

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۰۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۱۷

تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

رضا عباسی^۱، مهدی حامدسقایان^۲، علی اصغر فهیمی فر^۳

تبیین شیوهی تمرینی فضا‌ساز/بدنمند در تئاترهای بدن محور بر اساس آرای مرلوپونتی

چکیده

تئاتر بدن محور گونه‌ای از تئاتر است که در آن بدن و ادراک بدنی بازیگران به‌عنوان شاخص اصلی اجرا محسوب می‌شود و داستان و درون‌مایه‌ی اثر از طریق حرکات فیزیکی و کنش‌های بدنی بازیگران روایت می‌شود. در طی سال‌های اخیر مطالعات بینارشته‌ای در تدوین نظریه‌های پیشرو تئاتر نقش به‌سزایی ایفا کرده‌اند و موجب شکل‌گیری مباحث جدید و متنوع در مطالعات تئاتر شده‌اند؛ از این رو نقش مطالعات بینارشته‌ای در تدوین و شکل‌گیری نظریه‌های نوین اجرایی تئاتر غیرقابل‌انکار است. یکی از مهم‌ترین رویکردهای فلسفی که مورد اقبال تئوریسین‌های هنرهای اجرایی و مطالعات تئاتر قرار گرفته رویکرد «پدیدارشناسی تئاتر» متأثر از رویکرد فلسفی مرلوپونتی است. در این مقاله به درهم‌تنیدگی فلسفه و عمل تأکید می‌شود که چگونه می‌توان زمینه‌ی مشترک و پتانسیلی جدید برای درک فرایندهای تمرینی در تئاترهای بدن محور به‌وجود آورد و در این حوزه، می‌توان رویکرد مفهومی جدیدی را برای درک مفهوم بدنمندی در فرایند تمرین تئاتر مبتنی بر شیوهی تمرینی فضا‌ساز/بدنمند ایجاد کرد. هدف این مقاله تبیین عناصر و ویژگی‌های شیوهی تمرینی فضا‌ساز/بدنمند مبتنی بر مفاهیم پدیدارشناسی مرلوپونتی است. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی، درصدد پاسخ به این سؤال است که چگونه می‌توان بر اساس مفاهیم پدیدارشناسی مرلوپونتی بستری مناسب برای مطالعه، تبیین و تحلیل پدیدارشناسانه شیوهی تمرینی فضا‌ساز/بدنمند در تئاترهای بدن محور فراهم آورد؟ بر اساس رویکرد پدیدارشناسی و آرای مرلوپونتی، نتیجه‌ی به‌دست‌آمده نمایان‌گر این است که در شیوهی تمرینی فضا‌ساز/بدنمند بدن «بازیگر-اجراگران» به‌عنوان عنصر قالب و بستر اصلی فرایند خلق رویدادها در فرایند تمرین نقش اساسی را ایفا می‌کند. این شیوهی تمرینی با تأکید بر مفهوم «بازیگر-اجراگر» و مفهوم «بازتاب بدنمند» روشی برای فرایند تمرین بدنمند پیشنهاد می‌دهد که مبتنی بر شاخصه‌های همچون «تجربه بدنمند بازیگر-اجراگران در فرایند تمرین»، «درهم‌تنیدگی من-دیگری با یکدیگر در جایگاه سوژما-بژه در جهان زیسته تمرین»، «ادراک بدنمند مشارکت‌کنندگان با تمامی اجزا و عناصر و اشیاء موجود در فضا/محیط تمرین» و «ادراک بدنمند/حسی اجراگران در مواجهه با جهانی که با آن در تعامل هستند» به اکتشاف مجدد فضا/محیط تمرین تأکید می‌کند.

واژگان کلیدی: مرلوپونتی، بدن-ذهن، تمرین بدنمند، بازیگر-اجراگر، بازتاب بدنمند، فرایندهای تمرینی فضا‌ساز/بدنمند

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشکده‌ی هنر دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۲ دانشیار دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده‌ی مسئول).

Email: saghaian@modares.ac.ir

^۳ دانشیار دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۴ این مقاله برگرفته از رساله دکتری «پژوهش هنر» نویسنده اول است با عنوان «مواجهه با فضا در تئاترهای بدن محور بر اساس آرای مرلوپونتی با تأکید بر فرایندهای تمرینی بدنمند» با راهنمایی نویسنده دوم به‌عنوان استاد راهنمای اول و نویسنده سوم به‌عنوان استاد راهنمای دوم در گروه پژوهش هنر دانشکده‌ی هنر دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

در این مقاله سعی بر آن است تا مبانی نظری شیوه‌ی تمرینی فضا‌ساز/بدن‌مند مبتنی بر آرای فلسفی مرلوپونتی، تبیین شود. برای این منظور ابتدا به تبیین مبانی فلسفی مرلوپونتی پرداخته خواهد شد. در ادامه پس از تبیین ویژگی‌های شیوه‌ی تمرینی فضا‌ساز/بدن‌مند، الگوها و عناصر ساختاری این شیوه‌ی تمرینی ارائه خواهند شد. از منظر مرلوپونتی پدیده‌های گوناگون ادراک‌های متفاوتی را در پی خواهند داشت و برای رسیدن به «ادراک بدن‌مند» از جهان، آگاهی «حسی/جسمانی» و توجه از طریق کل بدن که در آن تمایزی میان ذهن و بدن وجود نداشته باشد، لازم است. ادراک یعنی درگیری «بدن‌مند/حسی» ما با جهان آن‌گونه که با آن مواجه می‌شویم، تحت تأثیر آن قرار می‌گیریم و آن را به درک خودمان می‌رسانیم. این دیدگاه از ادراک، کنش‌گرانه/فعال/رابطه‌ای است، زیرا ادراک‌کنندگان دائماً در حال کاوش در جهان هستند و با جهان به‌عنوان مجموعه‌ای از امکانات ارتباطی مواجه می‌شوند. مبتنی بر دیدگاه مرلوپونتی از ادراک کنش‌گرانه، در فرایندهای تمرینی فضا‌ساز/بدن‌مند، بدن «بازیگر-اجراگران» به‌عنوان عنصر قالب و بستر اصلی فرایند خلق رویدادها در فرایند تمرین نقش اساسی را ایفا می‌کند.

پیشینه پژوهش

الف: مرور تحقیقات گذشته در زمینه‌ی پدیدارشناسی تئاتر در داخل کشور: پدیدارشناسی مرلوپونتی تاکنون موضوع کتاب‌ها و پژوهش‌های متعددی بوده است که از آن میان می‌توان به کتاب درآمدی بر اندیشه مرلوپونتی (۱۳۸۷)؛ کتاب مرلوپونتی، فلسفه و معنا (۱۳۸۷)؛ کتاب پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی (۱۳۸۹)؛ کتاب مرلوپونتی ستایشگر فلسفه (۱۳۹۱)؛ کتاب جهان ادراک (۱۳۹۱)؛ کتاب پدیدارشناسی ادراک (۱۳۹۷)؛ همچنین در حوزه‌ی اجرای تئاتر می‌توان به کتاب درآمد راتلج بر مطالعات تئاتر و اجرا؛ اریکا فیشر لیخته؛ مترجم: شیرین بزرگمهر و سحر مشکین‌قلم، نشر دانشگاه هنر (۱۳۹۷)؛ کتاب فلسفه هنرهای اجرایی؛ دیوید دیویس مترجم: سلما محسنی، نشر آوند دانش (۱۳۹۵)؛ کتاب فلسفه و تئاتر؛ یک دیباچه؛ تام استرن مترجم: علی منصوری، نشر بیدگل (۱۳۹۹)؛ کتاب به صحنه بردن فلسفه؛ دیوید کراسنر و دیوید سالتز، مترجم: نریمان افشاری، نشر بیدگل (۱۳۹۹)؛ کتاب پدیدارشناسی تئاتر و درام (جستارهایی پیرامون فلسفه‌ی تئاتر)؛ سعید نیکورزم، مجید سرسنگی، میرعلیرضا دریابیگی نشر دریابیگی (۱۳۹۴)؛ کتاب نظریه برای مطالعات پرفورمنس: راهنمای دانشجویان؛ فیلیپ آسلندر، مترجم: مجید پروانه‌پور، شهاب پازوکی؛ نشر پژوهشکده هنر (۱۳۹۸)؛ پایان‌نامه‌ی «بررسی کارکرد بدن اجراگر در پرفورمنس»؛ ندا گل‌رنگی دانشکده سینما و تئاتر (۱۳۹۰)؛ پایان‌نامه‌ی «بررسی تکنیک‌ها و مفاهیم هنر بدن در آثار نمایشی پست‌مدرن با تمرکز بر آثار پینا باوش»، بابک گشتاسب، دانشکده سینما و تئاتر (۱۳۹۳)؛ پایان‌نامه‌ی «تحلیل کنش مخاطب در هنر تعاملی از منظر فلسفی»؛ صفا سبطی، دانشگاه الزهرا (۱۳۹۵)؛ پایان‌نامه‌ی «بررسی پرفورمنس با رویکرد پدیدارشناختی با تکیه بر اجراهای ماریانا آبرامویچ»؛ نوشین سیفی، دانشگاه هنر (۱۳۹۳)؛ اشاره کرد. از آنجاکه این کتب و پژوهش‌ها به فلسفه‌ی محض مرلوپونتی یا اجرای تئاتری می‌پردازند از این نظر با موضوع این مقاله تفاوت دارند. هیچ کتاب یا پژوهش دانشگاهی به‌طور مشخص به مسئله تمرین فضا‌ساز/بدن‌مند نپرداخته است.

