

## وجه کنایی نمایش در شعر، با نگاهی به شاهنامه

دکتر ناصر رحیمی \*

دکتر زهیر نادعلیزاده \*\*

### چکیده

در اینکه شعر و به طور کلی ادبیات، بیانی ضمنی و غیرصریح دارد کمتر تردیدی می‌توان داشت. اساساً یکی از خصائصی که ادبیات را از دیگر آثار مکتوب متمایز می‌کند، همین ویژگی کنایی بودن آن است. اما در باب اینکه چنین ویژگی و خصلتی حاصل چه عناصر و کدام کاربردهای زبانی و بلاغی است، تأمل باید کرد. مسئله اصلی این مقاله، شناسایی و بررسی چند نمونه از شگرد «نمایش» در شعر است. نمایش یا همان کنش و واکنش، که از اجزای بنیادین ادبیات دراماتیک به حساب می‌آید، در شعر نیز حضوری چشمگیر دارد و حاصل کارکرد این حضور، گریز از بیان مستقیم و صریح، و گرایش به ادای معنی از رهگذر کنایه است. افزون بر این، نمایش، زمینه‌های ابهام و اضمحار را می‌گستراند و اسباب تفسیر و تأویل را فراهم می‌آورد. در این مجال پس از طرح کلیاتی پیرامون دلالت‌های ضمنی نمایش و وصف، کارکرد این شگرد را در پاره‌هایی از داستان‌های شاهنامه بررسی خواهیم کرد.

دانشگاه دامغان

واژگان کلیدی: شعر فارسی، دلالت ضمنی، نمایش، وصف، شاهنامه

## مقدمه

چیستی شعر و چگونگی آفرینش آن، در زبان‌های گوناگون و فرهنگ‌های دارای ادبیات، همواره از مباحث دیرپا و درازآهنگ بوده است. فارغ از برخی تعریف‌های ذوقی و شهودی که اغلب از جانب خود شاعران مطرح شده، برخی از ویژگی‌های مشترک و قواعد بنیادی را می‌توان از مجموع نظریه‌ها در باب شعر بازشناخت، همچون خصلت موسیقایی آن و آشنایی‌زدایی از زبان. «پرهیز از بیان مستقیم» و گرایش به «وجه کنایی» خود از مهم‌ترین مصداق‌های آشنایی‌زدایی است و حتی چنانکه خواهیم دید، برخی شعر را بر اساس همین ویژگی تعریف کرده‌اند یعنی چیزی گفتن و چیز دیگری اراده کردن.

اما فارغ از تعریف شعر، در توضیح خصائص زبان ادبی و شرح آنچه که ادیب<sup>۱</sup> متن خوانده‌اند، خصوصاً در قیاس با زبان محاوره و علمی، ویژگی «دلالت ضمنی» و «بیان غیر مستقیم» همواره یکی از محورهای بحث بوده است.

در تاریخ نقد ادبی غرب، این توجه، همچون بسیاری توجهات دیگر، به مراتب ریشه‌دارتر و گسترده‌تر از متون بلاغی ایرانی - اسلامی است. بجز عبدالقاهر جرجانی (ف ۴۷۱ق یا ۴۷۴ق) که اشارات غیرمنتظره و ژرفی در این باب دارد، اشاره‌ها و طرح‌گذرای این موضوع در برخی آثار منتقدان معاصر ایرانی حاصل آشنایی با نظریه‌های نقد غربی است. هرچند به نظر می‌رسد در غرب نیز وسعت و تنوع چنین مباحثی در آثار منتقدان متأخر و معاصر، بیش از دوران کلاسیک و باستان باشد.

رد پای این نظر را که «شعر آن است که چیزی بگوییم و چیزی دیگر اراده کنیم»، می‌توان در آثار بلاغیان یونان و روم پی گرفت؛ کسانی نظیر لونگینوس<sup>۲</sup> (ف ۴۲ ق.م) و هوراس<sup>۳</sup> (ف ۶۵ ق.م)، به خاصیت کنایی<sup>۴</sup> شعر اشاره کرده‌اند. همچنین در قرون وسطی، دانته<sup>۵</sup> (ف ۱۳۲۱م) در رساله‌ی ضیافت که در باب علم معانی است، ساختمان‌های کنایه‌ساز شعر را بررسی کرده است.

و پس از رنسانس گسترش این بحث را در آراء ساموئل جانسون<sup>۶</sup> (۱۷۸۴م) می‌توان یافت (نک: سیدحسینی، ۱۳۸۱، جلد چهارم، ۲۹۷۲؛ لونگینوس، ۱۳۷۹، ۵۲). علاوه بر دانته شاعرانی نظیر وردزورث<sup>۷</sup> (ف ۱۸۵۰م) (hart, ۱۹۰۱, ۸۹) و مالارمه<sup>۸</sup> (ف ۱۸۹۸م) و فراست<sup>۹</sup> (ف ۱۹۶۳م) نیز در تعریفی که از شعر داده‌اند، به این جنبه توجه کرده‌اند (نک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۳، ۹ و ۱۳۹). در آثار و آراء متفکران معاصر نیز گاه به اجمال و گاه به تفصیل با چنین نگاه و تحلیلی مواجه می‌شویم. فروید<sup>۱۰</sup> (ف ۱۹۳۹م) در تحلیل زبان زنانه آن را به ادبیات و خصلت‌های شعر تشبیه می‌کند و مقصودش کلام غیر صریح و بیان کنایی و ضمنی است (Lackoff, 1990, 204).

کروچه<sup>۱۱</sup> (ف ۱۹۵۲م) در قیاس شعر با دانش طبیعی بر چندلایگی دلالت انگشت می‌گذارد و می‌گوید: «دلالت در زبان محاوره، صریح و قابل ارجاع به واقعیت است و این ارجاعی است مستقیم. اما در سخن ادبی و شعر، دلالت ضمنی مبهم و چند لایه است» (کروچه، ۱۳۷۶، ۱۴۰).

همچنین ولک<sup>۱۲</sup> (ف ۱۹۹۵م)، وجه فارق ادبیات و شعر را با فلسفه و علم در غیر مستقیم بودن مقال آن می‌داند، و این مقال که از طریق مجاز و استعاره و صنعت‌گری پدید آمده چنان است که گویی مضمون خود را به زبانی دیگر ترجمه کرده است (نک: ولک، وارن، ۱۳۷۳، ۲۰۸).

