تاریخچهٔ استفاده از ژست در بازیگری

زیباعلی اصفهان‌پور

در این مقاله، با ذکر خلاصه‌ای از اقدامات پیشینیان در جهت استفاده از ژست، سعی در روشن ساختن هرچه بیشتر ماهیت ژست داریم؛ لیکن برای جلوگیری از طولانی شدن مطلب، مبحث ژست در نمایش‌های شرقی را در فرصتی دیگر طرح خواهیم کرد.

در *فرهنگ اصطلاحات تئاتر*، واژهٔ ژست[1] چنین تعریف شده است: «در بازگیری حرکت اندام یا اعضای بدن به عنوان ابزار بیان نمایشی- حرکت و اشارات بازیگر به هنگام سخت گفتن در صحنه»[2]، بنابراین، واضح است که تاریخچهٔ استفاده از ژست، کاملاً منطبق بر تاریخ نمایش و تئاتر است؛ چنانچه از ابتدایی‌ترین نمایش‌هایی که انسان اولیه برای فهماندن حملهٔ حیوانات یا گرسنگی یا... برای همنوعانش اجرا می‌کرده، تا جدیدترین تئاترهای آوانگارد امروزی، همیشه از بدن انسان به عنوان عامل بیانی استفاده شده است.

برای بیان این مطلب برمی‌گردیم به نظریه‌های خواستگاهی تئاتر، که از مهم‌ترین آن‌ها نظریهٔ آیینی تئاتر است. طبق این دیدگاه تئاتر و نمایش از دل آیین و مراسم پدید آمده آن هم، در زمانی که بشر ابتدایی برای نخستین‌بار به علت نیازهایش، رو به آیین آورده است.

انسان ابتدایی، هنگام خشک‌سالی برای جلب رضایت خدای باران، به پای‌کوبی می‌پرداخت، موقع شکار، برای تسخیر روح حیوانات و رضایت‌بخش بودن شکارش، آیین‌های جادوگری را با موسیقی و حرکت اجرا می‌کرد خلاصه، برای هر کاری در زندگی روزانه، آیین و مراسمی جادویی و نمادین داشته است. نظریهٔ آیینی بیان‌کنندهٔ این مطلب؛ است که نمایش از تکمیل و تغییر همین آیین‌های ابتدایی پس از گذشت زمان به وجود آمده است.

بر طبق شواهد موجود، در بعضی آیین‌ها، عنصر حرکات موزون به صورت پانتومیم‌وار دارای شکل خاص خود بودند و با ضرب موسیقی همراه می‌شدند. صدای آوازی هم بدان افزوده می‌شده است. ژست‌هایی که هنگام اعمال آیینی، توسط بومیان جنگل‌های دورافتادهٔ آفریقای کنونی اجرا می‌شوند، در واقع، نمونه‌ای زنده از حرکات و اطوار باستانی انسان‌های اولیه، به هنگام برگزاری مراسم آیینی و اعتقادی به شمار می‌روند.

از نظریه‌های دیگری که در باب شکل‌گیری تئاتر مطرح است، نظریه‌ای است که تئاتر را محصول حرکات ضربی و ژیمناستیک‌مانند، یا تقلید انسان اولیه از حرکات و صدای حیوانات اطرافش می‌داند. در این میان، سخن ارسطو که انسان را برحسب طبیعتش جانوری مقلّد می‌داند- که از تقلید کردن از اشخاص، چیزها و حرکات دیگران و از تماشای تقلید لذت می‌برد- نیز بی‌ارتباط نمی‌باشد. طبق این نظریه، حرکات تقلیدی، به مرور، صیقل‌یافته و تزئین شده‌اند و به حدی رسیده‌اند که حرکات نمایشی از دل آن‌ها به وجود آمده است.

