قابلیت‌های نمایشی شاهنامه

محمد حنیف

قابلیتهای نمایشی شاهنامه

قابلیتهای نمایشی شاهنامه

محمد حنیف

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

حنیف، محمد، ۱۳۴۰ـ
قابلیتهای نمایشی شاهنامه / محمد حنیف. ــ تهران: سروش (انتشارات صداوسیما): صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای، ۱۳۸۴.
۲۲۵ ص.: جدول، نمودار.
ISBN: 964-376-315-3: ۱۸،۰۰۰ ریال
پشت جلد به انگلیسی: The dramatic potential of shahname.
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص. ۲۲۳ـ۲۲۵.
۱. فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹ـ۴۱۶؟ ق. شاهنامه ــ اقتباسها. ۲. فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹ـ۴۱۶؟ق. شاهنامه ــ نقد و تفسیر. ۳. اقتباسهای نمایشی. ۴. نمایشنامه فارسی ــ تاریخ و نقد. الف. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران. انتشارات سروش. ب. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای. ج. عنوان.
PIR۴۴۹۰/ج۹آق ۸فا۱/۲۱
۱۳۸۱
کتابخانه ملی ایران ۸۳ـ۴۱۹۵۵م

انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران

تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان شهید دکتر مفتح، ساختمان جام‌جم

مرکز پخش: مجتمع فرهنگی سروش، ۵-۶۹۵۴۸۷۰

http://www.soroushpress.com

عنوان: قابلیتهای نمایشی شاهنامه

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: ۳ـ۳۱۵ـ۳۷۶ـ۹۶۴

فهرست

پیشگفتار ۱

مقدمه ۵

فصل اول ـ شاهنامه و عناصر نمایشی ۱۱

ـ نمایش و عنصر نمایشی ۱۱

ـ عناصر نمایشی داستان‌های پهلوانی شاهنامه ۱۲

ـ پیرنگ (طرح و توطئه) plot ۲۳

ـ گفتگو Dialougue ۲۸

ـ قهرمان‌سازی (شخصیت پردازی) Characterization ۳۳

ـ کشمکش Conflict ۴۸

کشمکش انسان و سرنوشت ۵۲

کشمکش انسان با خود ۵۷

کشمکش بین انسان و انسان ۵۸

کشمکش انسان و طبیعت ۵۹

کشمکش انسان و جامعه ۶۰

کشمکش جامعه علیه جامعه ۶۰

ـ پیچیدگی (گره‌افکنی و گره‌گشایی) Complication / Complexity ۶۱

ـ بحران Crisis ۶۳

- تعلیق Suspense ۶۶
- اوج Climax ۶۹
- زمان و مکان (صحنه، موقعیت) Setting ۷۱
نمونه‌هایی از وصف زمان در داستان‌های پهلوانی شاهنامه ۷۷
نمونه‌هایی از تصویر مکان در داستان‌های پهلوانی شاهنامه ۸۰

فصل دوم ـ قابلیت‌های نمایشی داستان رستم و اسفندیار ۸۳
- پیرنگ (طرح و توطئه) داستان رستم و اسفندیار ۸۴
- گفتگو در داستان رستم و اسفندیار ۸۶
- قهرمان سازی (شخصیت‌پردازی) در داستان رستم و اسفندیار ۹۰
- کشمکش در داستان رستم و اسفندیار ۹۸
- پیچیدگی در داستان رستم و اسفندیار ۱۰۳
- بحران در داستان رستم و اسفندیار ۱۰۵
- تعلیق در داستان رستم و اسفندیار ۱۰۶
- اوج در داستان رستم و اسفندیار ۱۰۶
- زمان و مکان در داستان رستم و اسفندیار ۱۰۷
- زبان (لحن و بیان)، هویت بخش عناصر دراماتیک (Narrative prose) داستان رستم و اسفندیار ۱۰۷

فصل سوم ـ قابلیت‌های نمایشی داستان سیاوش و سودابه ۱۱۱
- پیرنگ داستان سیاوش ۱۱۳
- شخصیت‌پردازی (قهرمان‌سازی) در داستان سیاوش ۱۱۳
- کشمکش در داستان سیاوش ۱۱۶
- پیچیدگی در داستان سیاوش ۱۱۹
- بحران در داستان سیاوش ۱۲۰
- تعلیق در داستان سیاوش ۱۲۱
- اوج در داستان سیاوش ۱۲۱
- زمان و مکان در داستان سیاوش و سودابه ۱۲۲

فصل چهارم ـ مقایسهٔ جنبه‌های نمایشی داستان‌های پهلوانی شاهنامه ۱۲۳
ـ وجوه افتراق ۱۲۴
ـ وحدت موضوع ۱۲۴
ـ کشمکش‌های مختلف: ۱۲۴
ـ قهرمان سازی: ۱۲۵
ـ توجه بیشتر به جنبه‌های تراژدی: ۱۲۵
ـ وجوه اشتراک ۱۲۶
ـ وجود نیروهای فوق طبیعی: ۱۲۶
ـ تکیه بر قدرت جسمانی: ۱۲۷
ـ قابلیت تعبیر رمزی: ۱۲۷
ـ استفاده از دیباچه: ۱۲۷
ـ استفاده از پند و اندرز: ۱۲۸
ـ توجه به زندگی شاهان و پهلوانان: ۱۲۸
ـ حاکمیت تقدیر (سرنوشت): ۱۲۹
ـ توجه به حماسه: ۱۲۹
ـ وزن ابیات: ۱۲۹
ـ پیوستگی درونی داستان‌ها: ۱۲۹
ـ پرهیز از توصیفات غیر اخلاقی: ۱۲۹
ـ برتری ارزش‌های اخلاقی: ۱۳۰
ـ پایان بندی‌های نامناسب: ۱۳۰

فصل پنجم ـ تاریخچه و مراحل اقتباس از شاهنامه ۱۳۳
ـ تاریخچه اقتباس از شاهنامه ۱۳۳
ـ مراحل اقتباس ۱۳۵
ـ شیوه‌های تقویت عناصر نمایشی یک داستان کهن ۱۴۲
ـ برداشت‌های نمایشی متفاوت از یک داستان (داستان رستم و سهراب) ۱۴۹
ـ الگوی اقتباس: طرح یک سریال داستانی از داستان سیاوش ۱۵۵
فصل ششم ـ بررسی تطبیقی یک نمایشنامه با داستان‌های اصلی ۱۶۳
۱ ـ بررسی تطبیقی نمایشنامهٔ مرگ روئین تن با داستان رستم و اسفندیار شاهنامه فردوسی. ۱۶۳

فصل هفتم ـ مقابلهٔ دو صحنه از نمایشنامهٔ رستم وسهراب پری صابری با اصل اثر . ۱۷۳

فصل هشتم ـ بررسی تطبیقی یک نمایشنامهٔ حماسی اقتباس شده، با اصل اثر ۱۸۵

چگونگی اقتباس و خلق یک نمایشنامه ۱۸۵

سخن آخر ۱۹۳

پیوست‌ها ۱۹۶

ـ نمایشنامه‌های برگرفته از شاهنامه ۱۹۶

ـ آمار و ارقام ۲۰۴

ـ جدول موضوعی نمایشنامه‌های ثبت شده از آغاز تا سال ۱۳۸۲ ..... ۲۰۴

ـ فراوانی گرایش به نوشتن نمایشنامه‌هایی از شاهنامه فردوسی در سال‌های مختلف ۲۰۵

ـ جدول موضوعی نمایشنامه‌های اقتباس شده از شاهنامه فردوسی ۲۰۵

ـ فراوانی خلق نمایشنامه‌های ایرانی در سال‌های مختلف ۲۰۵

ـ نمودار موضوعی نمایشنامه نویسی در ایران ۲۰۷

ـ نمودار گرایش نمایشنامه نویسان به اقتباس از شاهنامه ۲۰۷

ـ شجره نامه پادشاهان ایران (در شاهنامه) ۲۰۸

ـ شجره نامهٔ سیستانی‌ها ۲۰۹

منابع و مآخذ ۲۱۱

ـ منابع فارسی ۲۱۱

ـ مجلات و روزنامه‌ها ۲۱۲

ـ پایان نامه‌ها ۲۱۲

ـ گفتگوها ۲۱۳

ـ تحقیقات منتشرنشده: ۲۱۳

منابع لاتین ۲۱۳

پیشگفتار

گسترش ارتباطات، توسعهٔ شبکه‌های رادیویی و تلویزیونی و ضرورت تأمین برنامه‌های نمایشی برای جلب مخاطبان بیشتر، مسئولیت پژوهشگران، نویسندگان و برنامه‌سازان صدا و سیما را سنگین‌تر ساخته است. واضح است که درهای جهان را نمی‌توان به روی مردم بست، بلکه باید از پنجره‌های گشودهٔ ارتباطات جهانی، برای مقابله با پیام‌های فرهنگی دیگران، پیام‌هایی ارزشمند و جذاب ارسال نمود. بی شک بخش مهمی از این پیام‌ها حاصل کندوکاو در میراث غنی گذشتگان خواهد بود. آثار فرهیختگانی هم چون فردوسی، نظامی گنجوی، مولوی و... سرشار از مضامین زیبا، بکر و قابل تحسین است. هر چند بسیاری از این حکایات برای تبدیل شدن به یک فیلمنامه یا نمایشنامه محتاج تغییرات و بازنویسی و گاه بازآفرینی‌اند، اما در میان این آثار داستان‌هایی هم به چشم می‌خورد که از قابلیت‌های نمایشی بالایی برخوردارند و با انجام کمترین حذف و اضافه به اثری قابل اعتنا تبدیل خواهند شد. پس با قبول این اصل، بی راه نیست اگر بگوییم، اولین قدم در راه ارتقای فرهنگ ملّی، شناختن و شناساندن ادبیات کهن ایرانی است.

بدون شک مطالعهٔ کور این آثار و حتّی ساده نویسی غیر فنّی آنها گره‌ای از این کلاف سر درگم نمی‌گشاید، بلکه پرداختن بدانها باید همراه با شناخت و بینشی عمیق در زمینهٔ عناصر داستان و چگونگی تحلیل ادبیات داستانی باشد در این جا مراد از تحلیل، تکه تکه کردن بخش‌های اثر نیست، بلکه مداقه در بخش‌های جدا از هم، تعیین رابطه یا مناسبات میان این بخش‌ها و کشف رابطه و مناسبات میان اجزاء و کلیت داستان است یعنی راهی که تحلیل‌گر را به درک داستان یافتیم. به عنوان کلیتی متحد و پیچیده نائل گرداند.

تحلیل یک اثر ادبی کاری طاقت فرساست. این عمل را می‌توان با تمرین‌های یک ورزشکار قبل از مسابقه مقایسه کرد. منتقد به کمک تحلیل، مهارت‌های عاطفی، فکری، ذهنی و... خود را آن قدر توسعه می‌دهد تا همانند یک ورزشکار - که هنگام مسابقه بر اثر تمرین‌های زیاد، بدون فکر دربارهٔ چگونگی فنون، به انجام آنها مبادرت می‌ورزد - بدون توقف و تفکر دربارهٔ آن چه انجام می‌دهد، از عناصر نمایشی داستان آگاه شود و این میسر نیست مگر آن که منتقد، عناصر و ساختمان داستان را به خوبی بشناسد. نباید فراموش کرد که آن چه را خوانندهٔ بی تجربه بعد از تحلیل درد آلود کشف می‌کند، خوانندهٔ مجرب به طور غریزی می‌فهمد و این در اغلب موارد به کمک تجربه در تحلیل به وجود می‌آید. در حقیقت، مطالعه و تحلیل پی گیرانه عناصر داستانی، غریزهٔ منتقد را نسبت به داستان حساس می‌نماید.

ممکن است این سؤال مطرح شود که با توجه به تفاوت‌های تکنیکی داستان نویسی معاصر و کهن، جایگاه توجه به تکنیک‌های داستان نویسی در مطالعه و بازنویسی آثار قدما کجاست؟

جواب این است که هر چند داستان‌پردازان گذشته، از برخی تکنیک‌های مدون داستان‌نویسی امروز بی اطلاع بوده‌اند، اما آنان نیز برای جذب مخاطبان خود از فنونی سود می‌جسته‌اند که حاصلِ آن، حیاتِ چند صد سالهٔ آثار آنهاست، لذا اگر باز نویسِ آثار کهن به تکنیک‌های داستان نویسی تسلط نداشته باشد، چه بسا با تغییرات غیر ضروری و نا به جا، اصل مطلب را نیز از اعتبار ساقط نماید. هر چند بازنویسی متون کهن حتّی‌الامکان باید با وفاداری به متن انجام پذیرد، اما گاه پژوهشگر به اجبار و برای انتقال بار نمایشی متن به بازآفرینی و در نتیجه حذف بعضی زواید متن می‌پردازد.

پس تنظیم کننده یا اقتباس‌گر، بیش از هر چیز باید ساختمان داستان، فیلمنامه و نمایشنامه را بشناسد و بر وجوه افتراق و اتفاق آنها آگاه باشد. تنها در این صورت است که با مطالعهٔ چندین مجموعه داستانی بر قابلیت‌های نمایشی هر یک از داستان‌ها، واقف شده، از میان آنها، داستان‌های مناسب اقتباس را برخواهد گزید.

اگر در خلال این پژوهش بار نمایشی چند اثر استخراج و سنجش می‌شود، مراد ارائه طریقی برای نشان دادن چگونگی تبدیل داستان به نمایشنامه یا فیلمنامه نیست (چرا که این خود، بنایی است که باید بر پایهٔ آموزش‌های اولیه عناصر دراماتیک گذارده شود)، بلکه هدف، ارائه طریق به اقتباس‌کنندگانی است که با عناصر نمایشی به خوبی آشنا هستند.

عمده‌ترین هدف این تحقیق، شناخت قابلیت‌های نمایشی داستان‌های پهلوانی شاهنامه است؛ آن گونه که با استفاده از این روش، توزین عناصر دراماتیکِ دیگر حکایات و قصه‌های کهن امکان‌پذیر باشد. پس از مطالعهٔ چنین تحقیقی، خوانندهٔ آشنا با فن، قادر خواهد بود هنگام مطالعهٔ ادبیات داستانی کهن، قابلیت‌های نمایشی آن آثار را تعیین نماید. همچنین او با شیوه‌های مختلف ارائه داستان‌هایی متعدد با درون مایه‌های متفاوت، از داستانی واحد آشنا خواهد شد.

تعیین محدودهٔ این پژوهش، یعنی بررسی داستان‌های پهلوانی شاهنامه این امکان را به خواننده می‌دهد که بر تفاوت‌های اساسی چند داستان هم عرض و در ظاهر هم ارزش، برای تبدیل به یک اثر نمایشی واقف شود. از سویی، این پژوهش با تحلیل چند داستان حماسی، علاوه بر نشان دادن راهی که اقتباس‌گران در پیش خواهند داشت، مواد خام چند اثر نمایشی را نیز فراهم می‌آورد.

ارائهٔ نمونه‌های متعدد و مثال‌های ملموس از داستان‌های پهلوانی شاهنامه و نمایشنامه‌های برگرفته از این کتاب، این پژوهش را از شکل سنتی توجه به تعاریف کلی عناصر داستانی و ادبیات دراماتیک خارج ساخته و به آن رویکردی کاملاً کاربردی بخشیده است.

در این مجال جا دارد که از موانع تحقیق نیز سخنی به میان آید. نبود مراکز اطلاع رسانی، یکی از موانع این پژوهش به شمار می‌رفت. متأسفانه هنوز مجموعهٔ جامع شاهنامه‌شناسی گردآوری نشده و چنین نقیصه‌ای سبب اتلاف وقت پژوهشگران این وادی می‌گردد. از سوی دیگر، پس از گذشت بیش از یک قرن از تدوین دروس دانشگاهی و تألیف هزاران پایان نامه -که عصارهٔ پژوهش هزاران دانشجوست - حتی اطلاعاتی در مورد عناوین و خلاصه‌ی همه‌ی پایان نامه‌ها نیز فراهم نیامده است. به همین دلیل محققینی که می‌توانستند از طریق رایانهٔ اطاق کار خود با آرشیو و کتابخانهٔ دانشگاه‌های سراسر کشور در ارتباط باشند، عملاً زمان درازی از فرصت مطالعاتی خود را صرف دستیابی به فقط بخشی از پایان نامه‌ها یا کتاب‌های موجود می‌کنند.

اما از این موانع که بگذریم، درخواست پژوهنده، همواره با استقبال مسئولان کتابخانه‌ها و آرشیوهای عمومی و دانشگاهی تهران روبرو می‌شد هم چنین مرکز تحقیقات و گروه نیز تمامی سعی خود را صرف فراهم آوردن امکاناتی برای دستیابی به کتاب‌ها و اطلاعات بیشتر در این زمینه می‌کرد. لذا ضمن سپاسگزاری از کتابداران و مسئولان بخش‌های آرشیو دانشگاه‌های

تهران، وظیفهٔ خود می‌دانم که از همکاری و همفکری ویژهٔ سرکار خانم لالهٔ تقیان، سردبیر فصلنامهٔ تئاتر، سرکار خانم حداد و آقایان دکتر حسین رضی، حسنخان، سهراب مظاهری، دکتر حسین بیات، مهدی صفری، ابراهیم حقیقی و همکارانشان در واحد انتشارات، محمد خیری و عبدالرضا فریدزاده (به دلیل پذیرش انجام گفتگو) و به ویژه از بذل عنایت دکتر یعقوب آژند، مشاور طرح و دکتر مسعود شهرام‌نیا، قدردانی نمایم. باشد که این جستار -که امید است به دست دیگر پژوهشگران تکمیل گردد - در رویکرد جدی برنامه سازان به استفاده هر چه بیشتر از متون ادب کهن مؤثر واقع گردد.

این همه گفتیم لیک اندر بسیج — بی عنایات خدا هیچیم هیچ
بی عنایات حق و خاصان حق — گر ملک باشد سیاهستش ورق

محمد حنیف

مقدمه

قصه‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌های ادبیات کهن ایرانی، پشتوانهٔ غنی ادبیاتِ نمایشی به شمار می‌روند. موضوعاتی هم چون عشق، نفرت، حسد، خشم، آز، پاک دامنی، آلودگی، خباثت، ساده دلی و... موضوعاتِ عمومی همهٔ عصرها و همه نسل‌ها بوده و هست. در واقع رمز ماندگاری این آثار، نوشتن از درد مشترک همهٔ انسان‌هاست. امّا علاوه بر توجه به مسائلی که در ظرفِ زمانیِ خاص نمی‌گنجد، شیوهٔ بیان (ساختار) این نوشته‌های گران سنگ نیز از مهم‌ترین عوامل ماندگاری آنها محسوب می‌گردد و در میان این مواریث ارزشمند، داستان‌های شاهنامه از قابلیت‌های نمایشی شگرفی برخوردارند. بی جهت نیست اگر طی قرون متمادی، شرح داستان‌های شاهنامه رونق بخش مجالس نقالی بوده و نقاشان این دیار، هزاران طرح را با الهام از شاهنامه بر دیوار قهوه خانه‌ها و سپیدی اوراقِ کتاب‌ها نقش زده‌اند و بی‌شک از میان سه دوره‌ی اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی شاهنامه، داستان‌های پهلوانی سهم به سزایی در ماندگاری این شهر حکیم طوس داشته است. بر این اساس، بخش اسطوره‌ای یا پیشدادی شاهنامه از ظهور کیومرث آغاز شده، به پایان دورهٔ فریدون ختم می‌شود. دورهٔ پهلوانی نیز از پایان دورهٔ اسطوره‌ای شروع می‌شود و با مرگ رستم به دست شغاد و سلطنت بهمن خاتمه می‌پذیرد. دورهٔ تاریخی شاهنامه نیز پس از تحول نظام پهلوانی، پیدایش نظم تاریخی و تغییر لقب بهمن به اردشیر (اردشیر دراز دست)، آغاز می‌شود و تا پایان شاهنامه ادامه می‌یابد.

نیم نگاهی به شرح ماجراهای شاهنامه، ما را در تعیین خصوصیات حوزهٔ تحقیق و آشنایی با جایگاه این بخش در میان دیگر بخش‌های شاهنامه کمک می‌کند:

کیومرث اولین پادشاه ایران، سی سال حکومت می‌کند. پسرش سیامک به دست دیو کشته می‌شود و پس از وی فرزند سیامک یعنی هوشنگ به پادشاهی می‌رسد. هوشنگ، کاشفِ آتش، سی سال به حکم فرمایی خود ادامه می‌دهد. آن گاه حکومت سی سالهٔ طهمورث دیوبند آغاز می‌شود. او که رام کنندهٔ مرغان است، نوشتن را از دیوان می‌آموزد. آن گاه در ادامهٔ تاریخ پیشدادی نوبت به جمشید می‌رسد تا در هفتاد سال فرمانروایی خود از آهن وسایل جنگی بسازد؛ رشتن و تافتن و دوختن را به مردم بیاموزد و شهر را بنا نهاده، آیین عید نوروز را پایه گذاری نماید. ادامهٔ سلسلهٔ پادشاهان ایرانی با روی کار آمدن ضحاک مار دوش، فرزند مرداس عرب قطع می‌شود. او در طول هزاران سال پادشاهی خود، جوانان بسیاری را به بهانهٔ خورش ساختن از مغزشان برای مارهای روی دوش خود، به قتل گاه می‌فرستد و بالاخره با قیام کاوه آهنگر و فریدون فرزند آبتین و فرانک (از نسل طهمورث) تن به زنجیر اسارت می‌دهد.

از دورهٔ فریدون، با تقسیم حدود فرمانروایی او میان ایرج (ایران)، سلم (روم و خاور) و تور (چین و ترکان) و کشته شدن ایرج به دست دو برادر دیگر، مقدمات جدایی سرزمین‌های تحت فرمانروایی فریدون فراهم شده، زمینه برای جنگ‌های بعدی و ظهور پهلوانان آماده می‌شود.

فریدون قبل از مرگ و پایان حکومت پانصد سالهٔ خود، نوهٔ دخترِ ایرج، یعنی منوچهر را به دست سام می‌سپارد و این چنین پای اولین پهلوان به شاهنامه باز می‌شود. قبل از آن که منوچهر رسماً تاج شاهی را بر سر نهد، سلم و تور را گردن می‌زنند. در دورهٔ صد و بیست سالهٔ حکومت منوچهر، زال، پسر سام از کوه و از نزدِ سیمرغ به میان مردم باز گردانده می‌شود. چندی بعد داستان زال و رودابه رُخ می‌دهد و بدین ترتیب رستم از مادری که نسب به ضحاک می‌رساند و از پدری که از تخمهٔ فرمانروایان است، زاده می‌شود.

پس از منوچهر، نوذر بر تخت شاهی تکیه می‌زند. او در مدتِ هفت سال فرمانروایی‌اش، بیدادگری را پیشهٔ خود می‌سازد.

بـــرین بـر نـیامد بســی روزگـار　　کـه بـیدادگـر شـد سـر شـهریار

بزرگان کشور نزد سام رفته، از او می‌خواهند به خاطر بیدادگری نوذر، او را خلع کند و خود پادشاهیِ ایران را بپذیرد. ولی سام به دلیلِ نداشتن نژاد کیانی این پیشنهاد را رد می‌کند. هم زمان زمزمهٔ جنگ‌های خونین میان ایران و توران که تا پیش از این یک خاک به شمار می‌آمدند، شنیده می‌شود. در این زمان، سالار ترکان، پشنگ، پدر افراسیاب است و دیگر نامداران توران

عبارتند از: ارجاسپ، گرسیوز، بارمان، کلباد و ویسه. سخن‌های کینه توزانه از جانب تورانیان شروع می‌شود:

که با ما چه کردند ایرانیان — بدی را ببستند یک یک میان
کنون روز تندی و کین جستن است — رخ از خون دیده گه شستن است
ز گفت پدر مغز افراسیاب — بر آمد ز آرام و ز خورد و خواب
به پیش پدر شد گشاده زبان — دل آگنده از کین کمر بر میان
که شایستهٔ جنگ شیران منم — هم آورد سالار ایران منم

هم زمان با حمله‌ی افراسیاب، سام به درود حیات می‌گوید و افراسیاب برادرش اغریرث را که به ایرانیان یاری رسانده، به قتل می‌رساند. نوذر کشته می‌شود و پسرِ طهماسب، یعنی «زو» به پادشاهی می‌رسد. هر چند «زو» در دورهٔ پنج سالهٔ فرمانروایی‌اش چهره‌ای دادگر از خود به نمایش می‌گذارد، اما خشک سالی که حتی باعثِ ترک مخاصمهٔ ایران و توران شده، روزگار خوشی برای او رقم نمی‌زند. با مرگ «زو» دورهٔ پنج سالهٔ پادشاهی گرشاسپ شروع می‌شود. تورانیان از مرگ پی در پی شاهان ایران سود جسته، جنگی دوباره با ایران را آغاز می‌کنند. در این زمان است که رستم با انتخاب رخش پا به عرصهٔ پهلوانی می‌گذارد.

هر چند قبل از این نیز رستم در نوجوانی خود قدرت شگرفش را به رخ دیگران کشیده، ولی از این زمان او رسماً میدان دار اصلی بسیاری از نبردها می‌گردد. با سستی پادشاهان، بر قدرت پهلوانان افزوده می‌شود. زال، رستم را به البرز کوه می‌فرستد تا کی‌قباد را که از نسل فریدون است به زیر آورد. در دورهٔ صد سالهٔ پادشاهی کی‌قباد، رستم قدرت بی بدیل خود را به رخ تورانیان کشیده، به عنوان جهان پهلوان مطرح می‌شود. پس از مرگ کی‌قباد، یکی از پسران او یعنی کاووس بر تخت می‌نشیند. هفت خان رستم، داستان رستم و سهراب و سوگ سیاوش در این دوره روی می‌دهد. در این دوره، علاوه بر رستم که حماسه ساز بسیاری از جنگ‌هاست، دیگر پهلوانان ایرانی مانند: گیو، گودرز، طوس و بعدها بیژن و میلاد گرگین نیز، آفرینندهٔ صحنه‌های دلاورانهٔ بسیاری می‌شوند.

بعد از کی‌کاووس، کی‌خسرو، پسر سیاوش به فرمانروایی می‌رسد، پادشاهیِ صد و شصت سالهٔ کی‌خسرو سرشار از داستان‌های حماسی است. داستان فرود سیاوش، جنگ «بیژن» با «پلاشان» و «تژاو»، پهلوانان ترک، پیروزی‌های مقطعی «پیران ویسه» در جنگ با سپاه «طوس»،

نبرد «کشانی و رستم»، نبرد «الوی» و «کاموس»، جنگ «کاموس» و «رستم»، داستان «خاقان چین»، ظهور «پولادوند» و شکست او در برابر «رستم»، اسطوره‌ای‌ترین داستان شاهنامه یعنی نبرد «اکوان دیو» با «رستم»، نبرد بزرگ «کی‌خسرو» با «افراسیاب» و کشته شدن «پیران» و «افراسیاب» و دیگر تورانیان گناه کار در بریدن سر سیاوش، در این دوره رخ می‌دهد. پس از آن که کی‌خسرو پادشاهی را به «لُهراسب» سپرده و خود زنده به سوی بهشت روانه می‌شود و چند تن از دلیران ایرانی به دنبال او در برف و بوران ناپدید می‌شوند، دورهٔ دیگری در حوادث پهلوانی شاهنامه آغاز می‌شود. گشتاسب پسر لُهراسب، به طور ناشناس وارد روم می‌شود و پس از ابراز رشادت‌های فراوان و به همسری گرفتن کتایون، دختر پادشاه روم، تاج پادشاهی ایران را بر سر می‌نهد.

بعد از پادشاهی صد و بیست سالهٔ لهراسب، به قدرت رسیدن گشتاسپ، ظهور زرتشت و رسمی شدن دین زرتشت در ایران، اسفندیار، پسر گشتاسب نیز دلاوری‌های دیگری از خود بروز می‌دهد. او که پیروز نهایی جنگ با سالار چین است و به عنوان مؤمنی واقعی در گسترش دین زرتشتی در سرزمین‌های دیگر کوشیده، به دستور پدر به زندان افکنده می‌شود، اما پس از گرفتار شدن گشتاسب، برای نجات جان او و خواهران خود از هفت خان می‌گذرد و بالاخره در جنگ با رستم در خون خود می‌غلتد و بالاخره چندی پس از مرگ اسفندیار، رستم نیز در دورهٔ صد و بیست سالهٔ گشتاسب، با حیلهٔ شغاد، برادر ناتنی خود، در گودالی پر از تیغ و نیزه فرو می‌افتد و چشم از روی زندگی می‌بندد. با مرگ او، دورهٔ پهلوانی شاهنامه نیز به سر می‌آید.

شاهان، نیروی هم وزن پهلوانان در شاهنامه محسوب می‌شوند. هنگام مطالعهٔ این کتاب، دو خط داستانی شاهان و پهلوانان، به خوبی خود را در مسیر حوادث، نشان می‌دهند. گاه داستان به شرح حماسه‌های پهلوانان می‌پردازد و گاه این دو خط در جایی از شاهنامه یکدیگر را قطع می‌کنند و پهلوانان در کنار شاهان می‌جنگند.

از زمان کیومرث تا اواخر دورهٔ فریدون، سخنی از پهلوانان نیست و در آستانهٔ به قدرت رسیدن منوچهر، پای سام به عنوان حامی و مدافع پادشاه نو، به میان می‌آید. پس از آن، در ماجرای زال و رودابه، زال شایستگی‌های خود را به منصهٔ ظهور می‌رساند و پس از او، رستم به عنوان تهمتن و جهان پهلوان در ماجراهای سرنوشت‌ساز ظاهر می‌شود. هنگامی که رستم هنوز جوانی نو رسته است (در زمان گرشاسپ و در ری)، افراسیاب را از اسب به زمین می‌افکند، اما افراسیاب جان سالم به در می‌برد. رستم، سپس در چندین حادثه، ناجی کاووس و سپس حامی و

پرورنده سیاوش می‌شود و پس از آن خون خواه او. پس از مرگ سیاوش، بحران تضاد میان پادشاهان و پهلوانان تشدید می‌شود و اوج این درگیری، کشته شدن سودابه، سوگلی کاووس به دست رستم است.

اما کی‌خسرو از معدود پادشاهانی است که حیثیت پادشاهی را حفظ می‌کند. او در دلاوری و هم در داد و دهش برترین پادشاه به شمار می‌رود. رستم و دیگر پهلوانان، گر چه در زمان او بسیار حماسه‌ها می‌آفرینند، اما در محاق کی‌خسرو قرار دارند. کی‌خسرو تنها پادشاهی است که رستم به دل و جان از او فرمان می‌برد. در این امر، نه تنها خصوصیات منحصر به فرد کی‌خسرو که جایگاه او به عنوان پسر سیاوش - پروردهٔ رستم - نیز مؤثر است.

زمان گشتاسپ هم یکی دیگر از مقاطع برخورد شاهان و پهلوانان است. گشتاسپ، پسر خود اسفندیار را به قصد دربند کردن رستم به سیستان می‌فرستد و در گفتگوی این دو، رستم در مقایسه پادشاهی و پهلوانی، پهلوانی را برتر می‌شمارد و حتی داستان برگزیدن پادشاهان به دست پهلوانان را مطرح می‌کند. قتل اسفندیار و کشته شدن رستم در همین دوره رخ می‌دهد. اما بسیاری از اندیشمندان زنده ماندن زال و عدم اعلام مرگ او را، نمادی از زنده بودن آیین پهلوانی، می‌دانند.

می‌بینیم که شاهنامه فردوسی به لحاظ ارزش‌های داستان‌پردازی و حتی همه نمادگذاری‌ها دارای برجستگی خاصی است و بخش پهلوانی آن از منظر جنبه‌های نمایشی از جایگاه والاتری برخوردار است. اگر داستانهای پهلوانی شاهنامه را نیز با توجه به جنبه‌های نمایشی آنها با یکدیگر مقایسه کنیم، درخواهیم یافت که هر یک از این داستان‌ها هم، دارای ویژگیهای مخصوص به خود است که نقد این داستان‌ها و تعیین میزان قابلیت‌های نمایشی آنها ما را به شیوهٔ انتخاب اثر برتر از میان آثار متعدد رهنمون می‌سازد.

شناخت عمیق ارزش‌های متفاوت داستان‌های کهن و تسلط بر جنبه‌های متفاوت این آثار نشان می‌دهد که بسیاری از داستان‌های کهن ایرانی و از جمله قسمتی از شاهنامهٔ فردوسی، دارای چنان انعطافی هستند که با جا به جایی نقطهٔ آغاز و پایان آنها، یا تغییر میزان شرکت اشخاص داستان و...، نمایشنامه‌ها یا فیلمنامه‌هایی با درونمایه‌هایی متفاوت حاصل خواهد آمد.

در هر حال، حاصل این پژوهش عبارت است از: تهیه‌ی آمار و ارقام نمایشنامه‌های ایرانی، تجزیه و تحلیل داستان‌های پهلوانی شاهنامه و بررسی آنها از جنبه‌ی بار نمایشی، ارائه

راهبردهایی در راستای دست یافتن به شیوه‌های اقتباس از این داستان‌ها، مقایسه‌ی جنبه‌های دراماتیک از داستان‌های پهلوانی شاهنامه و... باشد که دیگر پژوهشگران به جنبه‌هایی دیگر از این اثر بزرگ که تأثیر شگرفش در وحدت ملی و تحکیم روحیه‌ی پاکی ـ دلیری ـ جوانمردی و وطن‌دوستی غیرقابل انکار است ـ بیشتر بپردازید. چنین باد.

فصل اول

شاهنامه و عناصر نمایشی

الف ـ نمایش و عنصر نمایشی

درام از واژه یونانی Drama گرفته شده است، این واژه به معنی نمایش دادن، نمایش، کاری که نمود می‌یابد، عمل (Action)، تقلید انسان در حال انجام دادن کاری، هم چنین به معنی نمایشنامه‌های جدی (اعم از آن که پایان شاد یا غم‌انگیز داشته باشند) است. پیدایش درام به یونان پیش از دوره‌ی میلاد مسیح باز می‌گردد.

ارسطو ضمن ارائه تعریف تقلید، سوفوکل و اریستوفان را از شمار کسانی می‌داند که به نوعی تقلید می‌کردند و چون این دو؛ اعمال و اطوار اشخاص را در حال عمل و حرکت نمایش می‌دادند، آثارشان را درام خوانده‌اند. او قوم «دوریان» را مبدع لفظ درام بر می‌شمارد، زیرا قوم «دوریان»، لفظ حاکی از فعل و عمل را «دران» می‌گفتند و لفظ «درام» از آنجاست.

ارسطو می‌نویسد: «هومر اولین کسی بود که راه و رسم کمدی را به شاعران بعد آموخت و هزل را به صورت درام درآورد».[1] از قرن نوزدهم، اروپاییان لفظ درام را برای نمایشنامه‌هایی به کار بردند که به زندگی مردمان متوسط می‌پرداخت.[2] امروزه عموماً واژه‌های درام و نمایش، همین طور دراماتیک و نمایشی را به یک معنا به کار می‌برند. با این حال باید به تفاوت‌های ظریف آنها

۱ـ ارسطو، فن شعر؛ ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳، ص ۲۷.

۲ـ امروزه نیز بعضی، لفظ «درام» را مترادف با نمایشنامه‌ای حزن‌انگیز می‌دانند.

واقف بود. واژهٔ دراماتیک «Dramatique» به هر چیزی اطلاق می‌شود که به تئاتر مربوط باشد، یا برای تئاتر باشد، یا منشأش از تئاتر باشد؛ مثل اثر دراماتیک، سبک دراماتیک و... . اما واژهٔ «نمایش» همهٔ آن چه را که واژهٔ دراماتیک القا می‌کند، شامل نمی‌شود. «اصولاً نمایش در فارسی مفهوم وسیع‌تری دارد. در فارسی هر چیزی را که به معرض تماشاگذارده می‌شود، با نمایش بیان می‌کنند؛ مثلاً رقص و آواز و عملیات اکروباسی را هم نمایش می‌گویند و ترکیباتی مثل نمایشگاه که در برابر Exposition به کار می‌رود. این، وسعت مفهوم کلمه را نشان می‌دهد. در حالی که درام حالت اختصاصی‌تری دارد و صرفاً به تئاتر تعلق دارد».[۱] با این اوصاف و با چشم پوشی از اختلاف نظری که پژوهشگران بر سر واژهٔ دراماتیک و نمایش دارند، مراد از عناصر دراماتیک ادبیات داستانی در این پژوهش، عناصری است که اثر ادبی را جالب توجه، مهیج، متحرک و نمایشی می‌سازند. اصلی‌ترین تفاوت یک اثر دراماتیک با یک اثر غیر دراماتیک را نیز در نمایشی و تصویری بودن، داشتن حرکات و وجود عنصر داستان در اثر مورد نظر می‌دانیم؛ به عبارت دیگر عناصری که به خواننده یاری دهد تا شخصیت‌ها، وقایع و... را آن گونه که هست، در ذهن خود مجسم سازد.

ب ـ عناصر نمایشی داستان‌های پهلوانی شاهنامه

کدام ویژگی‌ها، قابلیت مبدل شدن به اثر نمایشی را به داستان‌های شاهنامه می‌بخشند؟ همان گونه که پیشتر اشاره شد، پژوهشگران برای تبیین این موضوع از شیوه‌های گوناگونی سود جسته‌اند قبل از پرداختن به ده عنصر دراماتیک داستان‌های پهلوانی شاهنامه، برای نشان دادن آرای مختلف در این زمینه، شیوه‌های مختلف استخراج عناصر دراماتیک از شاهنامه مرور می‌گردد.

عبدالرضا فرید زاده نمونه‌های عینی عناصر دراماتیک در داستان‌های پهلوانی شاهنامه را این‌گونه توصیف می‌کند:[۲] همین که در داستان‌های شاهنامه دربارهٔ پهلوانان و ماجرا و

۱ـ همدانی، ناد علی، پایان نامهٔ تحصیلی (دورهٔ لیسانس)، «ارزش بار دراماتیک داستان رستم و سهراب»، سال تحصیلی ۵۴-۱۳۵۳، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، مبحث تعاریف.

۲ـ این گفتگو را پژوهشگر این تحقیق در مهر ماه ۱۳۷۹ انجام داده است.

۱ـ عبدالرضا فریدزاده، کارگردان، نمایشنامه‌نویس و منتقد تئاتر، نویسنده‌ی کتب و مقالات نمایشی، گفت و گوی نگارنده باوی در مهرماه ۱۳۷۹.

سرنوشتشان سخن به میان می‌آید، موجب می‌شود که هر داستانش قابلیت تبدیل به اثری دراماتیک را داشته باشد؛ چرا که هر پهلوان از حیث ساختار شخصیتی، ظرفیت «شخصیت دراماتیک» بودن را داراست. پهلوان، آدمی است تلاشگر برای رسیدن به انسان و انسانیت و انسانیت یعنی کسب پاره‌ای از خصال و اوصاف پروردگاری در حد ظرفیت انسانی (که می‌دانیم ظرفیت کمی نیست). پهلوانی که برخی از این اوصاف و خصال را کسب کرده، یقیناً برخی دیگر را یا به دست نیاورده و یا کمتر به دست آورده است. همین داشتن و نداشتن، بهترین عامل برای ایجاد کشمکش میان پهلوان با موقعیت، با خود، با دیگران و با جامعه و با طبیعت می‌شود.

کسانی اوصاف و خصال به دست آمده را درک نمی‌کنند و در مقام مقایسه او با خود خویشتن بر می‌آیند و این موجب تضاد و درگیری میان آنها می‌شود. مثال: وقتی که اسفندیار موقعیت خاص رستم را با خود مقایسه کرده، گمان می‌کند که رستم حاضر می‌شود دست او را ببندند. اما پاسخ رستم چنین است.

که گفتت برو دست رستم ببند؟ نبندد مرا دست، چرخ بلند...

و تضاد و کشمکش اوجی دیگر می‌گیرد.

کسانی اوصاف به دست آمده را درک می‌کنند و دیگر اوصاف و خصائل را از او انتظار دارند و نبود یا کمبود آن اوصاف و خصال دیگر، درشت جلوه می‌کند و آنان که از پهلوان توقع دارند، این را برنمی‌تابند و همین باعث درگیری و کشمکش آنان با پهلوان می‌شود.

اوصاف به دست نیامده، باعث کشمکش پهلوان با خودش می‌شود، زیرا دو گونه اوصافش با هم در جدال و ستیز و رویا رویی قرار می‌گیرند. مثال: وقتی که رستم با تمام راستی و پاکی و صدقش، پس از شکست از سهراب، به او دروغ می‌گوید: رسم ما این است که سه بار کشتی بگیریم.

از سوی دیگر، خصال خوب پهلوان برای برخی کسان حسدانگیز می‌شود، و برای زبونان و پست همتان موجب ترس و این حسادت و ترس، آنان را به توطئه علیه پهلوان تحریک می‌کند که خود موجب ایجاد کشمکش می‌گردد. مثال: اسفندیار به دلیل ترس یا حسدی که نسبت به برتری‌های او وجود دارد، به جنگ با رستم برانگیخته می‌شود تا به دست رستم از میان برداشته شود. این همان نیروی متضادی است که وقتی به عرصه‌ی عمل درآید باعث کشمکش می‌شود، کشمکشی که از دیدگاه محققی دیگر از نظر سمت و سو به بیرونی و درونی، به لحاظ اهمیت به فرعی و اصلی و از نظر انواع به هفت نوع تضاد فرد با خودش، فرد با فرد دیگر، فرد و جامعه، فرد و

هستی، جامعه با جامعه دیگر، جامعه با طبیعت و پاره‌ای از جامعه با پاره‌ی دیگر خود تقسیم می‌شود[۱].

به عنوان مثال، نیروی پهلوان باعث تضاد او با طبیعت می‌شود و نیروهای طبیعی فوق‌العاده یا نیروهای ما فوق طبیعی بر سر راهش قرار می‌گیرند. مثال: رستم و سهراب، برای یافتن اسب مناسب به رنج می‌افتند - چاه شغاد نیز از دیگر نمونه‌هاست - اسفندیار رویین تن که در برابر رستم قرار داده می‌شود با اژدها - دیو - و... درگیر است. به طور کلی به دلیل قدرت روحی و جسمی پهلوان، همواره ضد قهرمان‌های طبیعی، انسانی، اجتماعی و روانی نیز در مقابل او بسیار قوی انتخاب می‌شوند. مجموع اینها موجب می‌شود که پهلوان، مدام در کشمکش‌های مختلف دراماتیک درگیر شود. نمونهٔ جمع خصال نیک و بد در پهلوانان شاهنامه:

سهراب: دلیر و جنگجو و قدرتمند، اما خام و بی‌تدبیر. دارای عاطفه اما فاقد اندیشه.

طوس: دلیر و جنگ آزموده و مجرّب، امّا کم خرد، کینه توز و کم تدبیر.

اسفندیار: مبارز، جنگ آزموده، فرهیخته، متعالی و قدرتمند و دیانت خواه، اما قدرت پرست.

و...

به دلیل نمونه وار بودن شخصیت‌ها در شاهنامه، به تعبیر عبدالرضا فریدزاده خصائل پهلوان و ضد قهرمان‌ها نیز، کلی، نمونه وار، و بنابراین استثنایی و در عین حال هر زمانی‌اند و توانمندی لازم برای تعمیم و عبور به ذهن‌ها و زمان‌های دیگر را هم دارند.

به دلیل همین نمونه واری، وقایعی که پهلوانان شاهنامه در آن شرکت دارند، درشت و کلان، و بنابراین نوع کشمکش‌های آنان نیز درشت، کلان و فراگیر و برای هر ذهن و زمانی جذّاب است:

در چاه شدن بیژن ـ هفت خان رستم ـ هفت خان اسفندیار ـ ماجرای سیاوش ـ کشته شدن سهراب ـ تراژدی اسفندیار ـ زال و رودابه ـ سیمرغ و زال ـ سیمرغ و رستم ـ رستم و اشکبوس ـ تهمینه و رستم ـ و... . در تمامی این وقایع، اولاً فردوسی موفق شده است اصل دراماتیک مهم توازن نیروها میان قهرمانان و ضد قهرمانان را به خوبی رعایت کند، ثانیاً نوع کشمکش‌ها و چیدن موانع بر سر راه قهرمان، قدرتمندانه، روانکاوانه و جامعه شناسانه انجام گرفته است، ثالثاً

۱ـ کاخی، ابوالقاسم: جنبه‌های نمایشی در ادبیات کهن (متن پژوهش منتشر نشده،) تهران وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی معاونت پژوهش و آموزش، مرکز پژوهش‌های بنیادی، زمستان ۱۳۷۴، ص ۳۲.

موضوعات، مضامین و درون مایه‌ها، چنان که اشاره رفت کلان، فراگیر، و همیشگی‌اند و کهنه و واپس مانده در زمان خود نیستند:

عشق پاک دلدادگان ـ عشق پلید نامادری به پسر خوانده ـ جاه‌طلبی ـ قدرت خواهی ـ جدال پدر و پسر ـ ستیز بر سر دین ـ تعصب افراطی ـ خرد ورزی و تعادل ـ امتحان پس دادن برای احراز شایستگی یا بی گناهی ـ گناه ـ توبه ـ اتّهام ـ تبرئه ـ دین پروری ـ راستی ـ پاکی ـ نیک اندیشی ـ شجاعت ـ حسادت ـ رذالت ـ حیا ـ گذشت ـ شاد خواری و شاد زیستی و غم زمانه را به هیچ گرفتن ـ غیرت ـ جوانمردی ـ وطن دوستی ـ تجاوز ـ دفاع ـ جهان بینی عرفانی ـ ایثار و....

چنان که ملاحظه می‌شود، تمامی درون مایه‌ها، مضامین و موضوعات مطرح شده در شاهنامه، دغدغه‌های همیشگی ابنای بشر (هر دو دسته نیک و بد) بوده و هست و این البته ناشی از جهان بینی دینی فردوسی است. می‌دانیم که جهان بینی دینی موجب دل مشغولی انسان به تفکیک میان درست و نادرست، و ترجیح خیر بر شر می‌شود.

از دیگر سو، این که فردوسی برای قهرمان نقاط ضعفی در نظر گرفته و حتّی برترین پهلوانان اثر او هم یک هاماریتا (نقطه ضعف، پاشنه آشیل، چشم اسفندیار) دارند، کارش را از دیدگاه فنی دراماتیک برجسته‌تر کرده است. داشتن هاماریتا یکی از اصول تراژدی است تا قهرمانی برجسته و نیک در اثر آن به افول و نزول رسد و افول و نزول او باعث ترس و شفقت در مخاطب شود؛ ترس از این که مبادا خود به سرنوشت قهرمان دچار آید و شفقت به خاطر این که حیفش آید، آدمی این همه نیک، افول کند. این ترس و شفقت توأم است که باعث کاتارسیس (تزکیه) مخاطب خواهد شد؛ چرا که او را به بررسی، نقد و اصلاح خود وامی‌دارد. مثلاً قدرت پرستی اسفندیار و هم چنین چشم آسیب پذیرش (که اوّلی باعث فریب خوردن و دومی باعث نابودی‌اش می‌شود)، موجب مرگ دلخراش او می‌شوند. او در شاهنامه همتایی ندارد، مگر رستم، ابر پهلوان شاهنامه. اسفندیار تمام قدرت‌های روحی و جسمی را دارد، ولی همین دو هاماریتای درونی و برونی او را نابود می‌کنند و ترس و شفقتی بسیار قوی و مؤثر در مخاطب ایجاد می‌شود.

در شاهنامه، کشمکش‌ها در آن واحد چندگانه‌اند و این از خواص یک درام خوب است. مثلاً در داستان رستم و سهراب، دو نوع اصلی کشمکش عینی (جنگ دو نیروی قوی یعنی رستم و سهراب) و کشمکش ذهنی (تلاش برای شناختن طرف مقابل) وجود دارد. به علاوه، کشمکش فرد با فرد (در شکل کشمکش سهراب با مادرش، سهراب با گردآفرید، سهراب با هجیر، سهراب با

رستم، رستم با کی‌کاووس و...)، کشمکش جمع با جمع (سپاه ایران و توران) و کشمکش فرد با طبیعت یا ماوراء الطبیعه (ضعف رستم در برابر سهراب، ضعف سهراب در برابر تدبیر سیمرغ و...) را یک جا مشاهده می‌کنیم. و با دقیق‌تر شدن در داستان، کشمکش‌های دیگری نیز کشف می‌شود.

گفت و شنودها: در شاهنامه، بسیاری از گفت و شنودها دراماتیک هستند. از سویی فضاسازی، موقعیت، ساختار شخصیتی افراد، میزان اهمیت واقعه، و حس و حال گوینده را القا می‌کنند و از دیگر سو، روال گفتار چنان است که احساس نمی‌شود حرف کس دیگر (صاحب اثر) در دهان گوینده گذاشته شده است.

رستم به اشکبوس:

مرا مادرم نام، مرگ تو کرد — زمانه مرا پتک ترگ تو کرد

پیاده مرا زان فرستاده طوس — که تا اسب بستانم از اشکبوس

کشانی پیاده شود هم چو من — بدو روی خندان شوند انجمن

گفتگوی اسفندیار و مادرش (کتایون):

سهراب: پی کام او تاج بر سر نهم — همه کشور ایرانیان را دهم

تو را بانوی شهر ایران کنم — به زور و به دل جنگ شیران کنم

تهمینه: زگنج و ز فرمان و رأی سپاه — تو داری، برین بر فزونی مخواه

یکی تاج دارد پدر بر پسر — تو داری دگر لشگر و بوم و بر

چو او بگذرد تاج و تختش توراست — بزرگی و اورنگ و بختش توراست.

سخنان رستم به سپاه:

- پیش از پیروزی سپاه توران:

کنون گر همه پیش یزدان پاک — بغلتیم با درد یک یک به خاک

سزاوار باشد که او داد زور — بلند اختر و بخش کیوان و هور

مبادا که این کار گیرد نشیب — مبادا که آید به ما بر نهیب

- پس از پیروزی، در مورد سپاه شکست خوردهٔ توران:

به گنج و به انبوه بودند شاد — زمانی ز یزدان نکردند یاد

سپه بود و هم گنج آباد بود　　سگالش همه کار بیداد بود

در شاهنامه، وصف و نقل نیز قوّهٔ تجسّم و تصور را به شدت تحریک می‌کند و قابلیت در خدمت عمل، حرکت، و تصویر درآمدن را به میزان بالایی دارا هستند.

یکی تنگ میدان فرو ساختند　　به کوتاه نیزه همی باختند
گرفتند زان پس عمود گران　　همی کوفتند آن بر این، این بر آن
به زه بر نهادند هر دو کمان　　ز کلک و ز پیکان نیامد زیان
غمی شد دل هر دو از یکدیگر　　گرفتند زان پس دوال کمر

وصف و نقل در این جا عیناً به مثابه یک دستور صحنهٔ صریح موجز و صحیح است که اولاً موقعیت و فضای صحنه را مجسّم می‌کند و ثانیاً موجب ایجاد چند دقیقه عمل صحنه‌ای (عمل دراماتیک) می‌شود: مدتی نیزه بازی و عدم حصول نتیجه ـ سپس جنگ با گرز و باز هم بی نتیجگی ـ بعد از آن جنگ با تیر و کمان و بی گزند ماندن دو پهلوان ـ و در آخر کشتی میدانی یعنی گرفتن دوال کمر و... و ثالثاً حالات کلی و شخصیت را توصیف می‌کند (چنان که معمول دستور صحنه و دستور بازی است) و وارد جزئیات بیهوده نمی‌شود و در عین حال توازن نیرو را به خوبی در کل ادبیات و نیز در مصراع چهارم بیان می‌کند:

رستم پس از یک دور جنگیدن با سهراب:

بخورد آب و روی و سر و تن بشست　　به پیش جهان آفرین شد نخست
همی خواست پیروزی و دستگاه　　نبد آگه از بخشش هور و ماه

و یا:

چنان دید گودرز یک شب به خواب　　که ابری بر آمد ز ایران پر آب
بران ابر باران خجسته سروش　　به گودرز گفتی که بگشای گوش
به توران یکی شهریار نو است　　کجا نام او شاه کی‌خسرو است.

مجموع اینها، به اضافهٔ روابط دقیق علّی و معلولی که باعث ایجاد منطق محکم و بسیار باورشدنی در سراسر داستان‌های شاهنامه شده است (چنان چه امور غیر عادی و غیر طبیعی مانند جنگ با دیو سپید، حضور زن جادو، وجود سیمرغ و... را نیز باورپذیر می‌کند)، عناصر و ویژگی‌های دراماتیکی هستند که به داستان‌های شاهنامه، قابلیت تبدیل شدن به اثری نمایشی را می‌بخشند. البته در شناخت و تشخیص این عناصر و ویژگی‌ها، از ریتم و ضرب مناسب، و لحن

و فضا بندی مساعدی که در ادبیات داستان‌ها تعبیه شده‌اند و برای انتقال به درام به کمترین تغییرات نیاز دارند، نمی‌توان صرف نظر کرد».

برخی نویسندگان نیز برای نشان دادن قابلیت‌های نمایشی داستان‌های پهلوانی شاهنامه، دست به خلق فیلمنامه‌ها و نمایشنامه‌هایی با الهام از این داستان‌ها زده‌اند. این دسته از نویسندگان، در حقیقت عناصر دراماتیک داستان‌های شاهنامه را در عمل به نمایش گذاشته‌اند.

پژوهشگر دیگری برای نشان دادن عناصر دراماتیک یکی از داستان‌های شاهنامه، این سؤال را مطرح کرده است که آیا اصولاً داستان رستم و سهراب ظرفیت باز آفرینی به صورت تراژدی را دارد؟ او سپس به نقل از لاروس می‌نویسد: «تراژدی شعری است درامی، که شخصیت‌های برجسته و مشهوری را در حین عمل نشان می‌دهد و با نمایش مبارزه‌ها و رنج‌های انسانی و فاجعه‌هایی که به نتایج متعددی منجر می‌شوند، ایجاد هیجان و تأثیر شدید می‌کند».[۱]

داستان رستم و سهراب واجد این ویژگی‌هاست؛ یعنی دو پهلوان نامی با تمام فزون‌خواهی‌هایشان رو به روی هم قرار می‌گیرند، فاجعه‌ای به دست تقدیر تکوین می‌یابد و کشته شدن پسر به دست پدر، ایجاد تأثر و هیجان می‌کند.

ارسطو برای تراژدی اجزایی قائل شده که آن اجزا، یعنی داستان، اخلاق، گفتار، فکر، صحنه آرایی و آواز نیز در داستان رستم و سهراب وجود دارد.

منظور از داستان، ترکیب وقایع است. اخلاق، صفاتی است که به قهرمانان نسبت می‌دهند. فکر، سخنانی است که قهرمانان در اثبات نکاتی می‌گویند و مراد از گفتار ترکیب کلام منظوم است. «این چهار جزء یا چهار رکن تراژدی در داستان رستم و سهراب وجود دارد. صحنه آرایی و آواز، دو جزئی است که داستان رستم و سهراب فاقد آن است و نویسندهٔ تراژدی باید بر اساس اندیشه و به ابتکار خود این دو جزء را بر آن بیفزاید و با ترکیب آنها سایر اجزای داستان را روی صحنه به صورت عمل و نمایش درآورد».[۲]

البته بر خلاف نظر این پژوهشگر، فردوسی در بعضی موارد، صحنه را با توصیف جزئیات شرح داده است که در بحث زمان و مکان بدان خواهیم پرداخت.

۱ـ ر ک: همدانی، ناد علی، پژوهشی در ارزش‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب، پایان نامه دوره لیسانس، استاد راهنما: دکتر مهدی فروغ، سال تحصیلی ۱۳۵۳-۵۴، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک.

۲ـ همان، ص ۵۰

از جمله دلکش‌ترین و مؤثرترین اجزای تراژدی (از نظر ارسطو، هنر شاعری، ص ۷۳) تغییرات ناگهانی و شناسایی است که هر دو از اجزای داستان شمرده می‌شوند.

تغییرات ناگهانی آن است که در داستان، وضعی به وضع مخالف آن تحول یابد. بر اساس نظر ارسطو، این تحول بر حسب احتمال و یا به حکم ضرورت پیش می‌آید. اما «شناسایی، تحولی است ناگهانی از ندانستن و نشناختن به دانستن و شناختن و در بین اشخاصی که باید در داستان به خوشبختی یا بدبختی برسند، صورت می‌گیرد و به دوستی یا دشمنی می‌انجامد».[۱]

نادعلی همدانی دو عامل تغییرات ناگهانی و شناسایی، در داستان رستم و سهراب چنین بررسی می‌نماید.

عامل تغییرات ناگهانی در داستان رستم و سهراب:

- رستم برای تفریح و رفع دلتنگی به نخجیر می‌آید، اما اسبش گم می‌شود و همین واقعه، وضع را عوض می‌کند و یک شبه رستم را صاحب زن و در غایت امر، صاحب یک فرزند می‌کند. نطفه فاجعه همین جا بسته می‌شود.

- رستم و سهراب سه بار می‌جنگند و پیروزی سهراب حتمی است، ولی فرصتی که سهراب به رستم می‌دهد، یک تغییر دیگر در داستان به وجود می‌آورد.

- بار سوم وضع دگرگون می‌شود و رستم، سهراب را بر زمین می‌زند (مهم‌ترین تغییر ناگهانی) و بی درنگ خنجر را در پهلوی او می‌نشاند و بلافاصله هم عظمت فاجعه روی می‌نماید و رستم و سهراب هر دو به شناسایی می‌رسند.

با این اوصاف، داستان رستم و سهراب، یکی از دلکش‌ترین اجزای تراژدی، یعنی تغییرات ناگهانی را در زیباترین و متنوع‌ترین شکل آن داراست.

عامل شناسایی در داستان رستم و سهراب:

رستم بلافاصله پس از شکافتن پهلوی سهراب، با شنیدن نام خود از زبان او و دیدن نشانه‌های خویش، فرزندش را می‌شناسد؛ یعنی از نشناختن و ندانستن به شناختن و دانستن می‌رسد. سهراب هم در همین لحظه به معرفتی که در جستجویش بوده، دست می‌یابد. این از یک نظر، زیباترین نوع شناسایی است، زیرا با تغییرات ناگهانی همراه است. همین شناسایی بعد از فاجعه نیز در تماشاگر (یا خواننده) حس ترحم و ترس و وحشت را برمی‌انگیزد. چنین

۱- همان، ص ۹۲.

نتیجه‌ای از ویژگی‌های تراژدی است.

ارسطو به چند نوع شناسایی اشاره می‌کند:

۱ـ شناسایی از راه علامت و نشان

۲ـ شناسایی بر اثر تعقل و اندیشه

۳ـ شناسایی‌ای که از وقایع داستان حاصل می‌شود.

از دیدگاه ارسطو بدترین نوع شناسایی، از راه علامت و نشان است. او معتقد است که این نوع شناسایی از همه به هنر دورتر است. شناسایی در رستم و سهراب هم از همین نوع است؛ یعنی رستم با دیدن مهره‌ی یادگاری خود، سهراب را می‌شناسد.

ارسطو ضمن آن که فاجعه را جزو سوم داستان می‌نامد، معتقد است که وقایع تراژدی باید با مرگ و خونریزی همراه بوده و دردناک باشد.[۱] ارسطو معتقد است که هدف اصلی یک تراژدی، تزکیه (کاتارسیس) است و لذت تراژیک نیز از طریق فاجعه ایجاد می‌شود؛ فاجعه‌ای که حس رحم و ترس را برمی‌انگیزد. از طرفی می‌دانیم که مناسب‌ترین نوع فاجعه برای تراژدی، فاجعه‌ای است که میان کسان یک خاندان روی دهد. فاجعه‌ای هم که در داستان رستم و سهراب رخ می‌دهد، مناسب‌ترین نوع فاجعه برای یک تراژدی است، زیرا در این داستان خون پسری پهلوان به دست پدری پهلوان ریخته می‌شود. پس داستان رستم و سهراب، جزو سوم داستان یک تراژدی را نیز در قوی‌ترین و مناسب‌ترین و مؤثرترین شکل ممکن داراست

ارسطو در ادامهٔ خصوصیات تراژدی می‌گوید: «قهرمان تراژدی باید شخصی برجسته و از کسانی باشد که بخت و نام و مقامی بلند دارند و نباید به حد اعلی نیک سیرت و دادگر باشد و باید به بدبختی برسد، نه به علت بد سیرتی و تبه کاری بلکه بر اثر خطایی که از او سر زده است».[۲] رستم با چنین الگویی کاملاً قابل تطبیق است.[۳] او پهلوانی است صاحب منصب که لقب تاج بخش دارد، زیرا کی‌قباد و کی‌کاووس را خود به تخت شاهی و سلطنت نشانده است. از طرفی گر چه خدا پرست و خردمند است، ولی به حد اعلی، یک موجود اهورایی نیست، زیرا نَسَب به مهراب کابلی می‌برد که او هم از نسل ضحاک ماردوش است و پدرش هم زال است. پس خمیره‌اش

۱ـ ارسطو، فن شعر، ص ۹۴

۲ـ همان، ص ۹۹.

۳ـ رک: همدانی، ناد علی، پژوهشی در ارزش‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب، پایان نامه دوره لیسانس، ص ۱۰۰ به بعد.

آمیزه‌ای است از نیروهای اهورایی و اهریمنی، در این میان خطای رستم، آز اوست که این نقص تراژدی رستم و سهراب به شمار می‌رود.

محمد خیری،[1] نویسندهٔ کتاب «اقتباس برای فیلمنامه» هم در بحث خود دربارهٔ عناصر دراماتیک داستان‌های شاهنامه، ضمن آن که این کتاب را یکی از معتبرترین متون ادبیات کلاسیک می‌نامد، می‌گوید: این کتاب دارای ویژگی‌های تصویری و عناصر نمایشی و یا به عبارتی سرشار از عناصر دراماتیک است. این امر هم از نقطه نظر تعریف آکادمیک داستان مبنی بر وجود مقدمه، متن و نتیجه و هم از نظر نوع نگاه انسانی به مسائل و رویدادهایی که یک انسان در زندگی‌اش احتمالاً با آن مواجه می‌شود، صادق است؛ یعنی این خصوصیات، شاهنامه را در شمار آثاری قرار داده که به بهترین شکل ممکن، و در حد اعلی، ویژگی‌های نمایشی را در خود جای داده است و این امر تفوق داستان‌های شاهنامه بر متون دیگر ادبی را کاملاً آشکار ساخته است». او ضمن آن که خمسهٔ نظامی و داستان‌های مثنوی معنوی مولوی را به عنوان آثاری نام می‌برد که از نظر غنای عناصر دراماتیک در ردهٔ بعدی قرار دارند، در مقایسهٔ شاهنامهٔ فردوسی و مثنوی معنوی می‌گوید: «جنبهٔ نمایشی مثنوی معنوی نسبت به شاهنامه کمتر است، زیرا در داستان‌های شاهنامه، خواننده با مفاهیم عینی و قابل لمس سر و کار دارد، ولی در داستان‌های مثنوی معنوی با معانی عمیق عرفانی و فلسفی روبروست که البته قابلیت به تصویر کشیدن این مفاهیم، نسبت به داستان‌های شاهنامه کمتر است.

هنگامی اثری را دارای عناصر دراماتیک می‌دانیم که طبیعتاً خصوصیات یک اثر نمایشی را در خود گنجانده باشد. مثلاً داستان مورد نظر باید دارای یک یا چند قهرمان و ضد قهرمان باشد که ضدقهرمان در یک انسان ممکن است، حتی نیروهای ماوراء الطبیعه باشد. یک اثر نمایشی دارای یک زمان تاریخی مشخص است (در شاهنامهٔ فردوسی زمان اسطوره‌ای ارائه می‌شود). از طرفی، داشتن یک مکان جغرافیایی خاص، زمینه‌های ظهور بحران، کشمکش، تعلیق، گره افکنی و گره گشایی و درون مایه مناسب هم از دیگر خصوصیات یک اثر دراماتیک است که همهٔ

۱ـ محمد خیری، متولد ۱۳۳۰، شهر ارومیه است. او فارغ التحصیل رشتهٔ سینما و تلویزیون در سال ۱۳۵۷ (رتبهٔ اول دانشگاه) از دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک (دانشگاه هنر فعلی) است. این فیلمساز و مدرس سینما که تاکنون کارگردانی بیش از بیست فیلم مستند را در کارنامهٔ خود دارد، دارای تألیفاتی است به اسامی: «اقتباس برای فیلمنامه» «شناخت سینمای مستند» و «استفاده از داستان در سینما». مصاحبه با محمد خیری در مهر ۷۹ به وسیله پژوهشگر این تحقیق انجام گرفته است.