ب: مرور تحقیقات گذشته در زمینه‌ی پدیدارشناسی تئاتر در خارج از کشور: کتاب پدیدارشناسی

و اجرای درام معاصر^۲؛ استنتون گارنر^۳ (۱۹۹۴)؛ کتاب قدرت دگرگون ساز اجرا^۴؛ اریکا فیشر لیخت^۵ (۲۰۰۸)؛ کتاب پدیدارشناسی پرفورمنس: چیزها به خودی خود^۶؛ استوارت گرانت^۷ (۲۰۱۹)؛ کتاب به سوی پدیدارشناسی بازیگری^۸؛ فیلیپ زاریلی (۲۰۲۰)؛ مقاله «گامی به سوی الگوی پدیدارشناسانه‌ی حالت‌های تجربه‌ی بدنمند بازیگر^۹»؛ فیلیپ زاریلی^{۱۰} (۲۰۰۴)؛ مقاله‌ی «بدن به مثابه بیان. ژست و خلأ مطابق با آراء مرلوپونتی و بازی کردن با شریک درونی^{۱۱}»؛ جان پاک^{۱۲} (۲۰۱۳) در یک جمع‌بندی کلی می‌توان این‌گونه عنوان کرد که کتب و پژوهش‌های عنوان‌شده منابع مهمی به‌خصوص برای بررسی نسبت‌های پارادایم‌های مرلوپونتی بدنمندی با پدیدارشناسی تئاتر است اما رویکرد مقاله حاضر با توجه به تأکید بر تمرین‌های فضاساز/بدنمند با دیدگاه پژوهش‌های ذکرشده متفاوت است.

چارچوب نظری و مبانی پژوهش

تئاتر بدن‌محور

تئاتر بدن‌محور گونه‌ای از تئاتر است که در آن بدن و ادراک بدنی بازیگران به‌عنوان شاخص اصلی اجرا محسوب می‌شود و داستان و درون‌مایه اثر از طریق حرکات فیزیکی و کنش‌های بدنی بازیگران روایت می‌شود. از این منظر ویژگی اصلی تئاتر بدن‌محور، وابستگی آن به حرکت جسمانی بازیگر است و کنش‌های بدنی خودانگیخته و بداهه‌پردازی اکتشافی به‌صورت تجربه‌های بکر هنرمند در کشف و شهود موتیف‌های اجرا نقش اصلی را ایفا می‌کند. در این‌گونه از تئاتر معمولاً نمایشنامه یا داستان از پیش نوشته‌شده‌ی دقیقی وجود ندارد و فرایند ترکیب‌بندی اجرا بر مبنای ایده‌ی اولیه و خلق موقعیت‌های ناب و بکر در فرایند تمرین‌ها مبتنی بر ایده‌ی اولیه، شکل می‌گیرد. از این منظر خلق موتیف‌های ابداعی بر بداهه‌پردازی اکتشافی و همکاری تمام مشارکت‌کنندگان تأکید می‌کند. در فرایندهای تمرینی تئاترهای بدن‌محور بازیگران می‌توانند بر اساس تجربیات زیسته‌ی خود، متأثر از فضا و اثرگذار بر فضا یا سایر پدیدارها ارتباط تعاملی برقرار کرده و یکدیگر را به شکلی یکپارچه و درهم‌تنیده ادراک کنند. لازم به ذکر است که «تعیین مرزهای دقیق بین اقسام مختلف تئاترهای بدن‌محور دشوار و حتی شاید غیرضروری باشد زیرا این شیوه‌های اجرایی به‌واسطه اهمیت بدن و ادراک بدنمند بازیگران در شکل‌گیری اجرا درهم‌تنیده و مشترک هستند.» (Bowler, 2015: 143) بنابراین در این مقاله عبارت تئاترهای بدن‌محور در واقع به گونه‌های تئاتری {فیزیکال تئاتر^{۱۳}، پست‌دراماتیک تئاتر^{۱۴}، تئاتر معاصر^{۱۵}، پرفورمنس معاصر^{۱۶} و...} اشاره دارد که در این گونه‌های تئاتری نقش اساسی و بنیان و شاکله اصلی فرایندهای تمرینی و اجرا بر بدن و ادراک بدنمند «بازیگر-اجراگر» استوار باشد. در این رویکردهای نوین اجرایی فارغ از تفاوت‌های محتوایی، تجربی و روش‌شناختی بین نظریه‌پردازان حوزه‌ی اجرایی تئاتر، علاقه به موضوع بداهه‌پردازی اکتشافی بر تاروپود تمام انواع فرایندهای تمرینی و اجرایی تئاترهای بدن‌محور طنین‌انداز شده است.

بنیان‌های فلسفی پدیدارشناسانه مرلوپونتی

پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی بدن را در مرکز فلسفه خویش قرار داده است و هیچ‌کس به اندازه‌ی مرلوپونتی از آغاز شروع مباحث فلسفی تاکنون این چنین به «بدن زیسته^{۱۷}» و تجربه به‌واسطه‌ی بدن تأکید نکرده و هیچ‌کس این قدر عمیق به مطالعه پیرامون «بدن زیسته» نپرداخته است. (Morris, 2004: vii) مرلوپونتی

معتقد است که ادراک و آگاهی از «تجربه‌ی زیسته» در جهان جدا نیست و ادراک مستقیماً با «بدن زیسته» ارتباط دارد؛ «بدن زیسته»، هم به بدنی که دنیا را تجربه می‌کند و هم به بدنی که تجربه می‌شود اشاره می‌کند؛ در واقع، از منظر مرلوپوتنی بدن انسان در یک ارتباط تنگاتنگ، یکپارچه، درهم‌تنیده و دوسویه در ارتباط با محیط پیرامونی‌اش قرار می‌گیرد و از نظر او «بدن شرط امکان هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود.» (Crossley, 2012: 92) و به همان میزانی که محیط پیرامونش را ادراک می‌کند از آن محیط متأثر می‌شود؛ بنابراین از نگاه مرلوپوتنی «انسان با بدنش در جهان مأوا دارد و با بدنش در جهان زیست می‌کند و بدن شرط امکان تحقق هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود.» (Crossley, 2012: 92) از دیدگاه مرلوپوتنی، نمی‌توانی بدون بدن آگاهی داشت و بدن و ذهن به‌طور جدایی‌ناپذیر و ناگسستنی به‌هم پیوند خورده و درهم‌تنیده شده‌اند؛ بنابراین تحلیل جهان همیشه فعالیت یک ذهن بدنمند است؛ به بیان دیگر «هر آن چیزی که در جهان تجربه می‌کنیم یا از جهان درک می‌کنیم اساساً از بدن و ذهن بدنمند^{۱۸} ما ناشی می‌شود.» (Auslander, 2008: 138).

مفهوم «بدن-سوژه^{۱۹}» توسط مرلوپوتنی در پدیدارشناسی ادراک برای اشاره به این ایده که بدن، ذهن و جهان کاملاً درهم‌آمیخته‌اند و قابل تفکیک نیستند، استفاده شده است. (Auslander, 2008: 138) مفهوم «بدن-سوژه» تأکید می‌کند که این بدن است که انسان را به جهان متصل و مرتبط می‌کند و از آنجاکه ما از طریق بدن در دنیا زندگی می‌کنیم و از آنجاکه هیچ ذهنی بدون بدنمندی نمی‌تواند وجود ابژه‌ها را در جهان درک کند، دوگانگی «سوژه/ ابژه» دکارتی درهم می‌شکند و مرلوپوتنی بر وحدت «سوژه-ابژه» تأکید می‌کند و معتقد است که «سوژه-ابژه» یک وحدت است، نه یک دوگانگی؛ (Auslander, 2008: 139) یعنی نباید آن‌ها را به‌عنوان قلمروهای جداگانه تلقی کرد بلکه باید به‌عنوان دو جنبه از یک موجودیت واحد که در جهان مجسم شده است، ادراک شوند. به همین دلیل ادراک نه تجربه‌ای ابژکتیو است نه سوژکتیو بلکه گونه‌ای از درهم‌آمیزی با جهان است و «هستی یک تجربه‌گر عبارت است از ربطیافتگی‌اش با دیگر موجودات.» (ماتیوس، ۱۳۸۷: ۱۲۵) بنابراین در رویکرد فلسفی مرلوپوتنی نمی‌توان بدن و جهان پیرامونش را به‌مثابه دو جزء جدا از یکدیگر تبیین کرد و نمی‌توان جامعه‌ی شناسنده حاضر را جدا از خود شناسنده در نظر گرفت و «ناظر نمی‌تواند خود را از جهان جدا کند.» (Loth, 2001: 23-24)

در نگاه مرلوپوتنی این ارتباط ذاتی و درونی بدن با جهان پیرامونش خنثی نیست و بدن همواره به درک و کشف محیط پیرامون می‌پردازد و به تعبیر مرلوپوتنی درهم‌تنیدگی و یکپارچگی قصدیت من و دیگری به‌واسطه‌ی حضور بدنمند من و دیگری و به‌واسطه‌ی تعامل و ارتباط بدن من با بدن دیگری شکل می‌گیرد و این قصدیت بدنمند تنها به‌واسطه‌ی حضور داشتن ما در جهانی مشترک امکان‌پذیر است؛ جهان مشترکی که بدن‌های ما، به‌طور هم‌زمان، در آن اقامت داشته باشند. از دیدگاه مرلوپوتنی موقعیتی که انسان به‌مثابه «سوژه-ابژه» در آن زیست می‌کند، وضعیتی بدنمند است و انسان به‌واسطه‌ی بدنش در جهان مأوا دارد و با بدنش در جهان زیست می‌کند و در مشارکتی دائمی و درهم‌تنیده با جهان قرار دارد؛ در واقع، از نظر مرلوپوتنی «بدن شرط امکان هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود.» (Crossley, 2012: 92) از این‌رو در رویکرد فلسفی مرلوپوتنی ارتباطی مستقیم و یکپارچه بین «جهان زیسته» و آگاهی «بدنمند/ ادراکی» انسان به‌مثابه «سوژه-ابژه» وجود دارد. بنابراین نقطه‌ی ثقل و اساس فلسفه مرلوپوتنی بر بدنمندی و ادراک بدنمند انسان‌ها بنا نهاد شده است و در فلسفه او بدن، بدنمندی، ادراک بدنمند، درهم‌تنیدگی بدنی و رابطه‌ی تعاملی دوسویه «سوژه-ابژه» با محیط پیرامونی‌اش نقش اساسی دارد. او در راستای تأکید بر این یکپارچگی و درهم‌تنیدگی انسان با جهان بر

