چهارمین کنفرانس ملی نوآوری و تحقیق در
فرهنگ، زبان و ادبیات فارسی
The 4th National Conference on Innovation and
Research in Persian culture, language and literature

شخصیت شناسی سهراب در شاهنامه با رویکرد ادبیات نمایشی

علی عسگر علیزاده مقدم
۱- استادیار گروه هنرهای نمایشی،دانشکده هنر،دانشگاه زابل
Email:Askar.alizadeh@uoz.ac.ir

چکیده
دلایل تبدیل اسطوره به حماسه بر پایه منابع ایرانی و خصوصا شاهنامه به چند دسته تقسیم می شود نخست این که با تکامل فرهنگ و تمدن بشر و به تبعت آن، جهان بینی ها و باورهایش و نیز تعییرات محیط زندگی اش، حرک فکری بشر از اسطوره باوری (اسطوره زیستی) به اسطوره پیرایی سیر می کند. در دوران اسطوره باوری(اسطوره زیستی)اساطیر مبنای باورها و فعالی های انسان محسوب می شد و آنان حقایق ازلی و مقدس بودند اما در دوره اسطوره ها پیرایی، اسطوره با تأثیر از نگاه خردمند ارتر و تعقلی انسان به آنها اندک اندک جنبهٔ معنوی و باورشناختی خو د را از دست می دهند و برای ملموس تر شدن به قالبی درمی آیند که بیشتر به زندگی و شرایط انسان نزدیک باشند یعنی آیین ها، معتقدات، نبردها، دشواریها و غم و شادی های حیات او را با فرو نهادن بخش عظیمی از ارزش های اعتقادی آسمانی خود و به شک ی این جهانی اما مثالی و نمونه وار ترسیم کرده اند. اساطیر در این ساختار جدید، رنگ و بویی از ویژگی های تاریخی و اجتماعی هر دوره را نیز پایرفته اند.

کلمات کلیدی: سهراب، شاهنامه، ادبیات نمایشی، شخصیت شناسی، حماسه

۱. مقدمه
داستان زیبای رستم و سهراب قصه ای است که سرآغاز آن به علاقمند شدن رستم، پهلوان ایرانی، به دختر شاه سمنگان یعنی تهمینه بر می گردد. حاصل عشق رستم و تهمینه، پسری است به نام سهراب که بر و بازوی پدر را به میراث برده است. سهراب جوان در صدد ملاقات با رستم، از جانب تورانیان به ایران می آید و این دیدار به آن صورتی که باید، پیش نمی رود. رستم برای کمک به لشکر ایران و مقابله با تورانیان از سیستان رهسپار میدان جنگ می شود و در آنجا نبردی میان پدر و پسر صورت می گیرد. جنبه ای که "بهرام بیضایی" در نمایش نامه ی "سهراب کشی" مورد توجه قرار داده، آگاه بودن رستم به وجود پسری است که به هر طریقی او را به هویت خود راهنمایی کرده و به این شکل بعد دیگری از تراژدی این داستان برجسته می شود. "بیضایی" نیز به

ابهام موجود در پایان این قصه وفادار مانده اما اثر را به صورتی به نگارش درآورده که گویی پشت صحنه ای از اتفاقات اصلی قصه است. آنجا میدان جنگ بود و اینجا میدان محاکمه؛ اما آیا این قصه ی محاکمه ی پدر است یا پسر؟ اسطوره ها نماد و سمبل تجربیات انسانی و مجسم کننده ی ارزش های روحانی یک فرهنگ به شمار می روند. اساطیر در یک روند تدریجی به حماسه هایی تبدیل می شوند که سرشار از بن مایه های اساطیری هستند. حماسه ها شرح دلاوریها ، پهلوانی ها ، و بزرگی های افراد برجسته یک ملتی است که در راه استقلال کشور و حفظ آیین خود کوشیده اند . سهراب پهلوان حماسی شاهنامه از نظر قدرت ها طراز رستم است. هدف او اتحاد دو کشور اساطیری ایران و توران و سپردن حکوم این کشور واحد به دست رستم است که از نظر او صلاحیت لازم را دارد غافل از آن که تقدیر و سرنوشت به گونه دیگری رقم می خورد و پسر در میدان جنگ و به دست پدر کشته می شود. در این تغییر سرنوشت افراسیاب و کاووس به عنوان دو پادشاه ظالم نقش کلیدی دارند. افراسیاب او را با سپاه فراوان به ایران می فرستد تا باعث تضعیف ایران و در نهایت کشته شدن هر دو پهلوان شود و کاووس از دادن نوشدارو دریغ می ورزد تا اتحاد این دو پهوان موجب تضعیف قدرت او نگردد و این گونه تراژدی داستان رستم و سهراب شکل می گیرد.

