



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 Grotovsky'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.



دانشگاه لرستان

شاپای الکترونیکی: ۸۹۴۴-۲۹۸۰

پژوهش های نوین در مطالعات علوم انسانی اسلامی

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



مقاله پژوهشی

استعلاي بدن بازيگر در فرايند اندیشه ورزي بدن مندان؛ مطالعه‌ي ميان رشته‌اي هنر و فلسفه

امير اميري (مهرياد)^{۱*}

^{۱*} دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر تهران، تهران، ايران. belakaf@yahoo.com

اطلاعات مقاله

دریافت مقاله:

۱۴۰۱/۰۲/۰۸

پذیرش نهایی:

۱۴۰۱/۰۶/۱۲

واژگان کلیدی:

بدن بازيگر،

استعلا، کانت،

بدن اندیشی، آگاهی

استعلایی.

چکیده

کانت برای نخستین بار حسیات را به عنوان دروازه‌هایی کلیدی و محوری برای شناخت معتبر در دنیای عقل بنیاد فلسفیدن مطرح می‌کند و از گونه‌ای شناخت استعلایی نام می‌برد. از سوی دیگر بدن بازيگر همواره بر صحنه‌ی نمایش یا پرده‌ی سینما حضوری معرفت آفرین و استعلاگون داشته است. این مقاله می‌کوشد جنبه‌های استعلایی بدن در اندیشه‌ی کانت و برخی اندیشمندان پس از او را با رویکرد پرسش بنیادی هایدگر بررسی کند و از این رهگذر به فرایند اندیشه ورزی بدن مندانیه بازیگر در جهان دراماتیک در پرتو برخی اندیشه‌های فلسفی و بازیگری توجه کند؛ اندیشه‌هایی همچون خودآگاهی هگل، قصدیت برتانو، شهود هوسرل، و نیز اندیشه‌ی استعلای بازیگر از منظر گروتفسکی. از این رو در این مقاله ضمن پیش کشیدن فراهایی از نگره‌های بدن محور پس از کانت تا هایدگر، کوشش شده کیفیت حضور و معنابخشی بدن بازيگر در این نگره‌ها بررسی شود.

۱- مقدمه

بدن بازیگر در آغاز و پیش از هر چیز، دلالت گر وجود یک انسان است و نه هیچ وجود دیگر. اما این انسان - که بدن بارزترین تجسم اوست - کیست یا چیست؟ امروزه می دانیم پاسخ به «چیستی یا کیستی انسان»^۱ که «بدن» اش دلالت هستی اوست، چندان پاسخ کوتاه و سراسری نیست. با این وجود در گذشته پاسخ گویان به «پرسش چیستی و کیستی انسان»، مدعی پاسخ های کوتاه و سراسری بودند و نزد عموم مردم، این پاسخ گویان را «عالم» خطاب می کردند. این عالم تا چند قرن پیش یا «عالم دینی» بود که همه چیزدانِ روحش بود یا «طیب تن» بود که او هم برای همه ی دردهای تن پاسخی داشت. در دوران پس از رنسانس، شناخت انسان از هستی، معقول تر و مستندتر شد؛ از این رو پرسندگان پرسش «کیستی و چیستی انسان» دیگر پاسخ های کلی را کافی وقانع کننده نیافتند. در نتیجه پاسخ گویان به «پرسش کیستی و چیستی انسان»، چون متوجه ی بزرگی و گستردگی پاسخ ها شدند، تصمیم گرفتند این «پرسش بزرگ» را به «مجموعه ای از پرسش های کوچک» بخش بندی کنند و سپس بکوشند برای پاسخ به هر «بخش کوچک» از پرسش بزرگ، یک پاسخ گو را مأمور کنند. برای این منظور آن ها به سراغ «نیازهای انسان» رفتند و برای هر نیاز علمی ساختند؛ علمی که ذیل «سه شاخه ی اصلی» قرار می گرفتند: «علوم انسانی»، «علوم تجربی» و البته «فلسفه» (ن. ک. به: هایدگر، ۱۳۸۸: ۹۰-۵۷). کمی بعد ماموران پاسخ گو به «پرسش کیستی و چیستی انسان» چنان پر شمار شدند که پاسخ ها دیگر نه کارگر بودند و نه چاره گر! در میانه ی این «انبار کاه پرسش ها» ی گوناگون، «یک پرسش بسیار ویژه» گم شده بود، پرسشی اساسی که نه تنها گم شده بود بلکه گم شدنش هم فراموش شده بود.^۲

اگر زردشت، بودا، نویسنده ی گیل گمش و کاهنان مصری و حکیمان پیشاسقراطی را نخستین نویسندگان «پاسخ مکتوب» به «پرسش چیستی و کیستی انسان» بدانیم، می توانیم بگوییم با تخصصی شدن فزاینده ی علوم در دوران پس از رنسانس و به خصوص در آغاز عصر روشنگری، در «پرسش از ماهیت انسان» پس از چند هزاره بار دیگر «یک بن بست ادراکی و شناختی» شکل گرفت. بن بست که یک پرسش گر شکاک و ژک گو به نام «دیوید هیوم»^۳ با صراحت و لحن نیش دار انگلیسی اش روی آن انگشت نهاد. او نشان داد علت سستی، ویرانی و فرو ریختن کاخ های باشکوهی که معماران و «ماموران گوناگون پاسخ گویی به پرسش ماهیت انسان» می سازند تا «سرپناه امن پرسش گری انسان» باشد، «قطعه زمینی» است که کاخ بر روی آن ساخته می شود، این زمین روی یک گسل زلزله خیز دو وجهی قرار دارد؛ «گسل زلزله خیز علوم تجربی و عقل خودبنیاد!» و البته برای بسیاری ارزیابان پاسخ ها «این گسل» یک بن بست بود.

با این وجود آلمانی زبان ها به «تبارشناسی این بن بست شناختی» پرداختند آن ها با نوعی شیم مساحی و زمین شناختی پس از یک ونیم قرن از کانت تا هایدگر^۴ زمینی یکسر تازه یافتند تا بتوانند بر روی آن ساختمانی بسازند، هر چند این ساختمان یک کاخ باشکوه

^۱ در این مقاله استفاده از علامت نگارشی «» (گیومه) برای برخی عبارات و جملات که در انتهای آن ها منبعی ذکر نشده است، صرفاً یک تأکید و ویرایشی برای توجه بیشتر مخاطب به چنین عبارات و جملاتی ضمن خوانش است و جزو اسلوب نگارشی نویسنده ی مقاله محسوب می شود (ویراستار).

^۲ از عصر رنسانس تا امروز، علوم به سمت تخصصی شدن پیش رفتند، هر علمی یک متخصص پیدا کرد که آن متخصص به بخشی از نیازهای انسان پاسخ می دهد: برای مثال در زیرمجموعه ی علوم انسانی، روان شناس به نیازهای روانی، جامعه شناس به نیازهای جامعه شناختی، اقتصاددان به نیازهای اقتصادی، جغرافیادان به نیازهای جغرافیایی، مورخ به نیازهای تاریخی، حقوق دان و وکیل به نیازهای حقوقی پاسخ می دهند. در زمینه ی علوم هم زیرمجموعه هایی تخصصی پیدا شد و در هر زیر مجموعه چندین تخصص شکل گرفت که برای هر تخصص یک متخصص به پاسخ گویی و چاره گیری می پردازد؛ مثلاً در زیرمجموعه ی پزشکی، پزشک قلب به قلب، پزشک داخلی به گوارش، دندانپزشک به دندان، چشم پزشک به چشم می پردازد و غیره... این تخصصی شدن امروزه هم همچنان ادامه دارد و به نظر می رسد با توجه به پیچیده تر شدن روز به روز شکل زندگی و طرح پرسش ها و نیازهای تازه برای انسان قرار نیست روزی به نقطه ای پایانی برسد.

