پیرامون برداشت نمایشی از شاهنامه

محمد رضایی راد

اگر فهرستی از برداشت‌های ادبیات نمایشی از متون کهن فراهم آوریم، درخواهیم یافت که شاهنامه، با فاصله بسیار زیاد از سایر متون، مقام اول را دارد. بنابراین هیچ عجیب نبود اگر کسی به تسامح اقتباس در حیطه ادبیات نمایشی را اساساً اقتباس از شاهنامه به شمار می‌آورد. جالب است که خود شاهنامه هم اصلا اقتباسی از متون مکتوب پیشین، یعنی خداینامه‌ها و روایات شفاهی گوسانی از اسطوره‌های پهلوانی بود. در زمان فردوسی، دهقانان ایرانی حامل و حافظ بخش مهمی از این میراث مکتوب و شفاهی بودند. در واقع مطالعه اقتباسی بودن شاهنامه و اقتباس‌های بعدی از این متن، ما را با چرخه مکرر اقتباس‌ها روبه‌رو می‌کند. گویی هیچ متن ماخذی وجود ندارد، هر چه هست تکرار روایت‌ها و تفاوت روایت‌ها با یکدیگر است. اهمیت تفاوت روایت‌ها از یک متن مأخذ فرضی است که به هر روایت تشخص می‌بخشد.

وجه اقتباسی شاهنامه، به ویژه از این نظر قابل تأمل است که شاهنامه برداشتی‌ست ویژه و یگانه از متون پیشین، و این یگانه بودن را تفاوت روایت شاهنامه فردوسی با روایات منظوم و منثور دیگران همچون ابومنصور عبدالرزاق، دقیقی سمرقندی و اسدی طوسی آشکار می‌کند. شاهنامه فردوسی، اگرچه در فرم بیانی، یعنی استفاده از عروض و بحر متقارب، با شاهنامه‌های منظوم دیگر شباهت دارد، اما در زبان، استعارات و نحوه گزینش داستان‌ها، به کلی ویژه خود شاعرند. این مسئله نشانگر این است که هرگونه برداشتی اساساً برداشتی شخصی و سوبژکتیو است.

در سده‌های بعد، نظم‌پردازان دیگری به اقتفای شاهنامه رفته، کوشیدند شعرهایی با وزن و محتوای مشابه شاهنامه بسرایند، اما هرگز هیچ کدام از آنها نتوانست ویژگی اقتباسی شاهنامه را کسب کند. در ذیل حماسه‌سرایی‌ها در ادبیات فارسی می‌توان به متون فراوانی در سده‌های متفاوت برخورد، اما این تنها شاهنامه بود که توانست عنوان حماسه ملی را به خود اختصاص دهد.[1]

گفته‌اند حماسه‌ها تنها در دوران فتور اقوام و سرزمین‌ها تولد می‌یابند. فردوسی نیز شاهنامه را در زمانی سرود که اقوام پراکنده ایرانی، نیاز مبرمی به حفظ هویت ملی و یادآوری روایات اسطوره‌ای - تاریخی خود داشتند. هیچ یک از شبه‌حماسه‌های بعدی به این ضرورت پاسخ نمی‌گفتند. فردوسی توانسته بود این ضرورت روح ایرانی را در زمان خود دریابد و بدان پاسخ دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاهنامه از همان ابتدای تولد خود به عنوان یک متن مادر شناخته شد؛ متنی که دارای خصلت اقتباسی و ارجاعی است. گویا نخستین اقتباس‌ها از شاهنامه به دوران خود شاهنامه بازمی‌گردد. از نقالی، به نام بودلف نام برده‌اند که در زمان حیات خود فردوسی پاره‌هایی از شاهنامه را به نقل درمی‌آورد. نقالی رسانه‌ای دیگر و در تداوم سنت گوسانی بود، بنابراین گزینش و پردازش مجدد داستان‌ها در آن کاملاً طبیعی می‌نمود. تفاوت طومارهای نقالی با شاهنامه نشان می‌دهد که نقال‌ها از همان ابتدا خود را چندان ملزم به وفاداری تام و تمام از شاهنامه نمی‌کردند، همان‌طور که خود شاهنامه نیز چنین الزامی برای خود قائل نشده بود. اساس سنت گوسانی، در واقع همین برداشت آزاد و پردازش مجدد از روایت‌های متعدد بود،

چیزی که بسیاری از اقتباس‌های بعدی از آن بی‌بهره بودند. اما نقطه مشترک در هر دو- برداشت‌های پیشین و پسین - ارجاع به بخش پهلوانی شاهنامه بود. در واقع در قیاس با بخش اسطوره‌ای و بخش تاریخی، اقتباس کنندگان به بخش میانی شاهنامه یا قلمرو پهلوانی آن اقبال بیشتری نشان داده‌اند.