۲.بیان مساله

ادبیات نمایشی گونه‌ای از ادبیات است که برای اجرا در صحنه ی تئاتر یا مکان‌های دیگر تنظیم و نوشته شده باشد که نمایشنامه، فیلمنامه و تعزیه نامه و امثال اینها را در بر می‌گیرد .در ایران کهن‌ترین آنها مراسمی بود که در آنها مغها سرودهای اوستا را همراه با رقص‌های دسته‌جمعی می‌خواندند. در ایران باستان نمایش واژه‌هایی به مناسبت پیروزی‌ها و سوکواری‌ها بر پا می‌شد از آن جمله کین سیاوش که برای سوگواری کشته شدن وی هر سال در نواحی شمال شرقی ایران اجرا می‌شد و تا سده چهارم رایج بود، و نیز کین ایرج، مویه زال، آیین جمشید و گریستن مغان پس از این نمایش واره‌ها در دوره‌های مختلف اشکال گوناگون نمایش در ایران پدید آمد که از آن میان می‌توان به نمایش‌های کوسه برنشین پیش از اسلام و سپس پرده بازی و میرنوروزی عمرکشان و انواع نمایش‌های سنتی مانند معرکه‌گیری، نقالی و روحوضی اشاره کرد که چون نمایش‌هایی عامیانه بود چندان نیازی به متن و نمایشنامه ی مشخص نداشت. تنها گونه ی نمایش‌های سنتی ایرانی که می‌توان نوشتاری برای آن جست تعزیه است. تعزیه که از زمان معزالدوله دیلمی به صورت دسته‌ها و مراسم سوگواری اجرا می‌شد تا اواخر دوره ی صفویه به شکل نهایی و امروزی خود دست یافت. نمایش به شکل امروزی آن با ترجمه ی نمایشنامه‌های غربی به ایران راه یافت که در این میان سهم آثار ترجمه شده ی مولیر نمایشنامه‌نویس فرانسوی بیش از دیگران‌است. از اواسط دهه ی ۱۳۳۰ برپایی سالن‌های جدید نمایش و برگزاری جشنواره‌های تئاتر و توجه روشنفکران به ریشه‌های هنر بومی و ملی سبب رونق دوباره ی نمایشنامه‌نویسی شد. غلامحسین ساعدی (با نام مستعار گوهرمراد)، بهرام بیضایی، اکبر رادی، خسرو حکیم رابط و اسماعیل خلج از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان معاصر به‌شمار می‌روند. در ذیل برخی از مفاهیم مطرح در ادبیات نمایشی بررسی و عنوان می شود. این روند اسطوره پیرایی در شاهنامه به اوج خود می رسد و اساطیر ایرانی در شاهنامه به حماسی ترین و داستانی ترین صورت خویش نمایان شده اند. ثانیاً پیدایش حماسه ها معمولاً مربوط به عصر پهلوانی ملت است. دوره پهلوانی، روزگار اعتبار ارزش های نظامی و ضرورت حضور پهلوان است پس بن مایه ها و باورهای

اساطیری که دوران قبل بار دینی و اعتقادی داشته اند غالباً درعصر پهلوانی طبق پسندها و نگرش طبقه جنگ جویان و در بستر داستان های حماسی، بازسازی می شوند و نبردهای ایزدان و اهریمنان جای خود را به جنگ پهلوان نیک و بد با اهداف ملی و میهنی می دهند. عامل دیگر وجود داستان های شفاهی است این داستان ها تا زمانی که به مرحلهٔ کتاب درنیامده اند، از سوی راویان نقل می شوند و این روایان در طول زمان تغییراتی در جزئیات داستان ها انجام می دهند به همین علت نقش این راویان در کیفی ظهور مایه های اساطیری در حماسه به انواع گوناگون و تبدیل اسطوره به ساخ حماسه قابل تأمل است. (ر. ک. آیدنلو. ۱۳۸۶ ۲۰)

