

Survey funds of Morshed valiollah Torabi 's Naghali According to Eugenio Barba's views on the extra-daily body and its elements

Negar Sahranavard¹, Mohammadhossein Naserbakht²

Receive Date: 14 October 2023, Accept Date: 30 April 2024

Doi: 10.22034/THEATER.2024.418240.1020

Abstract

Naghali is one of the forms of traditional Iranian theater arts that began with Gusans and Ghawwali and when Islam was entered and music was forbidden, it started to focus on the movements. This art has some various properties in itself that need to be known and surveyed and also has the ability to make intercultural interactions that could be surveyed through an anthropological approach and made operational for those who perform art activities. One of the theoreticians who followed the anthropological path to proceed with traditional eastern theater is Eugenio Barba, whose pattern could be suitable for surveying the funds of theatrical Naghali. Barba's findings on the extra-daily body, principles of pre-expression and its elements, include: the principle of balance, the principle of opposition and the principle of continuous discontinuity in the body of the eastern actor. This research tries to analyze these principles in some movements and sounds in Naghali that could give better movements and contracts in performing. By this approach, we study Naghali descriptively and analytically and find these results: 1-This art has these elements in some innovative and contractual movements naturally. 2-The principle of opposition, the most function in performing Naghali and then the principle of precarious balance and the principle of continuous discontinuity have different functions in movements and voices respectively. 3-These functions could be looked at in movements more than voices. At the end, in addition to saving Naghali by looking at this art more exactly, we could analyze and recognize this traditional theater for artists and also cause that the young generation know and use Naghali's techniques better by looking more scientifically.

Keywords: Naghali, Traditional theater, Morshed Valiollah Torabi, Eugenio Barba, Extra daily body

1. student, Theater group of Cinema and Theater faculty, Art university of Tehran Iran.

2. assistant Professor, Theater group of Cinema and Theater faculty, Art university of Tehran Iran. (responsible)

بررسی وجوه نقالی مرشد ولی الله ترابی با توجه به فن بدن فراروزمره یوجینیو باربا و عناصر آن^۱

نگار صحرانورد^۲، محمدحسین ناصر بخت^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۱

صفحه ۴۵ تا ۶۴

Doi: 10.22034/THEATER.2024.418240.1020

چکیده

نقالی از گونه هنرهای سنتی نمایش ایرانی است که با گوسان‌ها و قوالی آغاز و با ورود اسلام و ممنوعیت موسیقی به تقویت حرکات پرداخت. این هنر در بطن خود دارای ویژگی‌های مختلف است که نیازمند شناخت و بررسی ست و نیز دارای قابلیت برای عرضه تعاملات بینا فرهنگی اند که می‌توان با رویکردی انسان‌شناسانه آنها را مورد بررسی قرار داده و قابل بهره‌برداری برای فعالان عرصه هنر اجرا کرد. از نظریه‌پردازی که ذیل دستاوردهای علم انسان‌شناسی به نمایش‌های سنتی شرقی پرداخته، یوجینیو بارباست که الگوی وی می‌تواند راهنمای مناسبی برای بررسی وجوه نمایشی نقالی باشد. باربا پی به بدن فراروزمره، اصول پیش‌بیانگری و عناصر آن شامل؛ اصل تعادل، اصل تضاد و اصل ناپیوستگی پیوسته در بدن بازیگر شرق برد. این پژوهش سعی در بررسی این اصول در برخی حرکات و صدا در نقالی داشته تا بتوان به دریافت بهتری از حرکات و قراردادهای در اجرا دست یافت. با این رویکرد به مطالعه توصیفی و تحلیلی نقالی مرشد ترابی پرداخته و نتیجه گرفتیم که: ۱- این هنر به‌طور ذاتی این عناصر را در برخی حرکات ابداعی و قراردادی داراست. ۲- اصل تضاد بیشترین عملکرد را در اجرای نقل و پس‌از آن اصل تعادل فراروزمره و اصل ناپیوستگی پیوسته به‌ترتیب کارکردهای متفاوتی را در حرکات و صدا دارند. ۳- این عناصر بیشتر از صدا در حرکات دیده می‌شوند. کلام آخر آنکه با نگاه دقیق‌تر به نقالی علاوه بر کوشش در جهت حفظ این هنر، می‌توان این نمایش سنتی را تحلیل و به اهل هنر بازشناساند و همچنین موجب آن شد تا نسل جوان با نگاه علمی‌تری با فنون نقالی آشنا و از آن بهره‌مند گردند.

واژگان کلیدی: نقالی، تئاتر سنتی، مرشد ولی الله ترابی، یوجینیو باربا، بدن فراروزمره

۱. این مقاله برگرفته از پروژه پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم نگار صحرانورد، با عنوان «مطالعه تطبیقی شیوه اجرا در نقالی ایران و پانسوری کره جنوبی با توجه به نظرات یوجینو باربا در مورد بدن فراروزمره» در رشته بازیگری دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران با راهنمایی دکتر محمدحسین ناصر بخت در تاریخ ۱۴۰۱/۱۱/۱۶ دفاع شده است.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

Email: negarsahranavard1398@gmail.com

Email: bakhtbs@gmail.com

۳. دانشیار گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران ایران (نویسنده مسئول).

درآمد

ایران کشوری با فرهنگ غنی و اشکال نمایشی گوناگون است. یکی از این اشکال نمایشی؛ نقالی است که همگام با تاریخ ایران پیش رفته و پستی‌ها و بلندی‌های فراوانی را از سر گذرانده است. این هنر با خنیاگری و قوالی در ایران آغاز و پس از ورود اسلام به ایران و با ممنوعیت موسیقی، همراهی ساز را از دست داد و بر جنبه‌های حرکتی تکیه کرد. امروزه ما نقالی را از جمله هنرهای نمایش سنتی ایرانی می‌دانیم که با وجود تغییرات فراوان دارای ویژگی‌های غنی در اجراست. در ابتدا این هنر نمایشی به صورت شفاهی و از استاد به شاگرد منتقل می‌شد اما امروزه که جای اساتید نقالی چون مرشد ولی‌الله ترابی خالی مانده و آموزش این هنر مانند گذشته نیست، برای بقاء نیازمند بررسی ویژگی‌ها و عناصر موجود در بطن خود این نمایش سنتی است تا بتوان آموزش آن را ادامه داده و قابل فهم‌تر کرد و اجراگران بتوانند مشتاقانه این نمایش سنتی غنی را احیاء کنند و این سنن را حفظ نمایند. یکی از راه‌هایی که گمان می‌رود تا ما را به این هدف نزدیک‌تر کند، استفاده از تعاریف و تجربیات آن گروه از کارگردانان و نظریه‌پردازان مطرح تئاتر جهان است، که در حوزه اجراهای بینا فرهنگی تلاش می‌کنند و یکی از این نظریه‌ها، نظریه «بدن فرارومره» است که اولین بار از سوی یوجینیو باربا، کارگردان ایتالیایی مطرح شد. باربا با بررسی اجراهای سنتی شرق توانست پی به اصولی ببرد که از دل بدن غیر رومره اجراگر برآمده و آن را اصول پیش‌بینگری نامید که خود شامل سه اصل: ۱- درهم‌ریختگی تعادل یا تغییر تعادل رومره ۲- اصل تضادها یا تقابل پویا ۳- استفاده از ناپیوستگی پیوسته یا عدم انسجام منسجم است. در این پژوهش سعی بر آن است تا با تکیه بر این الگو و آراء، به شناخت تازه‌تری از وجوه نقالی در

اجراهای ولی‌الله ترابی پی برده و این هنر زیبا را همان‌طور که گفته شد، مورد مطالعه بیشتر قرار داد تا علاوه بر شناخت علمی‌تر فنون نقالی در اجرا، در جهت حفظ این هنر ارزشمند برای آیندگان بکوشیم.

پیشینه پژوهش

- پایان‌نامه «بررسی کارکرد بدن فرا رومره در بازیگری نقش سیاه در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی با تمرکز بر اجرای نمایش‌های زنده‌یاد سعیدی افشار» تألیف مهدی حاجیان با راهنمایی محمدحسین ناصر بخت ۱۳۹۸؛ که به بررسی عناصر بدن فرارومره در نقش سیاه می‌پردازد.