انسان ابتدایی در حرکات و حالات و شکل ظاهری حیوانات مختلف، توجه و دقت فراوان می‌کرده و می‌توانسته با تقلید، ژست، فرم بدنی، و شاید حرکات و شیوهٔ راه رفتن آن‌ها را ـ با کمک خلاقیت خودش در مکان و موقعیت دیگر (مثلاً شکار شدن یا چرخیدن به دور آتش) ـ به نمایش درآورد و مایهٔ سرگرمی و تقویت روحیهٔ شکارگری قبیله‌اش شود.

ویل دورانت در این مورد خاص، هنگام به تصویر کشیدن زندگی یک روز انسان ابتدایی، چنین اظهار می‌دارد: «وقتی که پس از حرکاتی نمایش‌وار و خودانگیخته، افراد قبیله به شکار می‌روند، در پایان روز به دور آتش گرد می‌آیند و «کسی از آن میان به زبان تن و بدن، داستان یار از دست‌رفته و شکار به چنگ آمده را باز می گوید.»[3]

دورانت نظر خودش در مورد شکل‌گیری تئاتر را به دنبال مثالی عینی از کاربرد ژست در مراسم بومیان شمال غربی استرالیا بیان می‌کند: «اعمال‌کنندگان، با حرکات ملایمی، سر خود را به طرف زمین خم می‌کردند و آن را در میان شاخه‌های درختی که در دست داشتند پنهان می‌ساختند، و به این ترتیب، مرگ را مجسم می‌کردند؛ در این هنگام، رئیس دسته اشاره‌ای می‌کرد و همه ناگهان سر برمی‌داشتند و با شدت و حدّت به حرکات موزون و خواندن می‌پرداختند و با این عمل خود، زندگی دوباره را نمایش می‌دادند. به این شکل، یا نظایر آن، هزاران گونه نمایش صامت (پانتومیم) انجام می‌دادند

تا بزرگ‌ترین حوادث قبیله یا کارهای حیات یک فرد را مجسم سازند.»[۴]

در ارتباط با شیوه‌های نمایشی ابتدایی، می‌توان نمایش‌های سنتی و بومی نواحی دورافتاده را مثال زد که هنوز هم به شیوهٔ گذشته، با بهره‌گیری از حرکات روایی، حالتی آیینی و مراسمی دارند. از جمله در تئاتر آفریقا، در میان اهالی منطقهٔ بامبارای کشور مالی نمایش بومی گُته با وجود دارد که ترکیبی است از شیوهٔ حرکات موزون- بر مبنای شکل مارپیچ حلزونی به عنوان نماد گردباد و اندیشهٔ متعالی- به اضافهٔ پانتومیم و اطوار و ژست‌هایی با مضمون کمدی اجتماعی. این شکل نمایش در کشورهای مالی و آفریقای غربی، بسیار مهم و تاثیرگذار بوده است.

در ادامهٔ بحث شکل‌گیری تئاتر، به یونان باستان می‌رسیم که از نظر بسیاری از منتقدان و تاریخ‌شناسان تئاتر، مهد این هنر به حساب می‌آید. یونانیان باستان آیین‌های زیادی جهت حاصل‌خیزی، باروری، قربانی کردن، جشن‌ها و... داشتند که جشنوارهٔ دیونیزوس جزء مهم‌ترین آن‌ها به حساب می‌آمد و بالطبع حرکت و موسیقی جزء جدایی‌ناپذیر این آیین‌ها بوده است.

با به وجود آمدن تراژدی و کامل شدن عناصر تئاتر، و برپایی جشنواره‌های نمایش به مرور این هنر در یونان پایه‌ریزی شد و قوانین خاص خود را گرفت. تماشاخانه‌های آن دوره بسیار بزرگ ساخته می‌شد و از آنجا که تجهیزات و امکانات برای نورپردازی نبود ـ البته نمایش در فضای باز اجرا می‌شد ـ اغلب بازیگران مجبور به بزرگ‌نمایی در حرکات و ژست‌های خود بودند و حتی از ماسک‌های بسیار بزرگ استفاده می‌کردند تا بتوانند حالات چهرهٔ شخصیت‌ها را به تماشاگر نشان دهند.

