گنجینه زبان و ادبیات فارسی

واکاوی ظرفیت‌های اقتباس تئاتری از قصه‌های شفاهی قوم لک (مطالعه موردی: سه قصه از ایل جلاوند)

آرش آقایی[۱]، پریسا صالحی[۲*]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: parisa.salehi1384@yahoo.com

چکیده

قصه‌های شفاهی قوم لک به عنوان بخشی از میراث فرهنگی ناملموس ایران، از ظرفیت‌های نمایشی قابل‌توجهی برخوردارند؛ با این حال تاکنون پژوهشی نظام‌مند به امکان اقتباس تئاتری از آن‌ها نپرداخته است. این مقاله با هدف واکاوی ظرفیت‌های اقتباس تئاتری از قصه‌های شفاهی قوم لک، به مطالعه سه قصه از ایل جلاوند با نام‌های «نوبت شووان»، «گله درو» و «چله زمستان» پرداخته است. روش پژوهش کیفی و از نوع توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها از طریق مصاحبه نیمه‌ساختاریافته با پنج راوی از میان افراد معتمد و مسن ایل جلاوند و نیز مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که قصه‌های ایل جلاوند ظرفیت اقتباس تئاتری دارند اما نه به شکل وفادار و کلمه‌به‌کلمه. قوی‌ترین ظرفیت در این قصه‌ها در «فضاسازی آیینی» و «کشمکش‌های چندلایه» متمرکز است. ضعف عمده این قصه‌ها در دیالوگ‌پذیری مشاهده می‌شود که با افزودن «راوی-بازیگر» قابل جبران است. نتیجه آنکه قصه‌های شفاهی ایل جلاوند، علی‌رغم ساختار غیردراماتیک در برخی موارد، با بازآفرینی خلاقانه ظرفیت تبدیل به متن‌های نمایشی مؤثر را دارند.

کلیدواژگان: *اقتباس تئاتری، قصه‌های شفاهی، قوم لک، ایل جلاوند، ظرفیت نمایشی.*

شیوه استناددهی: آقایی، آرش.، و صالحی، پریسا. (۱۴۰۵). واکاوی ظرفیت‌های اقتباس تئاتری از قصه‌های شفاهی قوم لک (مطالعه موردی: سه قصه از ایل جلاوند). *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴(۴)، ۱۱-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۸ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۱ تیر ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۶ تیر ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۹ تیر ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ دی ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Exploring the Capacities for Theatrical Adaptation of the Oral Tales of the Lak Ethnic Group: A Case Study of Three Tales from the Jalavand Tribe

Arash Aghaei[1], Parisa Salehi[2]*

1. Master's Student, Art Research Department, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Department of Persian Language and Literature, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
*Corresponding Author's Email: parisa.salehi1384@yahoo.com

Abstract

The oral tales of the Lak ethnic group, as part of Iran's intangible cultural heritage, possess considerable performative capacities; however, no systematic study has yet addressed the possibility of their theatrical adaptation. This article aims to explore the capacities for theatrical adaptation of the oral tales of the Lak ethnic group by examining three tales from the Jalavand tribe, namely "Nobat-e Shuvān," "Galeh Daru," and "Chelleh-ye Zemestān." The research method is qualitative and descriptive-analytical in nature, and the data were collected through semi-structured interviews with five narrators selected from among the trusted elderly members of the Jalavand tribe, as well as through library research. The findings indicate that the tales of the Jalavand tribe have the capacity for theatrical adaptation, though not in a faithful and word-for-word manner. The strongest capacity in these tales is concentrated in "ritualistic atmosphere-building" and "multilayered conflicts." The major weakness of these tales is observed in their limited dialogic potential, which can be compensated for by adding a "narrator-actor." The conclusion is that the oral tales of the Jalavand tribe, despite their non-dramatic structure in some cases, have the potential to be transformed into effective dramatic texts through creative re-creation.

Keywords: *theatrical adaptation, oral tales, Lak ethnic group, Jalavand tribe, performative capacity.*

How to cite: Aghaei, A. & Salehi, P. (2026). Exploring the Capacities for Theatrical Adaptation of the Oral Tales of the Lak Ethnic Group: A Case Study of Three Tales from the Jalavand Tribe. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(4), 1-11.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 07 April 2026
Revise Date: 22 June 2026
Accept Date: 27 June 2026
Initial Publish: 30 June 2026
Final Publish: 22 December 2026

مقدمه

ادبیات عامیانه که یکی از بارزترین جلوه‌های فرهنگ غنی ایران است، همواره سرشار از مضامین بکر و ایده‌های ناب برای اقتباس در هنرهای نمایشی بوده است. تئاتر به‌عنوان هنری مردمی و مبتنی بر کنش و روایت زنده، از دیرباز از منابع روایی شفاهی و مکتوب بهره برده است. در میان اقوام ایرانی، قوم لک با پیشینه‌ای کهن و زیست‌بوم فرهنگی غنی، مجموعه‌ای از قصه‌ها، افسانه‌ها و روایت‌های شفاهی را در خود جای داده است که بخش مهمی از میراث فرهنگی ناملموس ایران را تشکیل می‌دهد.