اگرچه اقتباس‌های سنت نقالی از شاهنامه کم‌وبیش مقدمه اقتباس ادبیات نمایشی از شاهنامه بود، به هر حال در سنت نمایش و نمایشگری می‌گنجید، اما در حیطه درام مکتوب اولین برداشت از شاهنامه به سال ۱۲۹۲ هـ.ش، یعنی اوایل حکومت احمدشاه قاجار بازمی‌گردد. در این سال حسین کاظم‌زاده ایرانشهر، ظاهراً تحت تأثیر درام غربی، تئاتر منظومی از رستم و سهراب پرداخت، که ۱۴سال بعد در ۱۳۰۶ هـ.ش، در اصفهان به روی صحنه رفت. این اجرا نیز نخستین اجرا از شاهنامه روی صحنه تئاتر بود.

اگرچه اقتباس از شاهنامه، بیشترین اقتباس ادبیات نمایشی از متون کهنی را تشکیل می‌دهد و تقریبا در همه دوره‌ها تداوم داشته است، اما دست کم در دو اقتباس از شاهنامه اقبال بیشتری نشان می‌دهد. در سال ۱۳۱۳ هـ.ش، به مناسبت هزاره فردوسی جشنواره‌ای تدارک دیده می‌شود که اجرای تئاتر، بخشی از آن بود، از همین‌رو افرادی همچون عبدالحسین نوشین، غلامعلی فکری سرتیپ‌پور و ذبیح بهروز به نگارش نمایشنامه‌هایی براساس منظومه حکیم توس پرداختند. دومین موج اقتباس به شاهنامه به سال ۱۳۶۹، یعنی هزارمین سال سرایش شاهنامه بازمی‌گردد. این سال با نوعی اقبال رسمی - دانشگاهی به شاهنامه همراه بود که طبعا نگارش تئاتر و اجرای نمایش نیز بخشی از آن را تشکیل می‌داد. جالب این است که هر دو موج استقبال، ریشه در نوعی نگاه رسمی دارند. این نکته طنز تلخی در خود دارد، شاهنامه که در زمان سرودنش مورد توجه دستگاه‌های حکومت رسمی قرار نگرفته بود، دست کم در حیطه نمایش، از طریق نوعی ملاحظه رسمی مورد اقبال قرار گرفت. موج نخستین اقبال به شاهنامه البته با توجه به ایدئولوژی باستان‌گرایی پهلوی اول، طبیعی می‌نمود. باستان‌گرایی ایدئولوژی غالب در دوران شکل‌گیری حکومت پهلوی بود. توسعه‌گرایی آمرانه رضاخان محتاج ملاتی سنتی بود تا مقبول جامعه سنتی قرار بگیرد. بازگشت به عظمت ایران باستان برای توجیه عظمت‌طلبی و توسعه آمرانه پهلوی ایدئولوژی کارآمدی به شمار می‌آمد. نگاه حماسی

شاهنامه ابزار کارآمدی برای ایدئولوژی باستان‌گرایی بود. از همین‌رو غالب اقتباس‌های این دوره مطلقاً نگاهی حماسی و شکوه‌مندانه به گذشته دارند. از نگاه تراژیک فردوسی در این آثار کمترین نشانی نیست. به عوض در دومین موج اقبال به شاهنامه، این نگاه تراژیک فردوسی است که حضور دارد. سال ۶۹، چنان که گفتیم، سالی است که به مناسبت هزارمین سال سرایش شاهنامه مجامع رسمی و دانشگاهی، پس از یک دهه، کم‌وبیش از او استقبال می‌کنند. اگر اقبال به شاهنامه بخشی طبیعی از ایدئولوژی باستان‌گرایانه پهلوی اول بود، اما پس از انقلاب اسلامی این اقبال به شاهنامه پس از سپری شدن نخستین امواج انقلاب و جنگ، سال‌های پایانی دهه ۶۰ با نوعی گشایش همراه می‌شود. سعه صدر نسبت به گذشته تاریخی و از جمله شاهنامه، بخشی از این گشودگی است. اما طبیعی است که در این زمان، نگاه حماسی به شکوه دوران گذشته چندان محملی برای پرداخت ندارد، بنابراین آنچه می‌ماند نگاه تراژیک شاهنامه است، از آن سو مصائب حاصل از جنگ نیز فضای مناسبی برای برداشت از نگاه تراژیک فردوسی فراهم آورده است.