این ویژگی‌ها را در شاهنامه می‌بینیم.

محمد خیری می‌گوید: مطلبی که همواره از طریق مطالعات آکادمیک اثبات شده و ادبیات نمایشی در طول تاریخ با آن مواجه بوده، این است که هر داستان که در آن مسألهٔ عاطفی و احساسی انسان‌ها مطرح شود، یعنی احساس در آن قوی‌تر باشد، قابلیت نمایشی خواهد داشت. این عامل را ما در داستان‌های رستم و سهراب، رستم و اسفندیار و سیاوش به خوبی مشاهده می‌کنیم. علاوه بر اینها چنین داستان‌هایی، خصوصاً داستان سیاوش، شاهکار شاهنامه فردوسی، دارای وحدت موضوع و دربرگیرندهٔ جنبهٔ تأثر انگیزی قصه است.

محمد خیری داستان ضحاک و کاوهٔ آهنگر را نیز از داستان‌های زیبا و نمادین شاهنامه فردوسی می‌داند: این داستان از دو بخش مجزا تشکیل شده است؛ بخش اول داستان فریدون و دیگری داستان کاوه آهنگر است.

داستان اول با خواب ضحاک در مورد زوال پادشاهی‌اش به دست فریدون آغاز شده، با ماجراهای جالب مخفی کردن کودک از سوی فرانک و جستجوی سربازان ضحاک برای یافتن فریدون ادامه یافته و به نجاتِ فریدون منتهی می‌گردد.

داستان دیگر، داستان زندگی کاوه است؛ آهنگری که هفده تن از پسرانش به دست ضحاک کشته شده‌اند و اکنون درصدد نجاتِ جان هجدهمین فرزند خود است. ضحاک از کاوه می‌خواهد که به عدالت ضحاک شهادت دهد، ولی کاوه نمی‌پذیرد. این کشمکش بالاخره به شوریدن کاوه علیه ضحاک منجر می‌شود. جالب این که این دو داستان موازی هم پیش می‌روند؛ یعنی فریدون و کاوه، در یک نقطه از داستان با هم تلاقی می‌کنند. در انتها، ضحاک به دست مردمانی که زیر پرچم مردی آهنگر گرد آمده‌اند، از سلطنت خلع شده و در کوه البرز زندانی می‌شود». همان گونه که محمد خیری می‌گوید، اقتباس‌گر می‌تواند، فیلمنامه‌اش را با مونتاژ موازیِ زندگیِ فریدون و کاوه و پسرانش ـ که اتفاقاً هر دو در نقطهٔ مقابل ضحاک قرار دارند ـ آغاز کرده و با توجه به عناصر غنی دراماتیک این دو داستان، آنها را به مسیری هدایت کند که نهایتاً به سرنگونی ضحاک بینجامد.

قدم علی سرامی نیز پژوهشگری است که به بررسی عناصر و اجزای داستان‌های شاهنامه پرداخته است. او در جواب به این سؤال که شکل‌شناسی داستان و ادبیات داستانی چگونه است، می‌نویسد: «برای این کار نخست باید نوعیت داستان‌های مورد بررسی خویش را مشخص کنیم؛

یعنی تعیین کنیم که داستان‌ها بزمی‌اند یا رزمی، فلسفی‌اند یا عرفانی، اساطیری‌اند یا تاریخی، تخیلی‌اند یا واقع‌گرا... سپس باید داستان را به اجزایی که از آنها ترکیب شده‌اند، تجزیه کنیم و به مقایسه و مقابله اجزای متناظر با یکدیگر بپردازیم. مشابهت‌ها و مباینت‌هایشان را دریابیم و دلایل قوت و ضعف هر یک را پیدا کنیم.

هر داستان قابل تفکیک به عناصر و اجزای زیر است:

۱ـ گفتارها ۲ـ کردارها ۳ـ پندارها ۴ـ قهرمانان ۵ـ زمان ۶ـ مکان ۷ـ آرایه‌ها ۸ـ شیوهٔ نقل ۹ـ شگردها و مناسبات اجزا با یکدیگر ۱۰ـ منطق حاکم بر مناسبات کردارها و قهرمانان.

هر یک از اجزای بالاتر نیز به نوبهٔ خود در چهره‌های گوناگون ارائه می‌شوند. گفتار یک داستان می‌تواند به گونه‌های گفت و شنود (دیالوگ)، تک گویی (مونولوگ)، پرسش و پاسخ، مناظره، رای زنی گروهی با یکدیگر، نیایش، رجز خوانی، سخنرانی، پیام گزاری، نامه نگاری، مرثیه خوانی، اندرز گویی و فرمان و گونه‌های احتمالی دیگر باشد.

قهرمانان داستان هم از دیدگاه‌های مختلف قابل طبقه بندی هستند و مثلاً می‌توان آنها را به گونه‌های طبیعی، مابعد الطبیعی، یا به طبقات اجتماعی‌شان: شاهان و شاهزادگان، پهلوانان، موبدان، وزیران، افراد عادی و... تقسیم کرد.[۱]

مروری بر چندین نگاه در استخراج عناصر دراماتیک داستان‌های پهلوانی شاهنامه، نشان می‌دهد که این داستان‌ها از اهمیّت فراوانی برخوردارند و همچنین از قابلیت انعطاف فراوانی نیز برای اقتباس بهره‌مندند.

بعد از این مقدمه در مورد درام و عناصر دراماتیک، عناصر دراماتیک در داستان‌های پهلوانی شاهنامه را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

۱ـ پیرنگ (طرح و توطئه) plot

پیرنگ یا طرح و توطئه، اصطلاحی است که بعضی آن را معادل چارچوب یا طرح نیز در نظر گرفته‌اند. با این حال باید دانست که پیرنگ، نه چارچوب و نه طرح است. «پیرنگ مرکب از دو کلمهٔ

۱ـ سرامی، قدم علی، از رنگ گل تا رنج خار، شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه، تهران شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸، ص ۷.

پی + رنگ است. پی (pay) به معنای بنیاد، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش. بنابراین روی هم پیرنگ به معنی بنیاد، نقش و شالودهٔ طرح است... پیرنگ طرحی است که نقاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند».[۱]

پیرنگ در حقیقت نقشه،[۲] طرح،[۳] توطئه،[۴] یا الگوی[۵] حوادث در یک نمایش، شعر یا اثری از ادبیات داستانی است که علاوه بر آن دربرگیرندهٔ ساختار رویدادها و شخصیت‌های داستانی نیز هست؛ به گونه‌ای که حس کنجکاوی خواننده را برانگیزد و باعث تعلیق در تماشاچی یا خواننده گردد. پیرنگ در روند حرکتش در زمان و مکان موجب بروز سؤال‌هایی در سه زمان می‌گردد؛ چرا آن اتفاق افتاد؟ چرا این دارد اتفاق می‌افتد؟ در آینده چه اتفاقی خواهد افتاد و چرا؟».[۶]

آن چه پیرنگ را از طرح و چارچوب متمایز می‌سازد، این است که پیرنگ علاوه بر خلاصه داستان، رابطه علّی حوادث را نیز بیان می‌کند. با این وصف شاید تعریفی که «کنی»، استاد دانشگاه منهتن از پیرنگ ارائه داده، بهترین تعریف باشد: «وقتی از پیرنگ سخن می‌گوییم، منظورمان چیدن حوادث تاریخی در توالیِ زمانی نیست. برای نویسنده، کارهای دیگر مهم‌تر است. او با ترتیب و تنظیم حوادث داستان خود طبق ضرورت‌ها ـ به غیر از ضرورت زمانی ـ پی رنگ را خلق می‌کند؛ به عبارت دیگر پیرنگ نه تنها ما را از روابط زمانی حوادث آگاه می‌کند که عنصری مؤثر در آشکار نمودن روابط علّی داستان نیز محسوب می‌شود».[۷]

بر اساس تعاریفی که از پیرنگ ارائه شد، داستان‌های پهلوانی شاهنامه از پیرنگ‌های هم‌سنگی برخوردار نیستند. چگونگی قرار گرفتن حوادث در برخی داستان‌های این اثر، ناقض یک پیرنگ خوب است، اما در دسته‌ای دیگر از داستان‌ها این گونه نیست.

هر چند این داستان‌ها عموماً خصوصیات یک قصهٔ اسطوره‌ای را دارند و نباید در پی تطبیق

۱ـ میر صادقی، جمال، عناصر داستان، شفا، ۶۴، ص ۱۵.

2- Plan

3- Design

4- Scheme

5- Pattern

6- Dictionary of Literary Terme. J. A. Cuddon, penguin books, 1979, P, 513.

7- How to Analyse Fiction, W. P. Kenney, Ph.D. Department of English Manhattan college, 1966 by thor Publications, INC, pp, 8-23.

آنها با عناصر داستانی مدرن بود، اما طرح و توطئه در معدودی از داستان‌های شاهنامه آن چنان محکم است که گویی فردوسی آنها را بر اساس خصوصیات تکنیکی داستان‌های امروزی طرح ریزی کرده است. در این مواقع، حوادث داستان‌های شاهنامه با نظمی شگفت‌آور کنار هم چیده شده‌اند و رابطهٔ علّی به نحوی مقتضی آنها را به هم پیوند داده است.

در هر حال نقطهٔ مشترک هر دو دسته از داستان‌های پهلوانی شاهنامه، بی‌ارادگی انسان در مقابل تقدیر است؛ چنان که گویی تقدیر، ریشهٔ علّی همه حوادث به شمار می‌رود. پهلوانان بی‌هماوردی چون رستم، اسفندیار، سهراب، سیاوش و... که در مقابله با حوادث سترگ داستان سرفراز از میدان بیرون می‌آیند، به گونهٔ غیر قابل تصوری در مقابل تقدیر ضعیف و بی اراده‌اند و پیشاپیش در مقابل آن چه تقدیر رقم می‌زند (قوانین اجتماعی حاکم بر جامعه) سر تسلیم فرود آورده‌اند:

سام باید از میان پهلوانی و رسوایی، یکی را برگزیند، او پهلوانی را انتخاب می‌کند و این گونه زال را از خود می‌راند. رستم باید خنجر بر تهی‌گاه فرزند بنشاند، که می‌نشاند. اسفندیار با همهٔ دلبستگی‌هایش به رستم و در حالی که جهان پهلوان ایران زمین را تا سر حد عشق دوست می‌دارد، به مصاف رستم می‌رود و رستم با این که می‌داند کشتن اسفندیار نابودی خود او را در پی دارد، با پیروی از رسمِ جهان پهلوانی دست به بند نمی‌دهد و اسفندیار را به خاک در می‌غلتاند و این همان قانونی است که افراسیاب را با آگاهی از عواقبِ وخیم کشتن سیاوش؛ به قتل پروردهٔ رستم (سیاوش) وامی‌دارد. افول ستارهٔ اقبال رستم بعد از مرگ اسفندیار و کشته شدن افراسیاب به دست کی‌خسرو نیز نتایج طبیعی این اعمال است.[1]

داستان فرود نیز حکایت دیگری از جدال انسان و سرنوشت را به تصویر می‌کشد؛ جدالی که بازندهٔ اصلی آن انسان است. با این که فرود به ایرانیان دل می‌بندد و به توصیه مادرش، جریره، از جنگ با خویشان خود می‌گریزد، اما طوس او را به ستیزی بیهوده می‌کشاند. شاید اگر سردار دیگری جز طوس به کلات می‌رفت، داستان زندگی فرود این گونه غمگنانه نوشته نمی‌شد. اما فرود، این پهلوان شجاع و مغرور که خون سیاوش را در رگ و تن خود دارد، در مقابل خیره سری‌های طوس چاره‌ای جز انتخاب مرگ و تن سپردن به تیغ ندارد. و بالاخره جریره باید با به

۱ـ البته در بخشهایی از داستان‌های شاهنامه، پهلوانان بر قوانین اجتماعی فائق می‌آیند. از این نمونه است: پیوند زال و رودابه که در ابتدا به سبب مغایرت با قوانین اجتماعی، اسباب پریشانی خاطر بزرگان را فراهم آورده بود.

آتش کشیدن دژ و مرگ جانسوز خود، شایستگی همسری سیاوش و مادری فرود را به اثبات برساند؛ چنان که رستم باید با به جان خریدن خطر، در کسوت بازرگانان به سرزمین توران پا بگذارد.

داستان بیژن و منیژه با برخورداری از پیرنگی زیبا، حوادثی نفس گیر و خصوصاً انتهایی خوش، از قابلیت‌های زیادی برای تبدیل شدن به یک اثر جذاب برخوردار است.[1] صحنه ورود دادخواهان شهر ارمان و داوطلب شدن بیژن برای کشتن گرازان بعد از سکوت دیگر پهلوانان و صحنه نجات یافتن بیژن به دست جهان پهلوان رستم و جنگ و گریز رستم، از نمایشی‌ترین صحنه‌های تصویر شده در داستان‌های شاهنامه به شمار می‌روند. اما در میانهٔ این داستان نیز حوادث جذابی رُخ می‌دهد؛ حوادثی که غالباً بر محور جسارت و خامی بیژن، کینهٔ افراسیاب نسبت به ایرانیان، وفاداری منیژه به بیژن و شجاعت و زیرکی رستم دور می‌زند. اگر بیژن تنها داوطلب کشتن گرازان است، دلیلش آن است که جوان است و جویای نام و اگر این همه ساده دلی از خود نشان می‌دهد، علتش آن است که به اندازهٔ جسارتش خام است و تازه کار. پس در چارچوب شخصیت بیژن جز این عمل منطقی نمی‌نماید: «فردوسی در داستان بیژن و منیژه برای منطق بخشیدن به داستان، بسیار استادانه عمل کرده است. وی این داستان را به صورت جداگانه سروده و در جایگاه فعلی قرار داده است... خواننده در سطح منطق ظاهری داستان، با طرحی قوی و استادانه روبروست، اما می‌توان جلوه‌هایی نادر از عدم استحکام طرح را نیز در این داستان مشاهده کرد. به عنوان مثال اگر کردار سپاه آراستن رستم را برای نبرد با افراسیاب از داستان حذف کنیم، خدشه‌ای در کلیت داستان وارد نمی‌شود. این که رستم در این صحنه میمنه را به اشکش و میسره را به رهام و زنگه می‌دهد و خود باگیو در قلب سیاه جای می‌گیرد، در ساختار منسجم داستان، از جنبهٔ علت و معلولی مستحکمی برخوردار نیست و این نکته با در نظر داشتن این قاعده که در طرح داستان، هر حادثه‌ای باید زاینده اجباری در منطق داستان باشد، سازگاری ندارد. با این وجود، باید توجه داشت که داستان بیژن و منیژه، بخشی از یک

۱ـ در سال‌های میانی پادشاهی کی‌خسرو، اهالی شهر ارمان (یک منطقه مرز نشین) از تاختن گرازان به سرزمینشان نزد کی‌خسرو شکوه می‌برند. از میان همهٔ پهلوانان، بیژن داوطلب نابودی آن حیوانات درنده و خون‌خوار می‌شود. کی‌خسرو، گرگین پهلوان را همراه بیژن می‌فرستد. بیژن در حالی که گرگین از یاری‌اش سر باز زده، گرازان را نابود می‌کند. گرگین از روی حسادت، بیژن را به راهی می‌فرستد که انتهایش اسارت در چاهی است عمیق و تاریک. بعدها رستم در لباس بازرگانان به توران می‌رود و با یاری منیژه، دختر افراسیاب و (همسر بیژن) پهلوان دربند ایرانی را می‌رهاند.

حماسهٔ بزرگ است و وجود چنین صحنه‌هایی در یک اثر حماسی اجتناب‌ناپذیر است. شاید هم فردوسی به سبب رعایت امانت و حذف نکردن بخشی از اصلِ داستان این صحنه را شرح داده باشد.

در صحنه‌ای دیگر از داستان، بعد از نبرد بیژن با گرازان، به مورد دیگری از بی‌منطقی برمی‌خوریم. بیژن و گرگین صرفاً برای جنگ به بیشه ارمان رفته‌اند. اما در آن جا:

چو از جنگ و کشتن بپرداختند　　نشستن گه رود و می‌ساختند

که معلوم نیست، چنین اسباب عشرتی را در چنان بیشهٔ غریبی چگونه فراهم کرده‌اند.

... جلوه‌ای دیگر از بی‌منطقی در طرح داستان بیژن و منیژه را باید با توجه به وقایع قبل از داستان بررسی کرد و آن، انگیزهٔ نبرد میان ایران و توران در این داستان است. داستان بیژن و منیژه از آن جاکه دارای ساختاری مستقل از داستان‌های دیگر است، انگیزه‌ای درونی برای نبرد بین دو جناح متخاصم دارد. چنان که پیشتر هم اشاره شد، در این داستان، کینه‌جویی رستم از تورانیان، تنها به دلیل اسارت بیژن در آن سرزمین صورت می‌گیرد و هر چند چندین بار به قتل سیاوش توسط افراسیاب اشاره می‌شود، اما این امر انگیزهٔ نبرد ایران با توران نیست و همین نکته با حقانیت ایرانیان در این نبرد که در جای جای داستان به طور ضمنی به آن اشاره شده است، تناقض دارد.

با پیش چشم داشتن جایگاه داستان در شاهنامه، به بی‌منطقیِ دیگری نیز برمی‌خوریم: می‌دانیم که ظهور زردشت در شاهنامه مدت‌ها پس از ماجراهای داستان بیژن و منیژه واقع شده است، اما در داستان مذکور، به کرات به مطالبی می‌رسیم که مربوط به آیین زردشتی هستند و از آن جمله است آفرین خوانی رستم خطاب به کی‌خسرو که در آن از تمامی امشاسپندان زردشتی یاد می‌شود».[1]

«در مجموع عمده‌ترین خصوصیات پیرنگ داستان‌های شاهنامه را می‌توان این گونه بر شمرد:

۱ـ رشتهٔ علیت در اپیزودهای شاهنامه نسبت به داستان‌های سنتی ـ اعم از منظوم و منثور ـ استوارتر است.

۱ـ بیات بابلقانی، حسین، بررسی داستان بیژن و منیژه از دیدگاه هنر داستان‌پردازی و اسطوره‌شناسی، پایان نامهٔ دوره کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تیر ماه ۱۳۷۷، ص ۴۷.

۲ـ طراحی داستان‌ها عموماً سنجیده است.

۳ـ سیر رویدادهای داستان به سمت اوج، بسیار آرام و منطقی است.

۴ـ در مواردی که طرح داستانی، ساده و تکراری است، تنها راهی که فردوسی برای خروج داستان از یک نواختی ملال آور اختیار می‌کند، تنوع بخشیدن و درج توصیفات گوناگون است».[۱]

۲ـ گفتگو Dialougue

در گفتار روزمره، گفتگو و مکالمه، غالباً به یک معنا به کار می‌رود و بعضی از واژهٔ مکالمه برای عنصر دراماتیک گفتگو استفاده می‌نمایند، در حالی که بعضی دیگر گفتگو و مکالمه را دو مقولهٔ جداگانه می‌دانند. مکالمه تنها به اطلاعات می‌پردازد. در حالی که یک گفتگوی خوب در معرفیِ گوینده، ایجادِ کشمکش، زمینه چینی و توضیح صحنه و فضاسازی و هم چنین در انتقالِ فکر و اندیشه مؤثر است.

گفتگو چنان در حرکت داستان تأثیر دارد که دربارهٔ آن گفته‌اند: نگارش گفتگو یعنی نگارش درام. پس اگر اقتباس گر بر تکنیک‌های گفتگونویسی مسلط باشد، بی‌شک با مطالعهٔ داستان مورد نظر درخواهد یافت که گفتگوهای آن چه اندازه دراماتیک هستند. و اگر جملات فاقد روح درام هستند، چگونه در بازآفرینی به گفتگوهایی دراماتیک تبدیل خواهند شد.

«صحنه‌های گفتگو در متون دراماتیک، از اهمیت خاصی برخوردار است، زیرا علاوه بر آن که می‌تواند تنش‌های روانی مطلوبی را در جریان درام ایجاد کند، ضمایرِ مکنون شخصیت‌ها را نیز برملا می‌کند. درام‌های دیالوگه و متکی بر گفت‌وگوهای نمایشی این قابلیت را دارند که موقعیت‌های بحرانی را توسط برهان و ادلهٔ کلامی شخصیت‌ها به موقعیت‌های مستحکم تبدیل کنند و در این حالت، دیالوگ، عنصری در خدمت رفع تنش‌های درام است، اما عکس این حکم نیز صادق است؛ یعنی گفت و گوها گاهی موقعیت‌های ساکن و ایستا را به لحظاتِ تنش‌زا و بحرانی تبدیل می‌کنند. در این حالت، دیالوگ، عنصری است که توسطِ جدل و سفسطه به رد آرای شخصیت مقابل می‌پردازد و درام را از موضع نظم به موقعیت بی‌نظمی و اختلال می‌کشاند.

۱ـ صادقی ده چشمه، اسماعیل، عناصر و اساطیر داستان زال و رودابه، پایان نامه دوره کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، اسفند ۱۳۷۷، ص ۲۰۰

وضعیت سومی نیز در این میان وجود دارد که ناشی از عدم اصطکاک گفت‌وگوها با یکدیگر است. در این حالت که در درام‌های موسوم به «ابزورد» روی می‌دهد، پرسوناژها هر یک کلام خود را می‌گویند، بدون آن که توجه کنند که این کلام پاسخ حرف‌های طرف مقابل است یا خیر. بدین ترتیب انگار همه حرف می‌زنند، بدون آن که کسی مخاطبش دیگری باشد.»[۱]

در راستای بررسی گفتگو در ادبیات کهن باید توجه داشت که بعضی جملات در موقعیت خاص، ارزش دراماتیک فوق‌العاده‌ای پیدا می‌کنند: «...سخن دراماتیک با مآخذ مکالمات روزمره، سخنی است که همواره سنگینی خاصی روی آن احساس می‌شود و به عواملی جدا از آن چه که مطرح نموده، بستگی دارد. چرا بعضی کلمات کیفیتی عادی دارند و چگونه دراماتیک می‌شوند؟».[۲]

معمولاً در گفتار خوب و دراماتیک باید شخصیت گوینده، مخاطب و هم چنین موضوع مشخص باشد و مهم‌تر از همه این که گفتگو باید طرح را تقویت کند. به عنوان مثال در این جمله: «تو فکر می‌کنی که من رستم هستم. اگر می‌خواهی پیغامت را به رستم برسانم»، اطلاعاتی در مورد سخنگو، شخص مخاطب و موضوع یعنی شخص مورد بحث ارائه می‌شود. هم چنین این جمله می‌تواند در ارتباط با جملات دیگر باعث تقویت طرح گردد.

فردوسی در داستان‌های شاهنامه، از عنصر دراماتیک گفتگو به خوبی سود جُسته است. در گفتگوهای شخصیت‌های داستانی او، توصیف، معرفی شخصیت، کشمکش... به روشنی هویداست.[۳] در داستان رستم و سهراب، وقتی رستم از خواب برمی‌خیزد و جای رخش را خالی می‌بیند، چنین به گفتگوی با خود (مونولوگ) می‌پردازد:

همی گفت کاکنون پیاده دوان — کجا پویم از ننگ تیره روان

...چه گویند گردان که اسبش که برد — تهمتن بدینسان بخفت و بمرد

هر چند داستان رستم و سهراب، بخشی از یک حماسهٔ بزرگ است و پیش از آن که رستم به

۱ـ ارجمند، مهدی، منشأ تولّد متن دراماتیک، حوزه هنری، ۱۳۷۸، ص ۱۰۲.

۲ـ افشار، سهراب، گفتگوی دراماتیک، پایان‌نامه فوق لیسانس، استاد راهنما: خانم اکرم امیر افشاری، دانشکده هنرهای دراماتیک ۱۳۵۲، ص ۳.

۳ـ پژوهشی دیگر (عناصر و اساطیر داستان زال و رودابه، پایان‌نامه‌ی اسماعیل صادقی ده چشمه ص ۱۱۷)، نیز بدون در نظر گرفتن تأثیر گفت وگو در ایجاد حرکت به انواع گفتار وگفت وگو در شاهنامه به صورت نیایش خداوند، فرمان، گزارش، نفرین، وصیت، رجزخوانی، سرزنش، گلایه، رازگویی، مجادله، تقاضا، پوزش، وصیت، زنهارخواهی، پرسش و پاسخ، اشاره نموده و برای هر عنوان نیز مثالی از شاهنامه ارائه داده است.

سمنگان رود، لحظهٔ تولد او، دلاوری‌های نوجوانی و سلحشوری‌های جوانی‌اش را در ضمن روایت‌ها و گفتگوهای دیگر داستان‌ها دیده‌ایم، امّا در داستان رستم و سهراب نیز به عنوان یک اپیزود مستقل از کلیت شاهنامه، گفتگو وظایف متفاوت خود را ایفا کرده و در معرفی شخصیت، نمایش صحنه، فضا سازی، ایجاد کشمکش و انتقال اندیشهٔ داستان مؤثر است.

پس از آن که شاه سمنگان رستم را به آرامش دعوت می‌کند و از او می‌خواهد که میهمان سمنگانیان باشد، تنشِ اوّلیهٔ داستان به پایان می‌رسد. در حقیقت گفتگوهای این بخش از داستان، لحظات بحرانی داستان را به موقعیت‌هایی ایستا و ساکن تبدیل می‌نماید.

طی این گفتگو، خواننده، برتری قدرت رستم و ضعف دیگر شخصیت‌ها را در مقابل او حس می‌کند و با عامل جدال (دزدیدن رخش) و صحنهٔ داستانی (کاخ شاه سمنگان) آشنا می‌شود.

«از دیگر مواردی که شاهنامه را از سایر متون داستانی کهن متمایز ساخته، لحن آن است. فردوسی لحن دلخواه را به سریع‌ترین و طبیعی‌ترین وجه ممکن به خواننده انتقال می‌دهد. لحن سراسر داستان‌های شاهنامه، حماسی است و داستان‌ها و ماجراهای غنایی، آن را از وحدت نینداخته است... البته لحن این بخش از شاهنامه هم با لحنِ داستان‌های عاشقانه‌ی محض، مثلِ ویس و رامین، خسرو و شیرین و... متفاوت است».[1]

در داستان رستم و سهراب نیز، لحن به موقع گفتگو را یاری می‌دهد:

صلابت سخن رستم در گفتگو با سران سمنگان، این چنین در لحن پرخاش جویانه‌اش نمودار می‌شود:

ور ایدون که رخشم نیاید پدید　　سران را بسی سر بخواهم برید

و لطافت کلام، در شبی که تهمینه خود را به رختخواب رستم می‌رساند، این گونه نرم و آرام بر پردهٔ گوش می‌نشیند:

چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام　　تو گویی که از غم به دو نیمه‌ام

و خشم سهراب در این گفتار:

که من چون ز همشیرگان برترم　　همی بآسمان اندر آید سرم

ز تخم کی‌ام و ز کدامین گهر　　چه گویم چو پرسد کسی از پدر؟

گر این پرسش از من تو داری نهان　　نمانم ترا زنده اندر جهان

۱ـ همان، ص ۱۳۶ .

نخوت کاووس در این گفتار:

که رستم که باشد که فرمان من — کند پست و پیچد ز فرمان من
اگر تیغ بودی کنون پیش من — سرش کندمی چون ترنجی ز تن

هیبت رستم در این پاسخ:

من آن رستم زالِ نام آورم — که از چون تو شه خم نگیرد سرم
ز مصر و ز چین و ز هاماوران — ز روم و زسگسار و مازندران
جگر خستهٔ تیغ و تخش منند — همه بنده در پیش رخش منند
تو اندر جهان خود ز من زنده‌ای — به کینه چرا دل برآگنده‌ای
چه کاووس پیشم چه یک مشت خاک — چرا دارم از خشم کاووس باک؟

ضعف لحن رستم در این خواهش:

... به یزدان بنالید کای کردگار — بدین کار این بنده را پاس‌دار
همان زور خواهم کز آغاز کار — مرا دادی ای پاک پروردگار

و بالاخره زاری و درماندگی یل سیستان بعد از شناختن سهراب، که به واقع، نمایشی از دریدن جامه، کندن موی و پاشیدن خاک بر سر است:

همی گفت کای کشته بر دست من — دلیر و ستوده به هر انجمن

.....

این گفتگوها علاوه بر این که خواننده را در توصیفِ شخصیت یاری می‌دهد، در بیان کشمکش‌ها و پیشبرد حرکت داستانی نیز مؤثرند. گاه لحن پرخاش‌جویانه، آرامش داستان را به هم می‌ریزد و حادثه را پیش می‌برد:

هجیر دلیر سپهبد منم — هم‌اکنون سرت را زتن بر کنم
فرستم به نزدیک شاه جهان — تنت را کند کرکس اندر نهان

از لحن که بگذریم، گاه گفتگو، وظیفهٔ اطلاع رسانی دارد و در ایجاد کشمکش بی‌تأثیر است، امّا در انتقالِ اندیشهٔ داستان مؤثر است؛ مانند زمانی که افراسیاب خبر سر برداشتن سهراب را می‌شنود:

چو بی‌رستم ایران به چنگ آوریم — جهان پیش کاووس تنگ آوریم

وز آن پس بسازیم سهراب را ببندیم یک شب برو خواب را

رجز خوانی نیز از نمونه گفتارهایی است که در شاهنامه استفاده شده و باعث گسترش کشمکش و در نتیجه پیشبرد حادثه و ایجاد حرکت در بسیاری از داستان‌های حماسی شاهنامه شده است. رجز خوانی «رستم و کشانی» از نمونه رجز خوانی‌های موفق شاهنامه به شمار می‌رود. در این رجز خوانی، دو پهلوان این گونه سعی در خالی کردن ته دل یکدیگر دارند:

خروشید کای مرد رزم‌آزمای هم آوردت آمد مشو باز جای
کشانی بخندید و خیره بماند عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که نام تو چیست تن بی‌سرت را که خواهد گریست؟
تهمتن چنین داد پاسخ که نام چه پرسی کزین پس نبینی تو کام
مرا مادرم نام مرگ تو کرد زمانه مرا پتک ترگ تو کرد
کشانی بدو گفت بی‌بارگی بکشتن دهی سر به یکبارگی
تهمتن چنین داد پاسخ بدوی که ای بیهوده مرد پرخاش جوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد سر سرکشان زیر سنگ آورد
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ سوار اندر آیند هر سه به جنگ
هم‌اکنون ترا ای نبرده سوار پیاده بیاموزمت کارزار

رستم اسبِ کشانی (اشکبوس) را به خاک می‌غلطاند. رستم از تیر بارانِ کشانی جان به در می‌برد و تنها با یک تیر، ضدّ قهرمانِ داستان (کشانی) را به زانو می‌افکند و پس از آن، زیباترین گفتگو بین قضا و قدر خلق می‌شود:

قضا گفت گیر و قدر گفت ده فلک گفت احسنت و مه گفت زه

همان گونه که می‌بینیم این گفتگوها، علاوه بر ایجاد کشمکش و پیشبرد حرکت داستان، در گسترش شخصیت نیز نقش اساسی ایفا می‌کنند. در مقابل گفتگوهای پرصلابتِ کاموس و رستم که از آغاز با رجزخوانی همراه است، گفت و شنود پیران و گودرز بسیار خواندنی است. این گفت و شنود، دو شخصیت پیر و سال خورده و حکیم را به تصویر می‌کشد (گسترش شخصیت)؛ شخصیت‌هایی که آرام آرام داستان را با گفتگوهایشان به فاجعه نزدیک می‌سازند.

پیران ابتدا به گودرز چنین می‌گوید:

به تنها من و تو برین دشت کین بگردیم و کین آوران هم چنین

ز ما هر که او هست پیروز بخت — رسد خود به کام و نشیند به تخت
اگر من به دست تو گردم تباه — نجویند کینه ز توران سپاه
به پیش تو آیند و فرمان کنند — به پیمان روان را گروگان کنند
وگر تو شوی کشته بر دست من — کسی را نیازارم از انجمن
مرا با سپاه تو پیکار نیست — بریشان ز من نیز تیمار نیست
چو گودرز گفتار پیران شنید — از اختر همی بخت وارونه دید

وگودرز، پس از حمد خداوند، به پیران این گونه پاسخ می‌دهد:

ز خون سیاوش به افراسیاب — چه سود است، از داد سر بر متاب
که چون گوسفندش ببرید سر — پر از خون دل از درد و خسته جگر

پس از آن، گودرز به یاد پیران می‌آورد که سیاوش به سوگند او (پیران) سر داده است و گفتگویش را این گونه ادامه می‌دهد و به فاجعه نزدیک می‌سازد:

مرا حاجت از کردگار جهان — برین گونه بود آشکار و نهان
که روزی تو پیش من آیی به جنگ — کنون آمدی نیست جای درنگ

شناخت ویژگی‌های گفت و گو در شاهنامه به اقتباس‌گر امکان می‌دهد که در تلخیص، بازنویسی و بازآفرینی داستان، از شیوه‌های فردوسی در به کارگیری گفتگو استفاده کنند.

۳ـ قهرمان‌سازی (شخصیت پردازی) Characterization

خلق عینی اشخاص تخیلی[1] در ادبیات داستانی را شخصیت‌پردازی می‌گویند. اما شخصیت‌پردازی به شیوهٔ متداول عبارت است از: معرفی شخصیت با روایت مستقیم، شناساندن شخصیت از طریق گفتگو و شخصیت‌پردازی در قالب اعمال شخصیت.

بر این اساس، شخصیت، فردی است که خواننده در خلال مطالعه داستان با خصوصیات جسمانی، روانی، عادات و اخلاق خاص او و جایگاه اجتماعی‌اش به خوبی آشنا می‌شود.

«در شناخت انواع شخصیت‌هایی که در تاریخ ادبیات دراماتیک به آنها پرداخته شده است، می‌توان تقسیم‌بندی چهارگانه‌ای قایل شد که شاید کلی‌ترین تقسیم‌بندی ممکن از انواع

۱ـ واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی (جمال میر صادقی و میمنت ذوالقدر، کتاب مهناز، ۱۳۷۷، ص ۱۷۶)، خلق عینی اشخاص تخیلی را اعم از انسان، حیوان و شی می‌داند.

شخصیت در ادبیات دراماتیک باشد. این تقسیم‌بندی عبارت است از:

۱ـ شخصیت اسطوره‌ای

۲ـ شخصیت افسانه‌ای

۳ـ شخصیت رئالیستی

۴ـ شخصیت مدرن».[۱]

پیداست که شخصیت‌های داستان‌های پهلوانی شاهنامه از دو نوع اول است. به همین دلیل در یک تقسیم‌بندی کلی‌تر اصولاً برای نقش‌آفرینان داستان‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای به جای شخصیت از واژهٔ قهرمان استفاده می‌شود. اما با این که شخصیت معمولاً در قالب حماسه و اسطوره نمی‌گنجد و مبحث ادبیات کهن عموماً با قهرمان و ضد قهرمان همراه است، فردوسی در برخی از داستان‌های پهلوانی شاهنامه، با نمایاندن خصوصیات درونی قهرمانان از تیپ سازی دور و به شخصیت‌پردازی نزدیک شده است.

ورود فردوسی به دنیای درونی شخصیت‌ها، یکی از وجوه تمایز شاهنامه نسبت به بسیاری از آثار کهن است. این مهم در کنار توصیف گاه دقیق‌تر خصوصیات جسمانیِ شخصیت‌ها برای شرکت در کشمکش‌ها و ثبت شدن در خاطر خواننده، تأثیر فراوان دارد. توجه فردوسی به توصیفِ ویژگیهای درونی قهرمان‌ها در آثار پژوهشگران دیگر نیز انعکاس یافته است. چنان که در کتاب «درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی» می‌خوانیم:

«... شاهنامه از لحاظ دقت در ترسیم خصوصیات اشخاص به ویژه جنبه‌های درونی، در رأسِ همهٔ متون داستانی سنتی فارسی، اعم از منظوم و منثور قرار دارد. بی آن که بخواهیم شاهنامه را استثنایی در داستان‌پردازی گذشته قرار دهیم، باید بگوییم که فردوسی گاهی، فقط گاهی و تا حدودی، از توصیفات کلی سنخی به جانب ترسیم خطوط دقیق شخصیتی متمایل شده است. البته این مطلب در مورد برخی از مهم‌ترین قهرمانان مثل رستم، اسفندیار و گشتاسب، آن هم از لحاظ توصیفات مربوط به جنبه‌های درونی آنان صدق می‌کند».[۲]

سعید حمیدیان مبنای متغیر شخصیت، در رفتار بعضی شخصیت‌های داستانی را این گونه تبیین می‌کند: «... گرایشِ تقریبی قهرمانان شاهنامه به واقعیت از لحاظ ویژگی‌های نفسانی، به

۱ـ زاهدی، فریندخت، شخصیت‌پردازی در ادبیات نمایشی، در: فصلنامه هنر، شمارهٔ ۳۴، ص ۴۶.

۲ـ حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران نشر مرکز، ۱۳۷۲، ص ۱۵ .

رغم تمامی خصوصیات خارق‌العادهٔ جسمانی از قبیل ابعاد و نیرو و رشد جسمانی و هم چنین دلیری‌ها و کردارهای غریب آنها، تنها تا حدّی است که آنان را در نظر ما قابل درک و لمس‌پذیر کند.

همهٔ قهرمانان شاهنامه ایستا نیستند. برخی خواه برای برهه‌ای محدود و خواه تا پایان عمر دگرگونی می‌پذیرند، اما به دلایل و انگیزه‌هایی که مشخص و معقول است. مثلاً افراسیاب در سال‌های نخستین اقامت سیاوش در توران در اثرِ مهری که به دلیل شایستگی‌های شاهزادهٔ جوان از جمله خوشخویی و هنرمندی او به وی می‌یابد، برای مدتی سیرت اهریمنی را به یک سو می‌نهد و نهایت اِکرام را در حق او می‌کند و حتی دخترش فرنگیس را به وی می‌دهد. که ظاهراً علاوه بر ویژگی‌های مهرانگیز سیاوش، عواملی سیاسی و تبلیغاتی و رقابت باکاووس نیز در این امر مؤثر بوده است. اما بعد به تدریج و در اثر بدسگالی فزایندهٔ گرسیوز به او بدبین می‌شود و بدین سان مقدمات فاجعهٔ قتل او فراهم می‌گردد. اسفندیار چنان که می‌دانیم تحتِ تأثیر عوامل متضاد، رفتارها و واکنش‌هایی ضدّ و نقیض از خود بروز می‌دهد، چراکه تنزل و تلوّن، ویژگی ثابت اوست تا لحظهٔ مرگ که حقایق بر او عیان می‌شود و یکسویه می‌گردد.[۱]

حمیدیان یکی از خصوصیات شاهنامه ـ خصوصیت عمومی داستانهای سنتی ـ در شخصیت‌پردازی را وجود قرینه‌هایی در اشخاص داستان می‌داند.[۲] به عنوان مثال در جنگ‌های ایران و توران در حالی که زال و گودرز راهنمایی شاه ایران را به عهده دارند، ویسه و پیران راهنمای شاه تورانیان هستند. و یا در داستان رستم و اسفندیار، در حالی که زال، رستم را راهنمایی می‌کند، پشوتن راهنمایی اسفندیار را به عهده دارد.

حمیدیان معتقد است که بعد از پهلوانانی چون «گرشاسب»، «سام»، «قارن»، «قبادکاوه»، «آوگان»، «شیروی»، «شاپور»، و پدرش «نستوه»، «شیدوش»، «تلیمان» و «سرویمنی»، مرکز ثقلِ قهرمانی‌ها از شاهان اساطیری به پهلوانان منتقل شده و شاه و پهلوان به دو شخص تفکیک می‌شود: «شاه در مرکز به کار ادارهٔ مملکت و صدور فرمان‌ها می‌پردازد و جز به ندرت در لشکرکشی‌ها شرکت نمی‌کند. از این پس تا پایان عصر پهلوانی، تنها موردی که شاه و پهلوان در وجود یک تن گرد می‌آید، کی‌خسرو است؛ با این فرق که نقش پهلوان به قوت خود باقی است و

۱ـ همان، ص ۵۷.

۲ـ ر.ک. همان، ص ۶۰.

زال، رستم و دیگر پهلوانان در امور، حضور فعال دارند».[۱] برخی ویژگی‌های شاهان از این دیدگاه چنین است:[۲]

ـ شاهان آرمانی دارای قدرت پیش‌بینی‌اند: فریدون سرنوشت ایرج را از پیش می‌داند. منوچهر به نوذر می‌گوید که سپاه در زمان او حمله خواهد کرد... کی‌قباد در خواب می‌بیند که تاج را دو باز سپید بر سرش می‌گذارند. آگاهی کی‌خسرو هم به صورت جام معروف تجلّی می‌کند.

ـ هنگامی که شاه تحرّک نشان دهد، پیروزی در پی دارد؛ هم چون تحرّک کاووس در نبرد مازندران.

ـ در دورهٔ آشوبِ داخلی یا جنگ خارجی، شاه جوان و دلاور لازم است و در دورهٔ بازسازی، شاه پیر و آرامش طلب؛ مثلاً برای تسخیر کاخ ضحاک فریدون جوان به میدان می‌آید و همین طور بعد از پیروزی کی‌خسرو، گشتاسپ زمامدار آرامش کشور می‌گردد.

ـ شاهان پیروز خراج را به اقشار تهی‌دست می‌بخشند.

ـ شاهان آرمانی زیاده طلب نیستند (فریدون، منوچهر، کی‌قباد و کی‌خسرو).

ـ شاهان بی‌هنر محرّک حملهٔ اجانب به کشورند؛ بیدادگری جمشید در نیمهٔ دوم پادشاهی‌اش باعث استیلای ضحاک می‌شود. سبک سری نوذر، حملهٔ پشنگ تورانی را به دنبال دارد و اعمال دور از خرد کاووس باعث حملهٔ افراسیاب به ایران می‌گردد. هم چنین لهراسب و گشتاسپ نیز باعث حملهٔ ارجاسپ به ایران می‌شوند.

ـ شاهان فرّه‌مند، معمولاً نشانه‌هایی جسمانی که مؤید پیوند آنان با عوالم آسمانی است، دارند؛ مثلاً خاندان کی‌قباد، خالی بر بازو دارند و هم چنین سیاوش، فرود و بالاخره کی‌خسرو.

ـ شاهان نازپرورده، غالباً بد می‌شوند؛ هم چون کاووس، نوذر و گرشاسپ.

ـ شاهان خوب هم چون منوچهر و کی‌خسرو با پهلوانان میانهٔ خوبی دارند.

و اما ویژگی‌های کلّی پهلوانان:

ـ پهلوانان آمیزه‌ای از تهوّر و متانت و چاره‌گری هستند.

ـ پهلوانان عاملی بی‌اراده نیستند.

ـ پهلوانان، دانشورند.

۱ـ همان، ص ۱۸۷.

۲ـ ر.ک. همان، صص ۱۹۱ـ۳۹۷.

- پهلوانان آینده نگر هستند.
- پهلوانان پرکار و در عین حال تودار و کم‌حرفند.
- پهلوانان، اهل مشورتند.
- پهلوانان، آمیزه‌ای از اعتقاد دینی و رزم‌آوری‌اند.
- پهلوانان، وظیفهٔ آباد داشتن سرزمین، بخشیدن مال و... را هم به عهده دارند.
- پهلوانان، شأن و جایگاهشان آن قدر بالاست که پس از پیش آمدهای ناگوار با وجود آنها، امید بهبودی هست.
- گاهی حتی شاهان هم در برابر پهلوانان بزرگ، کوچک نشان داده می‌شوند.
- گاه پهلوانان، فردی را به شاهی برمی‌گزینند.
- پهلوانان عصر حماسی بی‌استثنا با شاه بدکردار می‌ستیزند و جان خود را در مقابلِ شاهان خوب، خوار می‌دارند. آنان هیچ‌گاه شاهی را برای خود نمی‌خواهند.
- مرگ در بستر برای پهلوان ننگ است و آنان تا آخرین نفس از خود پایمردی ابراز می‌دارند.
- پهلوانان ناموس پرستند. به حفظ پرچم که مظهرِ وحدت و مایهٔ نیروی ملی است، اعتقاد دارند. غم‌خوار پهلوانان دیگرند و به هنگام فترت یاور مملکتند.
- مدبر و اهل خردند. مایهٔ رونق و آبادی ملک و بالاخره دارای سرشت دوگانهٔ خاکی - افلاکی‌اند. چنان که افراسیاب دربارهٔ رستم می‌گوید:

بدان زور هرگز نباشد هژبر　　دوپایش به خاک‌اند رو سر به ابر

- منافع شخصی را فدای منافع عمومی می‌کنند

بر اساس این تعاریف، غالب قهرمانان داستان‌های پهلوانی شاهنامه، قهرمانانی هستند که جز در موارد اندک فقط می‌توانند نمایندهٔ نسل خود باشند. عموم زنان شاهنامه هم کمابیش شبیه هم هستند و تنها سیندخت با خصوصیاتی متمایز از دیگران ظاهر می‌شود: «چهرهٔ او (سیندخت) در بالاترین حدّی است که تا پایان دورهٔ پهلوانی برای نقشِ زن می‌توان سراغ جُست. او وقتی که از ماجرای رودابه و زال آگاهی می‌یابد، اگر چه زال را می‌پسندد، اما از مهراب بیمناک است. آن گاه که مهراب نزد او می‌آید، با تمهید مقدمه‌ای زیرکانه همراه با حرکاتِ ظریف زنانه درباره این که دنیا گذران است و اگر از جهان برویم باید ملک را به دشمن بسپاریم، می‌کوشد تا ذهن شوهر سخت‌گیر خود را برای پذیرش سخنان خویش دربارهٔ دخترش آماده کند:

فـرو بـرد سـر و سـهی داد خـم　　بـه نـرگس گـل سـرخ را داد نـم

و هنگامی که خشم و تهدید مهراب را از شنیدن ماجرا مشاهده می‌کند، با حرکت زیبای حلقه کردن دست به دور کمر شوی، او را آرام می‌کند:

چو این دید سیندخت بر پای جست　　کـمر کـرد بـر گـردگاهش دو دست

سپس بیمی را که مهراب از واکنش سام دارد، باگفتن این که سام خود به زودی برای همین امر پیش او می‌آید، می‌زداید. او همیشه رگ خـواب شـوهر زود خشـم خـود را در دست دارد. فردوسی او را چنین توصیف می‌کند:

یکـی چـاره آورد از دل بـه جـای　　کـه بُـد ژرف بـین و فـزایـنده رای

چاره‌گری او این است که خود به نزد سام خواهد رفت. پس به مهراب می‌قبولاند که مال را بدهد و جان و کابلستان را باز خرد. در ضمن با زیرکی و دوراندیشی همیشگی از شوی می‌خواهد که در غیاب او دختر را آزار ندهد... سام از حرکات و سخنان این شیر زن کاردان بـه شگـفتی درمی‌آید... سیندخت سام را متقاعد می‌کند که جنگ جستن با مردم کابلستان کـاری عـبث است... این است نمونه‌ای بارز از آن چه ما استقلال شخصیتی می‌خوانیم. سیندخت همه کارهٔ ملک و چاره‌گر همهٔ مشکلات مهراب است. جالب توجه است که فردوسی چند جا صفت مردی به او نسبت می‌دهد؛ از جمله:

یکی سخت پیمان ستد زو نخست　　پس آن‌گه به مردی ره چاره جُست

و:

چو شد ساخته کـار، خـود بـرنشست　　چو گردی به مردی میان رابـبست».[1]

هر یک از دیگر زنان داستان‌های پهلوانی شاهنامه هم به گونه‌ای تصویر شده‌اند که با توجه به مشابهت‌های کلی، نمایندهٔ یک خصوصیت خاص هم هستند؛ هم چون:

رودابه: سرکش و مصمم و مقاوم.

تهمینه: نمونهٔ عجیب شهامت و جسارت.

منیژه: نمونهٔ بی‌پروا و هنجارشکن و الگوی فداکاری زنانه.

گردآفرید: نمونهٔ زیبایی، رزم‌آوری، حیلت‌سازی و زبان‌آوری.

سودابه: نمونهٔ شرارت و نابکاری زن در همهٔ ادوار.

۱ـ همان، ص ۲۱۲.

و اما مردان شاهنامه:

فریدون: جوانی است پرشهامت با قدرتِ پیش‌بینی و نخستین کسی است که درصدد دیدن سراسر جهانِ عصر برآمده است.

ایرج: جوانی است فرشته خو و عارف گونه هم چون سیاوش، در برابر پدری سخت هوشیار و جهان دیده.

منوچهر: پادشاهی است که به پهلوانان توجه دارد.

قارن (قارن کاوه): سپهدار منوچهر است. او در عین دلاوری نمونه‌ای از حیله دانی در جنگ است.

سام: جانشین گرشاسپ پهلوان اوستایی است. او و گرز معروفش به «یکزخم» معروفند. مهم‌ترین ویژگی شخصیتی سام وقار اوست. خردمند است و با اندیشه لب به سخن می‌گشاید.

زال: زال پهلوانی است با صراحت لهجه و خصوصیات ظاهری متمایز. از سویی نمونهٔ حدّت و حرارت در عشق نیز هست.

کی‌قباد: سر سلسلهٔ کیانی است. او در البرز کوه با گروهی از یارانش مخفیانه زندگی می‌کند. رستم به دستور زال، مأمور آوردن او می‌شود. او پادشاهی خردمند، دوراندیش و اهل داد و دهش است. هم چنین نمونهٔ مردان خود ساخته و پرورش یافته در محیط پاک و مصفای طبیعت نیز به شمار می‌رود.

رستم: همه چیز رستم غیر عادی است؛ پدرش، زادنش، رشدش، اسبش، سلاحش، زورش، شایستگی‌هایش، دلاوری‌هایش، خوراکش، می‌نوشی‌اش، خردش، زیرکی و کاردانی‌اش، صبر و استقامتش، حرکاتش، شیوه‌های مبارزه‌اش، فرزند کشتنش... و حتی مرگش. او جهان پهلوانی است که نمونهٔ اعتماد به نفس و امانت‌داری است. رستم از نظر ویژگی‌های جسمی و روحی برترین پهلوان شاهنامه محسوب می‌شود.

افراسیاب: پس از ضحاک، شریرترین چهرهٔ شاهنامه افراسیاب است. او هم چون ضحاک، نمادِ پلیدی و تباهی و آشناکشی است. او پدر را می‌کشد و این برادر را. هر دو به عنوان نماد، دارای علامت جسمانی جانور خویی هستند. آن با مارهای روی دوشش و این با ویژگیِ دوزیست بودنش. ضحاک ظاهر دیوگونه دارد و افراسیاب چهره و بشره‌اش سیاه است. ضحاک اصلاً مایه‌ای از مهر و محبت ندارد، ولی افراسیاب گاهی مهر می‌ورزد. در کل افراسیاب مظهر کین توزی و

پیمان‌شکنی به شمار می‌رود.

اغریرث: اغریرث برادر افراسیاب است. او تنها تورانی‌ای است که به سببِ نیکوکرداری از جملهٔ بی‌مرگان و جاودانان به شمار می‌آید. او در یکی از جنگ‌های توران و ایران مانع اسیر کشی می‌شود و طی صحنه سازی باعث نجات اسیران ایرانی می‌گردد و به همین دلیل به دست افراسیاب کشته می‌شود. اغریرث از نظرِ روحیات و رفتار به پشوتن برادر اسفندیار شباهت دارد.

کی‌کاووس: کی‌کاووس پادشاهی است که در اوستا بسیار مقتدر معرفی شده است، ولی در شاهنامه با ضعف و جنبه‌های مضحک همراه است. او با خودسری‌هایش داستان‌های خنده‌داری می‌آفریند و بارها گرفتار می‌شود و به دست رستم نجات می‌یابد. این پادشاه، خوش‌قلب و ساده دل و در عین حال مغرور است و بالاخره باعث فدا شدن فرزندش سیاوش می‌شود.

طوس: متون زردشتی، طوس را یکی از جاودانان معرفی کرده‌اند، در حالی که در شاهنامه پهلوانی است بدبین و بدروحیه (که نفوس بد می‌زند)، مغرور و زود خشم که اعمالش از سبک سری خالی نیست. این سردار ایرانی کشندهٔ فرود است.

گودرز: گودرز و خاندانش از لحاظ جایگاه و پایگاه در شاهنامه، پس از رستم و خاندان او قرار دارند. در نبردهایی که رستم حضور ندارد، گودرز حماسه‌آفرینی می‌کند. او پهلوانی است دلاور، خردمند، متین، با تدبیر، نیک اندیش و اهل صفای باطن. چنان که وقتی رستم از کاووس قهر می‌کند، یلان ایران دست به دامان گودرز می‌شوند: «سپهبد جز از تو سخن نشنود».

گیو: گیو فرزند گودرز، در ابتدا پهلوانی است که در کنار جنبه‌های مثبت شخصیتی، نقاط ضعفی هم از خود بروز می‌دهد، مثلاً وقتی کاووس در حملهٔ مازندران، دستور کشتن مردم عادی را به گیو می‌دهد، گیو می‌پذیرد و به این دستور عمل می‌کند. ولی عمل قهرمانانه او در جستجوی کی‌خسرو و یافتن و آوردنش از توران، مقامی جاودانه به او می‌بخشد و به همین دلیل در متون زردشتی نیز به عنوان یکی از جاودانان معرفی می‌شود و در نهایت نیز در پی کی‌خسرو به همراه پهلوانانی چون گستهم، طوس، فریبرز و بیژن در برف و مه کوه‌ها ناپدید می‌شود:

یکایک به برف اندرون ماندند — ندانم بدان جای چون ماندند

نماند ایچ کس را از ایشان توان — برآمد به فرجام شیرین روان

سهراب: سهراب از پدری ایرانی و مادری تورانی زاده می‌شود و بیش از همه به سام شبیه است. با همهٔ خردی، حتی بیش از پدرش رستم بلند پرواز است. از نیروی بازوی حیرت‌انگیزی

برخوردار است و با این همه سخت، خام و ساده دل است. سهراب دلاوری است رحیم، اما بی‌خرد و به همین دلیل به دست افراسیاب فریفته می‌شود. تلاش مادرش، تهمینه برای نجات جان او به جایی نمی‌رسد و به دست رستم کشته می‌شود.

سیاوش: سیاوش فرزند کاووس از لحاظ زیبایی، یوسف شاهنامه است و از لحاظ پاکی، مسیحای شاهنامه و اسوهٔ دوران. سیاوش مظهر مهربانی و رحمت اما ساده دل است. رستم او را به جای سهرابش تربیت می‌کند و فنون پهلوانی را بدو می‌آموزد. وقتی سیاوش به پایتخت باز می‌گردد، عشق ناپاک سودابه (نامادری‌اش) را رد می‌کند. پناهندهٔ توران می‌شود و با مرگش غمگین‌ترین حوادث شاهنامه را می‌آفریند.

فریبرز: فریبرز پسر کی‌کاووس است. او ادعای پادشاهی داشت، اما کی‌کاووس تسخیر «دژ بهمن» در نزدیکی اردبیل را شرط ولیعهدی خود قرار می‌دهد. کی‌خسرو موفق به تسخیر دژ بهمن شده و شانس پادشاهی را از فریبرز می‌گیرد. فریبرز، فرنگیس، مادر کی‌خسرو را به زنی می‌گیرد. پس از قتلِ فرود به دست طوس، به سرداری سپاه ایران برگزیده می‌شود.

پیران ویسه: پیران ویسه، سردار و مشاور افراسیاب است. با این حال از چهره‌های دوست داشتنی و بزرگوار شاهنامه محسوب می‌شود. او پدر جریره، یکی از زنان سیاوش و پدر بزرگ فرود است. پیران برای تورانیان راهگشاست. خردمند و دلیر و فداکار است و به تعبیری مرواریدی است در مرداب توران.

بیژن: بیژن فرزند گیو و نوهٔ گودرز، نامش، تداعی‌گر داستان بیژن و منیژه و کشتن گرازان ارامان و چاه سیاه است. بیژن جوانی است شیر دل و جسور که از فرط تهور کمتر حزم و احتیاط از خود بروز می‌دهد. او مظهر وفاداری در عالم دوستی نیز هست.

گرگین: گرگین میلاد برخلاف دیگر ایرانیان، مظهر بی‌وفایی و دغل کاری در دوستی است.

کی‌خسرو: کی‌خسرو آرمانی‌ترین پادشاه شاهنامه محسوب می‌شود. او گوهر و هنر را با هم دارد. او فرزند سیاوش و فرنگیس است، یعنی از خون ایران و تورانی، اما برخلاف برادر ناتنی‌اش، فرود که در جنگ با ایرانیان کشته می‌شود، کشندهٔ افراسیاب خون ریز، یعنی پدر بزرگ خود است. «اگر سیاوش فرشته خو را در انتهای قطبی تصور کنیم که در منتهای قطب مقابل آن ضحاک اهرمن سیرت قرار داشته باشد، کی‌خسرو در میانهٔ نیمهٔ خوب، یعنی در نقطهٔ اعتدال کامل واقع خواهد شد، ... لینت، صلابت و مهر و قهر را با هم و در جای خود دارد. آسان‌گیر است،

اما نه چندان که رشتهٔ کارها از هم بگسلد. بخشنده است، اما نه مسرف. شجاع است و دلیر... و بر همین قیاس مجموعه‌ای از تعادلِ روح و جسم و سلامتِ کلیهٔ قوای انسانی است. نه تنها شاه آرمانی که انسانِ نمونهٔ شاهنامه است».

فرود: فرود پسرِ سیاوش و جریره است. او جوانی پاک و باصفا و عاطفی و سخت تند و تیز است و بالاخره در «کلات» با حملهٔ طوس و یارانش کشته می‌شود؛ یعنی دستهایش قطع شده و در دژ کلات جان به جان آفرین تسلیم می‌کند. مادرش دژ را به آتش می‌کشد تا زنده به دستِ دشمن نیفتد.

گشتاسپ: گشتاسپ در متون دینی، پادشاهی ستوده و با صفات خوب است. او در کتاب‌های دینی زردشتیان، مؤمن، فداکار، درست کار، مدیر و مدبر، با عاطفه و... معرفی می‌شود، اما در شاهنامه از گشتاسپ چهره‌ای خودکامه، قلدر مآب، مذبذب، سیاست‌باز نشان داده شده است. او اسفندیار (پسرش را) به بند می‌کشد و بالاخره زمینهٔ کشتن این جوان دلاور را به دست رستم فراهم می‌کند. او برخلاف برادرش، زریر که در سخن فردوسی، نیک و پاکدین و دلاور معرفی شده، چهره‌ای نسبتاً منفی از خود نمایش می‌دهد. گسترندهٔ اصلی دین زرتشت نیز اوست.

اسفندیار: اسفندیار فرزند گشتاسپ، کسی است که تبار شاهی و هنر پهلوانی را در وجود خود جا داده است و به شدّت معتقد به پیوند دین و دولت است. اسفندیار دو خصیصه آزمندی و نیکدلی را با هم از خود نشان می‌دهد، در حالی که به سختی خواهانِ جانشینی پدر است، اما از به بند کشیدنِ پهلوانی چون رستم فرار می‌کند. بارها نجات دهندهٔ پدر از ورطه‌های خطرناک است. روئین تن است و دلاور و نقطه ضعفش چشمان اوست؛ جایی که رستم بالاخره با مشورت سیمرغ و زال، تیر فراهم آمده از شاخهٔ گز را بر آن می‌نشاند.

حال پس از آشنایی با خصوصیات قهرمانان اصلی شاهنامه، با شیوه‌های قهرمان سازی فردوسی آشنا می‌شویم. شیوهٔ قهرمان سازی (شخصیت‌پردازی) فردوسی، استفاده از هر سه روش متداولِ توصیف مستقیم، معرفی از طریق اعمال و نمایاندن بخش‌هایی از شخصیت افراد در قالب گفتگو است. و معمولاً به همین دلیل خواننده، پس از مطالعهٔ مجموعهٔ داستان‌های شاهنامه با خصوصیات جسمانی، پایگاه اجتماعی و ویژگی‌های روانی شخصیت‌های اصلی یا قهرمانان و ضدقهرمانان آشنا می‌شود.

رستم در جنگ با دیو سفید، لختی از خود ضعف نشان می‌دهد. دلش از ترس می‌لرزد و این

ترس، چون ناقضِ برجستگی صفات اخلاقی است، قهرمان اصلی شاهنامه را به شخصیت نزدیک‌تر می‌کند. در این داستان، توصیف مستقیم دیو سفید و واکنش رستم در مقابل او این گونه آمده است:

به تاریکی اندر یکی کوه دید — سراسر شده غار ازو ناپدید
به رنگ شبه روی و چون شیر موی — جهان پر زپهنا و بالای او
سوی رستم آمد چو کوهی سیاه — از آهنش ساعد ز آهن کلاه
...ازو شد دلِ پیلتن پرنهیب — بترسید کآمد به تنگی نشیب

در اسطورهٔ زال نیز، پس از آن که کس را یارای بازگویی واقعهٔ تولد فرزند بر سام نیست، دایه‌ای در گفتگو با سام، خصوصیات نوزاد ـ زال ـ را این گونه بیان می‌کند:

تنش نقره سیم و رخ چون بهشت — برو بر نبینی یک اندام زشت
از آهو همان کش سپید است موی

و این گونه است بیان خصوصیت پای‌بندی سام به قوانین اجتماعی در این گفتار:

چه گویم که این بچه دیو چیست؟ — پلنگ و دو رنگ است وگرنه پری است
از این ننگ بگذارم ایران زمین — نخواهم بر این بوم و بر آفرین

نمونهٔ دیگر توصیف مستقیم در داستان زال و رودابه است در این داستان که در دورهٔ منوچهر اتفاق می‌افتد، خصوصیات ظاهری رستم چنین توصیف می‌شود:

بدان بازوی و یال و آن پشت و شاخ — میان چون قلم، سینه و بر فراخ
دورانش چوران هیونان ستبر — دل شیر نر دارد و زور ببر
بدین خوب رویی و این فرّ و یال — ندارد کس از پهلوانان همال

پرداخت شخصیت در عمل هم در تمامی داستان‌های پهلوانی شاهنامه، خود را نشان می‌دهد. در حقیقت با اعمال افراسیاب، حمله‌های پی در پی‌اش به ایران، عهد شکنی‌هایش، فزون خواهی و خباثتش نشان داده می‌شود. از این که سیاوش در عمل از گناه چشم می‌پوشد، خواننده به پاکی روح او و اخلاق و ایمانش واقف می‌گردد. از این که رستم رشادت‌ها و زیرکی‌ها از خود نشان می‌دهد، درمی‌یابیم که دلیر است و نیرومند و از این که راه استیلا بر قدرت جوانی سهراب و راز تفوق بر روئین‌تنی اسفندیار را می‌یابد، او را چاره‌گر می‌دانیم. کی‌خسرو در عمل

آرمان‌خواهی خود را نشان می‌دهد و کاووس در عمل خیره‌سری‌هایش را. طوس در خلالِ اعمالش، سرداری بی تدبیر را به نمایش می‌گذارد و پیران و گودرز در خلالِ ظهورشان در حوادث داستان، مظهر دلاوری و تدبّر تلقّی می‌شوند.

یکی از توصیف‌های دراماتیک شاهنامه در داستان کاموس کشانی آمده است. خواننده پس از مطالعهٔ این ابیات، رستم را در خاطر مجسم می‌کند که چه لباس‌های جنگی به تن می‌کند، چگونه بر رخش می‌نشیند و عازم نبرد می‌شود. تصویر زنده‌ای که فردوسی در این داستان از رستم ارائه می‌دهد، یکی از درخشان‌ترین تصاویر با روح شاهنامه است. رستم پس از اشکبوس می‌گوید:

کنون یکسره دل پر از کین کنید — بروهای جنگی پر از چین کنید
که من رخش را بستم امروز نعل — به خون کرد خواهم سر تیغ لعل
بسازید کامروز روز نوشت — زمین سر به سر گنج کی‌خسروست

پس از این گفتار و جواب بزرگان ایران، فردوسی چنین تصویری از رستم ارائه می‌دهد:

بپوشید رستم سلیح نبرد — به آورد گه رفت با دار و برد
زره زیر بد جوشن اندر میان — از آن پس بپوشید ببر بیان
گران مایه مغفر به سر بر نهاد — همی کرد بدخواهش از مرگ یاد
به نیروی یزدان میان را ببست — نشست از بر رخش چون پیل مست
ز بالای او آسمان خیره گشت — زمین از پی رخش او تیره گشت

پس از این اشعار، فردوسی تصویری از به صدا درآمدن بوق و کوس در هر دو لشکر و به حرکت درآمدن ستوران ارائه می‌دهد و سپس جنگ الوی و کاموس و رستم و نبرد رستم و کاموس چنان موجز و ماهرانه به نظم درمی‌آید که گویی، خواننده خود شاهد این نبرد است.

