تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۷

مهدی حامدسقایان[۱]، محمدکاظم حسنوند[۲]، مرضیه فیلی حقیقی[۳]

بررسی نقاشی‌های عصرقاجار بر اساس الگوهای ژست‌شناسی میخائیل چخوف (نمونه موردی: صنیع‌الملک و کمال‌الملک)

چکیده

ژست ابزاری است که بازیگر به واسطه‌ی استفاده از آن عواطف، احساسات، خواست و نگرش شخصیت را بیان می‌کند. بر اساس دیدگاه میخائیل چخوف، بازیگر در راه رسیدن به نقش، از حرکت و ژست شروع می‌کند. او به انواع ژست اشاره‌ی مستقیم می‌نماید؛ ژست روانشناسانه، ژست کهن‌الگو و ژست‌های الهام‌گرفته از طبیعت. در این پژوهش که به روش توصیفی - تحلیلی انجام پذیرفته است؛ با استفاده از نظریات میخائیل چخوف پیرامون ژست، نقاشی‌های عصر قاجار با تمرکز بر آثار صنیع‌الملک و کمال‌الملک از نظر ژست‌شناسی بررسی و تحلیل شده و به این مسئله‌ی اساسی پرداخته شده که در نقاشی‌های ایرانی در این دوره، کدام دسته از انواع ژست بر اساس نظریات چخوف قابل تشخیص هستند؟ هدف. اصلی این پژوهش این است که با معرفی نظریات میخائیل چخوف پیرامون انواع ژست، به بررسی و تحلیل ژست در نقاشی‌های عصر قاجار با تمرکز بر آثار صنیع‌الملک و کمال‌الملک بپردازیم در تدوین این پژوهش، ابتدا به مفهوم جایگاه ژست و بدن از منظر میخائیل چخوف پرداخته شده است. سپس نقاشی‌های نیمه‌ی اول و دوم عصر قاجار و تفاوت‌های این دو دورهٔ هنری مطالعه شده است. یافته های پژوهش نشان می‌دهد که انواع ژست که چخوف به آن‌ها اشاره کرده، در نقاشی‌های عصر قاجار نیز قابل شناسایی است، چرا که هم هنرمند نقاش و هم میخائیل چخوف، روی طبیعت و روان انسان و انرژی او کار کرده‌اند. بر این اساس، رویکرد هر دو نسبت به ژست بیش از هرچیز، رویکردی روانشناختی و جامعه‌شناختی است.

واژه‌های کلیدی: هنر ایران، نقاشی قاجار، صنیع‌الملک، کمال‌الملک، ژست‌شناسی، میخائیل چخوف.

[۱] استادیار، گروه کارگردانی و بازیگری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
Email: saghaian@modares.ac.ir

[۲] دانشیار، گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

[۳] دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد، رشته بازیگری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۱. مقدمه

بدن، اولین و عینی‌ترین وسیله برای برقراری ارتباط و انتقال معنا در ارتباط‌های انسانی است. در کار بازیگری نیز بدن به عنوان ابزار ارتباطی استفاده می‌شود. بازیگر از طریق بدن احساس‌هایش را بیان می‌کند و معنا و مفهوم را از طریق نظام‌های نشانه‌ای همچون ژست و حرکات به مخاطب منتقل می‌کند. در نتیجه بدن مهم‌ترین عنصری است که در اختیار بازیگر قرار دارد و به واسطه‌ی آن روی صحنه وجود و حضور می‌یابد. در این راستا نظریه‌پردازان بسیاری به مقوله‌ی بدن و ژست در بازیگری توجه نشان داده‌اند. یکی از مهم‌ترین این نظریه‌پردازان میخائیل چخوف است. در دیدگاه چخوف ژست مفهوم جدیدی پیدا می‌کند. او با تعریف و دسته‌بندی انواع ژست؛ ژست روانشناسانه، ژست کهن‌الگو و ژست‌های الهام‌گرفته از طبیعت، شیوه‌ی جدیدی در آموزش بازیگری ارایه می‌دهد. از منظر چخوف ژست روانشناسانه حرکتی است که روانشناسی شخصیت را بیان می‌کند و تمایلات روانی و خواسته‌ها و اهداف درونی یک شخصیت را به صورت عینی در بدن بازیگر نشان می‌دهد. از طرفی اهمیت و پرداخت به بدن و ژست در حوزه‌ی نقاشی نیز قابل توجه است. مثلاً، در نقاشی‌های ایرانی عصر قاجار به خصوص صنیع‌الملک و کمال‌الملک، انواع ژست‌های مختلف با زیرساخت‌های روانی و اجتماعی مشهود است و بر اساس الگوهای ژست‌شناسی چخوف که مبتنی است بر طبیعت و روان انسان، قابل بررسی می‌باشند. با مقایسه‌ی نقاشی‌های نیمه‌ی اول و دوم عصر قاجار متوجه می‌شویم که در نیمه‌ی اول پیش از دورهٔ ناصری، نقاشی‌ها بیشتر مبتنی بر اصول سنتی پیشین بوده‌اند و به ابعاد روحی و روانی شخصیت‌ها پرداخته نشده است. ولی در نیمه‌ی دوم قاجار تأثیرات اصول اروپایی در نقاشی‌ها بسیار مشهود است و نقاشی‌ها بیشتر به سمت مدرنیته حرکت می‌کنند. در واقع تحولات اجتماعی و فرهنگی پدیدآمده در این دوران، زمینه‌ی تحول در دنیای هنر را نیز مهیا کرده است. از همین روی نقاشان این عصر همچون صنیع‌الملک و کمال‌الملک، معیارهای زیبایی‌شناسی و آرمان‌گرایانه‌ی نقاشی سنتی ایرانی را کنار گذاشته و در رقابت با عکاسی تصاویری خلق کردند که به ناتورالیست و واقع‌نمایی نزدیک‌تر است. استفاده از عکس در این دوران توسط نقاشان، سبب شد که دقت در طراحی ژست، پرداخت جزییات و نمایش درست حالات روحی، روانی و شخصی سوژه‌ها توجه شود. بر این اساس این امکان وجود دارد که بتوان با جستجو در نحوه‌ی اجرای هر کدام از انواع ژست‌ها از دیدگاه میخائیل چخوف و مصداق‌های آن در نقاشی‌های صنیع‌الملک و کمال‌الملک به الگوی مناسبی در زمینه‌ی تحلیل ژست دست یافت. در این پژوهش به این مسئله و سؤال اساسی پرداخته شده که در نقاشی‌های صنیع‌الملک و کمال‌الملک، کدام دسته از انواع ژست بر اساس نظریات میخائیل چخوف قابل تشخیص هستند؟ هدف اصلی این پژوهش این است که با معرفی نظریات میخائیل چخوف پیرامون انواع ژست، به بررسی و تحلیل ژست در نقاشی‌های عصر قاجار با تمرکز بر آثار صنیع‌الملک و کمال‌الملک بپردازیم. بر این اساس ابتدا به تعریفی به‌نسبت جامع از ژست و جایگاه آن در کار بازیگر از دیدگاه میخائیل چخوف می‌پردازیم، سپس با بررسی ژست از منظر خاستگاه و نحوهٔ ارایه در نقاشی‌های این دوره، متوجه می‌شویم که نقاشان تحت تأثیر تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در این دوران چگونه ژست را به تصویر در آورده‌اند و کدام دسته از انواع ژست‌ها در این نقاشی‌ها با توجه به الگوهای ژست‌شناسی چخوف، قابل تشخیص است. تاکنون پژوهشی در این زمینه انجام نشده است و این پژوهش می‌تواند زمینه‌ای باشد برای بازیگران، پژوهشگران و هنرمندانی که در آثار نمایشی و ادبی مرتبط با نیمه‌ی دوم عصرقاجار به طراحی یا ایفای نقش در قالب شخصیت‌های آن عصر و زمانه می‌پردازند.

