Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.64
September -October 2025
Research Article

Performing Battles in Naqqali: A Comparative Study of Master Saeedi's and Master Torabi's Performances of the Second Wrestling Scene Between Rostam and Sohrab

Zeinab Khosravi*[1]

Received: 21/03/2024
Accepted: 16/04/2025

* Corresponding Author's E-mail: zl.khosravi@du.ac.ir

Abstract

The "Sohrab-Killing" scene, depicting the second wrestling battel between Rostam and Sohrab, is one of the most significant scenes in Naqqali. This study compares the performances of two master Naqqals, Master Saeedi and Master Torabi, analyzing how they interpret and distinguish their storytelling styles. Both Naqqals aim to provide a unique experience for the audience by combining verbal narration and gestures. The research explores their use of depictive and functional gestures, following Müller's (2024) model of co-speech gesture analysis. Torabi uses concrete depictive gestures to vividly portray the physical combat, emphasizing external aspects like the role of fate, symbolized by the "wheel of fortune", in Sohrab's demise. In contrast, Saeedi employs a broader range of gestures, including functional and abstract depictive gestures, which focus on Sohrab«s

1. Assistant Professor, Faculty of Arts, Damghan University, Damghan, Iran
https://orcid.org/0009-0009-3913-5491

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.64
September -October 2025
Research Article

resistance to Rostam and metaphorically represent his death as a tree felled by the wind. The findings reveal that while Torabi«s style centers on tangible and action-oriented storytelling, Saeedi«s performance highlights emotional and philosophical dimensions, offering a reflective interpretation of the epic. By analyzing their distinct emphases, this study provides deeper insights into Naqqali's staging techniques, showcasing the versatility of gestures in interpreting national epics. Both Naqqals« approaches reflect their mastery and creativity, making them influential figures for younger storytellers and demonstrating the evolving methods of performance in Naqqali, which continue to balance tradition and innovation.
Keywords: Naqqali; Sohrab«s demise; Master Saeedi; Master Torabi; performance.

Theoretical Background

Naqqali, a significant form of storytelling in Iranian folk culture, highlights the role of the storyteller in reinterpreting narratives. Reports from public storytelling events indicate that storytellers would reinterpret aspects of the story based on shared values with the audience or improvise new elements inspired by the context of the performance (Aydenloo, 2011). Analyzing the performance techniques of storytellers during Naqqali sessions provides insight into folk culture.

While recent studies have examined the general characteristics of storytelling performances and discussed movements and necessities of Naqqali, the framework for categorizing gestures remains underdeveloped. Unlike the precise classification of formulaic verbal expressions (FathaliBeigi, 2021), the technical categorization of Naqqali gestures has not progressed much beyond the descriptions found in *Tarāz al-Akhbār* from the 11th century. Moreover, the

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.64
September -October 2025
Research Article

individual styles of Naqqals have received little attention in academic studies.

Research objective and questions

In interpersonal interactions, speech and body movements are interconnected and influence meaning (McNeil,2005). Body postures and gestures provide researchers with valuable information about a culture. This aspect becomes even more significant when we consider that traditional Naqqali was learned through imitation of master storytellers and refined based on audience feedback. Despite five centuries since the composition of early manuals, the role of the storyteller«s body and gestures remains largely unexplored. This research aims to study these questions: What role do gestures play in shaping the embodiment and interpretation of *Shahnameh* narratives? How do Naqqals distinguish their performances from one another?

Data collection

The second wrestling scene between Rostam and Sohrab, commonly referred to as the ƒSohrab«s Demise≈ episode, is one of the most significant moments in martial Naqqali. This study compares the second wrestling scene as performed by Master Saeedi and Master Torabi, based on recorded performances:

- Master Saeedi: Part of the Iranian Storytelling Collection (produced by the Institute for Intellectual Development of Children and Adolescents, c. 2000).
- Master Torabi: Included in the "Vali-o-Allah Torabi: Narratives of Heroic Mourning (1)" video series (Tehran Film Culture Company, 2009).

The study analyzes the interaction between verbal narration and gestures in these performances, focusing on their technical and innovative features.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.64
September -October 2025
Research Article

Analysis and discussion

Using the comparative model of gesture and speech analysis (Müller, 2024), the study shows that both Saeedi and Torabi extensively use gestures in their performances. However, while Torabi predominantly relies on concrete depictive gestures, Saeedi uses a broader range of functional gestures and abstract depictive gestures.

In Torabi«s performance, 23 gestures were identified. He remained in two fixed horizontal movements for about one minute, nearly half the duration of this scene. Of these gestures, 5 were functional, and 18 were depictive. In Saeedi«s performance, 22 gestures were identified, with 7 functional gestures and 15 depictive gestures.

Given that the Naqqal interprets the national epic during performance, the key focus in analyzing this scene lies in the different emphases each Naqqal puts on the story. Saeedi«s gestures are more stylized and incorporate abstract depictive gestures, while Torabi emphasizes the physical combat and highlights the role of fate (symbolized by the wheel of fortune) in Sohrab«s demise. In contrast, Saeedi emphasizes Sohrab«s resistance to Rostam and ultimately depicts his death metaphorically as a tree felled by the wind.

For Torabi, the external aspects of the story are more significant, focusing on the physical fight. The only exception is his depiction of fate as the "wheel of fortune" determining Sohrab«s destiny. Saeedi, however, emphasizes Sohrab«s internal state. For instance, he repeatedly states that despite Rostam«s divine strength, he could not bring Sohrab to the ground. Saeedi«s recurrent phrase, "He only bent Sohrab«s back", serves as the key to his interpretation of this confrontation. By emphasizing that "despite receiving power from God, Rostam cannot bring Sohrab to the ground," Saeedi holds Rostam accountable for Sohrab«s death. In the final scene, Saeedi portrays Rostam as standing above Sohrab with a dagger in hand, fully responsible for his actions.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.64
September -October 2025
Research Article

References

Aydenloo, S. (2011). Characteristics of Naqqali narratives and scrolls. *Poetry Research*, *7*(3), 1–28.

Fathali Beigi, D. (2021). *Etiquette of storytelling: From composition to performance.* Namayesh.

McNeill, D. (2005). *Gesture and thought.* University of Chicago Press.

Müller, C. (2024). A toolbox for methods of gesture analysis. In A. Cienki (Ed.), *The Cambridge Handbook of Gesture Studies* (1st ed., pp. 182–216). Cambridge University Press.

Tehran Film Culture Company (2009). *Vali-o-Allah Torabi: narratives of heroic mourning (1)* [Film]. Elmi Farhangi.

The Institute for Intellectual Development of Children and Adolescents (c. 2000s). *Naqqali by Master Saeedi* [Film]. Tehran: IIDCA.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۱۳، شمـارهٔ ۶۴، مهر و آبان ۱۴۰۴
مقالهٔ پژوهشی

مجلس‌گردانی رزم در نقالی: مطالعهٔ تطبیقی معرکه‌آرایی مرشد سعیدی و مرشد ترابی از صحنهٔ کشتی دوم رستم و سهراب

زینب خسروی*[۱]

(دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۰۲ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۷)

چکیده

از مهم‌ترین صحنه‌های نقل رزمی، کشتی دوم رستم و سهراب، معروف به مجلس «سهراب‌کشی» است. نقالان می‌کوشند بهترین اجرای خود را از این صحنه به نمایش درآورند. پرسش اینجاست چگونه معنا در مجلس نقل ساخته می‌شود؟ و چگونه نقالان اجرای خود از این فراز داستان را نسبت به یکدیگر متمایز می‌سازند؟ نظر به اهمیت نقش حرکات بدن در داستان‌گزاری، پژوهش حاضر از چشم‌انداز متفاوتی به اجرای نقالی می‌پردازد. بدین‌منظور بر پایهٔ یافته‌های زبان‌شناسی در مطالعات ژست، تعامل اجزای معرکه‌آرایی براساس بخشی از ویدئوی اجرای نقل سهراب‌کشی مرشد سعیدی و مرشد ترابی بررسی شد. بحث دربارهٔ ویژگی‌های فنی و ابداعی حرکات نقالان نشان داد ترابی بیشتر از ژست‌های تصویرگر عینی

۱. استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه دامغان، سمنان، ایران (نویسندهٔ مسئول).

*zl.khosravi@du.ac.ir
https://orcid.org/0009-0009-3913-5491

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

بهره برده است، ولی سعیدی علاوه بر تصویرگری عینی، متنوع‌تر از ژست برای ارتباط با مخاطب و توصیف مفاهیم انتزاعی نیز استفاده می‌کند. نقال حماسهٔ ملی را با تأکیدهای کانونی متمایز در اجرا تفسیر می‌کند. ترابی بیشتر نبرد تن‌به‌تن را عینی تصویر می‌کند و بر نقش چرخ بلند برسرنوشت سهراب تأکید دارد، اما سعیدی بر مقاومت سهراب در برابر رستم تأکید می‌کند و درنهایت مرگ او را در قالب استعاری نشان می‌دهد؛ درختی که باد آن را بر زمین می‌افکند.

