مقاله

بُنمایه‌یی کهن در نمایشی نو

بررسی و نقد
تراژدی سهراب
منوچهر شیبانی*

● جلیل دوستخواه

۱. پیشینه و درآمد

اندوهنامه‌ی «رستم و سهراب» یکی از بلندآوازه‌ترین میانوَردها[۱] در حماسه‌ی ملّی‌ی ایران است که در ایران و جهان با پذیره‌ی گسترده‌یی روبه‌رو شده است.

در ایران و ـ به تعبیری فراگیرتر ـ در حوزه‌ی فرهنگ ایرانی، «داستان رستم و سهراب» سروده‌ی استاد توس، تأثیری ژرف در ذهن و ضمیر همه‌ی گروههای مردم گذاشته است و از فرهیختگان و پژوهندگان شاهنامه و هنرمندان هنرهای نگارگری و نمایش و داستان‌نویسی و شعر گرفته تا توده‌ی مردم، هر یک به‌گونه‌یی بدین داستان گرایش داشته و از آن اثر پذیرفته و برداشتهای گوناگون عرضه کرده‌اند. در پژوهشهای شاهنامه‌شناختی‌ی سده‌ی اخیر به زبان فارسی، «رستم و سهراب» جای نخست را داشته است.[۲] در میان نمایشنامه‌های نگارش یافته بر بنیاد داستانهای پهلوانی‌ی ایرانیان نیز ـ که از دستاوردهای هنری‌ی روزگار ماست ـ به این داستان، رویکردی بیشتر از دیگر داستانها نشان داده شده است.[۳] در عرصه‌ی فرهنگ توده هم از دیرزمان تا دوران کنونی، «رستم و سهراب» پرکشش‌ترین و خواستنی‌ترین داستانهای پهلوانی بوده[۴] و از جمله در نشستهای نقّالی، روزها یا شبهای نقل این داستان و بویژه روز یا شب پایان آن (سهراب‌کُشی) همواره رویدادی هیجان‌انگیز به‌شمار می‌آمده است.[۵]

در بیرون از ایران نیز شاهنامه‌پژوهان و اهل ادب و شاعران، به این داستان رویکردی ویژه و بیش از دیگر بخشهای حماسه‌ی ایران داشته و حتّا سروده‌هایی بر بنیاد آن پدید آورده‌اند.[۶] شاید بتوان گفت که یکی از سببهای گرایش بیگانگان به این اندوهنامه، آشنایی‌ی بسیاری از ملّتها با بُنمایه‌ی داستان (کشته شدن پسر بسر دست پدر به ناشناختگی) بوده است. اما برجستگی‌ی «رستم و سهراب» فردوسی در میان داستانهای دارای چنین بُنمایه‌یی، از چشم دانشوران و اهل ادب در غرب پنهان نمانده است.[۷]

۲. نمایشنامه‌هایی بر بنیاد رستم و سهراب

چنان‌که اشاره شد،[۸] تا دو دهه‌ی پیش ازین، ۲۶ نمایشنامه با برداشت از داستان «رستم و سهراب» در شاهنامه‌ی فردوسی نوشته شده و برخی از آنها به اجرا نیز درآمده بوده است.[۹] نمایشنامه‌ی موضوع بررسی در این گفتار یکی از آنهاست که در سال ۱۳۴۷ به نگارش درآمد و در سال ۱۳۵۵ در «جشن طوس» برنده‌ی جایزه‌ی نخست شد.

کهن‌ترین نمایشنامه در این فهرست ۲۶ گانه، نوشته‌ی «حسین کاظم‌زاده‌ی ایرانشهر»ست که در سالهای ۱۲۹۲-۱۳۰۳ به نگارش درآمد و نشر یافت و در ۱۳۰۶ در تالار ستاره‌ی صبح اصفهان به صحنه رفت. نوترین آنها نگارش «مختار اشرفی» است که از تاریخ دقیق نوشتن یا چاپ آن آگاه نیستم؛ اما می‌دانم که در میان سالهای ۱۳۵۱ تا ۱۳۵۵ بوده است.

نگارنده به‌جز کتاب موضوع بحث، هیچ‌یک از نمایشنامه‌های یاد شده را نخوانده و نمی‌داند که برداشت نویسندگان آنها از اصل داستان در شاهنامه چگونه است و تا چه اندازه از ساختار داستان فردوسی فاصله گرفته‌اند. از آن میان، تنها نمایش «رستم و سهراب» به کارگردانی‌ی «مصطفی اسکویی» را در «تماشاخانه‌ی آناهیتا» تماشاگر بوده

---

* منوچهر شیبانی (۱۳۰۳-۱۳۷۰) شاعر، نگارگر، نمایشنامه‌نویس و سینماگر بود. برای خواندن گزارش کوتاهی از کارنامه‌ی ادبی و هنری‌ی او و نمونه‌هایی از سروده‌ها و نگارهایش ← تراژدی سهراب، صص ۷-۹؛ *بررسی کتاب*، شماره‌ی ۷ ـ پاییز ۱۳۷۰ و شماره‌ی ۲۳، پاییز ۱۳۷۵ و گزینه‌ی شعرهای او با پیشگفتار گسترده‌ی علی باباچاهی درباره‌ی زندگی و کُنش هنری‌ی او، انتشارات مروارید، تهران ـ ۱۳۷۵.

■

نمایشنامه با «پیش درآمد» نمایشی‌ِ کوتاهی ـ به‌جای درآمد گسترده و روایتی‌ِ داستان در شاهنامه ـ آغاز می‌شود تا ذهن خواننده (یا تماشاگر) با پیشزمینه‌ی درونمایه آشنایی یابد و آماده‌ی رویارویی با رَوندِ رویدادها در سه پرده‌ی پس از آن شود.

و تـاجایی کـه بـه‌یاد مـی‌آورد، در آن دیگـرگونگی‌ی سـاختاری‌ی چـندانـی در سنجش با چـهارچـوب داسـتان در شـاهنامه ندیده است.

۳. «تراژدی سهراب»

الف) نقشْ‌وَرزان

نویسنده، جدا از سپاهیان ایرانی و تورانی و پهلوانان و کسانی که در «رستم و سهراب» شاهنامه نقشْ‌وَرزَند، سه تن دیگر به نامهای زنگه (استادِ سـهراب)، فـرود (پسـر بـارمان پهلوان تورانی) و گُلشهر (دایه‌ی گُردآفرید) را نـیز بـر آن گـروه افـزوده کـه نـامهاشان را از نـامهای آمـده در شـاهنامه گـرفته است. «سیمرغ» نیز ـ که در رستم و سهراب شاهنامه هیچ نقشی نمی‌گزارد ـ درین متن ـ هر چند نام او در شمار «اشخاص نمایش» نیامده است ـ حضور و کُنشی رازآمیز و تعیین‌کننده دارد.[۱۰]

نـقشهای گُـردآفرید[۱۱] و گـودرز نـیز بـا شاهنامه دیگـرگونگی دارد و در دو راستای ناهمسو گستردگی یافته است. از سوی دیگر نام «هَجیر» پهلوان مرزبان ایرانی در دژ سفید و نـخستین هـماورد سـهراب، در فـهرست بازیگران نمایش نیامده است و تنها رزم او با سهراب در صحنه‌ی آغازین به‌گونه‌ی سایه‌نما به نـمایش درمـی‌آید و در مـتن نـیز در میان سخنان دیگر بازیگران یادی از او می‌شود. در این‌جا، هَجیر گرفتار نمی‌شود، بلکه در جنگ با سهراب از پای درمی‌آید و نقش شناساندن پهلوانان ایرانی به سهراب ـ که در شاهنامه از آنِ اوست ـ به گُردآفرید واگذاشته شده است.