در تراژدی، اطوار[۵] و حرکت، ساده و متنوع. اما در کمدی، رفتار و گفتار، عوامانه، عجیب و غریب و مسخره‌آمیز بود. بعضی از صاحب‌نظران معتقدند که حرکت در نمایش‌های یونان متمایل به معیاری مرسوم و استاندارد و یا همچون حرکت‌های موزون روایی حاوی اطوارهایی نمادین بود.[۶]

به طور کلی حرکات و فرم‌ها نیز، مانند قطعات هم‌سرایی و آواز، بسیار مورد استفادهٔ بازیگران یونان باستان و تا حد زیادی شیوه‌پردازانه (استیلیزه) بوده است. برطبق تحقیقات تازیخی به نظر می‌رسد که حرکات موزون در اجرای نمایش‌ها، ارتباط نزدیکی با کلمات و گفت‌وگوها داشته است و این ارتباط از طریق یک سلسله اطوارهای نمادین، به نام چیرونومیا[۷] لحظه به لحظه حفظ می‌شده است.

حرکات نمایشی کمدی، ریتم تندتری داشتند و حرکاتشان را از منابع مختلفی الهام می‌گرفتند، از جمله حرکات جانوران، مراسم مذهبی، جشن‌های پیروزی و فعالیت‌ها و آیین‌های متنوع دیگر. حرکات خاص و ژست‌هایی که بازیگران و اجراکنندگان کمدی به کار می‌بردند، عبارت بودند از: ضرب زدن به هنگام حرکات، کوفتن بر بدن، جست و خیز کردن، پشتک و وارو زدن و حتی گاهی کتک‌کاری واقعی بین بازیگران.

گونه‌ای حرکت نمایشی دیگر به نام سیکینیس[۸] هم وجود داشت که با جست و خیزهای تند، حرکات خرکی و پانتومیم توأم بود.

پس از شکل‌گیری امپراطوری رم که یونان زیر سلطهٔ آن قرار گرفت، فرهنگ و هنر یونانیان، به شکلی گسترده بر روی رُمی‌ها تأثیر گذاشت. در اصل رُمی‌ها، هنر و نمایش یونانی را گرفتند و با سلیقه و طبع متلون و سرگرمی‌پسند خود، آمیختند و از آن تفریحی تازه آفریدند. تئاتر رُمی‌ها با سرگرمی‌هایی چون آکروبات، شعبده‌بازی، ورزش، لطیفه‌گویی‌های نمایشی و حتی بازی با جانوران، ترکیب شده بود و ارزش هنری نمایش خالص یونانی را نداشت. شیوهٔ بازیگری دست‌آموز.

نمایش رُمی نیز، به تناسب شکل‌های نمایشی تغییر می‌یافت اما روش، ادامهٔ همان روش یونانی بود و فقط قراردادها تکامل یافته بود. مثلاً در شکل‌های سنتی درام، بازیگران همیشه مرد بودند و از ماسک استفاده می‌کردند و در یک نمایشنامه چندین نقش را به نمایش در می‌آوردند. در تراژدی ریتم بازی‌ها کُند، با وقار و دکلماتوری، و در کمدی، ریتم بازی‌ها تندتر و گفت‌وگوها مکالمه‌ای بود.

از مهم‌ترین عناصر بازیگری رُمی، لزوم استفاده از حرکات و ژست‌های القایی[۹] و پانتومیم بوده که آن هم دارای اطوار مشخص شناخته‌شدهٔ خودش بوده است؛ به طوری که طبق نوشته‌های به دست آمده، مشخص شده است که بازیگران رُمی، تمرینات فنی دامنه‌داری انجام می‌داده‌اند تا برای نقش‌هایشان آماده شوند. در این تمرین‌ها بازیگران به شکل نگه داشتن سر، نحوهٔ قراردادن پا و استفادهٔ مناسب از دست، برای بیان احساس‌ها و موقعیت‌های متفاوت، توجه فراوان کردند.