- پایان‌نامه «بررسی تطبیقی بیانگری بدن بازیگر در نظریات یوجینیو باربا و ژاک لوکوک» تألیف مرجان نادرزاده گوارشکی با راهنمایی حمیدرضا افشار ۱۳۹۵؛ که به قیاس و مطالعه بدن بازیگر در حوزه نظریات باربا و ژاک لکک می‌پردازد.

- پایان‌نامه «بررسی روند آموزش و کسب مهارت در هنر نقالی از دوره صفویه تا کنون» تألیف هادی افشار با راهنمایی محمدحسین ناصر بخت ۱۳۹۶؛ که بررسی اصول آموزشی در نقالی از دوره صفوی به بعد می‌پردازد.

- پایان‌نامه «بررسی تطبیقی ژست‌ها و حرکات جسمانی اجراگر در نقالی و پانتومیم با توجه به نظریات اتی ین دکرو و مارسل مارسو» تألیف آناهیتا خسروی با راهنمایی محمدحسین ناصر بخت ۱۳۹۵؛ که ژست‌ها و حرکات‌ها را در نقالی و پانتومیم مقایسه کرده است و آنها را از منظر اتی ین دکرو و مارسل مارسو بررسی می‌کند.

- پایان‌نامه «نقالی و انعکاس آن در تئاتر معاصر ایران» تألیف علی‌اکبر امیر آتشیانی به راهنمایی سید حبیب‌الله لزگی ۱۳۸۱؛ که به بررسی نقالی و تأثیر آن در نمایش‌های امروزی در ایران می‌پردازد.

تبعیت می‌کند: ۱- درهم ریختگی تعادل.
۲- قانون تضادها ۳- استفاده از ناپیوستگی پیوسته. (باربا، ۱۳۹۳: ۶۳)

۱- درهم ریختگی تعادل یا تغییر تعادل روزمره: بازیگر شرقی تعادل «طبیعی» را طرد می‌کند و به تعادل تزیینی دست می‌یابد. تکنیک‌های روزمره به یک نقطه سکون گرایش دارند که کمترین انرژی را طلب می‌کند. اما بر طبق درهم ریختگی تعادل اجراگر باید این تعادل روزمره را با تغییر مرکز ثقل به هم بریزد. بدین ترتیب مجبور است انرژی بیشتری را صرف حرکت کند. (باربا، ۱۳۹۰: ۵۲-۷۰)

۲- اصل تضاد: این قاعده بدین معناست که اجراگر پیش از آنکه در هر جهتی حرکت کند باید حرکت را از جهت مخالف شروع کند و با این کار ابتدا انرژی را در جهت مخالف ذخیره می‌کند و سپس در جهتی که می‌خواهد آزاد می‌کند. (تمدنی نژاد، ۱۳۹۳: ۶۴)

قانون تضادها ما را به سوی واژه‌ای به نام «ساتز» هدایت می‌کند. ساتز واژه‌ای نیروی و به معنای محرک یا انگیزه است و آن انرژی متمرکز، فشرده و ذخیره شده آماده پیش از انجام هر کنش است که در این حالت بدن بازیگر کاملاً در بی حرکتی و سکون قرار دارد. (باربا، ۱۳۹۳: ۶۵)

۳- اصل ناپیوستگی پیوسته یا عدم انسجام منسجم: در این اصل، بازیگر بدون اینکه بکوشد چیزی را ابراز کند، با نیرویی که در لحظات ابراز وجود داشت خود را از تماشاگران کنار می‌کشد. او نه چیزی را بیان می‌کند و نه چیزی را نمایش می‌دهد و آنچه به حضور او معنا می‌دهد تکنیک فراروزمره است که از حداکثر انرژی برای حداقل فعالیت بهره می‌گیرد. (تمدنی نژاد، ۱۳۹۳: ۶۷)

چارچوب نظری؛ بازشناسی نقالی و تاریخچه آن

نقالی در ایران را می‌توان به دو دوره

- پایان نامه «تحلیل فرم‌های نمایشی و روایت در شیوه نقالی مرشد سعیدی» تألیف مریم نیک‌آیین به راهنمایی محمدحسین ناصر بخت ۱۳۹۷؛ که به بررسی چگونگی کاربرد فرم‌ها و روایات در نقالی مرشد سعیدی می‌پردازد.

- پایان نامه «بررسی ویژگی‌های ژستی در شاهنامه فردوسی و چگونگی انعکاس آن در نقالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای» تألیف کیوان خلیلی به راهنمایی محمدرضا خاکی ۱۳۹۳؛ که به تحلیل انواع ژست‌ها در نقالی و پرده‌داری، همچنین در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد.

چارچوب نظری؛ نظریه بدن فراروزمره یوجینیو باربا و عناصر آن

یوجینیو باربا پس از سال‌ها تجربه در کنار اساتیدی چون گرتوفسکی و اجراهای متمادی پی به ویژگی مشترکی در نمایش‌های سنتی شرقی برد. در سنت شرق بازیگران از فنونی استفاده می‌کنند که کاری به عادت‌های شرطی شده بدن ندارد، بلکه در هر لحظه به واسطه حس جنبشی عضلات، رباط‌ها و مفصل‌های خود هنر را می‌آفرینند و بر آن آگاه‌اند. در واقع بازیگران در این‌گونه اجراها از فنونی غیر روزمره استفاده می‌کنند که باربا آنها را «فنون فراروزمره» می‌نامد و به واسطه این فنون بازیگر می‌تواند حضوری قدرتمند در صحنه داشته باشد.

همچنین باربا سرچشمه وجود این بدن آماده و زنده در رفتار فراروزمره را ریشه در اصطلاحی به نام «پیش‌بیانگری» می‌داند. سطح پیش‌بیانگری، سطحی است که با چگونگی تبدیل نیروی بازیگر به زندگی روی صحنه سروکار دارد. یعنی چگونه بازیگر می‌تواند تبدیل به حضوری شود که قبل از اینکه کاری کند، توجه تماشاگر را جلب نماید.

(باربا، ۱۳۹۰: ۹)

پیش‌بیانگری خود در اجرا از سه اصل

به آواز می‌خواند و یا حتی به روضه (مصیبت) می‌خواند. این پیش‌خوانی گاهی در نقالی مذهبی با ذکر یک صلوات شروع می‌شود و برای جلب توجه تماشاگران و برقراری سکوت و ایجاد زمینه لازم به آواز، آن را می‌خوانند.

نقال هم نقش راوی و هم نقش تک‌تک شخصیت‌های داستان را به عهده دارد. گاه از روایت به بازی و از بازی به روایت می‌پردازد. او می‌داند در کدام قسمت از پرسوناژها فاصله گیرد و به نقل بپردازد و کدام قسمت به بازی برگردد. (نجم، ۱۳۹۰: ۲۹۱-۲۹۲)

ابزار کار در نقالی: اصلی‌ترین ابزارهای کار نقال در اصل بدن و بیان اوست اما دو ابزار محدود نیز برای اجرای خود به کار می‌بندد: ۱. چوب‌دستی یا مطراق؛ ۲. طومار.

۱. چوب‌دستی یا مطراق: چوب‌دست اصلی‌ترین ابزار صحنه‌ای نقال است و به واسطه کار نقال با آن و نوع ارتباط و نوع به کار بردن از آن است که معنا پیدا می‌کند.