ب) فَرایند نمایش رویدادها

نـمایشنامه بـا «پیش درآمـد» نـمایشی‌ِ کوتاهی ـ به‌جای درآمد گسترده و روایـتی‌ِ داستان در شاهنامه ـ آغاز مـی‌شود تـا ذهـن خواننده (یا تماشاگر) با پیشـزمینه‌ی درونمایه آشـنایی یـابد و آمـاده‌ی رویـاروییِ بـا رَونـدِ رویـدادهـا در سـه پـرده‌ی پس از آن شـود. چشـم‌انـداز صـحنه‌یِ ایـن «پیش درآمـد»، تـصویر دژی‌ست[۱۲] بـه هـنگام غـروب بـر پرده‌یی گَردان در ژرفای صحنه و به میانجی‌ِ نورافگنی و رنگ‌بازی و ضـرباهنگ خشـنِ کوس و کَرنا اجرا می‌شود. نـبرد سـهراب بـا هجیر و کشته شدن هجیر به‌گونه‌ی سایه‌نما و رزم تـن بـه تـنِ گـردآفرید بـا سـهراب و گرفتاری‌ی او و سپس آشنایی‌ی آن‌دو و آغاز مهروَرزی‌شان به شیوه‌ی لال‌بازی به نـمایش درمی‌آید.

هنگام کشته شدن هَجیر، نورافگنی لکّه‌ی سـرخ رنگـی را در آسـمان پشت دژ نـمایان می‌کند که سرخی‌ی آن رفته رفته به هـر سـو پراگـنده مـی‌شود و آسـمان و دژ را سـراسـر سرخ رنگ می‌کند. در صحنه‌ی رو در رویی‌ی گُـردآفرید بـا سـهراب، نـور از قـرمز بـه زرد لیمویی و سرانجام به سبز، دگردیسی می‌یابد و رفته رفته به تاریکی می‌گرایـد. غـروبی بـه رنگ جنگ و کشتار و خـون، شامگاهی به رنگ زردِ رویْ در رنگِ سبزِ آشنایی و آشتی و مهر و سرانجام شبی تیره که از راه می‌رسد و آبستن فاجعه است.[۱۳]

پرده‌ی یکم با دو نـیم‌پرده‌ی سـراپـرده‌ی تورانیان و سراپرده‌ی ویژه‌ی سهراب، تأکید عمده را بر هجوم دشمن شمالی به ایرانشهر و نـقش دو پـهلو و ابـهام‌آمیز «سـهراب» در گرانیگاه آن می‌گذارد. پرده‌ی دوم سراپرده‌ی ایـرانـیان را نشـان مـی‌دهد کـه ـ برخـلاف شاهنامه ـ در آن از «کاووس» شهریار و شکوه خـرگاه او نشـانی نـیست و تـنها سـپاهیان و پهلوانان ایرانی و بویژه سرآمـدِ هـمه‌ی آنـان «رستم» را در آن می‌بینیم که ناخواسته بدین کارزار شوم کشانده شده است. پرده‌ی سوم در چـهار تـابلوی مـیدان نـبرد، سـراپـرده‌ی ایرانیان، سراپرده‌ی تورانیان و سـرانـجام بـاز هم سراپرده‌ی ایرانیان به نمایش درمی‌آید.

در این پرده‌های سه گانه، پیچیدگی و تـو در تویی‌ی منش و کُنشِ نیروهایی که از بیرون صحنه، طرح و توطئه‌ی فـاجعه‌یی خـونبار و

قهری مِهرگُسل و خِرَدستیز را در کارگاه خیال نقش زده‌اند و کارگزاران پَتیاره کردار آنان را که آن فَرایند شوم را در درون صحنه گام به گام به پیش می‌برند، از یک‌سو و قربانیان بیگناه فاجعه که تا واپسین دم با همه‌ی توان انسانی‌ی خود به یافتن راههای آشتی و مهر می‌کوشند و چنگ در چهره‌ی سرنوشت می‌زنند، از سوی دیگر، تَنِش تب‌آلود برخوردها و درگیریها را به اوج خود می‌رساند تا سرانجام که کامه‌ی اهریمن همه‌تنْ مرگ و جنگ‌افروز و آشتی‌شکن برمی‌آید و صحنه‌ی پایانی‌ی نمایش، برآیند تلخ و خونین همه‌ی اندوهنامه را آشکار می‌کند.

این صحنه، بیابانی را می‌نماید که سپاهیان ایرانی و تورانی چادرهاشان را برچیده‌اند و هر دو گروه ـ که تا دیروز به دشمنانگی در دو اردوی رو در رو و ستیهنده بودند ـ همدلانه با شمشیرهای آخته به «سیمرغ» حمله می‌برند. اما سیمرغ در میان دود و مه از چشمها پنهان می‌شود. سپاهیان تورانی پیکر «گُردآفرید» و سپاهیان ایرانی کالبد «سهراب» را بر دوش می‌کشند. «رستم» در سوگ پسر سخت اندوهگین‌ست و «بارمان» سردار تورانی ـ که در فرآیندِ داستان آشتی‌جو و مهرگرای بوده است ـ رستم را از زمین بلند می‌کند و آن‌دو یکدیگر را در آغوش می‌کشند و در حالی که «فرود» (نماد نسل جوان و گونه‌یی جایگزین سهراب) پیشاپیش آنان گام برمی‌دارد، در پی پیکرهای قربانیان رو به پایان صحنه می‌روند که با فروغ زرّین خورشید نودمیده، روشن و روشنتر می‌شود.

بدین‌سان نمایشی که با صحنه‌یی در شامگاه روی در شب تیره با لشکرکشی‌ی تورانیان و رودررویی‌ی ایرانیان با آنان، در میان آتش و خون و در فضایی سرشار از کین‌توزی و دشمنی آغاز شده بود، در صحنه‌یی به هنگام دمیدن خورشید فروزان و نویدبخش روز آگاهیهای بیشتر و جُستارِ آشتی و مهر پایان می‌پذیرد.