مفهوم «ادراک بدنمند» تأکید می‌کند و معتقد است که هر آن چیزی که در جهان تجربه می‌کنیم یا از جهان درک می‌کنیم اساساً از بدن و «ذهن بدنمند»^{۲۰} ما ناشی می‌شود. (Auslander, 2008: 138) چنین توصیفی از بدن به معنای جدیدی از آن می‌انجامد که مرلوپونتی به پیروی از مفهوم زیست جهان هوسرل، آن را «بدن زیسته»^{۲۱} می‌نامد. (Loth, 2001: 23) مفهوم بدن زیسته بر اتحاد و یکپارچگی بدن و ذهن تأکی دارد؛ از این طریق مرلوپونتی مفهوم «یکپارچگی»^{۲۲} را ارائه می‌دهد که در آن بدن و ذهن به‌عنوان یک کل واحد عمل می‌کنند. این بدان معنا است که شناخت جهان صرفاً امری ذهنی و انتزاعی ماحصل تحلیل ذهن سوپژکتیویسم فاعل‌شناسای ناظر بر جهان نیست بلکه درک ما از جهان، به‌واسطه‌ی آگاهی بدنمند، حضور و مشارکت پیوسته و درهم‌تنیده با جهان به‌وجود می‌آید؛ از این‌رو ادراک در «جهان زیسته» و به‌واسطه‌ی «تجربه زیسته»^{۲۳} رخ می‌دهد. از سویی دیگر چیزی که ادراک می‌شود همیشه در وسط چیز دیگری است و همیشه بخشی از یک زمینه‌ی کلی را تشکیل می‌دهد و آگاهی ما از جهان پیرامون، از طریق «تجربه زیسته» به‌دست می‌آید و فعالیت‌های بدنی ما در جهان «تجربه زیسته» را تشکیل می‌دهند.

تبیین شیوهی تمرینی فضاساز/بدنمند بر اساس آرای مرلوپونتی

در دیدگاه بدنمند مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک، نظریه‌های تئاتری برای تئاترهای بدن‌محور توسط نظریه‌پردازان این حوزه دسته‌بندی شدند. از منظر نظریه‌های پدیدارشناسی تئاتر می‌توان این‌گونه بیان کرد که رسانه‌ی یک بازیگر بدن او است و تلاش بازیگر برای یکپارچگی و درهم‌تنیدگی با فضا/محیط تمرین به‌واسطه بدنمندی، مبنای آگاهی و ادراک او در فرایند آموزش شیوه‌های تمرینی فضاساز/بدنمند است. از این‌رو آموزش بازیگر باید متمرکز بر این روند ادغام و یکپارچگی باشد، زیرا «روند بازیگر صرفاً فکری/ذهنی نیست، بلکه شامل بازیگری است که از طریق «کل بدن»^{۲۴} خود فکر می‌کند»^{۲۵}. (Loth, 2001: 28) این ایده‌ی تفکر از طریق «کل بدن»^{۲۶} در روند تمرین و آموزش و پرورش بازیگران/اجراگران در نظریات اکثر نظریه‌پردازان معاصر حوزه تئاتر بدن‌محور قابل مشاهده است. این نگاه جدید به بدن و بیان‌گری بدنی در تئاتر با نظریات تئوریک آنتونن آرتو آغاز و در نظریات اجرایی گروتوفسکی متجلی شد؛ در شیوه‌ی آموزشی گروتوفسکی بازیگران در فرایند تمرین از طریق درک کارکردهای «بدن-ذهن»^{۲۷} به‌واسطه‌ی مواجهه با فضا، طیف وسیعی از ادراک بدنی ایجاد می‌کنند که از آگاهی بدنی و درک بدنمند بازیگران/اجراگران و حضور آن‌ها در «زمان حال حاضر» نشأت می‌گیرد. مسئله‌ی ارتباط میان بازیگر و تماشاگر همان عصاره‌ی بنیادین تئاتر است که گروتوفسکی در طی پیراستن و حذف عناصر سازنده‌ی هنر تئاتر بر آن تأکید کرد. در حقیقت گروتوفسکی در مسیر فرایند آموزشی خود، ارتباط میان بازیگر و تماشاگر را عنصر ذاتی و جوهره اصلی تئاتر می‌دانست و از خلال توجه بر این ارتباط، گروتوفسکی کار عمیق خود را بر پرورش بازیگر متمرکز کرد. از دید گروتوفسکی از نظر زمانی میان انگیزش درونی و واکنش بیرونی فاصله‌ای نیست و انگیزش و کنش باید بر یکدیگر منطبق شوند. برای رسیدن به این مهم بازیگر باید درونی‌ترین بخش وجود خود را که از چشم دیگران پنهان است، نمایان کند و در طی این فرایند او باید قادر باشد بر مقاومت‌های ارگانیکی که سد راه او برای برون‌ریزی هستند، فائق آید. گروتوفسکی، ادراک غیرشخصی و اکتسابی را بی‌اعتبار فرض می‌کند و معتقد است برای رسیدن به آگاهی در سطح جسمانی یا ذهنی و روانی باید مستقیماً دست به تجربه زده و با «دنیای درونی» مواجه شویم. این مواجهه، در سایه‌ی شناخت موانع فردی منجر به تلاش برای فرا

رفتن از محدودیت‌ها و درک «زندگی درونی» خواهد شد؛ بنابراین فرایند آموزش بازیگری گروتوفسکی یک فرایند اکتشافی و پدیداری به‌شمار می‌رود و می‌توان بین ذات اندیشه‌ی تئاترِ گروتوفسکی و نظام فلسفی پدیدارشناسی پیوند و درهم‌تنیدگی قابل‌توجهی مشاهده کرد.

ایده‌ی تفکر از طریق «کل بدن»^{۲۸} که در روند تمرین و آموزش و پرورش «بازیگران/اجراگران» در نظام آموزش بازیگری و آموزه‌های «گروتوفسکی»^{۲۹} شکل گرفت بر تکنیک‌های «بدن‌ذهن» و درس‌نامه‌ی بازیگری یوجینیو باربا^{۳۰}، متد «ارتباط بداهه»^{۳۱} استیو پکستون^{۳۲}، متد «ترکیب‌بندی زمان واقعی»^{۳۳} ژوا فیادیرو^{۳۴}، «تکنیک آموزش بازیگری یت مالمگرین»^{۳۵}، تکنیک آموزشی ویلیام فورسایت^{۳۶}، تکنیک‌های بداهه‌پردازی جسمانی سیمونه فورتی^{۳۷}، نظریه‌ی سایکوفیزی‌کال مطرح‌شده توسط زاریلی، نظریه «بدن زنده» و «انضباط بدنی»^{۳۸} و «دستور زبان پاها»^{۳۹} تاداشی سوزوکی، شیوه‌ی اجرای «ویوپوینت»^{۴۰} آنا بوگازات^{۴۱} و تینا لاندو^{۴۲}، «نظام تربیتی پساروان‌تنی» فرانک کامیلری، آزای پدیدارشناسانه استانتون گارنر^{۴۳} و دیگر نظریه‌های تئورسین‌ها و کارگردانان متأخر تئاتر فیزی‌کال همچون لورنا مارشال، یوشی اویدا، ریچارد شکنر، کریستین لینکلتر^{۴۴}، جانستون^{۴۵}، استوارت گرانت^{۴۶}، ساندرا هورتون^{۴۷}، شانتل ارنبرگ^{۴۸}، رابرت گریس^{۴۹}، مارک دویی^{۵۰} و دیگر نظریه‌پردازان این حوزه قابل‌مشاهده است.

این هنرمندان، نظریه‌پردازان و فیلسوفان تئاتری متأثر از نظریات گروتوفسکی پارادایم محوری دیگری را در عرصه‌ی تئاتر معاصر رقم زده‌اند که در آن نقش اساسی و غالب بر بدن اجراگر و بیانگری بدنی او و خودانگیختگی و بی‌واسطگی بدون بازنمایی شخصیت بود. در این رویکرد بدن بازیگر/اجراگر و درونیات او اهمیت پیدا می‌کند و نحوه‌ی مکاشفه‌ی درونی و برون‌ریزی «بازیگر/اجراگر» بسته به فضایی که او را متأثر کرده است، اصالت می‌یابد. اکثر این محققان تئاترهای بدن‌محور از پدیدارشناسی جهت‌تأکید بر بدنمندی و بدن زیسته در خلق تجربه در رخداد نمایشی و به‌عنوان ابزاری برای تحلیل رویداد اجرا استفاده کرده‌اند. یکی از اولین محققانی که از پدیدارشناسی برای تأمل در اجرا استفاده کرد، ماکسین شیتس-جانستون^{۵۱} (۱۹۶۶) در کتاب پدیدارشناسی رقص^{۵۲} (۱۹۶۶) بود. با توسعه فلسفه پدیدارشناسی به‌عنوان کانون توجه در مطالعات تئاتر و اجرا، تحقیقات برت استاتس^{۵۳} (۱۹۷۱)، بروس ویلشر^{۵۴} (۱۹۸۲)، آلیس راینر^{۵۵} (۱۹۹۴) و استانتون گارنر^{۵۶} (۱۹۹۴) از مهم‌ترین آثار در این زمینه به‌شمار می‌روند.