^۳ David Hume

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

نبود با این وجود می‌توانست «کلبه‌ای امن» و حتی «یک کاروان^۵» باشد. خانه‌ای که شکل آن بستگی به ساکنش داشت و برای هر صاحب‌خانه‌ای به شکلی 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. این پرسش، «پرسش در باب هستی صاحب‌خانه» بود.^۶

در باب «چیستی و کیستی بازیگر» و بازیگری هم البته بستری تاریخی و تاریخچه‌ای وجود دارد که می‌توان آغاز رسمی آن را به تسپیس^۷ بازیگر و نویسنده‌ی یونانی در قرن ششم پیش از میلاد رساند که در سال ۵۳۴ 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 فلسفی «انسان کیست» را به شکلی تطبیقی دنبال کنیم، بلکه مقصود از این مقایسه تنها رسیدن به این پاسخ است که ما همچون سایر زمینه‌های علمی و پژوهشی درباره‌ی انسان، درباره‌ی بازیگر هم «نیاز به طرح پرسشی تازه داریم». پرسش در باب بازیگر هم البته همواره یک پرسش دوجوهی بوده است، گروهی متأثر از سنت‌های سخنوری و تئاتر کلاسیک، بازیگری را مجموعه‌ای از مهارت‌های بدنی، شامل «توانایی‌های منحصر به فرد صوتی و ژست‌های بدنی» می‌دانستند و بر این مبنا می‌توان بازیگر را با «یک بندباز در سیرک» مقایسه کرد و گروهی هم که متوجه توخالی بودن ژست‌های غیرطبیعی و تصنعی بودن صداهای صرفاً آهنگین و خطیب‌وارگی متظاهران‌های چنین شکلی از بازیگری شده بودند، با رویگردانی از این شیوه، بازیگری را یکسر به ذهن و احساسات بازیگر منحصر کردند، از جمله کسانی که در مکتب «متداکینگ»^۹ فعالیت می‌کردند و با درپیش گرفتن رویکردی روانشناختی روی حالات ذهنی و احساس درونی بازیگر تأکید کردند (ر.ک به: استراسبرگ، ۱۳۹۴: ۲۲۲). در اینجا هم البته اگرچه بدن بازیگر، زمینه‌ی پرسش قرار گرفته است، با این وجود 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 این مقاله به مجموعه‌ای از مهارت‌های بدنی محدود کنیم؛ چرا که بازیگری یک کلیت است و هرگونه تقسیم‌بندی و تجزیه‌ی مکانیکی آن البته اشتباهی روش‌شناختی خواهد بود. بنابراین دیدگاه کل‌نگرانه‌مان نسبت به بازیگری را حفظ خواهیم کرد و البته در اینجا ابتدا پرسش‌مان، درباره‌ی بازیگری را بازنگری می‌کنیم.

لزوم بازنگری در طرح پرسش بازیگری به سه 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، به وجود آمدن رخدادهایی در باب «پرسش از کیستی و چیستی انسان» است. چرا که گذشته از اینکه هر بازیگر خودش یک وجود انسانی است، حرفه‌اش هم ایجاب می‌کند که در نقش این وجود انسانی یک زندگی را تجربه کند و برای این منظور او بدنش را در اختیار دارد. این «معرفت‌های تازه» و «تغییرات پارادیمی» به بازیگر گوشزد می‌کند که بدن او هم البته «دیگر کارکردی ابزاری ندارد» بلکه قرار است در بستر واقعیتی تازه که می‌توان آن را یک «رخداد»^{۱۰} نامید، خودش نماینده‌ی «یک وجود زنده‌ی تاریخی و ویژه»^{۱۱} یعنی یک شخصیت انسانی منحصر به فرد 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 این سوزن را بیرون کشید، نه «تفلسف» (فلسفه‌ورزی و دید متافیزیکی) بلکه «تفکر» بود. چرا که آهنربای تفکر برخلاف سنگ بی‌میدان فلسفه‌ی متافیزیک-محور، سنگی مغناطیسی بود که با آفرینش یک میدان انگیزاننده‌ی آهن‌ها (هستی‌ها)، با سوزن آهنی (هستی انسانی) نسبتی داشت و البته دانه‌های کاه (برداشت‌های متعدد علوم از چیستی انسان)، راهی به این میدان نداشتند.

^۷ Thespis

^۸ طبیعتاً می‌توان فرض کرد پیش از این «نخستین دوره‌ی جشنواره‌ی دیونیزوس» در سال ۵۳۴ ق.م هم باید اجرا و بازیگری سابقه داشته باشد چرا که در این جشنواره تسپیس در رقابت با «دیگران» برنده شده است.

^۹ Method Acting

^{۱۰} تعبیر «رخداد» ترجمه‌ی اصطلاح Ereignis از هایدگر است که گاهی از آن به عنوان «رخداد از آن خود کننده» نیز یاد می‌شود. در تفکر هایدگر رخداد با پنج واژه متفاوت بیان می‌شود؛ متداول‌ترین و معروف‌ترین واژه، آرایگنیس (Ereignis) است. دیگر واژگان عبارتند از Begebenheit به معنای رویداد دم دستی و معمولی،

در اینجا علت سوم برای بازیگر اهمیت می‌یابد؛ اینکه این شخصیت انسانی منحصر به فرد که قرار است او در نقش‌اش ظاهر شود و زندگی کند، کیست. یا به بیان فلسفی این هستنده‌ای که او قرار است به عنوان یک هستنده، هستی او را هستی ببخشد کیست؟ (البته که پرسش از «هستنده»، از پرسش از «هستی او» جدا نیست!) بازیگر هم از آنجا که یک وجه انسانی در کارش دارد در باب «پرسش از چستی و کیستی‌اش» هم البته با تنوعی از پرسش‌ها روبه‌رو بوده است. هم از این‌روست که بدن بازیگر بهانه‌ای وجود شناختی به دست می‌دهد تا به شکلی استعلایی^{۱۲} و فرارونده آن‌را به پرسش گرفت و در این مسیر کوشید گاه به پاسخ‌هایی هم دست یافت. هرچند آرمان و آماج اصلی و بنیادین، پرسش‌گری و البته «پرسش‌گری بنیادین» در این باره است. و سپس یافتن پاسخی عالمانه و پژوهش‌گرانه امکان‌پذیر خواهد بود؛ پاسخی از لابه‌لای اوراق کتاب‌ها، فیلم‌ها، اجراها و «خود زندگی» همچون «یک پاسخ‌گوی زنده و حاضر»!

۲- بدن بازیگر همچون امر استعلایی

اگرچه اطلاعاتی همچون زندگی‌نامه و گذشته‌ی شخصیت 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 حس و حال شخصیت است. ترکیب «اطلاعات متن نمایشی» و «حس و حال بازیگر» در ذهن تماشاگر، گونه‌ای «درهم‌کنش فکری و انگیزتار روانی» شکل می‌دهد، این فرایند نوعی فراروندگی و استعلا نزد تماشاگر است. از سوی دیگر در هر لحظه از زندگی یک انسان، به محض احساس کردن یک پدیده‌ی خارجی توسط احساسات پنج‌گانه «در ذهن، یک پویایی فکری رخ می‌دهد!» همین «پویایی فکری» در اثر ترغیب احساسات، «کانت‌را به بازاندیشی مفهوم تفکر و فلسفیدن واداشت. او در نظام فکری و فلسفی تئویش چنین فرایندی را در پرتو «امر استعلایی» توصیف کرد و ممکن دانست. به این ترتیب در تفکر کانت «امر استعلایی» مفهومی است که از «امر حسی» شروع می-

Vorgang به معنای رویداد دگرگونی و فراشد، Geschehnis به معنای واقعه‌ای بنیادین در سطح هستی، و Vorkommnis به معنای واقعه‌ای مربوط به یک شخص خاص. (قسامی و اصغری؛ ۱۳۹۶: ۱۵). از این رو اصطلاح رخداد با معنا و اصطلاح آرایگنسیس در این کتاب مورد نظر است که هایدگر در تقابل با استادش هوسرل آن‌را برای تجربه-ی زیسته‌ی خاص انسانی به کار برد زیرا هوسرل می‌خواست تجربه‌ی زیسته‌ی انسانی را به مثابه یک پدیدار در قالب یک نظریه چارچوب‌بندی کند در حالی که هایدگر تنوریزه کردن تجربه‌ی زیسته‌ی انسانی را «ستاندن روح زندگی» می‌دانست. هایدگر به این منظور رخداد را به مثابه رویدادی خاص و متعلق به شخص دانست که در صورت تنوریزه شدن به یک رویداد دم دستی و معمولی (یا Vorgang) تبدیل خواهد شد (همان، ۱۷-۱۸). بازیگر نیز هنگام کار بر روی یک نقش لازم است فراتر از تکنیک شخصیت-پردازی حرکت کند و ضمن روند هنری‌اش در پی آفرینش «رخداد» خاص و از آن خود کننده‌ی شخصیتش در دنیای دراماتیک باشد.