واژه‌های کلیدی: نقالی، نقل رزمی، مجلس سهراب‌کشی، مرشد سعیدی، مرشد ترابی، معرکه‌آرایی.

۱.مقدمه

نقالی از انواع داستان‌گزاری ایرانی است که قدمت آن به پیش از ساسانیان نسبت داده شده است و اوج شکوفایی آن بین سدهٔ ۱۰ تا ۱۳ شمسی است. این شیوهٔ داستان‌گزاری حماسی از اواخر قاجار به‌تدریج به طومارهای منثور نقالان براساس *شاهنامهٔ فردوسی* محدود شد و ما امروز نقالی را به‌عنوان داستان‌گزاری حماسهٔ ملی می‌شناسیم (آیدنلو، ۱۳۸۸، ص.۴۱). نقالی به‌عنوان یکی از گونه‌های داستان‌گزاری در فرهنگ عامیانه اهمیت بسزایی دارد. گزارش داستان‌گزاری در معرکه‌های عمومی نشان می‌دهد داستان‌گزار برپایهٔ ارزش‌های مشترک میان او و مخاطبان بر برخی از جنبه‌های داستان تأکید می‌کرده است یا متأثر از شرایط، موضوعی ممنوعه را در میانهٔ معرکه بداهه می‌گنجانده است (Mills, 2001, p.239؛ آلن‌پیج[1]، ۱۳۷۱، ص.۱۲۲). بررسی تحلیل شیوهٔ معرکه‌گردانی داستان‌گزار در مجالس نقل می‌تواند یکی از راه‌های ما برای ورود به فرهنگ عامیانهٔ مردم باشد. با این همه از دیرباز سهم قابل‌توجهی از پژوهش‌های مکتوب به‌جا مانده بر جنبه‌های گفته‌پردازانهٔ داستان‌گزاری متمرکز است و پژوهش دربارهٔ شیوهٔ اجرا به نسبت مغفول مانده ا ست.

دربارهٔ شیوهٔ داستان‌گزاری ایرانی در تاریخ دو منبع مستقل وجود دارد که امروزه در حکم بوطیقای داستان‌گزاری ایرانی است: اولی *فتوت‌نامهٔ سلطانی* در قرن دهم از واعظ کاشفی سبزواری است و دیگری *طرازالاخبار* از فخرالزمان قزوینی در نیمهٔ قرن یازدهم است. هر دو این آثار تمرکز خود را بر داستان‌گزاری در مجالس شاهان و فرهیختگان گذاشته‌اند و به قصه‌گویی در مکان‌های عمومی کم‌تر اشاراتی دارند. بنابراین دور از تصور نیست تمرکز این نویسندگان بر سُفتن کلام باشد و قصه‌گو را در مقام «پهلوانان میدان سخن» آماده کنند. چه در صحنه‌های رسمی تأکید بر آرایه‌های ادبی است. ازجمله چگونه قصه‌گو باید گام به گام مخاطبان را با کلام خود برای شنیدن حکایت اصلی آماده کند، در کدام فراز از نقل، چه‌چیز را و به چه نسبتی تکرار کند و به تعبیر امروزی چگونه نسبت روایت داستانی[۲] و فراروایت[۳] را در اجرای خود بازتنظیم کند تا «اعتدال» نگه دارد. در پاسخ این پرسش‌ها، *طرازالاخبار* انبانی دسته‌بندی‌شده از ترکیب‌های توصیفی نظم و نثر از گنجینهٔ ادب فارسی در اختیار قصه‌گو قرار می‌دهد تا تماشاگر دقیق‌تر داستان را تصور کند. در این دیدگاه داستان‌گزاری وام‌دار گنجینهٔ ادبیات است و قصه‌گو قصه‌دانی هدفمندی است که بنا به احوال مخاطب با تکه‌چسبانی گزاره‌های قالبی به مرصع نظم[۴]، در روایت خود از داستان بداهه مناسب‌ترین ترکیب‌ها را می‌سازد (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۹۲، صص.۲۲-۲۳). *طرازالاخبار* به صراحت داستان‌گزار را منع می‌کند از اینکه بخواهد با حرکات بدن و ژست تصویرسازی کند. تنها مواردی که داستان‌گزار خیلی محدود و گزیده اجازه دارد از تصویرسازی با بدن استفاده کند در اوج درگیری صحنه‌های رزمی است که نیم‌خیز می‌شده و برای لحظه‌ای می‌ایستاده است. این حرکت معنی نمادین خاصی نداشت، اما در تکمیل گفته بر ارتباط مخاطب و انتقال موضوع تأکید می‌کرد:

صاحب این فن رباینده باید تا وقتی که قصهٔ او از بابت افسانه و حکایت باشد بر سر یک زانو نشسته شمرده و سنجیده حرف بزند و چون به مقدمهٔ رزمی می‌رسد گرم سخن شود و در وقت شمشیر زدن و گرزکار فرمودن به دو زانو نشیند و همچنان که به جوش و خروش آید که قصه‌شنو از تکلم، امر معرکهٔ جنگ را در آن هنگامه که او قصه می‌خواند به نظر تصور معاینه ببیند. و در وقتی که سررشتهٔ سخن سخنور به جایی رسد که یکی از دلیران به تقریبی بند پاره کند البته بر سر دو پا نشیند و همچنان آن مقدمه را با اندازه پاره کردن، ادا و بیان نماید گویی خود زنجیر گسیخته و مستعمان نیز او را از آن عالم تصور نمایند. و در کمان کشیدن و صندلی نشستن و کشتی گرفتن اندازه‌هایی که به هر کدام نسبت دارد از دست ندهد (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۹۲، ص.۲۴).

پژوهش‌های اخیر اگرچه ویژگی‌های کلی مجلس داستان‌گزاری را برشمرده و از چشم‌انداز اجرا به حرکات و ملزومات آن پرداخته‌اند، اما برخلاف دسته‌بندی دقیق دربارهٔ عبارات کلامی قالبی[۵]، چارچوب‌بندی حرکات مبهم مانده و به‌رغم تلاش پژوهشگران در دسته‌بندی تکنیکی اجرای حرکات نقالی (نک فتحعلی‌بیگی، ۱۴۰۰؛ نجم، ۱۳۹۱) دانش ما چندان از آنچه «دربارهٔ حالات قصه‌خوان در نقل رزمی» آمده فراتر نرفته است. ازجمله به تمایز شیوهٔ فردی مجلس‌آرایی نقالان کم‌تر اشاره شده است (محجوب، ۱۳۸۲، ج.۲/ ص. ۱۰۸۶). بخشی از خلأ موجود به‌سبب محدودیت روش تحقیق در مطالعهٔ جنبه‌های دیداری اجرا به‌عنوان بیان چندرسانه‌ای است.

در یک افق گسترده، گفتار و حرکات بدن در تعاملات بینافردی با یکدیگر رابطه دارند و بر دریافت معنا نزد مخاطب تأثیر می‌گذارند. به‌عنوان نمونه پژوهش دیوید مک‌نیل، روان‌شناس شناختی بر جنبه‌های نمادین حرکات در روایتگری (1992) نشان می‌دهد «هنگام توصیف موقعیت بالا رفتن از طناب» چگونه حرکات دست ابزاری

نمادین گوینده هستند و افکار را به کنش تبدیل می‌کنند. همچنین آدام کندون، زبان‌شناس (2004) به نقش کارکردی حرکات بدن و ژست‌ها در ارتباطات بینافردی ازجمله زبان، اشاره می‌کند. هلموت پلسنر[۶]، فیلسوف انسان‌شناس، نیز حالت‌های بدنی و ژست‌ها را به‌عنوان تصاویر متحرکی تعبیر می‌کند که اطلاعات باارزشی از شیوهٔ بیان حس در فرهنگ‌های مختلف را در اختیار پژوهشگران قرارمی‌دهند (1987, pp. 47-54). نقش حرکات بدن زمانی دوچندان اهمیت پیدا می‌کند که توجه داشته باشیم داستان‌گزاری پیش از آنکه براساس طرازالاخبارها یا دستورالقصص و دست‌نامه‌های مکتوب امروزی نمایش نقالی تنظیم شود، براساس تقلید از اجرای استادان آموخته می‌شد و احتمالاً بنا به بازخورد تماشاگران صیقل پیدا می‌کرد. بدین‌ترتیب خواسته و ناخواسته فرد هم‌زمان از دو مسیر دیدن و شنیدن در بستر فرهنگ می‌آموخت.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران توافق دارند اساس داستان‌گزاری ایرانی بر «سحر کلام» است (جعفری، ۱۳۹۴، ص.۳۰۳) و سهم قابل‌توجهی از پژوهش‌های نقالی دربارهٔ طومارها به‌عنوان منبع اصلی روایت‌های نقالی است. طومار دارایی بسیار ارزشمندی است، گنجینهٔ قصه‌هایی از استادان گذشته (سعیدی، ۱۳۸۱) که نقالان به‌سادگی آن را به دیگران نمی‌سپردند (آیدنلو، ۱۳۹۱، صص.۲۵–۲۷) و بخشی از قدرت نقالان به طومار ایشان بستگی داشت. آیدنلو (۱۳۸۸، ص.۵۰) کارکرد طومارها را پرکردن فضاهای خالی در *شاهنامه* و دلیل‌آوری برای نمایش انگیزهٔ شخصیت‌ها می‌داند. سعیدی (۱۳۸۱، ج.۲/ص.۷۸۶) نیز طومار را شنیدنی‌ترین بخش‌های داستان گمشده در ادب مکتوب پهلوانی می‌داند.

