دانشگاه لرستان

Issn online: 2980-8944
New researches in Islamic humanities studies
http://www.api.lu.ac.ir

Transcendence of the actor's body in the process of corporeal thinking; An interdisciplinary study of art and philosophy

Amir Amiri (Mehryad)[1]*

*1 Corresponding Author, PhD in art research from Tehran University of Art, Tehran, Iran. Email: belakaf@yahoo.com

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

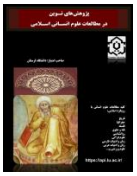
Article History:
Received
June 06, 2022
Accepted
September 30, 2022

Keywords:
Actor's body, transcendence, Kant, thinking body, transcendental consciousness.

ABSTRACT

For the first time, Kant proposes the senses as key and central gates for authentic knowledge in the world of reason-based philosophizing and mentions a kind of transcendental knowledge. On the other hand, the actor's body has always had a knowledge-creating and inquisitive presence on the stage or the cinema screen. This article tries to examine the transcendental aspects of the body in the thought of Kant and some thinkers after him with the approach of Heidegger's fundamental question, and through this, to the bodily thinking process of the actor in the world. to pay attention to drama in the light of some philosophical and acting thoughts; Ideas such as Hegel's self-awareness, Brentano's intentionality, Husserl's intuition, as well as the actor's transcendence from Grotevsky's point of view. Therefore, in this article, while presenting parts of the body-centered views after Kant to Heidegger, an attempt has been made to examine the quality of the presence and meaningfulness of the actor's body in these views.

سال اول، شماره اول (پیاپی ۱)، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۱۳۷-۱۵۳



شاپای الکترونیکی: ۸۹۴۴-۲۹۸۰

پژوهش های نوین در مطالعات علوم انسانی اسلامی

http://www.api.lu.ac.ir

دانشگاه لرستان

مقاله پژوهشی

استعلای بدن بازیگر در فرایند اندیشه‌ورزی بدن‌مندانه؛ مطالعه‌ی میان‌رشته‌ایِ هنر و فلسفه

امیر امیری (مهریاد)[۱]

[۱*] دکترای پژوهش هنر،دانشکده هنر تهران، تهران، ایران. belakaf@yahoo.com

چکیده

کانت برای نخستین‌بار حسیات‌را به‌عنوان دروازه‌هایی کلیدی و محوری برای شناخت معتبر در دنیای عقل‌بنیاد فلسفیدن مطرح می‌کند و از گونه‌ای شناخت استعلایی نام می‌برد. از سوی دیگر بدن بازیگر همواره بر صحنه‌ی نمایش یا پرده‌ی سینما حضوری معرفت‌آفرین و استعلاگون داشته است. این‌مقاله می‌کوشد جنبه‌های استعلایی بدن در اندیشه‌ی کانت و برخی اندیشمندان پس از او را با رویکرد پرسش بنیادی هایدگر بررسی کند و از این‌رهگذر به‌فرایند اندیشه‌ورزی بدن‌مندانه‌ی بازیگر در جهان دراماتیک در پرتو برخی اندیشه‌های فلسفی و بازیگری توجه کند؛ اندیشه‌هایی همچون خودآگاهیِ هگل، قصدیتِ برنتانو، شهودِ هوسرل، و نیز اندیشه‌ی استعلای بازیگر از منظر گروتفسکی. از این‌رو در این‌مقاله ضمن پیش کشیدن فرازهایی از نگره‌های بدن‌محور پس از کانت تا هایدگر، کوشش شده کیفیت حضور و معنابخشی بدن بازیگر در این‌نگره‌ها بررسی شود.

اطلاعات مقاله

دریافت مقاله:
۱۴۰۱/۰۲/۰۸

پذیرش نهایی:
۱۴۰۱/۰۶/۱۲

واژگان کلیدی:
بدن بازیگر، استعلا، کانت، بدن‌اندیشی، آگاهی استعلایی.

۱ - مقدمه

بدن بازیگر در آغاز و پیش از هرچیز، دلالت‌گرِ وجودِ یک‌انسان است و نه هیچ‌وجود دیگر. اما این‌انسان -که بدن بارزترین تجسم اوست- کیست یا چیست؟ امروزه می‌دانیم پاسخ به «چیستی یا کیستی انسان[۱]» که «بدن»اش دلالت هستی اوست، چندان پاسخ کوتاه و سرراستی نیست. بااین‌وجود در گذشته پاسخ‌گویان به«پرسش چیستی‌وکیستی انسان»، مدعی پاسخ‌های کوتاه و سرراست بودند و نزد عموم مردم، این‌پاسخ‌گویان‌را «عالِم» خطاب می‌کردند. این‌عالِم تا چند قرن پیش یا «عالِم دینی» بود که همه چیزدانِ روحش بود یا «طبیب تن» بود که او هم برای همه‌ی دردهای تن پاسخی داشت. در دوران پس از رنسانس، شناخت انسان از هستی، معقول‌تر و مستندتر شد؛ از این‌رو پُرسندگان پرسش «کیستی‌وچیستی انسان» دیگر پاسخ‌های کلی‌را کافی‌وقانع‌کننده نیافتند. در نتیجه پاسخ‌گویان به«پرسش کیستی‌وچیستی انسان»، چون متوجه‌ی بزرگی و گستردگی پاسخ‌ها شدند، تصمیم گرفتند این«پرسش بزرگ»را به«مجموعه‌ای از پرسش‌های کوچک» بخش‌بندی کنند و سپس بکوشند برای پاسخ به هر «بخش کوچک» از پرسش بزرگ، یک‌پاسخ‌گو را مامور کنند. برای این‌منظور آن‌ها به‌سراغ «نیازهای انسان» رفتند و برای هر نیازش علمی ساختند؛ علومی‌که ذیلِ «سه شاخه‌ی اصلی» قرار می‌گرفتند: «علوم انسانی»، «علوم تجربی» و البته «فلسفه» (ن.ک به: هایدگر، ۱۳۸۸:۹۰-۵۷). کمی بعد ماموران پاسخ‌گو به «پرسش کیستی‌وچیستی انسان» چنان پرشمار شدند که پاسخ‌ها دیگر نه‌کارگر بودند و نه‌چاره‌گر! در میانه‌ی این«انبار کاهِ پرسش‌ها»ی گوناگون، «یک‌پرسش بسیار ویژه» گم شده بود، پرسشی اساسی که نه‌تنها گم شده بود بلکه گم‌شدنش هم فراموش شده بود [۲].

اگر زردشت، بودا، نویسنده‌ی گیل‌گمش و کاهنان مصری و حکیمان پیشاسقراطی‌را نخستین نویسندگان «پاسخ مکتوب» به «پرسش چیستی‌وکیستی انسان» بدانیم، می‌توانیم بگوییم با تخصصی شدن فزاینده‌ی علوم در دوران پس از رنسانس و به‌خصوص در آغاز عصر روشنگری، در «پرسش از ماهیت انسان» پس از چند هزاره بار دیگر «یک‌بن‌بست ادراکی و شناختی» شکل گرفت. بن‌بستی‌که یک‌پرسش‌گر شکاک و رُک‌گو به‌نام «دیوید هیوم[۳]» با صراحت و لحن‌نیش‌دارِ انگلیسی‌اش روی آن انگشت‌نهاد. او نشان داد علت سستی، ویرانی و فروریختن کاخ‌های باشکوهی که معماران و «ماموران گوناگون پاسخ‌گویی به‌پرسش ماهیت انسان» می‌سازند تا «سرپناهِ امنِ پرسش‌گری انسان» باشد، «قطعه زمینی» است که کاخ بر روی آن ساخته می‌شود، این‌زمین روی یک‌گُسل زلزله‌خیزِ دو وجهی قرار دارد؛ «گسل زلزله‌خیز علوم تجربی و عقلِ خودبنیاد!» و البته برای بسیاری ارزیابان پاسخ‌ها «این‌گُسل» یک‌بُن‌بست بود.

با این‌وجود آلمانی‌زبان‌ها به«تبارشناسی این‌بن‌بستِ شناختی» پرداختند آن‌ها با نوعی شمِ مساحی و زمین‌شناختی پس از یک ونیم قرن از کانت تا هایدگر [۴] زمینی یکسر تازه یافتند تا بتوانند بر روی آن ساختمانی بسازند، هرچند این‌ساختمان یک‌کاخ باشکوه

---

[۱] در این‌مقاله استفاده از علامت نگارشی «» (گیومه) برای برخی عبارت‌ها و جملات‌که در انتهای آن‌ها منبعی ذکر نشده است، صرفاً یک‌تاکید ویرایشی برای توجه بیشتر مخاطب به‌چنین عبارات و جملاتی ضمن خوانش است و جزو اسلوب نگارشی نویسنده‌ی مقاله محسوب می‌شود (ویراستار).

[۲] از عصر رنسانس تا امروز، علوم به‌سمت تخصصی شدن پیش رفتند، هر علمی یک‌متخصص پیدا کرد که آن‌متخصص به‌بخشی از نیازهای انسان پاسخ می‌دهد: برای مثال در زیرمجموعه‌ی علوم انسانی، روان‌شناس به‌نیازهای روانی، جامعه‌شناس به‌نیازهای جامعه‌شناختی، اقتصاددان به‌نیازهای اقتصادی، جغرافیادان به نیازهای جغرافیایی، مورخ به‌نیازهای تاریخی، حقوق‌دان و وکیل به‌نیازهای حقوقی پاسخ می‌دهند. در زمینه‌ی علوم‌هم زیرمجموعه‌هایی تخصصی پیدا شد و در هر زیر مجموعه چندین تخصص شکل گرفت که برای هر تخصص یک‌متخصص به‌پاسخ‌گویی و چاره‌گری می‌پردازد؛ مثلاً در زیرمجموعه‌ی پزشکی، پزشک قلب به‌قلب، پزشک داخلی به‌گوارش، دندانپزشک به‌دندان، چشم‌پزشک به‌چشم می‌پردازد و غیره ...این‌تخصصی‌شدن امروزه‌هم همچنان ادامه دارد و به‌نظر می‌رسد با توجه به‌پیچیده‌تر شدنِ روزبه‌روزِ شکلِ زندگی و طرح پرسش‌ها و نیازهای تازه برای انسان قرار نیست روزی به‌نقطه‌ای پایانی برسد.

[3] David Hume

[۴] از زمان انتشار کتاب نقد خرد ناب در سال ۱۷۸۱ تا انتشار کتاب هستی و زمان در سال ۱۹۲۷.

نبود با این‌وجود می‌توانست «کلبه‌ای امن» و حتی «یک‌کاروان[۵]» باشد. خانه‌ای که شکل آن بستگی به‌ساکنش داشت و برای هر صاحب‌خانه‌ای به‌شکلی هماهنگ با با شیوه‌ی زندگی‌اش در می‌آمد و چنین بود که پرسش گم‌شده و فراموش شده «همچون سوزنی از میان انبار کاه پرسش‌های گونه‌گون» بار دیگر بیرون کشیده شد. این‌پرسش، «پرسش در باب هستی صاحب‌خانه» بود[۶].

