

## Embodied Narration in Naqqali: Exploring Body Movement through a Cognitive Linguistics Lens; A Case Study of Torabi's Performance in 'Sohrab's Demise'

Zeinab Khosravi\* 

Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, Damghan University, Damghan, Iran.

(Received: 4 Dec 2023; Received in revised form: 26 Dec 2023; Accepted: 22 Jan 2024)

Body movement is a controversial topic in multimodal narration analysis. Gesture, according to David McNeill (1994), is an integral part of speech, performing a crucial function, in the organization of thought into language. However in Farsi, due to the lack of consistent methodology in the field of gesture studies, most works have focused on verbal narration and a few number have addressed types and functions of gesture in oral narratives. This research, based on Cornelia Müller's framework of Methods for Gesture Analysis (MGA) argues how Naqqal may deploy bodily articulations to provide meaning to the event narrated in Naqqali. For this purpose, the scene of the second wrestle between Rustam and Sohrab was chosen from the recorded performance of 'Sohrab's Demise' by Master Vali-o- Allah Torabi, an acclaimed Naqqal of Iran. The performance took place at a traditional coffeehouse (2009). The storyline is about how Rustam managed to defeat Sohrab and stabbed him while not realizing that they are father and son. Considering McNeill style gesture notation, gestures performed alongside speech were divided into 24 gesture phrases and six gesture units within two minutes and thirty seconds. Then the selected fragments were transcribed. Aspects of Kinesic form of the deployed articulators in gestural space were distinguished. Afterwards based on the embodied meaning of the actions each gesture unit was analyzed into three classifications: pointing gestures, depictive gestures, and pragmatic gestures. Our first encounter with this scene shows that the most important aspect of this performance is representation. More precisely, 18 out of the 24 gesture phrases performed, relate to the depiction of Rustam and Sohrab Wrestling. Second, the timing of gesture corresponds with what Naqqal wants to emphasize. For example, the narrator's posture is outlined through vertical orientation (1':33"), yet he narrates the last part with the least movement and lies on the ground horizontally (57"). Also, the focal emphasis in co-speech

gestures draws the audience's attention to specific semantic aspects of the narrative: apart from showing Rustam gaining the upper hand in the second wrestle, the story tells us that the defeat of Sohrab is due to fate. In this respect, gestures compound the idea of "The wheel of fortune" metaphorically (e.g. G8). This gesture is the most complex one in terms of bodily articulators involved in the depiction of action (hands, head, gaze and upper body) as well. It challenges the audience with semantically reaching the point of the abstract concept. As the narration of the Naqqal reaches its climax, before the moment of Sohrab's death, the the gestures increase and the imitative gestures even replace the speech at that point. During such turn, only the demonstrative pronouns accompany quick descriptive gestures in the performance (e.g. G18-19). This essay applied descriptive tools from (MGA) to reveal facets of multimodal interaction in the style of master Torabi's works. Further research is needed to extend the analytic scope to understand complexity of gesture and speech in Naqqali.

### Keywords

Naqqali, Gesture, Master Torabi, Sohrab's Demise, Cornelia Mueller

**Citation:** Khosravi, Zeinab (2024). Embodied narration in naqqali: Exploring body movement through a cognitive linguistics lens; A case study of torabi's performance in 'Sohrab's Demise', *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(1), 17-28. (in Persian)

DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.369036.615822>



## ژست در نقالی: رهیافتی به حرکات بدن در اجرای نقل براساس دیدگاه زبانشناسی شناختی؛ مطالعه موردی مجلس نقالی «سهراب کشی» مرشد ترابی

زینب خسروی\*

استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۹/۱۳، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۰۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۱/۰۲)

### چکیده

حرکات بدن از موضوعات مهم اما مناقشه برانگیز در تحلیل اجرا است. زبان شناسانی چون مک نیل ژست بخشی جدایی ناپذیر از گفتار می دانند که نقش مهمی در سازمان دهی افکار دارد. با اینهمه در خلأ روش شناسی مناسب، بررسی ها اغلب روایت کلامی را مبنای تحلیل قرار داده اند و کم تر به جایگاه ژست در ساخت چندوجهی زبان پرداخته اند. این پژوهش با تعمیم نظریه «ژست به مثابه فرم موقت» مولر بر نقالی نشان می دهد چگونه حرکات نقال به مثابه وجهی از زبان معنا می سازند. بدین منظور صحنه کشتی دوم رستم و سهراب از اجرای ضبط شده نقل سهراب کشی مرشد ترابی (۹۸۳۱) انتخاب شد؛ صحنه از آغاز درگیری کشتی تا خنجر خوردن سهراب به دست رستم به مدت دو دقیقه و سی ثانیه، به ۴۲ عبارت ژست و ۶ واحد ژست وار تقطیع شد. ابتدا موقعیت و مشارکت اندام های درگیر حرکت مستقل بررسی شد سپس هر واحد ژست از منظر فرم و انگیزه تجسم یافته کنش ها در سه گروه ژست های اشاره ای، ژست های تصویرگر و ژست های کارکردی تحلیل شد. یافته ها نشان می دهد نقطه کانونی اجرا بازنمایی رودویی نهایی رستم و سهراب است. هر چه به اوج صحنه نزدیک می شویم، تعداد ژست ها افزایش می یابد و گفته ها محدود می شود. تأکیدهای کانونی ساز در گفتار ژست وارها این صحنه بر «چرخ بلند» به عنوان شور بختی سهراب تأکید می کند و سهم فریبکاری رستم در نتیجه کشتی دوم را کم رنگ نشان می دهد.

### واژه های کلیدی

نقالی، ژست، مرشد ترابی، سهراب کشی، کورنیلا مولر

استناد: خسروی، زینب (۱۴۰۲)، ژست در نقالی: رهیافتی به حرکات بدن در اجرای نقل براساس دیدگاه زبانشناسی شناختی؛ مطالعه موردی مجلس نقالی «سهراب کشی» مرشد

ترابی، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۹(۱)، ۱۷-۲۸. DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.369036.615822>

نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۳-۳۱۱۷۷۴۱۵. E-mail: [zl.khosravi@du.ac.ir](mailto:zl.khosravi@du.ac.ir)



## مقدمه

از روزمره خود غافل شدند (آیدنلو، ۱۳۹۲). از بازخوانی اسناد و اظهارات نقالان می‌توان استنباط کرد در مصاف آنچه که هست و آنچه باید باشد ایشان از سلیقه مخاطبان و فضای اجرا در نقل واقعه تأثیر پذیرفته‌اند. از این منظر نقالی هنر روایی و نمایشی است به هدف برانگیختن هیجان و عواطف مخاطبان از همراهی حرکات و حالات و بیان مناسب در اجرا بهره می‌برد (بیضایی، ۱۳۹۲، ۶۵).

نقل «سهراب‌کشی» جایگاه ویژه‌ای در میان نقل‌های مختلف از داستان‌های شاهنامه دارد. علاوه بر بن‌مایه تراژیک «کشته شدن پسر به دست پدر»، جنبه عاطفی و احساسی بسیار قوی این داستان را در کانون توجه پژوهندگان قرار داده است (خالقی مطلق، ۱۳۶۱؛ یاحقی، ۱۳۶۸). گزارش‌ها نشان می‌دهد دست‌مایه نزد نقالان مختلف تغییراتی کرده است تا بر جذابیت و حس عاطفی آن افزوده شود. برداشت آزاد، تکمیل و تغییر بخش‌های مختلف آن، بازتاب دریافت نقال است از آنچه مبهم و مغفول مانده (دوستخواه، ۱۳۹۰، ۱۲۶). فضای عاطفی حاکم بر داستان، برای نقال فرصتی فراهم می‌آورد تا لحظه به لحظه این نبرد حساس را در برابر چشمان مخاطبان بازآفریند. گزارش‌ها نشان می‌دهند شیفتگی مردم و تلاش برای نو بودن، نقالان را برمی‌داشت تا هر کدام بکوشند اجرایی منحصر به فرد و تأثیرگذارتر از این داستان را به مخاطبان نشان بدهند. در این میان صحنه پایانی سهراب‌کشی، غلیان احساسات و اوج عواطف را در پی دارد. عناصری و پژوهشگران دیگر گواه این ادعا را غوغا در قهوه‌خانه‌ها در شب سهراب‌کشی می‌دانستند و این که نقال روایت آن را پیاپی به چند مجلس نقل می‌کشاند (۱۳۶۶، ۴۶).

