

ظرفیت‌های نمایشی داستان رزم سهراب و گردآفرید با تأکید بر عناصر صحنه و دراماتورژی آن

دکتر محمدرضا صالحی مازندرانی*

بهمن ساکی**

چکیده

اقتباس از متون ادبیات کلاسیک به‌ویژه شاهنامه‌ی فردوسی در ژانرهای هنری نمایش (تئاتر) و سینما سابقه‌ای طولانی دارد. داستان رزم سهراب و گردآفرید داستانی کوتاه و درعین حال جذاب است که قابلیت‌های نمایشی بسیاری دارد. این داستان علاوه بر ویژگی‌های حماسی که متناسب با اثر سترگی چون شاهنامه است، از ظرفیت‌های ادب غنایی نیز برخوردار است. و همین امر موجب جذابیت دوچندان این داستان گردیده است.

شیوه‌ی توصیف فردوسی از صحنه‌ی نبرد و به‌کارگیری رزم‌افزارها و هم‌چنین کنش و واکنش میان شخصیت‌ها در داستان رزم سهراب و گردآفرید نشان‌دهنده‌ی ظرفیت‌های قابل توجه این اثر برای دراماتیزه کردن و اجرای آن بر صحنه‌ی نمایش است و می‌توان با استفاده از امکانات دیداری، حرکات و گفته‌های بازیگران بر صحنه، زیبایی‌های این اثر را بهتر و با اثرگذاری بیش‌تر به مخاطب معرفی نمود.

واژگان کلیدی: شاهنامه‌ی فردوسی، رزم سهراب و گردآفرید، صحنه، عناصر صحنه، دراماتورژی.

۱- مقدمه

شاهنامه‌ی حکیم ابوالقاسم فردوسی از زیباترین و غنی‌ترین منظومه‌های حماسی جهان است که ظرفیت‌های قابل توجه‌ای از فن داستان‌سرایی و ظرافت‌های آن را نشان داده است. در داستان‌های این شاهکار بزرگ ادبیات جهان، می‌توان عناصر داستانی‌ایی را جست‌وجو کرد که بر اساس مدل و تعاریف امروزی داستان‌نویس استوارند. هنر داستان‌پردازی فردوسی، توانایی‌های زبانی‌اش، شگردهای روایی و قدرت صحنه‌پردازی او، این اثر سترگ را چنان قوتی بخشیده که آن را از زوایایی گوناگون قابل تحلیل و بررسی ساخته است (جعفری، ۱۳۸۹: ۴).

پژوهشگری معتقد است حماسه اساساً خود یک ساختار است. ساختاری که هم، محور داستان‌ها را شامل می‌شود و هم در اپیزودها به چشم می‌خورد و آنچه داستان و روایت را تبدیل به حماسه می‌کند، پردازش حماسی آن است. بخش قابل توجهی از جوهره‌ی حماسی شاهنامه، محصول تصویرهای حماسی آن است درک هنری فردوسی از حماسه سبب شده است تا در خلق تصویرها تحت تأثیر جنبه‌های روساختی قرار نگیرد. برای او مایه‌های حماسی تصویر باید در عمق اثر محسوس باشد (امامی، ۱۳۹۰: ۵۶-۶۳). بر اساس این ظرفیت‌های غنی داستانی در طول سالیان از عصر فردوسی به این سو، هنرهای بسیاری از این اثر بهره جسته‌اند. هنر نمایش نیز که خود بر داستان، روایت و نقل، متکی است در شکل‌های گوناگونش در ادوار مختلف بهره‌های بسیاری از این اثر برده است. مخاطبان شفاهی شاهنامه همیشه خواستار و آرزومند دیدن چهره‌ی قهرمانان خود بوده‌اند؛ از این رو، دیگر هنرهای بصری هم‌چون پرده‌خوانی، نقالی و دیگر هنرهای تصویری ایستا و پویا که از متفرعات نمایش‌اند؛ مدد رسان این ذوق و سلیقه مخاطبان نیز بوده‌اند. گرچه مخاطب با توصیفات دقیق فردوسی از چهره و وضعیت کلی قهرمانان تصویری ذهنی از آنان می‌سازد، اما هنرهای نمایشی، آن چهره‌ها را عینی‌تری بیش تر می‌بخشد.

۲- روش پژوهش

روش اجرای این پژوهش به این‌گونه است که ابتدا همه ابیات داستان رزم سهراب و گردآفرید را مطالعه کرده و سپس نشانه‌ها و عناصر نمایشی شناسایی، طبقه‌بندی و به اختصار گزارش شده‌اند و سپس با توجه به موضوع این پژوهش که ظرفیت‌های نمایشی داستان سهراب و گردآفرید با تأکید بر عناصر صحنه است، داستان به پنج پرده‌ی نمایشی تقسیم شد و برخی عناصر صحنه، با مراجعه به کتاب اصول کارگردانی تئاتر نوشته‌ی احمد دامود (۱۳۸۰) و دیگر منابع توصیف شده‌اند. از آن‌جا که مباحث نظری نمایش بسیار درازدامن و نیز متنوع هستند، در حد ضرورت به آن‌ها اشاره شده است. در بخش صحنه‌بندی که صرفاً الگویی پیشنهادی برای برخورد با متون ادبی دارای ظرفیت‌های نمایشی است؛ تا آن‌جا که مفید فایده‌ی بحث دراماتورژی است به موضوع پرداخته شده است و از مرزهایی که با فن کارگردانی و سلاطین کارگردانی در انتخاب عناصری همچون نور، اکسسوار، افکت‌های صوتی یا موسیقی در صحنه‌بندی نمایش تداخل پیدا می‌کند پرهیز شده است.

۳- پیشینه‌ی اقتباس بصری از شاهنامه

اقتباس از متون ادب حماسی در ایران و جهان سابقه‌ای طولانی دارد. تئاتر و سینما به واسطه جنبه‌های بصری و امکانات خاص خود زمینه‌ای قابل توجه برای استفاده از متون بوده‌اند. در ادبیات فارسی، شاهنامه‌ی فردوسی عناصر لازم برای خلق درام را به بهترین شکل خود، داراست و یکی از منابع اصلی نمایشنامه‌نویسی به زبان فارسی و برخی از دیگر زبان‌ها به شمار می‌رود. در این زمینه می‌توان به کتاب شاهنامه و ادبیات دراماتیک نوشته‌ی مهدی فروغ اشاره کرد. بنابر مستندات این کتاب تعداد نمایش‌نامه‌های برگرفته از شاهنامه تا سال ۱۳۵۰ شمسی به ۸۰ نمایشنامه رسیده بود که داستان‌های رستم و سهراب، بیژن و منیژه و پس از داستان سیاوش، ضحاک و بهرام از اقبال بیشتری برخوردار بوده‌اند. این جریان اگرچه در سال‌های نخست پس از انقلاب گُند شد پس از چندی از نو آغاز شد و در دو دهه‌ی اخیر نمایشنامه‌های زیادی از شاهنامه اقتباس شده است (نامور مطلق، ۱۳۸۹: پانزده).

از نمایشنامه‌های قدیمی‌تر می‌توان به رستم و سهراب، حسین کاظم‌زاده ایرانشهر، برلین (۱۳۰۱)، زندگی فردوسی، علی آذری، تهران (۱۳۲۶)، رستم و سهراب، علی شجاعیان، شیراز (۱۳۵۴) و رستم و سهراب، نمایشنامه در سه پرده، مجید فلاح زاده، تهران (۱۳۵۷) اشاره کرد (آژند، ۱۳۷۱: ۲۱۹-۲۲۵). از میان نمایش‌نامه‌های جدیدتر نیز به می‌توان به سهراب‌کشی نوشته‌ی بهرام بیضایی و مویه‌ی جم، هفت‌خوان رستم، از قطب‌الدین صادقی و شغاد از داریوش ارجمند و نیز به نمایش اپرای عروسکی رستم و سهراب به آهنگ‌سازی لوریس چکناواریان و کارگردانی بهروز غریب‌پور اشاره کرد که در سال ۱۳۸۳ شمسی اجرا شد (نامور مطلق، ۱۳۸۹: پانزده). در ژانر سینما، نخستین فیلم‌های سینمایی در ایران اقتباس‌هایی از متون کهن و منظومه‌های فارسی چون شاهنامه و هفت‌پیکر نظامی بوده است. فیلم‌سازان اولیه سینمای ایران مثل عبدالحسین سپنتا و اسماعیل کوشان با آگاهی از علاقه‌ی تماشاگران ایرانی به داستان‌ها و افسانه‌های کهن ایرانی، به اقتباس از این آثار روی آوردند.

یکی دیگر از کسانی که در اوایل دهه ۴۰ با نگرشی مدرن به اقتباس از ادبیات کهن فارسی شاهنامه پرداخت فریدون رهنما است. او فیلم سیاوش در تخت جمشید را بر اساس داستان سیاوش شاهنامه‌ی فردوسی ساخت این فیلم که تلفیقی از واقعیت و خیال بود با بیانی تئاتریکال سعی در بازخوانی اسطوره سیاوش در جهان امروز داشت. از آثار جدیدی که بر اساس شاهنامه تهیه شده است می‌توان به سریال تلویزیونی چهل سرباز به کارگردانی نوری‌زاد اشاره کرد که به ماجرای نبرد رستم و اسفندیار پرداخت. همچنین می‌توان به انیمیشن ۹۰ دقیقه‌ای رستم و اسفندیار به کارگردانی اسفندیار احمدیه اشاره کرد (همان: هفده).

