصه‌گویی از نظر موضوع و قالب، رادیویی است، اگر ما بخواهیم این کار را در تلویزیون انجام دهیم، باید تمهیداتی برای آن اندیشیده شود و موضوعاتی انتخاب شود که تصویری باشد. با این حال اگر ما در این کار هم موفق بشویم، این کار قصه‌گویی نیست، بلکه تله تئاتر محسوب می‌شود. ارزش کار قصه‌گویی در این است که با پیش‌پا افتاده‌ترین ابزار آن را انجام دهیم. مثلاً یک قصه‌گو در هر جایی می‌تواند ده نفر را دور خود جمع کند و برای آنها قصه بگوید و بر آنها تأثیر بگذارد، اما قطعاً آن چیزی که تلویزیون به عنوان قصه می‌سازد، قصه‌گویی نیست و شاید بتوان گفت یک قصه‌گویی تلویزیونی است.

■ **گفته می‌شود، دو ابزار مهم قصه‌گویی صدا و استفاده از حرکات است که دومی در رادیو نیست، ولی این دو ابزار را بهتر می‌توان در تلویزیون به کار گرفت. بر این مبنا بعضی‌ها می‌گویند که قصه‌گویی کاری تلویزیونی است. آیا این نکته با نظر شما در مورد رادیویی بودن قصه‌گویی در تضاد نیست؟**

□ این حرف درستی نیست، چون ما می‌گوییم قصه‌گویی از طریق گفتن صورت می‌گیرد. در نمایش، بازیگران داستان را روایت می‌کنند. در قصه‌گویی فقط صدا و کلام است و ارزش‌های روان شناختی قصه‌گویی گسترش تخیل در ذهن مخاطب است و مثال می‌آورند: اگر قصه‌گو از درخت صحبت کند به تعداد مخاطبان قصه، درخت به تصور در می‌آید. این کار خاص قصه‌گویی است. کار قصه‌گویی گسترش زبان بومی و خودی است که ما این کار را در تلویزیون نمی‌توانیم انجام بدهیم، چون در تلویزیون مخاطبان آن‌قدر تحت تأثیر میمیک صورت و حرکات دست و پا و... قرار می‌گیرند که نمی‌توانند واژه‌ها را بشنوند.

■ **قصه‌گویی اصولاً حضوری است تا رادیویی، چون تأثیر قصه‌گو و شنونده دو طرفه است. قصه‌گو بر اساس تأثیرات مخاطب ممکن است قصه را تغییر دهد. نظر شما چیست؟**

□ بله، ارزش قصه‌گویی در انتقال مفاهیم و... است، چون مخاطب علاوه بر شنیدن واژه‌ها، تردید، خوشی‌ها و احساس‌ها را درک کرده و من پیشنهاد می‌کنم خانواده‌ها قصه‌گویی را جدی بگیرند. قصه‌گویی به مهربانی و ملاطفت کمک می‌کند. باعث می‌شود که نسل‌ها حرف یکدیگر را بفهمند. وقتی که قصه‌گویی از جامعه رخت بربندد، فاصلهٔ نسل‌ها بیشتر می‌شود و نسل جدید با مشکل انتقال مفاهیم و زبان گفتار روبه‌رو می‌شوند. بسیاری از جوانان موفق المپیک یا کارگردانان بزرگ تلویزیونی

و... نمی‌توانند از آنچه سر آنها گذشته یا شخصیت‌های فیلمی که ساخته‌اند، درست صحبت کنند، چون با این نسل حرف زده نشده است. این نسل از زبان گفتار فاصله گرفته است. قصه‌گویی این امکان را فراهم می‌کند که نسل امروز بتواند خوب حرف بزند و از حق خود دفاع کند. اگر این امر صورت نگیرد، افراد پرخاشگر خواهند شد و ما با نسلی روبه‌رو خواهیم شد که نمی‌تواند خوب حرف بزند، توانایی ایجاد رابطه ندارد و می‌کوشد این کمبود را از راه‌های دیگری جبران کند.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگو با مریم نشیبا قصه‌گوی رادیو و تلویزیون

■ **لطفاً خودتان را معرفی کنید.**

□ من مریم نشیبا هستم. در تاریخ سیزده اردیبهشت سال ۱۳۲۵ در تهران به دنیا آمدم. لیسانس جغرافیای اقتصادی دارم. تا سال ۱۳۷۲ هم دبیر آموزش و پرورش منطقهٔ یازده تهران بودم. کار با رادیو و تلویزیون را در کنار تدریس در سال ۱۳۵۶ شروع کردم و بعد از چهار سال وقفه، از سال ۱۳۶۵ به رادیو پیوستم، در عین حال در این مدت، چند برنامهٔ تلویزیونی مثل صداهای ماندگار، نوروز ۷۵ و معرفی نویسندگان بزرگ جهان و معرفی برنامه‌های تلویزیونی را هم اجرا کرده‌ام.

کارم را در رادیو با برنامهٔ «عطر آتش» همراه آقایان مانی و نیکو آغاز کردم. سال ۱۳۶۹ آقای ساعد باقری مسئول گروه کودک رادیو به همراه خانم خراسانی، طرح برنامهٔ شب به خیر کوچولو را برای بچه‌ها ریخته بودند. هدف آنها فضاسازی برای بهتر خوابیدن بچه‌ها بود. من یازدهمین نفری بودم که آزمایش صدا می‌داد و خوشبختانه برای این کار انتخاب شدم. متأسفانه اولین قصه‌ام با فاجعهٔ زلزلهٔ شمال همراه شد.

■ **خصوصیات یک قصه‌گوی خوب چیست؟**

□ من معتقدم که برای انجام هر کاری حتی خیاطی و آشپزی و... عشق لازم است. پس از عشق، انتخاب درست اهمیت دارد. البته من جزو آدم‌هایی هستم که اگر مرا به کار دیگری هم بگمارند، نسبت به آن کار هم احساس مسئولیت می‌کنم. البته ممکن است آن‌چنان که باید پیش نروم، ولی در کل برای قصه‌گویی، ابتدا باید عشق داشته باشی و سپس مهربان باشی. به نظر من نود درصد کار قصه‌گویی مهربان بودن است، یعنی قصه‌گو باید به مخاطبانش مهر بورزد. داشتن صدای مناسب هم از لوازم کار قصه‌گویی است. صدا باید مناسب، قابل توجه و قابل فهم باشد. قصه‌گو باید بداند که شیوهٔ بیان قصه برای بچه‌ها با خواندن مطلبی برای برنامه‌هایی که مخاطبانش بزرگ‌سال‌اند، فرق می‌کند.

وقتی در سوئد حرف‌های مرا برای آموزگاران که اجرای تلویزیونی هم داشت، ترجمه می‌کردند، پس از چند دقیقه آن مجری سوئدی به مترجمش گفت: لازم نیست ترجمه کنید، زیرا این خانم با حرکات دست و میمیک صورتش مطلب را به من می‌فهماند. گفتم من هم مثل تو آموزگارم و یاد گرفته‌ام که چگونه با مخاطبم رابطه برقرار کنم. این توانایی در خانوادهٔ ما ارثی است. برای مثال برادران من، فیلمی را که دیده‌اند، چنان تعریف می‌کنند که گویی لحظه به لحظه‌اش دوباره به تصویر کشیده می‌شود. ما صدا و شیوهٔ بیان را از مادر به ارث برده‌ایم.

■ **آیا قبول دارید قصه‌گو باید قصه‌ای را انتخاب کند که خودش آن را پذیرفته باشد؟**

□ بله، زمانی که من خبر می‌خواندم، خواندن خبرهایی را که دوست نداشتم، به همکارم واگذار می‌کردم، زیرا فکر می‌کردم شاید در آن لحظه، روی صدا و حالت اجرایم اثر بگذارد و خبر، خوب خوانده نشود. حالا هم خیلی برنامه‌ها به من پیشنهاد می‌شود، ولی من برای قبول آنها به نکته‌های زیادی توجه می‌کنم. برنامه باید با روحیهٔ من، با سواد من، با صدای من، با منش و شخصیت من و با مردمی که من با آنها رابطه دارم، مطابق باشد.

■ **تفاوت قصه‌گویی در رادیو و در تلویزیون در چیست؟**

□ قصه در رادیو به کمک کلمات و تغییرات صدا منتقل می‌شود. باید چنان تصویری از قصه ساخته شود که بعد از پایان قصه اگر از کودک خواستید، آن را نقاشی کند. جنگل را با آقاخرسه و روباه و خرگوش ... با همان حالات به خوبی به تصویر بکشد. پس کار قصه‌گویی و گویندگی در رادیو بسیار مشکل‌تر از کار قصه‌گویی و گویندگی در تلویزیون است. چون در تلویزیون، گوینده ابزار دارد. در تلویزیون، قصه‌گو فقط راوی قصه است، هنرپیشه‌ها، با رنگ‌ها و پوشش و دکور و... او را یاری می‌دهند و کار قصه‌گو را سهل می‌کنند.

■ **با توجه به این‌که قصه‌گو از مخاطبش روحیه می‌گیرد، وقتی در رادیو قصه می‌گویید، چگونه وجود مخاطبان را حس می‌کنید؟**

□ چون من بچه‌ها را دوست دارم، بچه‌ها همیشه در ذهن من هستند. حتی وقتی در تاریکی نشسته‌ام، چشم‌هایم را می‌بندم و تصاویر بچه‌ها به ذهنم می‌آیند. خصوصاً تصاویر بچه‌های نزدیکانم، ولی ابتدا، این امر برایم مشکل بود و به همین خاطر از عوامل برنامه می‌خواستم که هنگام قصه‌گویی، تصاویری از بچه‌های شاد را روبه‌رویم بگذارند تا از آنها انرژی بگیرم. ولی این امر دو ماه طول کشید، بعد از آن تصاویر بچه‌ها را لابه‌لای کلمه به کلمهٔ قصه‌ها می‌دیدم و حالا هم می‌بینم. من موقع اجرا

چنین می‌اندیشم که بچه‌ها با من هستند، به همین خاطر تهیه کنندهٔ من از این نظر مشکلی ندارد.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگوی اینترنتی با هارلین گیسلر قصه‌گوی امریکایی

هارلین گیسلر قصه‌گوی امریکایی

هارلین گیسلر، قصه‌گویی حرفه‌ای را از سال ۱۹۸۰ شروع کرد. گیسلر در جشنواره‌ها، کنفرانس‌ها، مدرسه‌ها، پیش‌دبستانی‌ها، دانشگاه‌ها، کتابخانه‌ها، کلیساها، معابد، مکان‌های عمومی، موزه‌ها و ... قصه‌گویی کرده است. گسترهٔ قصه‌گویی او نقاط مختلف امریکای شمالی، از جمله نیویورک، کالیفرنیا، آریزونا، واشنگتن، نیومکزیکو و کانادا را در برمی‌گیرد.