درباب «چیستی‌وکیستیِ بازیگر» و بازیگری‌هم البته بستری تاریخی و تاریخچه‌ای وجود دارد که می‌توان آغاز رسمی آن‌را به تسپیس[۷] بازیگر و نویسنده‌ی یونانی در قرن ششم پیش از میلاد رساند که در سال ۵۳٤ ق.م برنده‌ی مسابقه‌ی تراژدی در نخستین جشنواره‌ی دیونیزوس شده است[۸] (براکت، ۱۳۸۰:۶۰). قرار نیست برای بررسی «پرسش از ماهیت و چیستی و کیستی بازیگری و بازیگر» مسیر فلسفیِ «انسان کیست»را به‌شکلی تطبیقی دنبال کنیم، بلکه مقصود از این‌مقایسه تنها رسیدن به‌این‌پاسخ است که ما همچون سایر زمینه‌های علمی و پژوهشی درباره‌ی انسان، درباره‌ی بازیگر هم «نیاز به‌طرح پرسشی تازه داریم!» پرسش درباب بازیگر هم البته همواره یک‌پرسش دووجهی بوده است، گروهی متاثر از سنت‌های سخنوری و تئاتر کلاسیک، بازیگری‌را مجموعه ای از مهارت‌های بدنی، شامل «توانایی‌های منحصربه‌فرد صوتی و ژست‌های بدنی» می‌دانستند و بر این‌مبنا می‌توان بازیگر را با «یک‌بندباز در سیرک» مقایسه کرد و گروهی‌هم که متوجه توخالی بودن ژست‌های غیرطبیعی و تصنعی‌بودن صداهای صرفاً آهنگین و خطیب‌وارگی متظاهرانه‌ی چنین‌شکلی از بازیگری شده بودند، با رویگردانی از این‌شیوه، بازیگری‌را یکسر به‌ذهن و احساسات بازیگر منحصر کردند، از جمله کسانی‌که در مکتب «متداگتینگ»[۹] فعالیت می‌گردند و با درپیش‌گرفتن رویکردی روانشناختی روی حالات ذهنی و احساس درونی بازیگر تاکید کردند (ر.ک به: استراسبرگ، ۱۳۹٤:۲۲۲). در اینجا هم البته اگرچه بدن بازیگر، زمینه ی پرسش قرار گرفته است، با این‌وجود قرار نیست همچون بسیاری از مباحث تکنیکال آموزش بازیگری، بازیگری را به دو بخش «بدن» و «روان»ِ بازیگر تقسیم کنیم و سپس کار خود را در این‌مقاله به‌مجموعه‌ای از مهارت‌های بدنی محدود کنیم؛ چرا که بازیگری یک کلیت است و هرگونه تقسیم‌بندی و تجزیه‌ی مکانیکی آن البته اشتباهی روش‌شناختی خواهد بود. بنابراین دیدگاه‌کل نگرانه‌مان نسبت به‌بازیگری‌را حفظ خواهیم کرد و البته در اینجا ابتدا پرسش‌مان، درباره‌ی بازیگری‌را بازنگری می‌کنیم.

لزوم بازنگری در طرح پرسش بازیگری به‌سه علت ضروری است: نخست شکل‌گیری «پاره‌ای معرفت‌های تازه» در باره‌ی چیستی انسان، سپس «تغییر برخی پارادیم‌های شناختی» درباره‌ی چیستی انسان و البته مهم‌تر از دو علت قبلی، به‌وجود آمدن رخدادهایی در باب «پرسش از کیستی وچیستی انسان» است. چرا که گذشته از اینکه هر بازیگر خودش یک‌وجود انسانی است، حرفه‌اش‌هم ایجاب می‌کند که در نقش این‌وجود انسانی یک‌زندگی‌را تجربه کند و برای این‌منظور او بدنش‌را در اختیار دارد. این-«معرفت‌های تازه» و «تغییرات پارادیمی» به‌بازیگر گوشزد می‌کند که بدن او هم البته «دیگر کارکردی ابزاری ندارد» بلکه قرار است در بستر واقعیتی تازه‌که می‌توان آن‌را یک«رخداد[۱۰]» نامید، خودش نماینده‌ی «یک‌وجود زنده‌ی تاریخیِ ویژه[۱۱]» یعنی یک‌شخصیت انسانی منحصربه‌فرد باشد.

---

[۵] خودروی کاروان یا R.V (سرنام دو واژه‌ی Recreational Vehicle) دارای امکانات گوناگونی اسکان همچون خانه‌ای متحرک برای سرنشینان است؛ امکاناتی همچون، تختخواب، مبلمان، توالت و آشپزخانه!

[۶] آهنربایی که این‌سوزن‌را بیرون کشید، نه«تَفَلسُف» (فلسفه‌ورزی و دید متافیزیکی) بلکه «تفکر» بود. چراکه آهنربای تفکر برخلاف سنگ بی‌میدان فلسفه‌ی متافیزیک-محور، سنگی مغناطیسی بود که با آفرینش یک‌میدان انگیزاننده‌ی آهن‌ها (هستی‌ها)، با سوزن آهنی (هستی انسانی) نسبتی داشت و البته دانه‌های کاه (برداشت‌های متعدد علوم از چیستی انسان)، راهی به‌این‌میدان نداشتند.

[7] Thespis

[۸] طبیعتاً می‌توان فرض کرد پیش از این«نخستین‌دوره‌ی جشنواره‌ی دیونیزوس» در سال ۵۳٤ ق.م هم باید اجرا و بازیگری سابقه داشته باشد چرا که در این‌جشنواره تسپیس در رقابت با «دیگران» برنده شده است.

[9] Method Acting

[۱۰] تعبیر «رخداد» ترجمه‌ی اصطلاح Ereignis از هایدگر است که گاهی از آن به‌عنوان «رخدادِ از آنِ خود کننده» نیز یاد می‌شود. در تفکر هایدگر رخداد با پنج واژه‌ی متفاوت بیان می‌شود؛ متداول‌ترین و معروف‌ترین واژه، آرایگنیس (Ereignis) است. دیگر واژگان عبارتند از Begebenheit به‌معنای رویداد دم دستی‌ومعمولی ،

در اینجا علت سوم برای بازیگر اهمیت می‌یابد؛ اینکه این‌شخصیت انسانی منحصربه‌فرد که قرار است او در نقش‌اش ظاهر شود و زندگی کند، کیست. یا به‌بیان فلسفی این‌هستنده‌ای‌که او قرار است به‌عنوان یک‌هستنده، هستی‌او را هستی ببخشد کیست؟ (البته که پرسش از «هستنده»، از پرسش از «هستی او» جدا نیست!) بازیگر هم از آنجا که یک‌وجه انسانی در کارش دارد در باب «پرسش از چیستی‌وکیستی‌اش» هم البته با تنوعی از پرسش‌ها روبه‌رو بوده است. هم‌از این‌روست که بدن بازیگر بهانه‌ای وجود شناختی به‌دست می‌دهد تا به‌شکلی استعلایی[۱۲] و فرارونده آن‌را به‌پرسش گرفت و در این‌مسیر کوشید گاه به پاسخ‌هایی‌هم دست یافت. هرچند آرمان و آماج اصلی و بنیادین، پرسش‌گری و البته «پرسش‌گری بنیادین» در این‌باره است. و سپس یافتن پاسخی عالمانه و پژوهش‌گرانه امکان‌پذیر خواهد بود؛ پاسخی از لابه‌لای اوراق کتاب‌ها، فیلم‌ها، اجراها و «خودِ زندگی» همچون «یک پاسخ‌گوی زنده و حاضر!»

۲- بدن بازیگر همچون امر استعلایی

اگرچه اطلاعاتی همچون زندگی‌نامه و گذشته‌ی شخصیتِ دراماتیک، پیش از اجرای بازیگر در متن نمایشی وجود دارد با این-وجود، بدن بازیگر در هر فیلم (و هر صحنه‌ی نمایش) مهم‌ترین و بنیادی‌ترین آشکارکننده‌ی حس‌وحال شخصیت است. ترکیب «اطلاعات متن نمایشی» و «حس‌وحال بازیگر» در ذهن تماشاگر، گونه‌ای «درهم‌کنش فکری و انگیختار روانی» شکل می‌دهد، این‌فرایند نوعی فرارونده‌گی و استعلا نزد تماشاگر است. از سوی دیگر در هر لحظه از زندگیِ یک‌انسان، به‌محض احساس‌کردن یک‌پدیده‌ی خارجی توسط احساسات پنج‌گانه «در ذهن، یک‌پویاییِ فکری رخ می‌دهد!» همین«پویایی فکری در اثر ترغیب احساسات»، کانت‌را به‌بازاندیشی مفهوم تفکر و فلسفیدن واداشت. او در نظام فکری و فلسفی نُوینش چنین‌فرایندی‌را در پرتو «امر استعلایی» توصیف کرد و ممکن دانست. به‌این‌ترتیب در تفکر کانت «امر استعلایی» مفهومی است که از «امر حسی» شروع می-

---

Vorgang به‌معنای رویدادِ دگرگونی و فراشد، Geschehnis به‌معنای واقعه‌ای بنیادین در سطح هستی، و Vorkommnis به‌معنای واقعه‌ای مربوط به یک‌شخص خاص. (قسامی و اصغری؛ ۱۵:۱۳۹۶). از این‌رو اصطلاح رخداد با معنا و اصطلاح آرایگنیس در این‌کتاب مورد نظر است که هایدگر در تقابل با استادش هوسرل آن‌را برای تجربه-ی زیسته‌ی خاص انسانی به‌کار برد زیرا هوسرل می‌خواست تجربه‌ی زیسته‌ی انسانی‌را به مثابه یک‌پدیدار در قالب یک‌نظریه چارچوب‌بندی کند در حالی‌که هایدگر تئوریزه کردن تجربه‌ی زیسته‌ی انسانی‌را «ستاندن روح زندگی» می‌دانست. هایدگر به‌این‌منظور رخداد را به‌مثابه رویدادی خاص و متعلق به‌شخص دانست که در صورت تئوریزه شدن به یک‌رویداد دم دستی‌ومعمولی (یا Vorgang) تبدیل خواهد شد (همان، ۱۷-۱۸). بازیگر نیز هنگام کار بر روی یک‌نقش لازم است فراتر از تکنیک شخصیت-پردازی حرکت کند و ضمن روند هنری‌اش در پی آفرینش «رخدادِ» خاص و از آنِ خود کننده‌ی شخصیتش در دنیای دراماتیک باشد.

[۱۱] هایدگر از چنین‌انسانی با اصطلاح «دازاین» (Dasein) یاد می‌کند. از نظر واژگانی، دازاین در زبان آلمانی دارای چندین معناست که هایدگر با انتخاب این‌اصطلاح از هر یک از این‌معانی چندگانه به‌نحوی سود می‌برد. در قرن هفدهم اصطلاح دازاین به‌معنای «حضور» و در قرن هجدهم «وجود» به‌کار رفته و در شعر برخی شاعران آلمانی به‌معنای «زندگی» نیز استفاده شده است. واژه‌ی دازاین خود از دو بخش تشکیل شده است. بخش اول؛ دا (Da) به‌معنای «این‌جا»(Here)، «آن‌جا»(There)، «در این-زمان» (at this time)، «در آن‌زمان» (at that time)و و بخش دوم؛ زاین (Sein) به‌معنای «هستی» (Bing) است. بنابراین برخی مترجمان این‌اصطلاح‌را به‌معنای «حضور حاضر»، «آن‌جا بودی»، «آن‌جا هستی» (To be There) ترجمه کرده‌اند. هایدگر این‌واژه‌را تنها درباره‌ی انسان به‌کار برده است؛ شاید به‌این‌دلیل که در میان تمام موجودات این تنها انسان است که همزمان هم در اینجاست و هم در آن‌جا و هم در این‌زمان (یعنی زمان حال) است هم در زمان دیگر (چه‌گذشته، چه‌آینده از طریق یاد کردن و اندیشیدن) (هایدگر؛ پانوشت مترجم؛ ۷۴:۱۳۸۸). همچنین دازاین به‌معانی «در دسترس بودن» (Available) و «وجود داشتن» (To Exist) نیز ترجمه شده است (Inwood, 1999:42 و نیز نجفی افرا، ۴۴:۱۳۹۴).

