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* iD

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

*Corresponding Author: Tel: (+98-23) 31177415, E-mail: zl.khosravi@du.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳

ژست در نقالی: ره‌یافتی به حرکات بدن در اجرای نقل براساس دیدگاه زبانشناسی شناختی؛ مطالعه موردی مجلس نقالی «سهراب‌کشی» 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 مناقشه‌برانگیز در تحلیل اجرا است. زبان‌شناسانی چون مک‌نیل ژست بخشی جدایی‌ناپذیر از گفتار می‌دانند که نقش مهمی در سازمان‌دهی افکار دارد با اینهمه در خلأ روش‌شناسی مناسب، بررسی‌ها اغلب روایت کلامی را مبنای تحلیل قرار داده‌اند و کم‌تر به جایگاه ژست در ساخت چندوجهی زبان پرداخته‌اند. این پژوهش با تعمیم نظریه «ژست به مثابه فرم موقت» مولر بر نقالی نشان می‌دهد چگونه حرکات نقال به مثابه وجهی از زبان معنا می‌سازند. بدین منظور صحنه کشتی دوم رستم و سهراب از اجرای ضبط شده نقل سهراب‌کشی 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 ژست‌وار تقطیع شد. ابتدا موقعیت و مشارکت اندام‌های درگیرِ حرکت مستقل بررسی شد سپس هر واحد ژست از منظر فرم و انگیزه تجسم‌یافته کنش‌ها در سه گروه ژست‌های اشاره‌ای، ژست‌های تصویرگر و ژست‌های کارکردی تحلیل شد. یافته‌ها نشان می‌دهد نقطه کانونی اجرا بازنمایی رودرویی نهایی رستم و سهراب است. هرچه به اوج صحنه نزدیک می‌شویم، تعداد ژست‌ها افزایش می‌یابد و گفته‌ها محدود می‌شود. تأکیدهای کانونی‌ساز در گفتار ژست‌وارها این صحنه بر «چرخ بلند» به‌عنوان شوربختی سهراب تأکید می‌کند و سهم فریبکاری رستم در نتیجه کشتی دوم را کمرنگ نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی

نقالی، ژست، مرشد ترابی، سهراب‌کشی، کورنیلا مولر

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

مقدمه

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 *ناتیاشاسترا* در هند و نوشته‌های سه‌آمی 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 *طرازالاخبار* در حوزه داستان‌گزاری ایرانی. از آنجاکه بحث بدنمندی و حرکات بدن در سنت‌های اجرایی ایران عرصه کم‌تر پیموده‌ای 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 داستانگزاری عامیانه به‌نثر آمیخته است که اغلب در قهوه خانه‌ها 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 داستان‌گزاری[۱] 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 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 بازآفرینند. 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 قهوه‌خانه ها در شب سهراب‌کشی می‌دانستند و این‌که 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 ولی‌الله ترابی از نقالان برجسته معاصر به‌عنوان نمونه بررسی انتخاب شد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد شناختی از روش آماری-تحلیلی در بررسی رویداد چندرسانه‌ای اجرای نقالی بهره می‌برد. شیوه دسته‌بندی 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 به‌کار گیرد. بدین‌منظور از الگو ترکیبی «روش تحقیق در مطالعات ژست» (MGA)[۲] برای دسته‌بندی پیرفت[۳] ژست‌ها بهره برده شد (مولر، ۲۰۲۴).[۴]

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[۵] انتخاب شد؛ ابتدا حرکات بدنی مستقل از کلام براساس الگوی *MGA* تفکیک و دسته‌بندی می‌شوند، در گام بعدی «گفتار ژست‌واره»[۶] 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[۷]، ۲۰۱۳). در انتخاب شیوه رونویسی اجرا از روش مک‌نیل[۸] (۱۹۹۲) الهام گرفته شده است؛ فاز اوج هر پیرفت تصویرسازی شده است. زیر تصویر، گفتار مربوطه نوشته شده و کلمات «کانونی‌شده» 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

همچنان‌که در مقدمه هم اشاره شد، پژوهش‌های پیشین اغلب به شیوه‌های گفته‌پردازی در نقالی پرداخته‌اند و سهم مطالعات حرکت و ژست نقالان دربرانگیختن احساسات مخاطب و معناسازی از اجرا تا اندازه‌ای مغفول مانده است. این درحالی 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 پزشک، 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). ناصربخت (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 منتشا چون بر مرکب‌نشستن معادل نمودگار[۹] تأکید می‌کند (همچنین نک: جعفری قنواتی، ۱۳۹۴). مطالعه خسروی و فهیمی‌فر (۱۳۹۵) با محدودکردن بررسی خود به دو اجرا متفاوت از مرشد ترابی نسبت تنوع نشانه‌های دیداری به نوع داستان «بزم و رزم» و «سوگ حماسه» سنجید و میان مضمون و تنوع قراردادهای حرکتی هر نوع داستان رابطه معناداری مشاهده نکرد.

