Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116

https://jwica.ut.ac.ir/

Journal of Women in Culture and Art

(JWICA)

Vol. 15, No. 1, Spring 2023, 93-118

doi **10.22059/JWICA.2022.344741.1802**

Studying the Social Identity of Women in the Heroic Section of Ferdowsi Shahnameh: Based on Goffman's Sociological Perspective

Fahimeh Maleki Mareshk[1]| Abolghasem Ghavam[2]✉| Homa Zanjanizadeh[3]

1. PhD Student of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. Email: maleki.fahime@gmail.com

2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. Email: ghavam@um.ac.ir

3. Assistant Professor, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. Email: homa009@yahoo.com

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
19 June 2022

Accepted:
26 September 2022

Keywords:
Women, Social identity; Ferdowsi Shahnameh; Theatrical performance.

Abstract

The purpose of the current research article is to investigate women's social identity in Ferdowsi's Shahnameh based on Irving Goffman's theory or play performance. The theory based on the view that individuals play a role for their audience to present and keep the desired image of themselves to others in the society. Thus, the community stage is like the theater stage, in which people perform in interaction with each other The source is Ferdowsi's Shahnameh—edited by Khaleghi Motlagh. The research method is qualitative, and the technique used is content analysis. The research framework is a conceptual model. To analyze women's social identity, we used theatrical performance concepts, front stage, and venue. The results of the present study show that women in the heroic part of Shahnameh look to achieve a superior social identity by performing dramatic actions. To achieve this goal, they present the desired image of themselves and control the actions of others, and they use clothing and ornaments, gestures, and verbal articulations. In the heroic part of Shahnameh, women try to have a good relationship with famous and influential men to gain and keep their social identity. By performing dramatic actions and marrying and bonding with Iranian heroes and princes, they were in pursuit of achieving a superior social identity.

How To Cite: Maleki Mareshk, Fahimeh, Ghavam, Abolghasem, & Zanjanizadeh, Homa (2023). Studying the Social Identity of Women in the Heroic Section of Ferdowsi Shahnameh: Based on Goffman's Sociological Perspective. *Women in Culture & Art*, 15(1), 93-118.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر
سال ۱۵، شمارهٔ ۱
بهار ۱۴۰۲، ۹۳-۱۱۸

بررسی هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامهٔ* فردوسی برمبنای دیدگاه جامعه‌شناختی گافمن

فهیمه ملکی مارشک[۱] | ابوالقاسم قوام[۲]✉ | هما زنجانی‌زاده[۳]

۱. دانشجوی دکتری ادبیات حماسی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: maleki.fahime@gmail.com
۲. دانشیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: ghavam@um.ac.ir
۳. استاد دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: homa009@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴ تیر ۱۴۰۱

تاریخ پذیرش:
۲۰ شهریور ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی:
اجرای نمایشی، زنان، شاهنامهٔ فردوسی، کنش متقابل، نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن، هویت اجتماعی.

چکیده

هدف این مقاله، بررسی هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی با توجه به مفهوم‌های مطرح‌شده در نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن است. این نظریه بر این پایه استوار است که افراد در جامعه به‌منظور ارائه و حفظ تصویری دلخواه از خود به دیگران، برای مخاطبان خود نقش بازی می‌کنند؛ بنابراین جامعه، شبیه صحنهٔ تئاتر است که در آن، افراد در کنش متقابل با یکدیگر، به اجراهای نمایشی می‌پردازند. متن پژوهش، *شاهنامهٔ* فردوسی تصحیح جلال خالقی مطلق است. روش تحقیق، کیفی و فن مورد استفاده، تحلیل محتوا است. چارچوب تحقیق، مدل مفهومی است. از مفهوم‌های اجرا، جلوی صحنه، محیط و نمای شخصی برای تحلیل هویت اجتماعی زنان استفاده شده است. این پژوهش نشان می‌دهد زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه* با اجرای نمایش در پی کسب هویت اجتماعی برتر هستند و برای رسیدن به این هدف و نشان‌دادن تصویری دلخواه از خود به دیگران و کنترل کنش طرف مقابل، از پوشش و زیور، رفتارها، حرکت‌ها و سخنان استفاده می‌کنند. خودی که با بررسی اجرای نمایشی زنان آشکار می‌شود، «خود» ممتاز و متفاوتی است که آنان می‌کوشند به نمایش بگذارند و به‌وسیلهٔ آن توسط دیگران شناخته شوند. این «خود» بخشی از هویت اجتماعی آنان را آشکار می‌کند.

استناد به این مقاله: ملکی مارشک، فهیمه، قوام، ابوالقاسم و زنجانی‌زاده، هما (۱۴۰۲). بررسی هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی برمبنای دیدگاه جامعه‌شناختی گافمن. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵(۱)، ۹۳-۱۱۸.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

مقدمه

هویت، تصویری ذهنی برای شناخت است؛ تصویری که از خود یا افراد دیگر در ذهن، ایجاد می‌شود. هویت هر فرد، دستاورد نگاه و تصور فرد از خود و نیز نگاه دیگران به او است. هویت را می‌توان در ویژگی‌هایی یافت که هر فرد را یگانه و متمایز می‌کنند. این ویژگی‌ها فرد را از دیگران جدا می‌کند یا در یک گروه دارای ویژگی‌هایی همانند می‌گذارد. مفهوم هویت در جامعه‌شناسی، چندسویه است و جامعه‌شناسان از دو سویهٔ هویت اجتماعی و فردی سخن می‌گویند. هویت اجتماعی، تمام چیزهایی را دربردارد که به فرد در یک گروه و در جامعه، برتری و تمایز می‌بخشد. چنین خصوصیاتی، افراد را براساس همانندی‌های آن‌ها در یک گروه جای می‌دهد. ویژگی‌های دیگر نیز تمایزبخش است که افراد را از دیگر گروه‌ها و دسته‌ها جدا می‌سازد.

دیدگاه کنش متقابل نمادین، یکی از دیدگاه‌های جامعه‌شناختی معاصر است که به بررسی رفتار انسانی و رابطهٔ فرد و جامعه می‌پردازد. اروینگ گافمن از پیروان مکتب کنش متقابل نمادین شناخته می‌شود. مبنای دیدگاه‌های این مکتب، بررسی «هویت اجتماعی» است. گافمن نظریهٔ نمایشی خود را در کتابش با نام *نمود خود در زندگی روزمره* بیان کرده است. او در این کتاب، ارتباط‌ها و رفتارهای روزانهٔ افراد در زندگی را به اجرای نمایش در صحنهٔ تئاتر مانند کرده است. در نگاه او، افراد در طول زندگی به‌گونه‌ای با هم در پیوند، کنش و واکنش هستند که گویا زندگی صحنهٔ تئاتر و دیگران تماشاگران این صحنه هستند. افراد با اجرای نمایش در کنش‌های روزانه می‌کوشند بر دیگران تأثیر بگذارند و آن‌ها را وادار به انجام کنش‌های دلخواه کنند. برای تحلیل هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه*، در این پژوهش از مفهوم‌های تعریف‌شده توسط گافمن استفاده شده است.

مسئلهٔ هویت همواره در طول تاریخ مهم و قابل‌توجه بوده است. زنان نیز مانند مردان همواره در پی کسب هویت برای خویش بوده‌اند. در تعریف گافمن، «هویت» افراد حاصل اجراهای نمایشی آن‌ها در برابر دیگران است. خودی که با بررسی اجراهای نمایشی افراد آشکار می‌شود، خودی است که آن‌ها سعی دارند به نمایش بگذارند و به‌وسیلهٔ آن شناخته شوند. به‌نظر می‌رسد بخشی از هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه* با شناسایی و تحلیل اجراهای نمایشی آنان آشکار می‌شود. بررسی هویت اجتماعی زنان در شاهنامهٔ فردوسی با توجه به مفاهیم مطرح‌شده در نظریهٔ نمایشی گافمن، مسئله‌ای است که تاکنون به آن توجه نشده است. در این پژوهش، براساس مفاهیم کلیدی هویت اجتماعی، اجرای نمایشی، مدیریت تأثیرگذاری، جلوی صحنه، پشت‌صحنه، محیط و نمای شخصی در نظریهٔ نمایشی گافمن، تأثیر اجراهای نمایشی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه* بر هویت اجتماعی آن‌ها را تحلیل می‌کنیم.

پیشینهٔ پژوهش

منابع مرتبط با موضوع پژوهش در دو دسته جای دارند. پژوهش‌هایی که به بیان نظرات گافمن در سطح توصیف و ترجمه پرداخته‌اند و پژوهش‌هایی که با استفاده از نظریات گافمن به تحلیل متون ادبی پرداخته‌اند. از بین پژوهش‌هایی که در زمینهٔ نظریهٔ نمایشی گافمن تاکنون انجام شده، کتاب‌ها و مقاله‌های علمی–پژوهشی که مرتبط با پژوهش حاضر هستند و در ساخت چارچوب مفهومی پژوهش و در انجام این پژوهش از آن‌ها استفاده شده، به‌طور خلاصه معرفی می‌شوند.

در دستهٔ نخست، علی قوتی سفیدسنگی و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل فرانظری نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن» به‌طور جامع به معرفی و تحلیل نظریهٔ نمایشی گافمن پرداخت. این مقاله بر نظریهٔ نمایشی گافمن تمرکز کرد و تحلیلی همه‌جانبه از مفاهیم این نظریه ارائه کرد. تعریف مفهوم پشت‌صحنه از این پژوهش برگرفته شده است. دو اثر از گافمن نیز در سال ۱۳۸۶ و ۱۳۹۱ به ترجمهٔ مسعود کیان‌پور منتشر شدند: *داغ ننگ و نمود خود در زندگی روزمره*. دومین کتاب، مهم‌ترین نظریهٔ او یعنی «نظریهٔ نمایشی» را معرفی می‌کند. در تعریف مفهوم اجرا، مدیریت تأثیرگذاری، جلوی صحنه، محیط و نمای شخصی از کتاب *نمود خود در زندگی روزمره* برگرفته شده است.

