ریخت‌شناسی داستان ضحاک از شاهنامهٔ فردوسی بر اساس وضعیت‌های نمایشی (پیرنگ) با تکیه بر نظریه رونالد بی. توبیاس.*

مهدی خلیل‌زاده[†]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
اسماعیل آذر[‡]
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسؤول)
ساره زیرک[§]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

چکیده
در این پژوهش تلاش شده است داستان «ضحاک» از شاهنامهٔ فردوسی از منظر کهن الگوهای پیرنگ نمایشی و طرز ساخت آن‌ها مورد ارزیابی قرار گیرد. این بررسی، در شناسایی و لیست نمودن پیرنگ‌های قابل استخراج از داستان مذکور محدود نمی‌ماند؛ چرا که برگردان نمایشی از ادبیات داستانی نیازمند به شناخت دستور زبان، الگو و شیوه‌های آفرینشی هر یک از این دو ادبیات به صورت مستقل است. این مقاله، برگردان داستان به قالب ادبیات نمایشی را هدف قرار داده و می‌کوشد زمینه‌های آن را شناسایی نماید. برای این امر، نظریه و کهن‌الگوهای پیشنهاد شدهٔ رونالد بی. توبیاس (Ronald B. Tobias) برای پیرنگ نمایشی مورد توجه و تاکید است. پژوهش حاضر از نوع مقالات توصیفی-تحلیلی بوده و به روش کتابخانه‌ای انجام شده است. نتایج به‌دست آمده بدین شرح هستند: داستان ضحاک از لحاظ کهن‌الگوهای پیرنگ، با نظریهٔ توبیاس تطابق قابل توجهی داشته و قابلیت خلق پیرنگ‌های گوناگون و متنوع براساس هر کدام از پارامترهای مورد بررسی را دارد. عامل پیش‌برندهٔ داستان ضحاک در شاهنامهٔ فردوسی، نگاه اخلاقی و تعلیمی است. لذا برگردان موفق نمایشی، نیازمند آن است که برای رفتار و کنش‌های اشخاص، علل و منطقی فردی را کشف یا ایجاد نمود. پیرنگ‌های برآمده از این روند، می‌تواند زمینه‌ساز خلق الگویی ایرانی برای طرز ساخت پیرنگ نمایشی باشد. یافتن وجوه مشترک داستان ضحاک با آثار شاخص ادبیات نمایشی جهان مانند نمایشنامهٔ اتللو (Othello)، سپس برجسته‌سازی و سامان دادن به منطق‌های مکانی، اعمال ارادی شخصیت‌ها و اهداف داستان؛ می‌تواند روابط منطقی لازم برای آفرینش پیرنگ نمایشی با ویژگی‌های ایرانی را فراهم آورده و در صورت استمرار یافتن پژوهش‌هایی از این دست، راهی برای دست‌یابی به تئاتر ملی باشد.

واژه‌های کلیدی: ریخت‌شناسی، کهن‌الگوی پیرنگ، شاهنامهٔ فردوسی، ضحاک، رونالد بی. توبیاس.

۱. مقدّمه
ادبیات نمایشی ایران با الگوهای ادبی زبان فارسی پیوند کافی را ندارد. عمدهٔ نمایشنامه‌های ایرانی طبق ساختارهای غربی خلق

---

*مقاله پیش‌رو برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «ریخت‌شناسی داستان‌های ضحاک، سیاوش و خسرو پرویز از شاهنامهٔ فردوسی براساس وضعیت‌های نمایشی (کهن‌الگوهای پیرنگ و طرز ساخت آن‌ها) با تکیه بر نظریه‌های رونالد بی. توبیاس و ژرژ پولتی» در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات (تهران)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی گروه ادبیات فارسی است.

† Khalilzadeh.mehdi55@gmail.com
‡ e-azar@srbiau.ac.ir
§ Sara.zirak@srbiau.ac.ir

می‌شوند. این امر با تحولات فرهنگی ایران در قرن ۱۹ آغاز شد. همراه با اندیشه‌های مترقی و تمدن جدید، تئاتر اروپایی نیز ظهور کرد. هنری که با شیوه‌های ایرانی نمایش متفاوت بود (جوانمرد، ۱۳۸۳: ٤١/١).

ادبیات نمایشی ایران در خلق پیرنگ، مستقیم یا غیرمستقیم، الگوهای غیرایرانی را بازآفرینی می‌کند. این حقیقت، الگویابی از آثاری مانند شاهنامهٔ فردوسی برای خلق پیرنگ نمایشی را ضرورت می‌بخشد؛ چراکه این آثار، پذیرش عمومی بالایی دارند و بازآفرینی نمایشی آن‌ها، می‌تواند ارتباط مخاطب ایرانی با تئاتر را تقویت نماید.

مقالهٔ حاضر، داستان «ضحاک» از شاهنامهٔ فردوسی را انتخاب و میزان تطابق آن با الگوهای خلق پیرنگ نمایشی را ارزیابی می‌نماید. این تطبیق، به منظور برگردان نمایشی داستان و گذار از تفاوت اساسی داستان و نمایش ضرورت دارد؛ چرا که «نمایشنامه‌نویس اثر خود را برای به نمایش درآوردن، و داستان‌نویس آن را برای خواندن آفریده‌اند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۷: ۷۵/۱). لذا بازآفرینی نمایشی، ایجاد تغییر در ساختار زبانی و عناصر بنیادین داستان است.

در این راستا، پژوهش پیش رو به دنبال پاسخگویی به سوال‌های زیر است:

۱. ضرورت تبدیل پیرنگ‌های داستانی شاهنامه به پیرنگ نمایشی چیست؟

۲. الگوهای داستانی داستان منتخب از شاهنامهٔ فردوسی، چه میزان از نیازهای ضروری برای خلق یک پیرنگ نمایشی را دارا هستند؟

۳. عامل پیش‌برندهٔ پیرنگ در داستان منتخب چیست و چگونه می‌توان تفاوت‌های آن با الگوهای نمایشی یکی از نمایشنامه‌های برتر جهان را مرتفع ساخت؟

برای پاسخ‌گویی به سوال‌های مقاله، با توجه به طرح، شالوده، اسکلت‌بندی و الگویی که داستان را از آغاز تا پایان همراهی می‌کند (میرصادقی، ١٣٧٦: ٨٢/١- ٩٣)؛ قابلیت‌های بازآفرینی داستان منتخب در الگوهای پیرنگ نمایشی بررسی می‌شود. چه «پیرنگ ساختارگرایانه» که با استعارهٔ اسکلت و چارچوب همراه بوده و کارکردی مکانیکی را در ذهن متبادر می‌سازد (قادری، ۱۳۸۰: ٢٤/١ - ١٠٠) و چه «پیرنگ غیرمکانیکی» که دنیای حوادث غیرزمانی، تصادفی، از هم گسیخته و بی‌نظم است (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۳۸/۱). بر همین اساس، نظرات رونالد بی.توبیاس درخصوص «الگوهای پیرنگ و طرز ساخت آن‌ها» مورد تاکید خواهد بود.

بیش‌تر پژوهش‌هایی که در گذشته، پیرامون این موضوع انجام گرفته است؛ مفهوم پیرنگ را در داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی از دو منظر مورد ارزیابی قرار داده‌اند: «الگوی پراپ» و «الگوی ساختاری پیرنگ داستانی». بر همین اساس سازگاری داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی با الگوی پراپ اثبات و خصایص پیرنگ داستانی در برخی از داستان‌های این اثر بازشناسی شده است. آنچه تحقیق حاضر برای نخستین بار به آن می‌پردازد، ریخت‌شناسی داستان‌های منتخب از شاهنامه به منظور ارزیابی امکان بازآفرینی آن‌ها در قالب پیرنگ نمایشی است.