۲. طومار: طومار دفتری محرمانه است که رازها و شگردهای نقالی را از استاد به شاگرد منتقل می‌کند و میان اهل فن ردوبدل می‌گردد و درواقع برداشت و کنسپت شخصی استاد است. نثر طومار آمیخته به شعر و زبان قابل فهم برای مردم است و شاخ و برگ‌ها و قراردادهای و تکیه‌کلام‌های نقال نیز در آن نوشته می‌شود. (نجم، ۱۳۹۰: ۲۹۷-۳۱۴)

بررسی وجوه نقالی با توجه به بدن فرارومره و

اصول پیش‌بیانگری

بدن فرارومره در نقالی

نقال با استفاده از عناصر پیش‌بیانگری به بدنی می‌رسد که با بدن روزمره او، بسیار متفاوت است و حاصل آن جریانی از انرژی است که هرکسی نمی‌تواند به آن دست یابد و نقال به سبب کار مستمر و انجام هرروزینه رفتاری نمایشگرایانه، آکنده از اغراق و متفاوت از رفتار روزمره خود به خود این بدن را می‌آفریند و

تقسیم کرد: پیش از اسلام و پس از اسلام. نقالی پیش از اسلام ایران قصه‌سرایی موزونی همراه با یک ساز (به اغلب احتمال چنگ) بوده است و نقال به مناسبت، میزان‌های متفاوتی از گفتار به آواز از آواز به گفتار را دنبال می‌کرده است. این‌گونه نقالی آوازی را بیشتر به قوالی می‌توان تعبیر کرد و چون به قرن‌های اولیه اسلامی رسید به دلیل محدود و ممنوع شدن همراهی ساز را از دست داد و از آن تنها نقل واقعه باقی ماند و واقعه‌خوان برای جبران این کمبود به جهت دیگری روی آورد که آن تقویت واقعه‌خوانی با تکیه بر بازیگری بود. (بیضایی، ۱۳۷۸: ۶۰-۶۱) شیوه اجرا: در نقالی، تماشاگر معمولاً داستان را از قبل می‌داند یا حداقل با شخصیت‌های آن آشناست و از پایان قصه نیز آگاه است، همین‌طور حرکات و تکنیک‌های بدنی و آوایی نیز در بین نقالان یکسان است اما چیزی که یک نقال ماهر را از سایرین متمایز می‌کند، استفاده از این تکنیک‌هاست. در مقدمه نقال با نام خدا نقل خود را آغاز می‌کند که می‌تواند به شعر باشد. سپس شروع به پیش‌خوانی می‌کند.

پیش‌خوانی: پیش‌خوانی شامل اشعار مختلف از قبیل غزل، قطعه یا حکایت‌های کوتاه و منظوم (اغلب در قالب مثنوی) است که پیش‌خوان (دستیار نقال، شاگرد یا نقالی از نسل بعد و یا درویشی از میان جمع) یا خود نقال (که امروزه بیشتر متداول است) به عنوان مقدمه‌ای برای جلب توجه تماشاگر و به وجود آوردن زمینه لازم به صورت آواز می‌خوانند که انتخاب آن بستگی به موقعیت‌شناسی، سواد و تسلط نقال دارد. همچنین نقال در طول اجرا، نقل داستان را متوقف می‌کند و اشعاری متناسب با آن لحظه می‌خواند، داستانی کوتاه لطیفه‌ای میان نقل و پند و عبرتی در پایان جا می‌دهد و به‌ویژه در نقاط اوج، اشعار مناسب آن لحظه را

در حالت ایستاده پاها به اندازه عرض شانه باز است و زانوها خم شده اند، همچنین قسمت پایین تنه به عنوان مرکز ثقل بدن در نظر گرفته شده و کمر تا حدودی تورفتگی به سمت عقب دارد. این نوع ایستادن استفاده از تعادل شکننده را نشان می دهد. (شکل ۱)

۲- تعادل شکننده در حالت راه رفتن: نقال، پاها را به اندازه عرض شانه باز نگه می دارد و زانوها را خم می کند. سپس پایین تنه را به عنوان مرکز ثقل برگزیده و کمر تورفتگی هنگام ایستادن را نیز حفظ می کند. دست ها در این حالت می توانند هر حرکتی را نشان دهد و این بستگی به هدف نقال دارد که قصد دارد با راه رفتن چه چیزی و چه کسی را نشان دهد. (شکل ۲)

۳- تعادل شکننده در حرکت چرخش به دور خود برای نشان دادن تغییر مکان یا زمان: نقال معمولاً یک پا را بر زمین نگه می دارد و پای دیگر را در جهت چرخش و حول محور خود می چرخاند و بعد که چرخشش کامل شد، روی زمین می گذارد. هم زمان با این کار دست ها را در هوا رها کرده و حول محور خود و هم جهت با جهت پایی که در هوا عمل چرخیدن را انجام می دهد، تکان می خورند. گاه پیش می آید که

تماشاگر نیز به خاطر قراردادی بودن این حرکات آنها را می پذیرد. در این بخش با بررسی عناصر پیش بیانگری در نقالی سعی بر این است که چگونگی به کارگیری این عناصر برای رسیدن به بعدی فراروزمره در اجرا توسط اجراگران این گونه از نقل نمایشی شرح داده شود.

۱- بررسی اصل تعادل شکننده در نقالی

تعادلی که در زندگی روزمره وجود دارد، هیچ گاه دارای اغراق همچون کار نقال نیست و همین اغراق او را مجبور به انجام حرکاتی می کند که از تعادل روزمره فاصله گرفته و به تعادلی تزیینی برسد تا بتواند آن طور که باید صحنه را نمایش دهد. دلیل دیگری که نقال از درهم ریختگی تعادل در کارش استفاده می کند، عدم وجود اشیاء و آکسسوار صحنه ای است، او تنها چیزی که دارد، یک چوب دستی (منتشاء) است و حتی در مواردی که نقال پرده خوانی می کند، پرده نیز کمکی به حفظ این فضا نکرده و همه چیز بر حرکات استوار است.

شرح و بررسی نمونه های تعادل فرا روزمره تعادل شکننده در نقالی

۱- تعادل شکننده در حالت ایستادن: معمولاً



شکل ۲. تعادل شکننده در راه رفتن.



شکل ۱. تعادل شکننده در ایستادن.

سمت پایین خم نشده و در زاویه روبه‌رو قرار می‌گیرد و در واقع گوش به‌زنگ است. (شکل ۴)

۵- تعادل شکننده در حرکت زمین انداختن خود به نشانه فرورفتن در چاه و دریا و... شخص روی زمین یا روی دو زانو می‌نشیند و یک دست را به روی سر و با دیگری چوب‌دستی خود را نگه می‌دارد و حالتی خمیده دارد یا اینکه وزن را روی یک پا می‌اندازد و روی یکی از زانوهای تا حدی فرود می‌آید و بدن جمع می‌شود و از سطح عادی خارج می‌گردد. در ابتدا نقال باید مرکز ثقل خود را برای به زمین افتادن و یا نزدیک زمین شدن، بشکند و روی دو پا فرود آید که این کار با تغییر ناگهانی مرکز ثقل امکان‌پذیر است. وقتی مرکز ثقل تغییر می‌کند، خودبه‌خود حالت دست‌ها، پاها و سایر اعضا تغییر می‌کند و بدن حالتی غیر از حالت روزمره به خود می‌گیرد و تکیه‌گاه را بیشتر روی پاها می‌گذارد و کمر و پایین‌تنه را نیز درگیر می‌کند. عمل حالت فرورفتن را نشان می‌دهد، پس باید مرکز ثقل قسمتی باشد که بتواند بدن را در چاه و در یک تنگنا قرار دهد. همچنین اگر در آب فرو رفته باشد، نقال مجبور است حالتی را انتخاب کند که تماشاگر احساس کند، واقعاً در آب فرو رفته است (گرچه قصد واقع‌نمایی صرف را ندارد). (شکل ۵)



شکل ۴. تعادل شکننده در پاورچین

نقلان حرکات پا را در چرخش هم‌زمان پا در هوا نمی‌چرخانند بلکه ابتدا چرخش را در جا انجام داده و سپس در پایان یک پا را به عنوان تکیه‌گاه برمی‌گزینند و پای دیگر را در پایان چرخش و برای تکمیل حرکت حول محور بدن خود جابه‌جا می‌کنند. همچنین بستگی به اینکه او می‌خواهد چه چیزی یا چه کسی را نشان دهد، در هنگام چرخش کمی خم‌تر و به شکل گردتر بدن را قرار می‌دهد تا حسی که می‌خواهد بهتر به تماشاگر القاء شود. (شکل ۳)

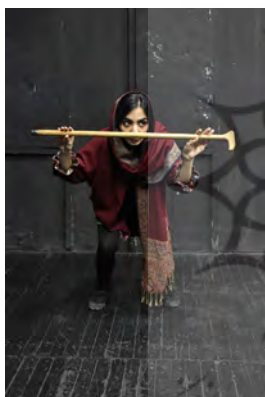
۴- تعادل شکننده در حرکت پاورچین راه رفتن: نقال بدن را کمی خم می‌کند و پاورچین روی انگشتان پا و با قدم‌های ریز نزدیک به هم مسیری را می‌پیماید و تا حدودی وزن را روی انگشتان پا تقسیم می‌کند تا بتواند روان‌تر حرکت را انجام دهد. در این حالت، دست‌ها به سمت جلو و از آرنج خم می‌شوند اما سر به



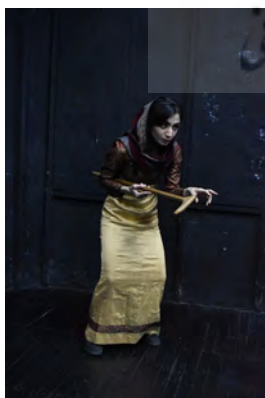
شکل ۳. تعادل شکننده در چرخش به دور خود.

