فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال هفدهم (۱۳۹۵)، شماره۳۳

روایت نقّالان از داستان رستم و سهراب*

نعمت‌الله پناهی[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده:

هنر نقّالی یکی از شاخه‌های مهمّ ادبیّات عامّه، بازتاب‌دهندهٔ تجربه‌های بازسازی‌شده از حماسه‌های ملّی و پهلوانی است. نقّالان می‌کوشند با ساده‌ترین تعابیر و بازسازی جذّاب‌ترین وقایع، اجزای مختلف داستان‌ها را متناسب با ذهنیّت مخاطبان به‌نوعی تغییر دهند یا تکمیل کنند. به‌این‌ترتیب بر هستهٔ اصلی داستان، شاخ و برگ‌های درهم‌پیچیده‌ای تنیده می‌شود. در این تحقیق ضمن مروری کوتاه بر پیشینهٔ سنّت نقّالی، سازوکار روایی نقّالان در دو محور اصلی: ۱- قرینه سازی ۲- دلیل تراشی بررسی شده است. بخش قرینه‌سازی نقّالان از وقایع این داستان نیز در سه موضوعِ اسب پهلوان، دل‌باختگی و نیز به‌کارگیری اصطلاحات و مفاهیم دینی مصداق می‌یابد. همچنین در بخش دوم تحقیق در سازوکار دلیل‌تراشی به روش تطبیقی، مشخّص خواهد شد که موضوعات داستانی مانند ربوده شدن رخش، وصلت با تهمینه، قول ازدواج سهراب با دختر افراسیاب، مجادلهٔ رستم با کاووس و رویارویی رستم و سهراب، زمینه‌ای است که نقّالان در طومارها به توجیه و مدلّل جلوه‌دادن وقایع این داستان‌ها می‌پردازند. نتایج این تحقیق به بررسی جامعه‌شناختی ذوق هنری نقّالان و مخاطبان و شناسایی مهارت‌های روایی نقّالان کمک می‌کند.

واژگان کلیدی: نقّالی، شاهنامهٔ فردوسی، رستم و سهراب، ادبیّات عامّه، طومار نقّالی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۲/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۸/۲۵
۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: Panahi_947@yahoo.com

مقدّمه

هنر روایی و نمایشی که امروزه به «نقّالی» موسوم شده، عبارت است از نقل‌کردن واقعه یا قصّه که با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع انجام می‌شود و هدف از آن سرگرم کردن و برانگیختن هیجانات و عواطف شنوندگان و بینندگان است. این کار به‌وسیلهٔ حکایت جذّاب، لطف بیان، تسلّط روحی بر جمع و حرکات و حالات القاکننده و نمایشی نقّال انجام می‌شود، به آن حد که بیننده او را به جای یکی از قهرمانان داستان تصوّر کند و به‌تنهایی بتواند بازیگر همهٔ اشخاص بازی باشد(بیضایی، ۱۳۹۲، ص٦٥). ردّ پای این سنّت دیرینه را در دو مقطع تاریخی می‌توان پی گرفت: قبل از اسلام و بعد از اسلام. کهن‌ترین سرچشمه‌ها به قبل از اسلام برمی‌گردد که آن زمان هنر «داستان‌سرایی» رواج و کارکرد گسترده‌ای نیز داشته است؛ در عصر اشکانیان، نوازندگان و شاعرانی بودند که گوسان نام داشتند و داستان‌سرایی را با سخنوری، نوازندگی، شاعری و رقص عجین کرده بودند. تحقیقات خانم مری بویس و محجوب اطّلاعات جامعی دراین‌باره ارائه می‌کند(بویس، ۱۳٦۹، صص٦٤-۲۹و محجوب، ۱۳۸۷، ج۲، ص۱۰۷۹).

برخی معتقدند که تحت تاثیر ممنوعیّت‌های مذهبی، خنیاگران نمی‌توانستند در داستان‌گویی نمایشی خود از رقص و موسیقی بهره گیرند و برای جبران این کمبود به واقعه‌خوانی با تکیه بر بازیگری متمرکز شدند؛ ازاین‌رو نقّالی دورهٔ اسلامی شکل گرفت و برای تداوم خود، نخستین مرحلهٔ تحوّل را با تکیه بر بازیگری شروع کرد(بیضایی، ۱۳۹۲، ص٦٥). بهترین گواه، داستان‌گویی نضربن حارث در کتاب سیرهٔ ابن هشام است که تأیید می‌کند در واپسین سال‌های حکومت ساسانیان داستان‌های حماسی ایران به‌قدری شهرت یافته بود که وقتی نضربن حارث به ایران می‌آید، داستان «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» را به سرزمین جزیرةالعرب می‌برد، این کار او اقبال گسترده مخاطبان را برمی‌انگیزد(محجوب، ۱۳۸۷، ص۱۰۸۱). برخی محقّقان این نوع داستان‌گویی و شیوهٔ اجرا را طبق گزارش عبدالجلیل قزوینی رازی، نزدیک ترین معنای

نقّالی در دوران متأخّر آن دانسته‌اند و با اشاره به تفاوت شاهنامه‌خوانی با نقّالی، شاهنامه‌خوانی را خواندن عین متن یا ابیات منظوم شاهنامه عمدتاً در دربارها و انجمن‌های رسمی فرهیخته‌تر و نقّالی را هنر روایت داستان‌های ملّی و پهلوانی به نثر ساده و کوتاه متناسب با درک و دریافت عامّهٔ مردم قلمداد کرده‌اند(آیدنلو، ۱۳۸۸، ص۲٤).

دورهٔ صفویه بهترین زمان برای اوج‌گیری و ساختاریابی و رسمیّت‌یافتن هنر نقّالی است. در این دوره شاهنامه‌خوانی، قصّه‌خوانی و به‌ویژه نقّالی بسیار رونق می‌یابد تا جایی‌که شاهنامه‌خوانی شغل بیشتر اعضای خانواده‌ها محسوب می‌شود(نجم، ۱۳۹۰، ص۷۳). با ایجاد قهوه‌خانه‌ها، نه‌تنها نقّالان دوره‌گرد مأمن و مکان ثابتی برای عرضهٔ هنر خود به تماشاگران می‌یابند، بلکه به‌این‌ترتیب می‌توانند هر روز در ساعتی معیّن در این فضای مناسب حضور یابند و دنبالهٔ داستانی را که روز قبل در لحظه‌ای جذّاب نگه‌داشته بودند در مقابل تماشاگران مشتاق و منتظر از هر قشر و طبقه‌ای پی‌گیرند.

در عهد قاجار(۱۱۷۴ تا ۱۳۰۴ش.) درحالی‌که تغییر و تحوّلات اجتماعی نوین تحت تأثیر غرب، گسترش شتابناکی گرفته است، هنر نقّالی همچنان محبوب است و نزد پادشاهان و مردم هواخواهان بسیاری دارد. قاجاریه تهران را به پایتختی حکومت خود برمی‌گزینند و با ایجاد قهوه‌خانه‌های متعدّدی که در آن سکّوهای مخصوصی برای نقّالان و اجرای نقّالی تعبیه شده بود، نقّالان مختلف از شهرهای گوناگون به پایتخت جذب می‌شوند(بلوکباشی، ۱۳۷۵، ص۸٦).

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در زمینهٔ تحلیل سازوکارهای نقّالان در داستان رستم و سهراب، پژوهش مستقلی انجام نشده است فقط در کتاب مجموعه مقالات «شاهنامه فردوسی و مطالعات هنری(بیگ زاده و دیگران، ۱۳۹۳، ص۱۷) مقاله ای با عنوان «جستاری در علّت‌تراشی بر وقایع برخی طومارهای نقّالی» آمده است. «سرچشمه‌ها و پشتوانه‌های شاهنامهٔ

فردوسی و شاهنامهٔ نقّالان»، (دوستخواه، ۱۳۹۰)، «مقدّمه ای بر نقّالی در ایـران»(آیـدنلو، ۱۳۸۸) و کتاب «طومار نقّالی شاهنامه»(آیدنلو، ۱۳۹۱) از مهم‌ترین آثار پژوهشـی قابـل استناد در حوزهٔ نقّالی است.