در میان این دو موج البته همواره گرایش آرامی به اقتباس از شاهنامه وجود داشت که از قضا بخشی از بهترین برداشت‌ها از شاهنامه همچون آه اسفندیار مغموم (یارعلی پورمقدم) و کبودان و اسفندیار (آرمان امید) به همین دوران بازمی‌گردد. در همین دوران نوعی نگاه سیاسی در برداشت‌ها دیده می‌شود که در تعارض با ایدئولوژی باستان‌گرایی است، از همین‌رو نطفه‌های برداشت تراژیک از شاهنامه در همین دوران و در دل مناسبات میان روشنفکران و محافل رسمی بسته می‌شود.

اما یکی از مسائل بسیار مهم در برداشت‌های نمایشی از شاهنامه، به نحوه برداشت بازمی‌گردد. در برداشت‌هایی نمایشی از شاهنامه (و اصولاً هر منبع دیگری)، سه رویکرد اصلی دیده می‌شود:

۱ـ گرته‌برداری کامل

۲ـ اقتباس وفادارانه

۳ـ برداشت آزاد

مهم‌ترین چالش در پیش روی متون اقتباسی، نحوه مناسبتی است که متن نمایشی با متن اصلی

برقرار می‌کند. در رویکرد نخست، یعنی گرته‌برداری کامل، مؤلف می‌کوشد، متن مأخذ را در همان شکل اصیل خود به نمایش درآورد. این گونه آثار داعیه دستیابی به اصالت اصیل متن مأخذ را دارند، به این ابیات از شاهنامه در داستان سیاوش توجه کنید:

چنین گفت سالار توران سپاه
که ایدر کشیدش به یک سو ز راه
کنیدش به خنجر سر از تن جدا
که شخی که هرگز نروید گیا
بریزید خونش بر آن گرم خاک
ممانید دیر و مدارید باک
چنین گفت با شاه یکسر سپاه
کزو شهریارا چه دیدی گناه
چرا کشت خواهی کسی را که تاج
بگرید برو زار با تخت عاج [۲]

این قطعه در نمایش سوگ سیاوش، نوشته پری صابری، به این صورت درآمده است:

افراسیاب: کنیدش به خنجر سر از تن جدا
به شخی که هرگز نروید گیا
هم‌آوازان: چو دانی که بر تو نماند جهان
چه رنجانی از آز جان و روان
افراسیاب: بریزید خونش بر آن گرم خاک
ممانید دیر و مدارید باک
سپاهی ایرانی: چو کردست با تو نگوید همی
که بر خون او دست شوید همی
هم‌آوازان: جهان یادگار است و ما رفتنی
به مردم نماند به جز مردمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سردار ایرانی: چرا کشت خواهی کسی را که تاج
بگرید برو زار هم تخت عاج [۳]