پ) ساختار نمایشنامه

ساختار نمایشنامه با طرح‌ریزی و صحنه‌آفرینی‌ی هوشمندانه و ماهرانه‌ی نویسنده، استواری‌ی درخور و استخوان‌بندی‌ی بایسته‌ی یک اثر نمایشی را یافته است و می‌توان جای داشتن سزاوار آن را در «گونه‌ی نمایش»[14] دریافت و با روایت فردوسی از داستان که در «گونه‌ی حماسه»[15] ارزیابی می‌شود، سنجید و دیگرگونیهای آن دو را بازشناخت.

دو پهلوان دارای نقشهای کلیدی در این نمایش، یعنی رستم و سهراب در فرایند یک دگردیسی‌ی گام به گام از ایستایی در تنگنای سامانهای از پیش بوده و سرنوشت گوه و گرفتاری در چنگال خودکامگان فاجعه‌آفرین به پویایی در فراخنای اعتماد به نفس و مهرجویی و آشتی‌خویی می‌رسند و می‌کوشند تا بر پَتیاره‌کرداری‌ی دُژمَنِشانی که آنان را به پرتگاه نیستی می‌رانند، چیرگی یابند. در ارزیابی این دگردیسی‌ی بنیادی و سنجش آن با اندیشه و کردار همین پهلوانان در شاهنامه، می‌توان منطق نوینی را که بر کردار آنان فرمان می‌راند، بازشناخت.

در پیامد این فرایند، سهراب دیگر آن نوجوان خام و سرکش و برافروخته‌یی نیست که با سپاهیان و رایزنان فریبکار تورانی، سیل‌آسا به ایران‌زمین می‌تازد تا «کاووس را از گاه برانگیزد» و «پیِ طوس را از ایران بِبُرّد» و خود در کنار پدر بر جهان فرمان براند. رستم نیز آن پهلوان پیرِ بَرتَنی نیست که هیچ‌کس و هیچ چیز را در جهان، فرادست خویش برنمی‌تابد و همه‌ی اخگرهای آشنایی و آشتی را به ژرفای تیره‌ی قهری کور و ویرانگر می‌راند تا مبادا «خِرَد» کارآمد شود و «مِهر چهره بنماید»[16] و کیستی‌ی او بر هَماوردِ نوخاسته و چیره دستش آشکار شود. او دیگر آن خیره‌سرِ خِرَدستیزی نیست که ـ حتّا

ساختار نمایشنامه با طرح‌ریزی و صحنه‌آفرینی‌ی هوشمندانه و ماهرانه‌ی نویسنده، استواری‌ی درخور و استخوان‌بندی‌ی بایسته‌ی یک اثر نمایشی را یافته است و می‌توان جای داشتن سزاوار آن را در «گونه‌ی نمایش» دریافت و با روایت فردوسی از داستان که در «گونه‌ی حماسه» ارزیابی می‌شود

بینش نویسنده و ساختار این نمایشنامه، رستم و سهراب هر دو به گونه‌یی بر آنچه مُهرِ سرنوشت ـ یا به تعبیر فردوسی «بودنی» ـ دارد و بر سامان فرّه‌مندی و قدرت بی‌مرز و بی‌چون و چرای شهریاران می‌شورند و در نبردی دو سویه، هم در درون خویشتن با منشِ گرفتارِ تقدیرْباوری و هم در بیرون با خودکامگان و مِهرستیزان تا مرز کامیابی به پیش می‌روند

با پذیرش ننگِ دست‌یازی به فریب و لب گشودن به دروغ ـ از کُنش نابهنجار خویش «داستانی پر آب چشم» را شکل می‌بخشد و «دل نازک» استاد توس و هر انسانِ مِهرآیینی را «به خشم» می‌آورد.

بر روی هم می‌توان گفت که در بینش نویسنده و ساختار این نمایشنامه، رستم و سهراب هر دو به گونه‌یی بر آنچه مُهرِ سرنوشت ـ یا به تعبیر فردوسی «بودنی» ـ دارد و بر سامان فرّه‌مندی و قدرت بی‌مرز و بی‌چون و چرای شهریاران می‌شورند و در نبردی دو سویه، هم در درون خویشتن با منشِ گرفتارِ تقدیرْباوری و هم در بیرون با خودکامگان و مِهرستیزان تا مرز کامیابی به پیش می‌روند و هر چند که درین رهگذار کامروا نمی‌شوند؛ اما بُتهای ازلی را می‌شکنند.[۱۷]

با این‌همه پیچیدگی‌ی منش و نقش رستم، پهلوان بزرگ این داستان، بیش از آن‌ست که بتوان او را به سادگی از پایگاه شناخته و همیشگی‌اش فرود آورد. ازین‌رو، نویسنده در گرماگرم آشکار و شناخته شدن چهره‌ی پدر و پسر بر یکدیگر، دو پاره‌ی درهم تنیده‌ی «مِهر» و «قَهر» در نهاد رستم را به چاره‌یی از یکدیگر جدا می‌کند. او پای «سیمرغ» را به میان می‌کشد که این‌بار نه همچون رهنمون و گشایش‌بخش و یاری‌دهنده‌یی ایزدینه، بلکه به منزله‌ی پیک شوم سرنوشت و کارگزارِ خشک‌اندیش و تیره‌دلِ جنگ و کشتار و نماد «فرّ کیانی» و برتری‌جویی‌ی شهریاری‌ی باستانی‌یِ ایران در صحنه پدیدار می‌شود.

در آستانه‌ی هنگام شکوهمندی که نیمه‌ی مهرورز و آدمی‌خوی رستم می‌رود تا گام در راه پیوند و پیمان با فرزند دیریافته و ناشناخته بگذارد و به زنجیره‌یی از کشتارهای شوم پایان بخشد، «سیمرغ» ـ که تا آن زمان در انگاشتِ رستم کارگزاری مینوی و یاری‌رسان و رهایی‌بخشی در روز مبادا بود ـ بر اثر دُژخویی‌یِ گودرز و به چاره‌گری‌ی او به صحنه می‌آید و رستمِ آشتی‌گرای و مهرجوی را به بندی گران فرو می‌بندد و خود به پیکر رستم و با آوای او (اما نه آوای گرم و مهربان پدرانه، بلکه بانگ تُندرآسای خشم و خروش رستمی جنگ‌باره) به جنگ سهراب می‌شتابد.

هنگامی که سیمرغ در برابر رستم می‌ایستد، پهلوان که او را فرانخوانده بوده است و از آمدنش دچار شگفتی می‌شود، ناباورانه می‌پرسد: «کیستی تو؟» سیمرغ می‌گوید: «تویی... که اینک نیستی.» رستم با شگفتی‌ی بیشتری می‌پرسد: «چه می‌بینم؟» و سیمرغ با سرزنشی تلخ می‌گوید: «روان جهان‌پهلوانی را که جز مهر ایرانشهر نمی‌شناسد.» رستم که اندکی به خود می‌آید و اشاره‌ی نکوهش‌آمیز او را درمی‌یابد، به دفاع از پایگاه تازه‌ی خویش می‌پردازد و انگاشت خود از «مهر میهن» را چنین بر زبان می‌آورد: «من... من نیز مهر میهن بر دل دارم... بر وجودم سنگینی می‌کند این مهر. ولی تو... میهن را چگونه پنداشته‌ای؟ بلند شارستانی بر آسمان با پهندشتی گسترده بر زنان و کودکان که بذر می‌کارند... مِهر می‌دَروَند؛ دودمان [می]پرورند تا نیروی آبادانی بیفزاید و زندگی فروغ گیرد. این است میهنی که من می‌شناسم.»