دربارهٔ شیوهٔ نقل نجم به «دگرگون‌ساز»ها اشاره می‌کند که به مجلس طراوات و تازگی می‌بخشند و تماشاگر را با اجرای تازه‌ای روبه‌رو می‌کند. برای همین مردم ترجیح می‌دهند نقلی را که از یک نقال شنیده‌اند از دیگری نیز بشنوند (۱۳۹۰، ص.۳۰۴). نکتهٔ ناگفته اینجاست که تغییرات دگرگون‌ساز به اصطلاح «فی‌المجلس» کدام هستند که مخاطب را به تکرار مراجعه و شرکت در مجالس مختلف از داستانی تکراری تشویق می‌کند. از این میان سهم حرکات نقال در بدنمندی اجرا و تفسیر *شاهنامه* چیست؟

فخرالزمانی در بخش دوم و چهارم *مقدمه دربارهٔ صفات قصه‌خوان و آداب داستان‌گزاری* به تعاملات بداههٔ قصه‌گو و مخاطبان و حرکات فارغ از روایت کلامی اشاره می‌کند. ازجمله نقال باید چالاک باشد و در اجرا براساس حرکات استاد مقلد شود (۱۳۹۲، ص.۲۲). «تقلید از حرکات استاد» بر وجود چارچوب و قواعد در مجلس داستان‌گزاری دلالت دارد. در فصل سوم نیز آورده است از نظر او قصه‌خوان نه‌تنها باید «فصیح و بلیغ و سلیس» نقل کند، بلکه هنگام نقل باید «خوش‌حرکات و شیرین‌کار» نیز باشد (۱۳۹۲، ص. ۲۳). به نظر می‌رسد «خوش‌حرکات و شیرین‌کار» بودن صفت تأکیدی بر زیبایی و تازگی تمام حرکات داستان‌گزار در طول اجراست. به تعبیر ماری‌آلن پیج (۱۳۷۱، ص.۱۲۳) روایت کلامی و شیوهٔ اجرا درکنارهم کلید دسترسی به «جان مقصود» نقال است.

پرسش اینجاست نقالان چگونه ایماژهای روایت کلامی را با حرکات هم‌بسته می‌کردند. فتحعلی‌بیگی (۱۴۰۱) و نجم (۱۳۹۰) به پیروی از عبارات قالبی در روایت کلام نقالی کوشیده‌اند، برای موقعیت‌های مختلف در نقالی دسته‌بندی حدودی از حرکات تکرارشونده به تعبیری ژست‌های «قراردادی» به‌دست دهند، مثلاً دست‌زدن،

چرخیدن، من‌تشا و عصا بر زمین کوبیدن، پریدن از بخشی از صحنه به بخش دیگر، اشاره کردن به مخاطبان و وانمود کردن به کمان‌کشی یا شمشیرزنی در این دسته قرار می‌گیرند. با این هدف که برای پر کردن چنتهٔ نقال تکنیک‌های حرکتی را استخراج کنند، اما تاکنون به شیوهٔ کاربست ترکیبی آن‌ها در نسبت با گفته کم‌تر پرداخته شده است، مثلاً چرخاندن تعلیمی به‌عنوان مقدمهٔ «حال‌گردانی» به تعبیری تغییر فضای نقالی از وضعیتی به وضعیت دیگر است (جعفری، ۱۳۹۴، ص.۳۰۹) اما مشخص نمی‌شود نقال چگونه و به چه ترتیبی از آن بهره می‌برد.

جایگاه ژست‌های «ابداعی» در نقالی نیز مبهم است. در پژوهش‌های پیشین اشاراتی کلی آمده مثلاً مشخصهٔ نقل ترابی «حرکات نمایشی» و پوشیدن لباس خاص است (جعفری، ۱۳۹۴، ص.۳۰۶) یا سعیدی به پیروی از استادش مرشد کرم منتقد «حرکات مبتذل و مضحک» در نقالی است (موسوی، ۱۳۸۲، ص.۲۰)، اما در تعیین اندازه و شدت اطوار نمایشی در نقالی دقیق‌تر اشاره نشده است. مثلاً این دو استاد مسلم نقالی به چه ترتیبی از ژست‌های «قراردادی» و «ابداعی» در اجرا بهره می‌برند؟ پرسش‌هایی از این دست خلأ بزرگی در پژوهش نقالی هستند.

در هم‌نشینی شیوهٔ اجرا و کلام، جعفری بر ضرورت تناسب حالات، حرکات و شیوهٔ بیان، حتی نوع تعبیرات و واژه‌های قصه‌خوان با قالب داستان و کیفیت صحنه‌های آن تأکید می‌کند. ازجمله نقال در توصیف میدان رزم باید ضرب‌آهنگ روایت خود را تند کند و از این روی حرکات خود و لحنش را نیز تغییر دهد، مثلاً بحرالطویل یا عبارات مسجع بخواند تا زبان «کارکردی نمایشی» پیدا کند (۱۳۹۴، ص. ۳۰۷). همچنین ناصربخت (۱۳۹۵) کارکرد ژست در نقالی را تصویرسازی نمادین از طریق هم‌نشینی با مفهوم گفته می‌داند و بر ژست‌های عرفی‌شده در نقالی مانند روی یک پا چرخیدن، یا

بر منتشا چون بر مرکب نشستن، معادل «نمودگار»[۷] تأکید می‌کند. مطالعهٔ تطبیقی اجراهای نقالی با دو موضوع رزم و بزم از مرشد ترابی (خسروی و فهیمی‌فر، ۱۳۹۵) نیز نشان داد موضوع یا گونهٔ داستانی بر تنوع ژست‌ها در نقالی چندان مؤثر نیست، اما شیوهٔ گفته‌پردازی و ضرب‌آهنگ روایت با تناوب و تعداد ژست‌ها در اجرای نقالی هم‌بستگی دارد. همچنین با بهره‌گیری از نظریهٔ «ژست به‌مثابهٔ فرم موقت بیانی» (Mueller, 2024)، خسروی (۱۴۰۲) بررسی کرد چگونه حرکات نقال به‌مثابهٔ وجهی از زبان معنا می‌سازند. بدین‌ترتیب که هر واحد ژست در اجرای «سهراب‌کشی» مرشد ترابی از منظر فرم و انگیزهٔ تجسم‌یافتهٔ کنش‌ها تحلیل شد.

به ظن نگارنده با توجه یافته‌های پیشین، دسته‌بندی تکنیکی حرکات به ابداعی و قراردادی به‌تنهایی نمی‌تواند ما را به پیچیدگی اجرای نقالی واقف کند. پیش‌تر اشاره شد معنا در اجرا هم‌بسته با گفته‌پردازی و حرکات نقال شناسانده می‌شود. بنابراین بازیابی جایگاه نقال به‌مثابهٔ «مفسر شاهنامه برای مردم» معاصر، نیازمند شناخت عمیق‌تری از حرکات ابداعی و قراردادی در اجراهای مختلف استادان است.

۳. چارچوب نظری

در زبان‌شناسی، ژست بخشی جدایی‌ناپذیر از گفته‌پردازی است که نقش مهمی در سازماندهی ارتباطات بینافردی دارد. در این دیدگاه اصطلاح «ژست»[۸]، کنش قابل مشاهده‌ای است که در زمان کوتاهی پدیدار می‌شود و وجه بیانگرانه دارد؛ روشی برای برقراری ارتباط است و در حوزهٔ ارتباطات غیرکلامی قرار می‌گیرد (Kendon, 2004, p.15). پیروی این دیدگاه، مولر ژست را در ارتباط بینافردی بر دو گروه « تصویرگر»[۹] و «کارکردی»[۱۰] تقسیم می‌کند. گروه ژست‌های تصویرگر بر جنبهٔ «وانمودی»[۱۱] کنش‌ها، اشکال، موضوعات و

رویدادها به صورت انتزاعی یا عینی تأکید می‌کنند. گروه ژست‌های کارکردی «کنش ارتباطی» با مخاطبان حاضر را دربرمی‌گیرند و معادل مدیریت گفتار هستند (2024, p.12).