هارلین گیسلر هم‌چنین قصه‌گویی و نویسندگی خلاق را در نقاط مختلف امریکا به دلقک‌ها، جادوگرها، آموزگاران، بچه‌ها و دانشجویان دانشگاه‌ها، والدین، خیمه‌شب‌بازها، عروسک‌گردان‌ها، کتاب‌داران و ... یاد داده است. وی از سال ۱۹۸۱ ویراستار سایت استوری (جعبهٔ داستان) خبرنامهٔ قصه‌گویی بین‌المللی است و کتاب تخصصی او در زمینهٔ قصه‌گویی در سال ۱۹۹۷ منتشر شده است.

گیسلر دانش‌آموختهٔ علوم کتابخانه‌ای از دانشگاه ایلینوی است و علاوه بر چهارده سال مقاله‌نویسی برای مجلات و تحقیق دربارهٔ قصه‌های جن و پری، در یک مدرسه و کتابخانه مشغول کار بوده است.

■ **قصه‌گویی برای رادیو و قصه‌گویی برای تلویزیون، چه تفاوتی با هم دارند؟**

□ تفاوت این دو نوع قصه‌گویی، در عنصر دیداری است.

■ عنصر دیداری در مخاطب یک نوع تأثیر می‌گذارد و در قصه‌گو نیز به نوعی دیگر تأثیرگذار است. شما که یک قصه‌گو هستید، چگونه در اجرا برای رادیو و یا تلویزیون تفاوت قائل می‌شوید؟

□ وقتی در تلویزیون قصه می‌گویم، مستقیماً به تلویزیون نگاه می‌کنم، آن‌گونه که مستقیم به دوستم نگاه می‌کنم، چون اجرای برنامه‌های تلویزیونی من همراه اشاره و حرکات است. باید مراقب باشم که بیرون از کادر قرار نگیرم. ولی وقتی برای رادیو قصه می‌گویم، مجبورم به گونه‌ای رفتار کنم که گویی دارم قصه را ضبط می‌کنم. در این مواقع، چون حرکات بدن و اشاره‌های چشم و صورت به کارم نمی‌آیند، سعی می‌کنم از گفتن قصه‌هایی که محتاج حرکات تصویری‌اند، دوری کنم.

■ در هر حال چنین به نظر می‌رسد که قصه‌گوی رادیو و تلویزیون هر دو باید دارای شرایط و خصوصیات یک قصه‌گوی خوب هم باشد. شما در قصه‌گویی در تلویزیون، همراه صدا حرکت هم دارید، اما در رادیو چه؟ به جز صدا و تغییر آن، چه دارید؟

□ بیشترین سفارش من برای قصه‌گویان رادیو این بوده است که قصه را طوری بیان کنید که گویی آن را برای یک یا دو نفر نقل می‌کنید. در هر حال ممکن است هزاران مخاطب داشته باشید و هر یک از آنها هم در موقعیت و زمان خاص خودشان قصه را گوش کنند. شاید در حال رانندگی باشند یا در رختخواب دراز کشیده باشند و تازه از خواب صبحگاهی بیدار شده باشند، به هر حال قصه را طوری بیان کنید که انگار موقعیتشان را درک می‌کنید. بنابراین قصه‌گوی رادیویی می‌تواند چنین تصور کند که قصه‌اش را برای یک شنوندهٔ خاص و یا در یک فضای بزرگ‌تر برای عده‌ای غیرهم‌فکر نقل می‌کند.

■ در مورد قصه‌گویی برای تلویزیون چه تمهیدی می‌اندیشید؟

□ استیو اتو[1] می‌گوید: یکی از مزیت‌های کار قصه‌گویی برای تلویزیون این است که مجبور نیستی نقطهٔ دیدت را نسبت به تماشاچی عوض کنی و علاوه بر این می‌توانی به گونه‌ای عمل کنی که گویی تک تک آنها را می‌بینی. من این کار را با چراغ قرمز دوربین تلویزیون انجام می‌دهم، یعنی چراغ قرمز، مخاطب من است و من موقع قصه‌گویی برای او سخن می‌گویم، این‌گونه، تمام کسانی که تلویزیون تماشا می‌کنند، به نظرشان می‌رسد که قصه‌ات را تنها برای آنها می‌گویی.

■ سپاس‌گزارم.

---

1. Steve Otto

گفت‌وگوی اینترنتی با «چارلز باری گلد» قصه‌گوی امریکایی

چارلز باری‌گلد قصه‌گوی امریکایی

چارلز باری‌گلد امروزه قصه‌گوی بچه‌های یازده و دوازده ساله است. او روزگاری افسر ارتش امریکا بوده است. در بسیاری از مناطق جهان زندگی کرده است و هم‌اکنون تجارب زندگی در نقاط مختلف دنیا را در قصه‌گویی به خدمت می‌گیرد. او به یاری شوخ‌طبعی و استفاده از فرهنگ‌های گوناگون دنیا، در جذب مخاطب می‌کوشد. از دیگر کارهای او تعلیم آموزگاران برای استفاده از قصه‌گویی در تدریس مطالب درسی است.

■ به نظر شما چه تفاوتی میان قصه‌گویی در تلویزیون و قصه‌گویی در رادیو وجود دارد و اصولاً خصوصیات یک قصه‌گوی خوب رادیویی چیست؟

□ به نظر من قصه‌گویی در رادیو با قصه‌گویی در تلویزیون بسیار متفاوت است، زیرا شما در قصه‌گویی برای رادیو از حرکات مربوط به صورت و بدن استفاده نمی‌کنید و فقط با صدایتان قصه را نقل می‌کنید. هم‌چنین می‌توانید به عکس‌العمل مخاطبانتان پاسخ دهید و قصه را جلو ببرید.

■ پس شما هم معتقدید که قصه‌گویی، هنری دو طرفه است و قصه‌گویی خوب به‌وسیلهٔ قصه‌گو و با یاری مخاطبانش خلق می‌شود؟

□ بله، من غالباً قصه‌گویی‌ام را مطابق عکس‌العمل‌های خاص مخاطبانم تغییر می‌دهم، اما در قصه‌گویی بدون مخاطب این امکان را ندارم. به هر حال کلمات و انعطاف صدای شما، در رادیو این

کمبود را جبران می‌کند.

■ **بعضی از قصه‌گوها برای ایجاد فضای مناسب قصه‌گویی روشی خاص دارند، برای مثال بعضی دوربین‌های تلویزیونی را مخاطبان خود در نظر می‌گیرند و یا... روش شما چیست؟**

□ برای من گفتن داستان برای تلویزیون مثل اجرای زندهٔ قصه‌گویی است. من در تلویزیون فقط با یک مخاطب قصه‌گویی می‌کنم.

■ **هم‌اکنون برنامهٔ شما در مقام یک قصه‌گو چیست؟**

□ اکنون در کلاس پایهٔ ششم درس می‌دهم (بچه‌های یازده و دوازده ساله). من در این کلاس‌ها، ریاضی و تاریخ را به بچه‌ها می‌آموزم و برای تفهیم هر دو موضوع، برایشان قصه‌گویی می‌کنم.

گفت‌وگوی اینترنتی با «دوگ لیپمن»

دوگ لیپمن نیز از قصه‌گویان انگلیسی زبان است. نظر او دربارهٔ تفاوت قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون چنین است:

هنگام پرداختن به قصه در تلویزیون، تصاویر به کمک درک و فهم بیشتر بیننده می‌آید، اما رادیو این‌گونه نیست. در رادیو، شنونده تصاویر را براساس اصواتی که می‌شنود، خلق می‌کند. بنابراین رادیو، شنونده را بیشتر با داستان همراه می‌کند. در حقیقت شنوندهٔ رادیو شریکی خلاق در جریان خلق داستان است. هم‌چنین برانگیختن حواس دیداری (آن‌گونه که در تلویزیون اتفاق می‌افتد) تابع این قانون است که مخاطبان اطلاعات شگرفی را به سرعت دریافت کنند و احساس لذت را در خود برانگیزند.

تحریک قوای شنیداری (آن‌گونه که در رادیو اتفاق می‌افتد) تابع قوانین متفاوتی است. مخاطبان اطلاعات را کندتر می‌گیرند و فرصت کافی برای خلق تصاویر ذهنی براساس شنیده‌هایشان دارند.

رادیو می‌تواند با صدای دلنشین راوی، مخاطب را در رؤیاهای شیرین فرو برد، در حالی که تحقق این امر در تلویزیون مشکل است.

گفت‌وگوی اینترنتی با جیم فیتزر قصه‌گوی امریکایی

جیم فیتزر قصه‌گوی امریکایی

■ آقای فیتزر آیا شما که یک قصه‌گوی حرفه‌ای هستید، چنین می‌اندیشید که قصه‌گویی زنده است؟

□ به خاطر ارسال نامه و پرسش، از شما سپاس‌گزارم. از این که می‌بینم افرادی خارج از کشور من، مطالعه دربارهٔ داستان‌نویسی و قصه‌گویی را امری جذاب و لذت‌بخش می‌دانند، خرسند می‌شوم. اما پیش از پاسخ دادن باید بپرسم آیا منظور شما این است که قصه‌گویی به مثابهٔ یک حرفهٔ مستقل، زنده است؟ در این صورت باید بگویم فعالیت انجمن‌های قصه‌گویی در امریکا، برپایی جشنواره‌های متعدد و مهم‌تر از آن، برگزاری جلسات قصه‌گویی در دبستان‌ها، کتابخانه‌ها، اردوها، کلیساها و تشکیلات بی‌شمار دیگر و هم‌چنین فعالیت مؤسسات بازشناسی قصه‌گویی، نشانهٔ زنده بودن این هنر است.

با یک جست‌وجو در مورد انجمن‌های قصه‌گویی، در خواهید یافت که چقدر این هنر گسترش یافته است و چگونه این انجمن‌ها با اشتیاق و علاقه به این هنر می‌پردازند.

اگر به مخاطبان حاضر در صحنهٔ جشنوارهٔ قصه‌گویی «ایلینوی» که اخیراً در امریکا تشکیل شد، توجه کنید، در آن صورت شما هم مانند من احساس خواهید کرد که در همراه شدن مخاطبان با جریان قصه، قصه‌گویی زنده‌تر است. نیرویی که بین قصه‌گو و مخاطبانش رد و بدل می‌شود، نیروی زندهٔ انکارناپذیری است.

■ آقای فیتزر لطفاً بگویید که یک قصه‌گوی خوب، چه خصوصیاتی دارد؟

□ پاسخ به این پرسش، طولانی است، اما می‌توانم بگویم یکی از خصوصیات قصه‌گو که به نظر من سنگ بنای این خصوصیات محسوب می‌شود، امانت‌داری و صداقت است.

البته اگر منظور از امانت‌داری این باشد که قصه‌گو در بیان قصه باید امانت‌دار باشد، پذیرفتنی نیست، زیرا او پیش از هر چیزی باید بتواند قصه‌اش را با توجه به مخاطبانش تغییر دهد. یعنی یک قصه‌گوی خوب، نباید یک قصهٔ واحد را در دو کلاس به یک شکل اجرا کند. اصولاً قصه‌گویی همراه با مبالغه‌گویی است.

