درآمدی بر:

اقتباس از شاهنامه

عبدالرضا فریدزاده

در این نوشتار تمرکز بر اقتباس از داستان‌های شاهنامه برای نگارش نمایشنامه است. دلیل این توجه و تمرکز وجود مواد و مصالح مرغوب تکنیکی در این داستان‌هاست و نیز تعالی «مضمون» آن‌ها (تعریف مضمون در فرهنگ «وبستر»: موضوع یا لُبّ کلام نمایش هنری است که واژگان گوناگون برای این معنا به کار می‌برند، همچون قضیّه، فکر و ایدهٔ اصلی، جهت، نکته، پیام، ستون فقرات ـ خطّ محوری).

اقتباس‌گر با گزینش داستان‌های شاهنامه هم مضامین عمیق، فراگیر، انسانی، هر زمانی و هر مکانی در اختیار خواهد داشت و هم مصالح تکنیکی کارآمد برای عرضهٔ آن مضامین. مصالحی چون شخصیت‌سازی پرداخته و پخته موقعیت‌های مهم و حساس که در زندگی هر کس در هر جا و هر زمان امکانِ وجود دارند. چیدمان صحیح و روشن و منطقی رویدادها، کشمکش‌های جاذب با روند صحیح، گفتار روان و روشنِ دارای جنبه‌های نمایشی، گره‌ها، تعلیق‌ها، بحران‌ها و اوج و فرودهای مناسب، روابط و مناسبات روشن و برخوردار از جنبه‌های قوی علت و معلولی و... که به آن‌ها خواهیم پرداخت.

دلیل دیگر گزینش داستان‌های شاهنامه در قیاس با سایر آثار کهن داستانی ما همچون مثنوی مولوی و آثار نظامی (لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و...) اولاً بومی و خودی بودن اشخاص در همهٔ داستان‌های فردوسی است، ثانیاً افزونی ویژگی‌ها و عناصر دراماتیک در آن‌ها، و عینی و بصری‌تر بودنشان، و نیز وجود شماری داستان‌های تراژیک اوجمند در میان آن‌ها که برای تولید والاترین نوع نمایش یعنی تراژدی، مناسبند. وجود اتمسفر حماسی در شاهنامه که با روحیات ایرانی آرمان‌طلبِ بهینه‌خواه در تناسب است، می‌تواند دلیلی دیگر باشد، و نیز انسان توهین و تحقیرشدهٔ امروزی در همهٔ جهان (توسط قدرت و سرمایه و تکنولوژی) سخت نیازمند حماسه است. اما داستان‌های والا و دلپذیر مولوی و نظامی و... غالباً از ویژگی‌های دراماتیک کمتری بهره‌ورند مثلاً در آن‌ها توصیف بر کنش غالب است و یا کنش و گفتارشان از منظری نمایشی کامل نیستند. شخصیت‌هایشان استقلال کردار و گفتار و پندار کمتری دارند و اغلب ابزار صاحب اثرند برای بیان ایده و مضمون، و نیز بیش از آنکه چون قهرمانان فرودسی کاراکتریک باشند، تیپیک هستند. شکل و قالب در این آثار، به حکایت و روایت نزدیک‌ترند تا به داستان. البته آثار داستانی نظامی نسبت به قصه‌های مثنوی پیشرفته‌ترند هرچند اوج معنوی شاهکار مولانا دور از دسترس ذهن نظامی است و تکنیک داستان در داستان و جریان سیّال ذهن در آن، خود اوج و شکوه دیگری است. قصد ما ارزش‌گذاری معنوی آثار نیست که در آن صورت شکل و محتوای نوشتار به گونهٔ دیگر خواهد بود و تنها از منظر تکنیک داستان‌پردازی و داشتن مواد و مصالح دراماتیک به آن‌ها می‌نگریم، و از همین منظر، یک تفاوت عمدهٔ شاهنامه و مثنوی آن است که مفاهیم در مثنوی، ذهنی‌تر و درونی‌ترند و تبدیلشان به کردار و اعیان و حرکات و تصاویر، دشوارتر. با توجه به چنین موارد و دلایلی، داستان‌های شاهنامه را نسبت به دیگر آثار داستانی کهن ایرانی داستان‌تر می‌یابیم و مناسب‌تر برای اقتباس نمایشی. در اینجا نمونه‌ای مهم از شخصیت‌پردازی در شاهنامه می‌آوریم که مانندش را در دیگر آثار مورد اشاره نمی‌توان یافت:

رستم، شخصیتی است شجاع، قدرتمند، اندیشمند، خرد ورز، عدالت‌جو، معتقد، راست و پاک و بی‌باک و جانفدای وطن، غیرتمند و... و نیز تاج‌بخش و بزرگ نگاهبان تاج و تخت و کیان ایران و ایرانی، مهربان و بزرگوار و مردم‌خواه، با بسیاری خصال برتر دیگر. این شخصیت بزرگ، در زندگی چند صد ساله‌اش تنها دو خطای مهم دارد. دو خطایی که در برابر آن همه بزرگی‌ها و برتری‌ها و خدمات بسیار به وطن و مردم، کوچک می‌نماید، اما خطای کوچک هم از چنان بزرگی، بزرگ است به ویژه که پیامدهای مهم داشته باشد ـ برای شخص رستم، و وطن و تاریخش ـ دو خطایی که در صورت دقت، می‌توان منشأ و ریشه‌شان را در دو مشکل ژنتیک او یافت:

۱. نَسَب جهان‌پهلوان از جانب مادر به ضحّاک ماردوش می‌رسد!! رودابه مادر او و همسر زال، از نژاد مهراب کابلی است که او خود از نسل ضحّاک است. یکی از دلایل مخالفت سام با عشق و وصلت زال و رودابه، و نیز مخالفت منوچهرشاه، همین است. اما عشق، بر مخالفت‌ها غلبه می‌کند.

۲. پدر رستم نیز از بدو تولد «زال» است (دارای موی و روی و ابرو و پوست سفید) و این عیب و مشکلی عرفی در آن روزگار به شمار می‌آید، و شوم است و سبب ننگ و عار. چنین است که سام فرمان رها کردن این فرزند را در کوه می‌دهد تا خوراک جانوران شود. اما تقدیر آن است که سیمرغ کودک را بیابد و بپرورد و بعدها او پهلوانی بزرگ شود و از پیوند او با نوادهٔ ضحّاک، رستم به وجود آید.