پلسنر از دیدگاه دیگری به ژست و فرهنگ می‌پردازد. وی جایگاه بدن در اجرا را در میانهٔ «تنش» پویا میان «بدن پدیداری» اجراگر یا بدن بودن در جهان و «بدن نشانه‌ای» یا بازنمایی از یک شخصیت دراماتیک می‌داند. دریافت معنا از ژست‌ها بسته به زیبایی‌شناسی اجرا و اولویت‌های مشترک اجراگر و تماشاگران، میان بدن نشانه‌ای و پدیداری جابه‌جا می‌شود (Fischer Lichte, 2014, pp.34-36). بنابراین بدن نقال بین ژست‌های نشانه‌ای براساس قرارداد زیبایی‌شناسی فرهنگی ازپیش‌تنظیم‌شده و حرکات ابداعی که معطوف به تجربهٔ ارتباطی او با تماشاگران است در طول اجرا ساخته می‌شود. نقال فقط داستان را روایت نمی‌کند، بلکه با افزودن و کاستن بخش‌هایی با مخاطبان فراتر از روایت داستان ارتباط برقرار می‌کند. از این منظر درک شیوهٔ اجرای نقالی ترابی و سعیدی که هر دو در مقام استادی هستند اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. سعیدی کت و شلوار پوشیده با حرکات بدنی محدود، به استادی نقل می‌گوید و نیز ترابی؛ اگرچه «حرکات نمایشی» و لباس سنتی وجه مشخصهٔ شیوهٔ اجرای اوست (جعفری، ۱۳۹۴).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴.روش

پژوهش حاضر براساس دسته‌بندی ژست‌های تصویرگر و کارکردی نقل واحدی را به اجرای دو تن از بزرگ‌ترین نقالان معاصر[۱۲]، مرشد سعیدی و مرشد ترابی بررسی می‌کند[۱۳] تا نقش ژست در معناپردازی هر اجرا را نشان دهد. بدین ترتیب با بررسی

آداب مجلس‌گردانی منحصربه‌فرد استادان نقالی جایگاه بدن در تفسیر نقال از داستان را مطالعه می‌کند. در میان به ژست‌های ابداعی و کارکرد آن‌ها توجه ویژه دارد.

بدین منظور صحنهٔ کشتی دوم از اجرای «سهراب‌کشی» انتخاب شد. نخست از آن جهت که داستان رستم و سهراب با درون‌مایهٔ تراژیک مقابلهٔ پدر و پسر یکی از جذاب‌ترین بخش‌های حماسه است (خالقی مطلق، ۱۳۶۱، ص.۱۷۵؛ عناصری، ۱۳۶۶، ص.۴۶) و دوم نقل رزمی یکی از غنی‌ترین صحنه‌ها برای مطالعهٔ اجرای نقالی[۱۴] شامل روایت و نمایش کشتی تن‌به‌تن است. نقال باید هم داستان را روایت کند و هم موقعیت موقت هر یک از کاراکترها در نسبت به یکدیگر را نشان دهد؛ هم‌زمان ارتباط با مخاطبان را نیز درنظر بگیرد. داده‌ها از اجرای ضبط‌شدهٔ ترابی در مجموعهٔ ویدئویی *نقل ایرانی* (شرکت فرهنگ فیلم تهران، ۱۳۸۹) و اجرای ضبط‌شدهٔ سعیدی در مجموعهٔ *پنج گنج نقل، نقالی استاد حاج سید مصطفی سعیدی* (انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۲) استخراج شد.

ابتدا حرکات نقالان در نرم‌افزار نشانه‌گذاری و تحلیل منابع چندرسانه‌ای (ELAN)[۱۵] تعیین حدود و دسته‌بندی شد. برای تقطیع ژست به‌مثابهٔ یک فرم خطی درزمانی، از الگوی تقسیم‌بندی کمی زبان‌شناس ساختارگرا کندون (2004) استفاده شد. در این الگو ترکیب گفته و حرکات بدن فرد به پی‌رفت‌هایی[۱۶] تقسیم می‌شود. هر پی‌رفت ژست شامل سه فاز اصلی «آماده‌سازی»، «اوج» و «فرود» است. «اوج» ژست جایی است که معنی حرکت کامل می‌شود. در گام بعدی، با بهره‌بردن از الگوی ترکیبی «روش تحقیق در مطالعات ژست» (MGA) مولر (2024) ژست‌ها در نسبت با «گفتار ژست‌وار»[۱۷] در دو دستهٔ کارکردی و تصویری از یکدیگر تفکیک شدند. منظور از «گفتار ژست‌وار» گروه اسمی است که در همراهی با ژست واحد معناداری را می‌سازد.

این مطالعه، برحرکات دست متمرکز است، ولی به حرکات سایر اندام‌های بدن نیز توجه دارد. ازآنجاکه ویژگی‌های ساختاری و موضوعی طومارها به‌عنوان پایهٔ نقل در حدود و ترتیب داستانی تکراری است، گفته‌پردازی این صحنه براساس اجرای هر دو استاد توالی زیر را دنبال می‌کند: الف) مقدمات کشتی، ب) آغاز کشتی، ج) کشتی و اوج درگیری، د) پایان کشتی، ه) مرگ سهراب (براتی و همکاران، ۱۳۹۸، ص.۶۵).

۵.یافته‌ها

مدت زمان اجرای مرشد ترابی از این صحنه دو دقیقه و بیست و هفت ثانیه است. ۳۶ واحد «گفتار ژستوار» در این زمان به‌کار برده است. مدت زمان اجرای مرشد سعیدی دو دقیقه و پانزده ثانیه است. تعداد «گفتار ژستوار» او ۴۱ است. بدین ترتیب تعداد عبارات کلامی به‌کارگرفته‌شده توسط سعیدی در این بخش از نقل بیشتر است. ضرب‌آهنگ اجرای او اندکی سریع‌تر نیز است. جدول ۱ گفته‌پردازی دو نقال را در هر بخش از این صحنه نشان می‌دهد. در شیوهٔ رونویسی از گفته‌پردازی، گفتهٔ مربوط به هر پی‌رفت نوشته شد و کلمات «کانونی» برجسته شدند. کلمات «کانونی» واژه‌هایی هستند که نقال در لحن خود بر آن‌ها تأکید کرده است؛ معادل نشانه‌های فرازبانی در نشانه‌شناسی(Fischer-Lichte, 2014, p.80-83). همان‌طورکه جدول ۱ نشان می‌دهد، در گفته‌پردازی ترابی بیشتر بر وضعیت آغاز کشتی تأکید می‌کند (بخش دوم) و سعیدی آخرین لحظه‌های کشتی و جزئیات احوال سهراب را دقیق‌تر نقل می‌کند (بخش چهارم و پنجم).[۱۸]

جدول ۱: بررسی تطبیقی گفتار ژست‌وار در اجرای ترابی و سعیدی در صحنهٔ سهراب‌کشی

Table 1: A Comparative Analysis of Gesture-Speech in Torabi«s and Saeedi«s Performances of the Sohrab-Killing Scene

	ترابی	سعیدی

بخش اول- مقدمات کشتی	۱-۱) ببستند بر سنگ اسب نبرد ۱-۲) دهنهٔ اسب‌ها رو بستند به این سنگ‌های بزرگ ۱-۳) مثل دو ببر (...) رفتند عقب (.) اومدند جلو	۱-۱) (...) از مرکب پیاده شد. ۱-۲) (...) از سمند پیاده شد. ۱-۳) تهمتن از رخش به زیر آمد. ۱-۴) برای سومین بار(.) هر دو دامن‌ها به‌کمر ۱-۵) شیروار عقب (.) گوشوار جلو
بخش دوم ـ آغاز کشتی	۲-۱) رستم یک مرتبه حمله کرد ۲-۲) سهراب (..) کف گرگی‌اش (.) اومد تو پیشونی رستم ۲-۳) به کشتی گرفتن نهادند سر (.) گرفتند هر دو (.) دوال کمر ۲-۴) تو گویی دو پیل‌اند (..) آهن جگر (.) ۲-۵) زدند کله بر کلهٔ یکدگر	۲-۱) زدن کله به کلهٔ هم
بخش سوم- ادامهٔ کشتی و اوج درگیری	۳-۱) سپه‌دار سهراب با زور دست (.) تو گفتی همی چرخ بلندش ببست ۳-۲) غمین گشت (.) رستم بیازید چنگ ۳-۳) گرفت آن بر و یال جنگی پلنگ ۳-۴) این دو تا دست رو آورد (.) اینجای سهراب (..) ۳-۵) اینجاش هم گذاشت (.) اینجای سهراب ۳-۶) اتتَتَ. ۳-۷)(..) سهراب تلاش می‌کنه که از چنگ و بال حریف (.) خودش رو آزاد کنه (...) تو گیرهٔ آهنی گیر کرده	۳-۱) با این‌که (.) رستم (....) قدرتش رو از پروردگار عالم گرفته ۳-۲) باز هم در مقابل سهراب (.) داره کم می‌آره. ۳-۳) دستشو انداخت تو کمر سهراب. ۳-۴) کمر سهراب رو گرفت (..). ۳-۵) ... (نامفهوم)...اش رو گذاشت روی سینه سهراب(.). ۳-۶) سهراب رو کشید (..) ۳-۷) تا زمانی‌که کندهٔ زانوی این جوان اومد بالای زمین. ۳-۸) خم آورد پشت دلاور جوان ۳-۹) هرگز رستم سهراب رو بلند