[۱۲] در فرهنگ وبستر، واژه‌ی استعلایی (Transcendental) با «فراطبیعی» و «فراسوی ادراک»، «فراسوی تجربه‌ی عادی و روزمره»، و نیز «تجربه‌ای حاصل پردازش یک-ذهن» برابرگذاری شده است (www.mwrriam-webster.com). در کنار واژه‌ی استعلایی یا به‌جای آن گاه واژه‌ی «فرارونده» (با معنی تحت‌الفظی فراتر رفتن از یک-پدیده) نیز به‌کار می‌رود که اشاره به‌کارکرد این‌واژه در نگرش فلسفی دارد. همچنین درباره‌ی معانی واژه‌ی «استعلا» در زبان فارسی دهخدا آورده است: در فرهنگ منتهی-الارب صفی‌پوری شیرازی به‌معنای «بلند گردیدن روز» است. در فرهنگ تاج المصادر بیهقی به‌معنای «بلندی و بزرگوار شدن» آمده و نیز در کلیله‌ودمنه‌ی نصرالله منشی به‌معنای «تسلط بر کسی و چیره شدن» به‌کار رفته و نیز در علم نجوم سنتی به‌معنای «در اوج بودن و قوی‌تر و برتر بودن» استفاده شده است. همچنین معانی «برآمدن بر چیزی»، «تفوق» و «برتری» نیز از معانی استعلا می‌باشد (https://www.vajehyab.com/dehkhoda/).

شود[۱۳](کانت، ۱۳۹٤: ٦۰). بنابراین اگر بازیگر بتواند امر استعلایی‌را از دیدگاه فلسفی دریابد، می‌تواند در مسیری رو به‌عقب، این-مفهوم‌را همچون بن‌مایه‌ای الهام‌بخش به‌واسطه‌ی بدنش به‌امر حسی برگرداند. این‌موضوع از آنجا اهمیت پیدا می‌کند که بازیگر در هر اجرا نه با یک‌زندگی عملی، بلکه با یک‌متن دراماتیک روبه‌رو است؛ متنی‌که به‌جز اطلاعات زندگی‌نامه‌ای، سرشار از مفاهیم و بن‌مایه‌ها است. مفاهیمی‌که بسیاری از آن‌ها از نظر فلسفی استعلایی هستند و از همین‌رو لازم است برای بازیگر این‌مفاهیم و نیز «مفهوم استعلایی» واکاوی و تحلیل شود. چنانچه بازیگر مفاهیم استعلایی هر متن دراماتیک‌را دریابد، آنگاه «در برگردان حسی مفاهیم با بدنش» از ابهام، کلیشه، تکراری‌بودن و بسیاری دیگر از اجراهای نه‌چندان اندیشه‌برانگیز و غیراستعلایی پرهیز خواهد کرد؛ این‌امر برای بازیگر البته یک‌رویکرد جاه‌طلبانه به‌فلسفه و یک‌چشمداشت الهام‌برانگیزانه از آن است؛ اگرچه در ادامه خواهیم دانست نگاه بازیگر قرار نیست نسبت به‌فلسفه یک‌نگاه ابزاری و ابژکتیو باشد و اگرچه ما در بدو امر از کیفیت ذهن و سوبژکتیویسم سخن خواهیم گفت؛ با این‌وجود اصیل‌ترین هدف و والاترین تَمَطُع بازیگر از پرسه‌زدن در بیشه‌زار اندیشه‌های فلسفی، کشف، فهم و شناخت پدیدارشناسانه‌ی بدنش به‌منزله‌ی «خویشتن بازیافته‌اش» خواهد بود.

اصطلاح فلسفی «استعلا» کلیدی ارزشمند برای «فهمِ هستی‌شناختیِ بدنِ بازیگر» است. «بدن بازیگر» که به‌شکل معمول «ابزارِ کارِ بازیگر» فرض می‌شود، در پرتو فهم «امر استعلایی» توسط بازیگر، فراتر از «یک‌ابزارِ صرف» خواهد رفت. همچنین فهم ساختارمند «امر استعلایی» در چهارچوب خاص ذهن یک‌موجود به‌نام انسان منجر به‌ایجاد «منطق استعلایی» خواهد شد[۱٤]. هر مفهوم «امر استعلایی» و «منطق استعلایی» در سایه‌ی بینش ظریف امانوئل کانت بود که امروزه برای شناخت بهتر هر ادراکی از جهانِ پیرامون مددگرند. اما کانت چگونه به امر استعلایی رسید؟! کانت در ابتدای کارش این‌پرسش‌را مطرح کرد که «شناخت درست و کامل چگونه ممکن است؟» در پی پاسخ به‌این‌پرسش او خود را با دوگونه شناخت روبه‌رو دید؛ یکی «شناخت حسی» و دیگر «شناخت عقلانی»؛ به‌این‌معنا که پایه‌ی شناخت‌های ما آدمیان یا برمبنای تجارب و احساسات پنج‌گانه‌ی‌مان است و یا شناخت‌های ما کاملاً بر عقل تکیه دارند و کوچک‌ترین ارتباطی با شناخت‌های حسی ندارند. نمونه‌ی رایج شناخت‌های عقلانی،

---

[۱۳] بدن بازیگر به‌عنوان عینی‌ترین نشانه‌ی انسان اندیشمند، همواره نسبت به‌اندیشه، «وجودی دست دوم و در سایه »به‌شمار آمده است. در دو قرن اخیر فیلسوفان به‌عنوان تحلیل‌گران اندیشه‌ی انسانی، به‌بازشناسی بدن انسانی به‌عنوان جزء جدایی‌ناپذیر اندیشه پرداخته‌اند. نگارنده آغاز این‌رویکرد را در اندیشه‌ی کانت عیان‌تر از دیگر فیلسوفان می‌داند و به‌خصوص آغاز چنین‌امری‌را در اعتباردادن کانت به«امور حِسانی» می‌شود یافت؛ از این‌منظر «حس» سرچشمه‌ی «شناخت پدیدار»های جهان خارج از ذهن است. (فیلسوفان بعد از کانت با پی‌گیری این‌سنتِ فکری، «روش پدیدارشناسی»را برای فهم استعلایی جهان پایه‌گذاری کردند.) به‌این‌ترتیب کانت راهی می‌گشاید که با استفاده از «امر استعلایی» و درچارچوب «منطق استعلایی» امور حسی‌را به‌اموری معتبر در عرصه‌ی عقل و فلسفه بدل می‌کند. پس از او رویکردهای پدیدارشناختی در فلسفه نقش «تجربه»، «ادراک» و «بدن انسانی»را در اندیشه‌ورزی روشن‌تر می‌کنند و برای نمونه هوسرل در کتاب معروفش، «ایده‌هایی مربوط به پدیدارشناسی ناب و فلسفه‌ی پدیدارشناسی» نشان می‌دهد این‌دو یعنی «بدن» و «اندیشگری» از هم جدایی‌ناپذیر و عین هم‌اند، او در فرازی از همین‌کتاب با عنوان «اهمیت بدن به‌عنوان جان-مایه‌ی جسمانیت‌های برتر» می‌نویسد: «آگاهیِ کلیِ یک‌انسان -به‌معنای معینی- با استفاده از بسترِ ماده‌گون خود، به‌بدن متصل است» (Husserl, 2000:160). نگارنده از این‌رهگذر مفهوم «بدن‌اندیشی» (اندیشیدن با بدن) را برای بازیگری -که با چنین رویکردی روند اندیشه‌را دنبال می‌کند و از آن آگاه می‌شود- موجه می‌داند.

[۱٤] از زمان ارسطو «چارچوبِ فهمیدنِ انسان»را منطق نامیده‌اند. منطق ارسطویی البته به«محدودیت و چارچوب ذهن انسان» برای فهمیدن اشاره نمی‌کند زیرا معتقد است که در «ورای ذهن ما» حقیقت و واقعیتی ثابت وجود دارد؛ در نتیجه چنین‌منطقی به«محتوا و ماده‌ی درونی اندیشه» کاری ندارد و به‌همین‌دلیل آن‌را «منطق صوری» (شکلی) می‌نامند؛ در حالی‌که منطق از نگاه کانت نیاز است محتوا و خاستگاه‌های فکر انسانی‌را ارزیابی کند و به‌همین‌دلیل هم، «منطق استعلایی» نامیده می‌شود. چرا که معتقد است: «فهم واقعیت به‌ذهن انسان بستگی دارد» و چنانچه «ذهن انسانی» نباشد، هرچه وجود داشته باشد، قابل شناخت و فهم نخواهد بود. ذهن یک‌انسان متفاوت از هر موجود زنده‌ی دیگر می‌فهمد، حتی دو موجود غیرانسانی‌هم فهم‌شان متفاوت از همدیگر است. برای مثال ذهن یک‌خفاش (که قوه‌ی بینایی ندارد) متفاوت با ذهن یک‌مار (که قوه‌ی شنوایی ندارد) عمل می‌کند. ذهن انسان گذشته از ورودی‌های پنج‌گانه‌ی حسی، دارای توانِشِ زبانی و قوه‌ی فهمی است که هر موضوعی‌را پیش از فهمیدن در چارچوب «الگوهایی از پیش موجود» پردازش می‌کند. کانت متاثر از ارسطو چهارچوب‌های فهمیدن‌را «مقولات» می‌نامد؛ با این‌تفاوت‌که گفتیم ارسطو حقیقت‌را «امری خارجی» می‌داند که با «رعایت اصول منطق» می‌توان آن‌را فهمید؛ اما کانت نشان می‌دهد بدون قرارگرفتن اطلاعات ورودی به‌ذهن در این‌چارچوب‌ها (مقولات) «فهم مناسب و مطلوب انسانی» یا به‌طور خلاصه «فهم» ممکن نخواهد بود. کانت این‌مقولات‌را در چهار دسته و دوازده مورد در کتابش ذکر و شرح کرده است که عبارتند از: (الف)کمیت؛ شامل کلی، جزی، شخصی. ب) کیفیت؛ شامل ایجابی، سلبی، عدولی. ج) نسبت؛ شامل حملی، شرطی، انفصالی. د) جهت؛ شامل وجوبی، امتناعی، امکانی (کانت، ۱۳۸۸:۱٤۹-۸۸).

ریاضیات و منطق قیاسی است. پیشینیان کانت گفته بودند تنها شناخت نوع دوم ،یعنی «شناخت عقلانی» معتبر است و هیوم نشان داده بود این‌شناخت نیز توهمی بیشتر نیست[۱۵]. کانت وقتی تجربیات نیوتن و گالیله‌را بررسی کرد و متوجه شد آنها در آزمایشگاه و با تلسکوپ، با روش تجربه و تکرار، و نیز با تکیه بر حس بینایی، چگونه نظام‌های علمی معتبری بنیاد گذاشتند، برخلاف پیشینیان به‌دنبال روش و «چارچوبی» افتاد که بتواند «شناخت حسی»را اعتبار عقل‌بنیاد، موثق و «ارج‌مندانه» ببخشد.