همچنین اجرای «سهراب‌کشی» از نظر تکنیکی اهمیت دارد زیرا مخاطب و راوی از پیش نتیجه را می‌دانند اما شخصیتها از هویت یکدیگر اطلاع ندارند. این صحنه آکنده از احساسات متنوع است، غنای تکنیکی اجرای نقال مخاطب را درگیر نگه می‌دارد. طومارهای نقل نشان می‌دهند که دو شخصیت اصلی در این صحنه بارها به یکدیگر مهر و کینه ابراز می‌کنند. نقال به‌عنوان راوی دانا به سرانجام کار، باید به خوبی احساسات رستم و سهراب، حس تنش و تعلیق داستان را ادا کند. بنابر اطلاعات موجود برای پاسخ به این پرسش که ژست‌های نقال چیست و چگونه نقال از بدن خود هنگام روایت بهره می‌برد، بخشی از سهراب‌کشی به نقل مرشد ولی‌الله‌ترابی از نقالان بر جسته معاصر به‌عنوان نمونه بررسی انتخاب شد.

سنت‌های نمایشی در جهان، روش‌های متنوعی از اجرا و تجربه بدنمندی اجراگر را ارائه می‌کنند. بعضی از سنت‌های نمایشی در شرق درباره نحوه اجرای نمایش از سده‌های پیشین در این حوزه نظریه‌پردازی کرده‌اند مانند فصل شش و هفت ناتیاساسرا در هند و نوشته‌های سه‌امی در ژاپن بر اجرای نمایش نو، اما متون مکتوب دیگری درباره سنت‌های نمایشی نیز هستند که جنبه‌های دیداری را نادیده گرفته و بر گفته و کلام در اجرا تأکید کرده‌اند مانند طراز/الخبار در حوزه داستان‌گویی ایرانی. از آنجاکه بحث بدنمندی و حرکات بدن در سنت‌های اجرایی ایران عرصه کم‌تر بیموده‌ای است، این پژوهش بنا دارد تا بهره‌بردن از روش‌های جدید در مطالعات ژست به بررسی جایگاه بدن و حرکات در اجرای نقالی بپردازد. نقالی شیوه داستان‌گویی عامیانه به‌نثر آمیخته است که اغلب در قهوه‌خانه‌ها برگزار می‌شده است (آیدنلو، ۱۳۸۸) و نقال فردی است که داستان حماسی می‌گوید و مضمون نقل‌هایش بیشتر داستان شاهان و پهلوانان ایران زمین است. روایت او به شعر و نثر با حرکات و اشارات و گاهی موسیقی همراه است. نقال باید استعداد قابل توجهی برای حفظ اشعار و متن‌ها و همچنین توانایی بداهه‌گویی و مهارت در سخنرانی داشته باشد. معمولاً به‌عنوان ماده اولیه از ظرفیت طومارها در داستان‌گویی<sup>۱</sup> استفاده می‌کند اما طراحی حرکت و اجرای نهایی، محصول ذوق و منابع دیداری که او در اختیار داشته است (نجم، ۱۳۹۰). بررسی طومارهای نقل نشان می‌دهد نقالان با ساده کردن و ابهام‌زدایی از آنچه در اسطوره و حماسه به ایجاز و رمز بیان شده است، کوشیده‌اند به سؤالات منطقی مخاطب درباره انگیزه شخصیت‌ها و علت رویدادها پاسخ دهند (آیدنلو، ۱۳۹۰). نقالان همچنین خلاها یا جنبه‌های مبهم داستانها را به صورت منطقی توضیح می‌دهند و ساختار داستان‌ها را برای لذت بیشتر مخاطب بازنویسی می‌کنند. از جمله گاه اشعار فردوسی را به روایت ساده گفتاری تبدیل کرده‌اند و گاه مداخله کردند تا رویدادها و مناسبات داستانی را تاویل نمایند و وضعیت ذهنی شخصیت‌های داستان را برای مخاطبان حاضر شرح دهند (پناهی، ۱۳۹۵، ۲۳۸). مخاطبان باید از لحاظ حسی همراه شوند، بنابراین نقال باید چنان حرکات را طراحی کند که مخاطب لحظاتی راوی رویدادهای داستان را در نقش هر یک از قهرمانان داستان تصور کند. انتظار ناگفته‌ای از نقال هست که در اجرای خود رنگ‌آمیزی منحصر به فردی از داستان برای مخاطب شناسا داشته باشد. چنانچه گزارش‌های مختلف نشان می‌دهد حین اجرا مخاطبان بارها اختیار خود را از دست داده‌اند و با شخصیت‌های داستان چنان درگیر شده‌اند که

## روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد شناختی از روش آماری-تحلیلی در بررسی رویداد چندرسانه‌ای اجرای نقالی بهره می‌برد. شیوه دست‌بندی از جزء به کل رویدادها به پژوهشگر امکان می‌دهد مشاهدات خود را برای انواع تحلیل از جمله بررسی تطبیقی ژست و زبان یا بررسی گفتمان اجرا دقیق‌تر به کار گیرد. بدین منظور از الگو ترکیبی «روش تحقیق در مطالعات ژست» (MGA)<sup>۲</sup> برای دست‌بندی پیرفت<sup>۳</sup> ژست‌ها بهره برده شد (مولر، ۲۰۲۴).<sup>۴</sup> داده‌ها از اجرای ضبط شده مرشد ترابی در مجموعه ویدئویی نقل ایرانی استخراج شده است (شرکت فرهنگ فیلم تهران، ۱۳۸۹). این اجرا

در فضای استودیو با دکور قهوه‌خانه و با حضور تماشاگران از دو جهت فیلم‌برداری شده است. بنا به اهمیت، صحنه کشتی آخر میان رستم و سهراب به مدت دو دقیقه و سی ثانیه به‌عنوان نقطه اوج نقل از اجرای ۵۶ دقیقه‌ای سهراب‌کشی<sup>۵</sup> انتخاب شد؛ ابتدا حرکات بدنی مستقل از کلام براساس الگوی MGA تفکیک و دسته‌بندی می‌شوند، در گام بعدی «گفتار ژست‌واره»<sup>۶</sup> تشریح می‌شود. منظور از «گفتار ژست‌واره» شیوه گفته‌پردازی است که با ژست و حرکات بدن کامل می‌شود. مراحل تحلیل عبارتند از:

۱. تعیین حدود هر ژست؛

۲. توصیف فرم هر ژست؛

۳. تحلیل معنی فرم در بافتار متن؛ گفتار ژست‌واره.

بعلاوه انتخاب شیوه رونویسی ژست و گفتار موضوع مهمی است که باید متناسب با رویکرد تحلیلی انتخاب شود زیرا شیوه آشکارسازی اطلاعات بر نکاتی تأکید می‌کند و جنبه‌هایی را در پس‌زمینه نگه‌می‌دارد (نک: برسم، ۲۰۱۳). در انتخاب شیوه رونویسی اجرا از روش مک‌نیل<sup>۸</sup> (۱۹۹۲) الهام گرفته شده است؛ فاز اوج هر پیرفت تصویرسازی شده است. زیر تصویر، گفتار مربوطه نوشته شده و کلمات «کانونی شده» برجسته دیده می‌شود. کلمات «کانونی شده» واژه‌هایی هستند که نقال با لحن خود بر آن‌ها تأکید کرده است؛ سطر بعد - داخل قلاب {} - توصیف دقیق فرم ژست است.

### پیشینه پژوهش

همچنان که در مقدمه هم اشاره شد، پژوهش‌های پیشین اغلب به شیوه‌های گفته‌پردازی در نقالی پرداخته‌اند و سهم مطالعات حرکت و ژست نقالان در برانگیختن احساسات مخاطب و معناسازی از اجرا تا اندازه‌ای مغفول مانده است. این در حالی است که مرشد ولی‌الله ترابی از نقالان به‌نام معاصر معتقد است: «اجرای نقالی روش دارد و می‌توان آن را با ممارست بسیار در جزئیات آموخت. نقال باید بر حداقل ۲۰۰ طومار نقل تسلط داشته باشد و اشعار مختلف را از بر بداند؛ برای اینکه بتواند داستان را اجرا کند باید با شمشیربازی، چوب‌بازی، سوارکاری، فنون کشتی و ورزش باستانی نیز آشنا باشد» (نک پزشکی، ۱۳۷۹). رویکرد پژوهش‌های محدودی که به اجرای نقالی پرداخته‌اند مروری توصیفی-تحلیلی از نوشته‌های پیشینیان و استناد به مشاهدات خود است. از جمله کتاب *هنر نقالی در ایران*، بدن نقال را به مثابه ترجمان کلام می‌داند و کارکرد آن را تسهیل ارتباط با تماشاگران معرفی می‌کند. نویسنده با دسته‌بندی ژست در نقالی به دو گروه «ابداعی» و «قراردادی» بر خلاقیت نقال در میزان کاربست این تکنیک‌ها حین اجرا تأکید می‌کند (نجم، ۱۳۹۰). ناصر بخت (۱۳۹۵) نیز کارکرد ژست در نقالی را تصویرسازی نمادین از طریق هم‌نشینی با مفهوم گفته می‌داند و بر ژست‌های عرفی شده در نقالی مانند روی یک پا چرخیدن، یا بر منشا چون بر مرکب‌نشستن معادل نمودگار<sup>۹</sup> تأکید می‌کند (همچنین نک: جعفری قنواتی، ۱۳۹۴). مطالعه خسروی و فهیمی فر (۱۳۹۵) با محدود کردن بررسی خود به دو اجرام تفاوت از مرشد ترابی نسبت تنوع نشانه‌های دیداری به نوع داستان «بزم و رزم» و «سوک حماسه» سنجید و میان مضمون و تنوع قراردادهای حرکتی هر نوع داستان رابطه معناداری مشاهده نکرد.