	۳-۸) رستم دید سهراب (.) واقعاً سهرابه ۳-۹) همین‌طورکه در تلاشند. ۳-۱۰) رستم یه پیکن زد به سهراب. ۳-۱۱) اینطوری(.) ۳-۱۲) بست (.) اینجای سهراب (.)	نکرد (...) ۳-۱۰) خم آورد پشت دلاور جوان
بخش چهارم - پایان درگیری و شکست سهراب	۴-۱) اینطوری خوردند زمین ۴-۲) سر رستم این ور (..) سر سهراب این‌ور ۴-۳)سهراب آمد بپیچد (...) برق خنجر طهمورث رو دید زیر بند رستم.	۴-۱) همین که کندهٔ زانوش آمد بالای زمین (.) ۴-۲) برق خنجر طهمورثی رستم (.) از غلاف کشیده شد. ۴-۳) انداخت به تهیگاه سهراب. ۴-۴) به فرو رفتن خنجر (.) تا دسته (.) به درون شکم سهراب ۴-۵) هم بسنده نکرد. ۴-۶) با یه حرکت (.) ۴-۷) سرتاسر (.) شکم این جوان رو درید.
بخش پنجم - مرگ سهراب	۵-۱) اَدددد ۵-۲) آخ(.) با یه دست دومنش رو گرفت ۵-۳) بپیچید از آن پس (.) یکی آه کرد (..) ز نیک و بد اندیشه کوتاه کرد (.) بدو گفت کین از من بر من رسید (.) زمانه به دست تو (.) دادم کلید دوبارت (.) امان دادم از کارزار (.) به پیری‌ات بخشیدم (.) ای نامدار (..) اما تو به من رحم نکردی	۵-۱) (.....) سهراب (..) آن چشمان زیبا ۵-۲) (...) آن قد سروآسا (....) ۵-۳) مانند درختی که از بن بزننش (..) و باد به حرکتش در بیاره. ۵-۴) گاهی جلو می‌ره (..) گاهی عقب (.) ۵-۵) کندهٔ زانوی سهراب (.) آمد بالای زمین ۵-۶) و به پشت گردن این جوان

		۵–۷)(....) نقش بست ۵–۸) رستم (.) دست به خنجر (....) حالا خیره‌خیره به صورت سهراب نگاه کرد (.) با خود گفت (..) پسر زال

در جست‌وجوی وجوه متمایز در اجرای سهراب‌کشی، ۲۳ واحد ژست در اجرای ترابی مشاهده شد. باید درنظر داشت وی، در بخش پنجم ـ مرگ سهراب ـ تقریباً به مدت ۴۸ ثانیه در حالت افقی ثابت باقی می‌ماند و فقط کمی جابه‌جا می‌شود که بخش قابل‌توجهی از کل زمان این بخش از داستان است. تعداد ژست کارکردی در اجرای وی پنج است؛ ژست تصویری هجده. در اجرای سعیدی از این صحنه، ۲۲ واحد ژست شناسایی شد. از این تعداد سهم ژست کارکردی هفت است و سهم ژست تصویری پانزده[۱۹]. جدول ۲ نسبت‌ها را نشان می‌دهد.

جدول ۲: مقایسهٔ نسبت ژست کارکردی به تصویری در اجرای سعیدی و ترابی

Table 2: Comparison of the Ratio of Functional to Depictive Gestures in Saeedi and Torabi«s Performances

ژست		سعیدی	ترابی
کارکردی		۷	۵
تصویری	عینی	۱۳	۱۷
	انتزاعی	۲	۱
مجموع		۲۲	۲۳

درمجموع، ترابی از ژست بیشتر برای تصویرگری عینی بهره برده است. سعیدی متنوع‌تر ژست به‌کار بسته است، ازجمله ژست‌های تصویرگر انتزاعی در اجرای سعیدی

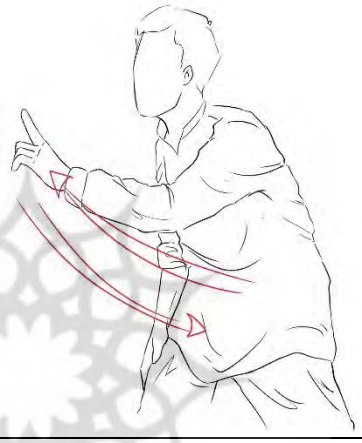
بیشتر مشاهده می‌شود. همچنین گفتار ژستوار به‌کار گرفته شده توسط ترابی و سعیدی تأیید کرد که سعیدی بیشتر از عبارات کلامی بهره برده است. هنگام اجرا، هر دو از چوب‌دست استفاده می‌کنند. اگرچه ترابی ترجیح می‌دهد بیشتر از بدن خود برای تصویرسازی استفاده کند مگر به هنگام خنجر کشیدن. ازآنجاکه رویکرد ترابی به درگیری عینی است پذیرفتنی است که از خنجر واقعی استفاده کند. همچنین ترابی در دو فراز از اجرای این صحنه ژست نمی‌گیرد. در فراز اول هم‌زمان با بخش نخست مقدمهٔ نبرد و روایت آماده شدن دو پهلوان برای کشتی، چوب‌دست را می‌اندازد و انگشترها را از دستش درمی‌آورد و در جیب خود می‌گذارد. حرکاتش به فضای داستان مستقیم ربط ندارد، اما کارکرد مقدمه‌چینی برای بخش مهم بعدی را دارد و در مخاطب احساس تعلیق برمی‌انگیزد. در فراز مرگ سهراب نیز وی مدت طولانی در نقش سهراب روی زمین باقی می‌ماند. مرشد سعیدی نیز در پایان هر فراز لحظاتی بی‌حرکت می‌ایستد و مکث می‌کند. بدین‌ترتیب مهم‌ترین تفاوت در اجرای این دو استاد نه در کمیت گفته‌پردازی یا تعداد ژست‌ها بلکه در کیفیت ژست‌های ابداعی و در تفسیر ایشان از رویداد کشتی دوم رستم و سهراب برای مخاطب است.

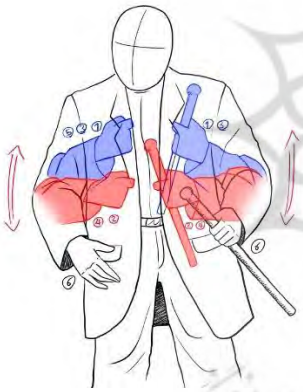
۶.بحث و بررسی

بررسی کنش‌ها از ترکیب ژست و گفته در طول اجرای این صحنه نشان داد هر دو نقال برای بیان موقعیت کشتی تن‌به‌تن از ژست‌های تصویرگر و عینی بهره برده‌اند و نه فقط دست‌ها بلکه بخش‌های مختلف بدن را به‌کار گرفتند. جدول ۳، ژست‌های نقالان براساس نقاط کانونی هر فراز را نشان می‌دهد.

جدول ۳: تطبیق ژست‌های هر دو نقال در نقاط عطف این صحنه

Table 3: Comparison of Gestures by Both Naqqals at Key Moments in This Scene

بخش‌بندی گفته‌ها به توالی	ژست مرشد ترابی	ژست مرشد سعیدی
بخش اول – مقدمات کشتی		
	{به کشتی گرفتن **نهادند سر**}	{گوشوار **جلو**}
بخش دوم – آغاز کشتی		
	{**گرفت** آن برویال}	{**کمر** سهراب **رو گرفت**}

بخش سوم ـ ادامهٔ کشتی و اوج درگیری		
	{رستم دید سهراب(.) **واقعاً سهرابه**}	{هرگز رستم (.) سهراب رو از **زمین بلند نکرد**}
بخش چهارم ـ پایان درگیری و شکست سهراب		
	{ سر رستم این‌ور (..) سر سهراب اون‌ور}	{همین که کنده زانوش (.) آمد بالای زمین}

بخش پنجم ـ مرگ سهراب		
	{اددده(..) }	{و به پشت گردن این جوان (...)}

ژست به‌مثابهٔ نشانهٔ غیرکلامی به روش‌های مختلفی می‌تواند مکمل کلام باشد. نشانه‌های غیرکلامی ممکن است به‌مثابهٔ بازانجام [۲۰]نشانه‌های کلامی عمل کنند. مثلاً در جایی عبارت «غمگینم» همراه با هم یک حالت غمناک چهره و سروشانه‌هایی که به آرامی خم شوند، به نوعی مفهوم گفته را تکرار و تثبیت می‌کند. از طرف دیگر، ممکن است معنای کلام درهم‌نشینی ژست‌ها تضعیف یا کمی دگرگون شود. از این رو حالت بیانی ژست‌ها در همراهی با کلام بر معنای اجرا مؤثر است، به‌عنوان نمونه درمورد پیاده شدن از اسب و آماده شدن برای نبرد، سعیدی پایین آمدن دو پهلوان از مرکب را با خم شدن تداعی می‌کند، اما کیفیت حسی شیوهٔ پیاده شدن رستم و سهراب را با دو آهنگ متفاوت نشان می‌دهد. هم‌زمان با نام تهمتن، مرشد سر خود را نیز خم و کمی مکث می‌کند (نک تصویر ۱). در مقابل ترابی برای تمایز بین زوایهٔ دید رستم و سهراب در حرکاتش از نشانهٔ قراردادی مشخص یا حالت خاصی بهره نمی‌برد، یک لحظه به چانه اشاره می‌کند سپس با همان حالت به سینه یا پا. اینجا گفتار او مشخص می‌کند که این

حرکت از سهراب است یا تجسمی از وضعیت بدن رستم. به عبارت دیگر، بر حالت حسی و بیان کنش شخصیت‌ها تمایزی قائل نمی‌شود.