فرای<sup>۱۳</sup> (ف ۱۹۹۱م) نیز در بحث از معنی و مصداق در ادبیات و فلسفه، هسته حقیقی شعر را الگوی کلامی ظریف و فراری می‌داند که به بیان مستقیم تن نمی‌دهد و اینکه «منتقدانی که می‌گویند مبنای بیان شعری، طنز است یا الگویی است که کلمات از معنای ظاهری عدول می‌کنند، در مرتبه لفظی و حقیقی به حقایق تجربی ادبی نزدیک‌ترند. ساختار ادبی طنزآمیز است؛ برای اینکه «چیزی که می‌گوید» به لحاظ نوع و مرتبه همیشه با «چیزی که مراد می‌کند» متفاوت است» (فرای، ۱۳۷۷، ۱۰۳). نظیر چنین نگاهی را جسسته و

گریخته در آثار منتقدان ایرانی معاصر نیز می‌توان یافت. از جمله شفیع کدکنی، که ادبیات و به ویژه شعر را شیوه غیرمستقیم بیان و اندیشه می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ۱۳۹). حق‌شناس (ف ۱۳۸۹ش) نیز چنین گفته است که «هنر شاعری و اصولاً هنر، بیان مطلب از رهگذر پرهیز از بیان است. شعر، هنرش در این است که معنا را با نگفتن می‌گوید» (حق‌شناس، ۱۳۷۰، ۲۳). همچنین شمیسا سبک ادبی را مبتنی بر بیان کنایی دانسته و واژه‌ها و جمله‌هایی را که در معنای عادی و اصلی خود به کار نمی‌روند «هزوارش ادبی» می‌نامد (شمیسا، ۱۳۹۳، ۲۶). ناگفته پیداست که اقوال و شواهد یاد شده تنها نمونه‌هایی از توجه به این موضوع است.

### دلالت و زبان‌شناسی

با این همه، هر کنکاشی پیرامون مباحث دلالت، توجه به مقدمات زبان‌شناسی را ضروری می‌کند. فردینان دوسوسور (ف ۱۹۱۳م) بنیان‌گذار زبان‌شناسی نوین، نه تنها میزان و نوع نگاه به مقوله زبان را دگرگون کرد بلکه نظریاتش بر عموم شاخه‌ها و رشته‌های علوم انسانی تأثیری فراگیر و انکارناشدنی نهاد. مباحث کتاب دوران‌ساز او، «دوره زبان‌شناسی عمومی» را فصولی همچون ناهماهنگی خط و زبان، آواشناسی، چستی نشانه، تفاوت زبان و گفتار، روابط همنشینی و متداعی (جاننشینی)، زبان‌شناسی در زمانی و همزمانی، و تأثیرات جغرافیایی تشکیل داده‌اند. در اینجا تنها به نکته‌ای از مجموع آرای مستقیم و غیر مستقیم او که در ارتباط با موضوع ماست، می‌پردازیم. سوسور در طرح مسئله‌ی نقش واحدهای زبان از دو تمثیل قطار و شطرنج استفاده می‌کند. در مثال شطرنج به این نکته اشاره دارد که جنس مهره‌ها یا شکلشان در بازی تأثیر نمی‌گذارد. شکل هر مهره تا بدانجا مهم است که مثلاً «اسب» با «فیل» یا «رخ» اشتباه گرفته نشود. اگر مهره‌ای گم شد می‌توان شیئی دیگر (مثلاً نمکدان) را به حسب قرار دارد، به جای آن مهره گذاشت و بازی

را ادامه داد با این شرط که نمکدان نقش همان مهره‌ی گمشده را برعهده گیرد. پیداست که در بازی، اسب نمی‌تواند از حرکت اصلی خود تخطی کند و یا یکی از مهره‌های سفید به شاه سفید کیش بدهد. حال اگر به جای مهره‌ی گمشده نه نمکدان که «گل سرخی» بگذاریم که پیامی از «دوستداری» نیز (برای حریف بازی) داشته باشد، یا «حلقه‌ای که معنای خواستگاری بدهد، و یا هر شیئی دیگری که هم به بازی لطمه نزند و هم معنای دیگری را القا کند، در حقیقت، بر «محتوا» تأثیر گذاشته‌ایم. در این شرایط آن «گل سرخ» هم مهره گمشده باقی می‌ماند و هم «معنای عشق و دوستداری» خواهد داشت. نسبت زبان ادبی به زبان خودکار و معیار نیز همین گونه است (سوسور، ۱۳۸۲، ۱۲۷؛ صفوی، ۱۳۸۰، ۷۶ و ۷۷). واضح است که این تمثیل، هم به کارکرد دلالت‌های ضمنی اشاره دارد و هم مسئله‌ی روابط متداعی را توضیح می‌دهد<sup>۱۴</sup>.

### دلالت و نشانه‌شناسی

البته اشارات سوسور به مسئله‌ی دلالت ضمنی بسیار محدود است و یکی از مواردی که منتقدان او بر آن انگشت نهاده‌اند همین فقدان طرح دلالت‌های ثانوی است در نظریه‌های او (نک: ادگار؛ سجویک، ۱۳۸۷، ۱۲۹). پس از سوسور، نشانه‌شناسان بودند که در آثار خود به جبران این کاستی برخاستند. بعید به نظر می‌رسد که نشانه‌شناسان (اعم از نشانه‌شناسان ساخت‌گرا که معتقد به تصادفی بودن نسبی دال‌ها هستند و نشانه‌شناسان اجتماعی که بر تنوع تعبیرها و اهمیت بافت‌های تاریخی و فرهنگی تأکید می‌کنند)، مفهوم معنای صریح (و حقیقی) را بپذیرند. معنای صریح، تنها نشان‌دهنده اجماع همگانی است. چرا که هر واژه بدواً و توأمان دارای معنای صریح و ضمنی و غیر مستقیم است (ضیمران، ۱۳۸۳، ۱۱۹ و ۱۲۲). رولان بارت<sup>۱۵</sup> (ف ۱۹۸۰م) منتقد ادبی فرانسوی، چهره‌ای برجسته هم در بسط ساختارگرایی (در به‌کار گیری تکنیک‌های مشتق از نشانه‌شناسی) و هم در نقد

پساساختارگرایی است. او مدعی است که زبان‌شناسی سوسور بیش از هر چیز با جنبه‌های مستقیم و غیرضمنی دلالت سر و کار داشت و از همین رو مرتبه دلالت‌های تلویحی را نادیده می‌گرفت. اما بارت در مطالعاتش به ویژه در بررسی اساطیر بیشتر با این جنبه از دلالت سر و کار دارد (سجودی، ۱۳۸۳، ۱۰۲).

او در این تحلیل‌ها از دو اصطلاح «دالت مستقیم»<sup>۱۶</sup> و «دالت ضمنی»<sup>۱۷</sup> بهره می‌برد. دلالت مستقیم در ارجاع به رابطه میان دال و مدلول به کار می‌رود و به طور عادی به عنوان معنای «ملفوظ»، «بدیهی» و «مطابق عقل سلیم» نشانه تلقی می‌شود، اما نشانه‌شناسان چنانکه گفتیم، آن را معنایی می‌دانند که صرفاً به طور گسترده مورد توافق عام قرار گرفته است (چندلر، ۱۳۸۷، ۳۲۵). «دالت‌های ضمنی» روابطی اجتماعی-فرهنگی و شخصی‌اند که توانایی رمزگشایی یک متن را به خواننده می‌دهند (همان، ۳۲۲). بارت در ابتدا معتقد بود که تنها در سطحی بالاتر و از معنای تحت‌اللفظی می‌توان به سطح رمزگان معنای ضمنی دست یافت. اما بعدها و در تحلیل یک متن ادبی رئالیستی به این نتیجه رسید که معنای صریح، نخستین معنا نیست، بلکه وانمود می‌کند که چنین است. بر اساس این وهم معنای صریح در واقع چیزی بیش از آخرین معنای ضمنی نیست (سجودی، ۱۳۸۳، ۱۰۲).

