فصلنامه یافته های نوین درعلوم انسانی، علوم اجتماعی و روانشناسی شماره ۲- دوره۳- صفحات۱۱۱-۸۷
Journal of New Findings in Social Sciences, Educational Sciences and Psychology
ISSN 3060-611X

بازخوانی فرآیند تجسد اعمال بدون کلام بازیگر نابغه دیدرو با تکیه بر مفهوم پرسونا در اندیشه یونگ

سید رضا قالیبافان[۱] دکتر نیر طهوری [۲]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. استادیار و عضو هیئت علمی گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

چکیده

این مقاله به بررسی فرآیند تجسد اعمال بدون کلام در نظریه‌ی بازیگر نابغه‌ی دنی دیدرو می‌پردازد و با بهره‌گیری تحلیلی از مفهوم پرسونا در روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ، چارچوبی مفهومی برای فهم سازوکار مشاهده و تقلید ارائه می‌دهد. مسئله‌ی پژوهش آن است که چگونه می‌توان بدون ارجاع به تجربه‌ی درونی احساس، منطق بدن‌مند نقش‌آفرینی در نظریه‌ی دیدرو را تبیین کرد. روش پژوهش توصیفی‌تحلیلی و مبتنی بر مطالعه‌ی نظری متون اصلی و تحلیل مفهومی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که اعمال بدون کلام را می‌توان در سطح کارکردی به‌مثابه بازنمودهای عینی پرسونا در نظر گرفت؛ نه به‌معنای همسان‌انگاری نظری، بلکه بر پایه‌ی منطق دوگانه‌ی پنهان‌سازی و آشکارسازی که در هر دو دستگاه نظری حضور دارد. مقاله با تبیین گستره‌ی تجلی اعمال بدون کلام در قالب وضعیت‌های کلی بدن، ژست‌ها و تعامل بدن با اشیا، بدن را به‌عنوان میدانی پویا و رابطه‌مند در تولید معنا معرفی می‌کند. همچنین فرآیند کار بازیگر نابغه‌ی دیدرو در دو مرحله‌ی مشاهده به‌عنوان گردآوری الگوهای خام حرکتی و تقلید به‌عنوان نیت‌مندسازی و تنظیم زیبایی‌شناختی این الگوها بازخوانی می‌شود. نتیجه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که مفهوم پرسونا می‌تواند به‌عنوان ابزاری تحلیلی، فهم منسجم‌تری از تجسد اعمال بدون کلام در نظریه‌ی دیدرو فراهم آورد.

واژگان کلیدی: اعمال بدون کلام، بازیگر نابغه، دنی دیدرو، پرسونا، مشاهده و تقلید

فصلنامه یافته های نوین درعلوم انسانی، علوم اجتماعی و روانشناسی شماره ۲- دوره۳- صفحات۱۱۱-۸۷
Journal of New Findings in Social Sciences, Educational Sciences and Psychology
ISSN 3060-611X

مقدمه

در متون مربوط به هنر بازیگری، مفاهیمی چون اعمال بدون کلام، گاهی با معانی گوناگونی ظاهر می‌شوند. از این روی، پیش از بیان مسئله، لازم است جایگاه نظری این مفهوم روشن گردد؛ آیا بازیگر می‌تواند تنها با انجام یک عمل، درونیات یا خصلت و سیرت نقش را به مخاطب نمایش دهد یا خیر؟ و در هر دو صورت، چگونه این امر رخ می‌دهد؟ ارسطو در فن شعر تنها به یک پاسخ نظری به این پرسش اکتفا می‌کند؛ «اشخاص که در صحنه بازی می‌کنند، قصدشان تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست، بلکه خود به سبب افعال و کرداری که انجام می‌دهند و دارند، بدان سیرت و خصلت منسوب می‌شوند»(ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۴). طبق نظر ارسطو، از آنجا که ساختار کلی درام بر مبنای قانون کلیات، شکل می‌گیرد، برای بازیگر تنها تقلید از یک عمل که متناسب با موقعیت نقش است، به منظور القای خصلت و سیرت نقش در ذهن مخاطب، کافیست. مخاطب با تماشای آن عمل، خصلت و سیرت مربوط به فاعل را بنا به کلیات، به او منسوب می‌دارد؛ این دیدگاه مبنای رویکردی است که امروزه در هنر بازیگری می‌توان آن را برون‌گرایان[۱] یا ضد احساس‌گرایی[۲] نامید، از سوی دیگر، درون‌گرایان[۳] یا احساس‌گرایان[۴] بر این عقیده‌اند که، تنها صِرف انجام یک عمل نمی‌تواند بیانگر حالات درونی نقش باشد، بنابراین، تجربه صادقانه بازیگر در مواجه با نقش، و بازآفرینی حقیقی حالات درونی نقش روی صحنه، می‌تواند جایگزین این روش گردد(۳۱-۲۱ :۲۰۰۰ ,Konjin). از ابتدای تاریخ پیدایش تئاتر تا به امروز، پاسخ به این پرسش یکی از بحث برانگیزترین مسائل در حوزه بازیگری می‌باشد.

در میان مدافعان رویکرد مبتنی بر فاصله‌گذاری و تقلید، آراء دنی دیدرو[۵]، در رساله پارادوکس بازیگر[۶]، جایگاهی ویژه دارد. دیدرو با گسترش پاسخ ارسطو، نظریه خود درباره وجوه مختلف تقلید در هنر بازیگری را، در سیمای بازیگر نابغه طرح‌ریزی می‌کند. او که خود شاهد عینی کار بازیگران در هر دو روش بود، سر آخر به این نتیجه رسید که بازیگر برای بیان احساسات، به چیزی غیر از تقلیدی به غایت استادانه احتیاج ندارد؛ «به نظر او، بازیگر خوب کسی است که توانایی بازآفرینی ساختگی این عواطف را هنگام ایفای نقش داشته باشد»(هوج، ۱۳۹۸: ۱۴). بازیگر نابغه در این حالت، همواره با حفظ فاصله روانی میان خود و نقش، تنها به کمک مشاهده و تقلید می‌تواند، صورتی متجسم از نقش را ارائه دهد؛ این همه بستگی به این دارد که بازیگر به‌درستی نشانه‌های بیرونی حالات مختلف روح را شناسایی و تقلید کند، تنها در این صورت

[۱] Externalist
[۲] Anti-emotionalists
[۳] Internalist
[۴] Emotionalists
[۵] Denis Diderot
[۶] The Paradox of Acting

است که احساس بازیگر در پندار مخاطب شکل می‌گیرد و او محو این فریب می‌شود(دیدرو، ۱۴۰۲: ۷۸). بازیگر در این روش امکانات گوناگونی را برای تقلید یا بازآفرینی ساختگی عواطف در اختیار دارد؛ لحن، حرکات، ژست و...، اما از میان ایشان، تقلید از حرکات که جوهر مفهوم اعمال بدون کلام نزد دیدرو است، از اهمیت بیشتری برخوردار می‌باشند. از نظر او با آنکه لحن‌ها راحت‌تر تقلید می‌شوند، لیکن حرکات اثری بیشتر بر مخاطب بر جای می‌گذارند. علاوه بر این، تنها اعمال در موقعیت‌های مختلف است که می‌تواند خصلت و سیرت حقیقی که گاهی از خود فرد پوشیده است را، برایش آشکار سازد(دیدرو، ۱۳۹۹: ۱۴۹). جوهر نقش‌آفرینی در تجسد عینی کردارها و کنش‌هایی نهفته است که توسط اعمال بدون کلام می‌تواند روی صحنه عینیت یابند. با آنکه در سراسر این رساله می‌توان توضیحات و مثال‌های گوناگونی را یافت، اما دیدرو هیچ سازوکار عملی منسجمی برای تبیین چگونگی مشاهده و تقلید اعمال بدون کلام، ارائه نمی‌دهد؛ خلأیی که موجب شده نظریه او، علی‌رغم ظرفیت‌های اجرایی، اغلب به مثابه رویکردی فاقد بدن و روش عملی، تلقی گردد؛ خلأیی که امکان بازخوانی این نظریه را در پرتو مفاهیم تحلیلی مرتبط، از جمله پرسونا در اندیشه یونگ، فراهم می‌آورد.

در چارچوب روان‌شناسی تحلیلی یونگ[۷]، مفهوم پرسونا[۸] به عنوان سازوکار روان‌ای تبیین می‌شود که در بستر زیست اجتماعی و به منظور ایفای نقش‌های گوناگون شکل می‌گیرد. پرسونا دلالت بر ماسک‌هایی دارد که بازیگران در یونان باستان به هنگام ایفای نقش، بر چهره می‌گذاشتند، و برای یونگ نیز، این کهن‌الگو هم در توضیح و هم در کاربرد، هم‌پوشان با نقش‌آفرینی بر پایه تقلید است. از نظر یونگ، انسان تنها به کمک این استعداد بالقوه در ناخودآگاه جمعی است که می‌تواند از عهده نقش‌های مختلف اجتماعی خود، برآید؛ پرسونا به فرد این امکان را می‌دهد تا خود حقیقی‌اش را پنهان، و نمودی که در تطابق با انتظارات دیگری است را، آشکار سازد، نمودی که می‌تواند در پاسخ‌گویی به احتیاجات زندگی اجتماعی فرد، اثری مثبت در مدیریت روابط داشته باشد(شاملو، ۱۳۸۲: ۵۱). پرسونا در اندیشه یونگ صرفاً یک ساختار درونی نیست، بلکه می‌تواند در قالب نمودهای رفتاری، بدنی قابل مشاهده نیز، تجسد یابد. از آنجایی که در اندیشه یونگ مواجهه ما نه با خود کهن‌الگوها بلکه با نمودهای متنوع آن‌هاست، پس می‌توان اعمال بدون کلام را به مثابه جلوه‌هایی از پرسونا در موقعیت‌های اجتماعی در نظر گرفت. از این منظر، پرسونا مفهومی است که امکان تحلیل رفتارهای غیرکلامی و بدنی را به عنوان حامل معنا و نقش اجتماعی، فراهم می‌سازد.