۴- دراماتورژی و وظایف دراماتورژ

دراماتورژی از واژه‌ی یونانی «دراماتورژیو» به معنای درام‌نویس آمده است. کارکرد مدرن این واژه، امروزه اشاره به یک مشاور ادبی و تئاتری دارد که با یک گروه تئاتری کار می‌کند.

(قادری، ۱۳۸۶: ۳۸۲) دراماتورژ در واقع یک منتقد درون‌گروهی است و دخالت او در فضای عمومی و اتمسفر نمایشنامه است. همه در نقش یک دراماتورژ متفوق‌القول نیستند، اما کسی نقش و اثر کار او را هم نفی نمی‌کند. هنگام شکل‌گیری نمایشنامه، فعالیت دراماتورژ از جهاتی با مسئولیت کارگردان هم‌ارز است. به همین جهت گاه به‌غلط او را برابر کارگردان می‌دانند. از طرفی دراماتورژ نمی‌تواند هر اثری را برای دراماتیزه کردن انتخاب کند «بلکه تنها آثاری را می‌توان نمایشی کرد که دارای ظرفیت و استعداد شکل‌پذیری باشند. این استعداد هم برمی‌گردد به دو ویژگی اساسی خود اثر که عبارت‌اند از: الف: موقعیت دراماتیک. ب: جدل» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۴). دکتر صادقی موقعیت دراماتیک را بر دو اصل پویایی موقعیت و پویایی شخصیت استوار می‌داند و معتقد است که «موقعیت دراماتیک همواره علاوه بر ماهیت عمیق روابط روان‌شناختی و اجتماعی مابین شخصیت‌ها، شامل همه‌ی نشانه‌های تعیین‌کننده برای درک انگیزه‌ها و اعمال شخصیت است» (همان). از این منظر اثری که قهرمان آن دارای پویایی شخصیت نیست و جدالی با خود، دیگری، سرنوشت یا ارزش‌های دیگران ندارد، تحوّل نمی‌یابد و چنین اثری قابلیت‌های لازم نمایشی شدن را ندارد. بر همین اساس قهرمان نمی‌تواند موقعیت پویایی را نیز خلق کند. جدل دراماتیک نیز در واقع «جدل بیرونی است به‌اضافه جدل درونی. و حماسه چون به حرکات جمعی و نبردهای گروهی و لشکرکشی و اعمال قهرمانی می‌پردازد، لزوماً یک جدل بیرونی است» (همان: ۲۵). از این‌رو حماسه ذاتاً دارای ظرفیت نمایشی است و قابلیت دراماتیزه شدن دارد. در هنر نمایش وظایف دراماتورژ هم‌چون فن دراماتورژی جدید و نو هستند. به دلیل نزدیکی وظایف دراماتورژ با حیطه‌ی عملکرد کارگردان، با موافقت‌ها و مخالفت‌های زیادی روبه‌رو بوده است. اما پاری از این وظایف عبارت‌اند از: انتخاب متن برای برنامه‌ی کار گروه و توضیح کاربردی آن در ارتباط با زمان و مکان، مسئولیت تحقیقات، جمع‌آوری اسناد و هرگونه سندی که در حول و حوش اثر لازم است، تحقیق درباره‌ی نویسنده متن، نقدها و مقالات مرتبط با نمایش، انتقادات اجراهای قبلی. هم‌چنین دراماتورژ می‌تواند تحلیل

خاصی از متن به گروه پیشنهاد دهد، و در تمرینات گروه حاضر شود و از منظر نگاه منتقدِ فعال، همه‌چیز را مشاهده کند و با نگاه تازه‌ای که متفاوت از نگاه کارگردان است، دیدِ جدیدی را ارائه دهد (قادری، ۱۳۸۶: ۳۸۴-۳۸۵).

در ادامه به برخی عناصر مربوط به دراماتورژی پرداخته و از توصیف و تحلیل چگونگی عناصری همچون دکور یا شکل‌بندی صحنه‌ی نمایش، وسایل صحنه‌ی نمایش، آکسسوار و نحوه‌ی استفاده از آن‌ها، لباس و نقاب شخصیت‌ها، پوزیسیون بدن، نور، صدا و افکت‌های شنیداری و... که در حوزه‌ی عمل کارگردان هستند و دراماتورژ صرفاً می‌تواند پیشنهادهایی در مورد آن‌ها به کارگردان ارائه کند، صرف‌نظر شده است.

۵- ساختار نمایشی داستان

ساختار، روند حرکتی و پیشبرد داستان است. تمامی تمهیدات داستانی به‌کاررفته در رزم سهراب و گردآفرید دارای بُن‌مایه‌ی حماسی‌اند. در فرایند آفرینش هنری داستان‌های نمایشی حماسی، «جدای از زبانِ خاص متناسب با زمینه‌ی حماسی، تصویرهای حماسی، عواطف حماسی و ساختار حماسی نقش مهمی دارند» (امامی، ۱۳۹۰: ۵۶). مواجهه‌ی سهراب با هجیر مقدمه‌ی رزم سهراب و گردآفرید است و همه این حوادث ذیل داستان بزرگ‌تری که تراژدی رستم و سهراب است تعریف می‌شوند. به عبارتی ساختار مانند ریسمانی است که بدون آن‌که دیده شود، اتصال میان عناصر و اجزای سازنده‌ی اثر ادبی را برقرار می‌کند (داد، ۱۳۸۷: ۲۷۴). ساختار داستان رزم سهراب و گردآفرید از منطق ساختار ارسطویی یا ساختار تدریجی پیروی می‌کند. پی‌رفت‌های داستان، چینش مراحل داستانی و نیز تمهیدات به‌کاررفته در داستان و چرایی حضور جنگاوران در میدان رزم با منطق لازم خود آشکار می‌شوند.

۶- عناصر نمایش

عناصر اصلی نمایش عبارت است از متن (نمایشنامه)، مکان و صحنه‌ی نمایش، اشخاص نمایش و میزانس.

۶-۱-۱- متن نمایش (نمایشنامه)

گرچه در یک تقسیم‌بندی کلی ادبیات به سه گونه‌ی داستان، شعر و نمایشنامه تقسیم می‌شود، اما نمایشنامه موهبت آن را دارد که از دو گونه‌ی دیگر یعنی داستان و شعر در دل خود بهره بگیرد. ضمن آن‌که وجه و غایت آن رسیدن به اجرا و تبدیل آن به تئاتر است و درام و تئاتر با حضور و وجود تماشاگر است که کامل می‌شود نمایشنامه به خودی خود عنصری از نظام هنر نمایش و عاملی از ارکان سامانمند هنر تئاتر است و مایه‌ی اصلی تئاتر به شمار می‌رود (صالح‌پور، ۱۳۸۷: ۱۵۷). بنا به تعریف، «نمایشنامه فرمی از نوشتار است که برای اجرا در تئاتر طراحی می‌شود و بازیگران در آن نقش شخصیت‌های داستانی را ایفا می‌کنند و وقایعی را که برایشان مقرر گردیده اجرا می‌نمایند و دیالوگ‌های مکتوب را بر زبان می‌رانند» (ایبرمز، ۱۳۸۷: ۱۰۷).

۶-۱-۱- بیان

بیان از عناصر مهم نمایش است و «هنر نمایش به منزله‌ی یک شکل ادبی، نوعی مرتب کردن کلمات به قصد اجرای لفظی است و در آن زبان اصلی‌ترین وسیله‌ی ارتباط است» (فرهاد پور، ۱۳۹۳: ۲۰۲). بیان سهم زیادی در همراه کردن مخاطب نمایش دارد. بیان در نمایش از سه وضعیت کلی با خودگویی، گفتار بلند یا تک‌گویی و گفتگو که برگرفته از سرشت آدمی در بیان حالات او است، پیروی می‌کند. همه‌ی این سه شیوه‌ی بیان در داستان رزم سهراب و گردآفرید به کار رفته‌اند.

۶-۱-۱-۱- با خودگویی (Soliloquy)

با خودگویی را برابر حدیث نفس به معنی سخن گفتن با خویش چه در دل چه با صدای بلند دانسته‌اند. این اصطلاح در نمایشنامه به این معنی است که شخصیت نمایشی هنگامی که بر روی صحنه ایستاده است، اندیشه‌های خود را با صدای بلند بر زبان می‌آورد و طبق سنت نمایش سایر شخصیت‌های نمایش صدای او را نمی‌شنوند (ایبرمز، ۱۳۸۷: ۴۱۰).