داستان رستم و سهراب در طومار نقّالان

داستان رستم و سهراب بی‌تردید محبوب‌ترین و مشهورترین داستانِ کـلّ شـاهنامه است. جنبه‌های عاطفی و احساسی بسیار قوی، این داستان را در کانون توجّه بسیاری از پژوهندگان قرار داده است. علاوه‌براین بن‌مایهٔ تراژیک «کشته شدن پسر به دسـت پـدر» در اغلب حماسه‌های جهان تکرار شده اسـت(خالقی مطلـق، ۱۳٦۱، صـص۲۰۵-۱٦٤). گسترهٔ جهانی این بن‌مایه و بازتاب خیره‌کننـدهٔ آن در شـاهنامهٔ فردوسـی، باعـث شـده است این داستان محلّ بحث و بررسی بسیاری از شاهنامه‌پژوهان قرار گیرد(امید سـالار، ۱۳۸۱، ص۷۷ و یاحقی، ۱۳٦۸).

نقّالان نیز با سبک و شگرد و نگاه خاصّ خود این داستان پراحساس را دست‌مایهٔ هنر خود قرار داده‌اند. شیفتگی و اقبال عموم مردم به این داستان، نقّالان را وامـی‌داشـت تا حدّ زیادی بر جذّابیت‌های روایی آن بیفزایند؛ به همین دلیل در گذر زمان، بر شـاخ و برگ این داستان افزوده شده و احساسات، عواطف و خـرده‌فرهنـگ‌هـای زمـان نیـز در «طومار»ها بازتاب یافته است. «طومار» نسخه‌هایی خطّی و غالباً بدخط و بسـیار پـرغلط است که نقّالان و گویندگان پیشین با همان سواد اندک خویش نوشـته‌انـد. نقّـالان ایـن سخن‌ها را غالباً به کسانی که وارد به این کار نیستند نشان نمـی‌دهنـد(محجوب، ۱۳۸۷، ج۲، ص۱۰۹۹). بی‌شک این برافزوده‌هـا بـه اقتضـای ارتبـاط مسـتقیم داشـتن نقّـال بـا مخاطبان از نظر روان‌شناسیِ ذوق اجتماعی جای تأمّل دارد؛ درواقع نوعی برداشت آزاد و تکمیل و تغییر بخش‌هایی قلمداد می‌شود که به نظر آنها مبهم یا ناقص می‌آمده اسـت و نیز «از زمینه‌ها و بایستگی‌هایی جز آنچه فردوسـی را بـه فـراهم آوردن و سـرایش و

تدوین شاهنامه واداشت، مایه گرفته و بـه تمـام معنـی، بازتـابِ پسـندها، برداشـت‌هـا، گرایش‌ها، باورها و روحیهٔ تودهٔ مردم میهن ماست»(دوستخواه، ۱۳۹۰، ص۱۲٦).

با هنرنمایی نقّالان، شیفتگان هنر نقّالی چنان خود را در متن ماجرا درمـی‌افکندنـد که داستان برای آنها رنگ واقعیّـت مـی‌گرفـت؛ بـه‌ویـژه صـحنهٔ پایـانی داسـتان یعنـی «سهراب‌کشی»، غلیان و فوران احساسات و عواطـف و همـذات‌پنـداری آنـان را درپـی داشت. مردم شیفتهٔ حرکات و کلام نقّالان می‌شوند که به هزار روایـت «سـهراب‌کشـی» می‌نمایند. شب‌های «سهراب‌کشی» در قهوه‌خانه غوغا می‌کند و با این کـار، شـب را بـه «افسانه» زنده نگه‌می‌دارند و نقّال با تردستی خاصّی توصـیفِ هیجـان‌انگیزتـرین صـحنهٔ داستان را به فردا شب و فردا شب‌ها موکول می‌کند(عناصری، ۱۳٦٦، ص٤٦). آنچنان‌که داسـتان رسـتم و سـهراب در طومارهـای کهـن‌تـر ماننـد طومـار کتابخانـهٔ مجتبـی مینوی(۱۱۳۵.ش) و هفـت‌لشـکر(۱۲۹۲.ش) کوتـاه‌تـر و در طومارهـای متـأخّر بسـیار طولانی می‌شود و حوادث و داستان‌هـای فرعـی، اصـل داسـتان را دربرمـی‌گیـرد. ایـن برافزوده‌ها نشان از علاقه و دل‌بستگی شدید عموم مردم به این داسـتان دارد. بـه‌عنـوان مثال وقتی نقّالانِ توانا به لحظهٔ اندوه‌بار داستان می‌رسیدند که خواه‌ناخواه پسـر نوجـوان و ناکام به دست جهان‌پهلوان محبوب مردم کشته می‌شد، بانگ شیون و زاری شنوندگان برمی‌خاست و عدّه‌ای که تاب شـنیدن ایـن فاجعـه را نداشـتند از مجلـس نقـل بیـرون می‌رفتند(میرشکرایی، ۱۳۵۵، صص۳۹-۳۸). این‌گونه واکنش‌های احساسی ناشی از ایـن است که نقّالان این داستان را از ساختار حماسـی و رسـمی بـه یـک روایـت مردمـی و عامّه‌پسند تبدیل می‌کردند؛ در نتیجه «طومارهای نقّالی در راستای یـک هـدف و آرمـان کلّی و فراگیر جای ندارد و کلّ یگانه و ساختار یکپارچه‌ای نیست و چون هدف نقّـالان بیشتر سرگرم ساختن شنوندگان و خوش‌کردن وقت آنان و برانگیختن احساس شـگفتی در ایشان است، جنبه‌های اتّفاقی روزمرهٔ بسیار در آنها به چشم می‌خورد و بدیهه‌گـویی در این مجموعه‌ها جای ویژه‌ای دارد»(دوستخواه، ۱۳۸۰، ص۱٤٥).

طرح کلی داستان رستم و سهراب

خطّ سیر رویدادهای مهمّ داستان رستم و سهراب را بر اساس آنچه در شاهنامهٔ فردوسی آمده می‌توان در پانزده صحنه ترسیم کرد و آشکارا نشان داد که دخل و تصرّف‌ها معطوف به چه شخصیّت‌ها و موضوعاتی بوده است:

۱. رفتن رستم به ناحیهٔ سمنگان و وصلت با تهمینه؛
۲. بازگشت رستم به ایران و سپردن مهره‌ها به تهمینه برای فرزندش؛
۳. تولد سهراب و جستن نام و نشان پدرش؛
٤. لشکرکشی به ایران و مواجهه با گردآفرید و فتح دژ سپید؛
۵. فراخواندن رستم برای مقابله با سهراب؛
٦. خشم کاووس از تأخیر رستم، واکنش شدید رستم و وساطت گودرز؛
۷. با لباس مبدّل رفتن رستم به لشکرگاه سهراب و کشته شدن ژنده‌رزم در این واقعه؛
۸. زیر نظر گرفتن رستم توسط سهراب و پرسیدن نشانی رستم از هجیر؛
۹. ناکامی سهراب از شناسایی رستم و یورش بردن به سراپرده کاووس؛
۱۰. اوّلین رویارویی رستم و سهراب و اقرار سهراب به شناسایی رستم؛
۱۱. دومین نبرد و فریب خوردن سهراب؛
۱۲. سومین نبرد و دریده شدن پهلوی سهراب؛
۱۳. دیدن مهره بر بازوی سهراب و شناختن او؛
١٤. به دنبال نوشدارو فرستادن گودرز به نزد کاووس برای گرفتن نوشدارو؛
۱۵. حرکت رستم برای آوردن نوشدارو و مرگ سهراب؛

در دل این رویدادها، حوادث جزئی جریان دارد که تابع همان خطّ سیر ۱۵ گانه است.