می‌دهد و پاها را به اندازه عرض شانۀ باز می‌کند، دست‌ها اما مشمت شده و به دو طرف بدن به سمت بالا کشیده می‌شوند. (شکل ۸)

۹- تعادل شکننده در استفاده از چشم‌ها: چشم‌ها در نقالی نقاطی را نشان می‌دهند که در واقعیت در این نقاط چیزی وجود ندارد و نقال از طریق استفاده درست از زاویۀ چشم‌ها، این نقاط را برای تماشاگر قابل دیدن می‌کند این طرز استفاده از چشم‌ها توسط نقال باعث ایجاد نوعی تعادل در ستون فقرات می‌شود که تنش بین نیروهای کراس و مانیس را پدید می‌آورد و از



شکل ۶. تعادل شکننده در سرک کشیدن از بالای دیوار.



شکل ۷. تعادل شکننده در نزدیک شدن.

۶- تعادل شکننده در حرکت سرک کشیدن از بالای دیوار: دیوار فرضی باعث می‌شود که وقتی نقال بخواهد عمل سرک کشیدن را از بالای دیوار نشان دهد، بدن را در حالتی قرار دهد که ضمن القای عمل سرک کشیدن، تعادلش را نیز حفظ نماید. نقال که به وسیله چوب دستی یا حرکت دست یا با روش‌های دیگر دیوار را به مخاطب نشان می‌دهد، مجبور است بقیۀ بدن را در حالت خاصی قرار دهد و سطح جسمانی خود را تغییر دهد. او زانوها را کاملاً خم می‌کند و وزن را روی پاها و پایین تنه می‌اندازد. (شکل ۶)

۷- تعادل شکننده هنگامی که نقال به چیزی یا کسی نزدیک می‌شود: در این حرکت پایین تنه به طرز خاصی به سمت عقب کشیده می‌شود و پاها به سمت جلو و از زانو خم شده و سر و دست‌ها به موازات زانوها و پاها قرار می‌گیرند و بیشتر به سمت جلو متمایل‌اند. همچنین کمر در قسمت پایین تنه بیشتر درگیر حفظ تعادل شده و در کل بدن به سمت جلو کشیده می‌شود و توجه را به شیء یا شخص مورد نظر در داستان جلب می‌کند. (شکل ۷)

۸- تعادل شکننده هنگامی که نقال چیزی یا کسی را روی دست بلند می‌کند: نقال، چوب دستی خود را از دو طرف گرفته و بالا می‌آورد یا دست‌های خود را مشمت کرده، به سمت بالا نگاه می‌دارد و بدن را در حالتی چون حرف x قرار



شکل ۵. تعادل شکننده در فرورفتن در چاه و آب.

حالت راه رفتن شیوه سنگین تری را القاء می‌کند و با اینکه در اینجا نیز راه رفتن از حالت روزمره خود خارج می‌شود ولی نسبت به حالت قبلی بسیار متفاوت است.

۱۱- تعادل شکننده در صحنه‌های نبرد: حرکات در صحنه نبرد به طرز کاملاً اغراق شده نشان داده می‌شوند، به همین دلیل نقال باید برای نشان دادن این حالات چه در هنگام کشتی (مثل رزم رستم و سهراب) و چه در هنگام شمشیرزنی (مثل جنگ‌های رستم)، نقطه‌ای برای تعادل برگزیند که علاوه بر حفظ تعادل وی، باعث ایجاد پویایی در بدن شده و صحنه مبارزه را برای تماشاگر مجسم کند و از طرفی حس تعلیق در اینکه چه کسی و چگونه فاتح میدان می‌شود را نیز در تماشاگر بیدار کند. مثلاً در کشتی‌گیری، بستگی به حالتی که خود نقال برای بدن در هنگام کشتی گرفتن نمایشی انتخاب می‌کند، تعادل متفاوت خواهد شد. حالت پاها متغیر و زانوها کمی خم می‌شوند، کمر نیز در این حالت خم شده و دست‌ها در دو سمت و بالاتر از کل بدن (به جز سر) باز می‌شوند و حالت آماده و تهاجمی به خود می‌گیرند. سر نیز هم‌راستای دست‌هاست و به جلو کشیده می‌شود. این تغییرات در کل بدن را در حالت روبه‌جلو و آماده برای حمله و دفع آن قرار می‌دهد. در حالت‌های دیگر نبرد جنگ با شمشیر است که آن‌هم بنا به ذوق نقال متغیر است، پاها در این حالت در یک راستا قرار نمی‌گیرند، معمولاً یکی از پاها جلوتر از دیگری است و وزن روی آن دو جابه‌جا می‌شود. همچنین حرکات دست، بدن را در جهت گوناگون هدایت می‌کند و باعث تغییر سطح بدن می‌شود و نقال برای انجام آنها مجبور است بسته به حالتی که در هر لحظه در شمشیرزنی دارد، تعادل جدیدی متناسب با آن حالت برگزیند.

۱۱-۱- تعادل شکننده در کمند انداختن: هنگامی که نقال کمند در دست دارد، دو حالت را تجربه می‌کند: اول آنکه می‌تواند کمند را با چوب‌دستی یا منتشاء خود نشان دهد، که

طریق آنها تماشاگر زندگی درونی و بیرونی نقال را دنبال می‌کند.

۱۰- تعادل شکننده در خلق شخصیت‌های مختلف: نقال هنگام خلق شخصیت‌های مختلف باید جنس صدا و حالت بدن را متناسب با آن نقش تغییر دهد. به عنوان مثال؛ وقتی نقال می‌خواهد شخص کهن‌سالی را نشان دهد، باید مرکز ثقل بدن را تغییر داده تا خمودگی و پیری و ناتوانی وی را منتقل کند و برای این کار لازم است بر نقطه دیگری برای حفظ تعادل تکیه نماید. او با خم کردن زانوها و تکیه بر پاها، به تعادل جدیدی می‌رسد که مجبور است، برای حفظ آن بالاتنه را درگیر کرده و تا حدودی به سمت پایین خم کند و شاید بر چوب‌دستی خود (که چون پای سوم برای پیران است) به عنوان عصا و همچنین وسیله‌ای که تعادل تزیینی وی را حفظ می‌کند، تکیه دهد. در این حالت نقال قدم‌هایش کوتاه‌تر می‌شوند و پاها روی زمین کشیده می‌شوند و راه رفتن از حالت روزانه خود خارج می‌گردد. حال وقتی نقال بخواهد شخص قوی‌هیکل را نشان دهد، مرکز ثقلش با شخص ناتوان، متفاوت خواهد بود، در این حالت می‌تواند از کمر به عنوان مرکز ثقل خود استفاده نماید. پاها را بازتر کرده و دستانش را به دو طرف نگه دارد و بالاتنه را برای نشان دادن نیرومندی او، منبسط نماید. در این



شکل ۸. تعادل شکننده در بلند کردن.