در اینجا نیاز است کمی بیشتر به‌بررسی اصطلاح «استعلایی» بپردازیم که گفتیم برابر فارسی برای واژه‌ی «ترنسِندِنتال» (Transcendental) است؛ کانت در تعریفش از «استعلا» هر نوع شناختی‌را در نظر دارد که ضمن ادراک عینیات و اشیاء (زندگی روزمره) از دریافت‌های حسی و تجربی، همچون لذت، درد، میل، اراده و... آغاز شود و البته فراتر برود و از طریق بررسی عینیات و اشیاء روی حالت شناخت و برداشت شناسنده -به‌شکلی معقول و فرااحساسی- تاثیر گذارد (کانت، ۱۳۹۴:۶۳). پیش از کانت «شناخت» به‌واسطه‌ی مفاهیم کلی و معقول صورت می‌گرفت و چندان به‌امور جزئی، حسی و تجربی نظر نداشت؛ در حالی‌که به‌قول مرلوپونتی ما ابتدا کوه و دشت و جنگل و دریا را تجربه می‌کنیم و بعد به‌سراغ طراحی نقشه‌های جغرافیایی می‌رویم (Merleau-Ponty, 1958:x) و در حالی‌که «سنتِ شناختِ فلسفی پیش از کانت» داشت راهی خلاف این می‌رفت؛ یعنی بی‌اینکه توجهی به کوه و دشت و جنگل و دریا بکند، به‌طراحی جغرافیای شناخت بشری می‌پرداخت؛ کاری‌که کانت کرد با استعلای تجربه‌ی کوه و دشت و جنگل و دریا به نقشه‌ی جغرافیایی قابل قیاس است و به‌همین‌دلیل «اصل استعلایی» در کانت «شناخت روزمره»را به«شناخت متافیزیکی» پیوند می‌زند و به‌درستی این‌فراروی از روزمرگی به‌متافیزیک، «انقلاب کوپرنیکی کانت[۱۶]» خوانده شده است!

۲-۱- بدن گویا و اندیشه‌ورز، و نگره‌ی استعلایی کانت

توجه فلسفی به‌بدن همواره کم‌وبیش در کتاب‌های آموزش سخنوری به‌صورت تئوری وجود داشته است و البته توسط «هنر تئاتر» به‌عنوان «هنری بدن‌محور» از دیرباز پیش برده شده است. هنر نقالی به‌عنوان «هنری مرکب از سخنوری و تئاتر» وارث هردوی این دو سنت بوده است. از این‌نظر باید نقالان‌را «نخستین بدن‌اندیشان» و نتیجتاً «نخستین فیلسوفان بدن» به‌شمار آورد. از نخستین نام‌های ثبت‌شده در تاریخ که به‌واسطه‌ی «هنر بدن‌شان» نام برده شده‌اند، ابتدا باید از هومر[۱۷] -شاعر یونانی قرن هشتم پیش از میلاد- یاد کرد که با وجود نابینایی در اواخر عمر به‌نقالی اشعارش همراه با نوای چنگ پرداخته است و سپس می‌توان تسپیس بازیگر یونانی‌را نام برد که پیش‌تر ذکرش رفت. با این‌حال مشهورترین سخنور باستان که از او حکایات فراوانی در باب تاثیر بدن بر کیفیت سخن و اندیشه نقل شده، دومستنس[۱۸] خطیب (۳۸۴ تا ۳۲۲ ق.م) است. همچنین ایده‌ی مطالعه‌ی ژست به‌عنوان گونه‌ای زبان بیانی روح بشر در کنار زبان کلامی، اولین‌بار به‌وسیله‌ی کِندیاک مطرح گردید؛ کِندیاک[۱۹] فیلسوف فرانسوی قرن هجدهم، تقسیر جالبی‌را در کار بر روی «اشاره‌شناسی و علم بیان» در یونان و روم باستان ارائه می‌دهد و توضیح می‌دهد که علم بیان و اشاره در دنیای باستان ممکن است از زاویه دید جامعه‌ی امروز چگونه به‌نظر برسد. از نظر او ما زمانی کارِ یک‌بازیگر را بسیار تحسین می‌کنیم که او تمامی

---

[۱۵] هیوم در کتاب رساله، اصل علیت (رابطه‌ی ضروری علت با یک‌معلول) و نیز ماهیت «استنتاج»را زیر سوال می‌برد و نشان می‌دهد چنین کارکردهایی ریشه در گونه‌ای «تلقین و باورمندی» دارند و به‌هیچ‌وجه از نظر عقلی معتبر نیستند (Hume, 2007:55 و نیز آیت‌الله زاده‌ی شیرازی و جمشیدی، ۱۳۹۷:۱۶)

[۱۶] کانت در پیش‌گفتارش بر ویرایش دوم کتاب «نقدِ عقلِ محض» در این‌باره می‌نویسد: «کوپرنیک پس از آنکه در توضیح اجرام آسمانی براساس این‌فرض‌که انبوه ستارگان کلاً به‌دور ناظر می‌گردند، به‌شیوه‌ای مطلوب دست نیافت، کوشید تا ببیند آیا بهتر موفق نخواهد شد اگر ناظر را به‌دور خود بچرخاند و ستارگان‌را ثابت بگذارد؟ حال می‌توان در مابعدالطبیعه درمورد شهود اشیاء به‌شیوه‌ای شبیه آن عمل کرد. اگر بنا باشد که شهود، خود را با خصوصیات اشیاء منطبق کند، من نمی‌توانم بفهمم که چگونه انسان بتواند به‌نحو پیشین چیزی درباره‌ی اشیاء بیاموزد. اما برعکس، اگر اشیاء (از آن‌حیث که متعلقِ حواس هستند) خود را با شهود ما سازگار کنند، آن‌گاه من این‌امکان‌را می‌توانم بسیار خوب به‌تصور درآورم... (کانت، ۱۳۹۴:۳۳)

[17] Homer

[18] Demosthenes

[19] Etienne Bonnot de Condillac

احساسات و درونیاتش‌را با اشارات و ژست‌های معدودی ارائه می‌دهد و چنانچه او از ژست‌های معمول و رایج پا فراتر بنهد، ما بازی‌اش‌را غیرطبیعی قلمداد خواهیم کرد. به‌همین‌دلیل ما نمی‌توانیم همه‌ی اطوار و حرکاتی‌را که در یک‌دکلماسیون (نمایش مبتنی بر بیان موسیقیایی) به‌کار می‌رود، به‌نظم و قاعده در بیاوریم (Beattie, 2003:46). در حالی‌که پیش از او نظریه‌پردازان کلاسیک هنر خطابه همچون سیسرو[20] خطیب و سخنور قرن اول پیش از میلاد معتقد بودند که اطوار و حرکات سخنران (و بازیگر) می‌بایست در جهت رسیدن به‌بیشترین تاثیر قاعده‌مند شوند. اما بنا به‌گفته‌ی کِندیاک در عصر یونان و روم بسیاری از بازیگران با تقسیم سرود و اشارات بین دو بازیگر پا را از این‌هم فراتر نهادند:

«این‌تمرین ممکن است نامتعارف به‌نظر برسد اما ما می‌بینیم چگونه یک‌بازیگر با حرکات سنجیده می‌تواند به‌طور مناسبی حالاتش‌را تغییر دهد و آن‌ها را با داستان شخصیتی دیگر -که در حال دکلمه کردن آن است- مطابقت دهد و چرا این‌دو با ژست و اطوار نسنجیده‌ی پاهای رقصنده‌ای که رقصش با زمان (و ضرباهنگ) تطابق ندارد، شوکه می‌شوند» (Condillac, 2001:133).

در قرن بیستم به‌واسطه‌ی رسانه‌های ارتباط جمعی شکل زندگی بشر دگرگون شد و به‌همین‌دلیل مفهوم «ارتباط» و به‌ویژه «ارتباط غیرکلامی» و چگونگی برقرار کردن «ارتباطِ موثر» -در هر فرایند ارتباطی- موضوع بررسی و پژوهش علمی قرار گرفت و سرانجام به‌عنوان یکی‌از مهم‌ترین علوم تخصصی این‌قرن اهمیت پیدا کرد. ری بردویستل[21] یکی از پیشگامان ارتباط غیرکلامی می‌نویسد:

«مضحک است که مردم چندین‌سال برای یادگیری زبان‌های کلامی وقت می‌گذارند، با این‌حال زمانی برای مطالعه‌ی دستور یا واژه‌شناسی رفتارهای غیرکلامی اختصاص نمی‌دهند» (W. Littlejohn A. Foss 2009: 692).

با این‌وجود بدن به‌عنوان سوژه و فاعل مرکزی در مفهوم‌سازی در «نگاهِ کانت» دارای جایگاه ویژه می‌شود. کانت در کتاب «نقدِ عقلِ محض»، زمانی‌که ایده‌آلیسم افلاطونی‌را نقد می‌کند؛ مثالی می‌زند که از نظر روش‌شناختی، قابلِ تامل است:

«کبوتر سبکبال که هوا را در پرواز آزادانه‌ی خود می‌شکافد و مقاومت آن‌را حس می‌کند، می‌توانست تصور کند که پروازش در فضای خالی از هوا بسیار راحت‌تر است؛ به‌همین‌ترتیب افلاطون جهان حسی‌را ترک کرد، زیرا جهان حسی برای فاهمه، موانع زیادی ایجاد می‌کند. او جرات کرد که فراسوی جهان حسی، با بال‌های ایده‌ها در فضای خالی فاهمه‌ی محض پرواز کند. اما ندانست که با تلاش‌های خود هیچ‌راهی پیدا نخواهد کرد، چون مقاومتی در مقابل خود نمی‌دید» (کانت، ۱۳۹٤:۵۵).

این‌مقاومت همان است که نوعی کشمش دیالکتیکی میان پدیدارها ایجاد می‌کند و تفکر و فاهمه‌را به‌حرکت و پویایی درمی‌آورد و همان‌طور که هگل نشان داده است در بستر زمان، تاریخ‌را شکل می‌دهد؛ این‌آموزه‌ی کانت که ناگهان جهان معقول و ذهنی افلاطون‌را به‌کناری گذاشته و دنیای حسی و زمینی‌را پیش می‌کشد، دریچه‌ای رو به‌فهم بازیگر در راستای کارکرد اندیشمندانه‌ی کارش (بدن‌اندیشی در صحنه) -در دنیای حسی و زمینی صحنه‌ی بازیگری- باز می‌کند. بنابراین می‌توان «بدن بازیگر» را «همان کبوتر سبکبالی» فرض کرد که در فضایی پرکشمش و دارای چالش، کیفیت پرواز خود را نشان می‌دهد. همچنان‌که کانت درباره‌ی «محدودیت‌های عقل» سخن گفته و در نقد خود این‌محدویت‌ها را به«نقطه‌ی قوت تفکر» تبدیل کرده است؛ مهمترین‌قدم برای «فهم راهبردی» و «دلالت‌مندی موثر و معنادار بدنِ» بازیگر -به‌مثابه امری استعلایی از دنیای فیزیکال در بیان متافیزیکال- «شناخت حدود آن» است. همچنان‌که کانت چنین شکلی‌از دلالت‌مندی‌را نسبت به«دانش حضوری و از پیش بدیهی (مفاهیم پیشین)» همچون امری استعلایی در نظر می‌گیرد:

---

[20] Marcus Tullius Cicero

[21] Ray Birdwhistell

«من همه‌ی شناخت‌هایی‌را که نه به‌پدیده‌ها، بلکه فقط به‌مفاهیم پیشین ما از پدیده‌ها به‌طور کلی می‌پردازند، استعلایی می‌نامم» (همان، ص۶۰).