تصویر ۱: حرکت بدن مرشد سعیدی در فراز اول به‌عنوان مثال کیفیت حسی حرکت در نقالی

Figure 1: Morshed Saeedi's body movement in the first section as an example of expressive movement in Naqqāli."

سعیدی:... {...از مرکب پیاده شد ..... از سمند پیاده شد ... تهمتن (.) از رخش به زیر آمد.....}

سه بار دستش را از بالا به پایین می‌آورد.

بار اول مستقیم دست راست را تا کنار زانو مستقیم پایین می‌آورد. بار دوم نیمه خم، دست را پایین می‌آورد. بار سوم که به پیاده شدن رستم اشاره دارد، دست را بالاتر دفعات بالا می‌برد و با یک پیچش نرم در مچ به آرامی پایین می‌آورد. گویی می‌خواهد نشان دهد چطور پیاده شدند.

در بخش نخست با محوریت آماده شدن شخصیت‌ها برای کشتی، ترابی خودش آماده می‌شود. چوب‌دست را بر زمین می‌اندازد و انگشترها را در جیب می‌گذارد. اما سعیدی متفاوت آماده شدن هر دو پهلوان را با یک حرکت نشان می‌دهد. دو گوشهٔ کت را به عقب می‌برد و می‌گوید: «هر دو دامن‌ها به کمر». ترابی همین صحنه را با «کف‌گرگی سهراب بر پیشونی رستم» می‌آغازد؛ یعنی سهراب درگیری را شروع می‌کند و سپس کشتی تن به تن درمی‌گیرد، اما سعیدی مستقیم با «کله به کلهٔ یکدیگر زدند» به کشتی می‌پردازد. همچنین سعیدی یک بار کشتی را توصیف می‌کند، ولی ترابی دو بار

به کشتی می‌پردازد؛ بار دوم با جزئیات بیشتر. سعیدی سه بار عبارت «خم آورد پشت دلاور جوان» را تکرار می‌کند و نیز برای نشان دادن حالت درونی و حال و هوای فرو افتادن سهراب زمان بیشتری می‌گذارد. ترابی فرو افتادن سهراب را در این صحنه نقش بازی می‌کند. در قاب پایانی صحنه، ترابی بر موقعیت افتادهٔ سهراب تأکید می‌کند. بدین ترتیب سهراب فروافتاده، افقی بر دامن فرضی رستم چنگ می‌اندازد. قاب پایانی در اجرای سعیدی رستم مسلح به خنجر را بر سر سهراب فروافتاده نشان داده می‌شود. در بخش نهایی اجرا، سعیدی زاویهٔ دید رستم را برمی‌گزیند و او را در موقعیت عمودی همچنان فعال و مسلط نشان می‌دهد، در حالی‌که ترابی در نیمهٔ دوم نقل سهراب‌کشی، در موقعیتی افقی قرار می‌گیرد و مرگ سهراب را عینی نشان می‌دهد.

نکتهٔ قابل توجه دیگر این است که بنا به داستان می‌دانیم پیش‌تر رستم دو بار از سهراب شکست خورده، اما هر بار با فریب اجازه نداد سهراب او را بکشد. پس رستم سرشکسته شبانه دعا کرده است تا زورش به اندازهٔ ایام جوانی زیاد شود. بدین‌ترتیب زمانی‌که برای کشتی دوم با سهراب می‌آید به تأثیر دعا زورش زیاد شده است. بر این پیش‌زمینه در اجرای مرشد ترابی با یک ژست تأکید می‌شود. زمانی‌که در توجیه شکست سهراب از رستم می‌گوید که سرنوشت باعث مرگ سهراب شده است «توگویی که چرخ بلندش ببست»، در ژست نیز استعارهٔ مفهومی پیچیده‌ای می‌سازد. برخلاف ترابی، نزد سعیدی عبارت تکرارشوندهٔ «خَم آورد» کلید تفسیر این رویارویی است. تأکید وی بر «با اینکه رستم قدرتش رو از پروردگار عالم گرفته، نمی‌تونه سهراب رو به خاک بیندازه» نشان می‌دهد، او چرخ بلند و سرنوشت را معیار نمی‌گیرد، بلکه رستم را مسئول می‌داند. همچنان‌که در گفته‌پردازی وی، رستم «سرتاسر شکم جوان را دریده» و در قاب نهایی او را خنجر به دست، بالای سر سهراب، مسئول کردار خود تصویر می‌کند. همچنین استعارهٔ مفهومی این صحنه در اجرای مرشد سعیدی، تشبیه مرگ سهراب به فروافتادن یک درخت است که یادآوری درخشان از هم‌پوشانی تصویر کهن‌الگوی شاه شهیدشونده و درخت است.[۲۱] اهمیت این مسئله وقتی بیشتر آشکار

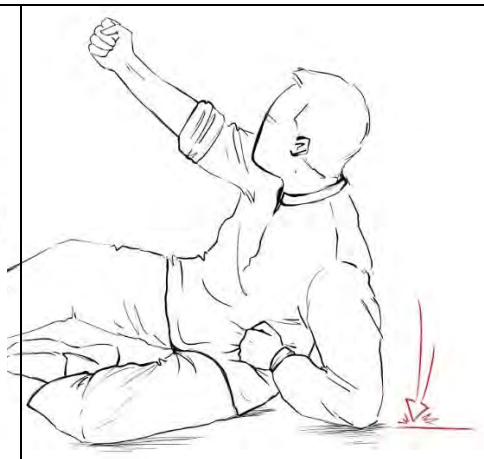
می‌شود که توجه کنیم داستان‌گزاران و به طبع نقالان، با تغییر و دخل و تصرف در داستان‌ها مطابق ذوق خود و پسند زمانه، شیوهٔ روایت‌گری منحصربه‌فرد خود را ساخته‌اند.

جدول ۴: بررسی تطبیقی مراحل مرگ سهراب در اجرای ترابی و سعیدی

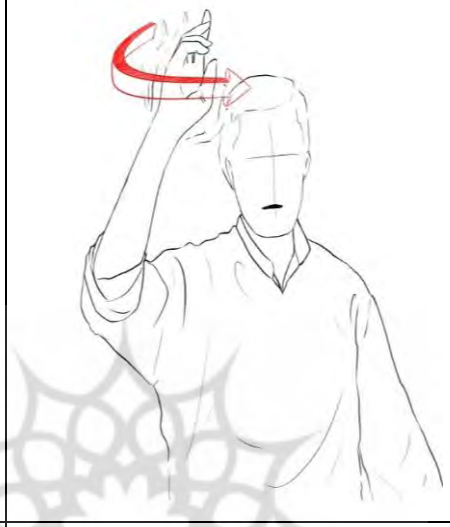
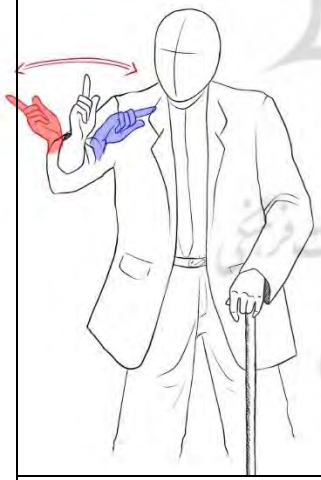
Table 4: Comparative Analysis of Sohrab's Death Stages in Torabi and Saeedi's Performances

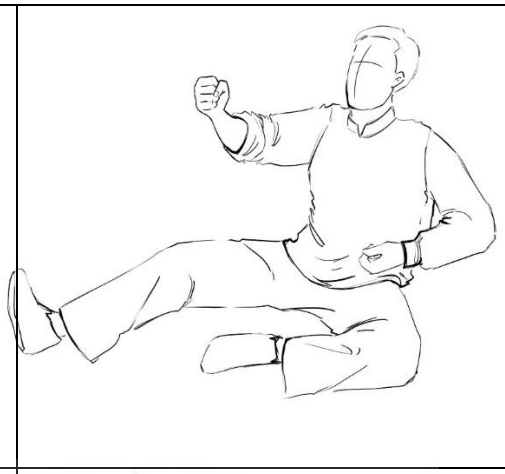
ترتیب رخداد	ترابی	سعیدی
یک		
	تو گویی که چرخ بلندش ببست	هرگز رستم سهراب رو بلند نکرد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دو		
	بپیچید از آن پس یکی آه کرد	مانند درختی که باد به حرکتش دربیاره
سه		

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ترتیب رخداد	ترابی	سعیدی
یک		
	تو گویی که چرخ بلندش ببست	هرگز رستم سهراب رو بلند نکرد
دو		
	بپیچید از آن پس یکی آه کرد	مانند درختی که باد به حرکتش دربیاره

سه		
	اما تو به من رحم نکردی!	حالا خیره خیره به صورت سهراب نگاه کرد.