۲. پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام شده در حوزه‌ی کتاب‌های چاپ شده و مقالات، عنوانی شبیه به عنوان این مقاله یافت نشد. تنها چند کتاب و مقاله وجود دارد که به طور اختصاصی به الگوهای ژست‌شناسی میخائیل چخوف پرداخته‌اند که در روند نگارش این مقاله تأثیرگذار بوده‌اند. در ذیل به چند مورد از این کتاب‌ها و مقالات اشاره می‌شود :

کتاب میخائیل چخوف تحت عنوان «بازیگری» جلد ۱ و ۲ با ترجمه‌ی کیاسا ناظران که توسط انتشارات قطره چاپ شده است. نویسنده در این کتاب به موضوع تخیل و شبیه‌سازی تصویرها، ژست‌های روانی، پرداختن به نقش و تجسم، تصاحب و تجسد نقش اشاره کرده است. منبع دیگر، کتاب «راهنمای تکنیک بازیگری چخوف برای بازیگر» نوشته‌ی لنارد پتیت با ترجمهٔ پوپک رحیمی که توسط انتشارات افراز در ۱۳۹۹ چاپ شده است، می‌باشد. در این کتاب پتیت ضمن تعریف و ارائه‌ی اصول و اهداف تکنیک بازیگری چخوف و نیز معرفی انواع ژست، تمریناتی را در جهت به کار بردن این اصول ارائه داده است. همچنین بخش‌هایی از کتاب Franc Chamberlain ترجمه شده است. این کتاب مجموعه مقالاتی است از نویسندگان مختلف پیرامون تکنیک بازیگری چخوف که توسط انتشارات راتلج در ۲۰۰۴ به چاپ رسیده است. یکی از منابع مهم دیگر که به منظور تشریح تکنیک ژست روانشناسانه از دیدگاه چخوف، بخش‌هایی از آن در این پژوهش ترجمه شده است، مقاله‌ی *The Psychological Gesture: Hollywood s Best Kept Acting Secret* نوشته‌ی لیزا دالتون است که در ۱۹۸۶ به چاپ رسید. در این زمینه پژوهش‌های اندکی نیز در ایران انجام شده که می‌توان به مقاله‌ی «تحلیل ژست در بازی‌های انیمیشن بر اساس متد میخائیل چخوف» نوشته مهدی حامدسقایان و امیر ارزانیان که در ۱۳۹۰ در فصلنامه‌ی تخصصی تئاتر، شمارهٔ ۴۵ به چاپ رسید، اشاره کرد. در این مقاله با استفاده از انواع ژست در متد میخائیل چخوف و جستجو در نحوهٔ اجرای هر ژست و مصداق‌های انیمیشنی آن به تحلیل اینگونه ژست‌ها در بازی‌های انیمیشنی پرداخته شده است. «نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران» نوشته‌ی یعقوب آژند چاپ ۱۳۸۹ و «درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران» نوشتهٔ محمدسعید ذکایی و مریم امن‌پور چاپ ۱۳۹۳ نیز از دیگر منابع مهم این پژوهش می‌باشند. در کتاب«درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران» به تحلیل و گاه مقایسه کنش‌های جسمانی در متن فرهنگی و اجتماعی آن می‌پردازد و رفتارهای بدنی را علاوه بر وجه زیستی و عینی آن، سازه‌ای زبانی، گفتمانی، تاریخی و البته اجتماعی و فرهنگی می‌داند.

۳. روش‌شناسی پژوهش

در این پژوهش که به روش توصیفی - تحلیلی انجام پذیرفته است، نقاشی‌های عصر قاجار با تمرکز بر آثار صنیع‌الملک و کمال‌الملک مورد توجه قرارگرفته‌اند. آثار این دو هنرمند قابلیت بررسی روانشناسانه از نظر ژست‌شناسی بر اساس متد چخوف را دارند. شخصیت‌پردازی‌ها در آثار صنیع‌الملک و کمال‌الملک نشانهٔ دید رفتارشناسانه و روانشناسانه‌ی آنهاست. آن‌ها نه فقط در شبیه‌سازی خصوصیات ظاهری، بلکه در نمایاندن حالات و ویژگی‌های روانی شخصیت‌ها نهایت دقت را به کار بستند و در سطحی گسترده انواع شخصیت‌ها و حالات مثبت و منفی را در چهره‌ها و ژست‌های اشخاص نشان داده‌اند، حالاتی مثل شجاعت، زیبایی، شادمانی، حماقت، ترس و... به نحوی که مثلاً، پرده‌های رنگ روغن«سلام نوروزی» صنیع‌الملک

و «فالگیر بغدادی» و «رمال» کمال‌الملک که نمونه‌های موردی این پژوهش هستند، ویژگی‌های شیوه‌ی کار آن‌ها را به خوبی نشان می‌دهند. بدین منظور نویسندگان الگوهای ژست‌شناسی میخائیل چخوف را از یک سو و حالات و ژست افراد در نقاشی‌های صنیع‌الملک و کمال‌الملک را از دیگر سو مورد مطالعه قرارداده و ویژگی‌های مشترک هر دو را تحلیل کرده‌اند. به منظور جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز نیز در این پژوهش از روش گردآوری اطلاعات شامل فیش‌برداری، کتابخانه‌ای و اینترنتی استفاده شده است. ابزار اصلی نویسندگان در این روش عمدتاً عکس‌برداری و مشاهدهٔ تصاویر نقاشی‌های ایرانی عصر قاجار بوده است.

۴. مبانی نظری پژوهش

۴-۱. انواع ژست از منظر میخائیل چخوف

تاریخچه‌ی استفاده از ژست، کاملاً منطبق بر تاریخ نمایش و تئاتر است؛ چنانچه «از ابتدایی‌ترین نمایش‌هایی که انسان اولیه برای فهماندن حمله‌ی حیوانات یا گرسنگی یا ... برای هم‌نوعانش اجرا می‌کرده، تا جدیدترین تئاترهای آوانگارد امروزی، همیشه از بدن انسان به عنوان عامل بیانی استفاده شده است»(اصفهان پور، ۱۳۸۷: ۳۴). به عبارتی اجراگر معنا و مفهوم (ایده و احساس) را از طریق نظام‌های نشانه‌ای مستقل چون صدا و بدن در قالب ژست‌ها و حرکات به مخاطب منتقل می‌کند. در واقع بدن توسط ژست و حرکات، آن ایده و احساس را به شکل تبدیل کرده و به مخاطب انتقال می‌دهد. پس شکل در ذهن مخاطب و با قیاس ذهن به عین بدل به مفهوم می‌شود. رابرت بندتی[1] معلم بازیگری آمریکایی نیز اشاره می‌کند: «هنگامی‌که شما انگیزه، احساس یا فکری دارید، در عمق وجودتان انرژی‌ای تولید می‌کند که به طور طبیعی به بیرون جریان یافته، به شکل‌های مختلفی به دنیای خارج می‌رسد: کلام، صدا، حرکت یا حالت بدن. هر یک از نشانه‌های بیرونی آن احساس یا فکر را به طور کلی می‌توان «ژست» نامید » (بندتی، ۱۳۸۹: ۴۸-۴۷).

میخائیل چخوف[2] بازیگر، کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر نوعی رویکرد تحلیلی-کاربردی را در برخورد با نقش پیشنهاد می‌کند و رویکرد جدیدی را در بازیگری بنیان می‌نهد که به تکنیک بازیگری چخوف معروف است. بر این اساس در متد چخوف فرآیندها بیشتر شهودی هستند تا عقلانی. بازیگر با کمک تخیل خود از فضای حسی و مادی عبور کرده و به فرآیندی غیرمادی یا شهود منتسب به نقش وارد می‌شود. از این رو بازیگری از نظر چخوف نوعی جوشش درونی و روحی است که بازیگر به یاری تخیل و عناصر دیگر به فضای زندگی نقش وارد می‌شود. در این راستا متد چخوف به اصالت نقش می‌پردازد، یعنی تأکید بر نقش دارد و نه بازیگر و فرآیندی از بیرون به درون را طی می‌کند. بازیگر در راه رسیدن به نقش، از درون و زیرساخت‌های روانشناختی شروع نمی‌کند، بلکه از حرکت و ژست شروع می‌کند. بازیگر با تحلیل‌های جامعه‌شناختی و رفتارشناختی نقش و با استفاده از ژست، خود را به کاراکتر نزدیک می‌کند و به او تبدیل می‌شود. در نتیجه چخوف به مقولهٔ ژست مخصوصاً سویهٔ روانشناسی آن توجه ویژه‌ای نشان داده و با تعریف و دسته‌بندی انواع ژست در بازیگری شیوه‌ی خاص خود در آموزش بازیگری را ابداع کرده است. او به انواع ژست در بازیگری اشاره می‌کند: ۱. ژست روانشناسانه[3] ۲. ژست کهن‌الگو[4] ۳. ژست‌های الهام‌گرفته از طبیعت که بازیگر می‌تواند با تمرین و دستیابی به آنها در جریان پرورش نقش، با قدرت و خلاقیت بیشتری ظاهر شود.

به نظر چخوف، بازیگر دو بدن دارد: ۱. بدن واقعی که بدن و فیزیک بازیگر است. ۲. بدن خیالی، که با توجه به نقش و با کمک تخیل می‌سازد. بازیگر اگر در این بدن خیالی خوب جا بیفتد، یک مرکز خیالی، پیامدهای

جای‌گیری در بدن خیالی را تقویت می‌کند و تغییرات ریز و ظریفی را در او ایجاد می‌کند. بازیگر وقتی فرم بدنی و شکل کلی بدن کاراکتر را تخیل کرد، می‌تواند بر اساس روحیات، خلق و خو و ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر، یک یا چند مرکز خیالی را برای کاراکتر خود انتخاب کند. کار مرکز خیالی، ایجاد هماهنگی ظاهری در کل بدن است. مراکز خیالی، بخش‌هایی از بدن کاراکتر هستند که تحت تأثیر نیروهای روانی و تربیتی، در نگاه اول به چشم آمده و نوعی مرکز ثقل و کانون توجه در بدن بازیگر به حساب می‌آیند. این محلی است که مرکز انرژی شخص است و کیفیت این انرژی می‌تواند انعکاسی عمیق از شخصیت باشد. مراکز خیالی این ویژگی را دارند که تأکید ویژه‌ای بر روحیه‌ی خاصی از شخصیت را نمایش دهند. انطباق مرکز بدن خود با مرکز بدن شخصیت، اساسی‌ترین انتخاب شخصیت‌پردازی از نظر جسمانی است. مرکز را در هرجایی می‌توان تخیل کرد: در سر وگردن، چشم‌ها، گوش‌ها، دهان و دندان‌ها، قفسه‌ی سینه، دست‌ها، شانه‌ها، شکم، معده، لگن، باسن، پاها و زانوها، انگشت‌ها، جلو یا پشت بدن و مراکز خیالی خارج از بدن. با توجه به دیدگاه کارگردان و برداشت بازیگر از نقش، می‌توان مراکز مختلفی را در جاهای مختلف بدن انتخاب کرد. هر کدام از این مراکز خیالی بسته به شکل و فرمی که دارند، کیفیت خاصی از خصوصیات و رفتار افراد را نشان می‌دهند و بازیگر با شناخت مرکز محرک نقش، می‌تواند به ساختار روانی و جسمانی آن دست پیدا کند.

