بررسی تطبیقی شیوه اجرایی نقالی بزم و عشق و مطالعه موردی نقل سهراب‌کشی و نقل بیژن و منیژه با اجرای مرشد ترابی

زینب خسروی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرومعماری ، دانشگاه تربیت‌مدرس

اصغر فهمیمی فر
دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنرومعماری دانشگاه تربیت‌مدرس

Archive of SID
www.SID.ir

چکیده

این پژوهش در یک بررسی توصیفی-تحلیلی براساس یافته‌های نشانه‌شناسی اجرا به مقایسه‌ی تطبیقی نسبت جایگاه نظام نشانگی حرکات بدن نقال به گفته‌پردازی در نقالی از دو مضمون سوگ حماسه و بزم و عشق با مطالعه موردی اجرای مرشد ولی الله ترابی از سهراب‌کشی و بیژن و منیژه می‌پردازد. بنابه یافته‌های این پژوهش نقش هر دو نظام نشانگی دیداری و شنیداری (روایت بدن و کلام مرشد) در فرایند روایت کردن در هر دو اجرا به‌یک‌اندازه است؛ مضمون عاشقانه و مضمون سوگ‌وارانه نیز باعث خلق قرارداد حرکتی یا کلامی خاصی نمی‌شوند. هرچند که نسبت فراوانی بروز نشانه‌های بدنی در این دو اجرا تفاوت معناداری دارد اما این تفاوت برخلاف فرض اولیه، به خاطر مضمون متفاوت اجرا نیست بلکه شیوه‌ی گفته‌پردازی مرشد از قصه، تعیین‌کننده فراوانی و تنوع نشانه‌های حرکات او است. چنان‌چه در اجرای سهراب‌کشی، چون روایت‌گری داستان سیال است و نقال به‌طورمداوم از دو زاویه ی سهراب و رستم داستان را تعریف می‌کند، الگوی نشانه‌ای بدن هم پیرو این سیال بودن، متنوع‌تر است. حال در داستان بیژن و منیژه که بیژن به عنوان شخصیت کانونی سهم غالب را در کنش‌ها دارد، نوع گفته‌پردازی متفاوت است و تنوع نشانه‌های بدنی محدودتراست.

واژگان کلیدی:
نقالی-مرشد ولی الله ترابی، نشانه‌شناسی اجرا، سهراب‌کشی، بیژن و منیژه

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

نقالی از انواع سنت قدیمی قصه‌خوانی است. نقالان از طومار قصه می‌گویند. طومارها روایت‌های نثر آمیخته به نظم هستند و شامل انواع قصه‌های حماسی، رزمی، دینی، عاشقانه و تعلیمی‌اند. در دوران معاصر از زمان پهلوی، تعریف نقالی محدود و معادل نقل از **شاهنامه** شد. اگرچه معیار نقل، طومار است اما نقال در هر جلسه متکی بر بداهه، گفته‌پردازی می‌کند. در این گفته‌پردازی‌ها، نقالان خط اصلی داستان را تغییر نمی‌دهند بلکه جزییات توصیفی موقعیت، حالت و شخصیت‌ها را تغییر می‌دهند و بدین‌ترتیب معانی جدیدی از نقل می‌سازند که مناسب شرایط آن مجلس باشد. برای‌مثال تاکید نقال از طریق لحن، مکث و گزاره‌های تفسیری که در امتداد خط اصلی داستان به مخاطب می‌دهد معناهای جدیدی می‌سازد. (یاماموتو، ۲۰۱۰ : ۱۹۷۷).

در مروری بر سابقه پژوهش شیوه‌های اجرای نقالی مشخص می‌شود که سنت آموزش اهل سخن و ذیل آن نقالان در قالب سنت استاد/شاگردی و شفاهی انجام می‌شده است و اطلاعات چندانی از آن برجا نمانده. معتبرترین اسناد در این حوزه به معرفی محجوب، یکی بخشی از **فتوت نامه‌ی سلطانی** که در باب "اهل‌سخن" ذیل اهل‌بازی آمده است که تالیف کاشفی سبزه‌واری در قرن دهم هجری است و دیگری **طراز الاخبار فخرالزمانی قزوینی** در قرن ۱۱ هجری. (جعفری،۱۳۹۴:۳۰۵) **فتوت نامه‌ی سلطانی** بیشتر به منش اهل قصه می‌پردازد و **طراز الاخبار** ساخت‌مندتر بر شیوه گفته پردازی مناسب با وضعیت‌های مختلف در قصه‌گویی متمرکز است. بااین‌همه، در بخش بسیار کوتاهی از آن به نحوه اجرا نیز پرداخته. با مروری بر نوشته قزوینی چنین برمی آید که:

یک- قصه‌خوانان در حد محدودی از بدن در اجرا استفاده می‌کنند و وجه قالب آن‌چه در هنر قصه‌گویی سنتی تاکید می‌شود، دامنه‌ی دانش نظم و نثر نقال، توان بداهه‌سرایی با درنظر داشتن احوال مخاطبان است.