^{۱۱} هایدگر از چنین انسانی با اصطلاح «دازاین» (Dasein) یاد می‌کند. از نظر واژگانی، دازاین در زبان آلمانی دارای چندین معناست که هایدگر با انتخاب این اصطلاح از هر یک از این معانی چندگانه به نحوی سود می‌برد. در قرن هفدهم اصطلاح دازاین به معنای «حضور» و در قرن هجدهم «وجود» به کار رفته و در شعر برخی شاعران آلمانی به معنای «زندگی» نیز استفاده شده است. واژه‌ی دازاین خود از دو بخش تشکیل شده است. بخش اول؛ Da) به معنای «این‌جا» (Here)، «آن‌جا» (There)، «در این-زمان» (at this time)، «در آن‌زمان» (at that time) و بخش دوم؛ زاین (Sein) به معنای «هستی» (Bing) است. بنابراین برخی مترجمان این اصطلاح را به معنای «حضور حاضر»، «آن‌جا بودی»، «آن‌جا هستی» (To be There) ترجمه کرده‌اند. هایدگر این واژه‌ها تنها درباره‌ی انسان به کار برده است؛ شاید به این دلیل 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 (چه گذشته، چه آینده از طریق یاد کردن و اندیشیدن) (هایدگر؛ پانوشت مترجم؛ ۱۳۸۸: ۷۴). همچنین دازاین به معنای «در دسترس بودن» (Available) و «وجود داشتن» (To Exist) نیز ترجمه شده است (Inwood, 1999: 42) و نیز نجفی افرا، ۱۳۹۴: ۴۴).

^{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 با به جای آن گاه واژه‌ی «فرارونده» (با معنی تحت‌اللفظی فراتر رفتن از یک-پدیده) نیز به کار می‌رود که اشاره به کارکرد این واژه در نگرش فلسفی دارد. همچنین درباره‌ی معانی واژه‌ی «استعلا» در زبان فارسی دهخدا آورده است: در فرهنگ منتهی-الارب صفی‌پوری شیرازی به معنای «بلند گردیدن روز» است. در فرهنگ تاج المصداور بیهقی به معنای «بلندی و بزرگواری شدن» آمده و نیز در کلیله و دمنه‌ی نصرالله منشی به معنای «تسلط بر کسی و چیره شدن» به کار رفته و نیز در علم نجوم سنتی به معنای «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، ۱۳۹۴: ۶۰). بنابراین اگر بازیگر بتواند امر استعلایی را از دیدگاه فلسفی دریابد، می‌تواند در مسیری رو به عقب، این-مفهوم را همچون بن‌مایه‌ای الهام‌بخش به واسطه‌ی بدنش به امر حسی برگرداند. این موضوع از آنجا اهمیت پیدا می‌کند که بازیگر در هر اجرا نه با یک زندگی عملی، بلکه با یک متن دراماتیک روبه‌رو است؛ متنی که به جز اطلاعات زندگی‌نامه‌ای، سرشار از مفاهیم و بن‌مایه‌ها است. مفاهیمی که بسیاری از آن‌ها از نظر فلسفی استعلایی هستند و از همین‌رو لازم است برای بازیگر این مفاهیم و «مفهوم استعلایی» واکاوی و تحلیل شود. چنانچه بازیگر مفاهیم استعلایی هر متن دراماتیک را دریابد، آنگاه «در برگردان حسی مفاهیم با بدنش» از ابهام، کلیشه، تکراری‌بودن و بسیاری دیگر از اجراهای نه‌چندان اندیشه‌برانگیز و غیراستعلایی پرهیز خواهد کرد؛ این امر برای بازیگر البته یک‌رویکرد جاه‌طلبانه به فلسفه و یک چشمداشت الهام‌برانگیزانه از آن است؛ اگرچه در ادامه خواهیم دانست نگاه بازیگر قرار نیست نسبت به فلسفه یک‌نگاه ابزاری و ابژکتیو باشد و اگرچه ما در بدو امر از کیفیت ذهن و سوژکتیویسم سخن خواهیم گفت؛ با این‌وجود اصل‌ترین هدف و والاترین تمّطع بازیگر از پرسه‌زدن در بیشه‌زار اندیشه‌های فلسفی، کشف، فهم و شناخت پدیدارشناسانه‌ی بدنش به منزله‌ی «خویشتن‌یافته‌اش» خواهد بود.

اصطلاح فلسفی «استعلا» کلیدی ارزشمند برای «فهم هستی‌شناختی بدنِ بازیگر» است. «بدنِ بازیگر» که به شکل معمول «ابزار کارِ بازیگر» فرض می‌شود، در پرتو فهم «امر استعلایی» توسط بازیگر، فراتر از «یک‌ابزار صرف» خواهد رفت. همچنین فهم ساختارمند «امر استعلایی» در چهارچوب خاص ذهن یک‌موجود به نام انسان منجر به ایجاد «منطق استعلایی» خواهد شد^{۱۴}. هر مفهوم «امر استعلایی» و «منطق استعلایی» در سایه‌ی بینش ظریف امانوئل کانت بود که امروزه برای شناخت بهتر هر ادراکی از جهان پیرامون مددگردد. اما کانت چگونه به امر استعلایی رسید؟! کانت در ابتدای کارش این پرسش را مطرح کرد که «شناخت درست و کامل چگونه ممکن است؟» در پی پاسخ به این پرسش او خود را با دوگونه شناخت روبه‌رو دید؛ یکی «شناخت حسی» و دیگر «شناخت عقلانی»؛ به این معنا که پایه‌ی شناخت‌های ما آدمیان یا بر مبنای تجارب و احساسات پنج‌گانه‌ی مان است و یا شناخت‌های ما کاملاً بر عقل تکیه دارند و کوچک‌ترین ارتباطی با شناخت‌های حسی ندارند. نمونه‌ی رایج شناخت‌های عقلانی،

^{۱۳} بدنِ بازیگر به عنوان عینی‌ترین نشانه‌ی انسان اندیشمند، همواره نسبت به اندیشه، «وجودی دست دوم و در سایه» به شمار آمده است. در دو قرن اخیر فیلسوفان به عنوان تحلیل‌گران اندیشه‌ی انسانی، به بازشناسی بدن انسانی به عنوان جزء جدایی‌ناپذیر اندیشه پرداخته‌اند. نگارنده آغاز این رویکرد را در اندیشه‌ی کانت عیان‌تر از دیگر فیلسوفان می‌داند و به خصوص آغاز چنین امری را در اعتباردادن کانت به «امور حسانی» می‌شود یافت؛ از این منظر «حس» سرچشمه‌ی «شناخت پدیدار»های جهان خارج از ذهن است. (فیلسوفان بعد از کانت با پی‌گیری این سنت فکری، «روش پدیدارشناسی» را برای فهم استعلایی جهان پایه‌گذاری کردند). به این ترتیب کانت راهی می‌گشاید که با استفاده از «امر استعلایی» و درچارچوب «منطق استعلایی» امور حسی را به اموری 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 همین کتاب با عنوان «اهمیت بدن به عنوان جان-مایه‌ی جسمانیت‌های برتر» می‌نویسد: «آگاهی کلی یک‌انسان - به معنای معینی - با استفاده از بستر ماده‌گون خود، به بدن متصل است» (Husserl, 2000: 160).