سازوکار نقّالان

نقّالان به‌واسطهٔ ذهن خلّاق و هوش و فراست خیره‌کننده، نمایش نقّالی شاهنامه را با سازوکارهای مختلف اجرا می‌کردند. دخل و تصرّف آنها در متن عمدتاً از دو طریق دلیل‌تراشی برای موجّه جلوه‌دادن وقایع و قرینه‌سازی است. به‌این‌منظور به سازوکارهای نقّالان در داستان رستم و سهراب بر اساس دو طومار هفت لشکر(۱۲۹۲ق.) و نسخهٔ کتابخانهٔ مینوی(۱۱۳۵ق.) می‌پردازیم و با نگاه تطبیقی و تحلیلی نشان می‌دهیم که نقّالان با چه انگیزه‌ای و عمدتاً در چه بخش‌هایی از داستان دست به تفسیر و تغییر می‌زده‌اند.

۱. قرینه‌سازی: قرینه‌سازی سازوکاری است که طیّ آن نقّالان بر اساس روایت‌های شفاهی عامیانه برای بخشی از وقایع مهمّ داستان یا شخصیّت‌های مطرح، تناظر داستانی یا شخصیّتی بازتولید می‌کنند. در نتیجه با فضاسازی روایی، ضمن اقناع روحی‌روانی مخاطبان، با پیچیده‌تر کردن شبکهٔ تداعیِ داستان و تفصیل در بیان ماجرا، بیش‌ازپیش بر تعلیق داستانی می‌افزایند. با مقایسهٔ خطّ سیر داستان رستم و سهراب در شاهنامه و دو طومار انتخاب شده، می‌توان به مصادیق مختلف قرینه‌سازی نقّالان پی برد.

مهمترین مصادیق قرینه‌سازی‌شده در سه زمینه است:

۱-۱. انتخاب اسب پهلوان

۱-۲. دل‌باختگی پهلوان

۱-۳. اصطلاحات و مفاهیم دینی

۱-۱. انتخاب اسب پهلوان

اسب پهلوان با شرایط ویژه‌ای به گزینش او درمی‌آید. حساسیّت این موضوع دربارهٔ رستم به‌قدری چشمگیر است که نگارگران نیز برگی از شاهنامهٔ فردوسی منسوب به ابراهیم‌سلطان(۸۳۹ ق.) را به صحنهٔ گزینش رخش از میان گلّهٔ اسبان اختصاص داده‌اند.(شایسته‌فر، ۱۳۸۵، ص۳۹)

در شاهنامه آنجا که رخش به‌عنوان اسبِ جهان‌پهلوان با گزینش استثنایی انجام می‌شود، زمانی است که خطر حملهٔ افراسیاب، سرزمین ایران را تهدید می‌کند. در جوابِ بزرگان ایران که درخواست فریادرسی می‌کنند، زال چاره‌ای جز معرّفی رستم نمی‌بیند؛ امّا لازمهٔ این کار انتخاب اسب جنگی درخور رستم است. ازاینرو رستم در گلّهٔ اسبان برای سنجش آنها بر پشت هر اسبی دست می‌فشارد، هیچ‌کدام توان ایستادگی ندارند تا اینکه گلّهٔ اسبان از کابل از راه می‌رسد. چشم رستم به اسب و کرّهٔ او می‌افتد:

بپرسید رستم که این اسپ کیست که از داغ دو روی رانش تهی‌ست
چنین داد پاسخ که داغش مجوی کزین هست هر گونه‌یی گفت‌وگوی
خداوند این را ندانیم کس همی رخش رستمش خوانیم و بس

(فردوسی، ۱۳۹۱، ۱/ ۱۰۶-۱۰۸)

نقّالان با استناد به ابیات الحاقی و روایت‌های عامیانهٔ مربوط به نحوهٔ انتخاب رخش توسّط رستم، برای سهراب نیز چنین داستانی قرینه‌سازی کرده‌اند: «سهراب به پیش مادر آمد گفت ای مادر حالا مرا مرکب می‌باید چنانکه مرا با اسلحهٔ جنگ تواند کشید که پیاده جنگ نمی‌توانم کرد. تهیه بانو چون این سخن بشنید، شاد شد! فرمود فسیله‌بان را جمع کرد؛ تمام به دروازه‌های شهر آورده و بعد از آن سهراب را گفت برو هر مرکب را که می‌خواهی بگیر. سهراب کمند برداشت بر میان فسیله آمده هر اسب قوی‌هیکل را دید کمند انداخت گرفت که دست بر پشت مرکب گذاشت و کمر مرکب بشکست... سهراب متألّم شد، به بارگاه آمد. یکی از سرداران سمنگان او را دلگیر دید گفت ای پهلوان متألّم مباش که مرا کرّه رخش دارم برای تو بیاورم... سهراب تماشا کرد عجب کرّه دید و آن کرّه را زین کرده سوار شد به هر جانب تاخت.»(آیدنلو، ۱۳۹۱، صص ٤٦٠-٤٥٩) همچنین در طومار هفت‌لشکر ضمن بیان جزئیات دیگر از چگونگی پدید آمدن کرّهٔ رخش آورده‌اند: «روزی که رستم به این ولایت وارد شده بود، رخش بر یک مادیانی جنس کرده بود و از آن کرّه‌ای به هم رسیده بود و آن کرّه را به خدمت

سهراب آوردند. سهراب کرّه رخش سوار شده، متوجّه ایران گردید....»(افشاری و مداینی، ۱۳۷۷، ص۱۸۵)

از نگاه نقّالان ویژگی‌های ممتاز رستم به سهراب نیز قابل اطلاق است؛ بویژه که دو پهلوان، رقیب یکدیگرند و به‌نوعی باید با وضعیّت برابر به مصاف هم بروند تا جنبه‌های پهلوانی‌حماسی داستان جلوه و شکوه خاصّی پیدا کند. این قرینه‌سازی از طرف دیگر به فضاسازی ذهنی داستان بسیار کمک می‌کند و مخاطبان را نیز به هیجان وامی‌دارد؛ همان عاملی که معمولاً نقّالان در پی آن بوده‌اند تا با انگیزشی و احساسی کردن فضای مجلسِ نقّالی بر نفوذ کلام خود بیفزایند. پیوند عاطفی‌احساسی عمیقی هم که میان مخاطبان و شخصیّت سهراب وجود داشت، بر این قرینه‌سازی‌ها و اینکه سهراب هم مانند رستم از حقّ انتخابِ اسب خود برخوردار باشد صحّه می‌گذاشت. علاوه‌براین، اشاره صریح به این‌که اسب سهراب از نژاد رخش است نوعی دیگر از قرینه‌سازی برای رویارویی دو پهلوانی است که نسبت پدر و فرزندی دارند و طبعاً هم‌نژاد بودن اسب آنها خودبه‌خود بر جنبه‌های تراژیک داستان می‌افزاید؛ چنانکه در تصاویرِ نگارگران از صحنهٔ کشته‌شدن سهراب به دست رستم، اسب دو پهلوان با حالت احساسی‌عاطفی ایستاده‌اند و نظاره‌گر صحنه‌اند.