سپس می‌افزاید نظامی از این‌مفاهیم‌را باید «فلسفه‌ی استعلایی» نامید. برای درک «شناخت استعلایی» -که در عین اینکه از پدیده‌ها و اشیاء مستقل است اما ریشه در درک تجربی آنها دارد- مثالی دیگر از کانت راه‌گشاست:

«کسی‌که زیربنای خانه‌ی خود را خالی می‌کند، می‌توان گفت او می‌توانست به‌طور پیشین (و از قبل) بداند که خانه‌اش فرو خواهد ریخت، یعنی نیاز نداشت در انتظار این‌تجربه بماند که واقعاً خانه‌اش فرو بریزد »(همان، ص۶۵).

چرا که تجربه به‌هر فردی از قبل آموخته که اجسام وزن دارند و اگر تکیه‌گاه آن‌ها برداشته شود، سقوط می‌کنند. کانت در تایید اهمیت و اعتبار «یک‌شکل ویژه از تجربه» این‌پرسش مهم‌را طرح کرده است که البته پاسخش در خودش است:

«تجربه خود قطعیتش‌را از کجا می‌توانست حاصل کند، اگر همه‌ی قواعدی‌که تجربه مطابق با آن‌ها جلو می‌رود، همیشه تجربی و در نتیجه تصادفی بودند؟» (همان، ص ۶۷)

۲-۲- آگاهی استعلایی هگلی، بدن بازیگر و واقعیت

اگرچه در نگاه کانت‌هم، انسان به‌واسطه‌ی احساسات و در نتیجه بدن با پدیدارهای جهان خارجی در ارتباط است؛ با این‌وجود کانت هنوز از یک«جهانِ تااندازه‌ای ایده‌آلیستی» سخن می‌گوید و «کمتر» واقعیت روزمره‌را «جدی می‌گیرد»؛ واقعیتی که به‌علت قرار گرفتن در جریان روزمره‌گی و جریان گذر زمان، باید آن‌را «واقعیت تاریخی» نامید. هگل زمانی‌که از «آگاهی ذهن انسان» سخن می‌گوید؛ این‌آگاهی‌را یک‌آگاهی در خلاء در نظر نمی‌گیرد؛ در حالی‌که کانت در کتاب «نقد عقل عملی»، به‌اخلاقیات و تکلیف انسان اشاره می‌کند، و شرح می‌دهد که وظیفه‌ی عملی انسان در هر موقعیت چیست و در نتیجه نوعی «قانون کاربردی فرا-زمان و فرا-مکانی» ارائه می‌دهد؛ (امر مطلق)[۲۲] (کانت، ۱۳۸۴:۷۴). باری برعکس کانت، هگل آگاهی انسان‌را وابسته و در کشمکش با آگاهی‌ها و نیروهای گاه متضادِ «جهانِ بیرونی» می‌یابد و وجود انسانی‌را در صورتی پیروز می‌داند که در «میدان‌گهِ جهانِ پیرامونش» به‌عنوان «بنده» در کشمکش با یک«خدایگان» به‌عنوان‌نیروی مخالف سربلند بیرون بیاید. این‌کشمکش‌که البته در ذهن و آگاهی صورت می‌گیرد در مقایسه‌ای تناظرگونه با کشمکش شخصیت‌های دراماتیک در «میدان‌گهِ صحنه‌های مختلفِ متن نمایشی» بسیار هم‌ارز است. به‌این‌ترتیب «بدن بازیگر خصلت ذهن به‌خود می‌گیرد»؛ سرشار از پویایی، آگاهی، کشمکش با نیروهای مخالف و بسیاری مواقع با شخصیت مخالف؛ کشمکش میان او به‌عنوان پروتاگونیست[۲۳] با نیروی مخالف به‌نام آنتاگونیست. این‌کشمکش میان دو شخصیت و دو عنصر متضاد در بستری با گونه‌ای «منطق مواجهه» و رویارویی رخ می‌دهد که به‌زبان هگل «دیالکتیک» نامیده می‌شود. ویژگی این‌کشمکش، «ثمربخش بودنِ» آن است. یعنی بازیگر وقتی ضمن «یک‌کشمکشِ هر دم آگاهی‌افزا» با نیروی مخالف درگیر می‌شود، واجد کیفیتی جسمانی-ذهنی می‌شود که آن‌را می‌توان گونه‌ای «دگرگونی و روشنگری دیالکتیکی» نامید. یعنی دگرگونی و روشنگری‌ای که تنها نتیجه‌ی آگاه‌شدگی صرف ذهن نیست، بلکه دستاوردی از

---

[۲۲] «چنان رفتار کن تا بشریت‌را چه در شخص خودت و چه در شخص دیگری، همیشه به‌عنوان یک‌غایت به‌شمار آوری نه هرگز تنها همچون وسیله‌ای!» منتقدان با افزودن قید زمان و مکانهای مختلف و در نتیجه موقعیت‌های متفاوت این‌قاعده‌را زیر سوال برده اند. مثلاً ما وظیفه داریم در همه حال به‌همگان راست بگوییم: اما اگر بدانیم روبه-روی‌مان قاتلی است خطرناک در پی یک‌فراری بی‌گناه و ما جایش‌را می‌دانیم چه؟ اگر دروغ بگوییم بی‌گناهی‌را نجات داده‌ایم ولی به‌جای رعایت قاعده‌ی مطلق راست-گویی دروغ گفته‌ایم اگر هم راست‌بگوییم در قتل بی‌گناهی شریک بوده‌ایم (ن.ک به مقاله‌ی تحلیلی بر نقد امر مطلق کانت: اژدر و دیگران، ۱۳۹۱). در اینجا به‌علت در نظر نگرفتن زمان و مکان و قید تاریخیت، خطای اخلاقی رخ می‌دهد.

[۲۳] پروتاگونیست (Protagonist) یک‌واژه‌ی برگرفته از درام‌شناسی یونانی است که وارد زبان انگلیسی و فارسی هم شده است و در اصطلاح به‌معنای «شخصیت پیش‌برنده و قهرمان درام» است و از این‌نظر در برابر «ضدقهرمان» قرار می‌گیرد که آن‌هم با اصطلاح یونانی «آنتاگونیست» (Antagonist) توصیف می‌شود؛ آنتاگونیست همواره مانع اصلی رسیدن یک‌شخصیت به‌هدف و آرمانش است. این دو اصطلاح با دو مفهوم «بنده» و «خدایگان» هگل می‌توانند هم‌ارز باشند که در ادامه به‌این هم‌ارزیِ مفهومی پرداخته می‌شود.

تجربه‌ی حس، شهود، تحلیل و «نوعی طیِ طریق» است[۲٤]. بنابراین بازیگر نیاز است کشمکش‌های میان خودش و «دیگریِ دراماتیک»را به‌ترتیب به‌عنوان قهرمان و ضدقهرمان لابه‌لای سطور متن دراماتیک، کشف و فهم کند و در فرایندی بدن‌مند و بیرونی دست به‌کنشی معنادار بزند. هگل برای بیان چنین‌موقعیتی از تقابل و کشمکش میان «بنده و ارباب»[۲۵] نام می‌برد؛ بدین‌ترتیب اگر بازیگر در نقش قهرمان و نیروی مخالف در نقش ضد قهرمان جلوه گر شوند، این دو در تطبیق با حرکت روح در مسیر آگاهی –در کتاب پدیدارشناسی هگل– با مفهوم بنده و ارباب هم‌ارز هستند. همان‌طور که کشمکش معناآفرین و استعلایی بنده و ارباب از نظر هگل نمی‌تواند با انکار و نابودی محض و ناگهانی یکی از دو طرف پیش برود، تقابل بازیگر و نیروی مخالف دارای «یک طیِ طریقِ دراماتیک» است که نیاز است بنابه زیرمتن و بن‌مایه‌ی دراماتیک در «یک‌فرایند دگرگون‌کننده» رخ دهد. در این‌باب توصیف هگل از کشمکش بنده و ارباب در مسیر آگاهی قابل تامل است؛ بنده در ابتدا ارباب‌را «ارج می‌گذارد» ولی به‌آرامی در پی «اقدامی بیرونی» علیه ارباب و همسو با دیگران همچون خود می‌افتد، زیرا او خواهان آگاهی، آزادی واقعی (و نه آزادی صرفاً ذهنی) در بستر جامعه است:

«این با خدمت به‌دیگری و با بیرونی ساختن خویش و با همبستگی با دیگران است که آدمی از چنگ هراس اسارت‌آوری‌که اندیشه مرگ بر جان او چیره می‌کند، رها می‌شود. بدون کاری‌که جهان عینی و واقعی‌را دگرگون کند، انسان نمی‌تواند خویشتن‌را به‌طور واقعی دگرگون کند. اگر هم انسان دگرگون شود، دگرگونی او درونی و «خودمانی»، یعنی صرفاً ذهنی و تنها بر خود او مکشوف و گُنگ می‌ماند و به‌دیگران ابلاغ نمی‌شود و این‌دگرگونیِ درونی او را با جهانی‌که دگرگون نشده و با دیگران که با این‌جهانِ دگرگون‌نشده، هم‌بسته‌اند در ستیز و ناسازگاری می‌اندازد» (هگل ۱۳۵۸:۷۴-۷۳).

