Archive of SID

خوانش فرایند ادراک در شبیه خوانی؛ با تکیه بر نظریهٔ پدیدارشناسانهٔ مرلو- پونتی*

شهاب پازوکی**
حسنعلی پورمند***
رضا افهمی****

تاریخ دریافت: ۹۷/۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۹۷/۷/۱۸

چکیده

مرلو-پونتی در روش فلسفی خود با منشی آشتی‌جویانه میان رویکردهای عقل‌گرایانه و تجربه‌گرایانه و طرح پدیدارشناسی به عنوان «مسیر سوم»، مفاهیمی را به عنوان مبانی نظریه‌اش طرح می‌کند که با بهره‌گیری از آنها می‌توان به گسترهٔ پژوهشی مرتبط با جنبه‌های تجربی و ادراکی گونه‌های نمایش فرهنگی ایرانی وسعت بخشید. فرضیهٔ فراگیر مقالهٔ حاضر این است که در بررسی فرایند ادراک در شبیه‌خوانی می‌توان از برخی مفاهیم کلیدی نظریهٔ پدیدارشناسانهٔ مرلو-پونتی نظیر «بدنمندی»، «زمانمندی» و «نسبت سوژه و ابژه» بهره گرفت. بر این اساس ادراک شبیه‌خوانی متکی بر سه پیش‌زمینه مشخص است: ۱) کیفیت بدنمند اجرای شبیه‌خوانی، ۲) کیفیت حضور بدنمند مخاطب و ۳) پیوند و هم‌راستایی کیفیت بدنمند شبیه‌خوانی با تجربه‌های زیسته و بُعد زمانمند مخاطب. تحقق این سه پیش‌شرط به خلق فضای مشارکتی میان اجراگر و مخاطب می‌انجامد. بر این اساس شبیه‌خوانی ابژه‌ای پایدار، خودبسنده و مستقل نیست بلکه فرایندی «حضوری» و «تعاملی ـ تکاملی» است که در افقی غایتمند، خود به امری پدیدارشناسانه بدل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: بدنمندی، پدیدارشناسی، زمانمندی، شبیه‌خوانی، مرلو-پونتی

*. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «پژوهش هنر» نگارندهٔ اول با عنوان «خوانش پدیدارشناختی شبیه‌خوانی با تأکید بر آراء موریس مرلو-پونتی» با راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاورهٔ نگارنده سوم در گروه پژوهش هنر دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس می‌باشد.

**. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس. Email: shahabpazouki@gmail.com
***.دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول). Email: hapourmand.ac.ir@modares.ac.ir
****. دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس Email: reza.afhami@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

شکل‌گیری و مشروعیت یافتن مطالعات پرفورمنس[۱] به‌عنوان حوزه‌ای از دانش و استفادهٔ آن از دستاوردهای نظری علوم دیگر به گسترش روزافزون این قلمرو مطالعاتی دامن زده است. مطالعات پرفورمنس همواره در پی بهره‌گیری از نظریات نوینی است که چشم‌انداز جدیدی برای مشاهده و تفسیر بگشاید و به همین دلیل این حوزه پیوندی ناگسستنی با نظریه یافته است.

در مطالعات پرفورمنس، یک قطعهٔ اجرایی، نه به عنوان پدیده‌ای ایستا بلکه فرایندی پویا مبتنی بر حضور همزمان اجراگران و مخاطبان تلقی می‌شود. به عبارتی پرفورمنس با ناپایداری آن تعریف می‌شود و این خصیصه، ویژگی ضروری جنبهٔ مادی پرفورمنس است ... برخلاف دیگر فرایندهای تولید، پرفورمنس آفرینش یک محصول نیست بلکه خود را می‌آفریند. پرفورمنس ناپایایدار و گذراست ... (Fischer-Lichte, 2014: 18). تمرکز بر جنبه‌های بدنی، زنده و ناپایدار اجرا یکی از اصلی‌ترین محورهای پژوهش در حوزهٔ مطالعات پرفورمنس است و تمایل پژوهشگران به بررسی ماهیت تجربی و ادراکی پرفورمنس زمینهٔ ورود پدیدارشناسی را به این قلمرو فراهم کرده است.

طی دهه‌های اخیر حوزه‌های مختلف دانش به پدیدارشناسی تمایل پیدا کرده‌اند. پدیدارشناسی با تکیه بر توصیف مستقیم و بی‌واسطهٔ پدیده‌ها و تمرکز بر تجربهٔ زیسته،[۲] رویکرد مناسبی برای توصیف و بررسی پرفورمنس است. از این رو تأثیرات حسی و جنبه‌های زنده و ناپایدار پرفورمنس در کانون تمرکز پدیدارشناسی قرار گرفته است. پدیدارشناسی شرایط تحقق بنیادین اجرا را شفاف می‌سازد و نشان می‌دهد که چگونه یک اجرا با کلام و بدن‌های بازیگران شکل می‌گیرد (Shige-to, 2010: 331).

در این راستا پدیدارشناسی مرلو-پونتی در گسترش مطالعات پرفورمنس و گشایش چشم‌اندازهای جدید کارآمد بوده است. مهم‌ترین ویژگی فلسفهٔ مرلو-پونتی[۳] ـ که زمینهٔ اقبال آن را میان نظریه‌پردازان و محققان حوزه‌های مختلف فراهم نموده ـ هستی‌شناسی تکاملی آن است. فلسفهٔ او معنا را درون طبیعت می‌کاود و این کاوش مستلزم هستی‌شناسی از اساس نوینی است (Morris, 2018). مرلو-پونتی با تأکیدی که بر نقش «بدن» در ادراک دارد، در میان اندیشمندان به «فیلسوف بدن»[۴] مشهور است (Hass, 2008: 75). او با طرح این‌همانی بدن و ادراک، بنیان‌هایی را فراهم ساخته که سرچشمهٔ اندیشهٔ بسیاری از اندیشمندان و گسترده‌تر شدن حوزه‌های مختلفی از دانش شده است.[۵] نیز دانشمندان علوم اجتماعی و انسان‌شناسی که به نقد پیش‌فرض‌های سنتی در زمینهٔ نسبت بدن و ذهن و ماهیت تجربهٔ انسانی علاقه‌مند هستند، آثار مرلو-پونتی را دنبال می‌کنند (Auslander, 2008: 136-137).

دستاوردهای پدیدارشناسانهٔ تئاتر و پرفورمنس در دهه‌های اخیر تا حد زیادی مدیون آراء مرلو-پونتی است. زیرا تئاتر و پرفورمنس به نحوی متمایز از هنرهای ادبی یا تصویری، رابطهٔ ویژه‌ای با ارائهٔ تجربهٔ زنده به تماشاگر دارد و این تجربهٔ حسی در کانون پدیدارشناسی مرلو-پونتی قرار دارد. تئاتر و پرفورمنس مطابق طبیعت خود باید در معرض حواس تماشاگر قرار بگیرد و متکی بر فضایی است که «تحت تسلط بدن و مسائل فضایی آن قرار دارد» (Garner, 1994: 4).

در این مقاله شبیه‌خوانی، که بداوی[۶] آن را «تنها نمایش منحصراً دراماتیک جهان اسلام با ماهیتی تراژیک، پیش از ارتباط فرهنگی با غرب» (Badawi, 1988: 10) می‌داند از منظر پدیدارشناسی ادراک مرلو-پونتی و برخی مفاهیم کلیدی آن توصیف شده است. به نظر می‌رسد ادراک در شبیه‌خوانی پیش از هر گونه فرایند ذهنی، مقدمه‌ای حسی و بدنی دارد و موقعیت بدنی اجراگران و مخاطبان مبنا و اساس ادراک در این نمایش فرهنگی است. در این مقاله کوشیده‌ایم به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

۱. چگونه می‌توان با اتکا به مفهوم بدن نزد مرلو-پونتی به توصیفی از شاکلهٔ شبیه‌خوانی دست یافت؟

۲. مفاهیم کلیدی بدنمندی[۷] و زمانمندی[۸] مرلو-پونتی چه نقشی در فرایند ادراک شبیه‌خوانی دارد؟

۳. چگونه نسبت مشارکتی اجراگر/ مخاطب در

www.SID.ir

Archive of SID

شبیه‌خوانی براساس نسبت سوژه و ابژهٔ مرلو‌ـپونتی تبیین‌شدنی است؟

چارچوب نظری و پیشینهٔ پژوهش

چارچوب نظری این مقاله، دیدگاه پدیدارشناسانهٔ مرلو‌ـپونتی در زمینهٔ ادراک است. رویکرد اندیشه‌ای بدن‌محور مرلو‌ـپونتی همواره برای محققان تئاتر و پرفورمنس جذاب بوده است به این دلیل که این اشکال هنری غالباً بدن دلالت‌گر را برجسته می‌کنند. پدیدارشناسی مرلو‌ـپونتی منظومه‌ای از واژگان را به منظور بحث دربارهٔ وجوه تجربی نمایش و پرفورمنس در اختیار می‌نهد که در غیر این صورت درک و دریافت آن دشوار به نظر می‌رسد. به سخن دیگر رویکرد بدن‌محور مرلو‌ـپونتی عدسی ادراکی[۹] کارآمدی برای درک و تحلیل هنرهای نمایشی فراهم می‌کند. دیدگاه مرلو‌ـپونتی از بدنمندی به طور بالقوه با همهٔ جنبه‌های یک اجرا سر و کار دارد: تجربهٔ بدنمند اجراگر از پرفورمنس و همچنین ادراک بدنمند تماشاگر از آن؛ نیز این دیدگاه می‌تواند نگرش ما را دربارهٔ حضور پدیداری ابژه‌ها در پرفورمنس و روش‌های تربیت اجراگران قوام بخشد (Auslander, 2008:139).

با این حال به نظر می‌رسد با وجود ظرفیت‌های نظری مستتر در رویکرد پدیدارشناسی و نیز کاربرد وسیع نظریهٔ مرلو‌ـپونتی در علوم مختلف، تاکنون از این رویکرد در گسترهٔ مطالعات نمایش‌های فرهنگی ایرانی بهره گرفته نشده است. کاربست پدیدارشناسی مرلو‌ـپونتی، می‌تواند بستری برای تمرکز بر طیفی از جنبه‌های نااندیشیده و ناآزمودهٔ نمایش‌های ایرانی به ویژه در زمینهٔ نسبت ساختار اجرا و ادراک باشد.

پدیدارشناسی ادراک مرلو‌ـپونتی

طیفی از جریان‌ها و متفکران بر شکل‌گیری پدیدارشناسی مرلو‌ـپونتی تأثیرگذار بوده‌اند اما بدون شک هوسرل[۱۰] مهم‌ترین تأثیر را بر او گذاشته است.[۱۱] خود مرلو‌ـپونتی نیز باروری ایده‌های پدیدارشناسی خود را به طرح فلسفی هوسرل پیوند زده و وابسته می‌بیند (Romdehn-Romluk, 2011: 4-5). نقشِ نظری مرلو‌ـپونتی گسترش نسخهٔ پدیدارشناسی هوسرل بر پایهٔ طرح انتقادات بنیادین به پدیدارشناسی استعلایی و تمرکز بر نقش بنیادین «بدن» در ادراک جهان است. مرلو‌ـپونتی بر این باور بود اگر هوسرل طرح پدیدارشناسانهٔ خود را ـ که با مرگش متوقف شد ـ پیش می‌برد، در نهایت به این نتیجه می‌رسید که نقطهٔ آغاز دکارتی اتخاذ شده توسط او بیش از این قابل دفاع نیست. او که خود را استمراربخش ایده‌های هوسرل در راستای این خط سیر می‌دید مفهومی ضد دکارتی از پدیدارشناسی ارائه می‌دهد (Ibid: 14-16). مرلو‌ـپونتی در نوشته‌هایش استدلال می‌کند که صورت‌بندی ابتدایی هوسرل از پدیدارشناسی استعلایی مبتنی بر شکلی از ایدئالیسم[۱۲] است که در نتیجهٔ آن اگوی استعلایی[۱۳] و آگاهی مقوم ارجحیت می‌یابند، اما تحرکات زیاد اندیشهٔ پدیدارشناسانه، هوسرل را به سوی پدیدارشناسی تکوینی[۱۴] سوق می‌دهد[۱۵] (Landes, 2013:113-114).

از نظر مرلو‌ـپونتی، پدیدارشناسی ما را به دریافتی از هستی و فلسفه‌ای تام و تمام ملزم می‌کند. از نظر او پدیدارشناسی صرفاً رشته‌ای تمهیدی برای این فلسفه نیست بلکه آن را در بر می‌گیرد. مرلو‌ـپونتی در آثار خود امکان به کارگیری پدیدارشناسی را در مورد تمامیت اگزیستانس[۱۶] بشری مورد توجه قرار می‌دهد (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۶: ۸۱۱).