۴-۱-۱. ژست روانشناسانه

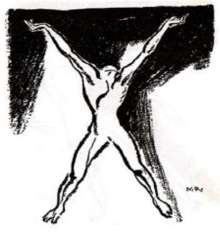
مفهوم ژست روانشناسانه یکی از عام‌ترین جنبه‌های فردیت خلاق میخاییل چخوف است. او برای دستیابی به شخصیت، به عنوان کل واحد، روی فن ژست روان‌شناسانه متمرکز می‌شود. ژست روانشناسانه یا ژست روانی به معنای ژستی است که تمایلات روانی و خواسته‌ها و اهداف درونی یک شخصیت را به صورت عینی در بدن بازیگر نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، عینیت بخشی و تجسم لایه‌های روانی یک شخصیت در بدن بازیگر را ژست روانی می‌توان نامید.

به اعتقاد چخوف، بازیگر در مواجهه با نقش دو راه پیش رو دارد ۱. تحلیل نقادانه ۲. ژست روانی. تحلیل نقادانه کاری سخت و طولانی است، چون ذهن منطقی ما آن قدر سرد و پیچیده است که به ضرر تخیل‌مان کار می‌کند و نتیجه‌ی آن بازی بی‌روحی خواهد بود. ولی هدایت بازیگر بر پایه‌ی ژست روانی؛ ضمن کشف نقش، آماده شدن برای بازی در نقش است. ژست روانی درست یعنی رسیدن به ساخت و ماهیت نقش. ژست روانی بازیگر را روی صحنه زنده می‌کند و به او کمک می‌کند تا تمام انرژی درونی‌اش را در اجرا به کار گیرد و او را از اغراق نجات دهد. چخوف معتقد است که ما نمی‌توانیم به‌طور مستقیم بر احساس‌هایمان فرمان برانیم، اما می‌توانیم با تمهیداتی معین مانند ژست روانی به طور غیرمستقیم آنها را به راه بیاوریم، برانگیزیم و به‌دست بیاوریم. همین سخن را می‌توانیم در مورد خواست‌ها، آرمان‌ها، آرزوها، تمایلات، شهوات، شوق‌ها یا نیازهایمان پیش بکشیم، همه‌ی اینها، هرچند همواره با احساس‌ها در می‌آمیزند، اما در قلمرو قدرت اراده‌ی ما تولید می‌شوند. وی در ادامه می‌گوید: «احساس، چشمه‌ی همیشه جوشانی است که برای رسیدن به آن، باید دست به دامن نیت‌ها و حس‌های پنج‌گانه شویم. اما برای رسیدن به اراده چه کنیم؟ بی برو برگرد باید برویم سراغ حرکت. منظورم از حرکت، ژست‌ها و کنش‌هاست. یک حرکت خیلی ساده، اما کاملاً شسته رفته انجام دهید تا به حرف من برسید. این حرکت را چندین و چند بار انجام دهید. کم‌کم متوجه می‌شوید که اراده‌تان، تحت تأثیر این حرکت ساده، آشکار می‌شود. همچنین متوجه می‌شوید

که این حرکت خاص، سمت و سوی معینی به اراده‌ی شما می‌دهد. منظورم این است که میل خاصی را در شما زنده و بیدار می‌کند. پس حرکت، اگر درست انجام شود، می‌تواند اراده‌ی شما را بیدار کند. طبیعت هر حرکت، میلی را در شما زنده می‌کند و نیت نهفته در هر حرکت، احساسات را برمی‌انگیزد»(چخوف، ۱۳۹۶: ۹۰-۸۹/ ۱).

لیزا دالتون[۵] ژست روانی را معرف روانشناسی شخصیت می‌داند و تشریح می‌کند: «اگر ژست را مفهوم حرکت که هدفی دارد تعریف کنیم؛ می‌توانیم بگوییم که ژست روانشناسانه حرکتی است که روانشناسی شخصیت را بیان می‌کند. چخوف روانشناسی را متشکل از افکار، احساسات و اراده‌ی یک انسان تعریف می‌کند» .(Dalton, 1986: 1) همانطور که گفته شد، به نظر چخوف ژست روانی، عمق روان نقش، هدف و انگیزه‌های او را به بازیگر نشان دهد. در واقع ژست روانی، استخوان‌بندی نقش است. چخوف در کتاب خطاب به بازیگر[۶] هفت مثال قوی به عنوان الگو، پیرامون ژست روانشناسانه، برای شخصیت‌های مختلف به خواننده ارایه می‌کند:

تصویر۱: الگوی شماره۱

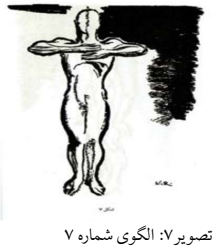

تصویر۲: الگوی شماره۲

تصویر۳: الگوی شماره ۳

تصویر۴: الگوی شماره ۴

تصویر۵: الگوی شماره ۵

تصویر۶: الگوی شماره ۶


تصویر۷: الگوی شماره ۷

«الگوی شماره‌ی ۱: این ژست مربوط به آدمی با اراده‌ای قوی، انعطاف‌ناپذیر، سلطه‌جو و مستبد است. رگه‌هایی از نفرت و تحقیر هم در شخصیتش پیداست.

الگوی شماره‌ی ۲: این ژست مربوط به آدمی ستیزه‌جو، با اراده‌ای محکم و کمی متعصب است. درهای وجود این آدم، به روی تأثرات عالم بالا باز است و بدش نمی‌آید اگر این تأثرات به الهاماتی هم برسد. کمی عارف‌مسلک است؛ اما در عین حال زمینی است و اثر پذیری‌اش از جهان مادی بالاست.

الگوی شماره‌ی ۳: ژست آدمی درون‌گرا و انزواطلب است. لزوماً آدم ضعیفی نیست. زندگی‌اش را گذاشته برای تأمل در خود و خودشناسی و از تنهایی لذت می‌برد.

الگوی شماره‌ی ۴: این ژست مربوط است به آدمی کاملاً مادی که با اراده‌ی محکم و خودخواهش، دایم به سمت پایین کشیده می‌شود. امیال و شهواتش بیانگر پست‌ترین و حقیرترین نیت‌هاست. با هیچ‌کس و هیچ‌چیز حال نمی‌کند. زندگی تنگ و بسته‌ی درونی‌اش به بددلی و کینه و بدگمانی می‌گذرد. شریف نیست و به هیچ صراطی مستقیم نمی‌شود. دودوزه باز است و اهل پیچ و قصه. خودبین و پرخاشگر است.

الگوی شماره‌ی ۵: ژست آدمی منفی‌باف است. ویژگی اصلی‌اش انگار رنج و احیاناً خشم و غیظ است. در

کلیت رفتارش ضعف و سستی به چشم می‌خورد.
الگوی شماره‌ی ۶: این ژست بیانگر آدمی ضعیف است که قدرت مبارزه و اعتراض ندارد و نمی‌تواند برای خودش راهی در زندگی باز کند. دل‌نازک است و مستعد رنج بردن. برای خودش دل می‌سوزاند. دوست دارد نقش قربانی را بازی کند.
الگوی‌شماره‌ی ۷: ژست آدمی است‌که توی خودش است (دربرگفتن خود با آرامش). جمله‌ی مناسبی که برای این ژست می‌توان پیدا کرد: «می‌خواهم تنها باشم» است» (چخوف، ۱۳۹۶: ۹۸-۹۰/۱).
به اعتقاد چخوف هر تغییر حتی جزیی‌ای که در این ژست‌ها اتفاق بیفتد، این تغییرات در روان و احساس هم، هم‌زمان اتفاق می‌افتد. در واقع با جزیی‌ترین تغییراتی که بازیگر در ژست ایجاد می‌کند، نیت‌ها و احساس‌های تازه‌ای وارد ژست می‌شود.