دو- بر حرکات بدنی قصه‌خوان در وجه توصیف صحنه‌های رزم و نبرد تاکید شده است. به شیوه‌ای که این حرکات باید بازنمایی طبیعی از اصل اتفاق باشد. مثلاً در نشان دادن ابعاد گرز و پنجه‌درپنجه انداختن با حریف قصه‌گو باید طوری حرکات را بازنماید که یک نبرد واقعی در خاطر مخاطب زنده شود. نزد قزوینی، وجه کلامی و این‌که نقال چه می‌گوید بیشتر از این‌که چگونه می‌گوید موردتاکید بوده است. بازنمایی و تقلید در سنت اجرا قصه‌خوانی محدود و واقع نما، در جهت محتوای کلام بوده است. (۱۳۹۳:۲۵-۲۲)

اما سهیلا نجم در کتاب **هنر نقالی در ایران** روی جنبه‌های نمایشی در نقالی تاکید می‌کند. ازنظر او، نقال تنها به نقل داستان قناعت نمی‌کند، بلکه با اتکا به هنر و قدرت تجسم خود خالق فضایی القایی است که در آن حرکت مستمری از نقل و کنش نمایشی در آن جریان دارد. او تا جایی پیش می‌رود که هنر نقالی را بر پایه رفت‌وآمد از نقل به بازی و از بازی به نقل می‌داند.(۱۳۹۰:۲۹۱).

بیان مسأله

هدف این پژوهش آن است که تنوع نشانه‌های دیداری در اجرای نقالی از دو مضمون مختلف، یکی

Archive of SID
www.SID.ir

"بزم و رزم" و دیگری "سوگ و حماسه"، بررسی کند و نتایج آن را باهم تطبیق دهد تا مشخص شود آیا مضامین مختلف در نسبت حضور و تنوع نشانه‌های دیداری تفاوت معناداری ایجاد می‌کنند؟ و بدین‌ترتیب گامی در جهت بحث مناقشه‌برانگیز جایگاه نظام نشانگی حرکات بدن نقال در روایت قصه و نسبت آن به گفته‌پردازی در اجرا بردارد.

این پژوهش بررسی خود را به اجراهای یک نقال از میان اساتید محدود می‌کند. کسی که یک‌فیلم اجراهایش در دسترس باشد. دوم- به درجه‌ی استادی در نقالی رسیده باشد. سه- در اجرا هم‌پایه با گفته‌پردازی، نظام نشانگی بدنی پویایی داشته باشد و برای این بررسی داده‌های کافی فراهم آورد. با توجه به معیارهای فوق، اجراهای مرشد ترابی انتخاب مناسبی است. مرشد ترابی ضمن آن‌که درجه استادی در نقالی دارد، هم‌پای کلام در اجراهایش از حرکات بدن و نشانه‌های دیداری بهره می‌برد؛ تاجایی‌که برخی شیوه‌ی اجرای او را بدعتی متاثر از سابقه آشنایی مرشد با تعزیه می‌دانند. (عاشورپور،۱۳۸۰:۲۹۶)

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی مجالس نقل مرشد ترابی را ذیل عنوان**نقالی ایرانی** در استودیو تصویربرداری و در قالب بسته‌ای دی‌وی‌دی سال۱۳۹۰ منتشر کرد. از آنجایی که اجراهای مرشد در این مجموعه از پیش به قصد ضبط استودیویی تهیه شده

سوالات پژوهش عبارتند از:

۱. حرکات بدن مرشد در هر اجرا چه نوع نشانه‌هایی را تصویر می‌کنند؟

۲. جایگاه نشانه‌های دیداری به نسبت گفته‌پردازی در این دو اجرای نقالی چیست؟

نشانه‌شناسی حرکات بدن در اجرا

لیخته فیشر، "رمزگان نشانه‌های تئاتر به‌مثابه یک سیستم" را به دو حوزه‌ی جنبه‌های دیداری (شامل نشانه‌های میمیک: حالت‌های چهره- نشانه‌های ژست: حالت‌های بدن- نشانه‌های مکانی- نور- ماسک- لباس- ترکیب صحنه-دکور صحنه-وسایل صحنه) و جنبه‌های شنیداری (شامل نشانه‌های زبانی- نشانه‌های فرازبانی-موسیقی) تقسیم کرد. به‌علاوه او وجه معناساز این نشانه‌ها را همواره در تعامل با دو عامل دیگر دانست؛ یک: مدت زمان حضور یک نشانه بر صحنه، دو: فضای حاکم بر کل اجرا متاثر از رابطه بازیگر، مخاطبان و شرایط اجرا.(فیشرلیخت، ۲۰۱۴: ۵۷) می‌دانیم که طی اجرای نقالی، با این‌که نور، ماسک، لباس، موسیقی و دکور وجود ندارد، نقال گاهی تا بیش از ده نقش مختلف را روایت می‌کند. هم‌چنین طبیعت اجرای نقالی برپایه کوتاه بودن زمانِ حضور موثر نشانه است، یعنی در اجرای نقالی هرگز حرکتی یا نشانه‌ای نداریم که مدت طولانی بر صحنه به یک امر دلالت کند. بلکه طبیعت اجرای نقالی بر سیالی‌بودن لحظه‌به‌لحظه نشانه‌ها استوار است.(نجم،۱۳۹۰:۳۹۶)

باور رایج در اجرای قصه‌خوانی، نقالی و سایر هنرهای کلامی سنتی [که در مقدمه نیز اشاره شد] بر این است که معناسازی از طریق کلام صورت می گیرد و گفته‌پردازی کلام بر نشانه‌های بدنی سیطره دارد؛ تاحدی که عده‌ای مانند فخرالزمانی قزوینی معتقدند حرکات قصه‌گو اضافه است و

Archive of SID
www.SID.ir

باید بسیار محدود باشد. اگر این فرض را بپذیریم پس انتظار این خواهد بود که بازنمایی حرکات در اجرای نقالی حداقل با حفظ فاصله از نقش باشد.