ایل جلاوند به‌عنوان یکی از شاخه‌های قوم لک، در مناطق مرزی استان‌های لرستان، کرمانشاه و ایلام سکونت دارد. قصه‌های روایت‌شده در این ایل، عمدتاً مبتنی بر آیین‌های اجتماعی ـ معیشتی، باورهای عامیانه و تجارب زیسته کوچ‌نشینی است. از میان این قصه‌ها، سه قصه «نوبت شووان»، به معنای چوپانی نوبتی، «گله درو»، به معنای درو دسته‌جمعی، و «چله زمستان»، که روایتی اسطوره‌ای از چله بزرگ و کوچک است، از نظر ساختاری متفاوت به نظر می‌رسند و به ترتیب نماینده قصه‌های اجتماعی ـ اقتصادی، آیینی ـ همیاری و اسطوره‌ای ـ آموزشی به شمار می‌روند.

با وجود اهمیت این آثار در ساختار فرهنگی قوم لک، ظرفیت‌های نمایشی آن‌ها کمتر به‌صورت علمی و تحلیلی بررسی شده است. این شکاف تحقیقاتی، ضرورت پژوهش حاضر را دوچندان می‌کند. بر این اساس، پژوهش حاضر در پی پاسخ به دو پرسش اساسی است: نخست اینکه قصه‌های شفاهی ایل جلاوند از چه عناصر و کارکردهای نمایشی برخوردارند و دوم اینکه چه رویکرد اقتباسی برای بازآفرینی این قصه‌ها روی صحنه تئاتر مناسب به نظر می‌رسد.

پیشینه پژوهش

مطالعات اقتباسی در سال‌های اخیر به‌عنوان یکی از شاخه‌های میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، توجه بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب کرده است. همان‌گونه که علیرضا انوشیروانی اشاره کرده است، این حوزه «با سایر حوزه‌های پژوهش این رشته مشترکات بسیار دارد و در نتیجه ترسیم مرزهای متمایز میان آن‌ها ناممکن است» (1). در همین راستا، نظریه‌پردازانی چون لیندا هاچن، با ارائه رویکردی نوین به اقتباس، بر این باورند که نباید آثار اقتباسی را صرفاً بر اساس میزان وفاداری آن‌ها به متن مبدأ قضاوت کرد، بلکه باید آن‌ها را در راستای میزان تکرار و تنوع در بافت متن تاریخی و ادبی‌شان سنجید (2). به اعتقاد هاچن، «اقتباس به‌عنوان فرایند آفرینش همیشه مستلزم تفسیر (مجدد) و آفرینش (مجدد) است» (2).

در زمینه قابلیت‌های اقتباس نمایشی از ادبیات عامیانه، پژوهش‌های متعددی در ایران صورت گرفته است. از جمله می‌توان به پژوهشی اشاره کرد که با رویکردی آسیب‌شناسانه به تحلیل نقاط قوت و ضعف داستان‌های کهن فارسی پرداخته و شاخص‌هایی چون ماجراجویی، تیپ‌های آرمانی و خرق عادت را به‌عنوان قابلیت‌های اصلی اقتباس معرفی کرده است (3). این پژوهش به‌صراحت بیان می‌دارد که «ادبیات کهن و عامیانه سرشار از مضامین بکر و ایده‌های ناب برای اقتباس است» و در عین حال، چالش‌هایی چون «سیطره خیال‌بافی» و «فقدان کشمکش جدی» را به‌عنوان موانع اصلی اقتباس برمی‌شمارد (3).

در حوزه مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات و انیمیشن، بنیادی و همکاران با تأکید بر ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی و تحلیل تطبیقی عناصر دراماتیک، الگویی برای تبدیل افسانه به انیمیشن ارائه داده‌اند (4). آنان «اولین گام در تبدیل افسانه به انیمیشن» را «تحلیل متن افسانه و یافتن ویژگی‌های تصویری و مؤلفه‌های مختلف دراماتیک آن» می‌دانند (4). این پژوهش همچنین بر اهمیت «شناخت نقاط قوت و ضعف افسانه‌ها» و «اضافه نمودن یا برجسته‌کردن عناصر دراماتیک» تأکید می‌کند (4).