منظور من از امانت‌داری این نیست که قصه‌گو نباید قصه‌های اغراق‌آمیز بگوید؛ بلکه به نظر من قصه‌گو باید با خودش رو راست باشد. قصه‌گو می‌تواند از اعماق وجود خودش بگوید، بدون آن که (به اعماق وجود دیگران) دستبرد بزند. مایلم این اندرز قدیمی را به هرکس که می‌خواهد قصه‌گو شود، بدهم: «به آنچه به خودت تعلق دارد، وفادار باش.» از طرفی قصه‌گو باید این مهم را بداند که بیان داستان‌های شخصی، قصه‌های عامیانه، افسانه‌ها و یا شرح حال‌ها، به حرکت او منجر می‌شود تا بتواند آن قصه‌ها را با راستی و بی‌ریایی برای مخاطبانش بیان کند. یعنی قصه‌ای را که می‌خواهی بگویی، اول باید خودت آن را قبول کنی، بعد آن را نقل کنی.

■ **آخرین پرسش: تفاوت قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون چیست؟**

□ من هرگز اجرای رادیویی نداشته‌ام و تجربهٔ کار تلویزیونی‌ام نیز کم است، اما برای من، مخاطب، داستان را به زندگی وصل می‌کند. به عبارتی، با مخاطب قصه گفتن، مثل زندگی کردن است. بنابراین با قصه‌گویی رادیویی و تلویزیونی، به دلیل نبودن مخاطب زنده، نمی‌توانم امیدوار باشم که قصه‌ام را به خوبی و با تمام وجودم ارایه بدهم؛ بنابراین نمی‌توانم نیرویم را با آنها تقسیم کنم.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگوی اینترنتی با خانم کوچا قصه‌گوی امریکایی

کوچا قصه‌گوی امریکایی

(استفاده از حرکات چهره و دست در قصه‌گویی)

■ **خانم کوچا! شما دربارهٔ تفاوت میان قصه‌گویی برای رادیو و قصه‌گویی برای تلویزیون چه نظری دارید؟**

□ قصه‌گویی زنده، لذت‌بخش‌تر است؛ زیرا قصه‌گو مخاطب دارد. او از مخاطبش انرژی می‌گیرد و به او انرژی می‌دهد. یعنی در جریان کار قصه‌گویی زنده (همراه با مخاطبان)، قصه‌گو با کمک همراهی مخاطبانش قصه را به پیش می‌برد. البته می‌دانیم در این عصر، رادیو و تلویزیون شرایطی فراهم می‌کنند تا پیام قصه به تعداد بیشتری از مردم برسد.

بنابراین در پاسخ به پرسش شما باید بگویم که در قصه‌گویی برای رادیو و تلویزیون، نسبت به قصه‌گویی زنده، قصه‌گو با یک خلأ مواجه است و آن در درجهٔ اول، خلأ مخاطب زنده است، یعنی قصه‌گو مخاطب حضوری ندارد. از این رو باید انرژی بیشتری برای القای مفاهیمش صرف کند. ناگفته نماند، باید حواس‌پرتی و از بین رفتن تمرکز قصه‌گو به علت قرار گرفتن دوربین‌ها و اشارات کارگردان برای تغییر زاویهٔ دید قصه‌گو را به مشکلات کار قصه‌گویی در تلویزیون اضافه کرد.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگوی اینترنتی با لورن نایمی قصه‌گوی امریکایی

لورن نایمی قصه‌گوی امریکایی

■ **مهم‌ترین ویژگی یک قصه‌گو را چه چیز می‌دانید؟**

□ به نظر من دو عنصر مهم قصه‌گویی یا بهتر است بگویم دو خصوصیت مهم قصه‌گو تخیل و توانایی شنیدن اوست، اما قبل از آن بهتر است به عشق سخن‌گویی قصه‌گو و توانایی‌اش در ایجاد رابطهٔ احترام‌آمیز نیز اشاره کنم.

قدرت تخیل به قصه‌گو اجازه می‌دهد که قصه را با توجه به این که سنتی، اصیل و یا ابتکاری است بهتر توصیف و بیان کند. از طرفی قصه‌گو باید توانایی شنیدن داشته باشد، یعنی صدای مردم برایش جالب باشد. قصه‌گو باید قادر باشد نه تنها حرف‌هایی را که مردم می‌گویند، بشنود، بلکه آن چیزی را هم که نمی‌گویند و مفاهیمی را که بیان نمی‌شود، اما منظور مردم است، بفهمد.

قدرت تخیل به قصه‌گو امکان می‌دهد یک قصهٔ واحد را به شکل‌های مختلف تغییر دهد، یعنی قصه را با توجه به عناصر زمان، مکان و مخاطبش ارایه کند.

■ **شما دربارهٔ تفاوت‌های قصه‌گویی شنیداری و تصویری چه می‌گویید؟**

□ کلی‌ترین سخن در این‌باره این است که کار در تلویزیون با تصویر است، ولی در رادیو با صدا. در تلویزیون حرکات و اشارات به کمک می‌آیند، ولی در رادیو این بار بر دوش صداست. البته در قصه‌گویی رادیویی از موسیقی و افکت نیز برای کمک به جریان داستان استفاده می‌شود و در مجموع خودمانی‌تر و صحیح‌تر مطالب را می‌رساند.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگوی اینترنتی با خانم سوزان اهالورن

سوزان اُهالورن

قصه‌گوی جشنوارهٔ قصه‌گویی ایلینوی امریکا

سوزان اهالورن در جواب به همهٔ سؤال‌های ما تنها به خصوصیات قصه‌گوی خوب اشاره کرده است. او گفته است:

یک قصه‌گوی خوب برای هرگونه خیالی آماده است. او در متأثر شدن و صحبت کردن با مخاطبانش شریک است. شما شانس خوب قصه گفتن را دارید. سعی نکنید که کس دیگری باشید. خودتان باشید. جهان به صدای شما احتیاج دارد، نه به تقلید کردن شما از کس دیگری، پس یک قصه‌گوی خوب باید خودش باشد.

گفت‌وگوی اینترنتی با براندا ابریسفورد قصه‌گوی امریکایی

■ **نظرتان در مورد رابطهٔ قصه‌گویی و رشد قوهٔ تخیل و وظیفهٔ قصه‌گو چیست؟**

□ با ظهور تلویزیون و رایانه، بسیاری از ما استفاده از تخیلاتمان را متوقف کردیم. من برای بچه‌ها و بزرگ‌ترها، قصه‌ها را به همان خوبی و اهمیت سخنرانی بیان می‌کنم. داستان وسیلهٔ قدرتمندی است، داستانی که می‌خواهیم نقل کنیم، می‌تواند یک افسانهٔ قدیمی باشد، می‌تواند حکایتی کوتاه یا روایتی بلند باشد، می‌تواند شعر یا نثر و قصهٔ خود شما باشد. در هر حال، هر قدر هم داستانی که می‌خواهید بگویید جذاب باشد، وظیفهٔ ایجاد جذابیت برای مخاطب به عهدهٔ قصه‌گوست. قصه‌گو است که با چگونگی بیانش قصه را برای مخاطبش جذاب‌تر می‌کند، هم‌چنان که یک قصه‌گوی بی‌هنر در انتقال جذابیت‌های نهفته در یک داستان ناکام است.

■ **شما چگونه قصه‌ای را برای برنامهٔ قصه‌گویی انتخاب می‌کنید؟**

□ من سال‌های متمادی است که قصه گفته‌ام و به راستی دریافته‌ام که این قصه است که شما را انتخاب می‌کند! قصه‌گو نمی‌تواند قصه‌های زیادی را به ترتیب بچیند و آنها را بگوید، بلکه گوینده با یک قصهٔ خاص احساس راحتی می‌کند و واقعاً از آن قصه لذت می‌برد. گاهی اوقات، قصه‌گوها، زمان زیادی را صرف جست‌وجو برای یافتن قصه‌ای خاص می‌کنند و در این راه قصه‌های زیادی را مطالعه می‌کنند یا می‌شنوند، ولی تنها روی یکی از آنها توقف می‌کنند. این بهترین راه انتخاب قصه برای نقل در برنامهٔ قصه‌گویی است.

گفت‌وگوی اینترنتی با داریل بلینگهام قصه‌گوی استرالیایی

■ **کمی دربارهٔ کار خودتان، یعنی قصه‌گویی بگویید.**

□ من در مقام قصه‌گو برای مدارس پیش‌دبستانی و کتابخانه‌های استرالیا کار می‌کنم، ولی بیشتر اوقات در مقام هنرپیشه (بازیگر) و هنرمند تک‌نواز، برنامه اجرا می‌کنم و اغلب به کارگاه‌ها و کارخانه‌ها و کتابخانه‌ها می‌روم و تکنیک‌های قصه‌گویی برای بچه‌ها را به کارگران و کتاب‌داران یاد می‌دهم.

■ **رادیو و تلویزیون استرالیا چگونه از قصه‌گویی استفاده می‌کند؟**

□ قصه‌گویی واقعی در رادیو و تلویزیون استرالیا خیلی کم اجرا می‌شود، اما می‌توانم یکی از برنامه‌های قصه‌گویی تلویزیون ABC استرالیا با نام «داستان‌های استرالیایی» را معرفی کنم. این برنامه هفتگی است و موضوعش را از ماجراهای جذاب زندگی در استرالیا می‌گیرد. برنامهٔ داستان‌های

استرالیایی نمایشی نیست، هرچند بعضی اوقات بازآفرینی می‌شود و به صورت نمایش پخش می‌شود. برای مثال، برنامهٔ هفتهٔ اخیر دربارهٔ داستان زندگی موسیقی‌دانی جوان اما متبحر، با آثاری درخشان به نام «آرول تک میلیان» بود. این پیانیست احتیاج به عمل جراحی تومور (سرطان) پیدا می‌کند. داستان مذکور را به صورت عمده یک موسیقی‌دان نقل می‌کرد که شامل بخش‌هایی از زندگی دوستان، هم‌قطاران و فامیل موسیقی‌دان جوان بود. این برنامهٔ قصه‌گویی انتهای جالبی داشت، بدین صورت که پیانیست جوان پس از عمل جراحی زنده می‌ماند و همه توانایی‌هایش نیز بدون عیب باقی می‌ماند. در این برنامه تصاویری از دوستان و اقوام شخصیت اصلی نیز تهیه و پخش شد.

■ جالب است، ما نیز زمانی یک برنامهٔ رادیویی با نام «نمونه‌ها» داشتیم که هدفش معرفی افراد نمونه و روایت داستان زندگی آنها بود، یکی از این نمونه‌ها به زندگی مادری تعلق داشت که در عنفوان جوانی همسرش را از دست داده بود و بدون اتکا به کمک‌های خیریه، فرزندانش را به مدارج بالای علمی رسانده بود. اتفاقاً این برنامه‌ها، برندهٔ بهترین تهیه‌کنندگی، نویسندگی و گویندگی شد و در مقام بهترین برنامهٔ رادیویی سال ۱۹۹۷ در جشنوارهٔ مراکز، برندهٔ تندیس بلورین شد و به جشنوارهٔ سیدنی شما نیز راه یافت.