نگارنده از این‌رهگذر مفهوم «بدن‌اندیشی» (اندیشیدن با بدن) را برای بازیگری - که با چنین رویکردی روند اندیشه‌ها دنبال می‌کند و از آن آگاه می‌شود - موجه می‌داند.

^{۱۴} از زمان ارسطو «چارچوب فهمیدن 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 چنین منطقی به «محتوا و مادی درونی اندیشه» کاری ندارد و به همین دلیل آن را «منطق صوری» (شکلی) می‌نامند؛ در حالی که منطق از نگاه کانت نیاز است محتوا و خاستگاه‌های فکر انسانی را ارزیابی کند و به همین دلیل هم، «منطق استعلایی» نامیده می‌شود. چرا که معتقد است: «فهم واقعیت به ذهن 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 غیرانسانی هم فهم‌شان متفاوت از همدیگر است. برای مثال ذهن یک خفاش (که قوه‌ی بینایی ندارد) متفاوت با ذهن یک مار (که قوه‌ی شنوایی ندارد) عمل می‌کند. ذهن انسان گذشته از ورودی‌های پنج‌گانه‌ی حسی، دارای توانش زبانی و قوه‌ی فهمی است که هر موضوعی را پیش از فهمیدن در چارچوب «الگوهای» از پیش موجود پردازش می‌کند. کانت متأثر از ارسطو چهارچوب‌های فهمیدن را «مقولات» می‌نامد؛ با این تفاوت که گفتیم ارسطو حقیقت را «امری خارجی» می‌داند که با «رعایت اصول منطق» می‌توان آن را فهمید؛ اما کانت نشان می‌دهد بدون قرارگرفتن اطلاعات ورودی به ذهن در این چارچوب‌ها (مقولات) «فهم مناسب و مطلوب انسانی» یا به طور خلاصه «فهم» ممکن نخواهد بود. کانت این مقولات را در چهار دسته و دوازده مورد در کتابش ذکر و شرح کرده است که عبارتند از: (الف) کمیت؛ شامل کلی، جزئی، شخصی. (ب) کیفیت؛ شامل ایجابی، سلبی، عدولی. (ج) نسبت؛ شامل حملی، شرطی، انفصالی. (د) جهت؛ شامل وجوبی، امتناعی، امکانی (کانت، ۱۳۸۸: ۱۴۹-۸۸).

ریاضیات و منطق قیاسی است. پیشینیان کانت گفته بودند تنها شناخت نوع دوم، یعنی «شناخت عقلانی» معتبر است و هیوم نشان داده بود این شناخت نیز توهمی بیشتر نیست^{۱۵}. کانت وقتی تجربیات نیوتن و گالیله را 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 به-دنبال روش و «چارچوبی» افتاد که بتواند «شناخت حسی» را اعتبار عقل بنیاد، موثق و «ارج منداانه» ببخشد.

در اینجا نیاز است کمی بیشتر به بررسی اصطلاح «استعلایی» بپردازیم که گفتیم برابر فارسی برای واژه‌ی «ترنسندنتال» (Transcendental) است؛ کانت در تعریفش از «استعلا» هر نوع شناختی را 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 حالی که به-قول 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 حالی که «سنت شناخت فلسفی پیش از کانت» داشت راهی خلاف این می‌رفت؛ یعنی بی-اینکه توجهی به کوه و دشت و جنگل و دریا بکند، به طراحی جغرافیای شناخت بشری می‌پرداخت؛ کاری که کانت کرد با استعلای تجربه‌ی کوه و دشت و جنگل و دریا به نقشه‌ی جغرافیایی قابل قیاس است و به‌همین دلیل «اصل استعلایی» در کانت «شناخت روزمره» را به «شناخت متافیزیکی» پیوند می‌زند و به‌درستی این فراروی از روزمرگی به‌متافیزیک، «انقلاب کوپرنیکی کانت»^{۱۶} خوانده شده است!

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

توجه فلسفی به بدن همواره کم‌وبیش در کتاب‌های آموزش سخنوری به‌صورت تئوری وجود داشته است و البته توسط «هنر تئاتر» به‌عنوان «هنری بدن محور» از دیرباز پیش برده شده است. هنر نقالی به‌عنوان «هنری مرکب از سخنوری و تئاتر» وارث هردوی این دو سنت بوده است. از این نظر باید نقالان را «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 تئسپیس بازیگر یونانی را نام برد که پیش‌تر ذکرش رفت. با این حال 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، اولین بار به‌وسیله‌ی کندیاک مطرح گردید؛ کندیاک^{۱۹} فیلسوف فرانسوی قرن هجدهم، تفسیر جالبی را 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 کار یک‌بازیگر را بسیار تحسین می‌کنیم که او تمامی

^{۱۵} هیوم در کتاب رساله، اصل علیت (رابطه‌ی ضروری علت با یک معلول) 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، (۱۶:۱۳۹۷)

^{۱۶} کانت در پیش‌گفتارش بر ویرایش دوم کتاب «نقد عقل محض» در این باره می‌نویسد: «کوپرنیک پس از آنکه در توضیح اجرام آسمانی براساس این فرض که 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 ستارگان را 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 آن حیث که متعلق حواس هستند) خود را با شهود ما سازگار کنند، آن‌گاه من این امکان را می-توانم بسیار خوب به‌تصور درآورم... (کانت، ۱۳۹۴: ۲۳)

^{۱۷} Homer

^{۱۸} Demosthenes

^{۱۹} Etienne Bonnot de Condillac

احساسات و درونیاتش را با اشارات و ژست‌های محدودی ارائه می‌دهد و چنانچه او از ژست‌های معمول و رایج پا فراتر بنهد، ما بازی‌اش را غیرطبیعی قلمداد خواهیم کرد. به همین دلیل ما نمی‌توانیم همه‌ی اطوار و حرکاتی را که در یک دکلماسیون (نمایش مبتنی بر بیان موسیقایی) به کار می‌رود، به نظم و قاعده در بیاوریم (Beattie, 2003:46). در حالی که پیش از او نظریه‌پردازان کلاسیک هنر خطابه همچون سیسرو^{۲۰} خطیب و سخنور قرن اول پیش از میلاد معتقد بودند که اطوار و حرکات سخنران (و بازیگر) می‌بایست در جهت رسیدن به بیشترین تاثیر قاعده‌مند شوند. اما بنا به گفته‌ی کندیاک در عصر یونان و روم بسیاری از بازیگران با تقسیم سرود و اشارات بین دو بازیگر پا را از این هم فراتر نهادند:

«این تمرین ممکن است نامتعارف به نظر برسد اما ما می‌بینیم چگونه یک بازیگر با حرکات سنجیده می‌تواند به طور مناسبی حالاتش را تغییر دهد و آن‌ها را با داستان شخصیتی دیگر - که در حال دکلمه کردن آن است - مطابقت دهد و چرا این دو با ژست و اطوار نسنجیده‌ی پاهای رقصنده‌ای که رقصش با زمان (و ضرباهنگ) تطابق ندارد، شوکه می‌شوند» (Condillac, 2001:133).

