چیزگونگی در تئاتر کانتور: از ابژه‌های صحنه‌ای تا حقیقت پدیدارشناسانه*

چکیده

تئاتر تادئوش کانتور، با استفاده منحصربه‌فرد از اشیا و ابژه‌های صحنه‌ای، بستری مناسب برای تحلیل مفهوم چیزگونگی در نگاه پدیدارشناسانه فراهم می‌کند. کانتور اشیا را نه‌تنها به‌عنوان ابزارهای صحنه‌ای، بلکه به‌مثابه عناصر زنده و معناساز به کار می‌گیرد، عناصری که از وضعیت صرفا ابزاری فراتر رفته و به حاملان خاطره، هویت و تاریخ بدل می‌شوند. این پژوهش با تکیه بر رویکرد مارتین هایدگر به «چیز»، جایگاه و تحول ابژه‌های صحنه‌ای در پنج نمایش شاخص کانتور را مورد مطالعه قرار می‌دهد. هایدگر در نظریه خود، میان «ابژه» به‌مثابه شی خنثی و «چیز» به‌مثابه حقیقت پدیدارشناسانه تمایز قائل می‌شود. این پژوهش با مطالعه‌ی نمونه‌های مشخص از تئاتر کانتور، می‌پرسد که اشیا چگونه از وضعیت ابزاری خود فراتر می‌روند و به حقیقتی پدیدارشناسانه تبدیل می‌شوند؟ ابژه‌هایی مانند مانکن‌ها، نیمکت‌های چوبی، چمدان‌های کهنه، قاب‌های خالی و تابوت‌ها، نه‌تنها بازنمایانده گذشته‌اند، بلکه در فرایند اجرا، به چیزهایی با حضور و جوهر متغیر بدل می‌شوند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که تئاتر کانتور، در امتداد اندیشه هایدگر، عرصه‌ای برای گذار از ابژه‌های صحنه‌ای به چیزهایی با بار معنایی و وجودی فراهم می‌آورد. این گذار، فرایندی است که در آن اشیا از وضعیت ایستای خود فراتر رفته و در هم‌نشینی با بدن، تاریخ و زمان، به حاملان حقیقت پدیدارشناسانه تبدیل می‌شوند.

واژگان کلیدی: چیزگونگی، تئاتر تادئوش کانتور، پدیدارشناسی هایدگر، ابژه‌های صحنه‌ای، آشکارگی حقیقت.

*مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تبیین شی شدگی در هنر تادئوش کانتور» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و سوم و مشاوره نگارنده چهارم در دانشگاه هنر اصفهان ارائه شده است.

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

تمرین با اشیا یکی از مهم‌ترین راه‌های شناخت شیوه‌ی بازیگری تادئوش کانتور است. بازیگر کانتور به مرور زمان در می‌یابد که چگونه اشیا را با خود و خود را با اشیا تعریف کند. او همچنین می‌آموزد که از بی‌چیزی و گاه بیهودگی اشیا روزمره که به دلیل دیده شدن و استفاده‌های مکرر دیگر به چشم نمی‌آیند و اهمیت بصری خود را از دست داده‌اند، معنایی جدید بسازد و بازیگر شی کانتور را خلق کند. کانتور و بازیگرانش به سراغ اشیایی می‌روند که سرشار و پر از بی‌چیزی هستند که کانتور در کارگاه‌ها و مصاحبه‌ها و بیانیه‌هایش بارها از آن‌ها یاد کرده‌است. آن‌ها بی‌چیزی یک شی را تنها با در ارتباط قرار دادن آن با بازیگر، تبدیل به قسمت مهمی از یک اثر هنری می‌کنند (شریعتی قاهانی، ۱۳۹۵). تادئوش کانتور، شهرتی جهانی در تئاتر دارد. او نویسنده، طراح صحنه و نظریه‌پرداز است و در حاشیه‌ی کریکوتاژها[1] و نمایش‌هایش، بازیگری هم می‌کند. کانتور به همان اندازه برای کارهای تجسمی‌اش (نقاشی‌ها، مجسمه‌ها، چیدمان‌ها، بسته‌بندی‌ها، هپنینگ‌ها) مشهور است و به شکل پایداری، بر هنر زمانه‌ی خودش تاثیر گذاشته است. تادئوش کانتور، متولد ششم آوریل ۱۹۱۵، در روستای گالیسی واقع در ویلوپُله بود؛ روستای کوچکی که در آن، کلیسا و کنیسه، همسایه‌ی هم بودند و دوران کودکی کانتور در آنجا گذشت. روستای گمنامی که منبع و سرچشمه‌ی نمایش‌های مشهوری مانند: کلاس مرده و ویلوپُله ویلوپُله شد، نمایش‌هایی که در بسیاری از نقاط جهان به اجرا درآمدند (کوبیالکا، ۱۹۹۳). آثار برتر کانتور: هشت‌پا ۱۹۵۶، در یک خانه‌ی روستایی ۱۹۶۱، دیوانه و راهبه ۱۹۶۳، مرغ آبی ۱۹۶۷، کوکا و دنا ۱۹۶۸، شکل‌های خواستنی و میمون‌های پشمالو ۱۹۷۳، کلاس مرده ۱۹۷۵، برف‌های سال گذشته کجایند ۱۹۷۹، ویلوپله ویلوپله ۱۹۸۰، بگذار هنرمندان بمیرند ۱۹۸۶، هرگز باز نخواهم گشت ۱۹۸۸، امروز روز تولد من است ۱۹۹۱. اجراهای کانتور همواره با ساختارشکنی خاص خود و زیر و رو کردن تمام سنت‌های تئاتری پیشین همراه بود او با گنجاندن و تلفیق و بهره‌وری از هنرهای دیگر و درآمیختگی بسیار از جنبش‌ها، مکتب‌ها و سبک‌های هنری گوناگون، به نمایش‌های خاص و غیر عرف زمان خویش حسی عجیب می‌داد (میکلاشفسکی، ۱۳۹۱). می‌توان با درک از آثار کانتور به این نتیجه رسید که او بدون آن‌که نامی برای آثار خود بگذارد و از روش‌ها و نام‌های سبک‌های اجرایی آگاه باشد، اجراهای خود را هپنینگ یا پرفورمنس به نمایش درمی‌آورده است. در سال ۱۹۶۵ وقتی کانتور به امریکا سفر کرد و در آن‌جا با مبدعان هپنینگ ملاقات کرد به آن‌ها اعلام کرد که بدون این‌که از این نام در اجراهایش بهره ببرد در واقع هپنینگ اجرا می‌کرده‌است. یکی از اجراهای او که در سال ۱۹۶۷ در ساحل بالتیک لهستان اجرا گردید، با عنوان «چشم‌انداز دریا» به شیوه‌ی هپنینگ بود. کانتور که از خط فکری و هنری خاصی برخوردار بود، تمام اندیشه‌های خویش را به شکل بیانیه‌هایی ذکر کرد که امروزه هنرمندان با خواندن بیانیه‌های او می‌توانند خط‌مشی فکری کانتور تا حدودی آگاه شوند. بیانیه در آن زمان مختص احزاب دولتی و سیاسی بود، ولی برخی هنرمندان پیش‌رو که اهمیتی به سیاست‌ها نمی‌دادند یا به طور واضح یا به صورت مخفیانه راهی را برای نشان‌دادن عقایدشان به وسیله بیانیه باز کردند. مکاتب گوناگون چون دادائیست‌ها، فتوریست‌ها، سورئالیست‌ها. از آن‌جا که کانتور خود را به عنوان عضوی از این جنبش‌های آوانگارد می‌دید، طبیعی بود که برای علام افکارش از فرم بیانیه استفاده کند. با این حال او فرم بیانیه را نیز دگرگون کرد (ویتز، ۱۳۹۳). در هنرهای نمایشی، اشیا (ابژه‌ها) همواره به‌عنوان عناصر کمکی در طراحی صحنه و روایت داستان مورد استفاده قرار گرفته‌اند. اما در برخی از رویکردهای تئاتری مدرن، ابژه‌ها از نقش صرفا ابزاری خود فراتر رفته و به حاملان معنا و تجربه زیبایی‌شناسانه تبدیل می‌شوند. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های این تحول را می‌توان در تئاتر تادئوش کانتور مشاهده کرد؛ هنرمندی که در آثارش، اشیا دیگر صرفا وسایل صحنه‌ای نیستند، بلکه به بخشی از حیات اجرا، حافظه جمعی، و حتی سوژه‌های نمایشی تبدیل می‌شوند. در نمایش‌هایی مانند کلاس مرده، ویلوپوله، ویلوپوله، بگذار هنرمندان بمیرند، هرگز باز نخواهم گشت و امروز روز تولد من است، اشیاء دارای حضوری مستقل هستند و خودشان به سرچشمه‌های تولید معنا بدل می‌شوند. این ویژگیِ خاص در تئاتر کانتور،

ما را به پرسشی عمیق رهنمون می‌کند: چگونه ابژه‌های صحنه‌ای در آثار کانتور از نقش ابزارگونه خود فراتر می‌روند و به «چیز» در معنای هایدگری تبدیل می‌شوند؟ این مقاله در تلاش است تا از خلال خوانش پدیدارشناسی چیزگونگی هایدگر، تحلیل کند که چگونه اشیا در تئاتر کانتور از ابژه‌های کارکردی به چیزهای پدیدارشناسانه تبدیل و درصدد پاسخ به این پرسش است که چگونه کانتور با استفاده از اشیا فقیر، مستعمل و فرسوده، تجربه‌ای را رقم می‌زند که در آن، ابژه‌ها نه‌تنها به‌عنوان وسایل نمایشی، بلکه به‌عنوان موجودیت‌هایی مستقل با هویت زیبایی‌شناسانه ظاهر می‌شوند؟ این پژوهش تلاش می‌کند تا خلا مطالعاتی در خصوص جایگاه پدیدارشناسانه اشیا در تئاتر کانتور را پر کند و خوانشی نو از ارتباط میان ابژه، چیز و حقیقت در هنرهای نمایشی ارائه دهد.