۳.پیشینه تحقیق

در مورد حماسه رستم و سهراب شاهنامه فردوسی تحقیقات مختلفی صورت گرفته است از جمله ، آقای دکتر رستگار در کتاب «فرهنگ نامه های شاهنامه » و همچنین آقای پرویز البرز در فصلهایی در کتاب شکوه شاهنامه در آیینه تربیت و اخلاق پهلوانان داد سخن داده اند .آقای دکتر محمد امین ریاحی در کتاب (فردوسی) تاثر و غمگساری رستم و تهمینه را بر اساس ادبیات شاهنامه به زیبایی توصیف می کند. از پژوهشگران خارجی آقای جرج آرتور وارنر در کتاب (رستم و سهراب) به نقد شخصیت رستم و سهراب می پردازد . شخصیت این دو پهلوان را در تقابل ها قرار می دهد. آقای فردریک روکرت شاعر و ایران شناس آلمانی نخستین کسی است که داستان رستم و سهراب را به صورت داستانی مستقل ترجمه و منتشر کرده است . همچنین ویلیام جاکسون ایران شناس آمریکایی نیز ترجمه منظومه مستقلی به صورت شعر آزاد از این داستان پرداخته است.

۴.اهداف تحقیق

هدف از این مقاله تحلیل شخصیت سهراب می باشد تا پژوهشگران با شخصیتی حماسی این پهلوان بر اساس ادبیات شاهنامه و نقد پژوهشگران ملت در این زمینه آشنایی حاصل نمایند. و روش تحقیق به صورت کتابخانه ای می باشد.

۵.روش تحقیق

در این مقاله از طریق جمع آوری کتابخانه ای به تحلیل شخصیت سهراب در شاهنامه پرداخته شده است.

۶.سهراب(sohrab)

پسر رستم و تهمینه است. رستم چون تهمینه را بدرود می کرد مهره ای به وی داد و از او خواست تا در صورتی که باردار شد و فرزندی آورد اگر دختر بود آن مهره را بر گیسوی وی و اگر پسر بود بربازوی وی ببندد، از قضا تهمینه باردارگشت و:

چو نه ماه بگاش بر دخت شاه — یکی پورش آمد چو تابنده ماه
تو گفتی گو پیلتن رستم — وگر سام شیرست و گر نیرمست
چو خندان شد و چهره شاداب کرد — ورا نام تهمینه سهراب کرد

چو یک ماه شد همچو یک سال بود — برش چون بر رستم زال بود
چو سه ساله شد زخم چوگان گرفت — به پنجا دل تیر و پیکان گرفت
چو ده ساله شد بر زمین کس نبود — که یارست با وی نبرد آزمود
(فردوسی ، ۱۳۷۷ ، ج۲۶۱ : ۲)

سهراب از مادر راز برتر بودن خود را از همسالانش پرسید و مادر سرانجام ناگزیر شد تا نام و نژاد پدر را با وی بازگوید و گوهرها و هدیه های پدر را به او بنمایاند. اما از سهراب خواست تا گوهر خویش را نهان دارد زیرا اگر رستم از دلاوری اوآگاه گردد فرزند را به نزد خود فرا خواهد خواند و مادر تنها خواهد ماند و از سویی اگر افراسیاب او را بشناسد توطئه خواهد کرد. اما سهراب با این درخواست همداستان نبود. وی پنداشت:

نبرده نژادی که چونین بود — نهان کردن از من چه آیین بود
(همان . ۲۶۶)

سهراب اسبی از نژاد رخش برگزید و سباهی از جنگاوران ترک را برگزید تا به ایران رود و کاوس را از تخت فرود آورد، پی طوس را از ایران ببرد و رستم را تاج و تخت پادشاهی باشد و سرانجام به توران رفته افراسیاب را سرنگون سازد:

چو رستم پدر باشد و من پسر — نباید به گیتی کسی تاجور

(همان. ۲۶۲)

افراسیاب که از اندیشه سهراب آگاه شده بود بر آن گشت تا رستم و سهراب را در برابر هم قرار دهد و برای این منظور هومان و بارمان دو تن از سرداران خود را با هدیه های فراوان و دوازده هزار سباه به نزد سهراب فرستاد تا کاری کنند که سهراب رستم را نشناسد:

مگر کان دلاور گو سالخورد شود — کشته بر دست این شیر مرد
پس از آن بسازید سهراب را — ببندید یک شب بر او خواب را

(همان ۲۶۳)

سهراب با این سپاه به ایران حمله برد و در دژسپید با دلاوران ایران جنگید(گردآفرید– هجیر– اژدها)و هجیر راگرفتار ساخت ولی شبانه ساکنان دژ گریختند سپاه سهراب نزدیک شدند رستم شبانه به نزدیک سراپرده سهراب رفت ودر تاریکی ژنده رزم را که تهمینه به همراه سهراب فرستاده بود تا پدر را به وی بشناساند نادانسته کشت و بامدادان با سهراب به پیکار پرداخت و سهراب که از کوشش خود برای شناختن رستم ناامید شده بود با رستم به نبرد تن به تن پرداخت و چون در این پیکار نیزه و شمشیر و عمود و گرز سودمند نیفتاد دو دلاور دست به تیر و کمان بردند آهنگ ربودن یکدیگر از زین کردند که این جمله نیز بی فایده بود و دو سوار

پس از حمله ای بیرحمانه به لشکر دشمن قرار ادامه پیکار را به فردا نهادند و سهراب شب هنگام با هومان از شباهت خود با حریف نبردش سخن راند ولی:

بامداد روز دیگر چون سهراب با رستم روبرو گشت مهربانانه از وی گوهرش را پرسید ولی رستم او را پاسخی نداد و این بار دو پهلوان به کشتی گرفتن پرداختند و سرانجام

بزد دس سهراب چون پیل مست — برآوردش از جای و بنهاد پست
به کردار شیری که بر گور نر — زند چنگ و گور اندر آید به سر
نشست از بر سینهٔ پیلتن — پر از خاک چنگال و روی و دهن
یکی خنجری آبگون برکشید — همی خواست از تن سرش را برید

(همان. ۲۸۷)

اما رستم سهراب را گفت که در ایران حریف را در اولین شکست نمی کشند و سهراب این سخن را پذیرفت و رستم با این نیرنگ از چنگ سهراب و مرگ گریخت. دو پهلوان بار دیگر به کشتی گرفتن پرداختند و این بار پیروزی با رستم بود که

خم آورد پش دلیر جوان — زمانه بیامد، نبودش توان
سبک تیغ تیز از میان برکشید — بر پور بیدار دل بر درید

(همان.۲۸۹)

سهراب زخم خورده و ناتوان نالید که پدرش رستم انتقامش را خواهد گرفت رستم چون نام خود را شنید دریافت که فرزند خویش را کشته است .رستم برای رهانیدن سهراب از کاوس نوشدارو خواست که شاه بدخوی ایران این درخواست را از بیم اتحاد رستم و سهراب نپذیرفت و رستم ناگزیر شد تا خود به نزد شاه شتابد ولی در نیمه های راه خبر شد:

که سهراب شد زین جهان فراخ — همی از تو تابوت خواهد نه کاخ

(همان.۲۸۹)

رستم بتلخی بر مرگ سهراب گریست و نالید و فرمان داد تا بر فرزند دیبای خسروانه کشیدند و تابوت سهراب را به سراپرده رستم بردند.(رزمجو،۱۳۸۱،۵۶۹-۵۷۲)

سهراب رسم حاکم را، که کیکاووس و افراسیاب را به عنوان شاه مشروع پذیرفته است ، مردود می داند و علیه آن قیام می کند تا حکومت جهان را به دست رستام بسپارد. که به عقیده او صلاحی حکومت با اوست. ولی در این درگیری آن سراختلاف را شخص معینی نگرفته است ، بلکه این درگیری میان فرد و جهان است. یعنی سهراب علیه یک نام جهانی قیام می کند پس می توان گفت نقش سرنوشت در داستان بسیار مهم و آشکار است . و بازی سرنوشت با سهراب چنین است که او را درست به دست همان کسی که به گمان او دارای صلاحی است ، از پای در می آورد. اینکه این شخص لایق و صالح یک فرد بیگانه نیست ، بلکه پدر سهراب است و اکنون همین پدر لایق و صالح پسر خود را می کشد، بلکه در نبرد به او نیرنگ می زند، بر تراژیک داستان سخت می افزاید و اصل درگیری را ظاهرا تحت الشعاع خود قرار می دهد. ولی درنگاه دقیق تر به آن یک مفهوم عمیق تر می دهد. و اما گناه رستم