پولادوند در داستان خاقان چین، با اشارهٔ افراسیاب به جنگِ سپاه ایران می‌آید. او ابتدا پشتِ طوس را با خاک آشنا می‌کند. سپس گیو را به بند می‌کشد. آن گاه رهام و بیژن را که به یاری گیو و طوس شتافته‌اند، به خاک می‌افکند و سپس نشان ایرانیان را با خنجر به دو نیم می‌کند. پس از این درگیری‌ها، فریبرز و گودرز و دیگر گردن کشان سپاه ایران به نزد رستم رفته، چنین تصویری از شخصیت پولادوند ارائه می‌دهند:

بگفتند با رستم کینه خواه — که پولادوند اندرین رزمگاه

به زین بر یکی نامداری نماند — ز گردان لشکر سواری نماند
که نفکند بر خاک پولادوند — به گرز و به خنجر، به تیر و کمند
همه رزم گه سر به سر ماتم است — بدین کار فریادرس رستم است

فردوسی با توصیفِ این صحنه‌ها، شخصیت پولادوند را در عمل نشان می‌دهد و مهم‌تر از آن زمینه را برای شناخت بهتر شخصیت رستم فراهم می‌آورد. حکیم طوس، چهار دلاور ایران یعنی طوس و گیو و رهام و بیژن را در مقابل پولادوند به گورانی تشبیه می‌کند که دشمن چون شیر به دنبال آنهاست. سپس رستم آمادهٔ نبرد با پولادوند می‌شود. او در اولین حمله، عمودی بر سر پولادوند می‌زند، ولی این بار برخلاف نبردهای پیشین، گویی کوهی استوار در مقابل رستم ایستاده است و در این لحظه است که رستم از جلد قهرمان بیرون آمده، با خدای خود در مورد احتمال شکستش حرف می‌زند؛ عملی که در باورپذیری رستم به عنوان یک شخصیت، تأثیر به سزایی دارد:

گر این گردش جنگ من داد نیست — روانم بدان گیتی آباد نیست
روا دارم از دست پولادوند — روان مرا برگشاید زبند
ور افراسیاب است بیدادگر — تو مستان ز من دست و زور و هنر
که گر من شوم کشته بر دست اوی — به ایران نماند یکی جنگجوی
نه مرد کشاورز و نه پیشه‌ور — نه خاک و نه کشور، نه بوم و نه بر

عدول رستم از دایرهٔ قهرمانی در داستان‌های رستم و اسفندیار و در جنگ با سهراب نیز بروز می‌کند. خواننده پس از مطالعهٔ داستان‌های پهلوانی شاهنامه درمی‌یابد که «رستم برترین آفریدهٔ فردوسی است، اما او تنها نمودار نیرو نیست؛ او مجموعه‌ای است از اندیشه و خرد، نیرو و دلاوری، بردباری و از خودگذشتگی، زیرکی و منطقی سخت و استوار. او نمونهٔ آرمانی فردوسی است. او تنها نماینده و مظهر توده‌های ایرانی است که به خامهٔ هنرمند فردوسی با اجتماعی از نیکوترین گوهرهای مردمی در قالب یک مرد تجسم یافته است. او در عین حال، وحدتی است از گوهرهای متضاد. او خردگودرز و پیران، پهلوانی و آیین خواهی گیو، دلیری و میهن دوستی و از خودگذشتگی بهرام، بی‌باکی و پیشروی بیژن، نیرومندی شگفت‌آور و پاکدلانهٔ سهراب و نازک دلی و آزرم سیاوش را در خود وحدت بخشیده است. اگر هر یک از ایشان خداوند گوهرهای ویژهٔ

خویش است، رستم دارندهٔ همهٔ آنهاست. او دارندهٔ والاترین گوهرهای مردمی است».[۱]

خواننده با مطالعهٔ این داستان‌ها، نه تنها با زوایای جسمانی و روانی رستم ـ که در بسیاری از داستان‌ها حضور دارد ـ آشنا می‌شود، که این شناخت کمابیش در مورد دیگر پهلوانان سرنوشت‌ساز شاهنامه هم چون پهلوان جوانی چون بیژن نیز صادق است.

فردوسی در داستان بیژن و منیژه، گاه با حداقل تمهیدات، ابعاد مختلفِ جسمی، روحی، اخلاقی و اجتماعی شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد. خوانندگان با مطالعهٔ چند بیت از این داستان، به عمق افکار و احساسات شخصیت‌ها پی می‌برند. توصیف‌های مختصر اما روشن و گویای فردوسی در داستان بیژن و منیژه از این قرار است:

«هنگامی که منیژه برای برافروختن آتش و رهانیدن بیژن از چاه گرگساران در جستجوی هیزم است و در همان حال، بی‌تابانه فرا رسیدن شب را انتظار می‌کشد، فردوسی در دو بیت، اضطراب درونی این عاشق پاک باخته را به وضوح تمام مجسم می‌کند:

منیژه به هیزم شتابید سخت — چو مرغان برآمد به شاخ درخت

به خورشید بر چشم و هیزم به پر — که تا کی‌بر آرد شب از کوه سر

و چون شب فرا می‌رسد، اضطراب نفس‌گیر منیژه چنین تصویر می‌شود:

منیژه سبک آتشی بر فروخت — که چشم شب قیرگون را بسوخت

به دلش اندرون بانگ رویینه خم — که آید زره رخش پولاد سم

فردوسی در این بیت اخیر، موسیقی کلمات و قافیه‌ها را چنان به کار گرفته است که گویی آدمی نه طنطنه کلمات را، که صدای قلب منیژه را می‌شنود.

این شیوهٔ غیر مستقیم فردوسی در نشان دادن حالات و ویژگی‌های شخصیت‌ها یکی از موفق‌ترین شیوه‌های شخصیت‌پردازی است. فردوسی با به تصویر کشیدن ملموس‌ترین حالت آدم‌ها در مقابل یک موقعیت خاص، با قدرت فراوان سخنوری خود، خوانندگان را نیز در تجربهٔ آن موقعیت به خوبی سهیم می‌کند.

ویژگی‌های بسیاری از شخصیت‌های داستانی بیژن و منیژه را از همین اشارات و نشانه‌ها، غیرمستقیم می‌توان شناخت. رستم در اولین دیدارش با منیژه، با سخنانی تند او را از خود می‌راند و پس از شناختن او، در تمام مدتی که هویت خود را از دختر افراسیاب پنهان کرده، سعی

۱ـ شعار، جعفر؛ انوری، دکتر حسن، غمنامهٔ رستم و سهراب، تهران انتشارات علمی، چاپ نهم، ۱۳۷۷، ص ۵۰.

دارد از او اطلاعاتی دربارهٔ بیژن به دست آورد و به هر شکلی به دست خود او پیامی سرّی برای بیژن بفرستد. خواننده در رویارویی با همین صحنه‌ها، حزم و دوراندیشی یک پهلوان جهان دیده را به چشم می‌بیند و این جنبه از شخصیت او برایش هر چه ملموس‌تر روشن می‌شود. پیداست که این شیوهٔ شخصیت‌پردازی، بسیار رساتر و مؤثرتر از آن است که راوی داستان بدون انعکاس اعمال و رفتار شخصیت‌ها صفات و خصوصیاتی را به آنها نسبت دهد.

علاوه بر رفتار شخصیت‌ها، آن چه ما را به شناخت حالات درونی آنان رهنمون می‌شود، گفتارها و سخنان آنهاست. در صحنهٔ اسارت بیژن در کاخ منیژه و سخنان او با گرسیوز، به بسیاری از ویژگی‌های درونی این شخصیت پی می‌بریم. از خلال گفتارهای او که در آغاز گرسیوز را به مبارزه می‌خواند و بلافاصله از او تقاضای پایمردی نزد افراسیاب می‌کند، شخصیت جسور و با شهامت، اما جوان و خام بیژن هر چه بیشتر نمودار می‌شود. نیز چنین است سخنان مکارانهٔ گرگین برای فریفتن بیژن که به وضوح تمام، حیله‌گری او را برای خوانندهٔ داستان آشکار می‌کند. نمونه‌هایی از این دست، فراوان است».[۱]

اگر شخصیت‌های شاهنامه را با توجه به تقسیم‌بندی شخصیت در آثار دراماتیک تحلیل نماییم، انواع شخصیت در شاهنامه از این قرار خواهد بود:

بر این اساس، رستم، اسفندیار، سهراب، کی‌خسرو، زال، سام، سیاوش، فرود، بیژن و... شخصیت‌های سمپاتیک[۲] هستند. این دسته از شخصیت‌ها در آثار نمایشی، همدردی تماشاگر را برانگیخته، معمولاً محور درام قرار می‌گیرند. اما شخصیت‌هایی هم چون افراسیاب، شغاد، پولادوند، خاقان چین، دیو سفید، جادوگر، سودابه، گرسیوز و... شخصیت‌های آنتی‌پاتیک[۳] به شمار می‌روند. این شخصیت‌ها، کنش‌هایشان در مقابل شخصیت نوع اول قرار گرفته و می‌خواهند با طرح دسیسه، شخصیت‌های سمپاتیک را از میان بردارند. اما شخصیت‌هایی هم چون سیمرغ، رخش، فریدون، سیندخت، ژنده رزم، گیو، گودرز و.... از نوع شخصیت‌های پشتیبان[۴] هستند؛ یعنی عموماً در خدمت شخصیت‌های سمپاتیک قرار دارند

۱ـ بیات بابلقانی، حسن، بررسی داستان بیژن و منیژه از دیدگاه هنر داستان‌پردازی و اسطوره‌شناسی، پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی سال ۱۳۷۷، ص ۵۹.

2- Sympathic

3- Antipathic

4- Support

و عموم شخصیت‌هایی که در مواقع جنگ در هر یک از دو طرف سپاه نقش‌آفرینی‌های جزئی می‌کنند و یا شخصیت‌هایی هم چون «دیوزاد» یا «موبد»، «دایهٔ زال» و... شخصیت‌های فرعی[۱] هستند که گاه در درام حضور پیدا کرده، نقشی کوچک را در طرفداری از قهرمان یا ضد قهرمان ایفا می‌کنند.

۴ـ کشمکش Conflict

کشمکش در لغت مرکب از کَش(امر) و مَکَش (نهی) کنایه از کشاکش[۲] و گفتگو و جر و بحث و جنگ و نزاع و زد و خورد است و در اصطلاح داستان تعارض دو نیرو یا دو شخصیت با یکدیگر است: «تنش در یک موقعیت بین شخصیت‌ها یا تضاد واقعی شخصیت‌ها (معمولاً در نمایش و ادبیات داستانی و هم چنین در اشعار روایی) راکشمکش می‌گویند... کشمکش می‌تواند درونی باشد... و یا می‌تواند کشمکش بین شخصیت و اجتماع یا محیط باشد».[۳]

کشمکش عنصر مهم تشکیل پیرنگ است. در هر نوع داستان، خواه ساده باشد و خواه پیچیده، به محض خلق شخصیت‌ها، کشمکش نیز به وجود می‌آید. این کشمکش به اشکال مختلف ممکن است ظاهر شود: «کشمکش جسمانی[۴] (تعارض جسمانی میان دو شخصیت)، کشمکش ذهنی[۵] (تعارض میان دو فکر)، کشمکش عاطفی[۶] (تعارض میان عواطف مختلف در یک شخصیت)، کشمکش اخلاقی[۷] (ستیز و مخالفت شخصیت داستان با یکی از خصلت‌های اخلاقی). کشمکش ممکن است بین تمایلات متفاوت شخصیت داستان رخ دهد. گاه تعارض و کشمکش میان شخصیت داستان با قوانین و سنن اجتماعی پدید می‌آید.

ساده‌ترین نوع کشمکش آن است که میان دو شخصیت خوب و بد رخ دهد. در این نوع کشمکش، معمولاً هر یک می‌خواهد اراده و خواست خود را حاکم کند».[۸]

1- Minor Personage

۲ـ کشاکش در یک امر ذهنی به کار می‌رود و کشمکش در یک امر جسمی.

3- Dictionary of Literary Terms, J.A.Guddon, Penguin books, 1979, P. 152 .

4- Physical

5- Mental

6- Emotiona

7- Moral

۸ـ داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران مروارید، ۱۳۷۱، ص ۲۴۲.

کشمکش وقتی به وجود می‌آید که بین دو نیرو اختلاف باشد. نوسانات این اختلاف، درصد زیباییِ جدال را تعیین می‌کند. هر چه فراز و فرود مبارزه‌ای بیشتر شود، جذابیت مبارزه هم بیشتر است. بدین دلیل، مردم معمولاً به تماشای مسابقه‌ای که برنده‌اش از پیش معلوم است، علاقهٔ چندانی نشان نمی‌دهند.

برخی، کشمکش را به عنوان یک عنصر دراماتیک مستقل داستانی درنظر می‌گیرند و بعضی دیگر آن را به همراه پیچیدگی، بحران، تعلیق، فاجعه، نتیجه یا فرود به عنوان عناصر تشکیل دهندهٔ طرح داستانی محسوب می‌کنند. در هر دو صورت، نمی‌توان انکار کرد که کشمکش، اساس هر درامی شمرده می‌شود و گفتگو، حادثه، شخصیت و حتی صحنه در سایهٔ کشمکش جای می‌گیرند.

اقتباس‌گر داستان‌های کهن باید به ماهیت کشمکش و انواع آن واقف بوده، آن را همواره به عنوان میزانی مهم برای جذب مخاطب در نظر داشته باشد.

کشمکش را بر اساس ماهیت نیروی مخالفی که با شخصیت اصلی می‌ستیزد، به شش نوع زیر تقسیم کرده‌اند:

۱ـ کشمکش آدمی بر ضد طبیعت

۲ـ کشمکش آدمی بر ضد سرنوشت

۳ـ کشمکش آدمی بر ضد آدمی

۴ـ کشمکش آدمی بر ضد خود

۵ـ کشمکش آدمی بر ضد جامعه

۶ـ کشمکش جامعه بر ضد جامعه

تقسیم بندی کشمکش به این معنی نیست که هر اثر داستانی لزوماً دارای انواع کشمکش و یا تنها دارای یک نوع کشمکش است. هر داستان می‌تواند حامل نمونه‌هایی از کشمکش‌ها باشد؛ یعنی احتمال دارد که یک داستان علاوه بر کشمکش آدمی بر ضد آدمی، از کشمکش آدمی بر ضد خود و جدالِ آدمی بر ضد طبیعت نیز سود جوید. همین طور کشمکش آدمی بر ضد آدمی هم می‌تواند دارایِ ماهیت جسمانی، ذهنی و یا اخلاقی باشد. پس اگر گفته می‌شود که نوشته‌ای مثلاً متکی بر کشمکش آدمی بر ضد طبیعت است، بیشتر بدان جهت است که این نوع کشمکش در آن نوشته، بیش از سایر کشمکش‌ها در اثر مورد نظر به چشم می‌خورد.

شاهنامه از آن نوع داستان‌هاست که در نگاه اول کشمکش بین انسان و انسان و کشمکش جسمانی بیش از هر نوع کشمکش دیگر در آن خود را نشان می‌دهد: کیومرث با دیو در جدال است و هوشنگ با اژدها. طهمورث در نبردی با دیوها پیروز می‌شود و به همین دلیل به «دیوبند» شهرت می‌یابد. جمشید ابتدا با ضحاک و دیوان در کشمکش است. سپس به خاطر گناه خود بزرگ بینی و دعوی خدایی با ایرانیانی به جدال می‌پردازد که به یاری ضحاک آمده‌اند. ضحاک با سرنوشت خود و با مردم و از جمله با فریدون و کاوهٔ آهنگر در جدال است. فریدون با کشندگان کوچک‌ترین پسر خود ایرج ـ سلم و تور ـ در جدال است. در انتهای پادشاهی فریدون، دورهٔ پهلوانان شروع می‌شود و سام با قبول حمایت از منوچهر، کشمکش‌های نسل خود را آغاز می‌کند. کشمکش‌های سام با زال و منوچهر بر سر رودابه در زمان منوچهر آغاز می‌شود و اوّلین جدالِ رستم با فیل سفید و پس از آن به هیئت بازرگانان درآمدن و ورود او به دژ کوه سفید و کشتن ساکنان دژ به انتقام خون نیای خود نیرم، نیز در این دوره روی می‌دهد. پس از این، پهلوانان در اغلب درگیری‌ها، یکی از عواملِ اصلی کشمکش‌ها به حساب می‌آیند.

در دورهٔ هفت سالهٔ نوذر، سام چشم از جهان فرو می‌بندد. در جدالِ با لشکر افراسیاب، فرمانروای سپاه ایران یعنی قارن، اسیر می‌شود. پس از آن که افراسیاب برادرش «اغریرث» پاکدل را به جرم رها ساختن اسیران ایرانی می‌کشد، زال به مقابلهٔ افراسیاب می‌رود. افراسیاب ـ با این که بعدها به پادشاهی می‌رسد ـ پس از این تا زمان کی‌خسرو، همواره یک طرف منازعات ایران و توران به شمار می‌رود و در بسیاری از کشمکش‌ها حضور دارد.

با بروز خشک سالی در پنج سال پادشاهی «زَو» طهماسب، دورِ تازه‌ای از جدال، به شکلِ جدالِ انسان و طبیعت آغاز می‌شود. در زمان گرشاسب، رستم رخش را صید می‌کند و با گرفتن گرزِ سام از زال، رسماً جهان پهلوانی ایران را به عهده می‌گیرد و اولین جدالش با افراسیاب آغاز می‌گردد. این کشمکش باعث عقب نشینی افراسیاب می‌شود. رستم در راه بازگشت از البرز برای آوردن کی‌قباد، «قلون» را نیز که از سوی افراسیاب به نبرد با وی آمده، می‌کشد.

در دورهٔ کی‌قباد نیز کشمکش بین انسان و انسان ادامه می‌یابد و افراسیاب در جدالِ با رستم تا یک قدمی مرگ پیش می‌رود.

در دورهٔ کاووس نیز جدال با عناصر ماوراء الطبیعه رخ می‌دهد. اما در همهٔ این جدال‌ها، رستم پیروز میدان است و تنها در جنگ با سهراب است که شکست را هم به دلیل کشتن پسرش و هم

به دلیل بروز اولین نشانه‌های ضعف در زورآزمایی، هویدا می‌سازد.

در دورهٔ کی‌خسرو نیز رستم در بسیاری از کشمکش‌های جسمانی حضور دارد. پس از کی‌خسرو، لُهراسب و بعد از لهراسب، گشتاسب بر مسند پادشاهی تکیه می‌زند و در هر دوره کشمکش‌های متعددی رخ می‌دهد. هفت خان اسفندیار، غمنامهٔ رستم و اسفندیار و بالاخره داستان رستم و شغاد و مرگ رستم و پایان حماسهٔ پهلوانی شاهنامه در این دوره اتفاق می‌افتد.

گر چه در دوره‌هایی از حوادث شاهنامه، حضور رستم کم‌رنگ می‌شود و نقش آفرینان کشمکش‌ها، پیل‌تنان دیگری هستند، اما زندگی پهلوانانی چون سیاوش، اسفندیار، بیژن، فرود و حتی پهلوانانی که داستان دوازده رخ را می‌آفرینند، به صورت مستقیم و غیر مستقیم به زندگی رستم پیوند خورده است. با این اوصاف، مطمئناً کشمکش انسان و انسان و کشمکش جسمانی، اصلی‌ترین کشمکش‌های داستانهای پهلوانی شاهنامه به شمار می‌روند. اما نباید از یاد برد که در بطن داستان‌های زیبایی چون رستم و سهراب، زال و رودابه، رستم و اسفندیار، داستان سیاوش و سودابه و داستان بیژن و منیژه، انواع کشمکش‌ها نهفته است؛ کشمکش‌هایی که هر یک در حرکت بخشیدن به حوادث داستانی و نمایشِ شخصیت نقش فراوانی دارند.

داستان زال و رودابه هر چند از داستان‌های عاشقانه و آغازین شاهنامه محسوب می‌گردد و در مقایسه با شاهکارهایی چون رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، از ارزشِ هنری کمتری برخوردار است، اما همین داستان عشقیِ به ظاهر ساده، دارای فراز و فرودها و تضادها و در نتیجه انواع کشمکش‌هاست؛ کشمکش‌هایی که به جذابیت داستان افزوده‌اند.

رودابه دختر مهراب، هم از نژاد ضحاک است که منوچهر را خوش نمی‌آید، و هم از طبقه‌ای فروتر از خانوادهٔ سام که باز هم منوچهر و سام را خوش نمی‌آید. عشق آتشین این دو با موانع زیادی روبروست و این موانع، تضادهای فراوان و کشمکش‌های گوناگون را به دنبال دارد:

کشمکش انسان با انسان (زورآزمایی‌های زال با دیگر پهلوانان).

کشمکش انسان با خود (جدال زال و سام و رودابه و منوچهر با خود).

کشمکش انسان با طبیعت (ارتباط زال و کوه البرز و برهوت انسان در دوران کودکی).

کشمکش انسان با سرنوشت (نظر موبدان در مورد زال، خواب سام و...)

کشمکش فرد با جامعه: (پافشاری زال در گرفتن رودابه و مخالفت قوانین جامعه).

کشمکش جامعه بر ضد جامعه (جدالِ درونی دو جامعهٔ طرفدار مهراب و طرفدار منوچهر).

با این اوصاف، زال یک جوان عاشق پاک باخته نیست. او مجسمهٔ اندوه‌ها و دردهاست. زال، پس از تولد، به جرمی که خود مرتکب نشده بود، از جامعه و دامن گرم خانواده رانده شد. بعد که جان به در برد و به میان مردم بازگشت، نگاه‌های متحیرانهٔ مردم را تحمل کرد و اکنون باید یک تنه با قوانین اجتماعی بجنگد. پس بی‌راه نیست اگر گفته شود که در عاشقانه‌ترین داستان‌های فردوسی نیز، درد و رنج انسان که حاصل از جدالِ او با خود و سرنوشت است، سرتاسر روح قهرمان را در برمی‌گیرد. رودابه در نهایت از اندوهِ رستم می‌میرد. تهمینه، به سوگ سهراب می‌نشیند. سودابه و جریره به اندوه‌های جانکاه دچار می‌شوند و حتی جانشان را بر سر عشقشان می‌گذارند. منیژه در پیِ وفاداری به بیژن به جدال با تمامیِ توران برمی‌خیزد و فرنگیس نیز کمابیش چنین ماجرایی دارد. به راستی که «تراژدی‌های فردوسی داستان دردهای کوچک و زودگذر آدمیان نیست، بیان کشمکش‌های پایدار روحی آدمیان است. به زبانی و با هنری که از آن فصیح‌تر و زیباتر هیچ گویندهٔ فارسی نتوانسته است. از این رو سخن او زنده مانده و بر دل‌ها نشسته است».[۱]

داستان‌های فردوسی بیانگر انواع تعارضات دیگر نیز هست، تعارضاتی که دکتر محمود صناعی[۲] از آن به عنوان تعارض میان مهر و کین نسبت به پدر و مادر (عقدهٔ ادیپوس) یاد می‌کند؛ عقده‌ای که در عمل کی‌خسرو برای مجازات پدر بزرگ خود و طغیان جمشید بر خداوند (خداوند، رمز و نشان پدر است) خود را نشان می‌دهد.

دکتر محمود صناعی، حسادت نسل پیر به نسل جوان را نیز از دیگر گره‌های بزرگ روانی موجود در شاهنامه ذکر می‌کند. او حسادت رستم به سهراب و ترغیب اسفندیار از سوی گشتاسب برای به بند کشیدن رستم را در این راستا بررسی می‌کند. او هم‌چنین تعارض بین مهر و کین میان برادران را نیز از گره‌های روحی آدمی در شاهنامه نام می‌برد. او نمونهٔ این گره‌ها را در داستان ایرج و برادران و داستان فرود می‌جوید.

کشمکش انسان و سرنوشت

همان گونه که پیش از این نیز اشاره شد، تقدیر آن چنان سایهٔ سنگینش را بر سر داستان‌های

۱ـ امامی نائینی، دکتر محمود، ...که از باد و باران...، انتشارات حافظ، ۱۳۶۸، ص ۲۵۳.
۲ـ همان، ص ۲۳۴.

شاهنامه افکنده که گویی هیچ کس را گریزی از آن نیست و همه کمابیش محکوم آنند. تقدیر ـ که بعضی آن را قانون طبیعت نام نهاده‌اند ـ در داستان‌های شاهنامه، غالباً پیشاپیش به قهرمان‌ها و ضد قهرمان‌ها هشدار و آگاهی می‌دهد. با این وصف آنان عموماً محکوم آن هستند.

برخی از نمونه‌های جدال انسان و سرنوشت در داستان‌های پهلوانی شاهنامه از این قرار است:

در داستان کیومرث، با وجود هشدار سروش، سیامک به دست دیو سیاه کشته می‌شود. ضحاک ظهور فریدون را پیشاپیش در رؤیا [خواب] می‌بیند:

چو از روزگارش چهل سال ماند — نگر تا به سر برش یزدان چه راند
در ایوان شاهی شبی دیر باز — به خواب اندرون بود با ارنواز
چنان دید کز کاخ شاهنشهان — سه جنگی پدید آمدی ناگهان
دو مهتر یکی کمتر اندر میان — به بالای سرو و به فرّ کیان
کمر بستن و رفتن شاهوار — به چنگ اندرون گرزهٔ گاو سار
دمان پیش ضحاک رفتی به جنگ — نهادی به گردن برش پالهنگ
همه تاختی تا دماوند کوه — کشان و دوان از پس اندر گروه
بپیچید ضحاک بیدادگر — بدریدش از هول گفتی جگر
یکی بانگ برزد به خواب اندرون — که لرزان شد آن خانهٔ صد ستون

ارنواز از ضحاک می‌پرسد چه خوابی دیده‌ای که چنین ترسیده‌ای؟ و ضحاک خواب خود را باز می‌گوید. چندی بعد، موبدان در مورد خواب او چنین زبان به سخن می‌گشایند:

بدو گفت پرداخته کن سر ز باد — که جز مرگ را کس ز مادر نزاد
جهاندار پیش از تو بسیار بود — که تخت مهی را سزاوار بود
فراوان غم و شادمانی شمرد — برفت و جهان دیگری را سپرد
اگر بارهٔ آهنینی بپای — سپهرت بساید نمانی به جای
کسی را بود زین سپس تخت تو — به خاک اندر آرد سر بخت تو
هنوز آن سپهبد ز مادر نزاد — نیامد که پرسش و سرد باد

ضحاک دست به هر کاری می‌زند، اما نمی‌تواند بر سرنوشتِ شوم خود غلبه کند. کوشش‌های او برای به بند کشیدن فریدون سرانجامی نمی‌یابد و بالاخره همان گونه که سرنوشت خواسته

بود، خود به بند کشیده می‌شود و بر اساس آن چه پیشاپیش در خواب دیده، فریدون بر تخت می‌نشیند. شورش کاوه علیه ضحاک، خروج کاوه از قصر و عدم توانایی ضحاکِ قدرتمند در بازداشتنِ این آهنگر ساده هم در همین راستاست.

در داستان زال نیز رد پای سرنوشت و جدالِ بی‌امان انسان شاهنامه‌ای با آن هویداست. خواب سام، باعث فرو آوردن زال از کوه می‌شود. بعدها تنها زمانی که ستاره شناسان تولد رستم را به عنوان فرزند زال و رودابه پیشگویی می‌کنند، سام به ازدواج پسرش با دختری از نسل ضحاک رضایت می‌دهد. باید توجه داشت که تأیید دوبارهٔ ستاره شناسان در قبول این امر از جانب منوچهر هم مؤثر می‌افتد.

موبدان، منوچهر را از پایان کارش آگاه می‌سازند و او که در مقابلِ تقدیر چاره‌ای جز تسلیم ندارد، فرمانروایی را به پسرش نوذر وامی‌گذارد.

روی کار آمدن کی‌قباد هم به دلیل نوید پادشاهی او صورت می‌گیرد. به همین خاطر رستم به دستور زال به البرز رفته، کی‌قباد را نزد زال می‌آورد.

به تعبیر دکتر جعفر شعار، زبونی و درماندگی انسان در برابر سرنوشت، خود را در جنگ رستم و سهراب نشان می‌دهد.[1] در این داستان عظمت و قدرتِ هراس‌انگیز سرنوشت، باعثِ تباهی پسر به دست پدر و خلق فاجعهٔ رستم و سهراب می‌گردد. گویی ایرانیان و تورانیان برای اولین بار بر سر یک مسئله اتفاق کرده‌اند و آن هم، قتلِ سهراب است.

در داستان خاقان چین، پس از آن که گفتگوی رستم با پیران در مورد تسلیم گناه‌کاران قتل سیاوش به نتیجه نمی‌رسد. و بعد از این که دو لشکر آمادهٔ نبرد می‌شوند، رستم این چنین از تقدیر یاد می‌کند:

چنین گفت رستم به ایرانیان — که من جنگ را بسته دارم میان
شما یک به یک سر پر از کین کنید — بروهای جنگی پر از چین کنید
که امروز رزمی بزرگ است پیش — پدید آید اندازهٔ گرگ و میش
مرا گفته بود آن ستاره شناس — ازین روز بودم دل اندر هراس
که رزمی بود در میان دو کوه — جهانی شوند اندر آن هم گروه
شوند انجمن کار دیده مهان — بدان جنگ بی مرد گردد جهان

۱ـ رک. غمنامهٔ رستم و سهراب، پیشین، ص ۴۰.

و بالاخره جدالِ انسان و سرنوشت، در داستان خاقان چین هم به پیروزیِ سرنوشت می‌انجامد. چنان که فردوسی در ادامهٔ همین داستان چنین می‌سراید:

هوا گشت چون روی زنگی سیاه — ز کشته ندیدند بر دشت راه
همه مرز تن بود و خفتان و خود — تنان را همی داد سرها درود

جریره در داستان فرود سیاوش، پس از آن که از آشتی دادنِ فرزندش (فرود) و سپاه طوس ناامید می‌شود و بعد از اوج گرفتن درگیری و بسته شدن درهای دژ، با دلی دردآلود به تخت خود می‌رود و این گونه از هجوم بنیان کنِ نیروهای سرنوشت، زبان به شکوه می‌گشاید:

به خواب آتشی دید کز دژ بلند — برافروختی پیش آن ارجمند...
بدو گفت بیدار گرد ای پسر — که ما را بد آمد ز اختر به سر

در داستان کاموس کشانی نیز، سپهبد طوس، چنین از تقدیر و سرنوشت به گودرز آگاهی می‌دهد:

مرا گفته بود این ستاره شناس — که امروز تا شب گذشته سه پاس
ز شمشیر گردان چو ابر سیاه — همی خون فشاند به آوردگاه

در داستان پادشاهی لهراسب هم، کتایون، دختر قیصر، یکی از خواب‌های خود را به انتخابِ گشتاسپ تعبیر می‌کند:

کتایون چنان دید یک شب به خواب — که روشن شدی کشور از آفتاب...
... چو از دور گشتاسپ را دید گفت — که آن خواب سر بر کشید از نهفت

هم چنین در همین داستان (پادشاهی لهراسب)، میرین رومی خبر از آمدن یک ایرانی به روم می‌دهد؛ مردی که سه عمل بزرگش زبانزد بزرگان می‌شود:

یکی آن که داماد قیصر شود — همان بر سر قیصر افسر شود
پدید آید از روی کشور دو دد — که هر کس رسد از بد دد به بد
شود هر دو بر دست او بر هلاک — ز هر زورمندی نیایدش باک

گشتاسپ هم پس از فارغ شدن از کشتن گرگ و بعد از آن که با کتایون به میگساری می‌پردازد، اختر و بخت خود، یعنی تخت شاهی را در خواب می‌بیند:

کتایون بدو گفت امشب چه بود — که هزمان بترسی چنین نابسود
چنین داد پاسخ که من تخت خویش — بدیدم به خواب اختر و بخت خویش

در داستان گشتاسپ، بعد از لشکرکشی سپاه چین به ایران، گشتاسپ از جاماسپ، بزرگ موبدان می‌خواهد که آینده را پیشگویی کند:

چو باشد آغاز و فرجام جنگ　　ترا بیشتر باشد این‌جا درنگ

جواب جاماسپ به این سؤال، نشانگر گسترده بودن سایهٔ سنگین تقدیر بر حوادثِ داستان‌های شاهنامه است. جاماسپ بعد از گرفتن امان، حوادثِ پیش رو، یعنی آینده‌ای راکه در گروه تقدیر است؛ چنین نشان می‌دهد:

به پیش اندر آیند مردان مرد　　هوا تیره گردد ز گرد نبرد

جهان را ببینی بگشته کبود　　زمین پر ز آتش، هوا پر زدود...

تو گویی هوا ابر دارد همی　　وزان ابر الماس بارد همی

بسی بی‌پدر گشته بینی پسر　　بسی بی پسر گشته بینی پدر

جاماسپ آن گاه از کشته شدن پهلوانان نامی ایران سخن می‌گوید:

پس آزاده شیداست فرزند شاه　　چو رستم درآید بروی سپاه

پس آن گاه مر تیغ را برکشد　　بتازد بسی اسب و دشمن کشد

بسی نامداران و گردان چین　　که آن شیر مرد افکند بر زمین

سرانجام بختش کند خاکسار　　برهنه کند آن سر تاجدار

بعد از آن که جاماسپ از کشته شدن بسیاری از سران ایران، تا شکستِ سالار چین به دست اسفندیار سخن گفته و در مقابل با بهت و حیرتِ گشتاسب روبرو می‌شود، این چنین بر مقدّر بودن بی‌کم و کاست حوادث پیش رو صحه می‌گذارد:

بدان ای گزیده شه خسروان　　که من هر چه گفتم نباشد جز آن

نباشد ازین یک سخن بیش و کم　　تو زین پس مکن روی بر من دژم

قدرت تقدیر چنان است که وقتی گشتاسپ زاری کنان و به شکوه می‌گوید: «چرا آنان که پیش من گرامی‌ترند، باید کشته شوند؟» و می‌خواهد که با به میدان نفرستادن عزیزانش از وقوع حوادث پیشگیری کند، جاماسپ با بیان جملهٔ زیر، او را نیز در جایگاه شکست خوردگان تقدیر می‌نشاند:

که داد خدای است و زین چاره نیست　　خداوند گیتی ستمکاره نیست

این گونه است که با وجود آگاهی گشتاسپ از مرگ برادرش، زریر ـ که پس از آن جامه‌اش را از

سر تا پای می‌درد و بر تاج شاهی‌اش خاک می‌پاشد ـ یارای جلوگیری از وقوع این حادثه را ندارد.

کشمکش انسان با سرنوشت و ضعف انسان در مقابل تقدیر، تا آخرین لحظهٔ حضور پهلوانان بزرگ ایرانی در شاهنامه خود را نشان می‌دهد. وقتی از کنیزک زال، پسری به دنیا می‌آید (شغاد)، ستاره شناسان آتش پرست و یزدان پرست، از کشمیر و کابل به نزد زال می‌روند تا طالع نوزاد را بگیرند. بعد از طالع‌گیری، آنان در کمال شگفتی خطاب به زال می‌گویند:

چو این خوب چهره به مردی رسد — به گاه دلیری و گردی رسد
کند تخمهٔ سام نیرم تباه — شکست اندر آرد بدین دستگاه
همه سیستان زو شود پر خروش — همه شهر ایران برآید به جوش
شود تلخ ازو روز بر هر کسی — از آن پس به گیتی نماند بسی

زال پس از شنیدن این خبر، غمگین می‌شود و تنها با یزدان به راز و نیاز می‌پردازد، چرا که می‌داند در مقابل سرنوشت مغلوب است.

کشمکش انسان با خود

سام فرزند پسر ندارد و باید صاحب پسری شود تا پهلوانی در خاندانش استمرار یابد. اما فرزندی که از صُلب او به دنیا می‌آید، به جلوهٔ دیو است و مویی سپید دارد و... سام به جدالی درونی کشیده می‌شود: آیا فرزند را بپذیرد و از جامعه بیرون رود یا پهلوانی را محکم بچسبد و کودک را از خود براند؟ سام پس از کشمکش‌های درونی دومین راه را برمی‌گزیند.

در داستان رستم و سهراب نیز وقتی خبر حملهٔ جوانی چنان قدرتمند به رستم می‌رسد و پس از آن که رستم فرمان پادشاه مبنی بر سرعت در حرکت و مقابله با نوجوان تورانی را می‌شنود، به جای تعجیل، به باده‌گساری می‌پردازد. چرا؟: «چهار روز باده‌گساری رستم در زابلستان جز کشمکش شدید درونی، هیچ تأویلی نمی‌تواند داشته باشد... زیرا رستم در این چهار روز جز به سهراب و قدرت او فکر نکرده است».[1]

کشمکش انسان با خود در داستان فرود سیاوش هم این گونه بروز می‌کند: پس از حملهٔ طوس به دژ «کلات»، بعضی سرداران که از خویشاوندی فرود و کی‌خسرو مطلعند و دل به مهر سیاوش و پسرانش داده‌اند، با خود به‌جدالی درونی می‌پردازند؛ آیا باید در جنگ با فرود شرکت

۱ـ شعار، جعفر؛ انوری، دکتر حسن، غمنامهٔ رستم و سهراب، ص ۴۵.

کنند؟ یا دست از جنگ بشویند.

در داستان خاقان چین، وقتی افراسیاب از هجوم رستم با خبر می‌شود، لرزه بر اندامش می‌افتد و بر سر جنگ با رستم دچار کشمکش درونی می‌شود:

پس آگاهی آمد به افراسیاب — که بوم و بر از دشمنان شد خراب
دلش زان سخن پر ز تیمار شد — همه پرنیان بر تنش خار شد
به دل گفت پیکار او کار کیست — سپاهست بسیار و سالار کیست
گر آن است رستم که من دیده‌ام — بسی از نبردش بپیچیده‌ام
بپیچید و زان پس به آواز گفت — که با او که داریم در جنگ جفت
یکی کودکی بود برسان نی — که من لشکر آورده بودم به ری
بیامد تن من ز زین برگرفت — فروماند زان لشکر اندر شگفت

به کشمکش انسان با خود در داستان‌های دیگری از شاهنامه از جمله رستم و اسفندیار، سیاوش و... نیز پرداخته شده است.

کشمکش بین انسان و انسان

از طلوع سام در شاهنامه در زمان فریدون تا غروب رستم در دورهٔ گشتاسب، اصلی‌ترین جدال‌های شاهنامه، جدال انسان و انسان است. این جدال‌ها اغلب جنبهٔ جسمانی دارند و گاه به جدال‌های ذهنی و اخلاقی دو انسان نیز کشیده می‌شوند. از این نمونه است:

کشمکش‌های:

کاوه ـ ضحاک	ضحاک ـ فریدون
افراسیاب ـ نوذر	اغریرث ـ افراسیاب
رستم ـ سهراب	سیاوش ـ سودابه
سیاوش ـ گرسیوز	فرود ـ دیونیز
فرود ـ زراسب	فرود ـ طوس
بیژن ـ هومان	بیژن ـ نستیهن
پیران ـ گیو	لهاک ـ گیو
فرشیدورد ـ گیو	پیران ـ گودرز

گیو ـ گروی	فریبرز کاووس ـ کلبادویسه
رهّام گودرز ـ بارمان	گرازه ـ سیامک
گرگین ـ اندریمان	فروهل ـ رویین
هجیر ـ سپهرم	بوته ـ کهرم
گستهم ـ لهاک و فرشیدورد	رستم ـ شغاد

کشمکش انسان و طبیعت

پس از آن که زال از جامعه رانده می‌شود، جدال نوزادی غیر معمولی با طبیعت آغاز می‌گردد.

در دورهٔ پادشاهی کی‌کاووس و داستان رفتن رستم به مازندران برای نجات جان پادشاه، رستم با اژدها می‌جنگد. قبل از این، رخش نیز شیری راکه قصد جان رستم را داشته، هلاک می‌نماید. به طور کلی هفت خان رستم، نمونه‌های زیادی از جدال انسان و طبیعت را به همراه دارد.

جدال گشتاسب با اژدها نیز از نمونه‌های کشمکش انسان و طبیعت است. هفت خان اسفندیار نیز نمونه‌هایی از جدال انسان و طبیعت را بازگو می‌کند. در این داستان، اسفندیار با شیر، گرگ، اژدها، سیمرغ و بیابانی بی‌آب و علف مبارزه می‌کند. گرگسار، بیابانی راکه اسفندیار باید از آن عبور کند، این چنین توصیف می‌کند:

...از آن پس که اندر بیابان رسی — یکی منزل آید به فرسنگ سی
همه ریگ تفته است گر خاک و شخ — برو نگذرد مرغ و مور و ملخ
نبینی به جایی یکی قطره آب — زمینش همی جوشد از آفتاب
نه بر خاک او شیر یابد گذر — نه اندر هوا کرکس تیز پر
نه بر شخ و ریگش بروید گیا — زمینش روان ریگ چون توتیا
برانی برین گونه فرسنگ چل — نه با اسپ تاو و نه با مرد دل

بعد از این توصیف، مصاف طبیعت با انسان چنین توصیف می‌شود:

هم اندر زمان تند بادی زکوه — برآمد که شد نامور زان ستوه

...

ببارید از ابر تاریک برف — زمینی پر از برف و بادی

سـان بـه دشت | دم بـاد زانـدازه انـدر گـذشت
هـوا پـود گشت ابر چـون تـار شـد | سـپهبد از آن کـار بـیچار شـد
بـه آواز از پـیش پشـوتن بگـفت | کـه ایـن کـار مـا گشت بـا درد

کشمکش انسان و جامعه

این نمونه کشمکش، هر چند به اندازهٔ نمونه‌های دیگر کمتر در داستان‌ها دیده می‌شود، اما بخشی از جدال‌های داستان‌های پهلوانی را به خود اختصاص داده است. کشمکش زال در برابر جامعه‌ای که با تمام وجود او را از خود رانده، یکی از بارزترین نمونه‌های این نوع کشمکش‌هاست. تلاش زال برای «پذیرفته شدن در جامعه، تنها به دست تصادف و تقدیر سپرده نشده... این امر به مرور بر جامعه پذیرانده می‌شود. پذیرش او نیز به یک تصمیم عاطفی پدر، یا پشیمانی حاکم و... مربوط نیست، بلکه مرحله به مرحله، چنان که خواهیم دید، تضاد میان او و جامعه، تعدیل می‌شود و شخصیتش بر نهادهای گوناگون اجتماعی تحمیل می‌گردد. و در این تعدیل فقط امکانات و توانایی‌های خود اوست که مؤثر است».[1]

تلاش اغریرث برای رهایی اسیران ایرانی نیز یکی از نمونه‌های جدالِ فرد در مقابل جامعه است. او در مقابلِ خواست تورانیان ـ که افراسیاب نماد آن است ـ می‌ایستد و سر به تیغ می‌سپارد. منیژه و سودابه نیز از نمونه‌های پایداری در مقابل خواست جامعه به شمار می‌روند.

کشمکش جامعه علیه جامعه

عمده‌ترین درگیری‌های دو جامعه در داستان‌های پهلوانی شاهنامه، بین دو جامعهٔ ایران و توران رخ می‌دهد:

دو لشکـر چـنین پـاک بـا یکـدگر | فگـنده چـو پـیلان ز تـن دور سـر
سـپاه دو کشـور هـمه شـد تـباه | گه آمد کـه بـرداری ایـن کـینه گـاه

درگیری‌های بین ایرانیان و جامعهٔ عربی، در جنگ با خانوادهٔ سودابه و یا درگیری‌های جامعه کوچک ایرانیان پناهنده در توران با تورانیان نیز، نمونه‌های دیگری از کشمکش میان دو جامعه محسوب می‌شوند.

۱ـ مختاری، محمد، اسطورهٔ زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی)، تهران آگاه، ۱۳۶۹، ص ۷۳.

۵ـ پیچیدگی (گره‌افکنی و گره‌گشایی) Complication / Complexity

پیچیدگی، خصوصیتی از داستان را می‌گویند که طی آن تغییری ناگهانی در روند وقوع حوادث پیش آمده، سیر صعودی بحران دچار جهشی ناگهانی می‌شود و مجموعهٔ این عوامل باعث گسترش کشمکش در داستان می‌گردد. در این حالت، اولین بخش از پیچیدگی یعنی گره‌افکنی[۱] در داستان رخ داده و پس از آن با رفع عوامل تشدید کشمکش، داستان وارد دومین مرحلهٔ پیچیدگی یعنی گره‌گشایی[۲] می‌گردد. به بیان دیگر، حرکت از بیان اولیه کشمکش به اوج، اغلب گره‌افکنی نامیده می‌شود. گره افکنی در داستان بسیار مهم است. بدون گره‌افکنی مناسب کشمکش بی‌اثر باقی می‌ماند و توانایی‌های آن هرگز تحقق پیدا نمی‌کند. نویسنده با نظارت بر گره‌افکنی، تدریجاً شدت داستان را زیاد کرده، بدین ترتیب، خواننده را آماده می‌کند تا تأثیر کامل اوج را دریافت نماید.

آغاز داستان، ما را از مقدمه چینی به بیان اولیه کشمکش و میانهٔ داستان از کشمکش به گره‌افکنی و از آنجا به اوج و پایان می‌برد.

باید دانست که در داستان معمولاً بیش از یک پیچیدگی وجود دارد، اما هر گره معمولاً نسبت به گره قبل پیچیده‌تر خواهد بود. ارسطو از اصطلاح عقده[۳] و حل عقده[۴] برای پیچیدگی استفاده کرده، می‌نویسد: «من آن قسمتی از تراژدی را عقده اصطلاح می‌کنم. که از اول تراژدی آغاز می‌شود و به آن قسمتی می‌رسد که منتهی می‌شود به تحول و نقل [حال قهرمان داستان] سعادت یا شقاوت و آن قسمت از تراژدی را هم که از آغاز این نقل و تحول شروع می‌شود و تا پایان آن دوام دارد، گشایش و حل عقده اصطلاح می‌کنم».[۵]

نویسندهٔ ادبیات داستانی خود را مقید به ایجاد تنها یک پیچیدگی در داستان نمی‌کند، هر چند ممکن است گشودن گره اصلی داستان یا نمایشنامه تا آخرین صفحات کتاب ادامه یابد، اما در طول داستان، گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های دیگری هم ظاهر می‌شوند تا با گسترش کشمکش، نمایش یا داستان را به پیش برند. معمولاً به تعداد صحنه‌های یک نمایش، گره‌افکنی

1- Knotting

2- Denouenent

3- Noeud

4- Denouement

۵. ارسطو، فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، پیشین، ص ۷۸.

وجود دارد؛ بدین ترتیب که هر حادثه با افکنده شدن یک گره پیچیده‌تر شده و با گره‌گشایی مربوط به همان صحنه، از پیچیدگی درآمده و مقدمات ورود داستان یا نمایشنامه به پیچیدگی بعدی را فراهم می‌آورد؛ یعنی هر گره از دلِ گره قبلی زاده می‌شود.این فرایند هم چنان ادامه می‌یابد تا داستان به نقطهٔ اوج رسیده، به سؤال اصلی نویسنده پاسخ گوید.

وجود پیچیدگی نه تنها در وقایع داستانی که در عناصری هم چون موضوع، شخصیت و... نیز ضروری است.

عموم داستان‌های پهلوانی شاهنامه از پیچیدگی‌های درخور ستایشی سود جسته است. زال به آسانی رودابه را همسر نمی‌شود. او باید گره‌های فراوانی را بگشاید. منیژه نیز از آغاز آشنایی با بیژن تا لحظه‌ای که شانه به شانهٔ تهمتن و همسر رنجورش به سوی ایران زمین می‌تازد، از تغییر وضعیت‌های فراوانی گذشته و فراز و فرودهای زیادی را پشتِ سر گذاشته است. هر یک از هفت خان‌های رستم و اسفندیار یک گره بزرگ و گشودن هر کدام مقدمهٔ ورود به پیچیدگی بعدی محسوب می‌شود.

روند پی‌افکندن پیچیدگی در داستان رستم و سهراب نیز نمونه‌ای دیگر از توجه فردوسی به گسترش کشمکش در داستان است. داستان رستم و سهراب از نمونه داستان‌هایی است که پیچیدگی از هر نظر در آن مورد توجه قرار گرفته است. موضوع و داستان، شخصیت‌ها، حوادث و حتّی هدف‌ها، همه و همه در ابعاد تراژدی بزرگ حکیم طوس هستند. هدف سهراب سرنگونی کاووس و افراسیاب و تقسیم جهان میان خود و رستم است.

چو رستم پدر باشد و من پسر　　نباید به گیتی کسی تاجور

هدف رستم مقابله با دشمن ایران زمین و حمایت از سلطنت است. این غمنامهٔ عظیم از آرامشِ خیال‌انگیز یک نخجیرگاه بعد از شکار آغاز می‌شود. با ربودنِ رخش، اولین گره در داستان افکنده می‌شود. چراگم شدن رخش آن قدر برای رستم اهمیت دارد و اولین پیچیدگی داستان رستم و سهراب محسوب می‌شود؟[۱]

رخش نقش مهمی در زندگی و پیروزی رستم دارد. این اسب استثنایی در واقع نیمهٔ وجود و قدرت اوست. رستم بی‌رخش کاری نمی‌تواند انجام دهد. او بعد از پیدا کردن رخش است که به قدرت نمایی می‌پردازد و جهان پهلوان می‌شود. مرگ او هم با مرگ رخش هم زمان است.

۱ـ ر.ک. همدانی، نادعلی، ارزش‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب پیشین.

بنابراین گم شدن رخش، واقعه‌ای مهم است و به همین دلیل آن را اولین گره افکنی داستان محسوب می‌نمایند، زیرا حوادث بعدی نیز در پی این حادثه رخ می‌نمایند.

آمدن تهمینه به خوابگاه رستم گره‌افکنی دوم داستان است که این گره نیز با پیوند آن دو گشوده می‌شود.

جویا شدن سهراب از نام پدر، نقشهٔ افراسیاب در یاری به سهراب، دستگیری هجیر، کشتن ژنده رزم، سکوت هجیر در برابر پرسش‌های سهراب دربارهٔ رستم، خودداری رستم از معرفی خود، گول خوردن سهراب از رستم و... گره‌های بعدی داستان هستند. این گره‌ها، ماجرا را تا بطن فاجعه پیش می‌برند و به نقطهٔ اوج که شناسایی رستم و سهراب است، می‌رسانند و بالاخره آخرین گفتگوهای رستم و سهراب، گره گشای اصلی داستان است، زیرا نقطه‌های مبهم داستان را یکی یکی روشن کرده و ماجرا را به پایان می‌رساند. این گره افکنی‌ها و گره گشایی‌ها هم در ساختمان تراژدی رستم و سهراب به کار می‌آید و هم به تحرّک و گیرایی تراژدی کمک می‌کند.

نویسنده‌ای که بخواهد داستان رستم و سهراب را در چارچوب اصول ارسطویی و با وفاداری به فکر اصلی داستان، به صورت تراژدی بازسازی نماید، می‌تواند با تأکید بر جریان کشته شدن ژنده رزم به دست رستم، نگرانی و سکوت هجیر، خودداری رستم از معرفی خود، بی‌توجهی رستم به شباهت‌های سهراب با سام نریمان، گول خوردن سهراب از رستم در لحظه‌ی پیروزی، کمک نیروهای فوق انسانی به رستم و شتاب زدگی رستم در کشتن سهراب، نقش تقدیر و سرنوشت را در این تراژدی برجسته‌تر جلوه دهد.

۶ـ بحران Crisis

بحران در لغت، آشفتگی و تغییر حالت ناگهانی مریض تب‌دار است که منجر به بهبودی یا مرگ او می‌شود. اما در اصطلاح ادبی «بحران نقطه‌ای از داستان یا نمایش است که در آن جا تنش به بالاترین حد خود رسیده (و زمان گشودن گره نزدیک باشد). البته ممکن است در یک داستان چندین بحران وجود داشته باشد که هر یک به اوج منتهی شوند».[1]

بحران نتیجهٔ تضاد و کشمکش در داستان است. اگر تضاد میان اشخاص داستان یا تضادهای درونی درست پرورانده شود، بحران نیز خود را به خوبی نشان می‌دهد. برای طبیعی جلوه کردن

1- Dictionary of Literary Terms. J.A. Guddon, Penguin books, 1979, P.166.

بحران‌ها باید زمینهٔ لازم از پیش چیده شود.

«بحران وقتی است که نیروهای متقابل در داستان برای آخرین بار با هم تلاقی می‌کنند و عمل داستانی را به نقطهٔ اوج یا بزنگاه می‌کشانند و موجب دگرگونی زندگی شخصیت یا شخصیت‌های داستان می‌شوند و تغییری قطعی در خط داستانی به وجود می‌آورند. این تغییر می‌تواند در جهت بهتر یا بدتر شدن وضع و موقع کسی باشد و کار و عملی را متوقف و یا متحول کند».[۱]

پس اساس بحران بر دگرگونی و تغییر وضعیت در داستان بنا نهاده شده است. گر چه بحران در دراماتیک کردن صحنه‌های داستانی نقش به سزایی دارد، اما توان خندیدن خواننده، پس از مطالعه حادثه‌ای کمیک و یا توان حسرت خوردن او بر واقعه‌ای متأثر کننده محدود است. لذا استفاده از بحران‌های طولانی گاه نتیجه عکس دارد. در اقتباس از ادبیات کهن ضمن انتقال بحران‌های اثر مورد نظر، همواره باید به ظرفیت خواننده و لزوم استفاده از صحنه‌های سرگرم کننده‌ای که از بار عاطفی کمتری برخوردارند، توجه نمود.

گاه حادثه اصلی، بحران و اوج را به عنوان واژه‌های مترادف به کار می‌برند. در حالی که این گونه نیست. ابراهیم یونسی معتقد است[۲] که هر چند حادثه اصلی لازمه طرح داستان و نشان دهنده پیشرفت و ایجاد حرکت داستان است، اما حادثهٔ اصلی، بحران نیست، زیرا هر چند بحران هم لازمه طرح داستانی است، اما بحران، نقطه یا لحظه یا مدت زمان معینی است که تغییر قطعی داستان در آن صورت می‌گیرد.

هم چنین باید توجه داشت که بحران و اوج داستان، الفاظ مترادفی نیستند. اوج داستان، بحرانی است و در حقیقت بحران عمدهٔ داستان است. اما بیشتر داستان‌ها علاوه بر اوج، بحران‌های دیگری نیز دارند که مراحل قطعی آکسیون داستان هستند و آن را با شدّت فزاینده‌ای به سوی بحران عمدهٔ داستان که همان اوج داستان باشد، هدایت می‌کنند.

بنابر آن چه گذشت، بحران‌های داستان، نقاط یا دوره‌های تحول قطعی‌ای هستند که گسترش عمدهٔ داستان طی آنها صورت می‌گیرد و هیجان خواننده تشدید می‌شود».[۳]

1- Ibid, P. 166.

۲ـ ر.ک. یونسی، ابراهیم، هنر داستان‌نویسی، تهران، سهروردی، ۱۳۶۵، ص ۴۲۶.

۳ـ همان، ص ۴۲.

آگاهی سام از تولد زال با هیبتی غیر معمول، باخبر شدن زال از مخالفت پدر پادشاه با ازدواج او و رودابه، از اولین نمونه‌های بحران در داستان‌های پهلوانی شاهنامه است. هم چنین بعضی رویدادهای دیگر داستانی که باعث بروز بحران در این داستان‌ها می‌شود، از این قرار است.

«در داستان رستم و سهراب، بازتاب وقوف سهراب بر هویت واقعی خود: فردوسی با وقوف سهراب به تفاوت‌های خود و دیگر هم سن و سالانش در داستان گره می‌افکند:

که من چو ز همشیرگان برترم　　همی ز آسمان برتر آید سرم

و پس از آگاهی دادن تهمینه به سهراب، بحران در داستان آغاز می‌شود:

تو پورگو پیل تن رستمی　　ز دستان سامی و از نیرمی

در داستان رستم و اسفندیار، با خبر شدن رستم از قصه اسفندیار (مبنی بر در بند کردن رستم):

از آن پس چنین گفت کاسفندیار　　چو آتش برفت از در شهریار

سراپرده زد بر لب هیرمند　　به فرمان فرخنده شاه بلند

پیامی رسانم ز اسفندیار　　اگر بشنود پهلوان سوار...

چو بشنید رستم ز بهمن سخن　　پی اندیشه شد نامدار کهن

در داستان سیاوش، وقوف سیاوش بر خواستهٔ ناپاک سودابه:

سیاوش چو از پیش پرده برفت　　فرود آمد از تخت، سودابه تفت

بیامد خرامان و بردش نماز　　به بر در گرفتش زمانی دراز

همی چشم و رویش ببوسید دیر　　نیامد ز دیدار آن شاه سیر

همی گفت صدره ز یزدان سپاس　　نیایش کنم روز و شب به سه پاس

که کس را به سان تو فرزند نیست　　همان شاه را نیز پیوند نیست

سیاوش بدانست کان مهر چیست　　چنان دوستی نزره ایزدی است

در داستان فرود، آگاهی فرود از خبر حمله طوس به کلات:

پس آگاهی آمد به نزد فرود　　که شد روی خورشید تابان کبود

ز نعلِ ستوران و ز پای پیل　　جهان شد به کردار دریای نیل

چو بشنید ناکار دیده جوان　　دلش گشت پر درد و تیره روان

در داستان منیژه، اطلاع افراسیاب از حضور بیژن در قصر منیژه:

چو بگذشت یک چند گاه این چنین — پس آگاهی آمد به دربان از این
نهفته همه کارشان باز جست — به ژرفی نگه کرد کار از نخست
کسی کز گزافه سخن را ندا — درخت بلا را بجنباندا
نگه کرد کو کیست و شهرش کجاست — بدین آمدن سوی توران چراست
بدانست و ترسان شد از جان خویش — شتابید نزدیک درمان خویش
جز آگاه کردن ندید ایچ رای — دوان از پس پرده برداشت پای
بیامد بر شاه ترکان بگفت — که دخترت ز ایران گزیدست جفت
جهان جوی کرد از جهاندار یاد — تو گفتی که بید است هنگام باد
به دست از مژه خون مژگان برفت — بر آشفت و این داستان بازگفت

در تمام این نمونه‌ها، آغاز بحران در واکنش شخصیت‌ها به خوبی نمایان است. هم چنین هر یک از این بحران‌ها در تغییر قطعی در خط داستانی، مؤثرند. سهراب پس از این بحران، تصمیم به یافتن پدر، کشتن کاووس و افراسیاب می‌گیرد و قصد دارد جهان را بین خود و پدر تقسیم نماید. رستم پس از شنیدن خبر، پراندیشه گشته، به مقابله با اسفندیار برمی‌خیزد. سیاوش عشق ناپاک نامادری را رد کرده، نهایتاً پس از عبور از آتش به تورانیان پناهنده می‌شود. فرود، وقتی با دلی پر درد و روانی نژند از حمله سپاه ایران باخبر می‌شود، خود را در خاتمه به ورطهٔ هلاکت می‌سپارد و بالاخره افراسیاب، بعد از آگاهی از کار دختر خود و در حالی که چون بید در برابر هجوم باد، به خود می‌لرزد، امر به دستگیری بیژن و به چاه افکندن او می‌دهد.

۷ـ تعلیق Suspense

تعلیق که آن را هول و ولا، انتظار، دروایی (سرگشتگی و حیرانی) نیز گفته‌اند، عنصری است که پس از بروز بحران در داستان ظهور می‌کند، به عبارتی تعلیق همان انتظار بعد از بحران یا «بعد چه خواهد شد؟» حوادث است. این حالت که با دلهره و اضطرابِ خواننده همراه است، معمولاً پس از قرار گرفتن شخصیت در شرایط خاص روی می‌دهد.

نویسنده معمولاً پس از جلب توجه خواننده به وضعیت شخصیت اصلی داستان، با قرار دادن او در وضعیتی نامساعد، زمینهٔ نگرانی او نسبت به شخصیت مورد نظر را فراهم می‌کند. این نگرانی ـ با تعلیق که به طرق مختلف (از جمله طرح یک معما) در داستان رخ می‌دهد، معمولاً از

عوامل اصلی ایجاد جذابیت در داستان به شمار می‌رود.

انتظار از وجوه پیچیدگی در داستان‌های پهلوانی شاهنامه به شمار می‌رود. پس از رسیدن خبر تولد نوزادی غیر طبیعی به سام، انتظار آغاز می‌شود. آیا سام، زال را خواهد پذیرفت؟ یا او را از خود و خانواده و جامعه خواهد راند؟ قرار گرفتن سام بر سر دو راهی، حالت انتظار در داستان است. و این گونه است در داستان‌های دیگر:

وقتی زال، عاشق رودابه (دختر سیندخت و مهراب کابلی و از نسل ضحاک) می‌شود، عشق سوزان او، هم به دلیل نژاد رودابه و هم به دلیل کهتر بودن جایگاه خانوادهٔ او نسبت به رتبهٔ خانوادهٔ زال، مورد مخالفت منوچهر و سام قرار می‌گیرد. منوچهر پس از شنیدن این خبر، برآشفته شده، به سام دستور می‌دهد که کابل را با خاک یکسان کند. مهراب بر آن می‌شود که قبل از حملهٔ سام، برای نجات جان مردم، رودابه را بکشد، ولی سیندخت قبل از آن به دیدار سام می‌رود. در دیدار سیندخت و سام، حالت انتظار بین حملهٔ سام به کابل و یا موافقت با پیوند زال و رودابه این گونه بیان می‌شود:

بدو گفت سیندخت کای پهلوان — سر پهلوانان و پشتِ گوان
یکی سخت پیمانت خواهم نخست — که لرزان شود زو برو بوم و رست
که از تو نیاید به جانم گزند — نه آن کس که بر من بود ارجمند...
که من خویش ضحاکم ای پهلوان — زن گرد مهراب روشن روان
همان مام رودابهٔ ماه روی — که دستان همی جان فشاند بروی...
کنون آمدم تا هوای تو چیست — ز کابل ترا دشمن و دوست کیست
اگر ما گنه‌کار و بد گوهریم — بدین پادشاهی نه اندر خوریم
من اینک به پیش توام مستمند — بکش گر کشی ور ببندی ببند
دل بی‌گناهان کابل مسوز — کجا تیره روز اندر آید به روز
سخن‌ها چو بشنید از او پهلوان — زنی دید بارای و روشن روان
چنین داد پاسخ که پیمان من — درست است اگر بگسلد جان من
تو با کابل و هر که پیوند توست — بمانند شادان دل و تندرست
بدین نیز همداستانم که زال — ز گیتی چو رودابه جوید همال

قبل از این نیز پس از ابراز مخالفت منوچهر و سام با ازدواج زال و رودابه، انتظار بین موافقت

زال با خواست بزرگان و پافشاری او بر عشق خود، از تعلیق‌های دیگر این داستان است.

به مهراب و دستان رسید این سخن — که شاه و سپهبد فکندند بن
خروشان ز کابل همی رفت زال — فرو هشته لفج و برآورده یال
همی گفت اگر اژدهای دژم — بیاید که گیتی بسوزد به دم
چو کابلستان را بخواهد بسود — نخستین سر من بیاید درود
به پیش پدر شد پر از خون جگر — پر اندیشه دل پر ز گفتار سر

در این زمان انتظار دیگری ظهور می‌کند. آیا رودابه که با آن همه سخن به عقد زال درآمد، فرزندش را خواهد زاد و یا...؟

بدو گفت مادر که ای زال مام — چه بودت که گشتی چنین زرد فام
چنین گفت پاسخ که من روز و شب — همی برگشایم به فریاد لب
همانا زمان آمدستم فراز — وزین بار برده نیابم جواز
تو گویی به سنگستم آکنده پوست — وگر آهنست آن که نیز اندروست
چنین تا گه زادن آمد فراز — به خواب و به آرام بودش نیاز
چنان بد که یک روز ازو رفت هوش — از ایوان دستان برآمد خروش
خروشید سیندخت و بشخود روی — بکند آن سیه گیسوی مشک بوی
یکایک به دستان رسید آگهی — که پژمرده شد برگ سرو سهی
به بالین رودابه شد زالِ زر — پر از آب رخسار و خسته جگر
همان پرّ سیمرغش آمد به یاد — بخندید و سیندخت را مژده داد...
بیاور یکی خنجر آبگون — یکی مرد بینادل پرفسون
نخستین به می‌ماه را مست کن — زدن بیم و اندیشه را پست کن
بکافد تهی گاه سرو سهی — نباشد مر او را ز درد آگهی
وزو بچهٔ شیر بیرون کشد — همه پهلوی ماه در خون کشد

در داستان رستم و سهراب، آیا سهراب پدر را خواهد شناخت؟ آیا سهراب موفق به کشورگشایی می‌شود؟ آیا برای بار دوم نیز سهراب رستم را به زمین خواهد زد؟ یا آیا نوشدارو خواهد رسید؟

در داستان رستم و اسفندیار، آیا اسفندیار مأموریت به بند کشیدن رستم را خواهد پذیرفت؟

آیا رستم دست به بند خواهد داد؟ آیا رستم از اسفندیار خواهد گریخت؟ آیا رستم به راز رویین‌تنی اسفندیار دست خواهد یافت؟

۸ـ اوج Climax

پس از بروز گره در داستان و بعد از آن که بحران به نهایت خود رسید و انتظار به سر آمد، داستان به لحظهٔ اوج خود می‌رسد. «اوج یا بزنگاه (در لغت به معنی موقع باریک و حساس)، یا نقطهٔ اوج... نتیجهٔ منفی حوادث پیشین است که هم چون آبی در زیر زمین جریان داشته و از نظر پنهان مانده است و جاری شدن آب روی زمین پایان گریز آن است. منطق سیر حوادث داستان نیز ممکن است از نظر خواننده پنهان بماند، اما وقتی به نتیجهٔ نهایی آن می‌رسد، خواننده آن را می‌پذیرد».[۱]

بعد از اوج، داستان به نتیجه یا فرود خود می‌رسد. معمولاً اوج داستان که بعد از عبور شخصیت اصلی داستان از موانع و مشکلات فراوان حاصل می‌شود، پایان نیز محسوب می‌گردد.