۱-۲. دل‌باختگی پهلوان

فردوسی صحنهٔ مواجههٔ تهمینه با رستم را با ایجاز تمام توصیف کرده است و در شاهنامه، صبغهٔ عاشقی تهمینه نمود بیشتری دارد؛ همچنین صحنه‌گردان اصلی بی‌تردید تهمینه است. اساساً «عشق در شاهنامه با عشق در سایر منظومه‌های فارسی تفاوت دارد، مانند آب بهاری روان و روشن است. جریان آن نه در جهت تسلیم و انفعال با هوس و غریزهٔ تند شهوی، بلکه در جهت ملاحظات مردمی و پهلوانی است.»(اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۳، ص۱۳) نتیجهٔ این دل‌باختگی، تولّد سهراب است؛ پهلوان‌زاده‌ای که خوی و نژاد پهلوانی‌اش از بدو تولّد آشکار است.

نقّالان شاید به دلایل اجتماعی و فرهنگی روزگار خود و فضای مردسالاری حاکم بر مناسبات اجتماعی، کوشیده‌اند وجهۀ عاشقی بیشتری به رستم ببخشند و با تأکید بر آیین مرسوم خواستگاری مرد از زن، بدین ترتیب از نقش بارز تهمینه و فضای زن سالارانۀ توصیف شده در شاهنامه بکاهند. بر این اساس، زاویۀ دید آنان در توصیف صحنۀ دل‌باختگی در طومار نقّالان با آنچه در شاهنامه می‌بینیم تفاوت بارزی دارد؛ ازجمله این‌که در طومار نقّالان این رستم است که ابراز عشق می‌کند و سپس گفت‌وگویی بین آن دو شکل می‌گیرد. درکل، از عشق‌ورزی، با زدودن جوانب عاطفی‌احساسی به «خدمتکاری» تعبیر می‌شود:

«چون شب آمد پادشاه به حرم رفت. رستم در آن بارگاه خوابید. نیمه از شب گذشت. آواز به گوش رستم رسید. رستم نگاه کرد یک نازنین دختر دید تیر عشق او خورد. پرسید که چه هستی؟ نازنین گفت تهیه بانو نام دختر پادشاه سمنگانم...القصّه دم صبح تهیه بانو به حرم رفت و روز روشن شد. رستم کسی را بر پیش پادشاه فرستاد که دخترش را به من بدهد....»(آیدنلو، ص٤٥٨)

در طومار هفت لشکر این صحنه چنین گزارش شده است: «چون پاسی از شب بگذشت، تهمینه، دختر پادشاه سمنگان غایبانه بر رستم عاشق شده بود، برخاسته، با یک نفر کنیز به خدمت رستم آمد. پهلوان چون نظر کرد، طرفه نازنینی را دید که در زیر چرخ کبود مثل و قرینه نداشت. تهمتن گفت ای نازنین! چه کسی و چه مدّعا داری؟ تهمینه گفت: ای دلاور من دختر پادشاه سمنگانم، مدّتی است که آوازۀ شجاعت و پهلوانی تو را شنیده‌ام، غایبانه کمر خدمتکاری تو را بر میان جان بسته‌ام و خدای تعالی تو را به من رسانیده‌است؛ الحال می‌خواهم که مرا به کنیزی قبول کنی. رستم از دل و جان عاشق او شد. درساعت کسی پیش پادشاه فرستاد. شاه سمنگان قبول نمود.»(افشاری و مداینی، ص١٨٤)

موضوع جذّاب دل‌باختگی در طومار نقّالان برای سهراب نیز عیناً قرینه‌سازی می‌شود. بر این اساس موضوع دل‌باختگی سهراب، وصلت او و تولّد پسرش، برزو و

دادن دانه‌های گوهر به‌عنوان علامت ازجمله قرینه‌سازی‌هایی است که عیناً از داستان رستم و تهمینه برگرفته می‌شود: «سهراب فرمود لشکر کوچ کرده و روانهٔ ایران شدند. لشکر در پیش، سهراب از عقب لشکر شکارکنان می‌رفت. سهراب سر در پی شکار گذاشت از لشکر دور افتاد به کنار دهی رسید. بالای حصار نازنین دختری را دید که نشسته و تماشا می‌کرد و تیر عشق او خورد. از مرکب پیاده شد کمند انداخت اندرون حصار رفت آن دختر را گرفت دست بر گردن آن دختر انداخت و به آن دختر کام دل حاصل کرد. نطفه صورت بست تا برزو به هم رسید. آن دختر را از آن دانه‌های گوهر که مادرش از رستم گرفته بود به بازوی بسته بود یک دانه را جدا کرد و به او داد گفت اگر پسر باشد بر بازوی او بسته که سهراب بن رستم نامدارم. از آن حصار بیرون آمد و سوار شد و خود را به سپاه خود رسانید. آن ولایت را شنگان گفتندی.»(افشاری و مداینی، ص ٤٦٠)

موضوع دل‌باختگی در طومار هفت‌لشکر به گونهٔ لطیف‌تری بازسازی شده است: «سهراب متوجّه ایران گردید تا به نزدیکی دهی فروز(فرود) آمدند. خیمه و خرگاه بر سرپا کردند و سهراب در خیمه شراب می‌خورد و دامن خیمه برچیده بودند و نگاه در صحرا می‌کرد که ناگاه یک نازنین دختری، سبویی در دست، آمد از جوب(جوی) سبوی خود را پر آب کرد و برفت. همین‌که چشم سهراب بر آن نازنین افتاد، مایل آن گردید و بفرمود تا تفحّص کردند و گفتند: ای شهریار! دختر رئیس این ولایت است. سهراب پدر آن(او) را زر بسیار داد و دختر را عقد کرد و آن شب به کام دل رسید. امّا نطفهٔ برزوی شیردل بند شد و یک هفته سهراب در آنجا مسکن کرده بود، بعد از آن متوجّه ایران شدند.»(همان، صص١٨٦-١٨٥)

۱-۳. اصطلاحات و مفاهیم دینی

اوج‌گیری هنر نقّالی در دوران سلسلهٔ صفویّه و قاجاریّه زمینهٔ ورود بسیاری از مفاهیم و اصطلاحات اسلامی و دینی را به متن طومارها فراهم می‌کند. همچنین به دلیل توجّه حاکمان این دوره به وقایع و حماسه‌های مذهبی و نفوذ آن بین مردم، انواع نقّالی

مذهبی رواج می‌یابد؛ امّا نقّالی حماسی به‌ویژه نقل داستان‌های شاهنامه که مردم همواره به شنیدن آن علاقه‌مند بودند و در ذهن و ضمیر جامعه رسوخ کرده بود و همگام با نقّالی مذهبی حرکت می‌کرد، در عصر سلطنت شاه‌عبّاس پیوسته در اوج شکوفایی قرار داشت و شاه اسماعیل صفوی از اوّلین کسانی بود که از هنر نقّالی حمایت و از آن به‌عنوان شیوه‌ای برای مدّاحی اهل بیت(ع) نیز استفاده کرد.(نجم، ۱۳۹۰، ص۸٤)

در چنین فضای فرهنگی و اجتماعی برخی مضامین و عناصر زبانی اسلامی و دینی به نگاره‌های شاهنامه و طومار نقّالان راه می‌یابد و نقّالان نیز در اجرای نمایشی خود دست به قرینه‌سازی می‌زنند. این نوع قرینه‌سازی را می‌توان به‌نوعی همعصر کردن داستان‌های شاهنامه تلقی کرد؛ چراکه نقّالان، نمایش نقّالی را در حضور مخاطبان برگزار می‌کردند و ناگزیر بخشی از فرهنگ گفتاری زمان، خودبه‌خود وارد طومارها می‌شد تا آنجا که برخی علاقه‌مندان نقّالی خوش داشتند که «شخصیّت‌های داستانی مورد علاقهٔ آنها نیز مسلمان و شیعه‌مذهب باشند و مثلاً رستم افکنده و کمربسته امام علی(ع) در نظر آنها گرامی‌تر از تهمتنِ نامسلمانِ شاهنامه بوده‌است.»(آیدنلو، ۱۳۹۱، ص٦۲) یا در نگاره‌های شاهنامه و نقّاشی‌های قهوه‌خانه‌ای تصویر سیاوش با پرچمی در دست کشیده شده است که آیهٔ «نصرٌ منَ الله و فتحٌ قریب» بر آن نقش بسته است.(دوستخواه، ۱۳۸۹، ص۱۵۰)