در میان پژوهش‌های مشابه در سایر سنت‌های داستان‌گزارای جهان می‌توان به تحقیقات کلاسن<sup>۱۰</sup> و دیگران روی داستان‌گزارای سنتی در فرهنگ جنوب آفریقا اشاره کرد. کلاسن (۲۰۰۴) رابطه معنایی ژست به گفتار را بررسی می‌کند و چهار الگوی تقلیدی ژست در داستان‌گزارای شناسایی می‌کند. وی همچنین اشاره می‌کند ژست‌ها مطابق با خواست راوی بر جنبه‌ای از داستان تأکید می‌کنند و فرم داستان را می‌سازد. ژست‌ها و به ویژه حرکات بدنی، نشان‌دهنده شخصیت، طرح اشیاء و یا کنش‌ها هستند و همچنین شکل و ابعاد اخلاقی یک روایت را شفاف می‌کنند. مشابه این پژوهش‌ها توسط در تحلیل اشارات همراه با روایت داستان از نیجر، و روی حرکات راوی در انواع «داستان‌های مکر و حيله» فرهنگ مردم غنا انجام شده است (بروک و نیتز<sup>۱۱</sup>، ۲۰۱۴).

### مبانی نظری پژوهش

برای رسیدن به نتایج ملموس و قابل اندازه‌گیری، این پژوهش از الگوی ترکیبی زبان‌شناسی و ارتباط چندرسانه‌ای بهره برده است. این الگو بیشتر در بررسی تعاملات بینافردی، سینما و انسان‌شناسی شناختی به کار گرفته شده است (نک: مولر و کپلهوف<sup>۱۲</sup>، ۲۰۱۸؛ برسم، ۲۰۲۱). برخلاف رویکردهای تحلیلی رایج که ژست را به‌عنوان یک فرم زبانی در ساختار چندشناسی همراه با گفتار محدود می‌کند و معمولاً به نتایج کلی می‌رسد، این رویکرد امکان تحلیل‌های جزئی‌نگر<sup>۱۳</sup> را براساس تحلیل حرکت اندام‌های بدن به‌مثابه فراگو<sup>۱۴</sup> در اجرای کنش فراهم می‌کند. در این الگو اصطلاح ژست<sup>۱۵</sup>، کنش قابل مشاهده‌ای است که در زمان کوتاهی پدیدار می‌شود و وجه بیانگرانه دارد؛ روشی برای ارتباط برقرار کردن است و در حوزه ارتباطات غیرکلامی قرار می‌گیرد (مک‌نیل، ۲۰۰۵). در برابر رویکرد نشانه‌شناسان حوزه مطالعات اجرا و تئاتر، از جمله کوزان ژست را محدود به حرکات قابل تفسیر و توجیه با اجرا در نظر می‌گیرند. بنابراین تنها حرکاتی را می‌پذیرند که براساس کنش نمایش تفسیر شوند (آستن و ساونا، ۱۹۹۱). این دسته‌بندی چندان راهگشا نیست زیرا تنها آن دسته از حرکات باز یگر را در نظام نشانه‌شناسی پذیرفته است که عملکردی نمادینی دارد و سایر جنبه‌های کنشی و حسی ژست نادیده باقی می‌ماند. مثلاً وقتی کسی نمایش می‌دهد چطور یک پنجره باز شود، مهم است همزمان بدانیم از چه حرکت دستی استفاده شده است و دست در چه جهتی چرخیده. حتی جنس انجام حرکات نرم یا سخت و محکم بودن حالت دست‌ها بر کیفیت بیانی ژست موثر خواهد بود. نشانه‌شناس سرشناس دیگر مطالعات تئاتر، اریکا فیشر-لیشته (۲۰۰۹)، گرچه ماهیت موقتی ژست را در قالب متغییر «ادراک صحنه‌ای» در نظر می‌گیرد تا نشان می‌دهد چگونه حرکات علاوه بر موقتی بودن در حین اجرا بر مخاطب تأثیری طولانی مدت دارد. اما شفاف نمی‌کند حدود تعریف هر واحد ژست چیست، همچنین ابزاری برای مشاهده و اندازه‌گیری آن ارائه نمی‌کند. در اجرای نقالی ژست‌ها علاوه بر جنبه‌های نشانه‌گی، کارکرد ارتباطی و بیانگرانه دارند بنابراین روشی نیاز است تا ماهیت پویا رابطه ژست و نشانه را نشان دهد و نیز امکان تحلیل جزئی و کلان از ژست به‌عنوان فرمی موقت در ساختار موقت کل اجرا ممکن سازد. روشی که بوسیله واسازی نشان می‌دهد چگونه ژست و بافتار به واحدهای چندبعدی از تجربه رویداد اجرا مرتبط شده‌اند. روش این جستار، تحلیل‌های دقیق تری از نقش ژست در بر ساخته‌های چندوجهی و در نهایت مفهوم‌سازی اجرا فراهم می‌آورد. چنانکه در کنار جنبه‌های نشانه‌گی ژست‌ها، به جنبه‌های حرکتی و کیفیت بیانی آن نیز در تحلیل توجه می‌شود.<sup>۱۶</sup> الگوی پیشنهادی مولر براساس نظریه ژست به‌عنوان یک گفتمان موقت و ناپایدار، چارچوبی برای تحلیل ژست در مقام تصاویر بیانگرانه خودکار فراهم می‌کند. حرکاتی که گرچه به‌تنهایی معنی خاصی ندارند اما در پیوند با بافتار محیطی که فرد ژست بروز می‌دهد و با توجه به نوع گفته‌پردازی خود آگاه یا ناخود آگاه در ذهن مخاطب معنا می‌سازد. مسئله‌ای که بیشتر تحلیلش ممکن نبود.

### ۱. ژست به مثابه فرم موقت

گام نخست برای تحلیل حرکات و بهره‌بردن از الگوی (MGA) تعیین حدود هر ژست است. برای تقطیع ژست به مثابه یک فرم خطی در زمانی، از الگوی تقسیم‌بندی کمی زبان‌شناس ساختگرا کندون (۲۰۰۴) استفاده شده است. در این الگو هر پیرفت ژست شامل سه فاز اصلی «آماده‌سازی»، «اوج» و «فرود» است. بخش معنادار ژست، جایی که معنی ژست کامل می‌شود را «اوج» می‌نامند.<sup>۱۷</sup> تصویر (۱) نشان می‌دهد چگونه ضربه سهراب



حالت اول توصیفی ساده از حرکات اشکال در فضا را تعیین می‌کنند: ژست حرکت را نشان می‌دهد یا مسیر حرکت را؛ مثلاً حرکات دست ممکن است فقط حرکت را به نمایش بگذارند، برای مثال کسی در مورد رفتن به جایی صحبت می‌کند دست تکان می‌دهد یا ممکن است حرکت و مسیر حرکت را بیان کنند، مانند زمانی که برای توصیف در بالا و پایین رفتن از پله‌ها دست را به بالا و پایین حرکت دهند.<sup>۲۶</sup> سومی به جنبه بیانگر<sup>۲۷</sup> ژست توجه دارد؛ کیفیت عاطفی حرکات بدن<sup>۲۸</sup> در نظر می‌گیرد و روی حس اجرای ژست متمرکز است. مانند دست‌هایی که به سرعت گارد حمله می‌گیرند تا شدت واکنش را تصویر کنند. ابزارهای ژست اشاره‌گر حرکت را از جنبه‌های مختلف به توصیف می‌کنند و در فرآیند تحلیلی متقابل نیستند.