مسئله اصلی این پژوهش از تلاقی این دو افق نظری شکل می‌گیرد؛ آیا می‌توان با تکیه بر مفهوم پرسونا در اندیشه یونگ، شرحی عملی از فرآیند مشاهده و تقلید در جریان تجسد اعمال بدون کلام بازیگر نابغه دیدرو ارائه داد؟ این پژوهش می‌کوشد تا با اتکا به این فرضیه که به نظر می‌رسد می‌توان اعمال بدون کلام را به مثابه نمودهای عینی پرسونا در نظر

[۷] Carl Gustav Jung
[۸] Persona

گرفت، به پرسش اصلی این پژوهش پاسخ دهد: چگونه و طبق چه قواعدی اعمال بدون کلام می‌توانند به عنوان نمودهای عینی پرسونا فهم شوند؟ نمودهای که در جریان مشاهده و تقلید بازیگر نابغه دیدرو روی صحنه بازآفرینی می‌شوند، و از سطح انتزاعی نقش، به سطح عمل نمایشی انتقال می‌یابند. رویکرد اصلی در این پژوهش تحلیل کهن‌الگویی یا بررسی سازوکارهای ناخودآگاه جمعی نیست. بلکه این پژوهش با رویکردی مفهومی و تحلیلی، از پرسونا به عنوان چارچوبی کاربردی برای فهم رفتارهای بدنی، ژست‌ها، حرکات و بطور کلی نحوه حضور سوژه در برابر دیگری یا در موقعیت‌های نمایشی، بهره می‌گیرد. تمرکز مقاله بر شناسایی و به‌کارگیری و توضیح فرآیند تجسد نمودهای عینی پرسونا در قالب اعمال بدون کلام است و بررسی کامل فرآیند نقش‌آفرینی بازیگر نابغه دیدرو و غایت آن، یعنی مبحث الگوی آرمانی نقش، خارج از دامنه این پژوهش قرار دارد.

پیشینه پژوهش

پس از بررسی پایگاه‌های اطلاعاتی موجود، پژوهشی که از حیث عنوان یا بیان مسئله به‌طور مستقیم با موضوع مقاله حاضر هم‌پوشان باشد، یافت نشد. با این حال، مجموعه‌ای از پژوهش‌ها را می‌توان به‌عنوان پیشینه‌های غیرمستقیم این تحقیق در نظر گرفت که هر یک از زاویه‌ای خاص به عناصر غیرکلامی، تقلید، نقاب یا مفهوم پرسونا پرداخته‌اند؛

پان[۹]، علیزاده[۱۰] و سوب[۱۱] (۲۰۲۴) در مقاله "An Analysis of Non-verbal Performance in Theatre" با تکیه بر مدل‌های نشانه‌شناسی تئاتر کوزان[۱۲] و فیشرلیشته[۱۳]، عناصر غیرکلامی دخیل در فرآیند معناسازی اجرا را بررسی می‌کنند. آنان مؤلفه‌هایی چون حرکت، ژست، میمیک، لباس، نور و صدا را به‌مثابه عناصر بنیادین اجرا، فراتر از متن نمایشی، تحلیل

می‌کنند و با ارجاع به مفهوم اپسیس[۱۴] ارسطویی نشان می‌دهند که اجراهای غیرکلامی در تئاتر معاصر نه امری حاشیه‌ای، بلکه بخشی اساسی از ساختار معنا هستند. اگرچه این پژوهش به دیدرو، یونگ یا مفهوم پرسونا نمی‌پردازد، اما مدل دسته‌بندی عناصر غیرکلامی آن می‌تواند به‌عنوان الگویی مفهومی برای ترسیم دامنه‌ی تجلی اعمال بدون کلام و

[۹] Chong pan
[۱۰] Farideh Alizadeh
[۱۱] Rosdeen bin Suboh
[۱۲] Tadeusz Kowzan
[۱۳] Erika Fischer-Lichte

[۱۴] Opsis

بازنمودهای بدنی پرسونا به کار گرفته شود. از این نظر تمرکز این مقاله بر نظام نشانه‌ای اجرا، و نه بدن بازیگر به‌مثابه حامل نقش، خلأیی را آشکار می‌سازد که پژوهش حاضر در پی پرکردن آن است.

توماس ویتاکر[۱۵] (۱۹۹۶) در مقاله "Holding Up the Mirror: Deception as Revelation in the Theater"، با نقد استعاره‌ی تئاتر به‌مثابه آینه‌ی طبیعت، تئاتر را نوعی فریب آگاهانه‌ی مشترک می‌داند که از خلال آن حقیقت آشکار می‌شود. او با بررسی تاریخی منطق نقاب در تئاتر، نشان می‌دهد که کنش نمایشی همواره واجد دو کارکرد متضادِ پنهان‌سازی و آشکارسازی است؛ منطقی که بعدها به بازی بازیگر نیز تعمیم می‌یابد. اگرچه ویتاکر مستقیماً به نظریه‌ی دیدرو یا مفهوم پرسونای یونگ ارجاع نمی‌دهد، تحلیل او از نقاب و فریب نمایشی، زمینه‌ای مفهومی برای فهم منطق دوگانه‌ی آشکارسازی/پنهان‌سازی در بازیگری فراهم می‌کند و از این منظر به‌عنوان پیشینه‌ای مکمل برای پژوهش حاضر قابل استفاده است.

مورگان استبینز[۱۶] (۲۰۱۷) در مقاله "On Persona"، با طرح مفهوم پرسونای عینی در سنت پسایونگی، بر این نکته تأکید می‌کند که در کنار پرسونای آگاهانه، بدن، ظاهر فیزیکی و ژست‌های فرد نیز واجد کارکردی پرسونایی‌اند که مستقل از نیت فرد عمل می‌کنند. اگرچه تمرکز این مقاله بر تعاملات اجتماعی روزمره است و نه تئاتر، اما مفهوم پرسونای عینی ظرفیت تحلیلی بالایی برای بررسی اعمال بدون کلام بازیگر فراهم می‌آورد؛ به‌ویژه در فهم بدن به‌مثابه حامل معنا بدون اتکا به تجربه‌ی درونی احساس.

جیمز نارمور[۱۷] (۲۰۱۲) در مقاله "The film acting and the art of imitation" با بازخوانی تاریخی نظریه‌ی تقلید دیدرو، نشان می‌دهد که این نظریه نه موضعی ضداحساس‌گرا، بلکه بخشی از سنتی پیچیده در بازیگری است که بر بازآفرینی نشانه‌های بیرونی نقش تأکید دارد. نارمور با نقد دوگانه‌ی تقلید/احساس، نشان می‌دهد که حتی در رویکردهای احساس‌گرا یا متداکتینگ[۱۸] نیز، تقلید ژست، حرکت و کنش بدنی نقشی بنیادین دارد. این پژوهش زمینه‌ای نظری برای دفاع از کارآمدی الگوی بازیگر نابغه دیدرو در تحلیل بدن‌مند نقش‌آفرینی فراهم می‌آورد.

جیمز کریچ[۱۹] (۱۹۸۴) در مقاله "Us and Them: Le Paradoxe sur le comédien" ، با تمرکز بر ساختار تنش‌آمیز نظریه‌ی دیدرو، بازیگر نابغه را در وضعیتی تعلیقی یا بازنمایی‌بودگی انتزاعی[۲۰]، حالتی میان بودن و نبودن، شباهت و تفاوت، حضور و غیاب تحلیل می‌کند. هرچند کریچ به فرآیند عملی تجسد نقش نمی‌پردازد، تحلیل او از منطق تعلیق و

[۱۵] Thomas R. Whitaker
[۱۶] Morgan Stebbins
[۱۷] James Naremore
[۱۸] Method Acting
[۱۹] James Creech
[۲۰] Abstract Representationality

عدم تثبیت هویت بازیگر، پیوند مفهومی نزدیکی با منطق پرسونایی پنهان‌سازی و آشکارسازی دارد و امکان درک دقیق‌تری از وضعیت بازیگر در جریان مشاهده و تقلید فراهم می‌آورد.

در مجموع، مرور پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که اگرچه عناصر غیرکلامی، تقلید، نقاب و پرسونا در حوزه‌های نشانه‌شناختی، فلسفی و تاریخی بررسی شده‌اند، اما تحلیل فرآیند تجسد عملی اعمال بدون کلام بازیگر همچنان با خلأیی مفهومی مواجه است. پژوهش‌های موجود یا به طبقه‌بندی نشانه‌ها بسنده کرده‌اند یا به تحلیل هستی‌شناختی تقلید پرداخته‌اند، بی‌آنکه چارچوبی تحلیلی برای فهم بدن بازیگر در جریان مشاهده و تقلید ارائه دهند. از این‌رو، پژوهش حاضر با بهره‌گیری

کاربردی از مفهوم پرسونا در اندیشه یونگ، در پی تبیین این خلأ و ارائه خوانشی عملی از فرآیند تجسد اعمال بدون کلام در نظریه‌ی بازیگر نابغه‌ی دیدرو است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی‌تحلیلی و از نوع مطالعه نظری و مفهومی است. داده‌های پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای از متون مرتبط گردآوری شده‌اند. جامعه پژوهش شامل آثار نظری مرتبط با مفهوم اعمال بدون کلام، نظریه بازیگر نابغه دنی دیدرو و مفهوم پرسونا در اندیشه یونگ است که نمونه‌های مورد بررسی به‌صورت هدفمند و بر اساس میزان ارتباط مفهومی با مسئله پژوهش انتخاب شده‌اند. درباره رساله پارادوکس بازیگر، در این پژوهش به منظور افزایش دقت در درک و دریافت نظری، از هر دو ترجمه فارسی آن (۱۳۹۳ و ۱۴۰۲) استفاده شده است، و در اختلاف، مبنای تحلیل، هم‌پوشانی مفهومی متن‌ها بوده است. روش تحلیل داده‌ها مبتنی بر تحلیل مفهومی و تطبیقی است؛ بدین معنا که مفاهیم کلیدی استخراج‌شده از متون، در نسبت با یکدیگر بازخوانی و تفسیر شده‌اند تا امکان تبیین فرآیند تجسد اعمال بدون کلام بازیگر در جریان مشاهده و تقلید، فراهم شود.

فصلنامه یافته های نوین درعلوم انسانی، علوم اجتماعی و روانشناسی شماره ۲- دوره۳- صفحات۱۱۱-۸۷
Journal of New Findings in Social Sciences, Educational Sciences and Psychology
ISSN 3060-611X

چارچوب نظری

نظریه بازیگر نابغه دیدرو

جان نظریه بازیگر نابغه که دنی دیدرو در رساله *پارادوکس بازیگر* مطرح می‌کند، ذیل نقد حساسیت و نسبت آن با میانمایگی در هنر بازیگری سامان می‌یابد. دیدرو در تقابل با تلقی رایج از بازیگری به مثابه بیان صادقانه احساسات، بر این نکته تأکید می‌کند که «غایت حساسیت است که بازیگران کم‌مایه می‌آفرینند: حساسیت متوسط است که جماعت بازیگران بد را می‌آفرینند: و فقدان مطلق حساسیت است که بازیگران بلندپایه می‌پروراند»(دیدرو، ۱۳۹۳: ۱۷). بر این اساس، او با طرح دوگانه‌ای بنیادین میان تقلید حساسیت[۲۱] یا تجربه حساسیت[۲۲]، دو شیوه‌ی متمایز کار روی نقش را از یکدیگر تفکیک می‌کند و در نهایت، تقلید حساسیت را به‌عنوان شیوه‌ی کار بازیگران نابغه برمی‌گزیند. دیدرو حساسیت را حالتی روانی‌جسمانی می‌داند که همواره بازیگران، به سبب کیفیت کاری که انجام می‌دهند، در معرض خطر آن می‌باشند؛ این حالت که او به آشفتگی روانی، ضعف تمرکز، غلبه تخیل و عواطف تشبیه می‌کند، موجب می‌شود بازیگر به سبب تأثرات افسارگسیخته، به لرزش، هیجان زدگی، گریستن، فریاد زدن و از دست دادن تعادل عقلانی دچار می‌شود(همان: ۵۵-۵۶). از نظر او، حساسیت که همواره پیامد درهم‌ریختگی مرز میان خودِ بازیگر و نقش در جریان نقش‌آفرینی است، موجب بروز بحران میان‌مایگی در میان بازیگران می‌شود. در این وضعیت، بازیگر به‌جای بازنمایی نقش، احساسات آن را در درون خود تجربه می‌کند و به‌اشتباه می‌پندارد که هنر بازیگری در احساس کردن، نهفته است. در واقع بازیگران میان‌مایه به جای کشف خصلت و سیرت نقش در موقعیت‌های نمایش، برداشت‌های شخصی خود دراین‌باره را به نقش، تعمیم می‌دهند. در مقابل، دیدرو تأکید می‌کند که بیان احساساتِ تجربه‌شده درونی، نه‌تنها ارزشی هنری ندارد، بلکه بازیگر را از جوهر کار خود، یعنی تقلید، دور می‌سازد؛ از نظر او، داوری خونسردانه، گزینش و تمییز نشانه‌ها و فاصله‌گذاری آگاهانه عناصر ضروری در عظمت بخشیدن به هنر بازیگری‌اند(می، ۱۳۷۷: ۵۷).