در قرن بیستم به واسطه‌ی رسانه‌های ارتباط جمعی شکل زندگی بشر دگرگون شد و به همین دلیل مفهوم «ارتباط» و به‌ویژه «ارتباط غیرکلامی» و چگونگی برقرار کردن «ارتباط موثر» - در هر فرایند ارتباطی - موضوع بررسی و پژوهش علمی قرار گرفت و سرانجام به عنوان یکی از مهم‌ترین علوم تخصصی این قرن اهمیت پیدا کرد. ری بردویستل^{۲۱} یکی از پیشگامان ارتباط غیرکلامی می‌نویسد:

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

با این وجود بدن به عنوان سوژه و فاعل مرکزی در مفهوم‌سازی در «نگاه کانت» دارای جایگاه ویژه می‌شود. کانت در کتاب «نقد عقل محض»، زمانی که ایده آلیسم افلاطونی را نقد می‌کند؛ مثالی می‌زند که از نظر روش شناختی، قابل تامل است:

«کبوتر سبکبال که هوا را در پرواز آزادانه‌ی خود می‌شکافد و مقاومت آن را حس می‌کند، می‌توانست تصور کند که پروازش در فضای خالی از هوا بسیار راحت‌تر است؛ به همین ترتیب افلاطون جهان حسی را 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، ۱۳۹۴:۵۵).

این مقاومت همان است که نوعی کشمکش دیالکتیکی میان پدیدارها ایجاد می‌کند و تفکر و فاهمه را به حرکت و پویایی درمی‌آورد و همان‌طور که هگل نشان داده است در بستر زمان، تاریخ را شکل می‌دهد؛ این آموزه‌ی کانت که ناگهان جهان معقول و ذهنی افلاطون را به کناری گذاشته و دنیای حسی و زمینی را پیش می‌کشد، دریچه‌ای رو به فهم 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. همچنان که کانت درباره‌ی «محدودیت‌های عقل» سخن گفته و در نقد خود این محدودیت‌ها را به «نقطه‌ی قوت تفکر» تبدیل کرده است؛ مهم‌ترین قدم برای «فهم راهبردی» و «دلالت‌مندی موثر و معنادار بدن» بازیگر - به مثابه امری استعلایی از دنیای فیزیکیال در بیان متافیزیکیال - «شناخت حدود آن» است. همچنان که کانت چنین شکلی از دلالت‌مندی را 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 شناخت‌هایی را که نه به پدیده‌ها، بلکه فقط به مفاهیم پیشین ما از پدیده‌ها به طور کلی می‌پردازند، استعلایی می‌نامم» (همان، ص ۶۰).

سپس می‌افزاید نظامی از این مفاهیم را 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:

«کسی که زیربنای خانه‌ی خود را خالی می‌کند، می‌توان گفت او می‌توانست به طور پیشین (و از قبل) بداند که خانه‌اش فرو خواهد ریخت، یعنی نیاز نداشت در انتظار این تجربه بماند که واقعاً خانه‌اش فرو بریزد» (همان، ص ۶۵).

چرا که تجربه به هر 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» این پرسش مهم را طرح کرده است که البته پاسخش در خودش است:

«تجربه خود قطعیتش را از کجا می‌توانست حاصل کند، اگر همه‌ی قواعدی که 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 کانت هم، انسان به واسطه‌ی احساسات و در نتیجه بدن با پدیدارهای جهان خارجی در ارتباط است؛ با این وجود کانت هنوز از یک «جهان تاندازه‌ای ایده‌آلیستی» سخن می‌گوید و «کمتر» واقعیت روزمره را «جدی می‌گیرد»؛ واقعیتی که به علت قرار گرفتن در جریان روزمرگی و جریان گذر زمان، باید آن را «واقعیت تاریخی» نامید. هگل زمانی که از «آگاهی ذهن انسان» سخن می‌گوید؛ این آگاهی را یک آگاهی در خلاء در نظر نمی‌گیرد؛ در حالی که کانت در کتاب «نقد عقل عملی»، به اخلاقیات 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 انسان را وابسته و در کشمکش با آگاهی‌ها و نیروهای گاه متضاد «جهان بیرونی» می‌یابد و وجود انسانی را در صورتی پیروز می‌داند که در «میدان‌گه جهان پیرامونش» به عنوان «بنده» در کشمکش با یک «خدایگان» به عنوان نیروی مخالف سربلند بیرون بیاید. این کشمکش که البته در ذهن و آگاهی صورت می‌گیرد در مقایسه‌ای تناظرگونه با کشمکش شخصیت‌های دراماتیک در «میدان‌گه صحنه‌های مختلف متن نمایشی» بسیار هم‌ارز است. به این ترتیب «بدن بازیگر خصلت ذهن به خود می‌گیرد»؛ سرشار از پویایی، آگاهی، کشمکش با نیروهای مخالف و بسیاری مواقع با شخصیت مخالف؛ کشمکش میان او به عنوان پروتاگونیست^{۲۳} با نیروی مخالف به نام آنتاگونیست. این کشمکش میان دو شخصیت و دو عنصر متضاد در بستری با گونه‌ای «منطق مواجهه» و رویارویی رخ می‌دهد که به زبان هگل «دیالکتیک» نامیده می‌شود. ویژگی این کشمکش، «ثمربخش بودن» آن است. یعنی بازیگر وقتی ضمن «یک کشمکش هر دم آگاهی‌افزا» با نیروی مخالف درگیر می‌شود، واجد کیفیتی جسمانی-ذهنی می‌شود که آن را 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 بشریت را چه در شخص خود و چه در شخص دیگری، همیشه به عنوان یک غایت به شمار آوری نه هرگز تنها همچون وسیله‌ای!» منتقدان با افزودن قید زمان و مکانهای مختلف و در نتیجه موقعیت‌های متفاوت این قاعده را زیر سوال برده اند. مثلاً ما وظیفه داریم در همه حال به همگان راست بگوییم: اما اگر بدانیم روبه روی مان قاتلی است خطرناک در پی یک فراری بی‌گناه و ما جایش را می‌دانیم چه؟ اگر دروغ بگوییم بی‌گناهی را نجات داده‌ایم ولی به جای رعایت قاعده‌ی مطلق راست-گویی دروغ گفته‌ایم اگر هم راست بگوییم در قتل بی‌گناهی شریک بوده‌ایم (ن. ک به مقاله‌ی تحلیلی بر نقد امر مطلق کانت: اژدر و دیگران، ۱۳۹۱). در اینجا به علت در نظر نگرفتن زمان و مکان و قید تاریخت، خطای اخلاقی رخ می‌دهد.

^{۲۳} پروتاگونیست (Protagonist) یک واژه‌ی برگرفته از درام‌شناسی یونانی است که وارد زبان انگلیسی و فارسی هم شده است و در اصطلاح به معنای «شخصیت پیش‌برنده و قهرمان درام» است و از این نظر در برابر «ضدقهرمان» قرار می‌گیرد که آن هم با اصطلاح یونانی «آنتاگونیست» (Antagonist) توصیف می‌شود؛ آنتاگونیست همواره مانع اصلی رسیدن یک شخصیت به هدف و آرمانش است. این دو اصطلاح با دو مفهوم «بنده» و «خدایگان» هگل می‌توانند هم‌ارز باشند که در ادامه به این هم‌ارزی مفهومی پرداخته می‌شود.

تجربه‌ی حس، شهود، تحلیل و «نوعی طی طریق» است.^{۲۴} بنابراین بازیگر نیاز است کشمکش‌های میان خودش و «دیگری» دراماتیک را به ترتیب به عنوان قهرمان و ضدقهرمان لابه‌لای سطور متن دراماتیک، کشف و فهم کند و در فرایندی بدن‌مند و بیرونی دست به کنشی معنادار بزند. هگل برای بیان چنین موقعیتی از تقابل و کشمکش میان «بنده و ارباب»^{۲۵} نام می‌برد؛ بدین ترتیب اگر بازیگر در نقش قهرمان و نیروی مخالف در نقش ضد قهرمان جلوه‌گر 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 طی طریق دراماتیک» است که نیاز است بنابه زیرمتن و بن‌مایه‌ی دراماتیک در «یک‌فرایند دگرگون‌کننده» رخ دهد. در این باب توصیف هگل از کشمکش بنده و ارباب در مسیر آگاهی قابل تأمل است؛ بنده در ابتدا ارباب را «ارج می‌گذارد» ولی به آرامی 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 به دیگری و با بیرونی ساختن خویش و با همبستگی با دیگران است که آدمی از چنگ هراس اسارت - آوری که اندیشه مرگ بر جان او چیره می‌کند، رها می‌شود. بدون کاری که جهان عینی و واقعی را دگرگون کند، انسان نمی‌تواند خویشتن را به طور واقعی دگرگون کند. اگر هم انسان دگرگون شود، دگرگونی او درونی و «خودمانی» یعنی صرفاً ذهنی و تنها بر خود او مکشوف و گنگ می‌ماند و به دیگران ابلاغ نمی‌شود و این دگرگونی درونی او را با جهانی که دگرگون نشده و با دیگران که با این جهان دگرگون نشده، هم‌بسته‌اند در ستیز و ناسازگاری می‌اندازد» (هگل ۱۳۵۸: ۷۴-۷۳).