روش تحقیق

این پژوهش با بهره‌گیری از رویکرد کیفی و پدیدارشناسانه، به بررسی جایگاه اشیا در تئاتر تادئوش کانتور از منظر چیزگونگی مارتین هایدگر می‌پردازد. از آنجا که هدف این مقاله تحلیل نحوه گذار اشیا از وضعیت ابزاری به چیزهای پدیدارشناسانه در اجراهای کانتور است، رویکرد پدیدارشناختی به‌عنوان روش تحلیل داده‌ها انتخاب شده است. این روش امکان فهم عمیق‌تر تجربه زیباشناسانه و هستی‌شناختی ابژه‌ها در صحنه تئاتر را فراهم می‌آورد. این مطالعه از نوع کیفی و تحلیلی-تفسیری است که بر پایه پدیدارشناسی هرمنوتیکی شکل گرفته است. در این چارچوب، اشیا در تئاتر کانتور نه‌تنها به‌عنوان ابزارهای صحنه‌ای، بلکه به‌عنوان موجودیت‌هایی که در روند اجرا آشکارگی هستی‌شناسانه می‌یابند، مورد مطالعه قرار می‌گیرند. برای این منظور، از فلسفه هایدگر، به‌ویژه مفهوم چیزگونگی[۲] در آثار او، برای تحلیل اشیا در پنج نمایش کلیدی کانتور استفاده خواهد شد. مارتین هایدگر در سال ۱۹۲۷ معروف‌ترین اثرش را به نام «هستی و زمان» منتشر کرد و کوشید از موضوع هوسرل فراتر رود. «خاستگاه اثر هنری» نخستین بار به‌صورت یک سخنرانی در سال ۱۹۳۵ در فرانکفورت ایجاد شد. «به نظر بسیاری هایدگر وارث برحق هوسرل بود چنان‌که نشستن او بر کرسی هوسرل در فرایبورگ به سفارش خودِ هوسرل، گواه آن است؛ نتیجتا فلسفه هایدگر نمودار بسط و پرورش به حق پدیدارشناسی هوسرل است؛ با نظر به نتیجه منطقی پدیدارشناسی در کار هایدگر می‌توان به دفاع از پدیدارشناسی یا به مخالفت با آن برخاست (علیا، ۱۳۹۲). اساساً هایدگر روش خود در حل مسائل وجودشناسی را پدیدارشناسی می‌نامد. از آنجا که هر پدیداری همیشه به نوعی حاکی از وجود است، وجود نیز همیشه در قالب وجود موجودات عرض اندام می‌کند. برای هایدگر پدیدارشناسی هویتی وجودی پیدا می‌کند و در این میان دازاین مصداق بارز موجودی است که می‌تواند راهگشای ما به‌سوی وجود باشد. پس پدیدارشناسی هایدگر در نهایت به‌پدیدارشناسی وجودی دازاین می‌انجامد. در واقع، هیدگر از میان همه‌ی موجودات، فقط وجود انسانی (دازاین) را نقطه آغازین شناخت هستی می‌داند و البته این انتخابش بی‌دلیل نیست؛ زیرا دازاین در نمایاندن هستی بر سایر موجودات تقدم دارد. (حسینی و حسین‌پور، ۱۳۹۸).

پیشینه پژوهش

میخائیل کوبیالکا سال ۱۹۹۲ در مقاله‌ای تحت عنوان «بازنمایی فرازمانی: کشف واقعیت در تئاتر تادئوش کانتور» روی آثار کانتور مطالعه کرده است. که در مجله‌ی نقد و تئوری درام چاپ شده است. در جایی از آن می‌گوید: «با مرگ کانتور، ما اکنون، تنها مانده و در محاصره‌ی کارهایش هستیم. در اطراف صحنه قدم می‌زنیم، انگار در اتاق کانتور قدم زدیم و سعی کردیم آثار و خاطراتش را پیدا کنیم که کسری از ثانیه پیشتر ما را تکان داد» (Kobialka, 1992) میشا تویتچین کتاب تحقیقی مفصلی در ۲۷۱ صفحه با عنوان « تئاتر مرگ: بازنمایی غیر طبیعی واقعیت» منتشرکرده است. در جایی از آن چنین می‌گوید: «این جایگزینی شیِ هنری با یک شی واقعی («ناچیز» یا «تحقیرشده») به زعم کانتور زمینه سازِ رابطه‌ی بین بازیگر و مخاطب، گذشته و حال، داستانی و مادی،

زنده و مرده و همچنین در این میانه نقشِ خودش در نمایش» (Twitchin, 2016) آلن .جی. کوارسکی در مقالهای با عنوان به احترام کانتور که سال ۱۹۹۸ در آثار دانشکده تئاتر چاپ و منتشر شد، چنین می‌گوید: «...کانتور چه تفاوتی با بسیاری دیگر داشت؟ در طول جنگ و پس از آن، هنرمندان تئاتر که به همان اندازه مواضع سیاسی قوی داشتند و اغلب هزینه‌های سنگین‌تری بابت آن پرداخت کردند؛ استراتژی متناقض کانتور پس از جنگ ایجاد یک نگرش تهاجمی، ضد قهرمانی روی صحنه و سعی در بدبینی، ناچیزسازی و حذف بسیاری از تکنیک‌های نمایشی که قصد فریب مخاطب را دارند. او شخصیت‌های کارنوالیِ مسئولیت‌پذیر و بداهه کار از آماتورهای ناشی برای گروه نمایشی خود پرورش داد که همیشه و با جدیت با او کار کردند...» (Kuharski, 1998) مایکل کوبیالکا و ناتالیا زارسکا : در سال ۲۰۱۸ کتابی با عنوان حافظه تادئوش کانتور: گذشته‌های دیگر، آیندههای دیگر منتشر کردند که مجموعه‌ی ۵۴۷ صفحه‌ای از مقالاتی است که در باره‌ی کانتور و کارهایش نوشته شده است. یکی از بخش‌های مفصلِ این مجموعه «کانتور بعد از دوشان » نام دارد که به قلم میشا تویتچین (Twitchin, 2016) در ۱۶۰ صفحه نوشته شده‌است. در صفحه‌ی ۱۶۰ آمده‌است: «این نوع شی را چه می‌توان نامید که کانتور پیشنهاد می‌کند؟ شاید پس از دوشان، ما نمودِ چنین اشیایی را ممکن است در قالب «شاعرانه» درک کنیم...». جی. ادگار بوئر در مقاله ارائه شده به کنفرانس بین المللی سال ۲۰۰۰ مرکز مطالعات ادیان جدید ، دانشگاه ریگا، لتونی، با عنوان تادئوش کانتور: تئاترشناسی کنوتیک و واقعیت پایین‌ترین رتبه می‌نویسد: «سفرهای کانتور به معنای سرگردانی در فضاها یا سطوح مختلف واقعیت است در حالی که در زندگی واقعی سفر در محدوده فضای جغرافیایی رخ می‌دهد. استعاره‌های سفر او به‌طور کلی برای توصیف روشی استفاده می‌شود که درون نگری، هدایت از دنیای بیرونی به اعماق حافظه و تجربه گذشته، به‌عنوان ابزار واقعی خلاقیت هنری عمل می‌کند.» به‌طور قابل توجهی، حتی زندگی و هنر به‌عنوان یک سفر بی وقفه و بدون پایان در مطابقت با جستجوی فرآیندی پس از «خلاء» و حوزه‌های «صفر» «واقعیت ضعیف» در نظر گرفته می‌شوند. از این رو، هنرمند سرگردان کانتور اغلب ثابت می‌کند که «سرگردان ابدی» است، در خانه نیست، جایی برای خودش ندارد و بیهوده به دنبال بندر می‌گردد. از آنجایی که وجود تبعیدی خود سرگردان پیامد مستقیم گسست پارادایمیک او از جامعه بومی‌اش است، فلسفه زندگی او را می‌توان در جمله عقلانی باستانی دریافت: «من تمام وسایلم را با خودم در انبانم حمل می‌کنم ». مایکل کوبیالکا مقاله‌ای با عنوان تجربه‌ی تادئوش کانتور: کتابچه‌ی پست مدرن در سال ۲۰۰۶ توسط انتشارات ام. آی.تی در مجله‌ی هنرهای‌نمایشی منتشر کرد. در جایی از این مقاله می‌خوانیم: کانتور در کلاس مردگان اندیشه‌اش را روی صحنه مجسم می‌کند و با کمک ابژه روی صحنه با تکرار و تاکید حالتی را بیان می‌کند که به «تاریخ» گذشته‌ی خود فکر می‌کند، اما [این کار را انجام می‌دهد] تا خود را از آنچه در حال حاضر، می‌اندیشد رها کند و در نهایت بتواند به گونه‌ای دیگر فکر کند (آینده). شاید به تعبیر کانتور، این تکرار ما را مجبور کند که پارسایی خود را رها کنیم و از رویدادهایی که آگاهی ما را از شک محافظت می‌کند، روی نگردانیم. شاید این تکرار فرآیندی از تاریخ است که فراموشی اولیه را شرح می‌دهد، با کلماتی که خطوط سکوت را مشخص می‌کند. شاید در حین یادآوری تاریخ، ما را وادار می‌کند، تاریخی بودن این لحظه‌ی خودمان را در حضور دیگری، بیان و تصدیق کنیم (Kobialka, 2006). پاول استانگریت در دانشگاهِ کاردینال استفان به تاریخ ۲۳ ژوئن سال ۲۰۲۱ در مقاله‌ای تحتِ عنوان «چهره‌های صحنه در تئاتر تادئوش کانتور به‌عنوان یک عنصر ساخت تصویر» روی آثار کانتور مطالعه کرده و به این نتیجه رسیده است که «یکی از عناصر ساخت گفتمان هنر او بازتاب شده در در نوشته‌ها و بیانیه‌هایش به تاریخ اشاره دارد و شخصیت‌های تاریخی را در صحنه معرفی می‌کند. ارجاع به تاریخ بخشی از خلاقیت و آوانگارد بودن کانتور بود، از سوی‌دیگر، سنت و تاریخ عمیقاً در کارهایش ریشه دوانده است» (Stangret, 2021). در شماری از پایان‌نامه‌های فارسی کم و بیش بر روی آثار تادئوش کانتور به مطالعه پرداخته شده است. ثروتی و همکاران (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «شیوه‌های اجرایی دو کارگردان تئاتر لهستان (تادئوش کانتور و یرژی گروتوفسکی)» با تاکید بر مقوله‌ی تئاتر تجربی در بخش‌هایی همچون پیشینه‌ی تئاتر لهستان، نقش کلیدی خانواده، کلیسا و جنگ در شکل‌گیری شخصیت‌های این دو

کارگردان و پردازش تئاتر آن‌ها پرداخته‌اند. پایان‌نامه‌ی ناصری و همکاران (۱۳۹۱) با عنوان «شی و مفهوم آن در اجراهای صحنه‌ای تادئوش کانتور» به تجربیات خاص این کارگردان صاحب سبک لهستانی پرداخته‌اند و روند جستجوی او و تفکرات اجرایی‌اش در این باب را مد نظر داشتند. میرزاده (۱۳۹۳)، عملکرد شعر و فضای شاعرانه در اجرای نمایش را با عنوان «خلق فضای شاعرانه بر صحنه با استناد به اجرای ویلوپله ویلوپله توسط تادئوش کانتور» بررسی می‌کنند و نمایش نام برده را مورد تحلیل قرار می‌دهند. پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی آثار نمایشی تادئوش کانتور براساس نظریه‌ی پست‌مدرنیسم با تاکید بر نقش بازیگر» در سال ۱۳۹۵ توسط قاهانی و همکاران نوشته شده که در این پژوهش ضمن بررسی ویژگی‌های تئاتر پست‌مدرن به واکاوی آن‌ها در آثار نمایشی کانتور پرداخته شده و این فرضیه را که نمایش‌های کانتور را می‌توان در دسته‌بندی تئاترهای پست‌مدرن قرار داد، اثبات می‌کند. «بررسی مفهوم زمان در سه‌گانه‌ی مرگ کانتور (ویلوپُله ویلوپُله، کلاس مرده، بگذارهنرمندان بمیرند)» عنوان پایان‌نامه‌ای است از یاسمی و همکاران (۱۳۹۶) که به مفهوم زمان و فضا در آثار کانتور پرداخته و اجراهای او را تبلور فضایی از نقاشی و شعر می‌داند که به مفهوم صحنه‌ای تازه از زمان دست یافته است. موحدی‌نیا و همکاران (۱۳۹۸)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تعامل بازیگر/اجراگر یا اشیا در تئاتر/ اجرا با نگاهی به آثار پرژی گروتوفسکی و تادئوش کانتور» ضمن پرداختن به زندگی و آثار و شیوه کار این دو کارگردان به صحنه نمایش بازیگر سبک‌های بازیگری و مسئله شی نیز پرداخته شده است. «کارکرد کمینه‌گرایی در کارگردانی تئاتر پست‌مدرن (با تاکید بر مینیمالیسم عنصر بازیگر در تجربیات تادئوش کانتور)» عنوان پایان‌نامه‌ای است که توسط شجاعی و همکاران (۱۳۹۹) انجام شده، این پژوهش گونه‌های کارگردانی تئاتر پست‌مدرن را از منظر مینیمالیسم بررسی کرده است. در سال ۱۴۰۰ مقاله‌ی «چگونگی مواجهه‌ی هایدگر با هنر مدرن» نوشته‌ی شمس‌الملوک مصطفوی برروی برخی آثار هنرمندان مدرن انجام شده که نشان می‌دهد در اندیشه‌ی هایدگر هنر مدرن نیز قابلیت و توان ایفای نقش و کارکرد هنر بزرگ را در آشکارگی حقیقت دارد. در سال ۱۴۰۱ مقاله‌ی «ردیابی تخاصم بنیادین در دو نقاشی امپرسیونیستی (با تکیه بر نظرگاه مارتین هایدگر) توسط شیدا نصیری و مرضیه پیراوی‌ونک به نگارش درآمد و در این مطالعه با مددگیری از پدیدارشناسی هرمنوتیکی تاویلی، حقیقت به مثابه کشف وجوه پنهان در آن‌ها مورد تحلیل واقع شده است. قابل ذکر است که هیچ پژوهشی در زمینه تحلیل آثار تادئوش کانتور از نگاه هایدگر به چیز صورت نگرفته بنابراین، این پژوهش می‌کوشد موقعیت حضور ابژه و سوژه را در آثار تادئوش کانتور براساس رویکرد مذکور مطالعه نماید.

هایدگر و اثر هنری

«واژه حقیقت را هایدگر به معنای اصیل یونانی آن، آشکارگی می‌داند. زمانی حقیقت، همان هستی بود که بر آدمیان آشکار می‌شد. اکنون هستی یا حقیقت پنهان شده است. از این رو امروز مردمان این دو را از هم جدا فرض می‌کنند و آنچه را که هست، لزوما حقیقت نمی‌پندارند» (احمدی، ۱۴۰۰: ۸۳). رساله‌ی منشاِ اثر هنری با این پرسش که منشاِ و سرآغاز اثر هنری چیست، آغاز می‌شود. به گفته هایدگر: «منشاِ آنی است که از آن و به آن چیزی هست. آنچه هست و آن گونه که هست. آنچه چیزی هست چنان که هست را ذات آن چیز می‌نامیم. منشاِ هر چیزی برآمدگاه ذات آن است» (احمدی، ۱۴۰۰) «...و ذات هنر را همان جا باید بجوییم که هنر، بی‌شک، هست. در اصل، هنر در اثر هنری است که به تحقق می‌رسد...» (احمدی، ۱۴۰۰) هایدگر سپس با طرح شی‌گونگی اثر هنری بیان می‌دارد که اثر هنری در آغاز با شی تعین می‌یابد. شی بودن اثر هنری نشان می‌دهد که اثر مجموعه‌ای از روابط و شبکه‌ی نسبت‌هاست. هر چند، منظور وی از شی آنچه امروز به ذهن متبادر می‌شود نیست و لذا وی سرگذشت این اصطلاح را بیان می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه در طول تاریخ سه تلقی از شی وجود داشته است، یعنی شی به مثابه جوهر و عرض، وحدت محسوسات و

ماده و صورت. اما، وی می‌کوشد شی بودن شی را براساس رخدادگی اثر هنری بیان کند و نشان دهد که شی بودن اثر هنری با ابزاری بودن و وجود تو دستی داشتن متضایف است (احمدی، ۱۴۰۰).

پدیدارشناسی هرمنوتیکی هایدگر

مارتین هایدگر در پدیدارشناسی هرمنوتیکی خود به شکل معناداری در پدیدارشناسی هستی تامل می‌کند و ضمن کوشش برای هستی‌شناسی هستی از امکان‌های هستی برای به آشکارگی رساندن خود نیز یاد می‌کند. در فلسفه هایدگر با دو لفظ «عالم» و «زمین» پی در پی روبه‌رو می‌شویم. حقیقت، در ذات خود میل به گشودگی و آشکارگی دارد؛ اما وجه مادی یا زمین، پیوسته، سعی در پوشیده نگاه داشتن حقیقت دارد. عالم همان میل به آشکارگی و نامستوری حقیقت است و زمین آن‌چه که حقیقت را مستور نگاه می‌دارد. این دو، در نزاع دایمی با یک‌دیگر به سر می‌برند و از میان این کشمکش دایمی است که گاه گوشه‌ای از حقیقت بر ما عیان می‌گردد (ریخته‌گران، ۱۳۹۲). در این راه هایدگر بر نقش تعیین کننده هنر تاکید می‌ورزد و آشکارا قرابت میان قلمرو هنر و پدیدارشناسی را یادآور می‌شود. در هنراست که حقیقت در عین جلوه‌گری، مستور می‌ماند و در عین مستوری، جلوه‌گری می‌کند. در این پیکار دایمی چهره نمودن و چهره نهان داشتن روزنی باز می‌شود؛ تا از طریق آن، وجهی از راز هستی نموده گردد. عالم عرصه فتوح است و می‌کوشد تا بدان جا که می‌شود خود را آشکار سازد؛ اما زمین عرصه فروبستگی و درخودماندگی است و می‌خواهد این انفتاح را محدود کند و در مرتبه‌ای نگاه دارد (هایدگر، ۱۳۹۲). اثر هنری آن‌جاست که این فتوح در مرتبه‌ای محدود می‌شود و در عین حال، گوشه‌ای از حقیقت به آشکارگی می‌رسد. این نزاع و پیکار بنیان عالم و در عین حال، عین هارمونی و هماهنگی است که از بطن آن وجوهی از حقیقت نمایانده می‌شوند (خاتمی، ۱۳۹۲). از نظرگاه هایدگر، دازاین به دلیل برخورداری از قابلیت برون ایستایی خود امکان فرارفتن از خود و شناخت هستی خود و هستیبه مفهوم کلی را داراست. در پرتو مفهوم زاین و دازاین، هایدگر مفهوم هنر را نیز تفسیر می‌کند (بووی، ۱۳۹۱). تاویل هرمنوتیکی هایدگر از هنر در یکی از مستقل‌ترین رساله‌هایش به نام سرآغاز کار هنری ارائه شده است. در این رساله، وی از هنر به مثابه آن سرچشمه‌ای یاد می‌کند که هنرمند و اثر هنری هر دو از آن نشات گرفته‌اند. سپس، هایدگر در مسیر تاویل اثر هنری به مثابه چیزی که هنر در آن عرصه وجود می‌یابد، هنر را تمثیل می‌داند، به این معنا که هنر دو مرتبه را به هم می‌افکند؛ یعنی صورت را به معنا و ظاهر را به باطن می‌چسباند. هایدگر معتقد است آثار هنری، خودکفا هستند به این معنی که غایت‌شان در خودشان است (ریخته‌گران، ۱۳۹۲). هنر امکانی برای مفتوح نمودن هستی است. عنصر شاعرانه هنر موجب فتوح می‌شود و موجود را ظاهر و پدیدار می‌سازدو تاثر کار هنری در کار بودن آن بلکه در تحولی است که از طریق کار هنری، در نامستور شدن موجودات، پیش می‌کشد (پیراوی، ۱۳۹۳). این امر با یک مثال روشن‌تر خواهد شد: هنگامی که یک کفش کفشی را می‌سازد، البته، آن را برای غایتی در بیرون از کفش می‌سازد؛ اما وقتی ونگوگ پرده کفش‌های زن روستایی را به تصویر می‌کشد، آن را برای غایتی بیرون از آن نمی‌سازد. پس در نقاشی ونگوگ حقیقت کفش به ظهور آمده است. حقیقت کفش نامستور شده است (Heidegger, 1950). به گفته هایدگر، یونانیان این نامستوری موجود را حقیقت نامیدند. حقیقت یعنی انکشاف حجاب و نامستوری. در اثر هنری حقیقت یک شی خود را در کار می‌نشاند. نشاندن در این جا به معنای به قیام آوردن است (ریخته‌گران، ۱۳۹۲). هنر با حقیقت سر و کار دارد. هنر از مصادیق تحقق حقیقت است. اثر هنری به طریق خود وجود موجودات را می‌گشاید و منکسف می‌سازد. هنرمند در اثر هنری عالمی را اقامه می‌کند و زمینی را فراز می‌آورد که از پیکار میان زمینن و عالم حقیقت سر بر می‌کشد. این تقابل میان ظهور و خفا یعنی تحقق حقیقت (ریخته‌گران ، ۱۳۹۲ و پیراوی، ۱۳۹۳). آن‌چه مسلم است در مفهوم حقیقت نوعی آشکارگی همواره مشهود است؛ به باور هایدگر کارکرد عمده هنر فراهم آوردن امکان آشکارگی برای هستی است (گایر، ۱۳۹۵). در بحث هایدگر تولید هنر به منزله تلاش و نبردی است که هنرمند بر خود هموار می‌کند، تا به هستی امکان بدهد که خود

را آشکار سازد (همان). مارتین هایدگر در پدیدارشناسی هرمنوتیکی خود به شکل معناداری در پدیدارشناسی هستی تامل می‌کند و ضمن تعریف مفهوم انسان به مثابه دازاین رابطه هستی و انسان را نیز تعریف می‌نماید (هایدگر، ۱۳۹۵). در کار نشاندن حقیقت در هنر، محصول گرد هم‌آوردن زمین و عالمی است که هنر کنار هم می‌نشاند و به این ترتیب، وجوه پنهانی از حقیقت را به آشکارگی می‌افکند (هایدگر، ۱۳۹۵).

یافته‌های پژوهش

مسئله چیز در فلسفه هایدگر و چیزگونگی در تئاتر کانتور

هایدگر در مقاله چیز، این پرسش بنیادین را مطرح می‌کند که چگونه یک شی، از وضعیت ابژه‌ای خود خارج شده و به «چیز» بدل می‌شود. او بر این باور است که چیزها تنها از طریق رابطه‌ای که با جهان و انسان برقرار می‌کنند، حقیقت خود را آشکار می‌سازند. در این نگاه، شی زمانی به چیز تبدیل می‌شود که دیگر صرفا ابژه‌ای در اختیار انسان نباشد، بلکه به موجودیتی پویا و معنادار در شبکه‌ای از روابط و معانی بدل گردد. "در این رابطه تغییر و معنا زاییده‌ی هم‌زیستی پدیداری " من" با دنیای پیرامون " من" است" (شعیری، ۱۳۸۶: ۱۱۳). برای روشن‌تر شدن این موضوع، هایدگر از مثال کوزه سفالی استفاده می‌کند. او استدلال می‌کند که یک کوزه، صرفا مجموعه‌ای از مواد (گل، آب، حرارت) نیست، بلکه آنچه کوزه را به یک چیز تبدیل می‌کند، فضای خالی درون آن و نقشی است که در تجربه انسانی ایفا می‌کند. این فضای خالی، که ماهیت اصلی کوزه را می‌سازد، تنها در ارتباط با عملکرد آن به‌عنوان یک ظرف و در نسبت با جهان پیرامونش معنا می‌یابد. این دیدگاه نشان می‌دهد که چیزها تنها زمانی چیزگونگی خود را آشکار می‌کنند که درون یک شبکه از روابط، تجربه و معنا قرار گیرند. این نگاه، نقطه مقابل تلقی سنتی از اشیا به‌عنوان ابژه‌هایی ثابت و فاقد معنا است. همچنین در مقاله مذکور، تمایز میان «ابژه» و «چیز» را مطرح کرده و نشان می‌دهد که چیزها تنها از طریق ارتباط با جهان و دازاین حقیقت خود را نمایان می‌کنند. بنابراین بر اساس چیزگونگی در تفکر هایدگر، اشیا زمانی به‌عنوان «چیز» آشکار می‌شوند که از کارکرد روزمره خود فاصله بگیرند و به ابژه‌هایی برای تفکر و ادراک بدل شوند. این دگرگونی در ابژه‌ها از طریق تغییر جایگاه و معناهای آن‌ها رخ می‌دهد. بنابراین همان طور که گفته شد، اشیا تنها در بستر تاریخ و تجربه زیسته معنا پیدا می‌کنند و چیزها زمانی به‌مثابه چیز ظاهر می‌شوند که هستی مستقل خود را آشکار کنند و به موضوعی برای اندیشیدن و مواجهه تبدیل شوند و همین‌طور ابزارها تا زمانی که در حال استفاده هستند، به‌عنوان چیز ظاهر نمی‌شوند، اما وقتی که دیگر کارکرد خود را از دست می‌دهند، به‌عنوان چیز آشکار می‌شوند. کانتور در آثار خود، اشیائی همچون میز، صندلی، چمدان، عکس‌های قدیمی، مانکن‌ها، چرخ‌های چوبی و قاب‌های خالی و... را به‌عنوان عناصر اساسی صحنه مورد استفاده قرار می‌دهد. این اشیا، برخلاف تئاتر سنتی، نه‌فقط به‌عنوان وسایل صحنه‌ای، بلکه به‌عنوان موجوداتی زنده و معناساز در نمایش‌ها می‌توانند حاضر شوند و به‌مرور، از طریق تعامل با بازیگران و تجربه مخاطب، چیزگونگی خود را آشکار می‌کنند. این فرایند شباهت نزدیکی به دیدگاه هایدگر درباره آشکارگی حقیقت[۳] دارد، بنابراین این نگرش هایدگری، می‌تواند به شیوه‌ای بنیادین در تحلیل تئاتر کانتور و نحوه استفاده او از اشیا به‌کار گرفته شود.

نمایش‌های منتخب تادئوش کانتور و ارتباط آن‌ها با چیزگونگی

تادئوش کانتور، یکی از تاثیرگذارترین کارگردانان تئاتر قرن بیستم، در آثار خود به‌طور مداوم از اشیا به‌عنوان عناصر زنده و معناآفرین استفاده کرده است. نمایش‌های او، از کلاس مرده (۱۹۷۵) که تجربه نوستالژی و حافظه جمعی را از طریق مانکن‌های بی‌جان بازنمایی می‌کند، تا ویلوپوله، ویلوپوله (۱۹۸۰) که خشونت تاریخی را از طریق اشیائی مانند دوربین عکاسی بازتاب می‌دهد، همگی بر محور تعامل میان انسان و ابژه شکل گرفته‌اند. در بگذار هنرمندان بمیرند (۱۹۸۵)، کانتور به فرسایش هنر و جایگاه هنرمند در دنیای مدرن

می‌پردازد، در هرگز باز نخواهم گشت (۱۹۸۸)، مفاهیمی همچون زمان، هویت و نوستالژی را از طریق صندلی‌های وارونه و میز، چمدان‌های کهنه، لباس‌های نظامی، پارچه بزرگ سیاه و همچنین تکرار صحنه‌ها و ابژه‌های نمایش‌های پیشین بازنمایی می‌کند و در امروز روز تولد من است (۱۹۹۱)، واپسین اثر او، فرآیند مرگ و فقدان از طریق اشیائی همچون میز، صندلی و قاب‌های خالی به نمایش در می‌آید. در هر یک از این آثار، اشیا نه‌تنها وسایل صحنه‌ای هستند، بلکه به چیزهایی بدل می‌شوند که از وضعیت ابژه‌ای خود فراتر رفته و به حاملان حقیقت تبدیل می‌شوند. این فرآیند، همان آشکارگی در دیدگاه هایدگر است که در آن، حقیقت از دل پوشیدگی خارج شده و در نسبت با دازاین، حضوری پویا و معناساز می‌یابد.

بحث

۱. «کلاس مرده»

نمایش کلاس مرده (۱۹۷۵) یکی از شناخته‌شده‌ترین آثار تادئوش کانتور است که در آن، مفهوم حضور و غیاب، حافظه، مرگ و خاطره به‌شکلی منحصربه‌فرد بازنمایی شده است. در این نمایش، ابژه‌ها نه‌تنها به‌عنوان وسایل صحنه، بلکه به‌عنوان عناصر فعال در تولید معنا حضور دارند. این نمایش، ترکیبی از خاطرات شخصی کانتور و تجربه‌ای جمعی از جنگ و تاریخ است که در آن، اشیا کارکردی فراتر از ابزار صحنه‌ای پیدا کرده و به حاملان معنا تبدیل می‌شوند. در کلاس مرده، اشیایی مانند نیمکت‌های چوبی، عروسک‌های مانکن‌مانند، لباس‌های مدرسه و کتاب‌های قدیمی، در ابتدا یادآور کلاس درسی معمولی هستند، اما با پیشرفت نمایش، به نمادهایی از خاطرات فراموش‌شده، حضور غایب و زمان ازدست‌رفته تبدیل می‌شوند. در این نمایش، نیمکت‌های چوبی ابتدایی‌ترین ابژه‌هایی هستند که در صحنه حضور دارند ابژه‌هایی که حافظه را حمل می‌کنند. همان‌طور که گفته شد در نگاه نخست، این نیمکت‌ها یادآور یک کلاس درس سنتی هستند، جایی که کودکان در گذشته روی آن‌ها نشسته‌اند. اما در روند اجرا، این نیمکت‌ها به نشانه‌هایی از زمان ازدست‌رفته، حضورهای غایب و زوال خاطرات تبدیل می‌شوند. در این نمایش، نیمکت‌های چوبی دیگر کارکرد آموزشی ندارند، بلکه به ابژه‌هایی تبدیل شده‌اند که حافظه و گذر زمان را حمل می‌کنند. آن‌ها مانند شاهدان خاموش، حضور کسانی را یادآوری می‌کنند که دیگر در این مکان نیستند. نیمکت‌هایی که زمانی جایگاه دانش‌آموزان بودند، اکنون تبدیل به نشانه‌هایی از گذشته شده‌اند که تنها در ذهن باقی مانده‌اند. از مهم‌ترین ابژه‌های این نمایش، مانکن‌های بی‌جان یا عروسک‌های مانکن‌مانند هستند که به‌جای دانش‌آموزان روی نیمکت‌ها نشسته‌اند. انسان‌هایی که به اشیا تبدیل شده‌اند، این مانکن‌ها در ابتدا یادآور کودکان کلاس هستند، اما به‌تدریج تبدیل به نشانه‌هایی از ازخودبیگانگی، مرگ و خاطره می‌شوند. در این نمایش، مانکن‌ها نه انسان‌اند و نه شی صرف، بلکه در وضعیت تعلیقی میان حیات و مرگ، حضور و غیاب قرار دارند. مانکن‌ها نماد انسان‌هایی هستند که به ابژه تبدیل شده‌اند. آن‌ها در سکوت نشسته‌اند، بدون هیچ واکنشی، درحالی‌که بازیگران زنده در کنار آن‌ها حرکت می‌کنند. این ترکیب، تضاد میان زندگی و مرگ، خاطره و فراموشی و شی و انسان را به اوج می‌رساند. چیزگونگی در اینجا به این معناست که این عروسک‌ها دیگر نه‌فقط ابژه‌هایی در صحنه، بلکه حاملان معنا هستند که در نسبت با تاریخ و خاطره، به‌عنوان «چیز» آشکار می‌شوند در نگاه هایدگر، چیزها تنها در بستر تاریخ و تجربه جمعی آشکار می‌شوند. اشیا مربوط به کلاس، نه‌فقط بخشی از دکور صحنه، بلکه نشانه‌ای از پایان دانش، خاموشی تفکر و شکست انتقال فرهنگی است. لباس‌های مدرسه‌ای که روی مانکن‌ها قرار دارند و کتاب‌های قدیمی که در صحنه دیده می‌شوند، ابژه‌هایی هستند که زمان را در خود منجمد کرده‌اند. این اشیا، که زمانی بخشی از زندگی دانش‌آموزان بوده‌اند، اکنون تنها بازمانده‌هایی از گذشته‌اند که در یک وضعیت معلق قرار دارند. هایدگر معتقد است که چیزها از خلال زمان معنا پیدا می‌کنند. لباس‌های مدرسه، در این نمایش، دیگر لباس‌هایی برای پوشیدن نیستند، آن‌ها ردپایی از گذشته و نشانه‌ای از حضور ازدست‌رفته‌اند. به همین ترتیب، کتاب‌های قدیمی، که دیگر خوانده نمی‌شوند، به‌عنوان ابژه‌هایی که دانش از آن‌ها رخت بربسته است

در صحنه ظاهر می‌شوند. این اشیا، از طریق تغییر جایگاه و مفهوم، به چیزهایی که حافظه و فراموشی را هم‌زمان در خود دارند تبدیل می‌شوند. چیزگونگی در نمایش کلاس مرده از طریق جابه‌جایی معنای ابژه‌ها، نشان می‌دهد که چگونه ابژه‌ها می‌توانند در نسبت با انسان، حافظه و تاریخ به چیز بدل شوند. نیمکت‌های چوبی از کارکرد آموزشی خود خارج شده و به نماد حضورهای ازدست‌رفته تبدیل شده‌اند. مانکن‌های بی‌جان، نمادی از خاطره‌ای زنده‌شده هستند که در وضعیت بینابینی میان شی و انسان قرار دارند. کانتور به این ابژه‌ها اجازه می‌دهد تا خودشان را آشکار و مخاطب را وادار به مواجهه با ماهیت زمان، مرگ و ازخودبیگانگی کنند.

تصویر ۱- تصاویر ثبت شده توسط نگارنده مانکن‌های بی‌جان در کلاس مرده را نشان می‌دهد و سوژه‌ای که با رنگ آن‌ها همخوان شده تا بیشتر مرز بین سوژه و ابژه را محو کند و همچنین مانکن‌ها به مثابه ابژه‌هایی‌اند که میان یادآوری و فراموشی معلق‌اند، چیزهایی که حقیقت زمان ازدست‌رفته را پدیدار می‌کنند.

۲. «ویلوپوله، ویلوپوله»

نمایش ویلوپوله، ویلوپوله (۱۹۸۰) یکی دیگر از آثار برجسته تادئوش کانتور است که در آن، مفهوم خشونت تاریخی، حافظه، ازخودبیگانگی و بازنمایی رنج جمعی از طریق ابژه‌ها و چیدمان صحنه مورد مطالعه قرار می‌گیرد. کانتور در این اثر، همچون سایر نمایش‌هایش، اشیا را از وضعیت معمولی و کارکرد عادی خود خارج کرده و آن‌ها را به حاملان تاریخ و تجربه انسانی تبدیل می‌کند. این نمایش، به‌ویژه از طریق ابژه‌هایی مانند دوربین عکاسی، چمدان‌ها، میزها و صندلی‌های متروک و لباس‌های کهنه، نشان می‌دهد که چگونه چیزها در بستر تاریخ، هویت و معنا می‌یابند. در نگاه چیزگونگی، اشیا زمانی به‌عنوان «چیز» آشکار می‌شوند که از کارکرد ابزاری خود فاصله گرفته و در یک وضعیت بینابینی قرار بگیرند، جایی که دیگر تنها وسیله‌ای برای استفاده نیستند، بلکه به ابژه‌هایی که حاملان معنا هستند، تبدیل می‌شوند. این فرآیند دگردیسی در اشیا به‌گونه‌ای رخ می‌دهد که آن‌ها دیگر نه‌فقط وسایل صحنه، بلکه عناصر روایتگر تاریخ، خشونت و حافظه جمعی هستند. یکی از مهم‌ترین ابژه‌های این نمایش، دوربین عکاسی است که در ابتدا ابزاری برای ثبت خاطرات و مستندسازی است، اما در روند نمایش، معنای آن دگرگون شده و به نمادی از کنترل، خشونت و تهدید تبدیل می‌شود و از ابژه‌ای مستندساز تا عامل خشونت حرکت می‌کند. هایدگر معتقد است که یک چیز زمانی به‌مثابه چیز ظاهر می‌شود که در کارکرد عادی خود شکست بخورد و به موضوع تامل تبدیل شود. در این نمایش، دوربین دیگر صرفا ابزاری برای گرفتن

عکس نیست، بلکه به‌عنوان شیئی که قدرت ضبط و ثبت را در خود دارد، عاملی برای نظارت و حتی اعمال خشونت می‌شود. در بخشی از نمایش، بازیگری که در نقش عکاس است، دوربین را به سمت شخصیت‌ها نشانه می‌گیرد، اما این حرکت نه‌تنها لحظه‌ای نوستالژیک و یادآور خاطره نیست، بلکه احساس تهدید، ترس و سلطه را در صحنه ایجاد می‌کند. به‌این‌ترتیب، مخاطب متوجه می‌شود که این دوربین، دیگر ابزار بی‌طرف مستندسازی نیست، بلکه به سلاحی دیداری و نمادی از قدرت و خشونت تبدیل شده است. این تغییر عملکرد دوربین از وسیله‌ای برای ضبط خاطرات به ابژه‌ای تهدیدآمیز، نمونه‌ای از چیزگونگی است که در آن، یک شی از وضعیت معمول خود خارج شده و در نسبت با تاریخ و سوژه‌های انسانی، معنای جدیدی پیدا می‌کند. ابژه‌هایی که تبعید و مهاجرت را بازنمایی می‌کنند چمدان‌ها در این نمایش هستند که نقش بسیار مهمی ایفا می‌کنند. آن‌ها در ابتدا یادآور سفر، حرکت و جابه‌جایی‌اند، اما در روند اجرا، به نشانه‌ای از تبعید، آوارگی و بی‌خانمانی تبدیل می‌شوند. این ابژه‌ها دیگر فقط وسیله‌ای برای حمل وسایل نیستند، بلکه به‌عنوان نشانه‌ای از رنج، فقدان و وضعیت ناپایدار انسان در تاریخ عمل می‌کنند. چمدان‌هایی که زمانی حامل دارایی‌های شخصی بودند، اکنون باری از خاطرات و هویت ازدست‌رفته را حمل می‌کنند. در این نمایش، چمدان‌ها نه‌تنها اشیا فیزیکی، بلکه حاملان حافظه و ردپایی از آوارگی و تبعید تاریخی هستند. میزها و صندلی‌های متروک شبیه به خاطرات فراموش‌شده ، که بدون استفاده‌ای در صحنه قرار دارند، نمادی از غیاب انسان‌ها و انزوای اجتماعی هستند. در نگاه هایدگر، چیزها می‌توانند تاریخ، حافظه و غیاب را در خود جای دهند بنابراین، میزها و صندلی‌های خالی به نمادی از زمان ازدست‌رفته و سکوت تاریخ تبدیل می‌شوند، آن‌ها دیگر وسیله‌ای برای نشستن و تعامل نیستند، بلکه به نشانه‌ای از فقدان انسانی بدل شده‌اند. پیوند میان انسان، شی و تاریخ لباس‌های کهنه و فرسوده‌ای که در طول نمایش استفاده می‌شوند، دیگر صرفا پوششی برای بدن نیستند، بلکه حاملان هویت ازدست‌رفته، سرنوشت انسان و نشانه‌ای از زوال تاریخی هستند. لباس‌ها نه‌تنها ابژه‌هایی فیزیکی، بلکه پلی میان گذشته و حال، میان سوژه و تاریخ هستند. لباس‌های کهنه در این نمایش، به «چیز»هایی تبدیل می‌شوند که تنها در لحظه استفاده‌شدن، تاریخ را آشکار می‌کنند. در این نمایش اشیا از جایگاه روزمره خود خارج شده و به حاملان تجربه تاریخی تبدیل می‌شوند.کانتور، همانند دیدگاه چیزگونگی هایدگر، به ابژه‌ها اجازه می‌دهد تا خود را آشکار کنند. اشیا دیگر ابزارهایی بی‌جان نیستند، بلکه عناصر زنده‌ای در صحنه‌اند که تجربه زیباشناسانه مخاطب را شکل می‌دهند و او را به مواجهه با تاریخ، حافظه و رنج انسانی دعوت می‌کنند.

تصویر ۲- تصاویر ثبت شده توسط نگارنده از فیلم نمایش ویلوپله ویلوپله که دوربین عکاسی را به عنوان یک چیز، از ابژه‌ای ثبت‌کننده خاطره به ابژه‌ای تهدیدکننده نشان می‌دهد که حقیقتی خشونت‌بار را نمایان می‌کند.

۳. «بگذار هنرمندان بمیرند»

نمایش بگذار هنرمندان بمیرند (۱۹۸۵) یکی از تامل‌برانگیزترین آثار تادئوش کانتور است که در آن مفهوم مرگ، زوال هنر، خاطره و فرسایش خلاقیت به‌شکلی نمادین بازنمایی شده است. در این نمایش، ابژه‌ها نه‌تنها ابزارهای اجرایی، بلکه حاملان مفاهیمی عمیق درباره سرنوشت هنرمند، جایگاه هنر در جهان معاصر و ماهیت فراموشی و نابودی هستند. در این نمایش، اشیایی مانند کمدهای تابوت مانند، مجسمه‌ها یا اشیای تخریب‌شده، ابزارهای هنری متروک و ابداعی خود کانتور، دیگر صرفا وسایلی برای اجرا نیستند، بلکه به نمادهایی از زوال، فقدان و نابودی خلاقیت بدل می‌شوند. در وضعیت چیزگونگی در این نمایش تابوت‌هایی در صحنه قرار دارند که در ابتدا تداعی‌گر مرگ فیزیکی‌اند، اما در جریان اجرا، کارکرد آن‌ها تغییر می‌کند. این تابوت‌ها نه‌تنها نماد مرگ جسمی، بلکه نشانه‌ای از مرگ هنری، پایان خلاقیت و انجماد ایده‌ها هستند. از دیدگاه هایدگر، اشیا زمانی به «چیز» تبدیل می‌شوند که ما را وادار به تفکر درباره هستی، حضور و غیاب کنند. در این نمایش، تابوت‌ها چیزهایی برای تامل در مورد سرنوشت هنر و هنرمند می‌شوند. این وضعیت، تعلیق میان حضور و غیاب، زندگی و مرگ و خلاقیت و زوال را آشکار می‌کند. در صحنه‌هایی از نمایش، اشیایی نیمه‌ویران و ناقص به چشم می‌خورند که شی در وضعیت زوال دیده می‌شود و این اشیا، اکنون تنها بقایایی از شکوه گذشته‌اند و دیگر یادآور عظمت هنری گذشته نیستند، بلکه نشانه‌ای از فرسایش، فراموشی و نابودی ارزش‌های هنری هستند. آن‌ها در وضعیت تعلیق میان هنر و ضدهنر، حضور و غیاب قرار دارند. ابزارهای هنری، که دیگر قابل‌استفاده نیستند، نه‌فقط نشانه‌ای از زوال خلاقیت، بلکه خودِ هنری هستند که دیگر زنده نیست. حافظه‌ای که در حال محو شدن است یکی از عناصر تاثیرگذار نمایش، بقایا و اشیایی از اجراهای پیشین است که در صحنه رها شده‌اند. نشانه‌هایی از حافظه‌ای در حال فراموشی و تاریخی که در حال از بین رفتن است. این بقایای صحنه‌ای، دیگر ابزار اجرا نیستند، بلکه خود به ابژه‌هایی برای تامل در مورد زوال زمان تبدیل شده‌اند. این نمایش از طریق جابجایی معنای ابژه‌ها، نشان می‌دهد که چگونه چیزها در نسبت با هنرمند، هنر و مرگ تغییر ماهیت داده و به حاملان معنا تبدیل می‌شوند. کانتور، اجازه می‌دهد که اشیا فراتر از کارکردهای رایج خود، معنا و حقیقتی مستقل پیدا کنند. در این نمایش، ابژه‌ها نه‌تنها شاهد مرگ هنرمندان هستند، بلکه خود بازتابی از نابودی خلاقیت‌اند و مخاطب را به تامل درباره سرنوشت هنر، ارزش هنرمند و جایگاه خلاقیت در جهان معاصر دعوت می‌کنند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

تصویر ۳- تصاویر ثبت شده توسط نگارنده از فیلم نمایش بگذار هنرمندان بمیرند، تابوت‌های خالی، صلیب‌ها، ابزارهای هنری ابداعی و متروک و اسکلت اسبی در صحنه را نه به‌عنوان اشیائی صرف، بلکه به‌مثابه چیزهایی که جایگاه از دست‌رفته هنرمند را در تاریخ پدیدار می‌کنند، نشان می‌دهد.

۴. «هرگز باز نخواهم گشت»

نمایش هرگز باز نخواهم گشت (۱۹۹۱) یکی از آثار برجسته تادئوش کانتور است که در آن مفهوم بی‌زمانی، جداافتادگی انسان و تلاش برای بازگشت به گذشته به شکلی استعاری و دراماتیک مطالعه می‌شود. در این نمایش، ابژه‌ها نقشی حیاتی در ایجاد مفاهیم عمیق و نمادین ایفا می‌کنند و از طریق دگرگونی‌های معنایی خود، به مخاطب این امکان را می‌دهند که به مفاهیم پیچیده‌ای مانند زوال زمان، هویت فردی و اجتماعی و بحران یادآوری بیندیشند. اشیا همچون نیمکت‌های چوبی، وسایل دست‌دوم و متروک و تکه‌هایی از صحنه‌های فرسوده دیگر فقط ابزارهای روزمره یا اجرایی نیستند، بلکه حاملان مفاهیمی در مورد گذشت زمان و تغییرات هویتی می‌شوند. از ابژه‌های برجسته در نمایش، نیمکت‌های چوبی قدیمی است جایی برای انتظار و یادآوری که در صحنه قرار دارند. این نیمکت‌ها نه‌تنها به عنوان مکان‌هایی برای استراحت و انتظار عمل می‌کنند، بلکه تبدیل به نمادهایی از خود و زمان گذشته می‌شوند. میز و صندلی‌های وارونه که این ابژه‌ها در ابتدا نشانه‌ای از یک فضای اجتماعی مانند یک کافه یا اتاق اجتماعات به نظر می‌رسند، اما در طول نمایش، این فضا به گورستانی از خاطرات تبدیل می‌شود. در این نمایش، نیمکت‌ها جایگاه‌هایی برای انتظار بی‌پایان و یادآوری گذشته‌های دور هستند. کسانی که روی این نیمکت‌ها می‌نشینند، در واقع در موقعیت بی‌زمانی و فراموشی قرار دارند و نیمکت‌ها به‌عنوان نشانه‌هایی از توقف زمان و تجربه‌ی از دست‌رفته عمل می‌کنند. وسایل دست‌دوم چون لباس‌های فرسوده به وفور دیده می‌شوند. این اشیا که زمانی به کار می‌رفتند، اکنون به یادگارهایی از زمان‌های گذشته تبدیل شده‌اند که دیگر کاربرد عملی ندارند. وسایل متروک در این نمایش به شدت از مرز فراموشی و زوال عبور کرده‌اند. هر وسیله، با نشان دادن فرسایش خود، سوالاتی در مورد هویت و جایگاه فردی و اجتماعی مطرح می‌کند. این اشیا نه تنها یادآور گذشته‌اند بلکه نمادهای نابودی هویت و

تغییرات غیرقابل بازگشت در جهان مدرن هستند. تکه‌هایی از صحنه‌های فرسوده در نمایش‌های پیشین، خرده‌چیزهایی از صحنه‌های نمایشی قبلی و تاریخ در حال نابودی در گوشه و کنار صحنه به چشم می‌خورند. این تکه‌ها، که زمانی بخشی از یک صحنه بوده‌اند، اکنون خود به ابژه‌هایی برای تامل در مورد گذشت زمان و نابودی تاریخ تبدیل شده‌اند. طبق نظر هایدگر، چیزها تنها زمانی حقیقت خود را آشکار می‌کنند که در وضعیت زوال قرار گیرند. این تکه‌های فرسوده نمایانگر نابودی خاطرات تاریخی و سرکوب حافظه هستند. این اشیا یادآور این حقیقت‌اند که تاریخ و گذشته‌ها تنها در وضعیت نابودی خود می‌توانند معنا پیدا کنند. چیزگونگی در این نمایش بدین صورت است که کانتور از طریق ابژه‌هایی که از کارکردهای معمول خود جدا شده‌اند، به بازتابی از مفهوم «چیز» هایدگر دست می‌یابد. ابژه‌ها در این نمایش نه‌تنها شاهد زوال زمان، هویت و خاطره هستند، بلکه خودشان به نمادهایی از زوال هنری، بی‌زمانی و فراموشی تبدیل می‌شوند. حضور ابژه‌ها در صحنه نمادهایی از ناتوانی در خلاقیت هستند. کانتور با استفاده از این ابژه‌ها، به تماشاگران اجازه می‌دهد تا درباره نابودی زمان، هویت و هنر تامل کنند و از آن‌ها به‌عنوان حاملان مفاهیمی عمیق در راستای درک بی‌زمانی و پایان استفاده کند. این اشیا مخاطب را به اندیشیدن در مورد مفهوم یادآوری، فراموشی و از دست دادن خود دعوت می‌کنند.

تصویر ۴- صندلی‌های وارونه و میز، چمدان‌های کهنه، لباس‌های نظامی، قایق ابداعی، پارچه بزرگ سیاه، مانکن و صلیب چیزهایی که میان سوژه و خاطره حائل می‌شوند و زمان ازدست‌رفته را در لحظه اکنون احضار می‌کنند.

۵. «امروز روز تولد من است»

نمایش امروز روز تولد من است یکی دیگر از آثار شاخص تادئوش کانتور است که در آن، مفهوم تعامل میان سوژه و ابژه به‌شکلی عمیق تحلیل می‌شود. این نمایش، با بهره‌گیری از ابژه‌های نمادین مانند قاب‌های خالی، اشیای کهنه و متروک، میز و صندلی‌های قدیمی، عکس قدیمی و چراغ امکان تحلیل مفاهیم حافظه، غیاب، گذر زمان و حضور مرگ را فراهم می‌آورد. کانتور در این اثر، همچون سایر نمایش‌های خود، ابژه‌ها را نه صرفا به‌عنوان وسایل صحنه، بلکه به‌عنوان عناصر تولیدکننده معنا و تجربه زیباشناسانه

به‌کار می‌گیرد. در این نمایش، قاب‌های خالی از مهم‌ترین ابژه‌هایی هستند که می‌توان آن‌ها را در چارچوب چیزگونگی هایدگری مطالعه کرد. قاب‌ها، که در ابتدا به‌عنوان نشانه‌ای از حضور گذشته و خاطرات گمشده ظاهر می‌شوند، به‌مرور به استعاره‌ای از غیاب، فراموشی و زوال هویت بدل می‌شوند. در فلسفه هایدگر، چیزها تنها در نسبت با انسان و تاریخ معنا پیدا می‌کنند و حقیقت آن‌ها از طریق آشکارگی تدریجی در بستر زمان پدیدار می‌شود. قاب‌های خالی که ظاهرا برای نگه‌داشتن تصاویر گذشته طراحی شده‌اند در نبود تصاویر، به ابژه‌هایی تهی از معنا اما سرشار از دلالت‌های ژرف تبدیل می‌شوند. چمدان و لباس‌های رهاشده، دیگر ابژه‌هایی هستند که در این نمایش بار معنایی متغیری را تجربه می‌کنند. در آغاز نمایش، این اشیا یادآور سفر، جابه‌جایی و گذشته شخصیت‌ها هستند، اما در روند اجرا، به نماد تعلیق، سرگردانی و ناپایداری هویت انسانی تبدیل می‌شوند. این تغییر کارکرد ابژه‌ها، بیانگر آن است که اشیا در جهان کانتور نه‌تنها برای استفاده یا بازنمایی طراحی شده‌اند، بلکه در تعامل با سوژه‌ها، معنای خود را آشکار کرده و دچار دگرگونی می‌شوند. میز و صندلی‌های قدیمی در صحنه، نماد خاطراتی هستند که هنوز در فضا باقی مانده‌اند. این دگرگونی، هم‌راستا با دیدگاه هایدگر درباره چیزهاست، که معتقد است هر شی در نسبت با تاریخ و تجربه زیسته انسان، معنای خود را پیدا می‌کند و حقیقت آن به مرور زمان و از خلال تعاملات انسانی آشکار می‌شود. در نهایت، امروز روز تولد من است با تغییر جایگاه و معناهای ابژه‌ها، نشان می‌دهد که چیزها نه منفعل، بلکه پویا و حامل لایه‌های مختلفی از معنا هستند. کانتور از طریق این نمایش، همانند ویلوپوله، ویلوپوله، رابطه سیال میان ابژه و سوژه را به نمایش می‌گذارد و فرآیند آشکارگی حقیقت را از طریق تغییر و جابه‌جایی معانی اشیا به تصویر می‌کشد. قاب‌های خالی که در ابتدا حامل خاطرات‌اند، در نهایت به استعاره‌ای از فراموشی و زوال تبدیل می‌شوند، چمدان‌ها که در آغاز نشانه سفر هستند، در نهایت نمادی از بلاتکلیفی و بی‌مکانی می‌شوند؛ و میز و صندلی‌ها که زمانی جایگاه زندگی و گفتگو بودند، در پایان به یادگاری‌هایی از غیاب و نبود تبدیل می‌شوند. این نمایش، از منظر چیزگونگی هایدگری، تجربه‌ای منحصربه‌فرد از تغییر جایگاه اشیا در نسبت با انسان و تاریخ ارائه می‌دهد و کانتور از طریق این دگرگونی، پرسش‌هایی عمیق درباره ماهیت زمان، هویت و حافظه را مطرح می‌کند. در آثار کانتور، اشیا از وضعیت ایستا و بی‌جان خود عبور کرده و به چیزهایی بدل می‌شوند که در تعامل با بدن بازیگران، مخاطب و حافظه جمعی، معنا می‌یابند. این فرآیند، همان آشکارگی حقیقت در نظرگاه هایدگر است که نشان می‌دهد چگونه اشیا از ابژه‌های خنثی به عناصر معناساز تبدیل می‌شوند. در تئاتر کانتور، چیزها تنها در نسبت با بدن، خاطره و زیست مخاطب، حقیقت خود را آشکار می‌کنند. حقیقتی که نه در بازنمایی نمادین، بلکه در تجربه زیباشناسانه و هستی‌شناسانه رخ می‌دهد.

تصویر۵- ابژه‌های پراکنده صحنه، قاب‌های بزرگ خالی بعد از عکس‌های قدیمی در پرسپکتیو صحنه گویی اعماق خاطره را به تصویر می‌کشند و به‌مثابه چیزهایی که میان حضور و غیاب در نوسان‌اند، باقی‌مانده‌هایی از یک جهان در حال زوال را نشان می‌دهند.

در آثار تادئوش کانتور، اشیا نه‌تنها به‌عنوان عناصر صحنه‌ای، بلکه به‌عنوان اجزایی معناساز عمل می‌کنند. او از اشیای ابداعی و دگرگون‌شده‌ای استفاده می‌کند که فراتر از کارکردهای متعارف خود، به حاملان مفاهیم زیبایی‌شناسانه تبدیل می‌شوند. برخی از این اشیا در نمایش‌های مختلف او تکرار می‌شوند و معنای جدیدی به خود می‌گیرند، درحالی‌که برخی دیگر به‌گونه‌ای خاص برای هر نمایش طراحی شده‌اند.

۱. اشیای ابداعی در نمایش‌های کانتور: تخت معاینه/ تخت شکنجه: این شی در نمایش‌های کانتور هم به‌عنوان نمادی از نظارت و معاینه پزشکی و هم به‌عنوان ابزار سرکوب و شکنجه عمل می‌کند. دوربین عکاسی که به اسلحه تبدیل می‌شود: این شی، در ویلوپوله، ویلوپوله، ابتدا ابزاری برای ثبت خاطره است اما در ادامه به سلاحی برای نابودی بدل می‌شود، بازتابی از ماهیت دوگانه تکنولوژی و قدرت. گهواره چوبی: در آثار کانتور، گهواره صرفاً نماد آغاز زندگی نیست، بلکه عنصری است که به چرخه تولد و مرگ اشاره دارد. تخت مرگ کشیش در ویلوپوله، ویلوپوله: این تخت، نه‌تنها محل مرگ کشیش است، بلکه تبدیل به بستری برای نمایش مرگ روحانی و مرگ ایدئولوژی می‌شود. ماشین‌های شکنجه در بگذار هنرمندان بمیرند و تکرار آن در هرگز باز نخواهم گشت: این دستگاه‌ها نشان‌دهنده فرسایش جسم و روان در برابر قدرت هستند و مفهوم ازخودبیگانگی را تقویت می‌کنند.

۲. اشیای نمادین و تکرارشونده در نمایش‌های کانتور: برخی از اشیاء در نمایش‌های مختلف کانتور تکرار شده و نقش نمادین می‌یابند: میز و صندلی‌های چوبی: در کلاس مرده و دیگر نمایش‌ها، این اشیا نشان‌دهنده نهادهای آموزشی و سرکوبگر حافظه جمعی هستند. جارو، دوچرخه، لگن: در کلاس مرده، این اشیا کارکردهای روزمره دارند، اما در فضای صحنه‌ای کانتور، ماهیت فرسوده و متروک آن‌ها بر حس زوال و زمان ازدست‌رفته تأکید می‌کند. چتر، چمدان، لباس‌های نظامی: این عناصر، که در نمایش‌های مختلف از جمله بگذار هنرمندان بمیرند حضور دارند، مفاهیمی چون سفر، تبعید، جنگ و ناپایداری را تداعی می‌کنند. تابوت‌مانند بودن برخی کمدها: در بگذار هنرمندان بمیرند، کمدها حالتی میان انبار خاطرات و تابوت‌هایی برای مرگ هنرمند را به خود می‌گیرند.

۳. اشیای نمادین خاص هر نمایش: پنجره، کتاب‌های کهنه و نیمکت‌های مدرسه در کلاس مرده: این اشیا، هم بازتابی از گذشته‌ای ازدست‌رفته‌اند و هم نماد سرکوب آموزشی و کنترل تاریخی حافظه جمعی. قاب عکس‌ها و صلیب‌ها در ویلوپوله، ویلوپوله: قاب‌ها و صلیب‌ها نماد خاطرات تثبیت‌شده و روایت‌های تاریخی هستند که هم حفظ‌کننده حافظه‌اند و هم بیانگر مرگ و شهادت. صلیب‌ها و اسب اسکلت‌وار در بگذار هنرمندان بمیرند: صلیب‌ها، نشانه‌ای از مذهب، شهادت و قدرت ایدئولوژیک هستند، درحالی‌که اسب، که تنها دنده‌هایش پیداست، استعاره‌ای از زوال و مرگ است. ویلون سربازها، اسکلت، چمدان‌های کهنه، پارچه بزرگ سیاه و دوباره صلیب در هرگز باز نخواهم گشت: این اشیا به‌عنوان عناصری که مرگ، فقدان و حافظه تاریخی را تداعی می‌کنند، در این نمایش تکرار شده‌اند. قاب‌های خالی بزرگ و تعداد زیاد در صحنه در امروز روز تولد من است: این قاب‌ها استعاره‌ای از غیاب، خاطرات گمشده و ناپایداری هویت هستند.

این اشیا را می‌توان از چندین منظر مورد بررسی قرار داد. از نظر جنس که چوب، فلز، پارچه و کاغذ در این اشیا به‌گونه‌ای استفاده شده‌اند که کهنه‌گی، فرسایش و آسیب‌دیدگی را القا می‌کنند و از لحاظ زیباشناسی، نشانه‌ای از زوال و مرگ هستند. از نظر رنگ، رنگ‌های کدر، سیاه و خاکستری اغلب در این اشیا دیده می‌شود و مفاهیمی چون مرگ، فرسودگی و خاطره را برجسته می‌سازند. از نظر مفهوم تاریخی، بسیاری از این اشیا نماد وضعیت تاریخی و اجتماعی هستند؛ مثلا لباس‌های نظامی و چمدان‌ها اشاره‌ای به جنگ، مهاجرت و تبعید دارند. از نظر حضور در صحنه و تجربه مخاطب نیز این اشیا نه‌تنها به‌عنوان ابزار صحنه‌ای، بلکه به‌عنوان عناصر فعال

در تولید معنا عمل می‌کنند که در تعامل با بدن بازیگران و فضای اجرا، تجربه‌ای حسی و مفهومی را برای مخاطب خلق می‌کنند. این تحلیل نشان می‌دهد که اشیا در تئاتر کانتور تنها به‌عنوان وسایل صحنه‌ای حضور ندارند، بلکه نقش مهمی در شکل‌دهی معنا، تولید خاطره و ایجاد تجربه زیبایی‌شناسانه ایفا می‌کنند.

جدول ۱- این جدول چیزگونگی را در تئاتر کانتور نشان می‌دهد.

نمایش	ابژه های صحنه‌ای	چیزگونگی و حقیقت پدیدارشناسانه	جنس اشیا و تاثیر آن بر تجربه مخاطب
کلاس مرده	نیمکت‌های مدرسه، مانکن ها، لباس‌ها و کتاب‌های کهنه	ابژه‌ها به گذشته‌ای از دست رفته دلالت دارند، از چیز به حقیقتی تاریخی تبدیل می‌شوند که حضور مرگ و از خودبیگانگی را متجلی می‌کند.	چوب کهنه (زمان از دست رفته و زوال)، پارچه و کاغذهای فرسوده (حافظه تاریخی)
ویلوپله ویلوپله	دوربین عکاسی، تخت مرگ کشیش، صلیب	دوربین در ابتدا به عنوان یک ابژه برای ثبت خاطرات عمل می‌کند، اما در ادامه به ابزاری برای قدرت و خشونت بدل می‌شود. تخت مرگ، تجلی مرگ و حقیقت پدیدارشناسانه است.	فلز (خشونت و قدرت)، چوب و پارچه‌های کهنه (زوال خاطرات محو شده)
بگذار هنرمندان بمیرند	ماشین‌های شکنجه، کمد یا تابوت‌ها، اسب اسکلت‌وار، صلیب‌ها	اشیا از وضعیت ابژه گون خود خارج شده و تبدیل به نماد فرسایش جسم، ایدئولوژی و هنر می‌شوند. در این جا ابژه‌ها حامل حقیقتی تلخ از نابودی انسان و ایده‌های هنری هستند.	فلز زنگ زده (مقاومت و پوسیدگی)، پارچه‌های کهنه و سیاه (مرگ و فرسودگی)
هرگز باز نخواهم گشت	ویلون سربازها، چمدان‌های کهنه، لباس‌های نظامی، پارچه سیاه	چمدان‌ها و لباس‌های کهنه تجلی مهاجرت و خاطرات فراموش شده هستند که از ابژه‌های عادی به حضورهای تاریخی و پدیدارشناسانه بدل می‌شوند.	پارچه‌های نظامی (قدرت و خشونت)، چوب‌های پوسیده و فلزهای فرسوده (زمان و زوال)
امروز روز تولد من است	قاب‌های خالی، صندلی های قدیمی، چتر، لباس‌های کهنه	قاب‌های خالی حقیقتی پدیدارشناسانه را نمایان می‌کنند : غیاب و خاطراتی که دیگر وجود ندارند. ابژه‌ها در این جا به نماد عدم قطعیت و ناپایداری تبدیل می‌شوند.	قاب‌های چوبی رنگ باخته (حضور و غیاب)، پارچه‌های سیاه (مرگ و نبود قطعیت)

بنابراین می‌توان گفت کانتور از اشیا به گونه‌ای استفاده می‌کند که از وضعیت ابژه‌ای خود عبور کرده و به حقیقت پدیدارشناسانه تبدیل شوند. در نمایش‌های او، اشیا تنها وسایل صحنه‌ای نیستند، بلکه حامل تاریخ، خاطره و تجربه انسانی‌اند. این تبدیل، همان چیزی است که هایدگر در بحث چیزگونگی مطرح می‌کند: اشیا زمانی از «چیز» بودن خود فراتر می‌زوند که درک هستی‌شناسانه از آن‌ها ممکن شود. در این نمایش‌های منتخب و ابژه‌های مورد مطالعه مشخص شد که همگی از جایگاه اولیه خود خارج شده و به ابژه‌هایی با حقیقتی عمیق‌تر بدل می‌شوند. این فرایند، مخاطب را در تجربه‌ای زیباشناسانه غوطه‌ور می‌کند، جایی که مرز میان شی، خاطره و هویت از بین می‌رود.

نتیجه‌گیری

تحلیل «چیزگونگی» در تئاتر تادئوش کانتور، از منظر رویکرد پدیدارشناسانه هایدگر به «چیز»، نشان می‌دهد که اشیا در آثار این هنرمند از وضعیت ایستای ابژه‌ای خود عبور کرده و به حاملان حقیقت، تاریخ و تجربه‌های انسانی بدل می‌شوند. در پنج نمایش

شاخص کانتور، کلاس مرده، ویلوپوله ویلوپوله، بگذار هنرمندان بمیرند، هرگز باز نخواهم گشت و امروز روز تولد من است، فرآیندی رخ می‌دهد که در آن اشیا، در تعامل با سوژه و بافت تاریخی، دچار تغییر کارکرد شده و از ابژه‌های روزمره به چیزهایی با بُعد هستی‌شناختی تبدیل می‌شوند. هایدگر در نظریه خود درباره «چیز»، معتقد است که اشیا تنها زمانی به «چیز» تبدیل می‌شوند که در یک فرآیند آشکارگی[۴] از پوشیدگی خود خارج شده و به حقیقتی زیسته بدل گردند. در این نمایش‌ها، اشیایی مانند مانکن‌های بی‌جان، نیمکت‌های چوبی، قاب‌های خالی، چمدان‌ها و تابوت‌ها (کمد)، دیگر صرفا اشیایی نمایشی نیستند، بلکه از طریق حضورشان در اجرا، تاریخ و خاطره را احضار کرده و در تجربه‌ای زیباشناسانه، به چیزهایی با بار معنایی عمیق تبدیل می‌شوند. در این فرآیند، مرز میان سوژه و ابژه محو شده و اشیا در تعامل با بدن، حافظه و هویت، جایگاهی معناساز پیدا می‌کنند. در کلاس مرده، مانکن‌های دانش‌آموزان به بازنمایی ازخودبیگانگی تاریخی تبدیل می‌شوند و حضور آن‌ها، مخاطب را با مفاهیم زوال، مرگ و خاطره مواجه می‌سازد. در ویلوپوله ویلوپوله، ابژه‌هایی همچون دوربین عکاسی و چمدان‌ها، ابتدا به‌عنوان ابزارهایی برای ثبت و نگهداری خاطرات معرفی می‌شوند، اما سپس با تغییر کارکرد، به نمادهای سرکوب و تبعید بدل می‌گردند. بگذار هنرمندان بمیرند، تابوت‌ها و آثار هنری مخدوش‌شده را در فضایی رو به زوال قرار می‌دهد، تا نابودی خلاقیت و بحران هنر در دنیای مدرن را به تصویر بکشد. در هرگز باز نخواهم گشت و امروز روز تولد من است، قاب‌های خالی، لباس‌های کهنه و میزهای متروکه، راهی برای بازخوانی حافظه و تجربه زمان می‌شوند، جایی که گذشته و حال درهم‌تنیده شده و شی، خود را از کارکرد صرفا ابژه‌ای‌اش رها می‌سازد. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که در تئاتر کانتور، اشیا نه‌تنها حامل خاطره و تاریخ‌اند، بلکه در روندی پدیدارشناسانه، به چیزهایی بدل می‌شوند که تجربه زوال، فراموشی و مرگ را در قالبی زیباشناسانه و وجودی منتقل می‌کنند. این اشیا، برخلاف عناصر خنثای صحنه‌ای در تئاتر سنتی، در اجرا به عاملی معناساز تبدیل شده و حقیقتی تازه را آشکار می‌سازند. بنابراین همان‌طور که گفته شد چنین فرآیندی، هم‌راستا با دیدگاه هایدگر درباره حقیقت به‌مثابه آشکارگی است، چراکه در این نمایش‌ها، چیزها به واسطه حضورشان در صحنه، خود را در تجربه مخاطب آشکار کرده و امکان ادراک جدیدی از هستی را فراهم می‌کنند. بدین ترتیب، می‌توان گفت که کانتور در آثار خود، تئاتری را بنا می‌نهد که در آن، اشیا دیگر صرفا وسایل صحنه‌ای نیستند، بلکه در هم‌نشینی با بدن، زمان و حافظه، به چیزهایی بدل می‌شوند که جوهر هستی را نمایان می‌کنند.

پیشنهادات

با توجه به نتایج این پژوهش، پیشنهاد می‌شود که مطالعات آینده به بررسی گسترده‌تری از نقش اشیا در تئاتر معاصر بپردازد، به‌ویژه در ارتباط با جنبه‌های پدیدارشناسانه و هستی‌شناسانه آن‌ها. مقایسه دیدگاه کانتور با دیگر رویکردهای تئاتری که به مفهوم چیزگونگی پرداخته‌اند، مانند تئاتر ابزورد یا تئاتر شی، بدن و حافظه را آشکار سازد. همچنین، بسط این مباحث به حوزه‌های میان‌رشته‌ای، از جمله ارتباط میان تئاتر و تفکر پدیدارشناسی می‌تواند به درک عمیق‌تری از جایگاه اشیا منجر شود.

منابع

احمدی، بابک (۱۴۰۰). *هایدگر و تاریخ هستی*، انتشارات مرکز، تهران، ایران.

بووی، آندرو (۱۳۹۱). *زیبایی شناسی و ذهنیت از کانت تا نیچه* (فریبرز مجیدی مترجم)، چ. چهارم، تهران: فرهنگستان هنر.

پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۳۹۳). زبان در تفکر هایدگر، تهران: ایران.

حسینی، علی و حسین‌پور، مهناز (۱۳۹۸). پدیدارشناسی هرمنوتیکی به مثابه یک روش در فلسفه مارتین هایدگر، دو فصلنامه علمی هستی و شناخت، ۸:۲، ۲۳۲-۲۶۲.
خاتمی، محمود (۱۳۹۲). گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.
ریخته گران، محمد رضا (۱۳۹۲). هنر از دیدگاه مارتین هایدگر، تهران: فرهنگستان هنر.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶). "رابطه‌ی نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه‌ای تحلیل از گفتمان ادبی-هنری"، فصلنامه‌ی ادب پژوهی، شماره سوم، پاییز، ۶۱- ۸۱.
علیا، مسعود (۱۳۹۲). جنبش پدیدارشناسی، مینوی خرد، تهران.
علیا، مسعود (۱۳۹۵). جایگاه امر حسی‌در پدیدارشناسی هنر دوفرن. پژوهش‌های فلسفی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی‌دانشگاه تبریز، ۱۰(۱۸): (ویژه نامه)، ۹۵-۱۰۹.
گایر، پل (۱۳۹۵). زیبایی‌شناسی در قرن بیستم (پدرام حیدری مترجم)، تهران: ققنوس.
ویتز، نوئل (۱۳۹۳).تادئوش کانتور (رامتین رمضانی) قطره، تهران.
هایدگر، مارتین (۱۳۹۲). سر آغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیا شهابی، چ. پنجم، تهران: هرمس.
هایدگر، مارتین (۱۳۹۵). هستی و زمان، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چ. پنجم، تهران: نی.

Heidegger, M. (1950). The Origin of the Work of Art. London: Mcquarrie and Robinson.
Kobialka, M. 1992. Spatial Representation: Tadeusz Kantor's Theatre of Found Reality, Theatre Journal. 44:3, pp 329-356.
Kobialka, M. (1993). A Journey through Other Spaces. Berkeley: University of California Press.
Kobialka, M. 2006. Tadeusz Kantor's Practice: A Postmodern Notebook, PAJ: A Journal of Performance and Art, 1:28, 20-28.
Kuharski, A. J. (199)8. Regarding Kantor". Periphery: Journal of Polish Affairs. Volume 4-5, 128-131.
Stangret, P. (2021). Stage Figures in Tadeusz Kantor's Theatre as an Element of Building of Image. Anagnórisis. Revista de investigación teatral, 23:1, 187-202.
Twitchin, M. 2016. The Theatre of Death – The Uncanny in Mimesis, Palgrave Macmillan London.

Thingness in Kantor’s Theater: From Stage Objects to Phenomenological Truth*

Abstract

This research explores the concept of "Thingness" in Tadeusz Kantor's theater through the lens of Martin Heidegger’s phenomenology. The primary objective is to analyze how objects in Kantor’s performances transform from mere stage props to "things" imbued with semantic and existential significance. By doing so, the study seeks to elucidate how these objects transcend their instrumental status and evolve into carriers of memory, identity, and phenomenological truth.

Kantor's approach to objects challenges traditional theatrical conventions, offering a unique perspective on the ontology of objects in performance. This research highlights the pivotal role of objects in reshaping theatrical space.

Research Method

This study adopts a qualitative and phenomenological research approach, utilizing Heidegger's hermeneutical phenomenology as the primary method of data analysis. Data collection is based on two main sources: (1) an in-depth analysis of five key performances by Tadeusz Kantor—"The Dead Class," "Wielopole Wielopole," "Let the Artists Die," "I Shall Never Return," and "Today Is My Birthday"—with a focus on the role of objects in these productions, and (2) a meticulous examination of recorded films of these performances to assess the transformation of objects during live enactment. The analysis identifies moments where objects shift from static props to dynamic "things," exploring their interaction with the body, memory, and space. By employing phenomenological reduction, the study aims to strip away preconceived notions of theatrical objects and uncover their essential role in Kantor's artistic vision. Findings The findings indicate that in Kantor's theater, objects are not merely inanimate stage elements but integral components of the performance's ontological and aesthetic fabric. These objects—such as mannequins, benches, suitcases, empty frames, and coffins—transcend their material existence and assume deeper meaning through their interaction with performers and spatial arrangements. In "The Dead Class," for instance, the mannequins serve as both remnants of the past and manifestations of an enduring presence, complicating the boundary between absence and presence, life and death. Similarly, in "Wielopole Wielopole," everyday objects such as suitcases and wooden benches transform into repositories of memory, evoking personal and collective histories. These objects function as what Heidegger describes as "things"—entities that gather and disclose a reality beyond their physical form.

Conclusion

Tadeusz Kantor's theater establishes a transformative space where objects transition into "things" laden with existential weight. This transition is a dynamic process in which material objects, through their entanglement with the body, memory, and history, transcend their static state and become carriers of phenomenological truth. Kantor's artistic philosophy redefines the conventional role of stage objects, demonstrating their potential to mediate between past and present, materiality and memory, presence and absence. His work underscores the fundamental interplay between objects and human experience, offering new insights into the ontology of performance. The study concludes by suggesting that future research explore the broader implications of object-oriented ontology in contemporary theater, comparing Kantor's vision with other avant-garde theatrical approaches that engage with the concept of "thingness." Such inquiries could further illuminate the evolving role of objects in performance and deepen our understanding of the phenomenological dimensions of theatrical space.

Keywords: Thingness, Tadeusz Kantor's theater, Heidegger's phenomenology, stage objects, revelation of truth.

*This article is extracted from first author's doctoral dissertation, entitled: "Explanation of reification in Tadeusz Kantor's Art", under the supervision of the second and third authors and advised of fourth author at Art University of Isfahan.

پی‌نوشت

۱ Cricotage اصول و قواعد اجرایی نوعی بازیگری است که برخاسته از تجربه تئاتر کریکو و ابداع روشِ بازیگریِ تمرین شده در این تئاتر است.

۲ Thingness

۳ Aletheia

۴ Unconcealment

آماده انتشار هنرهای زیبا