### یافته‌ها

گفته‌پردازی این نقل ترکیبی از نظم و کلام غیر منظوم است. نقال از نظم برای توصیفات کلی صحنه بهره می‌برد ولی موقعیت دقیق شخصیت‌ها نسبت به یکدیگر حین اجرای فنون کشتی با کلام غیر منظوم روایت می‌شود. البته گفته‌پردازی به کلمات محدود نیست. نقال برای توصیف حالت و حس از آوایی مانند آنتت، آه کشیدن، پرتاب منتشا، کوبیدن دست‌ها نیز بهره می‌برد. نقل انتخابی شامل کنش‌های زیر است:

رستم و سهراب اسب‌ها را بر سنگی می‌بندند تا برای دومین کشتی آماده می‌شوند.<sup>۲۹</sup> رستم پنجه در پنجه سهراب می‌اندازد. سهراب در واکنش به رستم کف‌گرگی می‌زند اما زورش این بار به رستم نمی‌رسد. سپس رستم با اجرای فن پلنگ‌شکن پشت سهراب را خم می‌کند اما موفق به زمین زدن او نمی‌شود. پس در ادامه با پایش به سهراب پیکن می‌زند تا تعادل او را بهم زند. هر دو باهم می‌افتند. پیش از اینکه سهراب بلند شود، رستم خنجر می‌کشد و پهلوی او را می‌درد. سهراب خنجر ورده روی زمین، دامن رستم را گرفته و ناباورانه می‌گوید چطور او دو بار بر جان رستم بخشیده است اما رستم بر او رحم نیاورده است.

### ۱. حرکات نقال به مثابه فرم‌های موقت

از ۲۴ پیرفتی که طی دو دقیقه و سی ثانیه اجرا می‌شوند به ترتیب فراوانی با حرکات دست و سپس حرکات سر است. به همین نسبت نقال از بالاتنه شامل اندام‌های سر، چشمان و دستان بیش از پایین تنه و پاها بهره

به رستم از سه ژست مکمل تشکیل شده است.

مجموع فازهای اوج و فرود ژست در قالب عبارت ژست<sup>۱۸</sup> قرار می‌گیرند و به ترتیب چند عبارت، واحد ژست<sup>۱۹</sup> را می‌سازند. این بخش‌بندی‌ها از آن جهت مفید است که تحلیل فرم‌های ژست به عنوان حرکت بیانی به یک ژست مفرد محدود نمی‌شود، بلکه ممکن است شامل واحدهای ژست با درجات پیچیدگی متغیر شوند.

### ۲. ژست به مثابه واحد بدنمند در بستر موقعیت

الگوهای طبقه‌بندی انواع ژست در نسبت با گفته براساس آرا مولر و کندون سه دسته هستند: ژست‌های تصویری<sup>۲۰</sup>، ژست‌های کارکردی<sup>۲۱</sup> و ژست‌های اشاره‌گر<sup>۲۲</sup>. گروه ژست‌های تصویری بر جنبه وانمودی<sup>۲۳</sup> کنش‌ها، اشکال، موضوعات و رویدادها به صورت انتزاعی یا عینی تأکید می‌کنند. گروه ژست‌های کارکردی کنش ارتباطی با مخاطبان حاضر را در بر می‌گیرند؛ معادل مدیریت گفتار هستند و تحت عنوان ژست‌های گفتمانی و اجرایی نیز خوانده می‌شوند؛ مانند حلقه کردن انگشت اشاره و شست به نشانه تأیید کردن در گفت‌وگو به کار گرفته می‌شود. بنابراین ژست تصویرگر و کارکردی به عنوان نقطه کانونی کنش، شامل چهار گروه کنش گویی که<sup>۲۴</sup> است:

دست‌ها گویی با همراهی شی خیالی یا بدون آن عملی واقعی انجام می‌دهند؛ مثلاً افسار اسب را دور سنگی می‌بندد (یک). دست‌ها گویی ابعاد شی را در فضا نشان می‌دهند (دو) یا دست‌ها گویی شکل چیزی را با دست رسم می‌کنند (سه)؛ و گویی به آن شی تبدیل می‌شوند و به نحوی که دست تبدیل به خود سوژه بحث می‌شود مانند افتادن دست به معنی فرو افتادن شیء یا فردی (چهار). کنش‌های «گویی که» با نشان دادن فضای شی یا طرح آن را نقش زدن، نقطه کانونی کنش یا سوژه تصویر شده را نشان می‌دهد (گویی که یک تا سه) یا زمانی که دست‌ها خود سوژه را بازنمایی می‌کنند بر زویه دید مشاهده‌گر تأکید می‌کنند (گویی که چهار). (کندون، ۲۰۰۴، ۱۵۸-۱۵۹؛ مولر، ۲۰۱۵ و ۲۰۲۴)

اما ژست‌های اشاره‌گر بر خلاف دو دیگر بر جنبش تأکید دارد. این جنبه، حالت دست‌ها را به عنوان حرکت<sup>۲۵</sup> در نظر می‌گیرد و شامل سه ابزار کلی برای تحلیل است: فرم فضایی حرکت، رویداد متحرک یا جریانی بیانگر. دو







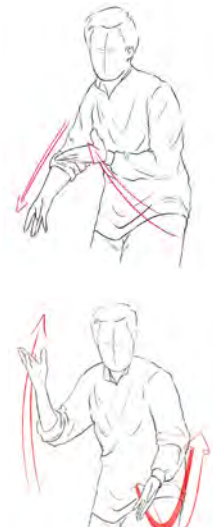
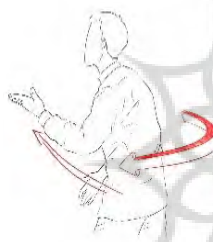

تصویر ۱. تقسیم‌بندی ژست به مثابه فرم‌های موقت.

از پهلوانان است که باهم زورآزمایی می‌کنند. بدین ترتیب در یک قاب نمایشی کلی از صحنه سرشاخ شدن دو پهلوان در کشتی را نشان می‌دهد. / (۸ ژ) با تصویرسازی نمادین برتری چرخ بلند/ تقدیر را در کانون قرار می‌دهد. تصویر گفته‌هم‌سوبا یک‌دیگر از سرنوشت سهراب به مخاطب پیش‌آگاهی می‌دهند. / (۹ ژ) با حرکت سریع سر، موقعیت از احساس سهراب غمگین به بازنمایی رستم خشمگین تغییر حالت می‌دهد. سر به سمت چپ می‌چرخد. لحن محکم است و سریع. دست را در فضای جلو بدن از بالا به پایین جلوی سینه می‌آورد و مکث می‌کند. / (۱۰ ژ) از دو جهت می‌توان این ژست را خواند. اگر حالت کل بدن نقال را در نظر بگیریم تقلید متمرکز بر کنش رستم است که بازو دور سهراب انداخته است و اگر فقط حالت دستها را در نظر بگیریم استعاره‌ای از تلاش دو پهلوان بهم تنیده است. تفاوت در این است که در خوانش اول رستم دست بالا را دارد و در خوانش دوم قدرت هردو در یک اندازه هست. / (۱۱ ژ) اینجا گفته، کنش رستم را توصیف می‌کند: «رستم پلنگ‌آسا چنگ می‌اندازد و پهلوی و گردن سهراب را می‌گیرد». اما ژست به شدت حمله رستم به سهراب (پلنگ‌آسا) با تاب سریع انگشتان در هوا اشاره دارد. / (۱۲ تا ۱۴) تصویرسازی به گونه‌ای است که تلاش رستم برای حفظ موقعیت برتری نسبت به سهراب را نشان می‌دهد. گویی دو دست رستم است که بر کمر سهراب خیمه زده و می‌خواهد او را بر زمین اندازد. هم‌زمان با گفته «آزاد کنه»، لحظه‌ای گره دستان را بازمی‌کند. از این گشایش دست می‌توان آرزوی رهایی سهراب را استعاری خوانش کرد اما بدون مکث با دوباره گره کردن دستان، موقعیت واقعی را بازنمایی می‌کند که رستم دستان خود را بر کمر سهراب قلاب کرده است. / (۱۵ ژ) ضمن حفظ ژست پیشین، هم‌سو با گفته، حرکت پیاپی سر اضافه می‌شود تا از زاویه دید رستم بر دشواری حفظ برتری موقعیت بر سهراب تأکید کند. / (۱۶ و ۱۷) گفته می‌گوید رستم فن دیگری را اجرا کرد تا سهراب را به خاک زند: «به پیکن زد». نقال مستقیم به مخاطب با انگشت اشاره می‌کند. سپس با کوبیدن دست توجه مخاطبان را جلب می‌کند که در انواع معرکه‌گیری حرکتی عرفی است. همچنین ضمنی بر سرعت و شدت ضربه واکنش رستم در تغییر فن دلالت می‌کند. / (۱۸ و ۱۹) برخلاف دو پیرفت پیشین که بر ارتباط با مخاطب تأکید داشت، در این دو پیرفت غلبه با تصویرسازی است و گفته فقط شامل ضمائر اشاره «این»، «این طوری»، «اینجا» است. ژست نشان می‌دهد چگونه رستم که نتوانست سهراب را به خاک بیاندازد، بر سهراب خمیده با پا ضربه می‌زند تا تعادل او را برهم زند. در ادامه نشان می‌دهد چگونه ضربه رستم به زانوی سهراب تعادل او را برهم می‌زند. بنابراین دو پیرفت پیاپی یک موقعیت را از زاویه دید رستم و بعد سهراب نشان می‌دهد. / (۲۰ ژ) دوباره دست می‌کوبد و به لحظه اکنون با تماشای گرمی‌گردد. کارکرد اصلی دست کوفتن در نقالی ارتباط با مخاطب است از سوی دیگر شبیه‌سازی صدای افتادن رستم و سهراب بر اثر از دست دادن تعادل است. / (۲۱ تا ۲۴) نقال در پیرفت‌های پایانی گامی از تصویرسازی عینی در تقلید فراتر می‌رود و صحنه خنجر خوردن سهراب بازی می‌کند. وانمود می‌کند سهراب است اما هم‌زمان دست راست او از آن رستم است و خنجری واقعی را به صورت نمایشی بر پهلوی چپ خود می‌زند و می‌افتد. در حالت افتاده دست راست را پیش می‌آورد گویی سهراب می‌خواهد پیراهن رستم را بگیرد. هم‌زمان با «اما توبه من رحم نکردی» سر را تکان می‌دهد؛ استعاره از تاسف بر جانی که تلف می‌شود (جدول ۱).