پورشبانان نیز با تمرکز بر مفهوم «کنش‌محوری» در متون ادبیات کلاسیک فارسی، به تحلیل سندبادنامه ظهیری سمرقندی پرداخته و نشان داده است که در برخی متون، کنش بر شخصیت تقدم دارد و این ویژگی می‌تواند فرایند اقتباس را تسهیل کند (5). به اعتقاد او، «در این نوع روایت‌ها تأکید بر گزاره است و نه نهاد» و بنابراین «می‌توان به جای شخصیت‌های مطرح در داستان اصلی، کنش‌ها را اصل قرار داد» (5). این دیدگاه برای پژوهش حاضر که با قصه‌هایی فاقد قهرمان فردی و دارای کنش‌های جمعی روبه‌روست، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

در حوزه مطالعات تطبیقی اقتباس از آثار ادبی، نوری و همکاران با مطالعه سه اقتباس از منظومه کردی «مهم و زین» بر اساس نظریه لیندا هاچن، نشان داده‌اند که «اقتباس‌کننده باید با شناخت ظرفیت‌های رسانه مقصد و با در نظر گرفتن بافت فرهنگی مخاطب، دست به تغییراتی بزند که ضمن حفظ اصالت اثر، آن را برای مخاطب جدید جذاب و قابل فهم سازد» (6). آنان همچنین بر این نکته تأکید کرده‌اند که «لذت اقتباس در تجربه ارتباط نسخه‌ها و اشکال متفاوت آن‌هاست» و مخاطب «هم‌زمان از تکرار و تنوع یک داستان آشنا لذت می‌برد» (6).

در حوزه فرهنگ و ادبیات شفاهی قوم لک، پژوهش‌های محدودی انجام شده است که اغلب به گردآوری و طبقه‌بندی قصه‌ها یا تحلیل زبانی و مردم‌شناختی آن‌ها محدود بوده است. با این حال، تاکنون هیچ پژوهشی به‌طور مشخص به واکاوی ظرفیت‌های اقتباس تئاتری از قصه‌های لک نپرداخته است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر از جهت تمرکز بر قوم لک و به‌کارگیری شاخص‌های ترکیبی برآمده از نظریه پراپ و الگوهای اقتباس معاصر، دارای نوآوری و تازگی است و می‌تواند گامی مؤثر در جهت پیوند ادبیات عامیانه و هنرهای نمایشی در ایران محسوب شود.

چارچوب نظری

ریخت‌شناسی پراپ و کارکردهای نمایشی

ولادیمیر پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، برای اولین بار نشان داد که علی‌رغم تنوع ظاهری قصه‌ها، ساختار کنش‌های آن‌ها از الگویی ثابت پیروی می‌کند. او سی‌ویک کارکرد را شناسایی کرد که هر یک به منزله واحد بنیادین کنش روایی به شمار می‌رود (7). با این حال، باید توجه داشت که پراپ نظریه خود را برای تحلیل قصه‌های پریان جادویی طراحی کرد؛ قصه‌هایی سرشار از عناصر ماورایی، چون دیو، پری، اشیای جادویی و دگردیسی‌های شگفت‌انگیز. اما قصه‌های قوم لک، عمدتاً فاقد این عناصر جادویی هستند. این قوم، به جز در موارد محدود و استثنایی، توجه چندانی به امور ماورایی ندارند و قصه‌های آن‌ها غالباً از نوع قصه‌های اخلاقی ـ اجتماعی با ساختاری واقع‌گرایانه است. بنابراین، نمی‌توان همه سی‌ویک کارکرد پراپ را در این قصه‌ها جست‌وجو کرد؛ اما می‌توان روش ریخت‌شناسانه را که مبتنی بر تجزیه قصه به واحدهای کنش است، حفظ کرد و الگوی خاص این قصه‌ها را استخراج نمود. پراپ فقط قصه‌های جادویی را تحلیل کرد، اما روش ریخت‌شناسانه را می‌توان برای قصه‌های واقع‌گرا نیز به کار برد و این خود نوآوری پژوهش حاضر محسوب می‌شود.

نظریه اقتباس و وجوه نمایشی

لیندا هاچن، نظریه‌پرداز معاصر حوزه اقتباس، رسانه‌ها را به سه سبک «گفتن»، «نشان دادن» و «تعاملی» تقسیم می‌کند که هرکدام قابلیت‌های خود را دارند و از راه‌های منحصر به خود، مخاطب را درگیر می‌کنند (2). اقتباس از قصه‌های شفاهی لک، حرکتی از سبک «گفتن» به سبک «نشان دادن» است. هاچن معتقد است این نوع انتقال، سخت‌ترین نوع اقتباس به حساب می‌آید؛ زیرا در فرایند نمایشی کردن، «تأکید و تمرکز مضامین، شخصیت‌ها و پی‌رنگ تا حدی تغییر می‌کند» (2). با این حال، همین تغییرات