در میان پژوهش‌های مشابه در سایر سنت‌های داستان‌گزاری جهان می‌توان به تحقیقات کلاسن[۱۰] و دیگران روی داستان‌گزاری سنتی در فرهنگ جنوب آفریقا اشاره کرد. کلاسن (۲۰۰۴) رابطه معنایی ژست به گفتار را بررسی می‌کند و چهار الگوی تقلیدی ژست در داستان‌گزاری را 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 حیله» فرهنگ مردم غنا انجام شده است (بروک و نیتز[۱۱]، ۲۰۱۴).

مبانی نظری پژوهش

برای رسیدن به نتایج ملموس و قابل‌اندازه‌گیری، این پژوهش از الگوی ترکیبی زبان‌شناسی و ارتباط چندرسانه‌ای بهره برده است. این الگو پیشتر در بررسی تعاملات بینافردی، سینما و انسان‌شناسی شناختی به کار گرفته‌شده است (نک: مولر و کپلهوف[۱۲]، ۲۰۱۸؛ برسم، ۲۰۲۱). برخلاف رویکردهای تحلیلی رایج که ژست را به‌عنوان یک فرم زبانی در ساختار چندنشانگی همراه با گفتار محدود می‌کند و معمولاً به نتایج کلی می‌رسد، این رویکرد امکان تحلیل‌های جزءنگر[۱۳] را براساس تحلیل حرکت اندام‌های بدن به مثابه فراگو[۱۴] در اجرای کنش فراهم می‌کند. در این الگو اصطلاح ژست[۱۵]، کنش قابل مشاهده‌ای است که در زمان کوتاهی پدیدار می‌شود و وجه بیانگرانه دارد؛ روشی برای ارتباط برقرارکردن 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 بازیگر را در نظام نشانگی 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 محکم‌بودن 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 علارغم موقتی‌بودن 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 دقیق‌تری از نقش ژست در برساخته‌های چندوجهی و درنهایت مفهوم‌سازی اجرا فراهم می‌آورد. چنانکه در کنار جنبه‌های نشانگی ژست‌ها، به جنبه‌های حرکتی و کیفیت بیانی آن نیز در تحلیل توجه می‌شود.[۱۶] 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 به تنهایی معنی خاصی ندارند اما در پیوند با بافتار محیطی که فرد ژست بروز می‌دهد و با توجه به نوع گفته‌پردازی خودآگاه یا ناخودآگاه در ذهن مخاطب معنا می‌سازد. مسئله‌ای که پیشتر 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، جایی‌که معنی ژست کامل می‌شود را «اوج» می‌نامند.[۱۷] تصویر (۱) نشان می‌دهد چگونه ضربه سهراب

به رستم از سه ژست مکمل تشکیل شده است.

مجموع فازهای اوج و فرود ژست در قالب عبارت ژست[۱۸] قرار می‌گیرند و به‌ترتیب چند عبارت، واحد ژستوار[۱۹] را می‌سازند. این بخش‌بندی‌ها از آن جهت مفید است که تحلیل فرم‌های ژست به‌عنوان 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[۲۰]، ژست‌های کارکردی[۲۱] و ژست‌های اشاره‌گر[۲۲]. گروه ژست‌های تصویری بر جنبه وانمودی[۲۳] کنش‌ها، اشکال، موضوعات و رویدادها به صورت انتزاعی یا عینی تأکید می‌کنند. گروه ژست‌های کارکردی کنش ارتباطی با مخاطبان حاضر را دربرمی‌گیرند؛ معادل مدیریت گفتار هستند و تحت عنوان ژست‌های گفتمانی و اجرایی نیز خوانده می‌شوند؛ مانند حلقه‌کردن انگشت اشاره و شست به نشانه تأییدکردن در گفت‌وگو به‌کار گرفته می‌شود. بنابراین ژست تصویرگر و کارکردی به‌عنوان نقطه کانونی کنش، شامل چهار گروه کنش گویی که[۲۴] 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 به‌نحوی که دست تبدیل به خود سوژه بحث می‌شود مانند افتادن دست به معنی فروافتادن شیء یا فردی (چهار). کنش‌های «گویی‌که» با نشان‌دادن فضای شی یا طرح آن را نقش زدن، نقطه کانونی کنش یا سوژه تصویرشده را نشان می‌دهد (گویی‌که یک تا سه) یا زمانی‌که دست‌ها خود سوژه را بازنمایی می‌کنند بر زاویه‌دید مشاهده‌گر تأکید می‌کنند (گویی‌که چهار).* (کندون، ۲۰۰۴، ۱۵۸-۱۵۹ ؛ مولر، ۲۰۱۵ و ۲۰۲۴)