شخصیت خیالی دراماتیک‌که بازیگر با بدنش آن‌را جسمیت داده و در فرایندی دیالکتیکی شخصیت و فردیت می‌بخشد، لاجرم همبستگی و همراهی تماشاگر را در این‌فرایند –به‌شرطی که درست و دقیق پیش رود– برخواهد انگیخت. نیروی مخالف تنها کارکردش «نه گفتن!» و مقاومت است. نیروی قهرمان، هم «خواهان شکستنِ مقاومتِ خودش» است که عمری بنده بوده است و هم می‌خواهد طی یک‌دگرگونی ثمربخش –و نه صرفاً نابودی– از نیروی مخالف عبور کند. تفاوت این دو شاید به بیان کانت در «داشتن امر مطلق در روحِ کنشگرِ بنده» و «عاری بودن از امر مطلق در بن‌مایه‌ی ارباب» است. ارباب تنها در پی قدرشناختن خود از سوی بنده است بدون اینکه بخواهد ارج، قدر و منزلتی برای بنده قائل باشد. از این‌رو نیروی محرک و پویا در درون بنده است و بازیگر نیز به‌عنوان پیش‌برنده‌ی درام در پیِ پویایی و بروز چنین‌نیرویی از طریق بدنش در جهان دراماتیک است. طی «این‌کشمکشِ پویا و رو به‌رشد»، بازیگر در نقش قهرمان در برابر ضد قهرمانی‌که سد راه او را گرفته است، دستِ بالا را دارد چرا که همچون تقابل ارباب و بنده به‌بیان هگل:

«ارباب چون نمی‌تواند ارج شخص دیگر را– که ارج او را شناخته است– بشناسد با بن‌بست روبه‌رو می‌شود. بنده برعکس از همان‌آغازِ کار، ارج دیگری یعنی ارباب‌را می‌شناسد؛ پس برای بنده کافیست که خود را بر ارباب تحمیل کند و ارجش‌را از جانب او بشناساند تا آن‌که شناسایی متقابل و دو جانبه‌ای که انسان تنها با آن به‌طور قطعی و تام خشنود می‌شود،

---

[۲٤] می‌توان در یک‌تشبیه «کشمکش کانت»را در فرد، ذهن و خیالش به«نبرد دون کیشوت با پهلوانان خیالی» همانند کرد و «کشمکش هگلی»را به«نبرد میان گلادیاتورها در یک‌میدان‌گِه واقعی، سخت، هراسناک و حتی ویرانگر!» البته بدیهی است که این، صرفاً یک‌تشبیه برای درک بهتر موضوع است و نمی‌توان عقل عملی کانت‌را یکسر عقلی گرفتار وهم توصیف کرد؛ زیرا همان‌طور که گفته شد کانت در رویکرد استعلایی‌اش هر رخداد و هر پدیدار را در زمان و مکان در نظر می‌گیرد و ایده‌آلیسم افلاطونی‌را رد می‌کند و به‌این‌دلیل «با او» این‌مباحث آغاز شده است؛ با این‌وجود کانت زمان و مکان روزمره، حوادث کوچک و جزئی و بسیاری از چالش‌های زیستی زندگی روزانه‌را چندان جدی نمی‌گیرد، رخدادها، حوادث و چالش‌هایی‌که هر انسان‌را در بستر یک‌تاریخ محدود می‌کنند و در نتیجه او را در موقعیتی جبری قرار می‌دهند.

[۲۵] این‌ترجمه برگرفته از اصطلاح آلمانی Herrschaft und Knechtschaft که در زبان انگلیسی به دو شکل ترجمه شده است Lord and Bondsman و نیز Master and Slave که در زبان فارسی اولی‌را می‌توان «خدایگان و بنده» و دومی‌را «ارباب و برده» ترجمه کرد.

تحقق پذیرد. بی‌گمان برای آنکه این‌حال پیش آید، بنده باید از بندگی برهد. او باید از پایه‌ی خویش فراتر رود و بندگی خویش‌را رفع کند» (هگل، ۱۳۵۸:۶۱-۶۰).

و بنابراین بنده باید خطر کند و برای رسیدن به«خودآگاهی، آزادی و خشنودی»، «جانبازی» کند. «جانبازی کردنِ بازیگر در مقامِ قهرمان» همواره از سوی تماشاگر احساس و ستایش می‌شود. بازیگران بزرگ همواره پس از طی کشمکش‌های شدید و جان-فرسا، هم‌آگاهی دیالکتیکی خویش و هم‌آگاهی دیالکتیکی تماشاگر را افزون کرده و همزمان خویش و تماشاگر را دگرگون می‌کند و در این‌فرایندِ «طیِ طریق» بر نیروی مخالف در دنیای درام فائق می‌شوند و مرحله‌به‌مرحله در طی فیلم یا صحنه‌ی تئاتر پیش می-روند تا بر ارزش‌های جهان‌شمولی صحه بگذارند که تماشاگر در بُن روانش خواهان‌شان است؛ ارزش‌هایی که به‌تدریج شکلی تقریباً مطلق به‌خود می‌گیرند و گاه به«آرمان‌هایی برای یک‌عصر»، یک‌جامعه یا بخش بزرگی از جامعه‌ی بشریت تبدیل می‌شوند؛ آرمان‌هایی همچون آزادی، عدالت، شجاعت، وفاداری و... و البته رسیدن به این‌آرمان‌ها همواره با دگرگونی و آگاهی «بازیگر در نقش قهرمان» و «تماشاگر به‌عنوان دیگری[۲۶]» همراه است.

نمونه‌ای از چنین کشمکش پرچالشی در فیلم «مردی‌که لیبرتی والانس‌را کشت[۲۷]» (۱۹۶۲) ساخته‌ی جان فورد[۲۸] میان دو شخصیت تصویر شده است؛ وکیلی عدالت‌خواه به‌نام رانس[۲۹] (رنسام) که راهزنی شرور به‌نام لیبرتی والانس او را بَرده و خود را ارباب می‌خواهد. در ابتدا والانس و گروهش به او و مسافران دیگر حمله می‌برند و او را زخمی می‌کنند. سپس این‌کشمکش ادامه پیدا می‌کند تا جایی که والانس، رانس‌را به‌دوئل دعوت می‌کند. در این‌فیلم شخصیت سومی به‌نام تام دانافین[۳۰] وجود دارد که همواره در سایه است و در کشمکش اصلی و صحنه‌ی دوئل میان رانس و والانس، ماشه‌ی مرگ ارباب‌را او می‌چکاند. با رویکرد «آگاهی دیالکتیکی هگلی» می‌توان گفت تام کنایه‌ای از آگاهی رانس است که در اثر «جانبازی او» دست به‌کنش نهایی در مرگ ارباب می-زند. همچنین کنش موثر تام در لحظه‌ی دوئل و رویارویی رانس و والانس که به‌مرگ والانس می‌انجامد، استعاره‌ای از «آگاهیِ کنش‌مندِ رانس» است. و البته در نهایت رانس با کمک به‌متمدن ساختن مردم شهر شینبون[۳۱]، بالا بردن سواد مردم و ایجاد نهادهای مدنی به‌توسعه‌ی شهرنسینی در این‌مکان مفید واقع می‌شود و به‌نوعی با خدمت به‌دیگران «و با بیرونی ساختن خویش و با همبستگی با دیگران است که... از چنگ هراس اسارت‌آورِ» مرگ رهایی پیدا می‌کند؛ چرا که او، سال‌ها بعد در مقام سناتوری صاحب‌نام، به-شهر کوچک ولی توسعه‌یافته‌ی شینبون سفر کرده تا در مراسم خاک‌سپاری دوستش «تام دونافین» شرکت کند. در زیر دو تصویر از یک‌قهرمان و یک‌ضدقهرمان در فیلم وسترن «مردی‌که لیبرتی والاس‌را کشت»، دیده می‌شود.

---

[۲۶] لویناس فیلسوفی است که برخلاف ماکیاولی، هابز و بسیاری دیگر از فیلسوفان ناقد آزادی بشر، مفهوم «دیگری»را همچون «یک‌فرصت» و نه «یک‌تهدید» مطرح کرده است؛ او به‌جای طرح موضوع «انسان‌های علیه یکدیگر» موضوع «انسان‌ها برای یکدیگر»را مطرح کرده است (علیا، ۱۳۸۳:۱۸۳).

[27] The Man Who Shot Liberty Valance

[28] John Ford

[29] Ransom "Ranse" Stoddard

[30] Tom Doniphon

[31] Shinbone

قهرمان: رانس، وکیلی جوان و حامی قانون و عدالت که در این‌صحنه مردی است زخمی، با تنی ضعیف اما با اراده‌ای شکست‌ناپذیر، عدالت‌طلب و مبارز.	ضدقهرمان: لیبرتی والانس، یک‌راهزن بی‌رحم و قانون-شکن و خشن با قدرتی بی‌مانند در هفت‌تیرکشی، در این-صحنه مسلح، مسلط با اراده‌ای تجاوزگر و تحقیرکننده.

۳- بازیگر؛ یک‌هستنده‌ی کنش‌گرِ بدن‌مند

واژه‌ی انگلیسی actor با برگردان نه‌چندان دقیقی به‌زبان فارسی به «بازیگر» ترجمه شده است؛ این‌واژه یک‌اسم فاعلی از ریشه‌ی فعل to act و به‌معنای «کنش داشتن و عمل کردن» است و بنابراین برابر فارسی واژه‌ی actor، «کنشگر و عمل‌کننده» و نیز «فاعل» است و از این‌نظر بازیگری به‌عاملی نزدیک است که مهم‌ترین خیصصه‌ی فلسفه‌ی مدرن است؛ subject و subjectivity یا همان سوژه و سوژگی و یا به‌اصطلاحات برابرشان در زبان فارسی یعنی فاعل یا عاملیت و به‌عبارتی فردیت[۳۲]. با این‌وجود فروکاستن واژه‌ی کنشگری یک‌بازیگر در صحنه به‌یک کنشگری صرفاً فاعلانه، آن‌سان که برداشت‌های معاصر بر آن تاکید می‌کنند- یک‌خطای روش‌شناختی در درک گسترده‌ی این‌حرفه است. کنشگری بازیگر از بدن او آغاز می‌شود و همواره با او همراه و البته از او جدایی-ناپذیر است.

از شکل‌گیری انسان حدود دومیلیون سال می‌گذرد، با این‌وجود مطالعات زبان‌شناسی نشان می‌دهد زبان کلامی بین ۳۵۰ تا ۱۶۰ هزارسال قبل از میلاد در یک‌دوره‌ی حدوداً دویست‌هزار ساله صورت خارجی پیدا کرده است (ریمن، ۱۵:۱۳۹۲). بنابراین می‌توان گفت احتمالاً انسان‌ها یک‌میلیون و ششصد و پنجاه‌هزار سال صرفاً با زبان بدن با هم ارتباط برقرار می‌کرده‌اند. انسان پسانوزایی یا سوژه‌ی مدرن با فلسفه‌ی دکارت متولد می‌شود و مهم‌ترین وجه وجودی‌اش نه‌اثبات متافیزیک‌که «اندیشیدن» است؛

> «من چیزی هستم که می‌اندیشد، یعنی شک می‌کند، حکم به‌ایجاب و سلب می‌کند، به‌بعضی چیزها علم دارد و نسبت به‌بسیاری از آنها جاهل است، اراده می‌کند، میل دارد، همچنین تخیل و احساس می‌کند» (دکارت، ۵۰:۱۳۸٤).

---

[۳۲] همچنین برابرهای دیگری توسط مترجمان متون فلسفی برای این‌اصطلاح پیشنهاد شده است؛ حامل، مُدرک، ذهن (آریان پور، / فلسفه)، فاعل (مجتبوی)، عامل شناسایی (مجیدی)، شناساگر (عنایت/ مارکوزه)، درون‌آخته، برابر ایستا، مبتدا (ادیب سلطانی/ سنجش خرد ناب)، دریاخته، دریاختگی، درون‌بودی، درون‌ذاتی (بزرگمهر/ فلسفه‌ی تحلیل منطقی)، سوژه (آشوری/ از فیشته تا نیچه)، (بریجانیان، رئیسی، ۸۵۲:۱۳۷۳-۸۵۱).

بازیگری مدرن‌هم -که با مکتب‌های بازیگری نیمه‌ی قرن بیستم و از جمله مکتب «تئاتر بی‌چیز[۳۳]» و به‌شکلی موازی در بستر «مدیوم تصویر محورِ سینما» متولد می‌شود- مهم‌ترین وجه وجودی‌اش نه‌سخنوری و دیالوگ‌های پرطمطراق‌که «بدنیت»، آن‌هم از نوع استعلایی‌اش است[۳۴]. گروتفسکی نظریه‌پرداز و کارگردان صاحب سبک قرن بیستم در پی چنین هدفی ابتدا وظیفه‌ی هنر را یادآور می‌شود که عبارت است از:

«فراتر بردن و استعلای‌مان از محدویت‌ها، جبران فقدان‌ها، پیروزی بر ناتوانی‌ها و در یک‌کلام کمال‌یافتگی ما» (Temkine, 1972:74).