است که به اقتباس‌کننده اجازه می‌دهد اثری نو و مستقل در کنار اثر پیشین بیافریند. از این منظر، قصه‌های شفاهی لک که اساساً برای بازگویی توسط یک راوی ساخته شده‌اند، برای تبدیل به نمایشنامه نیازمند فرایندی به نام دراماتیزاسیون هستند؛ فرایندی که مستلزم اعمال تغییرات اساسی بر عناصر مشترک داستان و نمایش است؛ تغییراتی که بی‌آنکه به اصالت فرهنگی قصه لطمه بزند، آن را برای حضور روی صحنه آماده می‌کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی ـ کاربردی و از نظر ماهیت داده‌ها، کیفی به شمار می‌رود. رویکرد اصلی پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی است که با تأکید بر تحلیل ریخت‌شناسانه بر اساس مدل پراپ و تحلیل تطبیقی اقتباس بر اساس نظریه هاچن انجام گرفته است. داده‌ها از دو طریق گردآوری شده‌اند: نخست، از طریق روش کتابخانه‌ای برای استخراج مبانی نظری و پیشینه پژوهش، و دوم، از طریق روش میدانی شامل مصاحبه نیمه‌ساختاریافته با پنج راوی از میان افراد معتمد و مسن ایل جلاوند؛ سه مرد و دو زن با میانگین سنی شصت‌وهفت سال. مصاحبه‌ها با دریافت رضایت آگاهانه ضبط و سپس پیاده‌سازی شده است. در فرایند تحلیل، پس از پیاده‌سازی و خطی‌سازی قصه‌ها، کدگذاری ریخت‌شناسانه انجام شد و شاخص‌هایی چون «فضاسازی آیینی»، «کشمکش چندلایه» و «دیالوگ‌پذیری» به‌عنوان معیارهای ارزیابی ظرفیت اقتباس در نظر گرفته شدند.

یافته‌ها

معرفی و ثبت قصه‌های مورد مطالعه

قصه‌های مورد بررسی در این پژوهش، حاصل سال‌ها روایت شفاهی در میان ایل جلاوند هستند که توسط پژوهشگر از زبان افراد معتمد و مسن این ایل ثبت و مکتوب شده‌اند. این قصه‌ها پیش از این به شکل مکتوب در هیچ منبعی ثبت نشده بودند و آنچه در ادامه می‌آید، روایت‌های دقیق و بی‌واسطه‌ای است که از زبان راویان اصلی شنیده شده و با حفظ ساختار و لحن روایت شفاهی آن‌ها، به نگارش درآمده است.

متن کامل قصه نخست: «نوبت شووان» (چوپانی نوبتی)؛ روایت‌شده توسط پیرمردی هفتادودوساله از ایل جلاوند، منطقه کوهستانی میان استان‌های لرستان و کرمانشاه: «در قدیم، توی منطقه ما، هر خانواده‌ای یک تعدادی دام داشت. یکی شاید بیست رأس، یکی پنجاه رأس، یکی صد رأس. اما هیچ‌کس چوپان نداشت که هر روز بره دام‌هاشو ببره بچرونه. بچه‌ها بودن که کار چوپانی رو انجام می‌دادن... بزرگ‌ترها یه فکری کردن. تصمیم گرفتن که کار چوپانی رو نوبتی بکنن... صبح که می‌شد، همه دام‌ها رو جمع می‌کردن توی یه گله... عصر که برمی‌گشتن، دام‌ها رو از هم جدا می‌کردن و هرکدوم می‌رفتن خونه خودشون... این شد رسم «نوبت شووان» که تا امروز هم توی بعضی جاها هستش.»

متن کامل قصه دوم: «گله درو» (درو دسته‌جمعی)؛ روایت‌شده توسط پیرزنی شصت‌وپنج‌ساله از ایل جلاوند، ساکن روستایی در شهرستان نورآباد (دلفان): ««گله درو» یعنی درو دسته‌جمعی. این کار در دو جور موقع انجام می‌شده. یکی وقتی که توی فصل درو، گندم یا جو یه خانواده مشکل پیدا می‌کرده و نمی‌تونستن خودشون محصولشون رو جمع کنن... اون وقت مردم روستا، همه دست به دست هم می‌دادن و می‌رفتن به کمک اون خانواده... دوم اینکه توی بعضی روستاها، این خودش یه رسم بود. خانواده‌ها نوبتی به هم کمک می‌کردن... اینجوری هم کار زودتر تموم می‌شد، هم همه به حق و حقوق خودشون می‌رسیدن.»

متن کامل قصه سوم: «چله زمستان» (اسطوره سرما)؛ روایت‌شده توسط پیرمردی شصت‌وهشت‌ساله از ایل جلاوند، ساکن منطقه کوهدشت: «چله زمستان شصت روزه. از اول دی‌ماه که شب یلداست، تا اول اسفندماه... از اول دی‌ماه تا دهم بهمن، چهل روزه. این چهل روز رو می‌گن «چله بزرگه» یا «برادر بزرگه». از یازدهم بهمن تا اول اسفند، بیست روزه... مردم می‌گن که چله کوچیکه،

برادر کوچیکه، به خاطر این که می‌خواد کم‌کاری برادر بزرگه رو تلافی کنه، معمولاً سردتر از چله بزرگه است... یه مادری به پسرش می‌گه: پسر جان، چله کوچیکه شروع شده. اگه خواستی اسب رو برای آب دادن به کنار رودخانه یا چشمه ببری، مواظب باش. زین رو به اسب نبند... چون اگه زین رو ببندی و اسب رو ببندی، اسب از سرما یخ می‌کنه و می‌میره.»