در داستان رزم سهراب و گردآفرید هنگامی که سهراب موفق می‌شود خود را سر گردآفرید بردارد و مرد نبودن او بر سهراب آشکار می‌شود، این صدای درون اوست که شگفتی‌اش را از جنگاوری یک زن ایرانی نشان می‌دهد

بدانست سهراب کاو دخترست سر و موی او از در افسرست
شگفت آمدش گفت از ایران سپاه چنین دختر آید به آوردگاه
(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۸۷).

و در پایان داستان نیز، هنگامی که سهراب در تسخیر دژ ناکام می‌ماند، صدای درون او را می‌شنویم که با خود حدیث نفس می‌گوید.

چنین گفت کامروز بیگاه گشت ز پیگارمان دست کوتاه گشت
برآرم به شبگیر ازین باره گرد ببینند آسیب روز نبرد
(همان: ۱۹۰).

۶-۱-۱-۲- گفتار بلند یا تک‌گویی (Monologue)

«تک‌گویی شیوه‌ای در روایت است که به‌موجب آن راوی بلندبلند با کس دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب خاصی دارد و تمام داستان بر اساس گفتار یک‌طرفه و بی‌پاسخ راوی استوار است» (داد، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

گردآفرید هنگام خروج از سپید دژ به‌سوی میدان سپاه توران را مخاطب قرار می‌دهد و رجز می‌خواند و انتظار پاسخی هم ندارد.

به پیش سپاه اندر آمد چو گرد چو رعد خروشان یکی و یله کرد
که گردان کدامند و جنگ‌آوران دلیران و کارآزموده سران
(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۸۵).

در آن‌سوی میدان، سهراب نیز که در نبرد پیشین با هجیر پیروز شده است با دیدن آمدن سوار به میدان و رجز خوانی او می‌گوید که دیگر بار گوری به دام او آمده است و برای این گفته نیز انتظار پاسخی ندارد.

چنین گفت کامد دگر باره گور به دام خداوند شمشیر و زور
(همان).

۶-۱-۱-۳- گفتگو (Dialogue)

گفت‌وگو شالوده‌ی نمایشنامه است و «با ذهنیت شخصیت‌ها هماهنگی و هم‌خوانی دارد و احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده می‌دهد بی‌آنکه در واقع طبیعی و واقعی باشد. صحبت‌های ردوبدل شده میان شخصیت‌ها فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های درونی و خلقی افراد را نشان می‌دهد» (داد، ۱۳۸۷: ۴۰۶). گفت‌وگوی سهراب و گردآفرید پس از غلبه‌ی سهراب نشان‌دهنده‌ی وضعیت آنان در میدان رزم است

سهراب:

بدو گفت: کز من رهایی مجوی چرا جنگ جویی تو ای ماه روی
(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۸۶).
نیامد بدامم بسان تو گور ز چنگم رهایی نیابی مشور
(همان).

گردآفرید:

بدو روی بنمود و گفت: ای دلیر میان دلیران به کردار شیر
دو لشکر نظاره برین جنگ ما برین گرز و شمشیر و آهننگ ما
کنون من گشایم چنین روی و موی سپاه تو گردد پر از گفت‌وگوی
که با دختری او به دشت نبرد بدین‌سان به ابر اندر آورد گرد
نهانی بسازیم بهتر بود خرد داشتن کار مهتر بود
ز بهر من آهوز هر سو خواه میان دو صف برکشیده سپاه
کنون لشکر و دژ به فرمان تست نباید برین آشتی جنگ جست
دژ و گنج و دژبان سراسر تراست چو آیی بدان سازکت دل هواست
(همان: ۱۸۷)

سهراب:

بدو گفت: کاکنون ازین برمگرد که دیدی مرا روزگار نبرد
 برین باره‌ی دژ دل اندر مبند که این نیست برتر ز ابر بلند
 بیای آورد زخم کویال من نراندکسی نیزه بر یال من
 (همان: ۱۸۸).

هنگامی که گردآفرید موفق به فریب سهراب و رهایی از چنگ او می‌شود، افراد درون دژ به استقبال او می‌آیند و او را مخاطب قرار می‌دهند.

افراد درون دژ:

بگفتند کای نیکدل شیرزن پر از غم بد از تو دل انجمن
 که هم رزم جستی هم افسون و رنگ نیامد ز کار تو بر دوده ننگ
 (همان).

گردآفرید:

بخندید بسیار گردآفرید به باره برآمد سپه بنگرید
 (همان).

خنده‌ی گردآفرید در حقیقت پاسخ و تصدیق گفتار افراد درون دژ است. در پایان داستان، گفت‌وگوی دیگری میان سهراب و گردآفرید صورت می‌گیرد. این گفت‌وگو نیز نشان‌دهنده‌ی وضعیت آنان پس از رزم و رهایی گردآفرید است.

گردآفرید:

چو سهراب را دید بر پشت زین چنین گفت کای شاه ترکان چین
 چرا رنجه گشتی کنون بازگرد هم از آمدن هم ز دشت نبرد
 بخندید و او را به افسوس گفت که ترکان ز ایران نیابند جفت
 چنین بود و روزی نبودت ز من بدین درد غمگین مکن خویشتن
 همانا که تو خود ز ترکان نه‌ای که جز به آفرین بزرگان نه‌ای

بدان زور و بازوی و آن کتف و یال
ولیکن چو آگاهی آید به شاه
شهنشاه و رستم بجنبد ز جای
نماند یکی زنده از لشکرت
دریغ آیدم کاین چنین یال و سفت
ترا بهتر آید که فرمان کنی
نباشی بس ایمن به بازوی خویش
نداری کس از پهلوانان همال
که آورد گردی ز توران سپاه
شما با تهمتن ندارید پای
ندانم چه آید ز بد بر سرت
همی از پلنگان نباید نهفت
رخ نامور سوی توران کنی
خورد گاو نادان ز پهلوی خویش
(همان: ۱۸۹).

سهراب:

چو بشنید سهراب ننگ آمدش
که آسان همی دژ به چنگ آمدش
(همان).

سکوت سهراب، به نوعی پاسخ شرمسارانه او به گردآفرید است و حکایت از ناکامی اش دارد.

۶-۲- صحنه‌ی نمایش

برای صحنه‌ی نمایش از منظرهای مختلف تعاریف بسیاری شده است «صحنه مکانی است که بی‌هیچ واسطه‌ای شرایط محیطی خاص نمایش را منعکس می‌کند و مکانی برای ترسیم رویداد دراماتیک و تنش‌های موجود بین اشخاص بازی از طریق به کار گرفتن فضا و موانعی است که این فضا را به بخش‌های مختلفی تقسیم می‌کند» (دامود، ۱۳۸۰: ۶۶). صحنه به واسطه‌ی اجرا تعریف مکانی پیدا می‌کند. «زمینه‌ی جسمانی (فیزیکی) و فضایی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند. این صحنه ممکن است در هر داستان متفاوت باشد و عملکرد جداگانه‌ای داشته باشد. هر نویسنده‌ای صحنه را برای منظور خاصی به کار می‌برد» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۲۱۹). هر ورودی و خروجی در نمایش و یا تغییر موضوع یک صحنه محسوب می‌شود. گاهی باز و بسته شدن پرده‌ی نمایش یک

صحنه گفته می‌شود. اگر از منظر یک دراماتورژ (برگرداننده‌ی متن ادبی به متن نمایشی) بخواهیم به این متن کلاسیک حماسی پردازیم می‌توانیم هر صحنه را با توجه به موضوع یا مهم‌ترین رویداد آن نام‌گذاری کنیم. از این روی متن داستان رزم سهراب و گردآفرید را برای دراماتیزه کردن به پنج صحنه‌ی نمایشی تقسیم می‌کنیم. این صحنه‌ها عبارت‌اند از: صحنه‌ی اول؛ معرفی، صحنه‌ی دوم؛ صحنه‌ی نبرد، صحنه‌ی سوم؛ صحنه‌ی فریب، صحنه‌ی چهارم؛ صحنه‌ی پیروزی گردآفرید، صحنه‌ی پنجم و پایانی؛ صحنه‌ی ناکامی در نظر گرفت.

۶-۲-۱- مکان (سطح) در نمایش

گاه در فرایند اجرای نمایش، ایجاد تفاوت در سطح صحنه‌ی در نمایش برای منظوره‌های گوناگون ضروری است. ایجاد تفاوت در سطحی که بازیگران (شخصیت‌ها) نسبت به هم در آن قرار می‌گیرند و به ایفای نقش می‌پردازند، بر کنش و واکنش متقابل آن‌ها، تأثیر گفتار آن‌ها و نتیجه‌ی اعمال آن‌ها مؤثر است. در داستان رزم سهراب و گردآفرید تفاوت سطح به‌قرار زیر است

میدان؛ سطحی از زمین خاکی است که هر دو شخصیت در یک وضعیت برابر قرار دارند و امکان کنش و واکنش متقابل در آن وجود دارد

بالای برج قلعه؛ مکانی مرتفع که وضعیتی بالاتر و مرتفع‌تر از میدان و پایین قلعه دارد و در این داستان امکان کنش و واکنش متقابل در آن وجود ندارد

پایین قلعه؛ مکانی که سطح آن معادل میدان است اما در این داستان امکان کنش و واکنش متقابل در آن وجود ندارد.