از طرف دیگر، مربیان فن بیان در رم، اغلب بازیگران را تشویق می‌کردند که سخن گفتن مردم عادی را الگوی خود قرار دهند و در نتیجه ظاهراً حرکات، حالات و آهنگ سخن گفتن معمولی اساس کار قرار می‌گرفت و شکل اغراق‌شده و قراردادی آن به کار می‌رفت.

از آنجا که در نمایش‌های رُمی، گاه تا چهارده‌هزار تماشاگر در یک تئاتر جمع می‌شدند، از این رو بازیگران در

ژست‌ها و حرکات خود اغراق می‌کردند تا حالشان از فاصلهٔ دور قابل تشخیص باشد.

یکی از گونه‌های نمایشی رم باستان پانتومیم رمی بود که آن هم با توجه به قوانین خودش توسط بازیگرانی که دارای زیبایی و نیروی بدنی زیاد بودند، اجرا می‌شد. بازیگر پانتومیم کاملاً متکی به حرکات و حالات خود بود و سعی داشت تا از این طریق شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف را تجسم بخشد و مایهٔ خنده و سرگرمی تماشاگرش باشد.

با ظهور مسیحیت، به مرور فرهنگ و اندیشهٔ اروپایی وارد مسیری متفاوت شد. پس از آنکه کلیسا و مذهب، به قدرت دست یافت شروع کرد به تأثیرگذاری و اعمال قدرت و نظر روی هنر و از جمله تئاتر و نمایش. نمایش‌های کوتاه کمدی، پانتومیم، حرکات موزون و غیره ، هنوز رایج بود اما از طرف کلیسا و مقامات مذهبی تقبیح می‌شد و حتی نمایشگران اجازهٔ حضور در کلیسا را نداشتند. پس نمایش راه دیگری یافت و بدل شد به درام‌های مذهبی که بیان‌کنندهٔ زندگی و مصائب مسیح و مریم مقدس و قدیسان و راهبان بود.

با گذشت زمان، آیین‌های کلیسای مسیحی مفصل‌تر و پر زرق و برق‌تر گشتند و درام، بی‌شک، از دل آیین‌ها سربرآورد. اشیای نمادین و حرکات نمایشی، لباس‌های رسمی کلیسا، محراب‌ها و پانتومیم، توسط کشیشان برای یادآوری حوادث انجیل، مورد استفاده قرار گرفت.

به طور کل درام‌های مذهبی، شیوه‌پردازی (استیلیزه کردن) را با واقع‌گرایی در هم می‌آمیختند. نمایشنامه‌ها، به نثر نوشته شده بود، حرکات تمثیلی و شخصیت‌ها، بیشتر شبیه به تیپ، و صحنه‌پردازی بسیار مختصر بوده است. «غالب شخصیت‌های نمایش تیپ بودند، و تنها حرکت‌های معدودی از آن‌ها انتظار می‌رفت (حرکاتی برای ستایش، شعف، خشم، یا اندوده). نقش‌های جدی در این نمایش‌ها به دقت تعیین و تثبیت شده بودند، اما نقش‌های کمدی، امکان بدیهه‌سازی یا پانتومیم بیشتری داشتند»[10]

در طول قرون وسطی و پس از آن رنسانس، با وجود تغییرات فراوان در ساختار نمایشنامه‌ها و روش اجرای تئاتر- تغییرات در ساختمان تماشاخانه‌ها و دکور و شیوهٔ نورپردازی و لباس و سایر اجزای نمایش- در امر بازیگری پیشرفت چندانی حاصل نشد و همان شیوه‌های قدیمی تکرار می شد.