نتیجه‌ی بررسی روایت‌شناسانه‌ی علی عباسی در "نشانه‌شناسی نقالی سیالیت گفته‌پردازی و گفته در نقالی" نشان می‌دهد که در گفته نقالی سیالیتی وجود دارد و نقال- راوی پیوسته از یک حالت به حالت دیگری به‌طوررفت‌وبرگشتی گذار می‌کند. بنابراین گفته‌پرداز/ راوی در نسبت زمان‌ومکان با گفته مدام از وضعیت همسان به غیرهمسان و برعکس در رفت‌وبرگشت است.(۱۳۸۸) این یافته در کنار افق‌های تازه در روایت‌شناسی درام (قهرمانی و دیگران،۱۳۹۳) تا حدی مرزبندی‌ها در مورد جایگاه بازنمایانه روایت تقلیدی به روایت نقلی را به‌چالش می‌کشد. بدین‌ترتیب برای نخستین‌بار فضایی حاصل می‌شود که کلام و تصویر را واجد دو وجه تقلیدی و نقلی بدانیم و پاسخ دقیق‌تری به این پرسش بدهیم که سهم نشانه‌های تصویری (حرکات نقال) در تولید معنا و بازنمایی روایت‌های همسان و غیرهمسان چیست.

نگاهی به سنت‌های تئاتری شرق مانند کاتاکالی در هند و کابوکی در ژاپن نشان می‌دهد که در حوزه اجرا نظام نشانگان بدن می‌تواند مستقل از کلام شود تا جایی‌که به شیوه‌ی استلیزه ژست بازیگر گاه تنها یک فرم بصری است و الزاماً به‌معنای مشخصی هم دلالت نمی‌کند. (الام،۱۳۸۲: ۸۹)(زایرلی، ۲۰۰۰: ۱۴و۱۸)

پیش از پرداختن به زبان بدن راوی در اجرای نقالی، لازم است به کارکردهای گفته بپردازیم. با نگاهی به یافته‌ها روایت‌شناسانی چون ویٰ زومر و انسگر نونینگ می‌توان برای گفته در نقالی چهار کارکرد را متصور شد:

۱. کنش را از طریق گفت‌وگو و گزاره‌های روایی پیش می‌برد.

۲. حالت، موقعیت و شخصیت را در قصه توصیف می‌کند.

۳.با تفسیر و تحلیل بخشی از قصه نسبت به روایت اصلی فاصله‌گذاری می‌کند.(کناره‌گویی، روایت درون)

۴.از طریق عبارات آغازین و پایانی که عموماً به نظم هستند مخاطب را آماده ورود/ خروج به قصه می‌کند. (قهرمانی و دیگران،۱۳۹۳:۱۱)

برهمین‌اساس، برای بدن راوی در اجرای نقالی، می‌توان چهار شاخصه کلی را درنظر گرفت:

۱. شخصیت را از طریق نشانه‌های نمایه‌ای(نقش بازی کردن/تقلید) و نشانه‌های نمادین (ژست حین روایت و دکلمه) معرفی می‌کند.

۲. مود، لحن و فضا را از طریق حرکت کردن با سرعت‌های مختلف، ساکن شدن، دست‌وپا کوبیدن تنظیم می‌کند.

۳.گذر از زمان‌ومکان را از طریق حرکات نمادین، قراردادی بیش‌رمزگذاری‌شده معرفی می‌کند.

۴.موقعیت و کنش میان شخصیت‌ها را از طریق تقلید تصویر می‌کند.

Archive of SID
www.SID.ir

با پذیرفتن دسته‌بندی حاضر در فرآیند گفته‌پردازی اجرا لازم است حالت‌هایی که دو نظام نشانه‌گانی کلام و حرکت می‌توانند نسبت به‌هم در روند تولید معنا داشته باشند را نیز شناسایی کنیم. کرالام مشخصه‌ی گفتمان تئاتری را "تراکم نشانه‌ای" می‌داند. ازاین‌طریق تاکید می‌کند که در هر لحظه تماشاگر ادراک را از طریق مجراهای متفاوتی دریافت می‌کند. (الام،۱۳۸۲: ۹۶) او نشانه‌ها را براساس مشارکتشان با یکدیگر در تولید معنا چنین طبقه‌بندی کرد:

۱. همسان

۲. تکمیل‌کننده

۳. متفاوت.

