

نقش نقال و نقل نقاش: کنش و هم
کنش عناصر اجرایی، تصویری
و ساخت فضای چند ساحتی در
پردهخوانی میدانی/۹۱-۱۰۷



قسمتی از یک پرده درویشی،
میرزا مهدی نقاش شیرازی، رنگ
و روغن روی بوم، سند ۱۲۸۱،
۱۲۸-۱۹۸، مجموعه فرهنگی سعد
آباد. مأخذ: هادی سیف، ۱۳۶۹:
۱۹۵.



نقش نقال و نقل نقاش: کنش و هم کنش عناصر اجرایی، تصویری و ساخت فضای چندساحتی در پرده خوانی میدانی

لیلی گله‌داران رضا پورزرین *

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۷/۲۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۳/۲۶

صفحه ۹۱ تا ۱۰۷

چکیده

پرده خوانی یکی از گونه‌های نمایش انفرادی ایرانی و یکی از نمونه‌های بسیار قدیمی آن در جهان است. پرده خوانی در رده نمایش‌های سنتی قرار می‌گیرد و تلفیقی از هنرهای مختلفی چون نمایش، شعر / ادبیات، موسیقی / آواز و نقاشی است. از لحاظ اجرایی، پرده خوانی به دو شیوه قهوه‌خانه‌ای و میدانی؛ از لحاظ مضمونی به پرده خوانی مذهبی یا شمایلی گردانی و غیرمذهبی که خود شامل حماسی - رزمی و بزمی است تقسیم می‌شود. در پرده خوانی میدانی، محیط نمایشی و محیط فیزیکی برهم منطبق‌اند و پیوند گسترده‌ی چندوجهی بایکدیگر می‌یابند.

هدف از این پژوهش مطالعه و بررسی کنش و هم کنش عناصر بصری و اجرایی در پرده خوانی میدانی است که در آن محیط و بلاخص تماشاگر را به مثابه چشم‌انداز در تعامل با عناصر بصری پرده و عناصر اجرایی قرار می‌دهد، سوالهای این پژوهش عبارتند از: ۱- نقال و تماشاگر چه رابطه‌ای با پرده نقاشی دارند، رابطه پرده با محیط چگونه است؟ ۲- چگونه و با چه تمهیداتی پرده از پیش نقاشی شده می‌تواند علاوه بر اینکه در هر اجرا پرده‌ای متفاوت باشد بلکه مبدل به چشم‌اندازی شود که پرده، نقال و تماشاگر را در خود بگنجانند؟ روش این تحقیق توصیفی - تحلیلی و شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد: نقالی با استفاده از عناصر آمده در پرده نقاشی که نقاش آنها را مطابق حس خیالش آشکار کرده و فارغ از بعد زمانی و مکانی به خلق رویدادها پرداخته و تأکید نقال بیش از آنکه بر عالم واقعی باشد، به تخیل نقال و تماشاگر وابسته است. همچنین در پرده خوانی میدانی محیط نمایشی و محیط فیزیکی برهم منطبق‌اند، پرده خوان محیط فیزیکی را بر اساس محیط نمایش انتخاب می‌کند از این رو این دو فضا قابل تفکیک نیستند. پرده خوان با مهارت در بداهه پردازی، نقش نمایه‌ای روی پرده را با تصویر حقیقی موجود در محیط، این همانی می‌کند و با این تمهید نقال، پرده نقل، صرفاً طومار نقاشی اولیه نیست، بلکه نقل او چشم‌اندازی است که پرده و نقال و تماشاگر را در خود می‌گنجانند.

واژگان کلیدی

پرده خوانی، نمایش، صحنه نمایش، روایت، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، فضای چندساحتی

* استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر شیراز، شهر شیراز، استان فارس. (نویسنده مسئول)

Email: l_galehdaran@shirazartu.ac.ir

Email: r_pourzarrin@shirazartu.ac.ir

** مربی گروه نقاشی، دانشگاه هنر شیراز، شهر شیراز، استان فارس.

مقدمه

در ایران پیش از اسلام نقالی یکی از گونه‌های قصه‌سرایی (بعضاً به همراهی موسیقی) محسوب می‌شد. در این شیوهٔ اجرا، نقال به‌عنوان قوال، خنیاگر، گوسان، عاشیق، واقعه‌خوان، مشابیه راپسودها در یونان سدهٔ پنجم پیش از میلاد هم راوی، هم نوازنده و هم بازیگر-کارگردان بود. پس از استیلای اسلام در ایران، نقالی یکی از معدود گونه‌های هنری و اجرایی بود که از محدودیت‌های مذهبی برکنار ماند و به‌عنوان تنها شکل اجرایی موجود که هیچ دلیلی برای ممنوعیت آن وجود نداشت، توانست همهٔ شیوه‌های نمایشی زمان خود را گردآورد. نقالی به دو شیوه اجرا می‌شد: نقالی در فضای بسته (قهوه‌خانه، در نقالی‌های بزمی: عمارات) روشی که پرده از پیش از اجرا بر دیوار آویخته یا نصب شده بود و با پوشه یا پردهٔ حاجب پوشانده می‌شد تا با شروع نقالی از مقابل پردهٔ نقاشی کنار برود؛ نقالی در فضای باز (میدان‌ها، معابر، مزارع و غیره) که پردهٔ طوماری در برابر مخاطب آرام‌آرام باز می‌شد و یا پوشه از روی آن برداشته می‌شد. تصاویر ارائه‌شده در اغلب این آثار تجسم فضایی خیالی و شاعرانه است. همین امر به عناصر طبیعی تصاویر حالتی رازگونه می‌بخشد. با آنکه عناصر طبیعی در این تصاویر همواره نمادین نیستند، بدون آشنایی با فضای ادبیات و نیز توجه به سنت‌های دیرپای تصویری در نگارگری ایرانی نمی‌توان به عمق این آثار راه برد. این تصاویر به‌رغم کارکرد «اجرایی» تأثیری قائم به خود دارند و نه جزئی وابسته به روایت‌اند که وظیفه دارد درک متن را برای مخاطب آسان‌تر کند بلکه موضوع روایت دستمایه‌ای بوده است تا هنرمند با زبانی تصویری نیز با مخاطب سخن بگوید. تصویرگر هرگز در پی بازنمایی طبیعت نیست بلکه می‌کوشد اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به تصویر درآورد؛ بدین‌سان در اثر او نه زمان و نه مکان معینی مجسم می‌شود، نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند و نه قوانین رؤیت جهان واقعی کاربرد دارند. از این‌رو این برآیند این دو، نتایج درخشانی در برداشته و سبب به وجود آمدن شیوهٔ منحصر به فردی از اجرا در پرده‌خوانی گردیده است. هدف از این پژوهش مطالعه و بررسی کنش و هم کنش عناصر بصری و اجرایی در پرده‌خوانی میدانی است که در آن محیط و بلاخص تماشاگر را به‌مثابهٔ چشم‌انداز در تعامل با عناصر بصری پرده و عناصر اجرایی قرار می‌دهد، این مقاله در پی پاسخگویی به این سؤال است که: ۱- نقال و تماشاگر چه رابطه‌ای با پردهٔ نقاشی دارند، ۲- چگونه و با چه تمهیداتی پرده از پیش نقاشی شده می‌تواند علاوه بر اینکه در هر اجرا پرده‌ای متفاوت باشد بلکه میدل به چشم‌اندازی شود که پرده، نقال و تماشاگر را در خود بگنجانند؟

روش تحقیق

این مقاله بر مبنای مطالعات توصیفی، تحلیلی، به منظور

بررسی روشکافانه نشانه‌های بصری و روایی و رابطه دوسویه آنها در پرده‌خوانی ایرانی انجام یافته است. با این شیوه، متغیرهای اصلی، شاخص‌های ساختاری عناصر بصری و اجرایی در پرده‌خوانی میدانی چون بعد نقش (تصویر)، بعد نقل (روایت) و بعد اجرا در محیط مورد بررسی قرار گرفته است. در بخش اول این نوشتار به معرفی عناصر پرده‌خوانی و ساختار روایی آن بر اساس اطلاعات کتابخانه‌ای و انتخاب نمونه‌های اسنادی موجود پرداخته شده است. در بخش دوم با بررسی نشانه‌ها و کیفیت‌های بصری پرده نقاشی بر اساس مستندات تصویری (فیلم مستند و عکس) و جوه دیداری آن مورد مذاقه قرار گرفته است تا زمینه‌ساز ورود به بخش سوم باشد که پرداختن به چگونگی تبدیل شدن عناصر بنیادین پرده‌خوانی به یکدیگر (نقال، پرده، محیط و تماشاگر)، هم کنش این عناصر و کارکرد ویژه هر کدام از آنها به مثابه منظر (علاوه بر کنش ساختاری خود) که در نهایت به ساخت فضای چندساحتی می‌انجامد، در قالب جداول تحلیلی می‌باشد.

پیشینه تحقیق

فقدان مطالعات نظری گسترده و جز‌اندیش و تخصصی درباره پرده‌خوانی در ایران و کمبود اطلاعات مستندنگاری شده از اجراها سبب شده است که وجوه یگانه و ابعاد پیچیده آن مستور و مغفول بماند، این مقاله در پی کشف ابعاد پنهان و تشریح برخی از توانمندی‌های این گونه هنر ایرانی به کنکاش در مهم‌ترین منابع موجود پرداخت. به طور کلی کتابهایی که در این خصوص نگاشته شده‌اند عموماً به معرفی تاریخچه پرده‌خوانی و شیوه‌های آن می‌پردازد، از جمله فریده رازی در کتاب نقالی و روحوضی (۱۳۹۰)، مجید سرسنگی در کتاب محیط تئاتری و رابطه بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی (۱۳۹۲) به‌طور کلی به وجوه اجراهای محیطی پرداخته است، سهیلا نجم در کتاب هنر نقالی در ایران (۱۳۹۰) مولفه‌های این هنر را تعریف و توضیح داده است، بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ایران (۱۳۷۹) نگاهی اجمالی به آن دارد، پیتر جی چلکوسکی در کتاب تعزیه: آیین و نمایش در ایران (۱۳۸۲)، پیتر جی چلکوسکی در کتاب تعزیه: هنر بومی پیشرو در ایران (۱۳۶۷) در راستای پرداختن به تعزیه به اختصار و به‌طور پراکنده به جنبه‌هایی از پرده‌خوانی اشاراتی کرده است، هادی سیف در کتاب نقاشی قهوه‌خانه (۱۳۶۹) پرده‌های نقالی را تعریف و تشریح کرده است. از میان مقاله‌هایی که بانوشتار حاضر در کلیت مطلب مرتبط هستند نیز می‌توان به میترا خواجه‌نیا و اشرف سلطانیان در مقاله «بررسی عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به عنوان رسانه‌ای ایرانی اسلامی» (۱۳۹۳) اشاره کرد، این مقاله با توجه به خصوصیات سنتی این هنر، مقایسه‌ای با هنر چندرسانه‌ای امروز انجام داده است. محمدحسین ناصر بخت در

مقاله «پرده‌های درویشی: هنر پرده‌خوانی و نقاشی پرده‌های درویشی» (۱۳۷۷) با معرفی ویژگی‌های پرده‌خوانی به ظرفیت‌های نمایشی در بیان نقال می‌پردازد. امیرحسین ندایی و مونس بسکابادی در مقاله «عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به عنوان هنری چندرسانه‌ای» (۱۳۸۹)، با مطرح کردن چند نمونه غربی از هنر چندرسانه‌ای و تطبیق آن با عناصر پرده‌خوانی در شکل کلی آن تلاش می‌کند تا این قابلیت‌ها را بازنمایی کند و توانایی‌های آن را برای استفاده در هنر چندرسانه‌ای امروزی تبیین کند. دیگر منابع مرتبط با گونه‌های اجرایی پرده‌خوانی میدانی که در این نوشتار بدان رجوع شده است بهروز غریب‌پور در مقاله «هنر مقدس صورت‌خوانی (پرده‌خوانی)» (۱۳۷۸)، مهرداد وحدتی دانشمند در مقاله «نقالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای» (۱۳۸۰)، زهرا موسوی خامنه در مقاله «نمونه‌های برتر در نقاشی ایرانی (نقاشی قهوه‌خانه‌ای)» (۱۳۸۸)، نجیبه رحمانی و صفرعلی خطیب در مقاله «بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» (۱۳۹۵)، اصغر جوانی و حبیب‌الله کاظم نژادی در مقاله «ویژگی‌های شمایل‌نگاری شیعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار (با تأکید بر واقعه عاشورا)» (۱۳۹۵) می‌باشند. در کتاب تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش‌های بیرونی از بیم میسون (۱۳۸۰) روش‌های اجراهای خیابانی و ارتباط با مخاطب مورد بررسی قرار می‌گیرد، در کتاب نظریه اجرا از ریچارد شکنر (۱۳۹۴) ساختار اجراهای آیینی مورد بررسی قرار می‌گیرد. کتاب آنالیز نمایش از پاتریس پائیس (۱۹۹۶) از منابع معتبر در تحلیل ساختاری درام و عناصر آن در پژوهش‌های دانشگاهی است.