ابراهیم مکی، مراحل مختلف شکل‌گیری عناصر اصلی داستان تا نقطهٔ اوج را این گونه تشریح می‌کند:[۲] در یک اثر دراماتیک، آگاهانه یا ناآگاهانه، هنرمند با قصد اثبات نظریه‌ای خاص دربارهٔ یک موقعیت اجتماعی و یا بررسی کیفی یکی از عواطف بی‌شمار آدمی، از طریق انتخاب اشخاص، بازی متناسب با موضوع و هماهنگ کردن ایشان به شیوه‌ای دراماتیک، تضادی را در بطن روابط آنها پی می‌ریزد که در موقع مناسب و با پیشرفت رویدادها و شناختی که در طول آن بر اثر عامل «تعریف» حاصل می‌شود، تعادل زندگی آنها را به هم می‌زند و منجر به آشفتگی وضع ایشان می‌گردد. شخص بازی محوری، به عزم برطرف کردن این آشفتگی، با عمل و گفتار، به کشمکش با عوامل ایجاد کنندهٔ وضع موجود می‌پردازد. کشمکش او با مقاومت بیشتر عوامل مخالفت، یعنی با موانعی جدید روبه رو می‌شود. و در پیچ و خم‌هایی تازه گرفتار می‌آید. پیچیدگی‌های اخیر، علاوه بر آن که هم چون بوتهٔ آزمایش، جنبه‌های گوناگون اشخاص بازی را به محک آزمایش می‌آزماید، موجبات تعلیق رویدادها را که باعث بیشتر شدن جذبه‌های نمایشی آن نیز می‌شود، فراهم می‌آورد. ادامهٔ تعلیق حاصله که نتیجه عدم توفیق کامل شخص بازی

۱ـ میر صادقی، جمال و میر صادقی (ذوالقدر)، میمنت، واژهٔ هنر داستان‌نویسی، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۷، ص ۴۴.

۲ـ ر.ک. مکی، ابراهیم، شناخت عوامل نمایش، تهران سروش، چاپ دوم، ۱۳۷۱، صص ۲۶ تا ۲۹.

محوری در رفع تشنجات موجود و قطع تحریکات عامل مخالف است، با اقدامات قاطع‌تر او و بحرانی شدن رویدادها به نقطهٔ اوج می‌رسد و فاجعه را می‌آفریند. فاجعه در شدت خود، با به ثمر رساندن کشمکش و قطع تعلیق، پیام هنرمند را در عمل ابلاغ می‌کند و هنرمند پس از آن، در مرحلهٔ فرود، به تحلیل و نتیجه‌گیری عقلایی از آن می‌پردازد.

تعداد اوج هر داستان، به تعداد بحران‌های همان داستان بستگی دارد؛ یعنی با به انتها رسیدن هر بحران، خواننده به یک نقطهٔ اوج و گشایش در مورد همان بحران می‌رسد. اما هر داستان یک نقطه اوج اصلی دارد و آن پس از گشوده شدن گره اصلی داستان و به انتها رسیدن آخرین بحران داستان رخ می‌دهد. به عنوان مثال، نقطهٔ اوج داستان رستم و سهراب لحظه‌ای است که رستم، سهراب را می‌شناسد. اصلی‌ترین سؤال خواننده قبل از این حادثه این است که آیا رستم، سهراب را خواهد شناخت. پس، بعد از آن که خواننده به پاسخ این سؤال دست یافت، داستان یکباره به نقطهٔ فرود می‌رسد:

تو زین بی‌گناهی که این کوژپشت — مرا بر کشید و به زودی بکشت
به بازی به کویند همسال من — به خاک اندر آمد چنین یال من
نشان داد مادر مرا از پدر — ز مهر اندر آمد روانم به سر
همی جستمش تا بینمش روی — چنین جان بدادم بدین آرزوی
دریغا که رنجم نیامد به بر — ندیدم درین هیچ روی پدر
کنون گر تو درآب، ماهی شوی — و یا چون شب اندر سیاهی شوی
و گر چون ستاره شوی بر سپهر — ببری ز روی زمین پاک مهر
بخواهد هم از تو پدر کین من — چو بیند که خشت است بالین من
از ایدون نامداران و گردنکشان — کسی هم برد نزد رستم نشان
که سهراب کشته است و افکنده خوار — همی خواست کردن ترا خواستار
چون رستم شنید این سخن خیره گشت — جهان پیش چشم اندرش تیره گشت
بیفتاد از پای و بی‌هوش گشت — همی بی تن و ناب و بی توش گشت
بپرسید از آن پس که آمد به هوش — بدو گفت با ناله و با خروش
بگو تا چه داری ز رستم نشان؟ — که گم باد نامش ز گردن‌کشان...
چو بگشاد خفتان و آن مهره دید — همه جامه بر خویشتن بر درید

همی گفت کـه‌ای کشـته بـر دست مـن | دلیـــر و ســـتوده بـــه هـــر انـجمن
همی ریخت خـون و هـمی کـند مـوی | سـرش پـر ز خـاک و پـر از آب روی
همی گفت سهراب کـاین چـاره نـیست | بـــه آب دو دیـــده نـــباید گـریست
ازین خویشتن کشتن اکنون چـه سـود | چـنین رفت و ایـن بـودنی کـار بـود

اوج در داستان فرود، لحظه‌ای است که جریره، کلات را به آتش می‌کشد. در هفت خان‌های رستم و اسفندیار، اوج، لحظات بعد از پیروزی این دو دلاور بر موانع سر راه است. بزنگاه داستان جنگ افراسیاب و کی‌خسرو، لحظهٔ کشته شدن افراسیاب و در آخرین داستان پهلوانی شاهنامه، لحظهٔ مرگ شغاد اوج داستان محسوب می‌شود.

۹ـ زمان و مکان (صحنه، موقعیت) Setting

عنصری که در ادبیات داستانی محل و زمان وقوع حوادث را مشخص می‌کند، عنصر صحنه یا موقعیت داستان نامیده می‌شود. به عبارت دیگر، صحنه بر برهه‌ای از زمان و مکان یا مکان‌هایی که حوادث پیرنگ در آن اتفاق می‌افتد، اشاره دارد. هر چند صحنه از منظر بار دراماتیکی در مقایسه با قوتِ عنصر مهمی چون کشمکش از اهمیت کمتری برخوردار است، اما چون حادثه و کشمکش هر دو در زمان و مکان رخ می‌دهند، پس موقعیت داستانی در هویت بخشیدن به شخصیت و حادثه بسیار مؤثر است.

در داستان نویسی معمولاً از دو «صحنهٔ فراخ منظر»[1] و «صحنهٔ نمایشی»[2] استفاده می‌شود. «صحنهٔ فراخ منظر در داستان، صحنه‌ای است که نویسنده در آن مواد و مصالح داستان را با تشریح و توضیح بیشتر و گسترده‌تر ارائه کند و از مکان و شخصیت داستان توصیفات و جزئیات بسیاری به دست بدهد.

صحنهٔ نمایش، صحنه‌ای است که نویسنده سعی می‌کند ساختار داستان را به صحنهٔ سینما و تئاتر نزدیک کند و گفت و گوها و اعمال شخصیت‌ها را همان طور تصویر کند که اتفاق می‌افتد. اغلب نویسندگان به منظور آن که ما را به دیدن وادار کنند، آمیزه‌ای از صحنه فراخ منظر و صحنهٔ نمایشی را به کار می‌برند. صحنهٔ فراخ منظر به ما چشم‌اندازی پهناور ارائه می‌دهد و صحنهٔ

1- Panorama

2- Scense

نمایشی، منظره‌ای را از نزدیک پیش چشم ما می‌گذارد. صحنهٔ فراخ منظر به تعبیر ادبی به معنای همهٔ آن چیزهایی است که دیده می‌شود و به بیان دیگر تصویر متراکم چشم‌اندازی همه‌جانبه است. داستانی که از صحنه‌های فراخ منظر استفاده می‌کند، اغلب با شرح[۱] و توصیف[۲] و مباحثه[۳] همراه است. صحنه فراخ منظر در عین حال به برقراری فضا[۴] و رنگ و لحن[۵] در داستان نیز کمک می‌کند.

صحنهٔ نمایشی معمولاً با جزئیات و استفاده ضروری از گفت و گو همراه است که در آن زمان حوادث تا حد ممکن کوتاه و فشرده گزارش می‌شود.[۶]

سیما داد عوامل تشکیل دهندهٔ صحنه را این چنین برمی‌شمارد:[۷] محل جغرافیایی، زمان یا عصر دورهٔ وقوع حادثه، کار و پیشهٔ شخصیت‌ها، راه و روش زندگی‌شان، محیط مذهبی، فکری، روحی، اخلاقی، اجتماعی، شرایط و مقتضیات عاطفی، احساسی و خصوصیات خلقی.

برخی از آثار داستانی کهن، توصیف شخصیت و حادثه را اصل قرار داده، از وصف صحنه‌ها خودداری کرده‌اند؛ یعنی ناخواسته ترسیم موقعیت داستانی را به ذهن خواننده واگذار کرده‌اند. در بازنویسی یا اقتباس از داستان‌های کهن باید این کمبودها را با شناخت موقعیت‌های تاریخی، معماری کهن و با دقت در صحنه‌های هر دورهٔ خاص تاریخی جبران نمود. هم چنین اقتباس‌گر باید با شیوه‌های ارائه صحنه عدسی فراخ منظر (تصویر کلی صحنه)، عدسی گروهی (توجه به گروهی از شخصیت‌ها)، عدسی نمای نزدیک (تصویر اعمال یکی از شخصیت‌ها) و عدسی درونی (تصویری از افکار و احساسات شخصیت مورد نظر) آشنا باشد.

یکی از وجوه تمایز داستان‌های امروزی با قصه‌ها و افسانه‌های کهن، مشخص بودن زمان و مکان در داستان‌های امروزی و عدم رعایت مقتضیات زمان و مکان در داستان‌های کهن است. گرچه در بعضی داستان‌های مدرن نیز نشانه‌هایی از بی‌زمانی و بی‌مکانی آشکارا خود را نشان می‌دهد، اما اساس عدم توجه به زمان، یا درج طول زمان‌های غیر قابل باور و گاه مشخص نبودن

1- Exposition

2- Description

3- Arqument

4- Atmosphere

5- Tone

۶. میرصادقی، جمال و میمنت (ذوالقدر)، پیشین، ص ۱۹۲.

۷. ر.ک. داد، سیما، پیشین، ذیل صحنه.

محدودهٔ جغرافیایی و تنها بسنده کردن به وصف برخی مکان‌های خاص، از خصوصیات کلیهٔ داستان‌های سنتی است.

«انسان کهن همواره پیوندی عضوی با مجموعهٔ جهان آفرینش داشته است. از این رو، تاریخ او و سنوات و سوانح عمرش بر مبنای دگرگونی‌ها و گردش‌های کیهانی اندازه‌گیری می‌شده، و به عبارت دیگر، گاه شماری او منطبق با زمان کیفی بوده است و نه زمان کمّی. در این مورد نیز همان اصلی که تحت عنوان قُرب و بُعد نسبت به الگوهای ثابت کمال و نقص، حق و باطل و خیر و شر گفتیم صادق است. بنابراین نسبت‌هایی که برای زمان در عصر اساطیری شاهنامه ذکر شده سروکار با حقایق دارد، نه واقعیات. مثلاً اگر طول سلطنت ضحاک هزار سال گفته شده، نقش این عدد در درجهٔ نخست، رساندن نسبت استقرار بیداد و شر در ظرف سه هزارهٔ کیهانی است. هم چنان که در هزارهٔ اول غلبه با خیر بوده است و اگر در هزارهٔ سوم نسبت‌های عمر شاهان کوتاه‌تر می‌شود، این امر نمادی از آمیزش نیکی و بدی و نبرد اورمزد و اهریمن است که زمانی این و زمانی آن چیرگی می‌یابد و لذا طبیعی است که نسبت‌های زمانی کوتاه‌تر شود تا تناوب یاد شده بهتر بیان گردد، تا سرانجام در پایان این هزاره، با ظهور موعود کی‌خسرو و انجام نبردی که تمامی قوا و متحدان هر یک از دو طرف بدی و نیکی در آن حضور دارند، درگیری مستمر دو نیرو به سود اورمزد فیصله یابد. عمر چند قرنهٔ پهلوانانی چون زال و رستم نیز بیانگر جنبه کیفی زمان، از جمله استمرار روح پهلوانی است؛ روحی که تا پایان عصر پهلوانی باید بی‌گسست وجود داشته باشد. اگر زال و رستم در هزارهٔ سوم و آخر حضوری پایا دارند، به گمانم از این روی بوده که وجود پهلوان در دوران آویزش و آمیزش نیکی و بدی می‌بایست عنصری ثابت باشد.»[1]

حمیدیان برکناری چندین پادشاه ظالم توسط پهلوانان عصر را دلیل مراقبت و نظارت دائمی بر شیوهٔ حکومت‌داری پادشاهان از سوی پهلوانان می‌داند و معتقد است که اگر در زمان حکومت پادشاه ناخوب پهلوان در کار نباشد، رشتهٔ نیک‌مردی و بزرگی، بلکه رشتهٔ حیات مملکت برکنده می‌شود، زیرا پهلوان نمود مقاومت در برابر بیدارگری است.

وی با بیان این مقدمه، معتقد است که درازای عمر رستم و پدرش به این دلیل بوده که فردوسی نمی‌خواسته عنصر پهلوانی در مقابل عنصرِ پادشاهی (گوهر) کوچک نشان داده شود. او

۱ـ حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران نشر مرکز، ۱۳۷۲، ص ۲۹.

هم چنین مکان‌های داستان‌های شاهنامه را نیز به سه دسته زیر تقسیم می‌کند:[۱]

۱ـ مکان‌هایی که حدود و ثغورشان امروزه بر ما کاملاً روشن است.

۲ـ مکان‌هایی که حدود تقریبی و موقعیت دقیقشان را می‌شناسیم.

۳ـ مکان‌هایی که تنها نامشان برجای است.

این پژوهشگر، مکان‌های نزدیک به زادگاه فردوسی، همچون کَشَف رود (مکانی که سام، اژدهایی را که از آن برآمده بود، کشت.)، دامغان (در مسیر سپاه توران)، گرگساران در کنار مازندران (که سام از سوی منوچهر به حکومت آن جا منصوب شد)، آمل، ساری، سیستان، زابلستان، دشت هامون، کابل، سمنگان را از جمله مناطق دسته اول ذکر می‌کند.

توران از جمله مناطق دستهٔ دوم است که حدود آن مناطق بالای خراسان بوده و همین طور شمال غرب آذربایجان را در برگرفته و به مملکت ترکان و چینیان اطلاق شده است.

دنبر و مرغ و مای از جمله مکان‌های دسته سوم شمرده می‌شوند که به اعتقاد حمیدیان تنها از روی اشعاری چون «سوی کابل و دنبر و مرغ و مای»، می‌توان حدس زد که این سه مکان، حد فاصل میان کابلستان و هندوستان قرار داشته‌اند.

محمد مختاری نیز به رابطهٔ بین مکان و محتوا در شاهنامه چنین اشاره می‌کند: «در اساطیر، مکان نیز به سان علیّت و زمانِ اساطیری، کیفی است و متعین به جهات گوناگون و ساحت‌های متعدد است. در مکان اساطیری، محتوا از محل جدا نیست و نمی‌توان ارتباط جوهری را که بین شیء واقع در مکان و کیفیت خود مکان هست، از هم تفکیک کرد.

به همین علت خواص البرز با صفات سیمرغ و خصلت‌های زال در هم می‌آمیزد و اینها از هم جدا و مجزا نمی‌توانند بود... مکان‌ها محل تجمع اضداد و نیروهای مخالف و مؤثر در حیات بشرند. در این مکان‌ها، هر چیز به شکلی و در آن واحد ظاهر می‌شود... ایران زمین هرگاه که دچار نابه سامانی شده، یاکه به نیروهای رهایی بخش و سامان دهنده نیازمند گردیده است، به این کوه و مکان پر رمز و راز روی آورده است... وقتی ضحاک در پی فریدون است. فرانک فریدون را به البرز می‌برد. زال هم به البرز می‌رود و از آن جا هبوط می‌کند».[۲]

۱ـ همان، ص ۳۰.

۲ـ مختاری، محمد، اسطورهٔ زال پیشین ص ۱۰۹.

هانری ماسه[۱] معتقد است که فردوسی در دویست و پنجاه موضع شاهنامه به وصف طبیعت پرداخته است. او صراحتاً اشاره می‌کند که منظور فردوسی از وصف طبیعت طبع آزمایی و نمایش هنر خودی است که مقصودش نشان دادن زمان و مکان حوادث حماسهٔ مورد نظر است: «زمان در شاهنامه اساساً عبارت از فصول چهارگانه است: فردوسی در آن حماسهٔ بیکران، فصول سال را مکرر شرح می‌دهد، اما مخصوصاً بیشتر از بهار توصیف می‌کند و به نظر می‌آید ترجیح دادن فردوسی بهار را موجب شده است، عادت ادبی شعرای پسین راکه در تصنیفات خود بهار را بیشتر از فصول دیگر وصف کردند. تقریباً در ده موضع پراکنده شاهنامه، مدح ماه فروردین می‌کند و استخراج صفات بهار از این اشعار مشکل نیست. اولاً رعدها رسیدن بهار را خبر می‌دهند: «پس از غلغل رعد شد کوهسار» و در ایام پیروزی بعد از خشکی هولناک «...بیامد مه فرودین»، «برآمد یکی ابر با آفرین»، «همی در ببارید بر خاک خشک»، «همی آمد از بوستان بوی مشک».

«شده ژاله در گل چو مل در قدح　　همی تافت از چرخ قوس قزح»

چشمه‌ها و رودها و نباتات به جهت باران‌های بهاری دوباره قوت می‌گیرند: «گلاب است، گویی مگر آب جوی» یا «به جوی آب‌ها چون می و شیر گشت». از طرف دیگر رودها و زمین، باغ‌ها و هوا مشکبوی می‌شوند و در توران به واسطهٔ «همه بیشه و باغ و آب روان... یکی دشت بینی همه سرخ و زرد» و در جای دیگر

«همه دشت چون پرنیان شد به رنگ　　هوا گشت بر سان پشت پلنگ»

بیت مذکور با اشعار دیگر مشابهت دارد که «چنین تا بیامد مه فرودین»، «بیاراست گلبرگ روی زمین»، «همه راغ‌ها چو شد پشت پلنگ»، «زمین هم چو دیبای رومی به رنگ».[۲]

هانری ماسه پس از بیان دیگر خصوصیات بهار در شاهنامه از عدم وصف تابستان در شاهنامه یاد می‌کند، هر چند خشکسالی‌های دورهٔ زو و کاووس از تابستان سخن می‌گویند و اشعاری نیز به کنایه از تابستان گفته‌اند: «... بخندید تموز با سرخ سیب». اما در عین حال، نشان خامی از گرمای تابستان و وصف آن در داستان‌های پهلوانی شاهنامه به چشم نمی‌خورد، در حالی که از فصول

۱ـ ر.ک. ماسه، هانری مقالهٔ «اوصاف مناظر طبیعت در شاهنامه»، مجلهٔ سیمرغ، بنیاد شاهنامه فردوسی، شمارهٔ ۵، تیر ماه ۱۳۵۷.

۲ـ همان، ص ۱۱۴.

دیگر توصیفات جالبی دارد.

هانری ماسه کامل‌ترین وصف خزان در شاهنامه را در داستان بهرام‌گور می‌داند:

کنون بر گل و نار و سیب بهی — ز می‌جام زرین نباید تهی
چو بینم رخ سیب بیجاده رنگ — شود آسمان هم چو پشت پلنگ
هواراست گردد نه گرم و نه سرد — زمین تازه و آب‌ها لاجورد
چو ما مهرگانی بپوشیم خز — به نخجیر باید شدن سوی جز

البته اشعار دیگری نیز به پاییز اشاره داشته‌اند؛ هم چون اشاره به تندی باد:

دو اسپه فرستاده آمد به ری — چو باد خزانی به فرمان کی

و اشاره به باد خزانی که درخت‌ها را تکان می‌دهد:

... چو باد خزان برجهد بر درخت

فردوسی و اشاره به زمستان؛ پیغام افراسیاب به کی‌خسرو:

زمستان و سرما به پیش اندر است — که بر نیزها گردد افسرده دشت
به دامن چو ابر اندر افکند چین — بر و بوم ما سنگ گردد زمین

توصیف زمستان پیش از ایام کی‌خسرو:

یکی تند ابر اندر آمد چو گرد — ز سردی همان لب به هم برفسرد
همه کشور از برف شد ناپدید — به یک هفته کس روی هامون ندید

... توگفتی که روی زمین سنگ شد.

هانری ماسه، مکان فرود این چهار فصل را بیابان و کوه و جنگل وصف کرده، می‌گوید: فردوسی بیابان را دو نوع توصیف می‌کند:[1] بیابان خالی و بی‌گیاه، هم چون دشتی که در اطراف کوه گنابد است:

نه بر آسمان گرگسان را گذر — نه خاکش سپرده پی شیر نر

و بیابان دیگر در خوارزم:

... به جایی که شیر و پلنگ — بدان شخ بی‌آب ننهاد چنگ

این بیابان گاه به صورت یخ زده توصیف می‌شود:

بیابان و سیمرغ و سرمای سخت — که چون باد خیزد بدرّد درخت

۱ـ ر.ک. همان، ص ۱۱۷.

اما دماوند شناخته شده‌ترین کوه در شاهنامه است؛ جایی که فریدون، ضحاک را به چهار میخ می‌کشد:

به کوه اندرون جای تنگش گزید　　نگه کرد غاری بُنش ناپدید

مکانی که سیمرغ در آن آشیانه دارد و زال در سایه‌اش پرورده می‌شود:

یکی کوه دیدم سر اندر سحاب　　سپهری است گفتی زخارا بر آب

برو بر نشیمی چو کاخ بلند　　ز هر سو برو بسته راه گزند

جنگل و بیشه نیز در داستان‌های پهلوانی شاهنامه مکان‌هایی هستند پر از درخت، با آوای چکاوک، بلبل و غراب و قمری و درّاج، این بیشه‌ها و جنگل‌ها عموماً پر از درخت میوه‌اند و حیوانات وحشی:

ز گرگان به ساری و آمل شدند　　به هنگام آوای بلبل شدند

* * *

سوی کوه و آن بیشه‌ها بنگرید　　گل و سنبل و آب و نخجیر دید

* * *

همی رفت چو شیر کف افگنان　　سر گور و آهو ز تن بر کنان

* * *

ز چنگال یوزان همه دشت عزم　　دریده برو دل پر از داغ و گرم

نمونه‌هایی از وصف زمان در داستان‌های پهلوانی شاهنامه

توصیف شب:

چو پیراهن شب بدرید ماه　　نهاد از بر چرخ پیروزگاه

(داستان خاقان چین)

* * *

چو بنمود شب جعد زلف سیاه　　از اندیشه خمیده شد پشت ماه

(داستان خاقان چین)

* * *

شب تیره بگشاد چشم دژم　　ز غم پشت ماه اندر آمد به خم

(داستان خاقان چین)

* * *

بیامد به نزدیک افراسیاب شب تیره هنگام آرام و خواب
(داستان خاقان چین)

* * *

سپاه شب تیره بر دشت و راغ یکی فرش گسترده از پرّ زاغ
(داستان خاقان چین

* * *

فرو ماند گردون گردان به جای شده سست خورشید را دست و پای
(بیژن و منیژه)

* * *

سپهر اندر آن چادر قیرگون تو گفتی شدستی به خواب اندرون
(بیژن و منیژه)

* * *

نه آوای مرغ و نه هرّای دد زمانه زبان بسته از نیک و بد
(بیژن و منیژه)

* * *

به خورشید بر چشم و هیزم به بر که تا کی برآرد شب از کوه سر
(بیژن و منیژه)

* * *

چو از چشم خورشید شد ناپدید شب تیره بر کوه دامن کشید
(بیژن و منیژه)

* * *

بدان گه که آرام گیرد جهان شود آشکارای گیتی نهان
(بیژن و منیژه)

* * *

که لشکر کشد تیره شب پیش روز　　بگـــردد ســر هــور گــیتی فــروز
(بیژن و منیژه)

* * *

توصیف روز:

چو خـورشید سر برزد از کـوهسار　　ســـواران تـــوران بـــبستند بـاز
(داستان بیژن و منیژه)

* * *

چو خورشید تابان شـود بر سـپهر　　نـخستین برین بـوم تـابد بـه مـهر
(داستان بیژن و منیژه)

* * *

چو خورشید بنمود بـالای خـویش　　نشست از بـر تـند بـالای خـویش
(داستان کی‌خسرو)

بـــه زیـــر انـــدر آورد بـرج بـره　　چـنین تـا زمـین زرد شـد یکسـره
(داستان سیاوش)

* * *

چو بـنمود خـورشید تـابان درفش　　مـعصفر شـد آن پـرنیان بـنفش
(داستان خاقان چین)

* * *

چـو خـورشید تـابان بـرآورد پـر　　ســـیه زاغ پـرّان فـرو بـرد سـر
(داستان سهراب و رستم)

* * *

چو خورشید برزد ز خرچنگ چنگ　　بـــدرید پـــیراهـــن مشک رنگ
(داستان کاموس کشانی)

* * *

چو خورشید را پنجه بـر پشت گـاو　　ز درگـاه کـاموس بـرخـاست غـو

(داستان کاموس کشانی)

* * *

چـو از کـوه بـفروخت گـیتی فـروز　　دو زلف شب تـیره بگـرفت روز

(داستان کاموس کشانی)

* * *

از آن چـادر قـیر بـیرون کشـید　　به دنـدان لب مـاه در خـون کشـید

(داستان کاموس کشانی)

* * *

نمونه‌هایی از تصویر مکان در داستان‌های پهلوانی شاهنامه

تصویر قصر کی‌خسرو (داستان بیژن و منیژه):

چو کی‌خسرو آمد به کین خواستن　　جهان ساز نو خواست آراستن...

بـپیوست بـا شـاه ایـران سـپهر　　بـر آزادگـان بـر بگسـترد مـهر

زمانه چنان شد که بود از نخست　　بـه آب وفـا روی خسـرو بشست...

بـه دیـبا بـیاراسـته گـاه شـاه　　نـهاده بـه سـر بـر کـیانی کـلاه

نشسته به گاه اندرون می‌به چـنگ　　دل و گـوش داده بـه آوای چـنگ

بـه رامش نشسـته بزرگان بـه هـم　　فـریبرز کـاووس بـا گسسـتهم

چـو گـودرز کشـدار و فـرهاد و گـیو　　چـو گـرگین مـیلاد و شـاپور نـیو

شـه نـوذر آن طـوس لشکـر شکـن　　چـو رهّـام و چـون بـیژن رزم زن

مـی‌انـدر قـدح چـون عـقیق یـمن　　بـه پـیش انـدرون لاله و نسـترن

پری چهرگان پیش خسرو بـه پـای　　سر زلفشان بر سـمن مشک سـای

توصیف سراپردهٔ شاه ایران (داستان رستم و سهراب):

سـراپـرده و دیـبه رنگ رنگ　　بـدو انـدرون خـیمه‌های پـلنگ

به پیش اندرون بسته صد ژند پیل　　یکـی تـخت پـیروزه بـر سـان نـیل

یکـی زرد خـورشید پـیکر درفش　　سرش مـاه زریـن، غـلافش بـنفش

توصیف سراپردهٔ طوس (داستان رستم و سهراب):

وز آن پس بدو گفت کز میمنه — سواران بسیار و پیل و بنه
سراپرده‌ای بر کشیده سیاه — رده گردش اندر ستاده سپاه
به گرد اندرش خیمه زاندازه پیش — پس پشت شیران و پیلان به پیش
زده پیش او پیل پیکر درفش — به در بر سواران زرینه کفش

توصیف سراپردهٔ گودرز (داستان رستم و سهراب):

بپرسید کان سرخ پرده سرای — سواران بسی گردش اندر به پای
یکی شیر پیکر درفش بنفش — درخشان گهر در میان درفش
پس پشتش اندر سپاهی گران — همه نیزه داران و جوشنوران

فصل دوم

قابلیت‌های نمایشی داستان رستم و اسفندیار

داستان رستم و اسفندیار که محمد علی اسلامی ندوشن از آن به عنوان داستان داستان‌ها نام می‌برد، یکی از زیباترین داستان‌های شاهنامه محسوب می‌شود. این داستان حکایت غم‌انگیز کشمکش میان دو نسل است. کشمکش میان پیر و جوان، گوهر و هنر، شاهزاده و جهان پهلوان، رویین تن و آسیب‌پذیر، نوخاسته و مستعفی و بالاخره کشمکش بر سر آزادی‌خواهی و اسارت طلبی است.

داستان رستم و اسفندیار، حکایت فزون خواهی‌های بشر است. روایت سادهٔ ایمانی است که با قدرت‌طلبی آمیخته می‌شود. در این داستان نمایندهٔ دولت و دین در مقابل نماد ملّیِ یک قوم قرار می‌گیرد و با این که همهٔ شواهد، پیروزی قدرت حاکمه را فریاد می‌زنند، این گونه نمی‌شود.

برخی اوج هنر فردوسی را در پرداخت داستان رستم و اسفندیار یافته‌اند. با توجه به این که سرایش این تراژدی در آخرین سال‌های حیات شاعر تحقق یافته، گویی فردوسی به قول اسلامی ندوشن،[1] چون آرش، تمام وجود خود را در آخرین تیر خویش (داستان رستم و اسفندیار) نهاده و آن را بر چکاد این منظومه پرتاب کرده است.

داستان رستم و اسفندیار، داستانی حماسی ـ تراژدی است. در این داستان، هر چند از مردانگی و آزادگی و بزرگی و پهلوانی یاد می‌شود، اما پس از خواندن داستان، اندوهی عمیق بر

۱ـ اسلامی ندوشن، محمدعلی، داستان داستان‌ها، تهران توس، ۱۳۵۶، ص ۲۵۳.

قلب خواننده می‌نشیند؛ اندوهی که نمونه‌های آن را کمابیش در معدود داستان‌هایی هم چون رستم و سهراب، سیاوش و داستان فرود می‌یابیم.

و اما قابلیت‌های نمایشی داستان رستم و اسفندیار:[1]

۱ـ پیرنگ (طرح و توطئه) داستان رستم و اسفندیار

ز بـــلبل شـنیدم یکـی داسـتان کـه بـرخـوانـد از گـفتهٔ بـاستان

اسفندیار رویین تن، شاهزادهٔ پهلوان ایرانی که از عهد شکنی‌های پدرش گشتاسب، به تنگ آمده، با حالتی دژم نزد مادر خود کتایون رفته، شکوه کنان می‌گوید که «با من همی بد کند

۱ـ پژوهشگران برای تحلیل داستان‌های شاهنامه و دست یافتن به قابلیت‌های نمایشی داستان‌ها از شیوه‌های متفاوتی سود جسته‌اند. برای آگاهی از نمونهٔ مهمی از این شیوه‌ها (قبل از این به کلیات برخی روشها اشاره شد) خلاصهٔ بررسی داستان رستم و شغاد، نوشتهٔ قدمعلی سرامی از کتاب «از رنگ گل تا رنج خار، شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه (شرکت انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۶۸، ص ۱۲ به بعد) به عنوان نمونه ذکر می‌گردد:

شغاد از زنی خنیاگر زاده می‌شود. اخترشناسان به پدر شغاد (زال) هشدار می‌دهند که این نوزاد در بزرگی بنیان خاندان سام را درهم می‌پیچد. زال شغاد را نزد پادشاه کابل می‌فرستد و شغاد در جوانی دختر پادشاه کابل را به همسری می‌گیرد. پادشاه کابل که همه ساله به رستم باژ (باج) می‌داده، اینک به خاطر خویشی رستم و شغاد انتظار پرداختن «باژ» را ندارد، ولی رستم عده‌ای را از زابلستان برای گرفتن باژ به کابل می‌فرستد، شغاد این عمل رستم را با بی‌اعتنایی تلقی نموده، با پادشاه کابل نقشهٔ مرگ رستم را طرح ریزی می‌کند. بر اساس این زمینه چینی، پادشاه کابل در حضور بزرگان شهر به شغاد پرخاش کرده و شغاد، دلگیر به نزد رستم می‌رود و رستم را برای گرفتن انتقام تحریک می‌نماید. از آن سوی، پادشاه کابل چاهی بزرگ، پر از نیزه و تیغ حفر کرده و رستم را به آن جا کشانده و به کام مرگ می‌فرستد. رستم قبل از مرگ، شغاد را با حیله‌ای، با تیر، به درخت تناوری می‌دوزد و با تیر دیگری می‌کشد. فرامرز پس از حمل جنازهٔ رستم و رخش به زابل، انتقام پدرش را از کابلیان می‌گیرد.

۱ـ گفتارها: الف ـ سی و یک بیت نخستین داستان به عنوان مقدمهٔ داستان با وظیفهٔ توضیح نحوهٔ نقل داستان سروده شده است. ب ـ گفت و شنود: گفت و شنود پرخاش آلود (بین پادشاه کابل و شغاد)، گفت و شنود میان رستم و شغاد ج ـ پیش بینی: پیش بینی ستاره شناسان در مورد شوربختی شغاد...

سرامی سپس به بیان انواع دیگر گفتار در داستان یعنی نیایش، پیام دادن، زنهار خواهی و پوزش، وصف، بیان تقاضا، خبر دادن و نوحه خوانی پرداخته، به بررسی اجزای دیگر داستان رستم و شغاد می‌پردازد: کردارها (تولد شغاد و...)، پندارها (درون مایه‌ای که می‌گوید از مرگ گریزی نیست و تقدیر، حزم و احتیاط را از انسان می‌گیرد...)، قهرمانان (زال، شغاد، رستم، فرامرز، کابل خدای و...)، زمان و مکان (نقش چندانی در داستان ندارند)، آرایه‌ها (به جز آرایه‌های لفظی، توفیق رستم در کشتن قاتل خود که او را انسانی آمرزیده وصف می‌کند)، شیوهٔ نقل (شیوهٔ سوم شخص)، شگردها و مناسبات اجزا با یکدیگر و منطق داستان، از دیگر اجزایی هستند که سرامی در روش خود مورد دقت قرار می‌دهد.

هر چند این شیوه در بررسی داستان، تجزیه تحلیل آن وشناخت دقیق‌تر داستان به خواننده کمک بسیاری می‌کند، ولی با کمک آن کمتر می‌توان به قابلیت‌های نمایشی داستان مورد نظر وقوف پیدا کرد.

شهریار». زیرا پیش از این پاداش موفقیت مرا در چندین مأموریت مهم، پادشاهی ایران زمین دانسته، ولی پس از انجام مأموریت‌ها به قول خود عمل نکرده است.

گشتاسپ که سخت دلبستهٔ تاج و تخت است و قبل از این خود در زمان حیات پدر افسر شاهی بر سر نهاده، آخرین شرط دستیابی اسفندیار به اورنگ شاهی را به بند کشیدن رستم عنوان می‌کند، زیرا که می‌داند:

وراهـــوش در زاولســـتان بـــود　　بـه دست تـهم پـور دسـتان بـود

اسفندیار بعد از آنکه از بلخ به سیستان می‌رسد، رستم را بر سر دو راهی قرار می‌دهد: «یا دست به بند بده و آسوده بچر یا آزادی را برگزین و نابود شو شهریار فرمان داده. شهریار برگزیدهٔ یزدان است. پس می‌شود فرمان خدا. رستم باید فاصلهٔ سیستان تا بلخ، یعنی سیصد و بیست فرسخ را دست بسته برود و وارد بارگاه گشتاسپ گردد تا مایهٔ عبرت دیگران شود. باید او که نمونهٔ قدرت مردم گمنام است، به زانو درآید تا بعد از آن، هیچ بنده خدایی جرئت نکند که توی روی خداوندگاری بایستد. بند رستم برای گشتاسبی‌ها مفهوم کنایه‌ای دارد و آن این است که دستی بالاتر از دست شهریار باقی نماند.

برای رستم نیز بند، مفهوم کنایه‌ای دارد. برای او اسارت ولو یک لحظه، به معنای مرگ روحی است.

نام، شیشهٔ عمر مرد آزاده است. اگر بر خاک افتاد، این عمر خود به خود به سر آمده. رستم از اسفندیار می‌خواهد تا از بند صرف نظر کند. اسفندیار نمی‌پذیرد و راهی جز جنگ نمی‌ماند.

دنیا برای در خودگنجاندن دو پهلوان تنگ است. یکی از دو تن باید از میان برداشته شود».[1]

اسفندیار با وجود اعتقاد به عبث بودن در بند نمودن رستم، بدین علت پیشنهاد پدر را می‌پذیرد که از گشتاسپ تخت می‌خواهد و کلاه، و رستم بدان سبب از بند می‌پرهیزد که بند را برای خود عار می‌داند. هم این است اگر که می‌گوید:

نـــبیند مـــرا زنـــده بـــا بـــند کس　　که روشن روانم بر ایـن است و بس

و اگر جهان پهلوان، یل سیستان از نبرد با اسفندیار می‌گریزد، چون نصیحت زال را در گوش خود دارد که:

ور ایدون کـه او را رسـد زیـن گـزند　　نـــباشد تـــرا نـــیز نـــام بـــلند

۱ـ اسلامی ندوشن، محمد علی، پیشین، ص ۱۱۰.

و این گونه تا آخرین فراز داستان، حوادث با زنجیره‌ای از علیت به هم پیوند می‌خورد. اسفندیار بر تسلیم رستم اصرار می‌ورزد و بدین صورت جنگ آغاز می‌شود. در اولین روز، بیم آن می‌رود که رستم شکست بخورد، ولی جهان پهلوان بعد از گرفتن یک شب مهلت از اسفندیار و بعد از آن که بر تردید خود در مورد گریختن یا ماندن و ادامه مبارزه، پیروز می‌شود، با کمک زال و سیمرغ بر راز رویین تنی اسفندیار فائق آمده و با تیری از چوب گز، اسفندیار را به خاک می‌غلتاند.

اسفندیار پرورش بهمن، پسر خود را به رستم می‌سپارد. فردوسی علتِ این تناقض در عمل شخصیت اسفندیار را در آخرین کلام او این چنین بیان می‌کند:

ز تاج پدر بر سرم بد رسید　　در گنج را جان من شد کلید

۲ـ گفتگو در داستان رستم و اسفندیار

گفتگو در داستان رستم و اسفندیار نقش اساسی به عهده دارد و تقریباً تمام وظایف یک گفتگوی خوب، یعنی ارائه زوایایی از شخصیت، پیش بردن حرکت داستانی، کاستن از سنگینی کار، وارد کردن حوادث در داستان، ارائه صحنه و دادن اطلاعات لازم به خواننده را انجام می‌دهد.

اولین گفتگوی داستان رستم و اسفندیار این چنین آغاز می‌شود:

چنین گفت با مادر اسفندیار　　که با من همی بد کند شهریار

در ادامهٔ این گفتگو شخصیت اسفندیار را بیشتر می‌شناسیم. او از بدعهدی پدر غمین است و بر آن است تا بی‌کامِ پدر تاج بر سر نهد و خطاب به مادر می‌گوید:

ترا بانوی شهر ایران کنم　　به زور و به دل جنگ شیران کنم

تضاد اصلی داستان که حرکت دهندهٔ حوادث نیز است، با همین گفتگو شروع می‌شود و در حقیقت پس از آن که اسفندیار بر آن می‌شود که بی‌رغبت پدر، تاج شاهی را از او که سخت دلبستهٔ آن است، بستاند و بر سر نهد، حوادث بعدی و حرکت داستانی آغاز می‌شود:

چنین گفت با مادر اسفندیار　　که نیکو زد این داستان هوشیار

که پیش زنان راز هرگز مگوی　　چو گویی، سخن بازیابی به کوی

مکن هیچ کاری به فرمان زن　　که هرگز نبینی زنی رای زن

در این گفتگو هم زوایایی از شخصیت اسفندیار پدیدار می‌شود. کتایون در گفت و شنود با اسفندیار، در قالب بر شمردن توانایی‌های رستم، گوشه‌هایی دیگر از شخصیت او را به خواننده

می‌شناساند. چنان که تنها با خواندن این بخش از شاهنامه، پهلوانی بی بدیل رستم نمایان می‌شود؛ پهلوانی که جگرگاه دیو سپید را دریده، سهراب بی هماورد را به خاک نشانده و...

اولین گفتگوی رستم و اسفندیار، همراه زیباترین تعاریف و درخشان‌ترین تشبیهات از سوی دو جهان پهلوان نسبت به یکدیگر است. رستم، اسفندیار را به سیاوش تشبیه می‌کند و می‌گوید:

که روی سیاوش اگر دیدمی　　بدین تازه رویی نگردیدمی

و سپس اسفندیار را شایسته‌ترین جانشین گشتاسب خوانده، می‌سراید:

خنک شهر ایران که تخت ترا　　پرستند و بیدار بخت ترا
دژم گردد آن کس که با تو نبرد　　بجوید، سرش اندر آید به گرد
همه دشمنان از تو پر بیم باد　　دل بدسگالان به دو نیم باد
همه ساله بخت تو پیروز باد　　شبان سیه بر تو نوروز باد

در مقابل، اسفندیار نیز زیباترین توصیفات را نثار رستم می‌کند. در جملاتی که او می‌گوید نیز، همان شور و شوق دیدار و تحسین بر و بالای پهلوان مقابل به چشم می‌خورد:

که یزدان سپاس ای جهان پهلوان　　که دیدم ترا شاد و روشن روان
سزاوار باشد ستودن ترا　　یلان جهان خاک بودن ترا...
خنک زال کش بگذرد روزگار　　به گیتی بماند ترا یادگار
بدیدم ترا یادم آمد زریر　　سپهدار و اسپ افکن و نژه شیر

لحن بیان جملات نیز شاخص تمایز هر یک از شخصیت‌های داستانی به شمار می‌رود. کتایون چنین دلجویانه با پسر گفتگو می‌کند:

بدو گفت کای رنج دیده پسر　　ز گیتی چه جوید دلِ تاجور؟
مگر گنج و فرمان و رای و سپاه　　تو داری، برین بر فزونی مخواه

و یا لحن محنت بار گشتاسب در واگویه‌اش بعد از دیدن زیج‌های کهن و شنیدن اقبال بلند اسفندیار:

همی گفت بد روز و بد اخترم　　بیارید آتش همی بر سرم
مرا کاشکی پیش فرخ زریر　　زمانه فگندی به چنگال شیر

گفتگو در داستان رستم و اسفندیار، گاه به بیان حوادث گذشته می‌پردازد و به توضیح زمینه‌های درگیری در داستان کمک می‌کند. اسفندیار با برشمردن دلایل آزردگی خود از پدر،

بخشی از حوادث گذشتهٔ زندگی خود و گشتاسب را روایت می‌کند:

وزان پس که ارجاسپ آمد به جنگ — نه برگشتم از جنگِ دشتی پلنگ
مرا خوار کردی به گفت گرزم — که جام خورش خواستی روز بزم
ببستی تنِ من به بند گران — ستون‌ها و مسمار آهنگران
سوی گنبدان دژ فرستادیم — زخواری به بدکارگان دادیم

یکی دیگر از وظایف اصلی گفتگو، کمک به حرکت داستان و هم چنین اطلاعات دهی یا کسب اطلاعات است. در گفتگویی که میان رستم و اسفندیار درمی‌گیرد، رستم به اسفندیار توصیه می‌کند که از جنگ منصرف شود، زیرا هدف اصلی گشتاسپ از فرستادن او به زابل، حذف اسفندیار و استمرار دوران پادشاهی است:

ترا سال برنامد از روزگار — ندانی فریب بد شهریار
تو یکتا دلی و ندیده جهان — جهانبان به مرگ تو کوشد نهان
گرایدون که گشتاسب از روی بخت — نیابد همی سیری از تاج و تخت
به گرد جهان بردواند ترا — به هر سختی‌ای پروراند ترا

این گفتگو ضمن ارائه اطلاعات، به پیشبرد حرکت داستانی نیز کمک می‌کند.

مشاجره رستم و اسفندیار بر سر برتری گوهر یا نژاد، یکی از زیباترین گفتگوهای دراماتیک داستان رستم و اسفندیار است در این گفت و شنود، اختلاف بین شاهزاده و جهان پهلوان، نمایندهٔ دین و نمایندهٔ ملت، نمایندهٔ بلخ و زابل، طی گفتارهای زیبای پر کشش نمایان می‌شود.

«اسفندیار در گفتگویش می‌گوید، گذشت آن روزگاری که تو توی روی کاووس شاه می‌ایستادی و همراه پدرت در خانوادهٔ کیان عزل و نصب می‌کردی. اکنون دیگر بیش از دو نوع انسان وجود ندارد: بنده و شهریار، و هر کس جزو خانواده شاهی نباشد، از بندگان است و از این حیث بین او و فرو دست‌ترین افراد تفاوتی نیست، زیرا اطاعت از پادشاه جزو فرایض دین است: «از او هست دوزخ، از او هم بهشت».

این که اسفندیار در مورد بند رستم آن قدر بر دستور دین تکیه می‌کند، مفهومش آن است که همان گونه که بیش از یک دین حق در سراسر جهان وجود ندارد، بیشتر از یک پادشاه هم نباید باشد. برگزیدهٔ دین، پادشاه سراسر دنیاست و باید همه این واقعیت را بپذیرند (تفاوت بین تساهل دوره‌های هخامنشی و اشکانی با تمرکز دورهٔ ساسانی). بند رستم به منزلهٔ بیعت اوست و

او که گردن‌کش‌ترین فرد روی زمین بوده، بیعتش در حکم بیعت همهٔ مردم زمان است. رستم در مقابل، هنوز باد دوران گذشته توی سرش است که دنیا رسم و آیینی می‌داشت. بزرگ‌تری می‌گفتند و کوچک‌تری؛ مردم به دو دسته خوب و بد و بی راه و با راه تقسیم می‌شد، نه به پاک دین و ناپاک دین.

... اختلاف بین ایران و زابل در طی برخورد بین رستم و اسفندیار با یک سلسله اعمال و گفتارهای کنایه‌ای نمود می‌کند».[1]

بدو گفت رستم که آرام گیر / چه گویی سخن‌های نادلپذیر
دلت بیش کژّی بپالد همی / روانت ز دیوان ببالد همی
تو آن گوی کز پادشاهان سزاست / نگوید سخن پادشا جز که راست
جهاندار داند که دستان سام / بزرگ است و با دانش و نیک نام
همان مادرم دخت مهراب بود / بدو کشور هند شاداب بود
که ضحاک بودیش پنجم پدر / ز شاهان گیتی برآورده سر
نژادی از این نامورتر کراست / خردمند گردن نپیچد ز راست
دگر آن که اندر جهان سر به سر / یلان را ز من جست باید هنر...
همی از پی شاه فرزند را / بکشتم دلیر خردمند را
که گردی چو سهراب هرگز نبود / به زور و به مردی و رزم آزمود
ز پانصد همانا فزون است سال / که تا من جدا گشتم از پشت زال
همی پهلوان بودم اندر جهان / یکی بود با آشکارم نهان...
چو از رستم اسفندیار این شنید / بخندید و شادان دلش بردمید
بدو گفت ازین رنج و کردار تو / شنیدم همه درد و تیمار تو
کنون کارهایی که من کرده‌ام / ز گردنکشان سر بر آورده‌ام
نخستین کمر بستم از بهر دین / تهی کردم از بت‌پرستان زمین
نژاد من از تخم گشتاسب است / که گشتاسب از تخم لهراسب است
همان مادرم دختر قیصر است / کجا بر سر رومیان افسرست
همان قیصر از سلم دارد نژاد / ز تخم فریدون با فرّ و داد...

۱ـ اسلامی ندوشن، محمدعلی، داستان داستان‌ها (رستم و اسفندیار)، توس، ۱۳۵۶، ص ۱۲ .

تـو آنـی کـه پـیش نـیاکـان مـن | بـــزرگان بـــیدار و پـاکـان مـن
پـــرستنده بـــودی هـمی بـانیا | بـجویم هـمی زیـن سخن کـیمیا
بـــزرگی ز شـــاهان مـن یـافتی | چـــو در بـــندگی تـیز بشـتافتی

۳ـ قهرمان سازی (شخصیت پردازی) در داستان رستم و اسفندیار

در داستان رستم و اسفندیار، علاوه بر دو قهرمان اصلی، نام چند تن دیگر نیز به میان آورده می‌شود و بعضی چون گشتاسپ، بهمن، پشوتن و کتایون تا حدودی بـه خـوانـنده شـناسانده می‌شود. اما فردوسی از کنار بعضی دیگر چون فرامرز، نوش آذر و مهرنوش با ذکر نامی، یا ذکر شرکت در حادثه‌ای و ذکر نسبت با پهلوانی می‌گذرد. ولی به هر حال، اسفندیار و رستم به طرق مختلف، یعنی تعریف در عمل، از طریق گفتگو، به گونه توصیفی سـاده بـه خـوانـنده مـعرفی می‌گردند.

ارائه تصویرهایی از درونیات قهرمانانی چـون رسـتم و اسـفندیار در ایـن داسـتان یکـی از امتیازات خاص این اسطوره نسبت به بسیاری دیگر از اسطوره‌هاست و به همین لحاظ تیپ‌هایی که فردوسی در داستان رستم و اسفندیار ارائه می‌دهد، به شخصیت نزدیک می‌شوند.

«این دو پهلوان نه محدود به خود، بلکه نمایندهٔ دو تیره و گروه هستند. وجود هر یک تجسّمی است از جهان بینی‌ای که می‌کوشد تا بر کرسی بنشیند و یا از موجودیت خود دفاع کند دو پهلوان اصلی داستان نیز، مانند فضای دیباچه، آمیخته‌ای از تشابه و تباینند: هر دو بزرگ‌ترین جنگاور زمان و متعلق به یک تمدن و یک کشورند، هر دو در صف نیکی شمشیر زده‌اند، و با این حال متفاوت؛ یکی جوان و دیگری پیر، یکی شاهزاده و دیگری پهلوان، یکی رویین تـن و دیگـری آسیب‌پذیر، یکی نوخاسته و دیگری کم و بیش مستعفی.

و باز این دو، هم با هم دشمنند و هم دوست؛ چاره‌ای جز کشتن یکدیگر را ندارند، بی آن که هیچ یک طالب ریختن خون دیگری باشد».[۱]

«رستم تواناترین و نامورترین فرد دنیای شاهنامه است... اما توانایی و ناموری او در آن که نمایندهٔ مردم است؛ پروردهٔ تخیل هزاران هزار آدمی زاد است که در طی زمان‌هایِ دراز او را به

۱ـ اسلامی ندوشن، محمد علی، داستان داستانها (رستم و اسفندیار)، تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۶، ص ۹۶.

عنوان کسی که باید تجسمی از رویاها و آرزوهایشان باشد، آفریده‌اند.[۱]

رستم:

ابعاد مختلف شخصیت رستم:

۱ـ بُعد روانی شخصیت رستم: آزادگی، پیری و پختگی، تعادل در شخصیت و بزرگ منشی.

۲ـ بعد اجتماعی شخصیت رستم: جهان پهلوانی، قهرمان ملی، حاکم عادل زابل.

۳ـ بعد اعتقادی شخصیت رستم: اعتقاد به یگانگی خداوند، اگر نه مانند اسفندیار به پیوند دین و حکومت معتقد است، اما سروری پادشاه را پذیرفته است.

هر چند خصوصیات جسمانی رستم در خلال داستان‌های دیگر پرداخته شده است، اما در این داستان نیز در گفتار اسفندیار خطاب به رستم، جهان پهلوان ایران را چنین می‌یابیم:

بدو گفت کای رستم پیلتن — چنانی که بشنیدم از انجمن
ستبر است بازوت چون ران شیر — بر و یال چون اژدهای دلیر
میان تنگ و باریک هم چون پلنگ — به ویژه کجا گرز گیرد به چنگ

شخصیت رستم در این داستان استوار و یک دست است: بی عقده، متعادل و بزرگ منش؛ ترکیبی است از نوش و نیش. تا زمانی که امیدوار به جلب توافق اسفندیار است، بسیار نرم است و از هیچ خواهش و پوزش و اظهار بندگی دریغ نمی‌ورزد.

بدو گفت رستم که ای نامدار — همی جستم از داور کردگار
که خرّم کنم دل به دیدار تو — کنون چون بدیدم من آزار تو
دو گردن فرازیم، پیر و جوان — خردمند و بیدار، دو پهلوان
ز من هر چه خواهی تو فرمان کنم — به دیدار تو رامش جان کنم

امّا چون این امید بر باد می‌رود، سخنانی بر زبان می‌راند که مانند خنجر بر دل شاهزادهٔ جوان می‌نشیند.

بدو گفت رستم که آرام گیر — چه گویی سخن‌های نادلپذیر...
تو آن گوی کز پادشاهان سزاست — نگوید سخن پادشا جز که راست
تو اندر زمانه رسیده نوی — اگر چند با فرّ کی‌خسروی...

۱ـ همان.

بدو گفت رستم که‌ای شیر خوی — ترا گر چنین آمدست آرزوی
ترا بر تگ رخش مهمان کنم — سرت را به کوپال درمان کنم

رستم جهان پهلوانی است که اعتبار نام خود را در آزادگی خود می‌داند و به همین دلیل است که او از این که دست به بند بدهد، می‌گریزد؛ حتی اگر به قیمت جانش تمام شود. از سویی هرگز از بُن جان، دل به درگیری با اسفندیار نمی‌بندد.

که گر من دهم دست بند ورا — وگر سرفرازم گزند ورا
دو کارست هر دو بنفرین و بد — گزاینده رسمی، نو آیین و بد
هم از بند او بد شود نام من — بد آید ز گشتاسپ انجام من
به گرد جهان هر که راند سخن — نکوهیدن من نگردد کهن
که رستم ز دست جوانی بجست — به زاول شد و دست او را ببست
همان نام من باز گردد به ننگ — نماند ز من در جهان بوی و رنگ
وگر کشته آید به دشت نبرد — شود نزد شاهان مرا روی زرد
که او شهریاری جوان را بکشت — بدان کو سخن گفت با او درشت

رستم در جواب سیمرغ هم که می‌پرسد چرا با اسفندیار آن پهلوان رویین تن می‌جنگی، جواب می‌دهد:

مرا کشتن آسان‌تر آید ز ننگ — وگر بازمانم به جایی ز جنگ

برخورد رستم با اسفندیار بعد از آن که او را در خون خود غلتان می‌بیند، نمونهٔ مردانگی جهان پهلوانی چون رستم است؛ کسی که همهٔ تلاش‌های خود را به کار بست تا مگر جنگی با اسفندیار او را پیش نیاید. هم این است که با دیدن اسفندیار مجروح از دیدگان آب گرم می‌ریزد و مویه می‌کند و این اشک نه از بهر آن است که زال و سیمرغ به او گفته‌اند که:

هر کس که او خون اسفندیار — بریزد سر آید برو روزگار
بدین گیتیش شوربختی بود — وگر بگذرد رنج و سختی بود

که از آن است که او از ریختن خون پهلوان جوانمردی چون اسفندیار غمگین است.

اما در دو مورد شخصیت او خدشه‌ای نمودار می‌گردد. «.. یکی قول تسلیم است که در پایان روز اول جنگ به اسفندیار می‌دهد... البته در دل قصد ندارد. دوم آن جاست که همان روز، پس از

بازگشت به خانه، یک آن در دلش می‌گذرد که بگریزا».[1]

و اما اسفندیار، هر چند این پهلوان به اندازهٔ رستم در شاهنامه حضور نمی‌یابد و پس از درخشش در هفت خان به تیر چاره‌گیر زال و سیمرغ و به دست رستم به خاک می‌افتد و به خون می‌غلتد، اما عبورش از قلمرو قلم فردوسی چنان پر رنگ است که خواننده حتی تنها با خواندن داستان رستم و اسفندیار او را با تمام هیبتش به ذهن می‌سپارد. مگر می‌شود این آذرخش را نادیده گرفت؟

چو اسفندیاری که از چنگ روی — بدرّد دل شیر ز آهنگ اوی
ز دشمن جهان سر به سر پاک کرد — به رزم اندرون نیستش هم نبرد
جهان از بد اندیش بی بیم کرد — تن اژدها را به دو نیم کرد
چو اسفندیار آن یل پیلتن

اسفندیار زیباروی است؛ چنان که رستم او را به سیاوش مانند می‌کند:

نمانی همی جز سیاوخش را — مر آن تاج دار جهان بخش را

اسفندیار بلند قامت است؛ چنان که رستم در گفتگویش با زال، او را به سرو سهی تشبیه می‌کند:

سواریش دیدم چو سرو سهی — خردمند با زیب و با فرّهی

اگر رستم از هفت خان گذشته است، اسفندیار هم هفت خانی دیگر را پشتِ سر گذارده است. اگر رستم در کسوت بازرگانان به نجاتِ بیژن شتافته، اسفندیار نیز در هیئت بازرگانان به نجاتِ خواهران رفته است. اسفندیار و رستم تنها جهان پهلوانانی هستند که لقب تهمتن دارند.

«اسفندیار نمایندهٔ اتحاد دین و دولت است. او پروردهٔ تعبّد است. زرتشت او را «کمر بسته» خود کرده است. او رویین‌تن است و هیچ سلاحی بر تنش کارگر نمی‌افتد. برازنده‌ترین فرد زمان خود است. چشم و چراغ خانوادهٔ کیان است... اسفندیار شاهزادهٔ موبد است، نوآور است، ساده دل و مغرور است... هم شاهزاده است و هم جهان پهلوان؛ دو صفتی که در شاهنامه جز در او در کس دیگری جمع نشده است. سرد و گرم روزگار را چشیده، نه تنها در بزم و رزم، بلکه در گیرودار زندگی و سیاست نیز مدتی از عمرش را در غُل و زنجیر گذرانده است، لبریز از نیروی درونی و جاه‌طلبی است... ذاتاً لبریز از نیروی درونی و جاه‌طلبی و غرور است... ذاتاً مردی صریح و ساده

---

۱ همان، ۱۱۲.

دل است، ولی در مقابل رستم مجبور است نقش بازی کند.»[۱]

اسفندیار گر چه مرد دین است اما از آن جا که شاهزاده است و به نژاد و گوهر خود افتخار می‌کند، به رستم زخم زبان می‌زند که «تو از نژاد زالی، آن تیره بدن موی سپید پروردهٔ سیمرغ!» و همین سبب می‌شود که رستم به اسفندیار گوشزد نماید که: «تو آن گوی کز پادشاهان سزاست!»

همان گونه که رستم اشاره می‌کند، اسفندیار تازه به دوران رسیده‌ای است که خدمات رستم و خاندان او را نادیده می‌گیرد و پی در پی نژاد پادشاهی خود را به رخ می‌کشد:

نژاد من از تخم گشتاسپ است — که گشتاسپ از تخم لهراسب است
که لهراسب بُد پور اورند شاه — که او را بدی از نهان تاج و گاه

اسفندیار به برتری نژاد اعتقاد دارد؛ چنان که پس از آن که رستم بعد از شنیدن خبر مرگ دو فرزند اسفندیار برآشفته شده، به اسفندیار پیشنهاد می‌کند که برادر و پسرش را دست بسته نزدِ اسفندیار می‌آورد تا او به خون گران مایگانش بکشد، اسفندیار به رستم چنین پاسخ می‌دهد که «بر کین طاووس نر خون مار».

اسفندیار هم چنین از نظر دیدگاه و اعتقادات، مؤمنی واقعی است و در عین حال حکم شاه را حکم دین (زرتشت) و حکم دین را حکم خدا می‌داند؛ چنان که در گفتگویش با پدر می‌گوید:

بدو گفت شاها انوشه بدی — توی بر زمین فرّه ایزدی
سر داد و مهر از تو پیدا شدست — همان تاج و تخت از تو زیباترست
تو شاهی، پدر، من ترا بنده‌ام — همیشه به رای تو پوینده‌ام
تو دانی که ارجاسپ از بهر دین — بیامد چنان با سواران چین
بخوردم من آن سخت سوگندها — بپذرفتم آن ایزدی پندها
که هر کس که آرد به دین در شکست — دلش تاب گیرد، شود بت پرست
میانش به خنجر کنم به دو نیم — نباشد مرا از کسی ترس و بیم

و در گفتگویش با رستم، این گونه، نافرمانی از حکم شاه را با فرو شدن در جهنم یکی می‌داند:

و گر سر بپیچم ز فرمان شاه — بدان گیتی آتش بود جایگاه

اسفندیار، مجاهدت خود در به پای داشتن دین زرتشتی را در گفتگوهایش با رستم نیز رخ می‌کشد. او ابایی ندارد که به همه اعلام نماید که حکم شاه، حکم خداست و مخالفت با احکام شاه

۱ـ ر.ک. همان، صص ۱۰۰ ـ ۱۲۵.

را بر نمی‌تابد.

با این حال و در مجموع، اسفندیار در عین پهلوانی، رویین تنی و اعتقاد قلبی‌اش به دین، جوانی است ساده دل و خوش باور؛ چنان که بعد از آن که پدر، بارها به او قول پادشاهی می‌دهد و بی‌وفایی می‌کند، این بار نیز که او را به کام مرگ می‌فرستد، با وجود هشدارهای مادرش، ره سیستان را در پیش می‌گیرد تا با «یکی مرد پیر اما شیر گیر» جدال کند.

اسفندیار در عین حال پهلوانی است که با شیوهٔ مردانگی آشناست؛ چنان که حتی بعد از آن که دو پسرش، نوش آذر و مهر نوش به دست برادر و پسرِ رستم کشته می‌شود و بعد از آن که رستم در اولین نبرد، زخمی می‌شود و چون درختی پیر آماده است تا با آخرین ضربه تبر بر زمین بیفتد، وقتی از اسفندیار تقاضا می‌کند که یک شب را به او فرصت دهد تا زخمهایش را التیام دهد، در اوج خشم، درد و اندوه از دست دادن دو فرزند، در پی شکستنِ غرور پهلوان پیر نیست:

بدو گفت رویین تن اسفندیار — که ای بر منش پیر ناسازگار

تو مردی بزرگی و زور آزمای — بسی چاره دانی و نیرنگ و رای

بدیدم همه فرّ و زیب ترا — نخواهم که بینم نشیب ترا

با این اوصاف، فردوسی از اسفندیار، نمونه قهرمانی ملموس و زنده ارائه می‌دهد؛ قهرمانی که با حیات و مرگش به تراژدی رستم و اسفندیار، جانی دیگر می‌بخشد.

پشوتن:

بعد از رستم و اسفندیار، پشوتن جذاب‌ترین قهرمان این داستان به شمار می‌رود. «پشوتن پسر دیگر گشتاسب است که هم در هفت خان و هم در سفر سیستان برادر را همراهی می‌کند و راهنمای اوست. وی در این داستان، صدای عقل است و چند بار برادر را اندرز می‌دهد که از جنگ با رستم بپرهیزد: «بپرهیز و با جان ستیزه مکن» پس از مذاکره شاهزاده با پهلوان آن قدر انصاف دارد که حق به رستم بدهد: «بزرگیش با مردمی بود جفت».