می‌بینیم که نویسنده در این گونه اقتباس هیچ کاری جز مونتاژ ابیات مختلف منظومه نمی‌کند. نویسنده همین شیوه را در نمایشنامه‌های دیگر خود، که عمدتاً اقتباس از ادبیات کهن است، به کار می‌برد. نخستین اقتباس از شاهنامه، یعنی رستم و سهراب کاظم‌زاده ایرانشهر نیز دارای همین رویکرد بود. حسن مقدم در نقدی براین نمایش، که نمونه نخستین نقدهای نمایشی‌ست، نوشته است: «این طرز اقتباس کار مؤلف را آسان می‌کند، چون قسمت اصل کاری را حاضر و آماده پیدا کرده، زحمت او منحصر به تقسیم‌بندی و بریدن و به‌هم (چسباندن است)» (ادبیات نمایشی در ایران، ج۳، ص ۲۵۸). نقد حسن مقدم بر نمایش کاظم‌زاده، به تمامی بر اقتباس‌های پری صابری نیز صادق است. این شیوه‌ای است که پیش از این در اقتباس‌های مهین تجدد از متون اساطیری و کهن نیز مشهود است. نمایش ویس و رامین او به تمامی مونتاژ تکه‌های مختلف منظومه است. چنین نمایشی با تعریف درام همخوان نیست. منظوم بودن دیالوگ فاقد هرگونه منش ارتباطی و دیالکتیک دیالوگ‌هاست، از همین‌رو این‌گونه درام‌ها در اجرا به موسیقی و حرکات موزون متوسل می‌شوند. این گونه گرته‌برداری‌ها سودای دستیابی به اصالت متن اصلی را دارند، اما این سودایی اساساً ناممکن است. متن اصلی هرگز نمی‌تواند بازآفرینی شود، به متن اصلی تنها می‌توان از منظر خود نزدیک شد، از سوی دیگر این گونه اقتباس‌ها مدعی آشنا کردن نسل جوان با گنجینه متون کهن هستند. اما این نیز به عمل در نمی‌آید؛ چرا که فقر فرم و محتوا در این آثار چنان است که اثر را از هر گونه جذابیتی تهی می‌سازد، در حالی که متن اصلی در اصالت خود پابرجا و استوار باقی مانده است. نکته جالب در گرته‌برداری‌های کامل این است که این آثار همواره فاقد وجه اعتراضی هستند. آثار مهین تجدد همواره مورد اقبال جشن هنر شیراز بود؛ گویی فقدان دیالکتیک درام و چالش منظرهای معاصر در این آثار مأمن امنی است که هیچ کس را دچار پریشانی نمی‌کند.

دومین رویکرد، یعنی اقتباس وفادارانه نیز دچار همین نقیصه است. در این گونه اقتباس‌ها،

تنها زحمتی که مؤلف می‌کشد منثور ساختن ابیات منظوم است. به این ابیات از هفت خوان رستم توجه کنید:

چو کاوس بشنید از او این سخن
یکی تازه اندیشه افگند بن
دل رزم جویش ببست اندر آن
که لشکر کشد سوی مازندران
چنین گفت با سرفرازان رزم
که ما سر نهادیم یک سر به بزم
اگر کاهلی پیشه گیرد دلیر
نگردد زآسایش و کام سیر
من از جم و ضحاک و از کیقباد
فزونم به بخت و به فرّ و به داد
فزون بایدم زان ایشان هنر
جهان‌جوی باید سر تاجور[۴]

اکنون این ابیات را با این تکه از نمایشنامه هفت خان رستم، نوشته قطب‌الدین صادقی مقایسه کنید:

« **راوی**: و چون او، کاوس، آن بی‌خرد شاه خودکامه این بشنید، چشم جان، خرد از او بگریخت، اهریمن از راه راستش بگردانید و از پس پشت دل تیره‌اش بر خویش به دشنام زشت و به آواز سخت بتوفید و ناگه بانگ برآورد:

کاوس: بس است ای گُردان، من مرد آرام و جام نی‌ام. این بزم که بر آن دل نهاده‌ایم، یلان کاهل کند. چه نشسته‌اید که اینک گاه بزرگی است، نه جای سستی.

توس: ای شاه، ای بزرگ، زمین و زمان به فرمان تست. در این جشنگه زبان به مهر بگشا، سستی کدام است؟

کاوس: مرا پیروزنامه باید برتری جهان مرا زیبد.

گودرز: رواست.

کاوس: من از جم و آژی‌دهاک و کیقباد برترم و فر و نژادم فزون‌تر. در هنر نیز باید شایسته‌ترین باشم». [۵]

چنان که می‌بینیم در این رویکرد اقتباس مولّف همچنان در اسارت متن مأخذ قرار دارد و البته از همان نقیصه‌های رویکرد نخست رنج می‌برد.