شخصیت خیالی دراماتیک که بازیگر با بدنش آن را جسمیت داده و در فرایندی دیالکتیکی شخصیت و فردیت می‌بخشد، لاجرم همبستگی و همراهی تماشاگر را در این فرایند - به شرطی که درست و دقیق پیش رود - برخواهد انگیزد. نیروی مخالف تنها کارکردش «نه گفتن!» و مقاومت است. نیروی قهرمان، هم «خواهان شکستن مقاومت خودش» است که عمری بنده بوده است و هم می‌خواهد طی یک دگرگونی ثمربخش - و نه صرفاً نابودی - از نیروی مخالف عبور کند. تفاوت این دو شاید به بیان کانت در «داشتن امر مطلق در روح کنشگر 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 این رو نیروی محرک و پویا در درون بنده است و بازیگر نیز به عنوان پیش‌برنده‌ی درام در پی پویایی و بروز چنین نیرویی از طریق بدنش در جهان دراماتیک است. طی «این کشمکش پویا و رو به رشد»، بازیگر در نقش قهرمان در برابر ضد قهرمانی که سد راه او را گرفته است، دست بالا را دارد چرا که همچون تقابل ارباب و بنده به بیان هگل:

«ارباب چون نمی‌تواند ارج شخص دیگر را - که ارج او را شناخته است - بشناسد با بن‌بست روبه‌رو می‌شود. بنده برعکس از همان آغاز کار، ارج دیگری یعنی ارباب را می‌شناسد؛ پس برای بنده کافیت که خود را بر ارباب تحمیل کند و ارجش را از جانب او بشناسد تا آن‌که شناسایی متقابل و دو جانبه‌ای که انسان تنها با آن به طور قطعی و تام خشنود می‌شود،

^{۲۴} می‌توان در یک تشبیه «کشمکش کانت» را در فرد، ذهن و خیالش به «نبرد دون کیشوت با پهلوانان خیالی» همانند کرد و «کشمکش هگلی» را به «نبرد میان گلابیاتورها در یک میدان‌گه واقعی، سخت، هراسناک و حتی ویرانگر!» البته بدیهی است که این، صرفاً یک تشبیه برای درک بهتر موضوع است و نمی‌توان عقل عملی کانت را یکسر عقلی گرفتار و هم 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 افلاطونی را رد می‌کند و به این دلیل «با او» این مباحث آغاز شده است؛ با این وجود کانت زمان و مکان روزمره، حوادث کوچک و جزئی و بسیاری از چالش‌های زیستی روزانه را چندان جدی نمی‌گیرد، رخدادها، حوادث و چالش‌هایی که هر انسان را در بستر یک تاریخ محدود می‌کنند و در نتیجه او را در موقعیتی جبری قرار می‌دهند.

^{۲۵} این ترجمه 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 اولی را می‌توان «خدایگان و بنده» و دومی را «ارباب و برده» ترجمه کرد.

تحقق پذیرد. بی گمان برای آنکه این حال پیش آید، بنده باید از بندگی برهد. او باید از پایه‌ی خویش فراتر رود و بندگی خویش را رفع کند» (هگل، ۱۳۵۸: ۶۱-۶۰).

و بنابراین بنده باید خطر کند و برای رسیدن به «خودآگاهی، آزادی و خشنودی»، «جانبازی» کند. «جانبازی کردن بازیگر در مقام 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 این فرایند «طی طریق» بر نیروی مخالف در دنیای درام فائق می‌شوند و مرحله به مرحله در طی فیلم یا صحنه‌ی تئاتر پیش می‌روند تا بر ارزش‌های جهان‌شمولی صحنه بگذارند که تماشاگر در بُن روانش خواهان‌شان است؛ ارزش‌هایی که به تدریج شکلی تقریباً مطلق به خود می‌گیرند و گاه به «آرمان‌هایی برای یک عصر»، یک جامعه یا بخش بزرگی از جامعه‌ی بشریت تبدیل می‌شوند؛ آرمان‌هایی همچون آزادی، عدالت، شجاعت، وفاداری و... و البته رسیدن به این آرمان‌ها همواره با دگرگونی و آگاهی «بازیگر در نقش قهرمان» و «تماشاگر به عنوان دیگری»^{۲۶} همراه است.

نمونه‌ای از چنین کشمکش پرچالشی در فیلم «مردی که لیبرتی والانس را کشت»^{۲۷} (۱۹۶۲) ساخته‌ی جان فورد^{۲۸} میان دو شخصیت تصویر شده است؛ وکیلی عدالت‌خواه به نام رانس^{۲۹} (رنسام) که راهزنی شرور به نام لیبرتی والانس او را برده و خود را ارباب می‌خواهد. در ابتدا والانس و گروهش به او و مسافران دیگر حمله می‌برند و او را زخمی می‌کنند. سپس این کشمکش ادامه پیدا می‌کند تا جایی که والانس، رانس را به دوئل دعوت می‌کند. در این فیلم شخصیت سومی به نام تام دانافین^{۳۰} وجود دارد که همواره در سایه است و در کشمکش اصلی و صحنه‌ی دوئل میان رانس و والانس، ماشه‌ی مرگ ارباب را او می‌چکاند. با رویکرد «آگاهی دیالکتیکی هگلی» می‌توان گفت تام کنایه‌ای از آگاهی رانس است که در اثر «جانبازی او» دست به کنش نهایی در مرگ ارباب می‌زند. همچنین کنش موثر تام در لحظه‌ی دوئل و رویارویی رانس و والانس که به مرگ والانس می‌انجامد، استعاره‌ای از «آگاهی کنش‌مند رانس» است. و البته در نهایت رانس با کمک به متمدن ساختن مردم شهر شینبون^{۳۱}، بالا بردن سواد مردم و ایجاد نهادهای مدنی به توسعه‌ی شهرنشینی در این مکان مفید واقع می‌شود و به نوعی با خدمت به دیگران «و با بیرونی ساختن خویش و با همبستگی با دیگران است که... از چنگ هراس اسارت‌آور» 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 یک قهرمان و یک ضدقهرمان در فیلم وسترن «مردی که لیبرتی والانس را کشت»، دیده می‌شود.

^{۲۶} لویناس فیلسوفی است که برخلاف ماکیاوولی، هابز و بسیاری دیگر از فیلسوفان ناقد آزادی بشر، مفهوم «دیگری» را همچون «یک فرصت» و نه «یک تهدید» مطرح کرده است؛ او به جای طرح موضوع «انسان‌های علیه یکدیگر» موضوع «انسان‌ها برای یکدیگر» را مطرح کرده است (علیا، ۱۳۸۳: ۱۸۳).

^{۲۷} The Man Who Shot Liberty Valance

^{۲۸} John Ford

^{۲۹} Ransom "Ranse" Stoddard

^{۳۰} Tom Doniphon

^{۳۱} Shinbone



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.



قهرمان: رانس، وکیلی جوان و حامی قانون و عدالت که در این صحنه مردی است زخمی، با تنی ضعیف اما با اراده‌ای شکست‌ناپذیر، عدالت‌طلب و مبارز.