اما ژست‌های اشاره‌گر برخلاف دو دیگر بر جنبش تأکید دارد. این جنبه، حالت دستها را به‌عنوان حرکت[۲۵] درنظر می‌گیرد و شامل سه ابزار کلی برای تحلیل است: فرم فضایی حرکت، رویداد متحرک یا جریانی بیانگر. دو 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 زمانی‌که برای توصیف در بالا و پایین رفتن از پله‌ها دست را به بالا و پایین حرکت دهند.[۲۶] سومی به جنبه بیانگر[۲۷] ژست توجه دارد؛ کیفیت عاطفی حرکات بدن[۲۸] 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 به‌توصیف می‌کنند و در فرآیند تحلیلی متقابل نیستند.

یافته‌ها

گفته‌پردازی این نقل ترکیبی از نظم و کلام غیرمنظوم است. نقال از نظم برای توصیفات کلی صحنه بهره می‌برد ولی موقعیت دقیق شخصیت‌ها نسبت به یکدیگر حین اجرای فنون کشتی با کلام غیرمنظوم روایت می‌شود. البته گفته‌پردازی به کلمات محدود نیست. نقال برای توصیف حالت و حس از آواهایی مانند اَتتت، 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.*[۲۹] *رستم پنجه در پنجه سهراب می‌اندازد. سهراب در واکنش به رستم کف‌گرگی می‌زند اما زورش این‌بار 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

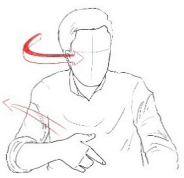
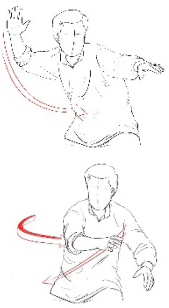
از ۲۴ پیرفتی که طی دو دقیقه و سی‌ثانیه اجرا می‌شوند به ترتیب فراوانی با حرکات دست و سپس حرکات سر است. به همین نسبت نقال از بالاتنه شامل اندام‌های سر، چشمان و دستان بیش از پایین‌تنه و پاها بهره

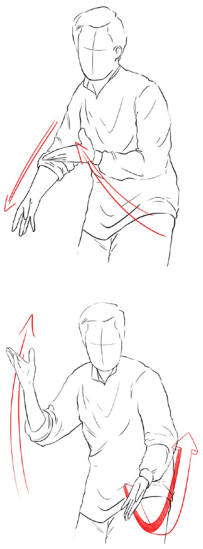
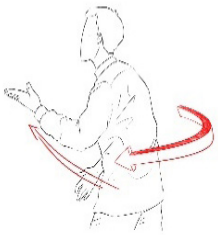
تصویر ۱. تقسیم‌بندی ژست به مثابه فرم‌های موقت.