از سوی دیگر بازیگر نابغه نزد دیدرو، نه با تجربه‌ی درونی عواطف، بلکه با شناسایی دقیق نشانه‌های بیرونی آن‌ها در قالب ژست‌ها، حرکات، عادت‌ها و اعمال بدون کلام، و با تقلید آگاهانه‌ی این نشانه‌ها به نقش دست تجسد می‌بخشند. بازیگر نابغه می‌تواند تمامی جلوه‌های اندوه، خشم یا شوق را بازآفرینی کند، بی‌آنکه خود از درون دستخوش آشفتگی عاطفی

[۲۱] Imitating sensibility
[۲۲] Experiencing sensibility

شود؛ «همه‌ی هنرش در این است که با ریزبینی تمام، نشانه‌های برونی احساس و عاطفه را بدان‌سان تقلید کند که شما را مشتبه سازد و آن چنان که می‌پندارید هنرش در این نیست که خود احساس کند»(دیدرو، ۱۳۹۳: ۱۶). در این معنا، فقدان حساسیت نه نشانه‌ی فقر عاطفی، بلکه شرط امکان بازنمایی دقیق و مؤثر عواطف بر صحنه است. از این منظر نظریه دیدرو در امتداد پاسخ ارسطویی به مسئله‌ی کنش و خصلت و سیرت نقش است. به بیانی دیگر، بازیگر برای تأثیرگذاری بر مخاطب نیازی به تجربه‌ی واقعی احساسات ندارد. بلکه تقلید استادانه‌ی نشانه‌های بیرونی عواطف، در وضعیتی آگاهانه و مبتنی بر فاصله‌گذاری، کفایت می‌کند. در این سازوکار، اگر بازیگر بتواند این نشانه‌ها را به‌درستی شناسایی و بازآفرینی (تقلید) کند، مخاطب به تأثر می‌رسد؛ تأثری که نه حاصل احساس بازیگر، بلکه نتیجه‌ی فریب‌پذیری ادراک تماشاگر است: «این شما هستید که به همه این تأثرات دچار می‌شوید. هنرپیشه بی آن که احساس کند تلاش کرده است و شما بی آن که تلاش کنید، احساس کرده‌اید»(همان: ۱۷). بدین‌سان، قدرت بازیگر نابغه در تفکیک میان احساس و بازنمایی و در به‌کارگیری عقلانی نشانه‌های بدنی و کنشی تحقق می‌یابد. تئاتر برای او نه صحنه فوران عاطفه، بلکه میدان به‌کارگیری استراتژی‌های عقلانیِ اثرگذاری است. از این منظر، آنچه در نظریه بازیگر نابغه دیدرو به‌عنوان بدیل تجربه‌ی درونی احساسات مطرح می‌شود، نه فقدان عاطفه، بلکه تمرکز بر کنش‌های عینی و نشانه‌های بدنی است؛ کنش‌هایی که در قالب اعمال بدون کلام، امکان تجسد نقش بر صحنه را فراهم می‌سازند.

اعمال بدون کلام

اعمال بدون کلام در اندیشه دیدرو جایگاهی محوری در نسبت با نظریه بازیگر نابغه دارد. روایت مشهورِ مشاهده‌ی نمایش‌ها با گوش‌های پنبه‌گذاشته که از جوانی دیدرو نقل شده است، نشان می‌دهد که توجه او معطوف به شیوه‌هایی از بیان بوده است که فراتر از گفتار، از طریق حرکت، ایما، ژست و کنش بدنی معنا تولید می‌کنند(می، ۱۳۷۷: ۵۲). با آنکه دیدرو در آثار مختلفی این مفهوم را به بحث و بررسی می‌گذارد، لیکن هیچگاه تعریف منسجم و دقیقی از این منظور ارائه نمی‌دهد، و این مفهوم تنها به‌صورت پراکنده و در نسبت با عمل بازیگر مطرح می‌شود. در کلی‌ترین سطح، اعمال بدون کلام نزد دیدرو به کنش‌های بدنی معناداری اطلاق می‌شود که مستقل از گفتار، اما در پیوند با موقعیت نمایشی، درک و دریافت نقش را برای مخاطب ممکن می‌سازند. این اعمال نه بداهه‌سازی آزاد، بلکه بخشی از تصویر یا تابلویی هستند که نویسنده در تخیل خود پرورانده و انتظار دارد در طول اجرا به‌صورت دیداری بر صحنه تجسد یابد(دیدرو، ۱۳۹۹: ۱۷۴). اعمال بدون کلام برای دیدرو، به چند دلیل حائز اهمیت است. نخستین دلیل اهمیت اعمال بدون کلام برای دیدرو، نسبت آن‌ها با اصل تقلید حساسیت، و اثرگذاری بر مخاطب است. از آنجا که بازیگر نابغه بدون تجربه‌ی درونی احساسات عمل می‌کند، انتقال عواطف تنها از طریق بازنمایی نشانه‌های بیرونی ممکن می‌شود؛ نشانه‌هایی که حرکات و کنش‌های بدنی در کانون آن‌ها قرار دارند. دیدرو تصریح می‌کند که اگرچه تقلید لحن آسان‌تر است، اما تقلید حرکت تأثیر عمیق‌تری بر مخاطب می‌گذارد(دیدرو، ۱۴۰۲: ۳۳). این تقدم، به واسطه‌ی ماهیت دیداری اعمال بدون کلام است. او برای اثبات این ادعای

خود، نظر هوراس، نظریه‌پرداز رومی را در این‌باره به عنوان معیار صدق استدلال خود در نظر می‌گیرد؛ «انسان با آنچه از طریق گوش به آن منتقل می‌شود، کمتر برانگیخته می‌شود، تا آنچه در مقابل چشمان وی رخ دهد»(هوراس، درایدن، ۱۳۹۷: ۴۵).

دومین عامل، نقش اعمال بدون کلام در ایجاد حقیقت‌نمایی است. دیدرو در این بخش با تأثیر از مشاهده‌ی سبک راحت و آزادانه بازیگران کمدیا دل‌آرته، نقد خود را متوجه سنت بازیگریِ مبتنی بر سخنوری و دکلمه می‌کند؛ سنتی که در آن، بازیگر به‌جای تجسد عینی نقش، با ایستایی بدنی و اتکای صرف به کلام، معنا را به مخاطب تحمیل می‌کند. از نظر او این شیوه، هنر

بازیگری را تا سر حد فن سخنوری، تقلیل می‌دهد. سرآخر او استفاده از اعمال بدون کلام را برای خروج از این بحران ضروری در نظر می‌گیرد؛ از نظر او، سکوت، حرکت و کنش بدون گفتار به بازیگر این امکان را می‌دهند که حضورش روی صحنه به‌جای تصنع، کیفیتی طبیعی و حقیقت‌نما بیابد(دیدرو، ۱۳۹۹: ۳۲ ؛ می، ۱۳۷۷: ۵۶). سومین وجه اهمیت اعمال بدون کلام، پویایی آن‌ها در فرآیند معناسازی است. دیدرو زبان کلامی را به‌سبب ساختار خطی و ایستای خود، ناتوان از بیان پیچیدگی‌های عاطفی و درونی می‌داند و بر این باور است که شور و هیجان واقعی، هیچگاه با کلام قابل بیان نیست(می، ۱۳۷۷: ۵۲-۵۳). در واقعه سلطه زبان چه در قالب نوشتاری و چه گفتاری، امکان یک بیان گسترده و آزاد را از بین می‌برد؛ زبان در مقایسه با نوای یک ساز، سنگین و یکنواخت به نظر می‌رسد(دیدرو، ۱۴۰۰: ۷۴). پس می‌توان چنین استنباط کرد که، مولفه‌های کلامی روی صحنه نقش را در حالتی منجمد نگه می‌دارند و تنها اعمال بدون کلام است که این سکون را به پویایی مبدل می‌سازد؛ کنش بدنی و حرکت، بطور کلی اعمال بدون کلام امکان تداوم و سیالیت معنا را فراهم می‌کنند، آنان با تابلوسازی روی صحنه به دیالوگ‌ها نیرو و شفافیت می‌دهند، و می‌توانند لایه‌های پنهان روابط و تنش‌های درونی متن را در قالب تصویر و عمل آشکار سازند(دیدرو، ۱۳۹۹: ۱۶۶). در نهایت، اعمال بدون کلام با مفهوم آفرینش بازیگر نزد دیدرو پیوند می‌یابند. اگر واژه‌های نویسنده تنها دلالت‌هایی تقریبی به معنا دارند، این بازیگر است که با تکیه بر بدن، ژست و کنش‌های غیرکلامی، افق‌های تازه‌ای در تفسیر نقش می‌گشاید؛ افق‌هایی که گاه از متن نیز فراتر می‌روند(دیدرو، ۱۴۰۲: ۲۳-۹۵-۹۶). افزون بر این، از آنجا که اعمال بدون کلام همواره در نسبت با موقعیت شکل می‌گیرند، می‌توانند خصلت و سیرت نقش را آشکار سازند؛ زیرا انسان در موقعیت‌های مختلف زندگی خصلت‌های متفاوتی از خود نشان می‌دهد که حتی خود نیز از آن‌ها آگاه نیست(دیدرو، ۱۳۹۹: ۱۴۹). از این منظر، اعمال بدون کلام نه از طریق خواندن، بلکه تنها در فرآیند دیدن و تجربه‌ی نمایشی فهم می‌شوند.