اما سیمرغ که دل به گفت و شنود و چون و چرا نمی‌سپارد، همچنان از «فرّه»یی که رستم را در پناه خود گرفته بوده است و اکنون از او جدا مانده، سخن می‌گوید و «مهر» رستم را به ریشخند می‌گیرد: «تو شکست‌ناپذیر بودی و فرّه‌ی ایزدی تو را سایه‌گستر بود؛ چرا که بر [اهریمن] باره می‌انگیختی... اکنون شکسته‌ای، جز که دل به مهر بسته‌ای!»

رستم با چیرگی‌ی بیشتری بر اندیشه و روان خویش، بر پایگاه انسانی خود تأکید می‌ورزد و پاسخی چنین شکوهمند به سیمرغ می‌دهد: «من آدمم، اگرچه تهمتن... اگر تیغ خورم، زخمم رسد و از خراشی بر

تن، خونم چکد... و پیکرم اگرچه پولادین... پولاد نی. اگر رهبرم، به زبان همرهانم ره می‌نمایم. چنین است که آتشم در آنان می‌گیرد؛ ورنه پیکرهای زر و پولاد، آذین تالارها باشد!»

سرانجام هنگامی که سیمرغ ستیزه‌جو از رستم می‌خواهد تا فرمان به نواختن کَرناها و درانداختن غِریوِ جنگ دهد و رهسپار کارزار با فرزند شود، رستم حرف آخر خود را با سرسختی‌ی تمام بر زبان می‌آورد: «من نمی‌توانم این سبز دشتها را با خون آبیاری کنم؛ با پسرم بستیزم؛ بر زنم تیغ یازم؛ بر کشاورزان، آهنگران... خردمندان... دانش‌پژوهان. این سخنها بگذار!»

آنگاه سیمرغ که در کشاندن رستم به راه مهرستیزی و تباهکاری کامیاب نمی‌شود، با به‌کار بستن تَرفَندی رازآمیز و خیره نگریستن در چشمان رستم، اراده‌ی او را سست می‌کند و سپس او را به بند می‌کشد و ـ چنان‌که گفته شد ـ خود به پیکر رستم و با آوای او به رزم سهراب می‌شتابد.

سهراب که دوشینه همه‌ی دل و جان خویش را به نوید مهر پدر سپرده بود، اینک سراسیمه و شگفتی‌زده از شنیدن بانگ شوم رستم کینه‌توز و پیمان‌شکن بر خود می‌پیچد و درنمی‌یابد که این سیمرغِ رستم‌نمایِ خواستار نابودی‌ی اوست که این‌گونه صَلای جنگ و کشتار درمی‌دهد، نه آن پدر مهربان دوشینه! این پیکِ هلاک و نمادِ خودکامگی و تباهکاری‌ست که جهان و آدمیان را غرق در آتش و خون می‌خواهد تا خود زَبَردست و فرمانروا بماند. سهراب نیکدل و ناآگاه نمی‌داند که رستم راستین و آدمی‌خوی و مهربان، هم‌اکنون در بندی گران در پیچ و تاب‌ست و راهی به رهایی و آشتی‌جویی و مهرورزی ندارد. سهراب درنمی‌یابد که سیمرغ ناتوان از بازگرداندن رستم به پایگاه فرّه‌مَندی و تهمتنی و انگاشتِ شکست‌ناپذیری، اینک به تَرفَند و جادویی از خود رستمی بدان‌گونه پدیدار آورده است تا بانگ شوم «جغد جنگ» را جایگزین «سرود جانفزای کبوتر سپید آشتی»[18] سازد و پیش از آن‌که جهان در پرتو «مهر» بیاساید، همه چیز را برآشوبد و زیر و زبر کند.

در این هنگامه‌ی هولناک، گُردآفرید که نقش پیک مهر و پیمان و آشتی را برعهده دارد و سراسیمگی و بی‌پناهی‌ی سهراب را در برابر هیابانگ کوس جنگ می‌بیند و پیمان‌شکنی‌ی رستم را باور نمی‌کند، خود را پنهانی به اردوگاه ایرانیان و خیمه‌ی رستم می‌رساند و شگفتی‌زده، او را دربند می‌بیند. پس بی‌درنگ دست به‌کار گشودن بندهای رستم می‌شود. اما گودرز پیر و سیاهدل و تشنه‌ی خون که خواهان رهایی‌ی رستم و برهم خوردن توطئه‌ی فاجعه‌آفرین خود نیست، با گردآفرید می‌ستیزد و او را «میهن‌فروش» و «هرزه» و «پیمان‌شکن» می‌خواند و درست هنگامی که گردآفرید همه‌ی بندهای رستم را گشوده است، تیغ خود را بر پشت او فرو می‌برد و او را از پای درمی‌آورد. رستم که خود را آزاد کرده‌ی گردآفرید و آن پیکِ مهر را به خون در غلتیده با شمشیر گودرز می‌بیند، با گودرز به نبرد می‌ایستد. اما دیگر دیر شده و کار از کار گذشته است و فاجعه با تمام ژرفا و گستره‌ی هراس‌انگیزش رخ می‌نماید:

«پرده‌ها بالا کشیده می‌شود... مه صحنه را می‌پوشاند. نور قرمزی به روی مه‌ها می‌تابد... از میان مه‌ها سیمرغ پدیدار می‌شود که جسد سهراب را بر دست دارد...»

سیمرغ به رستم و گودرز ـ که همچنان گرم نبردند، فرمان می‌دهد که: «تیغها را یک سو نهید...» دو پهلوان «از دیدن این منظره بر جای خشکشان می‌زند و تیغها از دستشان می‌افتد.» سیمرغ با زبانی زهرآگین به رستم می‌گوید: «پیروزی را چه خواهی کرد تهمتن؟ این است پیروزی! بستان! (جسد [سهراب] را در [پیش] پای او و کنار جسد گُردآفرید

■

نویسنده‌ی نمایشنامه توانسته است در ساختار استوار آن، بُنمایه‌یی کهن را همچون گوهری رخشان از گنج شایگان حماسه‌ی ایران برگیرد

در ساختار نمایشنامه و به صحنه آمدن بازیگران و نمایشِ اندیشه و کردار آنان، همه چیز بر جای خویش است

می‌گذارد.)»