در دستهٔ دیگر، مریم حسینی و مژده سالارکیا در مقالهٔ «تحلیل رمان *رؤیای تبت* براساس استعارهٔ نمایشی نظریهٔ گافمن»، به تحلیل اجراهای نمایشی شخصیت‌های رمان براساس نظریهٔ گافمن پرداختند. در پژوهش حاضر، از این مقاله برای تحلیل متن *شاهنامه* با توجه به مفهوم‌های نظریهٔ نمایشی گافمن استفادهٔ فراوانی صورت گرفت.

تنها مورد استفاده از دیدگاه گافمن در *شاهنامهٔ* فردوسی، توسط سید علی قاسم‌زاده (۱۳۹۵) در بخشی از مقالهٔ «بازخوانی روان‌شناختی–جامعه‌شناختی بخش پهلوانی *شاهنامه* برمبنای نظریهٔ داغ ننگ گافمن» صورت گرفت. قاسم‌زاده در این مقاله به تحلیل هویت اجتماعی خواهران جمشید، سودابه و خواهران گشتاسب پرداخت و به اثر داغ ننگ در ازدواج، اسارت و عشق ممنوع بر هویت اجتماعی آن‌ها به‌طور مختصر و گذرا اشاره کرد.

در پژوهش‌های یادشده، مسئلهٔ هویت اجتماعی زنان در شاهنامهٔ فردوسی و مفهوم اجرای نمایشی در هویت آنان بررسی نشده و این پژوهش کاری نو در زمینهٔ مطالعات زنان و نیز پژوهش‌های مربوط به زنان در *شاهنامه* است.

روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش، کیفی و فن مورد استفاده، تحلیل محتوا است. در تحلیل محتوا، اسناد بررسی می‌شوند. سند در پژوهش حاضر، *شاهنامهٔ* فردوسی تصحیح خالقی مطلق است. در روش کیفی، مدل تحقیق مفهومی است. این مدل براساس مفاهیمی ساخته می‌شود که می‌تواند برگرفته از پیشینهٔ تحقیق یا مفاهیمی از نظریه‌های گوناگون یا مفهومی باشد که خود محقق

می‌سازد. با توجه به مدل مفهومی ساخته‌شده، برای شناخت هویت زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه*، ابیات مربوط به زنان انتخاب و هویت اجتماعی زنان با استفاده از مفاهیم مدل مفهومی، تحلیل و بررسی شده است. جمع‌آوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

چارچوب مفهومی پژوهش

هویت اجتماعی: جامعه‌شناسان به هویت اجتماعی گسترده‌تر از هویت فردی پرداخته‌اند. برمبنای همانندی‌های میان افراد و جای‌گرفتن آن‌ها در گروه‌های گوناگون با ویژگی‌های یکسان، افراد دارای هویت اجتماعی می‌شوند. گیدنز در برابر هویت فردی، هویت اجتماعی را این‌گونه تعریف می‌کند: «هویت اجتماعی مجموعهٔ ویژگی‌هایی است که یک گروه را از گروه‌های دیگر متمایز می‌کند. افراد براساس شباهت‌ها با هم در گروه‌هایی دسته‌بندی می‌شوند. هویت اجتماعی به معنای ویژگی‌هایی است که از طرف دیگران به یک فرد نسبت داده می‌شود. این ویژگی‌ها را می‌توان نشانه‌هایی تلقی کرد که بیان‌کنندهٔ این است که هر شخص معینی، چه کسی است» (گیدنز، ۱۳۸۶: ۴۶).

هویت اجتماعی تمام چیزهایی را دربردارد که به فرد در گروه و در جامعه والایی و تمایز می‌بخشند؛ ویژگی‌هایی که افراد را برمبنای همانندی با هم در یک گروه جای می‌دهند و دیگر ویژگی‌های تمایزبخشی که افراد را از دیگر گروه‌ها و دسته‌ها جدا می‌سازد. برمبنای به این تعریف، هویت اجتماعی دارای سویه‌های گوناگون است. با توجه به تعریف گافمن از هویت اجتماعی، بخشی از هویت اجتماعی افراد در تعامل با دیگران و انجام کنش های نمایشی در برابر آن‌ها با توجه به تصویر دلخواهی که هر فرد دوست دارد از خود به نمایش بگذارد، جلوه‌گر است.

کنش متقابل: کنش متقابل نمادین، به سنت فکری آمریکایی مربوط می‌شود که بر این اعتقاد است که قدرت عاملیت فردی در برابر ساخت‌های اجتماعی قرار می‌گیرد (Robertson, Ritzer, & Smart, 2001: 217). یکی از مفاهیم مهم جامعه‌شناختی برای تبیین هویت اجتماعی افراد، مفهوم «کنش متقابل»[1] است. تنهایی (۱۳۷۷: ۴۵۱) کنش متقابل را تأثیر متقابل افراد بر کنش‌های یکدیگر می‌داند، وقتی در حضور فیزیکی بلاواسطهٔ هم قرار دارند: «کنش متقابل شامل تمام تعاملاتی است که در هر مناسبت خاص، وقتی مجموعهٔ مشخصی از افراد در حضور مستمر یکدیگر قرار دارند رخ می‌دهد. کنش متقابل اجتماعی، فرایندی است که انسان در آن به کمک تفسیر، رفتار و سلوک خویش را در برابر دیگران شکل می‌دهد و یا سلوک خود را در برابر دیگران و یا موقعیت اجتماعی می‌سازد.»

1. Interaction

نظریهٔ نمایشی گافمن: در مدل نمایشی گافمن، کنش اجتماعی یک نمایش است. دیدگاه جامعه‌شناختی گافمن بر این پایه استوار است که افراد در جامعه با هدف ایجاد و نگهداری تصویر دلخواه از خود در نگاه دیگران، برای مخاطبان خود نقش بازی می‌کنند: «گافمن معتقد است وقتی ما افراد را بازیگران یک صحنه درنظر بگیریم، کنش‌های روزمرهٔ ما بهتر فهمیده می‌شوند. وقتی بازیگران نقش‌هایی را بازی می‌کنند، از موقعیت، لباس و نمادهایی استفاده می‌کنند که امتیاز بیشتری به‌دست آورند و به خودهای باارزشی دست یابند. گافمن در کتاب *نمود خود در زندگی روزمره* این مسئله را طرح کرده است» (Erving, Charles, & Ann, 1997: 220).

گافمن «خود» را برابر با «هویت» بیان می‌کند و در توضیح کوشش افراد برای هویت‌یابی، تلاش آن‌ها را برای ساخت تصویر دلخواه از خود در ذهن دیگران معرفی می‌کند: «گافمن معتقد است که کنشگران برای حفظ تصویر خود در مقابل مخاطبانشان، به اجرای نقش روی می‌آورند. نقش‌ها درواقع همان تصاویر آرمانی هستند که کنشگران می‌خواهند از خود نشان دهند» (ریتزر، ۱۳۸۶: ۲۹۲).

مدیریت تأثیرگذاری[1]: در اندیشهٔ گافمن، افراد در جامعه به‌گونه‌ای با هم در کنش هستند که گویا در حال بازی و اجرای نقش روی صحنهٔ نمایش قرار دارند. افراد از این اجراهای نمایشی استفاده می‌کنند تا تأثیرهایی را که در ذهن فرد مقابل می‌گذارند، هدایت کنند. گافمن این کنش آگاهانه را مدیریت تأثیرگذاری نام‌گذاری کرده است. به نظر او افراد آگاهانه می‌کوشند تا با اجرای خود دیگران را متأثر کنند:

«مدیریت تأثیرگذاری در راستای محافظت در برابر یک مجموعه از کنش‌های غیرمنتظره، نظیر ادعاهای ناخواسته، مزاحمت‌های نابهنگام و خطاهای آشکار و کنش‌های خواسته‌ای نظیر صحنه‌سازی عمل می‌کند. در اجرای نمایش، فرد طوری عمل می‌کند که دانسته یا ندانسته خود را ابراز کند و دیگران نیز به‌نوبهٔ خود به‌نوعی از وی متأثر می‌شوند. صرف‌نظر از نیت فرد و انگیزه‌ای که آن را موجب می‌شود، به سود اوست که رفتار دیگران را کنترل کند و حضار را به سمتی سوق دهد که رفتارشان را به شکلی ارادی، مطابق با نقشهٔ وی انجام دهند» (گافمن، ۱۴۰۰: ۱۴).

اجرا: گافمن در دیدگاه تئاتر خود، تعامل و کنش‌های متقابل بین افراد را به صحنهٔ نمایش تشبیه کرده و برای بیان نظریهٔ خود از دو مفهوم نمادین «جلوی صحنه»[2] و «پشت‌صحنه»[3]

1. impression management
2. front
3. back

استفاده کرده است. واژهٔ «اجرا»[1] برای همهٔ فعالیت‌های فرد هنگامی‌که در حضور گروه ویژه‌ای از مشاهده‌گران است و تأثیرهایی روی آن‌ها می‌گذارد، به‌کار می‌رود: «آن بخش از اجرای شخص که معمولاً به یک شیوهٔ عمومی ثابت ارائه می‌شود و تعریف‌کنندهٔ موقعیت است، برای کسانی که اجرا را مشاهده می‌کنند، جلوی صحنه نام‌گذاری می‌شود. جلوی صحنه عبارت است از تجهیزات بیانی ثابتی که فرد عمداً یا سهواً در خلال اجرایش به‌کار می‌گیرد» (همان: ۳۴).