معضل ژنتیک و نژادی دوسویهٔ رستم، به گونهٔ گرهی پنهان در ذات و شخصیت او کمین کرده و به‌رغم آن همه بزرگی که با کوشش جانکاه خود حاصل آورده، در دو فراز بسیار حساس از زندگی وی و تاریخ اسطوره‌ای ایران‌زمین به شکل دو ناهنجاری کرداری بروز می‌کند:

۱. در کشتی با سهراب، وقتی نخست‌بار از او شکست می‌خورد و نخستین دروغ زندگی‌اش را می‌گوید: «رسم ما سه بار کشتی گرفتن است و بار سوم، فرد پیروز می‌تواند حریف را بکُشد» این دروغ، رستم را نجات می‌دهد و او با تجدید نیرو و نیایش، و التیام زخم‌هایش به یاری سیمرغ، در کشتی روز بعد بر سهراب غلبه کرده بی‌درنگ می‌کُشدش، و ایران از داشتن جانشینی برای جهان‌پهلوان محروم می‌ماند، و بعدها با مرگ رستم، نهاد پهلوانی هم در ایران نابود می‌شود.

۲. در نبرد با اسفندیار و کشتن او. رستم می‌داند که کُشندهٔ اسفندیار به نفرینی شوم و سرنوشتی تلخ دچار خواهد آمد. چندان هم مجرب است که با تدبیری ـ به‌رغم اهانت اسفندیار جوان که او را دست‌بسته می‌خواهد تا به نزد شاهش ببرد ـ از جنگ ممانعت کند اما غرور مجروحش او را به نبرد وامی‌دارد، و بعدها به آن مرگ ناشایسته و حقیر توسط نا «برادَندر» ـ شغاد حیله‌گر ـ از میان می‌رود و ایران را از وجود خود محروم می‌کند و نیز از وجود اسفندیار که خود ایرانی‌نژاد و بزرگ است و دومین پهلوان بزرگ شاهنامه.

این شخصیت‌سازی کم‌نظیر فردوسی آنجا برجسته‌تر می‌شود که رستم را در موقعیت دشوار و پیچیده، ناگزیر از دروغگویی در برابر سهراب می‌یابیم چراکه از سویی او پیر است و حریف بُرنا، و از دیگرسو ایران را در معرض نابودی و اشغال دشمن می‌بیند و برای نجات و ماندگاری ایران، گفتن یک دروغ را به عنوان حیله‌ای جنگی مجاز می‌شمرد. تقدیر نیز بازی شومی پیش گرفته که در آن، هجیر پهلوان ایرانیِ اسیر سهراب نیز به خاطر ایران و شخص رستم، از سر خیرخواهی، پدر را به پسر نشان نمی‌دهد و پسر ـ سهراب ـ هم با آن همه اصراری که در شناسایی رستم دارد، هیچ‌گاه نمی‌گوید که قصد جنگ با او ندارد و آن دو پدر و پسرند، تا هجیر از هراس جانِ رستم، نشانی رستم را پنهان ندارد. در نبرد با اسفندیار نیز، دفاع و واکنش رستم را از شأن و غرور خویش، در آن موقعیت خاص دراماتیک، منطقی و معادل دفاع از آبرو و حیثیت ایران و ایرانی می‌بینیم. در هر دو مورد نیز سیمرغ را که وجودی ماورایی و معنوی است، یار و هواخواه رستم می‌یابیم. چنین ملاحظاتی، ابعادی بسیار ظریف و دقیق و پیچیده به شخصیت‌سازی استاد توس می‌بخشند. و بسیاری اندیشمندان جهان را به غور و تأمّل و تحلیل و تأویل در این باب وامی‌دارد که در این دو مورد ـ و موارد متعدد دیگر ـ حقّ را به کدام طرف باید داد؟! و اگر این را نیز اضافه کنیم که در رویارویی رستم و اسفندیار، سیمرغ به عنوان نماد و نمود یک اعتقاد، و زرتشت به عنوان پیام‌آور اعتقادی دیگر که اسفندیار نماینده‌ی ویژهٔ اوست در دو سمت تقابل ایستاده‌اند، ماجرا ابعادی پیچیده‌تر و فلسفی‌تر می‌یابد و قضاوت را دشوارتر می‌کند، به ویژه که اسفندیار هم ـ اگر مشکل ژنتیک رستم را «هامارتیا» یا نقطه ضعف تراژیک او بدانیم ـ خود دارای هامارتیای «عطش قدرت و سلطنت» دارد و ترویج اعتقاد که ظاهراً دلیل آمدنش به نزد رستم است. بهانهٔ او، و سرپوشی بر همین هامارتیاست. با توجه به این ابعاد و پیچیدگی‌ها، نمایشنامه‌هایی با مضامین گوناگون، از دیدگاه‌های متفاوت، می‌توان از داستان رستم و اسفندیار اقتباس کرد. داستان رستم و سهراب نیز سبب وضع تئوری‌های مختلف در جهان شده است از جمله تئوری روانکاوانهٔ «عقدهٔ پسرکُشی» که سال‌ها پیش مطرح شده بود. و

ظرفیت‌های اندیشگی و فلسفی این داستان نیز به نگارش نمایشنامه‌های اقتباسی با ایده‌ها و دیدگاه‌های گوناگون «راه می‌دهد». همچنان که شماری دیگر از مهم‌ترین داستان‌های شاهنامه مانند داستان سیاوش، و...

داستان‌های شاهنامه، چند دسته‌اند که هر دسته برای اقتباس نمایشی در قالب خاصی مناسب است:

□ داستان‌های تراژیک چون رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، فرود، سیاوش، و... که مناسب اقتباس برای نگارش تراژدی‌اند.

□ داستان‌های عاشقانه چون زال و رودابه، تهمینه و رستم، بیژن و منیژه، سیاوش و فرنگیس و... که مناسب اقتباس برای نگارش آثار عاشقانه و ملودرام‌اند.

□ داستان‌های حماسی چون رستم و اشکبوس، رستم و کاموس کشانی و... که مناسب اقتباس برای نگارش آثار حماسی و ملی‌اند.

□ داستان‌های افسانه‌ای چون هر یک از خوان‌های دو هفت‌خوان رستم و اسفندیار، رستم و اکوان دیو، رستم و اسفندیار و... که مناسب اقتباس برای نگارش آثار افسانه‌ای‌اند و ...