این است که اندیشه نام و ننگ و دفاع از میهن مانع از آن می گردد تا اشارات مهرآمیز سهراب را دریابد، وگرنه او در قتل سهراب مقصر اصلی نیست و این همان چیزی است که می گویند. (فروغ ۱۳۶۳، ۱۶۰ : ۱۳۸۱)

به عقیده آقای خجسته در داستان رستم و سهراب به روایت فردوسی کل ماجرا را تقدیر ناپیدا کارگردانی می کند درتراژدی نمی توان با سرنوشت و فرمان سپهر در افتاد داستان رستم و سهراب هیچ گونه همانندی بنیادی با تراژدی ندارد. بازشناسی تراژیک یا دگرگونی ناگهانی در داستان رخ نمی دهد. در داستان، قهرمان اصلی شاهنامه اندک اندک خرد وکوچک می شود. اما دگرگون نمی شود. رستم در پایان داستان دیگر موجودی خارق العاده نیست ، بلکه مردی است برهنه و شکسته در خاک می غلتد و برای فرزند جوان نوحه سرایی می کند اما همین رستم از داوری نامداران ایران در داستان و شنودگان قصه در مجالس سهراب کشی سالم و پاکیزه بیرون می آید و در داستان های متوالی دیگر باز اوج می گیرد و به رستمی خارق العاده مبدل می گردد. از ابتدای این داستان، انسان می تواند مرگ سهراب را پیش بینی می کند در هویت رستم برای اولین بار ضع و ناتوانی مشاهده می کنیم در این داستان ما به شناخت یک وجه پنهان از شخصیت کاووس، شاه ایران پی می بریم. کاووس شبه جادوگری است دارنده نوشدارو دارویی که زخم های مهلک را درمان می بخشد. در این منظومه قهرمان آرمانی شاهنامه در آزمون سرنوش شکست می خورد و این به دلیل دروغی است که می گوید و این دروغ، خرد رستم را تیره و تار می کند(ر.ک، خجسته، ۶۳ - ۶۴ ۱۳۶۹)

فردوسی در داستان رستم و سهراب به تبیین مقابله ی اندیشه گرایی(ناسیونالیسم)که رستم ماهر آن است ، با جهان که سهراب به آن گرایش دارد، می پردازد، سهراب با داشتن آرمانی والا می خواهد با تعریف « انترناسیونالیسم » وطنی ایران و توران و از بین بردن کاووس و افراسیاب، دشمنی های دیرینه ایران و توران را از بین ببرد و سرانجام این دو را به صورت کشور واحدی درآورد و حکومت آن را به رستم بسپارد. از سوی دیگر مقابله جهان بینی دو نسل کهنه و نو و هوادارای از نام دیوان سالاری و نام مردم سالاری در حکومت ، که رستم و سهراب ماهر آنها هستند و پرداختن به خردمندی و تجربه و دفاع از نام و اعتبار که رستم واجد آن ها است و احساسات و عاطفه و بی تجربگی که شخصیت سهراب برپایه آنها استوار است از اهداف دیگر فردوسی در سرودن این داستان است. (ر .ک. رزمجو، ۱۳۸۱ ، ج ۲۰۳ : ۱)