پژوهش‌هایی که نزدیک به موضوع این مقاله صورت گرفته است، به شرح زیر می‌باشند:

- مقالهٔ «بررسی عنصر پیرنگ در داستان سیاوش»، فخری زارعی (۱۳۸۹)، این تحقیق که شالودهٔ یك داستان را بر پیرنگ استوار می‌داند؛ داستان سیاوش را یکی از داستان‌های شاهنامه معرفی می‌کند که به دلیل جزئیات حوادث و گسترش طرح، از پیرنگی قوی برخوردار است.

- مقالهٔ «پیرنگ و بررسی آن در داستان سیاوش»، اسدالله جعفری (۱۳۹۱)، این پژوهش، هستهٔ داستانی یا پیرنگ داستان سیاوش را ذیل سه عنوان بررسی می‌نماید؛ «داستان سیاوش، داستانی دراماتیک»، «داستان سیاوش، داستانی تراژیک»، «بررسی ساخت بن‌مایه‌ای داستان سیاوش». یافته‌های این تحقیق نیز بر قابلیت‌های داستانی شاهنامه تاکید دارد.

– مقالهٔ «تحلیل ریخت‌شناسی داستان سیاوش براساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ»، ابراهیم استاجی و سعید رمشکی (۱۳۹۲)، پژوهش، بیست و پنج خویشکاری ارائه داده شده در داستان سیاوش را با الگوی پراپ مطابقت داده و قابلیت الگوی پراپ بر تحلیل این داستان را آشکار می‌سازد.

در این زمینه کتاب‌هایی نیز همچون: «قابلیت‌های نمایشی شاهنامه» تألیف محمد حنیف (۱۳۸٤) منتشر شده است. کتاب، ابتدا شاهنامه و عناصر نمایشی آن را معرفی و سپس قابلیت‌های نمایشی داستان‌های «رستم و اسفندیار» و «سودابه و سیاوش» را بازگو می‌کند.

پژوهش حاضر که از نظر هدف تحقیقی جزو پژوهش‌های بنیادی در عرصهٔ علوم انسانی است، به روش توصیفی-تحلیلی به انجام رسیده و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

رونالد بی. توبیاس در کتاب بیست کهن‌الگوی پیرنگ، پیرنگ را عنصری پخش شده می‌داند که درون تمام اتم‌های داستان نفوذ دارد. اسکلت نیست که از فروپاشی عناصر داستان مانع شود، بلکه نیرویی است که مانند الکترومغناطیس، اتم‌های داستان را به یکدیگر وصل کرده؛ صور خیال، اتفاقات و اشخاص را به هم مربوط می‌کند. او پیرنگ را روند می‌داند نه یک شیئ (توبیاس، ۱۴۰۰: ۵/۱).

دربارهٔ خاستگاه پیرنگ و کشیده شدن آن به درام کلاسیک می‌گوید: خاستگاه پیرنگ آداب و مناسک مذهبی پیش از دوران مسیح بود و با همان الگوهای کنش و واکنش که می‌شناسیم به درون درام کلاسیک بسط داده شد (توبیاس، ۱۴۰۰: ۱۲/۱).

وی هر پیرنگ را از پیرنگ دیگر متفاوت می‌داند اما معتقد است تمام پیرنگ‌ها الگویی مشخص و قابل شناسایی دارند. «یک الگوی پیرنگ را انتخاب می‌کنید و آن را با پیرنگ خاص خودتان وفق می‌دهید، نتیجه پیرنگی‌ست که منحصربه داستان شماست» (توبیاس، ۱۴۰۰: ۹/۱).

توبیاس تعداد پیرنگ‌های اصلی را ۲۰ مورد می‌داند که عبارتند از:

۱. جستجو، ۲. ماجراجویی، ۳. تعقیب و گریز، ۴. نجات، ۵. فرار، ۶. انتقام، ۷. معما، ۸. رقابت، ۹. انسان ضعیف، ۱۰. وسوسه، ۱۱. دگردیسی، ۱۲. تغییر، ۱۳. بلوغ، ۱۴. عشق، ۱۵. فداکاری(قربانی)، ۱۶. کشف، ۱۷. صعود، ۱۸. سقوط، ۱۹. عشق ممنوع، ۲۰. افراط فلاکت‌بار.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. کهن‌الگوی پیرنگ رونالد بی. توبیاس در داستان ضحاک

داستان ضحاک بر اساس ۲۰ کهن‌الگویی که توبیاس برای پیرنگ نمایشی معرفی کرده است؛ بررسی و خلاصهٔ آن در جدول شماره ۱ ارایه می‌شود.

جدول۱: کهن الگوهای پیرنگ رونالد بی. توبیاس در داستان ضحاک

ردیف	پیرنگ اصلی	مصداق	تعداد
۱	جستجو	جستجوی فریدون توسط نیروهای ضحاک	۱
		جستجوی فریدون توسط کاوه	۲
۲	ماجراجویی	ماجراجویی ضحاک در اورشلیم و کشتن پدرش	۳
		جستجوی سرنوشت توسط ضحاک با حمله به ایران	۴
		ماجراجویی ارمایل و گرمایل با ورود به خورش‌خانهٔ ضحاک	۵
		ماجراجویی کاوه با شورش در برابر ضحاک	۶

		ماجراجویی فریدون با پذیرفتن پادشاهی ایران	۷
۳	تعقیب و گریز	تعقیب و گریز فریدون و ضحاک	۸
		تعقیب و گریز ضحاک و جمشید	۹
۴	نجات	نجات فریدون از کشتار ضحاک توسط مادرش	۱۰
		نجات دادن جوانان محکوم به مرگ از آشپزخانهٔ ضحاک توسط خورشگران	۱۱
		نجات ایران از حکومت ضحاک توسط فریدون	۱۲
۵	فرار	فرار جوانان محکوم به مرگ از آشپزخانهٔ ضحاک و گریختن به کوهستان	۱۳
۶	انتقام	انتقام کاوه از ضحاک به دلیل کشتن فرزندانش	۱۴
		انتقام فریدون از ضحاک به دلیل غصب پادشاهی و کشتن پدرش آبتین و پدر بزرگش جمشید و دایه‌اش برمایه و...	۱۵
۷	معما	تبدیل شدن ابلیس به سه شخصیت برای رسیدن به هدفش در قبال ضحاک	۱۶
۸	رقابت	-	
۹	انسان ضعیف	-	
۱۰	وسوسه	وسوسه‌های ابلیس: قدرت‌طلبی، کشتن پدر، گرویدن به گوشت‌خواری، درمان با مغز جوانان	۱۷
۱۱	دگردیسی	روییدن مار بر شانه‌های ضحاک	۱۸
۱۲	تغییر	تغییر زندگی کاوه پس از خروش در برابر ضحاک	۱۹
		تغییر زندگی و شخصیت فریدون پس از دانستن نژاد خود	۲۰
۱۳	بلوغ	بلوغ فریدون در شانزده سالگی و تغییر شخصیت وی	۲۱
۱۴	عشق	عاشق شدن ضحاک به دختران جمشید	۲۲
		عاشق شدن فریدون به دختران جمشید	۲۳
۱۵	فداکاری (قربانی)	-	
۱۶	کشف	کشف نژاد کیانی خود توسط فریدون	۲۴
۱۷	صعود	صعود فریدون با آگاهی از هویت خویش	۲۵
۱۸	سقوط	سقوط جمشید پس از تکبر و خودپرستی	۲۶
		سقوط ضحاک پس از خروش کاوه	۲۷
۱۹	عشق ممنوع	-	
۲۰	افراط فلاکت‌بار	افراط جمشید در ستم و خودرأیی	۲۸
		افراط ضحاک در ظلم و ستم	۲۹

همان‌گونه که از جدول فوق دریافت می‌شود، ۱۶ مورد از ۲۰ کهن‌الگوی پیرنگ توبیاس با داستان ضحاک مطابق است که بر اساس آن‌ها، ۲۹ مصداق و نمونه را می‌توان در قالب نمایشی بازآفرینی کرد. به بیانی دیگر این داستان، تطابق بسیار زیادی با نظریهٔ توبیاس داشته و با توجه به این پرمایگی، دست‌کم ۲۹ پیرنگ نمایشی از داستان ضحاک قابل استخراج است.