جهت برآوردن یک گرز به کار بندد و وزن یک گرز را بر بدن تحمیل کند و بدین ترتیب نیرویی که صرف می‌کند، بسیار بیشتر از نیروی به‌کارگیری یک چوب‌دستی. (شکل ۱۰)

۱۱-۳- تعادل شکننده در تیر و کمان: در این حرکت، هم به دلیل استفاده از چوب‌دستی به عنوان تیر و کمان که هردو وزنی متفاوت با تیر و کمان واقعی دارند و هم به دلیل ایجاد سطوح ناهمسان در بدن برای پرتاب تیر، بدن از تعادل روزمره فاصله می‌گیرد. تیر و کمان واقعی وزن و در نتیجه نیروی متفاوتی را می‌طلبند که نقال باید آن را با استفاده از تخیل خود در نقل به کار بندد تا بتواند حس را به درستی به تماشاگر منتقل نماید. این نیرو بیشتر از چیزی است که برای کشیدن یک کمان فرضی یا نگاه داشتن چوب‌دستی صرف می‌شود و این تخیل در تعادل باعث سطح متفاوت استفاده از

در این صورت باید تخیل کند که چوب‌دستی یا منتشاء تبدیل به کمند شده است و نیرو را به اندازه استفاده از یک کمند به کار بگیرد نه به اندازه استفاده از یک چوب‌دستی، دوم آنکه کمند را فرضی در دست بچرخاند که در این صورت نیز از تخیل خود استفاده می‌کند و نیرو را مطابق با انداختن کمند در نظر می‌گیرد. در نتیجه در هر دو حالت، تخیل باعث برهم خوردن تعادل در بدن شده و این عمل، تغییراتی را متناسب با وزن تخیلی بدن تقویت می‌کند. (شکل ۹)

۱۱-۲- تعادل شکننده در استفاده از گرز: چوب‌دستی تبدیل به گرز می‌شود اما چون باز هم یک شیء تخیلی است و وزن آن با وزن گرز واقعی یکی نیست، تعادل را برحسب وزن تخیلی ایجاد می‌کند نه بر اساس وزن واقعی. این مسئله باعث می‌شود که نقال نیرو را در



شکل ۱۰. تعادل شکننده در استفاده از گرز.



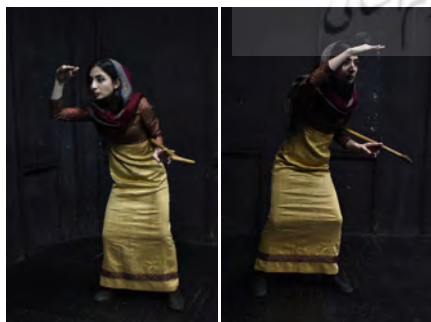
شکل ۹. تعادل شکننده در کمند انداختن.

صدا را کنترل کرد و توجه مخاطب را جلب نمود.

شرح و بررسی نمونه‌هایی از بهره‌برداری اصل تضاد در حرکات نقلی

۱- اصل تضاد در حرکت کوبیدن برای مهر کردن یا تأکید بر یک موضوع: به هنگام کوبیدن دست بر روی چیزی مثل صندلی و برای نشان دادن کنش‌هایی از سوی کاراکتر نمایش در نقل، مثل حکم کردن یا برای تأکید بر یک موضوع یا بنا به خلاقیت نقال در جهت نشان دادن حرکات مختلف شخصیت‌ها، حرکت دست از سمت بالا آغاز و در جهت مخالف یعنی پایین (می‌تواند بر روی صندلی باشد) با شدت فرود می‌آید. در صورتی که نقال این حرکت را از جهت نهایی آن انجام دهد، تأثیر تأکید کم می‌شود.

۲- اصل تضاد در حرکت فرار کردن یا رفتن کسی را دنبال کردن: با حرکت دست از جهت مخالف و دنباله پیدا کردن آن تا خلاف جهت آغازین مثلاً اگر از سمت چپ آغاز می‌شود، به سمت راست منتهی شود، می‌توان نیرویی در بدن ایجاد کرد که داستان به وسیله آن جذاب‌تر گردد. (شکل ۱۲)



شکل ۱۲. اصل تضاد در فرار کردن یا رفتن شخصی را دنبال کردن.

نیرو می‌گردد. از طرفی چون تنه، پاها و دست‌ها در یک سطح (به لحاظ فیزیکی) قرار ندارند و بدن اریب است، تعادل روزمره به هم می‌خورد و نقال باید جای آن را از طریق تکیه بر پاها و در نتیجه تعادل جدید پر کند. (شکل ۱۱)

۲- بررسی اصل تضاد در نقلی

نقال به جهت حرکات ناگهانی و تغییر مسیرهای آبی هرچه از قانون تضاد بهتر استفاده کند، در انتقال حس به تماشاگر موفق‌تر است، چراکه وقتی جهتی را برای نشان دادن عملی بر می‌گزیند، اگر انرژی وارد شده به آن را در ابتدا و پیش از حرکت در جهت مخالف پیش بگیرد، حرکت در هر دو طرف با کیفیت و نیروی بیشتری وارد می‌شود. در زمان استفاده از اوج و فرود در صدا نیز این قانون کاربرد دارد و از طریق آن می‌توان برد

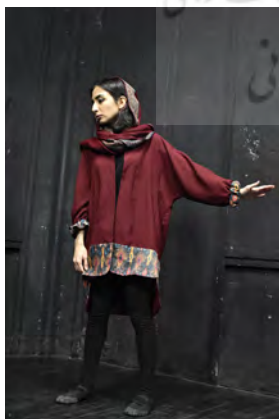


شکل ۱۱. تعادل شکننده در تیر و کمان.

قهر و رنجش: در این حالت سر کاملاً به یک سمت می‌چرخد و بدن در راستای سر قرار می‌گیرد اما دست به سمت کاملاً مخالف بدن است و از سر و بدن فاصله زیادی دارد و دست در حالتی کاملاً کشیده است. در این حالت در ابتدا دست با شدت کم یا زیاد (متناسب با انتخاب نقال) حرکت رو به سمت سر و بدن سپس در جهت حرکت مخالف سر و حرکت ابتدایی خود، دست با شدت از بدن فاصله می‌گیرد. این نوع استفاده از اصل تضاد باعث تأکید بر وجه مخالفت و نشان‌دهنده قهر است. (شکل ۱۵)



شکل ۱۴. اصل تضاد در بلند کردن.

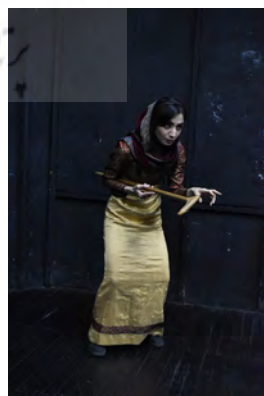


شکل ۱۵. اصل تضاد در رنجش.

۳- اصل تضاد در حرکت اشاره کردن به چیزی برای نشان دادن یا تأکید کردن بر آن: نقال می‌تواند دست خود را در جهت دیگری حرکت دهد. مثلاً دست را از قسمت آرنج بشکند و به بدن نزدیک کند، سپس دست را ناگهان باز کرده و در جهتی متفاوت و به سمت شخص یا شیء مورد نظر اما فرضی نشان دهد. وقتی این حرکت در جهت مخالف انجام و دست جمع و باز می‌شود طبیعتاً با شدت بیشتری صورت گرفته و باعث تأکید بیشتر می‌شود. تا زمانی که صرفاً به وسیله دست، نقال آن شخص یا شیء را مستقیماً نشان دهد. (شکل ۱۳)

۴- بلند کردن شیء یا شخص مثل سنگ: برای این حرکت بدن به سمت جلو خودبه‌خود جمع می‌شود و نشیمن‌گاه به سمت عقب می‌رود و پس از بلند کردن، بدن در فرم مخالف خود قرار می‌گیرد، انبساط می‌یابد و از هم باز می‌شود. وقتی نقال سنگ یا شیء را بلند می‌کند، در اصل نیرویی چند برابر نیروی واقعی برای بلند کردن این سنگ یا شیء فرضی را به کار می‌برد. مثل داستان بیژن و منیژه که بیژن در چاه افکنده شده و رستم برای نجات او می‌آید و سنگ را از روی چاه بلند می‌کند. (شکل ۱۴)

۵- اصل تضاد در سر برگرداندن به نشانه



شکل ۱۳. اصل تضاد در تأکید کردن.