۱.۷ادبیات نمایشی

یا تئاترنوشت به متن قابل نمایش در تئاتر گفته می‌شود. نمایشنامه معمولاً در قالب گفتگو بین شخصیت‌ها نوشته می‌شود؛ و به نویسنده‌اش(نمایشنامه‌نویس) می‌گویند. مکان و زمان رخ دادن حوادث و نیز توضیح درباره صحنه قبل از نوشتن متن نمایش اهمیّت دارند. در نمایشنامه حالات چهره بازیگر نیز ذکر می‌شود. هر پرده از نمایش شامل بخش‌های مختلفی ست که ساختار نمایشنامه را تشکیل می‌دهند. در ایران اشکال کهن نمایش ریشه در مذهب داشت. کهن‌ترین آنها مراسمی بود که در آنها مغها سرودهای اوستا را همراه با رقص‌های دسته‌جمعی می‌خواندند. در ایران باستان نمایش واره‌هایی به مناسبت پیروزی‌ها و سوگواری‌ها بر پا می‌شد از آن جمله کین سیاوش که برای سوگواری کشته شدن وی هر سال در نواحی شمال شرقی ایران اجرا می‌شد و تا سده چهارم رایج بود، و نیز کین ایرج، مویه زال، آیین جمشید و گریستن مغان پس از این نمایش واره‌ها در دوره‌های

مختلف اشکال گوناگون نمایش در ایران پدید آمد که از آن میان می‌توان به نمایش‌های کوسه برنشین پیش از اسلام و سپس پرده بازی و میرنوروزی عمرکشان و انواع نمایش‌های سنتی مانند معرکه‌گیری، نقالی و روحوضی اشاره کرد که چون نمایش‌هایی عامیانه بود چندان نیازی به متن و نمایشنامه مشخص نداشت. تنها گونه نمایش‌های سنتی ایرانی که می‌توان نوشتاری برای آن جست تعزیه است. تعزیه که از زمان معزالدوله دیلمی به صورت دسته‌ها و مراسم سوگواری اجرا می‌شد تا اواخر دوره صفویه به شکل نهایی و امروزی خود دست یافت. نمایش به شکل امروزی آن با ترجمه نمایشنامه‌های غربی به ایران راه یافت که در این میان سهم آثار ترجمه شده مولیر نمایشنامه‌نویس فرانسوی بیش از دیگران‌است. (وارنر، ۱۳۸۱ ، ج ۲۰۳ : ۱)از اواسط دهه۱۳۳۰ برپایی سالن‌های جدید نمایش و برگزاری جشنواره‌های تئاتر و توجه روشنفکران به ریشه‌های هنر بومی و ملی سبب رونق دوباره ی نمایشنامه‌نویسی شد. غلامحسین ساعدی با نام مستعار گوهرمراد، بهرام بیضایی، اکبر رادی، خسرو حکیم رابط و اسماعیل خلج وعباس نعلبندیان از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان دهه پنجاه ایران به‌شمار می‌روند.

۸.راوی و شخصیت:

کسی یا چیزی را که داستان به زبان او و از دید او برای خواننده/شنونده تعریف می‌شود راوی می‌نامیم. راوی آفریده ی نویسنده است و نه خود نویسنده. راوی در داستان دارای ویژگی‌هایی است که بر شیوه ی روایت و میزان تأثیر او بر روند داستان و طرز تلقی خواننده از داستان تأثیرگذار است. این ویژگی‌ها عبارتند از زاویه ی دید، دانش تفسیری و ساختار. شخصیتنیز به موجودی خیالی در یک اثر هنری (رمان، فیلم، نمایش و...) گفته می‌شود که زائیده ی ذهن هنرمند است.

۹.درون‌مایه:

درونمایه یا مضمون دیدگاهی است که از خواندن داستان دریافت می‌شود. درونمایه در داستان کوتاه اهمیت ویژه‌ای دارد. داستان کوتاه باید درونمایه واحدی داشته باشد. درونمایه هماهنگ کننده سایر عناصر داستان است. جمال میرصادقی درباره تعریف درونمایه می‌نویسد: درونمایه، مضمون یا تم، فکر اصلی و مسلط هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درونمایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند؛ و به همین جهت است که می‌گویند درونمایه هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد گفتگو: گفتگو یا دیالوگ در مورد داستان، فیلم و نمایشنامه، یعنی همان گفتگوهای شخصیت‌ها در روایت که تابع ریزه کاری‌ها و قواعد مربوط به خود است. دیالوگ در مقابل مونولوگ (تک‌گویی) است.