۳- بازیگر؛ یک‌هستنده‌ی کنش‌گر بدن‌مند

واژه‌ی انگلیسی actor با برگردان نه‌چندان دقیقی به‌زبان فارسی به «بازیگر» ترجمه شده است؛ این واژه 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 این نظر 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 این وجود فروکاستن واژه‌ی کنشگری یک‌بازیگر در صحنه به‌یک کنشگری صرفاً فاعلانه، آن‌سان که برداشت‌های معاصر بر آن تاکید می‌کنند- یک خطای روش‌شناختی در درک گسترده‌ی این حرفه است. کنشگری بازیگر از بدن او آغاز می‌شود و همواره با او همراه و البته از او جدایی‌ناپذیر است.

از شکل‌گیری انسان حدود دومیلیون سال می‌گذرد، با این وجود 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، ۱۳۹۲: ۱۵). 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 متافیزیک که «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، ۱۳۸۴: ۵۰).

^{۳۲} همچنین برابره‌ای دیگری توسط مترجمان متون فلسفی برای این اصطلاح 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)، (بريجانيان، رئيسی، ۱۳۷۳: ۸۵۲-۸۵۱).

بازیگری مدرن هم - که با مکتب‌های بازیگری نیمه‌ی قرن بیستم و از جمله مکتب «تئاتر بی چیز»^{۳۳} و به‌شکلی موازی در بستر «مدیوم تصویرمحور سینما» متولد می‌شود - مهم‌ترین وجه وجودی‌اش نه‌سخنوری و دیالوگ‌های پرطمطراق که «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 استعلای مان از محدودیت‌ها، جبران فقدان‌ها، پیروزی بر ناتوانی‌ها و در یک‌کلام کمال‌یافتگی ما»
(Temkine, 1972:74).

در این‌راه البته گروتفسکی «خود استعلایی» را با «خود 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» (میتز، ۱۳۸۴: ۱۷۲).

«بدنیت استعلایی 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» این بدن‌مندانگی اندیشه‌را می‌سنجد که - همان‌طور که ذکرش رفت - کانت آن‌را «منطق استعلایی» نام می‌دهد. همچنین دیدیم که اندیشه‌ی بدن‌مند با هگل تاریخت 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 این مانع (ارتباط با جهان) گذر کند. برنتانو برای گذر از این مانع همچون کانت - که داده‌های حسی‌را مصالح معتبر شناخت عنوان

^{۳۳} Poor Theatre

^{۳۴} گروتفسکی کارگردان و پژوهشگر مهم تئاتر مدرن - که «نظریه‌ی تئاتر بی چیز» را ارائه کرد و در تمام طول دوران فعالیتش کوشید این مفهوم را دنبال کند و تکامل بخشد - بعد از حذف تمام حواشی تئاتر، بازیگر و تماشاگر را عناصر اصلی تئاتر برمی‌شمرد 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 چیزی را که از قبل می‌دانسته در یک‌نمایشنامه پیدا کند اما کم‌کم متوجه می‌شود که «همین بازیگران» و به‌خصوص «این بازیگران» را نمی‌توان فراموش کرد (گروتفسکی، ۱۳۸۹: ۲۲۰). در چنین تئاتری نیاز است بدن بازیگر انرژی‌ها و مفاهیم درونی او را تجسم ببخشد، این اتفاق البته به‌ناگهان رخ نمی‌دهد و لازم‌هاش «طی یک‌فرایند ویژه» است. او تمرین‌هایی برای طی این فرایند و البته حضور موثر برابر مخاطب طراحی کرده است.

^{۳۵} Franz Brentano

^{۳۶} Intentionality

کرد- «پُل ارتباطی داده‌های حسی» را مطرح می‌کند و اینکه هر شخصی ارتباط حسی خود را با جهان از طریق «توجه به بخش خاصی از جهان» برقرار می‌کند.^{۳۷} برای این منظور او ابتدا هدفش را مشخص می‌کند:

«هدف ما این است که 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 به تعریف «پدیده‌های ذهنی» با ذکر ویژگی‌هایشان می‌پردازد از جمله اینکه موضوع انحصاری ادراک درونی هستند. به تنهایی با شواهد فوری درک می‌شوند و نیاز به مابه‌ازایی دیگر ندارند و در واقع وجودشان وابسته به «قصد درونی، اراده و توجه ما» است و بنابراین به محض قصد، خواست و توجه ما ظاهر می‌شوند از این رو می‌توان آن‌ها را تنها پدیده‌هایی دانست که:

«علاوه بر وجود قصدمندانه^{۴۰}، دارای وجود واقعی^{۴۱} هستند.... با وجود همه‌ی کثرت‌شان، همیشه برای ما به عنوان یک-امر وحدت‌مند ظاهر می‌شوند، در حالی که پدیده‌های فیزیکی، که ما در یک زمان درک می‌کنیم، همه به یک شکل به عنوان بخش‌هایی از یک پدیده‌ی واحد ظاهر نمی‌شوند. آن ویژگی که به بهترین وجه پدیده‌های ذهنی را مشخص می‌کند، بدون شک وجود قصدمندانه‌ی آن‌هاست» (Ibid, 75).

سپس این خودآگاهی قصدمند توسط هوسرل از نقش مفعولیت و ابژگی روان‌شناسانه جدا می‌شود و برای این منظور همو شکلی از پدیدارشناسی پیشنهاد می‌دهد که در آن «خودآگاهی قصدمند در بستر زندگی روزمره و به عنوان فاعل و شناسنده» پیش می‌رود؛ هرچند البته این فاعل و شناسنده قرار نیست در دنیای ذهن خود بماند و با معطوف قصدی خودآگاهی‌اش دیوار و مرزی داشته باشد.^{۴۲} هوسرل در این باره تساوی ساده‌ی ریاضی «دو ضربدر دو» را مثال می‌زند که در یک روش می‌توان آن‌را «با شهود» مشاهده کرد و در روش دیگر می‌توان نتیجه‌ی این تساوی را «با فرمول» به دست آورد:

«یک حکم واحد، به معنای منطقی، نظیر حکم دو ضربدر دو مساوی است با چهار در یک زمان می‌تواند برای من بدیهی باشد و در زمان دیگر بدیهی نباشد؛ همان مفهوم چهار می‌تواند در یک زمان در یک شهود روشن (Intuitiv in Evidenz) و در زمان دیگری در یک تصور صرفاً نمادین به من داده شود. از این رو از نظر محتوا در هر دو موقعیت با همان پدیده سروکار داریم اما در یک موقعیت، احساسی همراه آن است که به آن علامت مشخصی می‌زند و به این وسیله شانی عالی‌تر یعنی خصلت اعتبار، به آن می‌بخشد... اگر شخص توجه خود را به پدیده معطوف دارد به یکباره در می‌یابد که در واقع در این دو موقعیت، نه با دو پدیده بلکه با دو پدیده‌ی ماهیتاً متفاوت روبه‌روست که تنها در یک صفت مشترکند... محتوای این دو

^{۳۷} برتانو در سال ۱۸۷۴ برای نخستین بار در کتابش، روان‌شناسی از نقطه نظر تجربی، (Psychology from an Empirical Standpoint) این ایده را مطرح کرد. او ^{۳۷} سال بعد در مقدمه‌ی چاپ تازه‌ی کتابش نوشت: «بیشترین کمک به علم توسط رساله‌ها یا کتاب‌های راهنما که هدفشان ارائه دیدگاهی نظام‌مند از یک رشته علمی معین است، انجام نمی‌شود، بلکه تک‌نگاری‌هایی است که به یک مشکل واحد می‌پردازند. بنابراین تعجب آور نیست که علیرغم ناقص بودن روان‌شناسی من از دیدگاه تجربی، توجه گسترده‌ای را برانگیخته است. در این کار من راه‌حل‌های کاملاً جدیدی را برای برخی سؤالات ابتدایی ارائه کردم و تلاش کردم تا همه‌ی نوآوری‌هایم را با جزئیات توجیه کنم. به ویژه، پژوهش‌های من درباره‌ی طبقه‌بندی پدیده‌های ذهنی توجه عمومی دانشمندان را بیش از پیش به خود جلب کرده است. این واقعیت که اخیراً از من خواسته شد تا اجازه‌ی ترجمه‌ی ایتالیایی فصول مربوط به این پژوهش‌ها را بدهم، نشان‌دهنده‌ی علاقه‌ی روزافزون به این موضوع است.» (Brentano, 1995:24)

^{۳۸} physical phenomenon

^{۳۹} mental phenomenon

^{۴۰} intentional existence

^{۴۱} actual existence

^{۴۲} گروتفسکی در یکی از تمریناتش با بازیگران با عنوان «تمرین توجه» کوشید یکسره تحلیل عقلانی‌را کنار بگذارد و تمام نیرویش را روی قدرت شهود بازیگرانش متمرکز کند. در طول تمرین بازیگران باید متن‌شان را بی‌وقفه بخوانند و هرگز به آنچه خوانده‌اند فکر نکنند: «در طول تمرین هرگاه گروتفسکی احساس می‌کرد هنجاری متنی را تفسیر عقلانی می‌کند، کار او را قطع می‌کرد» (گروتفسکی، ۱۳۸۹:۱۶۳).

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

هایدگر این «خودآگاهی قصدمند» را بر مبنای مهمترین خصلتش یعنی «هستندگی منحصر به فردش» در مدار شناخت قرار می‌دهد. سارتر بر خصلت اگزیستانسیالیستی این هستنده تاکید می‌کند و «تجربه‌ی ادراکی بدن بنیاد ضمن تجزیه‌ی زیستن» را پیش می‌کشد؛ امری که بیشترین نزدیکی را به بدن کنشگر بازیگر پیدا می‌کند. پرداختن به این دیدگاه‌ها تاثیری راه‌گشا در «بینش بدن مند بازیگر نسبت به خویشتن» دارد، بینشی که پی‌آیندش می‌تواند کشف گام به گام و پدیدارشناختی بدن همچون اصالت وجود و اگزیستانس بازیگر باشد. از این زاویه می‌توان گفت همچنان‌که امروزه می‌دانیم هرگز پیشاپیش نمی‌توانیم بگوئیم یک انسان مدرن و فردیت یافته کیست، مگر اینکه از شیوه‌ی زیست و انتخاب‌هایش در بستر زندگی‌اش خبر داشته باشیم و از این نظر «هیچ دو انسان انتخاب‌گر آزادی» هویت یکسانی ندارند. یک بازیگر که به شیوه‌های ویژه‌ی زیست بدن مند انسان‌ها با توجه به کیفیت آگاهی‌ها و اندیشیدن‌شان، آگاهی یافته باشد، شیوه‌ی زیست و انتخاب‌های خودش در ساحت زندگی بدن مندانه‌اش، به‌او فردیت منحصر به فرد و شخصیتی ویژه خواهد بخشید و بدنش به تدریج تجسمی از آگاهی‌ها و اندیشه‌های دراماتیک شخصیت‌هایش در فرایندهای اجرای‌اش هویدا خواهد کرد.

۴- نتیجه‌گیری

بدن بازیگر در فرایند پاسخ به «پرسش بنیادی»، به تدریج «معنای استعلایی خویش» را باز می‌یابد. لزوم بازنگری در طرح پرسش بازیگری به سه 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، «به وجود آمدن رخدادهایی در باب پرسش از چیستی و چیستی انسان». در اینجا علت سوم برای بازیگر اهمیت می‌یابد اینکه این شخصیت انسانی منحصر به فرد به فرد که او قرار است در نقش او زندگی کند، کیست. یا به بیان فلسفی این هستنده‌ای که او قرار است به عنوان یک هستنده هستی او را هستی ببخشد کیست؟ (البته که پرسش از «هستنده»، از پرسش از «هستی هستنده» جدا نیست!) هم از این روست که بدن بازیگر بهانه‌ای وجود شناختی به دست می‌دهد تا به شکلی استعلایی و فرارونده آن‌را مورد پرسش قرار داد.

نمونه‌ای از کشمکش هگلی میان «بنده و ارباب» در فیلم مردی که لیبرتی والانس را کشت (۱۹۶۲) ساخته‌ی جان فورد کشمکش میان دو شخصیت است؛ وکیلی عدالت‌خواه به نام رانس (رنسام) که راهزنی شرور به نام لیبرتی والانس او را برده و خود را ارباب می‌خواهد. در کشمکش اصلی و صحنه‌ی دونل میان رانس و والانس شخصیت سومی به نام تام ماشه‌ی مرگ ارباب را می‌چکاند. تام کنایه‌ای از آگاهی رانس است که در اثر جانبازی‌اش دست به کنش‌نهایی در مرگ ارباب می‌زند. همچنین کنش موثر تام در لحظه‌ی دونل و رویارویی رانس و والانس که به مرگ والانس می‌انجامد، استعاره‌ای از آگاهی کنش مند رانس است.

«بدنیت استعلایی بازیگر» البته فرایندی است اندیشه‌ورزانه و گونه‌ای از اندیشیدن است؛ اندیشیدن مرئی و دیدنی برخلاف اندیشیدن سوژه‌ی مدرن که در ذهن رخ می‌دهد، اندیشیدنی که می‌توان به نحوی عملی آن‌را گونه‌ای «بدن‌اندیشی» دانست. اندیشه‌ی بدن مند با هگل تاریخت و خودآگاهی می‌یابد و خودآگاهی این بدن در اندیشه‌ی برنتانو وجه قصدمندی پیدا می‌کند. بازیگری مدرن هم با مکتب‌های بازیگری نیمه‌ی قرن بیستم و از جمله مکتب «تئاتر بی چیز» و به شکلی موازی در بستر مدیوم تصویر محور سینما متولد می‌شود، مهم‌ترین وجه وجودی‌اش نه سخنوری و دیالوگ‌های پرطمطراق که «بدنیت» آن‌هم از نوع استعلایی‌اش است گروتفسکی نظریه پرداز و کارگردان صاحب سبک قرن بیستم در پی چنین هدفی وظیفه‌ی هنر را استعلای هنرمند و کمال یافتگی 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 به نیروی شهود درونی‌اش، خود را از این بن‌بست 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، صص ۷۹-۹۴.
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*، دوفصلنامه‌ی 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 طیب‌بیگم (۱۳۷۳) *فرهنگ اصطلاحات فلسفی*، ویراستار بهالالدین خرمشاهی، تهران، چاپ دوم، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۶. دکارت، رنه (۱۳۸۴) *تأملات در فلسفه‌ی 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 رخداد از آن 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. _____ (۱۳۸۴) *نقد عقل عملی*، مترجم: انشالله رحمتی، چاپ اول، تهران، انتشارات نور ثقلین.
۱۲. گروتسکی، یژوی (۱۳۸۹) *به‌سوی تئاتر بی‌چین*، 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 صدراپی*، 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) *خدا/یگان و بنده*، مترجم: حمید عنایت، چاپ سوم، تهران، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
۱۷. هوسرل، ادموند (۱۳۹۷) *ایده‌ی پدید‌شناسی*، 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 Treatise of Human Nature*, ed by David Fate Norton & Mary J Norton, Oxford University Press.
22. Husserl, Edmund (2000) *Ideas Pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, translated by Richard Rojcewicz & Andre Schuwer, Kluwer Academic Publishers.
23. Inwood, Micheal (1999) *A Heidegger Dictionary*, Oxfordm, U.K Blackwell Publisher Ltd.
24. Littlejohn, 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) *Grotowski*, translated by Alex Szogyie, New York
27. www.mwrriam-webster.com.
28. <https://www.vajehyab.com/dehkhoda/>