پشوتن طرفدار راستی و حق است و بر خلاف برادر که افراطی است، شخصیتی معتدل دارد و مانند سیاوش حالتی عارف منش در اوست. هنگامی که بر سر اسفندیار محتضر می‌آید با اندوه حکیمانه‌ای می‌گوید: «که لعنت بر این تاج و این تخت باد ـ بدین کوشش بیش و این بخت باد». پشوتن در این داستان تنها قهرمانی است که دوست و دشمن بر او توافق دارند؛ یعنی هر دو از او

به خوبی یاد می‌کنند».[۱]

کتایون:

کتایون پیش از این بیشتر در خلال داستان‌های دیگر معرفی شده است. او دختر قیصر روم است. گشتاسب را قبل از آن که به عنوان یک شاهزاده بشناسد، به همسری پذیرفته است. با او سرد و گرم روزگار را چشیده است و اکنون در پاسخ به ندای دل خویش که فرزند را بسیار عزیز می‌دارد، اندرز می‌دهد که فرزند از خواستن تاج و تخت دست بکشد:

بدو گفت کای رنج دیده پسر — ز گیتی چه جوید دل تاجور
مگر گنج و فرمان و رای و سپاه — تو داری برین بر فزونی مخواه
یکی تاج دارد پدر بر پسر — تو داری دگر لشکر و بوم و بر
چو او بگذرد تاج و تختش تراست — بزرگی و شاهی و بختش تراست

هنگامی که تلاش‌های کتایون به بار نمی‌نشیند، بیهوده می‌کوشد تا مانع رفتن اسفندیار به سیستان شود:

کتایون چو بشنید شد پر زخشم — به پیش پسر شد پر از آب چشم
چنین گفت با فرّخ اسفندیار — که ای ازکیان جهان یادگار
ز بهمن شنیدم که از گلستان — همی رفت خواهی به زابلستان
ببندی همی رستم زال را — خداوند شمشیر و کوپال را
ز گیتی همی پند مادر نیوش — به بد تیز مشتاب و چندین مکوش...
مده از پی تاج سر را به باد — که با تاج شاهی ز مادر نزاد
پدر پیر سرگشت و برنا تویی — به زور و به مردی توانا تویی
سپه یکسره بر تو دارند چشم — میفکن تن اندر بلایی به خشم
جز از سیستان در جهان جای هست — دلیری مکن تیز منمای دست
مرا خاکسار، دو گیتی مکن — از این مهربان مام بشنو سخن...
ز پیش پسر مادر مهربان — نیامد پر از درد و تیره روان
همه شب ز مهر پسر مادرش — ز دیده همی ریخت خون بربرش

۱ـ همان، ص ۲۴۴.

اسلامی ندوشن، کتایون را ندای احساس می‌خواند؛ همان گونه که پشوتن را نـدای عـقل. کتایون مادر است و دلش به نافرجام بودن سفر سیستان گواهی داده است. «از این رو، با الحاح از پسر می‌خواهد که تغییر رأی دهد و البته اسفندیار نمی‌پذیرد. کتایون به عنوان مادر و همسر، در میان اسفندیار و گشتاسپ که بر سر تاج و تخت کشمکش دارند، وضع اندوه باری دارد. او نیز در پایان عمر خود در ردیف آن دسته از زنان نامدار شاهنامه قرار می‌گیرد (مانند جریره، فرنگیس و تهمینه) که سرنوشت مصیبت‌بار خویش را با متانت تحمل می‌کند. از همه پسرانش (سی پسر و دختر) بیش از دو تن باقی نمی‌مانند که از این دو تن نیز اسفندیار به آن طرز خاص نابود می‌شود و او برخلاف همه نزدیکان گشتاسب، او را در مرگ پسر سرزنش نمی‌کند».[۱]

گشتاسپ:

زندگی پنهانی گشتاسپ در روم و ماجراهای هیجان‌انگیز او در داستان‌های پیشین، از وی در شاهنامه قهرمانی ارائه داده است که جسارت و دلیری، چاره‌گری و پختگی را با هم دارد. اما در این داستان هر چند او گسـترندهٔ دیـن زرتشت است، امـا پـادشاهی پـیمان شکـن مـی‌نمـاید. پادشاهی که بارها به اسفندیار وعده پادشاهی داده است، امـا دلبسـتگی‌اش بـه تـخت اجـازه نمی‌دهد تا به قولش وفادار بماند. این دلبستگی تا آن جا پیش می‌رود که فرزندش را به قتل‌گاه می‌فرستد تا چند صباحی بیشتر بر اریکهٔ شاهی تکیه بزند.[۲] به همین دلیل، چهرهٔ بدنام‌ترین شهریار ایران را در سیمای او می‌بینیم. او «برندهٔ از پیش باخته» است. گـر چـه تـا دیـر زمـانی پادشاهی می‌کند، لیکن این پادشاهی در جوّ نفرت همهٔ خویشان و نزدیکانش و در سردابه‌ای از

۱ـ همان، ص ۲۴۰.

۲ـ اسلامی ندوشن (داستان داستان‌ها، ص ۱۷۴) معتقد است که خلق شخصیت گشتاسب جنبهٔ خیالی صرف ندارد و اعتقاد دارد که زمینه‌ها و سوابق تاریخی، الهام بخش این قهرمان‌پردازی بوده است. او به خصوص دورانی از حکومت اشکانی را سرچشمهٔ الهام برای رابطهٔ گشتاسپ و اسفندیار می‌داند و موارد زیر را به عنوان شاهد بیان می‌کند:

ـ فرهاد سوم به دست پسران خود، اُرَد و مهرداد به قتل می‌رسد سپس مهرداد به دست برادرش.

ـ فرهاد چهارم نخست پدرش را می‌کشد و سپس همهٔ برادرانش را از میان برمی‌دارد. او حتی یکی از پسران بالغ خود را هم می‌کشد.

ـ اشک پانزدهم (فرهادک) با مادر خود هم دست شده و پدرش فرهاد چهارم را نابود می‌کند. اشک بیستم، گودرز، همهٔ برادران و اقربای ذکور خود را کشته و به روایتی حتی بر اطفال و زنان آنها هم رحم نمی‌کند. این امر حتی در زمـان هخامنشیان (کمبوجیه و قتل بردیا) و ساسانیان (خسرو پرویز و قتل پدرش هرمز) هم مرسوم بوده است.

احساس مردم ایران جریان می‌یابد.

او پسرش اسفندیار را به دام مرگ می‌فرستد... گذشته از دنیاپرستی و پیمان شکنی، عیب‌های دیگری هم در شاهنامه به گشتاسب نسبت داده شده است؛ از جمله لاابالی گری، حق ناشناسی، سبک سری و دهن بینی، بی‌آزرمی، حرص مال، سنگ دلی و حسادت.

گشتاسب در روایات دینی برخلاف روایات ملی، مردی بزرگ است که در زمان او زرتشت ظهور کرده و او به گسترش دین زرتشت کمک کرده و اوستا یک یشت به او تخصیص داده است(ویشتاسب یشت).

کسی که در روایات دینی بهترین شاهان خوانده شد، در روایت ملی به مردی تنزل پیدا می‌کند که اسیر خواهش‌های مسکین خویش است و به تبهکاری رغبت نشان می‌دهد. گشتاسب شاهنامه بیش از هر شهریاری در تاریخ گذشته واقعیت وجودی دارد، منتها یک تن نیست؛ عصاره و خلاصهٔ تن‌هاست».[1]

زال:

زال در این داستان هفت صد ساله است. او نیز در طول داستان‌های دیگر معرفی شده است و در این جا در یک اپیزود، به یاری سیمرغ بر راز رویین تنی اسفندیار واقف می‌شود. او بیش از هر کس می‌داند که در صورت مرگ رستم، پهلوانی از خاندان او رخت بر خواهد بست و در صورت مرگ اسفندیار، بدنامی گریبان این خانواده را خواهد گرفت، اما از این دو راه دوم را برمی‌گزینند.

بهمن:

بهمن پسر اسفندیار است. او به همراه دو برادر دیگر خود یعنی نوش آذر و مهرنوش به زابل می‌رود، اما برخلاف دو برادرش که در زابل کشته می‌شوند، زنده می‌ماند تا بعدها پس از یادگیری فنون رزم، طومار خانوادهٔ قاتل پدر خود را درهم بپیچد.

۴ـ کشمکش در داستان رستم و اسفندیار

به هم خوردن توازن دو نیروی پهلوانی و شاهی، زمینهٔ بروز کشمکش در داستان رستم و

۱ـ همان، ص ۱۶.

اسفندیار است. تا پیش از این رستم با حفظ جایگاه پادشاه به عنوان بزرگ‌ترین قدرت رسمی کشور، جایگاه پهلوانی خود را نیز حفظ کرده بود اما اکنون گشتاسب در پی آن است که با به بند کشیدن رستم، تفوق دیرین پهلوانی بر پادشاهی را از میان بردارد همین است که جنگ دین داری و بی‌دینی، گوهر و هنر و... پیش می‌آید.

اسلامی ندوشن[۱] ضمن این که داستان رستم و اسفندیار را یک داستان ضد زرتشتی قلمداد می‌کند (زیرا بار گناه بر دوش کسی نهاده می‌شود که گسترندهٔ دین است)، کشمکش پهلوان و شاهزاده را کشمکش نمایندهٔ آزاداندیشی در مقابل نماد جمود فکری می‌داند. از سویی این جدال را جدال نمایندهٔ فرمانروایان محلّی در برابر فشار حکومت مرکزی نیز به شمار می‌آورد.

اما بر خلاف آن که ندوشن در مورد جمود فکری اسفندیار می‌گوید، این شاهزادهٔ دلاور تنها جویباری از خامی و زیاده طلبی در برابر اقیانوسی از دلاوری، جسارت، قدرت و گذشت از خود بروز می‌دهد و از همین روست که به قول نولدکه «برخورد این دو پهلوان یکی از عمیق‌ترین کشمکش‌های روحی منظومه و یکی از عمیق‌ترین کشمکش‌های روحی کلیهٔ حماسه‌های ملی دنیا به شمار می‌رود.

هگل فیلسوف آلمانی معتقد است عالی‌ترین نوع تراژدی آن است که موضوع آن کشمکشی باشد که هر دو طرف منازعه در آن ذی حق‌اند، هر یک بر اثر اعمالی که از آنها سرمی‌زند، دچار مصیبت می‌شود، ولی در آنچه می‌کنند حق به جانب آنهاست. هگل تراژدی آنتی گون را مثال می‌آورد که سابقاً به آن اشاره کرده‌ایم.

داستان کشمکش رستم و اسفندیار عالی‌ترین نوع این گونه تراژدی است و در ادبیات فارسی مسلماً بی‌نظیر است و در ادبیات جهان نظایر آن زیاد نیست. در این تراژدی کشمکش دو تن را تماشا می‌کنیم که هر دو پهلوانان گزیده و محبوب ایرانند و گناهی از هیچ یک از آنان سر نزده است. تا پایان داستان، با هر دو همدردی داریم. بیهوده می‌خواهیم که تقدیر دگرگون شود و این دو از پرخاشگری باز ایستند. بیهوده امیدواریم هر دو تندرست بمانند و آشتی کنند و یکی به دست دیگری تباه نشود، ولی قضا به لابهٔ مظلوم و نالهٔ مردم دگر نمی‌شود».[۲]

۱ـ ر.ک. همان، صص ۱۲۴ ـ ۱۳۲.

۲ـ امامی نائینی، دکتر محمود... که از باد و باران...، تهران انتشارات حافظ، ۱۳۶۸، ص ۲۴۶.

داستان رستم و اسفندیار بر پایه‌های چندین کشمکش قدسی استوار است؛ چنان که خواننده در گیرودار انواع کشمکش، با جریان داستان همراه شده، پیش می‌رود. تضادهایی که اسباب کشمکش در داستان رستم و اسفندیار را فراهم می‌آورند، به شکل‌های گوناگونی خود را بروز می‌دهند؛ تضاد بین گوهر و هنر یا نژاد و پهلوانی، تضاد بین عقل و احساس، آزادی و اسارت، برخورد میانِ غرور جوانی و صبر پیری، تعقل و تعبّد، آزادی و اسارت و بالاخره و از همه مهم‌تر برخورد بین انسان و سرنوشتی محتوم.

جنگ رستم و اسفندیار بر سر آزادی و اسارت است و این گونه اولین نوع تضاد در قالب رویین تنی و آسیب پذیری و جوانی و پیری درمی‌گیرد و سپس تضادهای پی در پی دیگر منجر به کشمکش از نوع آدمی علیه آدمی می‌شود که به شکل‌های گوناگون رخ می‌نماید. این، حسن است که کشمکش گشتاسب و اسفندیار، گشتاسب و رستم، زواره و نوش آذر، مهرنوش و فرامرز و بهمن و رستم، در داستان ظهور می‌کند.

کشمکش انسان با خود

رستم پس از بازگشت از اولین نبردش با اسفندیار؛ هنگامی که مجروح و خسته شبی را مهلت خواسته و در حقیقت از مرگی غیر منتظره گریخته است، در دلش چنین می‌گذرد که زابل را بگذارد و بگریزد. گر چه این وسوسهٔ درونی اجازهٔ جولان نمی‌یابد، ولی قدری رستم را به خود مشغول می‌نماید:

چه اندیشم اکنون جز این نیست رای — که فردا بگردانم از رخش پای
به جایی شود کو نیابد نشان — به زابلستان گر کند سر فشان
سر انجام از آن کار سیر آید او — اگر چه زبر سیر دیر آید او

رستم آگاه است که اگر بگریزد، مردم سیستان و خانواده‌اش در معرض تیغ بی‌امان اسفندیار قرار خواهند گرفت و سرزمین آباء و اجدادیش ویران خواهد شد. با این حال، قبول این وضع برای او آسان‌تر است تا آن که دست به بند بدهد و یا خود به کشتن دهد. از این که قتل عام مردم سیستان برای او آسان‌تر از بند باشد، قابل فهم است، ولی چرا جان خود را از جان همهٔ کسان دیگر عزیزتر می‌شمارد.

جواب این است که اولاً مرگ رستم برابر با مرگ آرزوهای ملت اوست. ثانیاً رستم هم

آدمیزاده‌ای است مانند آدمیان دیگر... و چون بزرگ‌تر از همهٔ کسان دیگر است، مصیبتش هم از دیگران، حتی از اسفندیار ناکام که کشته دست اوست، بزرگ‌تر می‌شود... هر که را سر بزرگ، درد بزرگ.

اسفندیار نیز در دو نقطه از داستان مشغول کشمکش درونی می‌شود؛ ابتدا، پس از آن که دلش از بی‌مهری و بد عهدی گشتاسب به درد می‌آید و تصمیم می‌گیرد که پدر را خلع کرده، خود بر تخت شاهی بنشیند:

کنون چون برآرد سپهر آفتاب — سر شاه بیدار گردد ز خواب
بگویم پدر را سخن‌ها که گفت — ندارد زمن راستی‌ها نهفت
وگر هیچ تاب اندر آرد به چهر — به یزدان که بر پای دارد سپهر
که بی کام او تاج بر سر نهم — همه کشور ایرانیان را دهم

ولی سپس با اصرار مادر و... به این نتیجه می‌رسد که دست از این کار بردارد. در هر حال از وقتی که تصمیم به خلع پدر می‌گیرد تا هنگامی که فرمان در بند کردن رستم را از پدر می‌گیرد، دچار کشمکش درونی می‌شود.

هم چنین بعد از آن که گشتاسب به او فرمان می‌دهد که به زابل رفته، رستم را در بند کند، یک بار دیگر وجود اسفندیار آماج شک و دودلی می‌شود:

چنین پاسخ آوردش اسفندیار — که‌ای پرهنر، نامور شهریار
همی دور مانی ز رسم کهن — برانداز باید که رانی سخن
تو با شاه چین جنگ جوی نبرد — از آن نامداران برانگیز گرد
چه جویی نبرد یکی مرد پیر — که کاووس خوانده ورا شیر گیر
نکو کارتر زو به ایران کس — نبودست...

«در ماجرای رستم و اسفندیار، عوامل اصلی یعنی گشتاسب و اسفندیار و رستم را، سه نیروی معنوی یارند. سه نمودار خرد، اما سه تجسم از انواع مختلف آن: جاماسب، پشوتن، زال.

گشتاسب به یاری خرد جاماسپ از فرجام نبرد رستم و اسفندیار آگاه است. اسفندیار در تمامی مراحل نبرد، از یاری پشوتن بهره‌مند است و رستم به خرد زال متکی است.

تضادی که میان عوامل سه‌گانه ماجرا برقرار است، میان عقلهای منفصل‌شان نیز وجود دارد».[۱]

کشمکش انسان علیه انسان

اسفندیار علیه رستم

گشتاسب علیه رستم

زواره علیه نوش آذر

مهرنوش علیه فرامرز

بهمن علیه رستم

کشمکش جامعه علیه جامعه

درگیری رستم و اسفندیار، درگیری دو جامعه است، درگیری بلخ و زابل، درگیری شاهزادگان و پهلوانان و درگیری دین بهی در برابر دین کهن و این یعنی کشمکش جامعه بر ضد اجتماع و هم این است اگر که اسفندیار می‌گوید:

چنین گفت با رستم اسفندیار که برکین طاووس نر، خون مار

دیگر نمونه‌ها

بلخ بر ضد زابل

جوان‌گرایی بر ضد پیرگرایی

نظم و آیین نوین بر ضد آیین سنتی

شاهی بر ضد پهلوانی و جنگاوری

گوهر (نژاد) بر ضد هنر

نیروی جوانی بر ضد تجربه‌ها و آموخته‌ها.

کشمکش آدمی بر ضد جامعه

درگیری رستم با اسفندیار نماد درگیری فرد بر ضد جامعه‌ای است که دین و دولت را به هم پیوند

۱ـ مختاری، محمد، اسطورهٔ زال پیشین، ص ۲۶۵.

داده است و از سویی اسفندیار نیز در جامعهٔ کوچک زابل نماد جدالِ فرد با جامعه‌ای است که پهلوان ملی را پاس داشته‌اند.

کشمکش انسان علیه طبیعت

چوب گز که جزئی از طبیعت است، قاتل اسفندیار می‌شود و از سویی سیمرغ راهنمای رستم در انتخاب چوب گز و تراش دادن و آب رز دادن پیکان آن است.

کشمکش آدمی بر ضد سرنوشت

حوادث داستان رستم و اسفندیار را هم تقدیر به پیش می‌برد، در حالی که همه شواهد علیه اسفندیار است. اما او پیشنهاد گشتاسپ و مأموریت سیستان را می‌پذیرد و در حالی که پیش‌بینی‌ها به رستم گوشزد نموده که آب خوش از گلوی کشندهٔ اسفندیار، پایین نمی‌رود و شومی این مرگ، دامان کشنده و دامانِ خانواده‌اش را خواهد گرفت، اما تقدیر، رستم را به سوی قتلِ اسفندیار می‌کشاند:

چنین گفت سیمرغ کز راه مهر — بگویم کنون با تو راز سپهر
که هر کس که او خون اسفندیار — بریزد، ورا بشکرد روزگار
همان نیز تا زنده باشد ز رنج — رهایی نیابد، نماندش گنج
بدین گیتیش شور بختی بود — وگر بگذرد، رنج و سختی بود

رستم با اسفندیار می‌جنگد، او را به خاک می‌افکند و با وجود هشدار سیمرغ از شور بختی خود بیم ندارد، زیرا برای او ماندن نام مهم‌تر است:

بدو گفت رستم که با آسمان — نتابد بد اندیش و نیکی گمان
من آن برگزیدم که چشم خرد — بدو بنگرد، نام یاد آورد

در این داستان، سرنوشت، برای پهلوانان بزرگی هم چون رستم و اسفندیار، شوربختی به ارمغان می‌آورد؛ در حالی که به گشتاسپ ادامهٔ پادشاهی را نوید می‌دهد.

۵ـ پیچیدگی در داستان رستم و اسفندیار

اولین گره افکنی در داستان رستم و اسفندیار، با گفتگوی اسفندیار و مادر (کتایون) رخ می‌نماید.

اسفندیار نزد مادر از پدر خود گله می‌کند که «با من همی بد کند شهریار». چندین بار وعدهٔ پادشاهی‌ام داده و به قول خود عمل نکرده است و اینک وعده‌های پدر را به رخ او می‌کشد:

وگر هیچ تاب اندر آرد به چهر — به یزدان که برپای دارد سپهر
که بی کام او تاج بر سر نهم — همه کشور ایرانیان را دهم
ترا بانوی شهر ایران کنم — به زور و به دل جنگ شیران کنم

پس از این گره افکنی، مادر از گفتار فرزند غمگین شده و او را نصیحت می‌کند که بر پدر تندی مکن.

اولین گره داستان هنوز گشوده نشده است که در گفتگوی گشتاسب و جاماسب و پیشگویی شاهنشاهی اسفندیار و ابرو در هم کشیدن گشتاسب از این سخن، دومین گره در داستان افکنده می‌شود.

اولین گره بعد از گفتگوی طولانی اسفندیار با پدر دربارهٔ وعده‌ها و بی‌وفایی‌های گشتاسب، در پاسخ پدر به پسر گشوده می‌شود:

سوی سیستان رفت باید کنون — به کار آوری زور و بند و فسون
برهنه کنی تیغ و کوپال را — به بند آوری رستم زال را

اما از دل همین گره گشایی، پایه‌های دومین گره داستان نیز پی‌ریزی می‌شود؛ گرهی که با پیشرفت داستان در تاروپود حوادث تنیده شده و به اصلی‌ترین بحران داستان و مهم‌ترین عامل حرکت این حماسهٔ بزرگ بدل می‌شود:

اگر تخت خواهی زمن با کلاه — ره سیستان گیر بر کش سپاه
چو آن جا رسی دست رستم ببند — بیارش به بازو فکنده کمند

از زمانی که بهمن، به دستور پدرش؛ اسفندیار، عازم یافتن رستم می‌شود، گره دیگری در داستان افکنده می‌شود. آیا بهمن در متقاعد کردن رستم موفق خواهد بود؟ بعد از گفتگوی بهمن و زال با سوء قصد بهمن به جان رستم، داستان پیچیده‌تر می‌شود. اما این گره نیز بعد از شادخواری دو پهلوان و وعدهٔ رستم که اگر اسفندیار دست از به بندگرفتن من بردارد، در گنج‌های کهن را بر او خواهم گشود، به انتها می‌رسد. اما در دل این پیچیدگی، شاهد گره افکنی، یعنی سوء قصد بهمن به جان رستم به وسیلهٔ فرو افکندن سنگ از کوه و گره گشایی یعنی نمایش قدرت هستیم:

بـــزد پـــاشنه ســنگ بـنداخت دور　　زواره بـــر او آفـــرین کـــرد و پـــور

بعد از آن غمنامهٔ رستم و اسفندیار با طرح حوادث دیگری به اوج خود نزدیک می‌شود. هر گره از گشودن گره قبل زاده می‌شود و گره نوآفریده نیز به نوبهٔ خود، حادثه‌ای دیگر را در خود می‌پروراند تا آن که داستان به نقطهٔ اوج، یعنی جنگ رستم و اسفندیار مـی‌رسد. اسفندیار رویین‌تن، آسیب‌ناپذیر از تیر و نیزه و شمشیر رستم، خود دست به کمان برده، تن رخش و رستم را پر از خون می‌کند تا آن جاکه:

بـــخندید چـــون دیـدش اسـفندیار　　بـــدو گـــفت کـــای رســتم نـامدار

چـــراگـــم شـد آن نـیروی پـیل مست　　ز پـیکان چـرا پـیل جـنگی بـخست؟

کـــجا رفت آن مـــردی و گـــرز تـو　　بـــه رزم انـــدرون فـــرّه و بُـرز تـو؟

گـــریزان بـــه بـالا چـرا بـر شـدی　　چـــو آواز شـــیر ژیـــان بشـــندی؟

چـــرا پـیل جـنگی چـو روبـاه گشت　　ز رزمت چـــنین دست کـوتاه گشت؟

پس از آنکه رستم شبی را از اسفندیار مهلت می‌گیرد، به نزد زال می‌رود و سپس از سیمرغ چاره جویی می‌کند. هر چند نشانه‌های تزلزل در جهان پهلوانی رستم با تردید در ادامهٔ نبرد و گریختن از دست اسفندیار در او هویدا می‌شود. اما چون از زال می‌شنود که:

هـــمه کـــارهای جـــهان را دراست　　مگـر مـرگ را کـان دری دیگـر است

رستم به مردی پافشاری کرده، آن گاه به دستور سیمرغ شاخِ گزی راست را صیقل داده و درست به نقطهٔ آسیب‌پذیر اسفندیار حواله می‌کند و این چنین تمامی گره داستان در اوج خود گشوده می‌شود.

۶ـ بحران در داستان رستم و اسفندیار

برخی از بحران‌ها در داستان رستم و اسفندیار از این قرارند:

ـ لحظه‌ای که کتایون متوجه می‌شود که اسفندیار قصد دارد برخلاف خواست پدر، تاج بر سر نهد.

ـ لحظه‌ای که گشتاسب از پیشگویان می‌شنود که اسفندیار روزگار خوشی خواهد داشت.

ـ لحظه‌ای که اسفندیار، پیشنهاد پدر برای رفتن به زابل را می‌شنود.

ـ لحظه‌ای که اسفندیار، بند نهادن به دست رستم را به او پیشنهاد می‌کند.

۷ـ تعلیق در داستان رستم و اسفندیار

پس از اولین جمله‌هایی که اسفندیار بر زبان جاری می‌کند و بعد از بروز اولین بحران در طول گفتگوی اسفندیار و کتایون، اولین تعلیق داستان شروع می‌شود. پس از این تعلیق، با بروز هر بحران تعلیق‌های بعدی خود را نشان می‌دهند. سؤال‌هایی که خواننده برای پاسخ به آنها به انتظار می‌نشیند، از این قرارند: آیا اسفندیار تخت را از پدر خواهد گرفت؟ آیا گشتاسپ، پسر را به زابل خواهد فرستاد؟ آیا اسفندیار با وجود مخالفت‌های شدید خود با رفتن به زابل، این سفر پرمخاطره را خواهد پذیرفت؟ آیا رستم دست به بند خواهد داد؟ آیا پاره سنگی که بهمن از کوه افکنده، تن رستم را به خاک خواهد افکند؟ آیا اسفندیار خواهش‌ها و پیشنهادهای پی در پی رستم را خواهد پذیرفت؟ آیا رستم بر رویین‌تنی اسفندیار غلبه خواهد کرد؟ و... اینها سؤالاتی است که زمینه بروز حالت انتظار رستم و اسفندیار را فراهم می‌کنند.

۸ـ اوج در داستان رستم و اسفندیار

لحظه‌ای که زخم‌های پی در پی رستم را به تنگ می‌آورد، آخرین و زیباترین بحران داستان شروع می‌شود. رستم، این جهان پهلوان که تاکنون بر قدرت‌های بزرگ فائق آمده، یک باره پیری و ضعف و سستی خود را به چشم می‌بیند و سپس انتظاری خرد کننده بر داستان تحمیل می‌شود؛ آیا رستم می‌گریزد؟ پس از آن که رستم از سیمرغ، کلید فتح رویین‌تنی اسفندیار را می‌گیرد، بحران قدری فروکش کرده و سپس در نقطهٔ اصابت تیر بر چشمِ اسفندیار به اوج خود می‌رسد. و پس از آن فرود و نتیجهٔ داستان آغاز می‌شود:

تهمتن گز اندر کمان راند زود — بر آن سان که سیمرغ فرموده بود
بزد تیر بر چشم اسفندیار — سیه شد جهان پیش آن نامدار
خم آورد بالای سرو سهی — از او دور شد دانش و فرّهی
نگون شد سر شاه یزدان پرست — بیفتاد چاچی کمانش ز دست
گرفته بش و یال اسپ سیاه — ز خون لعل شد خاک آوردگاه
چنین گفت رستم با اسفندیار — که آوردی آن تخم زفتی به بار...
هم اکنون به خاک اندر آید سرت — بسوزد دل مهربان مادرت
هم آن که سر نامبردار شاه — نگون اندر آمد ز پشت سیاه

زمانی همی بود تا یافت هوش — بر خاک بنشست و بگشاد گوش
سر تیر بگرفت و بیرون کشید — همی پرو پیکانش در خون کشید...
ز تاج پدر بر سرم بد رسید — در گنج را جان من شد کلید
فرستادم اینک به نزدیک او — که شرم آورد جان تاریک او
بگفت این و برزد یکی نیز دم — که بر من ز گشتاسپ آمد ستم
هم آن گه برفت از تنش جان پاک — تن خسته افکنده بر تیره خاک

۹ـ زمان و مکان در داستان رستم و اسفندیار

داستان رستم و اسفندیار در بخش اسطوره‌ای شاهنامه جای گرفته است. پس نمی‌توان زمان دقیق تاریخی برای آن متصوّر بود. مکان داستان نیز بلخ و زابل است: قصر گشتاسب، دریاچه هیرمند، نخجیرگاه، کوه خارا، صحرا و... هر چند از این مکان‌ها تنها به اشاره اسمی بسنده شده است، ولی گاه پرداختن به مکان، بهانه‌ای برای القای تأثیر بیشتر در داستان است: «جویی که در دیباچه وصف گردیده، کنایه گویایی است از ماجرا. سحرگاهی بهاری است که سری به صبح دارد و سری به شب؛ هم لطیف و هم سهمناک؛ خندهٔ بوستان و گریهٔ ابر؛ از این سو برگ گل است و نغمهٔ مرغ؛ از آن سو غرش باد که دامن ابر را آتش افشان می‌کند.

طبیعت، هم زاری مرگ اسفندیار در خود دارد و هم نعرهٔ خشم رستم؛ تصویر حالتی است که در آن صلح و جنگ و زندگی و مرگ و خوش و ناخوشی به مویی بسته می‌شود».[۱]

۱۰ـ زبان (لحن و بیان)، هویت بخش عناصر دراماتیک (Narrative prose) داستان رستم و اسفندیار

دکتر یعقوب آژند[۲] معتقد است که: «عنصر زبان در ادبیات داستانی، نقشی فراتر از دیگر عناصر دراماتیک به عهده دارد. او معتقد است که مجموعهٔ واژه‌ها که زبان داستانی را تشکیل می‌دهند، در چگونگی ایفای نقش هر یک از عناصر داستانی نقش اساسی را به عهده دارد».

او می‌گوید: «انواع هنرها بدین صورت تقسیم می‌شود: ۱ـ هنرهای دیداری هم چون نقاشی

۱ـ اسلامی ندوشن، محمدعلی، پیشین، ص ۹۶.

۲ـ گفتگوی پژوهشگر با دکتر یعقوب آژند، فروردین ۱۳۷۹.

۲ـ هنرهای گفتاری هم چون داستان و شعر ۳ـ هنرهای شنیداری هم چون موسیقی ۴ـ هنرهای مختلط مثل سینما و تئاتر».

در هنری هم چون داستان نویسی، کلمه گزینی و عبارت پردازی نقش اساسی را ایفا می‌کند، چرا که در ساختن فضای مورد نظر، در شخصیت‌پردازی در گفتگو، کشمکش و... این واژه‌ها هستند که سخن می‌گویند. پس اگر بنا باشد ضرورتاً عناصر دراماتیک ادبیات را به دو بخش عناصر درجه اول و درجه دوم تقسیم کنیم، «زبان» فراتر از هر دو دسته قرار می‌گیرد. زبان در حقیقت هم در عناصر درجه اولی هم چون کشمکش و هم در عناصر درجهٔ دومی هم چون صحنه، نقشِ هویت دهنده به عهده دارد.

اما نقش مهم زبان در داستان رستم و اسفندیار چگونه است؟ در سراسر این داستان به کمک تشبیه و استعاره، کنایه، تعبیرهای کوتاه و زنده‌ای بیان شده است که از این نوع است:

ـ تجسّم نگرانی کتایون پس از آگاهی بر قصد پسر در مورد گرفتن پادشاهی با زور: همی پرنیان خار شد بربرش

ـ وصف بزرگی جام می: بیاورد یک جام می‌می‌گسار ـ که کشتی بکردی بر او برگذار

ـ وصف شراب خوردن رستم به طرز لاجرعه: برآورد از آن چشمهٔ زردگرد

ـ آن جا که اسفندیار از بی احتیاطی بر حذر داشته می‌شود: مبر پیش دیبای چینی تبرا

ـ چاشنی ترحّم و طنز در کلام اسفندیار نسبت به اسب رستم: همان بارکش رخش زیر اندرش

ـ برندگی منطق در چند کلمه: نگیرد کس از مست چیزی به دست

ـ وصف آبادانی و خرمی به کوتاه‌ترین بیان: جهان شد پر از داد پر آفرین

ـ وصف سرعت: پیاده شد از باره بهمن چو دود یا: چو آتش برفت از در شهریار.[۱]

لحن نیز در القای اندیشه و فضای داستان رستم و اسفندیار، نقش اساسی به عهده دارد؛ همانند لحن مادرانه کتایون خطاب به اسفندیار:

ز بهمن شنیدم که از گلستان — همی رفت خواهی به زابلستان

ببندی همی رستم زال را — خداوند شمشیر و کوپال را

ز گیتی همی پند مادر نیوش — به بد تیز مشتاب و چندین مکوش

۱ـ همان، ص ۲۵۷.

لحن گستاخ بهمن در برخورد با زال نیز تأثیر فراوانی در آفرینش فضای داستانی و شناخت شخصیت به عهده دارد:

سر انجمن پوردستان کجاست که دارد زمانه بدو پشت راست؟

* * *

فصل سوم

قابلیت‌های نمایشی داستان سیاوش و سودابه

سودابه، سوگلی کی‌کاووس (پادشاه ایران) عاشق سیاوش، پسر جوان شوی خود می‌شود. سیاوش که هفت سال در سیستان نزد رستم، آیین آزادگی آموخته است و اینک مظهر پاکی روح به شمار می‌رود، عشق ناپاک سودابه را رد می‌کند و سودابه نیز از بیم رسوایی به سیاوش تهمت می‌زند. سیاوش برای اثبات بی گناهی خویش از آتش که طبق سنت اجدادی برپا شده، به سلامت می‌گذرد. با این حال از خون سودابه می‌گذرد. در این حین، افراسیاب (پادشاه توران) به ایران می‌تازد و از جیحون که مرز دو کشور است، می‌گذرد. سیاوش برای گریز از جدال خانوادگی به سمت شعله‌های فروزان آتش جنگ می‌تازد و دوشادوش رستم تورانیان را به آن سوی آب می‌راند.

پس از آن که کاووس اجازه عبور از جیحون را به او نمی‌دهد، با افراسیاب که در خواب، ادامه جنگ با سیاوش را به معنای مرگ خود یافته، به صلحی شرافتمندانه تن می‌دهد. اما پدر، پس از آگاهی یافتن از قرارداد صلح، از سیاوش می‌خواهد که گروگان‌های افراسیاب را به مسلخ بفرستد و به توران بتازد. سیاوش، دستور پدر را نمی‌پذیرد و با وساطت پیران ویسه (وزیر و سپهبد افراسیاب)، با تنی چند از یاران خود، به توران پناهنده می‌شود. پس از بستن پیوند زناشویی با دختر پیران؛ فرنگیس، دختر افراسیاب، بنای سیاوش کرد، اثبات قدرت پهلوانی خود و محبوبیت یافتن میان سپاه، مورد حسد گرسیوز، برادر افراسیاب قرار می‌گیرد و بر اثر

سخن‌چینی گرسیوز، به دستور افراسیاب، سر از تنش جدا می‌کنند. فرنگیس که با وساطت پیران جان به در برده، با فرزندش کی‌خسرو به شبانی سپرده می‌شود و پس از آن، رستم، سودابه را به قتل می‌رساند و به توران حمله می‌برد. دوباره جنگ درمی‌گیرد و ایران دچار ویرانی می‌شود. در این حال، گودرز، پهلوان بزرگ ایرانی در خواب می‌بیند که راه نجات ایران، فرستادن فرزندش گیو به توران، در پی کی‌خسروست. گیو پس از هفت سال جستجو کی‌خسروی جوان را می‌یابد و به همراه فرنگیس به ایران باز می‌گرداند. چندی بعد جنگ‌های خونین ایران و توران بار دیگر به خون خواهی سیاوش درمی‌گیرد و سرانجام افراسیاب و گرسیوز کشته می‌شوند و کی‌خسرو نیز پادشاهی را به لهراسب می‌سپرد و به آسمان و به سوی بهشت می‌رود.

داستان سیاوش آمیزه‌ای است از حماسه و مرثیه و تغزل. این داستان، روایتِ عشق و رزم و مرگ است؛ روایتِ عشق ناپاک اما سوزان سودابه به سیاوش، دلاوری‌های سیاوش و گیو در میدان جنگ با تورانیان و قتلِ جان‌سوز سیاوش به فرمان افراسیاب.

درون مایهٔ اصلی داستان سیاوش حول محور پاکی روح سیاوش می‌چرخد؛ چراکه مهم‌ترین تضاد داستان را قصه کام‌جویی ناپاکِ سودابه از سیاوش و ممانعتِ سیاوش از تن دادن بدین گناه رقم می‌زند. عبور سیاوش از آتش نیز در ادامهٔ همین ماجراست. در حقیقت، عدم تمکین سیاوش از کاووس در فرستادن صد کروگان افراسیاب به مسلخ و نزدِ کاووس که در ابعادِ سیاسی همین داستان مورد بررسی قرار می‌گیرد، نماد پاکی جوانی است که پناهندگی و فدا نمودن آینده سیاسی خود را به عهد شکنی ترجیح می‌دهد.

در اولین نگاه، پس از کشته شدن سیاوش، شاید چنین تصوّر شود که پاکی سر بریده می‌شود و سخن چینی و کینه‌ورزی پیروز می‌گردد، اما اگر به یاد بیاوریم که در ادامهٔ داستان، کی‌خسرو به دست گیو به ایران باز گردانده می‌شود و قبل از آن خوابگزاران افراسیاب، نابودی او را مرگ افراسیاب دیده‌اند، آن گاه به این نتیجه می‌رسیم که اصلی‌ترین نتیجهٔ اخلاقی داستان سیاوش این است که پاکی روح، باعث نجات است؛ خصوصاً آن که می‌دانیم پس از مرگ سیاوش، عمر سودابه نیز دیری نمی‌پاید:

سپهبد سیاوخش را خواند و گفت — که خون رگ و مهر نتوان نهفت
ترا پاک یزدان چنان آفرید — که مهر آورد بر تو هرکت بدید
ترا داد یزدان به پاکی نژاد — کسی پاک چون تو ز مادر نزاد

۱ـ پیرنگ داستان سیاوش

داستان سیاوش با زنجیره‌ای از روابط علت و معلولی به هم پیوند خورده است. برخی از رابطه‌های علّی داستان چنین است: سودابه از آن رو که سیاوش مظهر کمال جسم است و از او خوب روی‌تر در عالم نیست، عاشقش می‌شود و سیاوش از آن رو که مظهر پاکی روح و جسم است، تن به گناه نمی‌دهد.

سودابه از ترس رسوایی به سیاوش تهمت می‌زند. سیاوش به دلیل پاکی و بی‌گناهی از میان آتش به سلامت عبور می‌کند.

سیاوش چون جوانی پاک دل است و اهل کینه و نفرت نیست، از خون سودابه می‌گذرد. حتّی قبل از آن نیز سعی می‌کند که با خواستگاری دختر سودابه، او را از قصد گناه آلودش باز دارد، اما موفق نمی‌شود. با وقوع جنگ ایران و توران، سیاوش به قصد گریختن از سودابه، رهسپار جنگ می‌شود.

خوی سلحشوری سیاوش چنین طلب می‌کند که دشمن متجاوز را تنبیه کند، اما پس از آن که پدر دستور توقف بر کناره جیحون را صادر می‌کند، از تعقیب دشمن دست برمی‌دارد.

تعبیر خواب افراسیاب، به صلح با سیاوش می‌انجامد و از آن سو، سیاوش که وفاداری به عهد را از شرایط آزادگی و نجابت می‌داند، پیشنهاد پدر مبنی بر عهد شکنی با افراسیاب را نمی‌پذیرد.

علت اصلی درگیری گرسیوز با سیاوش نیز افول موقعیت او، محبوبیت سیاوش و ترس از جانشینی احتمالی سیاوش به جای برادرش افراسیاب است.

و سرانجام مرگ سیاوش همان گونه که افراسیاب در خواب دیده بود، سبب پیروزی ایرانیان و مرگ افراسیاب و گرسیوز می‌شود.

۲ـ شخصیت پردازی (قهرمان‌سازی) در داستان سیاوش

بحث در مورد شیوه‌های شخصیت‌پردازی فردوسی در این داستان گسترده است. بسیاری از قهرمانان شاهنامه، سفیدی و سیاهی‌های زندگی‌اند، اما رستم در جنگ با اسفندیار و سهراب؛ و سیاوش در این داستان از معدود قهرمانانی هستند که گاه نیز حضوری خاکستری از خود نشان می‌دهند. سیاوش نمونه کمال جسم و روح است. او که در صورت و سیرت به غایت زیبایی است، پاکی‌اش به ساده دلی می‌زند. به همین دلیل بر عمق کینهٔ سودابه و گرسیوز واقف نمی‌شود. او که

در رزم تن به تن پهلوانی بی بدیل است، در سیاست آن چنان ساده می‌نماید که گویی تا کمال فرسنگ‌ها فاصله دارد.

شاهرخ مسکوب نیز سیاوش را این گونه توصیف می‌کند: «سیاوش مرد نیرنگ نیست. پاکدلی او به ساده لوحی می‌زند و آن گاه دیگر امکان فهم دوز و کلک‌های حقیر نیست، زیرا دیگران را با خود قیاس می‌کند و مقیاس‌های او از مقوله‌ای دیگر است... دلایل: مماشات با سودابه، نفهمیدن نیرنگ گرسیوز و حتی گرسیوز را بیشتر از همه دوست‌تر داشتن... . پس آن همه فضایل که مایهٔ کمال سیاوش بود، خود خمیر مایهٔ نقصان و ناتوانی اوست. این پروردهٔ بزرگ‌ترین پهلوان، این انسان کامل، از کمال به دور است و در ناتوانی‌های معصوم خود فرو می‌ماند».[۱]

عمده‌ترین محورهای شخصیتِ قهرمان‌ها و ضد قهرمان‌های شاهنامه از این قرار است:[۲]

سیاوش:[۳]

۱ـ او مردی است با تقوا و درستکار که در رویارویی با مشکلات زندگی، درستی خود را ثابت می‌کند.

۲ـ بر اعصاب خود مسلط است و هرگز خشمگین نمی‌شود و از ادب و درایت دور نمی‌افتد.

۳ـ هر چیز را در حد اعتدال و قانون انسانی می‌خواهد.

۴ـ هرگز لب به شکوه و شکایت از مصائب نمی‌گشاید.

۵ـ همیشه می‌توان به او اعتماد کرد، زیرا خوب و بد را از هم تشخیص می‌دهد.

۶ـ سیاوش در میدان نبرد و جنگ نیز فرماندهی است لایق و کاردان.

سودابه:

۱ـ از آن چه که می‌کند، ترسی به خود راه نمی‌دهد.

۲ـ دائم ایجاد کشمکش می‌کند و هر دم ماجرایی تازه می‌آفریند. چنان که گویی برای هر

۱ـ مسکوب، شاهرخ، سوگ سیاوش، تهران، خوارزمی، چ سوم، ۱۳۵۴، ص ۶۳.

۲ـ ر.ک. برزگران، اصغر، بررسی امکانات نمایشیِ داستان سیاوش، پایان‌نامه لیسانس، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، ۱۳۵۳ـ۴، صفحه ۶۷ به بعد.

۳ـ این مبحث، یعنی منشِ شخصیت‌ها، به شناخت هر چه بیشتر فیلمنامه نویسان از شخصیت‌های داستان‌های کهن، کمک فراوانی می‌کنند.

پیش آمدی، حربه‌ای در آستین خود دارد.

۳ـ بر خودش مسلط است و اراده‌ای قوی دارد، اما گاهی اوقات نشانی از شتاب نشان می‌دهد.

۴ـ در برابر هیچ حادثه و فردی از خود ضعف و ترس نشان نمی‌دهد.

۵ـ هرگز گناهی را به گردن نمی‌گیرد و به گناه اعتراف نمی‌کند.

۶ـ با آن که سیاوش از گناه او می‌گذرد، ولی او از کردهٔ خود اظهار پشیمانی نمی‌کند.

۷ـ او انگیزه‌ای قوی دارد.

افراسیاب:

۱ـ افراسیاب مردی است بدبین و غیر قابل اعتماد.

۲ـ بدبینی او ناشی از آن است که در برابر حوادث و وقایع، طریق درست را انتخاب نمی‌کند، بلکه همیشه در پی آن است که با نیرنگ و دسیسه بر مشکل خود فائق آید.

۳ـ با کوچک‌ترین ظن و گمانِ بدی که به کسی پیدا کند، فاجعه به وجود می‌آورد.

۴ـ بعضی مواقع در برابر افراد چنان می‌نمایاند که مردی است مهربان و خوشدل، ولی دیری نمی‌پاید که رنگ عوض می‌کند و چهرهٔ کریه خود را نشان می‌دهد.

۵ـ به سبب آن که در رأس کشوری قرار داد که در معرض حمله و خطر است، در بسیاری از کشمکش‌ها، نقش اساسی و حضوری فعال دارد.

کاووس:

۱ـ کاووس در وضعیتی حساس قرار دارد، ولی به مسئولیت خود واقف نیست.

۲ـ مدام با رفتار و کردار خود اطرافیانش را به زحمت می‌اندازد.

۳ـ گاه از روشی خاص یک باره تغییر جهت می‌دهد، زیرا دهن بین و متلوّن است.

۴ـ هیچ گاه اراده‌ای مصمم و فکری راسخ و پابرجا ندارد.

۵ـ گاه در حد یک آدم سنگ دل و بی رحم جلوه می‌کند و گاه مردی است خوش قلب و ساده دل.

۶ـ به زنِ خود، سودابه عشق شدیدی دارد و همین عشق و علاقه اوست که سبب ایجاد نگرانی‌هایی برای خود و خانواده‌اش می‌شود.

۷ـ با وجود آن که در طول زندگی خود به سختی و مشکلاتی برخورد می‌کند، ولی از زندگی و حوادث آن ـ که برای او تلخی‌های بسیار در پی دارد ـ عبرت نمی‌گیرد؛ آن چنان که همیشه ثابت و بی تحول باقی می‌ماند.

کی‌خسرو:

کی‌خسرو پادشاهی آرمانی است با خصوصیات عارفانه، مصمم، قدرتمند، راستگو و... از کی‌خسرو در بحث شخصیت‌پردازی بیشتر گفته شده است.

۳ـ کشمکش در داستان سیاوش

وجود چندین نوع کشمکش در داستان سیاوش، بیانگر قوت داستان و نشانی از حضور عناصر قوی دراماتیک در این اثر است. آن چه در زیر می‌آید، نمونه‌هایی از کشمکش‌های متفاوت در داستان سیاوش است.

کشمکش انسان با انسان

طوس ـ نوذر

سودابه ـ سیاوش

کاووس ـ سیاوش

گرسیوز ـ سیاوش

سیاوش ـ گروی

سیاوش ـ دمور

کی‌خسرو ـ افراسیاب

رستم ـ سودابه

ورازاد ـ فرامرز

فرامرز ـ سرخه

سرخه ـ رستم

زواره ـ سرخه

پیلسم ـ رستم

رستم ـ افراسیاب

رستم ـ هومان

گیو ـ کلباد

گیو ـ نستیهن

گیو ـ پیران

گودرز ـ طوس

کشمکش جامعه با جامعه

کشمکش جامعه ایران علیه جامعه توران

کشمکش جامعه کوچک ایرانیان پناهنده علیه جامعه بزرگ توران

کشمکش انسان با جامعه

جدال سیاوش با جامعه ایرانی به رهبری کاووس

جدال سیاوش با جامعه تورانی به رهبری افراسیاب

کشمکش انسان با خود

کشمکش سودابه با خود پس از آن که عاشق سیاوش می‌شود.

کشمکش کاووس با خود بعد از آشکار شدن علاقه سودابه به سیاوش که وی را بر سر این دو راهی قرار می‌دهد که در جدال سودابه و سیاوش، طرف کدام را بگیرد.

کشمکش سیاوش با خود بعد از رسیدن فرمان کاووس مبنی بر فرستادن اسیران تورانی به دربار برای قتل آنان که پیمان شکنی با افراسیاب و جنگ افروزی دوباره بین ایران و توران به حساب می‌آید.

سیاوش چو بشنید گفتار اوی — ز رستم غمی گشت و برتافت روی

ز کار پدر دل پر اندیشه کرد — ز ترکان و از روزگار نبرد

همی گفت صد مرد ترک و سوار — ز خویشان شاهی چنین نامدار

همه نیک خواه و همه بی گناه — اگر شان فرستم به نزدیک شاه
نپرسد، نیندیشد از کارشان — همان گه کند زنده بر دارشان
به نزدیک یزدان چه پوزش برم — برآید ز کار پدر بر سرم
ورایدونک جنگ آورم بی گناه — چنان خیره با شاه توران سپاه...
و اگر باز گردم به نزدیک شاه — به طوس سپهبد سپارم سپاه

این اگرها، نشان از تردید سیاوش و جدال درونی او دارد.

کشمکش انسان و سرنوشت

کشمکش انسان و سرنوشت که در نهایت به غلبه سرنوشت بر انسان می‌انجامد، در چندین جای داستان سیاوش رخ می‌نماید. زمانی افراسیاب عقل باخته از خواب می‌پرد و بعد از یافتن آرامش، به گرسیوز چنین می‌گوید:

کجا چون شب تیره من دیده‌ام — ز پیر و جوان نیز نشنیده‌ام
بیابان پر از مار دیدم به خواب — جهان پر زگرد آسمان پر عقاب

خوابگزاران، پیش بینی می‌کنند که اگر افراسیاب با سیاوش بجنگد، در هر حال کشته خواهد شد و در نتیجه، او برای گریز از چنین سرنوشتی به سیاوش پیشنهاد صلح می‌دهد.

سیاوش نیز پس از دسیسه‌های گرسیوز، خوابی می‌بیند و از سرنوشت تلخ خود آگاه می‌شود و سیاوش به خواب گودرز می‌آید و چنین می‌گوید:

به زیر گل اندر همی می خوریم — چه دانیم این باده تا کی خوریم

و در ادامهٔ تحقق سرنوشتی که خواب افراسیاب بدو نمایانده است، گیو عازم توران می‌شود تا کی‌خسرو را برای خون خواهی سیاوش به ایران بیاورد.

کشمکش انسان با طبیعت

گذر سیاوش از آتش، نماد جالبی از کشمکش انسان با طبیعت است:

نهادند بر دشت هیزم دو کوه — جهانی نظاره شده هم گروه
گذر بود چندان که گویی سوار — میانه برفتی به تنگی چهار...
وزان پس به موبد بفرمود شاه — که بر چوب ریزند نفت سیاه

بیامد دو صد مرد آتش فروز — دمیدند گفتی شب آمد به روز
نخستین دمیدن سیه شد ز دود — زبانه برآمد پس از دود زود
زمین گشت روشن‌تر از آسمان — جهانی خروشان و آتش دمان...
سیاوش بیامد به پیش پدر — یکی خود زرین نهاده به سر...
رخ شاه کاووس بر شرم دید — سخن گفتنش با پسر نرم دید
سیاوش بدو گفت انده مدار — کزین سان بود گردش روزگار
سر پر ز شرم و بهایی مراست — اگر بی گناهم رهایی مراست
ور ایدونک زین کار هستم گناه — جهان آفرینم ندارد نگاه...
سیاوش سیه را به تندی بتاخت — نشد تنگدل جنگ آتش بساخت
زهر سو زبانه همی بر کشید — کسی خود و اسپ سیاوش ندید
یکی دشت با دیدگان پر ز خون — که تا او کجا آید ز آتش برون
چو او را بدیدند برخاست غو — که آمد ز آتش برون شاه نو
چو بخشایش پاک یزدان بود — دم آتش و آب یکسان بود

۴ـ پیچیدگی در داستان سیاوش

اولین گره افکنی داستان سیاوش، با درگیری گیو و طوس بر سر زنی که بعدها سیاوش را می‌زاید، شروع می‌شود. این گره با انتخاب زن از جانب کاووس گشوده می‌شود:

چو کاووس روی کنیزک بدید — بخندید و لب را به دندان گزید
به هر دو سپهبد چنین گفت شاه — که کوتاه شد بر شما رنج راه

گره بعدی داستان؛ ابراز عشق آتشین سودابه به سیاوش است که با انتخاب دختر سودابه از سوی سیاوش موقتاً فروکش می‌کند، اما سرانجام با آشکار شدن این ارتباط، گره اصلی بیشتر خودنمایی می‌کند و داستان پیچیده‌تر می‌شود. پایه حوادث بعدی داستان، یعنی عزیمت سیاوش به جبهه نبرد، پناهنده شدن او به افراسیاب، کشته شدن سیاوش و حتی سودابه و پیدایش کی‌خسرو و مرگ افراسیاب با همین حادثه پی‌ریزی می‌شود.

سودابه پس از آن که مخالفت سیاوش با کام جویی از وی را درمی‌یابد، از تخت برمی‌خیزد و با خشم به او حمله می‌برد.

بـــدو گـــفت مـــن راز دل پـیش تـو | بگـــفتم نـــهان از بـــد انـدیش تـو
مـرا خـیره خـواهـی کـه رسـوا کـنی | بـــه پـــیش خـــردمند رعـنا کـنی
بـــزد دست و جـــامه بـــدرید پـاک | بـه نـاخن دو رخ را هـمی کـرد چـاک
بـــرآمـــد خـــروش از شـبستان گـوی | فـــغانش ز ایـوان بـر آمـد بـه کـوی
یکـــی غـلغل از بـاغ و ایـوان بـخاست | کـه گـفتی شب رستخیز است راست

این گره نیز در نهایت پس از فراز و نشیب‌هایی پس از عبور سیاوش از آتش در دو مرحله دیگر داستان پیچیده می‌شود؛ ابتدا، پس از روشن شدن این مطلب که سیاوش از می و مشک نابی که بر تن سودابه هست، بویی نبرده و دیگر وقتی که آشکار می‌شود دو بچه دیوزاد از آن سودابه نیست (سودابه ادعا می‌کند که باردار بوده و بر اثر تعرض سیاوش بچه‌ها را سقط کرده است).

یکی دیگر از گره‌های اصلی داستان سیاوش، درخواست کاووس از فرزند خود، مبنی بر فرستادن صد تن از کسان افراسیاب به دربار و عبور از جیحون است که این گره نیز با تدبیر پیران مبنی بر پناهنده شدن سیاوش به توران گشوده می‌شود.

گره بعدی این داستان، بدبینی افراسیاب نسبت به سیاوش بر اثر سعایت گرسیوز است. این گره نیز با قتل سیاوش گشوده می‌شود.

پیچیدگی‌های بعدی داستان سیاوش، پس از کشته شدن غمگنانه سیاوش، بر سر حفظ و یافتن کی‌خسرو از جانب گیو به وقوع می‌پیوندد

۵ـ بحران در داستان سیاوش

یکی از اساسی‌ترین بحران‌های داستان سیاوش را سودابه می‌آفریند. پس از آن که سیاوش از سوء نظر نامادری خود آگاه می‌شود، بحرانی نفس‌گیر در داستان جان می‌گیرد:

چـنین گـفت بـا دل کـه از کـار دیـو | مـــــرا دور داراد کـــــیهان خـــدیو
وگـر سـرد گـویم بـدین شـوخ چشـم | بـــجوشد دلش گـرم گـردد ز خشـم
یکـــی جـــادویی سـازد انـدر نـهان | بـــــدو بگـــرود شـــهریار جـــهان

در پی وقوع این بحران است که دیگر بحران‌های داستان سیاوش نیز رخ می‌نماید: لحظه‌ای که کاووس از ماجرای سیاوش و سودابه آگاه می‌شود، آن‌گاه که سیاوش پیشنهاد عبور از آتش را می‌شنود یا هنگامی که سیاوش پیشنهاد پدر مبنی بر عهد شکنی را دریافت می‌کند و...

۶ـ تعلیق در داستان سیاوش

داستان سیاوش هم چون بسیاری از داستان‌های شاهنامه، پر از تضادّ است و کشمکش و درگیری حاصل از این تضادها، آفریننده تعلیق‌های زیبا و مهیجی در خلال صحنه می‌شود. این داستان گرچه هم چون داستان رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، حماسه‌ای تراژدیک است، اما تفوّق احساسات عاشقانه در بخش‌هایی از اثر بدان شکلی متفاوت نسبت به دو داستان بزرگ دیگر فردوسی می‌دهد. حضور زنان در این داستان بسیار تعیین کننده است. اولین درگیری بر سر دستیابی به یک زن رخ می‌دهد و اولین تعلیق نیز این چنین است که از میان گیو یا طوس، کدام یک زن زیبا روی را به دست می‌آورد و اتفاقاً همین زن، مادر قهرمان اصلی داستان می‌شود؛ مادر سیاوش. تعلیق دوم را نیز یک زن به وجود می‌آورد؛ سودابه. آیا سودابه به سیاوش دست می‌یابد؟ یکی دیگر از تعلیق‌های مهم داستان در مورد سیاوش و آتش است؛ این که آیا سیاوش از آتش به سلامت می‌گذرد؟ و پس از آن نیز همپای دیگر پیچیدگی‌های داستان، تعلیق دیگر نیز رخ می‌دهد: آیا سیاوش فرمان پدر را مبنی بر تحویل فرستادگان افراسیاب به وی، خواهد پذیرفت؟ آیا سیاوش در جنگ با یلان تورانی پیروز خواهد شد؟

آیا گرسیوز در سخن‌چینی علیه سیاوش موفق از میدان به در خواهد آمد؟ و... و سرانجام، آخرین تعلیق‌های داستان نیز در ارتباط با یک زن به وقوع می‌پیوندد؛ آیا فرنگیس کشته خواهد شد؟ آیا فرنگیس به همراه کی‌خسرو از دست افراسیاب جان سالم به در خواهد برد؟ تعلیق‌های کم جان‌تری نیز وجود دارد؛ آیا فرنگیس و گیو و کی‌خسرو از رودخانه عبور خواهند کرد؟

۷ـ اوج در داستان سیاوش

چنین به نظر می‌رسد که چون داستان در ارتباط با سیاوش است، پس با مرگ وی نیز داستان به انتها می‌رسد. با این دیدگاه، لحظه سر بریدن سیاوش اوج داستان محسوب می‌شود. اما بدون کی‌خسرو داستان سیاوش ابتر است، زیرا اگر خواب افراسیاب و تعبیر آن را به یاد بیاوریم:

اگر با سیاوش کند شاه جنگ — چو دیبه شود روی گیتی به رنگ
ز ترکان نماند کسی پارسا — غمی گردد از جنگ او پادشا
وگر او شود کشته بر دست شاه — به توران نماند سر و تاج و گاه
سراسر پر آشوب گردد زمین — ز بهر سیاوش به جنگ و به کین

بـــدان‌گـــاه یـــاد آیـــدت راســتی — کـــه ویـران شـود کشـور از کـاستی
جـــهاندار گـــر مـرغ گـردد بـه پـر — بـــرین چـــرخ گـردان نـیابد گـذر

پس با مرگ سیاوش داستان به آخر نمی‌رسد، بلکه داستان با به قدرت رسیدن کی‌خسرو و گرفته شدن انتقام خون سیاوش از افراسیاب و گرسیوز به اوج خود می‌رسد. به همین دلیل، بسیاری از پژوهشگران بر این اعتقادند که داستان سیاوش در طول شاهنامه و در دل داستان‌های دیگر ادامه می‌یابد.

۸ـ زمان و مکان در داستان سیاوش و سودابه

داستان سیاوش زمان درازی را تصویر می‌کند؛ از یافتن مادر سیاوش تا جوانی کی‌خسرو که فرزند سیاوش است. چگونگی گذار فردوسی از این سال‌ها این گونه است:

بســـی بـــرنیامد بـــرین روزگـــار — کـه رنگ انـدر آمـد بـه خـرّم بـهار
بـــرو بـــرهمی گشت گـردان سـپهر — چـو نـه مـه برآمـد بر آن خـوب چـهر
... جـدا گشت ازو کـودکی چـون پری — بـــه چـــهره بســـان بت آذری
... چـــنین تـا بـرآمـد بـرین روزگـار — تـــهمتن بـــرآمـــد بـــر شـــهریار
چـنین گـفت کـین کـودک شـیروش — مـــرا پـــرورانـــید بـــاید بکش
... چو یک چند بگذشت گشت او بلند — ســـوی گـردن شـیر شـد بـا کـمند
... بـــرآمـــد بـرین نـیز یک روزگـار — بـــدو شـــادمان شـــد دل شـــهریار
... بـدین گـونه یک سـال بگـذاشـتند — غـــم و شـــادمانی بـه هـم داشـتند
... بـرین نـیز، چـندی بگـردید چـرخ — ســـیاوخش را بـود از آن کـار بـرخ

فردوسی هم چنین در داستان سیاوش، مکان‌های متفاوتی را به تصویر کشیده است؛ بیشه‌زار، نخجیرگاه، قصر، صحنهٔ نبرد و...

* * *

فصل چهارم

مقایسهٔ جنبه‌های نمایشی داستان‌های پهلوانی شاهنامه

داستان‌های پهلوانی شاهنامه دارای مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی است که آنها را به هم پیوند داده و یا از هم متمایز می‌کند. هر چند نقاط اشتراک این داستان‌ها بیشتر از وجوه تمایز آنهاست، ولی این تفاوت‌ها سبب درخشش بعضی داستان‌ها نسبت به برخی دیگر گردیده است. شاید به همین دلیل باشد که مردم کوچه و بازار کما بیش با ماجراهای سهراب نوجوان، سیاوش پاک، اسفندیار رویین تن و رستم دستان آشنایی دارند و در عصر علوم و تکنولوژی هنوز هم نقل حماسه‌ها و غم نامه‌های حکیم طوس لطف خود را از دست نداده است.

به راستی راز این ماندگاری چیست؟ چرا نام‌هایی چون فرود و گیو و گودرز و طوس و زال و رودابه و سام و نریمان در مقایسه با نام‌هایی چون رستم و سیاوش و فریدون و بیژن برای مردم شناخته شده نیست؟ آیا تنها به این دلیل که این نام‌ها خوش آهنگ‌ترند؟ یا دقت، ظرافت و تکنیک والای اعمال شده در پرداخت داستان‌های مشهور نیز دلیلی دیگر بر این برتری است؟

هر چند همهٔ داستان‌های پهلوانی شاهنامه کمابیش از عناصر دراماتیک سود جسته‌اند، اما داستان‌های ضحاک و فریدون، رستم و سهراب، سیاوش و سودابه، بیژن و منیژه و رستم و اسفندیار از غنای دراماتیکی بیشتری برخوردارند. پیرنگ، گفتگو، قهرمان سازی، پیچیدگی، بحران، تعلیق و اوج در این داستان‌ها با ظرافتِ بیشتری مورد توجه قرار گرفته است و در نتیجه این داستان‌ها ارتباط بهتری با خواننده برقرار می‌کنند. البته عمده‌ترین علت شهرتِ داستان فریدون و ضحاک، نه در ساختار، که در درون مایه ضد استبدادی آن نهفته است (و شاید به این

علت باشد که تنها در این داستان یک نماینده از طبقهٔ فرو دستِ جامعه، یعنی کاوه، چون شهابی در آسمانِ تاریک دورهٔ ضحاک می‌درخشد و به سرعت گم می‌شود.) که طی سال‌ها، بیداد ضحاک و دادخواهی کاوه بهانهٔ فریاد اعتراضِ هنرمندان بسیاری بوده است. اما عمده‌ترین علتِ ماندگاری و توجه بیشتر درام‌نویسان، به داستان‌هایی چون رستم و سهراب را باید در چند عاملِ وحدتِ موضوع، وجود انواع کشمکش، قهرمان سازی و توجه بیشتر به جنبه‌های تراژدی جستجو کرد.

الف ـ وجوه افتراق

۱ـ وحدت موضوع

وحدتِ موضوع یکی از اصلی‌ترین علل توجه نقالان، درام نویسان و مردم به داستان‌هایی چون رستم و سهراب، بیژن و منیژه، رستم و اسفندیار و سیاوش است. فردوسی در این داستان‌ها کمتر به موضوعات حاشیه‌ای پرداخته است. عموم حوادثِ داستان پیرامون موضوع اصلی می‌چرخد؛ آن چنان که در خاتمهٔ هر داستان، تنها همان یک موضوع دغدغهٔ خاطر خواننده می‌شود. به عنوان مثال، در داستان خاقان چین، قبل از درگیری اصلی، چندین جدال در داستان رخ می‌دهد که هر یک از آنها داستان جداگانه‌ای را تشکیل می‌دهند و این امر، از وحدتِ موضوع و در نتیجه از وحدت تاثیر در داستان به شدت می‌کاهد. فردوسی پس از بیان دیباچهٔ این داستان، ابتدا، شرحِ نبردِ جنگش با رستم، گفتگوی هومان با رستم، گفتگوی رستم با پیران، گفتگوی پیران با شنگل را بیان کرده و آن گاه به نبرد رستم و خاقان چین می‌پردازد، در حالی که در داستان‌های رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، همه چیز برای درگیری شخصیت‌های اصلی داستان مهیا شده و موضوع اصلی از نظر سَراینده دور نمی‌شود: آیا رستم دست به بند خواهد داد؟ و آیا سهراب پدر را خواهد شناخت؟ در حالی که نبرد خاقان چین و رستم در هالهٔ جدال‌های دیگر گم می‌شود.