به‌کارگیری این عناصر را می‌توان در ایجاد پیوند بین شخصیّت‌های شاهنامه با فرهنگ اسلامی برای جلب نظر برخی علمای مخالف، ارزیابی کرد. مانند این عبارت‌ها: «آواز فریاد برخاست که سهراب جان به جان آفرین تسلیم نمود انّا للّه و انّا الیهِ راجعون»(هفت لشکر، ۱۳۷۷، ص۱۹۵) «رستم چون به زابل رسید خبر به زال آوردند گریبان چاک کرد و خاک بر سر ریخت و چهل روز در تعزیت سهراب نشست»(همان، ص۱۹٦) «از وقت صبح تا نماز عصر تلاش کردند»(همان، ص۱۹۲) «اولی آن است که با من به پای قلعه آیی»(همان، ص۱۸٦) «گفت غم مخور که ان شاءالله او را به یک سیلی خواهم افگند»(همان، ص۱۸۷) علاوه‌براین، ترکیبات اسمی

در طومارها عمدتاً به‌صورت اضافهٔ شدن اسم پسر بر پدر با استفاده از کلمهٔ«ابن» بیان می‌شود: رستم بن زال، هجر بن گودرز، رستم بن سهراب.

۲. دلیل‌تراشی

طومارها برآمده از نگرش‌های فرهنگ‌عامّه به داستان‌های شاهنامه با گذر از صافی عواطف و احساسات عموم مردم است. آنان بی‌توجّه به این نکتهٔ کلیدی که «اساطیر اساساً از نگرش غیرمنطقی انسان ابتدایی دربارهٔ جهان پیرامون خویش ظهور کرده است»(روتوِن، ۱۳۷۸، ص۴۹) برای برخی ابهامات داستانی شاهنامه چون و چرا می‌کردند و چگونگی وقوع آنها را شفّاف می‌ساختند. نقّالان همواره سعی می‌کردند برای جبران نقاط کور و خلأهای غیرمنطقی یا تکمیل آن و نیز شفّاف شدن رفتار و کردار شخصیّت‌ها و کاستن از تعلیق داستان، دست به قرینه‌سازی یا دلیل‌تراشی بزنند.

داستان رستم و سهراب به‌واسطهٔ داشتن جنبهٔ احساسی‌عاطفی بسیار قوی، جذّاب و انسان‌دوستانه، محملی بوده‌است تا نقّالان با گزینش و اجرای آن برای عموم مردم، خود و مخاطبان را در مسیر وقوع حوادث قرار دهند و از منظر خود، داستان را بازآفرینی یا تکمیل کنند. عمدهٔ این بازآفرینی‌ها و برافزوده‌ها ناشی از سازوکار دلیل‌تراشی است. مصادیقی که به‌عنوان دلیل‌تراشی در طومارها یافته می‌شود درواقع چیزی نیست مگر قضاوت‌ها و ذهن‌خوانی‌های رایج زمان؛ درنتیجه طومارها همچون آینه‌ای بازتاب‌دهندهٔ رفتارهای مردمی در مواجهه با موقعیّت‌های تراژیک و حماسی داستان است. نکتهٔ جالب‌تر این‌که بسیاری از مصادیق دلیل‌تراشی منشأ روان‌شناختی دارند و نقّالان در مقام راویان و نمایش‌پردازانی چیره‌دست هرگز روا نمی‌دیدند که وقایع و شخصیّت‌های داستانی شاهنامه در مرزهای دوردست اسطوره و حماسه منحصر بمانند. نقّالان با رویکرد تاریخی و واقع‌گرایانه حصار سطبر اسطوره و حماسه را درمی‌نوردیدند و با فروکاستن جنبه‌های اساطیری و حماسی، می‌کوشیدند به ریشه‌های روان‌شناختی تغییر و تحوّلات داستان پی ببرند و سؤالات مقدّر مخاطبان را هم بی‌پاسخ

نگذارند. براین‌اساس، مهمترین مصادیق دلیل‌تراشی در داستان رستم و سهراب عبارتند از:

۲-۱. ربوده شدن رخش

عاملی که موجب می‌شود رستم سر از ناحیهٔ سمنگان درآورد و با استقبال شاه سمنگان و آشنایی با دخترش تهمینه، شبی سرنوشت‌ساز را در آن ناحیه به صبح برساند و زنجیره‌ای از حوادث گوناگون شکل بگیرد، همگی به حلقهٔ اصلی یعنی جریان ربوده شدن رخش متّصل است. با توجّه به خصوصیّات منحصربه‌فرد رخش ازجمله فولادسُم، پیل‌پیکر، پیل ژیان، اژدها صفت، مهارناپذیر و تیزهوش که گاه بر رستم نیز پیشی می‌گیرد؛ به‌ویژه در عبور از هفت‌خان و خان اوّل و دوم در نبرد با شیر و اژدها و توطئهٔ شغاد می‌توان پرسید که چگونه چند نفر موفّق می‌شوند این«عجایب مخلوقات جهان»(صفا، ۱۳۸۷، ص۵٤۸) را مهار کنند، بربایند و از او بهره بجویند؟

سواران ترکان تنی هفت‌هشت　　بران دشت نخچیرگان برگذشت
پی اسپ دیدند در مرغزار　　بگشتند گردِ لبِ جویبار
چو بر دشت مر رخش را یافتند　　سوی بند کردنش بشتافتند
گرفتند و بردند پویان به شهر　　همی هر یک از رخش جستند بهر

(فردوسی، ۱۳۹۱، ۱۸/۲-۲۱)

نقّالان در جواب به این سؤال مقدّر، با پیش‌کشیدن صحنهٔ رفتن رخش به گلّهٔ اسبان(ایلخی) و جفت‌یابی با مادیان دیگر، مورد توجّه واقع شدن فسیله‌بان(گلّه‌بان) و نیز کشته شدن چند نفر از رباینده‌گان هنگام گرفتن رخش این اتّفاقات را دلیلی بر ربوده شدن رخش می‌دانند: «در این وقت ایلخی شاه سمنگان به آنجا رسید. رخش خود را بر میان ایلخی انداخت بر یک مادیان افتاد. فسیله‌بان خبردار شد. نگاه کرد عجب اسب دید کمند برداشت آمد که رخش را بگیرد. رخش شیهه کشیده پیش رفت. فسیله‌بان بر او کمند انداخت رخش را گرفت به پیش شاه سمنگان برد احوال به پادشاه گفت.

پادشاه رخش را دید و خوشحال شد فرمود در یک جـا پنهـان دارنـد.»(آیـدنلو، ۱۳۸۸، ص٤٥٧)

«ناگاه جمعی از مردم شهر سمنگان بدانجا رسیدند. طرفه مرکبی به نظر درآوردنـد و کمند بر یال رخش انداختند. می‌خواستند او را بگیرند که رخش وفـادار بـه دنـدان و لگد چند از ایشان[را] بکشت. عاقبت او را گرفتند و به شهر رفتند.»(افشاری و مداینی، ص۱۸۳) به همین دلیل است که بعدها وقتی سخن از انتخاب اسـب سـهراب بـه میـان می‌آید از کرّه‌ای نام می‌برند که از نتیجهٔ جفت‌یـابی رخـش بـا مادیـان در همـان زمـان ربوده‌شدن است و مورد توجّه سهراب واقع می‌شود: «امّا روزی که رستم به این ولایـت وارد شده بود، رخش بر یک مادیانی جنس کرده بود و از آن کرّه‌ای به‌هم‌رسـیده بـود و آن کرّه را به خدمت سهراب آوردند. سهراب بر کرّهٔ رخش سـوار شـده، متوجّـه ایـران گردید»(افشاری و مداینی، ص۱۸۵).