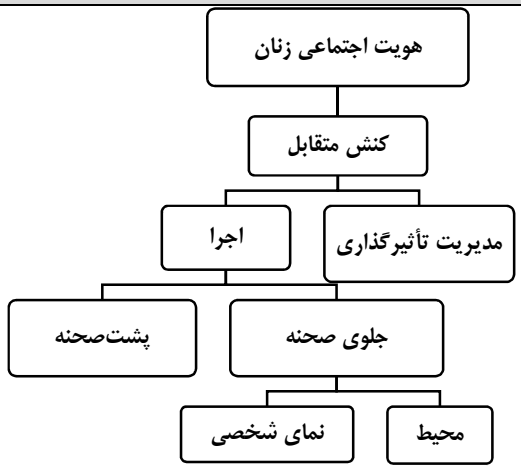
محیط و نمای شخصی: اجزای صحنه اجرای نمایش توسط گافمن به دو دسته جلوی صحنه و پشت‌صحنه تقسیم می‌شود. جلوی صحنه، همهٔ چیزی است که فرد برای تأثیرگذاری بر طرف مقابل تدبیر اندیشیده و فراهم آورده است. جلوی صحنه به دو بخش محیط و نمای شخصی تقسیم می‌شود: «محیط[2] عبارت است از اثاثیه، دکور، طراحی فیزیکی و دیگر اقلام پس‌زمینه‌ای که منظره و فضای صحنه را برای اجرای کنش در داخل، جلو یا روی آن فراهم می‌کنند (همان). اگر کلمهٔ محیط را برای بخش‌های صحنه‌ای تجهیزات بیانی به‌کار ببریم، می‌توان اصطلاح «نمای شخصی»[3] را برای دیگر اقلام تجهیزات بیانی به‌کار برد. اقلامی که ما به شکلی بسیار نزدیک با خود شخص مجری در ارتباط می‌دانیم و طبیعتاً انتظار داریم او را هرجا که می‌رود، همراهی کنند. اقلام زیر را می‌توان بخشی از نمای شخصی تلقی کرد: نشان‌های مقام یا رتبه، لباس، جنس، سن، ویژگی‌های قومی، جثه و قیافه، حالت بدن، عادات کلامی، حالت‌های چهره، حرکات بدن و...» (همان: ۳۶).

پشت‌صحنه: در ورای هر کنش، مفهوم انتزاعی دیگری وجود دارد که گافمن از آن به پشت‌صحنه تعبیر می‌کند. در هر اجرا، پشت‌صحنه‌ای وجود دارد که بازیگران می‌توانند نقش‌هایشان را کنار بگذارند و خودشان باشند: «پشت‌صحنه جایی است که انواع کنش‌های غیررسمی ممکن اتفاق بیفتد. ایفاکنندگان باید اطمینان داشته باشند که هیچ‌یک از افراد جلوی صحنه در پشت‌صحنه ظاهر نمی‌شوند» (سفیدسنگی و همکاران، ۱۳۹۹: ۶۸).

مدل مفهومی پژوهش

با توجه به پیشینهٔ پژوهش و مفاهیم استفاده‌شده از نظریهٔ نمایشی گافمن، مدل مفهومی پژوهش به شکل نمودار ۱ است.

1. Performance
2. setting
3. personal front



نمودار ۱. مدل مفهومی پژوهش

پرسش‌های پژوهش

۱. اجراهای نمایشی زنان در *شاهنامه* با توجه به مفهوم‌های دیدگاه نمایشی گافمن کدام‌اند؟
۲. محیط و نمای شخصی در اجراهای نمایشی زنان در *شاهنامه* چیست؟
۳. اجراهای نمایشی زنان چگونه مایهٔ کسب هویت اجتماعی برای آنان می‌شود؟

در تحلیل‌ها، بیت‌های مربوط به اجرای نمایش زنان، در دو دسته مشخص شده و با آشکارکردن نمای شخصی و محیط، بخشی از هویت اجتماعی آنان مشخص شود. ارجاع‌ها به *شاهنامه* با نام داستان و شمارهٔ بیت در آن داستان آمده است. داستان زندگی هریک از زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه*، کوتاه بیان شده است.

یافته‌های پژوهش

بررسی اجرای نمایش در هویت زنان در بخش پهلوانی شاهنامه

اجرای نمایش زنان در *شاهنامه* با توجه به انگیزه و هدف آن‌ها در دو دسته بررسی می‌شود: ۱. اجرای نمایش با انگیزهٔ پاسداری از خود، خانواده یا مردم سرزمین؛ ۲. اجرای نمایش با انگیزهٔ عشق.

اجرای نمایش با انگیزهٔ پاسداری از خود، خانواده یا مردم سرزمین

دسته ای از اجراهای نمایش زنان با انگیزهٔ پاسداری از خود یا دیگران انجام می شوند. سیندخت با نام فرستاده وارد کاخ سام می‌شود و می‌کوشد بر او تأثیر بگذارد تا فرزند و مردم سرزمینش در امان باشند. گردآفرید، سپاه دشمن و سهراب را برای پاسداری از مرز ایران می فریبد. هردو این زنان در برابر کنش افراد مقابل خود، دست به اجرای نمایش می‌زنند.

الف) سیندخت

نقش سیندخت در داستان زال و رودابه از آنجا آغاز می‌شود که با هوشیاری مادرانهٔ خود، از رفت‌وآمد کنیزی در کاخ به فکر فرو می‌رود. رودابه را نزد خود فرامی‌خواند و از او می‌خواهد تا راز دل به مادر بگوید. رودابه پرده از عشقی که به زال دارد، برمی‌دارد. سیندخت داستان را به مهراب می‌گوید. مهراب، خروشان فریاد برمی‌آورد که تو را همراه با دختر ناپاکت، خواهم کشت. سیندخت به نرمی با او سخن می‌گوید و چارهٔ کار را در رفتن نزد پدر زال می‌بیند. به رودابه نیز پند می‌دهد تا نزد پدر برود و درخواست موافقت کند. مهراب، راهنمایی سیندخت و خواهش رودابه را می‌پذیرد. سیندخت لشکریان را فرامی‌خواند، کاروانی از هدایا آماده می‌کند و راهی کاخ سام می‌شود و از سام پیمان می‌خواهد تا او و حکومتش از بدگمانی شاه و خطر لشکریانش در امان باشند. سرانجام با تدبیرهای هوشمندانه و مادرانهٔ سیندخت، رودابه و زال می‌توانند در صلح و دوستی بین دو کشور با هم پیمان ازدواج ببندند (مهذب، ۱۳۷۴: ۴۵).

اجرای سیندخت: هویت اجتماعی سیندخت در دو نقش شاهبانو و مادری زیبا و خردمند، برجسته و آشکار است. چالشی که او در داستان زال و رودابه با آن روبه‌رو می‌شود، هراس از بدنام شدن دختر و نابودی فرزند و مردم سرزمینش به دست دشمن است. زال، پهلوانی از کشور دشمن و خواستگار رودابه است. نخستین حضور سیندخت در شاهنامه پس از دیدار با زن پیام‌رسان بین زال و رودابه و بدگمان‌شدن به او است:

چو آن جامه‌های گرانمایه دید — هم از دست رودابه پیرایه دید
در کاخ بر خویشتن بربست — از اندیشگان شد بکردار مست
(داستان منوچهر: ۷۲۸-۷۲۹)

این بیت‌ها پشت‌صحنهٔ اجرای سیندخت را به خواننده نشان می‌دهد؛ پشت‌صحنه‌ای که جز فردوسی هیچ کس در آن نیست. سیندخت ناتوانی های خود را پشت چهرهٔ کاردان و نیرومندی که از خود به نمایش می گذارد، پنهان می کند. نخستین اجرای سیندخت در برابر رودابه است. پس از دیدار با زن پیام‌رسان، رودابه را نزد خود فرامی‌خواند و اجرای نمایش را آغاز می‌کند:

بفرمود تا دخترش رفت پیش — همی دست برزد به رخسار خویش
دو گل را به دو نرگس خواب دار — همی شست تا شد گلان آب دار
به رودابه گفت ای سرافراز ماه — گزین کردی از ناز بر گاه چاه
چه ماند از نکو داشتن در جهان — که ننمودمت آشکار و نهان
ستمگر چرا گشتی ای ماه روی — همه رازها پیش مادر بگوی
(همان: ۷۳۰-۷۳۷)

سیندخت برای وادارکردن رودابه به رازگشایی، دست به اجرای نمایش می‌زند و موفق می‌شود بر رودابه تأثیر بگذارد و از راز دخترش آگاه شود. پس از این دیدار و اجرای سیندخت، شاهد پشت‌صحنهٔ اجرای او هستیم:

چنان دید دخترش را در نهان — کجا نشنود پند کس در جهان
بیامد به تیمار و تنها بخفت — همی پوست بر تنش گفتی بکفت
(همان: ۷۵۹-۷۶۰)

اجرای دیگر سیندخت در نقش مادر رودابه و شاهبانوی کابلستان در برابر همسرش مهراب است. پس از سخن‌گفتن با رودابه، زال را همسری شایسته برای او می‌بیند و برای به‌دست‌آوردن خشنودی مهراب، دست به اجرای نمایش در برابر او می‌زند. سیندخت در اجرای نمایش این می‌کوشد تا از هویت اجتماعی خویش در جایگاه شاهبانو و همسری مهراب نگهداری کند. او سیمای زنی نیرومند و خردمند را از خود در برابر مهراب نمایش می‌دهد و مهراب را خشنود به پیوند میان زال و رودابه می‌کند. پس از اینکه از سخن‌گفتن با رودابه اندوهگین برمی‌گردد، مهراب به دیدنش می‌آید و چرایی پژمردگی‌اش را جویا می‌شود. سیندخت برای آغاز گفت‌وگو با مهراب و بیان چالش، از داستان و مثل کمک می‌گیرد:

گرانمایه سیندخت را خفته دید — رخش پژمریده دل آشفته دید
بپرسید و گفتش چه بودت بگوی — چرا پژمریدی چو گلبرگ روی
چنین داد پاسخ به مهراب باز — که اندیشه اندر دلم شد دراز
خرد یافته موبد نیک‌بخت — به فرزند زد داستان درخت
زدم داستان تا ز راه خرد — سپهبد به گفتار من بنگرد
(داستان منوچهر: ۷۷۷-۷۸۱)

سپس از رفتارها و ژست کمک می گیرد تا بر تأثیر سخن خود بیفزاید. سرش را پایین می‌اندازد و گریه‌کنان سخنانش را ادامه می‌دهد. با گفتن از خواربودن دنیا به او یادآور می‌شود که دنیا همسو با خواست ما نمی‌گردد. پس از این سرآغاز، داستان رودابه و زال را بیان می‌کند. شیوهٔ بیانش هوشمندانه است. می‌گوید زال، پنهانی برای رودابه دام نهاده و دل روشن رودابه را برده است. با گفتن این سخن، به‌طور تلویحی رودابه را از گناه بری می‌کند و زال را گناهکار نمایش می‌دهد. پیشنهادش به مهراب، یافتن راه چاره‌ای است؛ چرا که رودابه پندپذیر نخواهد بود. تمام سخنان سیندخت برای آماده‌کردن ذهن مهراب و پذیرفتن رای رودابه است:

فروبرد و سرو سهی داد خم — به نرگس گل سرخ را داد نم
که گردون بسر بر چنان نگذرد — که ما را همی باید ای پرخرد

چنـان دان کـه رودابـه را پورسـام نهـانی نهـاده‌سـت هرگونـه دام
ببـرده‌سـت روشـن دل او ز راه یکـی چـاره‌مـان کـرد بایـد نگـاه
(همان: ۷۸۱-۷۸۴)

پس از این، مهراب برآشفته می شود و بیم جان رودابه در میان است. سیندخت بـرای کنتـرل کنش مهراب و مدیریت تأثیرگذاری‌اش بر او، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. همـان دم از جا برمی‌خیزد و مهراب را در آغوش می‌کشد و می‌کوشد با سخنان و رفتارش او را وادار بـه پذیرش این رویداد کند:

چو آن دید سیندخت بـر پـای جسـت کمـر کـرد بـر گردگـاهش دو دسـت
چنین گفـت کـز کهتـر اکنـون یکـی سـخن بشـنو و گـوش دار انـدکی
(داستان منوچهر: ۷۸۹-۷۹۰)

سیندخت با هوشمندی سرشارش با کمک رفتـار، لحـن مناسـب و سـخنان خـود مـی توانـد خشنودی مهراب را به‌دست آورد. از او پیمان می‌گیرد که جان رودابه در امان باشد و به او آسـیبی نرسد و مهراب با او پیمان می‌بندد. پس از این، شـاهد پشـت‌صـحنهٔ اجـرای سـیندخت در برابـر مهراب هستیم. در ایـن پشـت صـحنه، رودابـه نیـز حضـور دارد. سـیندخت شـادی خـویش را از خشنودی مهراب برای ازدواج رودابه و زال، در برابر مهراب پنهان می‌کند و نزد رودابـه بـا چهـرهٔ دیگری از سیندخت روبه‌رو هستیم:

چو بشـنید سـیندخت سـر پـیش اوی فروبـرد و بـر خـاک بنهـاد روی
بـر دختـر آمـد پـر از خنـده لـب گشـاده رخ روزگـون زیـر شـب
همی مژده دادش کـه جنگـی پلنـگ ز گـور ژیـان کـرد کوتـاه چنـگ
(همان: ۸۲۵-۸۲۷)

اجرای دیگر سیندخت، هنگام ورودش به دربار سام، در جایگاه فرستاده ای سیاسـی از سـمت کابلستان است. سیندخت برای نگهداری هویت اجتماعی خود در برابر سام، چهـره ای نیرومنـد از خود به نمایش می‌گذارد. برای تأثیرگذاری بر سام و رسـیدن بـه هـدفش کـه پاسـداری از جـان فرزند و مردم سرزمینش است، بـه اجـرای نمـایش مـی پـردازد. سـام از دیـدار بـا فرسـتادهٔ زن، شگفت زده است. سیندخت در گزینش هدایا، پوشش خود، شـمار نـدیمگان و چگـونگی ورود بـه درگاه سام، خردمندانه و هوشمندانه رفتار می‌کند:

بیاراسـت تـن را بـه دیبـای زر بـه در و بـه یـاقوت پـر مایـه سـر
پـس از گـنج خضـرا ز بهـر نثـار برون ریخت دینـار چـون سـی هـزار
ده اسـپ گرانمایـه بـا سـاز زر پرسـتنده پنجـه بـه زریـن کمـر

به سیمین ستام آوریدند سی ز اسپان تازی و از پارسی
ابا طوق زرین پرستنده شست یکی جام مر هر یکی را به دست
(داستان منوچهر: ۱۰۸۰-۱۰۸۵)

سیندخت برای ورود به کاخ سام، دیبای زر (لباسی گران‌قیمت که از طلا در آن استفاده شده است) پوشیده و تاجی از جواهر، بر سر نهاده است. برای نثار هدایا، گنج و دینار فراوان، ده اسب همراه با زینی از طلا، پنجاه ندیمه که کمربند زرین به کمر دارند، سی ستام (یراق و زین اسب) از جنس نقره، شصت ندیمه که گردنبند زرین به گردن دارند و در دست هر یکی جامی پر از مشک و کافور و یاقوت و جواهر است، صد شتر سرخ مو و صد اسب بارکش، پیشکش سام می‌کند. جزئیات هدایای سیندخت از این‌رو که اجزای صحنه برای اجرای کنش نمایشی او هستند، دارای ارزش فراوان است. سیندخت پیش از ورودش به کاخ، به چگونگی برخورد و واکنش احتمالی سام اندیشیده و از آن آگاه است. از این‌رو «نام‌پوشی» می‌کند و بدون نمایان‌کردن نام و هویت خود، اجازهٔ ورود می‌خواهد:

بیامد گرازان به درگاه سام نه آواز داد و نه برگفت نام
(همان)

سیندخت با شکوه تمام و هدایای فراوان، وارد کاخ سام می‌شود و بدون اینکه خود را بشناساند، بزرگی و شکوه سرزمین و مردم خود را به رخ می‌کشد و بر سام اثر می‌گذارد:

فرود آمد از اسپ سیندخت و رفت به پیش سپهبد خرامید تفت
نثار و پرستنده و اسپ و پیل رده برکشیده ز در تا دو میل
یکایک همه پیش سام آورید سر پهلوان خیره شد کان بدید
(داستان منوچهر: ۱۰۹۹-۱۱۰۱)

یکی دیگر از اجزای جلوی صحنه در اجرای نمایش سیندخت در برابر سام، سه کنیز زیبارو هستند که هریک جامی پر از یاقوت، در و گوهر در دست گرفته‌اند، هرسه هم‌زمان جواهر درون جام‌ها را در برابر سام بر زمین می‌ریزند و جواهرات رنگارنگ با هم درمی‌آمیزند. پس از انجام این کنش نمایشی، کنیزان بیرون می‌روند و سیندخت سخن‌گفتن را آغاز می‌کند:

سه بت‌روی با او به یک جا بدند سمن پیکر و سروبالا بدند
گرفته یکی جام هریک به بر پر از سرخ یاقوت و در و گهر
به پیش سپهبد فروریختند همه یک به دیگر برآمیختند
(همان: ۱۱۱۰-۱۱۱۲)

سخنان سیندخت برای اجرای نمایش او و خشنودکردن سام است. نخست خوبی‌های سام را برمی‌شمرد. سپس از گناه و اشتباه مهراب و بی‌گناهی مردم کاولستان سخن می‌گوید و درنهایت از سام می‌خواهد به جان مردم سرزمینش آسیبی نرساند:

اگر ما گنهکار و بدگوهریم — بدین پادشاهی نه اندرخوریم
من اینک به پیش توام مستمند — بکش کشتنی را و بندی ببند
دل بی‌گناهان کاول مسوز — که بس تیره روز اندرآید بروز
(همان: ۱۱۴۰-۱۱۴۳)

ب) گردآفرید

داستان گردآفرید در خلال داستان رستم و سهراب بیان می شود. سهراب وقتی از هویت خود آگاه می‌شود، به ایران لشکرکشی می‌کند و نخستین برخورد او در مرز ایران و توران و در دژ سپید است. این دژ که به وسیلهٔ گژدهم اداره می شد، همیشه در برابر دشمنان بسیار مقاومت می‌کرد. گژدهم دختری به نام گردآفرید دارد. در یک نبرد تن‌به‌تن میان سهراب و فرمانده دژ، سهراب او را شکست می‌دهد. گردآفرید از شنیدن این خبر احساس سرافکندگی می‌کند و بر آن می‌شود که خود در نبرد شرکت جوید. نبردی میان آن دو درمی‌گیرد و گردآفرید درمی‌یابد که نمی‌تواند سهراب را شکست دهد و عزم فرار می‌کند. سهراب او را دنبال می‌کند و کلاهخود از سرش برمی‌گیرد. تازه می‌فهمد که حریفش مرد نیست و دختری زیبا است. گردآفرید وارد حیله می‌شود و پیشنهاد می‌کند سهراب همراهش به دژ برود. سهراب فریب می‌خورد. گردآفرید او را تا دروازهٔ دژ همراهی می‌کند و ناگهان دزدانه وارد دژ می‌شود و در به دستور او پشت سرش بسته می‌شود (خالقی مطلق، ۱۳۹۴: ۵۳).