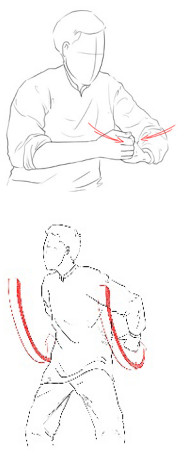
برده است. در اغلب پیرفت‌ها تمام دست نقال (کف دست‌ها و انگشت‌ها) درگیر هستند و تنها سه بار انگشت اشاره را روبه‌رو (به مخاطب: ژ۴و۱۶) یا بالا (رو به آسمان: ژ۸) می‌گرداند. همچنین دو بار- لحظات اوج کشتی- دستان بهم کوبیده می‌شود (ژ۱۷و۲۰). حرکت دستان بر محور افقی (مثلاً ژ۳،۱۸،۲۰) نسبت به محور عمودی (برای نمونه ژ۱۶ و ۲۳) ۱۱ به ۹ است. در این صحنه از حیث مکان‌مندی، ژست‌ها در فضای جلوی بدن گوینده قرار دارند، به غیر از ژ۱ که در حاشیه پایین سمت راست است، ژ۸ در راست و فضای بالای بدن و ژ۱۲ که دستان در فضای پشت بدن گره می‌خورند. با درنظر گرفتن این توضیحات هرچند در تمام ژستها می‌توان جنبه بیانگر و حس را مشاهده کرد، مرشد ترابی در این صحنه تنها یک بار از ژست اشاره‌ای استفاده می‌کند (ژ۱۱). همچنین نسبت ژست‌هایی تکرارشونده 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 منحصربه‌فرد مرشد ترابی دانست.

در ادامه توصیف عبارات ژست در طول نقل «گفتار اندر افکندن رستم سهراب را» آمده است: (ژ۱) تقلیدی عینی از بستن افسار اسب بر سنگ است. سنگ‌های فرضی ابتدا کنار او هستند ولی لحظه بعد نقطه مقابل را به‌عنوان 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/ (ژ۲) هم‌زمان با گفته «رستم یک‌مرتبه حمله کرد»، دستان نیز در ژست گاردگرفتن 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 نشان‌دادن نبرد نهایی انجام می‌دهد در سطح ارتباطی می‌تواند به‌مثابه حس تعلیق پیش از تعریف کردن اوج صحنه سهراب‌کشی و فضاسازی آمادگی برای نبرد تعبیر شود. / (ژ۳) در ادامه ژست پیشین، نقال این‌بار گویی سهراب است و حمله رستم را پاسخ می‌دهد. «کف‌گرگی»را با بالا بردن دست راست و ضربه تقلید می‌کند. جنبه بیانگر ژست، سرعت ضربه و چالاکی سهراب را نشان می‌دهد. / (ژ۴) ناهم‌سو با گفته، به‌جای 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، ضرباهنگ اجرا نیز بالا می‌رود. / (ژ۵ و۶) 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 آهن‌جگر 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 هم فضاسازی می‌کنند و هم مخاطبان را در نظر دارند. / (ژ۷) هریک از دستان نقال یکی از پهلوانان است که باهم زورآزمایی می‌کنند. بدین ترتیب در یک قاب نمایی کلی از صحنه سرشاخ شدن دو پهلوان در کشتی را نشان می‌دهد. / (ژ۸) با تصویرسازی نمادین برتری چرخ بلند/ تقدیر را در کانون قرار می‌دهد. تصویر و گفته هم‌سو با یکدگر از سرنوشت سهراب به مخاطب پیش‌آگاهی می‌دهند. / (ژ۹) 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. / (ژ۱۰) از دو جهت می‌توان این ژست را خواند. اگر حالت کل بدن نقال را درنظر 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 دراین است که در خوانش اول رستم دست بالا را دارد و در خوانش دوم قدرت هردو در یک اندازه هست. / (ژ۱۱) اینجا گفته، کنش رستم را توصیف می‌کند: «رستم پلنگ‌آسا چنگ می‌اندازد و پهلو و گردن سهراب را می‌گیرد». اما ژست به شدت حمله رستم به سهراب (پلنگ‌آسا) با تاب سریع انگشتان در هوا اشاره دارد. / (ژ۱۲ 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. / (ژ۱۵) 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. / (ژ۱۶ و ۱۷) گفته می‌گوید رستم فن دیگری را اجرا کرد تا سهراب را به‌خاک زند: «یه 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. / (ژ۱۸ 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 ضمایر اشاره «این، این‌طوری، 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. / (ژ۲۰) دوباره دست می‌کوبید و به لحظه اکنون با تماشاگر برمی‌گردد. کارکرد اصلی دست کوفتن در نقالی ارتباط با مخاطب است از سوی دیگر شبیه‌سازی صدای افتادن رستم و سهراب براثر از دست دادن تعادل است. / (ژ۲۱ 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 تو به من رحم نکردی» سر را تکان می‌دهد؛ استعاره از تاسف بر جانی که تلف می‌شود (جدول ۱).