از میان الگوهای اشاره شده، به نظر می‌رسد که پیرنگ شماره ۲۰ با عنوان «افراط فلاکت‌بار» بتواند با مخاطب امروزی ارتباط بهتری برقرار نماید؛ چرا که تنش اصلی این پیرنگ به گونه‌ای پیش می‌رود که مخاطب متقاعد شود این اتفاق ممکن است برای خود او هم رخ دهد. «چیز وحشتناکی که دربارهٔ افراط فلاکت‌بار وجود دارد این است که می‌تواند برای هر کسی و تحت هر شرایطی اتفاق بیفتد» (توبیاس، ۱۴۰۰: ۳۴۴/۱). فقط کافی است اتفاق‌های داستان به‌موقع رخ دهند.

افراط فلاکت‌بار، مخاطب را با قهرمانی مواجه می‌کند که ممکن است هر روز از کنار وی گذشته باشد. این پیرنگ «دربارهٔ انسان‌هایی است که پوشش تمدن را از دست داده‌اند، یا به دلیل این که از لحاظ روانی نامتعادل هستند یا به خاطر این که گرفتار شرایطی شده‌اند که آن‌ها را وادار کرده به شکلی متفاوت رفتار کنند. راه دیگر بیان آن، این است: انسان‌های طبیعی تحت شرایط غیرطبیعی، و انسان‌های غیرطبیعی تحت شرایطی طبیعی» (توبیاس، ۱۴۰۰: ۳۴۵/۱). همین نکته، می‌تواند زمینه‌های پیوند اثر نمایشی برآمده از این الگوی پیرنگ با مخاطب امروزی را محکم کند. مخاطب امروزی با قهرمان‌هایی انس گرفته است که امکان درک و همدلی بیش‌تری با آنان دارد.

افراط فلاکت‌بار زمانی بروز پیدا می‌کند که یک شخص یا یک شیئ باعث کنار گذاشته شدن یک کار درست شود. لازمهٔ این پیرنگ، حضور افرادی است که با مشکل مواجه هستند. مشکلی که آنان را به وحشت انداخته است. وحشتی حقیقی که در مسایل پیش پا افتاده حضور دارد. آدم‌هایی که «به نهایتی رسیده‌اند، و تقریبا هر کدام از آن‌ها، تحت شرایط خاص، می‌توانند خود ما باشند» (توبیاس، ۱۴۰۰: ۳۴۶/۱). آدم‌هایی که همانند ما در معرض آسیب‌هایی به ظاهر ساده هستند که می‌تواند زندگی هر انسانی را ساقط کند. چیزی شبیه به ریخته شدن آبرو که هر لحظه و با ساده‌ترین رخ‌داد ممکن است اتفاق بیفتد.

در میان داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی و در خلال داستان جمشید، با درنگی کوتاه مواجه می‌شویم: «گفتار اندر داستان مرداس» (فردوسی، ۱۳۹۶: ۲۴/۱). داستان پادشاه سرزمین اعراب و پسر او ضحاک. داستانی به ظاهر کوتاه که علاوه بر جذابیت و حوادث خارق العاده؛ زمینه‌ساز یکی از داستان‌های بزرگ این اثر می‌شود: «داستان ضحاک». آنچه میان ضحاک و ابلیس می‌گذرد، به تنهایی می‌تواند زمینه‌ساز چندین برگردان نمایشی باشد. این مقاله، امکان بازآفرینی آن با الگوی افراط فلاکت‌بار را می‌سنجد؛ چرا که برای دست‌یابی به این منظور، می‌بایست از الگوهای ادراکی آشنا گذر نمود. لذا می‌تواند زمینه‌ساز نگاهی جدید به بازآفرینی داستان‌های شاهنامه در ادبیات نمایشی باشد.

در نخستین قدم، می‌توان نمایشنامه‌هایی مانند «شاه لیر» (King Lear)، «مکبث» (Macbeth)، «هملت» (Hamlet) و «اتللو» را از نظر گذراند که همگی بر اساس این الگوی پیرنگ خلق شده‌اند. توبیاس باور دارد «یکی از کامل‌ترین پیرنگ‌های این گونه که تا به حال نوشته شده، اتللو اثر شکسپیر (Shakespeare)» است (توبیاس، ۱۴۰۰: ۳۴۶/۱). هر چند که در نگاه اول، مکبث با روح حماسی شاهنامهٔ فردوسی سازگارتر به نظر می‌آید؛ نمایشنامهٔ اتللو را به عنوان الگوی تطبیق برگزیده و داستان ضحاک و پدرش را با آن می‌سنجیم.

نکته‌ای اساسی که درخصوص نمایشنامهٔ اتللو نباید از نظر دور بماند؛ جایگاه و تاثیر شخصیت منفی این اثر در شکل‌گیری ماجراهای اصلی است. چنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، پیرنگ افراط فلاکت‌بار، به انجام ندادن کار درست بستگی دارد. لذا پیش از هر چیزی، بررسی و تطبیق شخصیت‌های منفی ضروری به نظر می‌رسد.

جدول ۲: تطبیق کارکرد شخصیت‌های منفی (یاگو (Iago) و ابلیس)

موقعیت	یاگو	ابلیس
انتقام	وقتی اتللو از ترفیع دادن به یاگو چشم‌پوشی می‌کند، یاگو تصمیم به انتقام می‌گیرد.	انگیزه ابلیس برای انتقام و از میان بردن آدمیان شخصی نیست. اگر شکستی که ابلیس پیش‌تر

		از تهمورث خورده بود را هم دلیل این تصمیم بدانیم، در داستان به آن اشاره نشده است.
دگرآزاری	از آسیب زدن به دیگران لذت می‌برد. انتقام بهانه است تا آنچه می‌خواهد را انجام دهد. برای او اهمیت ندارد که در این مسیر چه کسی آزار می‌بیند.	داستان به لذت بردن ابلیس از آسیب‌هایی که می‌زند اشاره نکرده ولی کنش‌های او، ظرفیت چنین گرایشی را برخوردار است.
به بازی گرفتن دیگران	می‌داند چطور دیگران را بازی دهد و با همین ویژگی، اتللو را از مرزهای رفتار صحیح خارج می‌کند.	مهارت و شگردهایی شگرف در بازی دادن دیگران دارد و با همان‌ها، ضحاک را از مرز رفتار و اخلاق صحیح خارج می‌کند.
تمرکز روی بدگمانی افراطی قربانی	با سست‌ترین شواهد غیرواقعی، قرار دادن دستمال دزدمونا (Desdemona) در اتاق کاسیو (Cassio)، حسادت و سپس خشم اتللو را برمی‌انگیزد. اتللو دلایل مستحکمی که برای پاک‌دامنی همسرش وجود دارد را نادیده گرفته و کشتن همسر را انتخاب می‌کند.	شواهد و دلایلی که به ضحاک ارایه داده و قانع می‌کند که به تخت و تاج نخواهد رسید؛ سست و دور از واقعیت هستند. ولی در نهایت، ضحاک با قتل پدر همراهی می‌کند. لذا می‌توان بدگمانی افراطی را در بازآفرینی نمایشی، تقویت نمود.
توطئه علیه شخصی که اعتماد کرده است	سرگرم توطئه کردن علیه اتللو است و به فکر اتللو هم خطور نمی‌کند که یاگو چنین تصمیمی گرفته باشد. اتللو به یاگو اعتماد دارد. جایگاهش را ارتقا می‌دهد و حتی هنگام سفر، همسرش را به خانهٔ او می‌سپارد.	با هدف توطئه، اعتماد ضحاک را جلب می‌کند. ضحاک در مواجهه با ابلیس، پندپذیر می‌شود. در مواجههٔ دوم، جایگاه ابلیس را تا تصاحب کلید خورشخانهٔ کاخ ارتقا می‌دهد. ولی هرگز احتمال نمی‌دهد که در معرض توطئه باشد.
شناسایی نقطه ضعف جهت سوء استفاده	یک شخصیت‌شناس خبره است که نقطه ضعف افراد را می‌شناسد. ابتدا غرور و شرافت اشرافی پدر دزدمونا را نشانه می‌گیرد. سپس با جلب اعتماد اتللو، شناخت خودش از او را بالاتر برده و راه حذف کاسیو را کشف می‌کند. از علاقهٔ کاسیو به جایگاه از دست رفته بهره برده و ادعا می‌کند مخفیانه سفارشش را پیش همسر اتللو کرده است. بدگمانی اتللو نسبت به همسرش را می‌داند. ملاقات کاسیو با دزدمونا را ترتیب داده و غول حسادت را در اتللو بیدار می‌کند. دستمالی که هدیه ازدواج اتللو است در اتاق کاسیو پنهان کرده و جنون اتللو را تا دستور به مرگ کاسیو و قتل دزدمونا هدایت می‌کند.	گردآوردن ده هزار اسب اصیل، نمودی از علاقهٔ افراطی ضحاک به قدرت است. لذا با پند و پیمان، ضحاک را به قتل پدر و پادشاهی وادار می‌کند. از گرایش مرداس به عبادت پنهان و شبانه، برای مدفون کردن او در چاهی عمیق استفاده می‌کند. لذت‌جو بودن ضحاک را به خوبی شناخته و از آن سود می‌جوید. در هیبت یک آشپز ماهر، لذت گوشت‌خواری را به ضحاک می‌چشاند. با همین سیاست است که به امتیاز بوسیدن شانهٔ ضحاک دست یافته و روند رویاندن مارهایی لاعلاج را پیش می‌برد. در واقع نقطه ضعفی کارآمد را در ضحاک خلق می‌کند که قرار است دلیلی برای کشتن آدمیان باشد.