۷.نتیجه

بررسی نشان می‌دهد مرشد ترابی و مرشد سعیدی در نقل لحظات عینی مانند کشتی مشابه ژست می‌گیرند، اما کیفیت بیانگری و تنوع حرکات ابداعی ایشان در اجرا، تفاوت آن‌ها از تفسیر این داستان را آشکار می‌کند. ژست‌های سعیدی سبک‌پردازی‌شده‌تر[۲۲] با کیفیت حسی بالایی هستند. همچنین همسو با گفته، اغلب حرکات توصیف انتزاعی هستند، مانند استعارهٔ مفهومی درختی که بر اثر باد می‌شکند. معرکه‌آرایی ترابی بر جنبهٔ بیرونی داستان تأکید دارد و رویدادها را عینی تصویرسازی می‌کند. این قاعده یک بار نقض می‌شود؛ زمانی‌که ترابی به نقش چرخ گردون در سرنوشت سهراب می‌پردازد و با تصویرسازی یک استعارهٔ مفهومی علت شکست سهراب را نشان می‌دهد. به تعبیری هر دو نقال خلاقانه ژست‌ها را به‌کار گرفتند و سنت نزد آن‌ها پویا بوده است، اما دو درک متفاوت از این داستان را اجرا می‌کنند.

همسو با این ایده که نقال وظیفهٔ تفسیر و توضیح حماسهٔ ملی را برعهده دارد، تحلیل دو اجرای متفاوت از این صحنه، تا حدی قضاوت‌های متفاوت نسبت به

سهراب‌کشی را نشان می‌دهد. همچنین مطالعهٔ شیوهٔ معرکه‌گردانی مجالس نقالان مختلف می‌تواند درک ما از این هنر را عمیق‌تر کند. در گذشته *طرازالاخبار* منبعی بوده تا به آموزش قصه‌خوانان کمک کند. همچنین استادانی بودند که ایراد شاگردها را رفع می‌کردند و البته نقالان خودآموخته‌ای که با تماشا اجرای دیگران و تقلید از ایشان آموخته‌اند، آنچه پیچ (۱۳۷۱، ص.۱۲۳) «آموزش غیررسمی» می‌خواند، دیدن و شنیدن مجالس نقالی، دستکاری در شگردهای دیگر نقالان و داستان‌گزاری مستمر برای مخاطبان بود. پژوهش‌هایی از این دست در خلأ «آموزش غیررسمی» می‌توانند در بازسازی بوطیقای نقالی برای امروز مؤثر باشند.

بخشی از محدودیت پژوهش حاضر آن است که نقل در یک مکان و با گروه مخاطبان مشابه تکرار نشده است. بنابراین نمی‌توان آن را دقیقاً هم‌طراز شیوهٔ دو استاد دانست، زیرا در بسیاری از موارد، نقال به حال و هوای خود و مخاطبانش در هر اجرا توجه می‌کند و همچنان‌که در بیان سعیدی آمده، نقال «سینه‌اش دکان عطاری» است. بنابراین در پژوهش‌های آینده نیاز است اجراهای مختلف از این استادان نیز مقایسه شوند. همچنین صحنهٔ انتخاب‌شده در این پژوهش کوتاه است، اما به‌نظر می‌رسد تنها با واسازی و تحلیل جزء به جزء دقیق هر صحنه، می‌توان ویژگی‌های ساختاری و سبکی نقالی را عمیق‌تر مطالعه کرد. نکتهٔ دیگری که فخرالزمانی نیز به صراحت به آن اشاره می‌کند تنوع ساختاری در شیوه‌های قصه‌گویی با توجه به گسترهٔ جغرافیای فرهنگی شناسا برای نویسنده است. چه در کنار قصه‌گویی ایرانی، قصه‌گویی هندی، تورانی و رومی را برمی‌شمارد. در گسترهٔ متنوع روش‌های قصه‌گویی، دور نیست، اگر امکان دسته‌بندی‌های جزئی‌تر نسبت به انواع قصه‌گویی با توجه به جغرافیا و مخاطبان را در نظر بگیریم. همچنان‌که جعفری (۱۳۸۷) و آیدنلو (۱۳۹۸) در پژوهش خود اشاره می‌کند در غرب و بخش‌های مرکزی ایران سنت نقالی بیش از شرق ثبت شده است و مخاطبان در مناطق روستایی با شهرها انتظارات متفاوتی از نقالی دارند.

پی‌نوشت‌ها

1. M. Ellen Pitch
2. narrative
3. para-narrative

۴. اشاره به «مرصع‌خوانی» در داستان‌گزاری، به معنی آمیختن نثر و نظم در گفتار ـ ص ۲۴ـ۲۵؛ نیز نک. کاشفی، ص ۲۸۶.

5. formula
6. Plessner
7. gestus
8. gesture
9. depictive gesture
10. pragmatic gesture
11. mimetic

۱۲. بالاترین جایگاه برای نقال در داستان‌گزاری «مرشدی» است؛ یعنی نقال به جایگاه معلمی رسیده است و نه‌تنها می‌تواند به نیکی داستان بگوید، بلکه معنای نقل را به‌واسطهٔ بداهه‌پردازی‌ها در روایت از طومار و نحوهٔ اجرای خود برای مخاطبان داستان را تفسیر می‌کند.

۱۳. وجه روایی ژست تصویرگر و کارکردی به‌عنوان نقطهٔ کانونی کنش، در غیاب اجرای تمام کنش‌هایی که انجام می‌شوند، با «گویی‌که» بازنمایی می‌شود (مولر، ۲۰۲۴).

۱۴. دقیق‌ترین توصیف‌ها را در نقل رزمی آورده است، ازجمله «در وقت شمشیر زدن و گرز کار فرمودن، دو زانو نشیند، همچنان به جوش‌وخروش درآید»، به گونه‌ای که مخاطب از سخنان و «حالات او» صحنهٔ جنگ را به نظرِ تصور معاینه ببیند، یا اینکه وقتی یکی از شخصیت‌های داستان «بند پاره کند»، قصه‌خوان باید «حالاتی» از خود نشان دهد «گویی خود زنجیر گسیخته و مستمعان نیز او را از آن عالم تصور نمایند». از این متن استنباط می‌شود حرکات داستان‌گزار ابزار هنرمندانهٔ او برای اجراست که از چارچوب و قواعدی پیروی می‌کند.

۱۵. نرم‌افزاری است که در مؤسسهٔ روان‌شناسی زبان ماکس پلانک و با هدف نشانه‌گذاری و مطالعهٔ پدیدهٔ چندرسانه‌ای طراحی شده است. این نرم‌افزار قابلیت‌های منحصربه‌فردی را در ایجاد ساختارهای سلسله‌مراتبی داراست و به کاربر این امکان را می‌دهد با توجه به نیاز خود، گونه‌ها و لایه‌های زبانی کلامی و حرکتی موردنظر را بدون محدودیتی تعریف کند و به‌کار گیرد.

16 sequence

17. co-speech gesture

۱۸. در جدول یک به ازای نسبت مدت زمان مکث بین هر بخش گفتهٔ نقال داخل () نقطه‌ای گذاشته شده است. هرچه تعداد بیشتر باشد مکث بین بخشها طولانی‌تر است.

۱۹. در همراهی سه «گفتار ژستوار» مرشد ترابی حرکتش خارج از فضای روایت است، ازجمله درآوردن انگشترهایش از دست و گذاشتن آن‌ها در جیب. بنابراین این حرکات ژست درنظر گرفته نشد. در اجرای مرشد سعیدی نیز مکث‌ها و ایستادن در سکوت درنظر گرفته نشد.

20. repetition

۲۱. دکتر جعفری یادآوری کرد شاید این استعاره تصویری به این بیت ابتدایی *شاهنامه* در ابتدای داستان رستم و سهراب اشاره داشته باشد: «اگر تندبادی برآید ز کنج/ به خاک افگند نارسیده ترنج».

22. Stylize

منابع

آلن پیچ، م. (۱۹۹۲). راویان داستان باستان (نقالی در ایران). ترجمهٔ ا. افسری (۱۳۷۱). *نامهٔ فرهنگ*، *۷*، ۱۱۸–۱۲۳.