آیا رستمی که سیمرغ پیکر سهراب را در برابر او می‌نهد و به زهرخندی آن را «پیروزی» می‌خواند، همان رستمی نیست که در هنگام شناختن کشته‌ی خویش، در پیکر انسانی پاک‌باخته و درمانده «همی‌ریخت خون و همی‌کند موی / سرش پر ز خاک و پر از آب، روی»[۱۹]؟ آیا سیمرغ رستم‌نما ـ یا به گفته‌ی خود او «روان جهان پهلوانی که جز مهر ایرانشهر نمی‌شناسد ـ و گودرزِ خواهان نابودی‌ی کامل تورانیان و پیروزی‌ی بی‌چون و چرا، نمادِ نیروهای پیر و ایستا و بازدارنده‌یی نیستند که جهان را همواره بسته و گرفتار در چهارچوب سامان دیرینه و ـ به پندار آنان ـ ابدی می‌خواهند و هیچ نیروی جوان و دیگراندیش و بالنده و هیچ کُنشِ پیشرو و پویایی را برنمی‌تابند؟ و سرانجام آیا کیستی‌ی قربانیان فاجعه ـ سهراب و گردآفرید ـ به‌خوبی گویای آرایش نیروها در جنگ میان کهنه و نو و ایستا و پویا نیست؟

نویسنده‌ی نمایشنامه توانسته است در ساختار استوار آن، بُنمایه‌یی کهن را همچون گوهری رخشان از گنج شایگان حماسه‌ی ایران برگیرد و با بینش و برداشت انسان این روزگار و در کالبد هنری امروزین، بدان تراش و پرداختی دیگرگونه بدهد و لایه‌های تازه‌یی از مَنش و کُنشِ پهلوانانی دیرینه را فرادید آورد که هرگز کهنه نمی‌شوند و همواره با مرزهای بشری سر و کار دارند و هزار توهای روان انسانی را باز می‌تابانند.

منطق فرمانروا بر «تراژدی سهراب» منطق انسان آزاده و فرهیخته‌ی امروزست که هزاره‌یی پس از سرایش «رستم و سهراب» فردوسی، مرزهای نگرش نژادی و قومی و نیاپرستی و دوگانه انگاری‌ی نهادهای جهانی و بشری و عظمت‌طلبی‌ی بی‌بند و بار و ستیزه‌های بی‌پایان بر سر «خاک» و «خون» را درمی‌نوردد و به فراخنای جهانی انسانی و بیگانه با همه‌ی یکسونگریها و خشک‌اندیشیها گام می‌گذارد. گوهر و بُنمایه‌ی این منطق را در لایه‌های زیرین شاهنامه و بویژه در گریزهای خود فردوسی نیز می‌توان دریافت؛ اما پرورش و نمایش تمام عیار آن با سنجه‌های ادب و هنر جهانی امروز، خویشکاری‌ی انسان و هنرمند امروزین‌ست و این کاری‌ست که «منوچهر شیبانی» به شایستگی از عهده‌ی آن برآمده است. یادش همواره زنده‌باد!

در ساختار نمایشنامه و به صحنه آمدن بازیگران و نمایشِ اندیشه و کردار آنان، همه چیز بر جای خویش است، جز آنکه چگونگی‌ی حضور «گلشهر» در اردوگاه تورانیان و سراپرده‌ی سهراب روشن نیست و جای پرسش باقی می‌گذارد. گردآفرید ـ چنانکه می‌دانیم ـ پس از گرفتار شدن هجیر به‌دست سهراب، در آن هنگامه‌ی دشوار، رزم‌جامه می‌پوشد و به آوردگاه سهراب می‌تازد و رزمی سخت با او می‌کند تا سرانجام به‌کمند او گرفتار می‌شود. گلشهر نیز در جایی در هنگام گفت و شنود با گردآفرید، از «اسارت» خود در اردوگاه تورانیان سخن می‌گوید (ص ۴۷). اما متن نمایشنامه هیچ‌گونه رهنمودی، آشکارا یا به کنایه، بدین امر که او در کجا و چگونه گرفتار سهراب شده است، به‌دست نمی‌دهد. در آن هنگامه، جای دایه‌ی گردآفرید در کجا بوده است؟ آیا او سایه به سایه‌ی گردآفرید می‌آمده و همپای او گرفتار شده است؟ آیا چنین چیزی باور کردنی‌ست؟ جز این، سهراب چه زمینه‌یی برای گرفتار کردن او داشته است؟

ت) ساختار زبانی‌ی نمایشنامه

از آغاز روی آوردن ایرانیان به ادب اروپایی و آشنایی با گونه‌ی «نمایش» و سپس نگارش نمایشنامه‌های ایرانی، یکی از خاستگاههای الهام‌گیری و برخورداری آنان، متنهای داستانی‌ی کهن و بویژه شاهنامه‌ی فردوسی بوده است. اما همواره این پرسش

برای نویسندگان و منتقدان و دیگران پیش می‌آمده است (و هنوز هم می‌آید) که زبان این دسته از نمایشنامه‌ها چگونه باید باشد. آیا همان زبان کهن و بویژه زبان آهنگین متنهایی چون شاهنامه را باید به‌کار گرفت و یا با زبانی دیگر باید نوشت؟

«شیبانی» در طرح‌افکنی و نگارش این نمایشنامه، نه‌تنها ـ چنان‌که گفتم ـ در نقش‌وَرزی‌ِ بازیگران و ساختار و طرح و توطئه‌ی داستان از شاهنامه فاصله گرفته و بینش و برداشت خود را جایگزین آن کرده و منطق نوینی به فرآیند رویدادها داده، بلکه زبان فردوسی را نیز به کناری نهاده و گرچه از پاره‌یی کلیدواژه‌ها و ساختمایه‌های آن بهره گرفته، خود زبانی رسا و والا و شکوهمند و سزاوار اندوهنامه‌یی چنین سنگین و رنگین پدید آورده است.

زبان متن ـ به‌جز پاره‌یی ناهمواریها و نارساییها که از آنها یاد خواهم کرد ـ بر روی هم استوار و پخته و درخور درونمایه‌ی آن است و نه‌تنها از آگاهی و چیره‌دستی‌ی نویسنده در کاربُرد زبان در چنین عرصه‌یی نشان دارد، بلکه گنجایش و توانایی‌ی زبان فارسی را برای آفرینشهایی ازین دست به‌خوبی آشکار می‌کند. زبان «شیبانی» درین نمایشنامه، گاه حتّا یادآور زبان «شکسپیر» در اندوهنامه‌های اوست. برای نمونه، این خطاب سهراب به دستان خویش در اشاره به کشتار هجیر و سپس خطاب او به گردآفرید، گفتار «بانو مکبث» را در خاطر زنده می‌کند، آنجا که از نازدودنی بودن بوی خون از دستهای خویش ـ حتّا با همه‌ی عطرهای عربستان ـ سخن می‌گوید:

«سهراب: ای دستها... ای سرپنجه‌های خونین که بر پدری مهربان تیغ آختید... چگونه می‌توان آن گناهی را که از شما دو ساق زهرآلود سر زد، بخشید... [؟] زبانه‌های هیچ آتشی نمی‌تواند این لکّه‌ی ننگین را از سرانگشتانم بزداید [!]