و از هر یک از داستان‌های این چند دستهٔ کلی و فراگیر، نمایشنامه‌هایی ترکیبی نیز می‌توان اقتباس کرد مثلاً: حماسی، اسطوره‌ای، اسطوره‌ای ـ عاشقانه، حماسی ـ تراژیک، اسطوره‌ای ـ تراژیک و... پس شاهنامه را منبعی سرشار و غنی از داستان‌های پُرشمار با مضامین و قالب‌های گوناگون می‌یابیم. برای زمان‌های طولانی و نمایشنامه‌نویسانی با سلیقه‌های مختلف، به ویژه که از یک سو اغلب داستان‌هایش دارای یک یا چند داستان فرعی‌اند که می‌توانند منشأ اقتباس آثاری دارای چند خط داستانی شوند، و از دیگر سو بسیاری از داستان‌های فرعی نیز، خود از حیث پیرنگ و اجزای دراماتیک دارای کمال و استحکامند. داستان سیاوش مثال مناسبی است که خود از چندین داستان فرعی کامل که هر یک به تنهایی قوت مضمونی و تکنیکی مستقل دارند ـ و اثرگذاری و حس‌انگیزی خاص ـ تشکیل شده است:

۱. داستان سیاوش و سودابه
۲. داستان رستم و سیاوش و پرورش این به دست آن
۳. داستان هجرت سیاوش به توران
۴. داستان سیاوش در «سیاوش‌گرد»
۵. داستان سیاوش و فرنگیس
۶. داستان شهادت سیاوش
۷. داستان خشم گرفتن رستم بر کیکاووس و سودابه
۸. داستان انتقام خون سیاوش به دست رستم و داستان‌های فرعی دیگری که می‌توان در لابه‌لای این تراژدی کم‌نظیر یافت.

داستان کیکاووس نیز شامل داستان‌های: به تخت نشاندش توسط رستم، هوس پروازش، سقوطش در جنگل مازندران و اسارت به دست دیوان ـ هفت‌خوان رستم در راه نجات او (که گفتیم هر خوان، خود می‌تواند منبع اقتباس نمایشنامه‌ای کامل باشد) و... و داستان اسفندیار نیز از چندین داستان محکم و کامل و دارای عناصر دراماتیک بی‌نقص تشکیل می‌شود چون داستان روئین تن شدنش، سفرها و جنگ‌هایش برای رواج دین زرتشت، حبس شدن با توطئهٔ پدر و فرار از زندان، اسارت پدرش، هفت‌خوان برای نجات پدر و خواهران و...

از کارکردهای داستان‌های فرعی، اگر ضمن داستانی اصلی اقتباس نمایشی شوند، ایجاد تنوع و دلپذیری در روند قصهٔ اصلی است که جاذبه را فراتر می‌برد، و نیز تأثیری روان‌شناسانه که عبارت است از حذف زمان فیزیکی از روند تعامل و تخاطب میان اثر و مخاطبش و نیز تسهیل هضم مضامین بلند داستان‌ها و اندیشه‌های نهفته در آن‌ها. داستان‌های شاهنامه از راه این تنوع و جاذبه، با سطوح مختلف عاطفی و اندیشگی مخاطب تماس برقرار می‌کنند یعنی از چند مسیر عاطفی به سوی ذهن و تفکر او حرکت کرده، اندیشه‌هایی عمیق و چندلایه را بدون ایجاد خستگی ذهنی به او منتقل می‌سازند. نمونه: داستان بیژن و منیژه که زمینهٔ اولیه‌اش حماسی است (جنگ بیژن و گرازها) و تا پایان بر چند محور عاشقانه، اجتماعی، و سیاسی می‌چرخد و در پایان نیز با ورود رستم به ماجرا حالتی حماسی، و با ازدواج بیژن و منیژه روی و رنگ عاطفی و حسی می‌گیرد.

حضور زنان و نقش برجسته‌شان در شکل‌گیری داستان‌های فردوسی، با شخصیت‌سازی شایان و نمایان حکیم، و تفکر و نگرش عمیق و پربارش در مورد زن، دستمایهٔ اقتباس مهم دیگری است برای نمایشنامه‌نویسی به عنوان هنری که به حضور و تأثیر زن در جامعه و تاریخ و جهان، بی‌اندازه بها داده است. زنان شاهنامه چنان حضور پررنگ و ابعاد کاملی دارند که اغلب در ادبیات ایران و جهان جاودانه شده‌اند. نمونه‌هایی از شاخص‌ترین آنان:

رودابه: جسور، مصمّم، وفادار، بلندطبع، هنجارشکن و...

تهمینه: مصمّم، بلندنظر، پاک، راست‌کردار، مادری نمونه، وفادار، هنجارشکن و...

منیژه: فداکار، حقیقت‌خواه، راست‌کردار، وفادار، هنجارشکن و...

گردآفرید: زیبا، دلاور، جنگجو، سخنور، هشیار، وطن‌خواه، هنجارشکن و...

فرنگیس: فهیم و آگاه، مهربان، فرهیخته، حقیقت‌خواه، وفادار، هنجارشکن و...

سودابه: ناراست، خدعه‌باز، کینه‌توز، ناوفادار، هوس‌باز و...

نقش همین شش نمونه زن شاهنامه در تحولات اجتماعی و سیاسی و فرهنگی می‌تواند مایهٔ پردازش و نگارش درام‌هایی با شکوه با محوریت نقش زن، یا جز آن شود. از این‌ها، پنج نمونه متعالی با ویژگی مشترک هنجارشکنی فرهنگی و اجتماعی در قالب و با رویکرد مثبت‌اند و یک نمونه (سودابه) منفی است. فردوسی آن پنج تن را مانند هر شخص مثبت دیگر در شاهنامه، می‌ستاید و بر این یکی، با سرودن بیتی که شدت تأثر وی را از خدشه‌دار کردن مقام زن و آنچه بر سر سیاوش می‌آید، که پاک‌ترین و دوست داشتنی‌ترین شخصیت شاهنامه است می‌رساند، سخت می‌تازد:

زن و اژدها هر دو در خاک به
جهان، پاک از این هر دو ناپاک به

و از این دست تازش‌ها و بیزاری جستن‌ها در مورد هر مرد نابخرد و کژکردار و داستان‌هایش نیز دارد، چنانکه دربارهٔ توس، گرگین و... به گاه کژروی آنان.

داستان‌های تراژیک شاهنامه جایگاهی ویژه در این اثر دارند، و دارای همهٔ مواد و مصالح لازم دراماتیک برای تبدیل به تراژدی‌های بزرگ هستند یعنی مطابق تعریف ارسطو و دیگران، شعرهایی نمایشی‌اند که شخصیت‌هایی برجسته و نامی را در روند کردار می‌نمایانند و به تلاش‌ها، مبارزات، و رنج‌هایشان جلوه‌ای عینی و بصری می‌بخشند و با بازنمایی نتیجهٔ کردارشان که تحت تأثیر «هامارتیا»ی آنان معمولاً فاجعه‌آمیز است در ما ایجاد تأثر و هیجان شدید می‌کنند، تاثر و هیجانی که ترکیبی از دو حس هراس و شفقت است. هراس از آنکه مبادا با کنش‌ها و واکنش‌هایی مشابه در موقعیتی همانند به سرانجامی فاجعه‌آمیز چون سرانجام آنان دچار آییم، و شفقت بر آنان که با هر چه بالایی و والایی‌شان، با داشتن یک نقطه «ضعف هامارتیا» به چنان سرانجامی رسیده‌اند حال آنکه شایستهٔ بهتر از آن بوده‌اند پس می‌کوشیم از چنان هامارتیایی بری باشیم (ورود به حیطهٔ کاتارسیس یا تزکیه). اسفندیار که در والایی به رستم پهلو می‌زند، هامارتیایش عطش شاهی و قدرت است، هامارتیای سهراب غرور