با این مقدمه بد نیست که از شما بپرسم چه تفاوتی میان قصه‌گویی برای رادیو و قصه‌گویی برای تلویزیون وجود دارد؟

□ به نظر من برای پاسخ دادن به این سؤال باید به تفاوت‌های قصه‌گویی و کارهای نمایشی بپردازیم. برای من یکی از موارد تشخیص قصه‌گویی از نمایش، این است که آیا برنامه روی صحنه اجرا می‌شود یا خیر؟ بهتر بگویم، یکی از مصادیقی که به نظر من قصه‌گویی تلویزیونی را از نمایش روی صحنه متمایز می‌کند، این است که در قصه‌گویی، گوینده همهٔ نقش‌ها را خود اجرا می‌کند، ولی در نمایش برای بازی در هر نقش، یک هنرپیشهٔ جداگانه حضور می‌یابد. از سویی، قصه‌گو فضاها را با کلمات می‌آفریند، در حالی که در نمایش دکور و صحنه فضا را می‌سازد. در رادیو نیز فضاها، معمولاً با ضبط صداها خلق می‌شود، مثلاً صداهایی شبیه صدای پرندگان یا شکسته شدن موج‌ها و ... فضای خاص مورد نظر قصه را می‌آفریند.

■ غیر از افکت ـ خصوصاً در رادیو ـ از چه طریقی می‌توان فضا را خلق کرد؟

□ فضا از طریق گفت‌وگوی بازیگران نیز ساخته می‌شود، ولی در رادیو، کلام و شیوهٔ ارایهٔ آن فضا را می‌سازد.

گفت‌وگوی اینترنتی با رزماری هارتون قصه‌گوی استرالیایی

■ قصه‌گویان یا محققان وادی قصه‌گویی چه تعریفی از قصه‌گویی ارایه داده‌اند؟

□ قصه‌گویان کتابخانه‌ای معمولاً برای اجرای قصه‌گویی بر منابع منتشر شده متکی هستند. در تعریف الین گرین از قصه‌گویی، قصه‌گو کلمات چاپ شده در کتاب‌ها را اخذ می‌کند و پس از بازآفرینی ادبی، به آنها زندگی می‌بخشد. *(world book encyclopedia)* فولکلوریست‌ها (متخصصان فرهنگ عامه) این تعریف را نمی‌پسندند، زیرا از نظر آنها قصه‌گوها کسانی‌اند که قصه‌هایشان را به صورت شفاهی یاد گرفته‌اند. یعنی توجهی به متون چاپی ندارند.

«آن پلووسکی» کوشید تا تعریفی ارایه دهد که هم برای کتاب‌داران و هم برای فولکلوریست‌ها پذیرفتنی باشد. بنابراین، او چنین تعریفی از قصه‌گویی ارایه داد: «قصه‌گویی، هنر و یا حرفهٔ روایت داستان‌ها به صورت نظم یا نثر است. این قصه را باید فردی در مقابل یک شنوندهٔ زنده اجرا کند. قصه را می‌توان به صورت گفت‌وگو، ترانه، آواز (با موسیقی و یا بدون موسیقی)، با تصویر و سایر وسایل همراهی کرد. از این دیدگاه قصه‌گویی ممکن است از منابع شفاهی، چاپی و یا از طریق ضبط مکانیکی آموخته شود و یکی از هدف‌های آن حتماً باید سرگرمی باشد. *(world of storytelling. p 15)* این تعریف جامع، نیازهای ما را در مورد تعریف قصه‌گویی برطرف می‌کند، هرچند، بعضی از قصه‌گویان بزرگ ما، از گذشتگان و یا از شمار قصه‌گویان حاضر، نه تنها قصه گفته‌اند، که به جمع‌آوری قصه نیز پرداخته‌اند. «راث ساویر»[1] قصه‌گو و کتاب‌دار بزرگ از زمرهٔ این افراد است.

قصه‌گویان معاصر، نظیر «ریچارد چاس»[2] و «دیان ولکستین»[3] جمع‌آوری داستان‌های اصیل را با فعالیت‌های قصه‌گویی‌شان درهم آمیخته‌اند.

■ پس همان‌گونه که شما هم برای من نوشته‌اید، قصه‌ها از تجربه‌های اصیل بشری از طریق دیدن، شنیدن، خواندن و فهرست کردن دیگر افراد جامعه و ... زاده می‌شوند، این‌طور نیست؟

□ بله و بر این اساس، تعریف دیگری ارایه شده که در این تعریف، قصه‌گویی قدیمی‌ترین شرح نظام‌یافته برای طرح کردن تجربهٔ بشری شمرده شده است. در این تعریف چنین آمده است که قصه‌گویی پیشینهٔ پرباری در فرهنگ، شفاهیات یا سرگرمی‌های دیداری داشته و امروزه نیز نقش مهمی در وسایل ارتباط جمعی الکترونیکی ایفا می‌کند. در این مقاله، به سه شکل اصلی قصه‌گویی

---

1. Rath sowyer
2. Richard chase
3. Dian wolkstein

اشاره شده است. اولین شکل قصه‌گویی، نمونه‌ای از قصه‌گویی است که بیشتر از شبکه‌های رادیو ـ تلویزیونی به کار گرفته می‌شود. در این موارد قصه‌ها از قبل آماده می‌شود و قصه به طور «خطی» نقل می‌شود.

نمونهٔ دوم، نمونهٔ قصه‌گویی غیرخطی است. در این نمونه به گوش دهنده و شرکت کننده، اجازه داده می‌شود که برای توسعه و پایان داستان تصمیم بگیرد، یعنی در این نمونه، مخاطب در جریان قصه‌گویی شریک می‌شود.

روش سوم هم بستگی به مخاطب دارد. این شیوه بیشتر به مخاطبانی بستگی دارد که خود داستان‌ها را خلق می‌کنند. یعنی بیش از آن که به داستان‌های آماده گوش کنند، خودشان در فرایند خلق داستان شرکت می‌کنند.

■ فکر می‌کنم منظورتان نوعی از قصه‌گویی باشد که به صورت دو واحد درسی برای دانشجویان رشتهٔ «آموزش ابتدایی» در ایران تدریس می‌شود. این دروس با نام «قصه‌گویی و نمایش خلاق» و «قصه‌گویی خلاق»، آموخته می‌شود. سؤال دیگر این است که شما چگونه قصه‌ای را برای نقل در جلسات قصه‌گویی‌تان انتخاب می‌کنید؟

□ من به‌طور اساسی، تفسیرهای مختلف قصه را از مردم می‌گیرم و به نسخهٔ خودم الصاق می‌کنم تا اگر در حال گفتن قصهٔ نوشته شده‌ای فهمیدم که داستان برای مخاطبانم خسته کننده شده است، از نسخه‌ها و تفسیرهای دیگرِ داستان استفاده کنم.

■ خانم هارتون در تعریف قصه‌گویی و بازیگری اختلاف نظرهایی هست و گاه به راستی معلوم نیست که این دو چگونه از هم تفکیک می‌شوند، شما چه تفاوتی میان قصه‌گویی و بازیگری قائل‌اید؟

□ ابتدا مطلبی از کلود جلیسون را که دربارهٔ تمرکز روی برنامهٔ آموزشی، حیوانات جادویی و دیگر ماجراهای قصه‌گویی است برایت می‌فرستم، بخوان تا ببینی چگونه کودکان کلاس‌های ابتدایی تفاوت قصه‌گویی و نمایش را کشف می‌کنند.

در دو تابستان گذشته، معلم‌های مدرسهٔ ما، نانس، کری و خود من از برنامه‌ها و کارگاه‌های مرکز لینکلن دیدار کردیم.

سپس در طول فوریه و مارس، کودکان سال دوم تا چهارم از کارگاه‌هایی که گرگ مک کسلین اداره می‌کرد، دیدار کردند که در این کارگاه‌ها (دوره‌های آموزشی) طعم قصه‌گویی و نمایش را چشیدند. گرگ در این برنامه‌های هنری بچه‌ها را در چندین درام و برنامهٔ قصه‌گویی هدایت کرد و آنها را قادر

کرد با هم به صورت یک گروه قصه‌گویی کار کنند. مثلاً وقتی آنها در بازی ـ داستان مشارکت می‌کنند و ... به سختی کار می‌کنند، به همدیگر گوش می‌کنند تا ایده‌ها و اندیشه‌هایی از یکدیگر دریافت کنند و بپذیرند و به اندیشه‌های خود، عناصر پیرنگ را اضافه کنند، تا انرژی مثبت گروهی را حفظ کنند. وقتی آنها یک داستان کلاسی دربارهٔ حیوانات جادویی می‌آفرینند این اثر به قصه‌ای تبدیل می‌شود که کودکان می‌توانند تصویر آن را بکشند و در نهایت آن را روی صحنه ببرند. بچه‌ها موضوع جانوران جادویی را انتخاب کردند، زیرا حیوانات و جادو در داستان‌هایی که امسال در مرکز لینکلن می‌دیدند، وجود داشت و موضوعات اصلی، حیوانات و جادو بودند. این دو هم‌چنین موضوعاتی بود که معلم‌ها در نوشته‌ها و قصه‌گویی خود بچه‌ها دیدند و موضوعاتی بود که می‌توان آنها را جزو هستهٔ کلاس دانست و یا وارد هستهٔ کلاس و برنامهٔ درسی هنرهای زبانی کرد.

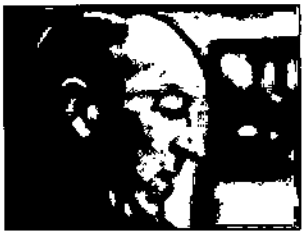
وقتی شمه‌ای از اجزا و قصه‌گویی را دیدیم و شنیدیم، کودکان در قسمت تماشاگران در مرکز لینکلن نشستند و تماشاچی شدند. آنها گونزایس قصه‌گو را مشاهده کردند. ابتدا گونزایس تماشاچیان را به اسطوره‌های یونان برد و سپس به کشورهای ساحلی امریکای جنوبی و آن‌گاه به داستان پریان سیندرلا دعوت کرد.

این داستان‌ها قرار بود بدون چهارچوب یا لباس‌های تئاتر عروسک‌ها و بدون وسایل صحنه و بدون سازهای موسیقی و موسیقی‌دان اجرا شود. دیوید، داستان را فی‌البداهه و با استفاده از بدن، صورت و صدایش نقل کرد. تنها کمک فنی که به این برنامهٔ جادویی قصه‌گویی می‌شد عبارت بود از این که او صداهای عجیب و غریب شخصیت‌ها را به کمک میکروفنی که در لباسش تعبیه شده بود، می‌آفرید. هم‌چنین مسئول نور نیز به وسیلهٔ بازی با نور و روشن و تاریک کردن قسمت‌هایی از صحنه به قصه‌گو در خلق جهان جادویی‌اش کمک می‌کرد.

دیوید خود را هنرمند صحنه‌ای و یک موسیقی درمان تلقی می‌کند. بچه‌ها شگفت‌زده شده بودند که یک بازیگر می‌توانست نقش این همه افراد و مخلوقات مختلف را بازی کند. در حین اجرای برنامه، بچه‌ها به شخص‌های دیوید در سفرهای متعدد داستان کمک کردند، یعنی در قصه‌گویی مشارکت کردند. بچه‌ها در این برنامه همراه قصه‌گو آواز خواندند، کف زدند و جست و خیز کردند و آن نوع حمایت اجتماعی را به وجود آوردند که فقط میان قصه‌گو و شنوندگانش ممکن است به وجود آید.