۴-۱-۲. ژست کهن‌الگو

میخائیل چخوف در کتاب بازیگری خود به ژست‌های کهن‌الگو یا ژست-تیپ اشاره می‌کند و معتقد است که این ژست‌ها با زیرساختی روانی، الگوهایی هستند برای بی‌شمار ژست دیگر از رده‌ی خودشان. به‌عبارتی کهن‌الگوها از بن‌مایه‌های اصلی ژست روانی به شمار می‌روند و تأثیر به‌سزایی در پیدا کردن ژست روانی مربوط به هر شخصیت دارند. ایده‌های مربوط به تکنیک‌های بازیگری به‌ویژه ژست‌های روانی که توسط چخوف پرورش داده شده، به این تصاویر جمعی و کهن‌الگوها بسیار متکی است. ژست روانشناسانه، به خودی خود یک امر کهن‌الگویی است. «کهن‌الگوها اشکال، تصاویر و نمادهایی هستند که معنایی جهانی دارند و یک مدل اصلی یا پروتوتایپ[۷] را تداعی می‌کنند. پروتوتایپ در مورد بازیگر، شخصیتی است که خلق می‌کند» (Pease, 1988: 81). «پروتوتایپ همان الگویی است که تمام انواع و الگوهای دیگر از آن مشتق شده است. می‌توان گفت آرکی‌تایپ، تصویر هر چیزی را در خود دارد»(پتیت، ۱۳۹۹: ۱۰۹). انرژی‌ای که درون این تصاویر وجود دارد، باعث جنبش و حرکت بازیگر می‌شود. «الهام‌گرفتن از یک شخصیت پروتوتایپی برای بازیگر به تولید ژست کهن‌الگو می‌انجامد. اما منظور چخوف به هیچ عنوان بازتولید یک شخصیت ثابت و کلیشه‌ای نیست» (حامدسقایان و ارزانیان، ۱۳۹۰: ۱۵۱). همانطور که کارل گوستاو یونگ[۸] نیز اشاره می‌کند: «کهن‌الگو بر آن است تا انگیزه‌های نمودهایی که گرچه در جزییات کاملاً متفاوت هستند، اما شکل اصلی خود را از دست نمی‌دهند را به ما بشناساند» (یونگ، ۱۳۹۹: ۹۶-۹۵).
بنابراین کهن‌الگو تنها به عنوان زیرساختی است برای نقش که بازیگر باید با دقت و ظرافت روی آن کار کند و آن را شخصی سازد. بر اساس تعریف یونگ کهن‌الگوها باید بروزی در تمام فرهنگ‌های جهان داشته باشند. چند نمونه‌ی مهم از این کهن‌الگوها عبارت‌اند از: «کودک، ناپدری، نامادری، جنگجو، قدیس، منتقد، شیطان، هیولا، قاتل، شاه، ملکه، احمق، نوجوان، جادوگر، قهرمان، معصوم، فاحشه، عاشق، مادر، پدر، آشپز، اژدها، غول، عجوزه، جادوگر، معتاد» (Chamberlain, 2004: 139). و همچنین « ستاره (کسی که در رشته‌ای می‌درخشد)، زندانی، پیامبر و دلقک»(Pease, 1988: 19). و بسیاری دیگر.
اما ژست‌های کهن‌الگویی که چخوف از آنها یاد می‌کند عبارت‌اند از : «ژست‌های باز، بسته، فروکردن، کش‌آمدن، ضربه‌زدن، پرت‌کردن، بلندکردن، نگه‌داشتن، کشیدن، هل‌دادن و بالاانداختن »(Chamberlain, 2004: 64). در واقع هر کدام از کهن‌الگوها ژست‌های مربوط به خودشان را دارند. مثلاً، یک فرد پیر دارای ژست بسته می‌باشد، یک حالت انقباضی و در خودفرورفته و مچاله دارد. یا یک قهرمان دارای ژست باز

و انبساطی است. قهرمانی که برتری و قدرت خود را به همه نشان می‌دهد، گویی تمام اندامش در حال کش‌آمدن و باز شدن به سمت اطراف است. با وجود تفاوت در جزییات، یک پاسخ جمعی مشترک به این کهن‌الگوها وجود دارد. چراکه این یک فرم جهانی است. بازیگر باید تلاش کند تا ورای احساس عادی و روزمره نسبت به خودش، به دنیای تازه‌ای از آرکی‌تایپ‌ها و تصاویر دست پیدا کند. ارتباط برقرارکردن با کاراکتر از طریق آرکی‌تایپ‌ها، قدرتی را که در تخیل یک هنرمند وجود دارد آزاد می‌کند.

۴-۱-۳. ژست‌های الهام‌گرفته از طبیعت

طبیعت همواره یکی از منابع الهام انسان در طول تاریخ بوده است و انسان در طول حیات خود در پی کشف همه‌ی ابعاد آن، از جمله تجلی طبیعت در هنر، برآمده است. از اولین آثار نقاشی به جا مانده از انسان بر دیوار غارها تا به امروز می‌توان شاهد این کنکاش بود. ارسطو فیلسوف دوران باستان، از نخستین افرادی بود که در مورد طبیعت به عنوان منبع عظیم الهام‌بخشی نوشت. پیوند انسان و طبیعت تأثیراتی هم در بازیگری داشته است به طوری‌که تمام ابژه‌ها و پدیده‌های طبیعی قابلیت تبدیل‌شدن به شخصیت را دارند. مثل حیوانات، گیاهان، سنگ، کوه، دریا، توفان و... . در این راستا میخاییل چخوف ژست‌های عناصر اربعه را مطرح می‌کند. این ژست‌ها شامل: خاک (شکل‌سازی)[۹] ، آب (جاری‌شدن)[۱۰] ، هوا (پروازکردن)[۱۱] و آتش (تابیدن)[۱۲] است. چخوف تحت تأثیر رودولف اشتاینر[۱۳] که فلسفهٔ قدمایی و باستانی ادیان کهن را توجه شده بود، پیوند ناگسستنی و عمیقی میان انسان و طبیعت قائل بود. و همانگونه که پیشینیان می‌پنداشتند، بدن انسان را ترکیبی از چهار عنصر اصلی یعنی خاک، آب، باد و آتش می‌دانست و معتقد بود که هر یک از این عناصر اربعه، علاوه بر آنکه تأثیرات جسمانی و بدنی مشخصی بر انسان می‌گذارند، تأثیرات روحی و روانی آشکاری نیز برجای می‌گذارند. از این رو چخوف چهار کیفیت مجزا برای حرکت تعریف می‌کند که هرکدام از آنها یک آرکی‌تایپ است و بسیار نزدیک به عناصر اربعه. بر این اساس در تکنیک چخوف، عناصر اربعه کاربردهای بسیاری در بازیگری دارند. رفتارشناسی آدم‌های مختلف بر اساس عناصر اربعه می‌تواند در تحلیل نقش استفاده شود. تا از این طریق بازیگر، شناخت عمیق‌تری نسبت به کاراکتر به‌دست آورد و زوایای جدیدی از روانشناسی نقش را کشف کند.

۴-۲. نقاشان نیمه‌ی دوم عصر قاجار

دوره قاجار یکی از مقاطع مهم سیاسی- اجتماعی و همچنین فرهنگی- هنری ایران است. نقاشی قاجار نیز مانند تاریخ سیاسی و اجتماعی این دوران در نیمه‌ی اول و نیمه‌ی دوم دچار تحولات بسیاری شده است. در نیمه‌ی اول دوره‌ی قاجار نقاشان دربار، شیوه‌ی گذشته را که همان فرنگی‌نگاری و پیکرنگاری درباری بود در پیش گرفتند و سعی در تکمیل آن داشتند. اما در دوره‌ی دوم قاجار به دلیل ورود صنعت چاپ و دوربین عکاسی به ایران و همچنین سفر هنرمندان به غرب و مشاهده‌ی آثار نقاشان آنها، دنیای نقاشی ایرانی متحول شد و راهی تازه در برابر نقاشی ایران گشوده شد. در نتیجه «می‌توان نقاشی دوره‌ی قاجار را به لحاظ اسلوب به دو دوره تقسیم کرد: دوره‌ی اول شامل دوره‌ی حکومت آقامحمدخان (۱۲۱۱-۱۱۹۳ق)، فتحعلیشاه (۱۲۴۹-۱۲۱۱ق) و دوره‌ی محمدشاه (۱۲۶۳-۱۲۴۹ق) است که در آن برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی فرنگی‌سازی با ترکیب‌بندی‌ها و شگردهای سنتی نگارگری ایرانی در هم آمیخت و آثاری پدید آورد که از نظر بصری خام و بداندام بوده است .دوره‌ی دوم تقریباً شامل دوره‌ی پنجاه‌ساله‌ی حکومت ناصرالدین‌شاه (۱۳۱۳-۱۲۶۳ق)

و پس از آن است .در این دوره نقاشی قاجار به تدریج حالت گرگ و میشی پیشین خود را با اسلوب اروپایی کنارگذاشته و یکسره پایبند اصول و قراردادهای آن شده است. محصول این دوره شکل‌گیری کامل ناتورالیسم نقاشی اروپایی درصحنه‌ی هنرهای ایران بوده است» (آژند، ۱۳۸۹: ۷۹۶/ ۲). از طرفی« هنر عکاسی در کنار سبک‌های هنری اروپایی این امکان را به وجود آورد تا هنرمندان ایرانی بتوانند موضوع را با دقت و صحت هرچه تمام‌تر کار کنند و به جزییات روان‌شناختی آن دست‌یابند» (امیرابراهیمی،۱۳۸۴: ۱۲۶). در واقع شکل انسان در نقاشی این دوره متأثر از نگرش انسان‌مدارانه‌ی غربی است. شخصیت‌پردازی‌ها همراه با دیدی رفتارشناسانه و روانشناسانه همراه است و قابلیت بررسی روانشناسانه و جامعه‌شناسانه دارند. همچنین یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که سبب تمایز آثار نقاشان نیمه‌ی دوم قاجار با نقاشان پیش از آن شده است، مسئله‌ی انتخاب موضوع است. هنرمند به موضوعات اجتماعی توجه بسیاری نشان می‌دهد. در واقع به دلیل تحولات اجتماعی و سیاسی شکل‌گرفته هنرمند نقاش نیز همچون سایر مردم اجتماع هویت خلاق و مستقل خویش را بازیافت و دست به نوآوری و ابتکار زد که این روند از نیمه‌ی اول عصر قاجار آغاز شد و در نیمه‌ی دوم با ظهور کمال‌الملک به جریانی تبدیل شد که تحولات بنیادینی را در هنر نقاشی ایران به وجود آورد. افرادی همچون ابوالحسن غفاری(ملقب به صنیع‌الملک) و محمد غفاری(ملقب به کمال‌الملک) از هنرمندان فعال در این زمان به شمار می‌آیند.