شیوه نقش‌آفرینی بازیگر نابغه

در رساله *پارادوکس بازیگر*، اگرچه دیدرو به‌تفصیل به تبیین نظری الگوی بازیگر نابغه می‌پردازد و از خلال مثال‌های گوناگون، شیوه عملکرد بازیگران بزرگ را شرح می‌دهد، اما توصیفی مرحله‌به‌مرحله و نظام‌مند از فرآیند مشاهده و تقلید ارائه نمی‌کند. او نشان می‌دهد که بازیگر نابغه چگونه کار می‌کند، اما توضیح نمی‌دهد که این کار دقیقاً از چه مراحلی می‌گذرد و ذیل چه تمرین‌ها یا سازوکارهای عملی به تجسد نقش می‌انجامد. از این‌رو، فرآیند عملی نقش‌آفرینی نزد دیدرو تا حدی در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند. با این حال، با اتکا به شواهد پراکنده در متن رساله و بازخوانی تحلیلی آن، می‌توان حدود و منطق کلی این فرآیند را بازسازی کرد؛ گام نخست در شیوه نقش‌آفرینی نزد دیدرو، برخورداری بازیگر از کیفیت‌های ضروری این حرفه است. دیدرو تأکید می‌کند که بازیگر باید از تخیلی پویا، قوه تشخیص، تیزبینی دقیق، و ذوق و سلیقه‌ای قابل اعتماد برخوردار باشد. افزون بر این، مشاهده و تقلید باید به طبیعت ثانوی او بدل شوند؛ بدین معنا که بازیگر همواره در وضعیت شناسایی، طرح‌زنی و آمادگی برای تقلید قرار داشته باشد(دیدرو، ۱۴۰۲: ۲۹). هرچند این توانایی‌ها به‌مثابه موهبتی طبیعی در نظر گرفته می‌شوند، اما دیدرو تصریح می‌کند که پرورش آن‌ها تنها از طریق کار مداوم، بررسی نمونه‌های برتر، تحقیق در عواطف انسانی و کسب تجربه‌های گوناگون در فعالیت حرفه‌ای تئاتر ممکن است(همان: ۲۳). گام دوم که در جریان تمرین و کار روی نقش تحقق می‌یابد، رسیدن به حالتی است که می‌توان آن را وضعیت تعلیقی همه‌بودگی و هیچ‌بودگی، نامید. بازیگر برای پایبندی به اصل تقلید، باید نقطه‌ای بیرونی بیابد که به کمک آن از خودبودگی فاصله بگیرد. در این وضعیت، او همانند آینه‌ای عمل می‌کند که توانایی بازنمایی دقیق و قدرتمند نقش را می‌یابد(همان: ۲۶-۲۷). بازیگر در این حالت، با حفظ فاصله‌ای آگاهانه و بدون آنچه دیدرو حساسیت می‌نامد، یعنی در وضعیتی خونسرد و عقلانی، با نمایشنامه مواجه می‌شود؛ وضعیتی که در آن، مشاهده، مطالعه و ترسیم جای تجربه مستقیم عاطفه را می‌گیرد؛ «ما حس‌کنیم؛ آن‌ها مشاهده، مطالعه و ترسیم می‌کنند. همه‌چیز از مغز او نشئت می‌گیرد، نه از قلبش»(همان: ۳۰).

در گام بعدی، بازیگر با تکیه بر مشاهدات خود و دریافت دقیق از متن، دو صورت ابتدایی نقش را تشخیص می‌دهد: یکی صورتی که از دل طبیعت و واقعیت انسانی برمی‌آید و دیگری صورتی که محصول کار نویسنده است. بر مبنای این دو، بازیگر طرح ابتدایی آفریده خود را می‌ریزد؛ طرحی که به‌نحوی اغراق‌آمیز بر اسکلت آفریده‌های پیشین سوار می‌شود و به‌تدریج شکل می‌گیرد(دیدرو، ۱۴۰۲: ۹۵-۹۶). در جریان کار روی نقش، یا اندوخته‌های پیشین بازیگر برای پیشبرد این طرح کفایت می‌کند، یا او ناگزیر است بار دیگر به مشاهده و تقلید الگوهای تازه روی آورد. در این مرحله، بازیگر به‌مثابه ناظری تیزبین، سه سطح مرتبط با نقش، یعنی واقعیت، نمایشنامه، طرح بازیگر از نقش، را به‌طور هم‌زمان در نظر می‌گیرد و تفسیر خود را از خلال نشانه‌های عینی آماده تجسد می‌سازد؛ وظیفه او آن است که شخصیت نمایشی را از دل شرایط بیرونی استخراج کرده و به آن عینیت ببخشد(دیدرو، ۱۳۹۹: ۱۳۸). ابزارهای او در این فرآیند متنوع‌اند: لحن، ژست، نوع

بیان، صدا و به‌ویژه اعمال بدون کلام. کار بازیگر در این مرحله به کار مجسمه‌سازی شباهت دارد؛ او جزءبه‌جزء و با اتکا به تخیل و حافظه، در وضعیتی آگاهانه و خونسردانه، بر ماده نقش کار می‌کند. دیدرو در توصیف این وضعیت، از حضوری چندپاره سخن می‌گوید؛ جایی که بازیگر هم‌زمان اثر، هنرمند و ماده خام است. به باور او، اگر بازیگر بتواند به این وضعیت برسد، سرانجام به آنچه الهام نامیده می‌شود دست می‌یابد؛ این الهام نه حاصل فوران عاطفه، بلکه نتیجه سرگردانی خلاقانه بازیگر میان طرح طبیعت، طرح نویسنده و طرح شخصی اوست، وضعیتی که در آن، ایده‌های پیش‌بینی‌ناپذیر به ذهن متبادر می‌شوند(دیدرو، ۱۴۰۲: ۲۹). در نهایت، بازیگر الگوی نقش را درمی‌یابد و آن را به صورتی آرمانی یا شبح نقش بدل می‌سازد؛ صورتی که دربرگیرنده هر سه سطح پیشین است و امکان بازشناسی مخاطب برای آنچه دیدرو اثر اصلاحی هنر تئاتر در نظر می‌گیرد را، فراهم می‌کند(همان: ۵۷-۵۸). در آخر، پس از آنکه این نمونه والا به‌خوبی در ذهن بازیگر تثبیت شد، او در جریان تمرین، با اتکا به تخیل، حافظه و تقلید، به بازنمایی آن می‌پردازد؛ بازنمایی که بر پایه مشاهده و تقلید سامان یافته و در نهایت صورت آرمانی حقیقت‌نما شده نقش را به مخاطب نشان می‌دهد. هرچند فرآیند مشاهده و تقلید نزد دیدرو واجد جزئیات و پیچیدگی‌های فراوانی است، تمرکز پژوهش حاضر نه بر بازسازی کامل این روند، بلکه بر بررسی جایگاه و کارکرد اعمال بدون کلام در مراحل مشاهده و تقلید معطوف است. ازاین‌رو، از پرداختن به تمامی ابعاد این فرآیند در این پژوهش خودداری می‌شود.

مقدمه‌ای بر روان‌شناسی تحلیلی یونگ

کارل گوستاو یونگ، روان‌پزشک سوئیسی و بنیان‌گذار روان‌شناسی تحلیلی، با فاصله‌گیری از تعریف تقلیل‌گرایانه لیبیدو در روان‌کاوی فروید[۲۳]، روان انسان را ساختاری پویا، نمادین و در حال تکوین در نظر می‌گیرد که معنا در آن نه صرفاً از امیال زیستی، بلکه در نسبت با الگوهای پیشینی و بیناذهنی شکل می‌گیرد. یونگ با آنکه نقش انرژی روانی را در سازمان‌یابی شخصیت می‌پذیرد، لیبیدو را صرفاً به غریزه جنسی محدود نمی‌کند و آن را به‌مثابه انرژی کلی زندگی و نیروی محرک فرآیندهای روانی در نظر می‌گیرد(شولتز و شولتز، ۱۳۹۵: ۱۵۳). در این چارچوب، روان نظامی ایستا نیست، بلکه ساختاری پویاست که در حرکت میان تنش‌ها و گرایش‌های متقابل شکل می‌گیرد و همواره در مسیر رشد و تمامیت، یا آنچه یونگ رسیدن به تعادل درونی بر اساس اصل آنتروپی[۲۴] حاکم بر لیبیدو در نظر می‌گیرد،قرار دارد؛ با آنکه رسیدن به این تعادل غایت انرژی روان فرد است، اما هیچگاه بطور کامل محقق نمی‌شود؛ اصل تضاد[۲۵] و هم‌ارزی[۲۶] همانطور که

[۲۳] Sigmund Freud
[۲۴] Entropy
[۲۵] Opposites
[۲۶] Equivalence

در طبیعت پیش برنده زندگی است، با تحمیل خود به کارکردهای انرژی روان فرد، موجبات رشد و شکوفایی را فراهم می‌سازند(اسنودن، ۱۳۹۳: ۱۲۵ ؛ یونگ و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۴۴-۱۴۵ ؛ اسدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۴۷۳).

یونگ ساختار روان را متشکل از سه سطح درهم‌تنیده می‌داند: خودآگاه[۲۷]، ناخودآگاه فردی[۲۸] و ناخودآگاه جمعی[۲۹]. خودآگاه، بیرونی‌ترین سطح از روان فرد است که با هوشیاری او پیوند دارد؛ «من مرکز میدان آگاهی است و فاعل هر کنش آگاهانه شخصی به شمار می‌آید»(اشتاین، ۱۴۰۱: ۴۷). در این معنی این فاعل کنش‌های آگاهانه را می‌توان، هرآنچه شخص ذیل آگاهی نیز معنا می‌کند، در نظرگرفت(تبریزی، ۱۳۷۳: ۳۰). با این همه، میدان آگاهی فرد در شرایط و موقعیت‌های گوناگون، ثابت نیست و تغییرات محسوسی در آن بوجود می‌آید؛ خودآگاه فرد همواره سویه‌ای گزینشی در پذیرش اطلاعات در آگاهی دارد، و این خلصت ذاتی این بخش از روان است(شولتز و شولتز، ۱۳۹۵: ۱۵۵). با آنکه این تقلیل‌گرایی خودآگاه در ظاهر یک نقص می‌باشد، اما یونگ تأکید می‌کند که همین ویژگی شگفت‌انگیز روان است که امکان یادگیری اندیشه‌های جدید و وضعیت رو به رشد را مهیا می‌سازد(یونگ و دیگران، ۱۴۰۰: ۶۵). از سوی دیگر، بسیاری از محتواهایی که امکان حضور در میدان آگاهی را نمی‌یابند، یا پیش از این در میدان آگاهی بوده‌اند ولی یا به نحوی کنار گذاشته شده‌اند، فراموش شده‌اند، سرکوب شده‌اند و یا ناراحت کننده بوده‌اند به سطح ناخودآگاه فردی منتقل می‌شوند(شولتز و شلوتز، ۱۳۹۵: ۱۵۹). از نظر یونگ در این سطح از روان، ادراکاتی که در وضعیت‌های مختلف به ذهن متبادر می‌شوند، لیکن بنا به هر دلیلی از آستانه آگاهی عبور نمی‌کنند، وجود دارد؛ ادراکات زیر آستانه‌ای[۳۰] که می‌توانند متضمن همه امیال، انگیزه‌ها، تمایلات، ادراکات، شهودات، افکار منطقی و غیر منطقی و حتی انواع گوناگون احساسات ما باشند(یونگ و دیگران، ۱۴۰۰: ۶۵). به زبان دیگر، محتویات ناخودآگاه فردی با آنکه به دور از میدان آگاهی نگهداری می‌شوند، اما این قابلیت را دارند تا بطور پنهانی وارد عمل شوند؛ تنها محرک‌های درونی یا بیرونی به عنوان واسطه لازم است تا این بخش دوباره فعال شده و بر افکار، هیجانات و رفتار فرد اثر بگذارند(اشتاین، ۱۴۰۱: ۴۸-۴۹).