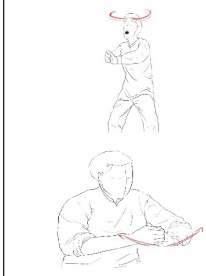
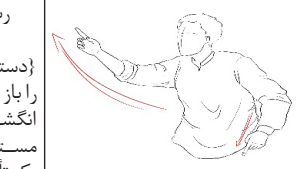
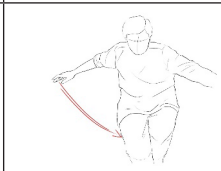
جدول ۱. ژست و گفته‌پردازی در واحد فرم‌های موقت (براساس الگوی ساده شده مک‌نیل).

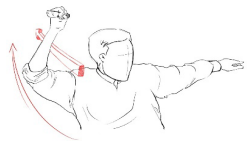
عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت{}
ژ۱		ببستند بر سنگ اسب نبرد/ دهنه اسبها رو بستند به این سنگهای بزرگ {روی زانو خم شده است. دست راست را از مچ سریع حول محور افقی می‌چرخاند. مکث. همراه با کلام با دست راست به فضای مورب راست خود اشاره می‌کند. گویی سنگهای بزرگ آنجا هستند. می‌چرخد. نیم‌خیز آرام منتشا را به پشت سر، سمت چپ می‌اندازد.}
ژ۲		مثل دو ببر رفتند عقب اومدند جلو/ رستم یک مرتبه حمله کرد {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.}
ژ۳		سهراب، کف گرگی‌اش اومد تو پیشونی رستم {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.}
ژ۴		به کشتی گرفتن نهادند سر {زانوان کمی خمیده شده‌است. نگاه روبه‌رو، سر بالا، با انگشت اشاره دست چپ به مخاطبان اشاره می‌کند..... حرکت قبل تکرار می‌شود و در طول صحنه گام برمی‌دارد.}

عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت{}
ژ۵		گرفتند هر دو دوال کمر {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.}
ژ۶		تو گویی دو پیل اند/ آهن جگر {ادامه حرکت قبل، دوباره برای تأکید انگشت اشاره دست چپ را بالاو بالاتر می‌آورد و طول صحنه راه می‌رود. همزمان با گفته آهن‌جگر، کف دست چپ را بالای سر می‌گشاید. مکث. دوباره راه می‌رود. دست چپ را کنار بدن پایین می آورد.}
ژ۷		زدند کله بر کله یکدگر {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.}

عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت{}
ژ۸		سپه دار سهراب با زور دست/ تو گفتی همی چرخ بلندش ببست {دوباره راست می‌ایستد. انگشت اشاره دست راست رو به بالا کنار سر می‌آورد. مکث روبه‌رو را می‌نگرد. سر به بالا می‌گیرد و به فضای بالای سر خیره می‌شود، انگشت اشاره را چندبار در هوا عمودی می‌چرخاند. دست را پایین می‌آورد و به مخاطب روبه‌رو نگاه می‌کند.}
ژ۹		غمین گشت رستم {ادامه حرکت قبل. مکث. دست راست را پایین می‌آورد.[۳۰] بعد از مکث کوتاهی سر را به شتاب به چپ می‌چرخاند. حرکات خطی، خشن و قاطع است.}
ژ۱۰		بیازید چنگ/ و گرفت آن بر و یال {بالاتنه به‌راست صحنه متمایل است. دست راست را مقابل بدن می‌کشد؛ گویی به بندی نامربی چنگ می‌زند. دست چپ را جلو می‌آورد. با دست راست ریسمان فرضی را گرفته همزمان سریع به سمت خود می‌کشد. سپس دستها را به هم قلاب می‌کند. گویی دستانش دو پهلوان هستند و پنجه در پنجه هم انداخته‌اند.}
ژ۱۱		جنگی پلنگ {دستان را ازهم باز می‌کند. انگشتان دست راست را در جلو بدن تکان می‌دهد. نگاه روبه‌رو و به مخاطبان است}
ژ۱۲		این دو تا دست رو آورد اینجای سهراب {دستان را جلوی بدن قلاب می‌کند و انگشتان در هم چفت. دستان را باز می‌کند. دوباره پشت کمر چفت می‌کند. سر کمی به عقب است و زانوان کمی خم شده‌اند.}

عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت{}
ژ۱۳		اینجاش هم گذاشت اینجای سهراب {چانه خود را با انگشت شست راست می‌گیرد. بعد با دست راست به وسط سینه‌اش اشاره می‌کند. دست چپ همچنان پشت بدن است.}
ژ۱۴		اتتَ. / سهراب تلاش می‌کنه که/ از چنگ و یال حریف خودش رو آزاد کنه، تو گیره آهنی گیر کرده {دستانش را برای لحظه‌ای باز می‌کند. دو دست مماس روبه‌رو نگه می‌دارد. زانوها کمی خم شده است. چشمانش را می‌بندد. دوباره گره دستانش را محکم می‌کند. دستها قلاب به یکدیگر جلوی بدن قرار گرفته است.}

عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت{}
ژ۱۵		رستم دید سهراب واقعاً سهرابه/ همین طور که در تلاشند. {همان موقعیت قبلی. دستها درهم قفل شده و روبه‌روی بدن است. سرش را به اطراف تکان می‌دهد. چشمانش را می‌بندد.}
ژ۱۶		رستم یه پیکن زد به سهراب. {دستانش را باز می‌کند. چشمانش را باز می‌کند. به مخاطبان می‌نگرد. انگشت اشاره دست راست بالا مستقیم را نشان می‌دهد. روی واژه یک تأکید می‌کند.}
ژ۱۷		——— {دستانش را جلوی بدن به هم می‌کوبد.}
ژ۱۸		این‌طوری {در سکوت یک لگد با پای راست به طرف چپ در جلو بدن می‌زند.}
ژ۱۹		بست/ اینجای سهراب {با دست راست همزمان با واژه اینجا به پای موافق می‌زند.}
ژ۲۰		——— {بار دیگر دستانش را جلوی بدن برهم می‌کوبد. جهت نگاه روبه‌رو است.}
ژ۲۱		این‌طوری 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 می‌چرخند. دوباره به وسط می‌آید. در همان حالت قبلی در جهت عکس به چپ می‌گردد. سر و چشمان، حرکت دستان را دنبال می‌کنند. در سکوت سریع دستها را باز می‌کند و در کنار بدن قرار می‌گیرد.}

عبارت ژست	تصاویر ژست	گفته و توصیف حرکت{}
ژ۲۲	 	سهراب آمد بپیچد، برق خنجر طهمورث رو دید زیر بند رستم. {ادامه حرکت ژ۲۱. دست چپ بالا است. بالاتنه را حول یک محور افقی به چپ می‌پیچاند. دست چپ کامل به بیرون می‌چرخد و جلوی سینه قرار می‌گیرد.... دست راست در جهت بدن می‌چرخد و خنجری از پر شال کمر بیرون می‌کشد. خنجری واقعی به‌دست می‌گیرد.}
ژ۲۳	 	اَدددد {نیم خیز به جلو می‌شود. خنجر در دست راست بالا می‌برد. خنجر به پهلوی خود می‌زند و روی زانوی خم شده به سمت چپ می‌افتد.}
ژ۲۴	 	آخ/ با یه دست دومنش رو گرفت/ بپیچید از آن پس یکی آه کرد/ز نیک و بد اندیشه کوتاه کرد. بدو گفت کین از من بر من رسید/زمانه بدست تو دادم کلید[۳۱]/ دوبارت امان دادم از کارزار/ به پیریات بخشیدم ای نامدار/ اما تو به من رحم نکردی {دست چپ به پهلو-جای زخم فرضی- می‌فشرد و دست راست مشت کرده رو به بالا وانمود می‌کند گوشه‌ای از پایین لباس رستم را گرفته است. به آرامی در همین حالت پایین می‌رود و آرنج دست چپ را بر زمین تکیه می‌دهد.... نگاه به بالا سمت راست است. سر را به طرفین تکان می‌دهد.}