عناصر پرده خوانی

پرده: «پرده پارچه‌ای است که بر آن یک یا چند مجلس از زندگی و حوادث و مصائب خاندان پیغمبر را با رنگ‌های تیره نقش کرده اند» (بیضایی، ۱۳۹۷: ۷۶). از جنس کتان، کرباس یا چلوار (در اندازه‌های متفاوت، رایج‌ترین اندازه حدود یک متر و پنجاه تا هفتاد سانتی‌متر در سه متر و پنجاه سانتی‌متر تا چهار متر است) که در آن از یک مجلس تا انبوه مجالس متنوع از بهشت و جهنم گرفته تا مصائب کربلا و ضمایم آن [...] با شیوه خیالی‌سازی [...] نقاشی شده است» (نجم، ۱۳۹۰: ۱۷۰). پرده‌خوان لوله طوماری نقاشی را در گوشه میدانی، جلوخان عمارتی یا زیر درختی در برابر چشم تماشاگری که کم‌کم با درآمد و پیشخوانی به توسط خودش یا همراهش (پیشخوان) جمع می‌شدند، استوار می‌ساخت و آرام آرام آن را می‌گشود و حوادث نقاشی‌شده را با صدای گیرا و حرکات اجرایی ماهرانه‌اش نقل می‌کرد. موضوعات پرده‌های نقل متنوع‌اند و بدون ارتباط خطی زمانی و مکانی در برگزیده اشخاص، اشیاء، حیوانات، گیاهان، منظره و معماری است که تمام سطح پارچه را انباشته است. فضای خالی یا تهی وجود ندارد و اشکال به تناسب اهمیت روایی و شأن و منزلت کاراکترشان در یک پرسپکتیو مقامی قرار دارند. «فشرده‌گی و تراکم تصویری به حدی است که کوچک‌ترین فضای خالی و بدون نقش در پرده دیده نمی‌شود و در عین کثرت، وحدت خاصی مبتنی بر مرکز ثقل وقایع در آن نهفته است» (همان، ۱۷۶). مرسوم است که پرده نقل ۳۶۶ صورت دارد

مقاله «پرده‌های درویشی: هنر پرده‌خوانی و نقاشی پرده‌های درویشی» (۱۳۷۷) با معرفی ویژگی‌های پرده‌خوانی به ظرفیت‌های نمایشی در بیان نقال می‌پردازد. امیرحسین ندایی و مونس بسکابادی در مقاله «عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به عنوان هنری چندرسانه‌ای» (۱۳۸۹)، با مطرح کردن چند نمونه غربی از هنر چندرسانه‌ای و تطبیق آن با عناصر پرده‌خوانی در شکل کلی آن تلاش می‌کند تا این قابلیت‌ها را بازنمایی کند و توانایی‌های آن را برای استفاده در هنر چندرسانه‌ای امروزی تبیین کند. دیگر منابع مرتبط با گونه‌های اجرایی پرده‌خوانی میدانی که در این نوشتار بدان رجوع شده است بهروز غریب‌پور در مقاله «هنر مقدس صورت‌خوانی (پرده‌خوانی)» (۱۳۷۸)، مهرداد وحدتی دانشمند در مقاله «نقالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای» (۱۳۸۰)، زهرا موسوی خامنه در مقاله «نمونه‌های برتر در نقاشی ایرانی (نقاشی قهوه‌خانه‌ای)» (۱۳۸۸)، نجیبه رحمانی و صفرعلی خطیب در مقاله «بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» (۱۳۹۵)، اصغر جوانی و حبیب‌الله کاظم نژادی در مقاله «ویژگی‌های شمایل‌نگاری شیعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار (با تأکید بر واقعه عاشورا)» (۱۳۹۵) می‌باشند. در کتاب تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش‌های بیرونی از بیم میسون (۱۳۸۰) روش‌های اجراهای خیابانی و ارتباط با مخاطب مورد بررسی قرار می‌گیرد، در کتاب نظریه اجرا از ریچارد شکنر (۱۳۹۴) ساختار اجراهای آیینی مورد بررسی قرار می‌گیرد. کتاب آنالیز نمایش از پاتریس پائیس (۱۹۹۶) از منابع معتبر در تحلیل ساختاری درام و عناصر آن در پژوهش‌های دانشگاهی است.

پرده‌خوانی، عناصر ساختاری و ساختار روایی

پرده‌خوانی یکی از گونه‌های نمایش سنتی است که در آن پرده‌خوان در مقابل پرده از پیش نقاشی شده با شگردهای اجرایی روایتگری می‌کند. «پرده‌داری یا پرده‌خوانی، نقالی همراه با تصویر است و یکی از نمایشی‌ترین انواع نقالی مذهبی است» (نجم، ۱۶۹: ۱۳۹۰). پرده‌خوانی را <> شمایل گردانی <>، <> پرده‌برداری <> و <> خیالی‌نگاری <> نیز نامیده‌اند. پیشینه این هنر به قبل از اسلام می‌رسد. تأثیر این شیوه اجرایی بر روی مخاطب به قدری است که از هنر پرده‌خوانی برای تهییج و برانگیختن سپاهیان ایرانی مدد می‌جستند. پرده‌خوانی بویژه در دوران صفویه رونق فراوانی یافت تا حدی که گونه مختصر آن با عنوان <> صورت‌خوانی <> نیز متداول گشت، در <> صورت‌خوانی <> شب هنگام در اویش پرده کوچکی را با نقش یک یا دو مجلس و به همراه فانوس کوچکی در کوی و برزن می‌چرخاندند و بر در منازل می‌رفتند و یک قطعه کوتاه، چند بیت شعر، روضه یا موعظه می‌خواندند. پرده‌خوانی به دو گونه پرده‌خوانی قهوه‌خانه‌ای و

و ۷۲ روایت اما این واقعیت عینی ندارد و بیشتر یک حقیقت تمثیلی است زیرا در پردهخوانی همواره پرسیده می‌شود که پرده چند صورت دارد و چند مجلس؟ و جواب داده می‌شود ۳۶۶ صورت و ۷۲ مجلس؛ واقعیت این است که هر پرده تعداد متفاوتی صورت و تعداد متفاوتی مجلس دارد. **پردهخوان یا پرده‌دار:** او همان نقال است که به اصطلاح به او مرشد نیز گفته می‌شود. «لقب شاهنامه‌خوان، میرزا یعنی نویسنده و لقب قصه گو، مرشد یعنی ارشاد کننده است» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲:۲۰). نقال بایستی دارای توانایی‌های جسمانی، صدای خوش، حافظه قوی، تسلط بر شعر و شاعری و از ابتکار و خلاقیت آنی بهره داشته باشد (غریب پور، ۱۳۸۴:۲۷). نقالی بنا به ادعان بهرام بیضایی قصد القای اندیشه خاصی را با توصل به استدلال ندارد بلکه به مدد حکایات و روایات جذاب، لطف بیان، تسلط روحی بر جمع و حرکات و حالات القاکننده و نمایشی نقال تا حدی که مخاطب او را هر دم به جای یکی از قهرمانان داستان ببیند و به عبارت دیگر بتواند به تنهایی بازیکر تمام اشخاص بازی باشد (بیضایی، ۱۳۷۹:۶۵). نقال یکی از چهره‌های مهم و اصیل بازیگری در نمایش ایران است و برخی واقعه‌خوانان به راستی از چیره دست‌ترین بازیگران اند. واقعه‌خوانی کاری سخت و تخصصی است و بر پایه اصول و سنن یا به بیانی دیگر هنری است محتاج پختگی و دانستن فنون و شگردها. هر نقال متخصص درکاری است: حمزه‌خوانی، حمله‌خوانی، شاهنامه‌خوانی و... کارشان آنچنان که دیده ایم و می‌دانیم برخوردار از یک نوع آگاهی دقیق و آموختگی پیش خود از روانشناسی مردم است و تسلط عجیب ایشان بر خود و جمع از همین ناشی می‌شود. مختصر باید گفت که ایشان به درستی می‌دانند که کجای قصه شان برای مردم هیجان انگیز است و چگونه بگویند تا بیشتر برانگیزند. در واقع برای تجسم داستان خود نهایت توانایی را بکار می‌برد. همین پشتوانه مکتب نقالی بود که در قرن‌های اخیر روش بازیگری یک نمایش نوظهور یعنی تعزیه را یاری کرد تا از لحاظ شکل به آن درجه از کمال برسد (همان: ۸۲). نقال باید حسن اعجاب و تحسین شنوندگان را برانگیزد و از فضایل اخلاقی، گذشت و جوانمردی و عفو و اغماض یا دلیری و پایداری قهرمان سخن بگوید. نتیجه اخلاقی حکایات و گرایشهای آموزشی را بازگوید و به زم و نکوهش رذایل و تقلب و دورویی و خبث... بپردازد (عنصری، ۱۳۶۶:۴۸). نوع و مضمون قصه هرچه باشد، هدف اصلی آن تربیت آدمی و سوق دادن وی به کمال انسانی است. فنون مورد استفاده نقال که به مدد تمرین، ممارست و تجربه به آن مجهز می‌شود: تلفیق گفتار عامیانه و محاوره ای، شعر، آواز، گفتار ادبی، بداهه پردازی و بداهه سرایی و در کنار گویی یا خروج به موقع از روایت و چگونگی ورود مجدد به آن است. «پردهخوان داستان‌ها را با لحنی محاوره‌ای که در آن نوعی نظم به گوش می‌رسد، یا محاوره‌ای و آواز

باهم اجرا می‌کند. هرکجا لازم باشد آواز خود را با یکی از دستگاه‌های موسیقی ایرانی وفق می‌دهد و در جای دیگر از آن خارج می‌شود. پردهخوان بیشتر از دهان و دماغ که شیوه‌ای خاص برای خواندن آوازهای عامیانه است بهره می‌جوید و تقطیع اشعار علاوه بر سنت‌های نهاده شده گاه با سلیقه خواننده و برحسب اوزان شعری صورت می‌پذیرد» (اردلان، ۱۳۸۶:۱). مهارت‌ها و تکنیک‌های نقالی: پیشخوانی، برش‌های میان نقل، بدیهه گویی و پند و اندرز، لطیفه‌ها و عبرت آموزی‌های پایان نقل (نجم، ۱۳۹۰:۲۹۱). نقال هم راوی، هم بازیگر است که این مقاله می‌کوشد تا ابعاد نقش او را از این بیشتر گسترش دهد از این رو نقال هم تماشگر (تماشاگر پرده)، هم عنصر بصری و هم عنصر اجرایی است.

نقال، گاه در جای راوی و از نگاه راوی روایت می‌کند و گاه به جای شخصیت بازی می‌کند و هم از نگاه او روایت در روایت می‌کند (همان: ۲۹۲). او گاه در جای تماشاگر به پرده نگاه می‌کند و به مانند مخاطب روایت خود را از بیرون می‌نگرد و واکنش ایده‌آلی که از تماشاگر انتظار دارد را خودش نشان می‌دهد. اینجاست که می‌توان وجه دیگری از نقال را مورد بررسی قرار داد که درست به مانند همسران در تئاتر یونان باستان عمل می‌کند، «[...] نقش تماشاگری ایده آل را بازی می‌کند، یعنی نسبت به حوادث نمایشنامه عکس‌العمل‌هایی را نشان می‌دهد که از تماشاگران انتظار می‌رود» (براکت، ۱۳۷۵:۸۴).

پیشخوان: دستیار نقال در اجراهای غیر تک‌نفره، که اغلب فرزند او و نقال آتی محسوب می‌شد، به اصطلاح به او بچه مرشد نیز می‌گفتند، او غزلی، قطعه‌ای یا شعری دیگر را از شاعران بزرگ پیشین به آواز می‌خواند. سپس نقال بالای تختی که در قهوه خانه زده‌اند و نوعی سکو است می‌رود یا اگر فضای آزاد بود و نقال جای بلندتری به دست نیاورد به میان حلقه مردم طبیعی‌ترین شکل صحنه می‌رود. دعایی می‌خواند و صلواتی می‌فرستند و شروع می‌کند و معمولاً برای القای بهتر داستان، عصا یا چوب دستی (که ادبا مطراق اش می‌خوانند) به دست می‌گیرد (بیضایی، ۱۳۷۹:۸۲).