مهربان من! اینک ایستاده‌ام من با این دو گنهکار و دلی کز مهرت چون کوره‌ی آهنگران می‌سوزد و می‌گدازد. برخیز... تیغ برکش و آنان را در هم شکن، چنان‌که خواهی.» (ص ۳۸)

نمونه‌های دیگری نیز که پیش ازین آوردم، گواه این توانایی و شایستگی‌ی زبانی‌ی نویسنده است. اما دریغا که زبان متن، همواره و در همه جا چنین نمانده و یکدستی و یکپارچگی‌ی آن نگاه داشته نشده است.

در جاهایی از متن، در کاربُرد شناسه‌ها و حرفهای اضافه و قیدها و جز آن، ناهمواریها و نادرستیها و یا افتادگیهایی به‌چشم می‌خورد که روانی و رسایی‌ی نثر را برهم می‌زند و دچار آشوب می‌کند. ازین گونه است:

ـ در این دم هومان را سر پذیرفتن هیچ کس‌اش نیست. (ص ۱۸) که «اش» در آن افزوده است.

ـ دلداده بر سراپرده‌ی خویش می‌برد. (ص ۱۹) به‌جای: دلداده را به...

ـ چه شبها که تا بامداد از خواب جهیده‌ام. (ص ۲۰) به‌جای: چه شبها که بارها تا بامداد...

ـ ترا یاران می‌بایدت به پیرامون... (ص ۲۷) به‌جای: ترا یاران می‌باید به پیرامون...

ـ گزارش نبرد افراسیاب را نویسم. (ص ۳۰) به‌جای: گزارش نبرد را به افراسیاب نویسم.

ـ شنیده‌ام به نبرد دیروز، دلاوریها شما را سر زد... (ص ۳۱) به‌جای:... دلاوریها از شما سر زد.

ـ همه... بر فرسودنش کمرها بسته و من از هر سو پاسدار آنم. (ص ۳۹) به‌جای: ...کمربسته‌اند و...

ـ چنان‌که توام بدین‌سان خورشیدی فرا راه من نهادی. (ص ۴۳) به‌جای: ... فرا راه نهادی.

ـ چرا زنگه از شما پی نگرفت؟ (ص ۴۳) به‌جای: ... شما را پی نگرفت؟

ـ او از من روی خوش نمی‌دارد و نه من از وی (ص ۴۵) به جای: او روی مرا خوش

■

زبان متن ـ به‌جز پاره‌یی ناهمواریها و نارساییها که از آنها یاد خواهم کرد ـ بر روی هم استوار و پخته و درخور درونمایه‌ی آن است

مهربان من! اینک ایستاده‌ام من با این دو گنهکار و دلی کز مهرت چون کوره‌ی آهنگران می‌سوزد و می‌گدازد.

نمی‌دارد و من روی او را.

ـ مراکاری بود؟ (ص ۴۶) به‌جای: با مَنَت / ترا با من کاری بود؟

ـ گرانترین گوهرها که پدرت بود از کنارت ربودند... (ص ۴۶) به‌جای: گرانترین گوهرها را...

ـ ور نه سر از تن برگیری. (ص ۶۱) به‌جای: ور نه سرت از تن برگیرم.

ـ حمله‌های آنها مقطّع و برای اغفال هم سخن می‌گویند. (ص ۶۸) به‌جای: حمله‌های آنها مقطّع است و...

ـ دلدار من کشته‌ای و چنین گشاده‌رو خبر مرگش بر من می‌دهی؟ (ص ۷۶) به‌جای: دلدار مرا کشته‌ای و... خبر مرگش را به من می‌دهی؟

ـ ور نه کاهی چگونه تواند کوهی از جای برکند جز شیوه‌ی جادو؟ (ص ۸۰) به‌جای: ... کوهی را از جای برکند، جز به شیوه‌ی جادو؟

ـ گنجشکی پیلی از جای برکند؟! (ص ۸۰) به‌جای: ... پیلی را از جای برکند؟!

ـ جز ننگ آشتی در برابر این نوجوان گریزی نیست؟ (ص ۸۱) به‌جای: جز ننگ پذیرفتن آشتی... گزیری نیست؟

ـ تهمتن که تواش از مادر زادی... با من چگونه توانم اندرز دادن؟ (ص ۸۳) به‌جای: تهمتن را... من چگونه توانم اندرز دادن؟

ـ خشمگین به گودرز می‌ستیزد. (ص ۸۴) به‌جای: ... با گودرز...

ـ ... و دشتها چون سینه‌ی کوبر چاکاچاک، زبان بر اندیشه‌ی باران بگسترد؟ (ص ۸۴) به‌جای: ... بگسترند؟

ـ من هرگز تهمتن از پای درنتوانم آورد. (ص ۹۵) به‌جای: من هرگز تهمتن را...

ـ جز تو چه کسی مرا مانده است... موی در راه توران و سرافرازیش رنگ باخته‌ای؟ (ص ۹۶) به‌جای: ... رنگ موی در راه توران و سرافرازیش باخته‌ای؟

ـ مگر نه فرمان، ترا بردم؟ (ص ۱۰۶) به‌جای: مگر نه فرمانِ ترا بردم؟ / مگر نه ترا فرمان بردم؟

ـ گمانت با این گناهان از کیفر خواهی رست... (ص ۱۰۹) به‌جای: به گمانت...

ـ فرجام گشودیش... (ص ۱۱۰) به‌جای: به فرجام...

گاه در متن به کاربُردهای نادرست پاره‌یی از واژگان و تعبیرها و یا به نادرستهای رایج برمی‌خوریم[۲۰] و یا برخی از جمله‌ها ساخت درستی ندارند:

ـ مینووشان (ص ۸۴ و ۱۱۰) به‌جای «مینَویان» آمده است. (در ص ۱۰۶ به‌درستی سیمرغ مینَوی آمده است.)

ـ سروش مهر (ص ۸۴ و ۱۰۶) به‌جای «ایزدْمهر» / مهرْایزد» (سروش و مهر نام دو ایزد جداگانه در اسطوره‌های ایرانی و در نیایشهای اوستای نو است.)

ـ کوره‌ی وَرهرام (ص ۸۴) به‌جای «آتش وَرَهرام / بهرام نام آتش / آتشکده‌ی زرتشتیان آمده است.

ـ اهریمنان (ص ۸۶) به‌جای اهریمن یا دیوان. (اهریمن نام ویژه‌ی سالار همه‌ی دیوان و دُروجان است و نمی‌توان آن را به ساخت جمع به‌کار برد.)

ـ این بندها پیکرت را خواهد خلید. (ص ۸۸) به‌جای: ... پیکرت را خواهد فرسود. (یا اگر مقصود فرو رفتن بند در گوشت تن باشد: ... در پیکرت خواهد خلید.)

ـ مِغْفَرْ دیو (ص ۱۰۴) در ترازِ «پلنگینه‌پوش» در وصف رستم آمده است با اشاره به افسانه‌یی که در آن رستم از کاسه‌ی سر دیو سفید، کلاهی یا رزم کلاهی (کلاه‌خُود) برای خود می‌سازد، اما ترکیب «مِغْفَرْ دیو» برای چنین معنایی رسا و درست نیست.