تحلیل گفتار ژست‌واره‌ها

با درنظر گرفتن نسبت گفته و نوع ژست، ۲۴ پیرفت ژست در شش واحد ژست‌وار سازمان‌دهی شد. مشاهده می‌شود برخلاف واحد ژست‌وار یک در پیرفت‌های (ژ۱، ۲ و ۳) که بر تصویرسازی متمرکز هستند، «واحد ژست‌وار دو» شامل(ژ۴،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 ژ۸ 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 زاویه‌دید ناظر تصویر می‌شود. همچنین پیچیده‌ترین شیوه روایت در کل صحنه از حیث مشارکت حداکثری اندامهای بدن به مثابه فراگویه‌ها[۳۲] معادل است با ژست ۸ و عبارت «تو گویی که چرخ بلندش ببست»؛ 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 ژ۱۲ تا ۱۶ معطوف به تخیل نقال[۳۳] گام به‌گام نشان می‌دهد رستم چگونه «فن پلنگ‌شکن» - اصطلاحاً کنده‌کشی- را بر سهراب اجرا کرد. در ژ۱۴ تقابل نقطه کانونی گفته و ژست را شاهد هستیم. گفته درباره تلاش سهراب برای رهایی از میان بازوان رستم است اما تصویر رستم دستان درهم گره 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 ژ۱۷ 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 عرفی‌شده مانند کوبیدن دست‌ها به هم (ژ۱۷ و ۲۰) نیز بهره می‌برد. شیوه اجرا در بخش پایانی صحنه، «واحد ژست‌وار ششم» تا اندازه‌ای تغییر می‌کند (ژ۲۲ تا ۲۴). سهم بازنمایی عینی بیشتر می‌شود تا لحظه خنجر خوردن و به پهلو افتادن، سهراب از قالب روایت ژست‌وار خارج می‌شود و نقش بازی می‌کند. بدین ترتیب از حوزه ژست گذار می‌کنیم و شاهد بازیگری هستیم. بعلاوه این صحنه طولانی‌ترین واحد نیز است (جدول ۱).

پیشتر اشاره شد از دیدگاه زبان‌شناسی‌شناختی ژست تصویرگر و کارکردی دو جزء ضروری و متمایز از زبان را نشان می‌دهند: با ارجاع به جهانی که درباره آن صحبت می‌شود تصویرسازی می‌کند یا کنشی ارتباطی را اجرا می‌کند.[۳۴] در این اجرا هم‌سو با شیوه گفته‌پردازی غلبه با ژست‌های تصویرگر است. از میان ۱۷ ژست تصویرگر، ۸ مورد طرح داستان را پیش می‌برند و ۹ مورد موقعیت و حالت سوژه‌ها را نشان می‌دهند؛ مثلاً درگیری رستم و سهراب در اجرای فن پلنگ‌شکن. واحد ژست‌وار ۳، ۴ و ۵ ترکیب متناسبی از گزارش رویدادها در کنار توصیف حالت کاراکترهاست. ژست ۱۰ و ۱۱ طرح داستان را پیش می‌برد و در ادامه ژ ۱۲ تا ۱۵ حس درونی و حالت رستم و سهراب در همان لحظات با دقت و توجه بازنمایی می‌کنند. ژ۱۶ و ۱۷ برای حفظ توجه مخاطبان به آنها اشاره می‌کند و دست می‌کوبد. همچنین بیشترین سهم بازنمایی با حرکات رستم است و سپس حرکات و موقعیت هردو پهلوان در صحنه؛ بدین ترتیب ژست‌های بازنمودی از سهراب کم‌ترین تعداد را دارد. اگرچه کانونی‌کردن تصویر سهراب فروافتاده در یک سوم پایانی صحنه به مدت یک دقیقه (ژ۲۲ ، ۲۳ و ۲۴)، حدود یک‌سوم کل زمان این صحنه، توازن نوبت‌گیری میان سهراب و رستم را برقرار می‌کند.

بازبینی اینکه کدام دسته از چهار گروه کنش‌های «گویی که» با ژست تصویرگر اجرا شده پیشنهاد می‌دهد از میان ۲۱ ژست تصویرگر و کارکردی در این اجرا فقط دو حالت اول و آخر از انواع «گویی که» اتفاق می‌افتد. یا مانند ژ۱ گوینده به‌نحوی عمل می‌کند گویی سوژه (افسار اسب) را بر سنگ‌های فرضی می‌بندد و یا مانند ژ۷ به‌نحوی عمل می‌کند گویی دستانش سوژه (رستم و سهراب) است که باهم گلاویز می‌شوند.

جدول ۲. فراوانی انواع ژست در واحدهای گفتار ژست‌واره نقل سهراب‌کشی مرشد ترابی.