۲ـ کشمکش‌های مختلف:

وجود کشمکش‌های متعدد و متنوع در داستان‌های رستم و اسفندیار، رستم و سهراب و.. نسبت به دیگر داستان‌های پهلوانی شاهنامه هم، یکی دیگر از دلایل برتری قابلیت‌های نمایشی آنان

به شمار می‌رود.

در داستان‌هایی هم چون جنگ دوازده رخ، خاقان چین، اکوان دیو، هفت خان رستم و اسفندیار، کشمکش‌ها معمولاً بیرونی است و جدال‌ها عموماً در قالب کشمکش بین انسان و انسان رخ می‌دهد، در حالی که در داستان‌های رستم و اسفندیار و رستم و سهراب، یکی از زیباترین انواع کشمکش‌ها، یعنی کشمکش انسان با خود بروز می‌کند و همین امر باعثِ شناختِ بیشتر خواننده از شخصیت‌ها می‌شود.

در داستان سیاوش علاوه بر کشمکش جسمانی که در اغلب داستان‌های شاهنامه هویداست، کشمکش‌های ذهنی، عاطفی و اخلاقی نیز خود را نشان می‌دهد. تفکر خودخواهانه، پیمان شکنانه و قانون ستیزی کاووس در مقابلِ تفکر قانونمند سیاوش (کشمکش ذهنی)، جوشش کور کنندهٔ عشق سودابه به سیاوش (کشمکش عاطفی) و عصیانِ سودابه در مقابلِ اصول اخلاقی عصر یا درخواست کاووس مبنی بر پیمان‌شکنی سیاوش و کشتن اسرا (کشمکش اخلاقی) در این داستان به خوبی نمایش داده می‌شود.

۳ـ قهرمان سازی:

توجه به خصوصیات درونی شخصیت‌ها، پرهیز از پرو بال دادن به شخصیت‌های فرعی و نزدیک کردن اسطوره به زندگی مادی نیز از دیگر دلایل برتری داستان‌هایی چون رستم و سهراب، سیاوش و رستم و اسفندیار نسبت به داستان‌های دیگر شاهنامه است.

داستان رستم و سهراب با رستم شروع می‌شود و با او به پایان می‌رسد. داستان رستم و اسفندیار نیز با اسفندیار شروع شده و غالب حوادث، گفتگوها و کشمکش‌ها پیرامون شخصیت او چرخیده و با او به پایان می‌رسد. در داستان سیاوش نیز حضور این جوان پاک آشکارتر از بقیه است. هر چند سهراب نوجوان، قدرتی افسانه‌ای دارد، اسفندیار، روئین‌تن است و سیاوش از آتشی چنان هولناک به سلامت عبور می‌کند، امّا زمانه پشتِ این سه قهرمان را به خاک می‌مالد و از آنان شخصیت‌هایی نزدیک به یک انسان معمولی و آسیب‌پذیر می‌سازد.

۴ـ توجه بیشتر به جنبه‌های تراژدی:

هر چند فردوسی در داستان‌های فرود و مرگ ایرج به دستِ برادران خود (داستان فریدون و سه

پسرش) هم به جنبه‌های تراژدی توجه داشته است، اما داستان‌هایی چون رستم و سهراب و رستم و اسفندیار و تا حدودی داستان سیاوش، علاوه بر توجه به جنبه‌های دراماتیک، بیشتر به تراژدی نزدیک شده‌اند. عمده‌ترین تشابهات این داستان‌ها با تراژدی از این قرار است:

- رستم، اسفندیار، سیاوش و سهراب، از طبقهٔ قدرتمند جامعه‌اند. رستم حاکم زابل و جهان پهلوان است، اسفندیار و سیاوش شاهزاده‌اند. نژاد سهراب از سویی به رستم می‌رسد و از دیگر سو، او نوهٔ حاکم سمنگان به شمار می‌رود. هر چهار تن، از نخبگان جامعهٔ خود هستند و از قابلیت‌های جسمی و روحی بالایی برخوردارند.

- این داستان‌ها از موضوعات جدی و کلی بشری سخن می‌گویند. در این داستان‌ها، زیاده طلبی انسان، جنگ، نمایندگان دین و نمایندگان ملت، ستیز اخلاقی... مورد توجه قرار گرفته و جدال‌های درونی انسان‌ها با زبانی فخیم بیان شده است.

- به خصوص در داستان‌های رستم و سهراب و رستم و اسفندیار هر دو طرفِ جدال مورد علاقهٔ خواننده است و مرگشان، دلسوزی او را برمی‌انگیزد. جدالِ میان قهرمانان و مرگ یکی به دست دیگری، نه تنها باعث خوشنودی طرفِ مقابل نمی‌شود، که اسبابِ رنج و عذابِ او را نیز فراهم می‌کند. رستم به دست خود، پهلوی پسرش را می‌شکافد و با کشتن اسفندیار اسبابِ نابودی خود را نیز فراهم می‌کند.

ب ـ وجوه اشتراک[1]

۱ـ وجود نیروهای فوق طبیعی:

حضور نیروهای فوق طبیعی و قدرت‌های غیر معمولی انسانی، یکی از مشترکات داستان‌های پهلوانی شاهنامه است که رابطهٔ علیت را از حوادث گرفته و به عموم قهرمان‌ها، چهره‌ای افسانه‌ای ـ اسطوره‌ای می‌بخشد. زال به وسیله یک پرنده، سیمرغ، از مرگ نجات می‌یابد، سیمرغ با شعله‌ور شدن یکی از پرهایش ظاهر می‌شود. اسفندیار رویین‌تن است. اکوان دیو، توانایی غیب شدن از دیدگان را دارد و می‌تواند در یک چشم به هم زدن تغییر مکان دهد و پهلوانی چون رستم را با خود به آسمان ببرد. افراسیاب دو زیست است. سیاوش از دالانی پر آتش به سلامت می‌گذرد. ضحاک و سام و رستم و... صدها سال عمر می‌کنند و در این میان حتی رخش،گاه در حد یک

۱ـ در این بخش عناصر غیر دراماتیک نیز مورد مقایسه قرار گرفته است.

انسان فهیم به یاری رستم می‌شتابد.

۲ـ تکیه بر قدرت جسمانی:

در غالب داستان‌های پهلوانی شاهنامه آن چه بیش از همه در کشمکش‌ها خود را نشان می‌دهد، جنگ تن به تن و تکیه پهلوانان بر قدرت جسمانی خود است. هر چند شاهان و شاهزادگان، همواره افرادی را به عنوان مشاور در کنار خود دارند. با این حال، غالبِ جدال‌های شاهنامه به درگیری و جدالِ جسمی منتهی می‌شود.

۳ـ قابلیت تعبیر رمزی:

هر چند به نظر نمی‌رسد که مقصود فردوسی از به نظم کشیدن داستان‌هایی که پیش از وی وجود داشته‌اند، رمز گرایی بوده باشد، اما با این حال می‌توان از توران به عنوان سرزمین تاریکی، از ایران به عنوان سرزمین نور، از سیاوش به عنوان نماد پاکی، از طوس به عنوان نماد خشک مغزی از پیران به عنوان نماد خرد ورزی، از زال به عنوان نماد چاره‌گری نام برد.

۴ـ استفاده از دیباچه:

فردوسی اغلب در داستان‌های مستقل شاهنامه به درج دیباچه و یا مقدمه‌ای بر داستان مورد نظر اقدام نموده است. در مقدمهٔ این داستان‌ها نیز به گونه‌ای خواننده برای ورود به فضای داستانی آماده می‌گردد (براعت استهلال).

برخی پژوهشگران درخشان‌ترین و مهم‌ترین مقدمهٔ داستان‌های پهلوانی شاهنامه را مقدمهٔ فردوسی، بیژن و منیژه می‌دانند، زیرا در این مقدمه، فردوسی چگونگی اقدام به سرودن شاهنامه را شرح داده است. بعضی ابیاتِ مقدمه‌های فردوسی بر این داستان‌ها که تاحدودی بیانگر فضای داستان مورد نظر است، از این قرار است:

داستان سهراب؛ اشاره به مرگ سهراب نو رسیده:

اگر تند بادی برآید ز کنج　　به خاک افکند نارسیده ترنج

داستان سیاوش؛ اشاره به اندیشهٔ ناصواب سودابه و بیدادگری در دنیا:

کسی را که اندیشه ناخوش بود　　بدان ناخوشی رای او گش بود

داستان کی‌خسرو؛ اشاره به کمالِ پادشاه آرمانی شاهنامه یعنی کی‌خسرو:

سزد گر گمانی برد بر سه چیز　　کزین سه گذشتی چه چیز است نیز

داستان فرود سیاوش؛ اشاره به نالایق بودن فرماندهی طوس و نژاد فرود:

جهانجوی چون شد سرافراز و گرد　　سپه را به دشمن نشاید سپرد

داستان بیژن و منیژه؛ اشاره به سیاهی شب و زمینه چینی برای ورود به چاه سیاهی که بیژن در آن زندانی خواهد شد و بیان چگونگی اقدام برای سرودن شاهنامه:

شبی چون شبه روی شسته به قیر　　نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

داستان رستم و اسفندیار؛ اشارهٔ مستقیم به مرگ اسفندیار

نگه کن سحرگاه تا بشنوی　　زبلبل سخن گفتن پهلوی

همی نالد از مرگ اسفندیار　　ندارد به جز ناله زو یادگار

۵ـ استفاده از پند و اندرز:

فردوسی در لابلای بسیاری از داستان‌های پهلوانی شاهنامه اقدام به درج پند و اندرز نموده است. این پندها معمولاً متناسب با درون مایه داستان مورد نظر ارائه می‌شوند. این پند و اندرزها هرچند برای ساختار داستانی یک عیب عمده شمرده می‌شود، اما خلاصه بودن آنها کمترین لطمه را به حرکت داستانی وارد آورده است.

نمونه پند و اندرز در داستان سیاوش:

ز روز گذر کردن اندیشه کن　　پرستیدن دادگر پیشه کن

بترس از خدا و میازار کس　　ره رستگاری همین است و بس

نمونهٔ پند و اندرز در داستان بیژن و منیژه:

چنین است کار سرای سپنج　　گهی ناز و نوش و گهی درد و رنج

ز بهرِ درم تا نباشی به درد　　بی آزار بهتر دل زار مرد

۶ـ توجه به زندگی شاهان و پهلوانان:

فردوسی جز در داستان فریدون و ضحاک که یک آهنگر را صحنه گردان مبارزه با استبداد می‌کند، در بقیهٔ داستان‌ها به زندگی شاهان و پهلوانان توجه نموده و در دیگر داستان‌های او

مردم عادی نمود کمرنگی دارند.

۷ـ حاکمیت تقدیر (سرنوشت):

جدال انسان با سرنوشت، سایهٔ سنگین خود را بر غالبِ داستان‌های شاهنامه افکنده است و در این میان موبدان به عنوان چهره‌های پیشگو حضوری فعال دارند.

۸ـ توجه به حماسه:

هر چند فردوسی در بعضی داستان‌ها چون زال و رودابه، رستم و تهمینه، سیاوش و سودابه و بیژن و منیژه تا حدودی از حماسه دور گردیده، اما باید گفت که حتی در این داستان‌ها نیز حماسه جای خاصی دارد. یکی از اصلی‌ترین دلایل توجه رودابه و منیژه به زال و بیژن، روح حماسی آن دو پهلوان است.

۹ـ وزن ابیات:

وزن همهٔ ابیات شاهنامه بحر متقارب مثمن مخذوف و یا مقصور است (فعولن فعولن فعولن فعل).

۱۰ـ پیوستگی درونی داستان‌ها:

هر چند هر یک از داستان‌های پهلوانی را می‌توان به عنوان یک واحد مستقل بررسی نمود، اما در عین حال همهٔ داستان‌های پهلوانی شاهنامه دارای یک پیوستگی درونی نیز هستند، بسیاری از این داستان‌ها حولِ محور زال و خانوادهٔ او می‌چرخد و این در حالی است که می‌دانیم زال از اوایل این داستان‌ها تا پایان آنها در شاهنامه حضور دارد و نماد نامیراییِ نسلِ پهلوانان به شمار می‌رود.

۱۱ـ پرهیز از توصیفات غیر اخلاقی:

فردوسی حتی در صحنه‌هایی چون آمدن تهمینه به استراحتگاه شبانهٔ رستم و عروسیِ بیژن و منیژه نیز به توصیفِ اعمال غیر اخلاقی نپرداخته و به سرعت از کنار این دقایق گذشته است.

۱۲ـ برتری ارزش‌های اخلاقی:

فردوسی با بیانِ حماسهٔ قهرمانان، آنان را نمادِ رعایت اصول اخلاقی قلمداد نموده و ضدقهرمان‌ها را به علت عدم پای‌بندی به مسائلِ اخلاقی سزاوار جزا می‌داند. هر چند گاه قهرمانان بزرگی چون رستم (گول زدن سهراب) و اسفندیار (زیاده خواهی) نیز دچار لغزش می‌شوند.

۱۳ـ پایان بندی‌های نامناسب:

در بررسی ساختار داستان‌های پهلوانی شاهنامه، خصوصاً در پایان‌بندی داستان، شباهت‌هایی میان همهٔ داستان‌ها وجود دارد و آن پرداختن بیش از اندازه به نتیجهٔ داستان است. به عنوان مثال، در داستان رستم و سهراب، از زمانی که رستم به ماهیتِ پهلوان روبروی خود ـ سهراب ـ پی برده و فردوسی به روایت این بیت می‌رسد که:

همی ریخت خون و همی کند موی　　سرش پر زخاک و پر از آب روی

داستان به اوج خود رسیده اما بار دیگر خواننده در تعلیق کم رنگ احتمال آمدن نوشدارو درگیر می‌شود.:

به گودرز گفت آن زمان پهلوان　　کز ایدر برو زود روشن روان
پیامی زمن پیش کاووس بَر　　بگویش که ما را چه آمد به سر
به دشنه جگرگاه پور دلیر　　دریدم که رستم مماناد دیر
گرت هیچ یاد است کردار من　　یکی رنجه کن دل به تیمار من
از آن نوشدارو که در گنج تست　　کجا خستگان را کند تن درست
به نزدیک من با یکی جام می　　سزد گر فرستی هم اکنون به پی
مگر کو به بختِ تو بهتر شود　　چو من پیش تخت تو کهتر شود

پس از سرباز زدن کاووس و تعلل عمدی او از فرستان نوشدارو، همزمان با مرگ سهراب، داستان به نقطهٔ پایانی خود می‌رسد:

گو پیلتن سر سوی راه کرد　　کس آمد پسش زود و آگاه کرد
که سهراب شد زین جهان فراخ　　همی از تو تابوت خواهد، نه کاخ
پدر جست و بر زد یکی سرد باز　　بنالید و مژگان به هم بر نهاد

پیاده شد از اسب رستم چو باد　　به جای کله خاک بر سر نهاد

با این حال ۷۸ بیت پایانی داستان زائد به نظر می‌رسد. در داستان رستم و اسفندیار نیز پس از اصابت تیر رستم به هدف:

هم آن گه سر نامبردار شاه　　نگون اندر آمد ز پشتِ سیاه

در حقیقت داستان به نقطهٔ اوج خود رسیده و باید فوراً پایان یابد، اما فردوسی پس از این بیت تا آغاز داستانی دیگر، ۲۵۰ بیت را در وصف ماجراهای بعد بیان می‌کند. تعداد ابیات زائد در داستان رستم و شغاد ۱۴۰ بیت، در داستان سیاوش ۱۴۳۰ بیت، در داستانِ فرود سیاوش ۷۶۵ و در داستان بیژن و منیژه حدود ۸۰ بیت است.

در خاتمه باید یادآوری کرد که علاوه بر نکاتی که گفته شد، بسیاری از خصوصیات قصه‌های پریان،[۱] هم چون وجود قهرمان یا جستجوگری که قربانی توطئه می‌شود، امّا همیشه پیروز می‌گردد. ضد قهرمان و قهرمان‌های دروغین، وجود شاهزاده، پیشگو، یاریگر، فرستنده و... از شباهت‌های اغلب داستان‌های پهلوانی شاهنامه به شمار می‌رود.

* * *

۱. ر.ک. پراپ، ولادیمیر، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۸، صص ۵۱-۵۳.

فصل پنجم

تاریخچه و مراحل اقتباس از شاهنامه

۱ـ تاریخچه اقتباس از شاهنامه

تاکنون آمار دقیقی از نمایشنامه‌های اقتباس شده از شاهنامه ارائه نشده است. هر چند دکتر مهدی فروغ[۱]، دکتر یعقوب آژند[۲] و لالهٔ تقیان[۳]، کوشش‌هایی در این زمینه انجام داده‌اند، اما این نویسندگان نیز در چنبرهٔ پراکندگی مراکز اطلاع رسانی گرفتار آمده و در ارائه آمار جامعی در این زمینه ناکام مانده‌اند.

با عنایت به این منابع[۴] ـ که البته با اطمینان نمی‌توان گفت دربرگیرندهٔ همهٔ تلاش‌های اقتباس‌گران از داستان‌های شاهنامه است ـ باید از ابراهیم (امیر تومان) پسر میرزا علی‌اکبر خان آجودان باشی توپخانه، به عنوان نخستین کسی یادکرد که دست به ترجمهٔ اثری زده که نویسندهٔ اصلی آن از داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی برای نوشتن نمایشنامه استفاده کرده است. او در تیر ماه ۱۲۸۴ هـ ش در زمان سلطنت مظفر الدین شاه قاجار به تشویق ندیم السلطان، وزیر انطباعات و دارالترجمهٔ خاصه، نمایشنامه‌ای منثور موسوم به «تئاتر ضحاک» را از ترکی به فارسی ترجمه کرده و در چاپخانه خورشید واقع در خیابان ناصر خسرو به چاپ رسانده است.

۱ـ فروغ، مهدی، شاهنامه و ادبیات دراماتیک، تهران انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۴.

۲ـ آژند، یعقوب، نمایشنامه نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰ هـ ش) تهران، نشر نی، ۱۳۷۳.

۳ـ تقیان، لاله، کتابشناسی تئاتر، تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۷۰.

۴ـ فصلنامه تئاتر، شماره مسلسل ۱۸، ۱۹، ۲۰ و ۲۱، تیرماه ۱۳۷۸، مقالاتی در این زمینه ارائه داده است.

نویسندهٔ نمایشنامهٔ ضحاک، شمس الدین سامی از اهالی ترکیه بود که این کتاب را با الهام از شاهنامهٔ فردوسی نوشته و در سال ۱۲۹۳ ه. ق. در ترکیه به چاپ رسانده بود. تئاتر ضحاک در پنج پرده و هفتاد صحنه نوشته شده بود و از سلطنت ضحاک تا قیام کاوه آهنگر و به تخت نشستن فریدون را در برمی‌گرفت. دکتر مهدی فروغ در بررسی این کتاب می‌نویسد: «تغییراتی که در متن داستان شاهنامه داده شده، اگر در تقویت بنیان داستان نمایش از لحاظ فنی مؤثر بود، ایرادی نداشت، ولی تغییراتی که داده شده، متأسفانه حاصلی به بار نمی‌آورد».[۱]

دکتر فروغ، حسین کاظم زاده معروف به ایرانشهر را نخستین ایرانی‌ای می‌داند که برای نوشتن نمایشنامه از شاهنامه سود جسته است. کاظم‌زاده در سال ۱۲۹۲ ه. ش.، مقارن با اوایل سلطنت احمد شاه، نمایشنامه‌ای منثور، برگرفته از داستان رستم و سهراب شاهنامه در پنج پرده و ۷۱۱ بیت نوشت که ۱۳۸ بیت آن را خود کاظم‌زاده سروده، و بقیه سرودهٔ فردوسی است. پردهٔ اول این نمایشنامه همان سال (۱۹۱۳ م) به وسیله عده‌ای از دانشجویان ایرانی در پاریس روی صحنه رفت.

(نمایشنامه رستم و سهراب کاظم زاده در سال ۱۳۰۶ ه. ش. در اصفهان نیز روی صحنه رفت). سال ۱۳۰۰ ه. ش، «علی نصر» نمایشنامه‌ای با اقتباس از داستان‌های شاهنامه نوشت. پس از او به سال ۱۳۱۰ ه. ش سلطان علی پارسا، نمایشنامه «بیژن و منیژه»، محمد افشار در سال ۱۳۱۱ ه. ش. نمایشنامه «کی‌خسرو» و علی آذری در همین اوان نمایشنامه «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» را نوشتند. سال ۱۳۱۳ ه. ش. هم زمان با جشن هزارهٔ فردوسی، نمایشنامه‌هایی به تشویق نخست وزیر وقت، محمد علی فروغی، نگاشته و اجرا شد. این نمایشنامه‌ها عبارتند از: نمایشنامهٔ سه تابلو نوشته عبدالحسین نوشین در مورد زال و رودابه، رستم و قباد و رستم و تهمینه، نمایشنامهٔ «منظوم رستم و سهراب»[۲] از غلام علی فکری و نمایشنامهٔ شب فردوسی ذبیح بهروز که یک شب از زندگی فردوسی با همسرش را روایت می‌کرد.

۱ـ فروغ، مهدی، شاهنامه و ادبیات دراماتیک، پیشین، ص ۶

۲ـ کورت هاینریش هانزن در کتاب شاهنامهٔ فردوسی، ساختار و قالب (ترجمه کی‌کاووس جهانداری، تهران فرزان روز ۷۴، ص ۲۴۵)، به منظومه‌ای اشاره می‌کند که به وسیله «روکرت» تحت تأثیر داستان رستم و سهراب فردوسی سروده شده است: «این منظومه داستانی، کمی قبل از آخرین برخورد بین رستم و سهراب شروع می‌شود و روکرت از خود چیزی بر متن می‌افزاید و طبیعت را از نظر جلوه‌گریهای خود در ارتباط با روحیات و حالات عاطفی انسان قرار می‌دهد و پس از آن درگیری‌ها آغاز می‌شود».

در همین زمان علاوه بر سه نمایشی که در طول مدت جشن هزاره فردوسی اجرا شد، حبیب الله شهردار نیز نمایشنامه‌ای تحت عنوان «رستم و سهراب» می‌نویسد. دکتر مهدی فروغ این نمایشنامه را از معدود نمایشنامه‌هایی می‌داند که با تغییراتی اساسی در تنظیم وقایع داستان فراهم آمده است. نمایشنامه حبیب الله شهردار که دکتر آژند در کتاب «نمایشنامه نویسی در ایران» از آن به عنوان یک «اُپرا» یاد می‌کند، مشتمل بر ۵۸ بیت بود که ۳۴ بیت آن را نمایشنامه نویس سروده بود و بقیه از داستان‌های مختلف شاهنامه فردوسی اخذ شده بود.

غلام علی فکری و محمد مقدم نیز هر یک در همین سال (۱۳۱۳ هـ. ش.) نمایشنامه‌هایی تحت عنوان رستم و سهراب نگاشتند. در همین سال، نمایشنامهٔ «بیژن و منیژه» به دست غلام حسین زیرک زاده نوشته شد. سه سال بعد (۱۳۱۶ هـ. ش.) مهدی فروغ نمایشنامه‌ای بر اساس داستان رستم و سهراب را در سه پرده نوشت. این نمایش در ۴۳۹ بیت تنظیم شده بود و با سؤال سهراب از تهمینه در مورد نام و نشان پدر شروع می‌شد. ادارهٔ فرهنگ بروجرد نیز در همین سال نمایشنامه «بارگاه کی‌خسرو» را ارائه داد.

دکتر آژند از حاجی بیگف (عبدالحسین اوغلو حاجی)، اپرا نویس برجستهٔ قفقازی نام می‌برد که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ هـ. ش.، اپرایی با عنوان «رستم و سهراب» تصنیف و تنظیم کرده بود و بارها در ایران نمایش داده شد.

از سال ۱۲۹۲ تا ۱۳۸۲؛ جمعاً ۱۲۱ نمایشنامه با اقتباس از شاهنامه فردوسی نگاشته (به انضمام چند ترجمه) و به ثبت رسیده است که برخی از این نمایشنامه‌ها به روی صحنه رفته‌اند[۱]. برای جلوگیری از اطالهٔ کلام و برای آشنایی علاقه‌مندان با این آثار جدول این نمایشنامه‌ها در پیوست همین کتاب می‌آید:

۲ـ مراحل اقتباس

در فصل پیشین با چگونگی تشخیص قابلیت‌های نمایشی یک داستان کهن آشنا شدیم و دانستیم که «از جهت امکانات و ویژگی‌های تصویری سینما، آن دسته از داستان‌های ادبی برای

۱ـ ر.ک. کتاب‌های «شاهنامه و ادبیات دراماتیک» (مهدی فروغ)، «نمایشنامه‌نویسی در ایران» (یعقوب آژند)، «کتاب‌شناسی تئاتر» (به کوشش لالهٔ تقیان) و «مجلهٔ فصلنامه‌های تئاتر» و آمار موجود در آرشیو روابط عمومی تئاتر شهر (تهران)» توضیح آن که آمار سالهای ۷۸ تا ۸۲ مربوط به نمایش‌هایی است که در تئاتر شهر تهران به روی صحنه رفته است.

ساختن فیلم مناسب هستند که علاوه بر واقعی و ملموس بودن رویدادها، بیان و پرداخت داستان، هر چه بیشتر تصویری بوده باشد و کشمکش و حرکت منطقی در خلال حوادث و رویدادهای آن صورت بگیرد. از این نظر داستان‌هایی که گرایش‌های کمتری به رساله نویسی دارند و تنها به توضیح و توصیف ریزه کاری‌های زندگی بسنده نمی‌کنند می‌توانند به خوبی با سینما رابطه برقرار کنند و به صورت فیلم درآیند.

به عبارت دیگر پی بردیم که داستانی مناسب فیلم است که در آن نویسنده به جای این که صفحات متعددی از کتاب را صرف توصیفات بی پایان ادبی کند، فقط به بیان رویدادها و حوادثی بپردازد که اولاً امکان وقوع چنین رویدادهایی باشد، ثانیاً بیان آنها در سینما و از طریق تصاویر به بهترین شکل ممکن عملی گردد.[۱]

در حقیقت هدف اصلی مباحث قبل، حصول توانایی انتخاب یک اثر قابل اقتباس بود و در این بخش با مراحل کار یک اقتباس گر، یعنی نزدیک کردن زبان نوشتار به زبان تصویر آشنا می‌شویم. محمد خیری مراحل تلخیص را این گونه برمی‌شمرد:

۱ـ مشخص کردن هدف تلخیص

۲ـ مشخص کردن پیام داستان

۳ـ تعیین موضوع و شخصیت‌های اصلی داستان

۴ـ تعیین رویدادها و فرازهای اصلی داستان

۵ـ پیوند فرازها

۶ـ پیراستن حواشی داستان

۷ـ بیان نتیجه و پایان داستان

۸ـ مطالعه و پیرایش نهایی

۹ـ پاک نویس متن تلخیص شده

مقصود اقتباس گر از تعیین هدف، پیام، شخصیت‌ها، رویدادها و شناختن فرازهای داستان، پیراستن داستان مورد نظر از زواید است، زیرا همان گونه که محمد خیری می‌گوید: «هر داستان از قسمت‌ها و بخش‌های مختلفی تشکیل شده که بعضی از آنها بازگویی حالات و احساسات قهرمانان داستان و بخش دیگر بازگو کنندهٔ رفتار و اعمال آنهاست. در اولین قدم اقتباس‌گر،

۱ـ خیری، محمد، اقتباس برای فیلمنامه، تهران سروش، ۱۳۶۸، ص ۱۲۳.

اعمال و رویدادهایی را که در داستان نقش تعیین کننده‌ای دارند، حفظ کرده و توصیفات شخصیت‌ها را حذف و یا در رفتار و عکس‌العمل‌های شخصی اعمال می‌کند. او در مراحل بعدی، رویدادهای تکراری را نیز حذف نموده و حوادث مهم داستانی را که در سرنوشت داستان و قهرمانان نقش تعیین کننده‌ای به عهده دارند، برجسته می‌نماید.

سپس گفتگوهای طولانی را کوتاه و مفید نموده و عصارهٔ آنها را در فیلمنامه (و کمتر در نمایشنامه) می‌گنجاند.

در مرحلهٔ بعد، اقتباس‌گر به خلق بخش‌های ضروری و تکمیل کنندهٔ فیلمنامه و یا نمایشنامه اقدام می‌کند.

اقتباس‌گر در تبدیل یک داستان کهن یا رمان به فیلمنامه یا نمایشنامه، به تفاوت‌های اصلی این هنرها توجه دارد. او هنگام اقتباس جدول مقایسهٔ تطبیقی رمان، نمایشنامه و فیلم سینمایی را مد نظر قرار می‌دهد.[۱]

۱ـ همان، ص ۹۳.

مقایسهٔ تطبیقی رمان، نمایشنامه و فیلم سینمایی

موارد مقایسه	رمان	تئاتر	سینما
طول اثر	نامحدود	۱۲۰ تا ۱۵۰ دقیقه	۸۰ تا ۱۸۰ دقیقه
ارائه وقایع	توصیفی است	نمایشی است	نمایشی است
تعداد صحنه‌ها	نامحدود	محدود(حدود۳تا۱۰ صحنه)	محدود(حدود ۳۰ صحنه)
تعداد کاراکترها	نامحدود	محدود	نسبتاً محدود
استفاده از زمان	آزاد	آزاد	آزاد
پیشرفت زمان رویدادها	کاملاً آزاد است	به‌سمت جلو،رجوع‌به گذشته	به‌سمت‌جلو،رجوع‌به گذشته‌و به آینده
فاصلهٔ زمانی بین رویدادها	غیرضروری	غیرضروری	غیرضروری
انتخاب مکان	آزاد	محدود	آزاد
استفاده از گفتگو	به اختیار است	کلّی است	جزئی است
افکار کاراکترها	توصیف می‌شود	ازطریق‌گفتگونشان‌داده‌می‌شود	ازطریق‌اعمال‌نشان‌داده‌می‌شود
افکار نویسنده	توصیف می‌شود	توصیف نمی‌شود	توصیف نمی‌شود
ارتباط میان صحنه‌ها	توصیفی است	معمولاً غیرلازم است	معمولاً غیرلازم است
آشکارسازی زمان	توصیفی است	از طریق برنامه است	ازطریق‌تصویر، نوشته و گفتار است
بزرگ‌نمایی	وجود ندارد	وجود ندارد	وجود دارد و مهم است
زمان در اختیار مخاطب	نامحدود	یک نشست	یک نشست
دوباره‌خوانی‌وتماشادریک‌نشست	ممکن است	ممکن نیست	ممکن نیست

اقتباس‌گر پیش از انتخاب و مطالعه اثر، حذف زواید و اضافه نمودن قسمت‌های ضروری، متناسب نمودن صحنه، گفتگوها برای کنترل اثر خود، موارد زیر را مد نظر قرار می‌دهد:[۱]

۱ـ مشخص کردن اهداف و انگیزه‌های اقتباس

۲ـ مشخص کردن تم و پیام اصلی داستان

۳ـ مشخص کردن رویداد اصلی و رویدادهای فرعی داستان

۴ـ مشخص کردن شخصیت اصلی و شخصیت‌های فرعی داستان

۱ـ گفتگو با محمد خیری

۵ـ حذف رویدادها و حوادث زاید و اضافی داستان

۶ـ اضافه کردن رویدادهای لازم به داستان

۷ـ مشخص کردن نقاط فراز و نشیب داستان

۸ـ مشخص کردن شخصیت یا شخصیت‌های منفی داستان

۹ـ مشخص کردن فضای داستان

۱۰ـ مشخص کردن چگونگی حرکت داستان به سمت جلو

۱۱ـ مشخص کردن مخاطبین داستان

۱۲ـ مشخص کردن هدف یا هدف‌های اصلی داستان

اقتباس‌گر پس از توجه به این موارد، به نگارش نخستین دست‌نویس فیلمنامه (یا نمایشنامه) اقدام می‌کند. میزان تغییرات او در اصل اثر، بستگی به هدف او مبنی بر وفادار ماندن یا نماندن به اثر و... دارد.

هر چه داستان مورد نظر قدیمی‌تر باشد، دامنهٔ میزان تغییرات غیر قابل اجتناب نیز بیشتر می‌شود. این امر، به مقتضیات زمان و شیوهٔ زندگی بستگی تام دارد. مهدی ارجمند در این مورد چنین می‌نویسد: «از موارد مهمی که باید در تحویل و تبدیل متون مذهبی به متون دراماتیک مد نظر قرار گیرد، مقتضیات زمان و تحوّلاتی است که در شیوهٔ زندگی جدید و نیز باورهای فکری انسان نو روی داده است. امروزه غربی‌ها در این زمینه با آزادی بیشتری عمل می‌کنند. عنصری که در آداپتاسیون‌های مدرن مورد توجه قرار می‌گیرد، تعمیم پذیری است؛ بدین معنا که سعی می‌شود بسیاری از رویدادها و مضامین باستانی که در قصص دینی به آنها اشاره شده، در شکل جدید و با یافتن بدیل‌هایی در زندگی معاصر بشر قرن بیستم بازسازی شوند. نتیجهٔ این ترفند رضایت‌بخش بوده، زیرا فاصلهٔ مخاطب امروزی را با روایات کهن از میان برداشته و امکان همذات پنداری و درک ملموس‌تری از آن چه روی داده به ایشان داده است».[۱]

البته طرح‌های دیگری برای اقتباس ارائه گردیده است؛ همچون طی مراحل استخراج طرح کلی، بسط طرح و دراماتیزه کردن داستان با چنین روشی اقتباس‌گر ابتدا حوادث داستان را با هدف تهیه طرحی کامل استخراج می‌کند. سپس به حوادث و شخصیت‌های داستانی شاخ و برگ می‌دهد.

۱ـ ارجمند، حمید، منشأ تولد متن دراماتیک، تهران حوزهٔ هنری، ۱۳۷۸، ص ۲۲.

در مرحلهٔ دراماتیزه کردن اثر نیز اقتباس‌گر باید به عناصر مختلف یک اثر نمایشی مثل شخص بازی، حرکت، مکالمه، صحنه، هماهنگی، کشمکش، بحران، تعلیق و نتیجه و فرود توجه نماید. از شعرخوانی‌های کلیشه‌ای پرهیز نماید و در ایجاد کشمکش دراماتیک که از جمله عناصر کیفی نمایش است، بکوشد.

با ایجاد گره در سیر حوادث نمایشی مخاطب را با داستان درگیر ساخته، عوامل دیگری چون بحران و اوج ، نتیجهٔ اخلاقی مورد نظر را به طور غیر مستقیم به کودک انتقال دهد.

نکتهٔ آخر در مورد اقتباس این که هر چند بسیاری از توصیفات شخصیت‌ها، حوادث و مکان‌ها به هنگام تبدیل داستان به فیلمنامه یا نمایشنامه حذف می‌گردد، امّا اقتباس گر می‌داند که این زواید را در مراحل مختلف تبدیل و تحول چگونه اعمال نماید. به عنوان مثال، هر چند گفتار فردوسی در مورد شبِ قیرگون داستان بیژن و منیژه در مرحلهٔ اقتباس حذف می‌گردد، امّا اقتباس‌گر به خوبی می‌داند که شب در ایجاد فضای مورد نظر داستان چه نقشی دارد و مطمئناً راهی برای ایجاد حسّ مورد نظر سراینده پیدا خواهد کرد. و یا توصیفات فردوسی از بارگاه کاووس و افراسیاب و کی‌خسرو و... هرچند حذف و یا خلاصه خواهد شد، امّا از آن برای مهیا ساختن وسایل صحنه و لباس استفاده خواهد شد. هم چنین توصیف شخصیت‌ها در انتخاب بازیگر و گریم، یا وصف مکان‌های درگیری در انتخاب لوکیشن‌ها و یا توصیف زمان و مکان در انتخاب سکانس‌های داخلی یا خارجی به کار اقتباس‌گر خواهد آمد.

غالب داستان‌های پهلوانی شاهنامه، علاوه بر دارا بودن توصیفات ضروری ـ که حتی پس از حذف از متن فیلمنامه نیز مورد استفاده قرار خواهند گرفت ـ از اسکلت بندی مستحکمی نیز برخوردارند. قهرمان سازی‌های ماهرانه، رویدادهای شگفت انگیز، فراز و فرودهای عالی داستانی و به طور کلی ساختار دراماتیک این داستان‌ها، از آنها منابع غنی و قابل اعتنایی برای اقتباس ساخته است.

با این حال بر سر اقتباس از منابع کهن موانع زیادی وجود دارد که مهم‌ترین آنها از این قرار است:

ـ عدم شناخت بسیاری فیلمنامه نویسان و نمایشنامه نویسان از ادبیات کهن. که طبیعی‌ترین نتیجهٔ آن، بی علاقگی ایشان به داستان‌های کهن خواهد بود. یکی از راه‌های ایجاد ارتباط ایشان با متون کهن، گنجانیدن واحدهای درسی نقد و بررسی عناصر دراماتیک

داستان‌های کهن در دروس دانشگاهی است. اما پیش از آن باید کودکان را از دوران ابتدایی به‌طور جدی با ادبیات کهن آشنا نمود زیرا، ایجاد علاقه از دوران کودکی می‌تواند زمینه‌ی گرایش جدی‌تر در سال‌های بعد باشد.

- بی‌علاقگی برخی از اقتباس‌گران به نزدیک نمودن فاصله‌ی زبانی میان ادبیات کهن و هنر مورد علاقه‌ی نسل امروز هم از دیگر موانع اقتباس از متون کهن است. زیرا وقتی زبان اثر اقتباس شده نتواند ارتباط لازم را با مخاطبان خود برقرار نماید. اثر هنری موردنظر در جذب مخاطب، ناتوان مانده و همین امر بر بی‌رونقی بازار چنین کارهایی خواهد افزود. لذا سرمایه‌گذار هم به سرمایه‌گذاری در چنین نمایشنامه‌ها یا فیلم‌هایی رغبت نشان نخواهد داد.

- هزینه‌های سرسام‌آور اجرای پروژه‌های حماسی را هم می‌توان از موانع مهم اقتباس از داستان‌های کهن برشمرد. زیرا نشان دان حماسه‌های بزرگی چون داستان رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، سیاوش، فرود و... بدون تهیه‌ی لباس‌های رزم، وسایل رزم، اجاره‌ی تعداد بسیاری اسب، تدارک بارگاه و ضمیمه و استخدام صدها و گاه هزارها سیاهی لشگر ممکن نخواهد بود. هر چند با استفاده از امکانات پویانمایی، تا حدودی می‌توان از هزینه‌ها کاست، اما برآورد مالی حداقل‌ها هم در فیلم‌های حماسی، سرسام‌آور است.

۴- عدم همراهی روح زمانه با ادبیات حماسی و ملی هم از جمله موانع اقتباس از ادب کهن، خصوصاً اقتباس از شاهنامه شمرده می‌شود. این مهم با نگاهی به جدول نمایشنامه‌های اقتباس شده در دهه‌های مختلف - مندرج در تعلیقات همین کتاب - تاریخ هنری این مملکت به راحتی قابل تبیین است. زیرا طبیعی است که برای سیاستگزاران حکومت دینی اقتباس از قصه‌های دینی و پرداختن به تاریخ زندگی پیامبران و ائمه دینی علیهم‌السلام ضروری‌تر از پرداختن به حماسه‌های ملی باشد.

۵- موانع اخلاقی و اجرایی پرداختن به داستان‌هایی هم چون داستان‌های زال و رودابه، بیژن و منیژه و سیاوش سودابه هم از جمله موانع اقتباس از ادب کهن است. زیرا به عنوان مثال اقتباس‌گر در داستان زال و رودابه، با جوانی سپیدموی روبروست که بر اثر همنشینی با پرندگان از ابزار زندگی انسانی، همچون پوشش گرم و... شناختی ندارد. داستان بیژن و منیژه هم شرح دلدادگی‌ها و کامجویی‌هایی‌ست که بی‌شک در مرحله‌ی اقتباس به تغییرات بسیاری نیاز دارد و بالاخره اقتباس‌گر باید برای قابل نمایش نمودن ارتباط سیاوش و سودابه و چگونگی ابراز

علاقه‌ی سودابه به سیاوش تمهیداتی بیندیشد.

ـ عدم همکاری ادارات و نهادهای بزرگ کشوری در اجرای برنامه‌سازی‌های عظیم هم از دیگر موانع اقتباس از ادب کهن شمرده می‌شود. این مهم با تکیه بر تجربیات فیلمسازانی عنوان می‌شود که خود در خلال ساخت فیلم‌های بزرگ و پرخرج‌اشان، شاهد بی‌علاقگی ادارات و نهادهای دولتی مهمی نظیر ارتش، در همکاری با فیلمساز بوده‌اند. هر چند این نقض، بر تعریف وظایف نهادهای مذکور بازمی‌گردد، ولی تجربه‌ی کشورهایی نظیر اتحاد جماهیر شوروی سابق، نشان داده است که تهیه‌ی فیلم‌های بزرگ حماسی با مشارکت نیروهای انسانی ارتش، بسیار آسان‌تر خواهد بود.

و بالاخره عدم وجود استودیوهای بزرگ یا شهرک‌های سینمایی با امکانات موردنیاز داستان‌هایی از قرون گذشته را نیز باید از دیگر موانع اقتباس از ادب کهن برشمرد، زیرا تمرکز امکاناتی نظیر لباس و وسایل صحنه، ابزارهای جنگی، دکور و... در یک مکان، می‌تواند شناخت بیشتر و واقع‌بینانه‌تری از امکانات به فیلم‌ساز بدهد.

۳ـ شیوه‌های تقویت عناصر نمایشی یک داستان کهن

پس از انتخاب یک داستان برای تبدیل به نمایشنامه یا فیلمنامه لازم است به یاد داشته باشیم که اثر مورد نظر صرفاً یک داستان با خصوصیات خاص خود است و برای تبدیل شدن به یک اثر نمایشی امروزی احتیاج به پالایش اساسی دارد. بدین ترتیب به راحتی می‌توان از دلبستگی‌های غیرضروری به صحنه‌ها یا شخصیت‌هایی که در تبدیل آنها به فیلمنامه یا نمایشنامه به‌کار نمی‌آید، خودداری کرد و تنها به مواردی از آنها توجه نمود که باعث تقویت اثر تازه‌ای می‌گردند.

قدم بعدی در تقویت جنبه‌های دراماتیک یک داستان کهن، تحلیل اثر مورد نظر است. تنها پس از مشخص نمودن عناصر مختلف دراماتیک یک داستان می‌توان به نقاط قوت و ضعف آن پی برده، به تقویت نقاط ضعف داستان اقدام نمود. همان گونه که در فصل پیش اشاره شد، در تحلیل یک داستان باید به کلیهٔ عناصر دراماتیک آن داستان توجه کرد. امّا در عین حال باید به دو عنصر شخصیت یا شخص بازی و کشمکش که ریشهٔ حوادث به شمار می‌روند عمیق‌تر نگریست.

تنها پس از تحلیل داستان است که شخص‌های محوری و کشمکش‌های اصلی خود را نشان

می‌دهند، در این صورت اقتباس‌گر قادر خواهد بود اشخاص بازی و کشمکش‌های فرعی را هم شناسایی کند تا در صورت لزوم آنها را کنار بگذارد.

پیش از این با چگونگی شناخت قابلیت‌های نمایشی داستان‌های رستم و اسفندیار و سیاوش و سودابه آشنا شدیم. اینک به عنوان مقدمهٔ شیوه‌های تقویت جنبه‌های دراماتیک یک نبرد داستانی، نمونه‌ای از تحلیل داستان رستم و سهراب، براساس دو عنصر مهم شخص بازی و کشمکش بیان می‌گردد.[۱]

شخص بازی

در داستان رستم و سهراب، قهرمانان زیادی در مسیر حوادث وارد و از آن خارج می‌شوند که همه آنها، از این دیدگاه که ما به داستان نگاه می‌کنیم قابل اعتنا نیستند.

مهم‌ترین اشخاص این داستان عبارتند از: رستم، تهمینه، سهراب، افراسیاب و کاووس.

ژنده رزم، هجیر و هومان شخصیت‌های درجه دوم و شاه سمنگان، گیو، گودرز، طوس و دیگران شخصیت‌های بینابین هستند.

شخصیت‌های مهم شاهنامه، شخص محور و «شخص مخالف» هستند که مبارزه می‌کنند و کشمکش اصلی میان آنهاست. شخصیت‌های درجه دو، به مبارزه کمک می‌کنند و شخصیت‌های بینابین [Episodioue] نقش مهمی ندارند و فقط به سیر پیشرفت وقایع کمک می‌کنند.

رستم: برای شناختن رستم باید او را در سراسر شاهنامه بررسی کرد، نه به تنهایی در داستان رستم و سهراب. باید گذشته او، رابطه‌اش با نیروهای فوق بشری از طریق پدرش زال و پرورندهٔ او سیمرغ، توانایی‌های جسمی و روانی، برتری شگفت انگیزش نسبت به دیگران، آرامش او در مواقع خطر، افراطش در می‌گساری، موقعیّت او در دنیای آن عصر، پای بند بودنش به مردانگی و شرف و اصول پهلوانی، سنت و کیش پرستش او، عشق و ایمانش به مقام شاهنشاهی ایران و... همه اینها را به دقت شناخت تا بتوان تحول شخصیت او را در داستان دید و در نمایشنامه پرورش داد و مجسم کرد که چگونه از یک قطب به قطب دیگر می‌رسد و از یک پهلوان شریف به پیرمردی ضعیف و نیرنگ باز بدل می‌شود.

۱ـ ر. ک. همدانی، نادعلی، «پژوهش در ارزش‌های دراماتیک رستم و سهراب»، پیشین.

فردوسی در ساختن شخصیت رستم نهایت استادی را به کار می‌برد و این غول عجیب و فوق انسان را با ابعاد انسانی و در نهایت شکوه و عظمت می‌آفریند.

سهراب: سهراب یک رستم جوان و در اوج است با کمال قدرت جسمانی و اتکای به نفس تا آن جا که حریف زورمندش را که به زحمت به زیر زانوی خود درآورده، با یک سخن رها می‌کند، چون به نیروی خود اطمینان دارد و در پیروزی مجدد خود تردید نمی‌کند.

سهراب واجد تمام خصال نیک یک پهلوان جوان است. به همین دلیل هم مرگ او تا حّد شهادت تقدّس‌آمیز و ترحّم انگیز می‌شود.

تهمینه: شخصیت او در شاهنامه پرورانده نشده است و تصویر بسیار بی‌رنگی از او نشان داده می‌شود؛ زن جوان و زیبایی که عاشق یک پهلوان افسانه‌ای است و در نخستین فرصتی که به دست می‌آورد، خود را تسلیم او می‌کند. همین و بس. در پایان هم او را در قالب مادری ماتم زده و سوگوار می‌یابیم.

اما شخصیت تهمینه از نظر یک دارم نویس به این بی‌رنگی نیست؛ به ویژه اگر نمایشنامه نویس بخواهد نمایشنامه‌ای با این درون مایه بنویسد که افراط و بلندپروازی موجب فنای شخص می‌شود، باید این شخصیت را بازآفرینی کند و از او یک شخصیت دراماتیک و شخصی باز بسازد.

کاووس: موجودی تند خو، بی مغز و قدرت طلب مضحکی است که می‌تواند شخص بازی جانبی باشد. فردوسی در آفرینش این شخصیت نیز مهارت فراوان به کار برده است. امّا برای شناخت او نیز باید سراسر شاهنامه به ویژه داستان سیاوش را به دقت بررسی کرد.

افراسیاب: در قالب دشمن همیشگی ایران ظاهر می‌شود. او یک شخصیت اهریمنی و در واقع یک ضد قهرمان است. این شخصیت نیز در شاهنامه به خوبی پرورانده شده است.

هجیر، ژنده رزم و هومان در واقع عوامل تشدید کنندهٔ بحران هستند و به وقوع فاجعه کمک می‌کنند. این سه شخصیت در شاهنامه معرفی نمی‌شوند و فقط به عنوان پهلوانانی از ایران و توران، در ماجرا وارد می‌شوند. اگر قرار باشد، این شخصیت‌ها در نمایشنامه یا فیلمنامه به کار گرفته شوند، باید بازسازی شوند، زمینه‌های بروز شخصیت آنها بیان شود و ابعاد انسانی پیدا کنند.

اشخاص دیگر در این داستان اهمیت چندانی ندارند و حتّی می‌توان در اقتباس، آنها را نادیده گرفت.

کشمکش

در داستان رستم و سهراب ، هر نوع کشمکش مهم ظاهری و درونی هویداست. کشمکش‌های ظاهری عبارتند از: کشمکش میان افراسیاب و رستم، کشمکش میان افراسیاب و کاووس و کشمکش‌های: رستم و کاووس، کاووس و سران ایران، سهراب و هجیر، رستم و ژنده رزم، سهراب و کاووس و سهراب و رستم.

اما کشمکش‌های درونی که مهم‌تر از کشمکش‌های نوع اوّل است، در این داستان در وجود تهمینه، سهراب و رستم بروز می‌کند: تهمینه با بلندپروازی‌های خود و احساس مادرانه‌اش در کشمکش است و همین کشمکش شخصیت او را رشد داده، باعث تحول او در پایان نمایش می‌شود. (البته اگر نمایشنامه نویس بخواهد نمایشی براساس بلندپروازی‌های تهمینه بنویسد).

سهراب از یک سو با علاقهٔ خود به پدرش و از سوی دیگر با جاه طلبی و نامجویی خود در کشمکش است. از یک سو، به دنبال پدرش می‌گردد و از سوی دیگر از شنیدن وصف پهلوانی او خشمگین می‌شود و نمی‌تواند پدرش را بالاتر و قدرت‌مندتر از خود ببیند. همین کشمکش او را به جنگ با پدرش می‌کشاند. در تمام مدت مبارزه هم سهراب از حریف می‌پرسد: « آیا تو رستمی ؟ راستش را بگو تو رستم هستی ؟».

امّا یک بار؛ حتی یک بار هم نمی‌گوید: « من سهراب هستم. تو مرا می‌شناسی؟ من سهراب پسر رستم هستم». برای این که با این معرفی در واقع در سایهٔ رستم قرار می‌گیرد و سهراب عقابی است که نمی‌تواند در سایهٔ هیچ بال و پری قرار گیرد.

رستم هم با خود در کشمکش است. او می‌بیند که جوان جنگجوی تورانی شبیه سام نریمان است و ممکن است، پسر خود او باشد، امّا نمی‌خواهد در این مورد به یقین برسد و چون این پهلوان نوخاسته می‌خواهد در قدرت با او شریک شود اگر او را بشناسد، باید با وی کنار بیاید و این یعنی تقسیم قدرت با او و رستم حاضر نیست قدرت را با هیچ کس تقسیم کند.

رستم پیوسته در این وحشت به سر می‌برد که مبادا حدسش درست از آب درآید و به همین دلیل نمی‌خواهد هیچ سخنی بگوید و می‌کوشد هرچه زودتر کار را یکسره کند.

این کشمکش‌های درونی و نفسانی، بسیاری از بحران‌ها را ایجاد و تشدید می‌کند و نمایش را به اوج می‌رساند.

نمایشنامه‌نویس، براساس چنین تحلیلی دست به مهره چینی قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌های

نمایشنامه‌اش می‌زند. او پس از این تحلیل، به خوبی می‌داند که شخص محوری داستان و شخص مخالف داستانش کدامند. از ریشهٔ کشمکش‌ها باخبر است و حتّی با صحنه‌های داستان به خوبی آشناست و از همه مهم‌تر با زبان گفتگو هم پس از مطالعهٔ داستان به خوبی آشنا گردیده و به همین دلیل مهم‌ترین اعمالی که باید انجام دهد، از این قرار است:

۱ـ وحدت بخشیدن به موضوع و مشخص نمودن درون مایهٔ مورد نظر: داستان ممکن است از وحدت موضوع دور شده باشد. در این مواقع با مشخص نمودن درون مایهٔ مورد نظر، مسیر اصلی تغییرات در داستان تعیین می‌شود (این مبحث در برداشت‌های نمایشی متفاوت از داستان رستم و سهراب بررسی خواهد شد).

۲ـ حذف رویدادهای فرعی با اعمال تغییرات اساسی در تنظیم حوادث داستان: البته باید توجه داشت که برخی رویدادهای فرعی در شناساندن چهرهٔ شخصیت‌ها بسیار مهم هستند. در آن صورت، اگر به حذف رویداد مورد نظر اقدام می‌کنیم، باید به فکر شناساندن بیشتر ابعاد شخصیت داستانی نیز باشیم.

اقتباس‌گر گاه به تغییر در مسیر حوادث اقدام می‌کند؛ به عنوان مثال، حبیب الله شهردار در نمایشنامهٔ رستم و سهراب، در قسمت مربوط به «اظهار علاقهٔ سهراب به گرد آفرید، دختر گژدهم، در میدان جنگ و استنکاف گردآفرید از قبول آن»، گردآفرید را از این سرباز زدن پشیمان ساخته و او را تا پایان واقعه شریک و دخیل در سرنوشت تلخ سهراب کرده است؛ به طوری که پس از کشته شدن سهراب، گردآفرید ظاهر شده، به شیون و زاری می‌پردازد تا تأثر خاطر تماشاکنان بیشتر شود».[۱]

۳ـ توجه به زمینه‌های بروز شخصیت: در داستان‌های کهن فارسی، اغلب قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌ها به صورت خلق الساعه مطرح می‌شوند. آنها عموماً نمایندهٔ تیپ خود هستند، به همین دلیل اطلاعات جامعی از روحیات شخصیت‌ها ارائه نمی‌شود، در این مواقع، اقتباس‌گر باید تمهیدات لازم جهت گسترش شخصیت را به کار بندد. در حقیقت اقتباس‌گر باید به قهرمانان برای عمل در صحنه و نشان دادن آن چه بر آنان می‌گذرد، جان دهد.

۴ـ حذف پند و اندرزهای نهفته در داستان.

۵ـ تلخیص و یا گسترش بعضی گفتگوها و در صورت ضرورت، سرودن اشعاری تازه و تلفیق

۱ـ فروغ، مهدی، پیشین، ص ۱۶.

آن با اشعار متن: در این مورد باید توجه داشت که زبان اغلب داستان‌ها از جمله داستان‌های پهلوانی شاهنامه، زبان تئاتری نیست. زبان نمایشنامه یا فیلمنامهٔ اقتباس شده باید متناسب با ساختار کلی داستان باشد. پس قبل از این مرحله، اقتباس‌گر باید پاسخ این سؤال را بداند که آیا داستان درام است یا ملودرام، حماسه است یا یک داستان عاشقانه. و سپس بر این اساس، زبان داستان را پرداخت نماید.

به عنوان مثال ذبیح بهروز در پرداخت نمایشنامهٔ شب فردوسی ـ که با الهام از مقدمهٔ داستان بیژن و منیژه نوشته شده است ـ «از اصطلاحات و واژگان کهنهٔ فارسی سود جسته و سعی کرده که گفتگوهای نمایشنامه به زبان خود فردوسی در شاهنامه نزدیک شود».[۱] گاهی هم نمایشنامه نویس، داستان‌های کهن را بهانهٔ پرداختن به حوادث معاصر قرار می‌دهد. در این مواقع، او به تغییر زبان داستانی اقدام می‌کند. از این نمونه است تئاتر ضحاک از سامی بیک عثمان، که سال ۱۳۲۳ هـ. ق به دست میرزا ابراهیم خان آجودان باشی (امیر تومان) به فارسی برگردانده شد. «این نمایشنامه به تشویق ندیم السلطان؛ وزیر انطباعات و دارالترجمه به فارسی درآمد. نمایشنامهٔ ضحاک در این مقوله است که پادشاهی بیگانه و ظلم اندیش بر ایران زمین مسلط می‌شود و می‌کوشد که آیین جم را براندازد. مردم از ظلم او به ستوه می‌آیند. سرانجام مردی دلاور ـ کاوه ـ از میان آنها برمی‌خیزد و گروه‌های مختلف بدو می‌پیوندند و ضحاک را سرنگون می‌کنند... اهمیت این نمایشنامه، در جهت‌گیری ضد استبدادی و ضد استعماری آن نهفته است. در آن از یک داستان اسطوره‌ای استفاده شده تا مفاهیم جدید متناسب با نهضت مشروطه‌طلبی عرضه شود. ترجمهٔ این نمایشنامه با نثر روان و ساده انجام شده و با اصطلاحات و تعبیرات عامیانه تلفیق یافته و اسطوره و تاریخ را به زمان حال گره زده است».[۲]

۶ـ تلفیق مطالب تاریخی: دکتر تندر کیا در نمایشنامهٔ تیسفون خود، بخشی از تاریخ رم را با داستان‌های تاریخی ایرانی در هم آمیخته و نمایشنامه واحدی نوشته است. این گونه تلفیق مطالب تاریخی می‌تواند به نمایشنامه یا فیلمنامه‌های اقتباس شده جانی تازه ببخشد.

۷ـ تشکیل گروه همسرایان و ساختن موسیقی متناسب هر بخش از داستان:

۱ـ آژند، یعقوب، نمایشنامه نویسی در ایران پیشین، ص ۱۲۸

۲ـ همان، ص ۶۷

یکی از نمایشنامه‌نویسان معاصر[1] تجربه‌های خود در جهت تقویت جنبه‌های دراماتیک یک اثر داستانی را این گونه بیان می‌کند: برای تقویت هر چه بیشتر جنبه‌های دراماتیک یک اثر داستانی ـ به هنگام تبدیل آن به اثری دراماتیک ـ لازم است که همزمان چندین کار با هم صورت گیرد تا روایت داستانی، تبدیل به روایت علمی و تصویری شود.

۱ـ اصلاح شبکه ارتباطات میان اجزا و عناصر داستان: در روند این اصلاح سعی بر این است که به عناصر موجود قوّت و قدرت و برجستگی مورد نیاز شان داده شود و هم چنین روابط میان عناصر با ایده و برداشت اقتباس کننده، متناسب شوند.

۲ـ تبدیل زبان نثر داستانی به زبان نمایشی.

۳ـ تبدیل عناصر داستانی وصف و نقل به عناصر حرکت، عمل و دیالوگ.

۴ـ افزودن وقایع، اشخاص و دیالوگهایی که ایده، درون مایه و پیام و شخصیت‌ها را برجسته‌تر، القاکننده‌تر و باورپذیرتر کنند (در صورت نیاز و ضرورت قطعی).

۵ـ ترکیب بندی مجدد وقایع، اشخاص، و مکان و زمان به منظور ایجاد فرم نمایشی.

۶ـ تنظیم و تطبیق قدرت تأثیرگذاری یک یک عناصر دراماتیک، و هم‌چنین مجموعهٔ آنها با روحیّات، عادات و رفتار روانی مخاطب مورد نظر. به عبارت دیگر، روان‌شناسی مخاطب، و روان‌شناسی اجتماعی را نباید از نظر دور داشت.

۷ـ تشخیص این که تم، موضوع، نوع کشمکش، و اشخاص داستان، اصولاً برای درام نیز مناسبند یا تنها در داستان مورد نظر جلوه و کاربرد دارند. در صورتی که پاسخ، گزینهٔ دوم باشد یا باید داستان را به کناری نهاد و سراغ داستانی دیگر رفت و یا عناصر و اجزای مذکور را به گونه‌ای تغییر داد که مناسب درام شوند.

۸ـ در وفاداری به متن، باید به وفاداری به جوهر فکری و ظرفیّت‌های داستان اولویت بیشتری داد و تغییر در تکنیک را مجاز شمرد.

۹ـ شناخت عناصری از داستان که قوهٔ پندار را برای ساختن تصاویر ذهنی تحریک می‌کنند و تبدیل آن عناصر به عناصر دیداری ـ شنیداری.

۱۰ـ تقویت شخصیت از طریق برجسته کردن اعمال و گفتار او و افزودن اعمال و یا گفتار عمل زا به شخصیت‌ها

۱ـ فریدزاده عبدالرضا، در مصاحبه با نگارنده.

۱۱ـ شناخت تفاوت میان تکنیک‌های داستانی و تکنیک‌های نمایشی: هر چند عناصر دراماتیک در داستان و نمایش مشترکند، امّا نحوهٔ به کارگیری این عناصر در هریک، با دیگری تفاوت دارد. شناخت این تفاوت‌ها در تقویت جنبه‌های دراماتیک اثر داستانی به هنگام تبدیل به اثر نمایشی بسیار موثّر خواهد بود.

۱۲ـ کوشش در برگزیدن اثری داستانی که عناصر اندیشگی آن (تم، لحن، موضوع و ایده) قابلیّت عبور از زمان خود را داشته باشند. یا اثری برگزیده شود که دیگر عناصر آن جذّاب و مناسبند. چنان چه عناصر اندیشگی آن قابلیت هر زمانی بودن را ندارند، باید کوشید تا این قابلّیت به آنها افزوده شود. تأکید بر این مورد از آن جهت است که عامل اندیشه در درام از اصلی‌ترین رموز بقا و ماندگاری است؛ چنان که در شاهکارهای درام جهان، این عامل سهم عظیمی دارد.

۱۳ـ کوشش در تحلیل بردار شدن، تأمّل برانگیز شدن، و تأویل پذیر کردن اثر داستانی مورد اقتباس برای تبدیل به درام: چنین خصائلی نیز بر دراماتیزه کردن هر چه بیشتر اثر تأثیری به سزا دارد.

۱۴ـ زمان خواندن یک رمان بسیار بیشتر از زمان دیدن یک اثر نمایشی به طول می‌انجامد، و جای دادن وقایع و مضامین، اعمال شخصیت‌های آن در یک اثر نمایشی، از شاقّ‌ترین کارهاست و شناخت اقتباس کننده از ایجاز بهره برداری از ایجاز به گونه‌ای که از نوع «ایجاز مخّل» که مشوّش کنندهٔ ذهن و موجب قطع ارتباط مخاطب با اثر است، نباشد، هم چنین شناخت او از ریتم و ضرب و انواع آن، به وی کمک خواهد کرد تا در پردازش صحنه‌ها، تقطیع و تنظیم آنها و تعیین نوع شتاب در توالی اتفاقات به گونه‌ای عمل کند که در زمانی مثلاً یک ساعت و نیمه، بتواند مسافت زمانی رمّان را به ذهن مخاطب القا کند.

مبحث ایجاز و ضرب و تمپو ـ که از اصلی‌ترین عوامل سازندهٔ فضا، لحن و موسیقی درونی اثر داستانی یا نمایشی‌اند ـ از جمله تکنیک‌ها و عناصر دراماتیک داستان نمایشند که متأسفانه در مباحث مربوط به تجزیه و تحلیل، کمتر به آنها توجه می‌شود، امّا در تأثیرگذاری، جذابیت و توفیق داستان یا نمایش سهم عمده‌ای دارند.

۴ـ برداشت‌های نمایشی متفاوت از یک داستان (داستان رستم و سهراب)

هدف از پرداختن به چنین بخشی، نشان دادن انعطاف در کار اقتباس است. ممکن است

داستانی در نگاه اول واجد شرایط لازم جهت تبدیل شدن به یک اثر نمایشی نباشد، امّا با کمی دقت در عناصر دراماتیک آن و بررسی امکانات تغییر و تحول آن، مواد لازم برای اقتباس فراهم آید. در این وادی، مهم‌ترین اصل، شناخت قابلیت‌های متفاوت نمایش اثر و تعیین کردن هدف اقتباس است.

اقتباس‌گر با انتخاب نقطهٔ شروع و پایان داستان، حذف یکی از شخصیت‌های داستانی و تقویت دیگری و یا با بزرگ نمایی یک کشمکش و نادیده گرفتن کشمکش دیگر، می‌تواند در درون مایهٔ داستان مورد نظر چنان تغییری به وجود آورد که داستان اولیه فراموش گردد.

یک پایان نامهٔ تحقیقی[۱] براساس توجه به سه عامل موضوع[۲]، اشخاص بازی و کشمکش امکانات مختلف نمایشی داستان رستم و سهراب را چنین بررسی کرده است:

۱ـ افراط در بلندپروازی موجب فنای انسان می‌شود.