۵. بررسی و تحلیل داده‌ها

۵-۱. پرده تالار نظامیه(سلام)

تصویر ۸: پردهٔ تالار نظامیه (پردهٔ مرکزی)، اثر صنیع‌الملک. مأخذ: ذکا، ۱۳۸۲.

تصویر ۹: پردهٔ تالار نظامیه(پرده‌ی پنجم)، اثر صنیع‌الملک. مأخذ: ذکا، ۱۳۸۲.

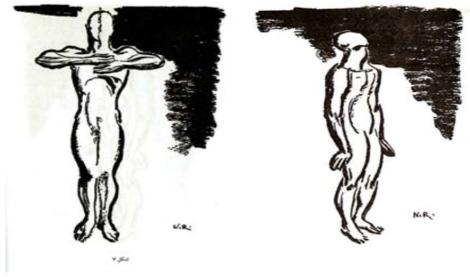
تصویر ۱۰: پرده‌ی تالار نظامیه (پرده‌ی چهارم)، اثر صنیع‌الملک. مأخذ: ذکا، ۱۳۸۲.

پرده‌ی تالار نظامیه (۱۲۷۴ق) تصویری از یک مراسم شاهانه در دربار ناصرالدین‌شاه است که توسط صنیع‌الملک (مرکب از هفت قطعه‌ی بزرگ رنگ روغن) نقاشی شده است. در بازنمایی اشخاص، هنرمند به واقع‌نمایی پرداخته و سعی کرده حالتی طبیعی به بدن‌ها بدهد. از همین رو انسان‌ها در این اثر دارای تناسبات درست و اندازه‌ی استاندارد هستند.

فضای سیاسی، اجتماعی و مذهبی دوره‌ی قاجار به گونه‌ای بوده که روابط ژستیک خاصی را می‌طلبیده است. از طرفی در طراحی فیگورها و ژست‌های افراد، مسئلهٔ قدرت و ایدئولوژی حاکم بسیار تأثیرگذار بوده است. به عبارتی مهم‌ترین عامل در معنادار کردن تمامی ژست‌ها، حرکات، رفتار و آداب بدنی، گفتمان و ایدئولوژی حاکم بر ساختارهای اجتماعی و سیاسی بوده است. « تعاملات اجتماعی مردمان در این عصر و روابط غیرکلامی در زندگی روزمره‌ی آنها، به شدت متأثر از ساختار قدرت تعریف می‌شود. هر چه حضور قدرت، پررنگ‌تر و برتر باشد، حرکات کمتر و محدودتر می‌شوند. بدن بی‌تحرک است. دست‌ها در جلو به هم گره‌خورده‌اند و از برخورد نگاه‌ها پرهیز می‌شود»(ذکایی و امن پور، ۱۳۹۳: ۲۱۷). در این پرده‌ها نیز ما شاهد فیگورها و ژست‌های بسته و انقباضی هستیم که به صورت بدن‌هایی مچاله‌شده، ایستا و بدون حرکت همراه با دست‌هایی گره‌کرده در جلوی بدن، پاهایی جفت شده و نگاه‌هایی ثابت به رو به رو نشان داده شده است. در واقع فضای سیاسی و اجتماعی حاکم باعث شده که ژست‌های افراد بسته‌تر شود و کنترل بیشتری روی بدن خود داشته باشند. هر ژستی مفهوم خاصی را به همراه دارد، مثلاً،

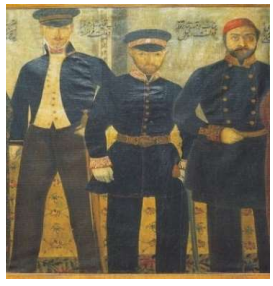
دست روی سینه گذاشتن من باب ارادت و احترام بوده و یا ایستادن و مچاله کردن دست‌ها در مقابل اندام جنسی در مراسم‌های مختلف، به دوره‌ی ارباب‌رعیتی برمی‌گردد. به عبارتی این گونه ایستادن با دست‌های گره‌کرده در جلوی بدن، اغلب نمایانگر حالت تسلیم و فرمانبرداری و نبود داشتن اراده و تصمیم‌گیری در مقابل قدرت برتر است. از طرفی پوشاندن بدن به وسیله‌ی دست‌ها در این فرم ایستایی، ناشی از آداب و سنن و فرهنگ حاکم بر جامعه می‌باشد که فرد از روی حجب و حیا و همچنین برای محافظت از خود در برابر دیگری در یک موضع تدافعی و محافظه‌کارانه قرار می‌گیرد. در این حالت بیشتر نیرو و انرژی بدن در مرکز جنسی جمع می‌شود و بدن افراد به سمت این مرکز حرکت کرده و مچاله می‌شود. البته شکل و فرم لباس‌هایشان نیز در فرم و ژست بدنی‌شان بی‌تأثیر نمی‌باشد.

همانطور که گفته شد سلطه‌ی قدرت در بروز ژست‌ها و نمود بیرونیِ بدن افراد تأثیر بسیاری دارد. می‌توان گفت در این پرده‌ها، ژست افراد به غیر از شاه و اشخاص خارجی، شبیه به الگوی شماره‌ی ۶ و۷ از سری ژست‌های روانشناسانه‌ی چخوف است. بر اساس الگوی شمارهٔ ۶ افراد قدرت مبارزه و اعتراض ندارند و در تقابل با شاه در جایگاه ضعف و فرمانبرداری قرار می‌گیرند. از طرفی الگوی شمارهٔ ۷ هم از نظر روانی، ژست آدمی را نشان می‌دهد که توی خودش است و خود را در برگرفته و نیز رنگی از اطاعت، فرمانبرداری و احترام را در خود دارد.



الگوی شماره ۶ — الگوی شماره ۷

پردهٔ تالار نظامیه- بخشی از اثر



پردهٔ تالار نظامیه- بخشی از اثر

همچنین اگر حالتی که افراد با بدن خود گرفته‌اند را از نظر مراکز بدنی از دیدگاه چخوف بررسی شود، می‌توان علاوه بر مرکز جنسی، دست‌های گره‌کرده در جلوی بدن را نیز به عنوان مرکز بدنی برای آنها شناخت که نمودی از موقعیت (اطاعت و تسلیم) این افراد است. از طرفی می‌توان ژست کهن‌الگوی برده را به عنوان زیرساخت روانی شخصیت برای آنها در نظر گرفت. برده، خواسته یا ناخواسته در بندگی شخص دیگری است و برای او خدمت می‌کند. از سوی دیگر در تقابل با ایرانی‌ها اگر به ژست اشخاص خارجی در این تابلوها نگاه کنیم، شاهد ژست‌های باز و منبسط‌تری (ژست‌های سیاسی قلدرمآب) در بدن‌هایشان هستیم. دست‌ها از هم فاصله گرفته و پاها در حالتی پرانتزی و با فاصله قرارگرفته‌اند، که این نشان‌دهندهٔ تحت‌تأثیر نبودن و غیروابسته بودن آنها به جریان حاکم است. همچنین می‌توان سینه را به عنوان مرکزبدنی (مرکزنظامی‌وار) برای آنها در نظر گرفت.

در نگاه کلی به این تابلوها اشخاص به غیر از شاه در تراکم و مچالگی قرار دارند. محیط پیرامون آنها حذف شده و نسبت بدن و فضا لحاظ نشده است. از طرفی پوشش و لباس ایرانی‌ها به دلیل سلطه‌ی قدرت و اشارات مذهبی، فرم و صورت بدنی آنها را پنهان کرده است، به‌طوریکه فرصتی برای ابراز بدن مادی وجود

ندارد. در صورتی که فرم بدنی خارجی‌ها به وضوح دیده می‌شود. با حذف صورت اشخاص فقط بدن‌هایی باقی می‌مانند که همه شبیه به هم هستند و فرم و قالب ثابتی دارند. وقتی صورت حذف می‌شود هیچ استنباطی از افراد نمی‌توان کرد.