در همسانی نشانه‌های مختلف یک معنی را القا می‌کنند. و بدین‌ترتیب روی معنی موردنظر تاکید می‌کنند. در تکمیل‌کنندگی معنی در پیوستگی نشانه‌ها باهم ساخته می‌شود. در تفاوت نشانه‌ها به دو سطح مختلف معنایی دلالت دارند.

نسبت نشانه‌های بدن به کلام در نقل بیژن و منیژه و نقل رستم و سهراب در اجرای مرشد ترابی

رزم وبزم-نقل بیژن و منیژه

داستان‌های رزم‌وبزم، هم‌چنان‌که از عنوانش نیز برمی‌آید، درباره‌ی داستان‌های عاشقانه پهلوانی است. یکی از معروف‌ترین آنان، داستان بیژن و منیژه است. روایت در مجموع ۶۰ دقیقه در دو اجرای ۳۰ دقیقه ای توسط مرشد ترابی اجرا شد. شخصیت‌هایی که در این روایت مطرح می‌شوند: بیژن، کیخسرو، گیو، گرگین، منیژه، افراسیاب، پیران، گرسیوز، رستم، رمه‌دار یک، رمه‌دار دو و ندیمه منیژه و کاروان سالار هستند. در شیوه گفته‌پردازی این اجرا شخصیت اصلی و کانون روایت بیژن است؛ بعد از در چاه افتادن بیژن، شخصیت کانونی منیژه می‌شود تا جایی‌که در انتها، روایت به‌جای همراهی بیژن و منیژه در بازگشت به ایران، بر رستم در توران متمرکز می‌شود. چهاربار نقال در این اجرا کاملاً از خط قصه فاصله می‌گیرد. یکی وقتی گرگین به ریا نزد بیژن اظهار دوستی می‌کند، نقال درباره‌ی این‌که انسان چطور می‌تواند دوست را از نارفیق تشخیص بدهد می‌گوید. (دقیقه ۱۰:۱۰) در زمانی‌که به عشق‌بازی بیژن و منیژه در داستان می‌رسد، یکی در جشن‌گاه و دیگری در کاخ منیژه، هر دو بار درباره‌ی چیستی عشق و اهمیت عشق در زندگی به‌خصوص زندگی هنرمندان برای خلق اثر هنری صحبت می‌کند.(دقیقه ۱۸:۳۵) در پایان قبل از اتمام داستان، به مخاطبان درباره اهمیت فرهنگ غنی ملی پهلوانی ایران هشدار می‌دهد. (دقیقه ۶۰:۱۷)

سوگ حماسه-نقل رستم وسهراب

داستان‌های سوگ حماسه، داستان‌های پهلوانی هستند که شخصیت اصلی آن در بزنگاه" نام و ننگ" مرتکب خطای تراژیک می‌شود. چنان‌چه در داستان رستم و سهراب، رستم ناخواسته پسر خود را می‌کشد. در روایت مرشد از این داستان، شخصیت‌های نقل، کیکاوس، گیو، گودرز، رستم، سهراب، زنده رزم، پیران، شبان مازندرانی، آرش شه‌کمان، گشسب‌بانو و توس هستند. نکته‌ی

Archive of SID

www.SID.ir

برجسته در نقل مرشد ترابی از این داستان در رفت‌وبرگشت پیاپی شخصیت کانونی بین رستم و سهراب است. هم‌چنین جغرافیای قصه وسیع است. راوی لحظه‌ای در بیابان با بانوگشسب است، بعد در میدان نبرد با سهراب است، آنی بعد در زابلستان با رستم است. پیروی آن، شگردهای گذار راوی از یک مکان و زمان خاص به مکان‌وزمان دیگر نقش برجسته‌ای پیدا می‌کند. هم‌چنین توصیف صحنه‌های نبرد در این داستان جایگاه مهمی دارد، سهراب پنج نبرد مختلف با شیوه‌های متفاوت انجام می‌دهد. بنابراین به‌واسطه‌ی نوع گفته‌پردازی، فضای مناسبی برای راوی به‌وجود می‌آید تا از طریق شگردهای مختلف این صحنه ها را اجرا کند. در این اجرا هم مانند اجرای قبلی، راوی در حد چند جمله‌ی کوتاه از چارچوب قصه خارج می‌شود. دست کم نگرفتن دشمن،(دقیقه ۲۰:۳۵) تاثیر خون خویشاوندی هنگام مواجه رستم و سهراب، (دقیقه ۱۹:۹) بی‌موقع حرف زدن و سر سبز را با زبان سرخ بر باد دادن در مواجه آرش شه‌کمان و سهراب(دقیقه ۴۰:۴۵) ازآن‌جمله‌اند. به‌نظر می‌رسد پیچیدگی روایت، فشردگی رخدادها و ضرباهنگ بالای این نقل، مجالی برای گریز طولانی به حاشیه و تفسیرهای خارج از موضوع قصه باقی نمی‌گذارد. زمان اجرای موردتحلیل ۸۵ دقیقه است که در دو اپیزود ۵۰ و ۳۵ دقیقه‌ای اجرا می‌شود.