شیتس-جانستون^{۵۷} استدلال می‌کند که واقعیت‌ها و روابط حرکتی و کنشی فقط از طریق تجزیه و تحلیل دقیق و پدیدارشناسی حرکتی که ویژگی‌های پویایی بنیادی آن را روشن می‌کند، محقق می‌شود. از این‌رو در پدیدارشناسی تکاملی وی، پویایی کیفی حرکت به‌واسطه‌ی ماهیت حرکت و انرژی که در آن جریان دارد، ادراک می‌شود.

استوارت گرانت^{۵۸} معتقد است که کنش‌های اجرایی و پدیدارشناختی به‌طور جدایی‌ناپذیری درهم‌آمیخته‌اند و یک نسبت مشخص بین نظریات پدیدارشناختی و هنرهای اجرایی وجود دارد که ادراک را به‌صورت فرایندی^{۵۹} و تجربی^{۶۰} امکان‌پذیر می‌کند. از منظر او مبنای تحلیل پدیدارشناسانه‌ی هنرهای اجرایی نه از طریق دانش گزاره‌های علمی و نه از طریق دانش فنی شناختی است، بلکه مبنای تحلیل آن دانش تولیدشده توسط تحقیقات عملی^{۶۱} است، دانشی که فقط در چگونگی انجام اعمال و واکنش آنی و پیوسته در حال تجزیه و تحلیل به رویداد و شرایط محیطی آن لحظه وجود دارد.

شانتل ارنبرگ^{۶۲} معتقد است که از طریق پدیدارشناسی، ما با توجه به معنای تجربه‌ی خود می‌توانیم به درک بصری درونی اجرا نائل شویم. او همچنین معتقد است که پدیدارشناسی تحلیل‌گر را قادر می‌سازد نسبت به

فرایند اجرا تجارب متنوع، لایه‌ای و پیچیده داشته باشد.

رابرت گریس^{۶۳} در کتاب پدیدارشناسی هنرهای اجرایی، معتقد است که فرایندهای اجرایی به پدیده‌ای قابل توصیف تبدیل می‌شود که فراتر از «روایت، نمادگرایی یا بازنمایی» حرکت می‌کند؛ بنابراین آنچه بازیگر/ اجراگران تجربه می‌کنند یک «زندگی جسمانی^{۶۴}» است؛ مفهومی که گریس به واسطه نظریات جانستون از «زندگی متحرک^{۶۵}» اتخاذ کرده است. خود جانستون نیز در ارائه‌ی این نظریه بسیار متأثر از «بدن زیسته» و یکپارچه مرلوپونتی است. گریس معتقد است که باید هم نسبت به اجرا و هم نسبت به آنچه مانع از بیان‌گری می‌شود، توجه کرد زیرا حرکات و لذت‌های «زندگی جسمانی» فقط وقتی پدیدارشناختی می‌شود که «زندگی جسمانی» کاوش فعالیت‌هایی باشد که ما را از تنگنا‌رهایی می‌بخشد. (Grant and other, 2019:6-12)

یوجینیو باربا^{۶۶} در کتاب فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر: زندگی اسرارآمیز اجراگر^{۶۷}، می‌پرسد که: اجراکنندگان چگونه می‌توانند مبانی مادی هنر خود را پیدا کنند و آن را بسازند؟ (Barba, 1991:8) باربا پاسخ می‌دهد که از طریق تکنیک‌های «بدن‌ذهن» می‌توان به این مبانی و سرمنشأها دست پیدا کرد. (Barba, 1991:1) باربا به‌طور مشخص از تأثیرپذیری خود از مفاهیم مرلوپونتی سخنی به میان نیاورده است اما به‌طور مشخص بین مفهوم «بدن‌ذهن» مرلوپونتی و تکنیک‌های «بدن‌ذهن» باربا همبستگی روشنی قابل مشاهده است. از سویی دیگر ریچارد شکندر در مورد اهمیت بدن در آموزش و پرورش بازیگر، تکنیک‌های تئاتر شرقی را برای غنی‌سازی آموزش بازیگران مناسب می‌داند و معتقد است که یکی از مهم‌ترین درس‌هایی که بازیگران غربی می‌توانند از سنت شرقی بگیرند، یادگیری از طریق تجربه مستقیم در بدن است. شکندر ژوئن و ژوئیه ۱۹۷۶، چندین هفته را صرف مطالعه و آموزش با اجراگران کاتاکالی^{۶۸} هندی کرد و اظهار داشت که آنچه بیشتر از همه در مورد روش‌های کالاماندالام^{۶۹} مرا تحت تأثیر قرارداد این مهم بود که هیچ اصراری در گفتار یا نظریه‌پردازی نبود؛ بلکه آن‌ها در همه‌جا اصرار داشتند که بدن در درجه اول قرار دارد و فرد دانش اجرا را از طریق بدنی دقیق، پیوسته و موزون به دست می‌آورد. (Schechner, 1985: 229) شکندر معتقد است که «فرایند یادگیری ابتدا باید در بدن اتفاق بیفتد، نه در ذهن؛ زیرا تقاضای «دانستن یا آگاه شدن» قبل از «انجام دادن» اعمال و کنش‌ها، اغلب فرایند یادگیری را به تأخیر می‌اندازد و در این وضعیت فرایند یادگیری قبل از ورود به بدن در ذهن بازیگر به وجود می‌آید.» (Schechner, 1985: 216) این ایده‌ی شکندر متناظر با این اندیشه‌ی فلسفی محوری مرلوپونتی است که ادراک پدیداری بدنی است، نه رویدادی ذهنی. مرلوپونتی معتقد است که اجتناب از تصدیق آمیختگی حواس و واقعیت جسمانی ادراک در سنت فلسفی غربی، جایگاه بدن را به حاشیه رانده و به موقعیتی به مراتب نازل‌تر از ذهن تقلیل داده است. بنابراین مرلوپونتی با تأکید بر اهمیت ادراک به‌مثابه عملی اساساً جسمانی، بدنمندی را به‌مثابه پیش‌شرطی ضروری جهت تجربه کردن و کسب دانش قلمداد می‌کند. (صیاد؛ گیل‌امیررود، ۱۳۹۵: ۱) مطابق با این نظریه‌ی فلسفی پدیدارشناسانه مرلوپونتی، شکندر معتقد است که زمانی که اجراگران یا بازیگران قبل از انجام دادن اعمال یا موقعیت‌ها بخواهند ابتدا از روند آن‌ها آگاه شوند و آن‌ها را از طریق ذهن فهم کنند، در این وضعیت فرایند یادگیری قبل از ورود به بدن و ادراک بدنی اجراگران، در ذهن آن‌ها به‌وجود می‌آید و همین موضوع فرایند یادگیری را به تأخیر می‌اندازد.

متد سوزوکی نیز بر آموزش فیزیکی بازیگران استوار است که از تکنیک‌های کابوکی و نمایش‌های سنتی ژاپن اقتباس شده است. «متد سوزوکی شامل یک سری تمرینات بدنی سخت است که سوزوکی آن‌ها را «انضباط

بدنی^{۷۰}) می‌نامد.» (Goto, 1988: 183) سوزوکی روش تربیتی خود را بر جدایی بدن اجراگران از زندگی روزمره و تأکید برافزایش «انرژی حیوانی^{۷۱}» آن‌ها توسعه داد. از نظر سوزوکی، انرژی حیوانی انرژی بدنی است درحالی‌که انرژی غیرحیوانی انرژی است که از طریق مکانیزم آگاهی ذهنی تولید می‌شود. سوزوکی معتقد است که از آنجاکه تناتر، یا در اروپا یا ژاپن مطابق با زمانه خود بوده و از انرژی غیرحیوانی در هر جنبه‌ای از فعالیت‌های خود استفاده کرده است، یکی از آسیب‌های ناشی از آن این است که امکانات بدن انسان و حساسیت بدنی و غریزی او بیش از حد نادیده گرفته شده است. با این حال، احساسات غریزی بدن به طور کامل از بین نرفته است و شکل هنری تناتر بیانگر و تجربی ارتباط مستقیمی با این احساسات دارد. (Loth, 2001: 32) این گفته سوزوکی مطابق با نظر مرلوپونتی است که اندیشمندی، خردمندی و اعتقاد به اینکه دانش زاده تعقل است ما را از «جهان زیسته» و گذشته خود جدا کرده است؛ بنابراین یک نیاز اساسی به بازگشت به گذشته وجود دارد تا ما را به مبدأ و سرمنشأ تفکر و تأمل بازگرداند. (Macann, 1993: 183) «از نظر سوزوکی، «آگاهی بدنی^{۷۲}» و «تنش فیزیولوژیکی^{۷۳}» اجراگران بر اساس اتحاد بین بدن و صدا ایجاد می‌شود.» (Loth, 2001: 35) سوزوکی این ایده را با مفاهیم مرلوپونتی در مورد صدا و بدن مرتبط می‌داند. «سوزوکی با استفاده از دیدگاه پدیدارشناسی مرلوپونتی این ایده را بیان می‌کند که «کلمه یک عمل بدنی است^{۷۴}»؛ مرلوپونتی با توجه به کلمه و بدن به عنوان دو طرف یک پدیده یکسان و زنده، این نظریه را مطرح کرده است که کلمات از طریق فرایندهای بیانی بدن تولید می‌شوند.» (Goto, 1988: 179) روش سوزوکی راهی برای کشف بدن بازیگران است. در این روش تمرینات به عنوان ابزاری برای کشف آگاهی از قسمت داخلی بدن در نظر گرفته شده است و بازیگر می‌آموزد که از بسیاری از لایه‌های حساسیت در بدن خود آگاه شود. (Loth, 2001: 38) سوزوکی بدن بازیگر را در مرکز عمل تناتر قرار می‌دهد و تمرینات بدنی در روش سوزوکی یک روش عملی برای رشد جسمانی بازیگران را فراهم می‌کند. آموزش سوزوکی را می‌توان استفاده عملی از نظریه‌های فلسفی پدیدارشناسی در تناتر بدن محور دانست که در آن از توانایی‌های ادراک و بیان بدنی اجراگران به طور کامل استفاده می‌شود و فرایند تمرین به مثابه جامعه‌ای فرهنگی می‌شود که در آن بیان بدنی اجراگران ابزار اصلی ارتباط را فراهم می‌کنند. از این رو تئوری‌های تناتر و موازی با نظریه‌های پدیدارشناسی بر «تفکر کل بدن» و «درهم‌تیدگی» بدنی تأکید دارد و رویکرد سوزوکی به تناتر را می‌توان از طریق تعریف پدیدارشناختی از درهم‌تیدگی بدنی که بر وحدت «بدن-ذهن» متمرکز است، تبیین کرد.