پرده تالار نظامیه- بخشی اثر

« از دیدگاه فوکو این روابط قدرت است که در هر دوره‌ای از تاریخ اجتماعی، بدن را تولید و بازتولید می‌کند. روابط قدرت، ضمن سرمایه‌گذاری در بدن، به نشانه‌گذاری و تربیت آن مبادرت می‌کند و بدن را برای انجام وظایف و ساطع کردن انواع نشانه‌ها تحت فشار قرار می‌دهد. فوکو با چنین نگرشی، زمینه‌های تاریخی سلطه‌ی روابط قدرت و انضباط بر بدن را در نهادهای مختلف ترسیم می‌کند و توضیح می‌دهد که چگونه از خلال بدن‌هاست که هنجارها و عرف اجتماعی تحقق پیدا می‌کند»(ذکایی و امن پور، ۱۳۹۳: ۸۸). بدین‌ترتیب، بدن به مثابه‌ی متنی اجتماعی، منعکس‌کننده‌ی روابط قدرت است. قدرت حاکم الگوی خاصی از این رفتارها، حرکات و ژست‌ها را حول دال مرکزی خود ایجاد می‌کند و سایر الگوهای در حاشیه قرارگرفته را، با عنوان الگوهای ضداجتماعی، طغیانگر و واپس‌گرا معرفی می‌کند.

تصویر۱۱: خورشید خانم، اثر صنیع‌الملک، مأخذ: ذکا ۱۳۸۲

تصویر۱۲: عزت الله خان شاهسون، اثر صنیع‌الملک، مأخذ: ذکا ۱۳۸۲

تصویر۱۳: عبدالله خان مستوفی، اثر صنیع‌الملک، مأخذ: : ذکا ۱۳۸۲

در نتیجه افراد بر اساس یک الگوی ژستیک تعریف شده و ثابت رفتار می‌کنند. در بسیاری از نقاشی‌های صنیع‌الملک نیز ما شاهد استفاده از این الگوی ژستیک خاص در طراحی فیگورها هستیم. همچنین این آثار به خوبی تمایل صنیع‌الملک را به روانشناسی شخصیت‌های آثارش و نمایش حالات درونی آن‌ها از طریق چهره‌شان نشان می‌دهد. از سوی دیگر اگر در پردهٔ مرکزی به شاه؛ که در موضع بالاتری (فرمانروایی) نسبت به افراد دیگر قرار گرفته نگاه کنیم، می‌بینیم که ژست باز و مسلط‌تری دارد. یک دستش را به تخت و دست دیگرش را به نشانه‌ی اقتدار و قدرت به کمر زده است و با گردن و پشتی صاف و زانوهایی که در حالت نشسته از هم فاصله دارند، از بالا به پایین به افراد نگاه می‌کند، که این حالات نشاندهنده‌ی قدرت برتر و تسلط اوست. ژست او از نظر روانی، شبیه به الگوی شماره‌ی ۲ از سری ژست‌های روانشناسانه‌ی چخوف است که یادآور شخصیتی متکبر، خودستایشگر، ستیزه‌جو، قدرت‌طلب با اراده‌ای محکم و کمی متعصب است. همچنین می‌توان ژست کهن‌الگوی شاه یا حاکم را نیز به عنوان زیرساخت روانی شخصیت برای او در نظر گرفت. کهن‌الگوی حاکم تمایل فراوانی به قدرت و برتری داشته و دوست دارد همه چیز را تحت کنترل خود قرار دهد و از هرج و مرج و سرنگونی نیز ترس فراوانی دارد. او به عنوان رهبر قدرت، جذبه و کاریزمای بسیاری دارد. بر این اساس می‌توان برای شاه قفسه‌ی سینه‌ی رو به جلو که به آن«مرکز نظامی‌وار» می‌گویند

را به عنوان مرکز بدنی در نظر گرفت. آدم‌های با مرکز نظامی‌وار، جدی، جسور و قدرتمند به نظر می‌رسند و دارای نوعی روحیهٔ‌متخاصمی و تهاجمی هستند.

الگوی شماره ۲

پرده تالار نظامیه- بخشی از اثر

در نگاهی کلی فیگور و ژست افراد حاضر در این تصاویر- چه شاه و چه سایر اشخاص- تحت فضای حاکم ایستا، خشک و رسمی می‌باشد. سنگینی، سکون و کم‌تحرکی‌ای که در ژست افراد مشهود است، می‌تواند تداعی‌کنندهٔ ژست شکل‌سازی یا المان خاک از عناصر اربعه باشد که نشان‌دهندهٔ نظم و قاعده و دیسیپلین خاصی است، به طوریکه همه‌چیز در چهارچوب و قالب خاص خود تعریف می‌شود.

۵-۲. تابلوی «رمال» و «یهودی‌های فالگیر بغدادی»

تصویر۱۴: رمال، اثر کمال‌الملک، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۵

تصویر۱۵ : یهودی های فالگیر بغدادی، اثر کمال‌الملک، مأخذ: پاکباز، ۱۳۸۶

از ویژگی‌های فضای موجود در دورهٔ قاجار، مردانه بودن غالب فضاها و عرصه‌های زندگی روزمره بوده است. از طرفی دین، مهم‌ترین عامل در تعین و نظم‌دهی به فرهنگ بدن و هنجارهای مختلف آن در زندگی روزمره بوده است. زن‌ها در ملاء عام و محیط بیرونی، به دلیل اشارات مذهبی، با چادر و روبنده حضور پیدا می‌کردند. از این رو کنترل بر ژست‌ها، حرکات بدنی و بیانات چهره‌ای، در زنان بیش از مردان اعمال می‌شد. این نوع پوشش از نظر فیزیکی، محدودیتی را برای زن‌ها ایجاد می‌کرد که مجبور می‌شدند به هنگام حضور در جامعه، از ژست‌های ایزوله و بسته‌تری استفاده کنند. ولی مردها به دلیل آزادی‌های بیشتری که داشتند، بدن‌ها و ژست‌های باز و منبسط‌تری هم داشتند.

تابلوی «یهودی‌های فالگیر بغدادی» (۱۳۲۲ق/۱۲۸۳ش)، از شناخته‌شده‌ترین آثار کمال‌الملک است و اثری ارزشمند در تاریخ هنر معاصر ایران به شمار می‌آید. از نظر ترکیب‌بندی و پرداخت نیز، نشانگر تجربه و تسلط وی بر عناصر بصری مکتب رئالیسم می‌باشد. در این اثر هنرمند نقاش، فضایی عامه‌گرا را به تصویر در آورده است. کمال‌الملک با به تصویرکشیدن «یهودی‌های فالگیر بغدادی» بیش از هر خطابه و مقاله‌ای خرافات را به ریشخند گرفته است. نمایش آزادانه‌ی سوژه‌های عادی از ویژگی‌های مشخص آثار کمال‌الملک

در این دوره است. حضور آزادتر زنان و رهایی آنان از چهارچوب‌ها و قواعد سرسخت گذشته در این اثر قابل توجه است که ناشی از جو آزادتر و تحول فکری نقاش به عنوان فردی از افراد اجتماع بوده است. در حالی‌که اگر تابلوی «یهودی‌های فالگیر بغدادی» را با اثر دیگر کمال‌الملک به نام «رمال» (۱۳۰۹ق/1270ش) که قبل ازآن خلق شده مقایسه کنیم، این تفاوت دید و تغییر نگرش نسبت به زن مشهود است. حضور زنان در این اثر در مقایسه با نقاشان پیشین حرکتی تازه محسوب می‌شود و این امر را می‌توان به نوعی تابوشکنی تشبیه کرد. چراکه دیگر به تصویر درآوردن چهره و ظاهر زنان قُبه ندارد.