اجرای گردآفرید: گردآفرید با هدف پاسداری از دژ و مردم سرزمین خود در برابر دشمن، با هویتی ساختگی اجرای نمایش را آغاز می‌کند:

نهان کرد گیسو به زیر زره — بزد بر سر ترگ رومی گره
فرود آمد از دز به کردار شیر — کمر بر میان بادپایی به زیر
به پیش سپاه اندرآمد چو گرد — چو رعد خروشان یکی ویله کرد
(داستان کیکاووس: ۱۸۲-۱۸۵)

گردآفرید با هدف فریب دشمن، هویت زنانه‌اش را پنهان می‌کند. پنهان‌کردن گیسوان در زیر زره، ترگ رومی پوشیدن، سوارشدن بر اسب، ویله‌کردن در میدان نبرد و حریف‌طلبیدن، کنش‌هایی هستند که برای پنهان‌کردن هویت زنانه‌اش انجام می‌دهد.

در ادامهٔ اجرای نمایش گردآفرید در برابر سهراب در میدان رزم، شاهد مدیریت تأثیرگذاری به دست او هستیم. وقتی کلاهخود از سر گردآفرید می‌افتد و هویتش آشکار می‌شود، برای فریب سهراب، کنترل کنش او و مدیریت تأثیرگذاری بر او، کنش های نمایشی خود را دگرگون

می‌کند. گردآفرید هوشمندانه پس از مشاهدهٔ دگرگونی رفتار سهراب، با آشکارشدن هویت زنانه‌اش، لحن و سخنانش را دگرگون می‌کند. سهراب را «دلیر» و «مانند شیر» می‌نامد و با سخنان فریبنده و نوید دروغین «نهانی بسازیم بهتر بود» می‌تواند بر او تأثیر بگذارد:

... بدو روی بنمود و گفت ای دلیر — میان دلیران بکردار شیر
دو لشکر نظاره برین جنگ ماست — برین گرز و شمشیر و آهنگ ماست
کنون من گشاده چنین موی و روی — سپاه تو گردد پر از گفت‌وگوی
که با دختری او به دشت نبرد — بدینسان به ابر اندر آورد گرد
نهانی بسازیم بهتر بود — خرد داشتن کار مهتر بود

(همان: ۲۱۴-۲۱۸)

گردآفرید با سخنان زیرکانه‌اش می‌تواند سهراب را فریب دهد و از بند او رها شود. پس از این، شاهد پشت‌صحنهٔ کنش نمایشی گردآفرید در برابر سهراب هستیم. گردآفرید وارد دژ می‌شود و در دژ بسته می‌شود:

چو سهراب را دید بر پشت زین — چنین گفت کای شاه ترکان و چین
چرا رنجه گشتی؟ کنون بازگرد — هم از آمدن، هم ز دشت نبرد
بخندید و او را به افسوس گفت — که ترکان ز ایران نیابند جفت

(داستان رستم و سهراب: ۲۳۷-۲۳۹)

اجرای نمایش با انگیزهٔ عشق: دسته ای از اجراهای نمایش زنان با انگیزهٔ عشق انجام می‌شوند. رودابه خدمتکاران را فریب می‌دهد تا پیام‌رسان بین او و زال شوند. هدف او رسیدن به زال است. تهمینه رستم را فریب می‌دهد تا با او ازدواج کند و دارای فرزند پسر پهلوانی شود. سودابه پس از عاشق‌شدن بر سیاوش، همسرش کاووس را می‌فریبد و به او خیانت می‌کند و برای حفظ هویت اجتماعی خود دست به اجرای نمایش می‌زند. فرنگیس و منیژه می‌کوشند افراسیاب و رستم را متقاعد کنند تا همسران خود را نجات دهند. همهٔ این زنان در برابر کنش افراد مقابل خود دست به اجرای نمایش می‌زنند.

پ) رودابه

رودابه، دختر سیندخت و مهراب (شاه کابل)، همسر زال و مادر رستم، یکی از زنان تأثیرگذار در شاهنامه است که چندین نقش مهم را برعهده دارد. داستان عشق و ازدواج او با زال یکی از داستان‌های مهم شاهنامه است.

اجرای رودابه: نخستین اجرای نمایشی رودابه، در برابر ندیمه‌ها است. رودابه عاشق زال می‌شود و همرازی جز پنج زن ندیمه نمی‌یابد. اجرای رودابه در برابر ندیمه‌ها برای خشنودکردن آنان است تا پیام‌رسان بین او و زال شوند. جلوی صحنه در این اجرای نمایش، سخنان رودابه

است:

شما یک‌به‌یک رازدار منید پرستنده و غمگسار منید
... که من عاشقی‌ام چو بحر دمان ازو برشده موج تا آسمان
پر از پور سام‌ست روشن دلم به خواب اندر اندیشه زو نگسلم
(داستان منوچهر: ۳۵۱-۳۵۴)

شیوهٔ اجرای نمایش و جلب دلسوزی ندیمگان در این کنش متقابل به دست رودابه، با کمک سخنانی است که آگاهانه بیان می‌کند. نخست ندیمگان را رازدار و غمگسار می‌نامد و سپس رازش را بر آن‌ها می‌گشاید. این‌گونه می‌کوشد به هدفش که درخواست رازداری و غمگساری از ندیمگان است برسد. رودابه در بیان شرح حال خود اغراق می‌کند: عاشقی چون بحر دمان هستم که موج‌هایش به آسمان رسیده است. در خواب نیز از اندیشهٔ زال رها نمی‌شوم. شب و روز در اندیشهٔ چهرهٔ او هستم. با کمک این سخنان گزاف در شرح‌حال خود، تلاش می‌کند ندیمگان را خشنود کند و به خواسته‌اش برسد. رودابه برای کنترل کنش خدمتکاران و تأثیرگذاری بر آن‌ها، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. تنها از سخن استفاده نمی‌کند، بلکه شاهد حالات چهره و دگرگونی رفتار نمایشی او نیز هستیم:

بریشان یکی بانگ بر زد به خشم بتابید روی و بخوابید چشم
وزان پس به خشم و به روی دژم به ابروز خشم اندر آورد خم
چنین گفت کین خام گفتارتان شنیدن نه ارزد ز پیگارتان
به بالای من پور سام‌ست زال ابا بازوی شیر و با برز و یال
(همان: ۳۷۲-۳۷۶)

رودابه هنگامی که بیمناک و نگران است اجرای نمایشش بر خدمتکاران تأثیری که می‌خواهد نداشته باشد، به‌تندی رفتارش را تغییر می‌دهد. با خشم بر آن‌ها بانگ می‌زند، از آن‌ها روی برمی‌تابد و چشم بر آن‌ها می‌پوشد. سپس با چهره‌ای خشمگین درحالی‌که حالت ابرو و صورتش دگرگون شده، به‌تندی با آن‌ها سخن می‌گوید. درنهایت با این تأثیرگذاری می‌تواند کنش ندیمگان را مهار و آن‌ها را با خود همراه کند.

کنش نمایشی دیگر رودابه در برابر مادرش است. سیندخت پس از آگاه‌شدن از وجود زن پیام‌رسان در کاخ، رودابه را نزد خود فرامی‌خواند و از او می‌خواهد رازش را به مادر بگوید. رودابه در برابر کنش مادرش، دست به کنشی نمایشی می‌زند تا بتواند بر او تأثیر بگذارد و به خواسته‌اش که ازدواج با زال است برسد. اجزای جلوی صحنه، ژست و حرکت‌های او هستند. با شنیدن سخنان مادر، از شرم چشمانش را به زمین می‌دوزد و پس از آن گریه می‌کند:

زمین دید رودابه و پشت پای فرومانـد از شرم مادر بهجای
فروریخت از دیدگان آب مهر به خون دو نرگس بیاراست چهر
(داستان منوچهر: ۷۳۹-۷۴۰)

در ادامهٔ اجرای نمایش، پس از ژست از سخن استفاده می‌کند:

به مادر چنین گفت کای پرخرد همی مهر جان مرا بشکرد
مرا مام فرخ نزادی ز بن نرفتی ز من نیک یا بد سخن
(همان: ۷۴۱-۷۴۲)

رودابه با کمک گرفتن از سخنانی که همراه گریه بیان می کند، رویدادهای پیش‌آمده را برای مادر روشن می کند. سیندخت را «پرخرد» می‌نامد. با این‌گونه نامیدن مادر، از او امید خردمندی و همراهی دارد. این شیوهٔ رودابه در مؤثربودن اجرای نمایش به او کمک می‌کند. رودابه برای مهار کنش سیندخت و تأثیرگذاری بر او، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. پس از بیان حال خود، هنگامی‌که احساس می‌کند اجرای نمایشش تأثیر مناسبی را که چشم داشته بر سیندخت نداشته است، صحنهٔ نویی را آماده می کند. با فعلی دستوری مادر را می خواند: «بدان!» و با سخنان و لحنی تحکم‌آمیز با او اتمام حجت می‌کند:

بدان! کو مرا دید و با من نشست به پیمان گرفتیم دستش به دست
فرستاده را داد بسیار چیز شنیدم همه پاسخ نامه نیز
بدست همین زن که کندیش موی زدی بر زمین و کشیدی بروی
(همان: ۷۴۶-۷۴۸)

این‌گونه رودابه می‌تواند بر سیندخت تأثیر بگذارد. سیندخت پی می‌برد که پنددادن به او سودی ندارد:

فرومانـد سیندخت از آن گفت اوی پسند آمدش زال را جفت اوی
چنان دید دخترش را در نهان کجا نشنود پند کس در جهان
(داستان منوچهر: ۷۵۲-۷۵۳)

کنش نمایشی دیگر رودابه زمانی است که رازش، نزد پدر و مادر و تمام مردم نمایان شده است. پدرش خشمگین است و سیندخت از او پیمان گرفته تا به رودابه آسیبی نزنـد. به رودابه می گوید که بدون زیور و اندوهگین، به درگاه پدر برود. زیور و آرایش برای زنان، نشان دهندهٔ بزرگی و جایگاه آنان است. رودابه برای تأثیرگذاری بر پدر و پافشاری بر خواستهٔ خود که ازدواج با زال است، دست به کنشی نمایشی می زند. خود را با تمام زیورهایش می آراید و نزد پدر می‌رود:

به پیش پدر شد چو خورشید شرق / به یاقوت و زر اندرون گشته غرق
پدر چون ورا دید خیره بماند / جهان‌آفرین را نهانی بخواند
(داستان منوچهر: ۸۳۲-۸۳۳)

رودابه با اجرای این نمایش، پدر را متقاعد می‌کند و به هدفش که دورماندن از خشم اوست، می‌رسد.