تا اینکه در ایتالیای سدهٔ شانزده میلادی، نوعی کمدی به نام کمدیا دل آرته[11] مورد توجه قرار گرفت. این نمایش، دو ویژگی مهم دارد؛ یکی شکل بدیهه‌سازی آن و دیگری استفاده از تیپ‌سازی. بازیگران، بر اساس یک موضوع کلی، نمایش را آغاز، و جزئیات حرکت و دیالوگ را بدیهه‌سازی می‌کردند. تعدادی تیپ ثابت وجود داشت که هر کدام دارای خصوصیات ظاهری، فرم بدن، لباس، لهجه و عادات خاص خود بود و هر بازیگری همواره یک نقش را با ویژگی‌های رفتار و گفتار و لباس همان تیپ اجرا می‌کرد.

پرسوناژ آرلکن[12] به عنوان محبوب‌ترین تیپ نوکر، در این نمایش‌ها بود که هر کاری (از حرکات موزون تا آکروبات بازی) برای خوش‌آمد تماشاگر انجام می‌داد. آرلکن اندامی قوسی، شبیه به کمان دارد. باسن او عقب کشیده شده و از جهانی شبیه به بچه است. اما پرسوناژ پیرمرد رفتاری کاملاً برعکس دارد، زیرا در بدن او عضلات تکیده و ضعیف جای عضلات کشیده را گرفته است[13]

لازمهٔ نمایش کمدی، همیشه آن است که بازیگر توجه دقیقی به آهنگ کلام و ژست و حرکاتش داشته باشد تا بتواند تماشاگر را آن طور که می‌خواهد بخنداند. در کمدی، بازیگر نه تنها گفتار و ژست را تند و تیز می‌کند، بلکه منتظر می‌ماند تا خندهٔ تماشاگران برای ادامهٔ نمایش فروکش کند. بازیگران کمدیا دل آرته از همین تکنیک‌های اجرای کمدی بهره می‌بردند و تیپ مخصوص خود را خلق می‌کردند.

در حالی که در ایتالیا کمدیا دل آرته، رواج فراوان داشت در انگلیس مشاهیری چون شکسپیر و بن جانسن شاهکارهای دراماتیکی خلق کردند و تئاتر کلاسیک و نئوکلاسیک را رونق دادند. برخی از محققان شیوهٔ بازیگری این دوران را قراردادی و برخی دیگر: واقعگرا شناخته‌اند.[14]

یکی از موارد مهم و قابل ذکر، در مورد تکنیک بازیگری، فعالیت‌های یوهان ولفانگ فن گوته (۱۷۴۹-۱۸۳۲) شاعر، نویسنده، دانشمند و رهبر کلاسیسم آلمانی در سدهٔ هجده است.

فعالیت‌های وی در زمینهٔ تئاتر، علاوه بر نوشتن چندین نمایشنامه، به سرپرستی تئاتر وایمار و کارگردانی چندین نمایش برمی‌گردد. گوته پس از پذیرفتن مدیریت تئاتر وایمار قواعدی تدوین کرد، و بازیگران گروهش را مجبور به پیروی از این قوانین کرد. این قواعد شامل آموزش تلفظ

صحیح، راه‌هایی برای رفع لهجه‌های محلی، مهار ضرب‌آهنگ و لحن کلام، اصول حرکت در صحنه، گروه‌بندی حرکات، طرز ایستادن و اطوار، و رفتار اجتماعی بود. هدف عمدهٔ این قواعد تعلیم بازیگران برای کسب وقار، شکوه و سادگی بود.[۱۵]