بر اساس آن چه از جدول فوق برمی‌آید، شخصیت «ابلیس» در ۴ مورد از ۶ موقعیت بررسی شده با کارکردهای شخصیت «یاگو» مطابق است و موقعیت‌های «انتقام» و «دگرآزاری» نیز با کمی دخل و تصرف قابل دست‌یابی هستند. لذا به نظر می‌رسد که داستان ضحاک و مرداس از منظر تاثیرگذاری مناسب شخصیت منفی، با الگوی افراط فلاکت‌بار سازگاری لازم جهت بازآفرینی نمایشی را دارد.

تمام آن چه پیرامون ضرورت شخصیت‌های منفی در الگوی افراط فلاکت‌بار گفته شد، به حضور قهرمانی وابسته است که به سمت یک نهایت حرکت می‌کند. داستانی که سفر شخصیت اصلی از «یک حالت متعادل به یک حالت نامتعادل را نشان» (توبیاس، ۱۴۰۰: ۳۵۱/۱) می‌دهد. این همان تصویری است که «شکسپیر» از «اتللو» ارائه می‌دهد. قهرمانی که سقوط می‌کند. او وحشتناک‌ترین عملی که می‌توان از او توقع داشت را مرتکب می‌شود. ولی مخاطب نمایشنامه از او رفتارش متنفر نمی‌شود. تفاوت «یاگو» و «اتللو» در همین نکته است. «یاگو» ایجاد نفرت می‌کند، «اتللو» همدلی را برمی‌انگیزد.

این نکته مورد تاکید توبیاس نیز می‌باشد: «شخصیت خود را بپرورانید تا سقوط او همدلی برانگیزد» (توبیاس، ۱۴۰۰: ۳۵۴/۱). لازمهٔ این همدلی، همذات‌پنداری است. متقاعد ساختن مخاطب که باور کند این اتفاق برای او هم ممکن است بیفتد. همان رویکردی که شکسپیر در پروراندن داستان «اتللو» و «دزدمونا» از نظر دور نداشته و نشان می‌دهد که افراط در حسادت عاشقانه، فلاکت‌بار است و هر فردی ممکن است آن را تجربه کند.

راز موفقیت شکسپیر، شاید در سیاستی باشد که نسبت به آگاهی دادن به مخاطب اتخاذ کرده است. او در این نمایشنامه، دانستن هیچ چیزی در مورد شخصیت‌هایش را به تعویق نمی‌اندازد. توبیاس درخصوص اطلاع دادن به مخاطب معتقد است که الگوی افراط فلاکت‌بار، بازی همدلی است. «با مخفی کردن اطلاعات همدلی‌برانگیز شخصیت‌هایتان تا پایان داستان، طنازی نکنید» (توبیاس، ۱۴۰۰: ۳۵۱/۱) به بیانی دیگر، او همدلی میان مخاطب و شخصیت را چه قربانی باشد، چه شخصیت منفی؛ در گرو اطلاعات همدلی برانگیزی می‌داند که زمینه‌های همذات‌پنداری و قضاوت را در مخاطب اثر فراهم می‌آورد.

بر همین اساس، برای برگردان نمایشی داستان ضحاک و پدرش به پیرنگ نمایشی افراط فلاکت‌بار، ضروری به نظر می‌رسد که داستان مذکور از منظر بودن یا نبودن اطلاعات همدلی‌برانگیز مورد بررسی قرار گیرد. برای این منظور، شخصیت اصلی داستان، ضحاک، با شخصیت اصلی نمایشنامهٔ شکسپیر، اتللو، مطابقت داده می‌شود:

جدول ۳: الگویابی برای شخصیت ضحاک براساس شخصیت‌پردازی اتللو

موقعیت	اتللو	ضحاک
سقوط به دیوانگی	این اثر دربارهٔ یک نهایت احساسی است که اتللو و همسرش را به یک سرنوشت شوم دچار می‌کند. اتللو نمی‌تواند با این حقیقت کنار بیاید که ممکن است همسرش به او خیانت کرده باشد. زمانی هم که عقل سلیم به او می‌گوید دزدمونا او را عاشقانه دوست دارد؛ منطقش را کنار گذاشته و به خشم و حسادت روی می‌آورد. همه چیز از تناسب خارج می‌شود. روند حرکت به سمت دیوانگی را تا جایی پیش می‌برد که	پای‌بندی به پیمان اگر به عنوان ماهیتی افراطی و بیمارگونه به شخصیت ضحاک اضافه شود؛ سفر قهرمان تا سقوط به دیوانگی را توجیه خواهد کرد. پای‌بند ماندن به پیمان با ابلیس، می‌تواند مقدمه‌ای برای باورمند کردن مخاطب به وجود چنین خصلتی در ضحاک شود. در مرحلهٔ بعد، جنونی را توجیه می‌کند که رضایت به قتل پدر را باعث شده است. کافی است مرداس پیمانی با پسر بسته باشد و ضحاک نتواند با این حقیقت کنار بیاید که ممکن است پدر به آن پیمان خیانت کرده باشد. ضحاکی که به چنین افراط