و خامی اوست و هامارتیای سیاوش ایده‌آلیسم اوست که با روزگارش ناهمساز است (و یا شاید ساده‌دل و عاطفی بودنش و اعتماد بسیارش و نیت پاکش!). هامارتیای رستم را نیز پیش‌تر مطرح کردیم. شخصیت‌های تراژیک شاهنامه، ویژگی‌هایشان در قیاس با قهرمانان تراژیک تئاتر جهان هم کاملند و به اعتقادی در برخی موارد، برتر. داستان‌های تراژیک شاهنامه علاوه بر قهرمانان کامل، همچون بسیاری از داستان‌های غیر تراژیک آن، از سایر اجزا و عناصر دراماتیک نیز به خوبی بهره‌ورند:

کلام و گفتار پخته و سخته، که وظایف دیالوگ نمایشی را چون بیان پندار و خوی و خصلت قهرمان، بیان موقعیت، تأثیر قاطع در پیشبرد رویداد، و... به نحو کامل انجام می‌دهند. این داستان‌ها نیز دارای مقدمه، تنه‌ی داستانی. اوج و فرود را به‌گونه‌ای صحیح و مؤثر طی می‌کنند، و همچنین مراحل کشمکش را و... و دو عنصر مهم تراژدی یعنی «چرخش» یا تحول و تغییر ناگهانی در رویداد، زمان، مکان، و موقعیت و تبدیل وضعی به وضع دیگر به طور غیرمنتظره، و «وقوف» یا شناخت، و دانستن ناگهانیِ چیزی که قهرمان پیش از آن نمی‌دانسته و کشف غیرمنتظرهٔ امری، در داستان‌های تراژیک شاهنامه وجود دارند مانند شناخت ناگهانی رستم از سهراب با دیدن بازوبندش، و چرخش ناگاهی وضعیت به هنگام تعلل کیکاووس در دادن نوشدارو برای درمان سهراب.

این داستان‌ها مانند هر تراژدی مرغوب، عمق و غنای مفهومی و اندیشگی دارند و درس و حکمتی بزرگ نهفته در خویش، و مسائل و مضامین و درونمایه‌هایشان تا همیشه در خور تعمق و تأملند و در هر زمان و مکانیِ مصادیقی دارند و کهنه نخواهند شد.

توالی و تَرتُبِ رویدادهای خُرد که رویداد کلان هر داستان را شکل می‌دهند در حدّ مطلوب انجام می‌گیرد. معرفی شخصیت‌ها و موقعیت‌ها بر اصول فنی دراماتیک منطبق‌اند. زمان و مکان در این داستان‌ها نقش مشخص و روشن، و تأثیر قاطع در رویدادها دارند.

در ابیاتی از شاهنامه، فردوسی ضمن پردازش داستان‌ها، به پند و موعظه، شادی، مویه، سوگ، و قضاوت می‌نشیند و ابراز خشم و تأسف می‌کند و یا... توجهی دقیق، معلوم می‌دارد که این موارد در نقاط و مقاطعی از داستان‌ها اتفاق می‌افتند، که نیاز به تأمل و مرور ماجرا در مخاطب انگیخته شده است تا بر آنچه که گذشته، تمرکزی داشته باشد و سپس ماجرا را پی بگیرد، تا بتواند در نهایت به قضاوتی برسد. «همسرایان» در مقاطعی مشابه از تراژدی‌های یونان، به کاری چون فردوسی دست می‌زنند یعنی از ماجرا فاصله گرفته پیش‌بینی می‌کنند یا قضاوت، و یا خشم می‌گیرند و یا می‌موینند و یا شادی می‌کنند، یا... و فردوسی را، که به سبب اندیشه و حکمت والایش هرگز نمی‌توان او را یک تن به حساب آورد و در جایگاه وجدان تاریخی یک ملت نشسته است، در چنین مواردی می‌توان یک «تک‌سرا» دانست که به تنهایی، هم «سرخوان» و هم «گروه همسرایان» است که گه‌گاه و به وقت نیاز. از داستان‌های خود فاصله گرفته و می‌سراید: «اگر مرگ داد است، بیداد چیست؟!» یا جهان را به مؤاخذه می‌گیرد یا دربارهٔ بدان و دَدان چیزی به خشم می‌گوید، یا از کژکرداری‌ها بیزاری می‌جوید، و سخنانی از این دست، و در این لحظات، همچون همسرایان یونانی، ذهنِ در حال تأملِ «ما»ی مخاطب است و چنین ادراکی است که سبب می‌شود تا در بسیاری از اقتباس‌های نمایشی براساس داستان‌های شاهنامه، بیان چنین ابیاتی ناخودآگاه به عهدهٔ گروه همسرایی و یا گروه کُر نهاده می‌شود (صرف‌نظر از کیفیت چنین آثاری و کیفیت به‌کارگیری گروه‌های همسرایی و کُر در آن‌ها!)

در داستان‌های شاهنامه ـ تراژیک و جز آن ـ انواع کشمکش‌های: انسان با انسان، انسان و تقدیر، انسان و خویشتن، انسان و گروه (جامعه)، جامعه با جامعه، انسان و طبیعت، انسان و مافوق طبیعت، با پرداختی به هنجار، دیده می‌شوند اما غالباً دو یا چند نوع از این انواع در یک داستان وجود دارند مثلاً در داستان رستم و سهراب کشمکش انسان با خود (هجیر با

خود که هویت رستم را برای سهراب فاش کند یا نه). کشمکش انسان و انسان (سهراب و مادرش سهراب و گردآفرید، سهراب و هجیر و...) کشمکش گروه با گروه (لشکریان ایران و سپاه سهراب) کشمکش انسان با طبیعت (رستم با پیری خویش، رستم با برنایی سهراب) کشمکش انسان و مافوق طبیعت (سهراب که روز دوم درواقع با سیمرغ می‌جنگد که زخم‌های رستم را التیام بخشیده) کشمکش انسان با تقدیر (سهراب با سرنوشت خود، رستم با تقدیری که او را به سمت کشتن فرزند سوق می‌دهد) و دیگر کشمکش‌هایی که می‌توان در این داستان دید، مشاهده می‌شوند. در این داستان و دیگر داستان‌های شاهنامه، همبافتیِ دقیق و شبکه‌وار انواع کشمکش‌ها را می‌توان استادانه خواند، و کشمکش‌ها در داستان‌های تراژیک، حماسی، اسطوره‌ای، و افسانه‌ای که پهلوانان در آن‌ها نقش محوری دارند، قوی‌تر و چندگانه‌تر و جاذب‌ترند چراکه به محض سخن گفتن از «پهلوان» پا به دایرهٔ کشمکش‌ها نهاده‌ایم و پهلوان‌ها همواره درگیر کشمکش‌های چندگانه‌اند از دیدگاه فردوسی پهلوان وجودی است تلاشگر برای دستیابی به تکامل انسانی هر چه بیشتر و این‌گونه تکامل به معنی کسب خصایل برتر، خصایل پروردگاری، در حدّ ظرفیت انسانی است. پهلوان در مسیر این دستیابی، گروهی از آن خصایل را کسب کرده و از دسترس ادراک‌های فروتر از خویش دور می‌شود اما صاحبان آن ادراک‌ها او را با خود قیاس می‌کنند و این سبب چالش‌ها و کشمکش‌هایی می‌شود مثلاً اسفندیار که خود به خاطر تاج و تخت حاضر به خوار کردن رستم است، گمان می‌کند که او نیز چنین منشی دارد و غرور خود را می‌فروشد اما رستم فراتر از چنین معامله‌هایی است و این تفاوت سبب درگیری و نبرد آن‌ها می‌شود.

گاه نیز خصال برتر پهلوان ادراک می‌شود، اما دیگران توقّع آن خصالی را از او دارند که هنوز به کف نیاورده است و این نیز سبب کشمکش آنان با پهلوان می‌شود. در مورد پهلوانان ردهٔ دوم شاهنامه چون گیو و گودرز و... این امر مصادیق بسیار می‌یابد. میان خصال برترِ به دست آمدهٔ پهلوان، و خصال برتری که هنوز به دست نیامده‌اند کشمکشی از نوع خود با خود روی می‌دهد، مانند جدال رستم با خود در رویارویی با سهراب، که به آن دروغ منتهی می‌شود. خصال برتر پهلوان موجب هراس یا حسد دیگران هم می‌شود و این نیز نوعی دیگر از کشمکش را برای پهلوان فراهم می‌آورد مانند هراس گشتاسب از زورمندی رستم و اسفندیار و حسدش به محبوبیت افراسیاب که سبب توطئهٔ فرستادن او به جنگ با رستم است. نیروی پهلوان و برتری‌های او کشمکش با طبیعت و مافوق طبیعت را برایش تدارک می‌بیند مثلاً رستم و سهراب هر دو برای انتخاب اسب مناسب به رنج درمی‌افتند، یا اسفندیار و رستم، به دلیل برتری‌هایشان هر یک در هفت‌خوان‌های خود با موجودات مافوق طبیعی چون دیو و زن جادو و اژدها درگیر می‌شوند و به طور کلی، پهلوان به دلیل قدرت‌های روحی و جسمی، در تمام زندگی با ضد قهرمان‌هایی انسانی، اجتماعی، روانی، فرهنگی، طبیعی و مافوق طبیعی در حال جدال و کشمکش است. از سویی، همین حرکت مداوم پهلوان در مسیر دستیابی به خصال برتر و پروردگاری، که وظیفه و فلسفهٔ حضور و وجود او از دیدگاه حکیم توس است، سبب می‌شود که طیفی از پهلوانان «خاکستری» یعنی دارای شماری از خصال برتر و دسته‌ای یا یکی از خصال فروتر در شاهنامه و داستان‌هایش حاضر باشند: شخصیت‌هایی که به دلیل ابعاد مثبت و منفی، باورپذیرتر و جذاب‌ترند (رستم تنها نمونهٔ کامل پهلوان در شاهنامه است که باید الگوی سایر پهلوانان شود، و اسفندیار را می‌توان یک یا چند پلّه فروتر از او دانست و پس از او دیگر پهلوانان قرار دارند که با دسته‌بندی خصایل برتر هر یک، می‌توان میزان رجحان هر کدام بر دیگری را دریافت و رتبه‌شان را در پهلوانی دانست). چند نمونه از پهلوانان خاکستری شاهنامه:

سهراب: دلیر، جنگجو، زورمند، پاک، والااندیش و... اما خام و بی‌تدبیر، عاطفه‌مند اما کم اندیشه

توس: دلیر و جنگ‌آزموده و مجرّب، اما کم‌خرد و کینه‌توز و کم‌تدبیر.

اسفندیار: فرهیخته، مبارز، جنگ‌آزموده، متعالی و قدرتمند و معتقد اما جاه‌طلب و قدرت‌پرست

سیاوش: فرهیخته، پاک، نیک‌سرشت، اندیشمند، دلاور، اما ساده‌دل و آرمان‌خواه افراطی و...

و در یک سنجش کلی، گیو را یکی از بهترین، کم‌نقص‌ترین و پاک‌ترین پهلوان شاهنامه می‌یابیم.

شخصیت‌های داستان‌های شاهنامه یکایک برجسته، کلان، و نمونه‌وارند و می‌توان آن‌ها را شخصیت‌های نوعی به شمار آورد و در عین استقلال کاراکتریک، گونه‌ای «تیپ ـ کاراکتر»ند که امروز و در تئاتر معاصر، آن‌ها را «شخصیت مدرن» می‌نامند و ویژگی‌شان داشتن مصداق‌هایی در هر مکان و جغرافیاست و مانند قهرمانان و شخصیت‌های شاهکارهای بزرگ نمایشنامه‌نویسی جهان چون آنتیگونه، اُدیپ، هملت، مکث، و... توان حضور در زمان‌های دیگر و یافتن مصادیق خود در آن زمان‌ها را دارند. به دلیل این نمونه‌واری، ویژگی این اشخاص نیز کلی، نمونه‌وار و فراگیر و هرزمانی‌اند، و ماجراهایی نیز که در آن‌ها درگیر می‌شوند درشت و کلان هستند و کشمکش‌هایشان نیز همین ویژگی را دارند و بر همین اساس مضامین داستان‌های شاهنامه که این شخصیت‌ها قهرمانانش هستند، همواره‌گی و فراگیر و کلانند و مسائل، نیازها، ضرورت‌ها، و دغدغه‌های همیشگی ابناء بشر را در هر دو طیف نیک و بد مطرح می‌کنند. مضامینی چون:

عشق پاک دلدادگان، عشق پلید نامادری به پسر خوانده، جاه‌طلبی، عطش قدرت، جدال پدر و فرزند، ستیز بر سر دین، تعصب افراطی، خردورزی و تعادل، آزمایش شدن برای احراز جایگاه شایسته، یا اثبات بی‌گناهی، گناه، توبه، اتهام، تبرئه، دین‌پروری، راستی، پاکی، نیک‌اندیشی، شجاعت، حسادت، رذالت، حیا، گذشت و جوانمردی، شادزیستی خردمندانه، غیرت، وطن‌خواهی، تجاوز، دفاع، جهان‌بینی عرفانی، ایثار، نیک‌رفتاری با خصم، و... و صدالبته گرایش نهایی در هر داستان به سمت خیر و نیکی است. و این ناشی از جهان‌بینی و حکمت‌دانی فردوسی است: جهان‌بینی خدامحور شیعی که تمایل آن همواره به تفکیک میان درست و نادرست و رجحان خیر بر شرّ است و بهره‌یابی انسان از میزان اختیاری که دارد در راستای رسیدن به خیر و نیکی از محورهای اصلی‌اش.