ـ از اسب برآمد (ص ۱۰۵) به‌جای: از اسب به‌زیر آمد / فرود آمد.

ـ تو بودی که با سخنانی چنان دلفریب که مار را از سوراخ توان برون آوردن بود... (ص ۱۰۷) به‌جای: ... دلفریب که می‌توانست مار را از سوراخ برون آورد /... دلفریب که مار را از سوراخ تواند برون آورد.

ـ تیغ خود را از پشت بر پشت گردآفرید فرو می‌کند. (ص ۱۱۰) به‌جای: تیغ خود را بر پشت...

با آن‌که زبان کتاب فارسی‌ست و ـ چنان‌که گفتم ـ در برداشتی کلّی، فارسی‌ی رسا و خوبی هم هست، در چند جا زبان نوظهور «فارگلیسی» به ناروا جای آن را گرفته است:

ـ پرده‌ی (سیکلوراما) مدوری (ص ۱۵) به‌جای: پرده‌ی گردانی / چرخانی.

ـ به‌صورت (سیلوئت) سایه (ص ۱۵) به‌جای: به‌صورت سایه‌نما / رُخسایه.

ـ پروژکسیون می‌شود (ص ۱۵) به‌جای: طرح نمایی می‌شود.

ـ به‌طور پانتمیم بازی می‌شود (ص ۱۵) به‌جای: به شیوه‌ی لال‌بازی اجرا می‌شود.

ـ دفع می‌کند و گارد می‌گیرد. (ص ۶۸) به‌جای: حمله را دفع می‌کند و حالت پدافند / دفاع می‌گیرد.

ـ صدای سیمرغ... با اکو از دور شنیده می‌شود. (ص ۱۰۳) به‌جای: صدای سیمرغ... با پژواک از دور شنیده می‌شود.

۴. کمبود ویرایش

متأسفانه نویسندگان، شاعران، مترجمان، پژوهندگان و ناشران ما در کار چاپ بسیاری از کتابها دقّت ویرایشی‌ی بسنده به‌خرج نمی‌دهند و بر اثر این کوتاهی، کارهای ارزشمندی دچار آشفتگی و نابهنجاری می‌شود و زحمتهای آنان کم و بیش به هدر می‌رود.

کتاب کنونی نیز ازین کمبود ویرایش آسیب دیده است. چنین می‌نماید که متن پاکیزه و ویراسته و بی‌کم و کاستی برای چاپ این کتاب در دسترس ناشر نبوده است. وی در یادداشت کوتاه خود در آغاز کتاب، می‌نویسد: «متن نمایشنامه از روی دو نسخه‌ی پلی‌کپی شده تهیّه شده است که هر دو فاقد صحنه‌ی پایانی است. این صحنه از پایان یکی دیگر از نسخه‌ها به خطّ نویسنده برگرفته شده است.» (ص ۱۲) شاید اگر کتاب در زمان زندگی‌ی نویسنده و با سرپرستی‌ی او بر کار چاپ منتشر می‌شد، متنی ویراسته‌تر به‌دست خوانندگان می‌رسید.

جدا از آنچه در بخش سوم این گفتار برشمردم، درهم برهمیها و جابه‌جاییهایی نیز در جاهایی از متن دیده می‌شود که به‌کار نویسنده و برخورداری‌ی خواننده از آن لطمه وارد آورده است. از جمله:

ـ در ص ۲۲ / س ۱: «زنگه» افزوده است و س ۲: «تواند... نیک تواند!» نابه‌جاست و باید به آغاز س ۶ برده شود.

ـ در ص ۷۰: جای «جهاندار یزدان [!]» نه درس ۱۹ (که وزن بیت را هم خراب کرده است)، بلکه در پایان س ۱۸ است.

ـ در ص ۹۸ / س ۱۵-۱۸: گفتار «پهلوان تورانی، هومان و بارمان، جابه‌جا شده و درهم آمیخته است. س ۱۵ تا «هومان» (که باید به‌جای نشان! نشان؟ در پی آن بیاید) گفتار «بارمان» است و از آن‌جا به بعد تا پایان س ۱۸ سخن «هومان» و باید عنوان «هومان» را پیش از آن در سطری جداگانه افزود. در س ۱۷ نیز به‌جای «هومان» باید بیاید «بارمان».

شماری نادرستیهای چاپی هم ـ که نمکِ نزدیک به تمامی کتابهای فارسی‌ست ـ در این کتاب هست:

ـ ص ۱۱ / س ۲۰: زنگنه (زنگه)؛ ۱۲/۲۵: ناشیوه‌ای (تا شیوه‌ای)؛ ۱۷/۳۲: تومار (طومار)؛ ۱۵/۳۸: دشنه‌ائی (دشنه‌ای)؛ ۲۱/۴۰: باشد (پاشد)؛ ۲/۴۳: درآهیختن (درآویختن)؛ ۲۱/۴۵: گردآفریید (گردآفرید)؛ ۳۰/۶۱ و ۱۲: کلهخود (کُلَه‌خود / کلاه‌خود)؛ ۱۷/۷۲: بزای (بزدای)؛ ۱۶/۷۳: خاسته‌ها (خواسته‌ها)؛ ۷/۷۶: بگویید (بگویید)؛ ۲۰/۸۴: بخار گرد (بخار گردند)؛ ۲/۸۵: و با تهیگاهش (و با خنجر / دشنه تهیگاهش)؛ ۱۸/۸۶: پرورند (می‌پرورند) و س ۲۲: پاره (باره)؛ ۱۷/۸۸: بند (بندی).

نمونه‌های دیگری نیز که پیش ازین آوردم، گواه این توانایی و شایستگی‌ی زبانی‌ی نویسنده است. اما دریغا که زبان متن، همواره و در همه جا چنین نمانده و یکدستی و یکپارچگی‌ی آن نگاه داشته نشده است.

نشانه‌گذاریهای کتاب نیز از قاعده‌ی کلّی‌ی بیشتر کتابهای فارسی - که هنوز در آنها نشانه‌گذاری با دقّت و درستی به‌کار نمی‌رود - جدا نیست. از آوردن فهرست نشانه‌های نابه‌جا یا نادرست یا نشانه‌های بایسته و نیامده، خودداری می‌ورزم و تنها یکی را یادآوری می‌کنم که در بیشتر جاهای کتاب «!!» به‌جای «!» آمده است. ■

تانزویل (استرالیا)

۲۸ دی‌ماه ۱۳۷۵

بازبُردها و پی‌نوشتها

1- episodes

۲- ایرج افشار: کتابشناسی فردوسی، انجمن آثار ملّی، چاپ دوم، تهران - ۲۵۳۵ (= ۱۳۵۵ خورشیدی) و فهرستهای سالیانه‌ی نشریه‌های ادبی‌ی ایران و فهرستهای کتابها و مقاله‌های فارسی.