	کنترل خود را از دست داده و سرانجام دزدمونا را با یک بالش خفه می‌کند.	بیمارگونه‌ای دچار است، می‌تواند تا جایی پیش رود که کنترل خود را از دست داده و رفتارهایی خارج از مرز انجام دهد. در دیوانگی مطلق، پیمان آخرین طبیب مبنی بر درمان مارهای روییده بر شانه‌های خود را پذیرفته و به درمانی جنون‌آمیز تن می‌دهد که با خوراندن مغز دو جوان به مارها همراه است.
همدلی	اتللو یک ضعف مصیبت‌بار دارد که به سقوط او منجر می‌شود. ترس اتللو، این که همسرش به او خیانت می‌کند، و حسادت او، این که ممکن است چشم دزدمونا به دنبال دیگران باشد، اتللو را از کنترل خارج می‌کند. اتللو، ماجرای یک رفتار نابهنجار است. رفتاری که با خشم حسودانه آمیخته شده و به فاجعه بدل می‌شود. سقوط اتللو به دیوانگی، مخاطب را به وحشت می‌اندازد. عمق این فاجعه زمانی برای مخاطب آشکار می‌شود که اتللو مجبور است با وحشت کارهای خود مواجه شود. وحشتی که قدرت غلبه بر آن را ندارد و خودش را می‌کشد. این همدلی، به دیدگاهی بستگی دارد که نویسنده دربارهٔ شخصیت‌هایش در پیش می‌گیرد.	ضحاک جوانی است که دوست دارد بزرگ دیده شود. برای این منظور، هر روز گلهٔ بسیار بزرگ اسبانش را به تاخت می‌آورد. از دیدگاه فردوسی، ضحاک جوانی خام، بی‌خرد و گستاخ است که از ابلیس فریب خورده و با موافقت داشتن در قتل پدر، کاری می‌کند که جانوران وحشی نیز از انجام دادن آن خودداری می‌کنند. چنین دیدگاهی مانع از همدلی می‌شود و برگردان نمایشی این داستان، به تغییر دادن این نوع از روایت‌گری بستگی دارد. ابلیس برای ضحاک روشن می‌کند که در سایهٔ پدرش خواهد ماند و بدون همراه شدن با وی، نباید به پادشاه شدن امیدوار باشد. کافی است زمینه‌ای در داستان فراهم آید که خشم حسودانهٔ ضحاک را شعله‌ور کند. چیزی شبیه به آن که اسفندیار در قبال پدر تاجدار خود احساس می‌کند. البته نباید داستان را به سمت بازی قدرت و انتقام سوق داد. ماجرا همچنان باید مربوط به قهرمانی باشد که به واسطهٔ نهایتی احساسی به فلاکت کشیده می‌شود. کافی است ابلیس اثبات نماید که مرداس به پیمان خود با ضحاک خیانت کرده و قصد واگذاری تخت و تاج یا جانشین کردن وی را ندارد. این آتش خشم با اثبات لیاقت‌های ضحاک برای پادشاه بودن در قیاس با پدر، رنگ و بویی حسودانه یافته و با مرگ پدر موافق می‌شود. فاجعه‌ای وحشت‌بار که عمق آن زمانی برای مخاطب آشکارتر می‌شود که ضحاک می‌بایست با وحشت اعمال خود زندگی کند. وحشتی که در هیبت دو مار بر شانه‌اش روییده است.
قربانی ندانسته‌ها	الگویی که شکسپیر برای ایجاد هماهنگی میان شخصیت‌هایش بهره برده است، اجتماع ضدین	ضحاک در داستانی که فردوسی پرداخته و آراسته، موجودی بی‌اراده است که هر چه ابلیس می‌گوید را

	است. اتللو، سرداری سیاه چرده، درشت هیکل، سختی کشیده، مردی که فقط زبان شمشیر را می‌داند و آن چه از خردورزی آموخته، یافتن راه‌های پیروزی و کشتار دشمن است؛ کنار دختری زیبا روی، سپید تن و نازک اندام قرار گرفته است که با درشتی و سختی‌های زندگی بیگانه بوده است. دزدمونا مظهر احساس و عاطفه است که جذابیت‌های خشن مردی مغربی مجذوبش کرده است. مردی که زیبایی‌های او را می‌ستاید ولی زبان آن زیبا را نمی‌فهمد. همین ابهام‌ها بر روی هم انباشته شده و تحت تاثیر دسیسه‌های یاگو به پایانی فلاکت‌بار منتهی می‌شود. به بیانی دیگر، تضادها آشکار شده و عشق را خاموش می‌کند. فاجعهٔ نهایی این اثر با یک دلیل ساده و آشکار، بر روی مخاطب خود تاثیر می‌گذارد: فرجام ارتباط دو نفر را می‌بیند که در عمق جان خود عشقی سوزان را زندگی می‌کنند ولی جهان و زبان یکدیگر را نمی‌فهمند.	می‌پذیرد. این الگو به نیازهای اثر نمایشی پاسخ نمی‌دهد. قهرمان نمایش بایست دست به انتخاب و عمل بزند و با نتیجهٔ آن اعمال و گزینش‌ها مواجه شود. برای این امر، کافی است ارتباط ضحاک با دیگر اشخاص داستان را بررسی کرده و ندانسته‌های او نسبت به دیگران را آشکار کنیم. ندانسته‌هایی که عامل اعمالی باشند که با مخاطب همدلی می‌آفرینند. برای مثال مرداس می‌تواند برای سپردن پادشاهی یا جانشینی خود به ضحاک، شرط یا آزمونی وضع کند و مخاطب نیز آگاه شود که ضحاک خیرخواهانه بودن این شرط و آزمون را نمی‌داند. چنین چالشی، با دسیسه‌های ابلیس، روندی فزاینده می‌یابد. اگر ضحاک مجبور به گشودن معمایی دشوار باشد؛ مخاطب از او خواهد پذیرفت که در سایه روشن صبح، فریب خورده و ابلیس را با مردی خیرخواه اشتباه بگیرد. باید ندانسته‌های ضحاک برای مخاطب آشکار شود تا ماجراهای او قابل باور شده و ایجاد همدلی کند. به چه ویژگی‌هایی نیاز است تا یک فرد در شکستن پیمانی که با ابلیس بسته است دچار تردید شود؟ چنین کسی، لازم است نداند که طرف مقابلش ابلیس است و علاوه بر آن، وفاداری به پیمان، از ویژگی‌های افراطی و در واقع نقطه ضعف او باشد. اگر ضحاک، زمان و شرایط خارج شدن از پیمان اشتباه را نداند؛ همین ویژگی، او را به مناسب‌ترین گزینه از آدمیان برای انتخاب شدن توسط ابلیس تبدیل می‌کند. چنین شخصیتی برای مخاطب قابلیت همدلی دارد.

چنان که از جدول فوق برمی‌آید، رویکرد «فردوسی» در شخصیت‌پردازی «ضحاک» با نوع نگاه «شکسپیر» نسبت به «اتللو» متفاوت است. مخاطب شاهنامهٔ فردوسی با شخصیت «ضحاک» همذات‌پنداری نمی‌کند. شاید هم روایتی که «فردوسی» از ماجرای «ضحاک» ارائه می‌دهد، به نوعی طراحی شده است که چنین ماهیتی حاصل نشود. سرایندهٔ شاهنامه در جای جای داستان خود، حکم و نظر خویش مبنی بر سبکسار، ناپاک، بدگوهر، و کم‌خرد بودن ضحاک را ابراز نموده و فرصت همذات‌پنداری، قضاوت و در نتیجه، حس همدلی با «ضحاک» را از مخاطب داستان سلب می‌کند.

«جهانجوی را نام ضحاک بود دلیر و سبکسار و ناپاک بود»

(فردوسی، ۱۳۹۶: ۲٤/۱)

«چنان بدگهر شوخ فرزند اوی نجست از ره شرم پیوند اوی»

(فردوسی، ۱۳۹۶: ۲۵/۱)

«سبک‌مایه ضحاک بیدادگر بدین چاره بگرفت گاه پدر»

(فردوسی، ۱۳۹۶: ۲۶/۱)

«شه تازیان چون به خوان دست برد سر کم‌خرد مهر او را سپرد»

(فردوسی، ۱۳۹۶: ۲۶/۱)

برای رسیدن به بازآفرینی نمایشی موفق، ایجاد تغییر در این روند روایتی ضروری به نظر می‌رسد. در پیرنگ نمایشی افراط فلاکت‌بار، مخاطب نیاز دارد هم با «مرداس» و هم با «ضحاک» همدلی کند. همان گونه که در نمایشنامهٔ «شکسپیر»، شخصیت‌های «اتللو» و «دزدمونا»، هر دو در مخاطب ایجاد همدلی می‌کنند. وجه اشتراک ظریفی که میان نمایشنامهٔ مذکور و داستان شاهنامهٔ فردوسی وجود دارد؛ بی‌گناهی قربانیان است. «مرداس» و «دزدمونا» بی‌گناهانی هستند که نزدیکانشان در مرگ آنان نقش دارند. یکی با موافقت فرزند و دیگری به دست همسر کشته می‌شود. همین نکته، توجه به علت موفقیت شکسپیر در ایجاد همدلی را ضرورت می‌بخشد.