وجود شخصیت‌های رئالیستی، اسطوره‌ای و افسانه‌ای در کنار یکدیگر در بسیاری از داستان‌ها بر جاذبهٔ داستان‌ها می‌افزاید (رستم خود ترکیبی رئالیستی، افسانه‌ای، اسطوره‌ای است، توس و نوذر و گیو و گودرز و بیژن و گرگین و... اغلب رئالیستی‌اند. دیو سفید، اژدها، زن جادو و.... افسانه‌ای‌اند. سودابه و تهمینه رئالیستی‌اند. اسفندیار نیز ترکیبی است و...)

دلایل و موارد فراوان دیگری برای اثبات تناسب داستان‌های شاهنامه برای اقتباس نمایشی وجود دارند که به دلیل فشردگی نوشتار، از آن‌ها می‌گذریم و تنها درنگی بر گفتار و وصف و نقل در شاهنامه خواهیم داشت: گفت‌وگوهای اشخاص در شاهنامه به دیالوگ نمایشی بسیار نزدیک‌اند و اتمسفر و موقعیت، ساختار شخصیتی و حس و حال و هدف و اندیشهٔ گوینده، و نیز میزان اهمیت رویداد را هم روشن می‌سازند:

رستم به اشکبوس:

مرا مادرم نام، مرگ تو کرد
زمانه مرا پتک ترگ تو کرد
.....
پیاده مرا زان فرستاده توس
که تا اسب بستانم از اشکبوس

کشانی پیاده شود همچو من
بر او روی خندان شوند انجمن

گفت‌وگوی سهراب و تهمینه هنگام عزم سهراب برای رفتن به ایران و یافتن پدر:

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: ز گنج و ز فَرمان ورای و سپاه
تو داری، بدین بر فزونی مخواه
یکی تاج دارد پدر بر پسر
تو داری دگر لشکر و بوم و بر
چو او بگذرد تاج و تختش توراست
بزرگی و اورنگ و بختش توراست

(مقصود از پدر که تهمینه می‌گوید، پدربزرگِ مادری سهراب، شاه کابل است)

سخنان رستم برای سپاه ایران:

۱. پیش از پیروزی بر سپاه توران:
کنون گر همه پیش یزدان پاک
بغلتیم با درد یک‌یک به خاک
سزاوار باشد که او داد زور
بلنداختر و بخش و کیوان و هور
مبادا که این کار گیرد نشیب
مبادا که آید به ما بر، نهیب

۲. پس از پیروزی، دربارهٔ تورانیان شکست‌خورده:
به گنج و به انبوه بودند شاد
زمانی ز یزدان نکردند یاد
سپه بود و هم گنج آباد بود
سگالش همه کار بیداد بود

همین چند دیالوگ که از سه داستان شاهنامه گزیده‌ایم، بینش و تفکر رستم را در برابر اندیشه و انگیزهٔ خام و کودکانهٔ سهراب نشان می‌دهد (به‌رغم سخن خردمندانهٔ مادرش). نیز توجه شود به اعتمادبه‌نفس رستم در برابر جنگجویی بزرگ که علاوه بر پیاده آمدن به جنگ او، با لحن و سخنی ریشخندآمیز از آغاز نبرد، حریف را چگونه می‌شکند. از این دست کارکردهای روان‌شناسانه در دیالوگ‌های شاهنامه، به انواع مختلف، بسیار است.

وصف و نقل هم در شاهنامه، جا و موجز به‌کار می‌روند و قوهٔ تجسم و تخیل را در مخاطب به خوبی فعال می‌کنند، و قابلیت در خدمت عمل، حرکت درآمدن، و بصری شدن را به میزان بالا دارند:

یکی تنگ میدان فروساختند
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 وز پیکان نیامد زیان
غمی شد دل هر دو از یکدگر
گرفتند زان پس دوالِ کمر

در این نمونه، وصف و نقل عیناً به مثابه دستور صحنه و دستور بازی روشن، موجز، و گویایی هستند که موقعیت و فضای صحنه را مجسم می‌کنند و سبب گذر زمان بدون کلام و با عمل نمایشی مؤثر در پیشبرد رویداد نمایشی می‌شوند، حدود میدان نبرد را معلوم می‌کنند. زمانی جنگ با نیزهٔ کوتاه است بدون نتیجه، سپس جنگ با گُرز و بی‌نتیجگی، و بعد جنگ با تیر و کمان است و بی‌گزند ماندن دو حریف، و در پایان هم کمرگیری و کشتی. حالات دو جنگجو چنانکه معمول نوشتن دستور بازی و دستور صحنه در نمایش است، کلی و بدون جزئیات، و بجا بیان می‌شود. سه گونه نبرد با یکدیگر دارند و هر یک امید پیروزی، و چون نتیجه نمی‌گیرند و مدت این سه نبرد نیز طولانی خواهد بود «غمی شد دل هر دو از یکدیگر». توازن نیرو در دو سوی کشمکش که از اصول مهم درام‌نویسی است در اینجا به خوبی نمایان است و در مصراع «همی کوفتند آن بر این، این بر آن» نمایان‌تر. نمونهٔ دیگر: رستم پس از یک دور نبرد با سهراب:

بخورد آب و، روی و سرو تن بشست
به پیش جهان‌آفرین شد نخست
همی خواست پیروزی و دستگاه
بند آگه از گردش هور و ماه

در ضمن، آداب و ترتیب نبرد پهلوانان در نمونهٔ نخست، و آداب نیایش در نمونهٔ دوم بیان شده‌اند. نمونهٔ دیگر:

چنان دید گودرز یک شب به خواب
که ابری برآمد از ایران، پرآب
بر آن ابر باران، خجسته سروش
به گودرز گفتی که: بگشای گوش
به توران یکی پادشاه نو است
کجا نام او شاه کیخسرو است

نقل و روایتی کامل همراه با وصفی کامل، در موجزترین شکل ممکن. روابط دقیق علت و معلولی در کنش‌ها و رویدادها که سبب ایجاد منطق محکم و باورپذیر در سراسر داستان‌های شاهنامه شده‌اند، و ریتم و ضرب مناسب در گفتارها و کردارها، و لحن و اتمسفر حسی مساعد نیز در ابیات و فرازهای داستان‌ها تعبیه شده‌اند که برای انتقال به درام نیاز به کمترین تغییرات دارند.