۲-۲. وصلت با تهمینه

فردوسی در صحنهٔ آمدن تهمینه بر بالین رستم که شباهنگام رخ مـی‌دهـد از زبـان تهمینه سه دلیل برای تصمیم او برمی‌شمارد: ۱. عشق و شیفتگی ۲. تولّـد پهلـوان‌زاده‌ای از نژاد رستم ۳. پیدا کردن رخش.

یـکی آنک بر تو چنیـــن گشته‌ام　　خـــرد را ز بهـــر هوا کشتـــه‌ام
وُدیـــگر که از تـو مگـر کردگار　　نشـــاند یـــکی پـورم انـدر کنار
مگر چون تو باشد به مردی و زور　　سپـــهرش دهد بهرِ کیوان و هور
سدیـــگر که اسپـــت بجـای آورم　　سمنـــگان همـــه زیـــر پای آورم

(فردوسی، ۱۳۹۱، ۷۵/۲-۷۸)

بی‌تردید عشق‌ورزی، شیفتگی و تعلّق خاطر تهمینه به رستم انگیزهٔ اصـلی و اوّلیّـهٔ اوست که حتّی حکیم فردوسی خردگرا نیز بر آن تأکید می‌کند تـا جـایی کـه بـا تعبیـر «کشتن» یا قربانی کردن خرد در راه عشق، از احساس درونی تهمینـه توصـیف عمیقـی کرده است. نقّالان با دقّت در این صحنهٔ پر احساسِ عاشقانه، هرچنـد بـه مـوارد دوم و

سوم اشاره کرده‌اند؛ امّا مهم‌ترین دلیل و انگیزه‌ای را که خود تهمینه بر آن تأکید می‌کند مسکوت گذاشته و از آن چشم پوشیده‌اند. شاید می‌پنداشتند که عشق‌ورزی تهمینه و بیان صریح آن از زبان یک دوشیزه، چندان با معیارها و ارزش‌های فرهنگی حاکم بر جامعه و ذهنیّت مردم سازگار نبوده است و چنین وصلتی جز با رعایت موازین شرعی و عرفی پذیرفتنی نیست؛ درنتیجه تهمینه را مانند «خدمتکاری» فرض کرده‌اند که به رستم ابراز علاقه می‌کند یا در تعبیری ملایم‌تر «آرزو داشته رستم را ببیند». سپس «قاضی» می‌طلبند تا تهمینه را به عقد رستم درآورند.

«پیش‌ازاین تعریف مرد و مردانگی تو را شنیده‌ام. همیشه آرزو داشتم شما را ببینم. حالا به مطلب رسیدم. از آمدن تو خبردار شدم به خدمت آمده‌ام که به وصال من برسی بلکه از تو خدای تعالی به من فرزندی بدهد که مثل تو دلاور شود و آوازهٔ او در ایران و توران به هم رسد و اگر تو این کار بکنی من هم از رخش تو نشان به تو دهم»(آیدنلو، ص٤٥٨).

«پهلوان چون نظر کرد، طرفه نازنینی را دید که در زیر چرخ کبود مثل و قرینه نداشت. تهمتن گفت: ای نازنین! چه کسی و چه مدّعا داری؟ تهمینه گفت: ای دلاور! من دختر پادشاه سمنگانم مدّتی است آوازهٔ شجاعت و پهلوانی ترا شنیده‌ام، غایبانه کمر خدمتکاری ترا بر میان جان بسته‌ام و خدای تعالی ترا به من رسانیده است؛ الحال می‌خواهم که مرا به کنیزی خود قبول کنی. رستم نیز از جان و دل عاشق او شد. در ساعت کسی پیش پادشاه فرستاد. شاه سمنگان قبول نمود. پس قاضی را طلبیدند، عقد تهمینه را با رستم دستان بستند»(افشاری و مداینی، ص١٨٤).

۲-۳. قول ازدواج سهراب با دختر افراسیاب

افراسیاب وقتی از انگیزهٔ ماجراجویانهٔ سهراب آگاه می‌شود، با گماشتن هومان و بارمان و فرستادن خلعت و لشکری انبوه، سهراب را به‌گرمی می‌نوازد و زمینهٔ لشکرکشی سهراب به ایران را فراهم می‌کند. نقّالان علاوه بر ماجراجویی سهراب و زمینه‌چینی و تحریک افراسیاب به لشکرکشی به ایران، دلیل دیگری برساخته‌اند و آن

اینکه افراسیاب در نامه‌ای به سهراب، قول می‌دهد به شرط کشتن کاووس، دختر خود را به او بسپارد: «افراسیاب چون این مژده بشنید، شاد شد. پس هومان ویسه را با بارمان که هر دو برادر بودند با خزینهٔ بی‌شمار و دوازده هزار کس به خدمت سهراب فرستادند و نامه‌ای به او نوشت که: می‌باید به ایران بروی، کاووس را بکشی تا من دختر خود را به تو بدهم و تورا در ایران پادشاه کنم...»(افشاری و مداینی، ص۱۸۵). به نظر می‌رسد این دلیل‌تراشی ناشی از درآمیختن وقایع داستانی دیگری است که در شاهنامه آمده یا توجیهی برای لشکرکشی اوست.

۲-٤. مجادله رستم با کاووس

خطر قریب‌الوقوع حملهٔ سهراب به ایرانیان چنان هراس و ولوله‌ای در دل کاووس و لشکریان می‌اندازد که کاووس به‌ناچار گیو را با نامه‌ای به نزد رستم می‌فرستد و با تعیین ضرب‌الاجل به رستم دستور می‌دهد به‌سرعت به بارگاه بشتابد امّا رستم با بی‌اعتنایی و با تأخیر چهارروزه رو به بارگاه می‌نهد. دلایل تأخیر رستم در بازگشت به بارگاه و مقابله با سهراب هرچه باشد، باعث خشمگین شدن کاووس می‌شود و به‌تندی بر رستم می‌شورد.

نقّالان با دلیل‌تراشی برای برخورد تند پادشاه با رستم، مدّت تأخیر رستم در آمدن به بارگاه کاووس را به یک هفته تا یک ماه افزایش می‌دهند: «مجلس آراسته به عیش مشغول شدند. چون روز دیگر شد رستم سهراب را فراموش کرد باز مجلس آراست تا یک ماه گذشت. بعد از آن گیو گفت ای پیلتن کاووس تمام اضطراب دارد می‌باید رفت»(آیدنلو، ص٤٦۲).«راوی گوید که چون نامه را به دست رستم داد و دلاوری‌های سهراب را شرح نمود که رستم حیران شد. گفت غم مخور که إن‌شاءالله او را به یک سیلی خواهم افگند. گیو گفت: ای دلاورا! کاووس به من سفارش کرده است که یک‌جا قرار نگیرم. رستم گفت: چند روز صبر کن تا می‌خوریم. هرچند گیو بیش گفت، رستم کم شنید و به می خوردن مشغول شدند. بعد از یک هفته بنا به خاطر گیو برخاسته، به ایران‌زمین آمد»(افشاری و مداینی، ص۱۸۷).