تماشاگر: تماشاگر اتفاقی در اجراهای میدانی، رهگذرانی از تمام قشرها که با فراخوان پیشخوان یا معرکه‌گیری گرد می‌آیند، در اجراهای قهوه‌خانه‌ای، تماشاگران افرادی بودند که به انتخاب خود برای مراد به دیگران و شنیدن نقل به قهوه‌خانه می‌رفتند. آن‌ها در حین مرادوات متداول در محیط همچنان گوش شان به نقل است، نقلی مکرر که بارها شنیده‌اند. «در مجلس‌هایی که نقال به داستان رستم و سهراب و به مرگ سهراب می‌رسد و به آنجا که باید می‌رسد بسیاری گریه می‌کنند و برخی از محوطه خارج می‌شوند تا خبر مرگ سهراب را نشوند. بارها شده است که پول یا در ده‌ها گاو و گوسفند بسیار به نقال داده‌اند تا از کشتن سهراب منصرف شود. بین ایل‌های کوچ

بیرونی را به سه قسمت تقسیم می‌کند: ۱. مکان تأثیری؛ ۲. فضای صحنه‌ای؛ ۳. فضای مرزی (حد فاصل محل اجرا و محل تماشاگر) (همان: ۱۹۰). در پرده‌خوانی مکان تأثیری، مکانی بیرونی و محیطی است، فضای صحنه‌ای حد فاصل محل نصب پرده تا تماشاگران است. فضای مرزی آن گونه در که در بخش سوم بدان پرداخته خواهد شد و جستار مهم این مقاله است، از میان برداشته می‌شود.

زمان: زمان در پرده‌خوانی به زمان فیزیکی یا زمان طبیعی: پرده‌خوانی میدانی را در روز و زیر نور خورشید اجرا می‌کردند. پرده‌خوانی قهوه‌خانه‌ای هم در روز و هم در شب امکان داشت اجرا شود. صورت‌خوانی را شب‌ها دروایش در مقابل منازل اشخاص به اجرای خصوصی می‌پرداختند. علاوه بر این، پرده‌خوانی را در زمان‌های خاص و «به مناسبت‌های مشخص نظیر ایام تعطیل، روزهای عزاء، به‌ویژه ماه‌های محرم و صفر» (نجم، ۲۰۳: ۱۳۹۰) اجرا می‌کردند.

زمان ترتیبی یا زمان روایی؛ زمان اسطوره‌ای یا زمان بی‌زمانی؛ وازمانی و ازلی ابدی بودن قهرمان‌ها و قدیسین؛ زمان حال اخلاقی (والاس، ۱۳۸۲: ۹۱) در میانه روایت، نقال گاه گریز زمانی می‌زند، گذشته را مرور می‌کند و از زمان حال و آنچه در لایه‌های زیرین روایت رخ می‌دهد، پرده بر می‌دارد به این طریق سیر زمانی نقل را بهم می‌ریزد، بطور مستقیم تماشاگر را مخاطب خود قرار می‌دهد.

در صحنه همیشه اکنون است که این سطح از زمان را می‌توان زمان گفتمان نامید (الام، ۱۳۸۴: ۱۴۷). با این حساب زمان روایت در روایت پرده‌خوانی همواره زمان حال است؛ به گفته گادامر «ما در مکالمه با فرهنگ گذشته، آن فرهنگ را به زمان حال منتقل و به اصطلاح امروزی اش می‌کنیم» (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۳).

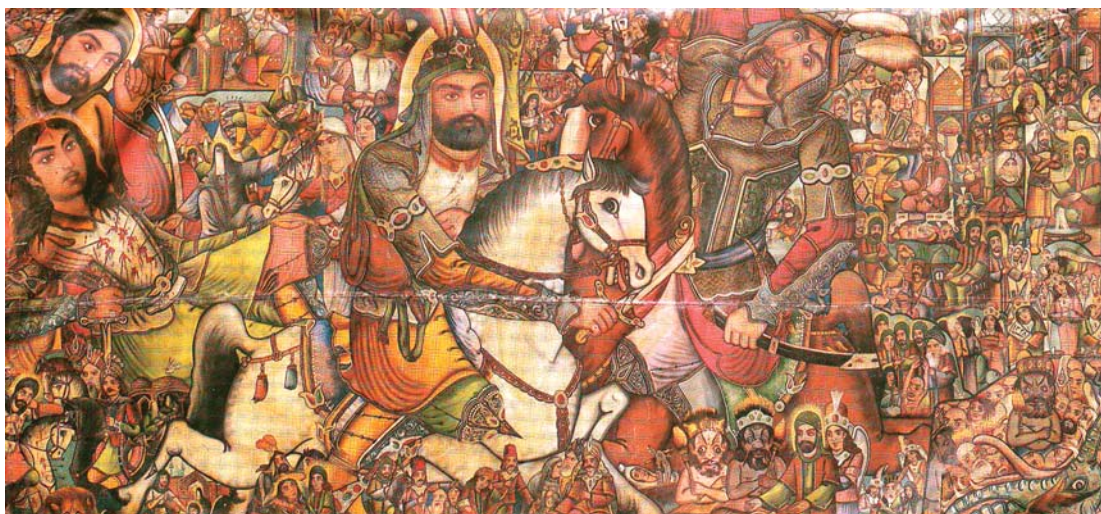
ساختار روایی پرده‌خوانی: روایت در روایت، بینامتنیت و ترامتنیت

اگرچه اساس نقل‌های پرده‌خوانی، حوادث و رویدادهای اصلی حول یک یا دو قهرمان است اما نقالان همواره از تکنیک کهن قصه‌گویی مشرق‌زمین، روایت در روایت، برای جذاب تر کردن نقل خود بهره‌جسته‌اند. علاوه بر ساختار روایت در روایت، احضار متون دیگر و روابط بین‌متنی که نقالان برای جذاب تر کردن مجالس پرده‌خوانی بکار می‌برند قابل توجه است. «نقالان ماهر و به اصطلاح چننه‌پر، پیوسته قصه‌های مختلف حماسی، دینی، تاریخی و گهگاه افسانه‌های فولکلور و پربایایی را چون خرده‌داستان‌هایی در حافظه داشتند که برای ایجاد تنوع، تأکید یا تأیید و تأثیر مضاعف یا حتی به هنگام لزوم توقفی منطقی به منظور دوباره به حرکت انداختن و ادامه جریان نقل با قدرت و تحرکی بیشتر در ترکیب و پیوند با قصه اصلی، در میانه

کننده دشت‌ها که برای گرم نگاه داشتن روحیه افرادشان شاهنامه‌خوان دوره گرد شاهنامه می‌خواند، تنها پای داستان‌های این کتاب است که اشک ریختن دلیل نامردی نیست و هرکس می‌تواند در آن بیشتر و بهتر گریه کند» (همان: ۸۳). تماشاگر پرده‌خوانی از این رو همواره نقشی تعاملی با این هنر اجرایی داشته است که این تحقیق می‌کوشد وجوه و اشکال دیگر تعاملی او را نیز کشف نماید.

مکان: فضا یا منظر / صحنه: مکان در نمایش یکی از عناصر معنابخش است زیرا به واسطه آن از پیش پا افتاده‌ترین تا مهم‌ترین رخداد‌های اجرا را به نشانه‌های معنایی تبدیل می‌کند. اهمیت مکان و صحنه به قدری است که تادئوش کوزان در کتاب ادبیات و نمایش، مکان دراماتیک و ابزار صحنه را جزء سیزده نظام نشانه‌های دخیل در نمایش بر می‌شمارد و آن را از «عوامل بنیادین آفریننده معنا» می‌داند (اسلین، ۱۳۸۲: ۲۹). در اجراهای قهوه‌خانه‌ای، مکان همان صحنه یا محدود‌هاجر در قهوه‌خانه است. در اجراهای قهوه‌خانه‌ای «نقال بالای تختی که در قهوه‌خانه زده‌اند و نوعی سکو است می‌رود» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۸۲). در پرده‌خوانی میدانی مکان یا صحنه نمایش منظر است. در اجراهای میدانی یا فضای باز این پرده‌خوان است که مکانی را به تناسب اجرایش انتخاب می‌کند. «پرده‌خوانی روزها و معمولاً در فضای باز از قبیل میدان‌ها، این گوشه و آن گوشه گذر مردم، کوچه و بازار، گورستان‌ها، صحن امامزاده‌ها و خلاصه در مکان‌هایی که رفت و آمد مردم به شکلی در آن جریان دارد [...] اجرا می‌شود» (نجم، ۱۳۹۰: ۲۰۳).

در نقالی صحنه‌پردازی وجود ندارد، نقال حتی لباس عوض نمی‌کند و فقط از چوب‌دستی یا مطراق با حرکات خاص بهره می‌جوید (رازی، ۱۹: ۱۳۹۵). از این رو یکی از ویژگی‌های پرده‌خوانی استفاده از صحنه‌های گفتاری یا «دکوره‌های زبانی» است، (براکت، ۱۳۷۵: ۳۸۶) که بیان زبانی محیط و صحنه‌ای است که وجود عینی و بیرونی ندارد و تنها از طریق گفتار نقال و رفتار او تصویری ذهنی برای تماشاگر ساخته می‌شود. از آنجا که ساختار پرده‌خوانی روایت در روایت است تأثیر و اهمیت این مکان‌های گفتاری مسجل می‌شود. «مکان‌هایی که در واقعیت کیلومترها از هم دور است، روی صحنه می‌توان کنار هم نشان داد، یا در چند ثانیه از یکی به دیگری رفت، زیرا امروزه دیگر نویسندگان و کارگردانان از وحدت ارسطویی پیروی نمی‌کنند» (اسلین، ۲۱: ۱۳۸۲). مکان از منظر پائیس به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱. فضا به عنوان محیطی زنده که قابل انباشته شدن باشد یا محیطی که می‌بایست بر آن چیره گشت، آن را پر کرد و اجازه داد تا در بیانگری مشارکت کند. ۲. فضا به عنوان محیط یا محدوده‌ای نادیدنی، نامحدود و وابسته به کاربران آن [...] به عنوان یک ماده غیرقابل انباشتن از متریال‌های مادی اما قابل بسط و توسعه (Pavis, 2008: 189). او فضای مادی



تصویر ۱. پرده درویشی، حسین همدانی، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۳۸ ه.ش، فرمایش آقا احمد میراشراف، ۱۸۰-۲۷۶، مجموعه رضا عباسی. مأخذ: هادی سیف، ۱۳۶۹: ۱۶۹.

گفت که این ساختار از نقل نقال به نقش نقاش سرایت کرده است. مجالس نقاشی شده به گونه‌ای هستند که نقال می‌تواند دو روایت متفاوت را با نشان دادن یکی از مجالس روایت کند. تماشاگر با اینکه چندی قبل روایت دیگری را با همان تصاویر و پیکره‌ها شنیده بود دریافته است که نقش مکرر را در روایت جدید، تکراری نبیند. «یکی از عوامل به وجود آمدن نقاشی مذهبی و حماسی که به نقاشی قهوه خانه‌ای معروف است شاهنامه‌خوانی و محبوبیت نقالی بوده است. چون شرح واقعه را از روی نقاشی بیان می‌کردند» (رازی، ۳۶: ۱۳۹۰). مرشد ترابی درباره چگونگی افزودن مطالبی به داستان اصلی چنین می‌گوید: «اول یک غزل می‌خوانم، بعد از غزل لطیفه‌ای، قصه‌ای؛ اگر زمان سوگواری باشد یک داستان خیلی کوچک مذهبی تعریف می‌کنم و بعد نقل را شروع می‌کنم و در انتها نیز روضه می‌خوانم. شعار و پیام من در نقل پند و اندرز است و من در این مورد از داستان‌های مردان موفق تاریخ کمک می‌گیرم و البته این اصل یک چیز واجب برای تمام نقل هاست» (مصاحبه سهیلا نجم با مرشد ترابی، ۱۳۵۶، شهر ری). نقالی هنری فقیر و نمایشی غنی است که بر محور کنش ساده و بی‌پیرایه و در عین حال کامل و پیچیده نقل شکل می‌گیرد (نجم، ۱۳۹۰: ۲۹۰)؛ هنری که علاوه بر قابلیت‌های اجرایی نقال متکی است بر قابلیت‌های روایتگری نقال در ساختار روایت در روایت و احضار متون دیگر در متن اصلی که دو نکته مهم را قابل اعتنا می‌سازد: ۱. اشراف نقال بر روایات دیگر؛ ۲. قدرت موتاثر این روایات برای خلق یک روایت کلی (ظاهر شدن در نقش نویسنده). (تصویر ۱)

تحلیل پرده نقالی

۲. عناصر بصری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اصطلاحی است

نقل بدان می‌افزودند یا بکار می‌بردند. آنان همچنین به موقع لزوم، در فرصت‌های مناسب به فراخور موضوع و فضا و جمعیت حاضر، مطالب حکمی و اخلاقی و نقل قول‌هایی از برگزیدگان را استادانه و به جا می‌افزودند تا بتوانند مجلس نقل خود را پرکشش تر و گیراتر کنند» (نجم، ۱۳۹۰: ۲۶۶). نقال با تکنیک روایت در روایت خیلی آسان از نقشی به نقش دیگر می‌رود و فی البداهه موضوع را تغییر می‌دهد بی آنکه برنامه تغییر کند (رازی، ۱۳۹۰: ۱۸). اصطلاح بین امتنیترا نخستین بار ژولیا کریستوا در دهه ۱۹۶۰ میلادی در تبیین رابطه میان یک متن با متون دیگر بکار بست، که در مطالعات تکمیلی ژرار ژنت تحت عنوان ترامنتیت به پنج دسته تقسیم می‌شد و بینامنتیت یکی از این دسته‌ها به حساب می‌آمد. این تقسیمات پنجگانه عبارت‌اند از: بینامنتیت، سر متنیت، پیرامنتیت، فرامنتیت، بیش‌متنیت (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۹-۸۳).