۱۰.فضا :

فضا حال و هوا یا جو داستان است که به یاری توصیف، شخصیت‌پردازی و دیگر عناصر داستان به خواننده انتقال می‌یابد. پِی‌رنگ طرح، چهارچوب، و نظم و ترتیب منطقی حوادث در اثر ادبی یا هنری مانند داستان، نمایشنامه، و شعر است. ممکن است علاوه بر پیرنگ اصلی، یک یا چند پیرنگ فرعی نیز وجود داشته‌باشد. واژه ی «پیرنگ» را جمال میرصادقی برای این معنی از هنر نقّاشی به وام گرفته است؛ به معنای طرحی که نقّاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند؛ طرح ساختمانی که معمولاً معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان بنا می‌کنند. واژهی «پیرنگ» در داستان به معنای روایت حوادث داستان با تأکید بر رابطهی علیّت می‌باشد.

۱۱.پیرنگ:

تعریف پیرنگ در اصل، از فن شاعری ارسطو مایه می‌گیرد. ارسطو، پیرنگ را متشکل از سه بخش می‌داند: آغاز که حتماً نباید در پی حادثهی دیگری آمده باشد، میان که هم در پی حوادثی آمده و هم با حوادث دیگری دنبال می‌شود، و پایان که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است .از نظر ارسطو، پیرنگ ایدئال از چنان همبستگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابه‌جا شود، وحدت آن به کلّی درهم می‌ریزد. پیرنگ با عناصری چون «شخصیت» و «کشمکش» پیوستگی و رابطه ی نزدیکی دارد و ممکن است به واژگونی و کشف منتهی شود.ادوارد مورگان فورستر تعریف ساده اما بسیار مفیدی از طرح (پیرنگ) به دست می‌دهد: داستان، روایت رویدادهایی است که در توالی زمانی منظم شده باشد. طرح نیز روایت رویدادهاست که در آن بر تصادف تأکید شده باشد. طبق تعریف فورستر بین داستان و پیرنگ تفاوت است از این سخن درمی‌یابیم که داستان نقل رشته‌ای از حوادث است که تنها بر طبق توالی زمانی، نظم و ترتیب یافته است در حالی‌که پیرنگ نقل حوادث با تکیه بر موجبیّت و روابط علی و معلولی‌است. تعبیر پیرنگ را به جای طرح(Plot) ، در ایران برای اولین بار محمدرضا شفیعی کدکنی پیشنهاد کرد و جمال میرصادقی آن را به کار برد. پیرنگ در واقع همان بیرنگ است. بیرنگ طرحی است که نقاشان به روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند یا طرح ساختمانی که معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان را بنا می‌کنند.

۱۲.اُفت(فرود):

اُفت یا فرود در اصطلاح ادبیات سخنی است که آخرین جزء آن حاوی چیزی پیش و پا افتاده و فروتر از جزء اوّل باشد؛ بدین معنی که نویسنده در روایت خود، از لحن فرهیخته و شکوهمند به لحنی معمولی یا سخیف نزول کند که در غالب موارد به عبارتی مضحک بدل می‌شود، مانند این عبارت در نیروی دریایی وظیفه ی ملوانان دفاع از تمامیت ارضی کشور و پوست کندن سیب زمینی است. این شگرد بیشتر در ساختن طنز و مضحکه استفاده می‌شود. این اصطلاح را ظاهراً اول بار الکساندر پوپ شاعر و منتقد انگلیسی در سال ۱۷۲۷ میلادی، در رساله در باب مضحکه به کار برد و ساموئل جانسن نویسنده و منتقد و فرهنگ نگار انگلیسی نخستین کسی بود که آن را در فرهنگ خود ثبت کرد.

۱۳.اوج و کشف:

اُوج یا بِزَنگاه در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، شورانگیزترین و تنش‌زاترین و برانگیزاننده‌ترین و عالی‌ترین لحظه است که طی آن بحران به نهایت تعارض خود می‌رسد و گره‌گشایی به دنبال آن می‌آید. اوج در واقع ادامهی حوادث گذشته و نتیجهی منطقی آنها است. به عنوان مثال، هنگامی که در داستانی از صادق هدایت، داش آکل مرجان را شوهر می‌دهد نقطه ی اوج داستان واقع می‌گردد. کشف نیز در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، فرایند آگاهی شخصیت اصلی یا یکی از شخصیت‌های اصلی اثر داستانی از نکته‌ای اساسی است که تا آن لحظه بر او مجهول بوده‌است. این فرایند عالباً در لحظهی اوج یا گره‌گشایی روی می‌دهد. به عنوان مثال، هنگامی که در داستانی از فردوسی، آگاهی رستم از رابطه‌اش با سهراب پس از شکافتن پهلوی او یکی از نمونه‌های کشف است.