نقّالان برخلاف شاهنامه، به‌پیشواز رستم نرفتن را دلیل دیگری برای نشان دادن ناراحتی کاووس از تأخیر رستم ذکر می‌کنند: «چون دیر آمده بود کاووس برآشفت و فرمود که پور زال را پیشواز نکنید. سرداران از ترس کاووس پیشواز نکردند»(آیدنلو، ص٤٦٣). درادامهٔ مجادلهٔ پادشاه و پهلوان ایران‌زمین، کاووس پس از شنیدن هشدار و اندرز، گودرز را برای پوزش‌خواهی و دلجویی به نزد رستم می‌فرستد. وقتی گودرز به همراه لشکریان به پوزش‌خواهی نزد رستم می‌شتابند نوعی دلیل‌تراشی و نیز دلجویی فروتنانه که بر زبان گودرز جاری می‌شود دربردارندهٔ جنبه‌های روان‌شناختی کلام است که رستم را متقاعد می‌کند تا برگردد و با کاووس آشتی کند و به مقابله با دشمن ایران بپردازد. به‌ویژه این‌که موضوع قهر رستم بهانه‌ای است که بگویند او از سهراب ترسیده است. نقّالان در چنین وضعیّت‌های بحرانی به کشف جزئیّات واکنش شخصیّت‌ها توجّه خاصّی دارند و نوعی رفتارشناسی در بیان آنها نهفته است.

«چون گودرز این سخن را شنید درساعت از پیش شاه برخاست و سوار شد. سرداران ایران برداشته القار کردند و خود را در راه به رستم رسانیدند. همه پیاده شدند سرها برهنه کرده پیش پیلتن را گرفته دعا و ثنا کردند گفتند ای پهلوان تو می‌دانی که کاووس دیوانه است و تندی می‌کند امّا زود پشیمان می‌شود. اگر از پادشاه رنجیده‌ای تقصیر ایرانیان چیست که در دست ایرانیان به کشتن دهی... ای تاج‌بخش بدان که از رفتن شما مردم گوید که رستم از جنگ ترسیده است تندی شاه را بهانه کرده است به در رفت و حالا نام خود را بر عالم بدنام مکنی و برگرد سهراب را علاج کن»(آیدنلو، ص٤٦٤).

در ادامهٔ ماجرا برای نشان دادن صلح و صمیّمت ایجاد شده بین کاووس و رستم، موضوع به استقبالِ رستم رفتن کاووس، بوسه زدن بر جبین و دست‌بوسی رستم را دلیلی بر این مدّعا می‌دانند: «خبر از جهت کاووس آوردند که رستم می‌آید. شاه کاووس یک میدان راه رستم را استقبال نمود، پیاده شد[و] او را دربرگرفت و جبین او را بوسه داد. رستم خواست دست او را ببوسد، نگذاشت. با هم به بارگاه آمدند و مجلس

آراستند و صحبت گرم شد»(همان، ص۱۸۸). «چون رستم این‌ها را شنید خنده کرد گفت اگر دل من واهمه بداند او را از وجود خود به در کنم. این بگفت برای خاطر سرداران برگردید آمد به درگاه کاووس رسید و پیاده شد قدم به درون گذاشت. کاووس رستم را دید از روی تخت برخاست و تواضع کرد گفت ای پهلوان این‌ها را بر من مگیر که من چون آمدن سهراب را شنیدم و خود را گم کرده‌ام. چون تورا به یاری خواستم شما دیر آمدید من سراسیمگی، این بی‌ادبی کرده‌ام»(آیدنلو، ص٤٦٤).

۲-٦. رویارویی رستم و سهراب

نبردهای سه‌گانهٔ پدر و فرزند جزو حسّاس‌ترین و احساس‌برانگیزترین بخش‌های این داستان است. فضای عاطفی‌روانی حاکم بر داستان درنهایت این فرصت مغتنم را به نقّالان می‌دهد که از هنر روایی نمایشی خویش برای آفرینش لحظه‌به‌لحظه نبرد استفاده کنند. مهر و عطوفت یا کینه و خصومتی که نقّالان از زبان دو شخصیّت اصلی داستان دربارهٔ یکدیگر ابراز می‌کنند نشان می‌دهد تا قبل از کشته‌شدن سهراب به هیچ‌کدام نگاه جانبدارانه‌ای ندارند؛ امّا نقّالان با بیان دلایلی و مقصّر جلوه دادن دیگر شخصیّت‌ها از سرزنش رستم صرف نظر می‌کنند و از خطای او درمی‌گذرند. هرچند فردوسی در پایان داستان با اینکه رستم را در عالی‌ترین جایگاه‌ها توصیف می‌کند و ناب‌ترین و سنجیده‌ترین واژه‌ها را برای جهان‌پهلوان ایران به‌کار می‌گیرد، پس از کشته شدن سهراب نمی‌تواند رنجش دلِ نازک را از رستم کتمان کند:

یکی داستان است پر آب چشم دل نازک از رستم آید به خشم

(فردوسی، ۱۰۱٤/۲)

رستم با تجربهٔ جنگی که دارد سهراب را فریب می‌دهد و از چنگ او رها می‌شود. از نگاه نقّالان که در پی یافتن دلیلی برای این صحنه هستند، این فریب خوردن سهراب ناشی از طفل بودن، غرور و دلاوری اوست: «آنجایی که غرور و دلاوری‌های سهراب بود، از روی سینه رستم برخاست و برفت که هومان ویسه نمایان شد، گفت: ای دلاور!

این جوان را که افگندی چرا نکشتی؟ سهراب احوال را بازگفت. هومان گفت: دریغ از جوانی تو که در دست همین دلاور کشته خواهی شد و سهراب گفت: تو پنداری دیگر او را نتوانم افگند؟! اگر این دفعه به میدان بیاید، سر او را از قلعهٔ بدن جدا سازم»(افشاری و مداینی، ص۱۹۳).

نقّالان برای مغلوب شدن رستم و فرار از چنگ سهراب دلیل می‌آورند که پیش از این رستم در مناجات خود از خدا خواسته بود که از زورش کاسته شود و با این شکست دوباره از خداوند می‌خواهد او را زورمند کند. شاید این موضوع توجیه و دلیل‌تراشی باشد برای فریبکاری رستم در نبرد با سهراب یا نوعی تقدّس بخشیدن به قدرت خدادادی رستم است: «رستم چون از زیر تنهٔ سهراب برخاست، گفتی که مدار عالم را بر سر او کوفتند. دیگر به سراپرده نیامد. به دامن کوهی شد و سر و تن را بشست، روی نیاز به درگاه بی‌نیاز بمالید و چندان گریست که خونابه از چشم او سر کرد. گفت: بار خدایا! آن زور از تو می‌خواهم که تا کعب به خاک می‌رفتم، که خود مناجات کردم: این زور را از من بستان و هرگاه حاجت داشته باشم، به من ارزانی دار؛ و چندان گریه کرد که او را سنه در ربود. ناگاه آوازی شنید که برخیز. چون برخاست با خود دیگر زور و توانایی دید. برخاست، روانه شد، تا زانو بر خاک می‌رفت»(افشاری و مداینی، ص۱۹۳).

کشته شدن سهراب و در پی نوشدارو رفتن رستم و توصیف حالات روحی‌روانی وی نیز در طومار نقّالان نکته‌های درخور تأمّلی دارد. در یکی از طومارها رستم خطاب به سهراب که نقش بر زمین شده است او را مقصّر این بلا و مصیبت می‌داند: «رستم که این را بشنید برگردید بر سر سهراب آمد او را مرده دید خود را از مرکب انداخت سر خود را برهنه کرد. خاک بر سر می‌ریخت و می‌گفت ای فرزند این چه بلایی بود که بر من آوردی؟ حالا تمام عالم بد می‌گوید. حالا چه خبر برای مادرت فرستم»(آیدنلو، ص٤٧٢).