۶-۲-۲- ارزش مکان در نمایش

از منظر نشانه- معناساختی، مکان‌ها در نمایش به‌مثابه‌ی رمزگان اجتماعی، فرهنگی‌اند که نظام‌های معنایی متفاوتی را ایجاد می‌کنند و «دسته‌بندی آن‌ها کمک می‌کند بتوانیم به کارکردهای گفتمانی آن‌ها و نقشی که در تولید معنا دارند پی ببریم» (بنی اسدی، ۱۳۹۴:

۲۶ نقل از شعیری، ۱۳۹۰: ۲۱۹). «اگر زبان برای توصیف، توضیح، فهماندن، استدلال کردن، ارجاع دادن، عینیت بخشیدن، استعاری سازی، القا نمودن، توجیه کردن، غیر از واژگان، اصطلاحات و تصویرهای مکانی استفاده کرده است به این دلیل است که مکان کاربرد گفتمانی دارد و کنش گفتمانی به مکان وابسته است. در نتیجه نظامی مکانی-گفتمانی وجود دارد که گفته‌پردازان برای ارتقای قابلیت کنونیت‌بخشی به گفتمان خود همواره از آن استفاده می‌کنند. کنونیت‌بخشی به آن معنا است که گفتمان با استفاده از مؤلفه‌های مکانی قابلیت القای واقعیت را در خود افزایش دهد و از شفافیت‌سازی بالا برخوردار شود» (همان: ۳۱).

لحن گفت‌وگو (دیالوگ) در مکان‌های متفاوت صحنه بسته به وضعیت شخصیت تغییر می‌کند. لحن گفت‌وگو در صحنه‌ی میدان که محل رزم و مبارزه است ستیزه‌جویانه است. در این وضعیت مکانی، وضعیت گفت‌وگو (دیالوگ) در ابتدا، برابر و در شرایط غالب و مغلوبی متفاوت می‌شود. هر کدام از شخصیت‌ها از منظر وضعیت خود در مرحله جدال به گفت‌وگو (دیالوگ) می‌پردازند. طبیعی است که وضعیت تفوق لحظه‌ای یا نهایی در جدال که وضعیتی بیرونی است بر وضعیت درونی شخصیت تأثیر گذاشته و لحن دیالوگ را تعیین می‌کند.

در صحنه‌ی داخل قلعه که امنیت برای شخصیت گردآفرید وجود دارد، گفتار او لحنی آرام پیدا می‌کند و در صحنه‌ی بالای برج قلعه که اقتدار و تسلط نیز در آن دیده می‌شود، احساس برتری به واسطه‌ی تغییر سطح از پایین به بالا است که لحن شخصیت‌ها نیز متفاوت می‌شود. دیالوگ شخصیت گردآفرید لحنی کنایی، طنزآلود و نصیحت‌گونه می‌یابد و لحن شخصیت سهراب همراه با اظهار تأسف و پذیرش غلبه‌ی شخصیت مقابل است که در مکان بالاتر قرار گرفته است. جدول شماره‌ی یک ارزش مکان را در رابطه با دیالوگ، لحن و وضعیت شخصیت‌ها نشان می‌دهد.

جدول شماره ۱

رابطه‌ی میان مکان با دیالوگ، لحن و وضعیت شخصیت‌ها

شخصیت ۲ (سهراب)				شخصیت ۱ (گردآفرید)			
دیالوگ	لحن	مکان (سطح در صحنه)	وضعیت شخصیت	وضعیت شخصیت	مکان (سطح در صحنه)	لحن	دیالوگ
چنین گفت کامد دگر باره گور به دام خداوند شمشیر و زور	سینه چو پیکانه	در میدان (سوار بر اسب)	برابر	برابر	در میدان (سوار بر اسب)	پیکانه چو پیکانه	که گردان کدامند و جنگ آوران دلیران و کارآزموده سران
بدو گفت کز من رهایی مجوی چرا جنگ جویی تو ای ماه روی نیامد بادام بسان تو گور ز چنگم رهایی نیابی مشور	پیر و ز مردانه تو ام با تهدید	در میدان (ایستاده)	غالب	مغلوب	در میدان (افتاده بر زمین)	فایده نماند نه تو ام با تهدید	دو لشکر نظاره برین جنگ ما برین گرز و شمشیر و آهنگ ما کنون من گشایم چنین روی و موی سپاه تو گردد پر از گفت و گوی...
بدو گفت کاکسون ازین برمگرد که دیدی مرا روزگار نبرد برین باره‌ی دژ دل اندر میند که این نیست برتر ز ابر بلند بیای آورد زخم کوپال من نراند کسی نیزه بر یال من	پیر و ز مردانه تو ام با تهدید	در میدان (ایستاده)	غالب	مغلوب	در میدان (افتاده بر زمین)	فایده نماند نه تو ام با تسلیم	...نهانی بسازیم بهتر بود خرد داشتن کار مهتر بود ز بهر من آهو ز هر سو مخواه میان دو صف برکشیده سپاه کنون لشکر و دژ به فرمان تست نباید برین آستی جنگ جست دژ و گنج و دژبان سراسر تراست چو آبی بدان ساز کت دل هوست
چنین گفت کامروز بیگانه گشت ز پیگازمان دست کوتاه گشت برآرم به شبگیر ازین باره گرد بینند آسیب روز نبرد	فایده نماند نه تو ام با تهدید	پایین قلعه	مغلوب	غالب	بالای قلعه	پیر و ز مردانه تو ام با تصور تهدید، تهدید	...بخندید و او را به افسوس گفت که ترکان ز ایران نیابند جفت چنین بود و روزی نبودت ز من بدین درد غمگین مکن خویشتن... شهنشاه و رستم بجنید ز جای شما با تهمتن ندارید پای نماند یکی زنده از لشکرت ندانم چه آید ز بد بر سرت... نباشی بس ایمن به بازوی خویش خورد گاو نادان ز پهلویش خویش

از ادغام و تلخیص داده‌های جدول شماره ۱ به نتایج جدول شماره ۲ می‌رسیم که در سطح مکانی برابر، وضعیت جدال برابر و لحن گفتگو نیز برابر است و از آن‌جا که صحنه، صحنه‌ی رویارویی و جدال است، لحن هر دو شخصیت سیتزه‌جویانه است. در سطح مکانی ایستاده (در مقابل افتاده) و بالای قلعه، وضعیت غلبه‌ی یک شخصیت و لحن پیروزمندانه است. در سطح مکانی افتاده (در مقابل ایستاده) و پایین قلعه، وضعیت مغلوبی یک شخصیت و لحن عاجزانه است.

جدول شماره ۲		
لحن گفتگو	وضعیت	مکان (سطح در صحنه)
سیتزه‌جویانه	برابر	سوار بر اسب
پیروزمندانه	غالب	ایستاده یا بالای قلعه
عاجزانه	مغلوب	افتاده بر زمین یا پایین قلعه

۶-۳- بازیگران یا اشخاص نمایش

اروینگ گافمن نظریه‌پرداز اجتماعی معتقد است که «هنگام کنش متقابل، هر فردی درصدد است که شواهد حداقلی را مبنی بر داشتن یک شخصیت قوی به دیگران ارائه دهد و این تنها به بهای لطمه زدن به شخصیت دیگر افراد حاضر در آن موقعیت میسر می‌گردد. بنابراین یک مسابقه‌ی شخصیت شکل می‌گیرد. نوع خاصی از بازی اخلاقی که واجد ارزش دراماتیک است. بر این اساس گافمن نتیجه می‌گیرد که در کنش متقابل به سود فردی است که برداشت ایجاد شده از خود را در ذهن دیگران مدیریت کند» (یوسفیان کناری و همکاران، ۱۳۹۴: ۶).

شخصیت را نمی‌توان جدا از رویداد بررسی کرد و در حقیقت شخصیت درون رویداد است که ظهور، بروز می‌کند و به ایفای نقش می‌پردازد. «ارسطو در فن شعر، رویداد دراماتیک را در مرتبه‌ی نخست و شخص بازی را که از درون رویداد برخاسته در مرتبه

بعد قرار داده است» (دامود، ۱۳۸۰: ۴۹). در داستان رزم سهراب و گردآفرید با چهار دسته شخصیت و تیپ روبه‌رو هستیم.

۶-۳-۱- شخصیت درجه یک (اصلی)

افراد اصلی و محوری نمایش که داستان حول کنش و واکنش آن‌ها پیش می‌رود مهم‌ترین اشخاص در نمایش «که در حد وسیعی در رویدادهای نمایشنامه شرکت دارند و در نتیجه می‌توانیم از طریق بررسی چگونگی انجام رویدادهایشان اطلاعاتی در مورد ایشان کسب کرده و به شخصیت درونی آنان دست یابیم» (همان: ۵۰). شخصیت‌هایی هم‌چون سهراب و گردآفرید شخصیت‌های درجه یک این داستان‌اند.