در این‌راه البته گروتفسکی «خودِ استعلایی»را با «خودِ واقعی» برابر و یکی می‌داند و ضمن ابراز تاسف معتقد است شرایط ناسالم هر جامعه موجب زدن صورتک‌هایی بر چهره‌ی افراد می‌شود که بیشتر نشان‌گر ناصادقی است تا راستی. بنابراین در اینجا تنها «خود» قرار نیست دگرگون شود بلکه دگرگونی و استعلای «بودن» نیز ضروری است، موضوعی که در ابتدای بحث به‌آن پرداخته شده است. از نظر گروتفسکی:

«تنها از طریق چالش دائمی با خود است که می‌توانیم عزت نفس به‌دست بیاوریم و از این‌رو دیگر نیازی به‌پنهان شدن در پس صورتک‌های اجتماعی نیست. بنابراین راه حل تکنیکی... درگیر کردن بازیگر با مجموعه‌ای از چالش‌های فیزیکی است. این‌ها دقیقاً بیرون از سایه‌روشن توانایی‌های بازیگران قرار دارند تا وقتی سرانجام ورزیده شدند به‌آرامش جسمانی برسند... شناسایی صدق همراه با استعلا... اجازه می‌دهد عینیت‌های ملموس به‌جای مفاهیم انتزاعی بنشینند. با اینکه صدق، غیرمادی است؛ استعلا کاملاً تابع تحقق جسمانی است» (میتر، ۱۷۲:۱۳۸٤).

«بدنیتِ استعلاییِ بازیگر» البته فرایندی است اندیشه‌ورزانه و گونه‌ای از اندیشیدن است؛ اندیشیدنی مرئی و دیدنی برخلاف اندیشیدن سوژه‌ی مدرن که در ذهن رخ می‌دهد، اندیشیدنی که می‌توان در عمل آن‌را گونه‌ای «بدن‌اندیشی» دانست و در فرایند تماشا و در مقام تماشاگر به‌تماشا و مکاشفه در آن نشست. پیش از این گفته شد که اندیشیدن با کانت وجه تجربی و بدن‌مندانه پیدا می‌کند که البته یک«منطق ویژه» این‌بدن‌مندانگی اندیشه‌را می‌سنجد که -همان‌طور که ذکرش رفت- کانت آن‌را «منطق استعلایی» نام می‌دهد. همچنین دیدیم که اندیشه‌ی بدن‌مند با هگل تاریخیت و خودآگاهی می‌یابد. در ادامه این مسیر را پی خواهیم گرفت و خواهیم دید خودآگاهی بدن‌مند در اندیشه‌ی برنتانو[۳۵] چگونه جنبه‌ی «قصدمندی[۳۶]» پیدا می‌کند. این مسئله‌ای است که در کنش معنابخش بازیگر نسبت به‌جهان دراماتیک نیز وجود دارد زیرا همان‌طور که پیش از این گفته شد بازیگر ضمن اجرای هر شخصیت داری وجودی انسانی است که در جهان خیالی درام، قرار است زیستی باورپذیر و قانع‌کننده داشته باشد. بنابراین او نیز نیاز است از این‌مانع (ارتباط با جهان) گذر کند. برنتانو برای گذر از این‌مانع همچون کانت -که داده‌های حسی‌را مصالح معتبر شناخت عنوان

---

[33] Poor Theatre

[۳۴] گروتفسکی کارگردان و پژوهشگر مهم تئاتر مدرن -که «نظریه‌ی تئاتر بی‌چیز» را ارائه کرد و در تمام طول دوران فعالیتش کوشید این‌مفهوم‌را دنبال کند و تکامل بخشد- بعد از حذف تمام حواشی تئاتر، بازیگر و تماشاگر را عناصر اصلی تئاتر برمی‌شمارد و تاکید می‌کند که تئاتر حاصل ارتباط خاص بازیگر با هر تماشاگر است؛ او مفهوم «حضور» را مقوم چنین ارتباطی در تئاتر می‌داند. گروتفسکی در این‌باره گفته است: «برای تماشاگر کاری ندارد که چیزی‌را که از قبل می‌دانسته در یک‌نمایشنامه پیدا کند اما کم‌کم متوجه می‌شود که «همین بازیگران» و به‌خصوص «این‌بازیگران»را نمی‌توان فراموش کرد (گروتفسکی، ۲۲۰:۱۳۸۹). در چنین‌تئاتری نیاز است بدن بازیگر انرژی‌ها و مفاهیم درونی او را تجسم ببخشد، این‌اتفاق البته به‌ناگهان رخ نمی‌دهد و لازمه‌اش «طیِ یک‌فرایندِ ویژه» است. او تمرین‌هایی برای طی این‌فرایند و البته حضور موثر برابر مخاطب طراحی کرده است.

[35] Franz Brentano

[36] Intentionality

کرد- «پُل ارتباطیِ داده‌های حسی»را مطرح می‌کند و اینکه هر شخصی ارتباط حسی خود را با جهان از طریق «توجه به‌بخش خاصی از جهان» برقرار می‌کند[۳۷]. برای این‌منظور او ابتدا هدفش‌را مشخص می‌کند:

«هدف ما این است‌که معنای دو اصطلاح «پدیده‌ی فیزیکی[۳۸]» و «پدیده‌ی ذهنی[۳۹]» را روشن کنیم تا هرگونه سوء تفاهم و سردرگمی در مورد آنها برطرف شود» (Brentano, 1995:60).

سپس در ادامه به‌تعریف «پدیده‌های ذهنی» با ذکر ویژگی‌های‌شان می‌پردازد از جمله اینکه موضوع انحصاری ادراک درونی هستند. به‌تنهایی با شواهد فوری درک می‌شوند و نیاز به مابه‌ازایی دیگر ندارند و در واقع وجودشان وابسته به«قصد درونی، اراده و توجه ما»ست و بنابراین به‌محض قصد، خواست و توجه ما ظاهر می‌شوند از این‌رو می‌توان آن‌ها را تنها پدیده‌هایی دانست‌که:

«علاوه بر وجود قصدمندانه[۴۰]، دارای وجود واقعی[۴۱] هستند،.... با وجود همه‌ی کثرت‌شان، همیشه برای ما به‌عنوان یک-امر وحدت‌مند ظاهر می‌شوند، در حالی‌که پدیده‌های فیزیکی، که ما در یک‌زمان درک می‌کنیم، همه به‌یک‌شکل به‌عنوان بخش‌هایی از یک‌پدیده‌ی واحد ظاهر نمی‌شوند. آن‌ویژگی که به‌بهترین وجه پدیده‌های ذهنی‌را مشخص می‌کند، بدون شک وجود قصدمندانه‌ی آن‌هاست» (Ibid, 75).

سپس این‌خودآگاهی قصدمند توسط هوسرل از نقش مفعولیت و ابژگی روان‌شناسانه جدا می‌شود و برای این‌منظور همو شکلی از پدیدارشناسی پیشنهاد می‌دهد که در آن «خودآگاهی قصدمند در بستر زندگی روزمره و به‌عنوان فاعل و شناسنده» پیش می‌رود؛ هرچند البته این‌فاعل و شناسنده قرار نیست در دنیای ذهن خود بماند و با معطوف قصدی خودآگاهی‌اش دیوار و مرزی داشته باشد[۴۲]. هوسرل در این‌باره تساوی ساده‌ی ریاضی «دو ضربدر دو» را مثال می‌زند که در یک‌روش می‌توان آن‌را «با شهود» مشاهده کرد و در روش دیگر می‌توان نتیجه‌ی این‌تساوی‌را «با فرمول» به‌دست آورد:

«یک‌حکم واحد، به‌معنای منطقی، نظیر حکم دو ضربدر دو مساوی‌است با چهار در یک‌زمان می‌تواند برای من بدیهی باشد و در زمان دیگر بدیهی نباشد؛ همان‌مفهوم چهار می‌تواند در یک‌زمان در یک‌شهود روشن (Intuitiv in Evidenz) و در زمان دیگری در یک‌تصور صرفاً نمادین به‌من داده شود. از این‌رو از نظر محتوا در هر دو موقعیت با همان‌پدیده سروکار داریم اما در یک‌موقعیت، احساسی همراه آن است که به‌آن علامت مشخصی می‌زند و به‌این‌وسیله شانی عالی‌تر یعنی خصلت اعتبار، به‌آن می‌بخشد... اگر شخص توجه خود را به‌پدیده معطوف دارد به‌یکباره در می‌یابد که در واقع در این دو موقعیت، نه با دو پدیده بلکه با دو پدیده‌ی ماهیتاً متفاوت روبه‌روست که تنها در یک‌صفت مشترکند... محتوای این‌دو

---

[۳۷] برنتانو در سال ۱۸۷٤ برای نخستین بار در کتابش، روان‌شناسی از نقطه‌نظر تجربی، (Psychology from an Empirical Standpoint) این‌ایده‌را مطرح کرد. او ۳۷ سال بعد در مقدمه‌ی چاپ تازه‌ی کتابش نوشت: «بیشترین کمک به‌علم توسط رساله‌ها یا کتاب‌های راهنما که هدف‌شان ارائه دیدگاهی نظام‌مند از یک‌رشته علمی معین است، انجام نمی‌شود، بلکه تک‌نگاری‌هایی است که به یک‌مشکل واحد می‌پردازند. بنابراین تعجب آور نیست که علیرغم ناقص بودن روانشناسی من از دیدگاه تجربی، توجه گسترده‌ای‌را برانگیخته است. در این‌کار من راه‌حل‌های کاملاً جدیدی‌را برای برخی سؤالات ابتدایی ارائه کردم و تلاش کردم تا همه‌ی نوآوری‌هایم‌را با جزئیات توجیه کنم. به‌ویژه، پژوهش‌های من درباره‌ی طبقه‌بندی پدیده‌های ذهنی توجه عمومی دانشمندان‌را بیش از پیش به‌خود جلب کرده است. این‌واقعیت که اخیراً از من خواسته شد تا اجازه‌ی ترجمه‌ی ایتالیایی فصول مربوط به این‌پژوهش‌ها را بدهم، نشان‌دهنده‌ی علاقه‌ی روزافزون به‌این‌موضوع است.» (Brentano, 1995:24)

[38] physical phenomenon

[39] mental phenomenon

[40] intentional existence

[41] actual existence

[۴۲] گروتفسکی در یکی از تمریناتش با بازیگران با عنوان «تمرین توجه» کوشید یکسره تحلیل عقلانی‌را کنار بگذارد و تمام نیرویش‌را روی قدرت شهود بازیگرانش متمرکز کند. در طول تمرین بازیگران باید متن‌شان‌را بی‌وقفه بخوانند و هرگز به‌آنچه خوانده‌اند فکر نکنند: «در طول تمرین هرگاه گروتفسکی احساس می‌کرد هنرجویی متن‌را تفسیر عقلانی می‌کند، کار او را قطع می‌کرد» (گروتفسکی، ۱۳۸۹:۱٦۳).