مهم‌ترین نوآوری یونگ در تبیین روان، طرح مفهوم ناخودآگاه جمعی است؛ سطحی از روان که فراتر از تجربه‌های شخصی عمل می‌کند و حامل الگوهای پیشینی و مشترکی است که در طول تاریخ نوع بشر شکل گرفته‌اند؛ ناخودآگاه جمعی نه مخزن خاطرات فردی، بلکه بستر انباشته‌شده‌ای از تجربه‌های تکرارشونده انسانی است که در قالب ساختارهایی بنیادین، امکان معنابخشی به تجربه‌های فردی و فرهنگی را فراهم می‌آورد(شاملو، ۱۳۸۲: ۴۴ ؛ سیاسی، ۱۳۸۱: ۵۵). یونگ نخستین بار از این مفهوم برای تبیین علت اشتراکات صوری و معنایی میان اسطوره‌ها، نمادها و الگوهای رفتاری فرهنگ‌های

[۲۷] Conscious
[۲۸] Personal Unconscious
[۲۹] Collective Unconscious
[۳۰] Subliminal Perception

مختلف، استفاده کرد. او ناخودآگاه جمعی را خاستگاه الگوهایی می‌داند که پیش از هر تجربه فردی وجود دارند و در اشکال متنوع تاریخی و فرهنگی عینیت می‌یابند؛ این اندیشه که در راستای سنت اندیشمندانی چون افلاطون و کانت قرار دارد، بر این باور است که هر نوزادی که متولد می‌شود، دارای معرفتی بالقوه از جهان و پدیده‌های آن است که حول تجارب نیاکانی صورت‌بندی شده است(یاوری، ۱۳۸۷: ۷۵ ؛ گورین و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۵۸). بنابراین در اعماق روان هر فرد انباشتی از تجارب نوع بشر از ابتدای پیدایش انسان، تاکنون وجود دارد. در این معنی در نظام تحلیلی یونگ، مطالعه روان هر فرد می‌تواند به مثابه سرگذشت تاریخی روان بشریت تلقی گردد؛ حالتی که در آن گذشته بدوی ما شالوده روان انسان می‌شود و بر درک و پاسخ‌های آینده او نیز، اثر می‌گذارد(یونگ و دیگران، ۱۴۰۰: ۶۶).

کهن‌الگوها[۳۱]

در اندیشه یونگ، کلید فهم محتویات گسترده و نامنسجم ناخودآگاه جمعی، مفهوم کهن‌الگوهاست. کهن‌الگوها به معنای الگوهای بنیادین، پیشینی و تکرارشونده‌ای هستند که در سطح ناخودآگاه جمعی حضور دارند و به‌مثابه ساختارهایی تنظیم‌کننده و سامان‌دهنده، در شکل‌گیری ادراک، رفتار و تجربه انسان نقش ایفا می‌کنند(اسنودن، ۱۳۹۳: ۱۲۱ ؛ اشتاین، ۱۴۰۱: ۱۸۸). از این منظر، کهن‌الگوها نه حاصل تجربه فردی، بلکه استعدادها و ظرفیت‌های بالقوه‌ای هستند که در مواجهه با موقعیت‌های بیرونی فعال می‌شوند و الگوهای خاص شناختی و رفتاری را شکل می‌دهند(یاوری، ۱۳۸۷: ۷۵). در واقع این ساختارهای روان‌جمعی، از خلال نمودهای عینی خود، بر نحوه ادراک، کنش و پاسخ انسان به موقعیت‌های مختلف اثر می‌گذارند و به تجربه‌های فردی و جمعی معنا می‌بخشند(سیاسی، ۱۳۸۱: ۵۸). به زبان دیگر، هر دو سطح فردی روان، بر پایه ناخودآگاه جمعی جهت می‌گیرند، و علم فرد نسبت به جهان و پدیده‌های پیرامونی‌اش تا حد زیادی مطابق با این ساختارها سامان‌دهی می‌شود؛ در نتیجه کهن‌الگوها نقشی فعال در سامان‌دهی زندگی روانی و اجتماعی انسان دارند و بخش مهمی از رشد و جهت‌گیری روان فرد در چارچوب این الگوهای بنیادین شکل می‌گیرد(جانسون، ۱۳۹۲: ۱۳). در واقع کهن‌الگوها را می‌توان به مثابه نیرویی در نظر گرفت که عنان سرنوشت کل بشریت را تا حدی در دست گرفته است، و از این نظر اجازه نمی‌دهد تا او از آنچه مطابق با ناخودآگاه جمعی است منحرف گردد(یونگ و دیگران،

[۳۱] Archetypes

۱۴۰۰: ۱۴۲). نکته اساسی در نظریه یونگ آن است که انسان هرگز مستقیماً با خودِ کهن‌الگوها به‌عنوان ساختارهایی انتزاعی مواجه نمی‌شود، بلکه همواره با نمودها یا صورت‌های تجلی‌یافته آن‌ها سروکار دارد؛ بطور مثال کهن‌الگوها قابلیت این را دارند تا بصورت اندیشه یا تصویر در آگاهی پدید آیند(مورنو، ۱۳۹۲: ۳۲). از این نظر، ما هیچگاه مستقیماً با خود کهن‌الگوها مواجه نمی‌شویم، بلکه همواره با یک واسطه به وجودشان پی می‌بریم(ستاری، ۱۳۴۸: ۱۳۸). یونگ پس از بررسی در این حوزه به این نتیجه رسید که کهن‌الگوها توانایی این را دارند تا به طرق مختلف، تجلی یابند؛ آن‌ها گاهی در رؤیاها و در قالب نمادها آشکار می‌شوند(یونگ و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۶۵-۱۶۶). علاوه بر این اسطوره‌ها، قصه‌های عامیانه، افسانه‌ها نیز همواره ردی از ناخودآگاه جمعی را درون خود دارند(جبری، ۱۳۹۹: ۴۲). گاهی کهن‌الگوها در قالب یک داستان، یا یک فرم خاص مانند ماندالا، یا حتی در کنه تعالیم دینی نیز بروز پیدا می‌کنند(اسنودن، ۱۳۹۳: ۸۰). اما از میان همه اینان، هنر به علت ارتباط عمیق‌تری با وجوه ناخودآگاهی، امکان تجلی بیشتری به کهن‌الگوها می‌دهد، از این نظر می‌توان هنرمند را به مثابه مترجم محتویات ناخودآگاه جمعی در قالب یک اثر هنری برای مردم عادی در نظر گرفت(شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۵۳). با این دامنه ظهور کهن‌الگوها به این موارد ختم نمی‌شود، زیرا نمودها حتی می‌توانند در قالب تصویر، رفتار، ژست، کنش بدنی، نیز ظاهر شوند؛ مهم آن است که بدانیم ذهن آدمی پیوسته با ناخودآگاه جمعی مرتبط است و از این نظر، هیچ اندیشه مهمی نیست که بر پایه آن بنیان نیافته باشد(ستاری، ۱۳۴۸: ۱۳۳).

یونگ مجموعه‌ای از کهن‌الگوهای اصلی را شناسایی می‌کند که از میان آن‌ها، کهن‌الگوی پرسونا جایگاهی ویژه دارد؛ پرسونا را می‌توان جزو آن دسته از کهن‌الگوهای یونگی قرار داد که نسبت به بقیه بطور کامل‌تری رشد کرده و همچنین بشیوه منظم‌تری بر روان ما اثر می‌گذارد(شولدز و شولدز، ۱۳۹۵: ۱۶۱). کهن‌الگوی پرسونا را عموماً به ماسک یا نقابی تشبیه می‌کنند که انسان در جریان زندگی اجتماعی می‌آموزد تنها با بکارگیری این استعداد بالقوه است که می‌تواند از پس مسئولیت‌ها یا نقش‌های اجتماعی خود برآید. همانطور گفته شد، پرسونا خود به تنهایی محتوای خاصی درباره نقش‌ها را در بر نمی‌گیرد، بلکه تنها یک قابلیت در سازوکار روان جمعی انسان است که به او کمک می‌کند تا در موقعیت‌های مختلف، از پس اجرای نقش‌های مورد انتظار خود برآید؛ به واسطه پرسوناست که فرد می‌تواند از طریق آن با جهان اجتماعی وارد تعامل شود و انتظارات فرهنگی و اجتماعی که از وی مد نظر است را پاسخ دهد(شاملو، ۱۳۸۲: ۵۱). این کهن‌الگو در عین حال که امکان نظم‌بخشی و سازگاری

اجتماعی را فراهم می‌آورد، واجد دو کارکرد متقابل پنهان‌سازی و آشکارسازی است؛ بدین معنا که فرد با پرسونا می‌تواند جنبه‌هایی از خود را که مقبول دیگری نیست بپوشاند و هم سیمایی قابل‌قبول و معنادار از خود به منظور ایجاد یک تأثیر شایسته بر دیگری را، نمایان سازد(جانسون، ۱۳۹۲: ۱۵). با آنکه این کهن‌الگو موجب ایجاد نظم‌بخشی و هم‌نوایی اجتماعی

می‌شود، اما همواره می‌تواند فرد را در یک خطای شناختی نسبت به خودش قرار دهد؛ پرسونا شخصیت اجتماعی ماست، و از این نظر عموماً با خود حقیقی ما کلی متفاوت است(گورین و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۶۲). پرسونا نیز مانند سایر کهن‌الگوها، زمینه‌های گوناگونی برای بروز خود تدارک می‌بیند. از این نظر می‌توان هرگونه رفتار، ژست، حضور، کنش‌ها، اعمال بدون کلام، و ... را، در صورتی که به منظور اثرگذاری بر دیگری، و هدایت و کنترل رابطه با او تدوین می‌شوند، را به مثابه نمودهای پرسونا در نظر گرفت. در واقع همین ویژگی است که پرسونا را به مفهومی مناسب برای تحلیل نمودهای بدنی و اعمال بدون کلام در موقعیت‌های نمایشی و اجرایی بدل می‌سازد؛ موضوعی که در پژوهش حاضر، در پیوند با نظریه بازیگر نابغه دیدرو مورد بررسی قرار می‌گیرد.