زاریلی تحت تأثیر آراء پدیدارشناسی مرلوپونتی، «دوگانگی‌هایی مانند «درونی/بیرونی^{۷۵}»، «بدن/ذهن^{۷۶}» و «خود/دیگران^{۷۷}» را رد می‌کند و معتقد است که با رد این مفاهیم دوگانه و درک همبستگی و درهم‌تیدگی «بدن-ذهن» می‌توان ادراک بازیگر/اجراگران از بدنمندی و کنش تناتر را تغییر داد.» (Garner, 2020: 354) از منظر زاریلی «تناتر، هم به عنوان رویداد و هم به عنوان تجربه، از حضور واقعی حداقل دو انسان در فضایی باهم تشکیل شده است که در آن «چیزی» اتفاق می‌افتد. از منظر زاریلی تناتر از این جهت «فعال^{۷۸}» است که در فضای «بین‌الذهانی/بین‌جسمانی^{۷۹}» میان «بازیگر/اجراگر» و «اجراکننده/مخاطب^{۸۰}» در آن لحظه وجود پیدا می‌کند.» (Zarrilli, 2020: 265) از منظر زاریلی «بازیگری پدیده و فرآیندی است که ما را درگیر درک، توجه، آگاهی، حس کردن، تأثیرپذیری و غیره می‌کند. تمرکز بر هر یک از این ابعاد بنیادی تجربه، می‌تواند دریچه‌ای به چگونگی کشف «جهان (های)» خاص در لحظه مواجهه و اینکه بازیگر چگونه ممکن است در کاوش نحوه انجام کنش‌ها، فعال باشد، ارائه دهد.» (Zarrilli, 2020: 14) از این رو «پدیدارشناسی تناتر» از منظر زاریلی فرآیندی است برای بینش عمیق‌تر نسبت به درک «دنای

درونی» و مواجهه و مشارکت با فضا/محیط بیرونی تمرین تا از طریق فرآیندهای تمرینی به بازیگر/اجراگران اجازه دهد تا به طور ماهرانه نحوه کار واقعی خود در محیط تمرین/اجرا را تنظیم کنند و به این آگاهی بدنمند و آگاهی ادراکی/حسی برسند که چگونه می‌توانند در فرآیندهای بازیگری/اجرا خود به انعکاس، چارچوب‌بندی و بیان آگاهی بدنمند دست پیدا کنند. بنابراین همان‌طور که عنوان شد «از نظر فیلسوفان و نظریه‌پردازان پدیدارشناسی تئاتر، مفهوم بدنمندی مرلوپونتی به‌طور بالقوه با جنبه‌های اجرایی هنر اجرا و مطالعات تئاتر همخوانی دارد.» (Auslander, 2008: 139)

ایده‌های عنوان‌شده توسط نظریه‌پردازان این حوزه مبنای شکل‌گیری ایده‌ی شیوهی تمرینی فضا‌ساز/بدنمند به‌شمار می‌روند. در بیان تفاوت اصلی این شیوهی تمرینی با ایده‌های گذشته، ذکر این نکته اصلی لازم است که در تمام متدهای عنوان‌شده تمرکز بر تولید محصول نهایی با دیدگاه خلاقانه است. در این شیوه‌ها موقعیت یا رویدادهای به‌وجودآمده در فرایند تمرین ثبت می‌شود و هر یک از کارگردانان با توجه به شیوهی تمرینی خود از بازیگران می‌خواهند تا این موقعیت را ثبت کنند و آن را بازنمایی کنند و این موقعیت به‌وجودآمده تثبیت می‌شود و روند نهایی اجرا را ترکیب‌بندی و چیدمان همین موقعیت‌های تثبیت‌شده شکل می‌داد؛ شیوه‌ای که در آن گویی شخصیت چیزی است که ذهن اول باید آن را به‌طور منطقی و آگاهانه بسازد و سپس آن را بازنمایی کند؛ اما در ایده‌ی تمرین فضا‌ساز/بدنمند متأثر از زیستن در فضا/محیط تمرین روند شکل‌گیری موقعیت‌ها از نقطه صفر تا نقطه پایان باز است و هیچ موقعیتی از پیش تثبیت‌شده‌ای وجود ندارد. تمرین‌های فضا‌ساز/بدنمند در تئاترهای بدن‌محور به شیوهی فرایندی روشی متشکل از مشارکت و ارتباط بدنمند «بازیگر-اجراگران» با جهان زیسته و فضای زیسته تمرین را پیشنهاد می‌کند که هر روز تمرین/اجرا به‌واسطه تفاوتی که نحوه مشارکت «بازیگر-اجراگران» با جهان و فضای زیسته تمرین/اجرا رقم می‌زند، مبدل به رویدادی منحصر به فرد می‌گردد. یعنی درست است که کلیت اجرا متأثر از متن یا ایده‌ی ثابت است اما فرایند رسیدن از نقطه صفر به نقطه‌ی پایان اجرا در هر شب اجرا متفاوت با شب قبل است؛ همان‌طور که فرایند شکل‌گیری رخدادها در هر روز تمرین متفاوت با روز قبل است؛ در این نوع از اجرای تئاتری «هنرمند مرز بین جهان شخصی و جهان اجتماعی را می‌شکند و با این کار جهان خود و مشارکت‌کنندگان را درهم می‌آمیزد و در این آمیزش، جهان نویی خلق می‌شود که عناصر سازنده‌ی خاص خویش را دارد و در آن روندی در جریان است.» (رضوانی‌فر، ۱۳۹۵: ۴۱) پس تغییر زاویه دید از نگاه سوپروکتویسم به بدن به‌عنوان سوژه به‌مثابه فاعل شناسا به زاویه دید به بدن به‌مثابه «سوژه‌ما بژه» حاضر در جهان و مرتبط با آن، جریانی را در حیطه هنرهای بدن‌محور پدید می‌آورد که کمتر شاخه هنری را می‌توان یافت که در آن بدن به‌عنوان عاملی پویا و فعال در ارتباط و تعامل و مواجهه با جهان زیسته، محور و موضوع اصلی فرایند خلق اثر باشد. بنابراین در شیوهی تمرین‌های فضا‌ساز/بدنمند تأکید اصلی بر فرایند است و نه خلق اثر به‌مثابه محصول نهایی و به‌عنوان ابژه‌ای تمامیت‌یافته.

تفاوت بنیادین دیگر این شیوهی تمرینی با شیوه‌های گذشته در این است که در شیوهی تمرینی فضا/ساز بدنمند توجه و آگاهی حسی در پاسخ فوری و آنی به محیط و هر آنچه برای بازیگر اتفاق می‌افتد در سطحی از «پیشایانی/پیشامفهوم»^{۸۱} به‌وجود می‌آید و هر کنش جسمانی باید از یک انگیزه در لحظه «آنی/زمان حال»^{۸۲} ناشی شود. یعنی کنش‌های اجراگران در فرایندهای تمرینی نمی‌تواند مبتنی بر خوانش ذهنی بازیگر به‌مثابه سوژه و منفصل و مستقل از دیگر اجراگران باشد زیرا سوژه «بازیگر-اجراگر» به‌مثابهی فاعل شناسا همواره و به‌طور هم‌زمان در وجهی فعالانه نسبت به دیگری بیان‌گر-ناشناخته (سایر اجراگران)

و سایر ابژه‌های حاضر در جهان زیسته تمرین، قرار دارد؛ همچنین کنش‌گران همواره و هم‌زمان در وجهی انفعالی در معرض بدنمندی، مجاورت، درک و دریافت پیشاتأملی دیگری (دیگر اجراگران) و تحت‌تأثیر کنش‌های آن‌ها قرار دارند. در نتیجه، من (اجراگر) و دیگری (سایر اجراگران) به‌واسطه‌ی بدنمندی، در جهانی مشترک، درهم‌تنیده و یکپارچه به‌سر می‌برند. ارتباطی که به‌واسطه‌ی زیست بدنمند کنش‌گران در یک وضعیت بین‌الذهانی به‌وجود می‌آید. از این منظر ادراک بدنمند با تعامل و کنش‌گری در ارتباط با امکانات فضا/محیط تمرین به‌دست می‌آید و بازیگر-اجراگران با محیط تمرین «به‌عنوان مجموعه‌ای از امکانات کنش^{۸۳}» مواجه می‌شوند. (Gallagher, 2017: 200) از این‌رو در فراگیری این شیوه‌ی تمرینی یادگیری «مهارت‌های ادراکی/حسی^{۸۴} برای فعال/منفعل^{۸۵} بودن در (فرایند تمرین/اجرا) ضروری است.» (Zarrilli, 2020: 117) مفهوم مهارت‌های ادراکی/حسی در فرایندهای تمرین/اجرا شامل مهارت‌های مبتنی بر ادراک از طریق بدن-ذهن است؛ یعنی نباید آن را صرفاً به مهارت‌های مبتنی بر بدن تقلیل داد؛ از سویی دیگر دانش ادراکی دانشی عملی است و ادراک نباید صرفاً به داشتن تحلیل‌های ذهنی خلاصه شود؛ بلکه «ادراک زمانی اتفاق می‌افتد که بازیگر/اجراگران احساسات را به اندازه کافی تجربه کنند، به آن توجه کنند، تحت‌تأثیر آن قرار بگیرند و آن را درک کنند.» (Zarrilli, 2020: 118) از این منظر تمرکز فرایندهای تمرینی فضا/محیط بدنمند به‌طور خاص بر توجه و ادراک بدنمند در فرایندهای تمرینی است، یعنی درگیری بدنمند/حسی^{۸۶} بازیگر-اجراگران با فضا/محیطی که با آن مواجه می‌شوند. این شیوه‌ی تمرینی به دیدگاه کنش‌گرانه از ادراک تأکید می‌کند و این دیدگاه از ادراک «فعال است، زیرا ادراک‌کنندگان دائماً در حال کاوش در جهان خود هستند.» (Dawson, 2014: 60) به عبارت دیگر این شیوه‌ی تمرینی به وابستگی متقابل ادراک و کنش تأکید می‌کند و از این منظر ادراک فرایندی نیست که صرفاً در سازوکار ذهن تجزیه و تحلیل‌گر اتفاق بیفتد بلکه ادراک در مواجهه مستقیم با کنش‌گری اجراگران و کاری که انجام می‌دهند، به‌وجود می‌آید.

در بیان تفاوت دیگر شیوه‌ی تمرینی فضا/محیط بدنمند با نظریات زاریلی، باربا، سوزوکی و دیگر نظریه‌پردازان متأثر از آرای مرلوپوتی باید عنوان کرد که در شیوه‌ی تمرینی فضا/محیط بدنمند و برای تبیین فرایندهای تمرینی بدنمند ما با مفهوم جدیدی تحت عنوان «بازیگر-اجراگر^{۸۷}» مواجه خواهیم بود که در این مفهوم، «بازیگر-اجراگر» سوژ-ابژه‌ای است که درونی‌ترین وجوه ناخودآگاه خود را «بازتاب^{۸۸}» می‌دهد و با احترام به خواست بدنی خویش و دیگر اجراگران (دیگری) و زندگی در «آن لحظه^{۸۹}» و «زمان حال حاضر^{۹۰}» دست به بیان‌گری خودانگیخته می‌زند و در این مسیر او می‌آموزد که چگونه با «فضای پدیداری» فرایند تمرین یکپارچه و درهم‌تنیده شود. بر مبنای مفهوم «بازیگر-اجراگر»، این بدن است که خود اثر، صاحب اثر و تغییردهنده اثر محسوب می‌شود. این مزیت کنش‌گر و بدن او را از تمام مواردی که از بیرون به خواست بدنی او تحمیل می‌شود، پیراسته و رها می‌کند و بدن اجراگر نه تنها هویت او را شکل می‌دهد بلکه واسطه‌ی بیان‌گری او نیز به حساب می‌آید. از سویی دیگر در این شیوه‌ی تمرینی ما با «بازیگر» به‌مثابه‌ی «پرفورمر یا اجراگر» و به بیان دقیق‌تر «کنش‌گر» مواجه هستیم. به این معنا که هر کنش‌گر به‌واسطه فضا و موقعیت ایجادشده در فضا/محیط تمرین کنشی را انجام می‌دهد که متأثر از زیست آن موقعیت و حضور داشتن در «آن لحظه» است. در واقع کنش‌گران در موقعیت به‌وجود آمده از بازنمایی نقش منطبق بر الگوهای و تکنیک‌های مرسوم فاصله می‌گیرند و نسبت به اتفاقات و لحظه‌های به‌وجودآمده در فرایند تمرین واکنش نشان می‌دهند. شیوه‌های پیشین بر ایده‌ی بازنمایی تأکید می‌کردند و هرکدام از کارگردانان مبتنی بر نظریات خود شیوه‌های متنوعی برای بازنمایی داشتند. «نظریه بازنمایی بازیگری را از موقعیت «بیرونی/مشاهده‌گر^{۹۱}»

می‌نگرند، نگرشی به هنر بازیگری که ریشه در دوگانه‌ی بدن/ذهن دارد.» (Fischer-Lichte, 2008: 78) اما در «رویکرد کنش‌گر^{۹۲}»، دغدغه اصلی بیان راهی برای درک بازیگری و تربیت بازیگر به‌عنوان یک «کنش‌گر/عمل‌کننده^{۹۳}» از درون ساختار، کنش، تجربه و فرآیندهای اجراست. (Zarrilli, 2020: 12) به‌بیان‌دیگر در «رویکرد کنش‌گر»، این بدن بازیگر-اجراگر است که تصمیم می‌گیرد و ذهن اوست که تصمیم بدنی را عملی می‌کند. در این وضعیت بازیگر-اجراگران «با بدن خود فکر می‌کنند و با ذهن خود عمل می‌کنند و برعکس^{۹۴}». (Shaner, 1985: 46)

تأکید بر «رویکرد کنش‌گر^{۹۵}» و توجه و تمرکز بر کنش بازیگر-اجراگران به‌عنوان یک پدیده و فرآیند، دیدگاهی غنی و پیچیده از رابطه بدن-ذهن و «پویایی بدنمند^{۹۶}» ارائه می‌دهد که می‌تواند تجربه کنش‌گران را در بستر فرایند شکل‌گیری و ظهور و بروز رویدادها و موقعیت‌ها در فرایند «تمرین بدنمند» را تشریح کند. براین‌اساس «بازیگر-اجراگر» دیگر به‌عنوان فردی شناخته نمی‌شود که در روز تمرین یا اجرا تنها زمانی که نوبت به ایفای نقشش می‌رسد کاراکتر موردنظر نویسنده را بازنمای کند و پس از انجام وظیفه‌اش به نظاره‌گر تبدیل می‌شود؛ بلکه در شیوهی تمرینی فضاساز/بدنمند «بازیگر-اجراگران» به‌مثابه «سوژه‌ها/بزه‌های» حاضر در «جهان زیسته تمرین» در یک فرایند تعاملی و مشارکتی هم‌زمان و به‌طور پیوسته در جایگاه کنش‌گر فعال/منفعل^{۹۷} قرار دارند. در این وضعیت «حضور بدنمند» در «زمان حال حاضر» و آگاهی بدنمند «بازیگر-اجراگران» رابطه‌ی بین سوژه‌هایی مشترکی را ایجاد می‌کنند که به‌واسطه حضور فیزیکی، ادراک و مشارکت فعال/منفعل، در شکل‌گیری رخدادهای فرایند تمرین/اجرا سهیم هستند؛ بنابراین شیوهی «تمرین بدنمند» تمرکز را از شخصیت‌های داستانی در دنیای داستانی که به‌واسطه‌ی بازنمایی نمایش داده می‌شوند را به «بازتاب بدنمند» از طریق کل بدن در فضای واقعی «جهان زیسته تمرین» معطوف می‌کند.

تفاوت بنیادین دیگر این شیوهی تمرینی با شیوه‌های گذشته در تفاوتی است که شیوهی تمرینی فضاساز بدنمند بین مفهوم بازنمایی و بازتاب قائل می‌شود. مفهوم «بازتاب» یکی از مفاهیم بنیادی است که در شیوهی تمرینی فضاساز/بدنمند توسعه‌یافته است. ریشه «بازتاب» فعل «to reflect» به‌معنای «منعکس کردن» یا «انعکاس دادن» است. «بازتاب» در فرهنگ لغت آکسفورد به‌معنای «عملی یا حرکتی از بدن شما که به‌طور طبیعی در واکنش به چیزی که اتفاق می‌افتد، رخ می‌دهد و شما نمی‌توانید آن را کنترل کنید» تعریف شده است. همچنین در فرهنگ لغت کمبریج بازتاب به معنی «یک واکنش فیزیکی به چیزی که نمی‌توانید آن را کنترل کنید یا یک واکنش ناگهانی و خودکار به هر چیزی» تعریف شده است. به‌طورکلی می‌توان بازتاب یا رفلکس یا عمل انعکاسی را به معنی هر واکنش غیرارادی، فوری و در آن لحظه در پاسخ به هر انگیزه، تکانه یا پژواک حسی/عاطفی درونی و یا هر محرک بیرونی تعریف کرد. بدین‌ترتیب کنار گذاشتن قصد، نیت و انگیزه‌های ازپیش‌برنامه‌ریزی‌شده از فرایند تمرین و تأکید بر آموزش توجه، آگاهی و تمرکز بازیگر-اجراگر بر روی ادراک بدنمند^{۹۸} در لحظه‌ی مواجهه، به‌عنوان اساس و مبنای این شیوه از تمرین شناخته می‌شود؛ بنابراین، از نظر روش‌شناسی، این مقاله، از ایده‌ی بازتاب به‌عنوان جایگزینی برای ایده بازنمایی برای استخراج اصول تربیتی و بینش یادگیری استفاده می‌کند. در واقع بازیگر-اجراگران از بازنمایی نقش منطبق بر الگوهای و تکنیک‌های مرسوم فاصله می‌گیرند و نسبت به اتفاقات و لحظه‌های به‌وجودآمده در فرایند تمرین واکنش نشان می‌دهند. این وضعیت ارتباط مستقیمی با ایده‌ی تجربه زیسته و درهم‌تنیدگی بدن-ذهن مرلوپوتی در مواجهه انسان با جهان زیسته دارد. از سویی دیگر یکی از مهم‌ترین مسایل و دغدغه‌هایی که گروه‌های اجرایی با آن مواجه هستند این نکته است که ادراک‌های کنش‌گران در طول فرآیند

تمرین و اجرا همواره در اثر تکرار و عادت ملال‌انگیز می‌شوند و این ملالت، اعمال و رفتار و موقعیت‌ها را از مرز خلوص و بکر بودنشان دور می‌کند. شیوه‌ی تمرینی فضا‌ساز/بدن‌مند در راستای رسیدن به راه‌حل عملی به این دغدغه‌به‌دنبال رسیدن به راه و شیوه‌ای است تا با به‌کارگیری آن متد و شیوه، بازیگران-اجراگران را ملزم سازند تا برخلاف قالب‌های ذهنی‌شان عمل کنند و به‌مرور نسبت به قالب‌ها و عادت‌های ذهنی خود واکنش نشان دهد و ادراک‌های بدنی‌اش را نسبت به فضای پیرامونش و هر آن چیزی که با آن‌ها در ارتباط هستند، مورد بازشناسی قرار دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای تثبیت‌شده در ذهنشان را دگرگون کنند. برای خلاصه کردن بحث شیوه‌ی تمرینی فضا‌ساز/بدن‌مند و با تعمیم آرای فلسفی مرلوپوتنی به فرایندهای تمرینی تئاترهای بدن‌محور می‌توان این‌گونه استنباط کرد که شیوه‌ی تمرینی فضا‌ساز/بدن‌مند با مفاهیم «اولویت ادراک»^{۹۹}، «بدن‌مندی»^{۱۰۰}، «بدن زیسته»^{۱۰۱}، «تجربه زیسته»^{۱۰۲}، «بدن-سوژه»^{۱۰۳}، «دیگری»^{۱۰۴}، «زمانمندی»^{۱۰۵}، «جهان زیسته»^{۱۰۶}، «فضای زیسته»^{۱۰۷}، «فضای بدن‌مند»^{۱۰۸} مرلوپوتنی مرتبط است و فضای تمرین به‌واسطه زیست من و دیگری در جهان زیسته تمرین و فرایند ارتباط مشارکتی بازیگر-اجراگران با یکدیگر شکل می‌گیرد که در این ارتباط آن‌ها هم در معرض ادراک یکدیگر و هم متأثر از کنش یکدیگر در فرایندی باز و منحصر به فرد و غیرقابل پیش‌بینی بدون مداخله ذهن رخدادها را رقم می‌زنند. از این رو بنیان‌های فکری مرلوپوتنی در شیوه‌ی تمرینی فضا‌ساز/بدن‌مند ادراک انسان کنش‌گرانه، رابطه‌ای و خاص یک محیط است. از منظر پدیدارشناسی بازیگری در فرایند تمرین/اجرا، این شیوه بازیگری را نه برحسب این‌که بازیگر چگونه شخصیتی را می‌سازد یا چگونه بازیگر یک اجرا را باورپذیر می‌کند، بلکه بر اساس رویکرد پدیدارشناسی بازیگری را به‌عنوان یک پدیده و یک فرایند در نظر می‌گیرد. بازیگری را می‌توان به‌عنوان یک تمرین بدن‌مند در نظر گرفت که اجراکننده را ملزم می‌کند تا هماهنگی بالایی از آگاهی حسی/ادراکی ایجاد کند تا بتواند به‌طور کامل نسبت به فضا/محیط‌های تمرینی و فرایند تمرین/اجرا کنش و واکنش متناسب با آن محیط اجرایی انجام دهد. بر اساس این پارادایم جایگزین بازیگری، به‌جای در نظر گرفتن بازیگری از منظر بازنمایی، ممکن است بسیار مفیدتر باشد که بازیگری را از منظر فرایندهای پویا، بدن‌مند و بازتابی در نظر گرفت.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی بر آن بود تا با استعانت از آرای فلسفی مرلوپوتنی به تبیین شیوه‌ی تمرینی فضا‌ساز/بدن‌مند در تئاترهای بدن‌محور پردازیم. نتایج یافته‌ها مبتنی بر مفاهیم عنوان‌شده حاکی از آن است که یکی از مهم‌ترین تحولات در عرصه‌ی تمرین تئاتر، تغییر جایگاه بدن در فرایند تمرین و فرایند استحالی جایگاه بازنماییانه سنتی از شخصیت به حضور بدن‌مند و مشارکتی بازیگر-اجراگران به‌مثابه‌ی سوژه‌ماژدهای خودبسنده، در پیوند با فرایند تمرین‌های است. در این فرایند مفهوم بداهه‌پردازای اکتشافی/بدن‌مند در مقابل مفهوم بازنمایی قرار می‌گیرد و مفهوم بازتاب به‌واسطه بدن‌مندی بازیگر-اجراگران مبتنی بر تمام تأثیرات فضا/محیط پیرامونی و عواطف و احساسات درونی آن‌ها اهمیت پیدا می‌کند. همچنین فرایند انعکاس یا بازتاب به‌واسطه‌ی مشارکت و تعامل پیوسته و مداوم و درهم‌تنیده‌ی تمام مشارکت‌کنندگان به‌عنوان جزئی از فرایند خلق بلافصل و در لحظه رویدادهای تمرین هستی پیدا می‌کند؛ امری که مبتنی بر تجربه‌ی زیسته بازیگر-اجراگران و به‌واسطه حضور بلافصل آن‌ها در جهان زیسته تمرین تحقق می‌یابد؛ وضعیتی که به‌واسطه‌ی مواجهه با دیگری ناشناخته و تعامل و ارتباط بدن‌مند با او محقق می‌شود؛ مواجهه‌ای که

به‌واسطه‌ی ارتباط بین‌الذهانی بین تمام سوژما‌بژه‌های حاضر در جهان زیسته تمرین معنا می‌شود؛ تمام این مفاهیم درهم‌تنیدگی مفاهیم فلسفی مرلوپونتی با تحلیل پدیدارشناسانه شیوهی تمرینی فضا‌ساز/بدنمند را تأیید می‌کند. از سویی دیگر آراء مرلوپونتی در پدیدارشناسی به‌طور مؤکد مفهوم «خود» را از سوژه‌ی خودبنیاد دکارتی، به سوژه‌ی بین‌ذهنی تغییر می‌دهد. از دید مرلوپونتی ادراک به‌مثابه سوژه و فاعل شناسای مستقل که اندیشه‌ی مسلط و غالب در تفکر غربی است. روشی سلطه‌گر است که نظم سلسله مراتبی را طبیعی جلوه می‌دهد و اولویت را به روایت‌های ذهن خردمند سوژه می‌دهد؛ اما اندیشه‌ی بدنمندی مرلوپونتی ادراک‌های چندگانه و متکثر را به‌واسطه‌ی حضور بدنمند سوژما‌بژه در جهان زیسته و ارتباط و تعامل بلافصل من‌دیگری را عرضه می‌کند. مرلوپونتی در چنین شیوه‌ی ادراکی، به درهم‌تنیدگی سوژما‌بژه و رابطه‌ی بین‌الذهانی اشاره می‌کند. با تعمیم این ایده‌ی مرلوپونتی به فرایندهای تمرینی بداهه‌پردازی اکتشافی/بدنمند می‌توان امکان‌هایی را برای ایجاد و وقوع موقعیت‌ها و رخدادها متصور شد که هم‌زمان در مسیرها و شیوه‌های چندگانه و متنوع جریان و سیلان پیدا می‌کنند؛ غیرقابل‌پیش‌بینی و منحصر‌به‌فرد هستند و از درهم‌تنیدگی زمان، فضا و بدن بازیگر-اجراگران ایجاد می‌شوند. از این چشم‌انداز، هیچ مفهوم ثابتی از شخصیت و بازنمایی ویژگی‌های او همچون هویتی که به‌طور ثابت در متن نمایشنامه مفصل‌بندی شده باشد، وجود ندارد و درک پیش‌تأملی هرکدام از بازیگر-اجراگران از وضعیت بدنمند خاص خودش در رویارویی و مواجهه با دیگران و در ارتباط با تأثیرات فضا/محیط تمرین مدنظر است؛ حالتی که به‌واسطه‌ی وضعیت بین‌الذهانی و درهم‌تنیدگی بدنمند تمام مشارکت‌کنندگان در جهان زیسته تمرین شکل می‌گیرد و کنش‌های خودانگیخته و خالص را شامل می‌شود. از این منظر هر رویداد و رخداد و موقعیت خلق شده در فرایند تمرین هویت خود را از طریق ارتباط بی‌واسطه با فرایند تمرین و دیگر پدیدارها و طرد تقابل و نگاه‌های سلسله‌مراتبی کسب می‌کند. مبتنی بر رویکرد پدیدارشناسی و آرای مرلوپونتی نتیجه‌ی به‌دست‌آمده نمایان‌گر این است که در شیوه‌ی تمرینی فضا‌ساز/بدنمند هر روز تمرین، از سلسله مراتبی به‌هم‌پیوسته تشکیل می‌شود و زنجیره‌های کوچک‌تر در کنار یکدیگر درهم‌تنیده می‌شوند و زنجیره‌های بزرگ‌تر را تشکیل می‌دهند؛ هر مرحله از تمرین با تمام بدن سروکار دارد و مسیر کشف و ادراک حسی/حرکتی در تجربه حرکات و کنش‌های جسمانی/بدنمند نهفته است و به‌واسطه‌ی درهم‌تنیدگی بدن-ذهن بازیگر-اجراگران و در یک ارتباط بین‌الذهانی شکل می‌گیرند؛ در این شیوه‌ی تمرینی با «بازیگر» به‌مثابه‌ی «پرفورمر یا اجراگر» و به بیان دقیق‌تر «کنش‌گر» مواجه هستیم. به این معنا که هر کنش‌گر به‌واسطه فضا و موقعیت ایجادشده در فضا/محیط تمرین کنشی را انجام می‌دهد که متأثر از زیست آن موقعیت و حضور داشتن در «آن لحظه» است. در واقع کنش‌گران در موقعیت به‌وجودآمده از بازنمایی نقش منطبق بر الگوهای و تکنیک‌های مرسوم فاصله می‌گیرند و نسبت به اتفاقات و لحظه‌های به‌وجودآمده در فرایند تمرین واکنش نشان می‌دهند. شیوه‌ی تمرینی فضا‌ساز/بدنمند با تأکید بر مفهوم «بازیگری-اجرا» روشی برای فرایند تمرین پیشنهاد می‌دهد که در آن بر «ناآگاهی» و «ندانستن» کنش‌گران در جهت رسیدن به یک فرایند «تمرین بدنمند» تأکید می‌کند. در این شیوه باید «بازیگری-اجرا» را به‌عنوان یک فرایند پویا و فعال درزمینه‌ی تمرین‌های بدنمند در نظر گرفت؛ در این شیوه‌ی تمرینی هر فضا/محیط/مکان خاص به‌عنوان «زمینه‌ی تمرین/اجرا» در نظر گرفته می‌شود که در این فضا/محیط تمام کنش‌های ریز و درشت بازیگر-اجراگران به‌عنوان یک «تمرین بدنمند» اجراکننده را ملزم می‌کند تا هماهنگی بالایی از آگاهی حسی/ادراکی نسبت به این فضا/محیط به‌مثابه‌ی زمینه‌ی تمرین/اجرا ایجاد کنند و بلافاصله در آن محیط به هر اتفاقی که در حال رخ دادن است پاسخ دهد و همواره در

وضعیت پویا/فعال نسبت به تغییرات محیط تمرین قرار داشته باشد؛ در این شیوهی تمرینی برخلاف رویکرد
تئاتر به مثابه محصول نهایی، فرایند تمرین/اجرا رویدادی بداهه پردازانه/اکتشافی/بدنمند و متأثر از ارتباط و
کنش های متقابل بازیگر-اجراگران و دیگر پدیدارهای حاضر در فضا/محیط تمرین است. در شیوهی تمرینی
فضاساز/بدنمند اجرا یک فرآیند است، نه یک یا ابژهی نهایی و محصول نهایی در برابر چشم مخاطب.

پی نوشت

1. Embodied/Sensory
2. Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama.
3. Stanton B. Garner
4. The Transformative Power of Performance.
5. Erika Fischer-Lichte
6. performance phenomenology: to the thing itself
7. Stuart Grant
8. By Zarrilli, Phillip (2020), (toward) a phenomenology of acting, Published October 9, 2019 by Routledge.
9. Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience
10. Phillip B. Zarrilli
11. Body as Expression. Gesture and Emptiness According to Merleau-Ponty and The Acting with the Inner Partner
12. Jan Puc
13. Physical Theatres
14. Postdramatic Theatre
15. Contemporary theatres
16. Contemporary Performance
17. Lived body
18. Embodied minds
19. body-Subject
20. Embodied minds
21. Lived body
22. Integration
23. Lived experience
24. Whole body
25. Thinking through his / her body
26. Whole body
27. Body - Mind
28. Whole body
29. Jerzy Grotowski
30. Eugenio Barba
31. Contact Improvisation
32. Steve Paxton
33. Real Time Composition

34. João Fiadeiro
35. Yat Malmgren's Actor Training Technique
36. William Forsythe
37. Simone Forti
38. Disciplines of the body
39. The Grammar of Feet
40. Viewpoints
41. Anne Bogart
42. Tina Landau
43. Stanton Garner
44. Kristin Linklater
45. Sheets-Johnstone
46. Stuart Grant
47. Sondra Horton Fraleigh
48. Shantel Ehrenberg
49. Robert Crease
50. Marc Duby
51. Maxine Sheets - Johnstone
52. Phenomenology of Dance
53. Bert O. States
54. Bruce Wilshire
55. Alice Rayner
56. Stanton Garner
57. Sheets-Johnstone
58. Stuart Grant
59. processual
60. Practical
61. Practice research
62. Shantel Ehrenberg
63. Robert Crease
64. Corporeal life
65. Animate life
66. Eugenio Barba
67. In A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Life of the Performer
68. Kathakali
69. Kalamandalam
70. Disciplines of the body
71. Animal energy
72. Body consciousness
73. Physiological tension
74. The word is an act of the body
75. Inner/Outer
76. Body/Mind
77. Self/Other

78. Enactive
79. Intersubjective/ Inter-Corporeal
80. Erformers/ Audience
81. Pre-Articulate/Pre-Conceptual
82. Immediate/Present moment
83. Action possibilities
84. Perceptual/Sensory
85. Active/Passive
86. Embodied/sensory
87. Actor/Performer
88. Reflection
89. Being at The Moment
90. At the Present time
91. outsider / observer
92. enactive approach
93. enactor / doer
94. Shaner, David Edward 1985 The Bodymind Experience in Japanese Buddhism. Albany: SUNY Press.
95. enactive approach
96. embodied dynamicism
97. Active/Passive
98. Embodied perception
99. Primacy of perception
100. Embodiment
101. Lived-Body
102. Lived experience
103. Body-Subject
104. The other
105. Temporality
106. Lived world
107. Lived space
108. Embodied Space

فهرست منابع

- سبطی، صفا؛ خبازی‌کناری، مهدی؛ رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۵): «مفاهیم فلسفی مرلوپونتی: بستری برای تحلیل هنر تعاملی نگاهی به پرفورمنس «کشتزار»». فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر؛ سال پنجم، شماره ۱ (۱۹)، صفحه‌های ۴۳-۵۵
- خبازی‌کناری، مهدی؛ سبطی، صفا (۱۳۹۶) «تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی «باران متن» بر اساس مفهوم بدنمندی در فلسفه مرلوپونتی». مجله جهانی رسانه؛ نسخه فارسی، دوره ۱۲، شماره (۱)، بهار و تابستان ۹۶، صفحه‌های ۳۹/۵۸
- ماتیوس، اریک. (۱۳۸۷)؛ درآمدی بر اندیشه‌های مرلوپونتی. ترجمه رمضان برخوردار، تهران: انتشارات گام نو.

- Auslander, Philip (2008), *Theory for Performane Studies: A Student's Guide*, New York: Routledge.
- Crossley, Nick. (2012), *Merleau-Ponty, Medicine and the Body*, in *Contemporary Theorists for Medial Sociology*, Edited by Graham Scambler, New York: Routledge.
- Dawson, Michael (2014), *Embedded and Situated Cognition*", in *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, ed. Lawrence Shapiro. Abingdon: Routledge Press, 59-67
- Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance*. Abingdon, Oxon:Routledge.
- Smith, A. D. (2007), *the Flesh of Perception; Merleau-Ponty and Husserl in Reading MerleauPonty on Phenomenology of Perception*, Thomas Baldwin (ed), London and New Y ork: Routledge.
- Grant, Stuart, McNeilly-Renaudie, Jodie, Wagner Matthew(2019), *Performance Phenomenology: To The Thing Itself(Performance Philosophy) 1st Ed.*
- Loui, Annie (2009). *The Physical Actor: Exercises For Action And Awareness*. Simultaneously Published In The Usa And Canada, New York
- Loth, Joanne Marie(2001)), *Developing A Theatre Of The Integrated Actor: The Application Of The Suzuki Actor Training Method Within Three Theatrical Contexts*.
- Gallagher, Shaun (2017) *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*; OUP Oxford.
- Hurt, Melissa. 2017. *Arthur Lessac's Embodied Actor Training*. New York, NY 10017
- Morris, David (2018), *Merleau-Pnoty's Developmental Ontology*, Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1982-83), "The Experience of Others. Trans. Fred Evans and Hugh J. Silverman. *Review of Existential Psychology and Psychiatry*
- Merleaut-Ponty, M. (1945). *Phé nomé nologie de la Perception*, Paris, Gallimard.
- Zarrilli, Phillip (2020), *(toward) a phenomenology of acting*, Published October by Routledge.

Received: 2024/01/24

Accepted: 2024/07/07

Published: 2024/11/21

Explaining Embodied/ Space-making Rehearsal Processes of Body-Centered Performances Based on Merleau-Ponty's Ideas

Reza Abasi, Ph.D student of art research Professor, Department of art research, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Mehdi Hamed Saghayan, Assistant professor at Department of Art, University of Tarbiat Modarres, Tehran, Iran.

Ali Asghar Fahimifar, Assistant Professor, Department of art research, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Abstract

The theorizing process in the field of bodily exercise processes is significantly based on Merleau-Ponty's concept of corporeality and sensory perception of the rehearsal process as a bodily function. In order to reach the body's understanding of the rehearsal process, it is not only necessary to explain the body in terms of philosophical paradigms, but it is also necessary to explain the characteristics of Embodied/ Space-making rehearsal processes based on Merleau-Ponty's ideas. In this article, the intertwining of philosophy and practice is emphasized in order to understand how a common ground and a new potential for understanding the training processes in body-oriented performances can be achieved, and in this field, a new conceptual approach can be used to understand the concept of physicality in the rehearsal process based on the training method. The purpose of this article is to explain the elements and characteristics of an Embodied/ Space-making rehearsal method based on the concepts of Merleau-Ponty's phenomenology. This article, with a descriptive-analytical method and using library and internet resources, tries to answer the question of how, based on Merleau-Ponty's concepts of phenomenology, a suitable context can be found for the study, explanation and phenomenological analysis of the practice of creating space. Based on the phenomenological approach and Merleau-Ponty's ideas, the obtained result shows that in the training method of an Embodied/ Space-making rehearsal, the body of the "actor-performers" plays an essential role as an element of the template and the main platform of the process of creating events in the training process. This method of training by emphasizing the concept of "actor-performer" and the concept of "embodied reflection" suggests a method for the process of embodied training based on indicators such as "the embodied experience of actors-performers in the process of training", "the interweaving of self-other with each other in the position of subject-object in the lived world of training", "the bodily perception of the participants with all the components and elements and objects in the space/ rehearsal environment" and "the bodily/ sensory perception of the performers in the face of the world with which they interact" and highlights the rediscovery of the space/ rehearsal environment. In this situation, the actors-performers enter a state of being/ doing at that moment and continuously adjust themselves to the changes in the space/ rehearsal environment. This method creates countless expansion and diversity in the process of creating events that can be examined and analyzed based on phenomenology and Merleau-Ponty's terms.

Keywords: Maurice Merleau-Ponty, Body/Mind, Embodied practice, Actor/Performer, Embodied reflection, Embodied/ Space making Rehearsal processes.