اگر شکسپیر درگیر این روند می‌شد که آیا دزدمونا به همسرش خیانت می‌کند یا خیر؟ مخاطب خود را مجبور کرده بود برای دست‌یابی به پاسخ، تا پایان نمایشنامه صبر کند. لذا امکان همذات‌پنداری با دزدمونا را نمی‌یافت. پرداخت فردوسی درخصوص شخصیت مرداس با آنچه گفته شد هم‌خوانی‌هایی دارد. مخاطب می‌داند که مرداس مردی نیک، خداترس و بسیار بخشنده و گشاده دست است. ولی چگونه پادشاهی است؟ به عنوان پدر، چه منش و رفتاری دارد؟ رابطهٔ او با فرزندش چگونه است؟ در جهان عاطفی و عقلی خود، چه قضاوت و احساسی نسبت به ضحاک دارد؟ ما از سازماندهی قدرت در پادشاهی مرداس بی‌اطلاع هستیم. در سیستم حکومتی مرداس، ضحاک چه جایگاه، اختیار و محدودیت‌هایی دارد؟ این‌ها اطلاعاتی ضروری هستند که به مخاطب داده نشده و بنیادهای همدلی را سست کرده است. زیرا نمی‌دانیم در میان ضحاک و پدرش چه می‌گذرد و به همان اندازه هم قادر به قضاوت، و در نتیجه، همدلی نیستیم.

چنانچه اطلاعات مورد نیاز برای برانگیختن احساس همدلی به داستان ضحاک اضافه شود؛ مخاطب، با از کنترل خارج شدن ضحاک و نتایج وحشتناک این اتفاق نیز همدل خواهد شد. در عین حال، با مرداس نیز به دلیل رفتار ناشایستی که ضحاک و ابلیس با او دارند، همدلی می‌کند. برای این امر، ضروری است تا سیمای مرداس از سایهٔ ابهام خارج شود. همانگونه که شخصیت «دزدمونا» برای مخاطب آشکار است. مخاطب می‌داند که دزدمونا زنی وفادار و عاری از هر نوع خیانتی است که مورد حسادتی افراطی واقع می‌شود. پس برای برگردان و بازآفرینی نمایشی موفق از داستان «ضحاک» و «مرداس» نیز بهتر است مخاطب بداند که «مرداس» چگونه پدر و پادشاهی بود. با فرزند خود چگونه زیست و چه چیزی باعث سقوط و رفتار فاجعه‌آمیز «ضحاک» شد. منظور، چیزی فراتر از تلقین و تاثیر شخصیت منفی است. آن خصلت و خصیصه‌ای که ویژهٔ «ضحاک» است و انگیزه رفتار نابهنجار او را باعث می‌شود.

در گام نخست، نیاز است که مخاطب با زیست و حالت طبیعی شخصیت آشنا شود تا او را یکی از خودمان محسوب کند. سپس تنش متضادها به داستان افزوده شده و به اتفاقی منجر می‌شود که زندگی شخصیت اصلی را تغییر می‌دهد. همین تغییر باعث می‌شود کنترل از دست رفته و شخصیت در مشغلهٔ ذهنی خودش سقوط می‌کند. در گام بعدی، تاثیر تغییر و گرفتاری‌های شخصیت اصلی بر روی نزدیکانش را نمایان می‌کند. تغییر و گرفتاری‌هایی متوالی که شخصیت را به چاه عمیقی می‌کشاند که گویی راه نجات ندارد. اکنون حرکت سوم رخ می‌دهد. اتفاقی که بدتر از آن وجود ندارد. داستان با این اتفاق، یا به پایانی ویرانگر منتهی می‌شود یا به یک چرخش و آغاز بازسازی منجر خواهد شد (توبیاس: ۱۴۰۰: ۳۵۵/۱-۳۵۱). به نظر می‌رسد که چنین روندی برای ضحاک نیز قابل طراحی باشد.

۲-۲. برگردان پیشنهادی بر پایهٔ الگوی افراط فلاکت‌بار:

مرداس، شاه اعراب، برای اعلام جانشینی فرزندش، ضحاک، شرط کرده است که از عهدهٔ آزمون‌های دانشمندان و سیاست‌ورزان برآمده و پشت پنج پهلوان بزرگ سپاه را به خاک برساند. حال آن که ضحاک، پدرش را بهترین فرد برای شاهی می‌داند و جانشینی را نمی‌پذیرد.

اصلی‌ترین درآمد اشراف، از دامپروری است. بزرگ‌ترین گله‌دار سرزمین اعراب، مرداس، دوشیدن حیوانات خودش را رایگان کرده است. اشراف برای جبران زیان‌های این بخشندگی در تلاشند تا ده هزار اسب اصیلی که ضحاک تربیت کرده است به سواره نظام بپیوندد چرا که سپاه قدرتمند را راهی برای غارت و کسب درآمد می‌دانند. به دلیل نپذیرفتن‌های مرداس، برخی از بزرگان دربار و سپاه، در تلاش هستند تا ضحاک جانشینی را بپذیرد.

همه می‌دانند راه نفوذ کردن به ضحاک و مرداس، حارث* است. مردی که در نوزادی کنار چشمه رها شده بود و در خانه مرداس و با ضحاک بالیده است. رازدار ضحاک است و برای مرداس حکم فرزند دارد.

مرداس از حارث خواسته است با هر سیاست و تدبیری، ضحاک را راضی کند تا شرایط رسیدن به جانشینی را به جا بیاورد چرا که او دل از جهان بریده و مشتاق است باقیماندهٔ عمرش را به عبادت بنشیند. ضحاک باور دارد که جهان به مرداس نیازمندتر است و روزی که پارسایی مرداس بر تخت نباشد؛ ریگ‌های بیابان نیز سپاهی می‌شوند برای غارت و خونریزی.

محبوب‌ترین مادیان ضحاک ناگهان بیمار می‌شود. حالتی عجیب که در هیچ اسبی دیده نشده است. با نخستین طلیعه‌های روز، بر شانه‌هایش زخم‌هایی دردناک پدید آمده و با غروب آفتاب بهبود می‌یابد. مردم این بیماری را نشانهٔ بلایی می‌دانند که در راه است. مرداس حرف‌های مردم را شنیده و در تلاش است تا آنان را آرام کند. به ناگاه کاهن بزرگ به میان مردم و درباریان آمده و از رویای دیشبش می‌گوید: مردانی که چهره‌هاشان را پوست افعی پوشانده است؛ سوار بر اسب‌هایی بال‌دار، بر دو سوی گیتی می‌تازند. زبان‌شان تازی است؛ اسب‌هاشان، در کاخ مرداس می‌آرامند و خوابگاه سواران، قصر جمشید شاه است.

از بزرگان تا کم‌ترین غلام‌ها، رویای کاهن را روی آوردن بخت و اقبال به اعراب می‌دانند. از نگاه آنان، بایست ضحاک جانشینی را به جا بیاورد. تلاش‌های حارث بی‌فایده است. ضحاک از نشستن بر تخت می‌ترسد. او خودش را دامداری می‌داند که با زبان ریگ بیابان و اسب آشناست نه آیین تخت و تاج.

مرداس، ضحاک را به جلسه‌ای که با وزیر و حارث برگزار کرده است، فرا می‌خواند. حارث نامه خیانت‌باری را می‌خواند که چند تن از درباریان، مخفیانه برای جمشید شاه نوشته‌اند: «مرداس در حال مرگ است و فرزندش از تخت و تاج گریزان. زمان آن است که جمشید شاه تخت بی‌جانشین اعراب را هم به خزانهٔ خویش بیافزاید». ضحاک پیمان وفاداری خویش به پدر را تازه کرده و می‌گوید که پذیرای ارادهٔ شاه و خداوند است و در جشن آغاز سال، جانشینی را به جا خواهد آورد.