ت) تهمینه

تهمینه دختر زیبای شاه سمنگان است و مشتاق دیدار رستم. نیمه‌شب، در اتاق خواب رستم را به‌آرامی می‌گشاید و وارد می‌شود. رستم نام او را می‌پرسد. پس از شناساندن خود، از عشق خود به رستم سخن می‌گوید، از سخنان زیادی که از او و قهرمانی‌هایش شنیده است. آرزویش این است که از رستم فرزندی داشته باشد که مانند پدرش، نیرومند و با شهامت باشد. همان شب رستم به دنبال موبد می‌فرستد. از پادشاه دختر را خواستگاری و با او ازدواج می‌کند (خالقی مطلق، ۱۳۹۴: ۵۲).

اجرای تهمینه: اجرای نمایش تهمینه در برابر رستم در نیمه شب آشنایی‌اش با او روی می‌دهد. تهمینه نیمه‌شب به همراه کنیزش درحالی‌که شمعی خوشبو به دست دارد، بر بالین رستم آمده است. رستم از او می‌پرسد: کیستی؟ اجرای نمایش تهمینه با سخن‌گفتن آغاز می‌شود:

چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام / تو گویی که از غم به دو نیمه‌ام
یکی دخت شاه سمنگان منم / بزشک هزبر و پلنگان منم
به گیتی زخوبان مرا جفت نیست / چو من زیر چرخ کبود اندکی ست
کس از پرده بیرون ندیدی مرا / نه هرگز کس آوا شنیدی مرا
(داستان کیکاووس: ۶۱-۶۴)

ث) سودابه

سودابه دختر زیبای شاه هاماوران است که برای ایجاد دوستی بین کاووس و شاه هاماوران به همسری کاووس درمی‌آید. سودابه همدم و پشتیبان کیکاووس است و هنگامی‌که پدرش کاووس را زندانی می‌کند، به دفاع از همسر می‌ایستد و همراه کاووس زندانی می‌شود. نقش مهم او در شاهنامه، مقابل پسر کاووس شاهزادهٔ زیبا، نجیب و جوان شاهنامه یعنی سیاوش است. سودابه زیبایی خیره‌کنندهٔ سیاوش را می‌بیند و به او دل می‌بندد. سیاوش را به شبستان خود فرامی‌خواند، ولی سیاوش این دعوت را نمی‌پذیرد. سودابه اما دست برنمی‌دارد. با طردشدن از سمت سیاوش، عشق سودابه به نفرت بدل می‌شود و می‌خواهد به هر قیمتی انتقام بگیرد. این ماجرا با آزمون گذر از آتش و اثبات بی‌گناهی سیاوش به پایان می‌رسد (خالقی مطلق، ۱۳۹۴:

(۴۷).

اجرای سودابه: هویت اجتماعی سودابه در شاهنامه، نخست در نقش شاهدخت و سپس شاهبانو آشکار است. نخستین کنش های نمایشی سودابه در جایگاه فرزندی و برای دستیابی به هویت اجتماعی برتر با همسری کاووس است. شاه هاماوران پیش از دربندکردن کاووس، دنبال دخترش می‌فرستد. سودابه برای نرفتن همراه آنان، دست به کنشی نمایشی می‌زند. در بدو ورود و دیدن فرستادگان پدر، جامه‌هایش را در تن می‌درد. چنگ به موهایش می‌اندازد و گریه می‌کند. پس از آماده‌کردن این صحنه، سخن‌گفتن آغاز می‌کند و فرستادگان را سرزنش می‌کند. سودابه با انجام این کنش نمایشی به خواسته‌اش که همراهی با کاووس است، می‌رسد. پدر به‌ناچار سودابه را نیز به همراه کاووس به بند می‌کشد:

چو سوداوه پوشیدگان را بدید — به تن جامهٔ خسروی بردرید
فرستادگان را سگان کرد نام — سمن کرد پرخون از آن ننگ و نام
(داستان جنگ هاماوران: ۱۶۸-۱۷۵)

دومین اجرای نمایش سودابه در برابر سیاوش است. در نخستین دیدار عاشق سیاوش می‌شود و شروع به اجرای نمایش می‌کند تا بتواند او را فریب دهد و به خواسته‌اش برسد. برای رسیدن به این هدف، خود را آراسته می‌کند و سیاوش را به کاخ خود فرامی‌خواند. اجزای محیط در این اجرای نمایش، تخت زرین رخشنده، دیبای پیروزه، تاج بلندی که سودابه بر سرش نهاده و پرستارانی هستند که نعلین زرین به دست ایستاده‌اند. همهٔ این موارد، اجزای صحنه‌ای هستند که برای رویارویی با سیاوش آماده شده است:

سیاوش چو بمیان ایوان رسید — یکی تخت زرین رخشنده دید
برو بر ز پیروزه کرده نگار — به دیبا بیاراسته شاهوار
بر آن تخت سوداوهٔ ماه‌روی — بسان بهشتی پر از رنگ و بوی
نشسته چو تابان سهیل یمن — سر زلف جعدش سراسر شکن
یکی تاج بر سر نهاده بلند — فروهشته تا پای مشکین کمند
سیاوش چو از پیش پرده برفت — فرود آمد از تخت سوداوه تفت
بیامد خرامان و بردش نماز — به برگرفتش زمانی دراز
همی چشم و رویش ببوسید دیر — نیامد ز دیدار آن شاه سیر
(داستان سیاوخش: ۱۸۵-۱۹۳)

سودابه مانند بهشتی پر از رنگ و بوی، بر تخت نشسته و کمند مشکینش را تا پایش فروهشته است. با ورود سیاوش به‌تندی از تخت پایین می‌آید و خرامان نزد سیاوش می‌آید. زمانی دراز او را در آغوش می‌گیرد و چشم و روی سیاوش را طولانی می‌بوسد. همهٔ این کنش‌ها

برای اجرای نمایش سودابه یعنی افسونگری در برابر سیاوش و فریب او. سودابه برای کنترل کنش سیاوش و تأثیرگذاری بر او، کنش های نمایشی خود را دگرگون می کند. این دگرگونی، زمانی است که سیاوش را برای انتخاب همسری از بین دختران خود، به کاخش فراخوانده است:

نشست از بر تخت سوداوه شاد ز یاقوت و زر افسری بر نهاد
همه دختران را بر خویش خواند بیاراست و بر تخت زرین نشاند
خرامان بیامد سیاوش برش بدید آن نشست و سر و افسرش
به پیشش بتان نو آیین به پای تو گفتی بهشتست گاه و سرای
(همان: ۲۴۱-۲۴۶)

سودابه با سخنان خود از اجزای جلوی صحنه ای که آماده کرده، برای اجرای نقش استفاده می کند. نخست زیبایی سیاوش را می‌ستاید و می‌گوید هیچ‌کس در برابر زیبایی تو تاب ندارد. از خوبرویان کاخ من یکی را برگزین. سیاوش سکوت می‌کند. سودابه روبند از چهره برمی‌دارد و می‌گوید: به‌خاطر زیبایی خورشید است که به ماه نگاه نمی‌کنی؟ کسی که چون منی را بر تخت عاج درحالی که یاقوت و فیروزه بر سرش نهاده ببیند، شگفت نیست که چشمش دیگران را نمی‌بیند و به سیاوش مهرورزی می‌کند:

من اینک به پیش تو استاده‌ام تن و جان روشن ترا داده‌ام
ز من هرچه خواهی همه کام تو برآید، نپیچم سر از دام تو
(داستان سیاوخش: ۲۷۵-۲۷۶)

وقتی از سیاوش توجهی نمی‌بیند، برای تأثیرگذاری بر او، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. می‌اندیشد و برای اجرای نمایشی نو آماده می‌شود. این بار، خود را با گوشوار و افسری پرنگار که بر سرش نهاده می‌آراید و سخنانش را تکرار می‌کند. نخست به سیاوش، نوید گنج و ازدواج با دخترش را می‌دهد. سپس برآشفته می‌شود و هنگامی‌که درمی‌یابد کنش‌هایش هیچ اثری در سیاوش ندارد، او را به تباه‌کردن پادشاهی‌اش تهدید می‌کند:

نشست از بر تخت با گوشوار به سر برنهاد افسر پرنگار
سیاوخش را در بر خویش خواند ز هرگونه با او سخن‌ها براند
(همان: ۳۰۷-۳۰۸)

تأثیرگذارترین اجرای نمایش سودابه هنگامی است که سیاوش او را رد کرده است. برای تأثیرگذاری بر سیاوش، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. برای نگهداری جایگاه اجتماعی خود در نقش شاهبانو و از بیم آشکارشدن راز و رسواشدن به اجرای نمایش می‌پردازد:

از آن تخت برخاست پرخشم و جنگ — بدوی اندر آویخت سوداوه چنگ
مرا خیره خواهی که رسوا کنی — به پیش خردمند رعنا کنی
بزد دست و جامه بدرید پاک — به ناخن دو رخ را همی کرد چاک
برآمد خروش از شبستان اوی — فغانش از ایوان برآمد به کوی
(داستان سیاوخش: ۳۲۳-۳۲۷)

هنگامی‌که سیاوش خشمگین از تخت برمی‌خیزد، سودابه در او می‌آویزد و می‌گوید: می‌خواهی مرا رسوا کنی؟ جامهٔ خود را می‌درد، صورتش را می‌خراشد و فغان می‌کند. این کنش‌های سودابه، اجزای صحنه‌ای هستند که او به‌تندی برای اجرای نمایشی دیگر در برابر همسرش کاووس آماده می‌کند تا از رسواشدن در امان بماند؛ چنان‌که هنگام ورود کاووس به کاخ، محیط آماده است و سودابه هنرمندانه به اجرای نمایش می‌پردازد. این اجرای سودابه، نمایشی دروغین برای فریب کاووس است:

خروشید سوداوه در پیش اوی — همی ریخت آب و همی کند موی
چنین گفت کامد سیاوش به تخت — بیاراست جنگ و برآویخت سخت
...که از تست جان و دلم پر ز مهر — چه پرهیزی ازمن تو ای خوب‌چهر
...پر اندیشه شد زان سخن شهریار — سخن کرد هر گونه یی خواستار
(داستان سیاوخش: ۳۳۳-۳۳۸)

سودابه در برابر کاووس می‌خروشد، گریه می‌کند و موهایش را می‌کند. سپس سخنانی دروغین می گوید تا بتواند کاووس را خشنود و با خود همراه کند. کاووس با دیدن احوال سودابه و شنیدن سخنانش پراندیشه می‌شود و از دیگران می‌خواهد که داستان را بگویند. سیاوش واقعیت را می گوید. در برابر سخنان سیاوش، سودابه برای تأثیرگذاری بر کاووس، اجرای نمایش خود را دگرگون می‌سازد و دوباره نمایشی دروغین اجرا می‌کند:

چنین گفت سوداوه کین نیست راست — که او از بتان جز تن من نخواست
مرا خواست کارد به کاری به چنگ — دو دست اندر آورد چون سنگ تنگ
نکردمش فرمان همه، موی من — بکند و خراشیده شد روی من
یکی کودکی دارم اندر نهان — ز پشت تو ای شهریار جهان
ز بس رنج، کشتنش نزدیک بود — جهان پیش من تنگ و تاریک بود
(داستان سیاوخش: ۳۴۸-۳۵۸)

سودابه هنگامی‌که درمی‌یابد نمایش او بر کاووس تأثیری نداشته و بیم ازدست‌دادن جایگاه اجتماعی‌اش نزد شاه و دیگران می‌رود، صحنهٔ تازه‌ای می‌سازد. برای اینکه خیالش از تأثیر اجرای خود آسوده شود، به‌دروغ می‌گوید باردار است و از سختی فراوان، بیم ازبین‌رفتن کودک

می‌رود. به هر شیوه‌ای می‌آویزد تا از چشم شاه نیفتد. نقش زنی را بازی می‌کند که باردار است و از او می‌خواهد تا یاری‌اش کند. این آخرین اجرای نمایش سودابه در برابر کاووس است:

یکی داروی ساز کین بفکنی تهی مانی و راز من نشکنی
به کاووس گویم که این از من است چنین کشتهٔ ریمن اهرمن است
(داستان سیاوخش: ۳۸۳-۳۹۵)

ج) فرنگیس

فرنگیس دختر افراسیاب شاه توران است. سیاوش برای رهایی از سودابه، به توران پناه می برد و پیران، وزیر و مشاور افراسیاب به او پیشنهاد می‌دهد که با یکی از دختران افراسیاب ازدواج کند. فرنگیس، بزرگ‌ترین دختر افراسیاب، به‌خاطر برخورداری از دانش و هنرهای فراوان برگزیده می‌شود. مهم‌ترین حضور فرنگیس هنگامی است که نزد پدر بیهوده التماس می‌کند که جان سیاوش را نگیرد. افراسیاب او را به زندان می‌افکند (خالقی مطلق، ۱۳۹۴: ۵۷).

اجرای فرنگیس: اجرای نمایش فرنگیس، هنگامی است که نزد پدر برای رهایی جان سیاوش لابه می‌کند و افراسیاب او را به بند می‌کشد. فرنگیس، برای به‌دست‌آوردن خشنودی افراسیاب سعی می‌کند صحنه‌ای را به نمایش بگذارد که بیشترین تأثیر را بر پدر داشته باشد. تصویری که فرنگیس در این صحنه از خود به نمایش می‌گذارد، زنی رنج‌دیده، نگون‌بخت و اندوهگین است:

فریگیس بشنید رخ را بخست میان را به زنار خونین ببست
به پیش پدر شد پر از درد و باک خروشان به سر بر پراگند خاک
بدو گفت کای پر هنر شهریار چرا کرد خواهی مرا خاکسار
سر تاجداری مبر بی‌گناه که نپسندد این داور هور و ماه
(داستان سیاوخش: ۲۲۳۵-۲۲۴۰)

ح) منیژه

بیژن یکی از پهلوانان شاهنامه و نوهٔ رستم، برای جنگ با گرازها رهسپار مرز ایران و توران می‌شود. در این سفر از جشنگاه دختر افراسیاب می‌گذرد و با او آشنا می‌شود. منیژه در مرغزاری بزمی به پا کرده است. از دور بیژن را می‌بیند، عاشقش می‌شود و به بزم دعوتش می‌کند. بیژن می‌پذیرد و سه شبانه‌روز در کنار هم به سر می‌برند. چون زمان جدایی فرامی‌رسد و بیژن قصد رفتن می‌کند، منیژه او را بیهوش می‌کند و با خود به توران می‌برد. افراسیاب از حضور بیژن باخبر می‌شود. او را در چاهی زندانی و منیژه را از کاخ بیرون می‌کند. منیژه هر روز نان گدایی می‌کند و در چاه برای بیژن می‌اندازد. ایرانیان از سرنوشت بیژن آگاه می‌شوند و رستم به نجات او

می‌رود.

اجرای منیژه: هویت اجتماعی منیژه نیز در نقش شاهدخت آشکار است. کنش متقابل نمایشی منیژه پس از دربندشدن بیژن، در برابر رستم است. بیژن در چاه گرفتار است و منیژه روزها بالای چاه، گریان می‌نشیند و برای او نان گدایی می‌کند و به چاه می‌افکند. با شنیدن خبر آمدن کاروانی از بازرگانان ایرانی، پابرهنه و گریان نزد آن‌ها می‌رود:

منیژه خبر یافت از کاروان یکایک به شهر اندرآمد دوان
برهنه نوان دخت افراسیاب بر رستم آمد دو دیده پرآب
(داستان کیخسرو: ۹۰۹-۹۱۰)

منیژه با سخنان هوشمندانه اش در برابر رستم و شناساندن خود در سیمای زنی که آفتاب او را برهنه ندیده و اکنون به این حال‌وروز افتاده است، رستم را متأثر می‌کند:

به رستم نگه کرد و بگریست زار ز خواری ببارید خون بر کنار
چنین گفت کای مهتر پر خرد ز تو سرد گفتن نه اندر خورد
چنین باشد آیین ایران مگر که درویش را کس نگوید خبر
(همان: ۹۲۵-۹۲۷)

محیط و نمای شخصی در اجرای نمایش زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه*

سیندخت: سیندخت سه بار نمایش اجرا می کند. نمای شخصی سیندخت در اجرای نمایش در برابر رودابه، حالت‌های چهره (دست را به رخسار زدن)، رفتار (گریه‌کردن) و سخنان او است. نمای شخصی سیندخت در اجرای نمایشی او در برابر مهراب، حرکت ها و رفتار (سرش را پایین می‌اندازد، شروع به گریه می‌کند) و سخنان او از بی‌اعتباری دنیا همراه با لحنی اندوهگین است. محیط در اجرای نمایش سیندخت در برابر سام، زیور و پوشش خودش، شمار خدمتکاران و پوشش آن ها، گنج و جواهرات فراوانی که برای هدیه آورده است. نمای شخصی سیندخت در اجرای نمایشی در برابر سام، نام‌پوشی و سخنان خردمندانهٔ او است.

گردآفرید: نمای شخصی گردآفرید در اجرای نمایش او در برابر سهراب، سخنان فریبنده، حرکت‌های او و کنش‌هایی است که برای پنهان‌کردن هویت زنانه‌اش انجام می‌دهد. محیط در این اجرای نمایش، میدان رزم است. اسب و ابزار جنگی از اجزای جلوی صحنه هستند.

رودابه: اجزای نمای شخصی رودابه در کنش نمایشی در برابر خدمتکاران، نخست بانگ‌زدن با خشم است. سپس روی‌تافتن و چشم‌خوابانیدن نیز به آن افزوده می‌شود و پس از آن برای ادامهٔ نمایش، خشمگین و با چهره‌ای دژم، ابرویش را از اندوه بالا می‌اندازد. نمای شخصی رودابه در اجرای نمایش در برابر سیندخت، ژست و سخنان او است. نمای شخصی رودابه در

اجرای نمایش در برابر سام، استفاده از زیور است.

تهمینه: محیط در اجرای نمایش تهمینه در برابر رستم شمع خوشبو، خرامان راه رفتن و آراستن خود و نمای شخصی، سخنان او است.