مرلو‌ـپونتی در کتاب *ساختار رفتار*،[۱۷] پدیدارشناسی را به منزلهٔ راه حل مسائل رفتار، معرفی می‌نماید. اما وی صریح‌ترین و مهم‌ترین برداشت خود از پدیدارشناسی را در پیش‌گفتار کتاب *پدیدارشناسی ادراک*[۱۸] مطرح کرده است. پیش‌گفتار با تصدیق این مطلب آغاز می‌شود که تعریفی از پدیدارشناسی وجود ندارد که قبول عام یافته باشد و پدیدارشناسی عملاً برای هر کس شکلی پیدا کرده است (Merleau-Ponty, 2012: xxi). مرلو‌ـپونتی در این کتاب خطوط کلی مراد خود از پدیدارشناسی را ترسیم می‌کند: توصیف ارتباط مستقیم و پیشاآگاهانه[۱۹] ما با جهان پیرامونمان در ادراک (متیوز، ۱۳۹۷: ۱۳). در مجموع او می‌گوید آنچه که باید در پی‌اش باشیم نه وفاداری به متن، بلکه پدیدارشناسی برای خودمان است، یعنی «طریق یا سبکی از اندیشیدن». از دید مرلو‌ـپونتی

www.SID.ir

Archive of SID

پدیدارشناسی بیشتر یک روش است تا یک آموزه[۲۰] یا نظام (Merleau-Ponty, 2012: xxi).

مرلوـپونتی موضع اصلی فلسفه را ایجاد آگاهی دوباره از طریق اعمال بنیادینی می‌داند که انسان‌ها به واسطهٔ آنها از جهان آگاه می‌شوند. او فلسفهٔ حقیقی را یادگیری نگاه دوباره به جهان می‌داند (Ibid: xxxv). او به منظور نیل به این فلسفه، باور رایج به علوم را به چالش می‌کشد؛ باوری که نگرش‌ها و رویکردهای عقل‌گرایی[۲۱] و تجربه‌گرایی[۲۲] به جهان را نگرشی کامل و خودبسنده تلقی می‌کند. از نظر مرلوـپونتی روش علمی برای شناخت و آگاهی از جهان کارایی مناسبی ندارد. زیرا علم متکی بر تجربهٔ بشری است در حالیکه علم باید در پی دستیابی به ابژه‌ای فارغ از نشانه‌های بشری باشد (مرلوـپونتی، ۱۳۷۵). پدیدارشناسی مرلوـپونتی بر شناسایی و نقد پیش‌فرض‌های متعارف دربارهٔ مسئلهٔ فلسفی ادراک میان دو رویکردی که متضاد قلمداد شده، یعنی عقل‌گرایی و تجربه‌گرایی، بنا شده است. این روش‌شناسی صریح را می‌توان تقریباً در همهٔ نوشته‌ها و آثار او مشاهده کرد (Landes, 2013:69).

به باور مرلوـپونتی با وجود آنکه عقل‌گرایی (ایدئالیسم) و تجربه‌گرایی (واقع‌گرایی)[۲۳] ممکن است از بنیان متضاد با یکدیگر به نظر برسند این دو موضع در عمل در زمینه‌هایی مشخص با یکدیگر اتفاق نظر دارند: یکی از اشتراکات بنیادین این دو موضع، پیش‌فرض قرار دادن افتراق میان امر ذهنی و امر جسمانی است. این دو موضع بنا به رویکرد خود به یکی از سویه‌های این تقسیم دوگانه ارجحیت می‌بخشند. واقع‌گرایی با ابژه‌های جهان به عنوان امر معلوم آغاز کرده و می‌کوشد امر ذهنی را بر حسب آن درک کند. عقل‌گرایی و ایدئالیسم نیز از امر ذهنی به عنوان مفروض خود آغاز کرده و سپس تلاش می‌کند تا امر فیزیکی را براساس آن تفسیر نماید (Smith, 2007:1). او انشقاق میان طبیعت جسمانی و اندیشهٔ ذاتی را نتیجهٔ طبیعی عدم سازگاری این دو گرایش می‌داند (Merleau-Ponty, 2012: xxxiii).

مرلوـپونتی در جست‌وجوی مسیر جایگزین سوم برای شناخت ساختارهای بنیادین تجربهٔ انسانی با رجوع به موضع اول شخص به جای تکیه بر موضع سوم شخص، دعوت پدیدارشناسانهٔ «بازگشت به خود اشیاء»[۲۴] را پی می‌گیرد. او این نقطهٔ عزیمت جدید را مختصراً با بیان این گزاره بیان می‌کند: «این بدن است که درک می‌کند. بدن سوژهٔ ادراک است.» (Ibid: 213). در این گزاره هر دو موضع تجربه‌گرایانه و عقل‌گرایانه با هم پیوند زده می‌شوند. ادراک طرزتلقی‌ای ذهن‌گرایانه و بدن طرزتلقی‌ای جسمانی است (Smith, 2007: 2). مرلوـپونتی ادراک را به بدن مطلق یا ذهن مطلق تفکیک نمی‌کند. ادراک، بدان نحو که در نظر اوست با تفکر و تعقل از دیدگاه عقل‌گرایان هیچ مشابهتی ندارد، زیرا ادراک از نظر او جدای از جهان نیست و در عین حال، عملی فعال است که با جهان دست و پنجه نرم می‌کند و به عنوان وسیلهٔ ارتباطی مطرح می‌شود (مرلوـپونتی، ۱۳۷۵: ۱۳۸). او ضمن آشکار ساختن چگونگی مشارکت سوژهٔ مدرِک و جهان مدرَکِ سوژه در خلق تجربه، خود را در دوانگاری[۲۵] تجربه‌گرایی و عقل‌گرایی گرفتار نمی‌کند. بنابراین پدیدارشناسی ادراکِ او به بدن به عنوان بدن قصدی و جست‌وجوگر معنا اعتبار می‌بخشد. مرلوـپونتی ضمن تأکید بر حرکت و جنبش،[۲۶] به عنوان حاملی برای معنای تجربه شده که از طریق آن انسان به شناخت می‌رسد، بر این نکته اصرار می‌ورزد که تجربه‌گرایی و عقل‌گرایی می‌بایست به نفع تجربهٔ زیسته عقب‌نشینی کنند (Evansen, 2018: 22). مرلوـپونتی تجربهٔ ادراک را به مانند هوسرل و دکارت به سوژهٔ استعلایی نسبت نمی‌دهد و این ادعای خود که ما با بدن‌هایمان درک می‌کنیم را صریحاً به عنوان جانشین (یا پادزهری) برای عقل‌گرایی قرار می‌دهد (Smith, 2007: 3). برخلاف حکم دکارت، *Cogito ergo sum* (می‌اندیشم پس هستم)،[۲۷] وجود به منزلهٔ اندیشیدن نیست، بلکه بدنمندی است. او حتی از وحدت روان‌ـتنی هوسرلی، با فرض اصالت بخشیدن به آگاهی، عبور کرده و اصالت را به تن می‌بخشد. مرلوـپونتی با اصالت بخشیدن به تن است که بر جدایی میان امر جسمانی و امر ذهنی فائق می‌آید (Auslander, 2008: 137).

بر اساس دیدگاه مرلوـپونتی باید تجربهٔ خود را از منظر جدیدی بررسی کنیم تا بتوانیم حقیقت جدیدی بیافرینیم. برای این منظور لازم است با جهان به نحوی

www.SID.ir

Archive of SID

پیشاآگاهانه مرتبط شده و پیوند بخوریم. باید رویکردهای علمی پیشین را کنار بگذاریم و به روش پدیدارشناسی روی آوریم که روش مناسبی برای توضیح تجربهٔ زیسته و پیشاآگاهانه است: «هدف پدیدارشناسی این است که افق کلی تجربهٔ زیسته یا یگانهٔ جهان پیش روی ما را به طور جامع توصیف کند» (Merleau-Ponty, 2012: xxx-vi). مرلو-پونتی اذعان می‌کند که پدیدارشناسی به عنوان مسیر سوم می‌تواند بن‌بست میان تجربه‌گرایی و عقل‌گرایی در درک ماهیت ادراک و ارائهٔ تصویری درست از جهان، نزد انسان بشکند و فرو بریزد: «مهم‌ترین دستاورد پدیدارشناسی این است که به واسطهٔ نگرشش به جهان یا عقلانیت، ذهن‌گرایی افراطی و عین‌گرایی افراطی را به یکدیگر پیوند زده است» (Ibid: xxxvvii). در ادامه برخی مفاهیم بنیادین مرلو-پونتی به ویژه بدن ـ که نقطهٔ اتصال این دو رویکرد فلسفی است ـ با هدف شفاف‌سازی بیشتر مواضع پدیدارشناختی او شرح داده شده است.

بدن نزد مرلو-پونتی (بدن زیسته، بدنمندی، بدن- سوژه)

تلاش مرلو-پونتی در دوران فعالیت فلسفی‌اش معطوف به ماهیت وجودی سوژهٔ انسانی و نیز ماهیت بدنی او شده است. مرلو-پونتی در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* بر تحلیل تجربهٔ بدن فرد متمرکز می‌شود که طی آن بدن را همان‌گونه که زیسته است و همواره به فرد تعلق دارد معنی می‌کند و آن را به عنوان ابژه‌ای در میان سایر ابژه‌های جهان در نظر نمی‌گیرد. از نظر او «بدن ما در جهان همان جایگاه را دارد که قلب در یک اندام‌واره: بدن، منظرهٔ قابل رؤیت را پیوسته زنده نگه می‌دارد، زندگی را به درون‌اش می‌دمد و آن را از درون حفظ می‌کند، و با آن یک نظام را شکل می‌دهد» (Merleau-Ponty, 2012: 209). بنابراین بدن آن بدنی که در مالکیت ما باشد نیست بلکه بدنی است که از آن با عنوان «بدن زیسته»[۲۸] نام می‌برد و ما با آن زندگی می‌کنیم (Landes, 2013: 141). از نظر مرلو-پونتی بدن شرط امکان تحقق هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود (Crossley, 2012: 92). بدن زیسته که در برابر مفهوم مکانیکی بدن قرار می‌گیرد محور ذهنیت و در- جهان ـ بودن[۲۹] انسان است و تمام ابعاد وجودی انسان را در بر می‌گیرد: «بدن نظرگاه من به جهان است» (Merleau-Ponty, 2012: 73).

تأکید مرلو-پونتی بر اینکه فلسفه می‌بایست به تجربهٔ بدنمند و زیسته بازگردد با تحلیل‌های او از بدن زیسته در کتاب *ساختار رفتار* آغاز شد و در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* مرکزیت یافت. او می‌گوید که بدن صرفاً یک ابژهٔ جسمانی در جهان یا حامل آگاهی نیست بلکه بدن معنای وجودی انسان است (Ibid: 151). بر این اساس بدن سوژه‌ای طبیعی است و ابعاد وجودی بودن در جهان ما را نشان می‌دهد. بدن همیشه بیشتر از آن چیزی است که هست؛ ... بدن هرگز خودبسنده و استعلایی محض نیست (Ibid: 25).

مرلو-پونتی بر این امر تأکید می‌کند که انسان را نباید صرفاً ذهن اندیشه‌مند غیربدنمند دانست، بلکه باید آنها را بدن‌هایی در نظر گرفت که به جهان مادی پیوند خورده‌اند: «من به واسطهٔ بدنم اشیاء بیرونی را مشاهده می‌کنم، از آنها استفاده می‌کنم و پیرامونشان قدم برمی‌دارم» (Ibid: 93). بدن‌ها چیزهایی انتزاعی نیستند، بلکه هستی‌هایی عینی در جهان‌اند که از طریق آنها ادراک رخ داده و سوبژکتیویته شکل می‌گیرد: «بدن سوژه ادراک است» (Ibid: 213). از نظر وی جهان اساس تجربه است (Ibid: 13). هر سوبژکتیویته‌ای، از آنِ جهان است، مجزا یا منفک از آن نیست، و به وسیله آنچه که مرلو-پونتی آن را اولویت ادراک[۳۰] می‌نامد، تغذیه می‌شود. از نقطه نظر هوسرلی (که وامدار فلسفهٔ دکارتی است) انسان‌ها هستی‌هایی هستند که بر آگاهی تمرکز یافته‌اند. مرلو-پونتی در مقابل این نگرش، تأکید دارد که هویت انسان تا اندازهٔ زیادی از طریق جسمانیت یا بدن شکل گرفته است. بنابراین او بر مرکزیت بدن و تأثیر آن بر ادراک ما از جهانِ تجربه‌شده تأکید می‌کند (Auslander, 2008: 137). این ادعای شگرف از تلاش او برای بازاندیشی در مفاهیم ادراک سرچشمه گرفته است، از این حقیقت بنیادین برخاسته است که ذهن دریافتگر، ذهن بدنمند است (Merleau-Ponty, 2102: xxxvi).

www.SID.ir

Archive of SID

ادراک از دیدگاه مرلو-پونتی، روشی است که طی آن ما به عنوان هستی‌هایی بدنمند به جهان پرتاب شده‌ایم. ما خود را به عنوان بخشی از جهان و نه صرفاً به عنوان ابژه‌های فضایی کشف می‌کنیم (Moran, 2000: 424). بنابراین بدنمندی حلقهٔ اتصال به دنیای بیرونی و تجربه‌شده است.