متفاوت است بار اول «مشاهده می‌کنم» و در «مشاهده» خودِ رابطه‌ی متقابل داده شده است. بار دوم یک‌اشاره و ارجاع نمادین انجام می‌دهم. بار اول شهود دارم بار دوم قصدی تهی» (هوسرل، ۹۶:۱۳۹۷).

هایدگر این«خودآگاهیِ قصدمند» را برمبنای مهمترین خصلتش یعنی «هستندگی منحصر به فردش» در مدار شناخت قرار می-دهد. سارتر بر خصلت اگزیستانسیالیستی این‌هستنده تاکید می‌کند و «تجربه‌ی ادراکی بدن‌بنیاد ضمن تجزبه‌ی زیستن»را پیش می-کشد؛ امری که بیشترین نزدیکی‌را به‌بدن کنشگر بازیگر پیدا می‌کند. پرداختن به‌این دیدگاه‌ها تاثیری راه‌گشا در «بینشِ بدن‌مندِ بازیگر نسبت به‌خویشتن» دارد، بینشی‌که پی‌آیندش می‌تواند کشف گام‌به‌گام و پدیدارشناختی بدن همچون اصالت وجود و اگزیستانس بازیگر باشد. از این‌زاویه می‌توان گفت همچنان‌که امروزه می‌دانیم هرگز پیشاپیش نمی‌توانیم بگوییم یک‌انسان مدرن و فردیت‌یافته کیست، مگر اینکه از شیوه‌ی زیست و انتخاب‌هایش در بستر زندگی‌اش خبر داشته باشیم و از این‌نظر «هیچ دو انسانِ انتخاب‌گرِ آزادی» هویت یکسانی ندارند. یک‌بازیگر که به‌شیوه‌های ویژه‌ی زیست بدن‌مند انسان‌ها با توجه به کیفیت آگاهی‌ها و اندیشیدن‌شان، آگاهی یافته باشد، شیوه‌ی زیست و انتخاب‌های خودش در ساحت زندگی بدن‌مندانه‌اش، به‌او فردیت منحصر به‌فرد و شخصیتی ویژه خواهد بخشید و بدنش به‌تدریج تجسمی از آگاهی‌ها و اندیشه‌های دراماتیک شخصیت‌هایش در فرایندهای اجرای‌اش هویدا خواهد کرد.

٤- نتیجه‌گیری

بدن بازیگر در فرایند پاسخ به«پرسش بنیادی»، به‌تدریج «معنای استعلایی خویش»را باز می‌یابد. لزوم بازنگری در طرح پرسش بازیگری به‌سه علت ضروری است؛ نخست «شکل‌گیری پاره‌ای معرفت‌های تازه درباره‌ی چیستی انسان»، سپس «تغییر برخی پارادیم‌های شناختی درباره‌ی چیستی» انسان و البته مهم‌تر از دو علت قبلی، «به‌وجود آمدن رخدادهایی در باب پرسش از کیستی - وچیستی انسان». در اینجا علت سوم برای بازیگر اهمیت می‌یابد اینکه این‌شخصیت انسانی منحصربه‌فرد به‌فرد که او قرار است در نقش او زندگی کند، کیست. یا به‌بیان فلسفی این‌هستنده‌ای‌که او قرار است به‌عنوان یک‌هستنده هستی‌او را هستی ببخشد کیست؟ (البته که پرسش از «هستنده»، از پرسش از «هستیِ هستنده» جدا نیست!) هم‌از این‌روست که بدن بازیگر بهانه‌ای وجود شناختی به دست می‌دهد تا به‌شکلی استعلایی و فرارونده آن‌را مورد پرسش قرار داد.

نمونه‌ای از کشمکش هگلی میان «بنده و ارباب» در فیلم مردی‌که لیبرتی والانس‌را کشت (۱۹٦۲) ساخته‌ی جان فورد کشمکش میان دو شخصیت است؛ وکیلی عدالت‌خواه به‌نام رانس (رنسام) که راهزنی شرور به‌نام لیبرتی والانس او را برده و خود را ارباب می‌خواهد. در کشمکش اصلی و صحنه‌ی دوئل میان رانس و والانس شخصیت سومی به‌نام تام ماشه‌ی مرگ ارباب‌را می‌چکاند. تام کنایه‌ای از آگاهی رانس است که در اثر جانبازی‌اش دست به‌کنش نهایی در مرگ ارباب می‌زند. همچنین کنش موثر تام در لحظه‌ی دوئل و رویارویی رانس و والانس که به‌مرگ والانس می‌انجامد، استعاره‌ای از آگاهی کنش‌مند رانس است.

«بدنیتِ استعلاییِ بازیگر» البته فرایندی است اندیشه‌ورزانه و گونه‌ای از اندیشیدن است؛ اندیشیدنی مرئی و دیدنی برخلاف اندیشیدن سوژه‌ی مدرن که در ذهن رخ می‌دهد، اندیشیدنی که می‌توان به‌نحوی عملی آن‌را گونه‌ای «بدن‌اندیشی» دانست. اندیشه‌ی بدن‌مند با هگل تاریخیت و خودآگاهی می‌یابد و خودآگاهی این‌بدن در اندیشه‌ی برنتانو وجه قصدمندی پیدا می‌کند. بازیگری مدرن‌هم با مکتب‌های بازیگری نیمه‌ی قرن بیستم و از جمله مکتب «تئاتر بی‌چیز» و به‌شکلی موازی در بستر مدیوم تصویرمحور سینما متولد می‌شود، مهم‌ترین وجه وجودی‌اش نه‌سخنوری و دیالوگ‌های پرطمطراق‌که «بدنیت» آن‌هم از نوع استعلایی‌اش است گروتفسکی نظریه‌پرداز و کارگردان صاحب سبک قرن بیستم در پی چنین‌هدفی وظیفه‌ی هنر را استعلای هنرمند و کمال‌یافتگی او عنوان می‌کند و استدلال می‌کند که بازیگر در پشت نقابی که جامعه برایش ساخته گیر افتاده و نیاز است تا با استعلای جسمانی و دست یازیدن به‌نیروی شهود درونی‌اش، خود را از این‌بن‌بست اجتماعی رهایی بخشد.

منابع

۱. اژدر علی‌رضا، زمانی مهدی، علم‌الهدی، سیدعلی و پناهی اکبر (۱۳۹۱) ***تحلیلی بر امر مطلق کانت***، مجله علمی-پژوهشی متافیزیک، دوره‌ی جدید سال چهارم، شماره ۱۳ بهار و تابستان، ص ۹۴-۷۹

۲. استراسبرگ، لی (۱۳۹۴) ***بازیگری به‌شیوه‌ی مُتد*** ، مترجم: مهدی ارجمند ، تهران، انتشارات نقش و نگار.

۳. آیت‌الله‌زاده شیرازی، محمدحسن و جمشیدپور، آرش (۱۳۹۷) ***هیوم و بیداری کانت از خواب جزمیت؛ نگاهی دوباره***، دو فصلنامه‌ی فلسفی شناخت، شماره ۷۸/۱، صص ۷-۳۰

۴. براکت، اسکار (۱۳۸۰) ***تاریخ تئاتر***، جلد سوم، ترجمه: هوشنگ طاهری، تهران، نشر مرارید.

۵. بریجانیان، ماری و رئیسی طیبه‌بیگم (۱۳۷۳) ***فرهنگ اصطلاحات فلسفی***، ویراستار بهاالدین خرمشاهی، تهران، چاپ دوم، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۶. دکارت، رنه (۱۳۸۴) ***تاملات در فلسفه اولی***، ترجمه: احمد احمدی، تهران، انتشارات سمت.

۷. ریمن، تونیا (۱۳۹۲) ***قدرت زبان تن***، مترجم: مهدی قرچه‌داغی، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانش بهمن.

۸. علیا، مسعود (۱۳۸۸) ***کشف دیگری همراه با لویناس***، تهران، انتشارات نی.

۹. قسامی حسین و اصغری محمد (۱۳۹۶) **بازتفسیر مفهوم رخدادِ از آنِ خودکننده نزد هایدگر با تکیه بر مفهوم تفکر**، دوفصلنامه علمی-پژوهشی **تأملات فلسفی** دانشگاه زنجان، سال هفتم، شماره ۱۹، پاییز و زمستان، صفحات ۱۱-۳۵.

۱۰. کانت، امانوئل (۱۳۹۴) ***نقد عقل محض***، مترجم: بهروز نظری، تهران، انتشارات ققنوس.

۱۱. ـــــــــــــــــ (۱۳۸۴) ***نقد عقل عملی***، مترجم: انشاالله رحمتی، چاپ اول، تهران، انتشارات نور ثقلین.

۱۲. گروتفسکی، یرژی (۱۳۸۹) ***به‌سوی تئاتر بی‌چیز***، مترجم: کیاسا ناظران، چاپ چهارم، تهران، انتشارات قطره.

۱۳. میتر، شومیت (۱۳۸۴) ***شناخت نظام‌های تئاتر***، مترجمان: عبدالحسین مرتضوی و مینا علوی‌طلب، چاپ اول، تهران، انتشارات قطره.

۱۴. نجفی افرا، مهدی (۱۳۹۴) ***زمان در پدیدارشناسی وجودی هایدگر و آنتولوژی صدارایی***، پژوهش‌های هستی-شناختی، دوفصلنامه‌ی علمی و پژوهشی، سال چهارم، شماره ۷، بهار و تابستان، صفحات (۵۷-۴۱).

۱۵. هایدگر، مارتین (۱۳۸۸) ***هستی و زمان***، ترجمه: سیاوش جمادی، چاپ سوم، تهران :انتشارات ققنوس.

۱۶. هگل، فردریش ویلهلم (۱۳۵۸) ***خدایگان و بنده***، مترجم: حمید عنایت، چاپ سوم، تهران، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

۱۷. هوسرل، ادموند (۱۳۹۷) ***ایده‌ی پدیده‌شناسی***، مترجم: عبدالکریم رشیدیان، چاپ چهارم، تهران انتشارات علمی و فرهنگی.

18. Beattie, Geoffrey, (2003), ***Visible Thought***, New York, Routledge.

19. Brentano, Franz (1995) ***Psychology from an Empirical Standpoint,*** translated by Antos C.Rancurello, D.B.Terrell & Linda L.McAlister, Landon and New York, Routledge

20. Condillac, E. B. de (2001) ***An Essay on the Origin of Human Knowledge***, Cambridge. Cammbridge University Press.

21. Hume, David (2007)***, A Treasease of Human Nature***, ed by David Fate Norton & Mary J Norton, Axford University Press.
22. Husserl, Edmund (2000) ***Ideas Pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Phelosophy***, translated by Richard Rojcewicz & Andre Schuwer, Kluwer Academic Publishers.
23. Inwood, Micheal (1999) ***A Heideger Dictionary***, Oxfordm, U.K Blackwell Publisher Ltd.
24. Littljohn, s. w. & Foss, K. A. (2009) ***Encyclopedia of communication Theory***. Thousand Oaks, CA: SAGE Publication Inc.
25. Merleau-Ponty, Maurice (2002)***, phenomenology of Perception***, translated by Colin Smith, London & New York, Routledge.
26. Temkine, Reymonde (1972) ***Grotwski***, translated by Alex Szogyie, New York
27. www.mwrriam-webster.com.
28. https://www.vajehyab.com/dehkhoda/