پس از گوته تا اواسط سدهٔ نوزدهم هیچ نظامی برای بازیگری تدوین نشد. سرانجام فرانسوا دلسارت[۱۶] (۱۸۱۱-۱۸۷۱) فرانسوی، اعلام کرد و عملاً نشان داد که قوانین بیان صحنه‌ای قابل کشف‌اند و می‌توان این قوانین را با دقت ریاضی، قاعده‌بندی کرد. دلسارت، بر آن بود که عواطف و تصورات انسانی را تحلیل کند و روشی برای بیان آن‌ها به دست آورد. او تجربیات و رفتار انسان را به سه نوع تقسیم کرد: جسمانی، ذهنی و عاطفی- معنوی و آن‌ها را به ترتیب به عمل، اندیشه، و احساسات ارتباط داد[۱۷]

وی بدن انسان را به بخش‌های اصلی و فرعی تقسیم‌بندی کرد و هر بخش را به یکی از حالات جسمانی و ذهنی و عاطفی- معنوی، مربوط دانست. سرانجام طرح کامل و جامعی به دست آورد که بر اساس آن ثابت می‌کرد که چگونه انسان برای بیان احساسات، آداب و سلوک، و مقصود خود، از پا، دست، بازو، بالاتنه، سر و هر یک از اندام‌هایش استفاده می‌کند.

(یکی از مریدان دلسارت، اساس فرضیه‌های نظام او را چنین خلاصه کرده است: «هر علمی بر اصولی استوار است که حقایق آن علم را مدلل می‌سازد. بنابراین برای آموزش دادن و آموختن علم بازیگری باید۱. قوانین کلی ادارهٔ اندام‌ها و حرکت آن‌ها را به دست آوریم)۲. این قوانین کلی را بر حرکت هر یک از اندام‌ها منطبق کنیم،۳. هر حرکت شکلی دارد و ما باید معنای آن شکل را دریابیم، ۴. و این معنا را به حالات مختلف روحی منتقل کنیم.»[۱۸]

نظامی که دلسارت، پایه‌ریزی کرد، نظامی مرکب از حرکات و اشارات علامت‌گذاری‌شده برای بازگو کردن عواطف خاص بود. اورلی هولتن در کتابش *مقدمه‌ای بر تئاتر آینهٔ طبیعت* چنین می‌نویسد: «شاید حالات و حرکات خاصی که مورد تأکید دلسارت بود، مثلاً «در هم پیچیدن دو دست به علامت التماس و تضرع»، دیگر مبتذل شده باشد، ولی این مضمون که بین عواطف ما و شیوهٔ حرکت و اشارات ما پیوندی آلی وجود دارد و نیز این عقیده که الگویی مقرر برای حرکت جنبش هست که در محدودهٔ یک فرهنگ خاص، حالات عاطفی را القا می‌کنند، معتبر و به قوت خود باقی است.»[۱۹] وی سپس به عنوان مثال تفاوت حرکات یک امریکایی و یک ژاپنی را هنگام تعجب و گیجی، بیان می‌کند که امریکایی در این مورد سر خود را می‌خاراند یا تکان می‌دهد ولی ژاپنی هوا را از وسط دندان‌ها می‌مکد.

اگر چه نظام پیشنهادی دلسارت، به تدریج بسیار مکانیکی شده، اما به عنوان اولین تلاش‌ها در جهت تعلیم بازیگری حائز اهمیت بالایی است و حتی در اواخر سدهٔ نوزده و اوایل سدهٔ بیست در اروپا و امریکا، جزء رایج‌ترین روش‌ها برای پرورش بازیگر شناخته می‌شد.

با ظهور سینما، و صنعت فیلم سازی، بازیگری حالت و شأن دیگری گرفت. نکتهٔ قابل ذکر برای ما حضور بازیگر شاخصی چون چارلی چاپلین است که استفادهٔ کامل و جالبی از ژست در ساخت شخصیت خود در فیلم‌های صامت آن دوره برده است. به زعم چاپلین، در صورتی که ژست‌ها اجرای نافذ در یک اثر نمایشی باشند- حتی گفتاری که حالت‌ها را مورد بیشترین تأثیر قرار می‌دهند- نیز می‌بایست حذف شوند.[۲۰]

ژاک لوکوک با تعبیری جالب ژست اصلی و کلی چاپلین را تعریف می‌کند: «چاپلین در قسمت تحتانی بدن باز و در بخش فوقانی آن بسته است تأکید آن بر پاهای بزرگ از یک سو و کت و جلیقهٔ چسبیده به بدن از سوی دیگر است. این وضعیت بدنی متناقض، بیانگر کشمکش دائمی ترحم (گشایش بدن) و ترس (جمع شدن بدن) می‌گردد.»