هم‌چنان‌که نقال داستان را روایت می‌کند، شخصیت‌ها در کنش‌وواکنش خط داستانی به‌واسطه‌ی حرکاتش تصویر می‌کند. هیچ‌چیز خارج از نقال بر صحنه وجود ندارد. بدن نقال، صدای نقال به‌عنوان نظام های نشانگی در پیوستگی باهم می‌کوشند معنا بسازند و در لحظه‌ای بعد دوباره معنای دیگری بسازد. مرشد ترابی در هر دو این نقل‌ها تحت چهار حالت داستان را تعریف می‌کند:

۱. داستان را در مقام راوی سوم شخص روایت می‌کند.

۲. در مقام یکی از شخصیت های داستان بازی می‌کند.

۳. در جای‌جای، میانه‌ی داستان را رها می‌کند تا موضوع را از طریق گزاره‌های خبری بازتفسیر کند یا بعد تازه ای به آن بیافزاید. مثلاً به‌جای توصیف صحنه‌ی عشق بازی بیژن و منیژه، درباره‌ی اهمیت عشق راستین سخن می‌گوید؛ یا در صحنه ای که گرگین تصمیم به فریب بیژن دارد درباره دوستی حقیقی و راه تشخیص‌اش از ریاکاری توضیح می‌دهد (دقیقه ۱۰:۱۰)و یا بعد از اولین رویارویی رستم و سهراب درباره شناخت حریف و دست‌کم نگرفتن دشمن می‌گوید.(دقیقه ۲۰:۱۱)

۴. روایت را میانه رها می‌کند و نقل دیگری درباره‌ی یکی از شخصیت‌ها در دل نقل داستان اصلی می‌گوید. مثلاً در مواجه سهراب و شبان مازندرانی، داستان مواجه رستم و شبان مازندرانی در گذشته را هم تعریف می‌کند(دقیقه ۴۶:۲۵) و یا در هنگام توصیف صحنه‌ی مرگ سهراب و جوان‌مرگی، گریزی به صحرای کربلا و شهادت علی‌اکبر می‌زند. (دقیقه ۸۲:۳۰)

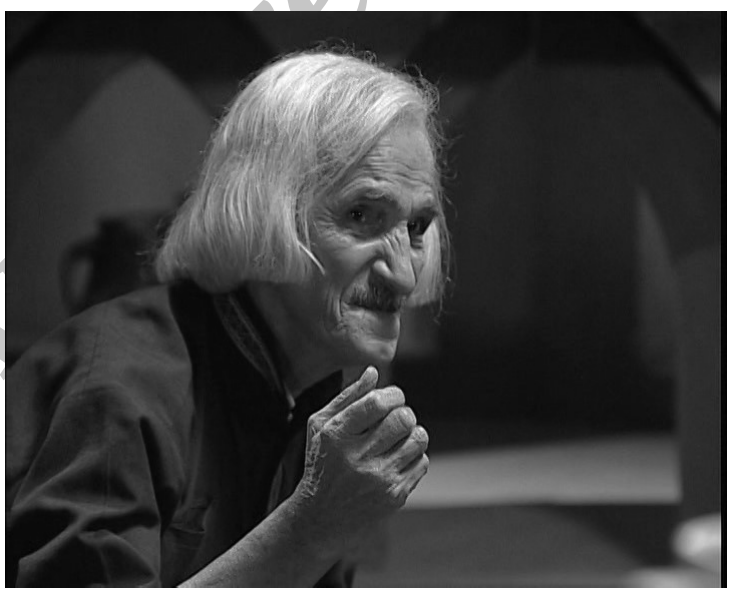
بدن مرشد حین اجرا در یکی از حالت‌های زیر قرار دارد:

۱. زمانی‌که نقش بازی می‌کند در ژست تقلیدی از همان نقش ظاهر می‌شود. مثلاً اگر بیژن در پایین چاه است. مرشد هم مثل بیژن خم شده روی زانو نشسته و رو به بالا حرف می‌زند. در این حالت لحن هم از موقعیت و ویژگی شخصیتی که مرشد بازی می‌کند تبعیت می‌کند؛ نوعی بازنمایی

Archive of SID
www.SID.ir

واقع‌گرا که ویژگی بازی‌های واقع‌نماست.(تصویر یک، دو و سه)

تصویر ۱ – مرشد در نقش سهراب در برابر آرش کمان می‌کشد. (دقیقه ۳۹:۲۶)



تصویر ۲ – مرشد در نقش سهراب صحنه‌ای که پیش از مرگ می فهمد رستم کیست! (دقیقه ۷۴:۴۹)

www.SID.ir

تصویر ۳- مرشد نقش بیژن در چاه را بازی می‌کند که گرسنه، مرغی که منیژه آورده را با ولع می‌خورد. (دقیقه ۴۲:۳۰)

۲.مرشد در مقام دانای کل، داستان را نقل می‌کند. یعنی از نقش‌ها در کلام فاصله دارد. جملاتش ضمیر سوم‌شخص است. در این حالت از بدنش به سه روش استفاده می‌کند:

الف- زبان دارد موقعیت را روایت می‌کند، بدن دارد آن موقعیت را بازی می‌کند. مثل صحنه‌ای که بیژن دارد از میان چادر به منیژه نگاه می‌کند: مرشد راوی سوم‌شخص است ولی حالت بدنش، بیژنِ ایستاده کنار درختان، خیره به روبه‌رو درحالی‌که افسار اسب به دست گرفته را تقلید می‌کند. پس هر دو نظام نشانگی هم‌زمان به یک معنا اما در دو سطح متفاوت دلالت می‌کنند؛ مرشد می‌گوید:"بیژن بیرون چادر منیژه ایستاده و افسار اسبش را نگه داشته!" و تصویر هم همین را با تاکید بر بازنمایی بیژن به ما نشان می‌دهد. (دقیقه ۱۳:۲۵)یا زمانی‌که راوی موقعیت سهراب در نبرد با گشسب‌بانو روایت می‌کند، بدن نقال موقعیت و واکنش‌های سهراب را نشان می‌دهد که زیر سپر ایستاده و ضربت گرز را تحمل می‌کند.(تصویر چهار)

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر ۴- راوی نبرد سهراب و گشسب‌بانو را روایت می‌کند، هم‌زمان موقعیت سهراب را زیر ضربه‌های گرز گشسب‌بانو نشان می‌دهد. (دقیقه ۶۴:۰۴)

ب-نشانه‌های بدن تکمیل‌کننده‌ی نشانه‌های کلامی است. مثلاً در صحنه‌های درگیری بازنمایی بدنی در لایه دیگری به مخاطب اطلاعاتی می‌دهد اضافه بر آن‌چه می‌شنود. برای نمونه، اولین صحنه‌ی رویارویی سهراب و رستم در تنگه‌ای پشت دو سپاه توران و ایران، نقال درعین‌حال‌که گزارش می‌دهد پیران و گودرز از دو سوی مختلف، در بلندی‌های مشرف بر تنگه شاهد این نبرد هستند از انگشتان هر دو دستش به‌عنوان نشانه رستم و سهراب در گودی تپه استفاده می‌کند تا ضمن این‌که گفته افکار گودرز و پیران را بر ما آشکار می‌کند، بدن تصویر فیزیکی از صحنه نبرد برای مخاطب می‌سازد. (تصویر پنج و شش)

تصویر ۶- مرشد دو انگشتش را به نشانه رستم و سهراب در تنگه می‌گیرد و گفته، افکار و احساس گودرز و پیران را بر مخاطب آشکار می‌کند. (دقیقه ۲۲:۲۵)

تصویر ۵- مرشد حرکت قراب را که در هوا می‌چرخد را بازی می‌کند، اما کلامش در مقام سوم شخص داستان درگیری رستم و افراسیاب روایت می‌کند. (دقیقه ۵۶:۵۵)

Archive of SID

www.SID.ir

سه– آن‌چه بدن نشان می‌دهد مستقل از کلام است و تداعی‌کننده معنی خاصی نیست. بلکه بیشتر به‌طورضمنی در خدمت ضرباهنگ مثلاً افزایش تنش است. مثل زمانی‌که مرشد دستانش را به‌هم می‌کوبد و یا زمانی‌که انگشتانش را سریع می‌چرخاند. در این شگرد حرکات مستقل از گفته معنا ندارند بلکه در بافت گفته‌پردازی تاکیدکننده گفته است یا به‌مثابه یک پاساژ(گذرگاه) برای تغییر فضا به کار می‌رود.

جدول زیر نسبت شیوه‌های تولید معنا نظام نشانگی بدنی و گفته‌پردازی را در اجرای نقالی نشان می‌دهد:

کارکردهای گفته‌پردازی در نقالی	کارکردهای نشانه‌های حرکت در نقالی	نسبت شیوه‌های تولید معنا نظام نشانگی بدنی و گفته‌پردازی در نقالی		
		همسان	تکمیل کننده	متفاوت
پیشبرد کنش داستان	تقلید کردن کنش شخصیت	✓	✓	
	ژست نمادین در جهت ضرباهنگ کنش			
معرفی شخصیت	تقلید واقع‌نما از شخصیت	✓	✓	
	ژست‌های نمادین			
معرفی زمان، مکان و فضاسازی	صداسازی با حرکت اعضای بدن	✓	✓	✓
	ژست‌های نمادین			
فاصله‌گذاری از طریق تفسیرهای اخلاقی از داستان	حرکات و ژست‌های تاکیدی		✓	

جدول۱ – نسبت گفته‌پردازی به نشانه‌های حرکتی در اجرای نقالی

هم‌چنان‌که جدول بالا نشان می دهد، نسبت شیوه‌های تولید معنا نظام نشانگان بدن و گفته‌پردازی در نقالی اغلب همسان یا تکمیل‌کننده‌ی هم هستند. هرچندکه در مورد فضاسازی و معرفی زمان‌ومکان روایت امکان دارد، دو نشانه همزمان به دو معنای مختلف اشاره کنند که از آن می توان به‌مثابه نوعی پیش‌آگاهی خوانش کرد.