برده است. در اغلب پیرفت‌ها تمام دست نقال (کف دست‌ها و انگشت‌ها) درگیر هستند و تنها سه بار انگشت اشاره را روبه‌رو (به مخاطب: ژ ۱۶ و ۴) یا بالا (رو به آسمان: ژ ۸) می‌گرداند. همچنین دو بار - لحظات اوج کشتی - دستان بهم کوبیده می‌شود (ژ ۱۷ و ۲۰). حرکت دستان بر محور افقی (مثلاً ژ ۱۸، ۳۰، ۲۰) نسبت به محور عمودی (برای نمونه ژ ۱۶ و ۲۳) ۱۱ به ۹ است. در این صحنه از حیث مکان‌مندی، ژست‌ها در فضای جلوی بدن گوینده قرار دارند، به غیر از ژ ۱ که در حاشیه پایین سمت راست است، ژ ۸ در راست و فضای بالای بدن و ژ ۱۲ که در فضای پشت بدن گره می‌خورند. با در نظر گرفتن این توضیحات هر چند در تمام ژست‌ها می‌توان جنبه بیانگر و حس‌رسان مشاهده کرد، مرشد‌ترایی در این صحنه تنها یک بار از ژست اشاره‌ای استفاده می‌کند (ژ ۱۱). همچنین نسبت ژست‌هایی تکرار شونده که در عرف نقالی به قراردادهای ارتباطی تبدیل شده‌اند شامل دست کوبیدن، انگشت رو به مخاطب گرداندن و سر تکان دادن به ژست‌های ابداعی یک به پنج است. از آنجاکه احتمال بروز ژست‌های طراحی نشده و اتفاقی در اجرای حرفه‌ای نقالی بسیار کم است، هم‌سو با نظریه نجم (۱۳۹۰) فراوانی ژست‌های ابداعی در اجرای این صحنه را می‌توان تکنیک منحصر به فرد مرشد‌ترایی دانست.

در ادامه توصیف عبارات ژست در طول نقل «گفتار اندر افکندن رستم سهراب را» آمده است: (ژ ۱) تقلیدی عینی از بستن افسار اسب بر سنگ است. سنگ‌های فرضی ابتدا کنار او هستند ولی لحظه بعد نقطه مقابل را به عنوان مکان سنگ‌های فرضی نشان می‌دهد؛ برای نشان دادن یک سوژه واحد بر دو نقطه مختلف در فضا روایت اشاره می‌کند. حرکت دست منقبض و حالت آن استوار است / (ژ ۲) هم‌زمان با گفته «رستم یک مرتبه حمله کرد»، دستان نیز در ژست گارد گرفتن برای حریف ثابت می‌شوند. گفتار مشخص نمی‌کند، رستم چگونه حمله کرد. ژست نیز جزئیاتی از حمله رستم نمی‌دهد اما مشخص می‌کند درگیری فیزیکی با یک حرکت سریع از جانب او آغاز شده است. از تصویرسازی وانمودی هماهنگ با گفته برمی‌آید سهراب مایل به درگیری با رستم نیست. مکث و مجموع اعمالی که نقال پیش از نشان دادن نبرد نهایی انجام می‌دهد در سطح ارتباطی می‌تواند به مثابه حس تعلیق پیش از تعریف کردن اوج صحنه سهراب‌کشی و فضا سازی آمادگی برای نبرد تعبیر شود. / (ژ ۳) در ادامه ژست پیشین، نقال این بار گویی سهراب است و حمله رستم را پاسخ می‌دهد. «کف‌گرگی» را با بالا بردن دست راست و ضربه تقلیدی می‌کند. جنبه بیانگر ژست، سرعت ضربه و چالاکی سهراب را نشان می‌دهد. / (ژ ۴) ناهم‌سو با گفته، به جای تصویرسازی نبرد بر ارتباط با مخاطبان حاضر متمرکز است. انگشت اشاره رو به مخاطبان، دستها را به سرعت بالا و پایین می‌آورد. هم‌زمان در عرض صحنه حرکت می‌کند تا مخاطبان بیشتر به اجرا توجه کنند. از این پیرفت به بعد هم‌سو با روند نقل، ضربه‌ها اجرا نیز بالا می‌رود. / (ژ ۵ و ۶) روی واژه «کمر» با لحن تأکید می‌کند و هم‌زمان دست راست را در بالا ثابت نگه می‌دارد. به جای تصویرسازی عینی فن کمرگیری، در طول صحنه حرکت می‌کند. هنگام بیان واژه «تو»، با دست به مخاطب اشاره می‌کند. هم‌نشست با «پیل آهن جگر بودن»، کف دست را بالاتر می‌آورد یعنی تا این اندازه هر دو قوی بودند؛ تأکیدی استعاری بر جثه بزرگ و شجاعت دو پهلوان است. این دو پیرفت با بهره بردن از حرکات تکراری هم‌سو با گفته هم‌فضا سازی می‌کنند و هم مخاطبان را در نظر دارند. / (ژ ۷) هریک از دستان نقالی یکی

جدول ۱. ژست و گفته‌پردازی در واحد فرم‌های موقت (براساس الگوی ساده شده مک‌نیل).

عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت {}
عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت {}
۱ ژ		<p>ببستند بر سنگ اسب نبرد / دهنه اسبها رو بستند به این سنگهای بزرگ</p> <p>{روی زانو خم شده است. دست راست را از مچ سریع حول محور افقی می‌چرخاند. مکث. همراه با کلام با دست راست به فضای مورب راست خود اشاره می‌کند. گویی سنگهای بزرگ آنجا هستند. می‌چرخد. نیم‌خیز آرام منتشا را به پشت سر، سمت چپ می‌اندازد.}</p>
۲ ژ		<p>مثل دو ببر رفتند عقب اومدند جلو / رستم یک مرتبه حمله کرد</p> <p>{می‌ایستد. انگشترهایی که بر دست دارد را در جیب می‌گذارد. نیم‌خیز می‌شود. حالت حمله می‌گیرد. همزمان با ادای فعل حمله کرد. سریع دست راست به جلو و دست چپ را به عقب می‌کشد. شیوه اجرا حرکت سنجیده و سرعت حمله رستم تأکید می‌کند.}</p>
۳ ژ		<p>سهراب، کف گرگی اش اومد تو پیشونی رستم</p> <p>{به کف دست راست خود نگاه می‌کند. آن را تا کنار گوش بالا می‌برد. سپس دستش را در فضای روبه‌روی خود به شتاب می‌گرداند. دست راست کنار دست چپ جلو بدن می‌افتد.}</p>
۴ ژ		<p>به کشتی گرفتن نهادند سر</p> <p>{زانوان کمی خمیده شده است. نگاه روبه‌رو، سر بالا، با انگشت اشاره دست چپ به مخاطبان اشاره می‌کند..... حرکت قیل تکرار می‌شود و در طول صحنه گام برمی‌دارد.}</p>
۵ ژ		<p>گرفتند هر دو دوال کمر</p> <p>{کف دست راست رو به بالا می‌آید. مکث. دست چپ را از مفصل آرنج عمودی رو به بالا حرکت می‌دهد. همزمان دست راست را پایین می‌آورد. بعد دست چپ نیز آرام کنار بدن قرار می‌گیرد.}</p>
۶ ژ		<p>تو گویی دو پیل اند / آهن جگر</p> <p>{ادامه حرکت قبل، دوباره برای تأکید انگشت اشاره دست چپ را بالا و بالاتر می‌آورد و طول صحنه راه می‌رود. همزمان با گفته آهن جگر، کف دست چپ را بالای سر می‌گشاید. مکث. دوباره راه می‌رود. دست چپ را کنار بدن پایین می آورد.}</p>
۷ ژ		<p>زدند کله بر کله یک‌دیگر</p> <p>{در مرکز صحنه می‌ایستد. نیم‌خیز می‌شود. دست چپ بالا است. به دستان نگاه می‌کند. دست راست بالا و عمودی به جلوی سینه می‌آید و دست چپ پایین. سر جلو می‌آید و می‌ایستد. به روبه‌رو نگاه می‌کند. این حرکات را سریع انجام می‌دهد.}</p>

عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت {}
۸ ژ		<p>سپه دار سهراب با زور دست / تو گفتی همی چرخ بلندش ببست</p> <p>{دوباره راست می ایستد. انگشت اشاره دست راست رو به بالا کنار سر می آورد. مکث روبه رو را می نگرد. سر به بالا می گیرد و به فضای بالای سر خیره می شود، انگشت اشاره را چندبار در هوا عمودی می چرخاند. دست را پایین می آورد و به مخاطب روبه رو نگاه می کند.}</p>
۹ ژ		<p>غمین گشت رستم</p> <p>{ادامه حرکت قبل. مکث. دست راست را پایین می آورد. ۲۰ بعد از مکث کوتاهی سر را به شتاب به چپ می چرخاند. حرکات خطی، خشن و قاطع است.}</p>
۱۰ ژ		<p>بیازید چنگ / و گرفت آن بر و یال</p> <p>{بالاتنه به راست صحنه متمایل است. دست راست را مقابل بدن می کشد؛ گویی به بندی نامربی چنگ می زند. دست چپ را جلو می آورد. با دست راست ریسمان فرضی را گرفته همزمان سریع به سمت خود می کشد. سپس دستها را به هم قلاب می کند. گویی دستانش دو پهلوان هستند و پنجه در پنجه هم انداخته اند.}</p>
۱۱ ژ		<p>جنگی بلنگ</p> <p>{دستان را از هم باز می کند. انگشتان دست راست را در جلو بدن تکان می دهد. نگاه روبه رو و به مخاطبان است.}</p>
۱۲ ژ		<p>این دو تا دست رو آورد اینجا سهراب</p> <p>{دستان را جلوی بدن قلاب می کند و انگشتان در هم چفت. دستان را باز می کند. دوباره پشت کمر چفت می کند. سر کمی به عقب است و زانوان کمی خم شده اند.}</p>
۱۳ ژ		<p>اینجاش هم گذاشت اینجا سهراب</p> <p>{چانه خود را با انگشت شست راست می گیرد. بعد با دست راست به وسط سینه اش اشاره می کند. دست چپ همچنان پشت بدن است.}</p>
۱۴ ژ		<p>انتت. / سهراب تلاش می کنه که / از چنگ و یال حریف خودش رو آزاد کنه، تو گیره آهنی گیر کرده</p> <p>{دستانش را برای لحظه ای باز می کند. دو دست مماس روبه رو نگه می دارد. زانوها کمی خم شده است. چشمانش را می بندد. دوباره گره دستانش را محکم می کند. دستها قلاب به یکدیگر جلوی بدن قرار گرفته است.}</p>



عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت {}
۲۲ژ		سهراب آمد بیچد، برق خنجر طهمورث رو دید زیر بند رستم.
		
		
۲۳ژ		آدودد  {نیم خیز به جلو می شود. خنجر در دست راست بالا می برد. خنجر به پهلوی خود می زند و روی زانوی خم شده به سمت چپ می افتد.}
		
۲۴ژ		آخ / با به دست دومنش رو گرفت / بیچید از آن پس یکی اه کرد / ز نیک و بد اندیشه کوتاه کرد. بدو گفت کین از من بر من رسید / زمانه بدست تو دادم کلید / دوبارت امان دادم از کارزار / به پیریات بخشیدم ای نامدار / اما تو به من رحم نکردی  {دست چپ به پهلو-جای زخم فرضی- می فشرد و دست راست مشت کرده رو به بالا وانمود می کند گوشه‌ای از پایین لباس رستم را گرفته است. به آرامی در همین حالت پایین می رود و آرنج دست چپ را بر زمین تکیه می دهد.... نگاه به بالا سمت راست است. سر را به طرفین تکان می دهد.}
		

عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت {}
۱۵ژ		رستم دید سهراب واقعا سهرابه / همین طور که در تلاشند.  {همان موقعیت قبلی. دستها درهم قفل شده و روبه روی بدن است. سرش را به اطراف تکان می دهد. چشمانش را می بندد.}
		
۱۶ژ		رستم یه پیکن زد به سهراب.  {دستانش را باز می کند. چشمانش را باز می کند. به مخاطبان می نگرد. انگشت اشاره دست راست بالا مستقیم را نشان می دهد. روی واژه یک تأکید می کند.}
		
۱۷ژ		این طوری  {دستانش را جلوی بدن به هم می کوبد.}
		
۱۸ژ		بست / اینجای سهراب  {با دست راست همزمان با واژه اینجا به پای موافق می زند.}
		
۱۹ژ		این طوری خوردند زمین سر رستم این ور، سر سهراب این ور  {زانوان کمی خم است. دو دست مماس جلو بدن قرار گرفته تا جایگاه دو پهلوان را نسبت به هم نشان دهد. دو دست مماس برهم به راست می چرخند. دوباره به وسط می آید. در همان حالت قبلی در جهت عکس به چپ می گردد. سر و چشمان، حرکت دستان را دنبال می کنند. در سکوت سریع دستها را باز می کند و در کنار بدن قرار می گیرد.}
		
۲۰ژ		

## تحلیل گفتار ژست‌واره‌ها

با در نظر گرفتن نسبت گفته و نوع ژست، ۲۴ پیرفت ژست در شش واحد ژست‌وار سازمان دهی شد. مشاهده می‌شود برخلاف واحد ژست‌وار یک در پیرفت‌های (ژ ۲ و ۳) که بر تصویرسازی متمرکز هستند، «واحد ژست‌وار دو» شامل (ژ ۵، ۶، ۷) ماهیت کارکردی دارند و بر ارتباط با مخاطبان تأکید می‌کنند. همچنین «واحد ژست‌وار یک»، نحوه انجام عمل توسط شخصیت‌ها را نمایش می‌دهد ولی «واحد ژست‌وار دوم» بیشتر بر کیفیت حسی موقعیت و ارتباط با مخاطبان متمرکز است. مسیر پیرفت‌ها در «واحد ژست‌وار سه»، از ژ ۸ تا ۱۱ نشان می‌دهد، اگرچه تصویر، کنش رستم را کانونی کرده است اما ابتدا و انتهای این واحد (ژ ۸ و ۱۱) موقعیت کلی از زاویه دید ناظر تصویر می‌شود. همچنین پیچیده‌ترین شیوه روایت در کل صحنه از حیث مشارکت حداکثری اندامهای بدن به مثابه فراگویه‌ها<sup>۳۳</sup> معادل است با ژست ۸ و عبارت «تو گویی که چرخ بلندش بیست»؛ نقال برای بیان تصویری این کنش استعاری پیچیده هم‌زمان سر، بازو، انگشتان، چشمان هم‌زمان را در دو محور عمودی-افقی حرکت می‌دهد. «واحد ژست‌وار چهارم»، از ژ ۱۲ تا ۱۶ معطوف به تخیل نقال<sup>۳۳</sup> گام به گام نشان می‌دهد رستم چگونه «فن پلنگ‌شکن» - اصطلاحاً کنده‌کشی - را بر سهراب اجرا کرد. در ژ ۱۴ تقابل نقطه کانونی گفته و ژست را شاهد هستیم. گفته درباره تلاش سهراب برای رهایی از میان بازوان رستم است اما تصویر رستم دستان در هم‌گره کرده را بازنمایی می‌کند. با نزدیک شدن به نقطه اوج داستان همچنان که لحن صدا و ضرباهنگ روایت اوج می‌گیرد، تعداد ژست‌ها نیز بیشتر می‌شوند؛ تاجایی که حرکات جایگزین ارتباط گفتاری می‌شوند. «واحد ژست‌وار پنجم» از ژ ۱۷ تا ۲۱، در ادامه مسیر عبارت پیشین است با این تفاوت که آهنگ تغییر شخصیت کانونی در بازنمایی هر ژست شتاب می‌گیرد. طی ۱۲ ثانیه از بازنمایی رستم به جایگاه ناظر موقعیت هر دو و در نهایت بازنمایی سهراب گذر می‌کند. در عین حال برای حفظ توجه حداکثری مخاطب از حرکت عرفی شده مانند کوبیدن دست‌ها به هم (ژ ۱۷ و ۲۰) نیز بهره می‌برد. شیوه

جدول ۲. فراوانی انواع ژست در واحدهای گفتار ژست‌واره نقل سهراب کشی مرشد تری.