پنج گنج نقل، نقالی استاد حاج سید مصطفی سعیدی(۱). [فیلم: با کلام]. لوح فشرده (۱۳۸۲). تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

آیدنلو، س. (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر نقالی در ایران. *پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*، ۴(۲۲)،۳۵–۶۴.

آیدنلو، س. (۱۳۹۰). ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی. *شعرپژوهی*، *۷*(۳)، ۱–۲۸.

آیدنلو، س. (۱۳۹۱). *مقدمه‌ای بر طومارهای نقالی شاهنامه*. تهران: به‌نگار.

آیدنلو، س. (۱۳۹۸). ساقی تبریزی: نقال داستان‌های شاهنامه در تبریز دورهٔ قاجار. *نشریهٔ گزارش میراث*، ۳(۸۸–۸۹)، ۷۷–۸۲.

براتی، ع.، قائمی، ف.، حسن‌آبادی، م.، و یاحقی، م.ج. (۱۳۹۸). بررسی گزاره‌های قالبی حماسی و کارکرد آن در طومارهای نقالی (مطالعهٔ موردی: رزم کشتی). *فرهنگ و ادبیات عامه*، *۷* (۲۸)، ۴۷-۷۲.

جعفری قنواتی، م. (۱۳۸۷). گوشه‌هایی از هنر نقالی. *فصلنامهٔ هنر*، *۷۷*، ۱۰۸-۱۲۷.

جعفری قنواتی، م. (۱۳۹۴). *درآمدی بر فولکلور در ایران*. تهران: جامی.

خالقی مطلق، ج. (۱۳۶۱). یکی داستان است پر آب چشم (دربارهٔ موضوع نبرد پدر و پسر). *ایران‌نامه*، ۲، ۱۶۴-۲۰۵.

خسروی، ز. (۱۴۰۲). ژست در نقالی: ره‌یافتی به حرکات بدن در اجرای نقل براساس دیدگاه زبانشناسی شناختی؛ مطالعهٔ موردی مجلس نقالی «سهراب‌کشی» مرشد ترابی. *هنرهای زیبا: نمایشی هنرهای*، *۲۹(۱)*، ۱۸-۲۸.

خسروی، ز.، و فهیمی‌فر، ا. (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی شیوهٔ اجرایی نقالی رزم و عشق: مطالعهٔ موردی نقل سهراب‌کشی و بیژن و منیژه با اجرای مرشد ترابی. *تئاتر*، ۲۹ (۶۴)، ۱۲۵-۱۴۰.

سعیدی، م. (۱۳۸۱). *طومار شاهنامهٔ فردوسی*. به کوشش س.م. سعیدی و ا. هاشمی، ج ۱. تهران: خوش‌نگار.

شرکت فرهنگ فیلم تهران (۱۳۸۹). *ولی‌الله ترابی: نقل‌های سوگ حماسه (۱)*. [فیلم: با کلام]، لوح فشرده. تهران: علمی فرهنگی.

فتحعلی‌بیگی، د. (۱۴۰۰). *آداب نقل و نقالی از نگارش تا نمایش*. تهران: نمایش.

فخرالزمانی، ع. (۱۳۹۲). *طرازالاخبار*. به تصحیح س.ک. حاج‌سیدجوادی و ح. یاسینی. تهران: پژوهشکدهٔ هنر.

فیشرلیشته، ا. (۲۰۱۴). درآمد راتلج بر مطالعات *تئاتر و اجرا*. ترجمهٔ ش. بزرگمهر و س. مشگین‌قلم (۱۳۹۷). تهران: دانشگاه هنر.

عناصری، ج. (۱۳۶۶). *نقالی ـ تئاتر داستانی، درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*. تهران: جهاد دانشگاهی.

محجوب، م.ج. (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانهٔ ایران (مجموعه مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)*، به کوشش ح. ذوالفقاری. ج ۲. تهران: چشمه.

موسوی، س. (۱۳۸۲). *نقل و نقالی (آسید مصطفی سعیدی و روایت‌هایش)*. خرم‌آباد: افلاک.

میلز، م. (۲۰۰۱). مکر زنان و روایان مرد. ترجمهٔ ل. خسروی (۱۳۸۹). *فرهنگ مردم*، ۴۳-۴۴، ۱۱۵-۱۳۹.

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

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

Reference

Anasori, J. (1987). *Naqqali: storytelling theatre; an introduction to drama and rituals in Iran.* Jahad-e Daneshgahi.

Aydenloo, S. (2009). An introduction to Naqqali in Iran (in Persian). *Research in Mstic Literature*, *12*(3), 35- 64.

Aydenloo, S. (2011). Characteristics of Naqqali narratives and scrolls (in Persian). *Poetry Research*, *7*(3), 1–28.

Aydenloo, S. (2012). *Introduction to Naqqali scrolls of Shahnameh.* (in Persian). Behnagar.

Aydenloo, S. (2019). Saqi Tabrizi: A Naqqal of Shahnameh stories in Tabriz during the Qajar era (in Persian). *Heritage Reports Journal*, *3*(88-89), 77-82.

Barati, A., Ghaemi, F., Hasanabadi, M., & Yahaghi, M. (2019). Examining formulaic epic expressions and their function in Naqqali scrolls (case study: wrestling battles) (in Persian). *Culture and Folk Literature Bimonthly*, *7*(28), 47-72.

Ellen Pitch, M. (1992). Ancient storytellers (Naqqali in Iran). *Letter of Culture*, *7*(1), 118- 123.

Fakhr al-Zamani, A. (2013). *Taraz al-Akhbar* (edited by K. Haj-Seyed Javadi & H. Yasini). Institute of Arts Research.

Fathali Beigi, D. (2021). *Etiquette of storytelling: from composition to performance*. Namayesh

Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (translated by Sh. Bozorgmehr & M. Meshginqalam). Honar University.

Institute for the Intellectual Development of Children and Adolescents. (2003*). The five gems of Naqqali: Naqqali by Master Haji Seyed Mostafa Saeedi (1)* [Film: Narrated]. Institute for the Intellectual Development of Children and Adolescents.

Jafari Qanavati, M. (2011). The art of Naqqali or the art of storytellers (in Persian**).** Monthly Book of Ar**t,** 157, 94.

Jafari Qanavati, M. (2015). *An introduction to folklore in Iran*. Jami.

Kendon, A. (2004). *Gesture. visible action as utterance.* Cambridge University Press.

Khaleghi Motlagh, J. (1982). A tale full of tears (on the theme of the father-son battle) (in Persian). *Iran Nameh*, *2*, 164-205.

Khosravi, Z. (2023**).** Gesture in Naqqali: an approach to body movements in performance based on cognitive linguistic perspectives; case study: Master Torabi«s "Sohrab«s demise" Naqqali session (in Persian). *Fine Arts Quarterly: Performing Arts*, *29*(1), 18-28.

Khosravi, Z., & Fahimifar, E. (2016). A comparative study of martial and romantic Naqqali performance styles: case study of Sohrab-Killing and Bijan-Manijeh by Master Torabi (in Persian). *Specialized Theatre Quarterly*, *29*(64), 125-140.

Mahjoub, M. J. (2003). *Iranian folk literature (A collection of articles on tales and customs of Iran)* (edited by H. Zolfaghari). Cheshmeh.

McNeill, D. (1992). *Hand and mind: What gestures reveal about thought*: University of Chicago Press.

Mills, M. (2001). The Gender of the trick: female tricksters and male narrators (translated into Farsi by L. Khosravi). *Asian Folklore Studies 60*(2), 237–241.

Mousavi, S. (2003). *Naqqali and storytelling (Master Mostafa Saeedi and His Narratives)* (in Persian). Aflak.

Müller, C. (2017). How recurrent gestures mean: Conventionalized contexts-of-use and embodied motivation. *Gesture*, *16*(2), 277-304.

Müller, C. (2024). A toolbox of methods for gesture analysis. *The Cambridge handbook of gesture studies*, 182-216.

Najm, S. (2011). The art of Naqqali in Iran (in Persian). Art Academy Press.

NaserBakht, M. (2016). *A structural analysis of the Rostam and Sohrab scroll by Master Abbas Zariri.* In M. Ne«mat Tavousi (Ed.), *Proceedings of the National Conference on Narrative Heritage* (pp. 371-391). (in Persian). Tehran: Cultural Heritage and Tourism Research Institute.

Page, M. (1979). Storytelling in Iran: transmission and practice. *Iranian Studies*, *12*)3/7), pp. 195- 215.

Plessner, H. (1987). *On human expression*. In *Phenomenological Psychology: The Dutch School* (pp. 47-54). Springer Netherlands.

Saeedi, M. (2002). *Shahnameh scroll by Ferdowsi* (in Persian) (edited by M. Saeedi & A. Hashemi). Khoshnegar.

Tehran Film Culture Company. (2009). *Vali-o-Allah Torabi: Narratives of Heroic Mourning (1)* [Film]. Elmi Farhangi.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی