

رویکرد پدیدارشناسانه به دریافت مخاطب در نمایش عروسکی*

محمدباقر قهرمانی^۱، پوپک عظیم پورتبیزی^۲، سمیه میرزاحسینی^{۳*}

۱. دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، تهران، ایران.
۳. کارشناس ارشد نمایش عروسکی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۹/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۳۰)

چکیده

تماشاگر همواره برای فهم و دریافت اثر باید موفق به برقرارکردن ارتباط با آن شود تا اثر را حرکات یا الفاظی تهی و خالی از معنا نپندارد. در این فرایند، تماشاگر آگاهانه یا ناآگاهانه مراحل را در ذهن خویش می‌گذراند. در این میان، فلسفه پدیدارشناسی با مرکز توجه قراردادن ذهن آدمی و نقش آن در دریافت پدیده‌ها حائز اهمیت است. مقصود از این جستار بررسی روند درک و دریافت مخاطب در «نمایش عروسکی» است، اما این مسیر در مقایسه با «تئاتر بازیگر» انجام خواهد شد. در این راه، با بهره‌گیری از روش ادموند هوسرل - در تقلیل پدیده‌ها و عزل کردن پیش‌داوری‌های ممکن درباره پدیدارها برای رسیدن به عمق آن‌ها - سرانجام، عروسک از یک شیء بی‌جان تا مرتبه بازیگر و سپس باور شخصیتش پیش می‌رود. این اتفاق تأثیر مستقیم بر درک و دریافت مخاطب دارد و ذهن او را به پُرکردن خلأهایی وادار می‌کند که بسیار بیش از خلأهایی است که او هنگام تماشای «تئاتر بازیگر» با آن روبه‌روست، زیرا عروسک، به‌منزله پدیداری تئاتری، مسیری طولانی‌تر از بازیگر را طی می‌کند تا به دریافت مخاطب برسد. در این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای به شرح دلایل آن پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: پدیدارشناسی، تئاتر، درک، دریافت، مخاطب، نمایش عروسکی.

* این مطالعه برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده سوم است با نام «بررسی فرایند دریافت مخاطب در نمایش عروسکی»، به راهنمایی نگارنده اول و مشاوره نگارنده دوم، که در پردیس هنرهای زیبا ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۰۹۰۵۵۳۵۸۰۸۲۶۰، نمابر: ۰۲۱-۶۶۴۱۸۱۱۱، E-mail: smirzahosseini@gmail.com

مقدمه

برمی‌دارد تا به بیان عمیق درونی آن‌ها برسد و این همان چیزی است که تئاتر به دنبال آن است. تئاتر می‌خواهد تماشاگرش را به عمیق‌ترین لایه‌های معنایی برساند و در این راه از هر نوع ابزاری بهره می‌گیرد: بازیگر، عروسک یا حتی اشیا. حال این سؤال پیش می‌آید که مخاطب هنگام روبه‌رو شدن با هر یک از عناصر ذکر شده چه واکنشی نشان می‌دهد؟ ذهن او هنگام روبه‌رو شدن با بازیگری که نقشی را بازی می‌کند چه فرقی دارد با زمان روبه‌رو شدن او با عروسک یا شیء که نخست بی‌جان است و سپس جان می‌یابد؟

از دوران افلاطون و ارسطو تا همین اواخر، همه توجیه نظریه‌پردازان و منتقدان همواره معطوف به هنرمند بود و بس. اما در قرن حاضر ناگهان نگاه آنان معطوف گشت به مخاطب و متوجه او شد؛ از آن پس نظریه‌پردازان شروع کردند به ترسیم چرخه‌هایی که در آن دیگر مخاطب منفعل نبود و اتفاقاً فعالیت بیشتر او، برای درک و دریافت اثر هنری، کار هنرمند را کامل‌تر هم می‌کرد. پدیدارشناسی ادموند هوسرل یکی از این نظریات است. هوسرل بر آن است که با شناخت پدیدار درمی‌یابیم که آثار هنری «لگوریک» اند و از غیر می‌گویند. هوسرل، به روش باستان‌شناسان، لایه‌های سطحی هر پدیداری را آن‌قدر

پدیدارشناسی

که در موقعیت‌های گوناگون اجتماعی با آن‌ها سر و کار داریم یا موقعیت‌هایی که آنان به ایفای نقش‌های مختلف می‌پردازند؛ کارگر و کارفرما، معلم، دکتر، همکار، شریک، رقیب و غیره؛ - اجزای سازنده علوم مختلف، مانند ماده، انرژی، نیرو، اتم، و الکترون؛ - انواع و اوصاف ماهیت مثالی^۱، نظیر مفاهیم کلی در منطق، قضایا، انواع نسبت‌ها، اعداد، و دستگاه‌های هندسه؛ - واقعیت‌های خاص اجتماعی مانند آرا و عقاید یک جامعه معین در دوره خاصی از تحول تاریخی آن، مؤسسات سیاسی و دستگاه‌های حقوقی و امثالهم.

با دانستن این گستره می‌توانیم بگوییم که هر آنچه ما در زندگی با آن سر و کار داریم، اعم از حقیقی و انتزاعی، در حوزه اشیا یا پدیدارها قرار دارند و در نتیجه می‌توانیم با نگاه پدیدارشناسی آن‌ها را بررسی کنیم.

و اما پدیده‌شناسی بیش از توصیف آن چیزی است که بر شخص ظاهر می‌شود. تری ایگلتون، در کتاب *درآمدی بر نظریه ادبی* (۱۳۸۰: ۷۰)، بر آن است که مردم عادی کوچه و بازار دیدی متفاوت نسبت به پدیده‌ها دارند. آن‌ها اشیا یا همان چیزها را جدای از خود می‌دانند. به عبارتی بر آن‌اند که اشیا مستقل از ما بوده و بی‌نیاز به ما در جهان خارج از ما وجود دارند.

چنین بینشی دقیقاً شک‌برانگیز است و این شک همواره همچون سایه‌ای بر فراز هر نظر و دیدگاهی حضور دارد. هوسرل، مانند فیلسوف متقدم خود، رنه دکارت - همان کسی که با اخلاق شک‌گرایانه‌اش یک‌باره هر آنچه به دستش یا به ذهنش رسید زیر سایه تردید برد - کار خود را آغاز کرد.

مبدأ تفکر دکارت شک است. او در کتاب *اصول فلسفه*، بخش اول، اصل یکم، چنین می‌گوید: «برای آزمون حقیقت، هر

پدیدارشناسی بنیادی‌ترین رویکرد را به ذهن انسان داشته است. ادموند هوسرل^۱، بنیان‌گذار این مکتب، مشهورترین کلام فلسفی این قرن را گفته است: «به سوی چیزها یا به سوی چیزها چنان که در خود هستند، رها از هر تعین و هر نکته افزوده. این اساس پدیدارشناسی هوسرل است؛ رویکردی ناب و تازه به هر چیز، تجربه‌ای یکسر مشخص از خود چیزها» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۴۴). به عبارتی، از دیدگاه هوسرل، پدیدارشناسی روشی است که به توصیف چگونگی بنای جهان و تجربه آن از طریق آگاهی انسان می‌پردازد. عبارت *zu den Sachen*، که هوسرل می‌گوید، هم به معنی «به سوی خود اشیا» است هم به معنی «بگذارید به عمق آنچه هست برویم» (پرتوی، ۱۳۸۷: ۲۹). پس ما در پدیدارشناسی می‌خواهیم خود اشیا را به دور از هر گونه حواشی بشناسیم. به عبارتی، پدیدارشناسی به معنی مطالعه پدیده‌هاست.

مقصود از «چیز» یا «شیء» یا «پدیدار» همان است که به آگاهی ما داده می‌شود و در برابر آگاهی ما پدیدار می‌شود. آیا اشیا یا همان پدیده‌ها فقط امور قابل رؤیت یا اجسام ملموس را دربر می‌گیرند یا نه، امور انتزاعی را نیز شامل می‌شوند؟ در اینجا خوب است که به دنبال تعیین گستره پدیدارها باشیم و حوزه آن‌ها را مشخص کنیم. گورویچ می‌گوید که این اصطلاح بایست به وسیع‌ترین معنای ممکن در نظر گرفته شود (همان: ۸۲). او این گستره را در حوزه پدیدارشناسی بدین ترتیب مشخص می‌کند:

- اشیا قابل ادراک به واسطه حواس که در تجربه روزمره با آن‌ها مواجه می‌شویم؛

- اشیا بی‌ارزش فرهنگی‌اند، مانند اسباب و لوازم، کتاب، و آلات موسیقی؛

- هست‌های واقعی اعم از بی‌جان و جاندار، مثل هم‌نوعانی

تا در نهایت بر اساس و مبنای ایجاد معنی، که به طور بنیادی مهجور مانده است، برسند» (پرتوی، ۱۳۸۷: ۳۴).

هوسرل دو سمت‌گیری را در تقلیل در نظر می‌گیرد: تقلیل آیدتیک^۷ و تقلیل پدیدارشناسیک یا تقلیل استعلایی^۸. تقلیل آیدتیک از واژه eidos به معنای «گوهر» می‌آید و ما را به گستره «ایده‌ها» می‌رساند. شاید بتوان این تقلیل را تقلیل به ذات نامید. «تقلیل آیدتیک یک شیوه روش‌شناختی است که توجه شخص را از خصوصیات متعدد به یک ذات اصلی سوق می‌دهد» (Drummond, 2007: 64). به عبارتی، چرخشی است از داده‌ها به سوی گوهر ذاتی پدیده.

در تقلیل پدیدارشناسیک یا استعلایی «حرکت از باور (رویکرد طبیعی) به سوی ذهنیت استعلایی صورت می‌گیرد» (رشیدیان، ۱۳۸۴: ۱۷۰). تقلیل همچون نخستین گامی است که می‌تواند به مرتبه‌ای متعالی یا گستره‌ای فرارونده راه یابد و می‌تواند پایه‌ای برای درک عمیق‌تر باشد. شاید بتوان گفت «ماهیت هر چیز دو جنبه دارد: یکی جنبه عینی و دیگر جنبه ذهنی. اولی با تحویل مثالی (تقلیل آیدتیک) تدارک می‌شود و دومی با تحویل پدیدارشناختی (تقلیل پدیدارشناسیک)» (ریخته‌گران، ۱۳۶۹: ۱۰).

در نگاه اول، آثار هنری هم اشیایی هستند مثل اشیای دیگر اما این اشیاء، به‌منزله اثر هنری، چیزی بیشتر را در خود دارند؛ چیزی بیشتر از آنچه شیء صرف می‌تواند بیان کند. «آثار هنری، مثل یک کنده درخت یا یک تکه کلوخ، شیء صرف نیستند. در واقع، در یک اثر هنری عالمی به‌ظهور می‌رسد... می‌توانیم بگوییم آثار هنری همه الگوریک^۹ هستند. الگوری واژه‌ای است مرکب از آلوس^{۱۰} و آگورین^{۱۱}. آلوس یعنی «غیر» و آگورین یعنی «گفتن»، یعنی آثار هنری از غیر می‌گویند» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲: ۱۵۲). با مثال فوق این‌گونه دریافت می‌شود که اثر هنری به این عالم تعلق ندارد، بلکه عالمی را می‌آفریند که خودش نیز جزئی از آن است.

در «حوزه هنر» تقلیل آیدتیک خود به خود صورت می‌گیرد «زیرا تحویل به مثال (تقلیل آیدتیک) در واقع چیزی جز عدم اعتبار و عزل نظر از وجود خارجی اشیا و از این طریق رسیدن به شهود ذوات حقیقی آن‌ها نیست. در هنر، از آن حیث که وجود واقعی پدیدارها ملحوظ نظر نیست، می‌توان گفت تحویل به مثال (تقلیل آیدتیک) خود به خود صورت می‌پذیرد. چون در عالم هنر وجود واقعی^{۱۲} پدیدارها ملحوظ نظر نیست» (ریخته‌گران، ۱۳۶۹: ۱۰۱). «زیرا با تحویل به مثال وضع واقعیت^{۱۳} معلق گذارده می‌شود و نظر و توجه ما به نفس آنچه هنرمند اراده کرده است معطوف می‌شود و در اینجا تحویل دوم، یعنی تحویل استعلایی-پدیدارشناختی، در کار می‌آید» (همان).

کس باید در طول زندگی خود تا آنجا که ممکن است یک بار در مورد همه چیز شک کند» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲: ۸).

دکارت با این شک خودمختار خود توانست جهان را دوباره بنگرد و در نهایت بگوید آنچه باقی می‌ماند من و آگاهی من است؛ این نخستین و تنها امر غیر قابل شک در جهان است. هوسرل همین بنیان را بنیان بی‌تردیدی قرار داد که می‌توانست زمینه فعالیت فلسفی‌اش باشد و همه بنیان‌ها و امور دیگر را قابل شک دانست که یقینی درباره آن‌ها وجود ندارد.

هوسرل بر این ادعاست که تنها چیزی که ما می‌توانیم درباره‌اش اطمینان داشته باشیم شناخت خودمان از جهان است. «با هیچ ایقان فلسفی نمی‌توان گفت که اشیا در آنجا خارج از ذهن ما وجود دارند، بلکه می‌توان گفت اشیا در ضمیر آگاه پدیدار می‌شوند. در واقع، هوسرل آگاهی فردی را به‌مثابه یگانه منشأ فهم ما از جهان در نظر می‌گیرد» (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۹۲، ۱۹۳). او می‌گوید به تنها چیزی که می‌توانیم یقین و اطمینان داشته باشیم آن چیزی است که در آگاهی ما وجود دارد. «بنابراین، اگر بخواهیم بنای معرفت یا شناختمان را بر شالوده‌ای پی‌بریزیم که مثل سنگ محکم باشد، باید از اینجا آغاز کنیم» (مگی، ۱۳۷۲: ۴۱۳). روش جالب هوسرل در بررسی پدیدارها به این ترتیب است که نخست تا جایی که ممکن بود آگاهی‌های پیشین، پیش‌فرض‌ها، و پیش‌داوری‌های مفهومی درباره همه پدیدارها را از ذهنش اخراج کرد یا، به تعبیر تری ایگلتون^{۱۴}، «همه چیزهایی را که فراتر از تجربه بلافصل است فراموش کرد یا در پرانتز گذاشت» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷۷-۷۸).

هوسرل این در پرانتز گذاردن را اپوخه^{۱۵} نامید که به معنای «امتناع از داوری و تعلیق داوری است» (رشیدیان، ۱۳۸۴: ۱۶۹). بدین معنی که نه استنتاج‌های پیشین را پذیرفت و نه قیاس را. او مصمم شد که تنها و تنها آنچه را که مربوط به شهود یا ادراک مستقیم از اشیاست باید پذیرفت. «هوسرل نخستین مرحله در پدیدارشناسی را تقلیل^{۱۶} (یا به‌زعم ریخته‌گران تحویل) می‌نامد، که «به معنای فهم نازل‌ترین حد و لایه مورد (چیز) است» که در آن هر چیزی بی‌میانجی و فوری بر ما آشکار می‌شود. یعنی تبدیل هر چیز به ساده‌ترین شکل حضورش و این نخستین کنش است در شناخت پدیدارشناسیک از چیزی» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۴۵).

ذهن ما نخست هر چیزی را به ساده‌ترین شکل حضورش تبدیل می‌کند. به طور کلی، تقلیل باعث می‌شود که ما لایه‌هایی ژرف‌تر را دریابیم و به آن‌ها راه یابیم. «بدین ترتیب، می‌توان پدیدارشناسی را نوعی باستان‌شناسی تجربه دانست. پدیدارشناسان لایه‌های گوناگون زندگی تجربی را تا جایی که امکان جست‌وجوی لایه‌های عمیق‌تر فراهم گردد حفر می‌کنند

عروسک یک پدیدار

آلفرد شوتز، متأثر از پدیدارشناسی هوسرل، مفهوم «واقعیت‌های چندگانه» را مطرح می‌کند. «به نظر او، آدمی این توان و نیرو را دارد که در دنیاهای متعدد (دنیاهای معانی بی‌شمار)، که با هم متفاوت‌اند، زندگی کند. زندگی هرروزه ما در دنیای پندارهای شخصی، جهان رؤیاهای، جهان تجربه‌های هنری، دنیای تجربه سخن‌های اندیشه‌گرانه، و اصول آن‌ها (دنیای نظریه، مثلاً نظریه‌های ریاضی، فیزیکی، و غیره) و دنیاهای بسیار دیگر می‌گذرد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۵۰).

انسان، با پذیرش این چندگانگی، قادر است از یک جهان معنایی به جهان معنایی دیگر گذر کند. در نمایش و البته در نمایش عروسکی، تماشاگر با گذر از دنیاهای متعدد و گذر از جهان عروسک‌ها، جهان ادبیات، جهان فلسفه، اجتماع، و... و تلفیق آن‌ها با یکدیگر تلاش می‌کند دنیای باورپذیری برای نمایش و عروسک‌ها در ذهن خود بسازد.

برای ادراک عروسک، نخست آن را همچون مرغی در نظر می‌گیرند که وارد دستگاه پدیدارشناسی می‌شود؛ این دانش برای دستیابی به گوهر مرغی آن شروع به کار می‌کند. در ابتدا تمام تاریخ و جغرافیا و فرهنگ و خصوصیات اخلاقی و روان‌شناسی و... مرغ به علاوه تمام افکار آشنا درباره آن کنار گذاشته می‌شود. سپس، با حذف هرگونه اظهارنظر و شخصی‌نگری نسبت به آن ماهیت یا همان گوهر ذاتی مرغ دریافت می‌شود.

در گام بعد، میان گوهر یا ذات پدیدار و ذهن رابطه‌ای استعلایی شکل می‌گیرد که به آن «تقلیل استعلایی» یا «تقلیل پدیدارشناختی» گفته می‌شود؛ همان راهی که ما را وارد لایه‌های ژرف‌تر پدیدارها می‌کند. اما فراموش نشود که ورود به دنیای نمایش عروسکی به‌منزله ورود به «حوزه هنر» است. گفته شد در حوزه هنر، مخاطب دریافتش را از مرحله تقلیل پدیدارشناختی آغاز می‌کند و مرحله تقلیل آیدتیک را به صورت خود به خودی پشت سر می‌گذارد.

هوسرل نظریه جالبی درباره تحلیل آثار هنری در حدود ۱۹۱۸ مطرح می‌کند و آن را نظریه خیال (یا وهم) مُدرک^{۱۴} (ادراک‌شده) می‌نامد. او بر آن است که «هنگامی که ما به یک نقاشی از یک چشم‌انداز می‌نگریم، قطعاً شکل کوه‌ها و جنگل‌ها ادراک می‌شود، اما آن‌ها در اتاق موزه وجود ندارند. آن‌ها فقط در این اتاق به‌منزله ادراکی خیالی وجود دارند. خیال مُدرک به واسطه یک وحدت سازگار^{۱۵}، یک شکل واحد^{۱۶} یا تلفیقی از نمودهای گسسته‌شده از مسیر روزمره دریافت حسی حرکت- که در میان قاب محدودند- تشکیل شده است. یک خیال مُدرک یقیناً با یک شرط فیزیکی پدیدارسازی می‌شود، اما محتوای ادراکی ایژه‌های فیزیکی به وسیله

خیال مُدرک پنهان شده است. ما فهم ادراکی دوبرابری داریم، اما از آنجا که ادراک فیزیکی فقط کارکرد بیدارسازی خیال مُدرک را دارد و بناست پنهان شود، ما به یک خیال مُدرک یا یک وهم هنری^{۱۷} تغییر جهت می‌دهیم» (Sepp and Embree 2010: 333).

بدین ترتیب، ادراک به همراهی تخیل به دریافت هر آنچه ورای ایژه فیزیکی است می‌پردازد. ایژه فیزیکی همچون پله نخست این حرکت است. خطوط در نقاشی یک درخت سیب، همانند محرکی، این توان را به ذهن می‌دهد که بتواند آن را امتداد بدهد و ابعاد دیگرش را، که مجال برای نمایان شدن در صفحه مسطح نقاشی نداشته و در تابلو پنهان مانده، بیرون بکشد و بُعد سوم آن را در ذهن بازنمایی کند.

در تئاتر نیز، همانند نقاشی، چنین فرایندی رخ می‌دهد. بر روی صحنه بازیگران‌اند که با ابزار بدن و در بیشتر موارد با کلمات به‌مثابه خطوط در نقاشی عمل می‌کنند که در قاب صحنه تئاتر قرار دارند. در تئاتر، «ضمن بازنمایی یک شخصیت، بدن‌های واقعی بازیگران بر روی صحنه از چشم مخاطب، که فقط در حال تماشای شخصیت بازنمایی‌شده‌اند، پنهان می‌مانند» (Ibid: 333).

مثلاً در یک نمایش- با دیدن کاراکترها بر روی صحنه، ژست‌های آن‌ها، میمیک و چهره‌هایشان- جریانی به‌وجود می‌آید که همچون محرکی تماشاگر را وارد وهم هنری می‌کند و باعث می‌شود که تماشاگر از نگاه واقعی تغییر جهت دهد و شروع به کشف آنچه در درون کاراکترها پنهان است بکند. «ساختمان تئاتر همچون قابی عمل می‌کند که از هرگونه سردرگمی در ادراک واقعی و ادراک بیدارسازی‌شده در جریان نمایش روی صحنه جلوگیری می‌کند. بنابراین، هوسرل می‌نویسد، هنگامی که ما تئاتر می‌بینیم، ما نیت را به‌تمامه می‌فهمیم؛ به طوری که ما صرفاً می‌توانیم از عملکردها و رضایت زبانشناختی لذت ببریم» (Ibid).

اما بر روی صحنه نمایش عروسکی این عروسک‌ها هستند که سکان امور را در دست دارند و به‌تنهایی یا همراه بازیگران زنده بر روی صحنه پدیدار می‌شوند و به ایفای نقش می‌پردازند. در یک کار مقایسه‌ای، بازیگران و عروسک‌ها کنار یکدیگر قرار داده خواهند شد و تفاوت‌ها و ظرفیت‌های آن‌ها از نگاه پدیدارشناسانه بررسی خواهد شد.

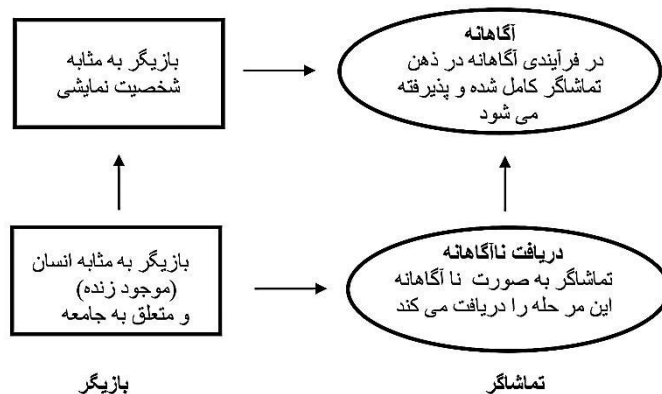
کار با بازیگران آغاز می‌شود. استانتون گارنر تئاتر را به‌مثابه فضای بدنمند^{۱۸} تعریف می‌کند؛ یعنی فضایی که هم با بدن‌های بازیگران هم مخاطبان تقویم و مفصل‌بندی (تأسیس و معنابخشی) می‌شود. صحنه تئاتر در تسخیر بدن بازیگر است. این بدن در ذهن تماشاگر چگونه ادراک می‌شود؟ گارنر می‌گوید: «بدن بازیگران درگیر دوانگاری^{۱۹} (دید

به صورت خودبه‌خودی در ذهن مخاطب صورت می‌گیرد و تماشاگر، به صورت پیش‌فرض، زنده‌بودن بازیگران را می‌پذیرد و همچنین آن‌ها را همچون عضوی از جامعه خارج از دنیای تئاتر در دنیای واقعی باور دارد. باید دانست که کار اصلی تماشاگر از مرحله بعد آغاز می‌شود؛ یعنی همان جایی که تماشاگر شروع به دریافت بدن خیالی بازیگران می‌کند. شاید ذکر مرحله نخست غیرضروری به نظر برسد، اما در روند مقایسه‌ای کار ما با عروسک‌ها حائز اهمیت خواهد بود. می‌توان الگوی حضور بازیگر بر روی صحنه و مراحل دریافت مخاطب را این‌گونه ترسیم کرد (نمودار ۱).

دوگانه بدن‌های فیزیکی^{۲۰} و واقعی و بدن‌های خیالی^{۲۱} است» (Ibid). به عبارتی، برای تماشاگر، بازیگر به دو صورت حضور دارد: نخست، با بدن فیزیکی که همان بدن خود بازیگر است؛ بدین معنی که بدن متعلق به هویت واقعی او، جامعه، و زندگی شخصی‌اش است و دیگری بدن خیالی است؛ بدنی که تماشاگر برای کاراکتر بازنمایی‌شده به واسطه بازیگر در ذهن خود بازسازی می‌کند.

تماشاگر در مرحله نخست اگر بخواهد در مورد بازیگران و بدن‌های آن‌ها تقلیل آیدتیک داشته باشد و به ادراک ذات بازیگران بپردازد، آن‌ها را به‌مثابه موجودات زنده ادراک می‌کند. با توجه به آنچه در باب پدیدارشناسی هنر گفته شد، این مرحله

تئاتر با بازیگر



نمودار ۱. الگوی حضور بازیگر بر روی صحنه و مراحل دریافت مخاطب

تماشاگران به عروسک‌های روی صحنه چگونه می‌نگرند؟ آیا تماشاگران با دیدی چندگانه به عروسک‌ها می‌نگرند؟ آیا این نگاه همانند نگاه به بازیگر دیدی دوگانه دارد یا نه، به‌گونه‌ای متفاوت است؟

عروسک‌ها را ماهیتاً می‌توان دارای دو بُعد مجزا دانست: بُعد شیء‌گونه یا بی‌جان و بُعد زنده یا جاندار. به شکل اجتناب‌ناپذیری، هنگامی که عروسک‌ها بی‌جان بر روی صحنه قرار دارند، مخاطب به آن‌ها در ردیف اشیا و ابزار می‌نگرد و در همین راستا، در ذهن مخاطب تقلیلی در مورد آن‌ها صورت می‌گیرد. آن‌ها به شیء یا صحنه‌افزار تبدیل می‌شوند و کارکردی همانند یک ابژه بر روی صحنه خواهند داشت؛ در این صورت در حوزه عروسک‌های نمایشی قرار نخواهند گرفت و از سیمتشان عزل خواهند شد و به مجموعه صحنه‌افزارها فرستاده خواهند شد.

پس چه باید کرد تا این عروسک‌ها راه را به اشتباه نروند؟ البته کارشان سخت است. این عروسک‌ها بُعد دیگری نیز در

و اما عروسک‌ها

عروسک‌ها نیز، همانند همه اشیا و پدیدارها، در ارتباط با ذهن تماشاگر معنا می‌یابند. بررسی وضعیت آن‌ها در نخستین مرحله پدیدارشناختی با تقلیل آیدتیک آغاز می‌شود. در تقلیل آیدتیک دریافت ذات آن‌ها و ماهیت وجودی‌شان مورد نظر است. در نگاه معمول، شاید این عروسک‌ها قطعه‌چوب یا فلز شکل‌داده یا تکه پوست بریده‌شده حیوانی یا اصلاً قطعات بی‌شکل، مجسمه‌های هنری یا اسباب‌بازی‌های کودکانه‌ای به‌نظر برسند که تا قبل از ورود به صحنه و زنده‌شدن قابلیت تأویل زیادی در دنیای تئاتر برای تماشاگر نخواهند داشت و شاید بتوان در برخی موارد آن‌ها را به‌مثابه یک اثر هنری (تندیس‌ها و مجسمه‌های چوبی، فلزی، کاغذی، چرمی، و...) در حوزه هنرهای تجسمی یا همچون اشیا و لوازم زندگی روزمره (در نمایش‌های عروسکی بازی با اشیا^{۲۲}) در نظر گرفت که در این صورت مسیر همچنان متفاوت از تئاتر و تئاتر عروسکی خواهد بود. به طور کلی، می‌توان گفت عروسک‌ها فی‌نفسه اشیائی بی‌جان‌اند.

می‌یابند و حالا در سطحی برابر با آن‌ها می‌ایستند و همراه با آنان وارد مراحل بعدی می‌شوند.

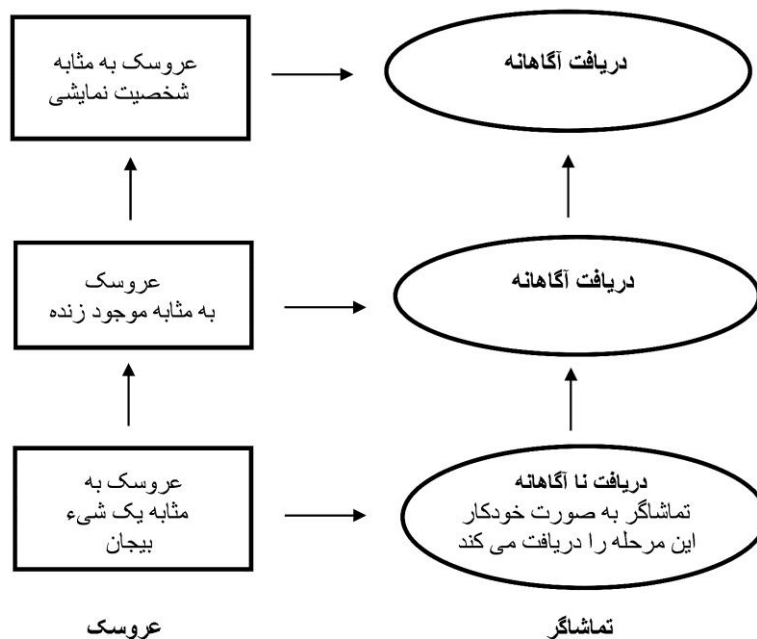
پس، این عروسک‌ها مسیر خودشان را از مرحله‌ای عقب‌تر از بازیگران زنده بر روی صحنه آغاز می‌کنند. به عبارتی، با نگاه طولی^{۲۴} در مورد آن‌ها- رومن اینگاردن^{۲۵} در بررسی هنرها این واژه را به‌کار می‌برد (اشپیلبرگ، ۱۳۹۱: ۳۶۶) - حرکت عروسک‌ها از لایه‌ای عمیق‌تر آغاز می‌شود. گذر از مرحله‌ی مردگی یا شئی به مرحله‌ی زندگی و سپس ایستادن در سطحی برابر با بازیگر زمانی که می‌خواهد شخصیتی را بازنمایی کند.

با توجه به آنچه در بالا گفته شد، در نمودار ۲، مراحل حضور عروسک‌ها بر روی صحنه و مراحل دریافت مخاطب ترسیم شده است.

نمایش عروسکی دارند و بدون این بُعد چه بسا اصلاً عروسک نمایشی نخواهند بود؛ و آن چیزی نیست جز بُعد زنده یا جاندار آن‌ها.

عروسک‌ها باید زنده شوند تا از قرارگرفتن در گروه اشیا خارج شوند. این کار با اضافه‌شدن حرکت امکان‌پذیر می‌شود؛ حرکتی القاشده توسط عروسک‌گردان‌ها. البته، در بیشتر موارد این جان‌بخشی با صدا و کلام نیز همراه است، اما به گفته استیو تیلیس^{۲۳}، «حرکت نمایانگر وجه حیاتی در نمایش عروسکی است» (تیلیس، ۱۳۸۳: ۱۹۸). تیلیس حرکت را مهم‌ترین عنصر در زنده‌شدن عروسک می‌داند. پس از این مرحله، عروسک‌ها زنده می‌شوند و به طور یقین دامنه‌ی تقلیلشان تغییر می‌کند و به محدوده‌ی تقلیل موجودات زنده یا همان تقلیل بازیگران راه

تئاتر با عروسک



نمودار ۲. الگوی حضور عروسک‌ها بر روی صحنه و مراحل دریافت مخاطب

تیلیس بر آن است که «در مسیر اجرا، تماشاگران عروسک را به عنوان شیء و به عنوان زندگی می‌بینند. به عبارت دیگر، عروسک را به دو نحو هم‌زمان دریافت می‌کنند» (همان: ۹۷).

گفته شد که بازیگران دارای دو نوع بدن هستند که تماشاگر آن‌ها را ادراک می‌کند: بدن فیزیکی و بدن خیالی. این تفکیک در مورد عروسک‌ها به چه صورت است؟ بدن فیزیکی عروسک‌ها متفاوت از بازیگران است. بازیگران فی‌نفسه زنده‌اند؛ یعنی بدن آن‌ها شامل جسمیت و جان (زنده‌بودن) است. اما عروسک‌ها اشیائی بی‌جان‌اند که جان‌بخشی می‌شوند و در نهایت بدن خیالی را، که همان بدن شخصیت مورد نظر نمایش است، شکل

آیا هیچ‌گاه تماشاگر به طور کامل چوب و فلز را فراموش می‌کند؟ این سؤالی است که تیلیس در مطالعه خود با نام رمز *جنابیت عروسک* مطرح می‌کند. «هیچ تماشاگری نمی‌تواند به طور کامل این حقیقت اساسی- زندگی ساختگی عروسک- را نادیده بگیرد» (کامینز، ۱۳۸۷: ۴۰). تماشاگر این گذر عروسک از بی‌جانی به جانداری را آگاهانه دریافت می‌کند و همراه عروسک این مسیر را در نمایش طی می‌کند.

اوتاکار زیچ^{۲۶} بر آن است که «تماشاگران می‌توانند عروسک را به یکی از این دو نحو درک کنند: یا به عنوان موجودی زنده و یا عروسک‌های اسباب‌بازی بی‌جان» (تیلیس، ۱۳۸۳: ۹۰). اما

اشیا دارد از بین می‌برد» (همان). در این سبک نقاشی همه ابعاد به طور هم‌زمان و با هم به مخاطب نمایانده می‌شود. این بار عروسک‌ها نیز در روندی کوبیسم‌وار هنگامی که به‌مثابه موجودی زنده بر روی صحنه ظاهر می‌شوند، با انحلال واقعیت، این دوگانگی عالم درون و بیرون را تفکیک می‌کنند و دو بُعد زندگی و مردگی را هم‌زمان و در کنار یکدیگر به تماشاگر می‌نمایانند. عروسک‌ها با همراه داشتن روح زندگی بخش خود در بالا، پایین، پشت یا طرفین بدن خود، که همان عروسک‌گردان‌ها می‌باشند، در کنار جسم مرده‌شان، هم‌زمان، توجه تماشاگر را جلب می‌کنند و مخاطب، که حضور نیروی زندگی بخش را در بازیگران به صورت خودکار دریافت کرده است، این بار با بُعد دیگری روبه‌رو می‌شود. درست شبیه به این است که روح بازیگر یا نیروی محرک او، که پنهان از دید تماشاگر است، از درون بدنش بیرون کشیده می‌شود و بر روی صحنه به جسم فیزیکی‌اش الحاق می‌شود. مسلماً این کار در مورد بازیگر زنده غیرممکن است، اما در رابطه با عروسک امری طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است و این ذهن مخاطب است که با توجه به آنچه هوسرل «خیال مدرک» نامید این دو بُعد را بر یکدیگر منطبق می‌کند و دیگر زوایای پنهان شخصیت را کامل می‌کند و به ادراک آن می‌پردازد.

می‌دهند. دو بُعد جسمیت و جان (زنده‌بودن) - در بدن بازیگر در هم ادغام می‌شود و تفکیک‌ناپذیر است و تماشاگر قادر به تمایز میان آن‌ها از یکدیگر نیست. معمولاً، تماشاگر توجهی به آن ندارد و به صورت خودبه‌خودی آن را می‌پذیرد.

اما هنگامی که بتوان این دو بُعد بازیگر را از یکدیگر جدا کرد و در مقابل تماشاگران قرار داد، حالت متفاوتی در تماشاگر ایجاد می‌شود و او در نگاهش تجدیدنظر خواهد کرد؛ این همان چیزی است که در نمایش عروسکی رخ می‌دهد. عروسک‌ها همواره دو بُعد جسمیت و زنده‌بودن خود را هم‌زمان و در بعضی موارد به نحوی قابل رؤیت در مقابل تماشاگران بر روی صحنه به‌نمایش می‌گذارند. با نگاهی به هنر کوبیسم در نقاشی توضیح بیشتری در این باب داده خواهد شد.

نقاشی کوبیسم^{۲۷} «با انحلال واقعیت مدرک (ادراک‌شده) به احساس حسی و لایه‌لایه‌کردن ابژه، بُعد سوم را وارد نقاشی می‌کند که از سطح گذشته و در نقاشی سنتی تنها با ابزار پرسپکتیوی به‌نمایش درمی‌آید» (پازوکی، ۱۳۸۶: ۷۷). در این نقاشی، آن قسمت از ابژه که از دید تماشاگر پنهان است و نقاش دریافت آن را به عهده تماشاگر گذاشته است به دست نقاش ترسیم می‌شود. «نقاشی کوبیسم دوگانگی بین عالم درون و عالم بیرون و همراه با آن مقام ویژه‌ای را که تماشاگر در مواجهه با

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، با تکیه بر نگاه پدیدارشناسیک و دانستن اهمیت آگاهی آدمی در ادراک جهان، می‌توان گفت عروسک به‌منزله یک پدیدار تئاتری، مسیری طولانی‌تر از آنچه تماشاگر برای دریافت بازیگر بر روی صحنه انجام می‌دهد طی می‌کند. عروسک‌ها، به‌مثابه پدیدار تئاتری در فرایند پدیدارشناسانه، حضوری دوگانه بر روی صحنه دارند. آن‌ها در نظر تماشاگر می‌توانند هم‌زمان هم در ردیف اشیا نگریسته شوند هم در ردیف شخصیت‌های داستانی و موجودات زنده. عروسک‌ها در ابتدا

برای تماشاگر در نخستین مرحله تقلیل در سطح اشیا بی‌جان در نظر گرفته می‌شوند و در گام بعد به حوزه موجودات زنده راه می‌یابند و هم‌سطح با بازیگران بر روی صحنه قرار می‌گیرند. سپس، در مرحله پایانی همانند بازیگران در جایگاه شخصیت نمایشی قرار می‌گیرند. این مراحل روشن می‌کند که ذهن تماشاگر نمایش عروسکی برای ادراک اثر نسبت به تماشاگر تئاتر بازیگر به‌فعالیتی به‌مراتب بیشتر نیاز دارد، زیرا ذهن او برای درک نمایش عروسکی باید از یک گام عقب‌تر آغاز کند.

پی‌نوشت‌ها

11. agoreuein
12. real
13. reality
14. perceptive fiction
15. consistent unity
16. unitary formation
17. artistic illusion
18. bodied space
19. double vision
20. physical bodies

1. Edmund Husserl
2. ideal entities
3. Terry Eagleton
4. epoche
5. reduction
6. archeology of experience
7. eidetic reduction
8. transcendental phenomenological reduction
9. allegoric
10. allos

- پوپک عظیم‌پور، هشتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر عروسکی دانشجویی، تهران. رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۴)، *هوسرل در متن آثارش*، نشر نی، تهران.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۶۹)، *گزیده مقالات: پدیدارشناسی و هنر: تأملی در مبانی نظری هنر و زیبایی، هنر، ۱۹: ۱۵-۸*.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۲)، *مقالاتی درباره پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته، نشر ساقی، تهران*.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، نشر طرح نو، تهران.
- سلدن، رامان (۱۳۷۵)، *نظریه ادبی و نقد عملی*، ترجمه جلال سخنور، پویندگان نور، مؤسسه فرزندگان پیشرو، تهران.
- کامینز، لارنس (۱۳۸۷)، *زبان عروسک*، ویراستار مارک لونسون، ترجمه شیوا مسعودی، انتشارات نمایش، تهران.
- مگی، برایان (۱۳۷۲)، *فلاسفه بزرگ آشنایی با فلسفه غرب*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، انتشارات خوارزمی، تهران.
- Drummond, John J (2007), *Historical Dictionary of Husserl's Philosophy*, Scarecrow Press, United States.
- Sepp, Hans Rainer and Lester E. Embree (2010), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Springer Press, Germany.

21. illusionary bodies
22. object theatre
23. Steve Tilis
24. longitudinal
25. R. Ingarden
26. O. Zich
27. cubism

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تاویل متن*، نشر مرکز، تهران.
- اشپیکلبرگ، هربرت (۱۳۹۱)، *جنبش پدیدارشناسی درآمدی تاریخی*، ترجمه مسعود علیا، مینوی خرد، تهران.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز، تهران.
- پازوکی، بهمن (۱۳۸۶)، *پدیدارشناسی هوسرل و نقاشی معاصر*، پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، ۸۴-۶۹.
- پرتوی، پروین (۱۳۸۷)، *پدیدارشناسی مکان*، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران.
- تیلیس، استیو (۱۳۸۳)، *پیش‌درآمدی بر زیبایی‌شناسی تئاتر عروسکی*، ترجمه