در بررسی تطبیقی نظام‌های نشانه‌ای تصویر و کلام، پویایی و تنوع نشانه در یک دوره‌ی زمانی

Archive of SID
www.SID.ir

کوتاه مسأله است. بدین‌ترتیب که مرشد ترابی در نقل بخش کوتاهی از قصه به‌طورپیوسته، از چندین حالت استفاده می‌کند؛ یعنی بازی کند بعد، روایت کند؛ دوباره روایت را در سطح نشانه‌ی نمادین از زوایه دیگری تعریف کند و باز با یک قدم پا رو به جلو گذاشتن و تغییر لحن زمان‌ومکان جغرافیای قصه را در می‌نوردد و از جای دیگری قصه را روایت و اجرا کند. احتمالاً عامل جذابیت اجراهای نقالی همین پویایی و تنوع در ترکیب‌بندی شیوه‌های بیانی توسط نقالان است. نکته‌ای که عباسی هم در بررسی روایت‌شناسانه‌ی نقالی، تحت‌عنوان "سیالیت گفته‌پردازی و گفته در نقالی" به آن اشاره می‌کند(۱۶۴:۱۳۸۸). یافته‌های این پژوهش ضمن تایید این نکته نشان می‌دهد که چگونه در اجرای نقل مرشد ترابی، تنوع نشانگان بدن از سیال بودن در گفته‌پردازی متاثر است و هرچه رفت‌وبرگشت میان روایت‌های همسان و غیرهمسان در کلام بیشتر باشد، به‌طبع بیان بدنی نیز پیچیده‌تر می‌شود.

برای نمونه صحنه‌ی کشته شدن ژنده رزم به دست رستم در نقل سهراب کشی، وقایع هم از زاویه دید رستم، هم از زاویه دید ژنده رزم و هم از دید راوی/ دانای کل تصویر می‌شود.(دقیقه‌های ۱۲:۴۵ و ۱۱:۲۰) رستم پشت چادر سهراب ایستاده و پنهانی از درز چادر داخل را نگاه می‌کند. چشمش به سهراب که می‌افتد، قلبش تند می‌زند. در این صحنه گفتار راوی، فضای کلی را توصیف می‌کند اما ژست‌اش، حالت رستم را از پشت چادر نشان می‌دهد. دمی پیش از آن که نقال بگوید:"چشم رستم افتاد به میوه ی دلش!" او با یک حرکت تند سر و میمیک صورت هم از نقش راوی به نقش رستم می‌رود و هم به‌نوعی پیش‌آگاهی لحظه‌ای روایت بدن را مقدم بر کلام می‌سازد چون اول بدن به ما واکنش رستم را نشان می‌دهد بعد نقال روایت می‌کند. در ادامه مرشد در همان حالت، متعجب در نقش رستم ثابت مانده، با دهانش صدای گرپ‌گرپ قلب رستم که تند می‌زند را نیز می‌سازد. بدین‌ترتیب هم‌زمان هم فضاسازی می‌کند، هم روایت می‌کند و هم نقش بازی می‌کند. وقتی می‌خواهد تغییر حالت بدهد به جهت این‌که کانون روایت از رستم که پشت پرده سهراب مانده به ژنده رزم می‌چرخد، بدن او نیز اگرچه در همان ژست ثابت مانده ولی با تولید ضربان از طریق انگشتانش که بازوبسته می‌شوند، تدوام حسی صحنه را نگه می‌دارد. بعد از لحظه‌ای مکث تغییر ژست می‌دهد، می‌ایستد و این بار در مقام دانای کل می‌گوید:"همین موقع ژنده رزم می‌خواهد برود برای قضای حاجت!"و بعد از این گذرگاه حسی چندثانیه‌ای، شروع می‌کند به بازی در نقش ژنده رزم. نقال در نقش او، این پا آن پا می‌کند تا بفهمد چه‌کسی داخل چادر را نگاه می‌کند. کلام راوی سوم‌شخص می‌ماند:"زد اینجای رستم!" هم‌زمان با دست راست به شانه چپ خود می‌زند.

"هی غریبه! رستم دید گودرز نیست. از اینجای رستم سر آورد که ببینه کیه!" سپس موقعیت سر و دست رستم را با بدنش نشان می‌دهد، اینکه چطور گردن ژنده رزم را لای عضلات بازو می‌گذارد و مشت‌اش را گره می‌کند. توصیفات و بازی راوی در نقش رستم هم‌زمان دو تصویر می‌سازند راوی سوم‌شخص با کلام خود گفته‌پردازی می‌کند و اما پیش از آن‌که بگوید رستم چطور به ژنده رزم ضربه می‌زند، دستانش را بر هم می‌کوبد تا حداکثر توجه مخاطب را جلب کند. سپس نقل را ادامه

Archive of SID
www.SID.ir

می‌دهد. در حین گفته‌پردازی نیز، زبان بدن این بار ژنده رزم را تصویر می‌کند که مشت رستم بر سرش کوبیده می‌شود. هم‌زمان با بیان گزاره:" مغزش متلاشی شد!" باز به نقش راوی برمی‌گردد و دستانش را موازی هم چندین بار، بالاوپایین می‌برد؛ بدین‌ترتیب نقل در این رفت‌وآمدهای متوالی و در حضور کوتاه‌مدت نشانه‌ها بر صحنه ادامه می‌یابد و پیوسته در سطوح مختلف نشانگی معنا تولید می‌شود.