خوردن سهراب، به یک باره صدای فریاد از او بلند می‌شود و بعد برای لحظاتی سکوت می‌کند. این تغییر ناگهانی صدا و سکوت پس از فریاد، باعث تأثیرگذاری بیشتری می‌شود. (رجوع شود به اجراهای مرشد ترابی، ۱۳۹۶)

۹- اصل تضاد در دیدن روبه‌رو و پشت سر: نقال همیشه گوش‌به‌زنگ و آماده عمل و چرخیدن در هر لحظه است. این مسئله باعث تنش در ستون فقرات او شده و سطح متضادی را پدید می‌آورد که می‌تواند از طریق آن پشت سرش را ببیند، درواقع؛ او رو به رویش را از طریق چشم و پشت سرش را با تنش به وجود آمده در ستون فقرات مشاهده می‌کند. (شکل ۱۸)

۱۰- اصل تضاد در حرکت پرتاب کردن: نقال دست‌ها و بالاتنه و بدن را به‌طورکلی به سمت عقب می‌کشد و شیء یا شخص فرضی را نگه می‌دارد (پیش از تکمیل حرکت که عمل پرتاب

۶- اصل تضاد در حالت مکث و ایست ناگهانی به نشانه حیرت: هنگامی که نقال در حال راه رفتن، دویدن یا حرکت دیگری ناگهان توقف می‌کند و برای نشان دادن حیرت از حرکت خود بازمی‌ایستد، درواقع به نوعی تضاد را برای تکمیل حرکت به کار می‌بندد. (شکل ۱۶)

۷- اصل تضاد در تغییر ماهیت شیء یا شخص به دیگری یا به شیء و شخصی دیگر: به‌طورمثال نقال نبردی را توصیف می‌کند که در آن شخصی نیزه‌ای را پرتاب می‌کند، ما پرتاب شدن نیزه را می‌بینیم (می‌توان چوب‌دست را به عنوان نیزه در نظر گرفت) و وقتی به جلو می‌آید تبدیل به شیء در دستان شخص دیگری می‌شود. درواقع با استفاده از جهت‌های متضاد برای اشیائی در دستان دو شخص متفاوت، نقال می‌تواند از شخصیتی به شخصیت دیگر تبدیل گردد. (شکل ۱۷)

۸- اصل تضاد در به‌کارگیری صدا: گاهی نقال با بالا و پایین کردن تن صدا از قانون تضاد بهره می‌گیرد. در نقل گاهی لازم است که صدا بالاتر از حد معمول باشد و بعد ناگهان سکوت یا مکثی ایجاد شود که باعث تعلیق در اجرا گردد. مثلاً در سهراب‌کشی مرشد ترابی، در لحظه خنجر

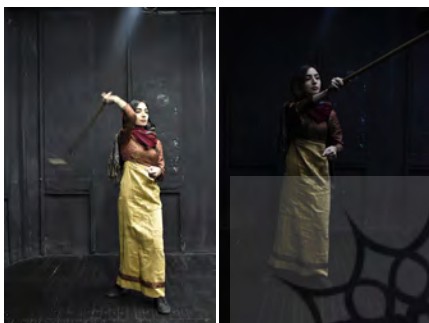


شکل ۱۷. اصل تضاد در تبدیل ماهیت تیر به کمان.



شکل ۱۶. اصل تضاد در حیرت کردن.

بازتاب انحنای بزرگی است که توسط سر، ستون فقرات و پای عقب شکل می‌گیرد و در نهایت با رها کردن دست در جهتی دیگر، انگار که تیر از کمان می‌جهد، آن را به پایان می‌رساند. (درواقع دست به جای تیر پرتاب شده، عمل می‌کند) (شکل ۲۰)



شکل ۱۹. اصل تضاد در حرکت پرتاب کردن.



شکل ۲۰. استفاده از اصل تضاد در حرکت تیر و کمان.

شدن است، انرژی ذخیره شده و درواقع قبل از انجام کنش برای لحظه‌ای آن را نگه می‌دارد و ساتز اتفاق می‌افتد) سپس آن را با شدت زیادی به سمتی که قصد پرتاب آن شیء یا شخص را دارد، دست‌ها، بالاتنه و بدن را می‌کشاند. (شکل ۱۹)

۱۱- اصل تضاد در پرتاب تیر و کمان: در این حرکت نقال با یک دست کمان را نگه می‌دارد و با دست دیگرش، (به‌طور فرضی) تیری را در کمان فرضی جای داده و آن را می‌کشد، نگه می‌دارد و پرتاب می‌کند. در اینجا نیز ساتز اتفاق می‌افتد، وقتی نقال تیر را در کمان نگه می‌دارد، با اینکه تیر فرضی است اما قبل از پرتاب شدن، انرژی‌ای در آن نهفته و ذخیره شده که تیر را آماده پرتاب و در اصل وارد کنش می‌کند و تنش و توجه را معطوف هدف خواهد کرد. در اینجا نقال از نقطه‌ای متضاد، با کشیدن دست به سمت عقب که انگار تیر را می‌کشد (چرخش ستون فقرات برای برگرفتن تیر)، شروع و با جابه‌جایی وزن بدن برای قرار دادن تیر، عمل دوم را انجام می‌دهد و سپس نیروی لازم برای کشیدن زه، با کار پای جلو ایجاد می‌شود که وزن بدن را تحمل می‌کند و همین‌طور کار بازوی خمیده که انگار



شکل ۱۸. اصل تضاد در نگاه پشت سر.

همین سبب باید انرژی او برای زنده نگه داشتن بدن جاری باشد، طوری که ما شاهد این انرژی در زیر پوست به طور پنهان باشیم و سوم آنکه چون مخاطب از پیش می داند که با چه داستانی روبه رو می شود و سرانجامش چه خواهد شد، پس یا با دقت بیشتر از یک مخاطب معمول کار نقال را می بیند و یا با دقتی کمتر از حالت معمول که در هر حال، باعث می شود که نقال سعی کند این انرژی را برای نتیجه بهتر حفظ کند اما نکته ای که باید افزود این است که به دلیل وجود جریان انرژی در این اصل و حرکات سریع نقال برای پیش بردن نقل، تشخیص این اصل در بسیاری از حرکات مشکل است چراکه نقالی در مقایسه با سایر نمایش های سنتی شرق چون نمایش نو یا اپرای پکن از جنبش و تحرک بیشتری برخوردار بوده و همچنین دارای نقش هایی چون کیوگن ژاپنی (اجرای عدم

۱۲- پرتاب نیزه: در این حالت نقال دستی را که نیزه فرضی را (می تواند چوب دستی به عنوان نیزه به کار گیرد) گرفته، به عقب می برد و به دنبال این حرکت، بدن را هم به سمت عقب می کشد، سپس با نیروی زیادی دست و بدن را به جلو کشیده و نیزه را پرت می کند. (شکل ۲۱)
۱۳- اصل تضاد در حرکت چرخاندن گرز: گرز حرکت هایی در حال نوسان دارد و مدام در دو جهت مخالف عقب و جلو حرکت می کند که این حرکت به وسیله نقل انجام می شود. نقال با دست بر گرز فرضی یا چوب دستی (به عنوان گرز) نیرو در دو جهت مخالف وارد کرده و آن را در جهت های مختلف به کار می برد. (شکل ۲۲)

۳- بررسی ناپیوستگی پیوسته یا عدم انسجام منسجم در نقالی

اصل ناپیوستگی پیوسته در کار نقال به چند جهت ممکن است مهم باشد. اول از آن حیث که نقالی هنری تک نفره است و کمتر به صورت دو یا سه نفره اجرا می گردد و نقال تمام سعی خود را برای ایجاد انرژی انجام می دهد چراکه باید هم در مجرای زمان و هم در مجرای مکان آن را حفظ کند. نکته دوم این است که نقال در کوچه و خیابان یا در قهوه خانه ها برای مردمی اجرا می کند که ممکن است در همان حال مشغول نوشیدن چای یا رفت و آمد باشند و به



شکل ۲۲. اصل تضاد در حرکت به کار بردن گرز.



شکل ۲۱. اصل تضاد در پرتاب نیزه.