مجموع	شش ژ ۲۲ تا ۲۴	پنج ژ ۱۷ تا ۲۱	چهار ژ ۱۲ تا ۱۶	سه ژ ۸ تا ۱۱	دو ژ ۴ تا ۷	یک ژ ۳ تا ۱	واحد ژست‌وار (زمان) نوع ژست ۱۷"	
							عینی	انتزاعی
	۲:۳۵"	۵۷"	۱۲"	۳۰"	۹"	۳۱"		
۱۲	۲	۳	۴	۱	۰	۲	عینی	ژست‌های تصویرگر
۵	۰	۰	۰	۲	۲	۱	انتزاعی	
۴	۰	۲	۱	۰	۲	۰		ژست‌های کارکردی
۲	۰	۰	۰	۱	۰	۰		ژست‌های اشاره‌ای
۲۳	۲	۵	۵	۴	۴	۳		

## نتیجه

اجرا دسترسی به لایه‌های عمیق‌تری از نقش حرکات بدن ذیل کنش‌های ارتباطی را فراهم می‌آورد.

بر اساس الگوی MGA حرکات نقال در صحنه رزم نهایی رستم و سهراب شامل ۲۴ عبارت و شش واحد ژست‌وار است. طی اجرا به غیر از ژست ۱۸، در تمام نقل از حرکت دست‌ها بهره می‌برد. هم‌سو با این یافته که انسان بیش از هر فراگویه‌ای از دست‌ها برای ارتباط استفاده می‌کند (استریک<sup>۳۵</sup>،

پژوهش حاضر برای دریافت دقیق‌تر از اینکه چگونه لحظه به لحظه در اجرای نقالی مرشد تریابی معنا ساخته می‌شود، ژست‌های نقال را مستقل و هم‌نشین با گفته‌پردازی به مثابه فرم موقت از ساختار چندوجهی زبان بررسی کرد. از آنجاکه رویکرد این تحقیق جز‌انگرس است، به پیروی نمونه‌های بین‌المللی بررسی خود را به سه دقیقه از نقطه اوج اجرا محدود کرد تا دقت مورد نظر تامین شود و نیز تأکید کند چگونه کاربست این الگو در مطالعات

مشاهده می‌کند. با توجه به ماهیت حماسی اغلب نقل‌ها احتمالاً بخشی از ژست‌هایی که بازنمایی می‌شود از فرهنگ زورخانه‌ای و تکنیک‌های کشتی باستانی برگرفته شده‌اند. گزارش‌ها تأیید می‌کنند مرشد ترابی از حرکات درویش در خانقاه‌ها و زورخانه‌ها برای اجراهایش بهره می‌برده است (نک حبیبی‌زاد، ۱۳۸۸)، این پرسش به‌جا است آیا میان کمرنگ‌شدن خاطرات فنون زورخانه‌ای نزد مخاطب در دوران معاصر و سهم بالای ژست‌های بازنمود عینی در نقالی مرشد ترابی رابطه‌ای وجود دارد. از آنجا که نقل فردی در بستر جامعه است، حرکات او می‌تواند با ژناب حرکات عرفی شده در جامعه باشد. از سوی دیگر، در دیدگاه شناختی پیش‌نیاز ادراک ژست‌های انتزاعی، خاطرات مشترک در حافظه مخاطبان و نقل از گذشته است. با این‌همه تحلیل این فرض را رد می‌کند که جزء به جزء گفته در اجرا هم‌زمان با ژست متناظر تصویر شده باشد اما مقایسه گفته و ژست نشان می‌دهد نقل کشمکش حین کشتی میان رستم و سهراب را مفصل و فراتر از سهم گفته بازنمایانده است. همچنین هم‌سو با یافته کارسن در سنت قصه‌گویی شفاهی جنوب آفریقا، میان نقطه اوج در این صحنه و ضرباهنگ ژست‌ها هم‌نشینی وجود دارد تا آنجا که ژست جانشین گفتار می‌شود (پیرفت ۱۸ و ۱۹). در واحد ژست‌وار پنجم پیش از لحظه مرگ سهراب طی ۱۲ ثانیه تعداد ژست‌ها به سرعت افزایش یافت و تا جایی که نقل در گفتار خود ضمایر اشاره و محدود را جایگزین واژه‌های توصیفی کرد.

### تقدیر و تشکر

از پروفسور کورنلیا مولر برای در اختیار گذاشتن منابع این پژوهش تشکر می‌کنم. همچنین از همکارم خانم زهرا اسدی برای طراحی خطی ژست‌ها سپاسگزارم.

۲۰۰۹). از آن میان، ۱۳ بار حرکت هر دو دست هم‌زمان، پنج بار فقط دست راست، سه بار تنها با انگشت اشاره راست، یک بار انگشت شست به کار رفت. دست برهم‌کوبیدن، درهم چفت کردن انگشتان، دستان را به تناوب بالا و پایین آوردن حالت‌های تکرار شده در این صحنه است.

مهم‌ترین جنبه این اجرا بازنمایی است. در یک جانشینی پیوسته با گفتار، اغلب ژست‌های اجرا شده به مهم‌ترین سوژه این قصه مربوط است؛ درگیری و رودرویی نهایی رستم و سهراب. گفته‌پردازی بر جنبه دیداری صحنه نبرد دو پهلوان تأکید می‌کند و این توصیفات اغلب با ژست‌های تصویرگر همراه شده است. راوی بیشتر از ژست‌هایی بهره‌برد که به او در توصیف و تصویرسازی عینی صحنه کمک می‌کنند. طرح‌واره تصویری شامل سه بخش آماده شدن برای نبرد، نبرد و نتیجه آن است. این صحنه پر از تحرک است. از جهت بیانگری زبان بدن نقل در تمام اجرا حالت ایستاده یا خمیده و آماده حمله دارد اما بخش انتهایی را با کم‌ترین تکان و حرکت در حالت افقی روی زمین افتاده نقل می‌کند که با فرود از نقطه اوج داستان هماهنگ است. تأکیدهای کانونی ساز در گفتار ژست‌وارها توجه مخاطب را به جنبه‌های معنایی خاص از روایت جلب می‌کند: در یک سطح مشاهده می‌شود رستم دست بالا را در کشتی دوم دارد و اگر فنی به نتیجه نمی‌رسید آن را به سرعت تغییر می‌دهد؛ در سطح دیگر گفته می‌شود این چرخش دراماتیک، کم شدن زور سهراب به خواست تقدیر است. «چرخ بلند» سرنوشت این نبرد را مشخص کرده است. این اطلاعات را به‌ویژه برای مخاطبان مرتبط نشان می‌دهد. بدین ترتیب اجرا، زیرکانه فریبکاری رستم در خنجرکشیدن بر سهراب را کمرنگ می‌کند و بر جنبه تراژیک رودرویی دو پهلوان و دست بالای رستم تأکید می‌کند.

فراوانی ژست‌های «تصویرگر عینی» در این نقل بیش از هر نکته‌ای جزئیات فنی کشتی و نبرد را تسهیل کرده، و بدین ترتیب آن را قابل

### پی‌نوشت‌ها

۲۸. مثلاً حس با ملاحظه بودن، محتاط، پراثری، انفجاری.
۲۹. در داستان شاهنامه رستم و سهراب نقطه اوج سومین نبرد و دریده شدن پهلوی سهراب است.
۳۰. در متن شاهنامه این‌طور آمده است: سرفراز سهراب با زوردست/ تو گفتی سپهر بلندش بیست/ غمی گشت، رستم بی‌زاید چنگ گرفتش بروبال جنگی پلنگ (نک: شاهنامه (۱۳۹۰)، تصحیح جلال خالقی مطلق، ج. ۱ و ۲).
۳۱. زمان را به دست دادم کلید (پیشین).
۳۲. برای مطالعه بیشتر به پژوهش برسم، مولر و دیگران (۲۰۱۸) روی شیوه‌های بیان کنش در روایات چندرسانه‌ای؛ پیچیدگی معناشناسانه تصویرسازها از زاویه دید شخصیت رجوع شود.
۳۳. در شاهنامه به جزئیات کشتی اشاره نشده است.
۳۴. هر چند در کل هر تصویرسازی به طور ضمنی یک کنش ارتباطی نیز هست (کندون، ۲۰۰۴).

35. Streeck.

### فهرست منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸)، مقدمه‌ای بر نقالی در ایران، پژوهشنامه زبان و ادب فارسی، ۳۵(۳)، ۶۲-۳۵.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰)، ویژگی‌های نقالی و طومارهای نقالی، شعرپژوهی، ۲۸-۱(۳)، ۲۸-۱.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۲)، رساله‌ای بر نقد نقالی در دوره قاجار، نشریه آینه میراث، ۵۳(۱۱)، ۷-۳۶.

۱. داستان‌گویی نقل شفاهی داستان برای گروهی از مخاطبان است.
2. MGA: Methods for Gesture Analysis.
3. Sequence.
۴. این الگو مجموعه‌ای منسجم از ابزارهای تقسیم‌بندی انواع ژست به مثابه یک فرم گذرا است و در حوزه مطالعات زبان به‌عنوان سازوکار چندوجهی پویا قرار می‌گیرد.
۵. از ۴۱:۲۰ تا ۴۳:۴۵
6. Co-speech Gesture.
7. Bressemer.
8. McNeill.
9. Gestus.
10. Klassen.
11. Brookes, H. & Nyst, V.
12. Müller & Kappelhoff.
13. Microlevel.
14. Deployed articulators.
15. Gesture.
۱۶. آنچه که ذیل چندوجهی بودن زبان و ارتباط در زبان‌شناسی شناختی طبقه‌بندی شده است.
۱۷. در ادامه مک‌نیل تقسیم‌بندی فوق هر فاز ژست را در دو بخش آماده‌سازی و اوج می‌گنجد و فاز پایایی و بازگشت به موقعیت استراحت را جداگانه از اوج در نظر نمی‌گیرد.
18. Gesture Phrases.
19. Gesture Units.
20. Depictive Gesture.
21. Pragmatic Gesture.
22. Pointing Gesture.
23. Mimetic.
24. As if.
25. Movement.
26. Motion Event.
27. Expressive movement.

Fric-ke, E., Ladewig, S.H., McNeill, D. Teßendorf, S. (Ed.), *Body- Language- Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Vol. 1. 1037-1059. Berlin/ Boston: De Gruyter Mouton.

Bressem, Jana (2021). *Repetitions in Gesture: A Cognitive-Linguistic and Usage-Based Perspective*. Berlin/ Boston: De Gruyter Mouton.

Bressem, Jana; Ladewig, Silva, & Müller, Cornelia (2018). Ways of expressing action in multimodal narrations—the semiotic complexity of character viewpoint depictions. *Linguistic Foundations of Narration in Spoken and Sign Languages*, 223-250. <https://doi.org/10.1075/la.247.10bre>

Brookes, Heater; Nyst, Victoria (2014). Gestures in the Sub-Saharan region. In C. Müller, A. Cienki, E. Fricke, S. Ladewig, D. McNeill & J. Bressem (Ed.), *Body- Language – Communication*. (Vol.2) pp.1154-116. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110302028.1154>

Fischer-Lichte, Erika; Minou, Arjomand, & Ramona, Mosse (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Routledge.

Kendon, Adam (2004). *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Klassen, D. Helen (2004). Gestures in African oral narrative. *African Folklore: An Encyclopedia*, New York: Routledge.

McNeill, David (1992). *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: University of Chicago Press.

McNeill, David (2005). *Gesture and Thought*. Chicago: University of Chicago Press.

Müller, Cornelia (2015). Using Gestures with Speech: Variable Cognitive-Semantic and Pragmatic Relations. *MSLU Vestnik*, 6(717): 452-466. [www.vestnik-mslu.ru/Vest-2015/Vest15-717z.pdf](http://www.vestnik-mslu.ru/Vest-2015/Vest15-717z.pdf).

Müller, Cornelia (2024). A toolbox for methods of gesture analysis. In A. Cienki (ed.), *the Cambridge Handbook of Gesture Studies* (first ed., 182-216). Cambridge University Press.

Müller, Cornelia; Kappelhoff, Hermann (2018). *Cinematic Metaphor: Experience- Affectivity- Temporality*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110580785>.

Streeck, Juergen (2009). *Gesturecraft. The manufacture of meaning*. Amsterdam/ NewYork: John Benjamins.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۲)، *نمایش در ایران (چاپ ۹)*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

پزشک، محمدحسن (۱۳۷۹)، تلاشی برای احیای یک سنت نمایشی؛ گفت‌وگو با استاد ولی‌الله ترابی، *گلستان قرآن*، ۱۲-۱۳، ۴۴(۳).

پناهی، نعمت‌الله (۱۳۹۵)، روایت نقالان از داستان رستم و سهراب، *نشریه کاوش‌نامه و ادبیات فارسی*، ۱۷(۳۳)، ۲۲۵-۲۴۸.

تقیان، لاله (۱۳۶۹)، *گفت‌وگو با مرشد ترابی (نقال)*، فصلنامه *تئاتر*، ۲(۱۱-۱۲)، ۱۵۱-۱۶۲.

جعفری قنوتی، محمد (۱۳۹۴)، *درآمدی بر فولکلور در ایران*، تهران: نشر جامی.

حبیبی‌زاد، فاطمه (۱۳۸۸)، *گفت‌وگو: رنج طومارنویسی، شادی طومارخوانی*، *نشریه آزما*، ۱۲(۶۶)، ۱۱-۱۸.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۱)، *یکی داستان است پر آب چشم (درباره موضوع نبرد پدرو و پسر)*، *ایران‌نامه*، شماره ۲، ۱۶۴-۲۰۵.

خسروی، زینب؛ فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۹۵)، بررسی تطبیقی شیوه اجرایی نقالی رزم و عشق: مطالعه موردی نقل سهراب‌کشی و بیژن و منیژه با اجرای مرشد ترابی، *فصلنامه تخصصی تئاتر*، ۲۹(۶۴)، ۱۲۵-۱۴۰.

دوستخواه، جلیل (۱۳۹۰)، *سرچشمه‌ها و پشتوانه‌های شاهنامه فردوسی و شاهنامه نقالان: نگرش سنجی*، فصلنامه *بخارا*، ۸۵(۸۵)، ۱۲۴-۱۳۸.

ساونا، جرج؛ آستن، آلن (۱۹۹۱)، *زیبایی‌شناسی متن و اجرای تئاتر*، ترجمه داوود زینلو (۱۳۸۶)، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

شرکت فرهنگ فیلم تهران (۱۳۸۹)، *ولی‌الله ترابی: نقل‌های سوگ حماسه (۱) (فیلم: باکلام)*، لوح فشرده، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

عناصری، جابر (۱۳۶۶)، *نقالی - تئاتر داستانی*، درآمدی بر نمایش و نمایش در ایران، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۰)، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی.

فیشر لیشته، اریکا (۲۰۰۹)، *درآمد راتلج بر مطالعات اجرا و تئاتر*، ترجمه شیرین بزرگ‌مهر و سحر مشگین‌قلم (۱۳۹۷)، تهران: دانشگاه هنر.

ناصریخت، محمد (۱۳۹۵)، *بررسی ساختاری طومار رستم و سهراب مرشد عباس زریری*، مجموعه مقالات همایش ملی میراث روایی، به کوشش مریم نعمت طاوسی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، ۳۷۱-۳۹۱.

نجم، سهیلا (۱۳۹۰)، *هنر نقالی در ایران*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۸)، *داستان اردشیر حماسه یا تاریخ؟ جستارهای نوین ادبی*، ۲۲(۸۶-۸۷)، ۳۲۹-۳۵۶.

Aston, Eliane; Savona, George (1991). *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge.

Bressem, Jana (2013). Transcription systems for gestures, speech, prosody, postures, and gaze. In Cornelia Müller, A.,