۲ـ عشق مفرط به قدرت انسان را فاسد می‌کند و یا جاه طلبی منجر به نابودی انسان می‌شود

۳ـ در برابر وظیفه و عشق وطن، احساسات فردی را باید فدا کرد.

۴ـ مبارزه‌ی کهنه و نو، آشتی‌ناپذیر و فاجعه‌آفرین است.

۵ـ رقابت قدرت‌های بزرگ، انسان‌ها را قربانی می‌کند.

۶ـ تقدیر، نیرومندتر از همهٔ پهلوان‌هاست.

این جمله‌ها که به عنوان موضوع داستان انتخاب شده‌اند، واجد تمام شرایط موضوع،یک نمایشنامه، یعنی شخص بازی، کشمکش و نتیجه هستند. پس هر کدام از آنها می‌توانند دست مایهٔ آفرینش یک نمایشنامه باشند.

اگر موضوع اول (افراط در بلند پروازی موجب فنای انسان می‌شود)، اساس کار قرار گیرد، نمایشنامه بر محور شخصیت تهمینه می‌چرخد، زیرا قهرمان اوست. اوست که می‌خواهد پسری داشته باشد به مردی و زور رستم و سر به آسمان افتخار بساید.

مگر چون تو باشد به مردی و زور　　سپهرش دهد بهره کیوان و هور

باگزیدن این موضوع، نویسنده‌ی نمایشنامه باید قالب داستان را به کل به هم بریزد و اثر کاملاً

۱ـ رک: همدانی، ناد علی، ارزش‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب، پیشین.

۲ـ این پایان نامه با اشاره به کتاب فن نمایشنامه نویسی لاجوس اگری، ترجمه مهدی فروغ (ص ۱۶) از واژهٔ موضوع با معنای درون مایه سود جسته است

تازه‌ای خلق کند.

اگر موضوع دوم (عشق مفرط به قدرت، انسان را فاسد می‌کند و یا جاه‌طلبی مفرط منجر به نابودی انسان می‌شود، پایهٔ کار در نوشتن نمایشنامه قرار گیرد، شخص محور نمایش، رستم خواهد بود که چهار دستی به قدرت جهان پهلوانی چسبیده است و به هیچ قیمتی نمی‌خواهد وجود رقیب جوان را تحمل کند. اگر چه این حریف پسر خود او باشد. در اینجا نیمه اهریمنی وجود رستم کاراکتر او را می‌سازد (و البته جاه‌طلبی سهراب هم می‌تواند اساس باشد، زیرا او می‌خواهد دو کشور را مسخّر کند).

نقطهٔ آغاز نمایشنامه آن جاست که به رستم مغرور خبر می‌رسد پهلوان جوانی با سپاهی از تورانیان به جنگ ایران آمده است. رستم در تنهایی رجز می‌خواند و خودستایی می‌کند. سپس می فراوانی خورده ، مست و عربده کشان به سوی رزم گاه می‌شتابد. در این نمایشنامه، تأکید بر شباهت سهراب به رستم و سام از طرف دیگران (مثلاًگیو) انجام می‌شود. امّا رستم گوشش به این حرف‌ها بدهکار نیست و می‌خواهد رقیبش را هر کس که باشد، از میان بردارد. رستم در این نمایشنامه، قهرمانی خشن، بی رحم و بی کلّه است.

اگر سهراب را شخص محور نمایش قرار دهیم، نقطه‌ی شروع نمایشنامه[1] لحظه‌ای خواهد بود که سهراب، نام پدرش را از زبان مادر می‌شنود و بلافاصله تصمیم به لشکر کشی به ایران می‌گیرد.

در نمایشنامه‌ای که براساس موضوع سوم (در برابر وظیفه و عشق وطن، احساسات فردی را باید فداکرد)، نوشته شود، شخص اوّل بازی، رستم است؛ منتها این بار نیمه‌ی اهورایی شخصیت اوست که عمل می‌کند، زیرا او به شدت پای بند سنّت پهلوانی خویش است و حفظ شاهنشاهی ایران را وظیفه مقدس و اجتناب ناپذیر خود می‌داند و حتّی به خاطر فرزند نمی‌تواند وظیفه اساسی خود را نادیده انگارد.

نقطهٔ شروع این نمایشنامه آن جاست که گیو، نامهٔ کاووس را به رستم می‌رساند. رستم از شنیدن وصف سهراب دچار حیرت می‌شود و احتمال می‌دهد که او پسر خود او باشد. چهار شبانه روز بین انتخاب عشق و وظیفه در تردید و کشاکش می‌ماند و سرانجام حس وظیفه

۱ـ نقطهٔ آغاز نمایشنامه،لحظه‌ای است که رویدادی که برای شخص بازی حیاتی است، مطرح می‌شود و او باید تصمیم بگیرد.

شناسی او غلبه می‌کند و تصمیم می‌گیرد دشمن شاه ایران را ـ بدون این که بشناسد ـ نابود کند.

اگر نمایشنامه با موضوع چهارم (مبارزه‌ی کهنه و نو، آشتی ناپذیر و فاجعه‌آفرین است)، نوشته شود، شخص محور، افراسیاب و شخص مخالف کاووس است. این دو ابر قدرت به خاطر منافع خود، دو پهلوان شریف را به جان هم می‌اندازند که هر دو در راه امیال جهنّمی صاحبان قدرت، قربانی می‌شوند.

نقطهٔ آغاز نمایشنامه آن جاست که افراسیاب از بلند پروازی سهراب آگاه می‌شود و نقشه قتل رستم را به دست پسرش می‌کشد و سرداران خود را به یاری سهراب می‌فرستد.

با انتخاب موضوع پنجم (رقابت قدرت‌های بزرگ، انسان را قربانی می‌کند)، سهراب را شخص محور نمایش قرار می‌دهیم که مظهر نسل نو است (که در بطن همان نسل کهنه پرورش یافته و به سلاح‌های خود او مجهز است) و شخص مخالف، رستم است که از قدرت کهنه و ریشه‌دار ـ اما فاسد ـ به هر شیوه‌ای که ضروری است، حتّی مکر و فریب دفاع می‌کند و اگر چه به ظاهر پیروز می‌شود، امّا قربانی واقعی فاجعه، خود اوست که ناگهان سقوط می‌کند.

موضوع آخر (تقدیر، نیرومندتر از همهٔ پهلوان‌هاست)، در واقع همان موضوع تراژدی و نیز موضوع منظومهٔ حماسی فردوسی است.

نادعلی همدانی در پایان نامهٔ خود (پژوهشی در ارزش‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب[1]) دو برداشت نمایشی از داستان رستم و سهراب ارائه می‌دهد؛ اولین برداشت مبتنی بر نقشهٔ قبلی در مورد ربودن رخش رستم و هم آغوشی تهمینه با رستم برای پروردن فرزندی از نسل رستم و حتّی کُره‌گیری از نژاد رخش است. به همین خاطر تهمینه همهٔ خواستگاران را رد می‌کند. بر این اساس، تهمینه هرگز هدفش هم آغوشی با رستم نبوده. او فرزند حاکم شهری است هم مرز ایران و می‌داند که این شهر دائماً در معرض تاخت و تاز لشکریان ایران است. آوازهٔ پهلوانی‌های رستم را نیز شنیده است. پس مترصد فرصتی است تا رستم را به خوابگاه خود بکشاند و این فرصت فراهم می‌آید. تهمینه هنگام جدایی از رستم، اشکی نمی‌افشاند.

بر این اساس، تهمینه وقتی مهره‌ی پدر را بر بازوی پسر می‌بندد، هشدار می‌دهد که مبادا افراسیاب و رستم را از تبار خود آگاه سازد.

نقشهٔ تهمینه، مرحله به مرحله به اجرا درمی‌آید و به همین خاطر سهراب بلافاصله به فکر

۱ـ همان، ص ۸۲.

جنگ باکاووس می‌افتد و تهمینه هنگام وداع با فرزند اشکی نمی‌ریزد.

تهمینه خواستار فاجعه نیست. او فقط می‌خواهد پهلوانی هم طراز رستم را روبروی او قرار دهد. و به همین خاطر ژنده رزم که رستم را می‌شناسد، همراه سهراب می‌فرستد تا اگر کار به جاهای باریک کشید ، آن دو را به هم دیگر بشناساند. حوادث بعدی پیش می‌آیند. ایرانیان از قدرت سهراب جوان به وحشت می‌افتند. در نتیجه هجیر سراپردهٔ رستم را به سهراب نشان نمی‌دهد و ژنده رزم هم کشته می‌شود. و این چنین عوامل بازدارنده‌ی ماشین فاجعه، خنثی می‌شوند.

رستم بیمناک از قدرت جوانی سهراب، خود را معرفی نمی‌کند. فاجعه اتفاق می‌افتد. نقشهٔ تهمینه به درستی انجام نشده است. تهمینه غمگین از مرگ پسر، اموالش را به مستمندان می‌بخشد. اتاقش را سیاه پوش کرده، همان جا در تنهایی و اندوه جان می‌دهد.

ناد علی همدانی می‌نویسد: «نمایشنامه‌ای که با این برداشت از داستان رستم و سهراب نوشته می‌شود، می‌تواند در سه پرده تنظیم گردد. شخص محور این نمایشنامه تهمینه خواهد بود؛ با همهٔ آرزوها و بلند پروازی‌هایش. رستم «شخص مخالف » نمایش است. نقطهٔ آغاز آن جاست که تهمینه از امکان دسترسی به رستم آگاه می‌شود و اقدام برای رسیدن به آرزوهایش می‌کند.

در پردهٔ اول، طی چند صحنه با آرزوهای تهمینه آشنا می‌شویم. اقدام او برای رسیدن به رستم، پیروزی او وجدایی‌اش از رستم را می‌بینیم، در پردهٔ دوم، شاهد رشد سهراب می‌شویم. آگاهی، او را به اصل و تبار خود می‌بینیم. در این پرده، سهراب تصمیم به جنگ باکاووس می‌گیرد و این تصمیم خود را به مرحله عمل می‌رساند. در پردهٔ سوم، تهمینه را در انتظار پیروزی پسر، سرگرم خیال باقی می‌بینیم. پیکی از راه می‌رسد. حوادث جنگ را یکی یکی گزارش می‌دهد و سرانجام تهمینه از قتل سهراب آگاه می‌شود. تحوّل شخصیت او، پشیمانی‌اش از بلند پروازی مفرط و فرو ریختن کاخ آمالش که او را به دامن مرگ می‌کشاند، در این صحنه نشان داده می‌شود.

در این نمایشنامه، صحنه‌های جنگ و کشتار نمایش داده نمی‌شود. رستم در صحنه ظاهر نمی‌شود و همه چیز و همه وقایع از دیدگاه تهمینه مطرح می‌گردد.

موضوع این نمایشنامه را می‌توان با این جمله بیان کرد: افراط در بلندپروازی موجب فنای

انسان می‌شود».[۱]

ناد علی همدانی سپس طرح نمایشنامه‌ای را براساس موقعیت[۲] شخصیت ارائه می‌دهد:

رستم اسیر موقعیتی است که تقدیر برایش رقم زده است. موقعیت رستم تنها بودن او در جهان پهلوانی است. پس وقتی به او خبر می‌دهند که جوانی ظهور کرده که همانند سام نریمان است، از خود می‌پرسد: «این فرزند من نیست ؟» و تضاد و کشمکش آغاز می‌شود. این تضاد و کشمکش دست مایهٔ نوشتن یک نمایشنامه‌ی خوب می‌شود: کشمکش میان فردیت رستم و رستم در جهان پهلوانی، کشمکش میان یک انسان با تمام احساس و علو طبع انسانی و یک موجود مسخ شده به وسیلهٔ قدرت و غرور، کشمکش میان نیمه‌ی اهورایی و نیمه اهریمنی رستم. از نظر نادعلی همدانی، چنین نمایشنامه‌ای می‌تواند باکشاکش رستم با خود و سرانجام خود فریبی او به خاطر موقعیت خاصّش ادامه یافته، به فاجعه انجامد.

از دیدگاه او، چنین نمایشنامه‌ای می‌تواند در دو پرده تنظیم شود: «پردهٔ اول از آن جا شروع می‌شود که نامهٔ کاووس راگیو به دست رستم می‌رساند و به اطلاع می‌دهد که پهلوانی نوخاسته که شبیه سام نریمان است ، به ایران حمله کرده و بزرگان ایران، تنها حریف و هم آورد او را رستم می‌دانند. چون کسی جز او نمی‌تواند این جوان نامجوی را از پای درآورد. از این جا کشمکش درونی رستم و کشمکش رستم با موقعیتش آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد تا آن جا که رستم، تسلیم موقعیتش شده، راهی میدان نبرد می‌گردد. این جا پایان پردهٔ اول نمایش است.

در پردهٔ دوم، کشمکش رستم و سهراب مطرح می‌شود که هم چنان باکشمکش درونی رستم توأم است، زیرا سهراب با پرسش‌هایش و با سیمای خود که جوانیِ رستم را پیش چشم او مجسّم می‌کند، به این کشمکش دامن می‌زند. امّا رستم به خود فریبی ادامه می‌دهد تا آن جا که حتّی سهراب را نیز فریب می‌دهد و بعد از این فریب است که بر او چیره می‌شود. قتل فرزند، شناسایی، تأسف و پریشانی و... پایان.

چنین برداشت‌های نمایشی، نشانگر انعطاف این داستان برای نوشتن نمایشنامه‌های مختلف و از سویی بیانگر ارزش دراماتیک داستان رستم و سهراب است.

۱ـ همان، ص ۹۱.

۲ـ موقعیت،مجموعه شرایط مادی و روانی است که در زمانی‌معین، مجموعه‌ای‌رابه‌طوردقیق‌مشخص‌می‌کند.

۵ـ الگوی اقتباس: طرح یک سریال داستانی از داستان سیاوش

پخش سریال‌های افسانه جنگ جویان کوهستان، افسانه سه برادر، دوقلوهای افسانه‌ای و جذب میلیون‌ها بیننده، نشانگر قابلیت‌های نمایشی بسیار داستان‌های افسانه‌ای است. اگر هوش و فراست و توانایی‌های خارق‌العاده دوقلوهای افسانه‌ای ـ با وجود ناهم‌خوانی‌های فرهنگی و تاریخی ـ قابلیت جذب مخاطب کودک و نوجوان ایرانی را داراست، داستان‌های کودکی و نوجوانی فریدون، زال، رستم، سهراب، سیاوش و کی‌خسرو، علاوه بر دارا بودن عناصر قوی دراماتیک، از مزیّت پیوستگی تاریخی با مخاطب ایرانی نیز برخوردار است.

اگر افسانهٔ سه برادر، توانمندی‌های رزمی و روحیهٔ صمیمیت و همبستگی را به نمایش می‌گذارد، داستان‌های نجات کی‌خسروِ نوجوان و فرنگیس به دست گیوِ جوان، نجات بیژن جوان به دست رستم جهان پهلوان، دلاوری‌های اسفندیار جوان در جنگ با سالار چین، عبور از هفت خان و... سرشار از جاذبه‌های نمایشی است.

و بالاخره اگر سریال‌هایی چون جنگجویان کوهستان، از افسانه‌های خاور دور جنگجویانی را به تصویر می‌کشد که نماد خباثت یا مهربانی‌اند و دارای قدرت‌های خارق‌العاده‌ای چون مهارت در شمشیر زنی و هنرهای منحصر به فردی هم چون باد، دویدن و... هستند، شاهنامهٔ فردوسی سرشار از داستان‌های حماسی و صحنه‌های کاملاً تخیلی است: داستان «اکوان دیو»، که توانایی غیب شدن و به پرواز در آمدن را دارد، افراسیاب که دو زیست است و اسفندیار که روئین تن است، از این حماسه‌ها و قهرمان‌های محیرالعقول به شمار می‌روند.

هر چُند شاید در نگاه اوّل، تهیّه فیلم‌ها و سریال‌های داستانی از شاهنامه به خاطر هزینه‌های سنگین صحنه، لباس و سیاهی لشکر آن مقرون به صرفه نباشد، امّا تأثیر شگرف این گونه برنامه‌ها در تقویت روحیهٔ وحدت و غرور ملّی در مقابل هزینه‌های آن قابل قیاس نیست، از سویی، می‌توان برای شروع ساخت این داستان‌های دراماتیک از نقاشی‌های متحرک آغاز نمود.

ارائه طرح کلی یک سریال داستانی از داستان سیاوش در همین راستاست:

قسمت اول (شرح کلی حوادث): اوّلین دیدار

داستان با ورود شکوهمند سیاوش به پایتخت و استقبال سرداران سپاه ایران و کاووس شاه و سودابه و دخترانش از سیاوش آغاز می‌شود. در این هنگام، گرگین میلاد که از دلاوران ایرانی

است، یک باره اطراف خود را خالی می‌بیند. هم چنین او که چشم به یکی از دختران کاووس و سودابه دارد، با چشم خود می‌بیند که دختر مورد علاقه‌اش چگونه به طرف سیاوش جذب می‌شود. او وقتی شور و هیجان جمعیت را در استقبال از سیاوش می‌بیند، خود را به سودابه رسانده، در گوش او زمزمه می‌کند که از این به بعد سوگلی شاه، دیگر تو نیستی.

همزمان جشنی در پایتخت به پا شده و یکی از شاهزادگان (گرگین میلاد)، ضمن طعنه زنی به سیاوش، از او می‌خواهد که آن چه را طی سال‌ها از رستم آموخته به نمایش بگذارد. سیاوش پاسخ می‌دهد که رستم بیش از آن که درس رزم به من بیاموزد، درس پاکی آموخته است. مجادلهٔ آن دو شدت می‌گیرد. سیاوش آمادهٔ نبرد می‌شود، ولی کاووس اجازه نمی‌دهد. در این لحظه سودابه از شوهرش درخواست می‌کند که نبرد برگزار شود. گرگین و سیاوش به کشتی می‌پردازند. سیاوش، پس از کش و قوسی، برنده‌ی میدان می‌شود. سودابه مشعوف‌تر از بقیه به نظر می‌رسد. سیاوش را نزد خود می‌خواند، ولی سیاوش تنها به تکان دادن دستی برای او اکتفا کرده، به میان پهلوانان می‌رود.

طی گفتگوهای گرگین و سودابه و سیاوش و کاووس، داستان یافتن مادر سیاوش، زادن او و رفتنش نزد رستم به رزمجویی و مرگ مادر سیاوش بیان می‌شود. سپس سودابه از کاووس می‌خواهد که سیاوش را به قصر فرا بخواند. سیاوش ابتدا مخالفت می‌کند، زیرا اعتقاد دارد زندگی نزد زنان، روحیهٔ پهلوانی را از او می‌گیرد، ولی کاووس به سیاوش گوشزد می‌کند که این امر توهین به نامادری او (سودابه) تلقی می‌شود. سیاوش به قصر می‌رود و پس از دیدار با سودابه، با تقاضای عشق سوزان سودابه روبرو می‌شود.

قسمت دوم (سرفصل‌های اصلی حوادث): گناه

- مخالفت سیاوش با عشق گناه‌آلود سودابه.
- اصرار سودابه و پیشنهاد سیاوش به سودابه مبنی بر، به همسری گزیدن یکی از دختران سودابه.
- مخالفت سودابه، درآویختن با سیاوش، فرار سیاوش و تهمت زدن به سیاوش.
- بحران این تهمت، شهادت دادن دروغین گرگین مبنی بر گناهکاری سیاوش و پا در میانی سردارانی چون طوس و گودرز برای اثبات بی گناهی سیاوش (طوس و گودرز در صحنه‌های

قسمت اول معرفی شده‌اند.)

ـ قرار برای گذشتن سیاوش از آتش مطابق رسمی کهن.

ـ گود نمودن وسط مسیر آتش به دست گرگین، با اشارهٔ سودابه.

ـ عبور معجزه آسای سیاوش از آتش و درخواست کاووس از سیاوش مبنی بر تعیین نمودن چگونگی مرگ سودابه.

قسمت سوم: گذشت

ـ گذشتن سیاوش از خون سودابه.

ـ اعلام شروع جنگ توران علیه ایران و لشکر کشی افراسیاب به ایران.

ـ آمادگی سیاوش برای رفتن به نبرد و همراه شدن گرگین با سیاوش به تحریک سودابه (سودابه شرط ازدواج گرگین و دخترش را کشتن سیاوش قرار می‌دهد).

ـ زهر آلود شدن جام شراب سیاوش به دست گرگین، رسیدن خبر به رستم و افتادن جام.

ـ مجادلهٔ افراسیاب، گرسیوز و پیران ویسه. پیران ویسه (وزیر مشاور افراسیاب) مخالف جنگ است، ولی گرسیوز (برادر افراسیاب) او را به جنگ ترغیب می‌کند و معتقد است چون بین ایرانیان درگیری داخلی وجود دارد، بهترین زمان حمله، همین حالاست.

ـ رسیدن پیک و آوردن خبر پیروزی‌های افراسیاب و گذشتن او از جیحون.

ـ آغاز مقابلهٔ رستم و فرار افراسیاب به آن سوی آب.

ـ هنگام بازگشت پیروزمندانهٔ سپاه ایران، گرگین، قطعه سنگ بزرگی را به سوی سیاوش می‌غلتاند.

قسمت چهارم: خواب هولناک

ـ قطعه سنگ به دست رستم مهار می‌شود.

ـ همزمان دو پیک از جبههٔ جنگ به پایتخت اعزام می‌شود؛ یکی آشکارا به نزد کاووس می‌رود و دیگری به صورت پنهانی از سوی گرگین به نزد سودابه. سودابه که از پیروزی‌های سیاوش باخبر شده است کاووس را متقاعد می‌کند که به خاطر حفظ جان پسرش، سیاوش و دیگر سربازان ایرانی، به سیاوش که در نامه، از او اجازهٔ عبور از جیحون را خواسته، اجازهٔ عبور ندهد. از سویی،

در پیکی دیگر به گرگین میلاد پیغام می‌دهد که دیگر سرداران را تحریک نماید تا بر خلاف خواست کاووس از جیحون عبور کنند.

ـ افراسیاب که پس از دیدن خوابی هولناک، از سوی موبدان با خبر می‌شود که کشتن سیاوش باعث کشته شدن خود او خواهد شد، به پیشنهاد پیران ویسه با سیاوش پیمان صلح می‌بندد و صدتن از نزدیکانش را به گروگان، نزد سیاوش می‌فرستد.

ـ سیاوش در جبهه می‌ماند و رستم به طرف پایتخت رهسپار می‌شود. از آن سو هم پیک گرگین، خود را به پایتخت و سودابه رسانده و پس از صحبتی در گوشی، از خستگی به کناری می‌افتد. سودابه پس از شنیدن خبر پیک، سراسیمه بلند می‌شود و فریاد می‌کشد. حالا دیگر وقت‌زدن ضربهٔ کاری من است.

قسمت پنجم: پیمان

سودابه که قبل از رسیدن رستم، به وسیله پیک گرگین از ماجرا با خبر شده، کاووس را تحریک می‌کند که چون اکنون افراسیاب در موضع ضعف قرار دارد، زمان انتقام فرار رسیده است و اکنون باید انتقام خون ایرج را از نوادگان سلم و تور گرفت.

وقتی رستم به پایتخت می‌رسد و خبر از پیمان صلح می‌دهد، کاووس بر می‌آشوبد و رستم را مواخذه می‌کند که چنین امر مهمی را چرا بدون اجازهٔ او انجام داده‌اند ؟ او تحت تأثیر القائات سودابه، پیکی به جبهه رهسپار می‌کند تا به سیاوش خبر بدهد که باید هر چه زودتر صد تن از بستگان افراسیاب را نزد او بفرستد تا خونشان را بریزد. هم چنین به سیاوش دستور می‌دهد که برخلاف معاهده، از رود عبور کرده، به افراسیاب حمله نماید.

ـ سیاوش که اعتقادی به پیمان شکنی ندارد، افراسیاب را در جریان خبر تازه می‌گذارد. گرسیوز نزد افراسیاب به پیران می‌آشوبد که این چه پیمانی بود و سیاوش از همان ابتدا قصدش فریب او و دستگیری بستگانش بوده است. پیران مخالفت کرده، پاکی‌های سیاوش را بیان می‌کند. افراسیاب در مجادلهٔ گرسیوز و پیران، طرف گرسیوز را می‌گیرد.

ـ افراسیاب آمادهٔ شبیخون می‌شود و می‌خواهد قبل از آن که سپاه رستم بار دیگر به یاری سیاوش بشتابد ، نزدیکانش را از مرگ برهاند.

قسمت ششم: آخرین راه

قبل از آن که افراسیاب حمله‌اش را آغاز کند، به وسیله پیران با خبر می‌شود که اینک سپاهیان زیادی به یاری سیاوش رسیده‌اند و حمله به او یعنی مرگ حتمی صد گروگان.

- پیران به سیاوش پیشنهاد پناهندگی می‌دهد. سیاوش به ناچار قبول می‌کند و با جمعی از یارانش به تورانیان پناهنده می‌شود.

- گرگین، یکی از همراهانش را به عنوان جاسوس نزد سیاهکار می‌فرستد، خود با سرعت روانهٔ پایتخت می‌شود و خبر شادی بخش پناهندگی سیاهکار را به سودابه می‌رساند.

- هم زمان با جشن عروسی گرگین و دختر سودابه، رستم غمگین و گرفته، پایتخت را به سوی زابل ترک می‌کند.

قسمت هفتم: حسادت

سیاهکار در توران شهری زیبا ساخته، با فرنگیس دختر افراسیاب ازدواج می‌کند و در رزم‌هایی دوستانه، همهٔ پهلوانان توران را مغلوب می‌کند و بالاخره بیش از پیش مورد حسادت گرسیوز (که خود را پادشاه بعدی توران می‌داند و سیاوش رقیب او محسوب می‌گردد) قرار می‌گیرد.

- تماشاگران و پهلوانان ایرانی و تورانی در یک صحنه نمادین، از سیاهکار در مقابل گرسیوز حمایت می‌کنند و در این زمان، جاسوس گرگین زیر گوش گرسیوز زمزمه می‌کند: «فکر کنم سیاهکار جای تو را در جانشینی افراسیاب بگیرد».

قسمت هشتم: قربانی

گرسیوز نزد افراسیاب، از سیاهکار بدگویی می‌کند. فرستادهٔ گرگین، به تضاد میان افراسیاب و سیاهکار دامن می‌زند. در نتیجهٔ سعایت گرسیوز، افراسیاب دستور دستگیری سیاهکار را صادر می‌کند و در نتیجه‌ی بدگویی فرستادهٔ گرگین، سیاوش که قبلاً برای مقابله با افراسیاب آماده شده، مقاومت می‌کند ولی بالاخره با وساطت پیران دستگیر می‌شود و سرش بریده می‌شود.

- پیران موفق می‌شود که فرنگیس، دختر افراسیاب و همسر سیاهکار را که متهم به مرگ شده است، از مهلکه نجات داده، با فرزندش کی‌خسرو به یک شبان آشنا بسپارد.

قسمت نهم: مرگ سیاهکار

رستم که از مرگ سیاهکار باخبر شده، خود را به پایتخت می‌رساند تا سودابه را بکشد. سودابه نیز پرده از راز خود و ماهیت واقعیِ گرگین برمی‌دارد. کاووس که به اوج پاکی سیاوش آگاه شده در را به روی سودابه می‌بندد. در همین زمان، رستم، گرگین را به کمند کشانده، به قصر می‌آورد و در مقابل چشمانِ کاووس می‌کشد (گرگین قبل از مرگ، سودابه را به قتل می‌رساند).

قسمت دهم: تاجر آشنا

پیران به کی‌خسرو (پسر سیاوش) که حالا نوجوانی است رشید و بلند بالا یاد می‌دهد که در مقابل سؤالات احتمالی افراسیاب خود را به نادانی بزند. افراسیاب که از خطر احتمالی کی‌خسرو در عذاب است، او را نزد خود خوانده، با او به گفتگو می‌نشیند. سپس به پیران می‌گوید: راست گفتی که هر چند شاهزاده است، امّا نزد این شبان، از مغز تهی شده است. هر چه از او سؤال می‌کنم، پاسخی می‌یابم که بسیار دور از عقل است.

- رستم در هیئت بازرگانان به همراه چند تن از یارانش از جمله گیو، به سوی توران راه می‌افتند.

قسمت یازدهم: پایان

رستم به توران می‌رسد و با اهدای هدایای گران بها به گرسیوز اجازه‌ی فروش کالاهای خود را در سایه‌ی امنیت او کسب می‌کند. فرنگیس خود را به مرد بازرگان (رستم) می‌رساند و از او می‌خواهد که در صورت امکان، در بازگشت به ایران برای کاووس خبر ببرد که نوه‌اش زنده است. رستم با او قرار می‌گذارد که شب هنگام کی‌خسرو را ببیند.

- رستم قبل از بیرون رفتن از شهر، به قصر گرسیوز حمله برده، وی را به قتل می‌رساند، امّا افراسیاب موفق می‌شود با لباس خواب بگریزد.

- پس از جنگ و گریزی طولانی، افراسیاب؛ پای همان درختی که از خون سیاوش روییده، در تله‌ی رستم گرفتار آمده و به هلاکت می‌رسد.

- رستم، گیو و دیگر پهلوانان، کی‌خسرو و فرنگیس را به پایتخت ایران می‌رسانند.

تمهیدات

برای ارائه این طرح و دراماتیزه کردن محورهای کلی حوادث، تمهیداتی اندیشیده شده است که از این قرارند:

ـ انتخاب آغازی که در عین نمایشی بودن، معرفی شخصیت‌های اصلی داستان را نیز به عهده دارد.

ـ به پایان رساندن اپیزودها در مقاطع حساس و هیجان انگیز.

ـ زمینه چینی شناخت شخصیت‌ها، هم چون شناخت رستم، قبل از ورود او و در خلال گفتگوهای دیگر شخصیت‌ها.

ـ حذف زواید: علاوه بر حذف پند و اندرز و مقدمه داستان، حوادث فرعی داستان که به وحدت موضوع لطمه وارد می‌کرد، حذف گردیده است (هم چون داستان ازدواج سیاوش و جریره، یافتن مادر سیاوش و...).

ـ اضافه نمودن شخصیت‌های دیگر: گرگین میلاد یکی از شخصیت‌های شاهنامه است که در داستان بیژن و منیژه حضوری جدی دارد، ولی در این داستان از وی به عنوان یک ضد قهرمان در مقابل سیاوش استفاده شده است. هم چنین است پهلوانی که همراه سیاوش به توران پناهنده می‌شود.

ـ اضافه نمودن حوادث دیگر.

ـ خلاصه نمودن برخی صحنه‌ها و حوادث در قالب یک گفتگو.

فصل ششم

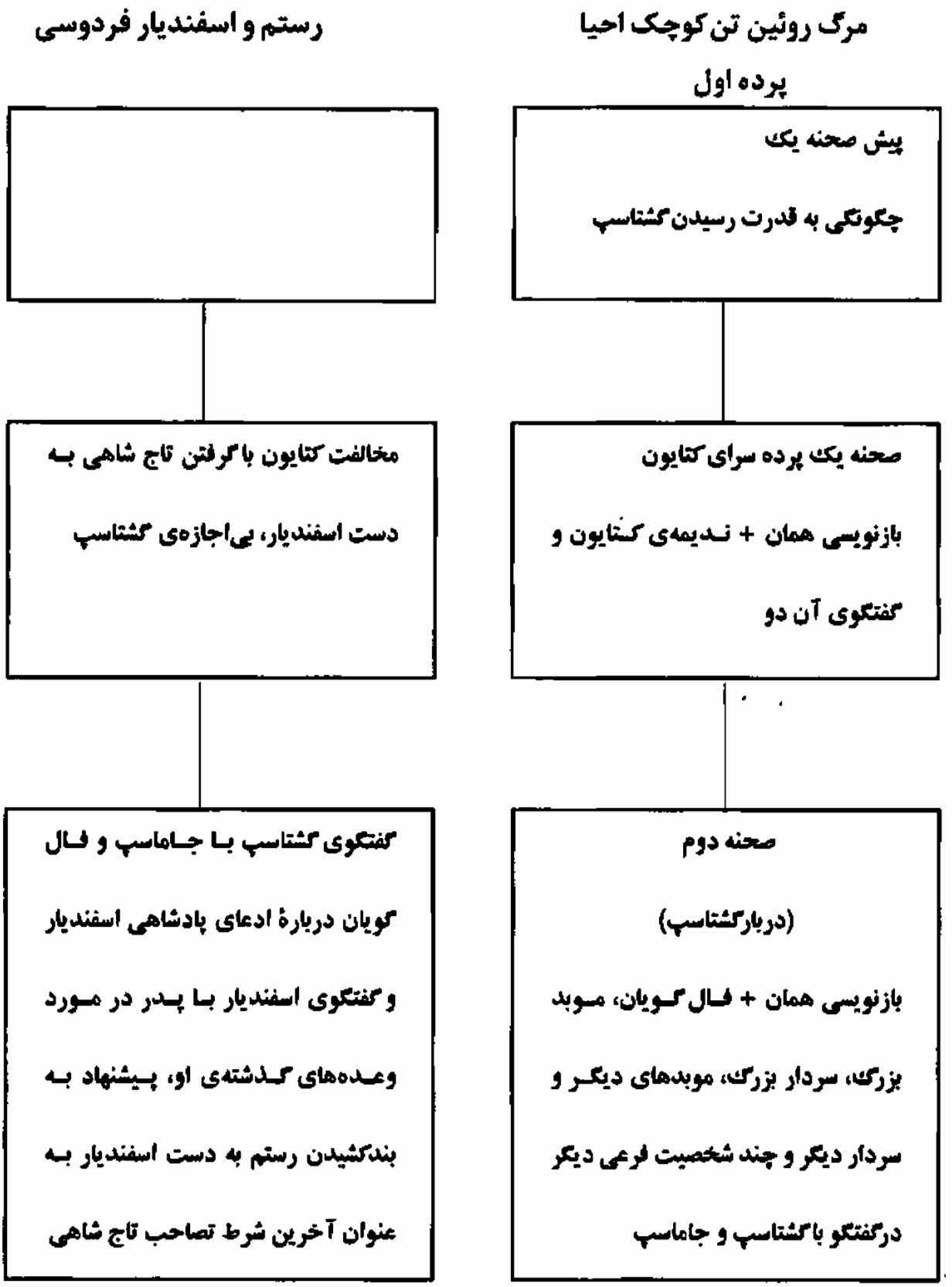
بررسی تطبیقی یک نمایشنامه با داستان‌های اصلی

۱ ـ بررسی تطبیقی نمایشنامهٔ مرگ روئین تن[۱] با داستان رستم و اسفندیار شاهنامه فردوسی

نمایشنامه مرگ روئین تن، بازنویسی[۲] داستان رستم و اسفندیار است. نویسنده کاملاً به متن وفادار بوده و به جای روایت‌های فردوسی، سراینده این منظومه از دو نقال استفاده کرده است. قبل از هر سخن دیگر، ابتدا صحنه‌های نمایشنامه را با صحنه‌های متن اصلی مقایسه نموده، در خاتمه شیوه‌های اقتباس کوچک احیا را بررسی می‌کنیم:

۱ـ مرگ روئین تن نوشته کوچک احیا، تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۷۰

۲ـ بازنویسی، راه میانه‌ی ساده کردن یک متن و باز آفرینی متن است و در این مرحله، علاوه بر ساده کردن زبان داستانی، صحنه‌های داستان نیز گسترش می‌یابد.


مرگ روئین تن کوچک احیا
پرده اول
پیش صحنه یک
چگونگی به قدرت رسیدن گشتاسپ
صحنه یک پرده سرای کتایون
بازنویسی همان + ندیمه‌ی کتایون و
گفتگوی آن دو
صحنه دوم
(دربارگشتاسپ)
بازنویسی همان + فال گویان، موبد
بزرگ، سردار بزرگ، موبدهای دیگر و
سردار دیگر و چند شخصیت فرعی دیگر
درگفتگو با گشتاسپ و جاماسپ
رستم و اسفندیار فردوسی
مخالفت کتایون با گرفتن تاج شاهی به
دست اسفندیار، بی‌اجازه‌ی گشتاسپ
گفتگوی گشتاسپ با جاماسپ و فال
گویان دربارهٔ ادعای پادشاهی اسفندیار
و گفتگوی اسفندیار با پدر در مورد
وعده‌های گذشته‌ی او، پیشنهاد به
بندکشیدن رستم به دست اسفندیار به
عنوان آخرین شرط تصاحب تاج شاهی

پرده دوم

(پیش صحنه پرده دوم)

روایت روایت‌های قبل از داستان رستم و اسفندیار در پیمان گشتاسپ مبنی بر دادن پادشاهی به اسفندیار

پرده دوم صحنه یک

(ایوان اسفندیار)

گفتگوی اسفندیار و برادرش پشوتن و بهمن، پسر اسفندیار، در مخالفت رفتن اسفندیار به زابل و تأکید جاماسپ مبنی بر لزوم رفتن وی به زابل

صحنه دوم

(سراپرده اسفندیار)

همان

گفتگوی کتایون و اسفندیار و مخالفت کتایون با رفتن اسفندیار و پسرانش به زابل

پرده سوم

پیش صحنه یک

دو نقال، داستان رها شدن اسفندیار از بند و گذشتن او از هفت خان و نجات جان خواهران را بیان می‌کنند.

(خرگاه اسفندیار بر کرانه‌ی هیرمند)

گفتگوی اسفندیار با موبد بزرگ، سرکرده‌ی سپاهیان یکی دیگر از سرداران یکی از موبدان و پشوتن و بهمن در مورد لزوم فرستادن بهمن به سوی رستم ـ (حذف) یک حادثه‌ی فرعی

سپاه اسفندیار بر سر دوراهی می‌رسد. شتری که پیش سپاه حرکت می‌کند، می‌خوابد و به سوی کابل نمی‌رود. اسفندیار دستور می‌دهد که سر شتر را ببرند. سپس در کنار هیرمندخیمه زده و پس از برپایی مجلس بزم به یارانش می‌گوید که بهتر است سفیری نزد رستم بفرستیم تا خود به این مکان آمده و دست به بند دهد.

صحنه دوم

گوشه‌ای از دشت

این صحنه در قالب گفتگوی سه تن از سپاهیان اسفندیار بیان می‌شود

ـ (حذف) گفتگوهای بهمن و اسفندیار مبنی بر لزوم پاسداشت گوهر شاهزادگی

پندهای اسفندیار به بهمن، حرکت بهمن برای دیدن اسفندیار، دیدار زال، انداختن سنگ خارا به سوی رستم و معلوم شدن قدرت بی‌کران رستم

دیدار رستم و بهمن، نپذیرفتن رستم برای دربند رفتن و پیشنهاد گنج‌های بسیار به اسفندیار در مقابل گذشتن از این درخواست
صحنه سوم
(خرگاه اسفندیار)
همان + حضور پشوتن و موبد بزرگ در گفتگوها
گفتگوی اسفندیار و بهمن و برآشفتن اسفندیار بر پسر به خاطر مهربانی نمودن با رستم
همان + حضور نوش آذر، پشوتن و موبد بزرگ در گفتگو
تبدیل گفتگوی گرم رستم واسفندیار به کشمکش آن دو بر سر گوهر و نژاد و نخواندن اسفندیار رستم را به میهمانی

پرده چهارم صحنهٔ یک (ایوان رستم)
همان + حضور زواره و فرامرز در گفتگوی زال و رستم
ـ با حذف پند پشوتن به اسفندیار

پند پشوتن به اسفندیار مبنی بر نجنگیدن با رستم. و گفتگوی زال با رستم. و گفتگوی زال با رستم در مورد عواقب کشته شدن به دست اسفندیار و کشتن اسفندیار

گفتگوی زواره و رستم در حضور سپاه در مورد مخالفت رستم با دخالت سپاه در جنگ و پیروی اسفندیار از دخالت ندادن سپاه در جنگ.
پیشنهاد رستم برای جلوگیری از جنگ با اسفندیار و آغاز درگیری تن به تن

صحنه دوم
(گوشه‌ای از میدان نبرد)
گفتگوی دو سیاهی در مورد چگونگی کشته شدن نوش آذر و مهرنوش و ادامه‌ی صحنه یاگفتگوی پشوتن، بهمن و

روایت فردوسی از چگونگی کشته شدن نوش آذر و مهرنوش (پسران اسفندیار) به دست زواره و فرامرز. و پرخاش اسفندیار به رستم مبنی بر عهد شکنی و دخالت سپاهیان در جنگ

زخمی شدن رستم و رخش و گریختن رستم به بالای کوه، پیشنهاد دوباره‌ی اسفندیار به رستم در دست دادن به بند، مهلت خواستن رستم از اسفندیار، گفتگوی اسفندیار و پشوتن در مورد فرستادن جسد دو پسر خود به نزد گشتاسپ
صحنه سوم (ایوان رستم)
چاره جویی رستمِ زخمی از زال و رودابه و زواره
رأی زدن رستم با خویشان، تعلّل رستم در ارائه نبرد
چاره جویی زال و رستم از سیمرغ در شکست اسفندیار و بهبود زخم‌های رستم به دست سیمرغ و معلوم شدن عاقبت شوم کشنده اسفندیار
(وتهیّه شاخ گز)
پیش صحنه چهارم
در گفتگوی نقّال اوّل و نقّال دوّم، چاره جویی از سیمرغ روایت می‌شود.

صحنه چهارم
(گوشه‌ای از میدان نبرد)
اسفندیار بر خاک افتاده است و بهمن، فرامرز، پشوتن و رستم و زال با او به زاری گفتگو می‌کنند. زواره از برادرش رستم می‌پرسد آیا واقعاً می‌خواهی مسئولیت تربیت بهمن، پسر اسفندیار را بپذیری و رستم تأکید می‌کند و دستور می‌دهد تا اسباب تشییع با شکوه تابوت اسفندیار فراهم شود.

ادامه رجزخوانی دو پهلوان، تیرا انداختن رستم به سوی اسفندیار، نالهٔ رستم بر جسم خونین اسفندیار، توصیهٔ اسفندیار به رستم مبنی بر تربیت پسرش، بهمن و چشم پوشی از تنبیه سپاه بی‌سردار

پشوتن تابوت اسفندیار را نزد گشتاسب می‌آورد. همزمان با آغاز سوگواری در مرگ اسفندیار، نکوهش گشتاسب هم شروع می‌شود.

رستم، بهمن را پس از آموزش پهلوانی به پایتخت می‌فرستد.

تمهیدات: (بررسی و تحلیل نمایشنامه مرگ روئین تن)

نمایشنامه‌ی مرگ روئین تن، بازنویسیِ رستم و اسفندیار شاهنامه محسوب می‌شود و کوچک احیاء، (نویسندهٔ نمایشنامهٔ مرگ روئین‌تن) تغییرات اساسی در متن ایجاد ننموده است. با این حال وی برای دراماتیزه نمودن داستان فردوسی، تغییراتی جزئی داده که در جای خود بسیار مهم هستند. از جمله‌ی این تغییرات است:

ـ توزیع گفتگوها میان شخصیت‌های دیگر، مثلاً در اصل متن، گشتاسب و اسفندیار در مورد شرط تصاحب تاج گفتگو می‌کنند، در حالی که کوچک احیاء، برای زدودن ملال این گفتگوی دو طرفهٔ طولانی، جاماسپ و قبل از آن موبد بزرگ، سردار بزرگ، موبدان دیگر و سردار دیگری را وارد صحنه کرده و به آنها هم اجازه می‌دهد تا در صحنه حضور یافته، در گفتگو شرکت نمایند.

ـ فردوسی بدون ایجاد بحران و تعلیقی خاص، خبر نزدیک بودن مرگ اسفندیار را به گوش گشتاسب می‌رساند، در حالی که کوچک احیاء، با طولانی کردن این بخش، از گفتگوی گشتاسب و فال گویان و جاماسپ و ایجاد حالت تعلیق در گفتگو، در دراماتیک کردن صحنه کوشیده است.

ـ پیش صحنهٔ پردهٔ اوّل کوچک احیاء، هم چون مقدمهٔ فردوسی غیر دراماتیک و برای داستان اضافی است. ضمن آن که کوچک احیاء، لهراسب را پسر کی‌خسرو می‌نامد که این اشتباهی مسلم در اقتباس وفادارانه به شمار می‌رود.

از تمهیداتی که کوچک احیاء در داستان مرگ روئین تن استفاده کرده است، استفاده از دو نقال در پیش صحنه‌ها برای روایت زمینه‌های داستان رستم و اسفندیار است.

ـ مرگ روئین تن عنوان خوبی برای این نمایشنامه نیست؛ چراکه خواننده یا تماشاگر با دیدن عنوان نمایشنامه، داستان را تا آخر خواهد خواند و این گونه از تأثیر اوج داستان کاسته خواهد شد.

ـ استفاده از نقال در پیش صحنه‌ها و روایت داستان‌ها، هر چند باعث شناخت بیشتر از گذشته اسفندیار و... خواهد شد، امّا به یاد داشته باشیم که بهترین نوع معرفی شخصیت، معرفی او در عمل است؛ نه روایت مستقیم یا در خلال گفتگو.

ـ حذف زواید: به عنوان مثال فردوسی در روایت لشکر آوردن اسفندیار به زابل، چنین می‌سراید که پس از آن که سپاه به دو راهی گنبدان و کابل می‌رسد، شتری که در پیش سپاه حرکت می‌کرد، از حرکت باز می‌ماند (شتر هشدار می‌دهد)، گویی «با خاک گشتست یکی...»

چنان که:

همه چوب زد بر سرش ساروان ز رفتن بماند آن زمان کاروان

و بالاخره سپاه با ذبح شتر به راه خود ادامه می‌دهد. این صحنه هر چند نشانه‌ای شوم برای اسفندیار است، امّا در هر حال یک حادثهٔ فرعی محسوب می‌شود که بود و نبودش تأثیر چندانی در داستان به جای نمی‌گذارد. به همین خاطر، کوچک احیاء، این صحنه را در نمایشنامه‌ی مرگ روئین تن حذف کرده و با این عمل به حقیقت مانندی داستان نیز کمک نموده است. هم چنین با این کار، ضمن گریز از حادثه‌ای فرعی، خود را با هزینهٔ گزاف وسایل صحنه، با ساخت نمادهای مورد نظر و غیر ضروری درگیر نساخته است.

ـ حذف پند و اندرزهای داستان نیز در همین راستا صورت گرفته است.

ـ در داستان رستم و اسفندیار فردوسی، نوش آذر، بی آن که حضوری جدی در داستان داشته باشد، به عنوان طلایهٔ‌ی اوج درگیری رستم و اسفندیار، به دست زواره برادر رستم کشته می‌شود. مرگ شخصیتی که یکباره و بدون هیچ گونه مقدمه‌ای وارد داستان شده، گرچه در جهتِ هدفِ کلیِ داستان، بی تأثیر نیست، امّا همدردی خواننده را بر نمی‌انگیزد. امّا کوچک احیاء با حضور نوش آذر از اوّل داستان و به همراه اسفندیار، او را به تماشاگران می‌شناساند (او حتی در چندین گفتگو وارد صحنه می‌شود).

کوچک احیاء حتّی زواره و فرامرز را هم در گفتگوها و همراه رستم شرکت می‌دهد تا بدین ترتیب کشندگان پسران اسفندیار نیز شناخته شوند.

ـ تلخیص حوادث در قالب گفتگوها.

ـ در نمایشنامه مرگ روئین تن، چاره جویی از سیمرغ در قالب گفتگوی دو نقال بیان شده است.

ـ کوچک احیاء هم چنین حادثهٔ فرو افکندن سنگ به دست بهمن را که از بخش‌های اصلی داستان نیست و بازسازی آن مشکل بود و روایت سادهٔ آن نیز فاقد جذابیت و غیر دراماتیک می‌نمود، با تمهید خلق سه سپاهی و در قالب گفتگوهای آنان بیان کرده است. این گفتگوها، علاوه بر این که نشان دهندهٔ قدرت خارق‌العاده رستم هستند از تطویل کلام هم می‌کاهند.

فصل هفتم

مقابلهٔ دو صحنه از نمایشنامهٔ رستم وسهراب پری صابری با اصل اثر

مقابله دو صحنه از نمایشنامه‌های رستم و سهراب پری صابری با اصل اثر تاحدودی می‌تواند چگونگی اقتباس یک اقتباس‌گر کهنه کار از شاهنامه را نشان دهد:

نقش آفرینان:

رستم

سهراب

نقّال

تهمینه

گردآفرید

شاه سمنگان

کی‌کاووس

افراسیاب

هجیر

بارمان

هومان

گیو

گودرز

موبد

پیک

همسرایان

نوازندگان

سرناها فغان می‌کنند. صحنه روشن می‌شود.

نقال:

به نام خداوند جان و خرد — کزین برتر اندیشه بر نگذرد

اگر تندبادی برآید زکنج — به خاک افکند نارسیده ترنج

ستمکار خوانیمش ار دادگر — هنرمند گوئیمش،اربی هنر

اگر مرگ داد است بیدادچیست — زداد این همه بانگ و فریاد چیست

از این راز، جان توآگاه نیست — بدین پرده، اندر ترا راه نیست

همه تا در راز رفته فراز — به کس بر نشد این در راز باز

کنون رزم سهراب و رستم شنو — دگرها شنیدستی این هم شنو

طوطیان شکرشکن و راویان شیرین سخن، چنین نقل کرده‌اند که روزی رستم جهان پهلوان ایران سر از خواب خوش برداشت و دل خویش را آشفته پنداست و «رخش»، اسب پیل پیکرش را برانگیخت و نرم نرمک به مرز توران رسید. به مرغزاری پر از گور و شور. به وجد آمد و برافروخت و بخندید و کمان برکشید و سر به دنبال گوران نهاد و نره گوری را بر زمین افکند و پوست بکند و بر فراز آتش کباب کرد و بخورد و کنار چشمه سیراب گشت و بخفت.

بخفت و بیآسود آن روزگار — چمان و چران رخش در مرغزار

آن گاه چند سوار تورانی سر رسیدند و رخش را که به بالایِ پیلِ سرخ رنگ می‌مانست و چون خورشید در میان آسمان می‌درخشید، دیدند و از هر سو بر او تاختند و گردنش را به بند کشیدند و به توران زمین بردند، تا هر چوپانی که اسبی ماده داشت، مادیانش را به سوی رخش کشاند. مگر رخش با او بیامیزد و کره‌ای به زورمندی و زیبائی‌اش بزاید.

از آن سوی رستم از خواب بیدار شد و رخش را ندید و برآشفت و لگام و زین اسب را به پشت گرفت و سراسیمه به دنبال رخش به سوی سمنگان شتافت.

رخش در بندکمان پرخاش کنان به این سو و آن سو کشانده می‌شود. و رستم به دنبال پای او قدم بر می‌دارد.

رستم:

بیابان چگونه گذاره کنم — ابا جنگجویان چه چاره کنم ؟
چه گویند ترکان که اسبش که برد — تهمتن بدینسان بخفت و بمرد
چنین است رسم سرای درشت — گهی پشت بر زین و گهی زین به پشت

موسیقی اوج می‌گیرد. تاریک می‌شود

رسیدن رستم به نزد شاه سمنگان

صحنه روشن می‌شود. مجلس بزم، در دربار شاه سمنگان ابوق‌های خبر به صدا درمی‌آید. همگان ساکت می‌شوند. پیک، سراسیمه وارد می‌شود

شاه: چه گردیده کاینسان بر آشفته روی — ز ره آمدی هر چه داری بگوی
پیک: زمن بر تو بادا شها بس درود — گران میهمانی به ما رو نمود
شاه: گران میهمان ؟
پیک: یل پر هنر، رستم نامدار!
شاه: یل پر هنر، رستم نامدار؟
پیک: به شهر سمنگان نهاد است روی !
شاه: به شهر سمنگان ؟
پیک: پیاده به راه است آن تاج بخش.
شاه: پیاده ؟
پیک: به نخجیرگه زو رمیدست رخش !

شاه نگران اشاره به بزرگان

شاه: همانا گزین نامور جنگجوی — سمنگان بگردد پر از گفتگوی
پذیره شویمش زپیر و جوان — مبادا برنجد جهان پهلوان

رستم وارد می‌شود. چهره مردانه‌اش چو خورشید می‌درخشد. همگان، خیره می‌مانند.

پیک: همی هرکسی گوید، این رستم است — و یا آفتاب سپیده دم است ؟
رستم: تهمتن منم، نام من رستم است — نژادم زسام است و از نیرم است
شاه: در این شهر مان نیکخواه توایم — ستاده به فرمان و راه توایم
رستم: مرابود اسبی همی گامزن — سم او ز فولاد خارا شکن
رها کردم او را بدین مرغزار — ز من دور شد بی لگام و فسار
پیک: بی لگام وفسار؟
رستم: ترا باشد ار بازجوئی سپاس — زیزدان به پاداش نیکی شناس
ور ایدون که رخشم نیاید پدید — سران را بسی سر بخواهم برید
پیک: سران را بسی سر بخواهی برید؟
شاه: تو میهمان ما باش و تندی مکن — به کام تو گردد سراسر سخن
پیک: که تندی و تیزی نیاید به کار — به نرمی برآید ز سوراخ مار
شاه: بجوئیم رخشت بیاریم زود — ایا پر هنر مرد کار آزمود

رستم آرام می‌شود

رستم: زگفتار نیکت دلم شاد شد — روانم ز اندیشه آزاد شد
سزایست رفتن بر خوان تو — یک امشب شوم شاد و میهمان تو

شاه فرمان به میهمان نوازی می‌دهد

شاه: ز شهر و ز لشکر سران را بخوان — سزاوار رستم به رامش نشان

موسیقی اوج می‌گیرد.

مجلس بزم باشکوهی برگزار می‌شود.

صحنه تاریک می‌شود.

آمدن تهمینه دختر شاه سمنگان نزد رستم

روشن می‌شود.

بزم به پایان رسیده است.

رستم در کناری آرام خفته است.

نقال: چو یک بهره زان تیره شب در گذشت — شباهنگ، بر چرخ گردان بگشت
سخن گفته آمد نهفته به راز — در خوابگه نرم کردند باز

زنی زیباروی چو خورشید تابان خراسان به بالین رستم می‌آید. رستم بیدار می‌شود و خیره می‌ماند.

رستم: نام تو چیست ؟

زن سکوت می‌کند

رستم: ایا مهر شب خیر، نام تو چیست؟ — چه جوئی شب تیره کام تو چیست ؟
تهمینه: گرفتار مهر تو، تهمینه‌ام — تو گوئی که از غم به دو نیمه‌ام
یکی دخت شاه سمنگان منم — ز پشت هژبر و پلنگان منم
به گیتی ز شاهان مرا جفت نیست — چو من زیر چرخ کبود اند کیست

سکوت...

به کردار افسانه از هرکسی — شنیدم همی داستانت بسی
که از دیو و شیر و پلنگ و نهنگ — نترسی و هستی چنین تیز چنگ
چنین داستان‌ها شنیدم ز تو — بسی لب به دندان گزیدم ز تو

پس از سکوتی بلند

رستم: یکی بوستانی تواندر بهشت — به بالای تو سرو دهقان نکشت
تهمینه: ترایم کنون گر بخواهی مرا — نبیند همی مرغ وماهی مرا
رستم: دو ابرو کمان و دو گیسو کمند — به بالا به کردار سرو بلند
تهمینه: یکی آن که بر تو چنین گشته‌ام — خرد را ز بهر هوا کشته‌ام
و دیگر که از تو مگر کردگار — نشاند یکی پورم اندر کنار
مگر چون تو باشد به مردی و زور — سپهرش دهد بهره کیوان و هور
سه دیگر که رخشت به جای آورم — سمنگان همه زیر پای آورم
رستم: ندیدم بدین‌سان پری چهره‌ای — شنیدم همی داستانت بسی
تهمینه: ترا یار و یاور خداوند باد — روان تو پیوسته خرسند باد
رستم: فرستم همی موبدی پیش شاه — دلش را برآرد نخست او به راه
به جای آورم رسم و آئین و کیش — سزاوار نام تو و نام خویش
تهمینه: خبر چون به شاه سمنگان رسد — از این شادمانی دلش بردمد
رستم: ز دیدار تومبتلا شد دلم — تو گوئی که درج بلا شد دلم

تاریک می‌شود. موسیقی اوج می‌گیرد.

مجلس پیوند رستم و تهمینه

روشن می‌شود. مجلس حالت روحانی دارد، شمع‌ها برافروخته‌اند. شاه، موبد، ژنده رزم، بزرگان، رستم، تهمینه، ندیمه، پیک ایستاده‌اند.

موبد: به نام خداوند کیوان و هور — فزاینده دانش و فر و زور
خدائی که در سینه مهر آفرید — بستان فریبنده چهر آفرید
خدائی که چون کردگیتی درست — به دل‌ها نشانید مهر از نخست
که آورد خاک و زمین چون پدید — زانسان دو تن، مرد و زن آفرید

سکوت

شاه: کنون گر که فرمان دهد شهریار — شود شوی دخترش، یل نامدار
که این ماه نو، بر تو فرخنده باد — سر بد سگالان تو کنده باد

رستم: خـــدای جـــهان را ســتایش کـــنم — بـــــر ایـــن شـــادمانی نـــیایش کـــنم
شاه: بـــه کـــام تـــو بـادا سـپهر بـلند — ز چشـــــم بـــــدانت نـــباش گـــزند
موبد: بـــه بـانگ نـــی و چـنگ و آواز عـود — بـــــه شـــادی بـــرآریـــد از دل ســـرود

همسرایان می‌خوانند.

رستم و تهمینه، سرمست پیوندی خجسته به سوی هم می‌آیند.

رستم تهمینه را بدرود می‌گوید

سپیده دمی خاکستری.

رستم،نشان ویژه‌ای به تهمینه می‌دهد و عازم ایران است.

موسیقی‌اندوه جدایی را می‌نوازد.

رستم: روانت خـرد تـن چـنان جـان پـاک — تـــو گـــویی کـــه بـهره نـداری ز خـاک
تهمینه: بـه کـردار افسـانه از هـرکسی — شـــــنیدم هـــــمی داســـتانت بســـی
بـــه تـــنها یکـــی گـــور بـــریان کـــنی — هـــــوا را بـــه شـــمشیر گـــریان کـــنی
بـرهنه چـون تـیغ تـو بـیند عـقاب — نـــیارد بـــه نـــخجیر گـــردن شـــتاب
رستم: بســـی گشـته‌ام در فـراز و نشـیب — نـــیم مـــرد گـــفتار و بـــند و فـــریب

سکوت

دریغا پری پیکر خوبروی ! دریغا دریغ...

تهمینه: دریغا دریغ ؟

رستم: هـــمانا کـــه بـــاید بـــه ایـــران روم — ســـــر دشـــــمنانش بـــــه زیـــر آورم
تهمینه: روی گـــر ز پـــیشم، روانـــم رود — تـــو جـــان مـــنی، بـــی تـــو جـــانم رود

سکوت بلند

رستم: منم از همه بد به ایران پناه...

تهمینه: شب تیره تنها به توران شوی — بگـــردی بـــر آن مـــرز و هـــم نـغنوی !
رستم: مگـــر بـــا ســواران بسیار خـوش — بـــــه زاول بـــرانـــم بـــر آرم خـــروش
تهمینه: به جستم همی کتف و یـال و
بـــــرت — بـــدین شـــهر کـــرد ایـــزد آبشـــخورت

رستم: دل و پشت ایران و نیران منم — به چنگال و نیروی شیران منم
تهمینه: یکی دخت شاه سمنگان منم — پزشک هژبر و پلنگان منم
رستم: مرا مادر از بهر این زاده است — هم این زور یزدان به من داده است
که ایران نگه دارم از دشمنان — به شمشیر و تیر و به گرز گران
یکی مهرهات می‌دهم یادگار — اگر دختر آرد تو را روزگار
بگیر و به گیسوی او سر بدوز — به نیک اختر و فال گیتی فروز
ورایدون که آید ز اختر پسر — ببندش به بازو نشان پدر
تهمینه: پذیرفتم از دادگر داورم — که هرگز ز پیمان تو نگذرم

تاریک می‌شود.

موسیقی اوج می‌گیرد.