و لحن استفاده می‌کند و گاه پیش می‌آید که در نقل، انرژی را در صدا اما با سکوت ناگهانی خود نگه می‌دارد، این حرکت انرژی نهفته در سکوت را طوری نگه می‌دارد که مخاطب دوباره به داستان بازگردد. وقتی مرشد ترابی در مجلس سهراب‌کشی خنجر می‌خورد و پس از فریاد، سکوت اختیار می‌کند، در این سکوت انرژی‌ای را جمع می‌کند که تا پیش از آن وجود نداشته و مخاطب را در تعلیق خود نگه خواهد داشت.

اجراهای مرشد ولی الله ترابی

۱- اصل تضاد در حرکت زدن خنجر: مرشد در لحظه‌ای از اجرای خود به حالت خنجر زدن، دست را انگار که خنجری به دست گرفته و قصد زدن آن به شخص دیگری را دارد، دست را مخالف حرکت نهایی یعنی به سمت عقب و بالا می‌کشد و در این صورت بدن نیز به عقب و به سمت بالا باز شده و انبساط پیدا می‌کند و پس از آنکه مرشد خنجر را بر شخص فرضی فرود آورد، درواقع تضاد حرکت ابتدایی را انجام می‌دهد. او دست را با شدت به سمت پایین و به سمت پهلویش شخص فرضی آورده و بدن را در راستای آن خم

حضور) نیست که بتوان در هر حرکت به طور قطعی شاهد این اصل بود.

شرح و بررسی نمونه‌هایی از بروز ناپیوستگی پیوسته یا عدم انسجام منسجم در نقالی

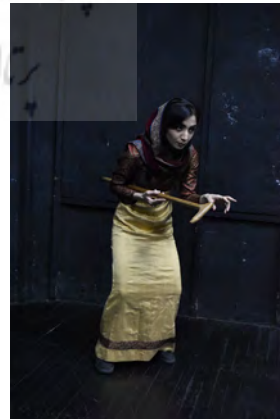
۱- اصل ناپیوستگی پیوسته در اشاره کردن به چیزی یا کسی: در این حالت برای لحظاتی نقل از حرکت بازمی‌ایستد اما انرژی در بدن او جریان دارد. این انرژی باعث می‌شود که مخاطب در حالت تعلیق قرار بگیرد و نقل برای جلب توجهش بدان نیازمند است. (شکل ۲۳)

۲- مکث و ایست ناگهانی به نشانه حیرت: وقتی نقل ناگهان می‌ایستد و با حیرت می‌نگرد، نیاز به انرژی‌ای دارد که مخاطب را به دنبال علت این حیرت بکشد. این انرژی را نقل در زیر پوست خود نگه می‌دارد تا با به‌کارگیری از آن بتواند بدون استفاده از حرکات اضافی، عمل حیرت را نشان دهد. اگر به جای به‌کار بردن این اصل، نقل تکان‌های تند را در این حرکت جا دهد یا شروع به انجام حرکات مختلف برای رساندن مقصود خود کند، درواقع او بدون آنکه چیزی را آن‌طور که باید انتقال دهد، انرژی خود را تلف کرده است. (شکل ۲۴)

۳- صدا: نقل از این عنصر در ادای کلمات



شکل ۲۳. عدم انسجام منسجم در حیرت.



شکل ۲۴. عدم انسجام منسجم در اشاره کردن.

به دنبال حرکت ابتدایی است و خنجر خوردن را کامل می‌کند، بدن روی زمین می‌افتد و حرکت از حالت صعودی به حالت فرودی یعنی مخالف حرکت آغازین خود درمی‌آید. این شگرد، باعث می‌شود که مخاطب تعلیق را از طریق ساتز که انرژی را در بدن نقال جمع کرده دریابد و مرگ سهراب قهرمانانه‌تر و ترازدی‌تر به نمایش درآید.

۳- اصل تضاد در حرکت نگه داشتن دست حریف با دست خود برای جلوگیری از ضربه زدن حریف؛ مرشد در هنگام نبرد رستم و سهراب، زمانی که در ابتدا سهراب بر رستم فائق می‌آید و می‌خواهد بر او ضربه نهایی را بزند، ایشان یک دست را به مثابه دست سهراب بالا آورده و در حالتی که می‌خواهد خنجر خود را بر رستم فرود آورد، خود مرشد با دست دیگرش که انگار دست رستم است، دست سهراب را می‌گیرد. این نگه داشتن استفاده از ساتز در این حرکت را نشان می‌دهد. انرژی زیادی که در دست سهراب قبل از فرود آوردن بر رستم جمع می‌شود، نشان از ساتز در این صحنه دارد. تضاد بین نیروی دست سهراب و دست رستم که در جهت مخالف او، نگه داشته می‌شود، نیز به خوبی آشکار است و آن را تبدیل به لحظه‌ای زیبا به لحاظ بصری و محتوایی می‌کند.

۴- استفاده از اصل ناپیوستگی پیوسته در حرکت نگه داشتن دست توسط دست دیگر به جای دو شخصیت: گفتیم که در اجرای سهراب‌کشی مرشد ترابی، ایشان در لحظه‌ای که رستم در ابتدا مغلوب سهراب در نبرد می‌شود و می‌خواهد حيله‌ای برای حریف به کار برد، ناگهان دست سهراب را که می‌خواهد به او خنجر بزند، با دست می‌گیرد و آن را در هوا نگه می‌دارد. در اینجا مرشد خود نقش سهراب را بازی می‌کند و دستش را برای خنجر زدن بالا می‌آورد و ناگهان با دست چپ خودش دست راست (دست سهراب) را در هوا نگه می‌دارد. در این لحظه ایشان با استفاده هنرمندانه از اصل ناپیوستگی پیوسته، یک موقعیت دراماتیک

می‌کند. در این حالت بدن جمع شده و حالتی مخالف با جهت اول به خود می‌گیرد. استفاده از این اصل در این حالت مهم است، چراکه اگر از کیفیت لازم برخوردار نباشد نمی‌تواند حس را به موقع و با کیفیت به مخاطب منتقل کند. وقتی این اصل را نقال هنرمندانه استفاده می‌کند، جنبشی در بدنش شکل می‌گیرد که باعث می‌شود که مخاطب این صحنه را حتی زمانی که برای یک لحظه مکث (ساتز روی می‌دهد و انرژی در دست پیش از فرود آوردن خنجر ذخیره می‌شود) و سپس آن حرکت را کامل می‌کند (با فرود آوردن خنجر)، از دست ندهد و این تعلیق را که برای لحظه‌ای رخ می‌دهد، به دقت دنبال کند. همچنین این تضاد در حرکت نقال باعث می‌شود که شدت حرکت بیشتر شده و نیروی بیشتری وارد شود چراکه اگر از همان ابتدا دست و به دنبال آن بدن را به سمت جلو برده و خنجر را فرو کند، از شدت نیروی حرکت کم شده و در نتیجه، تأثیر کمتری چه به لحاظ زیبایی‌شناسی و چه به لحاظ محتوایی بر تماشاگر خواهد گذاشت اما مثلاً وقتی در سهراب‌کشی، رستم در لحظه‌ای خنجر را بر پهلوی سهراب فرود می‌آورد و اوج فاجعه رخ می‌دهد تنها زمانی در نزد مخاطب معنا دارد که حرکت با کیفیت و نیروی سرشار که بدن را کاملاً زنده نگه می‌دارد و بدان حضور می‌بخشد، انجام شود.

۲- اصل تضاد در حالت خنجر خوردن: در فیلمی از مجلس سهراب‌کشی مرشد ترابی، ایشان در هنگام خنجر خوردن سهراب، ابتدا بدن را باز و منبسط کرده، یک دست را بر پهلوی و دست دیگر را بالا می‌برند. در این حرکت ایشان به واسطه تکمیل شدن خنجر خوردن سهراب، از اصل تضاد استفاده می‌کند. مرشد ابتدا بدن را باز کرده و به سمت بالا می‌کشد، برای لحظاتی این حالت را نگه می‌دارد (عمل ساتز روی می‌دهد، انرژی در بدن نقال جمع می‌شود، قبل از آنکه کنش که افتادن او بر روی زمین است، کامل شود) و در حرکت بعدی که

بررسی وجوه نقالی مرشد ولی الله ترابی با توجه به فن بدن فراروزمره یوجینیو باربا و عناصر آن

نگار صحرانورد، محمدحسین ناصرخت * صفحه ۶۴-۴۵

همچنین نقطه اوج را در داستان با این حرکت تکمیل می‌کند و رو به پایان داستان می‌برد. (اجراهای مرشد ترابی، ۱۳۹۶-۱۳۹۸)



شکل ۲۷. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://theater.ir/fa/35182>)

را به زیبایی خلق می‌کند. این لحظه نه تنها مخاطب را در تعلیق ادامه داستان و در نقطه حساس ماجرا نگه می‌دارد، علاوه بر آن تصویری با ارزش و زیبا می‌سازد.