در شورا، درباریان از هزینه‌های جشن می‌گویند و خزانه‌ای که با بخشندگی‌های مرداس ناتوان شده است. گروهی از بزرگان، تنها سود اسب‌های ضحاک برای اعراب را لگدکوب شدن مختصر زمین سرسبزی می‌خوانند که می‌توانست چراگاه گله‌هاشان باشد. حارث به دفاع از اسب‌های ضحاک صحبت می‌کند. وزیر پیشنهاد می‌دهد برای تامین جشن هم شده به رسم اجدادشان عمل کرده و اسب‌های ضحاک را برای غارت همسایگان بتازانند. حارث از رنج‌هایی می‌گوید که مرداس به جان خریده تا دیگر مردمان، اعراب را به چشم غارتگر نبینند. بحث بالا گرفته و بزرگان از مرداس می‌خواهند که حارث را از شورا بیرون کند چرا که نه قبیله‌ای دارد و نه نمایندهٔ عشیره‌ای است.

---

*در ادبیات دینی و عربی، نام ابلیس، «حارث» و لقب او «رجیم» است.

بیماری، تمام اسب‌های ضحاک را دچار کرده است. گروهی از بزرگان با درباریان شور کرده و از نامه‌ای می‌گویند که وزیر از آنان پنهان کرده است و بر این باور هستند که تا مرداس بر تخت است امیدی به سعادتمندی اعراب نمی‌توان داشت. از نظر آنان، ضحاک نیز سودمند نیست چرا که اسب‌هایش حتی توان چریدن ندارند چه رسد به غارت و جنگ.

حارث، مادیان ضحاک را که درمان شده و سالم و پرانرژی است، نزد ضحاک می‌برد. مردی از قبایل بادیه بر مادیان سوار است. حارث او را درمانگری می‌خواند که مادیان را با خون و ریگ و عرق درمان کرده است. خون دستان مرد، ریگ بیابان و عرق تن مادیان. ضحاک پیشنهاد حارث و سرپیچی از پدرش را نمی‌پذیرد. حاضر است اسب‌هایش را سر ببرد تا در میان غارت و خونریزی درمانشان کند. حارث نامه‌ای با مهر مرداس همراه دارد که ضحاک را ناجی اعراب خطاب کرده و از او درخواست کرده به جای پدر؛ دست‌هایش را خون‌آلود کرده و خزانه را قدرت دهد.

مرداس در کاخ نیست و کسی سراغش را ندارد. ضحاک ناامید از دیدار پدر، پیش شاهبانو می‌رود. حارث و وزیر نیز با شاهبانو هستند. حارث، ماجرای نامه می‌گوید و این که ضحاک چنین فرمانی از پدرش را واقعی نمی‌داند. وزیر، مهر و نشانی که در نامه هست را تایید می‌کند. شاهبانو با ضحاک خلوت کرده و آشکار می‌سازد: مرداس زاهدی است که کارهای ناپاک مملکتداری را با دستان دیگران انجام می‌دهد. از ضحاک می‌خواهد پیش از آن که جمشید شاه به سرزمین‌شان طمع کند؛ بر تخت بنشیند. از نگاه شاهبانو، ناپدید شدن مرداس عجیب نیست چرا که او تمام شب‌هایش را به تنهایی گذرانده است.

سربازان، صندوق‌های طلا و اشیای ارزشمند را پیش تخت مرداس می‌چینند. وزیر برای مرداس و درباریان از شفای اسبان ضحاک می‌گوید و دستاوردی که ارزش سال‌ها لگدمال کردن چراگاه‌های آنان را داشته است. شور و فریاد شادی درباریان با خشم مرداس تمام می‌شود. فرمان می‌دهد ضحاک، حارث و هر کسی که در این غارت بوده است را دستگیر کنند. دهان ضحاک که این غارت را فرمان شاه می‌خواند؛ به دستور مرداس بسته می‌شود چرا که نمی‌خواهد دهان فرزندش، بیش از این با دروغ آشنا شود.

مرداس تمام وساطت‌ها را رد می‌کند. فرمان می‌دهد بزرگان را فرابخوانند تا دروغی که ضحاک به او نسبت داده است؛ داوری شود. التماس‌های شاهبانو پذیرفته نمی‌شود و نگهبانان او را از تالار مرداس بیرون می‌برند.

مرداس، در تاریکی شب به عبادتگاه پنهانی رفته و با گریه و زاری به نیایش می‌نشیند. برای آرامش ضحاک دعا می‌کند. چرا که پسران را تاوان دهندهٔ خطاهای پدران می‌داند.

حارث و ضحاک با دهان بسته به زنجیر کشیده شده‌اند. شاهبانو تمام طلاهای خود را داده و به همراه وزیر و چند تن از بزرگان آمده‌اند تا ضحاک را به تخت بنشانند. ضحاک به خشم آمده و نمی‌پذیرد. وزیر گواهی می‌دهد که نشان مرداس را پایین نامه دیده است. دیگران می‌گویند که بعد از سپیده دم داوران خواهند آمد و هیچ کدام از آنان مردی زاهد را محکوم نمی‌کنند. شاهبانو با رنج می‌گوید که باید بین همسر و فرزند یکی را انتخاب کند زیرا نتیجهٔ داوری را همگان می‌دانند: دروغگو را گردن خواهند زد. ضحاک خودش را برابر پدر و داوران تسلیم می‌داند. بزرگان باور دارند که تخت اعراب به جوانی ضحاک بیش‌تر از زهد مرداس نیاز دارد. در برابر خشم ضحاک؛ بزرگان از آشوبی می‌گویند که جمشید شاه برپا کرده است. جمشید شاهی که بزرگان ایران را واداشته است برابر او به خاک افتاده و پرستشش کنند برای آنان سرنوشتی جز تباهی نخواهد داشت. حارث می‌پذیرد رنج را کوتاه کرده و به جای ضحاک، دستانش را آلوده کند حتی اگر به جرم کشتن شاه سوزانده شود. ضحاک که از خشم به خود می‌پیچد را با دستور شاهبانو از زنجیر بازکرده و از حارث دور می‌کنند. حارث می‌خواهد آنان را تنها بگذارند. مشت‌های ضحاک را با کلام پاسخ می‌دهد. سرانجام ضحاک به گریه افتاده و می‌پذیرد که بایست برای نجات اعراب از گزند، سرنوشت تلخش را بپذیرد. مرداس در بازگشت از عبادتگاه، در چاه عمیقی می‌افتد که حارث کنده است. حارث چاه را پر کرده و می‌گریزد.

داوران ناپدید شدن مرداس را نشان پذیرش گناه دانسته و حکم به پادشاهی ضحاک می‌دهند.

سوگواری ضحاک طولانی است. حارث و وزیر جلسات دربار را پیش می‌برند. درباریان رنجیده و نگران هستند. پزشکان از درمان روح رنجور ضحاک درمانده شده‌اند. مردی نابینا وارد شده و به جوانی که همراه اوست اشاره کرده و می‌گوید: اگر پادشاه، سه روز را با غذاهای این جوان بگذراند؛ پادشاهی جهان از آن تازیان خواهد شد. پیرمرد برای اثبات ادعای خویش که صدای خدایان را می‌شنود؛ تمام پرسش‌ها را پاسخ داده و به زهری اشاره می‌کند که در میان شال کمر وزیر پنهان است و با نوشاندن آن به ضحاک؛ او را بیمار کرده. راه درمانش از راه غذاست. حارث، شیشهٔ زهر را یافته و وزیر را می‌کشد. پیرمرد نابینا تاکید می‌کند که در این سه روز، کسی جز ضحاک نباید از غذاها بخورد.