۶-۳-۲- شخصیت محوری و شخصیت مقابل

شخصیتی که عمده‌ی پی‌رفت‌های داستان بر منش، کنش و خواست‌های او استوار و اساساً هستی و هسته‌ی داستان به او بازبسته است، شخصیت محوری است و شخصیت دیگر که مجبور به واکنش در برابر او است شخصیت مقابل خوانده می‌شود. در داستان رزم سهراب و گردآفرید، سهراب که داستان به‌واسطه‌ی حضور او پیش می‌رود شخصیت محوری است و گردآفرید که مجبور به واکنش در برابر اعمال شخصیت محوری است، شخصیت مقابل است.

۶-۳-۳- شخصیت درجه دو

شخصیت‌های درجه دو، اشخاصی که «اطلاعات ما در مورد آنان کمتر است زیرا در رویدادهای کمتری شرکت دارند» (همان). شخصیت درجه دو در داستان رزم سهراب و گردآفرید افرادی هستند که مستقیماً حضور فعال ندارند اما سنگینی سایه‌ی آن‌ها بر داستان محسوس است. شخصیت‌هایی مانند: هجیر، شاهنشاه، گژدهم، تهمتن.

۶-۳-۴- شخصیت درجه سه

شخصیت‌های درجه سه اغلب لحظاتی کوتاه ظاهر می‌شوند. «اینان افرادی هستند که در

رویدادها بسیار کم شرکت دارند و در نتیجه به زحمت می‌توانیم چیزی در موردشان بدانیم» (همان). افراد درون قلعه؛ برنا و پیر از این دسته هستند.

ز آزار گردآفرید و هجیر پر از درد بودند برنا و پیر

(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۸۸)

۶-۳-۵- سیاهی لشکر سیاه

گروه بازیگران‌اند، مثل گروهی از مردم یا سپاهیان که «فقط به عنوان گروه، هستی و معنا دارند و لحاظ کردن فردیت و شخصیت برای تک‌تک آنان بی‌معنی است» (دامود، ۱۳۸۰: ۵۰).

۶-۳-۵-۱- اشاره به سیاهی لشکر

در داستان رزم سهراب و گردآفرید با تعابیر مختلفی از سیاهی لشکر یاد شده است.

به پیش سپاه اندر آمد چو گرد چو رعد خروشان یکی و یله کرد

(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۸۵).

به سهراب بر تیر باران گرفت چپ و راست جنگ سواران گرفت

(همان).

دو لشکر نظاره برین جنگ ما برین گرز و شمشیر و آهنگ ما

(همان: ۱۸۷).

دژ و گنج و دژیان سراسر تراست چو آیی بدان ساز کت دل هواست

(همان).

۶-۴- میزانشن Mise en scene

میزانشن واژه‌ای فرانسوی است که «اولین بار با ترجمه‌ی نمایش‌نامه‌های غربی و شیوه‌های اجرایی آن، به زبان فارسی داخل شده است. میزانشن در لغت به معنی به روی صحنه آوردن است ولی به تدریج معنی مشخص کردن حرکات بازیگران در طول نمایش و تعیین محل وسایل صحنه را به خود گرفته است» (دامود، ۱۳۸۰: ۸۲). اما برای مفهوم میزانشن آنچه در تلفیق ژانرهای داستان (امر روایی) و نمایش (امر اجرایی) در دراماتیزه کردن رزم

سهراب و گردآفرید به کار می‌آید تعابیری هم‌چون به کار گرفتن زمان و فضا برای مشخص کردن رویداد داستان و بیرون کشیدن و شکل دادن فعالیت‌های نهفته در درون نمایشنامه است (همان: ۸۳). میزانسن حرکتی است که توسط کارگردان طراحی می‌شود تا توجه تماشاچی به آن سمتِ صحنه جلب شود. میزانسن می‌تواند حرکت فیزیکی، بازی نور و رنگ و موسیقایی باشد که موجب تمرکز نگاه تماشاچی گردد.

فرود آمد از دژ به کردار شیر کمر بر میان بادپایی به زیر
(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۸۶).

به پیش سپاه اندر آمد چو گرد چو رعد خروشان یکی ویله کرد...
بیامد دمان پیش گردآفرید چو دخت کمندافگن او را بدید...
عنان بر گرایید و برگاشت اسپ بیامد به کردار آذرگشسپ...
چو بر زین بیچید گردآفرید یکی تیغ تیز از میان برکشید...
به آورد با او بسنده نبود بیچید ازو روی و برگاشت زود...
همی رفت و سهراب با او به هم بیامد به درگاه دژ گزدهم
(همان: ۱۸۸).

۷- کمپوزیسیون (ترکیب)

کمپوزیسیون در نمایش تأکید بر حالت ایستا دارد و عبارت است از «ترتیب قرار گرفتن اشخاص بازی بر روی صحنه به‌منظور کشف رویداد دراماتیک و ترسیم آن به ساده‌ترین شکل ممکن از طریق تأکید یا تقابل» (دامود، ۱۳۸۰: ۸۵). اما عملاً آنچه در نمایش اتفاق می‌افتد این است که اشخاص صحنه ثابت نیستند و دارای حرکت‌اند. ولی می‌توان در شکلی گسترده‌تر کمپوزیسیون را ترکیب حرکتی بازیگر (شخصیت) و عناصر بصری نمایش در صحنه دانست که به یک تعادل برسند. کمپوزیسیون در جای‌جای نمایش می‌تواند وضعیت‌های جدیدی داشته باشد. «گویی کمپوزیسیون نوع قرار گرفتن اشخاص بازی بر روی صحنه، در لحظه‌ای خاص است که به کمک دوربین عکاسی آن را ثبت کرده باشیم (همان). «چگونگی ترتیب قرار گرفتن بازیگران بر روی صحنه و چگونگی نمایش آن‌ها در هدایت و متمرکز

کردن توجه تماشاگر اهمیت دارد. ترکیبات مکانی میان بازیگران شاخصه‌های مهمی از هویت، رتبه، روابط و مرکزیت کنش‌اند. چنین ترکیباتی توسط شرایط کاربری مکان را کنترل می‌کنند. گوناگونی در رابطه‌ی مکان بازیگر و تماشاگر می‌تواند درک و دریافت تماشاگر را از نمایش به شکل قابل ملاحظه‌ای تغییر دهد» (سجودی، ۱۳۹۴: ۳۰).

۸- حرکت و ریتم حرکت

بیشتر حرکات یک نمایش برخاسته از رویداد دراماتیک است و طریق کشف حرکت از درون رویداد، توجه به گفتگوی نمایش است. هر خطی از گفتگو، بیان رویداد در شکل کلامی آن است و نیرویی است که از جانب یکی از اشخاص بازی به شخص دیگر بازی وارد می‌شود (دامود، ۱۳۸۰: ۹۲).

برای همه‌ی حرکت‌های انسانی می‌توان ریتمی قائل شد که یکی از حالت‌های حرکتی سریع، متوسط، ملایم یا کند (کش‌دار) باشد. ریتم حرکت از مواردی است که باعث جلب توجه تماشاچی می‌شود هرچه ریتم حرکت سریع‌تر باشد توجه بیشتری را جلب می‌کند. در متون حماسی نیز آن بخش‌هایی که صحنه‌ی رزم توصیف می‌شود عموماً از نظر زبانی و واژگان استفاده شده تحرک بیشتری دارند و همین امر، ریتم حرکتی سریع را در ذهن مخاطب القا می‌کند. در داستان رزم سهراب و گردآفرید بیشتر حرکت‌ها دارای ریتم و سرعت هستند و محتوای حماسی رزمی داستان نیز این تکاپو را نشان می‌دهد.

ریتم تند (سهراب)

نگه کرد سهراب و آمدش ننگ	برآشفتم و تیز اندر آمد به جنگ
بیامد دمان پیش گردآفرید	چو دخت کمندافگن او را بدید...
زدوده سنان آنگهی در ربود	درآمد بدو هم به کردار دود
	(همان: ۱۸۶).

ز زین برگرفتش به کردار گوی
سپهد عنان اژدها را سپرد
 چو آمد خروشان به تنگ اندرش
چو چوگان به زخم اندر آید بدوی
 به خشم از جهان روشنایی ببرد...
 بجنید و برداشت خود از سرش
 (همان).

ریتم تند (گردآفرید)

بپوشید درع سواران جنگ
به پیش سپاه اندر آمد چو گرد
 کمان به زه را به بازو فگند
سمندش برآمد به ابر بلند
 به آورد با او بسنده نبود
بیچید ازو روی و برگاشت زود
 نبود اندر آن کار جای درنگ
 (همان: ۱۸۴).
 (همان: ۱۸۵).
 (همان).

ریتم کند

یکی از موارد ریتم کند که کمتر در این داستان دیده می‌شود چرخاندن اسب به آهستگی توسط گردآفرید و حرکت به سوی دژ در صحنه‌ی پایانی است.
 همی رفت و سهراب با او به هم
 بیامد به درگاه دژ گزدهم
 (همان: ۱۸۸).

۹- عمل یا حرکت در نمایش

عمل در نمایش دو نوع است؛ عمل فنی و عمل نمایشی (دراماتیک). عمل فنی، عملی است که باید در صحنه صورت بگیرد. مثل باز و بسته شدن یک در، هنگام کوبیده شدن. در این بیت رها شدن موی گردآفرید عملی فنی است.