می‌بینید که جدا کردن قصه‌گویی و نمایش آسان نیست و خط مرز بین اینها شفاف و روشن نیست.

گفت‌وگو با رابرت ای‌جونز



رابرت ای جونز

■ **میان قصه‌گویی برای تلویزیون و قصه‌گویی برای رادیو چه تفاوتی می‌بینید؟**

□ قصه‌گویی برای رادیو بسیار به نوشتن داستان کوتاه یا رمان شباهت دارد. همهٔ صحنه‌ها، زمان و مکان، پوشش بازیگران و شخصیت آنها باید در قالب کلمات، توصیف و تشریح شوند، اما در قصه‌گویی تلویزیونی احتیاج به توصیف خیلی چیزها نیست، زیرا بیننده می‌تواند خودش چگونگی صحنه‌ها، شخصیت‌ها و نوع پوشش شخصیت‌ها را تماشا کند. در رادیو قصه‌گو واقعاً باید قصه بگوید. در حالی که در تلویزیون حوادث اتفاق می‌افتد و گفته نمی‌شود.

با تلویزیون داستان در خلال آنچه شخصیت‌ها برای همدیگر می‌گویند و یا اعمالی که انجام می‌دهند توسعه می‌یابد. البته در مرحلهٔ عمل و انجام بازی‌ها، داستان از طریق آنچه که شخص‌ها برای همدیگر می‌گویند، بسط می‌یابد و هر یک از این دو نوع قصه‌گویی (قصه‌گویی تلویزیونی و رادیویی) می‌توانند داستان‌ها را به صورت نمایش ارایه دهند.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگوی اینترنتی با کیمبرلی گوزا قصه‌گوی امریکایی

■ **شما تفاوت بین قصه‌گویی برای رادیو و قصه‌گویی برای تلویزیون را چه می‌دانید؟**

□ من داستان‌هایم را روی صحنه اجرا می‌کنم، اما می‌کوشم به سؤال شما پاسخ دهم. وقتی شما داستانی را برای رادیو (یا ضبط صوت) می‌گویید، کلمات شما تجلی صوتی شماست و تأثیرات صدای شما باید جانشین آن حرکاتی شود که شما با نشان دادن خودتان به شنونده می‌توانید انجام دهید، زیرا آنها شما را به طور آشکار نمی‌توانند ببینند.

وقتی شما قصه‌تان را برای تلویزیون یا در صحنهٔ تئاتر اجرا می‌کنید، باید از صورت و بدنتان برای تکمیل کار قصه‌گویی استفاده کنید و این امر به مخاطبان شما اجازه می‌دهد که بفهمند شما به چه چیزی فکر می‌کنید و یا چه منظوری را می‌خواهید بیان کنید. در حقیقت با حضور فیزیکی شما در صحنه و حتی در تلویزیون، لباس شما (یا هر چیزی که پوشیده‌اید) و بازی و نقشتان هم به اندازهٔ کلماتی که در قصه‌گویی به کار می‌برید، مهم هستند. هر کاری که شما انجام می‌دهید باید در خدمت فهم مخاطبان از داستان باشد. امیدوارم این جواب کمکتان کند.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگو با نائومی لی تولد قصه‌گوی امریکایی

نائومی لی تولد

قصه‌گوی جشنوارهٔ قصه‌گویی ایلینوی امریکا

(استفاده از ابزار در قصه‌گویی)

■ **خصوصیات قصهٔ خوب چیست؟ به عبارتی شما چگونه قصه‌ای را مناسب مخاطبانتان می‌دانید و آن را برای برنامهٔ قصه‌گویی خود انتخاب می‌کنید؟**

□ برای دریافتن و بررسی این مسئله می‌توانید به نشانی www.storynet.org در اینترنت مراجعه کنید. قصه‌گوی خوب داستانی را می‌گوید که مناسب و درخور مخاطبش باشد. او مواد مورد نیاز قصه‌گویی‌اش را به خوبی آماده می‌کند و آن‌گاه مواد آمادهٔ داستانی‌اش را به مخاطبانش پیش‌کش می‌کند.

قصه‌گو با مخاطبش یک توافق و سازگاری برقرار می‌کند و آنها را به طور مستقیم به طرف جریان قصه‌گویی‌اش می‌کشاند. ارایهٔ قصه با وجد و سرور و نمایاندن عشق به داستان همراه است.

■ **به نظر شما چه تفاوتی بین قصه‌گویی برای رادیو و قصه‌گویی برای تلویزیون وجود دارد؟**

□ تفاوت بین قصه‌گویی برای رادیو و تلویزیون در دیداری بودن قصه‌گویی تلویزیونی است. در قصه‌گویی تلویزیونی نمایش زندهٔ حرکات بدن، صدای شما را برای ایجاد رابطه و رساندن پیام داستان کامل می‌کند. در رادیو و یا هر قصه‌گویی که با ضبط صدا همراه باشد، قصه‌گویی تنها با صدا انجام می‌گیرد. معمولاً قصه‌گویی تلویزیونی غیرزنده است و به همین دلیل قصه‌گو می‌تواند حرکات خود را تصحیح کند، اما قصه‌گویی رادیویی معمولاً زنده است. بنابراین در قصه‌گویی رادیویی، قصه‌گو فرصتی برای تصحیح اشتباهاتش ندارد و باید آن کاری را که بلد است انجام دهد. امیدوارم جواب کافی باشد.

■ **سپاس‌گزارم.**

گفت‌وگو با خانم لین جانسون قصه‌گوی امریکایی

لین جانسون قصه‌گوی امریکایی

(استفاده از موسیقی در قصه‌گویی)

■ **خانم جانسون به نظر شما چه تفاوتی میان قصه‌گویی رادیویی و قصه‌گویی تلویزیونی موجود است؟**

□ قصه‌گویی در رادیو سرزنده‌تر و موثرتر است. آن‌جا مخاطبی بیرون از رادیو هست که در همان لحظه که کلمات از لبان شما خارج می‌شود، کلمات را می‌شنود. هر چند من نمی‌توانم آنها را ببینم، اما

آنها را در حال گوش دادن حس می‌کنم.

برای من رادیو به مثابه یک میزبان است که از طریق او بازخوردها را می‌فهمم. گفتن برای تلویزیون خیلی متفاوت است؛ زیرا مخاطبی ندارد. گاهی اوقات من در تلویزیون در حضور تصویربرداران یا در حالی که پشت سرم یک پرده بوده است، برای قصه‌گویی دچار مشکل شده‌ام. باید توجه‌ام را روی دوربین متمرکز می‌کردم یا راهی برای توجه به چراغ‌های روشن پیدا می‌کردم که این کار را زیاد دوست ندارم. برای من قصه‌گویی رو در روی مخاطبانی که می‌توانم آنها را ببینم، خیلی بهتر از این نوع قصه‌گویی است. این نظر من است.

گفت‌وگوی اینترنتی با آنتونی ساکر، قصه‌گوی امریکایی

آنتونی ساکر

قصه‌گوی جشنوارهٔ قصه‌گویی ایلینوی امریکا

(استفاده از حرکات دست و چهره در قصه‌گویی)

■ آیا شما می‌اندیشید که قصه‌گویی، با وجود پیشرفت وسایل ارتباط جمعی، هنوز زنده است؟

□ به نظر من در دنیای مدرن هم قصه‌گویی زنده است. گواه این سخن آن است که امروزه در امریکا بیش از سیصد قصه‌گو، مخارج زندگی‌شان را صرفاً از راه قصه‌گویی تامین می‌کنند. از قصه‌گویی در دنیای کنونی به شکلی باورنکردنی می‌توان استفاده کرد، به ویژه در این موقعیت که چنین تراژدی ملی (حادثهٔ یازده سپتامبر) در امریکا به وقوع پیوسته است، ما می‌توانیم از قصه‌گویی برای ایجاد

تندرستی، فضای شوخ طبعانه و دادن امیدواری به مردم استفاده کنیم.

■ **به نظر شما تفاوت قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون چیست؟**

□ حضور فیزیکی مخاطبان در امر قصه‌گویی می‌تواند تاثیر قاطع و مهمی داشته باشد. همین‌طور برای دادن روح و بشاش کردن قصه‌گویی، صورت قصه‌گو و حرکات آن خیلی مهم است. اینها ابزارهای قصه‌گویی به شمار می‌روند. این در حالی است که شما در رادیو نمی‌توانید آشکارا مخاطبانتان را ببینید.

گفت‌وگوی با دانکاراث قصه‌گوی آلمانی

■ **شما چگونه قصه‌ای را برای اجرای برنامه قصه‌گوی انتخاب می‌کنید؟**

□ تحصیلات و کارآموزی من در خصوص گفتن افسانه‌های پریان و نمایش‌های خیمه شب‌بازی است. با این حال، من از قصه‌های دیگر نیز استفاده می‌کنم. من قصه‌ها را با توجه به موقعیت‌ها و حالت‌ها انتخاب می‌کنم، زیرا من برای افراد مختلفی قصه می‌گویم، افرادی که آرزوهای متفاوتی دارند.

راه دیگر انتخاب قصه برای من، گزینش براساس یک تاریخ ویژه است. یعنی گاه قصه‌ها را با توجه به مناسبت‌های مختلف می‌گویم، برای مثال می‌توان قصه‌ای را متناسب با روز کریسمس، فصل بهار و یا روزهای شبیه آن انتخاب کرد.

شیوهٔ دیگر انتخاب قصه، گزینش متناسب با مکان قصه‌گویی است. برای مثال قصه‌ای که می‌توان آن را در یک موزه نقل کرد، با قصه‌ای که می‌توان آن را در یک روستا برای کودکان روستایی نقل کرد، تفاوت دارد. می‌توان متناسب با هر مکان قصه‌ای انتخاب کرد.

گفت‌وگو با کریستین اسچریبر قصه‌گوی آلمانی

■ **شما چه تعریفی برای قصه‌گویی دارید؟**

□ به اندازهٔ تعداد قصه‌گوها، برای قصه‌گویی تعریف وجود دارد، یعنی هر قصه‌گو تعریفی برای قصه‌گویی دارد و نمی‌توان به دنبال تعریفی جامع و مانع برای قصه‌گویی بود.

■ **چگونه قصه‌ای را برای جلسهٔ قصه‌گویی انتخاب می‌کنید؟**

□ قصه‌ها را من انتخاب نمی‌کنم، قصه‌ها خودشان به ذهن من می‌آیند، من قصه‌ها را در حافظه‌ام دارم و آن قصه‌ها را با خودم احساس می‌کنم.

گفت‌وگو با آن شیموجیما

آن شیموجیما قصه‌گو

■ **آیا قصه‌گویی هنوز زنده است؟**

□ قصه‌گویی در ایالات متحده زنده و پر رونق است. در امریکا بسیاری افراد روزگارشان را با قصه‌گویی می‌گذرانند. هر ساله جشنواره‌های قصه‌گویی فراوانی در جای جای امریکا بر پا می‌شود. این همه دلیلی بر زنده بودن قصه‌گویی در این کشور است.