کمال‌الملک در «رمال» و «یهودی‌های فالگیر بغدادی» فضای اتاقی را به تصویر درآورده است که در آن پیرمردی در حال فالگیری برای دو زن است. در «یهودی‌های فالگیر بغدادی» دو زن و دو پیرمرد نشسته‌اند و با صورت‌هایی خندان در حال حرف زدن هستند. نگاه‌ها، بدن‌ها و ژست‌ها در فرم‌هایی قرارگرفته و انتخاب شده‌اند که از نظر روانی معانی‌ای را انتقال بدهند. دختر جوان که شخصیت اصلی محسوب می‌شود، بیشترین فضا را به خود اختصاص داده است. بازنمایی صورت و بدن او به صورت نیمرخ است و این تفاوت در نوع نشستن برای تأکید بر شخصیت او بوده است. دختر جوان که صورتی زیبا دارد، راحت و صمیمی نشسته، به‌طوری که پای او تا نزدیکی بدن پیرمرد فالگیر کشیده شده است. چهره‌ی خندان این دختر جوان و نوع نگاه و نشستن او در نزدیکی پیرمرد فالگیر، نشانی از تحولی بزرگ در نمایش و حضور زن در جامعه دارد. او با ژستی باز و رها در حالی‌که پای خود را تا نزدیکی‌های بدن پیرمرد دراز کرده و کاملاً رو به‌روی او نشسته است، در حال گوش دادن به حرف‌های پیرمرد است. دختر با چرخاندن زانوهایش به طرف پیرمرد فالگیر، او را در حوزه‌ی شخصی و امن خود پذیرفته است. و پیرمرد هم چنین کرده، که این نشان از جذاب بودن و علاقه‌مندی نسبت به طرف مقابل است. پاها نه تنها به عنوان جهت نما عمل کرده و جهتی را که شخص مایل است به آن سو برود نشان می‌دهد، بلکه افرادی را که از نظر فرد جالب و جذاب هستند را نیز مشخص می‌کند. دختر با وجود اینکه با حالت کلی بدن خود ژست گشوده‌تری نسبت به زن جوان در تابلوی «رمال» گرفته، ولی دست‌های خود را روی زانوهایش تا کرده است. که این حالت و ژست از نظر روانی می‌تواند نشان از وضعیت تدافعی، کمی محافظه‌کاری و پنهان‌کاری باشد. در حالی‌که در تابلوی «رمال» بدن هر دو زن پنهان در زیر چادر، در یک حالت منقبض و مچاله شده‌ای همراه با سنگینی و وقار خاصی، قرار دارد. ژست کلی‌شان محدود و و از نظر روانی در حالتی بسته، تدافعی، محافظه‌کارانه و یا آنچه که چخوف «ژست بسته یا انقباضی» می‌گوید، می‌باشد و می‌توان گفت که در بحث ژست‌های روانشناسانه چخوف از الگوی شمارهٔ ۳ تبعیت می‌کنند. گویی آن‌ها با این ژست می‌خواهند از خود در برابر پیرمرد رمال محافظت و خود واقعی‌شان را پنهان کنند. بستن، ژستی روانی است که می‌توان آن را آرکی‌تایپی دانست، ژستی که عمل پنهان کردن، پوشاندن و محافظت کردن را در خود نگه می‌دارد. چراکه غریبه‌ها گاه به عنوان تهدید تلقی می‌شوند. فضای «رمال» برعکس فضای «یهودی‌های فالگیر بغدادی» کاملاً سنگین و خشک است، هیچ صمیمیتی میان اشخاص و سیلان و راحتی در ژست‌ها و حرکاتشان وجود ندارد، به‌طوریکه هیکل‌ها و ژست‌ها ایستا و بی‌حرکت به نظر می‌رسند.

الگوی شماره ۳

تابلوی رمال-بخشی از اثر

در «یهودی‌های فالگیر بغدادی»، فالگیر که رو به روی دختر جوان و در حالتی سه‌رخ نشسته، بعد از او بیشترین فضا را اشغال کرده است. حرکت دست‌ها و بدن او نیز به صورت کاملاً طبیعی به تصویر در آمده است. او ژستی باز و منبسط با بدن خود گرفته و با خم کردن سر و بدنش، به سمت دختر جوان متمایل است. ورود به قلمرو صمیمی فردی از جنس مخالف روشی برای نشان دادن علاقه به آن فرد و جلب اعتماد اوست. او نیز همچون پیرمرد رمال، کف یکی از دست‌های خود را تقریباً باز و رو به مخاطب گرفته و با این ژست در حال بیان این نکته است که «من با شما صادقم». به نظر آلن پیز[14] یکی از قوی‌ترین علامت‌های غیرکلامی توسط کف دست ارسال می‌شود. همچنین آن دو با کشیدن دست و بدن خود به سمت زن و دختر جوان، گویی توجه و اعتماد آنها را به سمت خودشان می‌کشند و جذب می‌کنند. ژست روانی‌ای که می‌توان برای پیرمردها متصور شد، ژست «کشیدن» و «اغواکردن» است. این دقیقاً همان چیزی است که اتفاق می‌افتد؛ جذب چیزها از طریق ویژه‌ای که به آن اغواگری می‌گویند. ژست روانی اغواگری، ژستی است که همه‌چیز را به سمت پیرمردها می‌کشاند. جذب، عملی است که می‌توان آن را آرکی‌تایپی دانست، عملی که کمی اغواگری، کلک زدن، فریفتن، جاسوسی و غارتگری را در خود نگه می‌دارد. از طرفی دست دیگر خود را در کنار بدن و تا حدود کمرگاه به عقب کشیده‌اند و لای کتاب پنهان از دید مخاطب، نگه داشته اند، که این خود می‌تواند گواهی بر پنهان‌کاری، مکر و فریب‌کاری آنها باشد.

بر خلاف تابلوی «یهودی‌های فالگیر بغدادی» که ژست افراد به گونه‌ای است که در حین گفت‌وگو سرها، نگاه‌ها و بدن‌ها به سمت هم متمایل است، در تابلوی «رمال» این‌گونه نیست. مثلاً، نگاه، سر و بدن پیرمرد نه مستقیم به سمت زن، که به سمت پایین متمایل است. ژست او تا حدودی از الگوی شمارهٔ ۴ از سری ژست‌های روانشناسانه‌ی چخوف تبعیت می‌کند. این ژست از نظر روانی مربوط است به آدمی کاملاً مادی که با اراده‌ی محکم و خودخواهش، دائم به سمت پایین کشیده می‌شود. دودوزه باز و اهل پیچ و قصه است.

الگوی شماره ۴

تابلوی رمال: بخشی از اثر

در «یهودی‌های فالگیر بغدادی» دو شخصیت دیگر (پیرمرد و زن دوم) که در پلان بعدی قرار دارند، به صورت سه‌رخ و متقارن با حالتی لمیده، نشان داده شده‌اند. نحوه‌ی نشستن آن دو، چهره‌های آرام و خندان آن‌ها نیز القاءکننده‌ی فضایی آرام و صمیمی در کل اثر است.

اگر حالتی که فالگیر بغدادی و رمال با بدن خود گرفته‌اند را از نظر مراکز بدنی از دیدگاه چخوف بررسی شود، می‌توانیم بگوییم که مراکز بدنی آنها در سر و گردن قرار دارد. آن دو سر و گردن خود را به سمت جلو آورده‌اند، که به این آدم‌ها به اصطلاح «آدم‌های کله‌لاشخوری» می‌گویند. آدم‌های کله‌لاشخوری بیشتر افرادی با کارهای ذهنی و مغزی هستند و ویژگی بارز آنها خودبینی، خودمحوری و تمایل به انزوا و همینطور مرده‌خوری یا فرصت‌طلبی در مسائل مالی و امثال اینهاست. در این حالت چشم‌ها هم علاوه بر سر و گردن نوعی مرکز بدنی به حساب می‌آیند. مرکز بدنی روی چشم نمود آدمی تیزبین، مکار، حیله‌گر، دغل‌باز و چشم‌چران می‌باشد. از طرفی برای پیرمردها می‌توان دو ژست کهن‌الگوی جادوگر و شیطان (یا به قول یونگ کهن‌الگوی سایه) را به عنوان زیرساخت روانی شخصیت در نظر گرفت. جادوگری که سحر می‌کند و شخصیتی بسیار پرجذبه و کاریزماتیک دارد و قدرت، اراده و دانش خود را به رخ می‌کشد. شیطانی که اغواگر است، فریب می‌دهد و مردم را به خود می‌خواند و معرف بعد خطرناک، نیمه‌ی تاریک و درک‌ناپذیر شخصیت است. او همه چیز را به سمت خود می‌کشد و موفق به وسوسه و دادن وعده‌های پوچ و توخالی می‌شود. برای دخترجوان و زن ها در هر دو اثر نیز دو ژست کهن‌الگوی معصوم و احمق را می‌توان به عنوان زیرساخت روانی شخصیت در نظر گرفت. معصومی که خیال‌باف و ساده‌لوح است، سریع به دیگران اعتماد کرده و به راحتی فریب می‌خورد. همچنین برای دختر جوان در «یهودی‌های فالگیر بغدادی»، ژست کهن‌الگوی دختر دوشیزه را نیز می‌توان در نظر گرفت که مظهر دوشیزگی، زیبایی، دختر مادر، نشاط و سرزندگی دخترانه، معصوم، بی‌تجربه و ساده‌لوح، عاشق فالگیری، منتظر یک معجزه و تحول و قدرت خیال‌پردازی خوبی نیز دارد.

همانطور که گفتیم فضای حاکم در تابلوی «رمال» فضایی خشک، سنگین و بدون صمیمت است. سنگینی، سکون و کم‌تحرکی‌ای که در حرکات و ژست بدنی افراد مشهود است، می‌تواند تداعی‌کننده‌ی ژست شکل‌سازی یا المان خاک از عناصر اربعه باشد که حس سنگینی و مقاومت را منتقل می‌کند، درحالی‌که فضای حاکم در تابلوی «یهودی‌های فالگیر بغدادی»، فضایی آرام و صمیمی است. سیلان و روانی‌ای در حرکات و ژست‌هایشان مشهود است که می‌تواند تداعی‌کنندهٔ ژست شناور بودن یا المان آب از عناصر اربعه باشد که حس آسودگی، دلربایی، لذت و سرگرمی را منتقل می‌کند.