رها شد ز بند زره موی اوی
درفشان چو خورشید شد روی اوی
 (همان: ۱۸۶).

عمل فنی (سهراب)

بزد نیزه‌ی او به دو نیم کرد
نشست از براسپ و برخاست گرد...
ز فتراک بگشاد پیچان کمند
بینداخت و آمد میانش بنبد...
(همان).

این حرکت با عمل فنی آغاز و با عمل دراماتیک ادامه‌ی پیدا کرده است.

عمل فنی (گردآفرید)

کمان به زه را به بازو فگند
سمندش برآمد به ابر بلند
چو برزین پیچید گردآفرید
یکی تیغ تیز از میان برکشید
رها شد ز بند زره موی اوی
درفشان چو خورشید شد روی اوی
درباره بگشاد گردآفرید
تن خسته و بسته بر دژ کشید
(همان: ۱۸۵).
(همان: ۱۸۶).
(همان).
(همان: ۱۸۸).

عمل دراماتیک عملی است که همراه با حس صورت می‌گیرد و توجه تماشاچی را به خود معطوف می‌کند و حسی را هم درون تماشاچی القا یا زنده می‌کند. تمام اعمال فنی می‌توانند دراماتیک یا نمایشی هم بشوند.

عمل دراماتیک (سهراب)

سپر بر سرآورد و بنهاد روی
ز پیگار خون اندر آمد به جوی
زدوده سنان آنگهی در ربود
درآمد بدو هم به کردار دود
(همان: ۱۸۵).
(همان: ۱۸۶).

زره بر برش یک به یک بردرید...	<u>بزد بر کمر بند گردآفرید</u>
<u>چو چوگان به زخم</u>	<u>ز زین برگرفتش به کردار گوی</u>
<u>اندر آید بدوی...</u>	
نشست از بر اسپ و برخاست گرد...	<u>بزد نیزه‌ی او به دو نیم کرد</u>
<u>بپیچید از روی و برگاشت زود</u>	<u>به آورد با او بسنده نبود</u>
(همان).	

عمل دراماتیک (گردآفرید)

نبد مرغ را پیش تیرش گذر	<u>کمان را به زه کرد و بگشاد بر</u>
(همان: ۱۸۵).	
چپ و راست جنگ سواران گرفت...	<u>به سهراب بر تیر باران گرفت</u>
سمندش برآمد به ابر بلند	<u>کمان به زه را به بازو فگند</u>
عنان و سنان را پر از تاب کرد	<u>سر نیزه را سوی سهراب کرد</u>
<u>یکی تیغ تیز از میان برکشید</u>	<u>چو بر زین بپیچید گردآفرید</u>
(همان: ۱۸۶).	

به زه کردن کمان و گشودن بر و همچنین پرتاب تیر اعمالی دراماتیک هستند که توأمان و پی‌درپی اجرا شده‌اند.

عمل دراماتیک (افراد درون دژ)

<u>پر از غم دل و دیده خونین شدند</u>	<u>در دژ بستند و غمگین شدند</u>
(همان: ۱۸۸).	

۱۰- قاب‌بندی یا صحنه‌بندی نمایش رزم سهراب و گردآفرید

قاب‌بندی در نمایش محدود به صحنه نمایش است که سن گفته می‌شود و معمولاً ۱۸۰ درجه است و کارگردان برای ایجاد تمرکز در دید تماشاچی میزانشن‌هایی را طراحی می‌کند. قاب‌ها عموماً در سه دسته طبقه‌بندی می‌شوند: باز (Lang)، میانه (Middum) و بسته (Close up). هر دراماتورژ می‌تواند در چارچوب کلی اثر نمایشی، صحنه‌بندی و نام‌گذاری خاص خود را داشته باشد.

در سنت نمایشی یونان تقسیمات صحنه‌ایی و پرده‌بندی، جایگاه قابل توجهی نداشته است. چرا که کنش نمایشی در درام یونان باستان بی‌وقفه اتفاق می‌افتد. در نمایشنامه‌های فرانسوی منظور از صحنه، حرکات و تغییرات صحنه‌ای است. در تئاتر انگلستان، پرده یکی از تقسیم‌بندی‌های اساسی نمایشنامه و صحنه زیرمجموعه‌ایی از پرده است. نمایشنامه‌های مدرن بلند، عموماً سه پرده‌ایی هستند و هر پرده شامل یک صحنه است. البته نمایشنامه‌های پنج پرده‌ایی یا دو پرده‌ایی، یا تک‌پرده‌ایی با صحنه‌های متعدد خلق شده‌اند (بولتون، ۱۳۸۶: ۸۴). صحنه‌بندی نمایشنامه‌ی رزم سهراب و گردآفرید با توجه به مفصل داستانی و بزنگاه‌های آن، در پنج پرده قابلیت اجرا بهتری دارد.

۱۰-۱- صحنه‌ی اول؛ معرفی

صحنه‌ی اول، صحنه‌ی گردآفرید است. این صحنه از زاویه دید دانای کل روایت می‌شود. در این صحنه توصیف ویژگی‌های گردآفرید و چرایی حضور او در میدان رزم است. در این صحنه فردوسی به بیان آنچه که گذشته پرداخته و سپس به شخصیت‌پردازی روی می‌آورد.

چو آگاه شد دختر گژدهم	که سالار آن انجمن گشت کم
زنی بود برسان گردی سوار	همیشه به جنگ اندرون نامدار
کجا نام او بود گردآفرید	زمانه ز مادر چنو ناورید
چنان ننگش آمد ز کار هجیر	که شد لاله رنگش به کردار قیر

(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۸۴).

از این ابیات کاملاً مشخص می‌شود که دانای کل عرصه را برای ورود یکی از شخصیت‌ها

پوشیدن زره و بر سر نهادن کلاهخود زن بودن خود را پنهان سازد.

پوشید درع سواران جنگ نبود اندر آن کار جای درنگ
 نهان کرد گیسو به زیر زره بزد بر سر ترگ رومی گره
 (همان).

پس از این ابیات است که با پوشیدن لباس جنگی و آماده شدن شخصی که هیبت مردانه دارد برای ورود به میدان رزم، داستان شتابی بیشتر و زاویه‌ای نمایشی می‌گیرد و حرکات بیش‌تر دراماتیک (همراه با عمل) می‌شود. صحنه‌ی اول با آماده شدن یکی از شخصیت‌ها که هیبتی مردانه دارد و آماده‌ی حرکت است، پایان یابد.

۱۰-۲- صحنه‌ی دوم؛ نبرد و پیروزی سهراب

صحنه‌ی دوم که صحنه‌ی نبرد است با خروج شخصی - که هیبتی مردانه دارد- از دژ به سوی میدان آغاز می‌شود:

فرود آمد از دژ به کردار شیر کمر بر میان بادپایی به زیر
 به پیش سپاه اندر آمد چو گرد چو رعد خروشان یکی ویله کرد
 که گردان کدامند و جنگ‌آوران دلیبران و کارآزموده سران
 چو سهراب شیراوژن او را بدید بخندید و لب را به دندان گزید
 چنین گفت کامد دگر باره گور به دام خداوند شمشیر و زور
 بپوشید خفتان و بر سر نهاد یکی ترگ چینی به کردار باد
 بیامد دمان پیش گردآفرید چو دخت کمندافگن او را بدید
 کمان را به زه کرد و بگشاد بر نبد مرغ را پیش تیرش گذر
 به سهراب بر تیر باران گرفت چپ و راست جنگ سواران گرفت....
 (همان: ۱۸۵).

هر دو شخصیت در سطحی برابر در میدان قرار دارند. در صحنه‌ی نبرد دو جنگاور ابتدا به ارزیابی یکدیگر می‌پردازند و از جنگ‌افزارهای همراه خود (اکسسوار) استفاده می‌کنند. ضرباهنگ و ریتم حرکت شخصیت‌ها شدت می‌یابد، اعمال دراماتیک پیاپی و به‌سرعت

انجام می‌شود و ممیک چهره‌ی هر دو شخصیت برافروخته و هیجان‌زده است. نور صحنه در اینجا نور روز است

نگه کرد سهراب و آمدش ننگ	برآشفتم و تیز اندر آمد به جنگ
سپر بر سرآورد و بنهاد روی	ز پیگار خون اندر آمد به جوی
چو سهراب را دید گردآفرید	که برسان آتش همی بردمید
کمان به زه را به بازو فگند	سمندش برآمد به ابر بلند
سر نیزه را سوی سهراب کرد	عنان و سنان را پُر از تاب کرد
برآشفتم سهراب و شد چون پلنگ	چو بدخواه او چاره‌گر بُد به جنگ
عنان برگرایید و برگاشت اسپ	بیامد به کردار آذرگشسپ
زدوده سنان آنگهی در ریود	درآمد بدو هم به کردار دود
بزد بر کمر بند گردآفرید	زره بر برش یک به یک بردرید
ز زین برگرفتش به کردار گوی	چو چوگان به زخم اندر آید بدوی

(همان).