ضحاک، سومین شام خود را به جشن تاجگذاری‌اش بدل کرده است. میان درباریان زمزمه می‌شود که جوان چیزهایی به ضحاک خورانده که هیچ آدمی تا به امروز نخورده است. ضحاک درمیان شور و نشاط حاضران وارد شده و پشت میز می‌نشیند. از تمام حاضران می‌خواهند دهان خود را با دست بپوشانند تا پیش از خوردن آخرین غذا؛ نفس آنان به ضحاک نرسد. ضحاک از خوردن غذا به وجد آمده است. پزشک ضحاک را معاینه کرده و تایید می‌کند که سلامتی‌اش بازگشته است. حارث اعلام می‌دارد که سه روز جشن است و هر کس هر چه بخواهد را برآورده خواهد کرد. ضحاک از جوان می‌خواهد آرزویش را پیش از همگان بگوید. آرزوی وی، بوسه بر شانه‌های ضحاک است. با بوسهٔ جوان، تندباد بر تالار کاخ می‌وزد. در میان تاریکی و طوفان، ضحاک نمایان است که شانه‌هایش را گرفته و از درد فریاد کشیده و حارث را می‌خواند. حارث، نمایان می‌شود که جوان و پیرمرد نابینا را همانند پوستین بر شانه انداخته است. با اشاره حارث، ضحاک ردای خود را پایین می‌افکند. طوفان بالا گرفته و دو مار سیاه بر شانه‌های ضحاک نمایان می‌شود. حارث ضحاک را بر دستان خویش بالا برده و با صدایی که هم‌آوای طوفان است؛ او را فرمان می‌دهد به نام او، حارث، که نام بزرگ ابلیس است؛ بر جهان شاهی کند و همانند همیشه، کام او را برآورد. سپس در زمین ناپدید می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف ریخت‌شناسی و برگردان نمایشی داستان ضحاک و پدرش از شاهنامهٔ فردوسی بر اساس کهن‌الگوهای پیرنگ و طرز ساخت آن‌ها با تکیه بر نظریهٔ رونالد بی. توبیاس به انجام رسید.

ریخت‌شناسی داستان ضحاک نشان داد که ۱۵ مورد از ۲۰ کهن‌الگوی پیشنهادی توبیاس برای پیرنگ در این داستان قابل شناسایی است که عبارتند از: ۱. جستجو، ۲. ماجراجویی، ۳. تعقیب و گریز، ۴. نجات، ۵. فرار، ۶. انتقام، ۷. معما، ۸. وسوسه، ۹. دگردیسی، ۱۰. تغییر، ۱۱. بلوغ، ۱۲. عشق، ۱۳. کشف، ۱۴. سقوط، ۱۵. افراط فلاکت‌بار.

بنابراین، داستان از منظر کهن‌الگوهای پیرنگ، با نظریه‌ی مطرح شده تطابق قابل توجهی دارد. لذا برای بازآفرینی در قالب پیرنگ‌های نمایش، از قابلیت بالایی برخوردار است.

بررسی انجام شده در خصوص داستان ضحاک و پدرش نشان می‌دهد که عامل پیش‌برندهٔ این داستان، نگاه اخلاقی خاص فردوسی به شخصیت ضحاک است. به بیانی دیگر، سرایندهٔ شاهنامه کوشیده است که مخاطب خود را از هر نوع همذات‌پنداری و همدلی با ضحاک دور کرده و نتیجهٔ کردار او را نمایان سازد. در چنین روایتی، مخاطب با محتوا و پیام اثر، بیش از چرایی و منطق رخ‌دادن حوادث و اعمال شخصیت‌ها مواجه می‌شود. لذا برای برگردان داستان از قالب به داستان به نمایش، ضرورت دارد که برای رفتار و کنش‌های اشخاص، علل و منطقی فردی را کشف یا ایجاد نمود.

تبدیل نمودن پیرنگ‌های داستانی شاهنامهٔ فردوسی به پیرنگ نمایشی؛ می‌تواند زمینه‌ساز ارتباط درون‌ساخت و برون‌ساختی ادبیات نمایشی ایران با ادبیات فارسی شود. به بیانی دیگر، ظرفیت نمایشی الگوهای پیرنگی شاهنامهٔ فردوسی می‌تواند زمینه‌ساز خلق الگویی ایرانی برای طرز ساخت پیرنگ نمایشی باشد.

یافته‌های پژوهش نشان‌می‌دهد که داستان مورد بررسی، با برجسته‌ترین آثار نمایشی جهان قابلیت تطبیق دارند. بر همین اساس، کشف وجوه مشترک داستان با آثار شاخصی مانند نمایشنامهٔ اتللو، سپس برجسته‌سازی و سامان‌دادن به منطق‌های مکانی، اعمال ارادی شخصیت‌ها و اهداف داستان؛ می‌تواند روابط منطقی لازم برای آفرینش پیرنگ نمایشی با ویژگی‌های ایرانی را فراهم آورد.

در این مقاله تلاش شد علاوه بر نکات نظری، امکان برگردان عملی داستان به یکی از الگوهای پیرنگ نیز بررسی شود. برگردان داستان ضحاک و مرداس به الگوی افراط فلاکت‌بار نشان می‌دهد که در صورت اقبال و تمرکز صاحب‌نظران و اهالی اندیشه بر این دست موضوع‌ها، می‌توان در مسیر دست‌یابی به تئاتر ملی حرکت نمود. به نظر می‌رسد این دست بازآفرینی‌ها بتواند زمینه‌ساز اقبال عمومی به آثار نمایشی شده و کیفیت ارتباط مخاطب ایرانی با هنرهای نمایشی را نیز ارتقا دهد.

فهرست منابع

- پولتی، ژرژ. (۱۴۰۰). سی و شش وضعیت نمایشی، ترجمهٔ سیدجمال آل‌احمد و عباس بیاتی، تهران: سروش.
- توبیاس، رونالد بی. (۱۴۰۰). بیست کهن الگوی پیرنگ و طرز ساخت آن‌ها، ترجمهٔ ابراهیم راه‌نشین، تهران: ساقی.
- جوانمرد، عباس. (۱۳۸۳). تئاتر، هویت و نمایش ملی، تهران: قطره.
- شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۶). اتللو، ترجمهٔ عبدالحسین نوشین، تهران: نشر قطره.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۶). شاهنامهٔ فردوسی، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، دوره ۸ جلدی، تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- قادری، نصرالله. (۱۳۸۰). آناتومی ساختار درام، تهران: کتاب نیستان.
- مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۵). داستان ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۸). عناصر داستان، تهران: سخن.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۹۷). درآمدی به نمایشنامه شناسی، تهران: سمت.

References

- Polti, Georges. (2021). *The Thirty-Six Dramatic Situations* (Seyed. Jamal. Al-Ahmad & Abbas. Bayati). Tehran: Soroush.
- Tobias, Ronald. B. (2021). *Twenty Master Plots: And How to Build Them* (Ebrahim. Rahneshin). Tehran:Saghi.
- Javanmard, Abbas. (2004). *Theatre, Identity, and National*. Tehran: Ghatreh.
- Shakespeare, William. (2017). *Othello* (Abdolhossein. Nushin, Trans.). Tehran: Ghatreh.
- Ferdowsi, Abolqasem. (2017). *Shahnameh* (Jalal. Khaleghi Motlagh, Ed.). Tehran: Great Islamic Encyclopedia. (8 vols.)
- Ghadiri, Nasrollah. (2001). *Anatomy of Dramatic Structure*. Tehran: Neyestan.
- McKee, Robert. (2006). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* (Mohammad. Gozarabadi, Trans.). Tehran: Hermes.
- Mirsaadeghi, Jamal. (2019). *Elements of the Story*. Tehran: Sokhan.
- Nazerzadeh Kermani, Farhad. (2018). *An Introduction to Dramaturgy*. Tehran: SAMT.