گفت‌وگو با لینداگورهام

لینداگورهام قصه‌گوی امریکایی

■ **به نظر شما چه تفاوتی میان قصه‌گویی برای رادیو و قصه‌گویی برای تلویزیون وجود دارد؟**

□ تفاوت‌های بزرگی بین قصه‌گویی برای رادیو و قصه‌گویی برای تلویزیون هست. کسی که در تلویزیون قصه‌ای را اجرا می‌کند، می‌تواند از بدن و چشم‌هایش استفاده کند و از آنها برای بیان بهتر داستان سود بجوید، اما در رادیو فقط صداست که به یاری قصه‌گو می‌آید.

گفت‌وگو باکیوین‌کار قصه‌گوی انگلیسی زبان

■ **در مورد قصه‌گویی برای تلویزیون و تأثیر آن بر تخیل چه می‌گویید؟**

□ وقتی شما در حال تماشای تلویزیون و داستان‌های آن هستید، قصه‌ها را در حال نمایش می‌بینید، در حالی که در رادیو نمی‌بینید و فقط می‌شنوید. پس روی هم رفته قصه‌گویی برای این دو رسانه، با هم تفاوت دارد. هر چه به عنصر تخیل کمتر بپردازیم، اساساً کمتر قصه گفته‌ایم، یعنی قصه‌گویی رادیویی بیشتر به جوهرهٔ قصه‌گویی نزدیک است، زیرا قوهٔ تخیل را بیشتر تحریک می‌کند.

گفت‌وگوی اینترنتی با دکتر جوزف سوبل قصه‌گوی امریکایی

■ **چه تفاوتی بین قصه‌گویی برای رادیو و تلویزیون هست؟**

□ من دقیقاً منظور سؤال شما را نمی‌فهم. آیا منظور شما تفاوت میان قصه‌گویی زنده و قصه‌گویی از طریق رسانه‌هاست و یا این‌که تفاوت بین قصه‌گویی برای رادیو و قصه‌گویی برای تلویزیون است؟ اگر منظور شما آخری باشد، جوابتان را به تفاوت قصه‌گویی زنده و قصه‌گویی از طریق رسانه‌ها جلب می‌کنم. به طور ساده می‌توانم بگویم که در قصه‌گویی زنده، گویندهٔ داستان و گروهی که به آن گوش می‌دهند، در گفتن قصه سهیم‌اند. در حالی که فرایند قصه‌گویی از طریق وسایل الکترونیکی بسیار متفاوت است و بدین ترتیب برای حفظ کردن معنی کلمهٔ قصه‌گویی، من می‌کوشم از به‌کار بردن لفظ قصه‌گویی برای شکل‌های الکترونیکی آن خودداری کنم.

گفت‌وگو با شارون کی‌رک کلیفتون قصه‌گوی انگلیسی زبان

شارون کی‌رک کلیفتون قصه‌گوی انگلیسی زبان

■ **چه تفاوتی بین قصه‌گویی رادیویی و قصه‌گویی تلویزیونی وجود دارد؟**

□ من فقط دوبار برای تلویزیون قصه‌گویی کرده‌ام. یک بار برای T N N، وقتی که در جزیرهٔ کورن (Corn) مصاحبه کردم و یک بار هم در یک ایستگاه منطقه‌ای. هر دو اینها، بخشی از یک مصاحبه بود و در هر دو قصه‌گویی، من مادر «جک» بودم.

در این قصه‌گویی‌ها تصور می‌کردم که در محلی سرپوشیده مهمانم و برای دو تن از میزبانانم قصه تعریف می‌کنم.

■ **آن دو نفر چه کسانی بودند.**

□ آن دو نفر، دوربین‌های تلویزیون بودند و باید اقرار کنم که از اول تا آخر این قصه‌گویی‌ها لذت بردم. اگر فرصتی پیش بیاید باز هم این روش را نشان می‌دهم. کار آسانی است که دوربین را به جای فرد مجسم کنی و این مسئله برای من حیرت‌آور است.

فصل ششم ـ زبان قصه‌گویی

زبان قصه‌گویی

بی‌شک پرداختن به زبان قصه‌گویی (ادبیات قصه‌گویی) مجالی فراتر می‌طلبد. اصولاً چنین عنوانی خود موضوع کتابی مفصل خواهد بود، اما تنها به دلیل اهمیت فوق‌العادهٔ آن، بحث زبان قصه‌گویی را طرح می‌کنیم.

هر یک از مردم کوچه و بازار به زبانی سخن می‌گویند، زبانی که آنان را از دیگران متمایز می‌سازد، دامنهٔ اطلاعات و گنجینهٔ لغات هر یک از آنان، به زبانشان ویژگی‌هایی می‌بخشد که با بررسی واژه واژهٔ آن می‌توان به بسیاری از خصوصیات شغلی، جغرافیایی و فرهنگی ـ اجتماعی آنان پی برد. آیا صاحبان همهٔ فرهنگ‌ها شایستگی پرداختن به امر مهم قصه‌گویی را دارند؟ هر چند بر قصه‌گویی خانوادگی نظارتی علمی صورت نمی‌گیرد، اما وقتی پای رسانه به میان می‌آید، در آن صورت باید تکلیف قصه‌گو با زبان، مشخص شود. آیا قصه‌گو می‌تواند لهجهٔ پایتخت‌نشینان را زبان قصه‌گویی بکند؟ آیا او حق دارد با زبان کتابی سخن بگوید؟ در آن صورت جذابیت‌های قصه‌گویی چه می‌شود؟ شخصیت‌های متفاوت در ارایهٔ گفت‌وگوهایشان چه خواهند کرد؟ آیا می‌توان از زبان معیار در قصه‌گوی سود جست؟ آیا در مراکز مختلف و استان‌های دیگر قصه‌گویان باید از زبان محلی سخن بگویند؟ وضعیت کنونی زبان قصه‌گویی در رسانه‌های کشور چگونه است؟ چگونه می‌توان به وضع مطلوب دست یافت و...

این همه بعضی از عناوین مبحث مهم زبان قصه‌گویی است که امید است علاقه‌مندان، پی‌گیرانه درصدد پژوهش آن برآیند.

سخن آخر

جمع‌بندی آرای صاحب‌نظران دربارهٔ قصه‌گویی رسانه‌ای، و جوب قصه‌گویی رسانه‌ای را غیر قابل انکار کرده است. با قبول ضرورت گسترش قصه‌گویی رادیویی و تلویزیونی، سیاست‌گذاران این رسانهٔ عظیم باید تلاش خود را برای بهبود کیفیت این فعالیت ارزشمند متمرکز کنند. یکی از مهم‌ترین اصول برنامه‌های تلویزیونی ایجاد جذابیت به منظور جذب مخاطب است، زیرا مهم‌ترین مفاهیم اگر در قالبی سرگرم کننده ارایه نشود و مناسب کارهای دراماتیک نباشد، به هیچ‌وجه قابل استفاده نخواهد بود. با ارایهٔ برنامه‌ای سرگرم کننده، مخاطب ضمن همذات پنداری با شخصیت‌های مثبت داستان‌ها، خود را در کشمکش داستانی سهیم می‌سازد و ضمن به فراموشی سپردن مشکلات خود، به صورت غیر مستقیم آموزش می‌بیند.

اگر در تهیهٔ برنامه‌های قصه‌گویی رادیویی و تلویزیونی نظارت کافی مبذول نشود، ممکن است قصه‌گو نیز در جهت اهداف تربیتی حرکت کند، پس شایسته است که یک بار دیگر لزوم دقت و توجه در انتخاب قصه، هدف برنامهٔ قصه‌گویی، مناسب بودن قصه با سنِ کودک و نوجوان، مناسب بودن زمان و مدت قصه‌گویی، مهارت قصه‌گو و مناسب بودن امکانات فنی را یادآوری کنیم.

اعمال حساسیت در انتخاب عوامل برنامه‌های قصه‌گویی، لازم و ضروری است، زیرا تنها با داشتن عشق به دنیای پاک کودکان و تبحر و دانش کافی دربارهٔ روحیات آنان و هم چنین تسلط بر فنِ قصه‌گویی، می‌توان کودک را به چنین برنامه‌هایی علاقه‌مند کرد. مجموعهٔ دستورالعمل‌هایی که برای آغاز و انجام و اجرای قصه‌گویی حضوری ارایه شد، در قصه‌گویی رسانه‌ای نیز صادق است، پس اگر قصه آغاز مناسب نداشته باشد، توازن میان مراحل قصه رعایت نشود و قصه‌گو از ایجاد فضا عاجز باشد، شناخت کافی از قصه‌های شفاهی نداشته باشد و یا به خواندن صرفِ قصه بسنده کند، مخاطب را از دنیای شیرین قصه‌گویی دور خواهد ساخت.

«.. قصه و قصه‌گویی را خاستگاه هنرهای نمایشی می‌دانند، اما زمانی که پای قصه‌گویی به حیطهٔ تلویزیون کشیده شده و دست مایهٔ ساخت سریال‌ها شد، علاوه بر وجه محتوایی قصه‌ها و شکل روایی آنها به ویژگی‌های رسانهٔ تلویزیون نیز توجه شد. عواملی از قبیل کادربندی، میزانسن، نحوهٔ ضبط تلویزیونی و صحنه‌پردازی در برنامه‌هایی که با محوریت قصه‌گویی ساخته می‌شوند، دخیل شد. برخی از برنامه‌ها با خلق میزانسن تلویزیونی نقالی را در چهارچوب صفحهٔ تلویزیون محصور می‌کنند و برخی دیگر، حتی بدون توجه به این مقوله به ضبط و پخش مقاله‌ای که برای صحنه ترتیب داده

شده است، بسنده می‌کنند و به تعبیری نمایش کنسرو شده تحویل مخاطبان می‌دهند. در کنار این دو گروه که بی‌توجه به ویژگی‌های رسانهٔ تلویزیونی به ساخت برنامه‌هایی با محوریت قصه‌گویی می‌پردازند، گروه سومی هم وجود دارد که خصیصه‌های دو مقولهٔ فوق را توأماً در قالب برنامه‌ای به کار می‌گیرد که ازآن میان می‌توان به مجموعهٔ قصه‌های شبانه اشاره کرد.»[۱]

یوسف صدیق به نقل از هوشنگ مرادی کرمانی برای قصه‌های مناسب تولید فیلم‌های عروسکی و انیمیشن، چنین ویژگی‌هایی را برمی‌شمرد.[۲]

۱ ـ ملودرام باشند.

۲ ـ دارای ساختار دراماتیک باشند (مثلاً شخصیت‌پردازی، گره‌افکنی، کشمکش، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی و... داشته باشند.)

۳ ـ شخصیت‌های کمتری داشته باشند (مخصوصاً برای مخاطبان با سنین پایین).

۴ ـ پایان خوش و منطقی داشته باشند.

۵ ـ آهنگین و ریتمیک باشند.