سهراب

۱

اگر تند بادی برآید ز کنج — به خاک افکند نارسیده ترنج
ستم کاره خوانیمش از دادگر — هنرمند دانیمش ار بی هنر
اگر مرگ دادست بیداد چیست؟ — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟
از این راز جان تو آگاه نیست — بدین پرده اندر ترا راه نیست
همه تا در آز رفته فراز — به کس بر نشد این در راز باز
به رفتن مگر بهتر آیدش جای — چو آرام یابد به دیگر سرای
دم مرگ چون آتش هولناک — ندارد ز برنا و فرتوت باک
درین جای رفتن نه جای درنگ — بر اسب فناگر کشند مرگ تنگ
چنان دان که دادست و بیداد نیست — چو داد آمدش جای فریاد نیست
جوانی و پیری به نزدیک مرگ — یکی دان چو اندر بدن نیست برگ
دل از نور ایمان گر آگنده‌ای — ترا خامشی به که تو بنده‌ای
برین کار یزدان ترا راز نیست — اگر جانت با دیو انباز نیست
به گیتی دران کوش چون بگذری — سرانجام نیکی بر خود بری
کنون رزم سهراب رانم نخست — از ان کین که او با پدر چون بجست

۲

ز گفتار دهقان یکی داستان — بپیوندم از گفتهٔ باستان
ز موبد برین گونه برداشت یاد — که رستم یکی روز از بامداد
غمی بد دلش ساز نخچیر کرد — کمر بست و ترکش پر از تیر کرد
سوی مرز توران چو بنهاد روی — چو شیر دژ آگاه نخچیر جوی
چو نزدیکی مرز توران رسید — بیابان سراسر پر از گور دید
بر افروخت چون گل، رخ تاج بخش — بخندید و ز جای برکند، رخش
به تیر و کمان و به گرز و کمند — بیفگند بر دشت نخچیر چند
ز خاشاک وز خار و شاخ درخت — یکی آتشی بر فروزید سخت
چو آتش پراگنده شد پیلتن — درختی بجست از در باب زن
یکی نره گوری بزد بر درخت — که در چنگ او پَر مرغی نسخت
چو بریان شد از هم بکند و بخَورد — ز مغز استخوانش برآورد گرد
بخفت و برآسود از روزگار — چمان و چران رخش در مرغزار
سواران ترکان تنی هفت و هشت — بران دشت نخچیرگه بر گذشت
یکی اسپ دیدند در مرغزار — بگشتند گرد لب جویبار
چو بر دشت مر رخش را یافتند — سوی بند کردنش بشتافتند
گرفتند و بردند، پویان به شهر — همی هریک از رخش جستند بهر
چو بیدار شد رستم از خواب خوش — به کار آمدش بارهٔ دست کش
[بدان مرغزار اندرون بنگرید — ز هر سو همی بارگی را ندید]
غمی گشت چون بارگی را نیافت — سراسیمه سوی سمنگان شتافت
همی گفت کاکنون پیاده دوان — کجا پویم از ننگ تیره روان
چه گویند گردان که اسپش که برد — تهمتن بدین سان بخفت و بمرد
کنون رفت باید به بیچارگی — سپردن به غم دل به یکبارگی
کنون بست باید سلیح و کمر — به جایی نشانش بیابم مگر
همی رفت زین سان پر اندوه و رنج — تن اندر عنا و دل اندر شِکَنج

۳

چو نزدیک شهر سمنگان رسید / خبر زو به شاه و بزرگان رسید
که آمد پیاده گوِ تاج بخش / به نخچیرگه زو رمیدست رخش
پذیره شدندش بزرگان و شاه / کسی کو به سر بر نهادی کلاه
بدو گفت شاه سمنگان چه بود / که یارست با تو نبرد آزمود
درین شهرما نیکخواه توایم / ستاده به فرمان و راه توایم
تن و خواسته زیر فرمان تست / سر ارجمندان و جان آن تست
چو رستم به گفتار او بنگرید / ز بدها گمانیش کوتاه دید
بدو گفت رخشم بدین مرغزار / ز من دور شد بی لگام و فسار
کنون تا سمنگان نشان پی است / وز آنجا کجا جویبار و نی است
ترا باشد ار باز جویی سپاس / بباشم به پاداش نیکی شناس
گر ایدونک ماند ز من ناپدید / سران را بسی سر بباید برید
بدو گفت شاه ای سزاوار مرد / نیارد کسی با تو این کار کرد
تو مهمان من باش و تندی مکن / به کام تو گردد سراسر سخن
یک امشب به می شاد داریم دل / وز اندیشه، آزاد داریم دل
نماند پی رخش فرّخ نهان / چنان بارهٔ نامدار جهان
تهمتن به گفتار او شاد شد / روانش ز اندیشه آزاد شد
سزا دید رفتن سوی خان او / شد از مژده، دلشاد، مهمان او
سپهبد بدو داد در کاخ جای / همی بود در پیش او بر بپای
ز شهر و ز لشکر مهانرا بخواند / سزاوار با او به شادی نشاند
کسی کارندهٔ باده آورد ساز / سیه چشم و گل رخ بتان طراز
نشستند با رودسازان به هم / بدان تا تهمتن نباشد دژم
چو شد مست و هنگام خواب آمدش / همی از نشستن شتاب آمدش
سزاوار او جای آرام و خواب / بیاراست و بنهاد مشک و گلاب

۴

چو یک بهره از تیره شب درگذشت — شباهنگ بر چرخ گردان بگشت
سخن گفتن آمد نهفته به راز — در خواب گه نرم کردند باز
یکی بنده شمعی معنبر به دست — خرامان بیامد به بالین مست
پس پرده اندر یکی ماه روی — چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند — به بالا بکردار سرو بلند
روانش، خرد بود و تن، جان پاک — تو گفتی که بهره ندارد زخاک
از او رستم شیر دل خیره ماند — برو بر جهان‌آفرین را بخواند
بپرسید زو گفت نام تو چیست؟ — چه جویی شب تیره کام تو چیست؟
چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام — تو گویی که از غم به دو نیمه‌ام
یکی دخت شاه سمنگان منم — ز پشت هژبر و پلنگان منم
به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست — چومن زیر چرخ کبود اندکیست؟
کس از پرده بیرون ندیدی مرا — نه هرگز کس آوا شنیدی مرا
به کردار افسانه از هر کسی — شنیدم همی داستانت بسی
که از شیر و دیو و نهنگ و پلنگ — نترسی و هستی چنین تیزچنگ
شب تیره تنها به توران شوی — بگردی بران مرز و هم نغنوی
به تنها یکی گور بریان کنی — هوا را به شمشیر گریان کنی
هر آن کس که گرز تو بیند به جنگ — بدرّد دل شیر و چنگ پلنگ
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب — نیارد به نخچیر کردن شتاب
نشان کمند تو دارد هژبر — ز بیم سنان تو خود بارد ابر
چو این داستان‌ها شنیدم زتو — بسی لب به دندان گزیدم زتو
بجستم همی کفت و یال و برت — بدین شهر کرد ایزد آبشخورت
ترا ام کنون گر بخواهی مرا — نبیند جزین مرغ و ماهی مرا
یکی آنک برتو چنین گشته‌ام — خرد را ز بهر هوا کشته‌ام
و دیگر که از تو مگر کردگار — نشاند یکی پورم اندر کنار
مگر چون تو باشد به مردی و زور — سپهرش دهد بهره کیوان و هور

سه دیگر که اسپت به جای آورم / سمنگان همه زیر پای آورم
چو رستم بدان سان پری چهره دید / ز هر دانشی نزد او بهره دید
و دیگر که از رخش داد آگهی / ندید ایچ فرجام جز فرّهی
بفرمود تا موبدی پرهنر / بیاید بخواهد ورا از پدر
چو بشنید شاه این سخن شاد شد / بسان یکی سرو آزاد شد
[بدان پهلوان داد آن دخت خویش / بدان سان که بودست آیین و کیش]
[به خشنودی و رای و فرمان اوی / به خوبی بیاراست پیمان اوی]
[چو بسپرد دختر بدان پهلوان / همه شادگشتند پیر و جوان]
ز شادی بسی زر برافشاندند / ابر پهلوان آفرین خواندند
که این ماه نو بر تو فرخنده باد / سر بدسگالان تو کنده باد
چو انباز او گشت با او به راز / ببود آن شب تیره دیر و دراز
چو خورشید تابان ز چرخ بلند / همی خواست افگند رخشان کمند
به بازوی رستم یکی مهره بود / که آن مهره اندر جهان شهره بود
بدو داد و گفتش که این را بدار / اگر دختر آرد ترا روزگار
بگیر و به گیسوی او بر بدوز / به نیک اختر و فال گیتی فروز
ور ایدونک آید ز اختر پسر / ببندش به بازو نشان پدر
به بالای سام نریمان بود / به مردی و خوی کریمان بود
فرود آرد از ابر پرّان عقاب / نتابد به تندی بر او آفتاب
[همی بود آن شب بر ماه روی / همی گفت از هر سخن پیش اوی]
چو خورشید رخشنده شد بر سپهر / بیاراست روی زمین را به مهر
[به بدرود کردن گرفتش به بر / بسی بوسه دادش به چشم و به سر]
[پری چهره گریان ازو باز گشت / ابا انده و درد انباز گشت]
بر رستم آمد گرانمایه شاه / بپرسیدش از خواب و آرام گاه
چو این گفته شد مژده دادش به رخش / برو شادمان شد دل تاج‌بخش
بیامد بمالید و زین بر نهاد / شد از رخش، رخشان و از شاه، شاد

* * *

فصل هشتم

بررسی تطبیقی یک نمایشنامهٔ حماسی اقتباس شده، با اصل اثر

چگونگی اقتباس و خلق یک نمایشنامه

ـ نام اثر داستانی اصلی: حماسهٔ آرش (منظومه‌ای داستان گونه در قالب چهار پاره، سرودهٔ مهرداد اوستا)

ـ نام اثر اقتباس شده: حماسه آرش (نمایشنامه‌ای روایتی، نوشته عبدالرضا فرید زاده)

اثر اصلی در مجموعهٔ شراب خانگی ترس محتسب خورده و نیز در چاپی مستقل منتشر شده است.

اثر اقتباس شده به چاپ نرسیده است، امّا در کنگرهٔ بزرگداشت استاد اوستا به کارگردانی و بازی نویسنده (در نقش راوی ـ نقّال) به اجرا درآمده است.

راوی حماسهٔ آرش شخصی شاعر است و داستان بیشتر بر بستر توصیف موقعیت و حادثه حرکت می‌کند با این آغاز:

بـــیابان در بـــیابان، دشت در دشت — بـلا بـود و بـلاخون بـود و خـون بـود
هـجوم تـرک صـحراگـرد خـون ریـز — زجـیحون رانـد چـون مـوج سـتاره
چـنان کـز آن بـلای خـانمان سـوز — ســـتاره هـــرشب از گـردون نـظاره

شـــبیخون آن هـراس مـردمی سـوز — بـه هـر جـا بـود، خـون از تـیغ پـالود

ز خـوارزم و خـراسـان، شـهر هـر شـهر　　سـراسـر در دهـان، آتش بُـد و دود...

راوی (شاعر) ضمن بیان حماسی موقعیت و حادثه، با زبانی محکم و فخیم، گه گاه عواطف خواننده یا توأماً عاطفه و تعقل او را نشانه رفته، پند و تعلیم می‌دهد، تهییج می‌کند و...

بـزی هـم چـون عـقابی دور پـرواز　　کـه جـویند از تـو در گـردون نشـانه

بـــه اوج ســـرفرازی پـــرگشایی　　فـــراز ســـربلندی آشـــیانه....

اندوه و رنج مردم، وضعیت لشکریان ایران و توران، اوضاع میدان جنگ و... توصیف و نقل می‌شوند و از یک سوم پایانی پس از آن که لشکر ایران در تنگنا قرار گرفته، در یک دژ، محصور می‌شوند و به ناچار درخواست صلح ـ امّا صلحی جوانمردانه ـ می‌کنند و دشمن به تمسخر و تحقیر پیشنهاد می‌کند که تیراندازی از ایران تیری پرتاب کند و مسافت پرواز تیر، مرز ایران را مشخص کند، آرش وارد داستان می‌شود. و از این جاست که توجه راوی (شاعر) به آرش معطوف شده و ته رنگی کم مایه از شخصیت سازی به گونه‌ای تقریباً یک بُعدی را در منظومه می‌بینیم:

...ســـپیده مـــی‌دمید آرام و آرش　　خـــراســـان را در آن آیـینه مـی‌دید

ز ســـاری تـــا نشـــابور و ســمرقند　　هـــمه بـوم و بـر دیـرینه مـی‌دید...

فسـونی بـر سـرش از خشـم لرزیـد　　فـریبی بـر امـیدش دیـده تـر کـرد

فســونی بـــر لبـــانش نـاله سـرداد　　دریـغی در نگـاهش دیـده تـرکرد...

گـرفت از خشـم، ابـروی کمان، خـم　　دم پـــیکان زقـــوس چـــرخ تـــابید

بـــه چشـــمی از بـن پـیکان پـولاد　　ز ســـاری ســـاحل آمـویه را دیـد...

و پس از رهان کردن تیر:

از آن بـــالای ســـرو آســا بـــه یک دم　　فـــروزان آذری مـــاند و دگـــر هـیچ

چـــو در نـــاوَک فـرو پـیچید، از وی　　بـه جـا خـاکستری مـاند و دگـر هـیچ

آرش جان می‌بازد و تیرش وسعتی فراخ را به عنوان کشور ایران تعیین می‌کند و راوی نتیجه می‌گیرد:

بـــود گـــاهی کـــه مـردی آسـمانی　　بـــه جـــانی ســـرفرازد لشکـری را

نـــهد جـــان در یکـــی تـیرو، رهـاند　　ز نـــنگ و تـــیره روزی کشـــوری را

چنان که مشاهده می‌شود حادثه و موقعیت بر شخصیت‌سازی غلبه دارند و آرش تنها شخصیتی است که روی حالات و اعمالش مانور داده می‌شود. دیالوگی نیز برای او در نظر گرفته

نشده است. به شخصیت دیگری نیز در سراسر منظومه پرداخته نشده است. در تبدیل داستان منظومه به نمایش، تغییرات زیادی در آن صورت گرفته است از جمله:

۱ـ مختصات آرش، مختصاتی پهلوانی و حماسی است. به او قابلیت و پتانسیل شخصیت دراماتیک شدن داده است.

۲ـ دو مکان اصلی اتفاق (دژ محاصره شدهٔ ایران ـ اردوگاه تورانیان در اطراف دژ) به گود زورخانه منتقل شده است. حوادث و مکان‌ها به دست باستانی‌کاران بازسازی می‌شوند؛ یعنی گود زورخانه به تناوب، مبدل به این دو مکان می‌شود. تمامی مسیر پرواز عبور تیر آرش نیز با حرکتی دورانی در همین‌جا نشان داده می‌شود. مکان‌های دیگری نیز (مثلاً زمین کشاورزی به نشانهٔ پهنهٔ زیستِ اقتصادیِ ایران زمین) افزوده شده، در همین زورخانه شکل می‌گیرند.

۳ـ بخش‌هایی از توصیفات و نقل منظومه، به عمل و حرکت برای آرش تبدیل شده‌اند و بخش‌هایی به دیالوگ‌های وی (توصیف و نقل در این منظومه چون با قضاوت راوی همراهند، مایه‌های دراماتیک دارند).

۴ـ اشخاصی از بطن داستان بیرون کشیده شده و برجسته شده‌اند (سرداران تورانی ـ سران ایرانی و...) و یک شخصیت اصلی (کشاورز: سمبل مردم ایران) افزوده شده است.

۵ـ راوی (شاعر) از داستان حذف شده و روایت میان مرشد زورخانه (که همراه با آواز و ضرب او، ورزشکاران باستانی، حرکات ورزشی و حوادث را نشان می‌دهند) و نقال (که با حرکات ویژهٔ نقّالان که بسیار نمایشی‌اند و لحن خاصّ آنان که بسیار القاکننده و قضاوت انگیز است) تقسیم شده است. مرشد، بخش‌های عاطفی یا حماسی را با آواز و ضرب روایت می‌کند. و نقال ـ که راوی اصلی است ـ کّل نقل و توصیف را ـ که در نمایشنامه به حداقل تقلیل یافته ـ به عهده دارد و همراه نقل و توصیف او با حرکات و لحن ویژه‌اش، تابلوهای مربوط به وقایع به دست بازیگران (ورزشکاران باستانی) و خود او که به عنوان شاهد زندهٔ تاریخ، نقش تودهٔ مردم (کشاورز) را به عهده دارد، بر صحنه ساخته می‌شوند. نقش کشاورز را بازیگر دیگری نیز می‌توانست به عهده بگیرد، امّا بازی این نقش از سوی راوی اصلی (نقّال) هم با شیوهٔ نقالی (روایت + بازی) تناسب داشت و هم قضاوت او عملی و نمایشی‌تر می‌شد و شاهد زندهٔ تاریخ بودنش مشخص‌تر و برجسته‌تر می‌گردید.

۶ـ ضرب و زنگ مرشد در فضاسازی تأثیر مهمی دارد. ملودی‌های حماسی و عاطفی، القای

تأثیر و تأثیرات حسّی ویژه، و هم چنین تعیین مقاطع تابلوها و حوادث را به عهده دارد. در واقع ضرب و زنگ مرشد نیز تبدیل به شخصیتِ نمایشی شده‌اند و این دو شخصیت همراه، با حس و فضا و شخصیت و حادثه و نوع درگیری و کشمکش همخوان و هم سنخ هستند.

۷ـ نقش تمامی اشخاص نمایش را ورزشکاران که لباسی یک شکل دارند (به گونه‌ای که هم القاکنندهٔ ورزشکاری و حماسه است و هم با تغییری اندک بالا برد اِلمان، به لباس لشکر توران یا ایران تبدیل می‌شود) و با ابزاری که عبارت است از یک تکّه چوب، بازی می‌کنند. این تکّه چوب به تناسب و ضرورت ابزار مختلف را می‌نمایانند(شمشیر، میل، کباده، تیر، کمان، تخته، شنا و...)

۸ـ قالب داستانی منظومه اصلی، به قالب نمایشی روایی (فاصله گذاری ـ حماسی) تبدیل شد و تکنیک‌هایی از تئاتر مدرن به کار گرفته شد و شیوهٔ رئالیستی آن به شیوهٔ اکسپرسیونیستی مبّدل گردید.

۹ـ از بطن منظومه که فاقد دیالوگ است، دیالوگ‌هایی دراماتیک بیرون آورده، موجز و مختصر و موثّر در دهان شخصیت‌ها (کشاورز ـ سرداران ایرانی ـ سرداران تورانی ـ آرش ـ نظاره کنندگان پرواز تیر آرش و ...) گذاشته شد. کلاً در نمایش اقتباس شده از حداقل دیالوگ و حداکثر عمل و حرکت استفاده شد. در تبدیل بخشی از نقل و وصف به دیالوگ، فقط یک کلمه به ضرورت تغییرداده شد و وزن کامل تمامی مصاریع و ابیات دیالوگ شده نیز حفظ گردید.

۱۰ـ پایان بندی نمایش تغییر داده شد. پایان داستان، فرود تیر آرش بر درخت گردوست و نتیجه‌ای که راوی(شاعر) می‌گیرد و بیان می‌کند. امّا پایان نمایش، پس از اصابت تیر به درخت، جشنی است که بر پا می‌شود و همهٔ بازیگران با حرکاتی که ورزش، تکاپو، زندگی، شادی، و کار را القا می‌کند، در این جشن شرکت دارند و با ملودی‌های شیرین ضرب مرشد و آواز او، به شکل گروهی همخوانی می‌کنند. نحوهٔ برگزاری جشن که منطبق بر حرف و منطق و شیوهٔ اجرایی دو بعُدی و هر زمانی نمایش است به گونه‌ای است که تماشاگر، جشن را هم در زمان حادثه و هم در اکنون می‌بیند.

۱۱ـ روایت ماضی مطلق داستان، به روایت در زمان حال تبدیل شده است. داستان روایت می‌کند که: چنین بود، تجسّم کن که آن زمان، واقعه چگونه بوده است. و نمایش روایت می‌کند: که چنین بوده است، این طور که می‌بینی و همواره چنین بوده است و هست.

۱۲ـ تم اصلی که هر زمانی است، حفظ شد. دیدگاه که هر روزی است، دست نخورده باقی ماند

و ترکیبی مناسب از شخصیت، حادثه و موقعیت ساخته شد. کشمکش با عملی کردن آن و برجسته‌تر کردن توازن نیرو میان ایرانیان و تورانیان، بصری‌تر و درگیر کننده‌تر شد.

۱۳ـ براین اندیشه تأکید شد: در منظومه، جز افسوس خواری‌های راوی (شاعر)، بیتی هست مؤثر و زیبا:

به گیتی هر چه افتد گر بیفتد　　به نامردم نیفتد کار مردم

این بیت در لحظه‌ای حسّاس، آن جاکه تورانیان به تحقیر و تمسخر به ایرانیان پیام می‌دهند که یکی از شما تیر رها کند و مسافت پرواز تیر، سرزمینتان خواهد بود. این بیت به عنوان یکی از دیالوگ‌ها در دهان آرش نهاده شد که بیانگر حسّ و اندیشهٔ او بود. آرش با خشم این دیالوگ را می‌گوید. بلافاصله نقّال با خشم و رنج، سپس مرشد با جان خودکه بر ضرب می‌ریزد، همین بیت را ـ آن به نقل و این به آوا بیان می‌کنند و فضای به وجود آمده، پتانسیل انگیزهٔ آرش، و همذات پنداری تماشاگر با او را بالاتر از معمول می‌برد. و پرتاپ تیر را برای هر دو طرف (بازیگر و تماشاگر) به امری قطعی، ضروری، و اجتناب ناپذیر تبدیل می‌کند. در جشن پایان نمایش نیز، همگان در پاسخ مرشد که به شکلی ضربی ابیاتی از منظومه را می‌خواند، همین بیت را چندین بار تکرار می‌کنند. در واقع به جای نتیجه گیری پایانی اثر اصلی ـ که در راستای دید و اندیشهٔ اصلی اثر هم قرار نمی‌گیرد ـ فکر اصلی به شیوه‌ای که شبههٔ انشانویسی و ناشی‌گری ایجاد نکند، به افراد، اجزا و اشیا سرایت می‌کند.

۱۴ـ علاوه بر اتفاق اصلی (نبرد و کشاکش و اضطراب میان دو نیروی ایران و توران) اتفاقی دیگر افزوده شد که موازی با اتفاق اصلی در مسیر داستان نمایش به پیش می‌رود: کشاورز (نماد مردم) در مقاطع حسّاس نمایش، مراحل کاشت، داشت و برداشت گندم را انجام می‌دهد و هر بار پس از برداشت، دسته‌ای از تورانیان که ایران را زیر تاخت و تاز و غارت دارند، حاصل دسترنج او را به تاراج می‌برند و سپس میان خودشان بر سر تصاحب محصول، درگیری ایجاد می‌شود و پس از جنگی شدید، سرانجام گروهی از آن دسته، حاصل را از آن خود می‌کند، امّا بخشی از آن را نیز به گروه دیگر ـ که بالاخره از خودشان است و تلفاتی هم داده است ـ می‌بخشد. به این ترتیب، علاوه بر تصویر اوضاع درون و بیرون دژ محاصره شدهٔ لشکر ایران، اوضاع عمومی مردم ـ و دعوا بر سر لحاف ملاّ ـ نیز تصویر می‌شود و این اتفاق در تبیین ضرورت رویارویی لشکر ایران با توران تأثیر قاطع دارد. هم چنین زمینهٔ اتفاق اصلی را می‌سازد و انگیزهٔ آرش را قوی‌تر، و همذات پنداری

تماشاگر را بیشتر می‌کند. همین کشاورز در جشن پایانی در میان شادمانی پهلوانان خود (ایرانیان پیروز ـ ورزشکاران و حماسه سازان اکنون) به برداشت محصول خود می‌پردازد دو کیسهٔ گندمش را خود برمی‌دارد و می‌رود.

۱۵ـ از مجموع ابیات، تعداد کثیری حذف شده و جان مطلب به شکل نمایش درآمده و به حرکت و عمل صحنه‌ای تبدیل شده‌اند.

۱۶ـ به دلیل آن که زبان منظومه بار حسّی و حماسی داشت و سخته و فخیم بود و با کلّیت و هدف منظومه و نیز با تمام تغییرات داده شده، متناسب بود، هیچ تغییری در آن داده نشد.

۱۷ـ بخشی از نمایشنامه:

... مرشد زنگ می‌نوازد. همه ثابت می‌مانند

راوی (نقّال)

نماند از هیچ سو توران سپه را　　گریز و چاره‌ای زین بد سگالی
ز دیگر سو به دژ می‌ریخت گردون　　بلای قحط و مرگ و خشک سالی
پسی چاره دلیرانِ حصاری　　ز هر در گفتگویی ساز کردند

با ضرب مرشد، ایرانیان به حرکت می‌آیند. یکی آرش می‌شود و دو تن دیگر، دو سردار که هر سه با هم مشاوره می‌کنند. از مشاوره شان تنها حرکت می‌بینیم در صدای ضرب.

راوی (نقال)

سرانجام از همه سو مصلحت را　　پسندیده رهی آغاز کردند

سکوت ضرب. گفتگوی سه سردار:

اولی ـ زبام چرخ، بوم مرگ نالد　　که هر سو رعد کوس و برقِ تیغ است
دومی ـ چنین در سمّ خاراکوب اسبان　　بماند کشوری ویران، دریغ است

آرش که غرق اندیشه است. ناگاه به سرعت نامه‌ای می‌نگارد و به سردار اولی می‌دهد.

آرش ـ خبرسازید دشمن را که خرسند　　بدین پیکار نافرجام تا چند ؟
نه آن به تا که بندیم آشتی را　　یکی پیمان که دارد بوی مردی ؟

سردار اول گام به رفتن برمی‌دارد و همهٔ ایرانیان با صدای زنگ ثابت می‌مانند. اکنون تورانیان به حرکت می‌آیند. تورانی اول، نامه‌ای را که همان نامهٔ آرش است، برای دیگر تورانیان می‌خواند:

تورانی اول ـ ... نه آن به تاکه‌بندیم‌آشتی را
یکی پیمان که دارد بوی مردی ؟!

شادمانه می‌خندند. غریو شادی تورانیان، بزم و پایکوبی آنان. و ادامه گفتگوی تورانیان در میان غوغای دیگران:

تورانی اول ـ ... که مردی ناوک انداز و کمانگیر — از این بر بام اختر برده بازو
یکی تیری رها سازد به هامون — به جایی تاش نیرو هست و بازو

تورانی دوم ـ

(به تمسخر) به هرجا تیر بنشیند، همان جا — سپه را مرز صلح است و نبرد است
گر اندک ور فزون این ره بریدن — دگر با اختر و بازوی مرد است

زنگ مرشد. تورانیان ثابت می‌مانند و ایرانیان به حرکت درمی‌آیند. آرش نامه تورانیان را برای دیگران می‌خواند:

آرش ـ ... که مردی ناوک انداز و کمانگیر — از این بر بام اختر برده بازو
یکی تیری رها سازد به هامون — به جایی تاش نیرو هست و بازو
به هر جا تیر از این سرسبزصحرا — نوردد، کشور ایران زمین است.
وزآنجا زان ترکان، تا سرانجام — چه زاید...

خشمناک نامه را بسته و قدم می‌زند. ناگاه آن را به زمین می‌کوبد.

به گیتی هر چه افتد گو بیفتد — به نامردم نیفتد کار مردم

زنگ مرشد. همه چیز ثابت می‌ماند، سکوت سنگین و ناباوری.

راوی (نقال) ـ به گیتی هر چه افتد گو بیفتد — به نامردم نیفتد کار مردم

می‌گرید: نور به آرامی می‌رود. در تاریکی، صدای ضرب مرشد و آوای غماهنگش

مرشدـ به گیتی هرچه افتد گوبیفتد — به نامردم نیفتد کار مردم

با هق هق دردناک مرشد، نور به آرامی باز می‌گردد. اکنون سحرگاه است. سپاه ایران در میان سپاه تورانیان در اطراف، درختی آن روبرو، تناور.

راوی (نقال) ـ شبی بگذشت در تشویش و آن گاه — سپه را باز شد از خواب، دیده
فرو افشاند هر سو، سودهٔ سیم — ز دامان سحر پالا سپیده...

سخن آخر

هرچند که برخی داستان‌های شاهنامه دارای عناصر غنی دراماتیکی بوده و قابلیت‌های نمایش بالایی دارند، امّا در هر حال این داستان‌ها را باید در شمار قصه‌های کهن ایرانی با خصوصیات خاص قصه‌های سنتی برشمرد. بررسی مجموعه‌ای از داستان‌ها با هدف استخراج عناصر نمایشی، وجود عناصر نمایش را در داستان‌های پهلوانی تأیید می‌کند. در این پژوهش به نقاط افتراق این قصه‌ها با آثار جدید اشاره‌ای نشده و این تحقیق نیز در صدد آن نبوده است، ولی به هر حال واضح است که به عنوان مثال وجود پیرنگ‌های سست و یا نبود رابطهٔ علّی در بسیاری حوادث این قصه‌ها، غیر قابل انکار است.

در خاتمه باید اذعان نمود که اگر چه مشترکات داستان‌های پهلوانی شاهنامه با داستان‌های نوین بسیار است، امّا بعضی خصوصیات، داستان‌های شاهنامه را نه تنها از آثار نمایشی امروزی، که از قصه‌های کهن نیز متمایز می‌سازد. از وجود عنصر ماوراء الطبیعه و قدرت‌های شگرف شخصیت‌ها ـ که خاص افسانه‌ها و اسطوره‌هاست ـ که بگذریم، زاویهٔ دید به کار گرفته شده در این قصه‌ها و استفاده‌ی کمتر از گریز، به جای تعلیق را باید از مختصات خاص شاهنامه برشمرد.

منوچهر یاری، شاهنامه را یک داستان بزرگ اپیزودیک در نظر گرفته و بر این اساس چنین نتیجه گیری می‌نماید:«... درست است که در اوّلین نگاه از آن، تو در تویی و شیوهٔ روایت داستان در داستان و شگردِ «گریز» خبری نیست، امّا با مشاهدهٔ ژرف، شاهنامه نیز از همان شیوهٔ روایت ایرانی بهره جسته است. هر چند که نقالان و ناسخان به شیوهٔ داستان در داستان و گریز، روایت خود را گفته‌اند و نوشته‌اند واز طریق داستان‌های فرعی و اپیزودیک آن را به شیوهٔ تودرتو،

داستان در داستان و استفاده از گریز به جای تعلیق روایت کرده‌اند، با این وجود داستان‌هایی نظیر هفت خان رستم و هفت خان اسفندیار ذاتاً تودرتو و قصه در قصه است.

گفتیم که شاهنامه نیز با نگاهی ژرف دارای ساختاری تودرتو و داستان در داستان است. برای مثال داستان سیاوش یک داستان اپیزودیک در داستان رستم است. رستمی که فرزندش سهراب را کشته است، در این داستان پسری را (سیاوش) به فرزندی پذیرفته است و به تربیتش کمر بسته است.

در سراسر شاهنامه با تعقیب سرنوشت رستم است که ما به داستان‌های مختلف گریز می‌زنیم. حتّی آن جاکه رستم فنای فیزیکی می‌شود، رستم دیگری را در شاهنامه می‌بینیم و آن رستم تاریخی و یا رستم فرخزاد است.

با تأمل در شاهنامه از پرولوگ آفرینش به زایش رستم می‌رسیم و از مسیر زندگی رستم به تاریخ گریز می‌زنیم؛ هم چنان که در داستان سیاوش، رستم به جبران فرزند کشته شده، به تربیت و رشد سیاوش کمربسته است و در داستان اسفندیار، رستم، بی‌مرگی را شکست می‌دهد و در مرگ، زندگی می‌یابد و در داستان بیژن و منیژه، ما عشقِ نادیده و روایت نشدهٔ رستم و تهمینه را می‌بینیم و همان طور که گفتیم، تازه پس از مرگ رستم است که رستم دیگری را در تاریخ شاهنامه مشاهده می‌کنیم و آن رستم فرخزاد، سپهسالار سپاه ایران است[۱].

فردوسی حتی در سرگذشت پادشاهان نیز به دنبال سرنوشت رستم می‌گردد و به عنوان مثال در دورهٔ منوچهر، توجه او به رستم این گونه نشان داده می‌شود:

اندر زادن رستم؛

آمدن سام به دیدن رستم؛

کشتن رستم پیل سپید را؛

رفتن رستم به کوه؛

پیروزی و نامه نوشتن رستم به زال؛

و...

منوچهر یاری در خاتمه، چنین نتیجه گیری می‌نماید که ساختار داستانی درام سنتی، متأثر از شیوهٔ داستان پردازی و داستان گویی ـ نقالی کهن است.

۱ـ یاری، منوچهر، ساختارشناسی نمایش ایرانی، تهران حوزه هنری، ۱۳۷۹، ص ۳۷.

او شیوهٔ روایتی این داستان‌ها را حکایت‌گویی قصه در قصه خوانده، می‌نویسد:« تعلیق در نمایش سنتی ما به شکل گریز است که در یک خط داستانی واحد رُخ نمی‌دهد، بلکه به صورت نمایش در نمایش و واقعه در واقعه چهره می‌نماید... در مقابل الگوی ارسطویی، معرفی ـ درگیری ـ گره‌گشایی یا عمل فزاینده اوج ـ عمل کاهنده، الگوی درام ایرانی بر مبنای گزینش ـ سیر و سفر (شهادت)، بازگشت و روایت یا گزینش ـ شهادت ـ روایت قرار دارد.[1]

محمد یاری بعضی قانون‌مندی‌های درام ایرانی را این گونه برمی‌شمرد:

ـ داستان در داستان ـ تودرتو ـ روایت در روایت؛

ـ هفت خان بودن؛

ـ گزینش ـ سفر ـ روایت به جای معرفی ـ درگیری ـ گره‌گشایی ارسطویی؛

ـ گریز به جای تعلیق؛

ـ حشو (اطناب بی فایده)؛

ـ علّی نبودن حوادث.

بر خلاف نظریهٔ منوچهر یاری، اگر هر یک از داستان‌های پهلوانی شاهنامه، هم چون بیژن و منیژه، رستم و سهراب و رستم و اسفندیار به صورت داستانی مجزا بررسی شود، آن گاه خصوصیت منحصر به فرد شاهنامه در شیوهٔ روایت داستان و کمترین استفاده از گریز، خود را بیش از پیش نشان می‌دهد. داستان بیژن و منیژه در بارگاه کی‌خسرو آغاز می‌شود و از همان اوّلین صحنه، بیژن معرفی می‌شود. دیگر حوادث داستان نیز کما بیش پیرامون او روایت می‌شود. و داستان با نجات او به پایان می‌رسد. غمنامهٔ رستم و سهراب نیز از آرامش نخجیرگاه و رستم آغاز شده و به اندوه بی‌کران او خاتمه می‌یابد. هم چنین است داستان رستم و اسفندیار که آغازش با گله‌گزاری اسفندیار است و انتهایش با تشییع پیکر او.

همان طور که منوچهر یاری نیز تلویحاً اشاره کرده است، این دو خصوصیت، یعنی شیوه خاص روایت داستان و استفادهٔ کمتر از گریز به جای تعلیق، از خصوصیات داستان‌های پهلوانی شاهنامه به شمار می‌رود. خصوصیتی که دیگر قصه‌پردازان کهن کمتر به آن پرداخته‌اند.

۱ـ همان، ص ۱۹۴.

پیوست‌ها

۱ـ نمایشنامه‌های برگرفته از شاهنامه

شماره	نام نمایشنامه	تنظیم‌کننده	تاریخ تنظیم و تاریخ طبع	تاریخ و محل اجرا	صفحه
۱	تئاتر ضحاک (به زبان ترکی عثمانی	شمس‌الدین سامی	۱۲۹۳ هـق		۴، ۵
۲	تئاتر ضحاک (ترجمه از ترکی)	ابراهیم	۱۲۸۴ هش		۴، ۵
۳	رستم و سهراب	کاظم‌زاده(ایرانشهر)	۱۲۹۲-۱۳۰۳ هش اصفهان	۱۳۰۶ تالار ستاره صبح	۷،۸،۹،۱۰،۱۲،۲۱
۴	فردوسی	علی نصر	۱۳۰۰ هش		
۵	یوسف و زلیخا	سلیمان حییم	۱۳۰۷ ـ۱۳۰۷ هش		۳۰
۶	تیسفون	تندرکیا	۱۳۱۰-۱۳۱۱ هش		۲۱،۲۲،۲۳
۷	بیژن و منیژه	سلطان‌علی پارسا	۱۳۱۰ هش		
۸	کی خسرو	محمد افشار	۱۳۱۱ هش		
۹	سلطان محمود غزنوی فردوسی در دربار	علی آذری	۱۳۱۲ ـ ۱۳۲۶		

شماره	نام نمایشنامه	تنظیم‌کننده	تاریخ تنظیم و تاریخ طبع	تاریخ و محل اجرا	صفحه
۱۰	زال و رودابه یا تولد رستم و قباد رستم و تهمینه	عبدالحسین نوشین	۱۳۱۲	۱۳۱۳ تالار نکویی	۱۴
۱۱	رستم و سهراب	حبیب‌اله شهردار (مشیر همایون)	۱۳۱۳ - ۱۳۱۹		۱۷،۱۶
۱۲	شب فردوسی	ذبیح بهروز	۱۳۴۷-۱۳۱۳	۱۳۱۳ کلوپ	۱۵
۱۳	رستم و سهراب	غلام‌علی فکری	۱۳۱۳	۱۲۱۳ تالار نکویی، ۱۳۲۰ تماشاخانه تهران	۱۴
۱۴	رستم و سهراب	محمد مقدم	۱۳۱۳، به کتابخانه فردوسی اهدا شده است		
۱۵	اپرای رستم و سهراب	حبیب‌اله شهردار	۱۳۱۳-۱۳۱۹		۱۶، ۱۷
۱۶	وفاءالزمان	امین الریحانی	۱۳۱۳ - ۱۳۱۹		۲۷
۱۷	بیژن و منیژه	غلامحسین‌زیرک‌زاده	۱۳۱۳	۱۳۱۳ در جامعه آموزش و پرورش اصفهان	۲۰
۱۸	رستم و سهراب	دکتر مهدی فروغ	۱۳۱۶		
۱۹	بارگاه کی خسرو	اداره‌فرهنگ‌بروجرد	۱۳۱۶		
۲۰	بیژن و منیژه	خانم فرحدانی	۱۳۱۷		
۲۱	سیاوش و سودابه	حسین رزاقی	۱۳۱۷		
۲۲	شاه کی خسرو	ادارهٔ فرهنگ یزد	۱۳۱۷		

شماره	نام نمایشنامه	تنظیم‌کننده	تاریخ تنظیم و تاریخ طبع	تاریخ و محل اجرا	صفحه
۲۳	داستان یازده رخ	علی‌جلالی- بروخیم	ترجمه فرانسه این نمایشنامه پیش از سال ۱۳۲۰ در روزنامه ژورنال در تهران چاپ شده است.		۱۷، ۱۸
۲۴	اپرای زال و رودابه	جم‌نژاد	۱۳۱۸		
۲۵	اپرای رستم و سهراب	ادارهٔ کل نگارش بی‌نا	۱۳۱۹		
۲۶	ترجمه رستم و سهراب (به زبان فرانسه)	گردآوری علی‌جلالی و ترجمه بروخیم			
۲۷	رستم و سهراب	ادارهٔ فرهنگ یزد	۱۳۲۰		
۲۸	رزم بیژن و هومان	احمد بهارمست	۱۳۲۱		
۲۹	رزم بیژن و منیژه	تیمسار سرتیپ احمد بهارمست	۱۳۱۶-۱۳۲۱	(۱۳۱۶، دانشسرای عالی، ۱۳۲۱ دانشکدهٔ افسری	۱۹، ۲۰
۳۰	بیژن و منیژه	عباس مؤسس	۱۳۲۱		
۳۱	بیژن و منیژه	اکبر سرشار	۱۳۲۱		
۳۲	رستم و برزو	منوچهر پوروزند	۱۳۲۱		
۳۳	سیاوش و سودابه	غلام‌علی فکری	۱۳۲۱		
۳۴	ضحاک ماردوش	ارباب‌افلاطون‌شاهرخ	۱۳۲۱		
۳۵	فرنگیس و سیاوش	عباس مؤسس	۱۳۲۱		
۳۶	کی‌کاووس و سیاوش	اکبر سرشار	۱۳۲۱		
۳۷	مهرانگیز و سیاوش	سیدعلی نصر	۱۳۲۱		

شماره	نام نمایشنامه	تنظیم‌کننده	تاریخ تنظیم و تاریخ طبع	تاریخ و محل اجرا	صفحه
۳۸	بزم بهرام گور	تیمسار سرتیپ احمد بهارمست	۱۳۲۲-۱۳۱۵	۱۳۱۵ دانشسرای عالی	۱۹،۱۸
۳۹	رستم و سهراب	غلامحسین مفید حسین ملک	۱۳۲۲		
۴۰	رزم رستم و برزو	کوچک مؤدب	۱۳۲۲		
۴۱	رستم و سهراب	احمد مؤید ـ کوچک مؤدب	۱۳۲۲-۱۳۲۲		
۴۲	بهرام گلندام	عباس مؤسی	۱۳۲۳		
۴۳	رستم و سهراب	غلام‌حسین‌همت‌آزاد	۱۳۲۳	۱۳۲۳ تماشاخانه مینا	
۴۴	رستم و سهراب	فرهنگ ارجمند	۱۳۲۳		
۴۵	رستم و سهراب	محمدتقی کهنمویی	۱۳۲۳	۱۳۲۳ تئاتر ناز نجریش	
۴۶	رستم و اشکبوس	جعفر شیرخدا	۱۳۲۳	۱۳۲۳ تماشاخانه کشور	
۴۷	سیاوش و کی‌خسرو	محمد افشار	۱۳۲۳		
۴۸	فرنگیس و سیاوش	کوچک مؤدب	۱۳۲۳		
۴۹	بیژن و منیژه	عباس ببراز	۱۳۲۴		
۵۰	رستم و زال یا رستم قرن ۲۲	صفی‌زاده کرمانی ـ محمد درم‌بخش	۱۳۲۴		
۵۱	ضحاک و کاوه	صفامنش و حسین آجودان باشی	۱۳۲۴		
۵۲	بهرام و گلندان	محمد درم‌بخش	۱۳۲۵		
۵۳	ضحاک ماردوش	ابراهیم علی‌زاده	۱۳۲۵		
۵۴	فرنگیس و سیاوش	فتح‌اله معتمدی و خوانساری‌وصادق‌پور	۱۳۲۵		

شماره	نام نمایشنامه	تنظیم‌کننده	تاریخ تنظیم و تاریخ طبع	تاریخ و محل اجرا	صفحه
۵۵	مار دوش	محمد شاه‌حسینی	۱۳۲۵		
۵۶	روان اسیران با شکست اهریمنان	تیمسار سرتیپ احمد بهارمست	۱۳۲۶		۲۰
۵۷	بیژن و منیژه	تیمسار سرتیپ احمد بهارمست	۱۳۲۶	۱۳۲۶ تماشاخانه‌فرهنگ	۲۰
۵۸	زندگی فردوسی	علی آذری	۱۳۲۶، ۱۳۲۸ چاپ مجدد	سناریو	۲۸، ۲۹
۵۹	بیژن و منیژه	احمد اصفهانی	۱۳۲۷		
۶۰	رستم‌وسهراب درهالیوود	محمد عبدی	۱۳۲۷		
۶۱	رستم و سهراب	صادق‌پور	۱۳۲۷		
۶۲	ضحاک	مؤدب‌پور	۱۳۲۷		
۶۳	ضحاک ماردوش	رضا همراه	۱۳۲۷		
۶۴	جنگ رستم با دیو سفید	احمد ابروانلو	۱۳۳۱		
۶۵	بیژن و منیژه	اداره‌فرهنگ‌استان‌اول	۱۳۳۳		
۶۶	رستم و سهراب	دکترابوالقاسم‌جنتی‌عطائی	۱۳۳۴ـ۱۳۳۸		
۶۷	رستم و سهراب	دکتر فتح‌الله والا	۱۳۳۴		
۶۸	فردوسی و امیر ابوعلی سیمجور	علی آذری	۱۳۳۵	سناریو	۲۹
۶۹	درفش کاویانی	کورش سلحشور	۱۳۴۰		۳۳
۷۰	رستم و سهراب	مصطفی اسکویی	۱۳۴۳		
۷۱	رستم‌وهفت درواده‌مرگ	اکبر سلیمان‌حشمتی	۱۳۴۳		
۷۲	صحنه‌ای از داستان رستم و سهراب	ابوالقاسم جنتی عطایی	۱۳۴۳	نمایش رادیو	۳۰

شماره	نام نمایشنامه	تنظیم‌کننده	تاریخ تنظیم و تاریخ طبع	تاریخ و محل اجرا	صفحه
۷۳	بیژن و منیژه	ناصر کوره‌چیان	۱۳۴۴	سناریو	
۷۴	رستم و سهراب	احمد گنجی‌زاده	۱۳۴۵		
۷۵	رستم فرخ‌زاد	احمد کاویان‌پور	۱۳۴۷		
۷۶	سیاوش در تخت جمشید	فریدون رهنما	۱۳۴۷		۲۹
۷۷	رستم و سهراب	ارسلان پوریا	۱۳۴۷	۱۳۴۷ جشن هنر شیراز	۳۰ و ۳۱
۷۸	تازیانه بهرام	ارسلان پوریا	۱۳۴۷-۱۳۴۷		۳۱ و ۳۲
۷۹	رستم و سهراب	منوچهر شیبانی			
۸۰	تراژدی سهراب	منوچهر شیبانی	۱۳۴۷		۳۰
۸۱	تراژدی رستم و سهراب	اسمعیل پشت‌پناه	۱۳۴۸		۳۰
۸۲	دفاع سهراب	م. کاویار	۱۳۴۸		
۸۳	رستم و سهراب	علی شجاعیان	۱۳۴۹	۱۳۴۹ شیراز در حضور شاه و فرح دیبا	۳۳
۸۴	بیژن و منیژه	محمد علی لطفی	۱۳۵۱		
۸۵	رستم و سهراب	مختار اشرفی			۳۵
۸۶	شاهزاده و اژدها	رضا دانشور	۱۳۵۲		
۸۷	نمایش آرمانی (گوهرش از دین، تنش از رؤیای روئین)	میرعلی حسینی	۱۳۵۴		
۸۸	سوگ سیاوش	صادق هاتفی			
۸۹	رستم و سهراب	علی شجاعیان	۱۳۵۴		
۹۰	آه اسفندیار مغموم	یارعلی پورمقدم	۱۳۵۶		
۹۱	داستان ضحاک	سعید پورصمیمی	۱۳۵۷		

شماره	نام نمایشنامه	تنظیم‌کننده	تاریخ تنظیم و تاریخ طبع	تاریخ و محل اجرا	صفحه
۹۲	نظام‌الملک و رستم و سهراب	مجید فلاح‌زاده	۱۳۶۳		
۹۳	مضحکهٔ ضحاک	میثاق امیرفجر	۱۳۶۳		
۹۴	ضحاک	مینو حاجبه‌شهریاری	۱۳۶۵		
۹۵	راز سپهر	فرشاد فرشته‌حکمت	۱۳۶۷	تالاروحدت ـ تالارمولوی	
۹۶	کبودان و اسفندیار	آرمان امید	۱۳۶۹		
۹۷	روایتی دیگر از داستان ضحاک	اسماعیل همتی	۱۳۶۹		
۹۸	مرگ روئین تن	کوچک احیاء	۱۳۷۰		
۹۹	همه پسران کاوه	علاءالدین رحیمی	۱۳۷۲		
۱۰۰	رستم و سهراب	علی شجاعیان	۱۳۷۲		
۱۰۱	تراژدی سهراب	منوچهر شیبانی	۱۳۷۳		
۱۰۲	نمایشنامهٔ فردوسی	مهمان بختی	۱۳۷۶		
۱۰۳	سه برخوانی (اژدهاک، آرش، کارنامهٔ بندار بیدخش)				
۱۰۴	سیاوش‌خوانی	بهرام بیضایی	۱۳۷۶		
۱۰۵	نازیانهٔ بهرام	علی افشار	۱۳۷۷		
۱۰۶	هفت لشکر (طومارجامع نقالان از کیومرث تابهمن	مصححان: مهرافشاری و مهدی مدایینی	۱۳۷۷		
۱۰۷	سوگنامهٔ فرود سیاوشان ضمنامهٔ جریره	حسن. باستانی	۱۳۷۷		

شماره	نام نمایشنامه	تنظیم‌کننده	تاریخ تنظیم و تاریخ طبع	تاریخ و محل اجرا	صفحه
۱۰۸	نستور (براساس حماسه‌ای از شاهنامهٔ فردوسی)	مهرداد بهار	۱۳۷۷		
۱۰۹	ضحاک	غلام‌حسین ساعدی	۱۳۷۷		
۱۱۰	رستم و سهراب	پری صابری	۱۳۷۷		
۱۱۱	بیژن و منیژه	پری صابری	۱۳۷۷		
۱۱۲	فرود سیاوشان	شکرخدا گودرزی	۱۳۷۸		
۱۱۳	مجلس سیاوش‌خوانی	بهرام بیضایی	۱۳۷۸		
۱۱۴	اژدهاک (کارگردانی وحید عیوض‌زاده)	بهرام بیضایی	۱۳۷۸		
۱۱۵	بر خوان هفت‌خوان	اکرم قاسم‌پور	۱۳۷۸		
۱۱۶	رستم و سهراب	محمد بخشی	۱۳۷۹	سالن اصلی تئاتر شهر	
۱۱۷	مادر همه آن اسفندیاران	حسن باستانی	۱۳۸۱		
۱۱۸	سبز، سهراب، سرخ	محمدباقر نباتی‌مقدم	۱۳۸۲		
۱۱۹	اژدهاک	بهرام بیضایی (کارگردانی تدا هنگامی)	۱۳۸۲		
۱۲۰	هشتمین خوان	محمد رضایی‌راد	۱۳۸۲		
۱۲۱	سوگ سیاوش	پری صابری	۱۳۸۲		

۲ـ آمار و ارقام

از مجموع ۱۲۱ نمایشنامه‌ای که تاسال ۱۳۸۲ براساس داستان‌های شاهنامه نوشته شده، ۴۱ نمایشنامه بر اساس داستان رستم و سهراب (۳۴ درصد) و ۱۴ نمایشنامه براساس داستان بیژن و منیژه (۱۲ درصد) است. داستان‌های مربوط به زندگی ضحّاک ۱۶ نمایشنامه (۱۳ درصد)، سیاوش ۱۲ نمایشنامه (۱۰ درصد) رستم و اسفندیار ۷ نمایشنامه (۶ درصد) و زندگی فردوسی ۴ نمایشنامه (۳ درصد) و بقیه، موضوعات دیگر را شامل می‌شود.

بر این اساس دراماتیک‌ترین شخصیت شاهنامه فردوسی، رستم است و داستان رستم و سهراب معروف‌ترین و محبوب‌ترین داستان‌های این کتاب بوده و پس از آن به ترتیب داستان‌های ضحاک، بیژن و منیژه، سیاوش و سودابه و رستم و اسفندیار بیشتر از بقیه داستان‌های حکیم طوس مورد توجه نمایشنامه نویسان قرار گرفته است.

اما داستان‌های فردوسی موضوع ۷ درصد کل نمایشنامه‌های ایرانی را تشکیل می‌دهد. از میان ۱۷۲۰ نمایشنامه‌ای که تا سال ۱۳۸۲ تنظیم شده یا به طبع رسیده است، ۱۲۱ نمایشنامه با الهام از داستان‌های شاهنامه و ۱۵۹۹ نمایشنامه دیگر با استفاده از موضوعات عمومی دیگر نوشته شده است که در مجموع باید گفت که این درصد بیانگر توجه جدی نمایشنامه نویسان به این حماسهٔ بزرگ ایرانی است. براساس این تحقیق، بیشترین توجه به شاهنامه در دههٔ بیست و کمترین توجه طی سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۰ و از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۷۰، صورت گرفته است.

الف ـ جدول موضوعی نمایشنامه‌های ثبت شده از آغاز تا سال ۱۳۸۲

	تعداد	درصد
نمایش‌های اقتباس شده از شاهنامه	۱۲۱	۷
نمایشنامه‌های دیگر	۱۵۹۹	۹۳
جمع کل	۱۷۲۰	۱۰۰

ب ـ فراوانی گرایش به نوشتن نمایشنامه‌هایی از شاهنامه فردوسی در سال‌های مختلف

ردیف	سال	تعداد نمایشنامه	درصد
۱	تا سال ۱۳۰۰	۱	۱
۲	از ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۰	۲	۲
۳	از ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰	۲۳	۱۹
۴	از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰	۳۷	۳۱
۵	از ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰	۵	۴
۶	از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰	۱۴	۱۲
۷	از ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۸	۷	۶
۸	از ۱۳۵۸ تا ۱۳۷۰	۵	۴
۹	از ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰	۱۹	۱۶
۱۰	بقیه و بی‌تاریخ	۷	۵
۱۱	تعداد کل	۱۲۱	۱۰۰

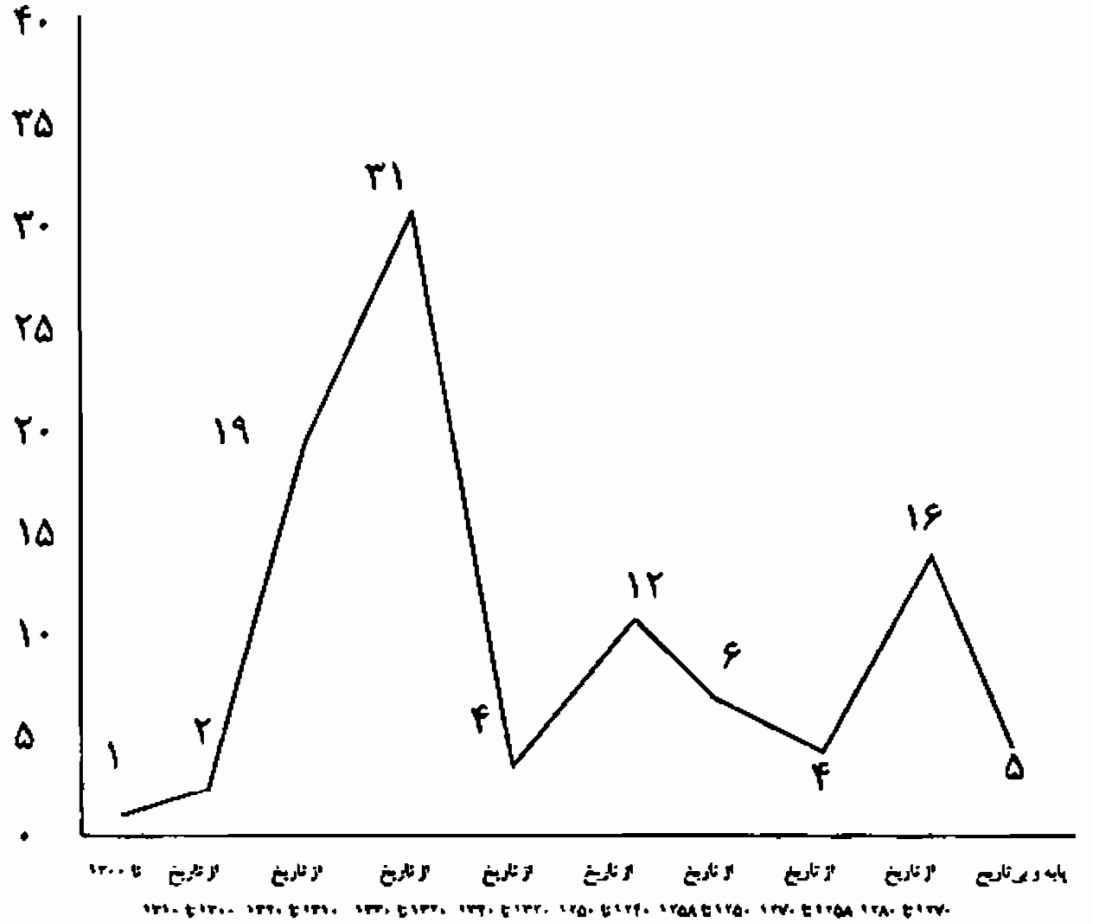
ج ـ جدول موضوعی نمایشنامه‌های اقتباس شده از شاهنامه فردوسی

ردیف	موضوع	تعداد	درصد
۱	رستم و سهراب و رستم و...	۴۱	۳۴
۲	ضحاک و...	۱۶	۱۳
۳	بیژن و منیژه و فرود و...	۱۲	۱۴
۴	سیاوش	۱۲	۱۰
۵	رستم و اسفندیار	۷	۶
۶	فردوسی	۴	۳
۷	دیگر	۲۷	۲۲
۸	جمع کل	۱۲۱	۱۰۰

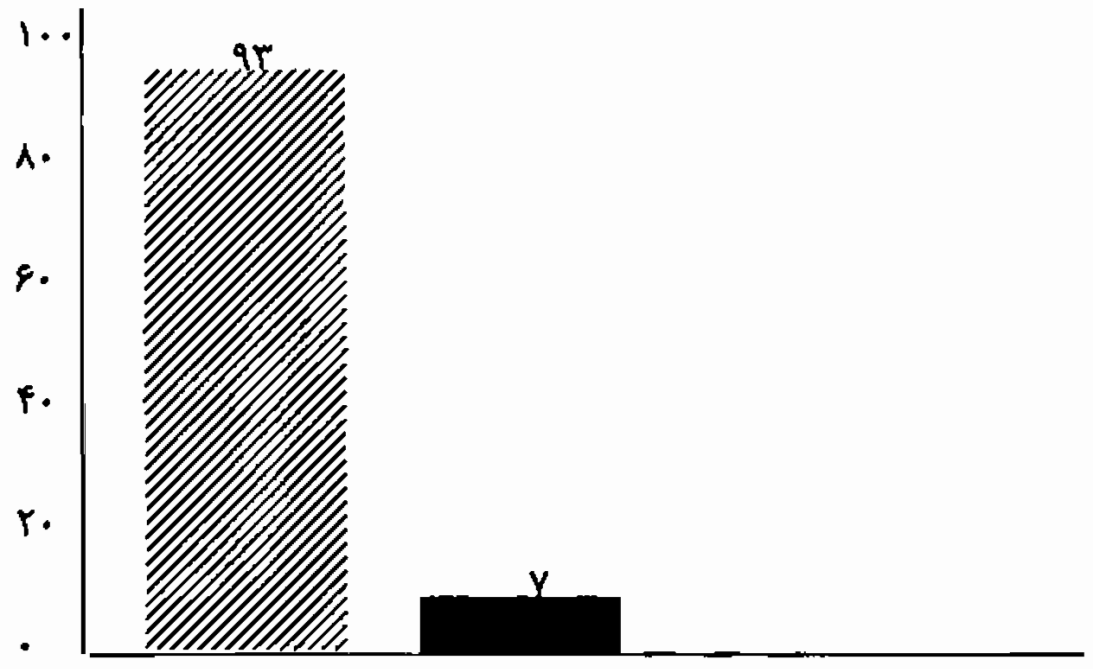
د ـ فراوانی خلق نمایشنامه‌های ایرانی در سال‌های مختلف

سال	تعداد نمایشنامه	درصد
تا ۱۳۰۰	۹	۱
از ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۰	۲۶	۲
از ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰	۵۹	۳
از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰	۷۶	۵
از ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰	۶۰	۴
از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰	۲۱۵	۱۲
از ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۸	۲۳۰	۱۳
از ۱۳۵۸ تا ۱۳۷۰	۲۲۳	۱۳
از ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰	۶۹۳	۴۰
بقیه و بی‌تاریخ	۱۲۹	۷
تعداد کل	۱۷۲۰	۱۰۰

ر ـ نمودار موضوعی نمایشنامه نویسی در ایران



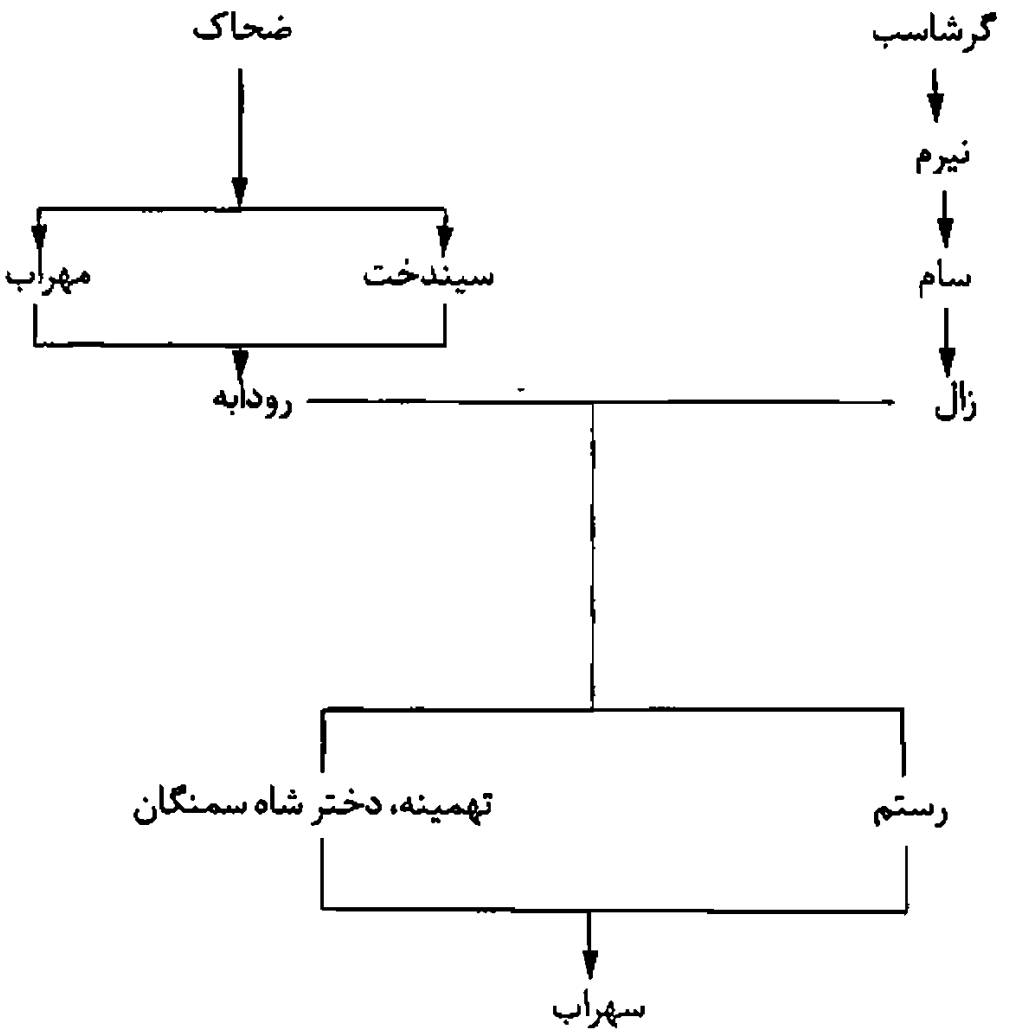
و ـ نمودار گرایش نمایشنامه نویسان به اقتباس از شاهنامه



۳ـ شجره نامه پادشاهان ایران (در شاهنامه)

کیومرث
↓
هوشنگ
↓
طهمورث
↓
جمشید
↓
ضحّاک
↓
فریدون
↓
منوچهر
↓
نوذر
↓
زوطهماسب
↓
گرشاسپ
↓
کی‌قباد
↓
کی‌کاووس
↓
کی‌خسرو
↓
لهراسب
↓
گشتاسب
↓
بهمن اسفندیار

۴ـ شجره نامهٔ سیستانی‌ها[۱]



۱ـ هانزن، کورت هاینریش، شاهنامهٔ فردوسی، پیشین، ۱۳۷۴.

منابع و مآخذ

الف ـ منابع فارسی

۱ـ آژند، یعقوب، **نمایشنامه نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰ هـ.ش)**، تهران،نشرنی،۱۳۷۴.

۲ـ احیاء،کوچک، **مرگ روئین تن**، تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۷۰.

۳ـ ارجمند، مهدی، **منشأ تولّد متن دراماتیک**، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۸.

۴ـ ارسطو، **فن شعر**،ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳.

۵ـ اسلامی ندوشن، محمد علی، **داستان داستان‌ها**، تهران، توس، ۱۳۵۶.

۶ـ اگری، لاجوس، **فن نمایشنامه‌نویسی**، ترجمه دکترمهدی فروغ، تهران، انتشارات نگاه، سال ۱۳۶۴.

۷ـ امامی نائینی، دکتر محمود، **که از باد و باران...(مجموعهٔ مقالات)**،تهران، حافظ، ۱۳۶۸.

۸ـ پراپ،ولادیمیر، **ریخت شناسی قصه‌های پریان**،فریدون بدره‌ای، تهران، توس، ۱۳۶۸.

۹ـ تقیان، لاله، **کتابشناسی تئاتر**، تهران انتشارات نمایش، ۱۳۷۰.

۱۰ـ حمیدیان، سعید، **درآمدی بر اندیشه وهنر فردوسی**، نشرمرکز، ۱۳۷۲.

۱۱ـ خیری، محمد، **اقتباس برای فیلمنامه**، تهران، سروش، ۱۳۶۸.

۱۲ـ داد، سیما، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، مروارید، ۱۳۷۱.

۱۳ـ سرامی، قدمعلی، **از رنگ گل تا رنج خار، شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه**، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.

۱۴ـ صابری، پری، **رستم و سهراب، (مجموعه نمایشنامه)**، انتشارات نمایش، سال ۱۳۷۷.

۱۵ـ فردوسی،ابوالقاسم، **شاهنامه**، تحت نظر آ.برتلس، چاپ مسکو، آکادمی علوم اتحاد شوروی ـ انتشارات دانش ۱۹۶۶.

۱۶ـ فروغ، دکترمهدی، **شاهنامه و ادبیات دراماتیک**، تهران، ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۴.

۱۷ـ مختاری، محمد، **اسطورهٔ زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی)**، تهران، آگاه، ۱۳۶۹.

۱۸ـ مسکوب، شاهرخ، **سوگ سیاوش**، تهران، خوارزمی، چ سوم، ۱۳۵۴.

۱۹ـ مکی، ابراهیم، **شناخت عوامل نمایش**، تهران، سروش، ۱۳۷۱.

۲۰ـ میرصادقی، جمال، **عناصر داستان**، تهران، شفا، ۱۳۶۴.

۲۱ـ میرصادقی، جمال و ذوالقدر میمنت: **واژه‌نامهٔ هنر داستان نویسی**، تهران،کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

۲۲ـ نوبل، ویلیام، **راهنمای نگارش گفتگو**، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران، سروش، ۱۳۷۱.

۲۳ـ هانزن،کورت هاینرش، **شاهنامه فردوسی، ساختار و قالب**، ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، تهران، قرزان روز، ۱۳۷۴.

۲۴ـ یاری، منوچهر، **ساختار شناسی نمایش ایرانی**، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۹.

۲۵ـ یونسی، ابراهیم، **هنر داستان نویسی**، تهران، سهروردی، ۱۳۶۵.

ب ـ مجلات و روزنامه‌ها

۱ـ **پیام آزادی** (روزنامه) شماره‌های (۸،۹ و ۱۰)
۲ـ **سیمرغ** (مجلهٔ بنیاد شاهنامه) شمارهٔ (۵)
۳ـ **فصلنامهٔ تئاتر**، شمارهٔ مسلسل (۱۸،۱۹،۲۰ و ۲۱)
۴ـ **فصلنامهٔ هنر** (شمارهٔ ۳۴)

ج ـ پایان نامه‌ها

۱ـ افشار، سهراب، **گفتگوی دراماتیک**، پایان نامه لیسانس، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، ۱۳۵۲.
۲ـ برزگران، اصغر، **بررسی امکانات نمایش داستان سیاوش**، پایان نامهٔ دورهٔ لیسانس، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، ۵۴ـ۱۳۵۳.
۳ـ بیات، حسین، **بررسی داستان بیژن و منیژه از دیدگاه هنرداستان پردازی و اسطوره‌شناسی**، پایان نامهٔ دورهٔ فوق لیسانس، دانشگاه علامهٔ طباطبایی، تیرماه ۷۷.
۴ـ صادقی، ده چشمه، **عناصر و اساطیر داستان زال و رودابه**، پایان نامه دورهٔ فوق لیسانس، دانشگاه علامه طباطبایی، اسفند ۷۷.
۵ـ همدانی، نادعلی، **ارزش‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب**، پایان نامه دوره لیسانس، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، ۵۴ـ۱۳۵۳.

د ـ گفتگوها

آژند، یعقوب
خیری، محمد
فریدزاده، عبدالرضا

و ـ تحقیقات منتشرنشده:

۱ـ کاخی، ابوالقاسم: جنبه‌های نمایشی در ادبیات کهن ایران، ۲ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت پژوهش و آموزش، مرکز پژوهشهای بنیادی، سال ۱۳۷۴.

منابع لاتین

1.Cuddon, J.A.A Dictionary of literary terms, penguin books, 1978.

2. Kenny, W.P. , How to analyze fiction, P.H.D. Thesis, Department of English, New York, Manhatten college, 1966.