۶. نتیجه‌گیری

در گذر از نیمه‌ی اول قاجار و ورود به نیمه‌ی دوم قاجار با توجه به تحولات اجتماعی، شکل‌گیری مفاهیم نوین در هنر و ظهور فردیت و هویت مستقل برای افراد جامعه، هنرمند نقاش نیز آزادانه‌تر به انتخاب سوژه‌ی آثار خویش پرداخت و نقاشی از دربار به میان مردم اجتماع کشیده شد، بدین معنی که کنشگری، پرسوناژها و فضای نقاشی نسبت به گذشته متحول شدند و فضای آرمانی و قراردادی، جای خود را به سوژه‌هایی دادند که بازنمود زندگی و فرهنگ مردم کوچه و بازار است و پرداخت به جزئیات و نمایش حالات روحی، روانی و شخصی سوژه‌ها مورد توجه نقاش قرار گرفت. در این راستا با نگاهی بر تعاریف ژست، اشتراکاتی بین نقاشی‌های صنیع‌الملک و کمال‌الملک و بازیگری در زمینه‌ی ژست به دست می‌آید. در این آثار، نگاه نقاش در به تصویر درآوردن ژست افراد در وضعیت‌های مختلف قابل توجه است. به طوری‌که در طراحی فیگور اشخاص، انواع ژست‌های مختلف با زیرساخت‌های روانی و اجتماعی مشهود و بر اساس الگوهای ژست‌شناسی میخائیل چخوف قابل بررسی و تحلیل می‌باشد. با بررسی آثار صنیع‌الملک و کمال‌الملک به این نتیجه می‌توان رسید که انواع ژست ۱. ژست روانشناسانه ۲. ژست کهن‌الگو و ۳. ژست‌های الهام‌گرفته از طبیعت که چخوف به آنها اشاره می‌کند، در این نقاشی‌ها نیز قابل شناسایی، دسته بندی و تحلیل است. چراکه هم هنرمند نقاش و هم میخائیل چخوف، روی طبیعت، روان انسان و انرژی او کار کرده‌اند. این دو با هم همپوشانی دارند، به‌طوری‌که با قراردادن هر دو درکنار هم، می‌توانیم به درک بهتری از هنر برسیم. آنها در آثارشان، انسان، طبیعت و جامعه را به هم گره زده‌اند. بر این اساس، رویکرد هر دو نسبت به ژست بیش از هر چیز، رویکردی روانشناختی و جامعه‌شناختی است. الگوهای ژست در متد چخوف اگر چه برای اجرای زنده طراحی شده‌اند، اما به علت توجه چخوف به تخیل و تصویر و اعتقاد وی به جریان احساس از بیرون به درون به واسطهٔ ژست، با شیوه‌ی طراحی سوژه‌ها در نقاشی‌های صنیع‌الملک و کمال‌الملک تطابق بسیاری دارد. تأکید چخوف بر اهمیت شکل بدنی و حرکات جسمانی باعث شده است که بتوان از عناصر متد او در تحلیل فیگورها در این نقاشی‌ها استفاده کرد. همچنین با استفاده از مفاهیم زبان بدن و با تحلیل نقاشی‌ها می‌توان به الگوی مناسبی در زمینهٔ تحلیل ژست دست یافت که این مقاله تلاشی است برای دستیابی به این گونه الگوها. یکی از مشکلات و محدودیت‌هایی که پژوهشگران در روند انجام پژوهش با آن روبه‌رو شدند، کمبود منابع و اطلاعات مرتبط با تکنیک بازیگری و الگوهای ژست‌شناسی میخائیل چخوف بود. از طرفی پژوهش اندکی در مورد شیوه‌های بازیگری چخوف در جامعهٔ تئاتری ایران انجام شده و کمترکتاب یا مقاله‌ای نوشته شده و یا از منابع خارجی به فارسی ترجمه شده است. همچنین برای پژوهش‌های آتی پیشنهاد می‌شود که در زمینهٔ ژست‌شناسی در نقاشی‌ها به خصوص نقاشی‌های ایرانی در دوره‌های مختلف تاریخی، تحقیق و پژوهش بیشتری توسط دانشجویان و پژوهشگران صورت پذیرد، چراکه در حوزهٔ بازیگری و کارگردانی می‌تواند بسیار راه‌گشا و کاربردی باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Robert Benedetti
2. Michael Chekhov
3. Psychological Gesture

4. Archetypal Gesture
5. Lisa Dalton
6. To the Actor
7. Prototype
8. Carl Gustav Jung
9. Moudling
10. Flowing
11. Flying
12. Radiating
13. Rudolf Steiner
14. Allen Pease

فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران. ج ۲. تهران: سمت.
- اصفهان‌پور، زیباعلی(۱۳۸۷). «تاریخچهٔ استفاده از ژست در بازیگری». کتاب صحنه. (شماره ۶۲ و ۶۳)، ۳۷-۳۴.
- امیرابراهیمی، ثمیلا(۱۳۸۴). «نقاشی قاجار و تجربهٔ مدرنیته». حرفه هنرمند، (شمارهٔ ۱۳).
- بندتی، رابرت(۱۳۸۹). کارعملی بازیگر. ترجمه احمد دامود. تهران: سمت.
- پتیت، لنارد(۱۳۹۹). راهنمای تکنیک بازیگری چخوف برای بازیگر. ترجمه پوپک رحیمی. تهران: افراز.
- چخوف، میخائیل(۱۳۹۶). بازیگری. ج ۱. ترجمه کیاسا ناظران، تهران: قطره.
- حامد، سقایان، مهدی و امیر ارزانیان(۱۳۹۰). «تحلیل ژست در بازی‌های انیمیشن بر اساس متد میخائیل چخوف». فصلنامهٔ تخصصی تئاتر. (شمارهٔ ۴۵)، ۱۶۰-۱۳۹.
- ذکایی، محمد سعید و مریم امن‌پور(۱۳۹۳). درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران. تهران: تیسا.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۹). انسان و سمبول‌هایش. ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

- Chamberlain, Franc (2004). *Michael Chekhov*, 1st Edition, Routledge, New York.
- Dalton, Lisa (1986). «The Psychological Gesture: Hollywood's Best Kept Acting Secret». Reprinted from *Actors Ink Issues* 35 & 36. Retrieved December 19, 2019, from: http://www.michaelchekhov.net/gesture.html.
- Pease, Allen (1988). *Body Language* (*Overcoming Comman Problems*), 2nd Edition. Sheldon press, London.

Received: 2021/10/20
Accepted: 2022/01/07

An Investigation into Qajar Paintings on the Basis of Michael Chekhov's Gesture Patterns (Case Study: Sani–al–Molk and Kamal–al–Molk)

Mehdi Hamed Saghaian, Assistant Professor, Acting and Directing Department, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Mohammad Kazem Hasanvand, Associate Professor, Painting Department, Faculty of arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Marziyeh Feyli Haghighi, Master of Acting, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

Gesture is a tool by which a performer expresses his/her feelings, propensity, and personality. According to Michael Chekhov, the performer doesn't embark on the basis of psychology to achieve his/her character but starts by using movement and Gesture. He alludes to a number of Gestures; Psychological Gesture, Archetypal Gesture and Nature–Inspired Gestures. These Gestures are quite rife in art works, and in everyday life. In this project, which has been achieved by descriptive analytics; by using Michael Chekhov's views about Gesture, the paintings of the Qajar's era(focusing on Sani–al–Molk and Kamal–al–Molk paintings) has been reviewed from pose recognition's point of view and concentrates on the fact that which group of Gestures in the Iranian paintings of that era are recognisable according to Chekhov's view point? The main purpose of this research is to introduce Mikhail Chekhov's theories about different types of gestures, to study and analyze gestures in the paintings of the Qajar era, focusing on the works of Sani–al–Molk and Kamal–al–Molk. In this research, first the concept of Gesture and body have been considered from the Michael Chekhov' point of view. Then, the paintings of the first and second half of Qajar's eras and differences of these two artistic eras have been studied. Research findings show that all types of Gestures that Chekhov mentioned, is quite recognizable in the Qajar's era because the painter and Michael Chekhov both worked on the human nature, psychology and energy. Accordingly, both approaching towards Gesture is mostly psychological and sociological. Chekhov's approach is based on philosophical concepts based on Steiner's theories, as well as archetypal psychological concepts and the collective unconscious. Psychological and emotional aspects play a major role in the formation of Chekhov's psychological gestures. Also, the painter has not been indifferent to the psychological approaches in drawing the figure and gesture of people and also what can be seen first of all in his works are his social and historical approaches, which were formed under the influence of the socio–political conditions of Iran at that time. On the other hand, the people's body and gesture in the paintings are closely related to the political, social and religious atmosphere around them, which has been influential in the design of figures and the content of gestures and is the most important factor in making all gestures, movements, behaviors and physical training. The ruling power has created a certain pattern of these behaviors, movements and gestures according to its own frameworks and has rejected other patterns. So people behave according to a defined and fixed gesture pattern. In many of the paintings of this period, factors such as location (indoor and outdoor environment), gender (female or male) and social class have been influential in the design of the figures. Location, gender, and class are very important factors in interpreting physical behaviors, gestures, and nonverbal communication between different groups during this period.

Keywords: Iranian Art, Qajar Painting, Sani–al–Molk, Kamal–al–Molk, Gesture Reading, Michael Chekhov.