یکی از ایده‌های کلیدی مرلو-پونتی، «بدنمندی» است. او با این مفهوم بر نقش مرکزی بدن در تجربهٔ فرد از جهان انگشت می‌گذارد. به عقیدهٔ مرلو-پونتی، جهان ابژه‌ای بیرونی نیست که بخواهیم بدان بیندیشیم، بلکه زیربنای ادراکات و تجربه‌های ماست. بنابراین، ابژه‌های بیرونی نتیجهٔ آن است که بدن ما چگونه آنها را درک کند و صرفاً محصول آگاهی ما نیستند. ما بدون بدن نمی‌توانیم آگاهی داشته باشیم؛ بدن و ذهن به‌طور ناگسستنی در هم تنیده شده‌اند. از منظر مرلو-پونتی، دانش بدنمند این امکان را سلب می‌کند که قلمرویی از دانش خودآیین داشته باشیم که پیش از بدن یا بدون آن حاصل آمده باشد (Auslander, 2008: 138).

مرلو-پونتی مفهوم بدن ـ سوژه[۳۱] را در *پدیدارشناسی ادراک* به کار برده تا بر این مسئله تأکید کند که بدن، ذهن و جهان برخلاف اندیشهٔ دکارتی، کاملاً در هم تنیده‌اند. او با رویکرد پدیدارشناسی در پی پیوند و توصیف رابطهٔ سوژه با جهانی است که در آن غوطه‌ور شده است (Gallagher, 2010: 184). پدیدارشناسی مرلو-پونتی در پی درک این نسبت درونی است و درصدد آن نیست که نوعی آگاهی تغییرناپذیر و ایستا را شناسایی کند که از این جهان فراتر رود. تجربهٔ انسان نتیجهٔ ارتباط یگانه‌ای است که بین سوژهٔ بدنمند و جهان شکل می‌گیرد. بدن در مقام مرکز جهت‌گیری انسان، هم او را از طریق حواس خود به جهان پیرامونش هدایت می‌کند و هم جهان را مطابق با جایگاه و اعمال بدنی انسان موقعیت می‌بخشد و بر این اساس، سوژه و جهان طی فرآیندی با یکدیگر متولد می‌شوند (Bullington, 2013: 23). در فلسفهٔ مرلو-پونتی، دوانگاری دکارتی در مواجههٔ سوژه و جهان از هم فرو می‌پاشد. ما نباید سوژه و جهان را قلمروهایی مجزا تصور کنیم، بلکه باید آنها را دو وجه باشنده‌ای واحد و بدنمند در نظر بگیریم (Auslander, 2008: 138).

زمانمندی در اندیشهٔ مرلو-پونتی

مرلو-پونتی با تلفیق پدیدارشناسی زمان هوسرل و پدیدارشناسی زمان هایدگر زمانمندی را به معنای وجود در نظر گرفته است (Merleau-Ponty, 2012: 432). او در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* نظریه‌هایی را نقد می‌کند که وجود را از منظری شرح می‌دهند که به شناخت، جنسیت،[۳۲] فضامندی[۳۳] و دیگر مفاهیم انتزاعی تنزل می‌یابد (Ibid: 433). مرلو-پونتی به همین سیاق خاطرنشان می‌سازد همان‌گونه که نمی‌توان سوژه را به جنسیت و فضامندی تنزل داد، آن را نیز نمی‌توان صرفاً از طریق زمانمندی فهمید. او توجه را به همبودی ابعاد مختلف وجود جلب می‌کند. بنابراین مرلو-پونتی به جای اینکه وجود را با مفاهیم انتزاعی شرح دهد می‌کوشد تا بُعد زمانمند سوژه را در وجود طبیعی آن، یا به عبارتی در حضور سوژه‌ای بررسی کند که به جهان و موجودیتش پیوند خورده است (Tapinc, 2014: 165). او تصریح می‌کند که زمان بخشی از جهان عینی نیست. به ویژه آنکه گذشته و آینده از هستی کناره می‌گیرند (Merleau-Ponty, 2102: 433). مرلو-پونتی می‌گوید برای اینکه جریانی از زمان داشته باشیم می‌بایست سوژه‌ای وجود داشته باشد که آن را تجربه کند. اگر سوژه‌ای در کار نباشد، آنگاه ناظری وجود نخواهد داشت تا رخدادها را توصیف کند (Ibid: 433).

براساس دیدگاه مرلو-پونتی آگاهی، دریافت و ثبت انفعالی زمان نیست بلکه شکل‌گیری زمان، خود مستلزم آگاهی است. زمان بخشی از جهان عینی نیست بلکه آن را صرفاً می‌توان به صورت بُعدی از سوژه یافت (Ibid). تغییر در فهم و ادراک هنگامی ممکن خواهد بود که ما جریان زمان را تجربه کرده باشیم. ما گذشته را از طریق اکنون و مشاهدهٔ تغییر یک ابژه درک می‌کنیم. از نظر مرلو-پونتی مفهوم زمان مستلزم ارتباط با اشیاست. زمان نه «فرایندی طبیعی است و نه توالی واقعی که من بتوانم به آسانی خود را به ثبت آن محدود کنم. زمان از رابطهٔ من با اشیاء متولد می‌شود» (Ibid: 434). توضیح مرلو-پونتی دربارهٔ درک سوژه از زمانمندی به تأکید او بر حضور بدنی سوژه وابسته است؛ به عبارتی حضور بدنی و حضور زمانمند با یکدیگر همپوشانی پیدا می‌کنند. این

www.SID.ir

Archive of SID

آگاهی از زمان هرگز مستقل از حضور بدنی و جهانی که به واسطهٔ سوژه کیفیت زمانمند یافته، نیست، در نتیجه چشم‌انداز متعین سوژه، زمانمندی را به ابژه‌هایی که تنها در زمان اکنون حاضر هستند، تحمیل می‌کند (Ibid: 437). در این مقام، گذشته و آینده در گسترهٔ حال ما ظاهر می‌شوند. گذشته و آینده نه در زمان حال بلکه فقط در سوژه‌ای ممکن است رخ دهند که موجودی زمانمند است. سوژه می‌تواند از زمان حال فراتر رود و به گذشته و آینده دست رساند. مرلو-پونتی این خاصیت سوژه را خاصیت «برون‌خویشانه»[۳۴] سوژه می‌نامد. ویژگی برون‌خویشانه بودن زمانمندی و سوژهٔ زمانمند چنان ربط وثیقی به هم دارند که مرلو-پونتی سرانجام «زمان را سوژه و سوژه را زمان» توصیف می‌کند (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۶: ۸۳۲-۸۳۳؛ پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۱۷۳-۱۷۴).

براساس آنچه گفته شد مرلو-پونتی میان زمان طبیعی و زمان تاریخی تمایز قائل می‌شود. زمان طبیعت زمان توالی‌های ساده است، زمان رخدادی که به نحو ابژکتیو پیش یا پس از رخداد دیگر قرار دارد. زمان تاریخی زمان گذشته، اکنون و آینده است و توأمان ارجاعی گریزناپذیر به سوبژکتیویته دارد؛ آنچه حاضر است برای کسی حاضر است و آنچه گذشته و آینده است به واسطهٔ نسبت این دو با آنچه حاضر است تعریف می‌شود. نمی‌توان این دو زمان را از یکدیگر جدا کرد. زیرا ما تنها در صورتی می‌توانیم حتی مفهومی از زمان ابژکتیو داشته باشیم که بتوانیم آن را به زمان تاریخ زیستهٔ خود ربط دهیم. هر اکنونی به نحو جدانشدنی به گذشته‌ای که از آن پدید آمده و آینده‌ای که جایگزین آن خواهد شد پیوند خورده است. هیچ مرز قاطعی بین گذشته، اکنون و آینده وجود ندارد(متیوز، ۱۳۹۷: ۴۲-۴۳). مرلو-پونتی زمان را با چشمهٔ آبی مقایسه می‌کند که در آن شکل چشمه در حین تغییرات آب همچنان حفظ می‌شود: «ما می‌گوییم که زمان همانگونه وجود دارد که یک فواره وجود دارد: آب عوض می‌شود در حالیکه فواره باقی می‌ماند. زیرا شکلش عوض می‌شود، یا به عبارتی، حالت فواره حفظ می‌شود، زیرا موج‌های متوالی کارکردها یا به عبارتی وظایفشان را از موج‌های قبلی تحویل می‌گیرند» (Merleau-Ponty, 2012: 447).

از نظر مرلو-پونتی اندیشه‌ها و تجارب ما بی‌زمان نیستند، بلکه از حیث زمانی گسترش یافته‌اند و تنها در صورتی می‌توان آنها را به درستی فهمید که این نکته را مدنظر قرار دهیم. مرلو-پونتی از مارسل پروست[۳۵] نقل می‌کند: ما «بر انباشته‌ای از زندگی گذشته نشسته‌ایم» (Ibid: 449). آنچه اکنون هستیم محصول همهٔ آن چیزهایی است که در گذشته تجربه کرده‌ایم.

نقش ساختاری بدن در شبیه‌خوانی

اگر شبیه‌خوانی را صرفاً به یک قطعهٔ نمایشی و اجرایی فرو بکاهیم و در ادامه یکایک اجزاء و عناصر اجرایی آن را با هدف آشکار ساختن هستهٔ مرکزی و کانونی آن از گسترهٔ نظرگاهمان بزداییم، در این صورت شبیه‌خوان (اجراگر، نقش‌پوش) در کنار مخاطب به عنوان یکی از دو عنصر زیرساختی و حیاتی شبیه‌خوانی برجسته و نمایان خواهد شد. به سخن دیگر شبیه‌خوانی به مانند یک اثر نمایشی بدون حضور دیگر عناصر اجرایی مانند متن (نسخه)، کارگردان (معین‌البکاء)، لباس، دکور و اسباب صحنه، نورپردازی و موسیقی قابل تصور است اما بدون حضور شبیه‌خوان اساساً اجرایی به نام شبیه‌خوانی فاقد ماهیت وجودی خواهد بود. شبیه‌خوانی بیش از هر عنصر دیگری متکی به اجراگران یا شبیه‌خوانانی است که نقش‌ها را در دو دستهٔ کلی اولیاء و اشقیاء ارائه می‌دهند. نقش‌های شبیه‌خوانی ـ صرف‌نظر از تقسیم‌بندی‌های موجود ـ در مقایسه با شخصیت نمایشی به معنای امروزین آن، از ویژگی‌های متمایزی برخوردار است؛ ویژگی‌هایی که شبیه‌خوانی را از سایر گونه‌های نمایشی کلاسیک و متعارف متفاوت می‌سازد. در تئاتر مرسوم غربی، یک شخصیت مجموعه‌ای از خصیصه‌های خانوادگی، جنسیتی، جسمانی، روحی، روانی، اعتقادی و اجتماعی است که طی آن از دیگر شخصیت‌ها متمایز می‌شود. اما نقش‌ها در شبیه‌خوانی فاقد چنین مشخصه‌هایی است. اجراگر در شبیه‌خوانی، صرفاً نقش‌ها را ایفا کرده و به سختی می‌توان فاصلهٔ میان نقش و شخصیت را نادیده انگاشت. نفی همانندپنداری در سطح اجراگر و در مقام مخاطب،

www.SID.ir

Archive of SID

در واقع نفی شخصیت در شبیه‌خوانی است (اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۱۱۴). تک‌بعدی بودن، فقدان عمق روان‌شناختی یا لایه‌پردازی شخصیتی، ثبات صفات و خصایص فردی، دو قطبی بودن، تشابه شیوهٔ گفتار و اندوختهٔ واژگانی نقش‌ها در هر قطب، تحول در رفتار و بیان در نتیجهٔ یک ارادهٔ برتر بیرونی و نه تعمق و کشمکش درونی و ... (همان) از مهم‌ترین ویژگی نقش‌ها در شبیه‌خوانی است. به عبارتی یکی از دلایلی که نقش‌های شبیه‌خوانی، عنوان «شخصیت»[۳۶] ندارند و اصطلاح «شبیه» برایشان به کار برده می‌شود ـــ علاوه بر دلایل عقیدتی ـــ این است که هیچ مشخصه‌ای از پردازش شخصیت از لحاظ ادبیات دراماتیک طبق تعریف‌ها و مؤلفه‌های شخصیت در تئاتر در آنها وجود ندارد (مجللی، ۱۳۹۷: ۲۸۳). از طرف دیگر مسئلهٔ شبیه‌خوانی، مسئلهٔ خود تاریخ است و نه وقایع و رویدادهای تاریخی مستدل و مستند. از این منظر تاریخ در شبیه‌خوانی از ساحتی متافیزیکی برخوردار است و بر عنصر جوهر تاریخی، یعنی کنش و ستیز میان نیروهای خیر / شر، نور / تاریکی و فرادست / فرودست استوار است. بر این اساس نقش‌ها در شبیه‌خوانی در چارچوب این کنش و ستیز جوهری، قراردادی بوده و نمونه‌هایی برآمده از این نیروها هستند. همچنین از آنجا که شبیه‌خوانی نمایشی است که معمولاً در فضای باز و در برابر خیل عظیمی از مخاطبان اجرا می‌شود، شبیه‌خوانان از اتخاذ یک رویکرد روان‌شناسی دقیق برای به تصویر کشیدن نقش‌ها اجتناب کرده و برای نشان دادن ویژگی‌های اصلی نقش‌ها سبک و روش ویژه‌ای خلق می‌کنند تا بتوانند نقش‌ها را به شیوه‌ای که بسیار سریع قابل تشخیص باشد به مخاطبان بشناسانند. این نوع نمایش از اجراگرانش می‌خواهد تا به سرعت ماهیت نقش‌هایشان را خلق و خصایص اصلی آنها را به سرعت نشان دهند (Malekpour, 2004: 82). نتیجه آنکه خصیصه‌های برشمرده شده برای شخصیت نمایشی کمکی در ترسیم تمایز نقش‌ها در شبیه‌خوانی نمی‌کنند؛ به عبارتی نقش‌های شبیه‌خوانی را نمی‌توان به واسطهٔ ابعاد و جنبه‌های روانی، اجتماعی و زبانی از یکدیگر تفکیک کرد و بازشناخت. اکنون طرح این پرسش ضروری به نظر می‌رسد: مهم‌ترین وجه ممیز و تمایز نقش‌های شبیه‌خوانی که براساس آنها شبیه‌خوان و مخاطب به شناخت و درک از آنها نائل می‌شوند، چیست؟ پاسخ این پرسش را باید در کلیدواژهٔ «بدن» جستجو کرد.

نقش‌خوان در شبیه‌خوانی به واسطهٔ درک بدنمند از نقش‌ها، به جای نمایش دادن شخصیت، پیشینهٔ آن و نفوذ به لایه‌های عمیق روانی و اجتماعی نقش، سعی در القای آن از طریق بدن، الگوهای حرکتی و رفتاری، قراردادها و نشانه‌های الصاق شده به آن دارد.[۳۷] برخلاف نظر برخی پژوهشگران که شبیه‌خوانی را هنری اساساً مبتنی بر کلام می‌پندارند این شاکله بدن‌ها[۳۸] هستند که شبیه‌خوانی را شکل می‌دهند، زیرا زبان و کلام عنصری برآمده از بدن است و در نسبت با آن قرار می‌گیرد.[۳۹] همانگونه که مرلوـپونتی بیان می‌دارد، بدن که «سوبژکتیویتهٔ نخستین» ماست «آگاهی‌ای است که شرط وجود زبان است»، بدن زمینه‌ای را شکل می‌دهد که برای پیدایی زبان ضروری است و خود نیز، که ایما و اشاره است، «زبان سربسته» است و بنیاد هر گونه بیان: «هر نوع استفادهٔ انسان از بدنش بیان آغازین است» (شوسترمن، ۱۳۹۴: ۲۳۲). از نظر مرلوـپونتی شاکلهٔ بدنی نه تنها وضعیت کنونی ما را نشان می‌دهد بلکه امکانات زیستهٔ ما را نیز شامل می‌شود؛ امکاناتی که بر عادت‌ها[۴۰] و نحوهٔ بودن ما در جهان دلالت دارد (Landes, 2013: 32). به عبارتی ویژگی‌ها و نقش بیانی بدن است که اساس شناخت و فهم از نقش‌ها را نزد شبیه‌خوان و همچنین مخاطب فراهم می‌آورد. بر این اساس شاکلهٔ بدنی که به بدن عادی (خام) شخصیت می‌بخشد، مهم‌ترین، اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین مؤلفه در شکل‌گیری ساختار شبیه‌خوانی و برقراری ارتباط میان شبیه‌خوان و مخاطب است.

مرلوـپونتی بدن را شامل دو سطح یا لایهٔ متمایز بدن عادت‌شده[۴۱] و بدن طبیعی[۴۲] می‌داند (Merleau-Ponty, 2012: 84). او میان این دو شکل بدن تمایز قائل شده و آنها را در برابر هم قرار می‌دهد. براساس طبیعت و ماهیت بدنمندی هنگامی که ما عادت‌هایی را فرا می‌گیریم جهانِ ما مطابق عمل‌ها و رفتارهای ناشی از عادت‌های کسب‌شده تغییر شکل می‌دهد. به همین

www.SID.ir

Archive of SID

نحو از طریق بدن‌های عادت شده است که وجه قابل تغییر ابژه‌های جهان آشکار می‌گردد. بدن ما مخزن بالقوه‌ای از عمل‌هایی است که دست‌نخورده باقی مانده و می‌تواند به واسطهٔ ظرفیت‌های بدن و از طریق عادت‌های ما آشکار گردد (Ibid: 91). در شبیه‌خوانی نیز با این دو سطح بدن در کیفیتی دوگانه، تداخلی و درهم‌تنیده مواجه می‌شویم.

شکل و ظاهر بدن (بدن طبیعی)

همان‌طور که اشاره شد نقش‌ها در شبیه‌خوانی به دو دستهٔ کلان تقسیم می‌شوند؛ اولیاء (نیکوکاران) و اشقیاء (ستم‌کاران) که مؤالف‌خوان و مخالف‌خوان نیز نامیده می‌شوند. شکل و ظاهر بدن طبیعی اجراگران و نسبت آن با الگوها و قراردادهایی مشخص مهم‌ترین عامل در واگذاری نقش‌ها به نقش‌خوانان و شناسایی، ادراک و تفکیک نقش‌های شبیه‌خوانی توسط مخاطب است. به مفهوم دیگر مخاطب به جای هر گونه استدلال عقلانی و ذهنی و درک ویژگی‌های روانی، اجتماعی و فرهنگی شخصیت‌ها، به واسطهٔ شکل و ظاهر طبیعی بدن و قراردادها و نشانه‌های تجسمی الحاق شده به آن به دریافتی پیشاآگاهانه از شبیه‌خوانی دست می‌یابد.

در شبیه‌خوانی برقراری نسبت میان شکل و ظاهر چهره و بدن طبیعی نقش‌خوانان با الگوها و قراردادهای نقش‌ها عنصر مهمی در فرایند ادراک در شبیه‌خوانی است؛ بدین نحو که اگر این نسبت به درستی رعایت شود مخاطب از لحظهٔ آغاز مجلس شبیه‌خوانی می‌تواند با تداعی نسبت میان این بدن‌ها با الگوهای تثبیت‌شده و پیش از هر گونه تحلیلی، نقش‌ها را از یکدیگر تفکیک نموده و ادراک نماید. برای مثال بیضایی به نمونه‌هایی از الگوهای بدنی و ظاهری نقش‌های شبیه‌خوانی اشاره کرده است: شبیه امامان باید خوش‌صورت بوده و ریشی به قدر یک قبضه داشته باشد همچنین می‌بایست از حیث قامت متوسط باشد و نیز حضرت عباس(ع) دارای ریش مورچه‌ای پی‌زده و بلندقامت است و شانهٔ پهن و سینهٔ فراخ و میان باریک دارد و شبیه علی‌اکبر(ع) جوانِ هجده‌سالهِ خوش‌قیافه و خوش‌قدوقامت است و شبیه قاسم(ع) می‌بایست از حیث صورت مثل علی‌اکبر(ع) و از حیث سن کم‌تر از وی باشد ... (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۴۵). در مقابل اشقیاء معمولاً با چهرهٔ خشن و نازیبا ظاهر می‌شوند. فلور دربارهٔ الگوها و قراردادهای چهره در شبیه‌خوانی چهرهٔ زیبا را ـ که نمایانگر سیرت پاک است ـ مختص اولیاء و چهرهٔ خشن و زمخت را ـ که نمایانگر سیرت ناپاک است ـ مختص اشقیاء می‌داند به طوریکه اروپایی‌های ناآشنا با داستان و موضوع شبیه‌خوانی از طریق تفاوت‌های بدنی و ظاهری به راحتی متوجه تمایز اخلاقی و ارزشی میان نقش‌ها می‌شوند (Floor, 2005: 167). ملک‌پور نیز دربارهٔ اهمیت بدن طبیعی و تأثیر آن در واگذاری نقش‌های شبیه‌خوانی می‌نویسد: «در تعزیه، تحول شخصیت وجود ندارد. زیرا اکثر شخصیت‌ها کلیشه‌ای هستند. بازیگران در سراسر زندگی نقش‌های خاص خود را بازی می‌کنند. در تعزیه شخصیت‌ها پیچیده نشان داده نمی‌شوند زیرا تمامی رفتار و امیال آن شخصیت‌ها، هم برای بازیگران و هم برای تماشاگران، واضح و روشن است. بازیگران بر حسب چهره و خصوصیات جسمانی خود همانند چهره و صدا، نسبت به چهره و صدای دیگر اعضای گروه نقشی را انتخاب کرده و سپس آن نقش را برای همیشه بازی می‌کنند» (Malekpour, 2004:98). احمد جاسبی، یکی از شبیه‌خوانان قدیمی دربارهٔ ویژگی‌های جسمانی و ظاهری شبیه‌خوانان گفته است: «قلب، ذهن و ظاهر شبیه‌خوان باید با قلب و ذهن و ظاهر شخصیتی که نقشش را بازی می‌کند، همسان باشد. بعضی وقت‌ها می‌بینیم که بازیگری که ظاهری خشن و زمخت دارد، به جای اینکه نقش شمر را بازی کند، نقش امام را بازی می‌کند ... . حتی دیده‌ام که چنین بازیگری نقش یوسف را بازی می‌کند در حالی‌که تماشاگران اصلاً چنین چیزی را نمی‌پسندند، چون بر این باورند که یوسف باید چهره‌ای زیبا داشته باشد. کسانی که نقش اولیاء را بازی می‌کنند، باید چهرهٔ خوب و بی‌گناهی داشته باشند ...» (Ibid: 100-101).

علاوه بر شکل و ظاهر بدن، لباس و رنگ آن به عنوان نشانه‌هایی فرهنگی در تقویت و پشتیبانی وجه تجسمی و بدنمند این الگوها مؤثر هستند. در شبیه‌خوانی رنگ سبز و سرخ به عنوان بازآفرینی نمادین تقابل خیر

www.SID.ir

Archive of SID

و شر به کار گرفته می‌شود و بر تأثیرات حسی بدن اجراگران بر مخاطب می‌افزاید. رنگ سرخ تجسم‌بخش رذالت، خون‌ریزی و شقاوت و مختص اشقیاء و رنگ سبز برای اولیاء و نماد عینی قداست و سیادت قلمداد می‌شود. از نظر وضعیت پوشش نیز بدن اولیاخوانان به لباس‌های ساده به نشانهٔ ساده‌زیستی آراسته است و اشقیاخوانان با لباس‌های پر زرق و برق به نشانهٔ دنیاپرستی ظاهر می‌شوند.

عمل و رفتار بدن (بدن عادت‌شده)

گام مهم مرلوـپونتی در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* تحلیل نقش فراگیری عادت در بررسی بدن و دریافت حسی از رفتار است. او معتقد است که عادت‌ها نه به واسطهٔ برقراری مجموعهٔ مشخصی از جنبش‌های فیزیکی حاصل می‌شود و نه به واسطهٔ تصمیمی عقلانی. بلکه عادت بازپیرایی و تکرار شاکلهٔ بدنی است، مستلزم فهمی از حس یک ژست[۴۳] است. بدن ژست را به عنوان محرک دلالت[۴۴] فهم می‌کند (Merleau-Ponty, 2012: 144). در واقع عادت داشتن صراحتاً آن چیزی است که ما را از اینکه مجبور باشیم دربارهٔ کنشی بیندیشم، آزاد می‌سازد و همچنین این کنش چیزی است که امکانی را برای آن عادت می‌گشاید تا به سمت‌وسوی موقعیت‌های ساخت‌یافتهٔ متفاوتی حرکت کند علی‌رغم آنکه این موقعیت‌ها همان حس را به اشتراک می‌گذارند. بنابر این عادت نیرویی را نشان می‌دهد که از بودن ما در جهان یا از تغییر وجود ما از طریق تلفیق ابزارهای جدید خبر می‌دهد (Ibid: 145). از این امر می‌توان نتیجه گرفت که بدن یک فضای دلالتگر است (Ibid: 147). بعلاوه مرلوـپونتی بیان می‌کند که هر محرک دلالت، خود نیز یک عادت ادراکی است همانطور که ادراک، در جهان بودن بنیادی بدن ماست. بنابراین، می‌توان گفت کسب یک عادت ادراکی، فراگیری یک جهان است. کسب یک عادت، ورود به جهانی است که می‌تواند با نیروی بدن من سخن بگوید (Ibid: 153-5).

عادت‌ها، مهارت‌ها و خبرگی‌ها دومین مؤلفه در تثبیت جایگاه بدن در شبیه‌خوانی است که در عمل و رفتار صریح بدن در قالب نقش و مهارت شبیه‌خوان در نمایش کنش‌ها نمود می‌یابد. صرف‌نظر از الگوها و ویژگی‌های بدنی، حرکات و رفتارهای برآمده از بدن نقش‌خوانان از دیگر عوامل تقویت فضای بدنمند شبیه‌خوانی است. برای نمونه اشقیاء با بهره‌گیری از ژست‌های اغراق شده سعی در تشدید صفات شقاوت دارند و در مقابل اولیاء با حرکات، رفتار و اعمال بدنی که بیانگر شأن و منزلت انسانی و دینی آنهاست، ظاهر می‌شوند. متانت در رفتار و خون‌سردی در اعمال در ژست‌های بدنی اولیاخوان دیده می شود. این نکته در مورد اشقیاء به صورت عکس مشهود است؛ اضطراب و تنش‌های رفتاری و بی‌رحمی و خشونت در حرکات بدنی مخالف‌خوانان به نحوی است که احساس مخاطب را برانگیخته و نفرین و لعن همگان را در پی دارد. نکتهٔ قابل ملاحظه در نقش‌پوشی شبیه‌خوانی آن است که تلاش در به تصویر کشیدن این مفاهیم و معانی، بیشتر از هر عنصر دیگری با استفاده از بدن و تحرکات آن صورت می‌گیرد و مهارت شبیه‌خوان در فراگیری عمل، الگوهای رفتاری و رفتارهای نمایشی مختص هر نقش و استفادهٔ ماهرانه از ابزار و ابژه‌های صحنه ـــ که خود ناظر بر درک بدنمند شبیه‌خوانان از نقش است ـــ عامل مهمی در کیفیت پدیداری بدنمند اجراگران بر صحنهٔ شبیه‌خوانی است.

کلام شبیه‌خوانان و آگاهی و تسلط بر دستگاه‌های موسیقی آوازی و شیوه‌های سخنوری نیز به عنوان عنصری نمایشی و برآمده از بدن ضمن تقویت و تحکیم فضای شیوه‌پردازانهٔ شبیه‌خوانی، در تثبیت این الگوها و شناخت و ادراک نقش‌های شبیه‌خوانی بسیار مؤثر است. موسیقی کلام در شبیه‌خوانی و مهارت و تسلط شبیه‌خوان بر فنون آوازی و بیانی عنصر مهمی در مرزبندی و تفکیک نقش‌ها از یکدیگر قلمداد شده و از عناصر حیاتی وجه بدنمند و ادراکی شبیه‌خوانی به شمار می‌رود. موسیقی کلام همچنین در تقویت و پشتیبانی ضرباهنگ حرکات و رفتار بدن نقش‌خوانان مؤثر است. اشعار شبیه‌خوانی به دو شیوه ارائه می‌شود: اولیاخوانان آهنگین و براساس دستگاه‌های موسیقی ایرانی ـــ که از جنبهٔ زیبایی‌شناختی برخوردار است و به آن «تحریر کردن» می‌گویند ـــ اشعار را ادا کرده و اشقیاخوانان

www.SID.ir

Archive of SID

این اشعار را به صورت خشن و با اغراق دکلمه می‌کنند ـــ که در فرهنگ نمایش سنتی ایران به آن اشتلم‌خوانی گفته می‌شود. این تمایز در شکل و ضرباهنگ کلام، شناسایی نقش‌ها را حتی برای آنانی که با زبان شبیه‌خوانی آشنا نیستند، آسان می‌کند. همان‌گونه که اشقیاخوانان نمی‌توانند اشعار خود را به آواز بخوانند هر شبیه‌خوان نیز نمی‌تواند هر نوع آوازی را سر دهد. مایهٔ آهنگ‌ها و آوازها متناسب با نقش شبیه‌خوان و کیفیت حالاتی که می‌بایست شبیه‌خوان نشان دهد براساس نوع و چگونگی واقعه تعیین می‌شود (شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۴۰).

در واقع یکی از دلایلی که بیشتر شبیه‌خوانان طی دوران فعالیت خود صرفاً در نقش اولیاخوان و یا اشقیاخوان ظاهر می‌شوند و از پذیرش نقش‌های قطب مخالف اجتناب می‌ورزند علاوه بر شاخصه‌های بدن طبیعی آنها، رسوب‌یافتگی[۴۵] فنون و شگردهای مختص هر نقش در بدن‌های طبیعی و الفت گرفتن، عادتی شدن و هماهنگی بدن‌هایشان با این سلسله فنون و روش‌ها در گذر زمان است.

درهم‌تنیدگی بدن‌های طبیعی و عادت‌شده در شبیه‌خوانی

مجموع ویژگی‌های بدن‌های طبیعی و عادت‌شده شبیه‌خوانان فضای بدنمند و الگومدار شبیه‌خوانی را شکل داده و تقویت می‌کند. به عبارتی بدن در شبیه‌خوانی حلقهٔ اتصال شبیه‌خوانی با مسئلهٔ ادراک و دریافت حسی نزد مخاطب است. در گام نخست درک شبیه‌خوانان از نقش در بدن‌ها و عمل‌ها و رفتارهای سرزده از بدن تجلی می‌یابد. در گام بعدی مخاطب به واسطهٔ آگاهی پیشین از الگوهای تجلی‌یافته در بدن‌ها، پیش از هر گونه استدلال عقلی، به درک پیشاآگاهانه از شبیه‌خوانی می‌رسد. به نحوی که هر گونه تخطی از این الگوهای بدنی و عدم رعایت آن توسط شبیه‌خوان، در فرایند اجرا و ادراک شبیه‌خوانی توسط مخاطب اختلال ایجاد کرده و از تأثیرات حسی آن می‌کاهد.

دو وجه بدنمندی شبیه‌خوانان یعنی بدن‌های طبیعی و عادت‌شده و نسبت دیالکتیکی میان این دو عنصر مهمی در ساختار شبیه‌خوانی و تعیین ماهیت آن قلمداد می‌شود. حضور پدیداری نقش‌خوانان در شبیه‌خوانی مبتنی بر دوانگاری و درهم‌تنیدگی بدن‌های طبیعی و بدن‌های عادت‌شده است و این همبودی، بدن‌های اجراگران را در شبکه‌ای سیال از حالات مختلف

شاخصه‌های شاکلهٔ بدنی شبیه‌خوان

شاکلهٔ بدنی	مؤلفه‌های بدنی	اولیاء	اشقیاء
بدن طبیعی	شکل بدن و حالات بیانی چهره	بدن‌های هنجارین و چهره‌های آرام و زیبا (به نشانهٔ سیرت پاک)	بدن‌ها و چهره‌های زمخت و خشن (به نشانهٔ سیرت ناپاک)
	جامه و لباس	لباس‌های ساده و آراسته (به نشانهٔ ساده زیستی)	لباس‌های فاخر (به نشانهٔ دنیاپرستی)
	رنگ	استفاده از رنگ‌های روشن و ملایم مانند سبز و سفید (به نشانهٔ سیادت و پاکی)	استفاده از رنگ‌های گرم و تند مانند قرمز و نارنجی (به نشانهٔ قساوت و شهوت)
	حرکات و رفتار	کنش‌های اعتدالی و هنجارین	کنش‌های افراطی، خشن و ناهنجار
بدن عادت شده	آواز و کلام	تحریر کردن	اشتلم‌خوانی

www.SID.ir

Archive of SID

پدیداری بدن درگیر می‌کند. ممکن است ادعا کنیم همهٔ اشکال نمایش این ظرفیت را دارند که همبودی و درهم‌تنیدگی بدن‌های طبیعی و عادت‌شده را برجسته نمایند. اما باید گفت که این ابهام و همبودی در شبیه‌خوانی برگرفته از دلالت‌های بومی[۴۶] است و وجهی تعمدی و ساختاری دارد و دلایل عقیدتی و پیش‌زمینه‌های فکری و فرهنگی مشخصی آن را پشتیبانی می‌کند. این ابهام در بدن‌های اجراگران که در سراسر شبیه‌خوانی گسترش می‌یابد ناشی از اصل عقیدتی رعایت حریم نقش‌ها و فاصله‌گذاری میان شبیه‌خوان با آن نقش‌هاست که براساس آن شبیه‌خوانان در قالب شخصیت‌ها حضور نمی‌یابند بلکه شبیه او را به تصویر می‌کشند (مجللی، ۱۳۹۷: ۳۶۱). نقش‌خوانان در جهان شبیه‌خوانی خود را صاحب آن جایگاه نمی‌دانند که به جای بزرگان و اولیای دین قرار گیرند یا با قرار گرفتن در نقش اشقیاء، دشمن دین و ایمان و آزادگی و اخلاق قلمداد شوند. و این اقرار و اعتراف در بدن‌ها، بیان و ژست‌های رفتاری آنها به طرز آشکاری خودنمایی می‌کند. برای نمونه شمر در ابتدای مجلس شبیه‌خوانی با بیان عبارات زیر زبان به اقرار می‌گشاید و بر مسئلهٔ فاصلهٔ شبیه‌خوانان از نقش‌ها تأکید می‌کند:

> الا ای اهل مجلس بر شما حافظ خدا باشد/ نبی غمخوار و حیدر یار و مونس مجتبی باشد/ کند یاری به هر وادی زنان را حضرت زهرا/ به مردان مونس و غمخوار شاه کربلا باشد/ نه او سلطان مظلومان نه او اکبر نه او قاسم/ نه او منقذ نه او خولی نه او بن سعد/ نه من شمرم نه اینجا کربلا نی لشگر ما اشقیا باشد/ غرض بهر عزاداری با پا گردیده این مجلس/ بکا ابکا تباکا شاهد این مدعا باشد/ .../ من نه آن شمرم شبیه شمرم ای حضار مجلس (همان: ۳۶۱)

و یا شبیه علی‌اکبر(ع) در هنگام معرفی خود به لشکر اشقیاء در میدان مبارزه از اینکه خود را در نقش علی‌اکبر (ع) عرضه کرده است از ایشان طلب بخشش می‌نماید و مخاطب را بر حذر می‌دارد که او را علی‌اکبر (ع) بپندارند:

> من علی‌اکبر گل و نوباوهٔ شاه جهانم/ من که فرزند حسین آن پادشاه انس و جانم/ جد من باشد محمد جده‌ام زهرای اطهر/ عم من باشد حسن آن خسرو والامقامم/ .../ یا علی‌اکبر ببخشا جرم و تقصیرم ز احسان/ در قیامت من شفاعت از شما امیدوارم (همان).

یا نقش‌پوش شمر پیش از به شهادت رساندن امام، بر شمر لعنت فرستاده و همراه با مخاطبان بر مظلومیت ایشان اشک می‌ریزد. لرزش دستان شمرپوش به هنگام این عمل نمایشی نمونهٔ قابل تأملی است از کشاکش و سیالیت میان بدن‌های طبیعی و عادت شده شبیه‌خوانان. شبیه‌خوانی می‌کوشد فاصلهٔ مخاطب و اجراگر را از نقش‌ها حفظ نموده و این تمایل را با روش‌های متعددی نشان می‌دهد؛ آواز خواندن به جای بیان طبیعی، حرکات شیوه‌پردازانه، تأکید بر بدن‌های طبیعی شبیه‌خوانان در هنگام اجرای نقش‌ها، روخوانی آشکار شبیه‌خوان از نسخه‌های شبیه‌خوانی به جای برخوانی در هنگام اجرا، استفاده از وسایل شخصی و امروزین (مانند ساعت، عینک مطالعه، میکروفون و ...) در هنگام ایفای نقش‌های تاریخی و ... .

شبیه‌خوان به طور مداوم نسبت بدن طبیعی و عادت‌شده و درهم‌روی و تداخل این دو وضعیت را در هنگام اجرا یادآور می‌شود. به عبارتی این سیالیت بدنمندانه، شبیه‌خوانی را درگیر فضای دوانگارانه و درهم‌تنیدهٔ میان نمایش و آیین یا نمایش / فرانمایش می‌کند که طی آن صحنهٔ خیالی و زندگی واقعی پیوند می‌خورند. اجراگران و مخاطبان بر پایهٔ در هم‌تنیدگی و همبودی بدنمندانه و طی فرآیندی سیال میان این دو وضعیت، پیوستگی صحنهٔ نمایشی را با زندگی واقعی تجربه می‌کنند. بر این اساس می‌توان گفت هر چند نمایش رخدادهای تاریخی بخش مهمی از شبیه‌خوانی را شامل می‌شود اما شبیه‌خوانی همواره در تلاش است به طرق مختلفی از خطوط کلی و چارچوب‌های فرایند نمایش خارج شده، پرده نمودها را کنار زده و در وضعیتی غیرنمایشی مخاطب را با تجربه‌ای ناب مواجه سازد. شبیه‌خوانی به واسطهٔ تأکید بر دوانگاری بدن شبیه‌خوان در سیر خود به فرایندی چندپاره و گسسته تبدیل می‌شود که وحدت خود را نه در وضعیت ابژکتیو صحنه

www.SID.ir

Archive of SID

بلکه در باور سوژه و عمل‌های او باز می‌یابد. شبیه‌خوانی فرایندی سیال است که در عین آنکه به نمایش روی می‌آورد، از آن می‌گریزد و در این وضعیت رفت و برگشتی میان نمایش/ فرانمایش، شبیه‌خوان، مخاطب و هر آن کس که سهمی در جهان شبیه‌خوانی دارد در مواجهه با خویشتن خویش قرار می‌گیرند.

با این حال وجه بدنمند شبیه‌خوانی تنها یک روی سکهٔ فرایند ادراک در شبیه‌خوانی است. سویهٔ دیگران آن، حضور بدنمند مخاطب در جهان شبیه‌خوانی است؛ مخاطبی که بر پایهٔ تجربهٔ بدنمند خود و براساس تجربه‌های زیستهٔ پیشین به درک از شبیه‌خوانی نائل می‌شود.

مخاطب شبیه‌خوانی؛ سوژه‌های بدنمند ناپایدار

همانگونه که اشاره شد به نظر مرلوـپونتی ادراک قطعیتی محدود به دریافت محرک‌های حسی، از طریق اندام‌های فیزیکی نیست، بلکه تجربه‌ای بدنمندانه است. این وضعیت، مفهوم تمایز سوژه در درون، و ابژهٔ بیرونی را زیر سؤال می‌برد و نیز هر مفهومی از سوبژکتیویتهٔ ایستا و محدوده‌های تعریف شده و متعین سوژه با جهان و دیگری را رد می‌کند (Broadhurst, 2012: 227). در فلسفهٔ مرلوـپونتی سوژه با جهان و در نتیجه با دیگران در هم تنیده‌اند و این تداخل بدنی زمینهٔ رابطهٔ سوژه با غیرخود و درک پیشاآگاهانه میان آنها است. سوژه در این نسبت دوسویه با دیگران، صرفاً دریافتگر نیست بلکه به طور هم‌زمان بیانگر و کنشگر نیز می‌باشد. در نتیجه سوژه و دیگری در جهانی مشترک و متداخل با هم زندگی می‌کنند و هر یک در معرض قصدیت دیگری قرار دارند.

مخاطب در شبیه‌خوانی همواره در موضعی انفعالی و دریافتگر صرف نیست بلکه همزمان در موضعی فعالانه، بیانگر و تأثیرگذار بر شبیه‌خوانان ظاهر می‌شود. در شبیه‌خوانی، نقش‌خوانان و مخاطب در جهانی مشترک یا درون رویداد اجرا حضور دارند و از نظر بدنی در هم تنیده‌اند و به واسطهٔ بدنمندی ـ پیش از هر گونه رابطهٔ عقلانیـ رابطه‌ای پیشاشناختی با هم دارند که طی آن هم منفعلانه متأثر شده و هم فعالانه وارد کنش می‌شوند. به عبارتی اجراگر، سرچشمه، پیش‌برنده و تمام‌کنندهٔ اجرا نیست و کنش‌های او مستقل از مخاطب نبوده، بلکه او در معرض نگاه، حسیت، حرکت و به طور کلی بدنمندی مخاطب از یک سو و از سوی دیگر در معرض بیان و کنش‌های بدنی او قرار دارد (سبطی و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۹).

شبیه‌خوانی در تمامیت ساختاری خود از تعزیه‌گردان تا نقش‌خوان، از صحنه تا مخاطب را در کلیتی واحد گرد می‌آورد و جهان زیستهٔ[۴۷] مشترکی را رقم می‌زند؛ جهانی که در آن اجراگر و مخاطب خود را از قید و بندهای وضعیت نمایشی رها کرده تا در ادامه مرزهای جدایی محو و هر گونه فاصله میان اجرا و تماشا برچیده شود. در این وضعیت مسئله، معنا و ایجاد رابطهٔ عقلانی با شبیه‌خوانی نیست بلکه سیالیت و کنش‌مندی است که از نقش‌خوانان گرفته تا مخاطبان و همهٔ حاضران را در جوشش و غلیان آیینی و مذهبی درگیر سازد. بنابراین آنچه برای مخاطب شبیه‌خوانی از اهمیت برخوردار است نه معنا و دریافت‌های عقلانی بلکه حضور بدنمند در فضای شبیه‌خوانی، همراهی و مشارکت در این وضعیت و رویداد مذهبی و بیانگری و کنشگری در وضعیت غیرنمایشی شبیه‌خوانی است. در همین فضای غیرنمایشی است که وجه بدنمند مخاطب نمود و ظهور بیشتری می‌یابد که نمونه‌ای از آن را می‌توان در لحظات عزاداری جمعی و در وضعیتی غیرنمایشی مشاهده کرد: تعزیه‌گردان با زدن بر سینهٔ خود به شبیه‌خوانان علامت سینه‌زنی می‌دهد. سپس سینه‌زنی آغازین تعزیه‌گردان را شبیه‌خوانان پی می‌گیرند. این عمل تدریجاً به صورت نشانه‌ای ادایی و نمایشی و به حرکت و بیان صوتی بازیگران منجر می‌گردد. پس از آن سینه‌زنی به علامت نمایشی تبدیل می‌شود، رفته‌رفته سراسر حسینیه را در بر می‌گیرد تا اینکه به صورت عملی نمادین همهٔ تماشاگران را یکپارچه نموده و آنها را به شرکت‌کنندگان در تعزیه تبدیل می‌سازد. در این لحظه، نوای سینه‌زنی گستردهٔ حسینیه بر صحنه حاکم می‌شود و به عنوان زمینه‌ای قدرتمند، منجر به حرکت نمایشی و سوگواری شبیه‌خوانان می‌شود. اکنون حسینیه صحنه‌گردان است و اعمال نمادین نمایشی از سوی او و به فرمان او اجرا

www.SID.ir

Archive of SID

می‌شود (چلکووسکی، ۱۳۸۴). در این وضعیت، استقلال اجرا از مخاطب و ساختار تمامیت‌یافته آن در هم می‌شکند و با مخاطب در رابطه‌ای متقابل و بدنمند قرار می‌گیرد؛ به سخن دیگر مخاطب دیگر سوژه و ناظر محض نیست بلکه وجه بدنمندی، او را به کنش و بیان به ویژه در لحظات غیرنمایشی شبیه‌خوانی وا می‌دارد. مویه و شیون، عزاداری، نوحه‌سرایی و سینه‌زنی، نذری‌دادن و خلعت بخشیدن به اجراگران در میانهٔ اجرای شبیه‌خوانی، بیان لعن و نفرین اشقیاء و درود و سلام به اولیاء نمونه‌هایی از کنش‌ها و بیان‌های مخاطب است که ناظر به وجه بدنمند وی در فرایند اجراست. آگاهی به جنبهٔ بدنمند مخاطب به عنوان یک اصل در اجرای شبیه‌خوانی پذیرفته شده و موقعیت ساختاری یافته است. این اصل گاهی به رفتارهای بدنمند مداخله‌جویانهٔ مخاطب در فرایند اجرا و به تأخیر انداختن و قطع جریان روایت شبیه‌خوانی منجر می‌شود که نمونه‌های بی‌شمار و متعددی از مداخلهٔ بدنمندانهٔ مخاطب در جریان شبیه‌خوانی مشاهده و گزارش شده است.[۴۸] بنابراین مخاطب در شبیه‌خوانی از منظر بدنمندی در دو موضع فعال و منفعل قرار دارد و این دو موضع به طور مداوم در فرایند اجرا درهم‌روی و تداخل دارند. همان‌گونه که شبیه‌خوان در دو وضعیت بدنی طبیعی و عادت شده در رفت و آمد است بدنمندی نزد مخاطب نیز میان دو وضعیت فعال و منفعل در سیلان و جریان است و این وضعیت بدنی مخاطب به وضعیت بدنی اجراگر گره خورده و نسبتی دیالکتیکی می‌یابد که در نتیجهٔ آن فضای سراسر بدنمند و سیال شبیه‌خوانی شکل می‌گیرد.

در شبیه‌خوانی این بدن‌های مخاطبان و شبیه‌خوانان است که بدن یکدیگر را درک می‌کند. بدن هر یک از مخاطبان و شبیه‌خوانان امتداد قصدیت دیگری است و این به معنی شکل‌گیری شیوه‌ای از ارتباط است که تنها در مختصات شبیه‌خوان ـ مخاطب روی می‌دهد. هر یک از بدن‌های مخاطبان و شبیه‌خوانان قطعه‌ای است که با هم یک کلّیت را می‌سازند؛ بدن و پیکرهٔ فراگیرِ شبیه‌خوانی. هستی بی‌نام و نشانی از بدن‌ها همچون ردّ و نشانی باز تجدیدشونده که به طور همزمان در بدن‌های یکدیگر اقامت می‌گزینند.

عمل لمس بدن و پیکر شبیه‌خوان توسط مخاطب که معمولاً در صحنه‌های پس از شهادت اولیاء و به قصد تبرک‌جویی اتفاق می‌افتد، مصداق بارزی از درهم‌تابیدگی وضعیت‌های فعال و منفعل بدن مخاطب و شبیه‌خوان در فرایند ادراک است. بدین‌ترتیب در شبیه‌خوانی همواره در همان حال که شبیه‌خوان کاری انجام می‌دهد، به نحوی بر وی کاری انجام می‌شود، وقتی عملی را انجام می‌دهد (مثلاً بازنمایی شهادت)، چیزی را از سر می‌گذراند (عمل لمس مخاطب). همانطور که مرلوـپونتی تأکید داشت، همواره در همان حال که عمل لمس کردن را انجام می‌دهیم، خودمان هم به طور اجتناب‌ناپذیر لمس می‌شویم (باتلر، ۱۳۹۴: ۳۱۲).

بنا بر این می‌توان گفت شبیه‌خوانی ابژه‌ای تمامیت یافته نیست که مستقل از مخاطب تثبیت شده و قطعیت یافته باشد بلکه به مانند دیگر مقوله‌های پرفورمنس یک فرایند است زیرا در نسبت با مخاطب یا سوژه‌های بدنمند است که شکل واقعی خود را بازمی‌یابد و ذات و ماهیت خود را آشکار می‌سازد. شبیه‌خوانی واقع‌بودگی سوژهٔ انسانی را در اشتغال آن با محیط پیرامون یا در اصطلاح پدیدارشناختی بودن ـ در ـ جهان برجسته می‌سازد. و این واقع‌بودگی با ناپایداری فردی سوژه و پیوند ناگسستنی با بیرون از خود، با خودهای دیگر و جهان انسانی در جریان عمل لمس تعریف می‌شود. واقع‌بودگی مخاطب در جهان شبیه‌خوانی مبتنی بر نسبتی دوسویه با شبیه‌خوان است که در مفهوم تعامل و مشارکت متجلی می‌شود.

وجه زمانمند سوژه و نقش آن در ادراک شبیه‌خوانی

فرایند ادراک در شبیه‌خوانی، براساس اصل همبودی ابعاد مختلف وجود، صرفاً محصول درک بدنمند از شبیه‌خوانی نیست بلکه علاوه بر بدنمندی، بُعدی دیگر از ابعاد سوژه را می‌طلبد. براین اساس بُعد زمانمند سوژه در پیوند با بُعد بدنمند او فرایند ادراک را شکل می‌دهد و ساختار می‌بخشد.

در شبیه‌خوانی با دو زمان طبیعی و تاریخی مواجه

www.SID.ir

Archive of SID

هستیم. زمان طبیعی زمان توالی سادهٔ رخدادهایی است که پیش یا پس از رخدادهای دیگر و در مقابل دیدگان مخاطب نظم یافته است. اما زمان طبیعی در شبیه‌خوانی زمان ابژکتیو علمی و خطی نیست بلکه زمانی ناپیوسته و متناقض است. در شبیه‌خوانی مکان و زمان در هم می‌ریزند چون مخاطبان شبیه‌خوانی هم در محل شبیه‌خوانی حضور دارند و هم در صحرای کربلا و همزمان در حال و گذشتهٔ در هم آمیخته حاضر می‌شوند (چلکووسکی، ۱۳۷۰: ۲۲۰). زمان طبیعی، گذشته و آینده را در زمان حال و در سوژه حاضر می‌سازد. زمان طبیعی یا «لحظه» به خودی خود هیچ چیز نیست بلکه در نسبت با گذشته و پیشرفتی که به سوی آینده دارد، معنا پیدا می‌کند. گذشته و آینده همواره غایب هستند و تنها زمانی می‌توانیم آن را به چنگ آوریم که به مثابه لحظه بر ما پدیدار شوند. بنابراین لحظه یا زمان ابژکتیو را از طریق ارتباطش با گذشته و آینده می‌فهمیم.

در مقابل، زمان تاریخی توأمان ارجاعی گریزناپذیر به سوبژکتیوتهٔ مخاطب دارد و در مخاطب است که شکل می‌گیرد. شبیه‌خوانی فرایندی است که در مکان و زمان ابژکتیو که در آن حاضریم رخ می‌دهد. ولی زمان طبیعی شبیه‌خوانی تماماً از زمان تاریخی مستقل و منفک نیست. ما زمانی می‌توانیم مفهومی از زمان ابژکتیو یا جریان خطی رخدادها در شبیه‌خوانی داشته باشیم که بتوانیم آن را به زمان تاریخی زیستهٔ مخاطب مرتبط ساخته و نسبتی میان آنها برقرار کنیم. به عبارتی هنگامی که نسبت زاینده‌ای میان شبیه‌خوانی با اندیشه‌ها و تجربه‌های زیستهٔ مخاطب برقرار شود، آنگاه می‌توان اذعان کرد فرایند ادراک در شبیه‌خوانی در حال شکل‌گیری است.

بر پایهٔ دیدگاه مرلوـپونتی سوژه، زمانمند نیز هست و این بدان معناست که مواجههٔ سوژه با جهان صرفاً مواجههٔ انسان به عنوان یک گونهٔ طبیعی نیست بلکه مواجههٔ موجودی با ایدهٔ تاریخی است. به سخن دیگر سوژه براساس بُعد تاریخمند خود و تجربه‌های زیستهٔ پیشین که در وجودش رسوب کرده با ابژه‌ها و جهان مواجه می‌شود و قضاوت می‌کند.

انسان به عنوان سوژه‌ای زمانمند در مواجهه با شبیه‌خوانی به بخشی از تجربه‌های زیستهٔ گذشته خود که در نسبت با شبیه‌خوانی قرار می‌گیرد، رجوع می‌کند و آن را در زمان حاضر فرا می‌خواند. این تجربه‌های زیسته ناشی از موقعیت بدنی، فردی، جمعی، ایدئولوژیک، اخلاقی، باورهای مذهبی و پنداشته‌های تاریخی است که طی سالیان در اذهان بدنمند مخاطب رسوب کرده است. بنابراین مخاطب در مواجهه با بدن‌ها در شبیه‌خوانی همهٔ ویژگی‌های بدن طبیعی و عادت‌شده شبیه‌خوانان را با تجربه‌های زیستهٔ گذشتهٔ خود مطابقت می‌دهد و نسبتی میان آنها برقرار می‌سازد. تمثال‌های مذهبی از بزرگان و اولیای دینی در فرهنگ ایرانی، روایت‌ها و داستان‌های مذهبی و آیین‌های عزاداری مذهبی از نمونه‌هایی هستند که باورها و تجربه‌های گذشتهٔ مخاطب را شکل داده و هدایت می‌کنند. برای مثال یکی از مهم‌ترین منابع که در شکل‌گیری تصویر ذهنی از امامان و پیشوایان شیعه در اذهان مخاطبان تأثیرگذار بوده، پیدایی و رواج تمثال‌های مذهبی از گذشته تا همین اواخر بوده است. با وجود آنکه تصویرسازی امامان در فرهنگ شیعه منع شده است، تمثال‌های متعددی از برخی امامان از جمله حضرت علی(ع)، امام حسین(ع) و امام رضا(ع) خلق شده و رواج پیدا کرده است. این تمثال‌ها عموماً قراردادی بوده و برخی اجزا تصویری آنها به روشی یکسان در همهٔ تمثال‌ها تکرار و مصورسازی شده‌اند؛ از جمله هالهٔ دور سر امامان به نشانهٔ تقدس آنها. این تمثال‌ها در دوره‌ای با زندگی روزمرهٔ شیعیان پیوند خورده بودند. داشتن این تمثال‌ها نشانه‌ای از شیعه بودن و تعلق خاطر به خاندان پیامبر و امامان محسوب می‌شد. همچنین این تمثال‌ها الگوهایی برای تقلید در زندگی روزمره و یا در موقعیت‌های خاص‌تر قلمداد می‌شدند (Lucas, 2002: 224-226). این تمثال‌ها در فرهنگ ایرانی یکی از منابع شکل‌گیری تصاویر ذهنی جمعی از امامان در اذهان شیعیان و یکی از منابع و مراجع تصویرسازی و معیاری برای سنجش مطابقت در شبیه‌خوانی و فعالیت‌های فرهنگی جمعی از این دست بوده‌اند. در این فرایند تطبیقی چنانچه میان صورت و بدن‌های شبیه‌خوانان با باورها و تجربه‌های زیستهٔ مخاطب و نیز تصاویر جمعی

www.SID.ir

Archive of SID

رسوب کرده در اذهان مخاطب همخوانی و ارتباط وجود داشته باشد آنگاه می‌توان گفت مخاطب می‌تواند به ادراک شبیه‌خوانی دست یابد و این ادراک بیش از آنکه جنبهٔ ذهنی داشته باشد خود را در هیئت بدن‌های فعال مخاطب و مشارکت و همدردی او ظاهر می‌سازد.

در شبیه‌خوانی شاکلهٔ زمان تاریخی و طبیعی توأمان در دوگانه‌انگاری نمایش/ فرانمایش سست گردیده تا شبیه‌خوانی همچون جهانی برای بودن، عمل و اقامت گزیدن بر مخاطب گشوده شود. در شبیه‌خوانی وحدت داستانی، زمان و مکان نقض می‌شود تا مخاطب شاهد آن باشد که چگونه زمانمندی رویداد شبیه‌خوانی را شکل می‌دهد. گسستگی رویدادها در شبیه‌خوانی بیانگر وجه پرجنب‌وجوش زمان است که از صحنه‌ای[۴۹] به صحنهٔ دیگر و از رویدادی به رویداد دیگر خیز برمی‌دارد؛ زمان در شبیه‌خوانی زمانی نامستمر است که از طریق تعامل با جهان پیرامون آشکار می‌شود. شبیه‌خوانی برسازندهٔ تجربه انسانی منحصربفردی از زمان و عمل در جهان است. پیوستگی واقعیت اجتماعی مخاطب و زمان تاریخی پیش‌صحن شبیه‌خوانی است. در شبیه‌خوانی جوهرهٔ امر تاریخی همسو و همراستا با تجربهٔ زیستهٔ مخاطب قرار می‌گیرد. از این رو شبیه‌خوانی با به چالش کشیدن زمان و تاریخ به عنوان مجموعه‌ای از حقایق ابژکتیو، وجه پدیدارشناسانه خود را نمایان می‌سازد. شبیه‌خوانی همواره از دهلیز تاریخ به شناسایی وجود هستی راه می‌گشاید و به جای زمان سنجش‌پذیرِ ابژکتیو، تجربهٔ زیستهٔ انسانی از زمان را نشان می‌دهد. شبیه‌خوانی زمان را نه به عنوان رشته‌ای از لحظه‌هایی که به امر گذشته برتری می‌بخشد بلکه به عنوان «خویشتنی» که از گذشته سربرآورده و رو به سوی آینده دارد، آشکار می‌کند. بر این اساس است که رویدادی تاریخی همچون واقعهٔ عاشورا همواره نزد مخاطب شبیه‌خوانی، زنده و سرشار از حیات و هستی است. شبیه‌خوانی عمل انسانی را نه به عنوان یک فعالیت صرف بلکه به مثابه یک امکان نشان می‌دهد و در نهایت می‌کوشد ماهیت هستی سوژه را بر اساس این امکان بازتعریف کند.

اولویت و هدف شبیه‌خوانی بیان یک داستان مذهبی و آگاهی مخاطبان از کم و کیف رخدادی تراژیک و مذهبی نیست زیرا مخاطب در باوری پیشین از آن رخدادها آگاه بوده و بدان اندیشیده است و شبیه‌خوانی نیز اصراری بر این امر ندارد. به عبارتی شبیه‌خوانی در جستجوی فضایی دراماتیک نیست که طی آن مخاطب را در گیرودار داستان نمایشی یا جریان روایت گرفتار کند بلکه مبتنی بر فضایی تأییدی و اقرارگون است تا میان آنچه بر صحنه است و آنچه تاریخ و گذشته فردی و جمعی مخاطبان را ساخته است، نسبتی مستقیم برقرار سازد. برقراری چنین نسبتی در عالی‌ترین سطح، بدن فعال، همراهی و مشارکت مخاطب و خلق تجربه‌ای جمعی و همدلانه را می‌جوید و این غایت در بستر مواجهه و پیوند ابژه‌های بدنمند روی صحنه با بُعد زمانمند مخاطبانِ بدنمند محقق می‌شود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله کارآمدی برخی مؤلفه‌های رویکرد پدیدارشناختی مرلوـپونتی در بررسی فرایند ادراک در شبیه‌خوانی توصیف و بررسی شد. بر این اساس بدن در شبیه‌خوانی صرفاً یک عنصر نمایشی نیست بلکه مؤلفه‌ای مهم در شکل‌گیری، تثبیت و هویت یافتن ساختار شبیه‌خوانی است. ابهام نیت‌مند و تعمدی موجود در بدن‌های شبیه‌خوانان ـــ که بیانگر دلالتی بومی است ـــ به دیگر عناصر شبیه‌خوانی گسترش می‌یابد و آن را به پدیده‌ای چندپاره تبدیل می‌کند که در زمینه‌ای تکه‌تکه وحدتی غیرارسطویی یافته است؛ تمایل شبیه‌خوانی به بازنمایی رخدادهای تاریخی و در عین حال تلاش برای بیرون زدن از خطوط و چارچوب کلی جریان روایت، سیالیت در بدن‌ها و رفتارها، تمرکز بر موقعیت نمایشی و در عین حال استواری بر وضعیت غیرنمایشی و اقرار صریح به فاصله گرفتن از نمایش همگی از جمله شواهدی هستند که بر ابهام و چندپارگی شبیه‌خوانی دلالت دارند. بدن در شبیه‌خوانی علاوه بر نقشی که در تثبیت شاکلهٔ شبیه‌خوانی دارد نقطهٔ اتصال این پدیده ناتمام با بُعد زمانمند مخاطب نیز هست. نسبتی که میان بدن‌های شبیه‌خوانان با تجربه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

زیستهٔ گذشتهٔ مخاطبان و باورها و تصاویر رسوب کرده در اذهان جمعی آنان برقرار می‌شود، آستانهٔ ورود به تجربه‌ای است که در زمان حال شکل می‌گیرد. چنانچه بدن ابژه‌ها در این فرایند تطبیقی با تجربه‌های زیسته و آموزه‌های پیشین مخاطب همراستا و هماهنگ باشد آنگاه به فعال شدن وجه بدنمند مخاطب و مشارکت وی در فرایند اجرا می‌انجامد. بر این اساس ادراک در شبیه‌خوانی متکی بر سه پیش‌زمینهٔ مشخص است: ۱) مختصات و کیفیت بدنمند اجرای شبیه‌خوانی، ۲) موقعیت و کیفیت حضور بدنمند سوژه/ مخاطب در فرایند اجرا و ۳) پیوند اجرا با تجربه‌های زیستهٔ فردی و جمعی مخاطب و رسوخ در بُعد زمانمند او. تحقق این سه پیش‌زمینه همراهی و مشارکت مخاطب را در پی دارد که اولویت و هدف غایی شبیه‌خوانی است.

بر پایهٔ این سه پیش‌زمینه، شبیه‌خوانی پدیده‌ای کامل، خودبسنده و مستقل از مخاطب نیست بلکه فرایندی است که با حضور مخاطب و در پیوند با تجارب زیستهٔ پیشین او شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد. همچنین شبیه‌خوانی در سیر خود، به امری پدیدارشناختی بدل می‌شود بدین نحو که هر آن پرده‌های بازنمایی و هر آنچه حجابی بر ذات و ماهیت شبیه‌خوانی است، برکشیده تا مخاطب را با تجربه‌ای فعلانه و جمعی، که غایت ایدئال شبیه‌خوانی است، مواجه سازد.

علی‌رغم کارامدی برخی مؤلفه‌های رویکرد پدیدارشناختی مرلو-پونتی در توصیف شبیه‌خوانی می‌توان دربارهٔ کارامدی یا عدم کارامدی برخی دیگر از وجوه آن نیز تأمل کرد. از جمله نظریهٔ خودبسندگی اثر هنری که به نظر می‌رسد در بررسی و تحلیل هنرهای بازنمایانه و تحلیل جنبه‌های بیانگرانهٔ آنها کمکی نمی‌کند و حتی می‌تواند مسئله‌ساز نیز به نظر رسد. به نظر مرلو-پونتی ایدئال خودبسندگی اثر هنری آن است که به هیچ معنای پیشینی وابسته نباشد و معنا از درون خود اثر به دست آید در حالی که در هنرهای بازنمایانه از جمله در ادبیات معنا به چیزی بیرون از اثر نیز وابسته است (مرلو-پونتی، ۱۳۹۴: ۳۵) و این مسئله دربارهٔ شبیه‌خوانی نیز صدق می‌کند. زیرا شبیه‌خوانی متکی به مفاهیم از پیش موجود و متمایل به ناخودبسندگی معنایی است. لیکن بررسی و تحلیل بیشتر برخی جنبه‌های ناکارآمد رویکرد پدیدارشناسانهٔ مرلو-پونتی نیازمند پژوهشی مستقل است که در چارچوب این مقاله نمی‌گنجد.

پی‌نوشت‌ها

1. cultural performance
2. lived experience (lebenswelt)
3. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)
4. the philosopher of the body
۵. از جمله متفکران مطرح که تحت تأثیر مرلو-پونتی بوده‌اند می‌توان به کلود لوی استروس، میشل فوکو، پل ریکور و لویی آلتوسر اشاره کرد.
6. Badawi
7. embodiment
8. temporality
9. conceptual lens
10. Edmund Husserl
۱۱. مرلو-پونتی از افراد مختلفی مانند امانوئل کانت، هایدگر، سیمون دوبوار، ژان پل سارتر، فردینان دو سوسور، هنری برگسون و جریان‌های مختلفی مانند روان‌شناسی گشتالت نام می‌برد.
12. idealism
13. transcendental ego
14. genetic phenomenology
۱۵. نظر هوسرل در مطالعات پدیدارشناختی معطوف به پدیده‌های محض است، نه پدیده‌های منفرد؛ به همین دلیل پدیدارشناسی او استعلایی نام گرفته است. یکی از دلایل شقوق و جدایی شاگردانش از او نیز همین امر بوده است (پرتوی، ۱۳۹۲: ۳۵)
16. existence
17. *The Structure of Behavior*
18. *Phenomenology of Perception*
19. pre-reflective
20. doctorine
21. intellectualism
22. empiricism
23. realism
24. return to the things themselves
25. dualism

www.SID.ir

Archive of SID

26. movement
27. I think, therefore I am
28. lived body
29. being-in-the-world
30. primacy of perception
31. subject-body
32. sexuality
33.spacement
34. ecstasy
35. Marcel Proust (1871-1922)
36. character

۳۷. شبیه‌خوانان از گذشته و حتی تا به امروز عمدتاً افراد عامی بوده‌اند که از دانش نظری در زمینهٔ شناخت شخصیت نمایشی و ابعاد وجودی آن برخوردار نبودند و مهم‌ترین اصل آنها در پردازش نقش‌ها، انعکاس ارزش‌های اخلاقی نقش‌ها در بدن بوده است.

۳۸. body schema: شاکله را می‌توان معادل مفهوم شخصیت در روان‌شناسی دانست و به معنای خلق و خو و الگو و همهٔ ویژگی‌هایی دانست که به بدن شخصیت می‌بخشند.

۳۹ . از نظر مرلو-پونتی زبان در عین اینکه به معنی وسیع لفظ بیانگر فکر ماست بستگی با تن دارد یا به عبارتی زبان اساساً نوعی تجسد و حلول فکر در تن است (پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

40. habit
41. habitual body
42. actual body
43. gesture
44. motor signification

۴۵. sedimentation: اصطلاحی است در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* که مرلو-پونتی از آن برای بیان ارتباط گذشته و نقش آن در ساختار کنونی و فضای پیرامونی امکانات نظرگاه ما و ساختار آگاهی ما استفاده می‌کند. برای مثال شخصیت و حافظهٔ ما عمل یا فعالیت رسوبی از زندگی ما هستند (Merleau-Ponty, 2012: 466-467).

۴۶. autochthonous significance: دلالت بومی از نحوهٔ مواجههٔ انسان‌ها با جهان حاصل می‌شود، مواجهه‌ای که خود از ساختار زیستی و تاریخی ما برمی‌آید؛ دلالت بومی پس‌زمینهٔ هر اقدامی را که ما برای معنادهی به جهان از طریق انتخابمان انجام می‌دهیم فراهم می‌سازد (متیوز، ۱۳۹۷: ۴۸).

47. lived world

۴۸. جلوگیری از به شهادت رساندن اولیاء در لحظهٔ نمایشی شهادت، کتک زدن اشقیاء و شمرخوان و ... نمونه‌هایی از زیاده همدردی و مداخله‌های بدنمند مخاطبان در شبیه‌خوانی است که در منابع مختلف گزارش‌های متعددی از این رفتارها و کنش‌های مخاطب ارائه شده است.

49. episode

کتابنامه

اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۶). *جنبش پدیدارشناسی؛ درآمدی تاریخی*، ترجمهٔ مسعود علیا، چاپ دوم، تهران: انتشارات مینوی خرد.

اسماعیلی، حسین (۱۳۸۹). *تشنه در میقاتگه: متن و متن شناسی تعزیه (مجموعهٔ لیتن)*، تهران: نشر معین.

باتلر، جودیت (۱۳۹۴). «مرلو-پونتی و مفهوم لمس مالبرانش»، ترجمهٔ هانیه یاسری، در تیلر کارمن و مارک بی. ان. هنسن، *مرلو-پونتی ستایشگر فلسفه*. چ دوم. تهران: ققنوس.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۹). نمایش در ایران، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

پرتوی، پروین (۱۳۹۲). *پدیدارشناسی مکان*، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۸۹). *پدیدارشناسی نزد مرلو-پونتی*، آبادان: پرسش.

چلکووسکی، پیتر (۱۳۸۴). «تعزیه: نمایش بومی پیشرو ایران»، ترجمهٔ داود حاتمی، در پیتر جی. چلکووسکی، *تعزیه: آیین و نمایش در ایران*. تهران: سمت.

ـــــــــــ (۱۳۷۰). «هنگامی که نه زمان زمان است و نه مکان مکان»، *ایران‌نامه*، ۹(۳۴): ۲۱۲ ـ ۲۲۲.

سبطی، صفا. رهبرنیا، زهرا. خبازی کناری، مهدی. (۱۳۹۵). «مفاهیم فلسفی مرلو-پونتی: بستری برای تحلیل هنر تعاملی نگاهی به پرفورمنس کشت‌زار»، *کیمیای هنر*، شمارهٔ ۱۹.

شوسترمن، ریچارد (۱۳۹۴). «بدن خاموش و پای چوبین فلسفه»، ترجمهٔ هانیه یاسری، در تیلر کارمن و مارک بی. ان. هنسن، *مرلو-پونتی ستایشگر فلسفه*. چ دوم. تهران: ققنوس.

شهیدی، عنایت الله (۱۳۸۰). *تعزیه و تعزیه‌خوانی در دورهٔ قاجار*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

متیوز، اریک (۱۳۹۷). *موریس مرلو-پونتی: پدیدارشناسی ادراک*، ترجمهٔ محمود دریانورد. تهران: زندگی روزانه.

مجللی، اسماعیل (۱۳۹۷). *شبیه‌نامه؛ سیری در چگونگی شکل‌گیری تعزیه و تعزیه‌خوانی*، تهران: فکر بکر.

مرلو-پونتی، موریس (۱۳۹۴). *جهان ادراک*، ترجمهٔ فرزاد

www.SID.ir

Archive of SID

جابرالانصار، چاپ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۵). «اولویت ادراک و پیامدهای فلسفی آن»، ترجمهٔ مراد فرهادپور. فصلنامهٔ فرهنگ. ۱۸. تابستان ۱۳۷۵: ۱۲۴ ـ ۱۴۹.

Auslander, Philip. (2008), *Theory for Performane Studies: A Student's Guide,* New York: Routledge.

Badawi. Muhammad Mustafa. (1988), *Early Arabic Drama*, New York: Cambridge University Press.

Broadhorst, Sue. (2012), "Merleau-Ponty and Neuroaesthetics: Two Approachesto Performance and Technology". *Digital Creativity*, 23:3-4, 225-238.

Bullington, Jennifer. (2013), *The Expression of the Psychosomatic Body from a Phenomenological Prespective*, New York and London: Springer Dordrecht Heidelberg.

Crossley, Nick. (2012), "Merleau-Ponty, Medicine and the Body", in *Contemporary Theorists for Medial Sociology*, Edited by Graham Scambler, London and New York: Routledge.

Evensen, Kristin. Vindhol (2018), *give me a Thousand Gesture: Embodied Meaning Severe, Multiple Disabilities in Segregted Special Needs Education*, Dessertation from Norwegian School of Sport Sciences.

Fischer-Lichte, Erika. (2014), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies,* Edited by Minou Arjoman and Ramona Mosse, Translated by Minou Arjomand, New York: Routledge.

Floor, Willem. (2005), *The History of Theater in Iran*, Washington DC: Mage Publishers.

Gallagher. Shaun. (2012), *Divergencies of Perception. The Possibilities of Merleaupontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art*. Finland: University of Helsinki.

Garner, Jr, S. B.(1994), *Bodied Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Hass, Lawrence. (2008), *Merleau-Ponty's Philosophy*, Bloomington: Indiana University Press.

Landes, Donal. A, (2013), *The Merleau-Ponty Dictionary*, London: Bloomsbury.

Lucas, Catherine, (2002). "The Hidden Imam", in *Iconoclash Beyond the Image Wars in Science, Religion, and art*, Bruno Latour and Peter Weibel (eds), Karlsruhe: Center for Art and Media (ZKM).

Malekpour, jamshid, (2004). *The Islamc Drama*, London: Frank Cass Publishers.

Merleau-Ponty, Maurice, (2012), *Phenomenology of Perception, translated* by Donald A. Landes, New York: Routledge.

Moran, Dermot. (2000), *Introduction to Phenomenology*, New York: Routledge.

Morris, David, (2018), *Merleau-Pnoty's Developmental Ontology*, Evanston: Northwestern University Press.

Romdehn-Romluk, Komarine. (2011), *MerleauPonty and Phenomenology of Perception,* New York: Routledge.

Shigeto, Nuki, (2010), "Theatre" in *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Hans Rainner Sepp and Lester Embree (eds), Springer: Heidelberg, pp. 331-337.

Smith, A. D. (2007), "the Flesh of Perception; Merleau-Ponty and Husserl" in *Reading Merleau-Ponty on Phenomenology of Perception*, Thomas Baldwin (ed), London and New Y ork: Routledge.

Tapinc, Merve Rumeysa. (2014), "Perception and Time-Experience in Merleau-Ponty and Bergson", *Journal of Philosophy* (23), Bursa: Uludag University.

www.SID.ir