در دو مقاله «تحلیل بلاغی تصویر» و «اسطوره‌ی امروز»، بارت در شرح دو تصویر (آگهی تبلیغی ماکارونی پانزانی و عکس سرباز فرانسوی سیاه پوست) به کارکردهای معنای ضمنی و اسطوره‌های تولید شده در این تصاویر پرداخته است<sup>۱۸</sup> (البته مقصود او از اسطوره نه افسانه‌های کهن که ایدئولوژی‌های غالب دوران ماست). این نکته را نیز نباید از یاد برد که دلالت ضمنی آن گونه که بحث سوسور یعنی روابط «متداعی» پیشنهاد می‌کند، صرفاً بعد جانشینی نیست. دال‌هایی که با یک دال حاضر ارتباط دارند خود عاملی مهم در تولید دلالت‌های ضمنی هستند؛ بنابراین یک محور هم‌نشینی را نیز

تشکیل می‌دهند. «دلالت ضمنی یک دال وابسته به دال‌هایی دیگر است که در متن با آن هم‌نشینی‌اند. معنای ضمنی با چگونگی کاربرد زبان نیز ارتباط دارند، چرا که همچون معنای صریح متأثر از تنوعات اجتماعی-فرهنگی و نیز عوامل تاریخی هم هستند و در طول زمان دگرگون می‌شوند (چندلر، ۱۳۸۷، ۲۱۴). پس می‌توان گفت دلالت ضمنی (و صریح) حاصل ساز و کار روابط جانشینی و هم‌نشینی و تغییرات اجتماع، فرهنگ و عوامل تاریخی است. واژه‌ها ممکن است در میان گروه‌های مختلف اجتماعی دلالت‌های ضمنی متفاوتی داشته باشند و گذر زمان نیز می‌تواند در تغییر بارهای عاطفی و ارزشی نشانه‌ها تأثیر بگذارد.

و آنجا که بارت می‌گوید: «هر متنی مجموعه در هم بافته‌ای از نظام فرهنگی و اشاره‌هاست» (به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲، ۱۹۶) تأثیرات بافت و همین روابط زبانی و فرازبانی در القای معنای ضمنی را مدنظر دارد. نکته مهم دیگر در آرای بارت «نظام اولیه»<sup>۱۹</sup> و «ثانویه»<sup>۲۰</sup> زبان است. زبان معیار و عادی نظام نشانه‌شناختی اولیه است اما در متن ادبی بدل به نظامی ثانویه می‌شود. در یک متن نوشتاری غیرادبی مخاطب با سه لایه زبانی یعنی آوایی<sup>۲۱</sup>، واژه‌ای-دستوری<sup>۲۲</sup> و معنایی<sup>۲۳</sup> مواجه است. با گذر از آواها، به جمله‌بندی‌ها، که با ترکیب کلمات بر حسب قواعد دستوری به وجود آمده، می‌رسد و از جمله‌ها به معنا. بافت موقعیت را خواننده از طریق عناصری که در متن نوشتار وجود دارد، در می‌یابد و معنای متن را در سطح نظام اولیه می‌فهمد. اما در متن ادبی و شعر، نظام اولیه متن (از آنجا که در سطح دلالت اولیه، معنایی قابل قبول ندارد) خود تبدیل به نظامی از نشانه‌ها برای دلالت به معنای ثانوی می‌شود (Abrams, 1999, 281). در متون غیرادبی مدلول پیش از عمل دلالت، وجود دارد به نحوی که دال به آسانی به واقعیتی از پیش موجود اشاره می‌کند اما در متن ادبی، دال است که مدلول را می‌آفریند (درست همان گونه که نوشتن واقعیت را می‌آفریند). بارت دلالت متون

غیرادبی را «زبانی» می‌نامد و دلالت در متون ادبی را «اسطوره‌ای». و توضیح می‌دهد که در دلالت زبانی، نشانه به عنوان دال به مدلول معینی دلالت دارد که در میان اهل زبان بر اساس قرارداد وضع شده است. بنابراین نشانه در زبان یک دال «پر» است. اما در دلالت اسطوره‌ای نشانه (یعنی حاصل ارتباط دال و مدلول) یک دال «تهی» است که دیگر به مدلول از پیش معینی دلالت ندارد. این دال تهی بر حسب مفهومی که خواننده برای آن قائل می‌شود به یک نشانه یعنی یک دال پر، بدل می‌گردد (همان، ۲۸۳).

### دلالت زبان رفتار

هر عمل و واکنش و رفتاری متضمن «معنا» است و نسبت به کاربرد لفظ، بیانی ضمنی و غیرمستقیم محسوب می‌شود. در واقع «رفتار» نیز شکلی از زبان است و از همین رو زبان را به دو دسته «صوتی» و «غیر صوتی» تقسیم کرده‌اند (فرشیدورد، ۱۳۸۲، ۲۴). این واکنش‌ها گاه بر اعضای بدن، چشم و ابرو و سر و دست ... متکی‌اند و از مقوله «زبان بدن»<sup>۴</sup>، گاه مربوط به رفتارها و کنش‌های کلان‌تر شخصی و عمومی است. باطنی می‌گوید: «زبان وقتی از قوه به فعل می‌آید، یا به صورت گفتار است یا به صورت نوشتار» (باطنی، ۱۳۶۴، ۴). اما باید دانست که نمادهای ایمايي و رفتاری شکل سوم و صورت مهمی از فعلیت زبان است. بحث نمود اشاری و ایمايي زبان، در مباحث عمده زبان‌شناسی، چنانکه باید جایی ندارد و آنچه امروزه با عنوان «زبان بدن» از آن یاد می‌شود یکی از موضوعات «علم جامعه‌شناسی» به شمار آمده است (پیز، ۱۳۸۸، ۱). با این حال بخشی از حرکات یا رفتارها مربوط به کنش‌های شخصی و روانی انسان است و اصولاً در شناخت یا طبقه‌بندی آنها باید از دانش روان‌شناسی بهره گرفت. از سویی چنانکه گفته‌اند: «ارتباط انسانی فرآیندی است که شخصی مفهومی را به ذهن شخص یا اشخاص دیگر با استفاده از پیام‌های کلامی یا غیرکلامی منتقل کند»

(همان، ۸۸). و این ارتباط غیرکلامی<sup>۵</sup> همان است که در غرب در محدوده ارتباط «عاطفی» منحصر می‌شود. و در این گونه ارتباطها، چهره و هیجان‌ها و حالات آن را از مهم‌ترین منابع انتقال پیام شمرده‌اند و به لحاظ شدت انتقال عواطف، سرنخ‌های غیرکلامی و بدنی را از تأثیرات کلامی بیشتر دانسته‌اند. آنچه را که در باب زبان بدن و جنبه‌های پیام‌دار حالات چهره در گفته‌های محققان غربی مطرح شده، می‌توان به شکلی موجز در این بیت مولانا نیز یافت: هر اندیشه که می‌پوشی درون خلوت سینه