احضار متن‌های دیگر، اطلاق روایت و داستان یک شخصیت به شخصیت دیگر، جابجایی‌های داستانی و روایی و جابجایی شخصیت‌ها و نام‌ها همگی از تمهیدات روایی نقالان است. احضار این متن‌های تلمیحی و تضمینی در کار بردی کنایی در جهت انتقال پیام و تسهیل فهم پیام روایت اصلی است. مخاطب با اینکه دیگر روایات را می‌شناسد اما هم از این ارتباط‌های میان متنی لذت می‌برد و هم آن را در ساختار اصلی داستان باور می‌کند و می‌پذیرد.

این ساختار روایی در مطابقت با ترکیب‌بندی منتشره پرده نقاشی است. در پرده نقاشی عناصر شکلی در یک ساختار منحنی از شکلی به شکل دیگر در حرکتند این در تقابل با پرسپکتیو خطی قرار دارد که در آن اشکال پرده نقاشی در یک روایت مستقیم در امتداد یکدیگر بیان می‌شوند. از آنجا که پرده‌ها بر اساس مجالس نقال ترسیم شده‌اند می‌توان



تصویر ۲. تجزیه و تحلیل پرسپکتیو مقامی، مأخذ: نگارندگان.

جایگاه شخصیت‌ها در تصویر نسبت به مقام آنها تعیین شده است. به‌طور مثال در صحنه‌های جنگی افراد سپاه را به یک اندازه در نقاط مختلف اثر بطور منسجم و یا پراکنده، بدون استفاده از پرسپکتیو و یا ضد پرسپکتیو، به تصویر می‌کشیدند؛ به جز مواردی استثنائی که شاه و یا شاهزاده‌ای را در میان آنان به تصویر درآورده اند. در چنین صورتی شخصیت اصلی تا حدودی بزرگتر و در فضائی باز و گسترده تر نقش می‌گردد. این مسأله نه تنها در به تصویر کشیدن شخصیت‌های یک اثر بکار گرفته می‌شود، بلکه دیگر جانداران نیز بخصوص اسب را که در زیر پایشان داشتند، در بر می‌گرفت. (کاشفی، ۱۳۶۴ و ۱۳۶۵: ۲۴). این فضا بندی خود باعث تعیین و مشخص نمودن مرکز دید و توجه می‌گشت؛ آنها فضای گسترده را برای بزرگان و فضای درهم فشرده را برای افراد کوچک در نظر می‌گرفتند. (تصویر ۲)

کیفیت طرح و رنگ

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای از تکنیک رنگ و روغن استفاده شده است و نقاش در ترسیم پیکرها سعی کرده است تا با توجه به اعتبار و شأنیت فرد در صفحه نسبت به ترسیم آن پیکره اقدام کند. در این شیوه، مخاطب با واقع‌گرایی صرف مواجه نیست بلکه نقاش سعی داشته است تا واقعیت را در تمامیت آن به نمایش گذارد، نوع رنگ پردازی و کیفیت سایه و نیمسایه‌ها در پرده‌های نقاشی تحت تأثیر شیوه رایج دوره قاجار است اما نشانه‌هایی از نفوذ شیوه رنگ‌گزینی و پیکره‌سازی غربی در آن دیده می‌شود. رنگ و ترکیب آن در نقاشی پرده‌خوانی بسیار مهم است و هر رنگی متناسب با نوع موضوع و کیفیت حالات افراد، کاربردی متفاوت دارد. مثلاً رنگ قرمز در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (در

برای توصیف نوعی نقاشی روایی با مضمون‌های رزمی، بزمی و مذهبی که در دوران جنبش مشروطیت بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثر پذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن زمان به دست هنرمندان مکتب ندیده پدیدار شد. این گونه نقاشی نمایانگر آمال و علائق ملی، عقاید مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری است (پاکباز، ۱۳۹۰: ۵۸۷). موضوع مهم در این هنر بحث تخیل است از این رو نام‌گذاری این شیوه به نام خیال‌نگاری بسیار به جا بوده است. چهره‌ها همه زائیده فکر و ذهنیت نقاش هستند. خیال‌نگاری نیز از اصطلاحات قولر آقاسی به عنوان هنرمند آغازگر این مکتب است و به خوبی جایگاه خیال را نزد هنرمندان این شیوه نشان می‌دهد. «سر ما به خیال ماست، ما باید آن قدر خیالمان رو به راه باشد که هر وقت قصه‌ای شنیدیم یا خواندیم اگر رنگ و بوم هم نداشتیم، نقش و نگار آن را در ذهن و خیالمان بسازیم و بپردازیم... آقای نوحه‌خوان، نقلی از شاهنامه نقل کرد، ما هم چیزی در خیالمان پروردیم و جرأت کردیم و نقش این خیال را آشکار ساختیم (سیف، ۱۳۶۹: ۱۰). نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای شاهد «تخیل خلاق» هنرمندان مکتب ندیده‌ای است که موضوعات اسطوره‌ای را دست مایه قرار داده اند. نقاشی آنان سرشار از کهن الگوها و محرک‌های گوناگون است. در آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای مبارزه خیر و شر اصل اولیه است. این اصل هم در اسطوره‌های ملی و هم در اسطوره‌های مذهبی دیده می‌شود «در ترکیب‌بندی این نقاشی‌ها، نقاش به شدت تحت تأثیر جانبداری از نیروهای خیر است» (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۷).

پرسپکتیو

یکی از خصوصیات تصاویر پرده‌خوانی این است که



تصویر ۳. کشته شدن دیو سفید به دست رستم، حسین قولر آقاسی، ۱۳۳۳، ۱۰۵۴-۱۹۷/۵، مجموعه رضا عباسی. مأخذ: هادی سیف، ۱۳۶۹: ۱۹۵.

نوع مذهبی آن) نشانه شهادت است. رنگ قرمز نشانه خشم و غضب بر دشمن و رنگ‌های تیره و کدر نشانه سپر، یراق و چهره کافران است، مانند مصیبت کربلا از قولر آقاسی. رنگ سبز جایگاه پهلوانان و یلان مورد علاقه و احترام مردم است، مانند نبرد رستم و اشکبوس (جنگ هفت لشکر) رقم آقاسی (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۷). به این ترتیب در نقاشی قهوه‌خانه‌ای هارمونی رنگ‌های مکمل و تضاد میان رنگ‌های تیره و روشن دیده می‌شود.

شخصیت‌پردازی

در این تصاویر افراد زیبا همیشه به صورت سه‌رخ کشیده شده‌اند تا بر چهره گرد آنها تأکید شود، در حالی که چهره افراد نازیبا، به ویژه زنان پیر به طور کلیشه‌ای نیم رخ ترسیم گردیده است. در تصاویر پردهخوانی توجه ویژه‌ای به سر و ریش شخصیت‌ها شده است در این تصاویر چهره افراد به طور سنتی و به شیوه‌ای کلیشه‌ای ترسیم شده است، اما احساس آنها با فرم‌هایی کمکی، همچون حرکات بدن، هنرمند به منظور بیان درد، رنج و لحظه مرگ قریب الوقوع شخصیت‌های آثارش آنها را با جزئیاتی مانند دندان و زبان‌های از حلق درآمده مصور می‌کرد (مارزلف،

ترکیب‌بندی

با توجه به ساختار آثار نقاشان عامیانه مذهبی، می‌توان چنین استنتاج کرد که غالب ترکیب‌بندی‌های آثار هنرمندان خیالی ساز در قالب ترکیب‌بندی‌های «مقامی» و یا «منتشر» قرار می‌گیرند. در ترکیب‌بندی‌های مقامی که اغلب شامل



تصویر ۴: تجزیه و تحلیل ترکیب بندی در تصویر ۱. مأخذ: نگارندگان.

لحاظ موضوع و فرم، مخاطب تصویر را به صورت یک کل واحد می‌تواند ببیند که در فضا جابه جا می‌شود و دگرگونی یا خطای باصره جالب توجهی پدید می‌آید زیرا فقط لبه فرم‌ها (به گونه منفی) سطح‌های گوناگون را پدید آورده و حدود فضایی این سطح‌ها مشخص نگردیده است. قرار گرفتن تصویری بر روی تصویری دیگر در پرده‌ها می‌تواند به وسیله خطوط مرزی مشخص و تنالیته‌های تیره و روشن ایجاد گردد. در پرده نقاشی سطح‌های مختلف واقعیت، درونی و بیرونی، دور و نزدیک، دیدنی‌ها و حس کردنی‌ها درهم نفوذ می‌کنند و به طور هم زمان بازنمایی می‌شوند. بنابراین پرده نسخه برداری دقیق از طبیعت نیست. بلکه کنایه‌ای تصویری و یا تشابه صوری، احساسی است که در ضمیر کلی نهفته بود و ناگهان به صورت تجدید خاطره‌ای خواب گونه برای تماشاگر خودنمایی می‌کند (همان: ۷۵). نقاش، سازمانی دقیقاً محاسبه شده از سطح‌های تصویری و نظامی از روابط فضایی را کشف کرده و آن را به طرزی منطقی که ناظر به عناصر تصویری است و با بهره‌گیری از تضادهای نور و سایه عرضه می‌دارد. نقاش سعی دارد واقعیت را در تمامیت آن نمایش دهد و این کار را به وسیله خطوط نیرومند و پویایی که از امکانات جنبندگی نهفته در شیء بیرون می‌کشد بیان می‌کند. شیء متحرک (عناصر تصویری در مجالس مختلف پرده‌خوانی) در پرده به لحاظ بصری با محیط خویش در ارتباط است و کلیتی واحد را به وجود می‌آورد. نفوذ محیط در شیء سبب تکمیل یا تحریف واقعیت شیء و هم‌زمانی حرکت، فرم و فضا می‌گردد (آرناسون، ۱۳۸۵، ۱۸۴). (تصویر ۴)

چشم‌انداز چندساختی: نقال، پرده، تماشاگر و محیط به مثابه چشم‌انداز
در این بخش به چگونگی تبدیل شدن عناصر بنیادین