تا به اینجا بحث فشرده و شتابان ما بر سر ظرفیت‌های بسیار و مواد و مصالح مرغوبی بود که داستان‌های شاهنامه در اختیار نمایشنامه‌نویس اقتباس‌گر قرار می‌دهند، هم از حیث تکنیک و هم به لحاظ مضمون و اندیشه در مورد مضامین داستان‌ها نیز اشاره به این نکته ضروری است که: اصولاً انگیزهٔ فردوسی در سرایش و پردازش شاهنامه، انگیزه‌ای اندیشمندانه و در راستای احیای زبان و هویت و فرهنگ ایرانی بوده است، و مبارزه‌ای فرهنگی با اشغالگران غزنوی و خلافت جابر، منحرف و غاصب و ظالم بغداد که حکومت ضدّ فرهنگی غزنوی تابع آن بوده است. یعنی فردوسی یک‌تنه در برابر جبر و انحراف و ظلم و غصب و بی‌فرهنگی که چتر بر ایران و بخش بزرگی از جهان آن روز گسترده است، قد برافراشته است. و تنها سلاحش سلاح اندیشه و قلم است: اندیشه‌ای وسیع و مایه و راز فرهنگ و هویت عظیم ایرانی، و بینش گسترده و اصیل شیعی و مضامین داستان‌هایش بالطبع از جنبهٔ اندیشگی، زیر مجموعهٔ چنین اندیشهٔ سترگی‌اند، و اوجمندی و عمق و گسترهٔ آن‌ها، حاصل چنین پیوند فرخنده‌ای است که جاودانگی شاهکار جهانی وی را تضمین کرده است. اما آیا این ظرفیت‌ها و مواد مصالح در همهٔ داستان‌های شاهنامه، به یک میزان در اختیار اقتباسگران است؟ مروری اجمالی بر سیر و روند داستانی اثر ادبی عظیم حکیم توس، ما را به سمت پاسخ دقیق این پرسش هدایت خواهد کرد:

با شاهی کیومرث سر سلسلهٔ پیشدادیان، شاهنامه آغاز می‌شود و با شاهی هوشنگ و سپس طهمورث ادامه می‌یابد. پس از ان پادشاهی جمشید است که دانش‌ها به مردمان آموخت و شهر بنا کرد و در آخر غرور او را بگرفت و «فرّه» از او برفت و ضحّاک بر او غالب شد و او را

بکشـت. کاوهٔ آهنگر بر ضحّاک می‌شـورد و فریدون از نژاد پیشدادی به تخت می‌نشـیند، که در پیری ملک خود میان پسـرانش سـلم و تور و ایرج تقسـیم می‌کند. ایرج را برادرانش از سـر حسـد می‌کشند. از ایرج نوه‌ای دختری ـ منوچهر ـ به جا می‌ماند که فریدون او را به سام پهلوان جدّ رسـتم می‌سـپرد تا به او پهلوانی آموزد. بخش شورانگیز و حماسیِ «پهلوانی» که بخش اعظم شاهنامه است از همینجا آغاز می‌شود و از این پس شـرح پهلوانی‌ها و دلیری‌هـا و جوانمردی‌ها و بزرگی‌های پهلوانان، داسـتان‌ها را تفصیل و ساختار محکم داسـتانی و روابط علت و معلولی و شـخصیت‌پردازی محکم‌تر می‌بخشد. هم‌زمان با پرورش منوچهر. سام صاحب پسری سپید موی و روی و ابرو، زال پدر رستم، می‌شود که سببِ عارِ اوسـت پس فرزند را به کی می‌دهد تـا در کوه رها کند که خوراکِ دَدان شود. منوچهر پهلوان می‌شود و سلم و تور را به انتقام قتل پدربزرگ خود ایرج، می‌کُشد و به تخت می‌نشیند.

در شاهی اوست که زال که توسط سیمرغ در کوه پرورده شده به شهر آورده می‌شـود، شایسـتگی‌ها بروز می‌دهد و عنوان پهلوانی می‌گیرد و ماجرای عاشـقانه‌اش با رودابه روی می‌دهد و با ظهور او در نهاد شـاهی و پهلوانی که پیش‌تر در یک نهاد و در وجود شـاه جمع بودند، تفکیک می‌شوند و از آن پس شاه حکومت می‌کند و پهلوان حامی او و پناه وطن و ملت است و گاه نیز رویاروی شاه و کردارهای نابخردانه‌اش قرار می‌گیرد و کنترل‌کنندهٔ قدرت اسـت و نیز، پهلوانـی به‌رغم وجود و حضور دیگر پهلوانان نامی چون گیو و گودرز و توس و گرگین و بیژن و... در دوره‌های متوالی، در خانوادهٔ سام، توسط خودش، فرزندش زال و نوه‌اش رستم که همواره سـاکن زابلسـتانند و به گاه نیاز پا به میدان حفظ وطن و کیان ایران می‌نهند، تمرکز و استقرار می‌یابد که چند قرن بعد با مرگ رستم، این مرکزیت از هم می‌پاشد و پهلوانی نیز از میان می‌رود و بخش عظیم پهلوانی شاهنامه هم به پایان می‌رسد.

شـاهی از منوچهر به نوذر بیدادگر می‌رسـد که بزرگان ایران قصد به تخت نشاندن سام به جای وی می‌کنند اما سام به این دلیل که از نسل و نژاد شاهان نیست نمی‌پذیرد. افراسـیاب تورانی به ایران می‌تازد. سام مجـال رویارویـی با او نمی‌یابـد و می‌میرد و نوذر در این جنگ کشـته می‌شود و «زو» که دادگر است به جایش نشسته در اندک مدت می‌میرد و گرشاسب، شاهِ پس از زو می‌شود که در دورانش، تازش دوبارهٔ افراسیاب روی می‌دهد و رسـتم کـه از دلیری‌اش نمونه‌هایـی دیده‌ایم از همین جنگ با جلوه‌ای نمایان‌تر یکّه‌تاز داستان‌های شاهنامه می‌شود. از پدر و پدربزرگش نیز دلیری‌ها دیده‌ایم اما او چیز دیگری اسـت. موقعیت‌هایی برای پادشـاه شـدن این خاندان پهلوانی پیش آمده اسـت اما به دلیل نداشـتن «فرّه»، خود از پذیرش شـاهی سـر باز می‌زنند تا پایان فرّه با نشانی که معمولاً نقش یا خالی است در بدن آنکه از تخمهٔ شاهی است، مشخص می‌شود و همواره دارندگان فرّه را به تخت می‌نشانند و خود در کنار قدرت‌اند و متمایل به ملت.