اما رویکرد سوم اقتباس، یعنی برداشت آزاد، اساساً مدعای دیگری دارد، این گونه آثار به متن مأخذ تنها به چشم یک منبع گذرا می‌نگرند، کوچک‌ترین ادعای وفاداری یا دستیابی به اصالت اثر نخست و یا در حقیقت کوچک‌ترین تعهدی به متن مأخذ ندادند و البته امتیاز آنان نیز در همین عدم تعهد به متن مأخذ است. تنها تعهد آنان به نمایش است، به همین دلیل این گونه آثار بسی بیش از آثار رویکرد نخست دارای اصالت‌اند، اما اصالتی درون ماندگار که از خود متن نمایش سرچشمه گرفته است.

استراتژی پیتر بروک برای اجرای شکسپیر این بود: «شکسپیر را فراموش کنیم». بنیامین در واپسین سطور مقاله «رسالت مترجم» نوشته است: «روایت میان سطری کتاب مقدس در حکم الگوی نخستین یا آرمان همه ترجمه‌هاست». [۶] اگر به جای کتاب مقدس، متن مرجع و به جای ترجمه، متن اقتباسی را بنهیم دقیقاً منظور خود را بیان کرده‌ایم و این دقیقاً همان نکته‌ای است که آرمان امید در توضیح نخست نمایشنامه کبودان و اسفندیار نوشته است: «کبودان پسر رث، پسر گبت وهمی است که بازش یافتم. او تردید اسفندیار است. با این که در نامه شاعر توس، هیچ کجا نامی از او به میان نیامده است، اما من سایه‌اش را همواره در کنار پسر گشتاسب یافته‌ام». [۷] در واقع نویسنده داستان نمایش خود را در میان سطرهای شاهنامه و در خلال سایه پهلوانان منظومه یافته است. بیضایی در سهراب‌کشی آمیزه‌ای از دو رویکرد اقتباس وفادارانه و برداشت آزاد را به کار می‌گیرد. از همین‌رو نمایش او به شدت دوپاره می‌نماید. سیر نمایش در واقع همان سیر حماسه را، منتها با زبانی متفاوت، پی می‌گیرد. قطعه‌های داستانی شاهنامه در اینجا گسترش می‌یابند، اما سیر داستان در واقع همان است که در شاهنامه شاهدیم. تنها در تک‌گویی تهمینه، در پایان نمایش است که نویسنده می‌کوشد به

روایت میان‌سطری منظومه دست یابد.[۸] در همین روایت میان‌سطری است که منظر نویسنده آشکار می‌شود. درواقع هرجا نویسنده متن مأخذ را فرومی‌گذارد، خود را و منظر خود را آشکار می‌کند. این منظر همواره منظری معاصر است، دغدغه دستیابی به اصالت متن یا بازگویی داستان برای نسل جوان را ندارد، تنها دغدغه‌اش معاصر کردن متن کهن و ایجاد منظر برای تحلیل مسائل موجود است.

در این رویکرد، متن مأخذ شایسته بیش از یک بار خواندن نیست، در حالی که متن نمایش شایسته بارها بازنویسی است. در این رویکرد متن مأخذ به آتش کشیده می‌شود تا از خاکستر آن متن نمایش سربرآورد. تنها در این رویکرد اخیر است که می‌توان با نمایشنامه در مفهوم اساسی و اصلی خود روبه‌رو بود و نمایشنامه از طریق گسستن از متن مأخذ، به متنی برای مقصد، برای دوران خودش، تبدیل می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - برای مطالعه بیشتر در این‌باره رک. صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳.

۲ - فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه (بر پایه چاپ مسکو)، ج۱، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۲، ص۳۶۸.

۳ - صابری، پری، سوگ سیاوش، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۸۲، ص ۴۸.

۴ - شاهنامه، ج۱، ص۱۸۶.

۵- صادقی، قطب‌الدین، مویه جم و هفت خان رستم، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳، ص ۴۹-۴۸.

۶ - بنیامین، والتر، عروسک و کوتوله، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران، انتشارات گام نو، ۱۳۸۵، ص ۸۹.

۷ - امید، آرمان، کبودان و اسفندیار، تهران، انتشارات نمایش، ۱۳۶۹، ص ۵.

۸ - بیضایی، بهرام، سهراب‌کشی، تهران، انتشارات روشنگران، ۱۳۸۶.