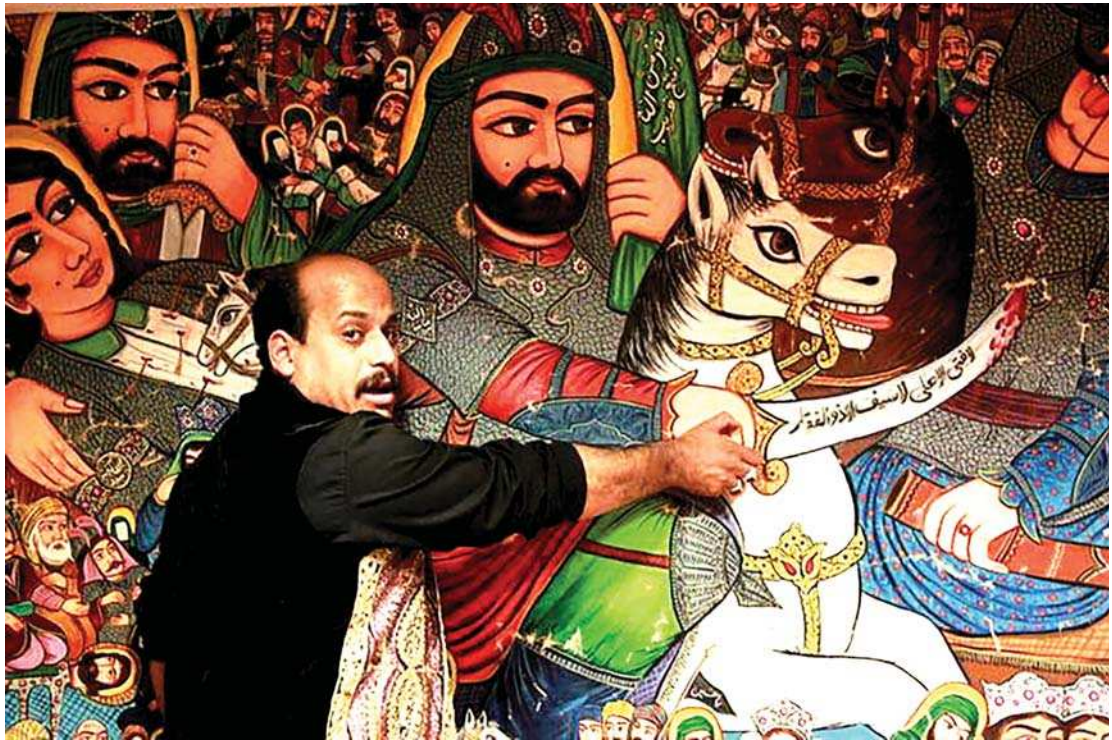
پرده‌های درویشی می‌شود، شخصیت حضرت علی (ع) و یا امام حسین (ع) درخشان‌تر و بزرگ‌تر از سایر شخصیت‌ها طرح‌ریزی و رنگ‌آمیزی می‌شود و سایر شخصیت‌ها و عوامل در اطراف آن قرار می‌گیرد (حسینی، ۱۳۸۱، ۱۴۰). در نقاشی قهوه‌خانه‌ای روایت و داستان، نسبت به بقیه تصاویری که تا این تاریخ وجود داشته نقش مهمتری بازی می‌کند. داستان‌ها همه در داخل منظره‌ها اتفاق می‌افتند، نه اینکه در زمینه منظره واقع بشوند. عناصر هنوز هم بطور آشکارا ایرانی هستند ولی آنها را در ساختن دنیای رمانتیکی به کار برده‌اند که از خصوصیات دوران قاجار است. بهترین تصویرگران، پیکرها را در قسمت طرفین جلو ترسیم می‌کرده‌اند (گری، ۱۳۶۹: ۴۲). در این تصاویر ترکیب بندی با فضای آزاد مطرح شده است و منظره و پیکره بهم ارتباط پیدا کرده‌اند، هر قدر چشم انسان بیشتر روی تصاویر پرده گردش کند و با آنها آشنا تر گردد احساس پهنای بودن و کیفیت مکان نگاری این تصاویر نیز قوی‌تر می‌شود. حرکت عناصر تصویری در پرده همچنان خشک و معماری و منظره‌ها مختصر و خلاصه هستند و عناصر قراردادی همان‌هایی می‌باشند که در پرده‌های نقاشی دیگر خلاصه بودن آنها تمرکز روی عمل دراماتیک را ممکن ساخته است. مخاطب در این پرده‌ها با دو نوآوری مواجه است: ۱. با کاهش واحد تجسمی به شکل‌های هرچه بنیادی‌تر، و چند رنگ اصلی روی سطح تصویر، شکل‌های آشنا برای تماشاگر، فضا را بازسازی کرده‌اند؛ ۲. با به کار بردن محور مورب به جای ساختار عموماً پذیرفته شده افقی-عمودی، ابزاری مؤثر برای خلق تجربیات فضایی پویا عرضه داشتند (Kepes, 1944: 109). بنابراین یک طرح هندسی پنهان از خطوط عمودی، افقی و مورب را روی پرده سامان می‌دهد که موجب توسعه فضا می‌شود. در پرده‌خوانی با توجه به تفاوت صفحه تصویر به



تصویره. قسمتی از یک پرده درویشی، میرزا مهدی نقاش شیرازی، رنگ و روغن روی بوم، سند ۱۲۸۱، ۱۲۸-۱۹۸، مجموعه فرهنگی سعد آباد. مأخذ: هادی سیف، ۱۳۶۹: ۱۹۵.

داده می‌شود. نه به عنوان ماده‌پرکننده فضا بلکه به مثابه توسعه‌دهنده آن (Pavis, 2004:189). ریچاردسون و جانستن معتقدند که فضا در تئاتر دارای چندین سطح است: «در یک طبقه بندی عام، فضای تئاتر مرتبط با معماری ساختمان تئاتر است. فضای تئاتر در مفهوم تاریخی خود یک عبارت عام است در حالی که فضای صحنه، عبارتی خاص تلقی می‌شود که بیشتر با طراحی صحنه، اکسسوار و دکور سرو کار دارد. محیط نمایشی که دغدغه‌های سه بعدی و فضایی هر نمایش خاص را شامل می‌شود، با ویژگی‌های دینامیک اجرا و عناصری که پدید آورنده تأثیر ویژه نمایش بر تماشاگر است مرتبط است (Richardson & Johnston, 1991:113). در یک وضعیت آرمانی رابطه بازیگر و تماشاگر زمانی به حد اعلای خود می‌رسد که این دو محیط (نمایشی و فیزیکی) در بهترین حالت تعاملی خود باشند. (سرسنگی، ۱۳۹۲: ۵۷). در پردهخوانی محیط نمایشی و محیط فیزیکی برهم منطبق‌اند؛ پردهخوان محیط فیزیکی را بر اساس محیط نمایش انتخاب می‌کند از این رو است که این دو فضا از هم تفکیک‌ناپذیر می‌شوند. این امر به معنی این است که در پردهخوانی محیط فیزیکی در تعامل با چشم‌انداز، مرزهای بصری را از پرده و محیط اجرایی تا پس زمینه دور دست (Extreme Longshot) گسترش می‌بخشد؛ جایی که

پردهخوانی (نقال، پرده، تماشاگر و محیط) به یکدیگر و جابجایی کارکرد آنها با یکدیگر پرداخته می‌شود. این عناصر علاوه بر کنش ساختاری مرسوم خود ورای جابجایی عملکرد، هرکدام در مقام منظر و به مثابه آن ظاهر می‌شوند که در نهایت به یک کلیت واحد چند ساحتی می‌انجامد. لازم است پیش از پرداختن به موضوع، محیط و منظر را تعریف کرد. محیط تئاتری به دو بخش عمده تقسیم می‌گردد، محیط نمایشی و محیط فیزیکی؛ محیط نمایشی شامل موضوع نمایش، بازیگری، کارگردانی، طراحی و شکل یا شیوه خاص اجرا می‌باشد. محیط فیزیکی در برگیرنده تمام مکان‌های مربوط به اجرا است؛ از جمله صحنه، جایگاه تماشاگران و ساختمان تئاتر - به عنوان در برگیرنده رخداد تئاتری می‌باشد. این دو محیط با یکدیگر بر کیفیت محیط تئاتری و نتیجتاً بر کیفیت رابطه بازیگر و تماشاگر تأثیر می‌گذارند (سرسنگی، ۱۳۹۲: ۵۵). از منظر پاتریس پاوایس تجربه فضایی تماشاگر و روش تجربه آن به دو گونه احساس می‌شود: ۱. دریافت فضا به عنوان یک فضای زنده پرشونده که از عناصر انباشته می‌شود یا محیطی که تسخیر می‌شود، انباشته می‌شود و اجازه تجربه کردن می‌دهد [...]. ۲. محیط غیر دیداری، که نامحدود است و بستگی به استفاده کنندگان دارد، از مشارکت کنندگان اثر گرفته تا جابجایی شان و محدوده‌ای که به آنها



تصویر ۶. پرده خوانی مرشد محسن میرزاعلی. مأخذ: ULRI

طبیعی که می‌توانند در تعامل با مخاطب قرار گیرند در اینجا پرده به عنوان صفحه‌ای دو بعدی در ارتباط مستقیم با خط افق قرار دارد و عناصر خطی و فرمی در آن به دنبال راهی در امتداد چشم‌انداز طبیعی رشد می‌کنند. با گسترش سطح تصویر تا بی نهایت، و در برگرفتن همزمان همه عناصر بصری قابل رویت می‌توان به تعادل میان فرم، فضا و سطح تصویر دست یافت. چنین پهنه‌ای در واقع به فراتر از میدان دید گسترش می‌یابد. اگر یک شکل فضایی (عناصری که یکدیگر را از دید پنهان می‌دارند یا به اصطلاح تئاتری ماسکه می‌کنند، به عنوان مثال پرده‌خوان در برابر پرده، خود پرده که بخشی از محیط را می‌پوشاند، اشکال طبیعی در چشم‌انداز که در فواصل معینی یکدیگر را می‌پوشانند) مانع از این شود که تماشاگر شکل دیگری را ببیند، تصور نمی‌شود که آن دومی چون پنهان است، وجود ندارد. با نگرستن به این نقش‌های پوشیده شده تماشاگر درمی‌یابد که اولی (پرده) یعنی آنکه پوشاننده است دو مفهوم فضایی دارد خودش و آنچه در پس آن قرار گرفته است (چشم‌انداز). نقشی که سطح قابل رؤیت نقش دیگر را محدود می‌کند نقش نزدیکتر ارزیابی می‌شود و تماشاگر اختلافات فضایی و پرسپکتیو را تجربه می‌کند. بازنمایی نقش‌های روی هم، عمق را نشان می‌دهد و احساسی از یکپارچگی فضایی می‌آفریند. هر نقشی موازی با خط افق به

پلان‌های تصویری از سه سطح پرده خوان، پرده و عناصر بصری نزدیک به محیط اجرا فراتر رفته و در عمق میدان تا خط افق امتداد می‌یابد. از این منظر پرده و بعدی همراه با عناصر تصویری آن که شامل پیکره‌ها، اشیاء و مناظر (کوه، درخت، رودخانه و...) می‌باشد با عناصر بصری اجرایی که شامل پیکره‌زنده (پرده‌خوان)، لوازم و اشیاء صحنه (پرده نقاشی) و منظره طبیعی (محیط اجرا) همگرا می‌شوند؛ مرزهای میان این دو منحل می‌شوند و قاب تصویر از اطراف پرده نقالی برداشته شده و چهارچوبی محیطی می‌یابد و تبدیل می‌شود به یک قاب در برگرفته فضایی که ابعاد آن تا محدوده دید ناظر در محور ۱۶۰ درجه وسعت می‌یابد. اما این بسط و توسعه بدینجا ختم نمی‌شود، تماشاگر حاضر در محیط هلالی یا به اصطلاح نعل اسبی که محیط بر محدوده اجراست؛ «اگر شخصی جمعی را مورد خطاب قرار دهد، شکل جمع شدن افراد به گرد او معمولاً هلالی است» (Guthrie, 1964:48). در نهایت با شیوه‌اجرایی پرده‌خوان در محیط محاط می‌شود که ادامه بدان پرداخته خواهد شد.

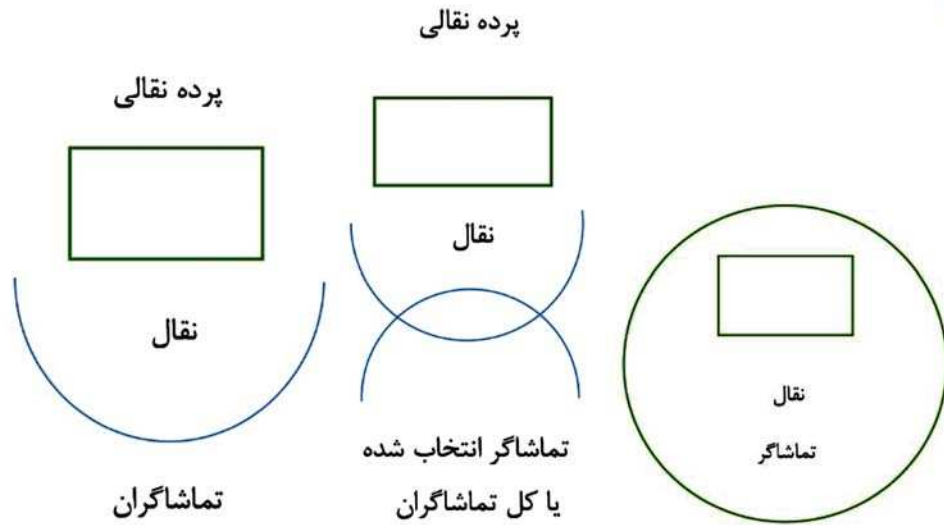
ساختار بهم‌تنیده فرم و فضا در پرده‌خوانی عبارت است از پرده به عنوان عنصری نمادین که می‌تواند واقعیات بصری اشیاء را بازنماید و چشم‌انداز که در تعامل تصویری با پرده قرار دارد و عبارت است از مجموعه‌ای از عناصر