نتیجه گیری

بررسی نشانه شناسانه‌ی این پژوهش نشان می‌دهد که در اجرای نقالی مرشد ترابی از سوگ حماسه و بزم‌ورزم، نظام نشانه‌های بدنی در راستای گفته‌پردازی است و اهمیتش در اجرا هم‌پایه‌ی کلام است.

هم‌چنین تنوع نظام نشانه‌های حرکتی بدن مرشد در هر دو اجرای نقالی یکسان است. بدین‌ترتیب، مضمون‌های متفاوت سوگ و عشق منجر به بروز نظام‌های متفاوت نشانه‌ای حرکتی در اجرای مرشد ترابی نشده است. اما نوع گفته‌پردازی در بسامد تکرار یک گروه از حرکات نسبت به دیگر گروه‌ها موثر بوده است. درنتیجه گفتمان نشانه‌های بدنی در هر دو اجرا متفاوت است. درحالی‌که بیشتر حرکات بدنی در اجرای بیژن و منیژه در سطح همسان با گفتار هستند، در اجرای رستم و سهراب به‌همان‌نسبت تعداد نشانه‌های بدنی و کلامی تکمیل‌کننده نیز افزایش می‌یابد و این می‌تواند به این معنی باشد که هرچه نظام گفته‌پردازی پیچیده‌تر می‌شود نشانه‌های بدنی نیز متنوع‌تر، در ترکیبات پیچیده‌تری به کار می‌روند در نتیجه، فرآیند معناسازی را از سطح بازنمایی ساده پیچیده‌تر می‌کنند. در اجرای نقالی مسأله‌ی مهم چگونگی تعویض نقش‌ها در دو قالب راوی/ شخصیت کنشگر، سیالیت مکان–زمان و تنوع در زاویه دید است. یعنی نقال مدام از شخصیتی به شخصیت دیگری، از جغرافیایی به مکان دیگری و از حال به گذشته و آینده درحال‌رفت‌وبرگشت است. البته سطح پیچیدگی در این هنر سنتی به‌جایی نمی‌رسد که نشانه‌های بدن و گفته‌پردازی به دو چیز مختلف دلالت کنند و مثلاً بدن از منطق گفته تخطی کند. بااین‌همه گاهی حضورشان در ظرف زمان نسبت به یکدیگر تقدم و تاخر دارد که می‌توان آن را به‌مثابه نوعی پیش آگاهی لحظه‌ای خواند. یعنی در حالی‌که کلام هنوز دارد نبرد را تعریف می‌کند، ژست راوی از پیش به ما نشان می‌دهد که یکی از طرفین درگیری، تیر خواهد خورد.

Archive of SID
www.SID.ir

■فهرست منابع

آستن، آلن و ساوانا، جرج(۱۳۸۶). **نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری**. داوود زینلو، چ اول، تهران، سوره مهر.

آلام، کر(۱۳۸۳). **نشانه‌شناسی تئاتر و درام**. فرزان سجودی، چ اول، تهران، سوره مهر.

ترابی، ولی الله(۱۳۹۰)،DVD **نقل های "سوگ حماسه ۱"**. تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

_____. DVD **نقل های "بزم و عشق ۲"**. تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

تقیان، لاله(۱۳۹۰). **مجموعه مقالات سومین سمینار بین المللی نمایش های آیینی و سنتی**. حمیدرضا اردلان، چ اول، تهران، انتشارات نمایش.

حاج سیدجوادی، سید کمال(۱۳۹۲). **طرازالاخبار عبدالنبی فخر الزمانی قزوینی**. چ اول، تهران، فرهنگستان هنر.

جعفری، محمد(۱۳۹۴).**درآمدی بر فولکلور ایران**، چ اول، تهران، نشر جامی.

عاشورپور، صادق(۱۳۸۰). **نمایش های ایرانی: نقالی**، ج ۴، چ اول، تهران، سوره مهر.

عباسی، علی(۱۳۸۸). "**نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم اندیشی سینما**". منیژه کنگرانی، چ اول، تهران، فرهنگستان هنر.

قهرمانی، محمدباقر، محمود بختیاری و پرستو محبی(۱۳۹۳). **سیر تکاملی مطالعات نظری روایت شناسی در درام. فصلنامه صحنه**، ش (۹۶)،صص۱۸-۵.

محجوب، محمد جعفر(۱۳۵۰). **فتوت نامه سلطانی حسین ابن علی کاشفی**. تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

نجم، سهیلا(۱۳۹۰). **هنر نقالی در ایران**. چ اول، تهران، فرهنگستان هنر.

Fischer-Litchte(2014). ***Theatre and Performance studies***. Routledge. London & New York.

Page, Mary Ellen(1977). ***Naggali and Ferdowsi: Creativity in the Iranian tradition***.(dissertation). Philadelphia.

Yamamoto, Kumiko(2010). Naggali: Professional Iranian storytelling. ***History of Persian Literature Vol XVIII***. Philip G. Kreyenbroek.

Zarrilii,Phillip b(2000). ***Kathakali dance-drama: where gods and demons come to play***. Routledge. New York.

Archive of SID
www.SID.ir