تحلیل ریخت‌شناسانه و کارکردهای نمایشی

تحلیل سه قصه نشان داد که قصه «نوبت شووان» از بالاترین ظرفیت اقتباس برخوردار است. این قصه، با وجود نداشتن عناصر جادویی، از کارکردهایی چون «آزار» (اتلاف وقت و نابرابری)، «وساطت» (تصمیم‌گیری جمعی بزرگان ایل) و «رفع آزار» (برقراری نظم و همکاری) برخوردار است. قابل توجه است که این قصه «قهرمان فردی» ندارد و به جای آن، از الگوی «قهرمان جمعی» بهره می‌برد؛ ویژگی‌ای که با فرهنگ همبستگی و کوچ‌نشینی قوم لک همخوانی کامل دارد.

قصه «چله زمستان»، از میان سه قصه، نزدیک‌ترین ساختار را به مدل کلاسیک پراپ دارد. این قصه دارای «نهی» (هشدار مادر به پسر)، «تخطی» ضمنی، «آزار» (سرمای کشنده چله کوچک) و «وساطت» (هشدار مادر) است. افزون بر این، «چله زمستان» تنها قصه‌ای است که عنصر «خرق عادت» را در خود دارد؛ چرا که در آن، چله بزرگ و کوچک به‌صورت دو برادر واجد شخصیت تصور شده‌اند.

اما قصه «گله درو» با چالش جدی‌تری روبه‌روست. این قصه بیش از آنکه یک پی‌رنگ دراماتیک داشته باشد، گزارش یک رسم اجتماعی است. بسیاری از داستان‌های کهن از این دست، «گزارش» هستند نه «پی‌رنگ»، و این تمایز برای پژوهش حاضر بسیار حیاتی است. فقدان پی‌رنگ دراماتیک در این قصه، آن را برای اقتباس مستقیم دشوار می‌کند و نیازمند بازآفرینی و دخل و تصرف هنرمندانه است.

بحث

یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که قصه‌های ایل جلاوند ظرفیت اقتباس تئاتری دارند، اما نه به شکل وفادار و کلمه‌به‌کلمه. این نکته از آن جهت حائز اهمیت است که بسیاری از تلاش‌های پیشین برای اقتباس از ادبیات عامیانه، عمدتاً بر وفاداری سطحی به متن اصلی متمرکز بوده و نتیجه مطلوبی در بر نداشته است. همان‌گونه که فهیمی‌فر و یوسفیان کناری تأکید کرده‌اند، «اقتباس صرفاً یک گرته‌برداری ساده نیست، بلکه کاری کاملاً خلاقانه است» (3). آنچه در اقتباس از این قصه‌ها ضروری می‌نماید، بازآفرینی خلاقانه است؛ رویکردی که در آن، نه وفاداری به کلمات و جزئیات سطحی قصه، بلکه وفاداری به «جوهر» و «ساختار معنایی» آن مد نظر قرار می‌گیرد.

قوی‌ترین ظرفیت در این قصه‌ها، در «فضاسازی آیینی» و «کشمکش‌های چندلایه» متمرکز است. فضاسازی آیینی به مجموعه عناصری گفته می‌شود که در قصه، یادآور مناسک، مراسم و باورهای جمعی قوم لک هستند. این عناصر، چه در قالب صحنه‌های جمعی مانند تجمیع دام‌ها یا درو دسته‌جمعی، و چه در قالب باورهای اسطوره‌ای مانند شخصیت‌پردازی چله بزرگ و کوچک، ظرفیت بالایی برای بازنمایی صحنه‌ای دارند. بنیادی و همکاران نیز بر این نکته تأکید کرده‌اند که «افسانه‌ها برای تصویری شدن و ارتباط مؤثر با مخاطب، نیاز به فضاسازی و طراحی و بافت خاص دارند» (4).

ضعف عمده این قصه‌ها در «دیالوگ‌پذیری» است. از آنجا که این قصه‌ها اساساً برای بازگویی توسط یک راوی ساخته شده‌اند، گفت‌وگوهای مستقیم در آن‌ها یا حذف شده‌اند یا به شکل گزارش‌وار و غیرمستقیم بیان می‌گردند. اما این ضعف را می‌توان با استفاده از تکنیک «راوی ـ بازیگر» جبران کرد. در این تکنیک، راوی بر روی صحنه حضور می‌یابد و بخشی از روایت را بر عهده می‌گیرد، در حالی که دیگر بازیگران، کنش‌ها و موقعیت‌های

کلیدی را به‌صورت نمایشی بازآفرینی می‌کنند. این شیوه، ضمن حفظ اصالت روایت شفاهی، به نمایشنامه‌نویس اجازه می‌دهد تا دیالوگ‌های مورد نیاز را به متن بیفزاید، بدون آنکه ساختار اصلی قصه آسیب ببیند.