نظر می‌آید و گرایش به برقرار ساختن رابطه فضایی که در عمق میدان امتداد می‌یابد دارد. بنابراین می‌تواند بی‌ایجاد آشفستگی بصری درهم نفوذ کنند. این امر سبب می‌شود که چشم تماشاگر قسمتی از شیء پوشیده شده را در ذهن خود بازسازی کند و به موجب این، تمام وجوه شکل در برابر تماشاگر تجسم می‌یابد که نوعی شفافیت فضایی را ایجاد می‌کند. شفافیت به معنی درک همزمان موقعیت‌های مختلف فضایی است؛ فضا نه تنها پس می‌رود بلکه در فعالیتی مستمر جریان می‌یابد. موقعیت نقش‌های شفاف مفهومی دوگانه دارد، چون هر یک از نقش‌ها گاه نزدیکتر و گاه دورتر از بقیه دیده می‌شود. هلم هولتز می‌گوید: «اگر چیزی را در مسافت‌های مختلف ببینیم روی شبکه، تصاویری با ابعاد متفاوت نمایان خواهد شد و زوایای دید متفاوتی را نشان خواهد داد. هر چه شیء دورتر باشد ابعاد آن کمتر معلوم می‌شود بنابراین تصویر شبکه‌ای چیزها، بسته به فاصله آنها با ناظر، فشرده و یا گسترده می‌شوند» (Kepes, 1944: 76). برخلاف این دیدگاه در پردهخوانی، پردهخوان با ماسکه کردن برخی از فرم‌های منقوش بر پرده (خصوصاً در روایت‌های فرعی) با قرار دادن خود به عنوان یکی از فرم‌های بصری مقابل فرم‌های روایت مرکزی که در پرسپکتیو مقامی در ابعاد بزرگتر ترسیم شده‌اند تناسب عناصر بصری پرده را با توجه به روایت خود تغییر می‌دهد و به نوعی با هدایت چشم تماشاگر به سمت شکل مورد نظر ابعاد آن را بزرگنمایی می‌کند. بدین ترتیب نقال در پرسپکتیو (مقامی) ترسیم شده نقاش دست می‌برد. این تغییر اندازه فرم‌ها و پیکره‌ها در طول اجرا در تبعیت از روایت، با تکنیک ماسکه کردن مرتب تکرار می‌شوند. نقال با جابجایی در مقابل صفحه تصویر به اعتبار موقعیت‌های مکانی متفاوت در مقیاس اشیاء دست می‌برد. تماشاگر در پردهخوانی با تغییر جای اصلی صفحه تصویر روبروست که با حرکت نگاه وی و روایت نقال زمینه تغییر کیفیت بصری شیء حاصل می‌شود. چشم تماشاگر جنبه‌های چندگانه اشیاء را می‌کاود که از هم متلاشی شده و دوباره به هم می‌پیوندند؛ پس تماشاگر و شیء در یک تعامل تصویری بسر می‌برند. «از نظر واقعیت فضای ذهنی (آن واقعیتی که در ذهن ما شکل می‌گیرد) یک شکل می‌تواند به اشکال مختلف و بالطبع در مکان‌های مختلف وجود داشته باشد» (آراگان، ۱۳۹۰، ۲۳). بدین ترتیب پردهخوان به تعمیق فضا می‌اندیشد و آگاهانه فضای کارش را گسترش می‌دهد و پرسپکتیو متداول چشم را تغییر می‌دهد و مانع زاویه دید واحد تماشاگر می‌شود. همچنین نگاه تماشاگر را روی اشیاء از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر حرکت داده و زوایای دیدش را عوض می‌کند. او در تبعیت از نگاه نقاش به فرم و فضا، بر آن است که تماشاگر موضوع را از زوایای دید مختلف ببیند و با روایت شیء از زوایای متفاوت، بر اعتبار همزمانی دیدگاه‌های مختلف

صحه می‌گذارد. (تصویر ۵)

در پردهخوانی میدانی، موضع دید واحد تماشاگر، نقطه گریز (پرسپکتیو یک نقطه‌ای منظر) و خط افق به چالش کشیده می‌شود. کیفیت دیداری تماشاگر موقوف به تعامل بی‌نهایت شیء متحرک در پس زمینه پرده است، اشیاء نه آنچنان که در لحظه‌ای معین دیده می‌شوند، بلکه در توالی مکانی شان مشاهده می‌گردند و واقعیت عینی و جامع شکل‌ها، در فضا نمایش داده می‌شود؛ بنابراین تماشاگر تمام وجوه یک روایت را در یک آن می‌بیند که در فضا جابجا می‌شود در اثر تحقیقات جدید درباره ادراک حسی ثابت شده است که این همان طرز دیدن انسان است اما نه با یک نگاه ثابت و همه جا بین، بلکه با تعدادی بی‌نهایت، از نگاه‌های ضبط شده آنی، که در ذهن بیننده فرمول بندی می‌شود و به صورت رمز در می‌آید (آرناسون، ۱۳۶۷، ۱۱۶-۱۱۷). پردهخوان مشتاق است که دریافت خود را از روایت از طریق بازنمایی حرکت‌های واقعی و بصری بیان کند. به نظر برگسون ماده همیشه در حرکت است؛ شرایطی که انسان با درک شهودی از گذر زمان و با تجربه ذهنی از اعمال فیزیکی خودش حس می‌کند. این یک زمان قراردادی نیست که به وسیله ساعت قابل اندازه‌گیری باشد بلکه زمان غیر قابل تقسیم یا استمرار است (بی زمانی). این گونه دگردیدی پیکره‌ها و اشیاء به صورت نقش و نگارهای متحرک از رنگ و سطح در تعامل با حرکت چشم تماشاگر، شکل پیچیده تری به خود می‌گیرد. این تماشاگر است که با حرکت چشم خود کل فضا را به جنبش در می‌آورد و تغییر زاویه دید و حرکت ناشی از فعالیت جسمانی وی کنش تصویری پرده را تغییر می‌دهد (یکی از مهمترین ویژگی‌های خاص مخاطب در پردهخوانی این است که آزادی حرکت و آمدوشد دارد)، بنابراین نشانه‌های زیبایی شناختی در پردهخوانی پی در پی در حال تغییر است. شیء متحرک در پرده به لحاظ بصری با محیط خویش در ارتباط است و کلیتی واحد را به وجود می‌آورد. «نفوذ محیط در شیء سبب تکمیل یا تحریف واقعیت شیء و همزمانی حرکت، فرم و فضا می‌گردد» (آرناسون، ۱۳۸۵، ۱۸۴). اینجاست که ساختمان تصویر فرو می‌یابد و در محیط انسجام می‌یابد. جنبش عناصر تصویر از مرکز و گسترش پی در پی آن در فضا نموداری است که حرکت شیء را نه بازنمایی بلکه القا می‌کند. تماشاگر در راستای کار پردهخوان قرارداد پذیرفتن هم نقش نقاشی شده و هم نقش بازی شده به توسط نقال را به عنوان یک کاراکتر مشخص پذیرفته و این دو تصویر متفاوت را به شکل یک واحد و یک تصویر یکپارچه متحرک بازسازی می‌کند. پردهخوان هر لحظه در قالب یکی از شخصیت‌های پرده نقاشی قرار می‌گیرد، مخاطب با ذهن فعال از این پاساژهای مکرر عقب نمی‌ماند و هر دم آمادگی پذیرش و تطبیق این دو تصویر متحرک را برای ساختن تصویر سوم مجازی و ذهنی خود دارد.

نمودار ۱. تحلیل ساخت فضای چند ساحتی در پرده خوانی میدانی، مأخذ: نگارندگان



و بازی پرده‌خوان از پرده جدا می‌شوند و به حرکت در می‌آیند. و در ذهن مخاطب یک تصویر مجازی سوم از ترکیب این دو شکل می‌گیرد. این تصویرسازی‌های توأمان که از شخصیت نقش و شخصیت نقل و شخصیتی که به توسط نقال بازی می‌شود منجر به خلق یک شخصیت ترکیبی - تلفیقی ذهنی برای مخاطب می‌شود که برآیند این سه شخصیت است، زمانی که نقال روایتی ضمنی یا به بیانی خرده روایتی را به تناسب فضا-مکان به صورت بداهه در میان نقل اصلی می‌آورد به مراتب فرایند پیچیده‌تری در ساخت شخصیت ترکیبی می‌شود. اغلب نقال از میان تماشاگران شخصی را که شباهت به یکی از اشخاص روایی دارد بر می‌گزیند. در چنین موقعیتی تماشاگر به مثابه نقش یا پیکری است که خارج از پرده در منظر یا پرده طبیعی قرار دارد. نقالان این نقش زنده وام می‌گیرد و شخصیت روایت را با حرکات خود بازنمایی می‌کند. در این لحظه است که دو تجربه برای دو دسته مخاطب پیش می‌آید: الف) تماشاگران اطراف تماشاگر منتخب چگونه این رویداد را می‌بینند او تماشاگر منتخب را به مثابه نقش تصویر شده است (درست به مانند نقش روی پرده) در می‌یابد و با تصویری که نقال با اجرای خود می‌سازد در فضای ذهنی دیگری متصور می‌شود؛ ب) خود تماشاگر منتخب در معرض تجربه‌ای به مراتب پیچیده تر قرار داده می‌شود. او هم باید خود را از بیرون بنگرد یا به بیانی هم نقش است و هم بیننده نقش و در عین حال باید این موضع نوین خود را در تطبیق با نقل و ایفای نقش نقال بپذیرد و یک کلیت ذهنی را از تصویر خود، و تصور خیالی خود از شخصیتی که نقال در او دیده است را با تصویر متحرکی که نقال از این شخصیت ارائه می‌دهد را به طرفه

پرده‌خوان با توجه به اشیاء شکل گرفته بر پرده با حرکات و محاکات شخصیت‌های تصویر شده بر پرده را جان می‌بخشد. در پرده‌ها مسئله ارتباط پیکرها با منظره و با اندازه کادر آن حل شده است. افق به بالای پرده یعنی به حاشیه بالا کشانده شده و بدینوسیله بدون از دست دادن احساس فضا حالتی از پرده در پرده را بوجود می‌آورد (پرده نقاشی شده در جلو و منظر به عنوان پرده طبیعی در پس زمینه). مناظر فضای باز که در این پرده‌ها نقاشی شده بوسیله افق منحنی این مسأله را روشن تر می‌سازد (گری، ۱۳۶۹: ۴۷). خط افق در پرده‌خوانی به افق منحنی تبدیل می‌شود که مفهوم جهان - فضایی را در تماشاگر القا کند، افق منحنی احساس امتداد تصویر را از شکلی به شکل دیگر به وجود می‌آورد، همین موضوع در تعامل با عناصر بصری در پرده طبیعی پس‌زمینه تبدیل به فضای چندساحتی می‌گردد. (تصویر ۶)

با بازی و حرکات پرده‌خوان و به حرکت در آوردن شخصیت‌های تصویر شده، پرده نقاشی از اثر هنری ساخته شده در زمان گذشته مبدل به اثر هنری در حال ساخت می‌شود و در لحظه هر دم در چشم مخاطب تغییر می‌کند و مخاطب هر آن پرده را به گونه دیگری می‌بیند. پرده از ابژه ثابت به ابژه متغییر بدل می‌شود. چیزی از لحظه آفریده شدن آن احساس می‌شود. با این رویکرد، پرده نقالی از هنر معطوف به محصول به هنر معطوف به فرآیند درمی‌آید. ریچارد شکنر هنرهای معطوف به محصول را نقاشی، مجسمه سازی، ادبیات، فیلم و هنرهای معطوف به فرایند را اجراگری زنده می‌داند که بوسیله اجراگران و تماشاگران آفریده می‌شوند (شکنر، ۱۳۹۴: ۳۶۶).

در پرده‌خوانی پیکره‌های ثابت درون پرده به یمن حرکت

العینی بسازد. اینجاست که مسئله تماشاگر به مثابه نقش و تماشاگر به مثابه منظر مطرح می‌شود.

وارد کردن پیکره‌های ورا متنی برخاسته از مشابتهای صوری تماشاگر با خرده روایات محفوظ در حافظه ذهنی و اجرایی پردهخوان یکی از کنش‌های مهم و بنیادین و ویژگی منحصر به فرد پردهخوانی است. «پرده دار معمولاً به صورتی تجربی و غریزی، از شم روان شناسی و چهره شناسی و موقعیت شناسی برخوردار است که او را در ارتباط برقرار کردن با مخاطبان یاری می‌کند؛ مثلاً با دیدن جوانی غیور و مغرور و یا پیرزنی فرتوت، سعی می‌کند به موضوعی متناسب با آنان اشاره کند [...] مثلاً قصه پرکشش و جذاب جوانمرد قصاب را می‌گوید» (نجم، ۱۳۹۰: ۱۸۸). پردهخوان با این فن در حین روایت اصلی تقطیعی انجام می‌دهد و گریزی می‌زند به روایتی ضمنی او با این تمهید تماشاگر را به شخصیت روایت تبدیل می‌کند و با وارد کردن او به داستان باعث می‌شود که نگاه دیگر تماشاگران نه به پرده دو بعدی که به این تصویر سه بعدی و جاندار معطوف شود. از سمتی دیگر بارها شده است که پردهخوان خیل تماشاگران را به جای خیل سپاه و لشکر روایت می‌گیرد. این تصویر اطلاقی به تماشاگر، باعث می‌شود که در این وضعیت صحنه یا محیط اجرا جابجا شود و از روبرو به دیگر سو انتقال یابد، تماشاگری که تا این زمان روایت را می‌شنید و بر روی پرده دو بعدی می‌دید، نگاه خود را به دیگر سو (به جانب مجاور یا پشت سر) می‌گرداند و درحالی‌که روایت را می‌شنود به این تابلو زنده که خود جزئی از اجزا آن است، می‌نگرد. اینجاست که تماشاگر مبدل به پرده یا به بیان درست تر تابلو زنده می‌شود؛ جایی که پردهخوان با خلاقیت و توان استفاده بالفور در به کار بستن عناصر مرتبط (مثلاً عناصر طبیعی یا اشکال غیر فیگوراتیو و... درست به مانند نقاش، یک پرده با عناصر بصری زنده محیطی خلق می‌کند. این خلق بالساعه همزمان تابلو و روایت و چرخش محدوده دیداری تماشاگر باعث می‌شود که محیط نعل اسبی پیش از این، یک چرخش ۱۸۰ درجه‌ای کند. بنابراین محیط نمایشی (فیزیکی و اجرایی) به ۳۶۰ درجه ارتقاء می‌یابد (نمودار ۱). در پردهخوانی میدانی تماشاگر هم پرده نقاشی و هم ناظر پرده است. هم ناظر و هم منظر و هم چشم انداز.