پس از مرگ گرشاسـب، رسـتم به فرمان پدر، کیقباد نوادهٔ فریدون را از کوه آورده بر تخت می‌نشـاند. صد سـال بعد با مرگ او، زال و رسـتم کیکاووس را جانشـینش می‌کنند که از سـر غرور با بسـتن عقاب‌هایی بـه چهار سـمت تخت خود به هوس تسـخیر آسـمان پـرواز کرده در جنگل مازندران سـقوط می‌کند و اسـیر دیوان می‌شـود. رسـتم برای نجـات او هفت‌خوان را طی می‌کند. دوران شـاهی کاووس شـماری از خوش‌ساخت‌ترین و پرکشش‌ترین داستان‌های شاهنامه در انواع حماسی، افسـانه‌ای، اسطوره‌ای، عاشقانه و ترکیبی شـکل می‌گیرند که در آن‌ها بخش عظیمی از بنیادی‌ترین اندیشـه‌های فردوسـی مطرح می‌شوند و هم در این دوره اسـت که رسـتم و دیگر پهلوانان ایران نقش‌های عمده در داستان‌ها ایفا می‌کنند: داستان‌های بزرگ و کم‌نظیری چون داستان سیاوش، بیژن و منیژه، رستم و سهراب و...

کیخسـرو پسر سیاوش شهید جانشین کیکاووس است که در دوران او نیز داستان‌هایی با ظرفیت‌های بالای دراماتیک چون برخی شکست‌های ایران از توران، داسـتان اوجمند و تراژیک فرود پسر سیاوش، نبرد رستم و اشکبوس، کاموس کشانی و رستم، جنگ با چینیان، جنگ انتقام خون سـیاوش و کشته شدن همهٔ کشندگانش به دست رستم، جنگ رستم و اکوان دیو، به اضافهٔ داستان دلکش تفویض سلطنت از سوی کیخسرو به لهراسـب و زنده به سوی بهشـت رفتنش و ناپدید شدن شماری پهلوان ایرانی که در پی کیخسـرو رفته‌اند در برف، شکل می‌گیرند. در این دوره گشتاسب پسر لهراسب، به طور ناشناس به روم رفته با ابراز شایستگی‌هایی موفق به ازدواج با دختر قیصر روم می‌شود و سپس تاج پدر بر سر می‌نهد. اسفندیار دومین پهلوان برتر شاهنامه، اینِ وجود معنوی که چون رستم هفت‌خوانـی دارد و به دلیل پهلوانی‌ها و مَنش والایش محبوبیت مردمی دارد، فرزند گشتاسب است. گشتاسب از قدرت و محبوبیتش می‌هراسد و طی توطئه‌ای زندانی‌اش می‌کند اما خود در جنگی همراه دخترانش اسیر می‌شود و اسفندیار با گریز از زندان به نجات آنان می‌شتابد و در این راه از هفت‌خوان می‌گذرد، سـپس دیگر خود را شایستهٔ شاهی می‌داند. پدر شرط شاهی او را آوردن رستم با دستان بسته قرار می‌دهد و این خدعهٔ دیگری اسـت: رستم دعوت اسفندیار را به دین زرتشت نخواهد پذیرفت که اسـفندیار مروّج آن دیانت در اقطار عالم اسـت و دست‌بسته به دربار آمدن را هم، و از نبرد گریزی نخواهد بود، یکی از این دو کشـته خواهد شـد و برای دیگری هم چاره‌ای می‌توان کرد تـا نه مدّعی برای تخت و تاج بماند و نیروی کنترل قدرت. پایان داسـتان را می‌دانیم و در همین دوران گشتاسـب است که رسـتم پیر با حیلهٔ برادر ناتنی، دور از وطن، در چـاه خدعه و تیغ و نیزه و خنجر جان می‌سـپارد و با مرگ او بخش پهلوانی شاهنامه نیز به پایان می‌رسد چراکه تنها پسرش سهراب شایستهٔ جانشینی او بود که مدت‌ها پیش به دست خود او کشته شده است.

از یاد نبریم که در آن سـو، توران زمین، اردوگاه دشـمن دائمی ایران نیز داسـتان‌هایی موازی با آنچه در ایران می‌گـذرد می‌خوانیم که خود دارای مصالـح و مواد و عناصـر و بار دراماتیک کافـی جهت پردازش و نگارش اقتباسـی ـ نمایشی‌اند که جهت پیشـگیری از تفصیل، به آن‌ها نمی‌پردازیم.

با مرگ رسـتم، سرایشِ داستان‌های شاهنامه به ویژه از حیث پرداخت داستانی، شتابی همراه با سُستی می‌گیرند. آیا حکیم توس با مرگ جهان پهلوان دیگر حال و هوا و دل و دماغی ندارد و آیا بر مرگ غیرت و همت و بزرگی و خرد حسرت می‌خورد و به سوگ می‌نشیند و در سوگواری حوصلهٔ کارِ کارسـتان برایش نمانده است؟ نیز پس از رستم، تاریخ رسمی و غیر اسـطوره‌ای ایران در شاهنامه آغاز می‌شود. امّا نه، حکیم دیگر آن حکیم نیست و شاهنامه‌اش حتی از حیث قدرت ادبی به فترت دچار آمده است.

در این مرور شـتابان روشـن می‌گردد که بخش پهلوانی شاهنامه ـ از ظهور منوچهرِ «شـاه ـ پهلوان» تا افول رستمِ جهان پهلوان ـ که دورانی چندین قرنی را در بر می‌گیرد از جهت اندیشه و تکنیک و مواد و مصالح دراماتیـک (تراژیـک و جـز آن) مایه‌ورترین بخش قابـل اقتباس برای نمایشنامه‌نویسـی اسـت (هرچند در پیش و پس از آن نیز داستان‌های بزرگ و پرمایه‌ای چون داسـتان‌های کاوه و ضحّاک، فریدون، جمشـید، زال و رودابه و... موجوداند، اما اندک، به ویژه در بخش پسـین شاهنامه) و در بخش پهلوانی نیز، مایه‌ورترین داستان‌ها را از هر دو جنبهٔ اندیشه و تکنیک، بیشتر در دوران کیکاووس، کیخسرو، و گشتاسب‌شاه می‌یابیم.[1]

۱. محمد حنیف، *سیر داستانی شاهنامه از کتاب قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*، سروش و مرکز تحقیقات و مطالعات و سنجش برنامه‌ای، ۱۳۸۴.