سودابه: نمای شخصی سودابه در اجرای نمایش در برابر فرستادگان، رفتار و حرکت های او است. اجزای محیط برای نمایش سودابه در برابر سیاوش تخت زرین رخشنده، دیبای پیروزه، تاج بلندی که سودابه بر سرش نهاده، جواهری که استفاده کرده، پرستارانی که نعلین زرین به دست ایستاده‌اند و دختران سودابه است. نمای شخصی، رفتار و حرکات و سخنان او است. نمای شخصی سودابه در برابر کاووس رفتار، حرکات و سخنان دروغین او است. محیط، تشتی خونین همراه با جنازهٔ کودکان است.

فرنگیس: نمای شخصی در اجرای نمایش فرنگیس در برابر افراسیاب، سخنان و حرکت‌های او است.

منیژه: نمای شخصی در اجرای نمایش منیژه در برابر رستم، سخنان او است.

بررسی هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه* با توجه به اجرای نمایش آن‌ها

سیندخت: سیندخت برای حفظ هویت اجتماعی و نشان دادن چهرهٔ زنی قوی از خود در برابر دختر، همسر و دیگران، نمایش اجرا می‌کند. سیندختی که با دیدن زن پیام‌رسان بین زال و رودابه برآشفته می‌شود و گریه می‌کند، با دیدن حال رودابه شب نمی‌خوابد و از نابودی مردمش به دست سام به‌شدت هراسان است، این بخش از خود را پنهان می‌کند و با سخنان خردمندانه، پوشش و زیور، ژست و حرکت‌های گوناگون در موقعیت‌های متفاوت، می‌کوشد هویت اجتماعی خود را حفظ کند.

۳-۲. گردآفرید: گردآفرید برای به دست آوردن هویت اجتماعی در برابر دیگران، با انگیزهٔ پاسداری از مردم سرزمینش، کنش‌هایی نمایشی انجام می‌دهد. او با فریب‌دادن سهراب در پوستهٔ هویتی مردانه سعی می‌کند برتری‌های خود را در دنیای مردانهٔ شاهنامه به رخ مردان بکشد و خودنمایی کند. در دنیایی که در آن پهلوانان از نامداران هستند و از بیشترین هویت و احترام اجتماعی برخوردارند، گردآفرید نیز با فرورفتن در هویتی مردانه و به‌رخ‌کشیدن توانایی‌هایش در این قالب ساختگی، برای خود هویت اجتماعی به‌دست می‌آورد.

۳-۳. رودابه: هویت اجتماعی رودابه در نقش شاهدخت و همسر زال که پهلوانی نامدار از ایران است، آشکار است. او برای به‌دست‌آوردن هویت اجتماعی و همراهی با زال، کنش‌هایی نمایشی در برابر خدمتکاران، مادر و پدرش انجام می‌دهد، می‌تواند بر آن‌ها تأثیر بگذارد و خشنودی آن‌ها را برای ازدواج با زال به‌دست آورد.

۳-٤. تهمینه: هویت اجتماعی تهمینه در شاهنامه، نخست در نقش شاهدخت بودن آشکار است. او برای دستیابی به هویت اجتماعی برتر در پی همراهی با بزرگ ترین پهلوان شاهنامه و داشتن فرزند پسری پهلوان مانند او است. تهمینه برای قانع کردن رستم و رسیدن به خواسته اش به اجرای نمایش می‌پردازد. نخست هویتش را بیان می‌کند. تک‌دختر شاه سمنگان و پاک و پوشیده‌بودن، ویژگی‌هایی است که خود را با آن‌ها می‌شناساند. با زیرکی خود را بی‌مانند و دور از دسترس همگان معرفی می کند. تمام سخنان تهمینه در این رویارویی با رستم، برای دلربایی و راضی‌کردن رستم و دستیابی به هویت اجتماعی برتر است.

۳-۵. سودابه: هویت اجتماعی سودابه در شاهنامه در نقش شاهدخت و شاهبانو آشکار است. سودابه برای به دست آوردن هویت اجتماعی برتر، نخست در نقش همسر کاووس، در برابر پدر می‌ایستد و برای همراهی با کاووس، دست به اجرای نمایش می‌زند. پس از ورود به کاخ کاووس و دستیابی به هویت اجتماعی شاهبانو، با سیاوش روبه‌رو می‌شود. سیاوش زیبایی، پهلوانی و پادشاهی، ویژگی های لازم برای نامدارشدن و دستیابی به هویتی برتر در دنیای شاهنامه را دارد. سودابه برای به‌دست‌آوردن هویت برتر تلاش می‌کند نزد سیاوش جایگاهی به‌دست آورد. او پس از عاشق‌شدن، برای رسیدن به خواسته‌اش چهرهٔ زنی دلربا و خواستنی را از خود به نمایش می گذارد. پس از ناکامی در برابر سیاوش، برای نگهداری هویت اجتماعی اش در نقش شاهبانو و همسر کاووس، درامان‌ماندن از رسوایی و ازدست‌ندادن جایگاهش نزد کاووس، چهره‌ای شکننده و آسیب‌پذیر از خود بروز می‌دهد که نیاز به پرستاری دارد. در همهٔ داستان، سودابه برای به‌دست‌آوردن و نگهداری هویت اجتماعی با انجام کنش‌های نمایشی به‌وسیلهٔ سخنان و کلام فریبنده، آراستن خود با پوشش و زیورها، رفتار و حرکات متناسب با اجرای نمایش در حالت‌های گوناگون تلاش می‌کند.

۳-٦. فرنگیس: همراهی با سیاوش برای فرنگیس نیز مایهٔ دستیابی به هویت اجتماعی بالاتری از جایگاه شاهدخت‌بودن است. فرنگیس با همراهی سیاوش در پی دستیابی هویت اجتماعی برتر برای خود است.

۳-۷. منیژه: منیژه شاهدختی انیرانی است که با پیوستن و همراهی بیژن، یکی از بزرگ ترین پهلوانان ایرانی شاهنامه، به دنبال دستیابی به هویت اجتماعی برتر برای خویش است.

نتیجه‌گیری

زنان در بخش پهلوانی شاهنامه با پنهان کردن بخشی از خود و اجرای نمایش، در پی دستیابی به هویت برتر اجتماعی برای خود هستند. برای رسیدن به این هدف و نشان دادن تصویر دلخواه از خود به دیگران و مهار کنش طرف مقابل، از پوشش، زیورها، رفتارها، حرکت ها و سخنان

استفاده می کنند. نقش مقابل زنان در اجرای نمایش، بیشتر مردانی نامدار و دارای هویت اجتماعی برتر در شاهنامه هستند. زنان برای دستیابی به هویت اجتماعی و نگهداری آن، با مردان نامدار و دارای قدرت همراهی می کنند. سیندخت در نقش همسر مهراب، گردآفرید با اجرای کنش نمایشی در قالب هویتی مردانه و شاهدخت‌های انیرانی یعنی رودابه، تهمینه، فرنگیس، سودابه و منیژه، با ازدواج و پیوند با پهلوانان و شاهزادگان ایرانی به دنبال دستیابی به هویت برتر اجتماعی هستند و کنش های نمایشی که اجرا می کنند، در راستای دستیابی به این هدف است.

خودی که با بررسی اجرای نمایش افراد آشکار می‌شود، خود ممتاز و متفاوتی است که آنان به نمایش می گذارند و به‌وسیلهٔ آن توسط دیگران شناخته می‌شوند. این خود، بخشی از هویت اجتماعی آنان را آشکار می‌کند. تصویری که رودابه از خود به نمایش می‌گذارد، دختر مغرور و زیبایی است که انتظار دارد والدینش در خواسته هایش او را همراهی کنند. تصویری که سیندخت از خود بروز می‌دهد، همسر و مادر زیرک و مدبری است که بحران‌ها را با سخنان و رفتار سنجیده اش رهبری و مدیریت می کند و ناجی فرزند و مردم سرزمینش است. تصویری که گردآفرید از خود به نمایش می گذارد، زنی مبارز و قوی است که زنانگی‌اش را پشت هویت مردانه پنهان می کند و در انتها با توسل به همان زنانگی پنهان‌شده، بر دشمن پیروز می‌شود. تصویری که تهمینه از خود به نمایش می گذارد، زنی زیرک و زیبا است که برای کسب هویت اجتماعی برتر، نیمه شب به خواستگاری پهلوانی از کشور دشمن می رود و تنها به داشتن پسری از او قانع است. تصویری که سودابه از خود نشان می‌دهد، زنی عاشق است که برای فریب همسر و رسیدن به خواسته‌اش از انجام هیچ کاری فروگذار نمی کند. تصویری که فرنگیس از خود به نمایش می گذارد، زنی وفادار و فداکار است که برای همراهی با همسرش به زندان می افتد. تصویر منیژه نیز زنی است که به احترام عشق از شاهدخت بودن می گذرد و پابرهنه، سرگردان کوی و بیابان شده است.

منابع

تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۷۷). *درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی*، چاپ سوم، مشهد: نشر مرندیز.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۴). *زنان در شاهنامه*، تهران: مروارید.

ریتزر، جرج (۱۳۷۴). *نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳). *شاهنامهٔ فردوسی*، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: بنیاد دایرهٔ المعارف اسلامی.

قوتی سفیدسنگی، علی، حسینی، سید جواد، پیرک، مژگان، و میرعلائی امین، حمید (۱۳۹۹). «تحلیل

فرانظری نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن»، *معرفت فرهنگی اجتماعی*، س ۱۲، ش ۴۵، صص ۵۹-۷۹.

گافمن، اروینگ (۱۴۰۰). *نمود خود در زندگی روزمره*، چاپ هفتم، ترجمهٔ مسعود کیانپور، تهران: مرکز.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نی.

مهذب، زهرا (۱۳۷۴). *داستان‌های زنان شاهنامه*، چاپ اول، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله.

Erving, G., Charles, L., & Ann, B. (1997). *The Goffman Reader*. Blackwell Publishers Inc.

Robertson, R., Ritzer, G., & Smart, B. (2001). *Handbook of social theory*. Sage Publishers.