در فیلم‌های چاپلین «حتی حرکاتی که موقعیت مکانی بازیگران و فواصل میان آن‌ها را تغییر می‌دهد نیز، می‌تواند بیشترین کارکرد را در حالات و ژست‌های ایشان ایفا کند کما اینکه قدم‌زدن‌های منحصر به فرد و شناخته‌شدهٔ چاپلین هم در همه حال، باز تابندهٔ تغییراتی است که در وضعیت فکری و حالت ذهنی وی روی می دهد.»[۲۲] از این جهت چاپلین با حرکات و ژست‌های خود توانسته جای خالی گفتار و صوت را در فیلم‌هایش پر کند و حتی ضرورت وجود آن را از بین ببرد.

به طور کلی سدهٔ بیست، زمان رشد و ترقی تئاتر بود و سبک‌ها و نظریه‌ها یکی پس از دیگری بر غنای تئاتر معاصر افزود. کارگردانان آوانگارد، هر یک بهره‌گرفته از نظریات و تحقیقات علمی و فلسفی، بابی جدید به نمایش باز کردند. استفاده از ژست و اطوار و توجه خاص به حرکات القایی، در مرکز توجه بسیاری از این معاصران، چون میرهولد، آرتو، گروتفسکی، برشت، میخائیل چخوف و... قرار دارد که آن نیز محتاج فرصتی جداگانه است.

پی‌نوشت:

gesture i.

۲) همایون نوراحمد، *فرهنگ اصطلاحات*، نقطه، ۱۳۸۱، ص۸۹

۳) عباس شادروان، *تاریخ تئاتر به روایت ویل دورانت*، علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۹، ص۱

۴) همان منبع، ص۲

5. Mimetic dance

۶) اسکار براکت، *تاریخ تئاتر جهان*، هوشنگ آزادی‌ور، مروارید، ۱۳۸۰،جلد اول، ص ۸۱

7. Cheironomia

8. Sikinnis

9. Erpressive gestures

۱۰) تاریخ تئاتر جهان، جلد ۱، ص ۲۴۰

Commdia dell,art 11.

12. Arlequin

۱۳) ژاک لوکوک (ژست‌های زندگی)، محمدرضا خاکی، فصلنامه *تئاتر*، شماره ۱، بهار ۱۳۸۴، ص۲۰

۱۴)تاریخ تئاتر جهان، جلد ۱، ص ۳۶۹

۱۵) تاریخ تئاتر جهان، جلد ۲، ص ۲۶۴

16)Francois delsarte

۱۷) همان منبع، ص ۴۲۲

۱۸) همان منبع، ص ۵۱۱

۱۹) اورلی هولتن، *مقدمه‌ای بر تئاتر آینه طبیعت*، محبوبه مهاجر، سروش، چاپ سوم، ۱۳۸۴، ص ۵۸

۲۰) جان موکارفسکی (کالبدشکافی ژست و تشریح حالت در آثار چارلی چاپلین)، یونس حیدری، ویژه‌نامه پانزدهمین جشنواره تئاتر استانی فجر، بوشهر، آذر ۱۳۸۲، ص۸

۲۱) (ژست‌های زندگی)، فصلنامه *تئاتر*، شماره ۱، ص۲۰

۲۲) (کالبدشکافی ژست و تشریح حالت در آثار چارلی چاپلین)، ص۸