۳- از میان ۸۲ نمایشنامه‌ی نگاشته بر بنیاد داستانهای شاهنامه تاسال ۱۳۵۵، موضوع ۲۶ تا (یعنی بیش از ۳۱ درصد آنها) «رستم و سهراب» بوده است. (بر بنیاد فهرست فراهم آورده‌ی «دکتر مهدی فروغ»، به گفتاوَرد ایرج افشار در کتابشناسی فردوسی، پیشین، صص ۲۹۶-۲۹۹)

۴- برای آشنایی با برداشتهای توده‌ی مردم ازین داستان ابوالقاسم انجوی شیرازی: مردم و شاهنامه، امیرکبیر، ← تهران - ۱۳۵۴.

۵- مرشد عبّاس زریری: داستان رستم و سهراب، ویرایش جلیل دوستخواه، توس، تهران - ۱۳۶۹. (بویژه بنگرید به سخن استاد زنده‌یاد استاد جلال‌الدین همایی درباره‌ی روز سهراب‌کشی در نقّالی‌ی حاج مرشد عبّاس اصفهانی، در سرآغاز همین کتاب.)

۶- از جمله می‌توان به منظومه‌ی بلند آوازه‌ی «ماتیو آرنولد» شاعر انگلیسی‌ی سده‌ی نوزدهم اشاره کرد با کتابشناخت زیر:

Arnold, Mathhew, Sohrab and Rostam, Poems, London - 1823.

این کتاب را آقای «دکتر منوچهر امیری» به فارسی برگردانده است که بار نخست در ۱۳۳۳ در تهران و بار دوم در ۱۳۵۴ در جزو انتشارات دانشگاه شیراز منتشر شد.

در همین راستا می‌توان از ترجمه‌ی «رستم و سهراب» به آلمانی از ف. روکرت، به فرانسه از ژ. مُل، به روسی از و.ا. ژوکوفسکی و به انگلیسی از ج. کلینتون نیز یاد کرد.

۷- پژوهنده‌یی انگلیسی به نام «پاتر» در آغاز سده‌ی بیستم درکتابی که درین‌باره منتشر کرده، از دهها داستان و روایت دارای چنین بُنمایه‌یی نام می‌برد؛ اما در آن میان بر کمال و اهمیّت ادبی‌ی رستم و سهراب فردوسی تأکید می‌ورزد. کتابشناخت کتاب او چنین است:

Potter, Murray Anthony: Sohrab and Rostam, The epic theme of a combat between father and son. A study of its genesis and use in literature and popular tradition, New Buckran, 1902.

برای آشنایی با همتاهای چینی و مغولی‌ی «رستم و سهراب»، ← ج.ک. کویاجی: آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ترجمه‌ی جلیل دوستخواه، کتابهای جیبی، چاپ دوم، تهران - ۱۳۶۲ و بازچاپ آن در «بنیادهای اسطوره و حماسه‌ی ایران»، انتشارات آگاه، تهران - ۱۳۸۰.

درباره‌ی «رستم و سهراب» و بُنمایه‌ی جنگ و ستیز میان پدر و پسر در دیگر داستانهای شاهنامه، پژوهش تازه‌ی «دیک دیویس» نیز چشمگیر و یاد کردنی‌ست. نگاه کنید به:

Davis, Dick, Epic and Sedition: The Case of Ferdowsi's Shahnameh, The University of Arkansas Press / Fayettville 1992.

۸- ← بن. ۳.

۹- از آنچه می‌توان انگاشت که در دو دهه‌ی اخیر به نگارش درآمده باشد، گزارش و آماری در دست ندارم.

۱۰- گفتنی‌ست که در روایت نقّالان نیز «سیمرغ» حضور دارد؛ هرچند نه در متن و دست‌اندرکار پدیدآوردن فاجعه، بلکه در پایان فاجعه و به منزله‌ی داور. ← رستم و سهراب، پیشین: بن. ۵.

۱۱- نویسنده «گسردآفرید» را دختر هجیر شناسانده و رفتن او به نبرد با سهراب را به انگیزه‌ی خونخواهی‌ی پدر دانسته است. اما در شاهنامه، او دختر «گُژدَهَم» کوتوال و سالار دژسفید در مرز ایران و توران خوانده شده است (← شاهنامه، خا.، دف. ۲، ص. ۱۳۲) و نسبت دختری (یا همسری)ی او به هجیر نیز تنها در پاره‌یی از دستنوشتها آمده و پشتوانه‌ی کهنی ندارد.

۱۲- دژ سفید. ← بن. ۱۱.

۱۳- بیتهای سرآغاز بسیاری از داستانهای شاهنامه، از جمله رستم و سهراب، بیژن و منیژه، رستم و اسفندیار و جز آن که به‌خوبی رهنمون به گوهر و درونمایه‌ی داستانهاست، از درخشان‌ترین سروده‌های فردوسی‌ست. درین‌جا نیز «پیش درآمد» نمایشی‌ی «نرازدی سهراب» در گونه و حدّ خود چشمگیر و رهنمون است.

14- genre of drama

15- genre of epic

(درباره‌ی گونه‌ی ادبی‌ی حماسه ← محمّد کلباسی: «شاهنامه و مبحث انواع شعر» در یادنامه‌ی آیین بزرگداشت آغاز دومین هزاره‌ی سرایش شاهنامه‌ی فردوسی در اصفهان، فیروز نشر سپاهان و نشر زنده‌رود، اصفهان - ۱۳۷۰.)

۱۶- «از این دو (رستم و سهراب) یکی را نجنبید مهر / خِرَد دور بُد، مهر ننمود چهر» (شاهنامه، همان، ص ۱۷۲)

۱۷- این همان ساختمابه‌یی‌ست که «دیویس» (← بن. ۷) با کلید واژه‌ی Sedition (= سرپیچی، نافرمانی، تن زدن، روی‌گردانی) از آن یاد می‌کند.

۱۸- «زهی کبوتر سپید آشتی / که دل بَرَد سرود جانفزای او / رسید وقت آنکه جغد جنگ را / جداکنند سر به پیش پای او» (م. ث. بهار / ملک‌الشعرا در چکامه‌ی بلند آوازه‌ی «جغد جنگ».

۱۹- شاهنامه، همان، ص ۱۸۷.

۲۰- جدا از متن، در یادداشت ناشر (ص ۱۱) «معرکه‌گیری» در ردیف نقّالی از وسیله‌های اجرای داستان رستم و سهراب خوانده شده است. اما معرکه‌گیری که جای آن در میدانها و تکیه‌ها و گورستانها بود بیشتر ویژه‌ی شعبده‌بازی و تردستی و مارگیری و زورآزمایی و کارهای پهلوانی مانند زنجیرگسستن و گاه مناقب‌خوانی و مدح پیشوایان دینی و شرح معجزه‌ها و کرامتهای آنان بود و چندان پیوندی با داستانهای پهلوانی و ازجمله رستم و سهراب نداشت.