در پرده نقاشی عنصر فضا + زمان + نور به شکل فضای دوبعدی می‌باشد که این فضا در تعامل با محیط به صورت سه بعدی شکل می‌گیرد و در ادامه در ترکیب با روایت اثر + عوامل بصری به بعد چهارم (زمان) انتقال می‌یابد این کنش و همکنش تصاویر با محیط سبب بوجود آمدن اشباح ذهنی در درون تماشاگر می‌گردد؛ از این زمان تماشاگر نه تنها به عنوان بیننده بلکه به عنوان بخشی از پرده در ساخت روایت اثر سهیم می‌شود و آن را با توجه به هیاکل ذهنی خود تفسیر می‌کند؛ این بینش سبب بوجود آمدن همزمانی

و در زمانی اشیاء با یکدیگر می‌گردد. در این زمان آنچه ذهن بیننده خلق می‌کند نه واقعیت موجود بلکه چیزی بیش از واقعیت است. تماشاگر نگاه خود را از یک شیء به شیء دیگر می‌گرداند و بدین ترتیب می‌تواند همه جوانب روایت را در پرده به طور همزمان بیابد که درون پرده شکل می‌گیرد و در فضا جابه جا می‌شود؛ حتی تصاویر ناپیدا را، این بدان معنی است که پرده، نگاه بیننده را از یک تصویر به تصویر دیگر می‌چرخاند و این نه با یک دید واحد از یک نقطه مشخص بلکه با تعداد بیشمار زاویه دید، صورت می‌گیرد. این بدان معنی است که سطح‌های موازی در عمق، به صورت معمول می‌توانند در سطح افق امتداد یابند که در پردهخوانی این امر به وسیله پرسپکتیو منحنی که از لوازم خلق فضای چند ساحتی می‌باشد شکل می‌گیرد. پرسپکتیو منحنی تعدد عناصر تصویری را با توجه به مناسبات نوری و رنگی تصحیح می‌کند؛ لذا عناصر تصویری می‌توانند به صورت متناوب در فضا جریان یابند و نگاه بیننده را از یک سطح به سطح دیگر انتقال دهد. این امر در پرسپکتیو خطی و مستقیم با محدودیت عمق میدان دید ناظر روبروست. حال می‌توان این پرسش را مطرح ساخت که تماشاگر پرده نقالی چگونه می‌تواند رابطه تصویری میان پرسپکتیو مستقیم و تک نقطه‌ای پس زمینه را با پرسپکتیو منحنی و چند نقطه‌ای پرده برقرار کند؟ تماشاگر از دو موضع بر این مهم فائق می‌آید: ۱. قاب در قاب؛ ۲. قاب فضایی؛ شکسته شدن چهارچوب محیطی پرده نقالی و اتساع آن در فضا؛ ۳. نقش نقال در هدایت چشم و ذهن تماشاگر که این خود شامل سه عملکرد می‌باشد: الف) تماشاگر بر اساس سابقه ذهنی خود از تصاویر که در ناخودآگاه او ثبت شده است به تجزیه و تحلیل صور عینی می‌پردازد و سعی می‌کند تا جزئیات بصری شیء را با نمونه‌های عینی در طبیعت تطبیق دهد و به ساخت تصاویر مجدد بپردازد این تصاویر نه بیان واقعیت عینی اشیاء بلکه بازخوانی بصری شیء از ناخودآگاه جمعی است؛ ب) تأثیر حالت و حرکت در ساخت اشیای مجازی (مثلاً با حرکت دادن دو دست کشیدن تیر را در زه کمان تصویر می‌کند، این تصویر مجازی یا به تعبیر پائیس شیء حافظه‌ای با تصویر حقیقی روی پرده در تعامل بصری است؛ ج) این همانی کردن اشیاء تصویری با اشیاء محیطی: نقال با مهارت، نقش نمایه‌ای روی پرده را با تصویر حقیقی موجود در محیط (مثلاً درخت موجود در پرده را با درخت موجود در محیط یا پس‌زمینه) این همانی می‌کند. (جدول ۱)، با این تمهید، پرده نقل، دیگر صرفاً طومار نقاشی اولیه نیست بلکه پرده نقل او چشم اندازی است که پرده و نقال و تماشاگر را در خود گنجانده است. مرجع تصویری روایت برای تماشاگر دیگر پرده نیست او چشم انداز را مرجع تصویری روایت خود می‌سازد. طومار نقل، دیگر همان پرده همواره ثابت نیست بلکه به تناسب محیط هر بار در هر مکان و در هر اجرا ترکیبی متفاوت دارد که این به معنی این است که پرده نقالی هر بار پرده‌ای تازه است.

ابژه دریافت شده
ابژه نشان داده شد
مادی
غیر مادی

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---------------------------|---|---------------------|---|----------------------------|---|---|---|-------------------------------------|---|--------------------------|---|---|---|-----------------------------|---|----------------------|----|--|
| ۱ | عناصر طبیعی، آب، خاک، آتش | ۲ | اشکال غیر فیگوراتیو | ۳ | مواد خواندنی (اشیاء برشتی) | ۴ | ابژه یافته شده و باز یافته شده در نمایش | ۵ | ابژه کانکریت (ساخته شده برای نمایش) | ۶ | گونه شناسی اشیاء در صحنه | ۷ | ابژه نامبرده شده غیر عینی در متن گفتاری | ۸ | ابژه مشخص شده در دستور صحنه | ۹ | شیء خیالی برای شخصیت | ۱۰ | ابژه متعالی - شیء، نشانه ای - حافظه ای |
|---|---------------------------|---|---------------------|---|----------------------------|---|---|---|-------------------------------------|---|--------------------------|---|---|---|-----------------------------|---|----------------------|----|--|

نتیجه

پرده خوانی به عنوان یکی از گونه‌های نمایش ایرانی با حداقل عناصر (پرده، پرده‌خوان، محیط و تماشاگر) یکی از پیچیده‌ترین گونه‌های اجرایی از نظر روابط میان عناصر سازنده آن است که متکی بر توانایی‌ها و مهارت‌های تکنیکی اجراگر و تعامل تماشاگر با اثر است. تأکید پرده‌خوانی بیش از آنکه بر عالم واقعی باشد، به تخیل اجراگر و قدرت تخیل تماشاگر وابسته است. در پرده‌خوانی عناصر حقیقی و مجازی، دو بعدی و سه بعدی، ثابت و متحرک، زنده و غیر زنده، موجود و ناموجود، حاضر و غایب، مجرد و غیر مجرد، باهم می‌آمیزند و منجر به اثری می‌شود که برای هر تماشاگر منحصر به فرد است. تصویرگر پرده همواره تلاش می‌کند تا اشیاء را مطابق با حس خیال خود آشکار سازد و با وفاداری به شیوه اصیل بعدپردازی در هنر ایرانی ترسیم کند. در اکثر این تصاویر پرسپکتیو ایجاد شده با توجه به اهمیت و شأنیت فرد ایجاد گردیده است؛ به گونه‌ای که تصویرگر فارغ از بعد زمانی و مکانی به خلق رویدادها می‌پردازد، ترکیب بندی این تصاویر غالباً به صورت دایره است، از این منظر پرده دو بعدی همراه با عناصر تصویری آن که شامل پیکره‌ها، اشیاء و مناظر است، با عناصر بصری اجرایی که شامل پیکره زنده، لوازم و اشیاء صحنه و منظره طبیعی، همگرا می‌شود و قاب تصویر از اطراف پرده برداشته شده و در محیط اتساع می‌یابد. تماشاگر در راستای کار پرده‌خوان هم نقش نقاشی شده و هم نقش بازی شده توسط نقال را به عنوان یک کاراکتر مشخص پذیرفته و این دو تصویر متفاوت را به شکل یک تصویر یکپارچه بازسازی می‌کند و علاوه بر این آمادگی پذیرش تغییر مکرر نقش و روایات را دارد؛ او قانون تغییر و تبدیل‌های مکرر را پذیرفته است. در پرده‌خوانی میدانی، محیط نمایشی و محیط فیزیکی برهم منطبق‌اند؛ پرده‌خوان محیط فیزیکی را بر اساس محیط نمایش انتخاب می‌کند از این رو است که این دو فضا از هم تفکیک ناپذیر می‌شوند. پرده‌خوان با ماسکه کردن برخی از فرم‌های منقوش بر پرده و با قرار دادن خود به عنوان یکی از فرم‌های بصری مقابل فرم‌های روایت مرکزی، تناسب عناصر بصری پرده را با توجه به روایت خود

تغییر می‌دهد؛ بدین ترتیب موضع دید واحد تماشاگر، نقطه گریز و خط افق به چالش کشیده می‌شود و کیفیت دیداری تماشاگر معطوف به تعامل ابژه متحرک در پرده ثابت پس زمینه می‌گردد. پرده‌خوان با مهارت در بداهه پردازی، نقش نمایه‌ای روی پرده را با تصویر حقیقی موجود در محیط این همانی می‌کند، با این تمهید نقال، پرده نقل، دیگر صرفاً طومار نقاشی اولیه نیست بلکه پرده نقل او چشم‌اندازی است که پرده و نقال و تماشاگر را در خود گنجانده است.

منابع و مآخذ

- آفریده، هادی. ۱۳۹۱. صورت خوانی. فیلم مستند، تهران: مرکز گسترش سینمایی مستند و تجربی.
- آرناسون، یورواردور هاروارد. ۱۳۸۳. تاریخ هنر مدرن، نقاشی، پیکره‌سازی و معماری در قرن بیستم. ترجمه مصطفی اسلامی، تهران: نشر آگه.
- آرناسون، یورواردور هاروارد. ۱۳۶۷. تاریخ هنر نوین (نقاشی، پیکره تراشی و معماری). ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: نشر زرین/نگاه.
- اردلان، حمیرضا. ۱۳۸۶. سی مرشد پرده‌خوان. فرهنگستان هنر.
- اسلین، مارتین. ۱۳۸۲. دنیای درام. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس.
- احمدی، بابک. ۱۳۷۴. حقیقت و زیبایی. تهران: مرکز.
- الام، کر. ۱۳۸۳. نشانه شناسی تئاتر و درام. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: نشر قطره.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم. ۱۳۵۲. قصه‌های ایرانی. تهران: امیرکبیر.
- براکت، اسکار. ۱۳۷۵. تاریخ تئاتر جهان. ج ۱. ترجمه هوشنگ آزادی ور، تهران: مروارید.
- بکولا، ساندر. ۱۳۸۷. هنر مدرنیسم. ترجمه رویین پاکبان، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- بلخاری قهی، حسن. ۱۳۸۴. مبانی عرفانی و معماری اسلامی. دفتر دوم. تهران: نشر سوره مهر
- بیضایی، بهرام. ۱۳۷۹. نمایش در ایران. چاپ دوم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- پاکبان، رویین. ۱۳۸۵. دایرة المعارف هنر. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- پاکبان، رویین. ۱۳۶۹. در جستجوی زبان نو، تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید. تهران: نشر نگاه.
- چلکووسکی، پیتر جی. ۱۳۸۲. تعزیه: آیین و نمایش در ایران. ترجمه داوود حاتمی. تهران: سمت.
- چلکووسکی، پیتر جی. ۱۳۶۷. تعزیه: هنر بومی پیشرو در ایران. داوود حاتمی، تهران: علمی فرهنگی.
- رازی، فریده. ۱۳۹۵. نقالی و روحوضی. تهران: نشر مرکز.
- رحمتی، انشاءالله. ۱۳۹۰. هنر و معنویت. تهران: فرهنگستان هنر.
- سرسنگی، مجید. ۱۳۹۲. محیط تئاتری و رابطه بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی. چاپ دوم، تهران: افراز.
- سمیع آذر، علیرضا. ۱۳۸۸. اوج و افول مدرنیسم. تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- سیف، هادی. ۱۳۶۹. نقاشی قهوه‌خانه. تهران: نشر سازمان میراث فرهنگی کشور.
- شکنر، ریچارد. ۱۳۹۴. نظریه اجرا. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سمت.
- عنصری، جابر. ۱۳۶۶. درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران. تهران: جهاد دانشگاهی.
- غریب پور، بهروز. ۱۳۷۸. «هنر مقدس صورت خوانی (پرده خوانی)». فصلنامه هنر، ش ۴۰، ۵۵-۶۵.
- کارلسون، ماروین. ۱۹۸۹. مکان‌های اجرا: نشانه شناسی معماری تئاتر. نیویورک: انتشارات دانشگاه کرنل.
- کاشفی، جلال الدین. ۱۳۶۴ و ۱۳۶۵. «هنرهای تجسمی اسلامی و هنر مدرن غرب». مینیاتورها: ایرانی و هنر انتزاعی. فصل نامه هنر، ش ۱۰: ۲۲ تا ۶۳.
- گاردنر، هلن. ۱۳۷۸. هنر در گذر زمان. ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: آگاه.
- گسنر، جان. ۱۹۵۳. تهیه نمایش. مؤسسه هولت، انتشارات رینهارت و وینستون.