نشان و رنگ اندیشه ز دل پیداست بر سیما

(مولانا، ۱۳۸۶، ۳۳)

همچنین اشاره سعدی به نوعی سکوت عاطفی در این بیت:

دو کس را که با هم بود جان و هوش

حکایت کنانند و ایشان خموش

(سعدی، ۱۳۸۱، ۴۸)

و البته مولانا خود در استفاده از انواع ایماهای بدنی و دلالت‌های رفتاری و غیرکلامی شاید در کنار فردوسی و حتی پیش از او، نمونه‌ای یگانه باشد. و در این زمینه دست کم به چهارگونه زبان قائل است و یکی از آنها، «ایما» می‌تواند همین نموده‌های رفتاری باشد:

غیر نطق و غیر ایما و سچل

صد هزاران ترجمان خیزد ز دل

(مولانا، ۱۳۸۴، ۶۵)

خواجه نصیر طوسی نیز در معیارالاشعار و در فصل تعریف حد و تحقیق شعر، کارکرد این گونه حرکات را مساوی با کارکرد الفاظ دانسته است: «... و شعر، بی الفاظ تصور نتوان کرد. و اگر کسی به تکلف فعلی غیرملفوظ را مانند حرکتی به دست یا به چشم مثلاً جزوی از اجزای شعر گرداند، حکم آن فعل حکم الفاظ باشد از آن جهت که مشتمل باشد بر حدوث صوتی یا خیال صوتی دال بر مرادی» (طوسی، ۱۳۶۹، ۲۱) و از این گونه دقت‌ها بازم می‌توان در آثار او یافت از جمله اینکه بسیار پیشتر

از محققانی چون آلبرت مهربان<sup>۳۶</sup> و بردویسل<sup>۳۷</sup> که نشان داده‌اند چیزی در حدود پنجاه درصد تأثیر کلی یک کلام، غیرکلامی است (پیز، ۱۳۸۸، ۲۰)، در اساس الاقتباس از چنین مؤلفه‌های غیرکلامی با عنوان «اخذ به وجوه» تعبیر کرده است (طوسی، ۱۳۶۲، ۵۸۰).<sup>۳۸</sup>

به هر حال، هردو نوع پیام‌های غیرکلامی یعنی زبان بدن و رفتار و کنش، کنایی‌اند و اضمار بالذات آنها، زمینه‌ساز تأویل است؛ و اگر در حوزه روابط اجتماعی اغلب توجهات بر مسئله نمودهای ایمایی و زبان بدن بوده است، در ادبیات نمودهای رفتاری وسعت بیشتری دارند خصوصاً در ادبیات نمایشی<sup>۳۹</sup> و داستانی.

### نمایش در شعر

اساساً یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین ابزارها و روش‌های انتقال معنا در ادبیات نمایشی استفاده از کنش و واکنش شخصیت‌هاست و حتی برخی از ژانرهای فرعی متون نمایشی تماماً بر پایه رفتار و خالی از هر گونه کلام یا گفتگویی نوشته شده‌اند، مانند «نمایش‌های پرفورمنس»<sup>۴۰</sup> (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۶، ۲۴۱).

همچنین بیان صریح در تحلیل درونیات اشخاص داستان یا شخصیت‌پردازی‌های مستقیم در آثار نخستین تاریخ رمان به تدریج جای خود را به بیان کنایی و رفتار نمایشی شخصیت‌ها می‌دهد، و از آثار نویسندگانی مانند فلوربر<sup>۴۱</sup> (ف ۱۸۸۰م) که در تبدیل صراحت به کنایت و وضوح به ابهام نقشی اساسی داشته‌اند، آغاز می‌شود و تا مثلاً داستان‌های همینگوی<sup>۴۲</sup> (ف ۱۹۶۱م) پیش می‌آید که به ندرت می‌توان جمله‌هایی مانند «او افسرده بود» یا «او شادمان بود» را در داستان‌هایش یافت، چرا که همینگوی در این داستان‌ها درباره افسردگی و شادمانی «سخن نمی‌گوید»، بلکه آنها را «نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۰، ۸۹ و ۹۱). با این همه، زبان بدن، تنها جزئی از اجزاء نمایش را در بر می‌گیرد، و انواع کنش‌های کلامی و غیر کلامی، عنصری ماهوی از «نمایش» به شمار می‌آیند (نک: اسلین، ۱۳۷۹، ۱۵-۹).

مثلاً این ابیات را در نظر بگیریم:  
کسی که زنده بمانده است از آن هزیمتیان  
اگرچه تنش درست است هست جان بیمار...  
اگر بجنبند بند قبای او از باد  
گمان برد که همی خورد بر جگر مسمار  
اگر نماز کند آه باشدش تکبیر

وگر گنه کند آوخ بودش استغفار  
اگر سوال کند گوید ای سوار مزن  
وگر جواب دهد گوید ای ملک زنهار  
(عنصری، ۱۳۶۳، ۷۵)

شاعر، کسی را تصویر کرده‌است که از هجوم و حمله سلطان (محمود) جان به در برده‌است، اما از شدت هول و هراس کارزار و هیبت سلطان، روانش بیمار شده؛ این بیماری روانی و «فوبیا» را در رفتار نابه‌خویش این گریخته نشان داده‌است، آنسان که از جنبش قبایش در باد، بیمناک می‌شود، دایره کلماتش به صداها و جمله‌های میدان جنگ محدود شده، نظم گفتار روزمره‌اش به هم ریخته و همچنان خود را گرفتار مهلکه کارزار می‌پندارد. و این معنا، نه با صراحت لفظ، که از رهگذر نشان دادن احوال و نمایش رفتار پدید آمده و خاصیتی کنایی دارد.

نمونه‌های دیگری از کاربرد نمایش را در این ابیات می‌بینیم:

گویمت کامروز جانم رفت دوشی بر زنی  
چون تویی جان داروی جان حال جان چون نشنوی  
(خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۲، ۴۳۹)

جان ز ذوق تو چو گربه لب خود می‌لیسد  
من چو طفلان سر انگشت گزیدم همه شب  
(مولانا، ۱۳۸۶، ۱۳۹)

بلای عشق تو نگذاشت پارسا در پارس  
یکی منم که ندانم نماز چون بستم  
(سعدی، ۱۳۸۲، ۳۸۷)  
در بیت خاقانی، دوش بر زدن یا همان «شانه بالا

انداختن» نشانه و نمایشی است از کمال بی‌اعتنایی. در بیت مولانا لیسیدن لب، نشانه‌ای کنایه‌ایست و نمایشی از شدت اشتیاق و عطش ذوقی، و حضور «گره» در این تصویر در عینیت‌بخشی به این عطش به غایت موثر است، از آنکه کمین کردن و حرص و ولع گره‌وار را هم تداعی می‌کند، و با چنین کاربردی، به امری عقلی و مجرد، یعنی جان، خاصیتی نفسانی و «تنانه» بخشیده‌است. در بیت سعدی نیز با کاربردی از نمایش و نشانه‌های رفتاری مواجهیم؛ سعدی، پارسایی از کف رفته و خاطر مشغول با یاد معشوق را در نماز بستن گیج و آشفته حال خود تصویر کرده‌است.