نکته دیگری که باید به آن اشاره کرد، ماهیت واقع‌گرایانه قصه‌های لک است. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که نظریه پراپ، با وجود کارآمدی در تحلیل قصه‌های پریان جادویی، برای پوشش تمام گونه‌های ادبیات عامیانه قوم لک ناکافی است. از میان قصه‌های مورد بررسی، «چله زمستان» تنها قصه‌ای است که عنصر «خرق عادت» را در خود دارد و این یافته با تأکید نظریه پراپ بر عناصر جادویی و شگفت‌انگیز تا حدودی همخوان است، اما در عین حال، محدودیت این نظریه را در مواجهه با قصه‌های واقع‌گرایانه نیز آشکار می‌سازد. به عبارتی، نمی‌توان با قالبی از پیش ساخته و متناسب با فرهنگ قصه‌پردازی اسلاوی، به تحلیل آثار روایی قومی با پیشینه‌ای کاملاً متفاوت پرداخت. اما می‌توان روش ریخت‌شناسانه را که مبتنی بر تجزیه قصه به واحدهای کنش است، حفظ کرد و الگوی خاص قصه‌های لک را از دل آن استخراج نمود.

همان‌گونه که نوری و همکاران به نقل از هاچن اشاره کرده‌اند، «جاذبه اقتباس در ترکیب تکرار، تفاوت، آشنایی و تازگی آن‌هاست» (6). از این منظر، اقتباس از قصه‌های لک نه تنها فرصتی برای حفظ و بازآفرینی این میراث فرهنگی است، بلکه می‌تواند با ایجاد تعادل میان تکرار (عناصر آیینی و باورهای مشترک) و تنوع (بازآفرینی خلاقانه و اقتباس در رسانه جدید)، تجربه تازه‌ای برای مخاطب امروزی فراهم آورد.

نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد که قصه‌های شفاهی ایل جلاوند از ظرفیت اقتباس تئاتری برخوردارند، اما این اقتباس نه به شکل وفادار و کلمه‌به‌کلمه که در قالب بازآفرینی خلاقانه امکان‌پذیر است. قوی‌ترین ظرفیت در این قصه‌ها در «فضاسازی آیینی» و «کشمکش‌های چندلایه» متمرکز است و ضعف عمده آن‌ها در «دیالوگ‌پذیری» مشاهده می‌شود.

در پاسخ به پرسش نخست پژوهش، یعنی عناصر و کارکردهای نمایشی موجود در این قصه‌ها، باید گفت که این قصه‌ها علی‌رغم فقدان عناصر جادویی و ماورایی، از عناصری چون «کشمکش اجتماعی»، «فضاسازی آیینی»، «کنش جمعی» و «تیپ‌های نمادین» برخوردارند. از میان سه قصه مورد مطالعه، «چله زمستان» تنها قصه‌ای است که عنصر «خرق عادت» را در خود دارد و این یافته با تأکید نظریه پراپ بر عناصر جادویی و شگفت‌انگیز تا حدودی همخوان است، اما در عین حال، محدودیت این نظریه را در مواجهه با قصه‌های واقع‌گرایانه نیز آشکار می‌سازد.

در پاسخ به پرسش دوم پژوهش، یعنی رویکرد اقتباسی مناسب، باید گفت که الگوی «اقتباس تلفیقی» با تأکید بر تکنیک «راوی ـ بازیگر»، کارآمدترین روش برای تبدیل این قصه‌ها به متن تئاتری است. در این الگو، راوی روی صحنه باقی می‌ماند و بخشی از کنش‌ها توسط بازیگران اجرا می‌شود. این روش هم به ساختار شفاهی قصه وفادار می‌ماند و هم قواعد تئاتر معاصر را رعایت می‌کند.

به نمایشنامه‌نویسان توصیه می‌شود در اقتباس از قصه‌های لک، به جای ترجمه تحت‌اللفظی، ساختار آیینی را حفظ کنند و با افزودن «راوی ـ بازیگر»، ضعف دیالوگ‌پذیری را جبران نمایند. اقتباس موفق، آن نیست که قصه را کلمه‌به‌کلمه به زبان نمایش ترجمه کند، بلکه آن است که ضمن حفظ اصالت فرهنگی و ساختار معنایی اثر، آن را با امکانات و ضرورت‌های رسانه تئاتر هماهنگ سازد.