۶ ـ از عنصر تکرار برخورد باشند.

۷ ـ جنبه‌های تخیلی، فانتزی، اسطوره‌ای و تاریخی داشته باشند.

۸ ـ تجسم بخشیدن به موقعیت‌ها و رخدادهای قصه میسر باشد.

۹ ـ حوادث و درگیری‌های مناسب داشته باشند.

۱۰ ـ قهرمان و ضدقهرمان قوی و محکم داشته باشند و دارای کشمش مناسب بین دو عنصر خوب و بد باشند.

۱۱ ـ قابلیت تبدیل شدن به یکی از شیوه‌های گوناگون فیلم‌های عروسکی و جان‌بخشی را داشته باشند.

تأکید فراوان بر افسون افسانه‌ها و استفاده از قصه‌های عامه، این توهم را پیش خواهد آورد که آیا این منابع، میرا و تمام‌شدنی نخواهند بود؟ جواب این است که ضمن استفاده از اصل این منابع، می‌توان تغییرات مناسبی در آنها برای ارایه به تلویزیون و رسانه اعمال کرد.

یوسف صدیق معتقد است که تغییرات در قصه‌های عامیانه باید متناسب با روحیات مخاطبان انجام پذیرد. وی می‌نویسد: «وقتی یک قصهٔ عامیانه برای تهیهٔ فیلم عروسکی یا جان‌بخشی و یا زنده برگزیده می‌شود، لزوماً و بر حسب شرایط و اهداف و خصوصیات برنامهٔ تلویزیونی، باید در زبان و

اصطلاحات و حتی مفاهیم آن تغییراتی را ایجاد کرد، به گونه‌ای که به ساختار و مضمون اصلی قصه لطمه‌ای وارد نیاید. در صورتی که این آزادی عمل برای تولیدکنندهٔ یک برنامهٔ تلویزیونی وجود نداشته باشد، مشکلاتی اساسی از قبیل یکنواخت‌شدن، تکراری شدن و یا کهنه و منسوخ بودن برای مخاطبان ایجاد می‌شود. مثلاً اگر کارگردان‌هایی که قصهٔ نخودی را دستمایهٔ تولید فیلم می‌کنند، مجبور باشند از اصل قصه بدون تغییر استفاده کنند، مطمئناً تمامی فیلم‌های ساخته شده از این قصه شبیه به هم خواهند بود و هیچ تنوعی در آنها وجود نخواهد داشت. به هر صورت یک داستان عامیانه را می‌توان علاوه بر فرم وسبک خاص سنتی آن، با توجه به نیازهای مخاطب به صورتی کاملاً مدرن و امروزی تغییر داد.»

صدیق ضمن بر شمردن خصیصه‌های مخاطبان امروزی مثل: نوجویی، شتاب‌زدگی، تنوع‌طلبی و... معتقد است که با دادن رنگ و بوی فانتزی و امروزی به قصه‌های عامیانهٔ کهن می‌توان ضمن آموختن ارزش‌های مثبت ملی و فرهنگی ایرانی، قصه‌هایی متنوع و مناسب با روحیات نسل نو تولید کرد.

به نظر می‌رسد می‌توان با الهام از قهرمانان و ضد قهرمانان این افسانه‌ها، قهرمانان و ضد قهرمانان امروزی و متناسب با زندگی و پیشرفت‌های تکنولوژیک امروزی خلق کرد. این اقتباس حتی می‌تواند در راه آفرینش آثار علمی ـ تخیلی از موقعیت‌های پیشرفتهٔ علمی نیز مؤثر باشد.

فولکه تگادف داستان‌سرا و نقال اتریشی معتقد است که هر قرنی برای خودش داستان‌ها و افسانه‌های خاصی دارد. وی این افسانه‌ها را فلسفهٔ زندگی مردمان همان عصر می‌داند و به همین دلیل به نکتهٔ مهمی در نقالی و داستان‌سرایی می‌رسد که او را از دیگر افسانه‌سرایان متمایز می‌کند. وی برای برنامهٔ قصه‌گویی‌اش قصه‌های قدیمی را نقل نمی‌کند، بلکه از قصه‌ها و افسانه‌های خودش، که قصه‌ها و افسانه‌های عصر کنونی است، استفاده می‌کند. چنین مطلب مهمی می‌تواند برای برنامه‌سازان تلویزیونی و گردانندگان برنامه‌های قصه‌گویی پرمخاطب نشان‌دهندهٔ راهی باشد که با قطع یقین به موفقیت خواهد رسید. یعنی لزومی ندارد که حتماً قصه‌های تکراری قدما در برنامه‌های قصه‌گویی رادیو و تلویزیون اجرا شود، بلکه می‌توان از قصه‌های معاصر نیز سود جست، البته شیوهٔ اجرا برای تگادف و نیز برای مخاطب بسیار مهم است. تگادف خود را اولین کسی می‌داند که متوجه افسانه‌های قرن بیستم و فلسفهٔ زندگی در این قرن شد، تگادف می‌نویسد: «سپس آنها را نوشتم، منتها با شخصیت‌ها و مضامینی متفاوت از افسانه‌های پریان و شاهان و شاه‌زادگاه قدیم.

مضامین و شخصیت‌هایی که از قرن بیستم برآمده‌اند. آنچه من انجام دادم این بود که داستان‌ها و روش قصه‌گویان صدها سال پیش را تکرار نکردم. سنت‌گرایان به کار خودشان همچون بازگشتی به سنت‌های خوب گذشته می‌نگریستند، جبری مثل یادآوری گذشته‌های خوب دور یا پیش زمینه‌ای نوستالژیک، یعنی انجام دادن چیزی که تصور می‌کنم صدها سال پیش خیلی خوب و عالی بوده است. مسئله‌ای که به تصور آدم‌ها از گذشته‌ها باز می‌گردد. آن هم در شرایطی که زندگی جاری آنها، آن‌قدر دشوار شده است که برای به دست آوردن لقمه نانی مجبورند تن به انواع مبارزه‌ها بدهند. در چنین شرایطی انسان همیشه به گذشته‌ها باز می‌گردد و همیشه تصور می‌کند چارهٔ کار در احیای سنت‌ها و بازگشتن به شرایط کهن است، در حالی که چنین امری غیر ممکن است و به این ترتیب است که تصور گذشته‌های خوب و دوست داشتنی و آرام شکل می‌گیرد. این تصور، چارهٔ گریز از مشکلات و بغرنجی‌های امروز را در بازگشت به گذشته می‌جوید. امروزه، گفت‌وگو کردن و شنیدن و گوش فرا دادن به یکدیگر بیش از پیش غیر ممکن شده است، لذا درک کردن نیز غیر ممکن می‌نماید. در چنین شرایطی، چنین قصه‌گویی، نقالی و افسانه‌سرایی جدید، که ارتباط تنگاتنگی با گفت‌وگو، شنیدن و در نتیجه برقراری ارتباط میان انسان‌ها دارد، به یک نیاز تبدیل شده و قصه‌ها و افسانه‌های جدید به مثابه فلسفهٔ زندگی جدید و قصه‌گویی به مثابه چارهٔ درد و پر کنندهٔ خلأ بی‌ارتباطی پا به میدان گذاشته است.»

تگادف به لزوم تغییر دیدگاه نقالان و قصه‌گویان سنتی چنین اشاره می‌کند: ما باید نگاهمان را نسبت به نقالی و هنر قصه‌گویی تغییر دهیم. باید مضامین قصه‌ها را با توجه به مخاطبان و شرایط انتخاب کنیم و تغییر دهیم. همه جا مسئله یک شکل است و ایران و اروپا و امریکا و افریقا فرق نمی‌کند. ما قصه‌گویان اروپایی، ما نقالان جدید جهان، اکنون در برابر جوامع کاملاً متفاوتی می‌ایستیم و نقالی می‌کنیم. در برابر شنوندگانی با فرهنگ‌های متفاوت، متفاوت از صد سال پیش اروپا و ایران و به نظر من حتی متفاوت با بیست سال پیش. دیگر بیش از این نمی‌توان قصه‌گویی را هنری کهن سال و موزه‌ای محسوب کرد و با همان مختصات و قواعد قدیم به اجرای آن پرداخت. آنچه قصه‌گویان دنیان جدید باید انجام بدهند، وارد کردن تغییر و تحول در کارشان است، اما نه در روش کار، بلکه در محتوا و مضامین قصه‌ها.[۳]

قصه‌گویی رادیویی و تلویزیونی می‌تواند به مثابه تیغ دو دمی عمل کند که هر چند می‌تواند بسیار مفید باشد، اما اگر به آن توجهٔ درست نشود، بسیار خطرناک عمل خواهد کرد. حضور روان‌شناسان

مجرب در کنار برنامه‌سازان کودک از ضروریات برنامه‌سازی رسانه‌ای برای کودکان و نوجوانان است، زیرا انتخاب یک قصهٔ نامناسب دریک برنامهٔ قصه‌گویی حضوری، تنها چند مخاطب را از قصه دلزده می‌کند و یا ممکن است به خواب‌های آشفته و کابوس‌های شبانه مـتبلا سـازد، امـا رعـایت نکـردن ظرافت‌های روان‌شناختی درکار قصه‌گویی رسانه‌ای گاه یک نسل را به ورطهٔ انحراف و دلزدگی هنری می‌کشاند.

فناوری، نه تنها دشمن قصه‌گویی نیست، بلکه توانسته است از آن استفادهٔ بهینه کند. در آمیختن هنر قصه‌گویی با فناوری روز، محتاج هنری بالاتر است، هنری که باعث تکوین شـخصیت کـودک، ارتقای تفکر انتقادی و مهارت‌های عملی او، بازسازی اندیشه و افزایش آگاهی‌های اجتماعی‌اش شود. در غیر این صورت مخالفان تعالی انسان، از قصه‌گویی و نمایش خلاق هم برای ایجاد پرخاشگری، احساس غلط از قدرت و سطحی نگری بیشتر در خلق و خوی نسل آینده استفاده خواهند کرد.

پی‌نوشت:

۱ ـ بررسی قصه‌های شبانه، سروش، شماره ۱۰۷۵، شنبه ۱۹ آبان ۱۳۸۰، ص ۳۶.

۲ ـ صدیق، یوسف: «قابلیت‌های کاربردی افسانه‌های عامیانه در برنامه‌های عـروسکی و انـیمیشن»، مـرکز تـحقیقات و سنجش برنامه‌های گروه هنر.

۳ ـ «فولکه تگادف داستان‌سرا، نقال و قصه‌گوی مدرن»، سروش شماره ۸۸۱۰، شنبه ۲۲ فروردین، ص ۳۳.

منابع و مآخذ

منابع فارسی

۱ ـ ابن ندیم، (محمدبن اسحاق ندیم معروف به ابوالفرج‌بن ابویعقوب وراق): الفهرست ترجمهٔ م ـ رضا تجدد.

۲ ـ اولسون، دیوید: رسانه‌ها و نمادها: صورت‌های بیان، ارتباط و آموزش، ترجمهٔ محبوبه مهاجر، سروش ۱۳۷۷.