یافته‌ها

اعمال بدون کلام به‌مثابه بازنمودهای پرسونا

در نظریه‌ی بازیگر نابغه‌ی دیدرو، تجسد نقش نه بر یکی‌شدن درونی با آن، بلکه بر اصل تقلید استوار است؛ تقلیدی که به‌معنای به‌کارگیری آگاهانه‌ی نشانه‌های بیرونی عواطف، خصلت‌ها و سیرت‌هاست. زیرا از نظر دیدرو، برای شکل‌گیری پندار احساس در ذهن مخاطب، انجام عمل کافی است و ضرورتی برای تجربه‌ی درونی احساس توسط بازیگر وجود ندارد(دیدرو، ۱۳۹۳: ۱۶-۱۷). در این چارچوب مفهومی است که اعمال بدون کلام جایگاهی محوری می‌یابند؛ چراکه از یک‌سو با سازوکار تقلید هماهنگ‌اند و از سوی دیگر، به‌عنوان مولفه‌های دیداری، قدرت اثرگذاری بیشتری نسبت به عناصر کلامی دارند و امکان شفاف‌سازی و گسترش و تنظیم متن نمایشی را نیز فراهم می‌کنند. از سوی دیگر، در روان‌شناسی تحلیلی یونگ نیز کهن‌الگوها هرگز به‌صورت مستقیم تجربه نمی‌شوند، بلکه همواره از خلال نمودها و واسطه‌هایی عینی در زندگی فردی و جمعی آشکار می‌گردند(ستاری، ۱۳۴۸: ۱۳۸). پرسونا، به‌عنوان یکی از این کهن‌الگوها، سازوکاری روان‌تاریخی است که در بستر زیست‌جمعی و به‌منظور ایفای نقش‌ها و مسئولیت‌های اجتماعی شکل گرفته است. انسان با اتکا به پرسونا می‌آموزد چگونه بخشی از خود را پنهان و در عوض، نمودی سازگار با انتظار دیگری را آشکار کند تا حضور مؤثر و قابل‌پذیرشی در جمع داشته باشد(جانسون، ۱۳۹۲: ۱۵). از این منظر، هر آنچه در فرآیند نقش‌آفرینی اجتماعی برای تنظیم این حضور به‌کار گرفته می‌شود، می‌تواند به‌مثابه نمودهای پرسونا در نظر آید. بر پایه این استدلال می‌توان چنین نتیجه گرفت که، نخستین ساحتی که این منطق نقش‌آفرینانه در آن تجسد می‌یابد، بدن است. حرکات بدنی، ژست‌ها، کنش‌ها و شیوه‌ی حضور بدن در موقعیت‌های مختلف، اولین بسترهای عینی بروز پرسونا هستند. بر این اساس،

آنچه دیدرو از آن به‌عنوان تقلید نشانه‌های بیرونی عواطف یاد می‌کند، در سطح روان‌شناختی با صورت‌بندی یونگ از پرسونا هم‌خوان می‌شود. اعمال بدون کلام، در این معنا، نه بازتاب احساسات درونی، بلکه نمودهای عینی پرسونا هستند که از خلال مشاهده و تقلید ساخته می‌شوند و امکان انتقال خصلت و سیرت نقش را بدون اتکا به تجربه‌ی درونی احساس فراهم می‌آورند. با این حال، نسبت میان منطق پرسونایی یونگ و الگوی تقلید دیدرو، واجد شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است که تحلیل آن‌ها پیش‌شرط رویکرد این پژوهش به‌شمار می‌آید.

منطق دوگانه‌ی پنهان‌سازی و آشکارسازی

پیوند میان نظریه‌ی دیدرو و مفهوم پرسونا نزد یونگ، نه در هم‌ارزی مفهومی، بلکه در اشتراک آن‌ها در یک منطق کارکردی بنیادین شکل می‌گیرد؛ منطقی که می‌توان آن را دوگانه‌ی پنهان‌سازی و آشکارسازی نامید. در هر دو دستگاه نظری، حضور فرد در برابر دیگری مستلزم واسطه‌ای است که هم امکان پنهان‌کردن خود و هم آشکارسازی نمودی معنادار و اثرگذار را فراهم کند. در نظریه‌ی دیدرو، این واسطه اصل تقلید است و در اندیشه‌ی یونگ، پرسونا همین نقش واسطه‌گر را ایفا می‌کند. در نظریه‌ی دیدرو، بازیگر نابغه با عدم یکی‌شدن درونی با نقش و با تقلید آگاهانه‌ی نشانه‌های عینی، خود زیسته‌ی خویش را پنهان و شبحی از نقش را آشکار می‌سازد. این فرآیند مبتنی بر انتخاب، حذف و برجسته‌سازی نشانه‌هاست و بازیگر را در وضعیتی تعلیق‌گونه میان خودبودن و نقش‌بودن نگه می‌دارد(Creech, ۱۹۸٤: ۳۳). در روان‌شناسی تحلیلی یونگ نیز، پرسونا سازوکاری است که در خدمت زیست‌جمعی قرار دارد و فرد از خلال آن می‌آموزد چگونه حضوری تنظیم‌شده، هم‌نوا و قابل‌پذیرش در برابر دیگری داشته باشد؛ حضوری که الزاماً بیان خودِ اصیل نیست، بلکه صورت‌بندی اجتماعی‌شده‌ای از آن است(شاملو، ۱۳۸۲: ۵۱). با وجود این اشتراک کارکردی، تفاوتی بنیادین میان این دو رویکرد وجود دارد. پرسونا نزد یونگ ریشه در ناخودآگاه جمعی دارد و کارکرد آن عمدتاً اجتماعی و فرهنگی است، در حالی‌که تقلید نزد دیدرو کنشی آگاهانه، انتخابی و زیبایی‌شناختی است که غایت آن اثرگذاری هنری و حفظ سلامت روانی و جسمی بازیگر است. از این‌رو، این پژوهش نه در پی تطبیق مستقیم این دو نظریه، بلکه در پی بهره‌گیری کاربردی از مفهوم پرسونا به‌عنوان چارچوبی تحلیلی برای فهم فرآیند تجسد اعمال بدون کلام نزد دیدرو است. در این معنا است که می‌توان اعمال بدون کلام را می‌توان به‌مثابه بازنمودهای عینی پرسونا در نظر گرفت؛ نه به‌معنای همسان‌انگاری نظری، بلکه به‌عنوان ابزاری تحلیلی برای تبیین انتقال معنا بدون اتکا به تجربه‌ی درونی احساس.

گستره‌ی تجلی اعمال بدون کلام

بدن به مثابه محمل ضروری و تولیدکننده اعمال بدون کلام، خود یک سطح ساده، منفرد و قابل تقلیل نیست. به بیانی بهتر، اعمال بدون کلام نه از بدنی ایستا، بلکه از بدنی برمی‌خیزند که خود میدانی پویا از کنش، رابطه و تنظیم معنا در جریان نقش‌آفرینی است. در این معنی، نمودهای بدنی پرسونا، به دلیل رابطه پویا بدن با اشیا، دیگران، فضا و مکان،

موقعیت‌ها، ضرورتاً واجد گستره‌ای متکثر و سیال می‌باشند؛ از این منظر، بدن را نباید صرفاً ابزار اجرا، بلکه باید آن را ساختاری رابطه‌مند دانست که همواره در پیوند با دیگری، موقعیت و شرایط عینی عملکردی پویا دارد. بنابراین، بدن در جریان نقش‌آفرینی، نه تنها حامل کنش‌های آگاهانه، بلکه محل تلاقی عادت‌ها، قراردادهای فرهنگی، الگوهای رفتاری تثبیت‌شده و واکنش‌های موقعیتی است که، هر کدام می‌تواند در قالب اعمال بدون کلام، به‌صورت نمود پرسونایی، بروز یابند. از این‌رو، شناخت و درک گستره یا دامنه تجلی اعمال بدون کلام می‌تواند به عنوان پیش شرط لازم در تحلیل فرآیند تجسد آنان توسط بازیگر نابغه دیدرو باشد. با تکیه بر یافته‌های پژوهش پان، علیزاده و سوبُ(۲۰۲۴) که به منظور تحلیل عناصر غیرکلامی در هنر تئاتر از مدل‌های نشانه‌شناسی تئاتر کوزان و فیشته، بهره‌گرفته‌اند، می‌توان در این چارچوب، سه سطح متمایز، یعنی وضیعت‌های کلی بدن[۳۲]، ژست‌ها[۳۳] و تعامل بدن با اشیا را، به منظور لایه‌های مختلف تجلی نمودهای بدنی پرسونا در نظر گرفت(Alizadeh and Suboh, ۲۰۲٤: ۹۷۸-۹۷۹).

نخست، وضعیت‌های کلی بدن است که کیفیت کلی حضور فرد در برابر دیگری درون موقعیت‌های مختلف را تعیین می‌کند؛ انتقال وزن، نحوه ایستادن یا راه‌رفتن، میزان کشیدگی یا خمیدگی ستون فقرات و چگونگی اشغال فضا، همگی در این سطح

معنا می‌یابند. وضعیت کلی بدن عموماً پایدارتر و کیفیت کلی حضور فرد در برابر دیگری را بازنمایی می‌کند. با این همه در این سطح نیز بسته به موقعیت‌های مختلف، و در جریان روابط گوناگون، تغییرات محسوسی نیز دیده می‌شود؛ وضعیت کلی بدن در یک مهمانی، مراسم سوگواری، سخنرانی دانشگاهی یا مواجهه رسمی، اغلب بطور ناآگاهانه تغییر می‌یابد. از این منظر نخستین و فراگیرترین سطح تجسد پرسونایی بدن را می‌توان در این سطح مشاهده کرد. در سطحی دوم، نمودهای بدنی پرسونا در قالب ژست‌های بدنی آشکار می‌شوند. برخلاف مورد قبل که واجد تداوم و پایداری نسبی است، ژست‌ها کنش‌هایی موقعیتی، لحظه‌ای و پاسخ‌محورند که آغاز و پایان مشخص دارند. ژست‌ها می‌توانند از طریق حرکت دست، سر، انگشتان، نگاه یا حتی تغییرات ظریف در چهره شکل گیرند و غالباً در واکنش به حضور دیگری یا رخدادی خاص پدیدار می‌شوند. از این منظر، ژست‌ها را می‌توان کنش‌هایی دانست که در دل وضعیت کلی بدن ظهور می‌کنند، اما خود حامل معنایی متمرکز و موقعیتی‌اند. تفاوت بنیادین ژست با وضعیت کلی بدن دقیقاً در همین خصلت گذرا و موقعیت‌مند آن نهفته است. افزون بر این، بدن همواره در تعامل با اشیا پیرامونی که می‌توانند گاهی متصل به بدن، یا همراه با آن یا در پیرامون او باشند نیز، به تولید اعمال بدون کلام می‌پردازد. این اشیا می‌توانند از عناصر همراه بدن مانند ساعت، انگشتر، گردنبند، عینک، کیف یا عصا تشکیل شوند، یا از اشیای موجود در موقعیت‌های خاص اجتماعی. کیفیت کنش فرد با این اشیا، خود بخشی از تنظیم پرسونایی حضور او را شکل می‌دهد. برای مثال، نحوه استفاده یک کارمند

[۳۲] Postures
[۳۳] Gestures

بانک از ابزارهای کاری‌اش، گرچه ممکن است از نظر ظاهری با رفتار یک کارمند اداری دیگر مشابه باشد، اما در کیفیت بدنی، ریتم کنش و شیوه مواجهه با دیگری، تفاوت‌هایی معنادار بروز می‌دهد. در این معنا، اشیا نه صرفاً عناصر جانبی، بلکه گسترش میدان کنش بدنی و بخشی از سازوکار تولید اعمال بدون کلام‌اند.

سر آخر ضروری است بر این نکته تأکید شود که هدف این بخش نه تحلیل کهن‌الگویی به معنای دقیق یونگی و نه تعیین مصادیق قطعی نمودهای پرسوناست. زیرا همانطور که پیش‌تر نیز بیان شد لازمه چنین تعهدی به روش یونگ، برخورداری از شناخت دقیق میان فرد و دیگری و رابطه ایشان در موقعیت‌های مختلف است. از این نظر در این پژوهش هدف از طرح این گسترده، تنها ارائه یک ابزاری تحلیلی برای تبیین سازوکار عملی فرآیند تجسد اعمال بدون کلام توسط بازیگر نابغه دیدرو است. از این رو، ترسیم دامنه‌ی نمودهای بدنی پرسونا به معنای ارائه‌ی فهرستی مصداق‌گونه یا اثبات پرسونایی بودن هر کنش بدنی نمی‌باشد. بلکه هدف آن نشان‌دادن این نکته است که اگر پرسونا بتواند در قالب اعمال بدون کلام تجسد یابد، این تجسد در چه گستره‌ای از روابط بدنی، موقعیتی و ابژه‌ای امکان‌پذیر است.

تحلیل فرآیند تجسد اعمال بدون کلام؛ مشاهده و تقلید

با اتکا به آنچه پیش‌تر درباره‌ی روند نقش‌آفرینی بازیگر نابغه‌ی دیدرو بیان شد و همچنین با تکیه بر یافته‌های این پژوهش، می‌توان فرآیند کار بازیگر به منظور تجسد اعمال بدون کلام روی صحنه را در دو مرحله‌ی اصلی خلاصه کرد؛ مشاهده و تقلید. در مرحله‌ی مشاهده، بازیگر نابغه‌ی دیدرو با در نظر گرفتن گستره‌ی تجلی اعمال بدون کلام، وارد فرآیندی می‌شود که هدف آن نه تحلیل روان‌شناختی رفتارهای انسانی و نه شناسایی نمودهای پرسونا به معنای دقیق و نظام‌مند در روان‌شناسی تحلیلی یونگ است؛ بازیگر در این مرحله نه در پی تطبیق مشاهدات خود با ساختار کهن‌الگویی پرسوناست و نه موظف به بازسازی متغیرهایی چون موقعیت، نوع رابطه، هدف اثرگذاری یا انتظارات متقابل میان سوژه‌ها، است. آنچه برای بازیگر در این مرحله اهمیت دارد، درک این نکته‌ی بنیادین است که اعمال بدون کلام همواره در نسبت با موقعیت و حضور دیگری سامان می‌یابند؛ با این حال، او در مرحله‌ی مشاهده الزاماً به این متغیرها دسترسی ندارد و حتی نباید در پی تفسیر آن‌ها باشد.

از این رو، بازیگر فرآیند مشاهده را با یک پیش‌فرض عملی آغاز می‌کند: هر عمل بدون کلام مشاهده‌شده در رفتار انسانی می‌تواند بالقوه به‌مثابه یک نمود بدنی پرسونا تلقی گردد، بی‌آنکه در این مرحله واجد نیت‌مندی نمایشی، تنظیم رابطه‌مند

با دیگری یا جهت‌گیری زیبایی‌شناختی باشد. به همین دلیل است که بقول دیدرو، بازیگر در جریان تقلید، کار خود را با کنش‌های مشاهده‌شده صرفاً به‌عنوان الگوهای خام حرکتی آغاز می‌کند(دیدرو، ۱۴۰۲: ۳۰). در این معنا، مشاهده نزد بازیگر نابغه نه برای کشف معنای نهایی کنش‌ها، بلکه برای گردآوری مواد اولیه‌ی بدنی انجام می‌گیرد. و بر همین اساس است که داده‌های حاصل از مشاهده، واجد هیچ‌گونه دلالت تثبیت‌شده‌ای نیستند و تنها به‌مثابه الگوهای خام حرکتی در ذهن او به خاطر سپرده می‌شوند. همچنین همانطور که دیدرو تأکید می‌کند، بازیگر در این مرحله از مشاهده، می‌بایست در وضعیتی آگاهانه، خونسردانه و مبتنی بر خردمندی باشد، وضعیتی که از آن به‌عنوان مشاهده‌ی بدون حساسیت یاد می‌کند(دیدرو، ۱۳۹۳: ۱۷). مقصود از این وضعیت، مشاهده‌ای است که تا حد امکان از پیش‌فرض‌های ذهنی، داوری‌های اخلاقی، تیپ‌سازی‌های اجتماعی و قالب‌های تفسیری تثبیت‌شده تهی باشد. بازیگر نباید رفتار مشاهده‌شده را ذیل برچسب‌هایی چون سن، طبقه، شخصیت یا ارزش‌گذاری‌های فرهنگی تفسیر کند. حتی با آگاهی از این نکته که بدن و حرکات بدنی، چنانچه استبینز تأکید می‌کند حامل لایه‌هایی از ارزش‌ها و قراردادهای فرهنگی‌اند(Stebbins, ۲۰۱۷: ۹۲). در واقع بازیگر در این مرحله موظف است از چنین پیش قضاوت‌ها یا آگاهی‌هایی فاصله بگیرد و بدن را نه به‌مثابه حامل معنا، بلکه همانطور که دیدرو تأکید می‌کند، در حالتی آزادانه و بدون هیچ پیش‌فرضی بدن را صرفاً به‌عنوان منبع حرکت ببیند. از این منظر، ممکن است الگوی بدنی مشاهده‌شده در رفتار یک کودک، در فرآیند تجسد نقشی متعلق به شخصیتی میان‌سال کارآمد واقع شود؛ امری که تنها در صورت تعلیق پیش‌فرض‌های ارزشی و تفسیری امکان‌پذیر است. بنابراین، مرحله‌ی مشاهده نزد بازیگر نابغه‌ی دیدرو، مرحله‌ی گردآوری داده‌های خام حرکتی است؛ داده‌هایی که نه به سوژه‌ای خاص تعلق دارند، نه به موقعیتی معین، نه به رابطه‌ای مشخص و نه به هدفی از پیش تعریف‌شده. این‌ها تنها الگوهای خام، و مواد اولیه‌ای هستند که در مرحله‌ی تقلید و از خلال نیت‌مندسازی، تنظیم رابطه با دیگری و سامان‌دهی زیبایی‌شناختی، قابلیت تبدیل‌شدن به نمودهای پرسونایی را می‌یابند. علاوه بر این، نوآموز این روش همچنین می‌تواند طبق گستره بیان شده این داده‌های خام را در وضعیت‌های کلی بدن، یا ژست‌ها یا شیوه کار با اشیاء طبقه‌بندی کند. طبقه‌بندی که شاید در ابتدا چندان مفید واقع نشود، ولی پس از مواجهه با متن می‌تواند، به مثابه یک مجموعه منظم از الگوهای خام بدنی مورد استفاده قرار گیرد.

در مرحله‌ی تقلید، بازیگر نابغه‌ی دیدرو پس از پشت سر گذاشتن مرحله‌ی مشاهده، وارد سطحی از کار می‌شود که در آن الگوهای خام حرکتی به‌تدریج در نسبت با متن، موقعیت و رابطه نیت‌مند و تنظیم می‌گردند. در این مرحله، بازیگر متن نمایشنامه را مطالعه کرده و از خلال آن به شبکه‌ی روابط، نوع مناسبات میان نقش‌ها، کیفیت و شدت ارتباط با دیگری، اهداف کنشی و جهت‌گیری‌های نقش دست یافته است. این همان مرحله‌ای است که دیدرو از آن با عنوان درک آفریده‌ی نویسنده یاد می‌کند، مرحله‌ای که در آن بازیگر به دریافت منطق درونی نقش، جایگاه او در شبکه‌ی روابط و نحوه‌ی

حضورش در موقعیت‌های مختلف می‌پردازد(دیدرو، ۱۴۰۲: ۹۵-۹۶). بدین ترتیب، با در نظر گرفتن نمایشنامه و درک و فهم دقیق آن، افق اعمال بدون کلام و جایگاه آن در ساختار نمایش برای بازیگر روشن می‌شود. در ادامه، بازیگر با این پرسش مواجه است که نمود بدنی پرسونای هر نقش، در قالب اعمال بدون کلام، در نسبت با موقعیت‌های نمایشی و در تعامل با دیگری چگونه باید

صورت‌بندی شود؛ او در این لحظه می‌تواند سیمای ذهنی خود از اعمال بدون کلام نقش را نیز در گستره بیان شده جای دهد. در این معنی همانطور که دیدرو بیان می‌دارد، نقش پیش از آنکه در بدن تجسد یابد، ابتدا در ذهن بازیگر صورت‌بندی می‌شود.

بنابراین در این مرحله، بازیگر با وضعیتی دوگانه روبه‌روست: از یک‌سو متن نمایشنامه در اختیار اوست؛ متنی که ساختار روابط و مسیر کنش را تعیین می‌کند، اما خود فاقد عینیت بدنی است و عمدتاً در سطح دیالوگ باقی می‌ماند. از سوی دیگر، بازیگر مجموعه‌ای از الگوهای خام حرکتی را در اختیار دارد که حاصل مرحله‌ی مشاهده‌اند. فرآیند تقلید دقیقاً در پیوند دادن این دو سطح آغاز می‌شود. بازیگر در این مرحله، به‌صورت آگاهانه به انتخاب، حذف، ترکیب و تنظیم اعمال بدون کلام می‌پردازد و حرکات، ژست‌ها و کنش‌های بدنی را در نسبت با متن، موقعیت و دیگری نیت‌مند می‌سازد؛ فرآیندی که طبق منطق آشکارسازی و پنهان‌سازی، وجوه بدنی پرسونای نقش را در اختیار قرار می‌دهد. سپس در جریان تمرین، بازیگر اعمال بدون کلام انتخاب‌شده را در تعامل با بازیگر مقابل، میزانسن، ریتم کنش‌ها و کلیت ساختار اجرایی می‌آزماید و اصلاح می‌کند. در همین رابطه‌ی تعاملی است که نمودهای بدنی اعمال بدون کلام نقش به‌تدریج تجسد می‌یابند؛ نمودهایی که نه بازتاب تجربه‌ی درونی احساس، بلکه حاصل یک فرآیند آگاهانه‌ی تقلید، تنظیم و بازنمایی‌اند. از این منظر، تقلید نزد دیدرو نه بازتولید مکانیکی حرکت، بلکه بازآفرینی هدفمند کنش بدنی در نسبت با دیگری است. بدیهی است که فرآیند نقش‌آفرینی بازیگر نابغه به این دو مرحله محدود نمی‌شود و تمامی وجوه کار بازیگر را در بر نمی‌گیرد. آنچه در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته، صرفاً بخشی از این فرآیند است؛ بخشی که به تجسد اعمال بدون کلام اختصاص دارد و از منظر مفهوم پرسونا مورد بررسی قرار گرفته است. این خوانش نه ادعای ارائه‌ی روشی جامع دارد و نه در پی بازسازی یک نظام آموزشی کامل است، بلکه هدف آن ارائه‌ی چارچوبی تحلیلی است که نشان دهد چگونه می‌توان با بهره‌گیری از ابزارهای مفهومی، از جمله مفهوم پرسونا در اندیشه‌ی یونگ، فرآیند مشاهده و تقلید اعمال بدون کلام را در نظریه‌ی بازیگر نابغه‌ی دیدرو، آگاهانه‌تر، منسجم‌تر و قابل تحلیل‌تر فهم کرد.

بحث و نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با طرح مسئله‌ی چگونگی تجسد اعمال بدون کلام در نظریه‌ی بازیگر نابغه‌ی دنی دیدرو، کوشید خلأ موجود در تبیین سازوکار عملی مشاهده و تقلید این اعمال را بررسی کند؛ خلأیی که موجب شده نظریه‌ی دیدرو، علی‌رغم ظرفیت‌های اجرایی گسترده، غالباً به‌عنوان رویکردی فاقد بدن و روش عملی تلقی شود. برای پاسخ به این مسئله، مقاله با بهره‌گیری کاربردی از مفهوم پرسونا در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، چارچوبی تحلیلی برای فهم رفتارهای بدنی، ژست‌ها و شیوه‌ی حضور بازیگر در فرآیند نقش‌آفرینی ارائه داد. یافته‌های پژوهش نشان داد که می‌توان اعمال بدون کلام را، نه به‌معنای همسان‌انگاری نظری، بلکه در سطح کارکردی، به‌مثابه بازنمودهای عینی پرسونا در نظر گرفت. این هم‌پوشانی کارکردی، بر منطق دوگانه‌ی پنهان‌سازی و آشکارسازی استوار است؛ منطقی که هم در سازوکار اجتماعی پرسونا نزد یونگ و هم در اصل تقلید و فاصله‌گذاری آگاهانه‌ی بازیگر نابغه نزد دیدرو حضور دارد. بر این اساس، اعمال بدون کلام نه بازتاب تجربه‌ی درونی احساسات،

بلکه نتیجه‌ی انتخاب، تنظیم و بازنمایی آگاهانه‌ی نشانه‌های بدنی‌اند که امکان انتقال خصلت و سیرت نقش را بدون اتکا به تجربه‌ی عاطفی مستقیم فراهم می‌کنند. در ادامه، با تأکید بر بدن به‌عنوان میدان پویا و رابطه‌مند نقش‌آفرینی، گستره‌ی تجلی اعمال بدون کلام در سه سطح وضعیت‌های کلی بدن، ژست‌ها و تعامل بدن با اشیا تبیین شد. این ترسیم دامنه، نه با هدف تعیین مصادیق قطعی پرسونایی، بلکه به‌منظور نشان‌دادن ظرفیت‌های متکثر و سیال بدن در تولید اعمال بدون کلام و فراهم‌کردن افقی تحلیلی برای فرآیند مشاهده و تقلید صورت گرفت. تحلیل فرآیند تجسد اعمال بدون کلام نشان داد که بازیگر نابغه‌ی دیدرو در مرحله‌ی مشاهده، الگوهای خام حرکتی را بدون پیش‌فرض‌های ارزشی و تفسیری گردآوری می‌کند و در مرحله‌ی تقلید، این الگوها را در نسبت با متن، موقعیت و دیگری نیت‌مند و تنظیم می‌سازد. بدین‌ترتیب، مشاهده و تقلید نه دو کنش مجزا، بلکه دو مرحله‌ی مکمل در فرآیند تجسد بدن‌مند نقش‌اند که از خلال آن‌ها، اعمال بدون کلام به‌تدریج صورت نمایشی می‌یابند. در مجموع، این پژوهش نشان داد که بهره‌گیری از مفهوم پرسونا به‌عنوان ابزاری تحلیلی، می‌تواند امکان بازخوانی عملی و بدن‌مند نظریه‌ی بازیگر نابغه‌ی دیدرو را فراهم آورد و درک منسجم‌تری از جایگاه اعمال بدون کلام در فرآیند نقش‌آفرینی ارائه دهد. این چارچوب، نه ادعای ارائه‌ی روشی جامع در بازیگری دارد

و نه جایگزین رویکردهای احساس‌گرا می‌شود، بلکه افقی تحلیلی می‌گشاید که می‌تواند در آموزش، تمرین و تحلیل بازیگری، به‌ویژه در فهم آگاهانه‌ی بدن و کنش‌های غیرکلامی، مورد استفاده قرار گیرد.

منابع

۱- ارسطو، ۱۳۸۷، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، انتشارات امیرکبیر
۲- اشتاین، موری، ۱۴۰۱، نقشه روح، ترجمه تورج رضا بنی‌صدر، تهران، انتشارات لیوسا
۳- اسدی، ابوالحسن، عشقی، علی، امیراحمدی، ابوالقاسم، ۱۳۹۸، کاربرد کهن‌الگوهای رنگ در مثنوی معنوی بر پایه نظریه یونگ، مطالعات ادبیات تطبیقی، شماره ۵۱، ۴۶۹-۴۸۹
۴- اسنودن، روث، ۱۳۹۳، مفاهیم کلیدی یونگ، ترجمه افسانه شیخ‌الاسلام‌زاده، تهران، انتشارات عطایی
۵- جانسون، رابرت، ۱۳۹۲، اسطوره جام مقدس، ترجمه تورج رضا بنی‌صدر، تهران، انتشارات لیوسا
۶- جبری، سوسن، ۱۳۹۹، نمود کهن‌الگوها در افسانه‌های مردم ایران، نشریه کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۴۶، ۳۶-۶۸
۷- دیدرو، دنی، ۱۳۹۳، هنرپیشه کیست: نظری خلاف عرف درباره هنرپیشگان، ترجمه احمد سمیعی، تهران، انتشارات امیرکبیر
۸- دیدرو، دنی، ۱۳۹۹، گفتاری پیرامون ادبیات دراماتیک، ترجمه پرویز احمدی‌نژاد، تهران، انتشارات روزبهان
۹- دیدرو، دنی، ۱۴۰۲، پارادوکس بازیگر: نظریه‌ای متفاوت درباره بازیگر، ترجمه پرویز احمدی‌نژاد، تهران، انتشارات گیلگمش
۱۰- دیدرو، دنی، هوفمان، گرت، ژید، آندره، ۱۴۰۰، از چشم نابینایان، ترجمه اسکندر آبادی، تهران، انتشارات ماهی
۱۱- ستاری، جلال‌الدین، ۱۳۴۸، سه مفهوم اساسی در روان‌شناسی یونگ، مطالعات جامعه‌شناختی، دوره قدیم، شماره ۳، زمستان، ۱۲۷-۱۵۰
۱۲- سیاسی، علی‌اکبر، ۱۳۸۱، نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران
۱۳- شاملو، سعید، ۱۳۸۲، مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت، تهران، انتشارات رشد
۱۴- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۵، نقد ادبی، تهران، انتشارات میترا
۱۵- شولتز، دوان پی، شولتز، سیدنی الن، ۱۳۹۵، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران، نشر ویرایش
۱۶- گورین، ویلفرد، لیبر، ار.جی، مورگان، لی، ویلینگهم، جان.آر، ۱۳۸۸، درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه علیرضا فرح‌بخش و زینب حیدری‌مقدم، تهران، انتشارات رهنما
۱۷- می، گیتا، ۱۳۷۷، دنی دیدرو، ترجمه عبدالله کوثری، تهران، انتشارات کهکشان
۱۸- مورنو، آنتونیو، ۱۳۹۲، یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران، نشر مرکز
۱۹- هوراس، درایدن، جان، ۱۳۹۷، هنر شاعری هوراس؛ مقاله شعر دراماتیک درایدن، ترجمه هلن اولیائی‌نیا، تهران، انتشارات مانیا هنر
۲۰- هوج، آلیسون، ۱۳۹۸، آموزش بازیگری در قرن بیستم، ترجمه هاجر هوشمندی، تهران، انتشارات افکار
۲۱- یاوری، حورا، ۱۳۸۷، روان‌کاوی و ادبیات، تهران، انتشارات سخن
۲۲- یونگ، کارل گوستاو، هندرسون، ژوزف، فون‌فرانتس، ماری لوئیس، یافه، آنیلا، یاکوبی، یولاندو، ۱۴۰۰، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه حسن اکبریان‌طبری، تهران، نشر دایره

۲۳- Creech, James. (۱۹۸٤). Us and Them: Le Paradoxe sur le comédien. L'Esprit Créateur, Vol. ۲٤, No. ۱, ۳۳–٤۲.

۲٤- Konijn, Elly A. (۲۰۰۰). Acting Emotions. Translated by Barbara Leach; with David Chambers. Amsterdam University Press.

۲۵- Naremore, James. (۲۰۱۲). Film Acting and the Arts of Imitation. Film Quarterly, Vol. ٦٥, No. ٤, ٣٤–٤٢.

۲٦- Pan, Chong; Alizadeh, Farideh; Suboh, Rosdeen bin. (۲۰۲٤). An Analysis of Non-verbal Performance in Theatre. Evolutionary Studies in Imaginative Culture, Vol. ٨, No. ٢, ٩٧٢–٩٨٤.

۲۷- Stebbins, Morgan. (۲۰۱۷). Morgan Stebbins on Persona. Jung Journal: Culture & Psyche. Vol. ١١, No. ٤, ٩٢–٩٥.

۲۸- Whitaker, Thomas R. (١٩٩٦). Holding Up the Mirror: Deception as Revelation in the Theater. Social Research. Vol. ٦٣, No. ٣, ٧٠١–٧٣٠.