گاه حضور «قید»ها نیز بر جنبه رفتاری و نمایشی تأکید می‌کند و باعث برجستگی آن می‌شود، مانند: دیدم سحرگهی ملک‌الموت را که پای بی‌کفش می‌گریخت ز دست وبای ری (خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ۶۰۷)

ساقی همتش از جام کرم جرعه بریخت  
آز دستارکشان راه در و بام گرفت  
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱، ۹۶)  
که در هردو نمونه، «بی‌کفش» گریختن و «دستارکشان» راه در و بام گرفتن، خود بر تداعی شتاب و شدت گریز تأثیر مهمی دارند.

از فروع نمایش، یکی هم «وصف» است که به ویژه در ادبیات داستانی و شگردهای قصه‌نویسی نقشی عمده و معنادار ایفا می‌کند. وصف در شعر فارسی، همه جا با دلالت‌های ضمنی همراه نیست (چنانکه در رمان و داستان کلاسیک و مدرن نیز گاهی نقشی تزئینی دارد). اما می‌توان نمونه‌های گاه درخشانی یافت که وصف، کارکرد بیانی کنایی یافته و معنا و معناهایی ضمنی خلق می‌کند. به عنوان مثال، قصیده مشهور فرخی در «ذکر وفات سلطان محمود و رثای آن پادشاه» با مقدمه‌ای از «وصف» آغاز می‌شود و مجموعه‌ای از رفتارهای نمایشی:

خانه‌ها بینم پر نوحه و پر بانگ و خروش  
نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فکار

کوی‌ها بینم پر شورش و سرتاسر کوی  
همه پر جوش و همه جوشش از خیل سوار  
رسته‌ها بینم بی مردم و درهای دکان  
همه در بسته و بر در زده هر یک مسمار  
مہتران بینم بر روی زنان همچو زنان  
چشم‌ها کرده ز خونابه به رنگ گلنار  
حاجبان بینم خسته دل و پوشیده سیه  
کله افکنده یکی از سر و دیگر دستار  
مطربان بینم گریان و ده انگشت گزان  
رودها بر سر و بر روی زده شیفته وار ...

(فرخی سیستانی، ۱۳۸۰، ۹۰)  
همچنین در گرشاسپ‌نامه اسدی، جمشید و دختر شاه زابل، در تماشای عشق‌بازی دو کبوتر، شرمگین و تهییج می‌شوند و اسدی با چنین وصفی به درونیات اشخاص داستانش نقبی زده است:  
هنوز از زمانی فزون شادکام

نپیموده بد شاه با ماه جام  
که جفتی کبوتر چو رنگین تدرو  
به دیوار باغ آمد از شاخ سرو  
نر و ماده کاوان ابر یکدگر  
به کشی کرشمه کن و جلوه گر  
فروشته پر گردن افراخته

چو نایی دم اندر گلو ساخته  
به هم هر دو منقار برده فراز  
چو یاری لب یار گیرد به گاز  
پری رخ به شرم آمد از روی جم  
ز بس ناز آن دو کبوتر به هم  
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴، ۲۹)۳۳

### نمایش در شاهنامه

در میان متن‌های ادبی کلاسیک فارسی، شاهنامه از منظرهای متعدد اثری استثنایی است. از جهان و جهان‌نگری و حضور بی‌واسطه اسطوره‌ها تا جزئیات زبانی و شگردهای بلاغی. و اگر جانب احتیاط را نگاه داریم و نگوییم تنها متن انسان‌محور تاریخ

شعر فارسی، می‌توانیم شاهنامه را بی‌تردید بزرگترین و مهم‌ترین متنی بدانیم که در آن برخورد و تقابل انسان با انسان، و انسان با سرنوشت خویش مرکزیت یافته‌است.

همین حضور تعیین‌کننده انسان و تقابل‌های گوناگون او با طبیعت و دیگر انسان‌ها سبب شده‌است که شاهنامه از رفتارها و کنش‌ها و واکنش‌های انسانی سرشار شود. و فردوسی غالباً در نمایش این حال‌ها نبوغ و دستبرد شگفت‌نشان می‌دهد. در این مجال اندک، تنها به چند نمونه اشاره می‌کنیم؛

**الف)** آنگاه که فریدون و سپاهش به استقبال بازگشت ایرج، آراسته و آماده شده‌اند، پیکی از توران، سر ایرج را می‌آورد:

ابا ناله و آه و با روی زرد

به پیش فریدون شد آن شوخ مرد

ز تابوت زر تخته برداشتند

که گفتار او خیره پنداشتند

ز تابوت چون پرنیان برکشید

سر ایرج آمد بریده پدید

بیفتاد زاسپ آفریدون به خاک

سپه سر به سر جامه کردند چاک ...

(فردوسی، ۱۳۹۱، دفتر یکم، ۱۲۲)

فریدون سخنی نمی‌گوید بلکه «از اسب فرو می‌افتد». شاید هیچ کلامی و گفتاری از فریدون حتی نیمی از قدرت القائی آن را نداشت که در این «رفتار» نمایان است. افتادن بر خاک نشان نهایت نومیدی و اندوه و شکست است و آنکه بر خاک افتاده نه تنها «پدر» که «شاه» هم هست. سپاه نیز اندوه خود را در رفتار نمایشی «جامه چاک زدن» نشان داده است.

**ب)** در ادامه این حادثه و آگاهی از مرگ ایرج، شاه و سپاه روی سوی باغ ایرج می‌نهند و فریدون که سر بریده ایرج را در کنار دارد به باغ و تختگاهی می‌نگرد که برای ایرج ساخته بود و اکنون از او تهی مانده:

بدان تخت شاهنشهی بنگرید

سر شاه را نز در تاج دید

سر حوض شاهان و سرو سهی

درخت گل افشان و بید و بهی

تهی دید از آزادگان جشن‌گاه

به کیوان برآورده گرد سیاه

همی سوخت باغ و همی خست روی

همی ریخت اشک و همی کند موی

میان را به زنار خونین بیست

فگند آتش اندر سرای نشست

گلستانش بر کند و سروان بسوخت

به یکبارگی چشم شادی بدوخت ... (همان، ۱۲۳)

فریدون همچنان سخنی نگفته است، تنها به باغ و تختی می‌نگرد که یادآور ایرج است و اکنون دیگر به کار نمی‌آید، پس باغ و درختان را به آتش می‌کشد و گل‌ها را از خاک و ریشه بر می‌کند. و نکته دیگر این است که راوی (فردوسی) نیز دلیلی برای چنین رفتاری نمی‌آورد و همین سکوت در تحلیل رفتار فریدون نیز، نه تنها بر جنبه کنایه‌ای آن افزوده، بلکه قدرت عاطفی بی‌نظیر این نمایش و بسط زمینه‌های مضمیر روان‌شناختی را دو چندان کرده است.