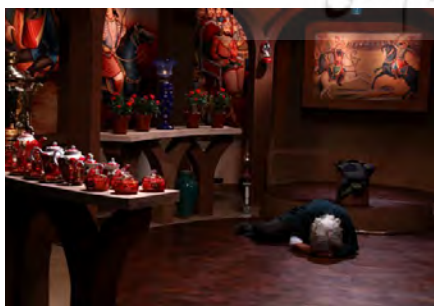
۵- اصل ناپیوستگی پیوسته در حرکت خنجر خوردن: در نقل سهراب‌کشی مرشد ترابی، در قسمتی که سهراب خنجر می‌خورد، برای لحظه‌ای پس از یک آه بلند که به خاطر اصابت خنجر به پهلویش می‌کشد، در همان حالت می‌ماند. این لحظه‌ای است که اصل ناپیوستگی پیوسته‌ای به خوبی در بدن مرشد دیده می‌شود. این حالت باعث می‌شود که انرژی ایجادشده‌ای که نقال در بدن خود برای تعلیق به کار می‌برد، مخاطب را از خنجر خوردن سهراب توسط رستم پدرش متأثر کند.



شکل ۲۸. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://theater.ir/fa/35182>)



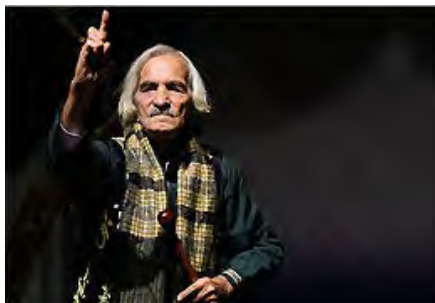
شکل ۲۵. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://theater.ir/fa/35182>)



شکل ۲۹. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://theater.ir/fa/35182>)



شکل ۲۶. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://theater.ir/fa/35182>)



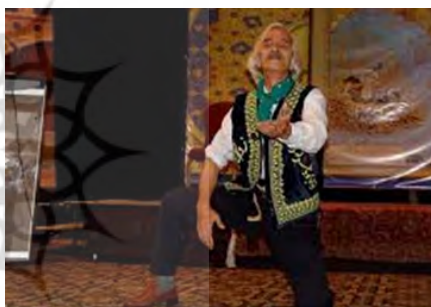
شکل ۳۳. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://www.honaronline.ir/>)



شکل ۳۰. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://wikijoo.ir/index.php?title=29%>)



شکل ۳۴. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://www.cinemapress.ir/news/45088/>)



شکل ۳۱. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://nashibofaraz.blogspot.com/>)



شکل ۳۵. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://tehran.farhang.gov.ir/fa/news/79949/>)



شکل ۳۲. مرشد ولی الله ترابی در حال اجرای نقالی.
(<https://theater.ir/fa/35182>)

نتیجه‌گیری

اصل ناپیوستگی پیوسته با وجود اهمیتی که در نقل دارد و به دلیل جنبشی که در هنگام نقل در بدن نقال وجود دارد و همچنین عدم وجود نقش‌هایی چون کوکن در نمایش نو ژاپن و از این قبیل در سایر هنرهای سنتی شرق، بهره کمتری نسبت به سایر اصل‌ها در اجرای نقالی می‌برد. نتیجه آنکه هنر نقالی در بطن خود از تکنیک‌های متفاوتی استفاده می‌کند که یکی از آنها بدن فراروزمره و عناصر پیش‌بیانگری است و فقط کافی است این هنر ارزشمند و کهن را با زبانی علمی‌تر و ملموس‌تر به سایر ملل و همچنین نسل جوان یادآوری کرد و تکنیک‌های آن را مورد بررسی از منظر آکادمیک قرار داد تا از این طریق بتوان ارزش‌های آن را محفوظ کرده و این هنر بتواند دوباره همانند گذشته و بدون قیاس با سایر هنرهای چون سینما راه خود را پیش گیرد و تجلی‌بخش صحنه‌های اجرای ایران و جهان گردد. (جدول ۱)

در این پژوهش سعی بر آن شد تا وجوه و برخی حرکات ملموس‌تر هنر نقالی را با توجه به شیوه اجرایی مرشد ولی‌الله ترابی و از منظر نظریه بدن فراروزمره یوجینیو باربا و عناصر پیش‌بیانگری که شامل سه اصل: تعادل فراروزمره، اصل تضاد و اصل ناپیوستگی پیوسته بود، مورد مطالعه و تحلیل قرار دهیم. نقالی در ابتدا با آیین‌ها آغاز و با ظهور اسلام در ایران ساحت موسیقایی خود را از دست داد و بر جنبه‌های حرکتی تکیه کرد. این حرکات که بنا به صلاح‌دید نقال و هنر او انتخاب و اجرا می‌شد، گاه ابداعی و گاه قراردادی بودند که در این پژوهش تلاش بر تحلیل بسیاری از آنها کردیم و بدین نتیجه دست یافتیم که عنصر تضاد از سایر اصل‌ها بیشتر در حرکات نقال دیده می‌شود و بعد اصل تعادل شکننده به سبب ویژگی‌های این اجرا، نقال را در نقل کمک می‌کند و در آخر

جدول ۱. بررسی عناصر پیش‌بیانگری در برخی از حرکات نقالی

عناصر پیش‌بیانگری	موارد استفاده در نقالی
تعادل شکننده	۱. استفاده از تعادل شکننده با تغییر سطوح بدن با به‌کارگیری حرکات و چوب‌دستی ۲. استفاده از تعادل شکننده در صدا؛ با استفاده از تغییر صدا/ استفاده از آواز/ تغییر لحن از گفتار به آواز و از آواز به گفتار/ استفاده از شعر ۳. استفاده از چشم‌ها
تضاد	۱. استفاده از تضاد در حرکات مختلف دست‌ها، پاها و کمر ۲. استفاده از تضاد در سطوح مختلف بدن ۳. ایست ناگهانی در حرکت ۴. اصل تضاد در دیدن با ایجاد تنش در ستون فقرات و حالت گوش‌به‌زنگی نقال ۵. انقباض‌ها و انبساط‌های بدن ۶. تضاد در صدا؛ بالا و پایین کردن تن صدا/ سکوت و اوج در صدا ۷. تغییر ماهیت چوب‌دستی با استفاده از تضاد
ناپیوستگی پیوسته	۱. نگه داشتن حرکت در یک حالت ۲. مکث و سکوت ناگهانی

فهرست منابع

- بیضایی، بهرام (۱۳۷۸)، *نمایش در ایران*، تهران: روشنگران.
- باربا، یوجینیو (۱۳۹۰)، *فرهنگ انسان‌شناسی، یدالله آقا عباسی*، تهران: سوره مهر.
- تمدنی‌نژاد، محسن (۱۳۹۳)، *یوجینیو باربا و تئاتر اودین*، تهران: نمایش.
- نجم، سهیلا (۱۳۹۰)، *هنر نقالی در ایران*، تهران: فرهنگستان هنر.

فیلم‌ها

- فیلم مجلس‌های سهراب‌کشی مرشدترابی، ۱۳۹۸.
- فیلم اجراهای مختلف از نقالی در جشنواره آیین‌های سنتی، ۱۳۹۶.

تصاویر

- <https://theater.ir/fa/35182>
- <https://nashibofaraz.blogspot.com>
- <https://wikijoo.ir/index.php?title=29%>
- <https://www.honaronline.ir/>
- <https://www.cinemapress.ir/news/45088/>
- <https://tehran.farhang.gov.ir/fa/news/7994>