این پژوهش با محدودیت‌هایی نیز روبه‌رو بود که از آن جمله می‌توان به حجم نمونه محدود (سه قصه)، عدم دسترسی به راویان زن جوان‌تر به دلیل محدودیت‌های فرهنگی منطقه، و روش کیفی پژوهش که امکان سنجش آماری را فراهم نمی‌کند، اشاره کرد. به

پژوهشگران آینده توصیه می‌شود با حجم نمونه بیشتر و با استفاده از روش ترکیبی کمی و کیفی، ظرفیت اقتباس را در سایر قصه‌های قوم لک و نیز اقوام هم‌جوار، مانند کرد و لر، بررسی کنند. همچنین پیشنهاد می‌شود یکی از اقتباس‌های پیشنهادی در این پژوهش، به ویژه قصه «نوبت شووان» که بالاترین ظرفیت بومی‌زدایی را دارد، به‌صورت آزمایشی روی صحنه اجرا شود و واکنش مخاطبان با روش‌های تجربی سنجیده گردد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the dramatic and performative potential of three oral narratives preserved among the Jalavand tribe, one of the branches of the Lak ethnic group in western Iran. The point of departure is the assumption that folk literature is not merely a repository of inherited stories, but also a dynamic cultural field in which collective memory, social organization, ritual imagination, and narrative performance intersect. Iranian folk literature has long been regarded as a rich source for adaptation in dramatic, cinematic, and visual media because it contains archetypal conflicts, symbolic situations, collective rituals, and narrative structures that can be reconfigured for contemporary audiences (3, 4). Within this broader context, the oral tales of the Lak people remain underexplored, particularly from the perspective of theatrical adaptation. Although some studies have addressed the adaptation of Iranian literary and folkloric materials, the specific dramatic capacities of Lak oral narratives, especially those belonging to the Jalavand tribe, have not been systematically analyzed. Therefore, the present study seeks to fill this scholarly gap by investigating how three tales—“Nobat-e Shuvān” (Rotational Shepherding), “Galeh Daru” (Collective Harvesting), and “Chelleh-ye Zemestān” (The Winter Chelleh)—may be transformed into theatrical texts without reducing their oral, ritual, and cultural specificity.

The theoretical foundation of the study is based on two complementary perspectives: morphological analysis and adaptation theory. Vladimir Propp’s morphology of the folktale provides an analytical model for identifying narrative functions and recurrent units of action, even though his original framework was primarily developed for magical fairy tales containing supernatural agents, magical objects, and extraordinary transformations (7). The tales examined in this study, however, are not predominantly magical narratives; rather, they are mostly realistic, ethical, social, and ritual-oriented stories shaped by the lived experience of pastoral, agricultural, and tribal

life. For this reason, the study does not attempt to mechanically impose all thirty-one Proppian functions on Lak oral tales, but instead adopts the morphological method as a flexible analytical tool for decomposing each tale into functional units of narrative action. In parallel, Linda Hutcheon's theory of adaptation is used to conceptualize theatrical adaptation not as literal transfer or passive reproduction, but as a creative process involving reinterpretation, recontextualization, and re-creation (2). In this regard, the movement from oral storytelling to theatre can be understood as a transition from the mode of "telling" to the mode of "showing," a transition that necessarily transforms emphasis, characterization, plot structure, and audience engagement. Such a perspective is consistent with contemporary adaptation studies, which argue that the value of adaptation should not be judged solely by fidelity to the source text, but by its ability to create a meaningful relationship between repetition and variation, familiarity and novelty (2, 6).

Methodologically, the research is qualitative, descriptive-analytical, and based on both library research and fieldwork. The library component was used to establish the theoretical and conceptual background of dramatic adaptation, folk narrative, morphology, and intermedial transformation. Previous studies on adaptation from Iranian literary and folkloric sources indicate that successful adaptation depends on identifying the dramatic strengths and weaknesses of the source material, including its capacity for action, conflict, characterization, atmosphere, visuality, and symbolic condensation (4, 5). The field component consisted of semi-structured interviews with five trusted elderly narrators from the Jalavand tribe, including three men and two women, with an average age of sixty-seven. The interviews were conducted after obtaining informed consent, recorded, transcribed, and then organized into linear narrative versions while preserving the tone and structure of oral narration as far as possible. The three selected tales had not previously been documented in written sources and were therefore treated as primary oral data. After transcription, the tales were analyzed through morphological coding, with particular attention to narrative functions, social conflict, ritual atmosphere-building, collective action, symbolic figures, and dialogic potential. In addition, the analysis evaluated the degree to which each tale could be transformed into a theatrical script through creative dramatization rather than literal reproduction, in line with the view that adaptation requires an active negotiation between the source medium and the expressive capacities of the target medium (1, 2).

The findings show that among the three tales, "Nobat-e Shuvān" possesses the highest capacity for theatrical adaptation. Although it lacks magical elements, it contains several functional components that can be interpreted dramatically, including harm or disturbance,

mediation, collective decision-making, and restoration of social order. The central conflict of the tale arises from unequal labor distribution and the difficulty of daily shepherding among families with different numbers of livestock. The solution is not provided by an individual hero but by the collective wisdom of the tribal elders, who establish a rotational shepherding system. This gives the tale a distinctive structure based on the "collective hero," a feature that corresponds closely to the social and cooperative organization of tribal and pastoral life. "Chelleh-ye Zemestān," by contrast, is the closest of the three tales to a classical Proppian structure because it includes warning, implicit transgression, danger, and mediation. It is also the only tale that contains a clear element of extraordinary imagination, since the Great Chelleh and the Small Chelleh are personified as two brothers who embody different phases of winter cold. This anthropomorphization of seasonal time gives the tale a symbolic and quasi-mythic quality that can be visually and theatrically represented. "Galeh Daru," however, presents the greatest challenge for adaptation because it is closer to an ethnographic report of a social custom than to a fully developed dramatic plot. Its value lies primarily in ritual atmosphere and collective labor, not in individualized conflict or narrative suspense. This distinction confirms the importance of separating "report" from "plot" in the analysis of folk narratives intended for adaptation (3, 7).

The discussion of the findings indicates that the theatrical adaptation of Jalavand oral tales cannot be achieved through word-for-word fidelity. Rather, it requires creative re-creation that preserves the semantic core, ritual logic, and cultural atmosphere of the tales while reorganizing them according to the requirements of stage performance. This finding is consistent with adaptation theory, which regards adaptation as a process of transformation across media rather than a subordinate copy of an original text (2). The strongest dramatic capacities identified in the tales are ritual atmosphere-building and multilayered conflict. Ritual atmosphere-building refers to those narrative elements that evoke collective ceremonies, seasonal beliefs, communal labor, and the symbolic order of Lak social life. These elements can be staged through movement, rhythm, group choreography, sound, costume, spatial composition, and the presence of a narrator. Multilayered conflict is also evident in different forms: social and economic conflict in "Nobat-e Shuvān," ritual and communal obligation in "Galeh Daru," and human vulnerability before seasonal forces in "Chelleh-ye Zemestān." At the same time, the major weakness of these tales is their limited dialogic potential. Because they were originally shaped for oral narration by a storyteller, direct dialogue is either absent or reported indirectly. This weakness may be addressed through the technique of the "narrator-actor," in which the narrator remains present on stage while actors embody

selected scenes, conflicts, and ritual actions. Such a strategy allows the performance to retain the oral identity of the tales while supplying the dialogic and visual density required by theatre. It also corresponds to the broader principle that adaptation should respect the cultural identity of the source while making it intelligible and engaging for the target audience (4, 6).

In conclusion, the oral tales of the Jalavand tribe possess significant but uneven capacities for theatrical adaptation. Their value does not lie in ready-made dramatic plots, extensive dialogue, or psychologically individualized characters, but in their collective action, ritual atmosphere, symbolic imagery, and culturally embedded conflicts. The study shows that “Nobat-e Shuvān” is the most adaptable tale because of its clear social problem, collective resolution, and strong connection to tribal cooperation; “Chelleh-ye Zemestān” is theatrically valuable because of its mythic personification of winter and its symbolic warning structure; and “Galeh Daru” requires the greatest degree of creative intervention because it functions primarily as a narrative record of a communal custom. The most appropriate model for adapting these tales is therefore an integrative model centered on creative dramatization and the narrator-actor technique. Such a model enables the playwright to maintain the oral and cultural identity of the original narratives while transforming them into effective dramatic texts. The study also suggests that future research should examine a larger corpus of Lak tales and compare them with the oral traditions of neighboring Kurdish and Luri communities. In practical terms, staging one of these adaptations, especially “Nobat-e Shuvān,” would provide an opportunity to evaluate audience reception and to test how intangible cultural heritage can be reactivated through contemporary theatre.

References

1. Anoushiravani A. The necessity of comparative literature in Iran. Special Issue on Comparative Literature, Academy of Persian Language and Literature. 2010(1):6-38.
2. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. Khodakarami M, editor. Tehran: Nashr-e Markaz; 2021.
3. Fahimifar A, Yousefian Kenari MJ. Narrative capacities of Iranian folk literature in dramatic adaptation for television and cinema. Biannual Journal of Folk Culture and Literature. 2013;1(2):1-27.
4. Bonyadi Z, Sarfi M, Aghaatabbasi Y, Safoura MA. Expressive components of animation and methods of adaptation from Iranian stories and legends. Scientific-Research Quarterly of Theater. 2018;19(44):203-27.
5. Pourshabanan A. Cinematic adaptation from lyrical works of classical Persian literature with emphasis on the dramatic aspects of Zahiri Samarqandi's Sindbadnameh. Research in Persian Language and Literature, University of Isfahan. 2016(5):85-100.
6. Nouri F, Najjar E, Brinkman E. A comparative study of three adaptations of the Kurdish poem Mam and Zin based on Linda Hutcheon's views. Rahpooyeh of Dramatic Arts. 2025;5(15):45-56.
7. Propp V. Morphology of the Folktale. 2nd ed. Austin: University of Texas Press; 1968.