**ج)** افراسیاب، پس از بازگشت گرسیوز از نزد سیاوش، پرس‌وجو می‌کند و گرسیوز، به دروغ پاسخ می‌دهد: چرا با شتاب آمدی؟ گفت شاه

چگونه سپیدی چنین دور راه؟

ورا گفت چون تیره شد روی کار

نشاید شمردن به بد روزگار

سیاوش نکرد ایچ در کس نگاه

پذیره نیامد مرا خود به راه

سخن نیز نشنید و نامه نخواند

مرا پیش تختش به پایان نشانند...

(همان، دفتر دوم، ۳۴۰ و ۳۴۱)

به صراحت از اینکه سیاوش او را تحقیر کرده و اعتنایی نداشته سخن نمی‌گوید بلکه از رفتار او گفته که در کسی نگاه نکرده و به استقبال گرسیوز نرفته است و نامه را نخوانده و مهم‌تر اینکه گرسیوز را نه بر تخت، که بر زمین نشانده است.



د) رستم که خبر قتل سیاوش را شنیده، در برابر کاووس بی تابی می‌کند و او را به نکوهش می‌گیرد و کاووس: ننگه کرد کاووس در چهر او

چنان اشک خونین و آن مهر او  
نداد ایچ پاسخ مر او را ز شرم

فرو ریخت از دیده خوناب گرم  
تهمتن برفت از بر تخت او

سوی خان سوداوه بنهاد روی  
ز پرده به گیسوش بیرون کشید

ز تخت بزرگیش در خون کشید  
به خنجر به دو نیمه کردش به راه

نجنبید بر تخت کاووس شاه ... (همان، ۳۸۳)

کاووس در برابر نکوهش رستم، سکوت می‌کند و تنها می‌گیرد، و حتی وقتی رستم سودابه را به دو نیم می‌کند و می‌کشد، بر تخت ساکن می‌ماند و نمی‌جنبد و این سکون، نشان مجموعه‌ای از حالات درونی کاووس است، همچون شرم، درماندگی و استیصال، ترس و هراس از رستم و شاید حتی نوعی رضایت خاطر در باب مرگ سودابه.

ه) در نخستین دیدار رستم و اسفندیار وقتی هر دو پهلوان به لب رود هیرمند می‌رسند، پیش از هر سخنی، اسب‌های دو پهلوان، از دو جانب رود شیهه می‌کشند<sup>۴</sup>.

از آن سو خروشی برآورد رخس

وز این روی اسپ یل تاج بخش

(همان، دفتر پنجم، ۱۳۳)

و این خروش اسب‌ها، جدا از آنکه براءت استهلال این دیدار و دیدارهای دیگر است که همواره به جدال لفظی و طعنه آمیخته‌اند، گویا بیان سخنی و خبری ناگفتنی است و در فضاسازی این صحنه به غایت نقشی مؤثر دارد. دیگر آنکه در همین دیدار نخستین آنکه اول از اسب پیاده می‌شود به احترام و درود می‌فرستد، رستم است و این رفتار و بسیاری رفتارهای دیگر نیز چه مایه از امید صلح را از جانب او بازتاب داده است:

تهمتن ز خشک اندر آمد به رود

پیاده شد و داد یل را درود

(همان)

و این استقبال و پیاده شدن رستم، نه در خشکی و ساحل است، بلکه تا میان آب پیش رفته است و این نمایشی از نهایت خضوع و پذیرش است، آن هم از سوی رستم که حتی در برابر شاهان سرکشی می‌کند. تحقیر رستم از جانب اسفندیار، ادامه می‌یابد و در دیدار دوم به نشانه همین تحقیر، رفتاری دیگر به «نمایش» می‌گذارد و رستم را به دست چپ می‌نشانند و رستم دیگر تاب نمی‌آورد:

به دست چپ خویش بر جای کرد

ز رستم همی مجلس آرای کرد

جهاندیده گفت این نه جای من است

به جایی نشینم که رای من است

(همان، ۳۴۳)

و صفت جهاندیده نیز در این بافت بسیار دقیق است یعنی آنکه از جهان و رسم و آیین آن خبر دارد و می‌داند این کار خلاف آیین است. و پس از گفتگویی سراسر طعن و کنایه و مجادله، هر دو دست یکدیگر را می‌گیرند و می‌فشرند؛ رستم در برابر فشار پنجه اسفندیار از جای نمی‌جنبد (همان، ۳۵۵)، اما اسفندیار نه تنها از درد چهره پر خون می‌کند که ابرو نیز درهم می‌کشد و پرتاب می‌شود (همان، ۳۵۶). هنگام خوان گستردن، اسفندیار باز هم تحقیر رستم را به رفتاری دیگر ادامه می‌دهد:

بفرمود مهتر که جام آورید

به جای می پخته، خام آورید ...

به یاد شهنشاه رستم بخورد

برآورد از آن چشمه زرد گرد

(همان، ۳۵۸ و ۳۵۹)

شراب خام و زرد، مخصوص مجالس اعیان نیست و شرابی کم‌بها و ناخوش بوده، اما اسفندیار برای رستم چنین شرابی می‌آورد. رستم نیز رسم به تأنی خوردن را مراعات نمی‌کند و یکباره آن را سر می‌کشد (شمیسا، ۱۳۸۸، ۳۶۸) و در «رفتار» هر دو، پیام‌ها و کنایاتی اینچنین مضمحل است.

و) سپهدار و شاه کابل، به نشانه عذر و پوزش و زنده‌ارخواهی از رستم، در استقبال از او، چنین رفتاری دارد:

چو چشمش به روی تهمتن رسید

پیاده شد از اسپ کو را بدید

ز سر شاره هندوی بر گرفت

برهنه شد و دست بر سر گرفت

همان موزه از پای بیرون کشید

به زاری به مژگان ز دل خون کشید

دو رخ را به خاک سیه بر نهاد

همی کرد پوزش ز کار شغاد... (همان، ۴۴۹)

از اسب پیاده شدن، دستار از سر و جامه از تن گرفتن،

دست بر سر گذاشتن، پای برهنه شدن، و چهره بر

خاک مالیدن، شش رفتاری است که بر اوج در ماندگی

و هراس شاه کابل دلالت می‌کند. پس از این نیز، وقتی

رستم عزم نخچیر می‌کند، رخس که از خطری آگاه

شده بی‌تابی و تعلل می‌کند:

همی رخس از آن خاک نو یافت بوی

تن خویش را کرد چون گرد گوی

همی جست و ترسان شد از بوی خاک

زمین را به نعلش همی کرد چاک

چنین تا بیامد میان دو چاه

نزد گام، رخس تگاور به راه... (همان، ۴۵۱)

ز) زمانی که به رستم فرخزاد خبر می‌دهند که پیکی از

سوی سعد وقاص می‌رسد:

چو رستم به گفتار او بنگرید

ز دینا سرا پرده ای برکشید

ز زربفت چینی کشیدند نخ

سپاه اندر آمد چو مور و ملخ

نهادند زرین یکی زیرگاه

نشست از برش پهلوان سپاه

نشستند ز ایرانیان شست مرد

سواران و شیران روز نبرد

به زر بافته جامه‌های بنفش

به پای اندرون کرده زرینه کفش

همه طوقداران با گوشوار

سرا پرده آراسته شاهوار ...