نقّالان همچنین در کشاکش این واقعهٔ هولناک، هومان و بارمان را نیز به‌عنوان مقصّران حادثه مورد بازخواست رستم قرار می‌دهند: «رستم پیغام برای هومان [و] بارمان فرستاد که ای حرام‌زاده از فعل بد خود احوال سهراب را به من نگفتید.»(همان، ص٤٧٢) تهمینه نیز در طومار نقّالان ضمن سوگواری برای سهراب در برخی روایت‌ها حتّی به جنگ رستم می‌آید: «چون این خبر به مادر سهراب رسید، خاک بر سر ریخت و گیسوهای خود را بریده، در آتش انداخت و چشم‌های خود را به ناخن بیرون آورد و قیامت آشکارا شد. روایت کرده‌اند که بعد از سهراب چندان گریست تا وفات یافت و در روایت دیگر گفته‌اند لشکر برداشت بر سر رستم آورد که او را به قتل رساند، زال آن را با رستم آشتی داده و فرامرز از مادر سهراب بهم رسید»(افشاری و مداینی، ص١٩٦).

نتیجه‌گیری

تحلیل طومارها نشان می‌دهد آنچه در اسطوره و حماسه به زبان رمز و ایجاز بیان شده‌است نقّالان سعی کرده‌اند با ابهام‌زدایی مطابق با ذهنیّت سادهٔ خود و جامعه به سؤالات مقدّر پاسخ دهند و با این کار روایت داستانی را تکمیل یا تفسیر کنند. در این مسیر بسیاری از برداشت‌های شخصی یا جمعی برآمده از آرزوها و آرمان‌ها نمود می‌یابد و به هستهٔ اصلی داستان گره می‌خورد. درنتیجهٔ این گره‌خوردگی روایت داستانی از آنچه «هست» به آنچه «باید باشد» دگرگون می‌شود. اساس این دگرگونی‌ها در چهارچوب دو سازوکار قرینه‌سازی و دلیل‌تراشی انجام می‌شود. همچنین این بررسی نشان می‌دهد نقّالان به‌عنوان نمایندگان و مروّجان فرهنگ عامّه، نوعی رفتارشناسی شخصیّت‌ها و تحلیل تعامل و تقابل آنها را در ذهن خود داشته‌اند و کانون توجّه آنها نیز موضوعاتی مانند دل‌باختگی قهرمان داستان، گزینش اسب پهلوان، اصطلاحات و مفاهیم دینی، نحوهٔ مواجههٔ رستم با کاووس و واکنش رستم و تهمینه در واقعهٔ کشته شدن سهراب بوده است. نکتهٔ اساسی دراین‌میان، خارج کردن لحن حماسی

شاهنامه از بافت اصلی و نزدیک کردن آن به شیوهٔ گفتار عامیانه است که شگرد اصلی نقّالان به شمار می‌رود.

منابع و مآخذ

الف)کتاب‌ها:

۱- اسلامی‌ندوشن، محمدعلی(۱۳۷۳)، نامهٔ نامور(گزیدهٔ شاهنامه)، تهران، بی‌نا.

۲- افشاری، مهران و مهدی مداینی(۱۳۷۷)، هفت لشکر(طومار جامع نقّالان): از کیومرث تا بهمن، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۳- امید سالار، محمود(۱۳۸۱)، جستارهای شاهنامه شناسی و مباحث ادبی، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

٤- انجوی شیرازی، سیّد ابوالقاسم(۱۳٦۹)، فردوسی‌نامه، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی.

۵- بلوکباشی، علی(۱۳۷۵)، قهوه‌خانه‌های ایران، تهران، دفتر نشر پژوهش‌های فرهنگی.

٦- بویس، مری(۱۳٦۹)، «گوسان پارتی و سنّت نوازندگی در ایران»، بررسی و تحقیق، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، انتشارات توس.

۷- بیضایی، بهرام(۱۳۹۲)، نمایش در ایران، چاپ نهم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۸- بیگ زاده و دیگران(۱۳۹۳)، «جستاری در علّت تراشی بر وقایع برخی طومارهای نقّالی»، مجموعهٔ مقاله‌های همایش شاهنامهٔ فردوسی و مطالعات هنری، به کوشش فرزاد قائمی، مشهد، انتشارات زروند.

۹- خالقی مطلق، جلال(۱۳۸٦)، حماسه، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

۱۰- داستان رستم و سهراب(روایت نقّالان)(۱۳٦۹)، نقل و نگارش مرشد عبّاس زریری، ویرایش جلیل دوستخواه، تهران، انتشارات توس.

۱۱- دوستخواه، جلیل(۱۳۸۰)، حماسهٔ ایرانی یادمانی از فراسوی هزاره‌ها، تهران، نشر آگه.

۱۲- ـــــــــــــــــ(۱۳۸۹)، «کاوهٔ آهنگر به روایت نقّالان»، تن پهلوان و روان خردمند، چاپ سوم، شاهرخ مسکوب(ویراستار)، تهران، انتشارات طرح نو.

۱۳- روتون،ک.ک(۱۳۷۸)،اسطوره،ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور،تهران، نشر مرکز.

۱٤- صفا، ذبیح الله(۱۳۸۷)، حماسه‌سرایی در ایران، چاپ هفتم، تهران، نشر فردوس.

۱۵- عناصری، جابر(۱۳٦٦)، نمایش و نیایش در ایران، تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی.

۱٦- طومار نقّالی شاهنامه(۱۳۹۱)، به‌کوشش سجّادآیدنلو، تهران، انتشارات به‌نگار.

۱۷- فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۹۱)، شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، جلد۱و۲، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

۱۸- محجوب، محمّد جعفر(۱۳۸۷)، «تحوّل نقّالی و قصّه خوانی، تربیت قصّه‌خوانان و طومارهای نقّالی»، ادبیّات عامیانهٔ ایران، جلد۲، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران، انتشارات چشمه.

۱۹- نجم، سهیلا(۱۳۹۰)، هنر نقّالی در ایران، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

۲۰- یاحقی، محمّدجعفر(۱۳٦۸)، سوگنامهٔ سهراب، تهران، انتشارات توس.

ب) مقالات:

۱- آیدنلو، سجّاد(۱۳۸۸)، «مقدّمه‌ای بر نقّالی در ایران»، پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی، سال سوم، شمارهٔ چهارم، صص٦٤-۳۵.

۲- خالقی مطلق، جلال(۱۳٦۱)، «یکی داستان است پر آب چشم (دربارهٔ موضوع نبرد پدر و پسر)»، ایران نامه، شمارهٔ۲، صص۲۰۵-۱٦٤.

۳- دوستخواه، جلیل(۱۳۹۰)، «سرچشمه‌ها و پشتوانه‌های شاهنامهٔ فردوسی و شاهنامهٔ نقّالان»، بخارا، شمارهٔ۸۵، صص۱۳۸-۱۲٤.

٤- شایسته فر، مهناز(۱۳۸۵)، «شاهنامه، حماسهٔ ملّی(دوران تیموریان و صفویان)»، کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۹۵و ۹٦، صص ۵۱-۳۸.

۵- صفا، ذبیح الله(۱۳٦۸)، «اشاره‌ای کوتاه به داستان گزاری و داستان‌گزاران تا دورهٔ صفوی»، ایران شناسی، شمارهٔ سوم، صص ٤۷۱-٤٦۳.

٦- میرشکرایی، محمّد(۱۳۵۵)، «شاهنامه‌خوانی از دید مردم شناسی(نظری به تاریخچهٔ شاهنامه‌خوانی)، هنر و مردم، شمارهٔ ۱٦۵و ۱٦٦، صص٦۵-۵۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی