تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۲/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۰۵/۲۰

فهیمه میرزاحسین[۱]، پوپک عظیم پور تبریزی[۲]

# خوانش عروسک‌های نمایشی بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت آیزر

## چکیده

ولفگانگ آیزر[۱] یکی از دو بنیانگذار مکتب ادبی کنستانس[۲] است که نظریه‌ی زیبایی‌شناسی دریافت را مطرح کرد. مباحث مطرح در این مکتب از بنیادی‌ترین تأثیرات پدیدارشناسی در این حوزه برخوردار بود. این مکتب مخاطب را عامل فعال در فرآیند خوانش و آفریدن معنای متون می‌داند. آیزر با طرح شکاف‌ها و خلاءهای موجود در هر اثر ادبی بر آن شد که اثبات کند مخاطب با پرکردن شکاف‌ها به اثر هنری زندگی می‌بخشد. او دیدگاهش را با فرضیه‌سازی، استراتژی خواندن، حذف و برجسته‌سازی بسط بیشتری داد. پژوهش پیش رو با تکیه بر همین نظریات در پی بررسی دریافت مخاطب هنگام رویارویی با نمایش عروسکی است و تلاش دارد ثابت کند چنانچه مخاطب هنگام تماشای نمایش عروسکی برای پرکردن خلاءها همراهی نکند، استراتژی مناسب را به همراه فرضیه‌سازی در نظر نگیرد و توجهی به حذف و برجسته‌سازی نکند، نمایش از یک اثر هنری به یک بازی و سرگرمی بی‌معنا تنزل پیدا می‌کند و ارتباط با مخاطب را از دست می‌دهد.

**کلیدواژه‌ها:** آیزر، زیبایی‌شناسی دریافت، نمایش عروسکی، مکان دوم.

[۱] عضو هیات علمی دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: mirzahossein@art.ac.ir

[۲] عضو هیات علمی دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران
E-mail: poupak.azimpour@gmail.com

## ۱- مقدمه

از زمان افلاطون و ارسطو و منتقدان پس از آن‌ها، مخاطب همواره نقشی منفعل در خوانش متن و پذیرش معنا داشت و تنها آنچه را که نویسنده در اختیارش گذاشته بود دریافت می‌کرد. اما دوران معاصر بسیاری از این معادلات را تغییر داد. نظریه‌پردازانی ظهور کردند که کانون توجه‌شان دیگر فقط نویسنده نبود. آنان خواننده یا مخاطب را هم مهم می‌شمردند. آیزر یکی از برجسته‌ترین این متفکرین است. او به مخاطب بسیار اهمیت می‌داد و فرایند تکمیل اثر هنری را وابسته به دریافت او می‌دانست. نکته‌ای که در هنرهای اجرایی مانند تئاتر و نمایش عروسکی بسیار مهم است زیرا تئاتر بدون مخاطب محقق نمی‌شود. بنابراین، با توجه به آنچه‌که آیزر در نظریه‌اش درباره‌ی ادبیات می‌گوید، تلاش می‌کنیم راهی را در تئاتر باز کنیم و به تشریح آنچه تماشاگر هنگام دیدن اجرا کسب می‌کند بپردازیم.

این جستار با تمرکز بر کنش تماشاگر برای پرکردن فضاهای خالی موجود در اجرا، فرآیند درک او را مورد بررسی قرار می‌دهد و سپس برای تبیین بیشتر موضوع و تشریح دقیق جزییات دریافت مخاطب به طرح فرآیندهای ذهنی او به روش‌های فرضیه‌سازی، استراتژی خواندن، حذف و برجسته‌سازی می‌پردازد. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای قصد دارد بر اساس نظریات آیزر به بررسی فرآیند خوانش عروسک‌های نمایشی از سوی مخاطب بپردازد.

## ۲- زیبایی‌شناسی دریافت[۳]

پدیدارشناسی[۴] نخستین بار در فلسفه و با نظریه‌ی ادموند هوسرل[۵] ظهور کرد و به سرعت به ادبیات راه یافت و در حوزه‌ی نظریه‌های ادبی از سوی چهره‌هایی همچون ولفگانگ آیزر و هانس روبرت یائوس[۶] مطرح شد. این دو در دانشگاه کنستانس آلمان مکتبی را پایه‌گذاری کردند که بعدها به «مکتب کنستانس» شهرت یافت. آنان ذهن انسان را که فعالانه جهان را می‌سازد، مورد توجه قرار دادند. پیروان این مکتب اثر هنری را دارای دو محور می‌دانستند، یکی محور خلق و دیگری محور دریافت. محور دریافت همانند محور خلق دارای فرآیند و نظام خاص خود است. در این دیدگاه با تکیه بر موضوع اهمیت خوانش اثر، جایگاه ویژه‌ای برای مخاطب در نظر گرفته شد و مورد توجه بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان قرار گرفت. آنچنان‌که محور خوانش و دریافت و ویژگی‌های مخاطب بیش از محور تولید و خلق اثر و ویژگی‌های تولیدکننده مورد توجه قرار گرفت. اگر چه اکثر مباحث مطرح در این مکتب مربوط به ادبیات است اما در نگاهی کلی بسیاری از آن‌ها را می‌توان در زمینه‌های دیگر هنری از جمله تئاتر عروسکی به کار بست.

بر اساس دستاوردهای مکتب فلسفی پدیدارشناسی این باور مطرح شد که معنای اثر در یک فرآیند پیچیده و در رویارویی با مخاطب شکل می‌گیرد، بنابراین تأثیر اثر ادبی بر ذهن مخاطب حائز اهمیت است. به عبارتی، آن‌ها به مطالعه‌ی تلاقی ذهن مخاطب و اثر ادبی و تأثیر این دو بر یکدیگر پرداختند. ولفگانگ آیزر، از چهره‌های برجسته‌ی جنبش پدیدارشناسی دریافت است. او برای تحلیل متن رهیافتی سه‌سویه داشت: پرداختن به متن، به خواننده و از همه مهمتر به شرایط تعامل میان این دو. او برای هر اثر ادبی «دو قطب در نظر می‌گیرد؛ یکی قطب هنری[۷] و دیگری قطب زیبایی‌شناسانه[۸]. بخش هنری را نویسنده خلق می‌کند و بخش زیبایی‌شناسانه را خواننده تحقق می‌بخشد» (Iser, 1972, 279).

آیزر می‌گوید: «اثر ادبی و متن نمی‌توانند کاملاً مشابه یکدیگر باشند. وقتی ما متن را می‌خوانیم وارد کنش متقابل می‌شویم و روشن‌کردن آن را در ذهن خود آغاز می‌کنیم» (Iser, 1972, 281). آنچه‌که در ذهن‌مان ایجاد می‌شود کاملاً با یک متن صرفاً نوشتاری متفاوت است. همواره یک

نقطه‌ی تلاقی میان متن و خواننده وجود دارد اما این نقطه را نمی‌توان تعیین کرد و وجودی مجازی دارد. این نقطه‌ی تلاقی در نمایش عروسکی نیز مشاهده می‌شود. تماشاگر می‌داند که عروسک ممکن است از یک قطعه فلز، چوب، پارچه و یا تکه‌ای از پوست حیوان و یا اصلاً قطعه‌ی بی‌شکلی از اسباب‌بازی یک کودک باشد که تا پیش از ورود به صحنه و زنده شدن قابلیت تأویل چندانی در دنیای تئاتر ندارد، اما او می‌داند که همین عروسک می‌تواند با شروع نمایش زنده شود و خود را تا مرزهای موجودات زنده برساند. تماشاگر در نقطه‌ی مجازی تلاقی میان خود و خوانش عروسک نمایشی به کنشی خلاقانه و متنوع می‌رسد. در اینجا عروسک متن و تماشاگر خواننده است.

تکثرگرایی و خوانش‌های متکثر نیز یکی از ویژگی‌های اساسی دریافت در مکتب کنستانس است. متون فرصت ایجاد تفسیرهای گوناگون را در خود دارند. آیزر معتقد بود همانند آنچه‌که هوسرل در فلسفه پدیدارشناسی می‌گوید، بایستی همه‌ی آنچه را که فراتر از تجربه‌ی بلافصل است فراموش کرد یا در پرانتز گذاشت، در اینجا نیز بافت تاریخی اثر ادبی، شرایط تولید و نویسنده و خواننده‌ی آن بایست نادیده گرفته شود و تنها به بررسی کاملاً «درونی» اثر، بدون هرگونه تأثیر خارجی، پرداخته شود. به گفته‌ی آیزر «متن و خواننده را باید بافت زدایی کرد» (سلدن، ۱۳۷۲: ۷۸). کاری که تماشاگر نمایش عروسکی نیز انجام می‌دهد. او نخست عروسک را همچون مرغی وارد دستگاه پدیدارشناسی می‌کند تا گوهرِ مرغی آن را کشف کند. سپس برای رسیدن به هدف خود جنسیت شیء، تاریخ، جغرافیا ، فرهنگ، خصوصیات اخلاقی و روانشناسی و همه‌ی افکار آشنا را درباره‌ی آنچه بر صحنه می‌بیند به کناری نهاده و تنها با کنشی خلاقانه به درک معنای تازه می‌پردازد.

در اندیشه‌ی آیزر به متن به‌مثابه‌ی یک شیء نگریسته نمی‌شود بلکه تأثیر آن بر خواننده و آنچه‌که در ذهن مخاطب باقی می‌ماند مورد بررسی قرار می‌گیرد. او در جریان خوانش متن نکته‌هایی را مطرح می‌کند که منجر به فعالیت بیشتر مخاطب می‌شود. از مهمترین این نکته‌ها توجه به شکاف‌ها و فضاهای خالی موجود در متن است.

### ۳- شکاف‌ها و خلاءها

فضاهای خالی در همه‌ی نظام‌های فیزیکی عالم وجود دارند. بنیادی‌ترین آن‌ها را می‌توان فضای خالی درون اتم دانست. بر اساس آنچه‌که از علم فیزیک می‌دانیم حجم یک اتم بیش از ده هزار برابر حجم هسته‌ی آن است (مَسویته، ۱۳٤۱: ۵۰۵)، اما تمام این حجم پر نیست و فاصله‌ی میان الکترون‌ها و هسته که نسبت به حجم هسته بسیار وسیع است، کاملاً خالی است. برای آن که تصویر بهتری از این فضای عجیب داشته باشیم، کافی است بدانیم که اگر قطر یک اتم را هزار متر در نظر بگیریم، هسته تنها یک متر از آن را اشغال می‌کند و الکترون‌ها در فاصله‌ی هزار متری به دور هسته گردش می‌کنند و دیگر قسمت‌های این فضا خالی است. به این ترتیب، بر اساس نظر دانشمندان فیزیک چنانچه با فشار فوق‌العاده‌ای فضای خالی میان اتم‌های بدن یک انسان را از بین ببریم جسم باقی مانده آنقدر کوچک خواهد شد که دیگر به سختی می‌توان آن را مشاهده کرد (مکارم شیرازی، ۱۳۳۸: ٤۹).

همین مسئله‌ی علمی به ظاهر غیرمرتبط با ادبیات یکی از مهمترین بخش‌های نظریه آیزر را تشکیل می‌دهد. او با استفاده از این حقیقت علمی به بررسی مداخله و شرکت مخاطب در خلق معنا، رابطه‌ی او با متن و شکاف‌ها و خلأهای موجود در متن که به مخاطب اجازه‌ی ورود به اثر را می‌دهد، می‌پردازد. او در کتاب کنش خواندن می‌گوید:

> *متن نظام کاملی از فرآیندها است. به همین سبب باید در این نظام برای کسی که می‌خواهد متن را بازسازی کند جایی وجود داشته باشد. این فضاها که شکاف نامیده می‌شوند شامل فضاهای خالی هستند که خواننده باید آن‌ها را پر کند. (Iser, 1978, 169)*

به این ترتیب ما بی‌آن‌که متوجه باشیم، در دنیایی لبریز از فضاهای خالی حرکت می‌کنیم. اما آیزر این نکته را دریافت و بر آن شد که گستره‌ی وجود فضاهای خالی را به متون ادبی نیز تعمیم دهد. از نظر او جاهای خالی به خواننده اجازه می‌دهند به داستان زندگی دهد و معنا را تعیین کند. او معتقد است این جاهای خالی فرصت نمایان شدن بخش‌های پنهان در متن را فراهم می‌سازند. هر کجا خواننده بخواهد ارتباط را رها سازد این جاهای خالی هستند که او را متوجه این قطع ارتباط می‌کنند و فرصت برقراری مجدد ارتباط با متن را فراهم می‌سازند.

اما این فضاهای خالی نمی‌توانند به وسیله‌ی خود متن پر شوند. ما برای پرکردن آن‌ها به سیستم دیگری نیاز داریم. خواننده با پل زدن میان شکاف‌ها و پرکردن آن‌ها به شیوه‌های گوناگون این فضاها را به یکدیگر پیوند می‌دهد و به این ترتیب با متن ارتباط برقرار می‌کند. یعنی رابطه‌ی متن و خواننده بر محور شکاف‌ها شکل می‌گیرد. ساختار فضاهای خالی متن، خواننده را وادار می‌کند که به متن فکر کند. از نظر آیزر هیچ حکایتی را نمی‌توان تمام و کمال نقل کرد. او معتقد است این فضاها همچون قطعات سفیدی در میان متن هستند که خواننده باید آن‌ها را سفیدخوانی کند و یا به عبارتی آن‌ها را با ذهنیت خود پر سازد.

برای مثال خواننده‌ی داستان چهره‌ی شخصیت‌ها را بر اساس آنچه در متن وجود دارد و همچنین فضاها و روابط بیان شده در ذهن خود بازسازی می‌کند. این اتفاق در نمایش عروسکی نیز می‌افتد، اگرچه به شکلی متفاوت. زمانی که نقش آرش کمانگیر به قطعه‌ای سنگ بی‌شکل سپرده می‌شود، این تماشاگر است که فضاهای خالی موجود در تصویر، صدا و حرکت عروسک را پر می‌کند.

آیزر به نقل از کتاب هنر و توهم[۹] گمبریچ[۱۰] می‌نویسد:

> *زمانی که ما تصاویر را می‌خوانیم (می‌بینیم) و یا به سخنرانی گوش می‌دهیم دشوار است میان آنچه که اثر به ما می‌دهد و آنچه که خود ما به متن اضافه می‌کنیم تمایز بگذاریم . . . این کار تماشاگر (مخاطب) است که از میان شکل‌ها، فرم‌ها و رنگ‌های مختلف آنچه را که ارائه می‌شود حدس بزند. (Iser, 1972, 279)*

به عبارتی ماهمواره در حال اضافه کردن بخش‌های نانوشته‌ی متن به آن هستیم. اما اگر مخاطب ناگزیر از پرکردن فضاهای خالی متن نباشد، این فضاها تهی باقی خواهند ماند و ارتباط شکل نخواهد گرفت و اثر ماهیت خود را از دست خواهد داد. این جاهای خالی همانند محرک‌هایی عمل می‌کنند که مخاطب را در جریان خوانش به فعالیت وا می‌دارند و او را به سوی کشف آنچه که در متن پنهان است سوق می‌دهد.

## ۴- فضاهای خالی در نمایش عروسکی

با توجه به آنچه‌که آیزر در نظریه‌اش درباره‌ی فضاهای خالی و اهمیت آن‌ها در اثر گفته است، در این پژوهش به دنبال معرفی فضاهای خالی نمایش‌های عروسکی هستیم، فضاهایی که بدون همراهی مخاطب برای پرکردن آن‌ها نمایش عروسکی از یک اثر هنری به یک بازی و سرگرمی بی‌معنا تبدیل می‌شود و مخاطب ارتباط خود را با آن از دست می‌دهد.

در تئاتر می‌توان این فضاهای خالی را در داستان و نمایشنامه، طراحی صحنه، موسیقی، چهره و بازی بازیگران و به طور کلی در همه‌ی وجوه دیداری و شنیداری نمایش جستجو کرد. در نمایش ما با داستانی سه‌بعدی روبرو هستیم که با وجود آن که بخش‌هایی از فضاهای خالی داستان مکتوب را پر کرده است اما بواسطه‌ی ضعف در بازنمایی یا توصیف عناصر مکانی و

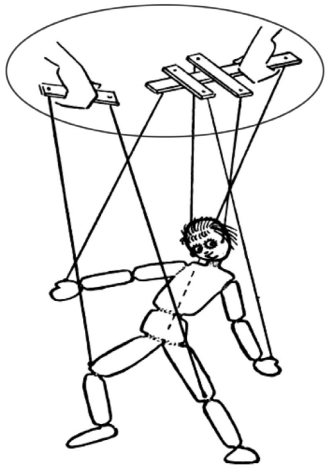
زمانی همواره فضاهایی را خواسته یا ناخواسته برای مخاطب خالی می‌گذارد و او را به فعالیت وامی‌دارد. اما در نمایش عروسکی، تماشاگر پیش از این مرحله باید مرحله‌ی مهمتری را پشت سر بگذراد و آن پرکردن شکافی اساسی است میان غیرجاندار بودن و جاندارپنداری عروسک. تماشاگر باید خلاء میان دنیای شیءوارگی عروسک و موجودات زنده را پر کند و سپس وارد مرحله‌ی دوم، یعنی مرحله‌ی نمایش و داستان نمایشی، بشود.

خلاء و فضاهای خالی که ماهیت شیءگونه‌ی عروسک تأکیدی بر وجود آن‌هاست، شکافی فیزیکی و اجتناب‌ناپذیرند که به‌واسطه‌ی نیاز عروسک به بازی‌دهنده یا بازی‌دهندگان به‌مثابه‌ی نیروی زندگی‌بخش بر روی صحنه ایجاد می‌شوند. مکان قرار گرفتن بازی‌دهنده‌ی عروسک فضایی را بر روی صحنه ایجاد می‌کند که به دنیای بی‌جان، عمر محدود و کنترل‌پذیری عروسک اشاره دارد. «عروسک بدون توجه به کیفیت و کمیت نشانه‌های انتزاعی زندگی تنها یک زندگی ساختگی دارد. هیچ تماشاگری نمی‌تواند به طور کامل این حقیقت را نادیده بگیرد» (تیلیس، ۱۳۸٤: ۷۱).

این فضاهای خالی مکان‌هایی فیزیکی‌اند که با توجه به تکنیک حرکتی عروسک بر روی صحنه قرار می‌گیرند و گاهی برای تماشاگر قابل رؤیت‌اند و گاهی غیرقابل رؤیت. از این پس این مکان را مکان دوم عروسکی می‌نامیم. مکانی با ماهیت دوگانه که هم زندگی و هم مرگ عروسک در آن‌جا رقم می‌خورد. توجه تماشاگر به این مکان دوم و یا از میان رفتن آن به‌واسطه‌ی جدا شدن بازی‌دهنده‌ی عروسک و عروسک از یکدیگر موجب تغییر در دریافت و تأویل تماشاگر از عروسک و زندگی آن می‌شود و دیگر عروسک را موجودی زنده تلقی نخواهد کرد. موقعیت این مکان‌ها، با توجه به سیستم حرکتی عروسک مشخص می‌شود. این مکان‌ها همان نقاطی هستند که دست، پا و یا قسمتی از بدن بازی‌دهنده‌ی عروسک در تماس با سیستم حرکتی عروسک قرار می‌گیرد. در ادامه سعی می‌کنیم جایگاه این مکان دوم را در نمونه‌های تکنیکی کلاسیک نمایش عروسکی معرفی کنیم.

### ۴-۱- مکان دوم عروسکی در عروسک نخی[۱۱]

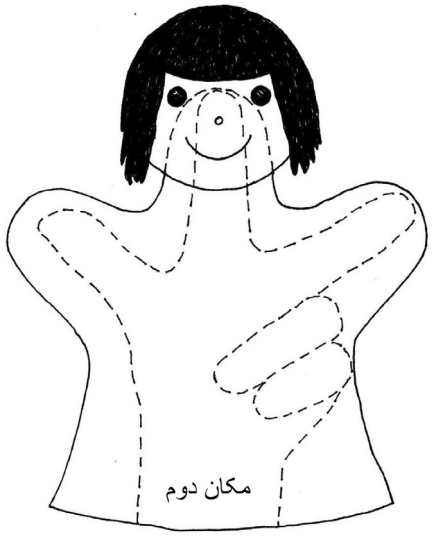
در صحنه‌ی نمایش‌های عروسکی نخی یا عروسک‌هایی که به وسیله‌ی میله‌ها از بالا حرکت می‌کنند (عروسک‌های سیسیلی[۱۲]) مکان دوم در امتداد بالایی سر عروسک قرار دارد. این مکان بنا به خواست کارگردان گاهی از دید تماشاگر پنهان است و گاهی آشکار. در تصویر شماره‌ی ۱ این مکان به‌روشنی قابل مشاهده است.




**تصویر ۱: عروسک نخی**

### ۴-۲- مکان دوم عروسکی در عروسک دست‌کشی[۱۳] و ماپت

در عروسک‌های دستکشی و ماپت[۱۴] شرایط متفاوت است. کف و زمین را از سطح معمول بالاتر می‌آوریم. در پایین و قسمت زیرین عروسک مکان دوم قرار دارد، آن‌جا که دست بازی‌دهنده درون عروسک قرار می‌گیرد.




**تصویر۲: عروسک دستکشی**

### ۴-۳- مکان دوم عروسکی در عروسک بونراکو[۱۵] یا سیاه

نوع دیگر عروسک‌ها با تکنیک سیاه یا بونراکو هستند. فضای دوم درست پشت سر و بدن عروسک قرار می‌گیرد.

**تصویر۳: عروسک بونراکو یا سیاه**

### ۴-۴- مکان دوم عروسکی در عروسک سایه[۱۶]

مورد آخر عروسک‌های سایه هستند. در نمایش‌های سایه به سبب حذف بعد سوم، هم در تجسم مکان داستانی و هم در مکان دوم عروسکی شرایط متفاوتی وجود دارد. مکان‌های داستانی بر روی فضای دو بعدی پرده شکل می‌گیرند و همواره بعد سوم را برای تماشاگر خالی باقی می‌گذارند. اما در این نوع نمایش عروسکی مکان دوم وجود ندارد چرا که نمایش‌های سایه دنیایی وهم‌گون و تصویری سینمایی برای مخاطب ایجاد می‌کنند. به همین سبب جایی برای مکان دوم بر روی صحنه وجود ندارد. در تصویر ٤ نمایشگر عروسکی، منبع نوری و عروسک‌ها قابل رؤیت‌اند.

**تصویر ۴: نمایش سایه‌ی اندونزی**

این ضعف‌های حرکتی و فیزیکی (همچون عدم وجود بعد سوم در عروسک‌های سایه، عدم وجود پا یا پاهای کم‌توان در عروسک‌های دستکشی و بسیاری موارد دیگر) منجر به ایجاد خلاءهایی در عروسک می‌شوند که تماشاگر برای خوانش حرکات عروسک و آنچه که عروسک به عنوان یک کاراکتر نمایشی در پی القای آن است، باید به شیوه‌ای آن‌ها را پرکند. تماشاگر با پرکردن یا خالی گذاشتن این خلاءها دریافت و تعبیر خود را از نمایش شکل می‌دهد. اگر تماشاگر بخواهد در طول اجرا همواره مکان دوم عروسکی را ببیند، همواره عروسک را شیء بی‌جانی می‌بیند که توسط کسانی بازی‌دهی می‌شود و به این ترتیب همه چیز برایش بی‌معنا و یا به یک بازی و سرگرمی صرف تبدیل می‌شود. عروسک‌ها نیز از سمت خود عزل و صحنه‌افزار قلمداد می‌شوند.

### ۵- فرضیه‌سازی[۱۷] و استراتژی خواندن[۱۸]

آیزر مهمترین کار در پرکردن جاهای خالی و شکاف‌های موجود در اثر را به پیروی از اینگاردن[۱۹]، زیبایی‌شناس و فیلسوف لهستانی، فرضیه‌سازی و استراتژی خواندن می‌داند. استراتژی خواندن فرآشدی است که اینگاردن در جریان خوانش متن برای خواننده در نظر می‌گیرد. مخاطب همواره بر اساس حدس و گمان دنیای معنایی متن را می‌آفریند و آینده‌ی متن را پیشگویی می‌کند. او در این جریان فرضیه‌هایی را می‌سازد. فرضیه‌های که اگر ثابت شوند بر اساس آن‌ها فرضیه‌هایی تازه ساخته می‌شود و آزمایش متن ادامه می‌یابد. اینگاردن این فرآشد فرضیه‌سازی را استراتژی خواننده می‌خواند. خواندن چونان سلسله‌ای پیوسته از طریق فرضیه‌های اصلی و فرعی پیش می‌رود. به گفته‌ی آیزر:

*همین طور که متن را می‌خوانیم و پیش می‌رویم، بی‌وقفه حوادث را بر اساس انتظاراتمان از آنچه در متن روی خواهد داد، با درنظر گرفتن آنچه پیش از آن روی داده است، مشاهده و ارزش‌گذاری می‌کنیم. اما رویدادهای غیرمنتظره‌ی متن ما را وامی‌دارد که انتظارات‌مان را از نو سازمان‌دهی کنیم و معنایی را که به رخدادهای پیشین نسبت داده‌ایم از نو تأویل کنیم. (Iser, 1972, 24)*

در روند فرضیه‌سازی که آیزر برای مخاطب در جریان خوانش و ادراک اثر در نظر می‌گیرد، چارچوب‌سازی یا قاب‌بندی هم صورت می‌گیرد. مجموعه آثار و راهبردهای متنی به«سادگی چارچوبی را ارائه می‌دهند که در آن خواننده باید ابژه‌ی زیبایی‌شناختی را برای خود بسازد» (بنت، ۱۳۸٦: ۱۰۳). به این ترتیب، مخاطب از اجزایی که متن در اختیارش می‌گذارد و با در نظر گرفتن اجزای مهم‌تر به عنوان پایه، چارچوبی می‌سازد تا اجزا را در بستر این چارچوب به نظم در آورد.

خواننده با پیش‌بینی و بازنگری بی‌وقفه در متن و جمع‌آوری جنبه‌های گوناگون آن، در همان حال که انتظارات ممکن همواره تصحیح می‌شوند و تصاویر پی‌درپی گسترش می‌یابند، در پی ایجاد شکلی منسجم و الگویی پیوسته در ذهن خویش است. مخاطب به‌واسطه‌ی چارچوب‌سازی اجزای متن را با یکدیگر مرتبط می‌سازد به شکلی که درک و پیگیری آن‌ها برای ذهن ممکن شود. به زبان ساده می‌توان گفت که خواننده همواره در زمان خواندن در حال نگریستن به گذشته و آینده است. در هر مرحله از خواندن همواره تعدادی راه ممکن برای بنای تأویلی موقتی درباره‌ی شخصیت‌ها و موقعیت‌های آنان وجود دارد. ممکن است در هر مرحله جنبه‌ای از موقعیت را در ذهن خود شکل دهیم که بعداً نیاز به ارزیابی مجدد داشته باشد. به این ترتیب باید اذعان داشت که چارچوب ساخته‌شده در ذهن مخاطب نیز در هر مرحله تغییر می‌کند و با توجه به آنچه‌که او با آن مواجه شده است صورت جدیدی به خود می‌گیرد. آنچه در نگاه نخست به شکل تأیید پیش‌انگاشت‌های ما جلوه می‌کند، در نهایت ما را به رد آن‌ها رهنمون می‌سازد. «این امر در واقع سطح یکسره جدیدی از فعالیت خواننده است . . . خواننده به بازاندیشی و چارچوب‌بندی دوباره‌ای برانگیخته می‌شود که در هیچ یک از معناهای کلامی متن مطرح نشده است» (هارلند، ۱۳۸۲: ۳۳۱).

این مرحله با مرحله‌ی فرضیه‌سازی در ارتباط است و در روند خوانش فرضیه‌های اولیه‌ی ما چارچوبی را پدید می‌آورد که می‌توانیم مطالب بعدی را در آن چارچوب تفسیر کنیم اما این تفسیر تا انتهای متن ثابت نمی‌ماند. بر این اساس در هر مرحله چارچوبی را در نظر می‌گیریم و آن را به کار می‌بریم و این کار را تا جایی ادامه می‌دهیم که دیگر با داده‌های متن هم‌خوانی نداشته باشد؛ با هر گونه تغییر ما نیز چارچوب فرضی خود را متناسب با آن تغییر می‌دهیم.

## ۶- حذف[۲۰] و برجسته‌سازی[۲۱]

*[مخاطب] در کوشش برای ساختن مفهومی منسجم از متن، عناصری را از آن انتخاب می‌کند و آن‌ها را در کل‌هایی منسجم سازمان می‌دهد. او با حذف بعضی عناصر و برجسته‌کردن برخی دیگر، پاره‌ای عناصر را به شیوه‌ای خاص "عینیت" می‌بخشد. او برای آن که "خیالی" یکپارچه پدید آورد می‌کوشد تا از درون اثر چشم‌اندازهای مختلفی را بگیرد یا از چشم‌اندازی به چشم‌انداز دیگر حرکت کند. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۰۷)*

آنچه‌که اینگاردن بیان می‌کند و آیزر نیز آن را به کار می‌گیرد درباره‌ی معنابخشی به اثر ادبی است. اما در نمایش عروسکی این جریان معناسازی شکل دیگری می‌یابد. روشی که تا این‌جا

معرفی شد در قدم دوم و در روند دریافت داستان نمایش رخ می‌دهد. اما پیش از آن فعالیت دیگری برای باورپذیری عروسک‌ها ضروری است. در صورت گذر از این مرحله تماشاگر می‌تواند وارد مرحله‌ی بعد شود و دریافت در سطح داستانی نمایش رخ دهد و تماشاگر به تماشای نمایش بنشیند.

در زمان تماشای نمایش، تماشاگر به دو صورت می‌تواند استراتژی خود را بنا کند. نخست بی‌جان بودن عروسک‌ها که در این صورت در روند فرضیه‌سازی و چارچوب‌بندی همواره مکان دوم را در صحنه می‌بیند و عروسک را در قاب‌هایی همراه با بازی‌دهندگانش در نظر می‌گیرد. این چارچوب در گام بعدی دریافت او از داستان و نمایشنامه تاثیر خواهد داشت. اما مسیر دوم جاندارپنداری عروسک‌هاست که استراتژی بر مبنای آن بنا می‌شود. به این ترتیب، نخستین و بنیادی‌ترین فرضیه‌ی مخاطب زنده‌پنداشتن عروسک است. او در چارچوب‌هایی که برای خوانش و درک عروسک‌ها و نمایش به کار می‌برد مکان دوم را در نظر نمی‌گیرد. در این‌جا بر اساس نظریه‌ی آیزر درباره‌ی عمل برجسته‌سازی و حذف در پرکردن شکاف‌ها، تماشاگر در حالت اول بازی‌دهنده‌ی عروسک را برجسته و به آن توجه می‌کند، اما در حالت دوم تصمیم به حذف او می‌گیرد و آن را موجودی مستقل می‌پندارد. زمانی که وقفه‌ای در زنده‌پنداری عروسک‌ها پیش آید، مانند زمانی که بازی‌دهنده‌ی عروسک خود را به یکباره نمایان می‌کند، یا بنا به دلایلی خود را از عروسک جدا می‌سازد، و یا آن را بر روی صحنه رها می‌کند و ... تماشاگر استراتژی خود را تغییر می‌دهد و در آن بازنگری می‌کند. درست مانند آنچه که در جریان خوانش متن برای خواننده رخ می‌دهد. نگاه تماشاگر تنها به آینده نخواهد بود بلکه او به گذشته‌ی اثر هم توجه خواهد کرد. تغییر استراتژی‌ها و فروپاشی فرضیه‌ها بر کل نگرش مخاطب تأثیر خواهد گذاشت. برای نمونه در همه‌ی گونه‌های نمایش عروسکی، در پایان اجرا، زمانی که نمایشگر آشکار می‌شود و تماشاگر او و عروسک‌های بی‌جانش را روی صحنه می‌بیند، در استراتژی او تغییراتی بوجود خواهد آمد، حتی اگر در تمام طول اجرا استراتژی خود را بر جاندارپنداری عروسک‌ها بنا نهاده باشد. این تذکر آگاهانه یا ناآگاهانه بر دریافت او از اجرا و تأویل آن تأثیر خواهد گذاشت. مخاطبان در هر دو حالت با چارچوب‌هایی که در نظر می‌گیرند نمایش و عروسک‌ها را به شیوه‌هایی گوناگون خوانش می‌کنند.

اگرچه مهم است که بدانیم دیده‌شدن یا دیده‌نشدن بازی‌دهندگان بر روی صحنه امری است که از سوی نمایشگر و اجراکننده هدایت می‌شود. نمایشگر است که با نمایان ساختن یا پنهان کردن خود، جهت نگاه، شیوه‌ی حرکت، کنترل احساسات و ...، تعیین می‌کند تماشاگر چه زمان و تا چه میزان او را ببیند یا نبیند. تماشاگر نیز بر اساس چارچوبی که نمایشگر ارائه می‌دهد، استراتژی خود را بنا می‌سازد. او به این ترتیب می‌تواند وارد نمایش شود و گام بعد را که دریافت داستان است، آغاز کند. در غیر اینصورت راه را به خطا رفته است و عروسک‌ها تنها بازیچه‌هایی برای او می‌شوند.

در نمونه‌ای دیگر، می‌دانیم که در نمایش بونراکو بازی‌دهنده‌ی اصلی که گرداننده‌ی سر و دست راست عروسک است، بدون نقاب بر روی صحنه حضور دارد اما با نگاه خود که تنها به سوی عروسک است از تماشاگر می‌خواهد او را بر روی صحنه نبیند. تماشاگر آنچه را که در این استراتژی‌ها، به عنوان اصول خود برمی‌گزیند، برای پرکردن شکاف‌ها به کار می‌برد.

«در نمایش عروسکی سایه در جاوه[۲۲]، مردان پشت پرده در کنار دالانگ[۲۳] می‌نشینند و عروسک‌ها را می‌بینند، در حالی که زنان در مقابل پرده نشسته و به تماشای سایه‌ی عروسک‌ها می‌پردازند» (برد، ۱۳۸۱: ٦٢). در این‌جا نیز این استاد نمایشگر است که به تماشاگران مرد و زن چارچوب‌هایی برای بنا نهادن استراتژی‌شان ارائه می‌دهد.

به این ترتیب تماشاگر در جریان خوانش عروسک‌های روی صحنه و با توجه به بعضی جنبه‌ها و نادیده گرفتن برخی دیگر در جهت تقویت باورپذیری خود عمل خواهد کرد.

## ۷- نتیجه‌گیری

بر اساس نظریه‌های آیزر، تماشاگر نمایش عروسکی هنگام رویارویی با دنیای عروسک‌هایی که به‌واسطه‌ی نمایشگران جان یافته‌اند، متوجه نقاط ضعفی می‌شود که در صورت بی‌توجهی به آن‌ها باورپذیری او دچار اختلال می‌شود و دریافتش در پایین‌ترین سطح باقی می‌ماند. تماشاگر با فهم درست شکاف‌ها و خلاءهای موجود در صحنه و حرکت‌های عروسک‌ها این شکاف‌ها را پر می‌کند و در ذهن خود میان جسم بی‌جان عروسک و جان‌داری بازی‌دهنده پل می‌زند. سپس با فرضیه‌سازی و اتخاذ استراتژی مناسب، تمامی اجزاء نمایش را برای خود قابل فهم می‌کند و در نهایت با حذف برخی کمبودها و برجسته‌سازی بعضی نقاط قوت در فرآیندی پویا تلاش می‌کند به بهترین معنا و دریافت از نمایش برسد. خوانش او از عروسک‌ها یکی از فعال‌ترین خوانش‌های هنری است.

## پی‌نوشت‌ها

1. Wolfgang Iser
2. Konstanz

نام شهری در جنوب کشور آلمان است.

3. Reception Aesthetics
4. Phenomenology
5. Edmund Husserl
6. Hans Robert Jauss
7. Artistic pole
8. Aesthetic pole
9. Art and Illusion
10. E.H.Gombrich
11. Marionette
12. Sicilian puppets

عروسک‌هایی که نه با نخ بلکه به‌واسطه‌ی میله از بالا حرکت داده می‌شوند.

13. Hand puppet
14. Muppet

عروسک‌های دستکشی با فک متحرک

15. Bunraku

عروسک سنتی نمایش ژاپن که یک تا دو متر قد دارد و توسط دو یا سه مرد قابل مشاهده می‌شود

16. Shadow puppet

عروسک‌هایی دو بعدی که معمولاً از چرم ساخته می‌شوند و بر روی پرده در مقابل نور حرکت می‌کنند

17. Hypothesis making
18. Strategy of reading
19. Roman Ingarden
20. Omission
21. Highlighting
22. Java
23. Dalang

استاد عروسک‌گردان

## منابع


- ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر مرکز، تهران.
- برد، بیل (۱۳۸۱)، *هنر عروسکی*، ترجمه‌ی جواد ذوالفقاری، موسسه‌ی فرهنگی هنری نوروز هنر، تهران.

بنت، سوزان (۱۳۸٦)، ت*ماشاگران تئاتر: نظریه‌ای در خصوص تولید و دریافت*، ترجمه‌ی مجید سرسنگی و اشرف میرنظامی، نمایش (انجمن نمایش)، تهران.

- تیلیس، استیو (۱۳۸٤)، «رمز جذابیت عروسک تندیس یا اسباب‌بازی»، ترجمه‌ی شیوا مسعودی، نشریه‌ی هنر، ش ٦٤ ، صص. ۷۵–۷۰.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۲)، *درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاتون تا بارت*، ترجمه علی معصومی و شاپور جورکش، نشرچشمه، تهران.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲)، *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*، ترجمه‌ی عباس مخبر، طرح نو، تهران.
- مسویته، آ (۱۳٤۱)، «از اتم چه می دانیم؟ ساختمان اتم»، ترجمه‌ی احمد راد، *مجله‌ی یغما*، ش ۱۷۵، ص. ۵۰۵.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۳۸)، *توحید در عالم بی‌نهایت کوچک یعنی "اتم"*، مجله‌ی درس‌هایی از مکتب اسلام، ش ۲، ص. ٤۹.

- Iser, Wolfgang (1972), "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History*, Vol. 3, No. 2, pp. 279-299.
- Iser, Wolfgang (1978), *The act of reading a theory of aesthetic response,* Routledge and Kegan Paul Publisher, London, UK.


## منبع تصاویر

تصویر ۱: http://mindyourbodyhealth.blogspot.com/2012/03/marionette.html
تصویر ۲: http://mypuppetry.blogspot.com
تصویر ۳: http://www.jnto.go.jp/eng/indepth/cultural/experience/z.html
تصویر ٤: http://popculture.knoji.com/wayang-kulit-indonesia-traditional-shadow-play

Received: 22 April 2014
Accepted: 11 Aug 2014

# Perception of Puppets According to Wolfgang Iser's Theory of "Reception Aesthetics"

**Fahime Mirzahosein,** Academic board member, Art University in Tehran
**Poupak Azimpour tabrizi,** Academic board member, Tehran University

**Abstract**

From the times of Plato and Aristotle and the philosophers after them, the reader is always assumed to have a passive role in reading the text and perceiving its meaning, and receive only what the author provides. However, many of these equations changed in the modern era and theoreticians appeared whose focus was not just on the writer. They realized that the reader or the audience had a special place and his presence was considered to be important. Wolfgang Iser is one of the most important thinkers who theorized in this field. He is one of the founders of the Literary School of Konstanz which introduced the theory of reception aesthetics. Issues mentioned in this school received a fundamental influence from the field of phenomenology. This school considered the audience as an active agent in the process of reading and creating the literary meaning. Iser believed that there are gaps and blanks in any literary work and wanted to prove that the audience gives life to the art works by filling these. He significantly expanded his view by expressing some ways such as hypothesis making, strategy of reading, omission and highlighting, bridging, etc. He attached significant importance to the audience and knew that the process of completing art works depends on the audience's reception. This is an issue which is very important in certain branches of performing arts such as theater and puppet show, because theater cannot be implemented without the audience. So, according to what Iser says about literature, the writer attempts to open a way in theater to explain what is happening to the audience when he is watching a show. This paper focuses on the spectator's action of filling gaps and blanks during the show and investigates the process of understanding and perceiving of the audience. For further explanation of the issue, the research investigates the mental processes of the audience within the methods mentioned in the theory of Iser such as hypothesis making, strategies of reading, omission and highlighting and etc. This study aims to prove that if the audience does not collaborate to fill the gaps while watching the puppet show, it does not follow an appropriate strategy and hypothesis and finally it does not pay attention to omissions and highlighting, the show will decline from an artwork to a meaningless entertainment activity and lose its deeper relations with the audience. In that case, puppets will not have their dramatic natures and will turn into simple toys. This paper, by the descriptive–analytical methodology, intends to deliberate on the process of reading the puppets in puppet shows particularly according to Iser's theory.

**Key words:** Iser, reception aesthetics, puppet theatre, second place