(همان، دفتر هشتم، ۴۲۷)

با این همه، آنگاه که پیک، «شعبه مغیره» از راه می‌رسد:

چو شعبه به بالای پرده سرای

بیامد بر آن جامه نهاد پای

همی رفت بر خاک بر خوار خوار

ز شمشیر کرده یکی دستوار

نشست از بر خاک و کس را ندید

سوی پهلوان سپه نگرید... (همان، ۴۲۷ و ۴۲۸)

و چنین رفتاری که سرشار از معنای بی‌اعتنایی و حتی

بی‌خبری از رسوم درباری و اشرافی است، در تقابل

پرتضادی با صف‌آرایی و آرایش و تزئین سپاهیان

رستم است که بسیار بجا، با اطناب در شش بیت

وصف شده است.

ناگفته پیداست که شواهد رفتارهای نمایشی در

شاهنامه بسیار است و از دلایل مهم این «بسیاری»

خاصیت دراماتیک داستان‌های شاهنامه است که زمینه

حضور چنین روش بیانی را فراهم کرده است. و این

«نمایش»، در شاهنامه اشکال متفاوت و متنوعی را

در بر می‌گیرد همچون خطاب به اشیا یا پدیده‌های

طبیعت، و وصف.

و مخاطبه با غیرانسان، در شاهنامه تنها از مقوله

استعاره مکنیه نیست، بلکه در بافت روایی و فضای

حماسی داستان‌ها، چه در خلق شخصیت‌ها و چه در

قدرت القای عاطفی و ترسیم سایه‌روشن‌های پنهان و

آشکار روحیات اشخاص و سیر حوادث و جنبه‌های

کتمان روایت، چنان جایگاه و نقشی حیاتی و مؤثر

دارد که نمی‌توان آن را در رده خطاب به شمع و نامه و

مرکب و امثال این‌ها در قصاید و غزل‌ها قرار داد و با

چنین نمونه‌هایی قیاس کرد. مثلاً گفتگوی رستم پیش

از جنگ با اسفندیار، با سلاح و جوشن غبار گرفته

کارزار (همان، دفتر پنجم، ۳۷۱) یا سخن گفتن سیاوش

با اسبش (همان، دفتر دوم، ۳۴۷) بیش از آنکه وجه

جان بخشی و کاربرد استعاری داشته باشد، «رفتارهای

نمایشی» ژرفی است که هیچ کلامی در چنین حدی از تأثیر عاطفی و معنایی، نمی‌تواند جایگزین آن شود. خاقانی در یکی از قصاید بی‌نظیرش، که در مدح بانوی شروان‌شاه گفته، شعر را خطاب به پرده سرا و هودج بانو آغاز می‌کند و تا میانه قصیده، از راه خطاب به پرده بانو را ستایش کرده است:

ای پرده معظم بانوی روزگار

وی پیش آفتاب کرم ابر سایه سار  
صحن ارم تو را و در او روح را نشست

حصن حرم تو را و در او کعبه را قرار  
هر سال اگر به نزد خلیفه برند خاص

از بهر کعبه پرده رنگین زرنگار  
آن پرده تو کز در سلطان انجم است

آویختند بر در این کعبه آشکار ...  
در سایه تو بانوی مشرق گرفته جای

دریاست در جزیره و سیمرخ در حصار ...  
(خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ۲۴۳)

با همه زیبایی و بداعتی که در قصیده او هست، این خطاب بجز آنکه زمینه تازه‌ای است برای تصاویر و مضامین نو، از ضرورتی اخلاقی برخاسته، چرا که خطاب مستقیم به بانوان سلطان، خلاف ادب بوده است. حال این خطاب را قیاس کنید با آنجا که رستم، نوמיד از گفتگوی بی‌حاصلش با اسفندیار، با پرده سرای او سخن می‌گوید:

چو رستم بیامد ز پرده سرای

زمانی همی بود بر در به پای  
به کریاس گفت ای سرای امید

خنک روز کاندلر تو بد جمشید  
همایون بدی گاه کاووس کی

همان روز کیخسرو نیک‌پی  
در فرهی بر تو اکنون بست

که بر تخت تو ناسزا بر نشست ...  
(فردوسی، ۱۳۹۱، دفتر پنجم، ۳۶۶)

این رفتار و این خطاب سراسر آمیخته به تعریض و تحقیر، چنان است که اسفندیار را وادار می‌کند تا

پیاده نزد رستم آید و پرخاش کند که «چرا تیز گشتی به پرده سرای؟» و مسلم است که اگر طرف خطاب رستم به جای پرده سرا، مستقیماً خود اسفندیار بود، نمی‌توانست چنین برانگیزنده باشد. غرض آنکه خصوصاً در تحلیل‌های سبک‌شناسی اگر این کاربرد از مخاطبه تنها در محدوده آماری «استعارت بالکنایه» لحاظ شود، نمی‌توان کارکرد و تأثیر ویژه آن را باز شناخت. چنانکه در باب شاهنامه اشاره کردیم، یکی از شیوه‌های نمایش، «وصف» است. و خاصیت کنایی وصف، در همین عدم حضور گفتار صریح و به جای آن توسل به «نمایشی» است که از سخن، حال یا واقعه‌ای حکایت می‌کند. و این دلالت‌های ضمنی خصوصاً در مقام تقابل و قیاس و با تغییر در فضا و زمینه چشمگیر می‌شود. مثلاً وصف فردوسی از فریدون و سپاهش، در انتظار ایرج، چنین است:

فریدون نهاده دو دیده به راه

سپاه و کلاه آرزومند شاه  
همی شاه را تخت پیروزه ساخت

همی تاج را گوهر اندر نشاخت  
پذیره شدن را بیاراستند

می و رود و رامشگران خواستند  
تبیره ببردند و پیل از درش

ببستند آذین همه کشورش  
(فردوسی، ۱۳۹۱، دفتر یکم، ۱۲۲)

اما پس از خبر یافتن از مرگ ایرج و دیدن سر بریده او، نمایش فضا و وصف تغییر می‌کند:

دریده درفش و نگون کرده کوس

رخ نامداران به رنگ آبنوس  
تبیره سیاه کرده و روی پیل

پراکنده بر تازی اسپانش نیل  
پیاده سپهبد پیاده سپاه

پر از خاک سر، برگرفتند راه (همان، ۱۲۳)

و قیاس میان این دو وصف، حتی با حذف ابیات میانی که درباره کشته شدن ایرج است، بر دگرگونی اوضاع و وقوع حادثه‌ای ناگوار دلالت می‌کند.