۱۴.گره‌گشایی و گره افکنی:

به حادثه یا حوادثی اطلاق می‌گردد که به دنبال اوج داستان یا نمایشنامه روی می‌دهد و باعث گشایش گره‌افکنی‌های پیشین می‌گردد و معمولاً سرنوشت قهرمان یا شخصیت‌ها را معلوم می‌کند. به عنوان مثال: می‌توان به داستان داش آکل نوشته ی صادق هدایت اشاره کرد، هنگامی که کشته شدن داش آکل به دنبال اوج داستان یعنی عروسی مرجان روی می‌دهد، گره‌گشایی داستان است. گره‌افکنی در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، خلق حوادث و موانع موقعیت‌های دشوار برای گسترش پیرنگ داستان یا نمایشنامه است که باعث کشمکش می‌گردد و سرانجام به گره‌گشایی می‌انجامد. به عنوان مثال: می‌توان به داستان داش آکل نوشتهی صادق هدایت اشاره کرد، هنگامیکه به داش آکل خبر می‌دهند حاجی صمد مرده‌است، نخستین گره‌افکنی صورت می‌گیرد و وقتی که داش آکل عاشق مرجان می‌شود، دومین گره‌افکنی به میان می‌آید(ر .ک. رزمجو، ۱۳۸۱ ، ج : ۲۰۰)

۱۵.نتیجه گیری

سهراب ثمره پیوند هوشیارانه رستم و تهمینه است. پهلوانی است قوی و پر صلابت همچون پدر و در نهایت جوانی و صفای باطن هدف این پهلوان اتحاد دو کشور اساطیری ایران و توران است ودر این راه کاووس و افراسیاب را به رسمیت نمی شناسد. قیام می کند و به سوی ایران می شتابد تا حکومت واحد را به دست رستم بسپارد. ولی تقدیر و سرنوشت برای او چیز دیگری می خواهد. بعد از لشکر کشی به ایران به دست پدر کشته می شود. سهراب به عنوان قهرمان تراژیک داستان ، اشتباهات چندی دارد که در نهایت باعث مرگ او می شود نخست نصیحت مادر را نادیده می گیرد مبنی بر این که نیت خود را از افراسیاب مخفی دارد. دوم علارغم آن که افراسیاب را دشمن آشکار خود و ایرانیان می داند به هومان که فرستاده همین شخص است ، اعتماد می کند و زمانی که به شباهت خودش و رستم نزد هومان سخن می راند و هومان اذعان می کند که این شخص رستم نیست ، سخن او را می پذیرد. سهراب زمانی که با رستم در میدان جنگ روبه رو می شود با دلایل بهتری خود را به رستم معرفی نمی کند و سخن از ایرانی بودن خود به میان نمی آورد ، هر چند رستم نیز مرتکب همین اشتباه می شود. و در نهایت وقتی رستم را بر زمین

می زند فریب رستم را می خورد و او را نمی کشد و در روز بعد به دست حریف خود کشته می شود. نکته قابل تامل اینجاست که سهراب هنوز جوانی اندک سال است و تجربه کافی ندارد پس همه امور مهیا هستند تا این ابر پهلوان به مظلومترین ترین شکل ممکن به دست پهلوان اسطوره ای ایران کشته شود.

۱۶. مراجع

۱. آیدنلو ، سجاد ، از اسطوره تا حماسه، انتشارات جهاد دانشگاهی، مشهد، ۱۳۸۶
۲. جرج آرتور وارنر ، ادموند ، رستم و سهراب ، انتشارات هرمس. تهران، ۱۳۸۲
۳. خجسته ، کیا ، شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی ، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۹
۴. رزمجو ، حسین ، قلمرو ادبیات حماسی ایران ، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱
۵. فروغ ، مهدی، شاهنامه و ادبیات ، انتشارات هنر و فرهنگ، تهران، ۱۳۶۳
۶. ماسه، هانری ، فردوسی و حماسه ملی ، ترجمه : مهدی روشن ضمیر ، انتشارات کمیته استادان دانشگاه تبریز، تبریز، ۱۳۵۰