واحد ژست‌وار (زمان) نوع ژست ۱۷"		یک ژ۱تا۳	دو ژ۴ تا ۷	سه ژ۸ تا ۱۱	چهار ژ۱۲ تا۱۶	پنج ژ۱۷ تا ۲۱	شش ژ۲۲ تا ۲۴	مجموع
		۳۱"	۹"	۳۰"	۱۲"	۵۷"	۲′:۳۵"	
ژست‌های تصویرگر	عینی	۲	۰	۱	۴	۳	۲	۱۲
	انتزاعی	۱	۲	۲	۰	۰	۰	۵
ژست‌های کارکردی		۰	۲	۰	۱	۲	۰	۴
ژست‌های اشاره‌ای		۰	۰	۱	۰	۰	۰	۲
		۳	۴	۴	۵	۵	۲	۲۳

نتیجه

پژوهش حاضر برای دریافت دقیق‌تر از اینکه چگونه لحظه به لحظه در اجرای نقالی مرشد ترابی 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 جزءنگر است، به پیروی نمونه‌های بین‌المللی بررسی خود را به سه دقیقه از نقطه اوج اجرا محدود کرد تا دقت موردنظر تامین شود و نیز تأکید کند چگونه کاربست این الگو در *مطالعات اجرا* دسترسی به لایه‌های عمیق‌تری از نقش حرکات بدن ذیل کنش‌های ارتباطی را فراهم می‌آورد.

براساس 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[۳۵]،

۲۰۰۹). از آن میان، ۱۳ بار حرکت هر دو دست همزمان، پنج‌بار فقط دست راست، سه‌بار تنها با انگشت اشاره راست، یک‌بار انگشت شست به‌کار رفت. دست برهم‌کوبیدن، درهم چفت‌کردن 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 بهره ببرد 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 نقال 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 کانونی‌ساز 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. بدین‌ترتیب 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 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 دراویش 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 نقال فردی در بستر جامعه است، حرکات او می‌تواند بازتاب حرکات عرفی‌شده در جامعه باشد. از سوی دیگر، در دیدگاه شناختی پیش‌نیاز ادراک ژست‌های انتزاعی، خاطرات مشترک در حافظه مخاطبان و نقال از گذشته است. با این همه تحلیل این فرض را رد می‌کند که جزء‌به‌جزء گفته در اجرا همزمان با ژست متناظر تصویر شده باشد اما مقایسه گفته و ژست نشان می‌دهد نقال 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 آنجاکه 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 نقال 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.

پی‌نوشت‌ها

۱. داستان‌گزاری 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 ۲۰:۴۱ تا ۴۵:۴۳

6. Co-speech Gesture.
7. Bressem.
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 چندوجهی‌بودن 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 می‌گنجاند و فاز بازیابی و بازگشت به موقعیت استراحت را جداگانه از اوج درنظر 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.

۲۸. مثلاً حس با ملاحظه بودن، محتاط، پرانرژی، انفجاری.

۲۹. در داستان *شاهنامه* رستم و سهراب نقطه اوج سومین نبرد و دریده‌شدن پهلوی سهراب است.

۳۰. در متن *شاهنامه* این‌طور آمده است: سرافراز سهراب با زوردست/تو گفتی سپهر بلندش ببست/ غمی گشت، رستم بیازید چنگ گرفتش برویال جنگی پلنگ (نک: *شاهنامه* (۱۳۹۰)، تصحیح جلال خالقی مطلق، ج. ۱و 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 درکل 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*، ۴(۳)،۳۵-۶۲.

آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰)، ویژگی‌های نقالی و طومارهای نقالی، *شعرپژوهی*، ۷(۳)، ۱-۲۸.

آیدنلو، سجاد (۱۳۹۲)، رساله‌ای بر نقد نقالی در دوره قاجار، نشریه *آینه میراث*، ۵۳(۱۱)، ۷-۳۶.

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*، ۴۴(۳)، ۱۲-۱۳.

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 قنواتی، 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 پدر 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)، 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 نیایش 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.

ناصربخت، 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: Routlage.

Bressem, Jana (2013). Transcription systems for gestures, speech, prosody, postures, and gaze. In Cornelia Müller, A., 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, Cornellia (2018). Ways of expressing action in multimodal narrations–the semiotic complexity of character viewpoint depictions. *Linguistic Foundations of Narration in Spoken aAnd 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, Cornellia (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.

Müller, Cornellia (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, Cornellia; Kappelhoff, Hermann (2018). *Cinematic Met aphor: Experience - Affectivity - Temporality*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110580785.

Streeck, Juergen (2009). Gesturecraft. The manu-facture of meaning. Amsterdam/ NewYork: John Benjamins.