## نتیجه گیری

دلالت‌های ضمنی و وجوه کنایی در شعر، حاصل کاربرد شگردهای زبانی و صنایع بلاغی است. یکی از مهم‌ترین شگردها، که می‌تواند زمینه‌ساز ابهام و اضمحار شود و شعر را به بیانی غیرمستقیم و کنایی بدل کند، کاربرد نمایش است. نمایش، معنا و عاطفه را نه صریح و عریان، که از رهگذر کنایه و به شیوه‌ای ضمنی تصویر می‌کند، و گستره‌ای وسیع از زبان بدن و احوال جسمی و روحی تا انواع کنش‌ها و واکنش‌ها و وصف را در برمی‌گیرد. در این میان، شاهنامه، به مثابه متنی که سرشار از احوال انسانی است و در آن تقابل میان آدمی با خویش و دیگری و دیگران، نمودی چشمگیر دارد، از شگرد نمایش و امکانی که در گریز از صراحت پدید می‌آورد، بسیار بهره برده است. حضور انواع نمایش و نمودهای کنش و وصف در شاهنامه، نه تنها به داستان‌ها و شخصیت‌ها قابلیت و ظرفیت تفسیرپذیری بیشتری می‌بخشد، بلکه داستان و سیر روایی حوادث را از جنبش و تحرکی نیرومند سرشار می‌کند، تا بدان‌جا که می‌توان یکی از ویژگی‌های امتیازبخش شاهنامه را در قیاس با آثار و منظومه‌های نظیر آن، حضور موثر و اغلب درخشان شگردهای نمایشی دانست؛ حضوری که فارغ از تأثیر عاطفی و قدرت بلاغی، این متن حماسی را گاه‌گاه در طراز و طرز درام قرار می‌دهد.

پی‌نوشت:

- ۱- Literariness
- ۲- Longinus
- ۳- Horatius
- ۴- Ironic
- ۵- Dante alighieri
- ۶- Samuel Johnson
- ۷- William Wordsworth
- ۸- Stephane Mallarme
- ۹- Robert Frost
- ۱۰- Sigmund schiomo freud
- ۱۱- Bendetto Croce
- ۱۲- Rene Wallek
- ۱۳- Northrop Frye
- ۱۴- بعدها رومن یاکوبسن (۱۹۸۲م) این نظر را با طرح دو قطب استعاری و مجازی زبان، شرح و بسط داد (نک: صفوی، ۱۳۸۰، ۹۷).
- ۱۵- Roland Barthes
- ۱۶- Denotation
- ۱۷- Conotation
- ۱۸- برای آگاهی از تفصیل شرح او ← سجودی، فرزاد (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: قصه، چاپ دوم.
- ۱۹- First- Order
- ۲۰- Second-Order
- ۲۱- Phonology
- ۲۲- Lexico Grammer
- ۲۳- Semantic
- ۲۴- Body Language
- ۲۵- Non Verbal Communication
- ۲۶- Albert Mihrabian
- ۲۷- Birduhistell
- ۲۸- در این زمینه از این مقاله استفاده کرده‌ایم: «نمود ایما»، علی محمدی، مجله ادب فارسی، پاییز و زمستان، ۱۳۹۰
- ۲۹- Dramatic
- ۳۰- Performance
- ۳۱- Gustave Flaubert
- ۳۲- Ernest Miller Hemingway
- ۳۳- و نگاه کنید به مقاله «تن‌کامه سسرایی در ادب پارسی» دکتر جلال خالقی مطلق، ایران‌شناسی، سال هشتم، بهار ۱۳۷۵
- ۳۴- تذکری است شفاهی از شادروان دکتر مظفر بختیار.

## فهرست منابع:

- ادگار، اندرو؛ سجویک، پیتر (۱۳۸۷)، **مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه
- اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۳۵۴)، **گرشاسنامه**، به کوشش حبیب یغمایی، تهران: بروخیم
- اسلین، مارتین (۱۳۷۹)، **نمایش چیست**، ترجمه شیرین تعاونی، تهران: انتشارات نمایش
- انوری، علی بن محمد (۱۳۷۶)، **دیوان**، دو جلد، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی
- باطنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، «دو شیوه زبان‌شناسی»، در مجله فرهنگ، شماره ۱۰
- پیز، آلن (۱۳۸۸)، **زبان بدن**، ترجمه سعیده زنگنه، تهران: نشر جانان
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۰)، «حافظ‌شناسی: خودشناسی»، در درباره حافظ، تهران: مرکز نشر دانشگاهی
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۷۵)، **دیوان**، دو جلد، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۰)، «معنا، نامعنا و کثرت معنا»، در مجله بیدار، شماره ۸
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر قصه
- سعدی، مصحح‌بن عبدالله (۱۳۸۲)، **کلیات**، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات زوار
- سوسور، فردینان دو (۱۳۸۲)، **دوره زبان‌شناسی عمومی**، ترجمه کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس
- سیدحسینی، رضا (سرپرست) (۱۳۸۱)، **فرهنگ آثار**، جلد چهارم، تهران: انتشارات سروش
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: موسسه انتشارات آگاه
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، **بیان**، تهران: نشر میترا
- صفوی، کورش (۱۳۸۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد دوم: شعر، تهران: انتشارات سوره مهر
- ضیمران، محمد (۱۳۸۳)، **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، تهران: نشر قصه
- طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۲)، **اساس الاقتباس**، به تصحیح مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۸)، **معیارالشعار**، به کوشش جلیل تجلیل، تهران: انتشارات سنایی
- عنصری، حسن بن احمد (۱۳۶۳)، **دیوان**، به کوشش سید محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانه سنایی
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، **تحلیل نقد**، ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات مروارید
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۸۰)، **دیوان**، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات زوار
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۷)، **شاهنامه**، به کوشش جلال خالقی مطلق، ۸ دفتر، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲)، **دستور مفصل امروز**، تهران: انتشارات سخن
- کروچه، بندتو (۱۳۷۶)، **شعر و زیبایی‌شناسی**، گزارش احمد سمیعی گیلانی، مجله نامه فرهنگستان، شماره ۱۱
- لونگینوس (۱۳۷۹)، **در باب شکوه سخن**، ترجمه رضا سیدحسینی، تهران: نگاه
- محمدی، علی (۱۳۹۰)، «نمود ایما»، در مجله ادب فارسی، پاییز و زمستان، شماره ۷ و ۸
- مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۴)، **مثنوی معنوی**، تصحیح و طبع رینولد نیکلسون، تهران: انتشارات دوستان

- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶)، کلیات شمس، بر اساس چاپ بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات هرمس
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، عناصر داستان، تهران: انتشارات سخن
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۶)، سبک‌های اجرایی در تئاتر معاصر جهان، تهران: دفتر نشر آثار هنری
- ولک، رنه؛ وارن، آوستن (۱۳۷۳)، نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد. پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی
- Abrams.M.H (1999) A glossary of literary terms, 7th ed. Boston: heinle, print.
- Lacoff, robin tolmach (1990) Talking Power: the politics of language in our lives. New York: Basic.