۳ ـ بتلهایم، برونو: کاربردهای افسون، ترجمه و توضیح دکتر کاظم شیوا رضوی، ناشر: کاظم شیوارضوی، بی‌تا.

۴ ـ پلووسکی، آن: دنیای قصه گویی، ترجمهٔ ابراهیم اقلیدی، تهران، سروش، ۱۳۷۹.

۵ ـ پلووسکی، آن: قصه گویی در خانه و خانواده، ترجمهٔ مصطفی رحماندوست، انتشارات مدرسه، ۱۳۷۶.

۶ ـ چمبرز، دیویی: قصه گویی و نمایش خلاق، ترجمهٔ ثریا قزل‌ایاغ، مرکز نشر دانشگاهی.

۷ ـ رحماندوست، مصطفی: قصه گویی و راه و رسم آن، انتشارات رشد، ۱۳۷۷.

۸ ـ زایپس، جک: قصه گویی خلاق، ترجمهٔ مینو پرنیانی، انتشارات رشد، تهران، ۱۳۸۰.

۹ ـ شعاری‌نژاد، علی‌اکبر: ادبیات کودکانه، انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۴.

۱۰ ـ وینیچ، والتر. ای و شوله، چارلزاف: تکنولوژی آموزشی، ترجمهٔ ایرج اعتماد، شیراز، انتشارات راهگشا، ۱۳۷۳.

۱۱ ـ مک لوهان هربرت مارشال: برای درک رسانه‌ها، ترجمهٔ سعید آذری، مرکز تحقیقات و مطالعات برنامه‌ای، ۱۳۷۷.

مجلات و روزنامه‌ها

۱ ـ بریسفورد، برندا و میلر، آن: «هنر قصه‌گویی پیوند جادویی تخیل وخلاقیت»، ابرار (روزنامه)، ۷۷/۷/۱۱.

۲ ـ اولریش مارزلف «سیر قصه‌های تعلیمی بین مذاهب»، ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، بخارا (مجله) شماره ۷.

۳ ـ «فولکه تگادف داستان‌سرا، نقال و قصه‌گوی مدرن»، سروش (مجله)، شماره ۸۹۹، شنبه ۲۲ فروردین ۱۳۷۷.

۴ ـ چینی فروشان: «رناته ولش نویسندهٔ محرومان و جدا افتادگان»، سروش (مجله)، شماره ۸۹۳، شنبه ۱۳ تیر ۱۳۷۷.

۵ ـ «بررسی قصه‌های شبانه»، سروش (مجله)، شماره ۱۰۵۷، شنبه ۱۹ آبان ۱۳۸۰.

پژوهش نامه‌ها

۱ ـ پویا، علیرضا: «بررسی مؤلفه‌های آرامش‌بخشی در برنامه‌های صدا و سیما»، مرکز تحقیقات و آموزش سنجش برنامه‌ای صدا و سیما، سال ۷۹.

۲ ـ صدیق، یوسف: «تحقیق قابلیت‌های کاربردی افسانه‌های عامیانه در برنامه‌های عروسکی و انیمیشن سیما»، جزوهٔ مرکز تحقیقات و آموزش سنجش برنامه‌ای صدا و سیما، گروه هنر.

۳ ـ کیومرثی، غلامعلی، «اصول و روش‌های قصه‌گویی»، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۷۴.

کتاب‌های لاتین

1 - cuddon J.A *A Dictionary of Literary Terins*, Published in Penguin Books 1984 (Reprinted).

2 - *Storytelling* (hand books tlr the english classrom), Heineman Pubisheirs (Oxford) LTD, 1995.

3 - Mellon storytelling & The art of Imagination. Nancy 1992 first Pubish inthe usa. 1992 By Elementdnc.

4 - CHILDREN TELI Stories. an Analysis of fantasy/Evelyn GoodenoughPitcher, Ph.p.and Ernest Prelinger. Ph.D. copytight 1963 By international universities Press. Inc.

منابع لاتین: مقاله اینترنتی

1 - Gifs bevs storytelling media, <http: /falcon. mu/ rawseyil/ drama.htm> oniline 26 may 2001.

2 - SADU, Itah/ storytelling. <http://sunsite.queensu. ca/ memory palace/garden/danceol/storyt elling. htm/. online.30 jon. 2001.

3 - storytelling < http//WW.conptons.com/encyclopedia/Articles/o 150/0176176- A.html>onlin.20 jun.2001.

4 - Appeline, Kimberly: The Elements of good storytelling.http/WWW. skotos. net. articles/Good storytelling. html,onlin.9 jul 2001.

5 - Seisler Harlynne. storytelling. <http,// WWW.recreate com/pages/articles/h qeisler,shtml>on line 26 may 2001.

6 - Pellerin, frederic: storytelling ^ <http://WWW.Pch.gc.ca/francophonie 2001 /culture / storytelling. htm>. online. 30 jun 2001.

7 - Dodge David: creative Drama in the second languge classrom. <http / falcom. edu/ ramseyil/drama.htm> online. 14 jun 2001.

8 - stevenson, Doug. story theater: <http.//WWW.storytheater. net//online 28 jun 2001.

آدرس‌های پست الکترونیکی مصاحبه شوندگان غیر ایرانی

1 Harlynne Geisler <olovestries @ juno. com > 14 jun 2001 / 10 jul 2001/11 jul 2001/.

2 - charles Barry Gold <cbgold flash.net> thu , 26 jul 2001.

3 - Doug lipman <doug @ storynamies . com >. 10 jul 2001.

4 - jim Pfitzer < jipfitzer @ mindspring . com >. 9 aug 2001.

5 - Kucha Ase @ aol. com 30 jul 2001.

6 - Loren nieme <niemistory @ aol. com > 5 aug 2001 / 21 aug 2001.

7 - susan halloran <supero H @ aol . com . 6 Aug 2001.

8 - Brenda Berrisford <berris @ inet.net. au>nen 24 sep 2001.

9 - Daryll Bellingham <dbelling @ oprusnet. com . au>.27 sep 2001 / 1 oct 2001.

10 - Rosemary Harton < sojourn iprimus.com au>.thus 11 oct 2001 / 2 tup 27 2001/ vov / 10 oct 2001.

11 - Robert E.jones <rjones @ sevanee. edu > / 24 jul 2001 25 jul 2001.

12 - kimberly goza <actvatedtorytellers @ yahoo com. 22 aug 2001.

13 - Naomi leithold < storypol @ aol . com > 6 aug 2001.

14 - leanne jonson <Daylea G @ aol. com > 13 jul 2001.

15 - Antonio sacre <a sacre @ eatrh link . net> wede 12 sep 2001./22 aug 2001.

16 - Danka Rath <danka @ berliner marchen.de> mo 24 sep 2001.

17 - christian schreibr <christa sehribr @ hotmail. com >24 sep 2001.

18 - Anne shimojima < A shimojima @ enc.k 12 lus> 16 aug 2001.

19 - Helen Mckay < stories @ so54.aone. net.au>.B jul 2001.

20 - Linda Gorham < gorham 2 @ aol . com, the . 26 jul 2001.

21 - Kevin carr <Kevin carr @ aol. com> 19 jul 2001.

22 - Joseph sobol <Dsobol @ aol . com > sum 15 jul 2001.

23 - Sharon Kirk clfton<sclifton @ seidata com,> 13 jul 2001.

فهرست اعلام

ابن ندیم، ۱۹۵

اتو، ۶۲، ۹۷، ۱۴۷، ۱۶۸

ادوال، ۱۵۲، ۱۵۳

اسکات، ۴۵

اولسون، ۹۳، ۱۲۸، ۱۹۵

اهالورن، ۱۷۴

ایتاسادو، ۷۵

ای‌جونز، ۱۸۰

باری‌گلد، ۱، ۱۶۹

بتلهایم، ۱۴، ۱۷، ۸۸، ۹۶، ۱۲۸، ۱۹۵

برندا، ۸۸، ۱۹۵

بلینگهام، ۱، ۱۱، ۱۷۵

پلووسکی، ۱۱، ۲۱، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۲۹، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۴، ۶۱، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۱۷۷، ۱۹۵

پله‌رین، ۷۵

پویا، ۵۱، ۱۹۵

ترابی، ۱، ۲۵

تگادف، ۳، ۹، ۱۲، ۲۷، ۳۱، ۴۵، ۴۶، ۵۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۱۵۱، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۵
جانسون، ۱۸۲
جواهر کلام، ۱۵۴
چاس، ۱۷۷
چمبرز، ۲۶، ۲۸، ۳۴، ۶۰، ۷۰، ۷۱، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۲۸، ۱۹۵
چینی فروشان، ۱۹۵
خرسندی، ۴
داج، ۱۱۱، ۱۱۲
درویشیان، سبزعلی، ۲۵
ذاکر، ۱۵۶
راث، ۱۷۷، ۱۸۴
رایگان، ۱۵۲
رحماندوست، ۱، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۴۷، ۵۹، ۶۸، ۷۰، ۸۹، ۹۰، ۱۵۵، ۱۹۵
زاپس، ۱۷، ۱۸، ۵۵، ۷۷، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۸
زمانی، ۹، ۲۳، ۴۸، ۵۲، ۷۰، ۹۲، ۹۶، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۴۱، ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۷۶، ۱۹۰
ساکر، ۱۸۳
ساویر، ۱۷۷
سرشار، ۴۵، ۴۷، ۱۳۵، ۱۵۴، ۱۵۷
سوبل، ۹۸، ۱۸۷
شعاری‌نژاد، ۴۱، ۸۹، ۱۲۸، ۱۹۵
شیموجیما، ۱۸۵
صبحی مهتدی (فضل‌الله مهتدی)، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۳
صدیق، ۸، ۸۸، ۸۹، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۵
عاملی، ۳، ۳۰، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۱
عناصری، ۱۰۳، ۱۳۱، ۱۵۸
غنی، ۴، ۵، ۱۶، ۵۰، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۳۴

فقیری، ۷۲، ۱۵۵
فیتزر، ۱، ۵۰، ۱۷۱
قزل‌ایاغ، ۱، ۱۳، ۱۷، ۸۸، ۱۲۹، ۱۹۵
کابرال، ۱۲، ۱۳
کلیفتون، ۱۸۷
کوچا، ۱۷۲، ۱۷۳
کیمبرلی، ۴۶، ۶۳، ۱۸۰
گرین، ۱۰، ۱۷۷
گلسرخی، ۱۵۴، ۱۵۵
گورهام، ۱۸۶
گیسلر، ۱، ۴۳، ۵۷، ۵۸، ۷۵، ۹۷، ۱۶۷
لیپمن، ۱۷۰
لی‌تولد، ۱۸۱
مارزلف، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۸۸، ۱۳۳، ۱۹۵
محبوب، ۱۴۶
مک ویلیام، ۱۱
میرکیانی، ۱۵۵، ۱۶۱
نایمی، ۱، ۵۰، ۱۷۳
نشیبا، ۱۵۵، ۱۶۵
ولش، ۱۹۵
ولکستین، ۱۷۷
هارتون، ۱، ۱۰، ۱۷۷، ۱۷۸
هوینز، ۲۷