- گری، بازیل. ۱۳۶۹. نقاشی ایران. ترجمه عربعلی شروه، تهران: عصر جدید.
- لوسیاسمیت، ادوارد. ۱۳۸۰. مفاهیم، رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. ترجمه علیرضا سمیع آذر. تهران: چاپ و نشر نظر.
- لینتن، نوربرت. ۱۳۸۲. هنر مدرن. ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.
- مددپور، محمد. ۱۳۷۴. تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی. تهران: انتشارات امیر کبیر.
- مرزبان، پرویز. ۱۳۹۱. خلاصه تاریخ هنر. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- میسون، بیم. ۱۳۸۰. تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش‌های بیرونی. ترجمه شیرین بزرگمهر، تهران: دانشگاه هنر.
- ناصر بخت، محمد حسین. ۱۳۷۱. «پرده‌های درویشی، هنر پرده‌خوانی و نقاشی پرده‌های درویشی»، فصلنامه هنر، ش ۳۵، ۱۰۲-۱۱۴.
- نامور مطلق، بهمن، ۱۳۸۶. «ترامنتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۶، ۸۹-۸۳.
- ندایی، امیر حسن. ۱۳۸۹. «عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به عنوان هنری چند رسانه‌ای». نشریه هنرهای زیبا (هنرهای نمایشی و موسیقی)، ش ۴۱، ۷۱-۷۷.
- نجم، سهیلا. ۱۳۹۰. هنر نقالی در ایران. تهران: فرهنگستان هنر.
- والاس، مارتین. نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهباز، تهران: انتشارات هرمس.
- Kepes, Gyorgy. 1944. Language of Vision, (1st Edition), Chicago: Paul Theobald.



- Gardner, Helen. 1999. *The Art (through the ages)*, translated by Mohammad Taghi Faramarzi, Tehran: Agah Publication.
- Gary, Bazel. 1990. *Iranian Painting*, Translated by Arabali Sherveh, Tehran: Asre Jadid Publication.
- Gessner, John. 1953. *Producing the play*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Gharibpour, Behrouz. 1999. *Sacred Art of Sorat Khani (picture narrating)*, *Art Quarterly*, vol. 40, 55-65.
- Guthrie, Sir William Tyrone. 1964. *Actor and Architect*, Manchester University Press.
- Hofmann Werner. 1954. *The Mind and Work of Paul Klee*, London: Faber and Faber Publisher.
- Kashefi, Jalal alDin. 1985 & 1986. *Islamic Visual Arts and Modern Western Art*. In *Iranian paintings and abstract art*, *Art Series*, vol. 10, 22-63.
- Kepes, Gyorgy. 1944. *Language of Vision*, (1st Edition), Chicago: Paul Theobald.
- Linthen, Norbert. 2003. *Modern Art*, Translated by Ali Ramin, Tehran: Nei Publication.
- Lucie Smith, Edward. 2001. *Concepts, approaches in the last twentieth century art movements*, translated by Alireza Samiazar. Tehran: Nazar publication.
- Madadpour, Mohammad. 1995. *Manifestations of Spiritual Wisdom in Islamic Art*, Tehran: Amir Kabir Publication.
- Marzban, Parviz. 2012. *Summary of Art History*, Tehran, Elmi Farhangi Publication.
- Mason, Bim. 2001. *Street theater and other outdoor performance*, translated by Shirin Bozorgmehr, Tehran: Daneshgah Hunar publication.
- Najm, Soheila. 2011. *Naqqali Art in Iran*, Tehran: Farhangistāni Hunar.
- Namvar Motlagh, Bahman. 2007. *Metatextuality Study of the Relationship of a Text with Other Texts*, *Human Sciences Journal*, No. 56, 8389.
- Naser Bakht, Mohammad Hossein. 1992. *Darvish screens, Pardekhani art and painting of Darvish screens*, *Art quarterly*, vol 35, 102- 114.
- Nedaei, Amir Hasan. Boskabady, Moones. 2010. *Dramatic Elements in The Storytelling with Picture (Pardekhani) as a Multimedia Art*, *Honar – Ha – Ye – Ziba Honar Ha Ye Namayeshi Va Moosighi*, No. 41, 71 77.
- Pakbaz, Ruin. 2006. *Encyclopedia of Art*, Tehran: Farhang Moaser Publishers.
- Pakbaz, Ruin. 1990. *Searching for New language, an analysis of the evolution of painting art in the new era*, Tehran: Negah publication.
- Pavis, Patrice. 2008. *L'analisi degli spettacoli, Teatro, Mimo, Danza, Teatro Danza, Cinema*. Lindau: Torino.
- Rahmati, Insha'allah. 2011. *Art and Spirituality*, Tehran: Farhangistāni Hunar.
- Razi, Farideh. 2016. *Naqqali and Roo Hozī*, (Second Edition), Tehran: Nashre Markaz.
- Richardson, Christine. Johnston, Jackie. 1991. *Medieval Drama*, London: Macmillan.
- Saif, Hadi. 1990. *Coffee House Painting*, Tehran: Sazmani Mirasi Farhangii Kishvar.
- Samiazar, Alireza. 2009. *Rise and Decline of Modernism*, Tehran: Nazar publishing.
- Sarsangi, Majid. 2013. *Theatrical environment and the relationship between the actor and the spectator in the religious drama*, (Second edition), Tehran: Afraz.
- Schechner, Richard. 2015. *The performance Theory*, translated by Mehdi Nasrollahzadeh Tehran: Samt.
- Wallace, Martin. 2003. *Narration Theories*, Translated by Mohammad Shahba, (First Edition), Tehran: Hermes Publication.



the environmental elements from their everyday function and interacts with the visual elements of the screen as well as the performative elements. The creation of this multidimensional space is not merely based on a naturalistic illusion about the actual distances between the represented elements, but it also depends on the dimension, the role (image), the scale of the narration and the performance's dimension in the environment, and a large number of linkages which place the spectator as the other dimension in it. In this way, this method brings brilliant results and has created a unique way of performing the picture narrating. This article seeks to answer the following questions: what relationship exists between the narrator and the audience with the painting's screen? how is the screen's relationship with the environment and how can the pre-painted screen be different in each performance? Therefore, using the descriptive-analytical method and with library sources and documentary information gathering techniques, we will study the samples. The result of the research shows that the narrator, with skill in improvisation, identifies the role of the profile on the screen with the actual image in the environment. This is not a mere scroll of the original painting, but his screen is a perspective that includes the screen, the narrator and the spectator.

Keywords: Pardeh-Khani (Picture narration), Play, Stage, Narration, Coffee House Painting, Multi-field Space

References:

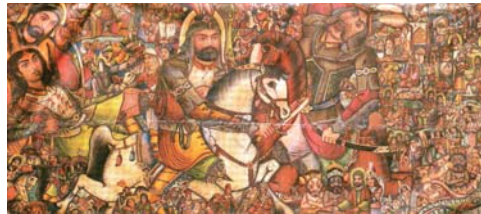
- Afarideh, Hadi. 2012) *SoratKhani*, (Documentary film), Tehran: MarkazeGustaresheSinemaeiMustanadvaTajrubi.
- Ahmadi, Babak. 1995. *Truth and Beauty*, Tehran: Nashre Markaz.
- Anasori, Jaber. 1987. *An Introduction to drama and Prayer in Iran*, Tehran: JahadDaneshgahi.
- AnjaviShirazi, Abolqasem (1973. *Iranian Stories*, Tehran: Amir Kabir.
- Ardalan, Hamidreza. 2007. *Thirty pictures narrator master*, Tehran: FarhangistāniHunar, Volumes (12456791418202729).
- Arnason H. Harvard. 2004. *Modern Art History, Painting, Sculpturing and Architecture in the Twentieth Century*, Translated by Mostafa Islamiyeh, Tehran: Agah publication.
- Arnason H. Harvard. 1988. *Modern Art History (Painting, Sculpturing and Architecture)*, Translated by Mohammad TaghiFaramarzi, Tehran: ZarrinNegah Publishing.
- Beizaei, Bahram. 2000. *Drama in Iran, (Second Edition)*, Tehran: RoshangaranvaMotaleateZanan Publication.
- Bekula, Sandro. 2008. *Art of Modernism*, Translated by RoeinPakbaz, Tehran: FarhangMoaser Publishers.
- BolkhariGhahi, Hasan. 2005. *Islamic mystical foundations and architecture, (second volume)*. Tehran: SurehMehr.
- Bracket, Oscar. 1996. *World Theater History, Vol. 1*, Translation by HoushangAzadivar, Tehran: Morvarid.
- Carlson, Marvin. 1989. *Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture*, New York: publication of the cronel university.
- Chlkowski, Peter J. 2003. *Ta'zieh: Ritual & Drama in Iran*, Translated by DavoudHatami, Tehran: Samt.
- Chlkowski, Peter. 1988. *Ta'ziyeh: Indigenous AvantGarde Theatre of Iran*, Translated by DavoudHatami, Tehran: ElmiFarhangi publishing.
- Elam, Keir. 2004. *Semiotics of Theater and Drama*, Translated by Farzan Sojoudi, First Edition, Tehran: Ghatreh Publishing.
- Esslin, Martin. 2003. *The World of Drama*, Translation by Mohammad Shahba, (Second Edition), Tehran: Hermes Publishing.

The Role of the Minstrel and the Quote of the Painter: Interaction of Performative Elements, Visual Elements and the Creation of Multi-field Space in the Field Pardeh-Khani

Leila Galehdaran, Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Shiraz University of Arts, Fars Province, Iran.

Reza Pourzarrin, Lecturer, Department of Painting, Shiraz University of Arts, Fars Province, Iran.

Received: 2018/10/17 Accepted: 2019/06/16



In pre-Islamic Iran, narration (Naqqali) was considered as one of the varieties of storytelling, sometime accompanied by music. After Islam's dominance in Iran, narration was one of the few artistic and performative genres that were left out of religious restrictions, and as the only performance form for which there was no reason, it managed to combine all playing methods of its time. Picture narration is in the category of traditional plays and is a combination of various arts such as play, poetry-literature, music, singing and painting. This art was performed in two ways: a closed courtyard (coffee house, in banquet narration: mansions); the method by which the screen was hanged or installed on the wall, and open air (squares, passages, fields, etc.) in which scroll screen opened up to the audience slowly, or the second screen of the so-called covering was removed from the preinstalled screen. The images presented in most of these works are imaginary and poetic spatial visualization. This state gives mysterious expression to the natural elements of an image. Although the natural elements in these images are not always symbolic, the depth of these works cannot be realized without familiarizing with literary setting, as well as paying attention to the ancient traditions of the image in Iranian painting. Given the performance's function, these images have their own effects, not a narrative-related component that has the task of facilitating the comprehension of the text for the audience, but the narration's subject has been a means for the artist to speak with the linguistic image to the audience. The painter always tries to reveal objects in accordance with his sense of imagination and draws loyal to the original style of dimension processing in Iranian art. In most of these images, the perspective has been created in accordance with the importance and dignity of the individuals; in such a way that the painter, regardless of the temporal and spatial dimension may create events. In the field picture narration, the visual environment and the physical environment are consistent; picture narrator chooses the physical environment according to the environment, hence the two spaces become indivisible. The picture narrator, by masking some of the imprinted forms on the screen, and by placing himself as one of the visual forms against the central narrative forms, changes the proportion of the visual elements of the screen according to his narration. Thus, the spectator's viewing angles, escaping point and horizon line are challenged, and the visual quality of the spectator interacts with the infinite moving objects in the constant screen. Picture narrator combines the role of the profile on the screen with the actual image of the environment in an improvised manner. In this way of narration, the screen is no longer merely the screen of the original painting, but a visionary screen in which perspective, that screen, narrator and spectator are included. This paper examines the action and interaction of the visual and performative elements of field picture narrating, which covers all visual and performative elements, the environment, and in particular, the audience as a perspective, and creates an integrated universe in the making of a world. This space separates