کنش و واکنش دو شخصیت محوری تا پیروزی نسبی یکی از شخصیت‌ها (سهراب) ادامه می‌یابد.

بدانست سهراب کاو دخترست	سر و موی او از در افسرست
شگفت آمدش گفت از ایران سپاه	چنین دختر آید به آوردگاه
سواران جنگی به روز نبرد	همانا به ابر اندر آرند گرد
ز فتراک بگشاد پیچان کمند	بینداخت و آمد میانش بیند
بدو گفت کز من رهایی مجوی	چرا جنگ جویی تو ای ماه روی
نیامد بدامم بسان تو گور	ز چنگم رهایی نیابی مشور.

(همان: ۱۸۶).

پس از اینکه سهراب درمی‌یابد که حریفش دختری زیباروی است و اینک به دام او گرفتار آمده، با نرم‌خویی از او می‌خواهد که شکست را پذیرفته و آرام گیرد. اکنون نقاب از چهره‌ی شخصیت مغلوب (گردآفرید) برداشته شده‌است. شخصیت

غالب ایستاده و شخصیت مغلوب بر زمین افتاده است. با نزدیک شدن به پایان صحنه، ریتم حرکتی شخصیت‌ها کند می‌شود، صدای شخصیت غالب پُر حجم، جوهره‌دار و بلند است و صدایی از شخصیت مغلوب شنیده نمی‌شود. نور صحنه کامل و روشن است، ممیک چهره‌ی شخصیت غالب (سهراب) بشاش و پُر انرژی است. ممیک چهره‌ی شخصیت مغلوب (گردآفرید) اندوهگین و متفکر است. گاه لازم می‌شود دراماتورژ برای حذف فاصله‌ی برخی رویدادها که از نظر منطق داستان صحیح هستند اما در توالی نمایشی و صحنه‌بندی ایجاد مشکل در میزانس و یا کمپوزیسیون می‌کنند، تصرفاتی منطقی به عمل آورد.

۱۰-۳- صحنه‌ی سوم؛ فریب

با برداشته شدن نقاب شخصیت مغلوب، اعمال دراماتیک کمتر می‌شود. تمرکز صحنه معطوف به شخصیت غالب (سهراب) است و شخصیت مغلوب تغییر پوزیسیون می‌دهد. عمل گفتگوی دو شخصیت صورت می‌گیرد صدای شخصیت مغلوب (گردآفرید) نرم و کم‌رمق است و گاه لحنی عاطفی توأم با دلبرانگی به خود می‌گیرد. شخصیت مغلوب، همزمان با دیالوگ، حرکتی برای برداشتن کلاهخودش نشان می‌دهد اما این کار را نمی‌کند.

بدانست کاویخت گردآفرید	مر آن را جز از چاره درمان ندید
بدو روی بنمود و گفت ای دلیر	میان دلیران به کردار شیر
دو لشکر نظاره برین جنگ ما	برین گرز و شمشیر و آهنگ ما
کنون من گشایم چنین روی و موی	سپاه تو گردد پر از گفت‌وگوی
که با دختری او به دشت نبرد	بدین سان به ابر اندر آورد گرد
نهانی بسازیم بهتر بود	خرد داشتن کار مهتر بود
ز بهر من آهوز هر سو مخواه	میان دو صف برکشیده سپاه
کنون لشکر و دژ به فرمان تست	نباید برین آشتی جنگ جست

دژ و گنج و دژبان سراسر تراست
 چو آیی بدان ساز کت دل هواست
 چو رخساره بنمود سهراب را
 ز خوشاب بگشاد عناب را
 یکی بوستان بد در اندر بهشت
 به بالای او سرو دهقان نکشت
 دو چشمش گوزن و دو ابرو کمان
 تو گفستی همی بشکفد هر زمان
 بدو گفت کاکنون ازین برمگرد
 که دیدی مرا روزگار نبرد
 برین باره‌ی دژ دل اندر میند
 که این نیست برتر ز ابر بلند
 پپای آورد زخم کوپال من
 نراندکسی نیزه بر یال من
 عنان را بیچید گردآفرید
 سمند سرافراز بر دژ کشید
 همی رفت و سهراب با او به هم
 بیامد به درگاه دژ گزدهم
 (همان: ۱۸۷).

با نزدیک شدن به پایان صحنه، ممیک چهره‌ی شخصیت غالب سرمستی را نشان می‌دهد و ممیک چهره‌ی مغلوب همراه با تردید و امید است. از کارکردهای ممتازی که برای پایان‌بندی این صحنه می‌توان در نظر داشت، ایجاد تعلیق است به‌گونه‌ای که وضعیت غالب و مغلوبی رفته‌رفته کاسته شود و هر دو شخصیت در سطح و وضعیتی برابر قرار گیرند تا از این طریق حس و فضای پیروزی نسبی شخصیت غالب (سهراب) تقلیل یابد.

۱۰-۴- صحنه‌ی چهارم؛ پیروزی گردآفرید

در صحنه‌ی چهارم، نور صحنه نور روز است. میزانشن تغییر می‌کند و علاوه بر آن پوزیسیون هر دو شخصیت نیز تغییر می‌کند. حرکت موازی دو شخصیت بیانگر همدلی کوتاه‌مدت هر دو شخصیت است.

هر دو شخصیت در وضعیتی برابر و شانه‌به‌شانه‌اند. ممیک چهره‌ی هر دو شخصیت بشاش است اما برق چشم‌ها متفاوت است. در برق چشم سهراب، لذت فتحی به‌آسانی و در برق چشم گردآفرید لذت گریختن از شکستی تلخ دیده می‌شود. با توجه به تغییر میزانشن، دکور (در و دیوار قلعه) برجسته می‌شوند.

باز شدن در قلعه عملی فنی است که با عمل دراماتیک ورود ناگهانی گردآفرید به

داخل قلعه و بسته شدن سریع در، همراه می‌شود.

در باره بگشاد گردآفرید تن خسته و بسته بر دژ کشید
در دژ ببستند و غمگین شدند پر از غم دل و دیده خونین شدند
(همان: ۱۸۸).

برابر توصیفات فردوسی، افراد داخل قلعه که شخصیت‌های درجه سوم این داستان محسوب می‌شوند، چهره‌هایی اندوهگین و درعین‌حال مبهوت دارند و سپاس‌گزار گردآفرید هستند.

گردآفرید شادمان از رهایی از چنگ سهراب و نیز کشتن وقت است و از بالای دیوار قلعه پیروزمندانه به ریشخند، نصیحت و تهدید سهراب می‌پردازد.

در این بخش از صحنه‌ی چهارم، تفاوت سطح قرار گرفتن گردآفرید نسبت به سهراب نشان از وضعیت مغلوبه شدن نبرد و جابه‌جایی غالب و مغلوب را برجسته می‌کند. ممیک چهره‌ی غالب (گردآفرید)، خندان و سرمست و شادمان است. در چشم‌هایش برقی همراه با عاطفه دیده می‌شود. ممیک چهره‌ی مغلوب (سهراب)، مغموم و پشیمان است. صدای شخصیت غالب بلند و همراه با اندکی محبت است و صدایی از شخصیت مغلوب شنیده نمی‌شود.

ببخندید بسیار گردآفرید	به باره برآمد سپه بنگرید
چو سهراب را دید بر پشت زین	چنین گفت کای شاه ترکان چین
چرا رنجه گشتی کنون بازگرد	هم از آمدن هم ز دشت نبرد
ببخندید و او را به افسوس گفت	که ترکان ز ایران نیابند جفت
چنین بود و روزی نبودت ز من	بدین درد غمگین مکن خویشتن
همانا که تو خود ز ترکان نه‌ای	که جز به آفرین بزرگان نه‌ای
بدان زور و بازوی و آن کتف و یال	نداری کس از پهلوانان همال
ولیکن چو آگاهی آید به شاه	که آورد گردی ز توران سپاه
شهنشاه ورستم بجنبد ز جای	شما با تهمتن ندارید پای
نماند یکی زنده از لشکرت	ندانم چه آید ز بد بر سرت

دریغ آیدم کاین چنین یال و سفت همی از پلنگان ببايد نهفت
 ترا بهتر آید که فرمان کنی رخ نامور سوی توران کنی
 نباشی بس ایمن به بازوی خویش خورد گاو نادان ز پهلوی خویش
 (همان: ۱۸۹).

نور روز به تدریج و به آرامی با رو به پایان رفتن حرف‌های گردآفرید به زوال می‌رود. گردآفرید موفق شده است به بخشی از اهداف خود که گرفتن فرصت حمله تا فرارسیدن شب است، برسد. او با اعتماد به نفس کامل به نمایاندن ضعف‌های سهراب و سپاه توران در مقابل قدرت رستم و سپاه ایران می‌پردازد و با کلام و لحن ترحم‌آمیز به سهراب توصیه می‌کند به سرزمین خود بازگردد.

۱۰-۵- صحنه‌ی پنجم؛ ناکامی

صحنه‌ی پنجم، صحنه‌ی سهراب است. هیچ‌کدام از دیگر شخصیت‌های نمایش در این صحنه حضور ندارند. ممیک چهره‌ی سهراب مغموم و پشیمان است. صدای او شنیده نمی‌شود اما به تک‌گویی درون با خود مشغول است و طبیعی است که این باخودگویی با حرکاتی همراه باشد که نشان‌دهنده‌ی حس پشیمانی‌اند.

سهراب این ناکامی را پذیرفته است و به خود وعده رزم و نبرد دیگر را می‌دهد تا با اولین روشنایی‌های روز آینده به دژ حمله کند.

چنین گفت کامروز بیگاه گشت ز پیگارمان دست کوتاه گشت
 برآرم به شبگیر ازین باره گرد ببینند آسیب روز نبرد
 (همان: ۱۹۰).

جدول شماره ۳					
وضعیت کلی صحنه‌بندی نمایش بر اساس وضعیت شخصیت‌ها					
صحنه‌ی اول	صحنه‌ی دوم	صحنه‌ی سوم	صحنه‌ی چهارم	صحنه‌ی پنجم	
مقابل	محوری و مقابل	محوری و مقابل	محوری و مقابل	محوری	شخصیت‌های حاضر در صحنه
میدان	میدان	میدان	میدان و بالای قلعه	پایین قلعه	مکان
روز	روز	روز	روز	روز	نور در آغاز صحنه
روز	روز	روز	روز	غروب	نور در پایان صحنه
---	سهراب	سهراب	گردآفرید	گردآفرید	شخصیت غالب
---	گردآفرید	گردآفرید	سهراب	سهراب	شخصیت مغلوب
---	حالت تمسخر و تغییر فرم چهره + حالت خشم و عصبانیت و تغییر فرم و رنگ چهره	حالت تعجب و شگفتی و تغییر فرم چهره	حالت تردید و تغییر فرم چهره	حالت پشیمانی و تغییر فرم چهره	میمیک چهره‌ی شخصیت محوری
حالت خشم و عصبانیت و تغییر رنگ چهره	حالت خشم و عصبانیت و تغییر رنگ چهره		حالت خوشحالی و تغییر فرم چهره	---	میمیک چهره‌ی شخصیت مقابل

۱۱- نتیجه

به دلیل ظرفیت‌های فوق‌العاده *شاهنامه* داستان‌های این اثر، همواره به گونه‌های متنوعی مورد توجه نویسندگان و هنرمندان در ژانرهای دیداری بوده است و هم در قالب فیلم و هم به شکل اجرای نمایش بر صحنه مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در واقع مشاهده یک اثر روایی - حماسی در قالب یک اثر نمایشی، مخاطب را از سطح یک خواننده که وقایع برای او از زبان دیگری روایت و بازگو می‌شود، تا سطح یک مشاهده‌گر که خود وقایع را می‌بیند، ارتقا می‌دهد و با درگیر کردن همه‌ی حس‌های فردی، پیام‌های نمایش و جنبه‌های عاطفی و روانی آن، که بازیگران در صدد القاءشان هستند با کمال بیشتری انتقال می‌یابد؛ گرچه در اغلب متون ادب حماسی، با هنرمندی شاعران، موقعیت‌های ویژه‌ی

قهرمانان با کلمات به‌خوبی به تصویر کشیده شده است؛ اما مشاهده‌ی حالت‌هایی چون دلهره، ترس، هیجان، انتظار، شکست و پیروزی در چهره‌ی بازیگران، فرایند دریافت ابعاد مفهومی و ترکیبی قصه - نمایش را عمق بیشتری می‌بخشد و موجب می‌شود مخاطب در موقعیت روانی همذات‌پنداری با قهرمانان داستان و بازیگران واقعه نمایش قرار گیرد.

در داستان رزم سهراب و گردآفرید، عناصری دیده می‌شود که انطباق قابل ملاحظه‌ای با عناصر لازم برای یک اجرای نمایشی دارند. این عناصر تنها منحصر و محدود به رزم‌افزارها (اکسسوار)، گفته‌ها (تک‌گویی یا گفتگو) و وضعیت شخصیت‌های نمایش نیستند؛ بلکه توصیف اعمال، حرکات و حتی حالت‌های متنوع چهره‌ی (میمیک) شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف، نشان دهنده‌ی ایجاد ترکیبی (کمپوزیسیون) از ریتم حرکت، حرکات فنی و حرکات دراماتیک لازم یک اثر، برای اجرایی نمایشی نیز است. توصیف فردوسی از وضعیت زمان رویدادها در تناسب و تلفیق با اوج و فرود قصه، مفاصل قابل توجهی برای پرده‌بندی در اقتباس نمایشی به‌دست می‌دهد.

بهره‌گیری از ظرفیت‌های نمایشی و دراماتیزه کردن داستان رزم سهراب و گردآفرید در یک یا چند پرده‌ی نمایشی، قابل تعمیم به بیش‌تر داستان‌های شاهنامه است که می‌تواند برای آشنایی و جذب بیش‌تر علاقه‌مندان به این اثر گرانسنگ ادبی مفید واقع شود.

منابع و مأخذ

- آزند، یعقوب. (۱۳۷۱). «کتابشناسی آثار ادبیات نمایشی ایران؛ از اولین کوشش‌ها تا ۱۳۵۷»، *سوره‌ی اندیشه*، شماره‌ی ۳۸، صص ۲۲۸-۲۱۸
- امامی، نصرالله. (۱۳۹۰)، «فردوسی و خلاقیت‌های حماسی در شاهنامه»، در *فردوسی پژوهی (مجموعه مقالات)*، منوچهر اکبری، دفتر اول، چاپ نخست، تهران: خانه‌ی کتاب.
- ایبزمز، ام. اچ و هرفم، جفری گالت. (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمه: سعید سبزیان، چاپ نخست، تهران: رهنما.

بنی اسدی، نسیم و سجودی، فرزانه. (۱۳۹۴). «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا»، *نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، دو فصلنامه‌ی علمی و پژوهشی دانشگاه هنر*، شماره‌ی ۱۱، صص ۲۳-۳۸

بولتون، مارجوری. (۱۳۸۶). *کالبدشناسی درام*، ترجمه: رضا شیرمرز، چاپ دوم، تهران: قطره. جعفری، اسدالله. (۱۳۸۹). *نامه‌ی باستان در بوت‌هی داستان*، چاپ نخست، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

داد، سیما. (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ چهارم، تهران: مروارید. دامود، احمد. (۱۳۸۰). *اصول کارگردانی تئاتر*، چاپ سوم، تهران: کتاب ماد. رحیمی، محمودرضا. (۱۳۹۱). *فنون بازیگری (۱)*؛ بدن، چاپ دوم، تهران: افراز. صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۸۰). «چگونه آثار ادبی کهن را نمایشی کنیم» *صحنه*، شماره‌ی ۱۶ و ۱۷ صص ۲۴-۲۷

صالح‌پور، اردشیر. (۱۳۸۷). «چگونه می‌توان آثار ادبی را دراماتیزه کرد»، در *باغ بیکران*؛ بازخوانی متون کهن برای اقتباس در فیلم کوتاه (مجموعه مقالات)، مهدی فرودگاهی، چاپ نخست، تهران: انجمن سینمای جوانان ایران.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان، ج ۲، تهران: قطره. فرهاد پور، مراد. (۱۳۹۳). *آب‌دهی نمایش*، چاپ دوم، تهران: هرمس. قادری، نصرالله. (۱۳۸۶). *آنتانومی ساختار درام*، چاپ دوم، تهران: نیستان. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۳). *شناخت داستان*، چاپ نخست، تهران: مجال. نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۹). *اسطوره متن بیناشانه‌ی حضور شاهنامه در هنر ایران*، چاپ نخست، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

یوسفیان کناری، محمدجعفر و مشکواتی، سیمین. (۱۳۹۴). «کارکردهای استفاده از نقاب و تمهید آندروژنی در پرداخت شخصیت در نمایشنامه‌های معاصر ایران»، *نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، دو فصلنامه‌ی علمی و پژوهشی دانشگاه هنر*، شماره‌ی ۱۱، صص ۲۱-۵.

Dramatic Capacities of the story of battle between Sohrab and Gordafarid with an Emphasize on scene elements and its dramaturgy

Mohammad Reza Salehi Mazandarani *

Bahman Saki **

Abstract

Adaptation from classic epic specially Ferdowsi's Shahnameh to drama and cinema has a long history. Battle of Sohrab and Gordafarid is an attractive short story with great dramatic capabilities. In addition to its epic which is proportional to a great work like Shahnameh, this story has lyrical literature capacities and this double its attraction. The way Ferdowsi describes a battle and the use of weapons as well as the action and reaction of Sohrab and Gordafarid indicate that the work can be dramatized for play scene and using visual facilities, actors' acts and dialogues on the scene can embody the story's beauty better and more effective to the audience.

Keywords: Ferdowsi's Shahnameh, battle of Sohrab and Gordafarid, scene, scene elements, dramaturgy.

* Associate Professor of Persian language and literature ,Shahid Chamran University of Ahvaz

Email: salehi_mr20@yahoo.com

** PhD. Student of Persian language and literature of Ahwaz Chamran University.

Email: bahman_saki@yahoo.com