Studying the Consequences of the Spread of Somaesthetics and its Representative Approaches in Contemporary Theatre

Shahab Pazouki[1]

Receive Date: 04 January 2025, Accept Date: 14 February 2025
Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

Abstract
Somaesthetics, as a new philosophy, was proposed by Richard Shusterman, American pragmatist philosopher, in the 1990s, against the metaphysics of ideas and the classical "mind-body" dualism in the Western philosophical tradition. Somaesthetics claims to return to "soma" and restore legitimacy to "sensory appreciation" in the tradition of Western aesthetics. Inspired by the idea of "philosophy as the art of living", the pragmatism philosophy, the ancient somatic traditions of other cultures (especially Eastern traditions) and new psychophysical scientific methods, somaesthetics has built its foundation on improving the body (as the site of sensory appreciation) and creative self-amelioration. Somaesthetics has gone beyond the field of aesthetics and has involved many fields of knowledge and has opened a wide field for collaborative, interdisciplinary and transcultural research. Due to its special approach to the body, somaesthetics has received wide attention not only in contemporary theatre, but also in arts that do not seem to have a close relationship with the body. The present article is written in a descriptive-analytical method with the aim of studying the results and consequences of the spread of somaesthetics and its representative approaches in contemporary theatre. The main question is "What are the major consequences of the spread of somaesthetics and its representative approaches in contemporary theatre?" The findings of this research show that the expansion of somaesthetic awareness and the acceptance of approaches that are defined under somaesthetics, has grounded: 1. conceptual turn of theatre elements (in line with the somatic perception turn), 2. strengthening and multiplying psychophysical theatrical patterns, 3. paradigmatic change of theatre education patterns, 4. strengthening the connection of theatre with other fields of knowledge and 5. the interaction between the body and new technologies.

Keywords: Soma, Somaesthetics, Aesthetic experience, Mind-Body, Theatre, Richard Shusterman

1. Assistant professor ,Theory and Art Criticism Department, Research Institute of Arts, Affiliated with Iranian Academy of art, Tehran, Iran.

مطالعهٔ پیامدهای اشاعهٔ تن‌زیبایی‌شناسی و رویکردهای معرف آن در تئاتر معاصر

شهاب پازوکی[1]

تاریخ دریافت:۱۵/ ۱۰/ ۱۴۰۳، تاریخ پذیرش: ۲۶/ ۱۱/ ۱۴۰۳
صفحهٔ ۶۵ تا ۸۲
Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

چکیده

تن‌زیبایی‌شناسی، به‌عنوان یک فلسفهٔ نوین، توسط ریچارد شوسترمن، فیلسوف پراگماتیست آمریکایی در دههٔ ۱۹۹۰ و در برابر متافیزیک ایده و دوگانه‌انگاری کلاسیک «ذهن ـ بدن» در سنت فلسفی غرب مطرح شده است. تن‌زیبایی‌شناسی داعیهٔ بازگشت به «تن» و اعادهٔ مشروعیت به «ادراک حسی» در سنت زیبایی‌شناسی غربی را دارد. تن‌زیبایی‌شناسی با الهام از ایدهٔ «فلسفه به مثابه هنر زیستن»، فلسفهٔ پراگماتیسم، سنت‌های تنانهٔ دیگر فرهنگ‌ها (به‌ویژه سنت‌های شرقی) و روش‌های درمانی روان‌تنی مدرن غربی، شالودهٔ خود را بر پرورش بهبودبخش بدن (به عنوان کانون ادراک حسی) و خودبهبودی خلاقه استوار ساخته است. تن‌زیبایی‌شناسی از حوزهٔ زیبایی‌شناسی فراتر رفته و بسیاری از حوزه‌های دانش را درگیر کرده و زمینهٔ گسترده‌ای را برای تحقیقات مشارکتی، میان‌رشته‌ای و فرافرهنگی گشوده است. تن‌زیبایی‌شناسی، به واسطهٔ رویکرد ویژه‌اش به بدن، نه‌تنها در تئاتر معاصر، بلکه در هنرهایی که به نظر نسبت وثیقی با بدن ندارند، با استقبال گسترده‌ای روبه‌رو شده است. مقالهٔ حاضر، به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با هدف مطالعهٔ نتایج و پیامدهای گسترش تن‌زیبایی‌شناسی و رویکردهای معرف آن در تئاتر معاصر نگارش یافته است. پرسش اصلی این است که «اشاعهٔ تن‌زیبایی‌شناسی و رویکردهای معرف آنچه پیامدهای کلانی در تئاتر معاصر داشته است؟» یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد، گسترش آگاهی تن‌زیبایی‌شناختی و استقبال از رویکردهایی که ذیل تن‌زیبایی‌شناسی تعریف می‌شوند، ۱. چرخش مفهومی عناصر تئاتر (در راستای طرح چرخش ادراکی تنانه)، ۲. تقویت و تکثیر الگوهای تئاتری روان‌تنی، ۳. تغییر پارادایمیک الگوهای آموزش تئاتر، ۴. تقویت پیوند تئاتر با سایر حوزه‌های دانش و ۵. تعامل میان بدن و فناوری‌های نوین را زمینه‌سازی کرده است.

واژگان کلیدی: تن، تن‌زیبایی‌شناسی، تجربهٔ زیبایی‌شناختی، ذهن ـ بدن، تئاتر معاصر، ریچارد شوسترمن

۱. استادیار گروه نظریه و نقد هنر، پژوهشکدهٔ هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران. Email: sh.pazouki@aria.ac.ir

Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

درآمد

امروزه دوگانه‌انگاری دکارتی[۱] مورد تردید جدی قرار گرفته و نابسندگی آن در فعالیت‌های انسانی، ازجمله تئاتر، احساس شده است. دستاوردهای علوم شناختی[۲] فهم ما از مغز انسان و سازوکارهای آن را تغییر داده و مفروضات پیشین در مورد بدن را به چالش کشیده است. بر پایهٔ این یافته‌ها، «عقل»[۳] و «معنا»[۴] از قابلیت‌های بدنی، همچون احساس و حرکت، مستقل نیستند. پیامد این تحولات، گرایش فزاینده به کردوکارهای تنانه[۵] در اغلب حوزه‌های فعالیت است (Göksülük, 2018: 3).

تن‌زیبایی‌شناسی[۶] که از اواخر سدهٔ بیستم، کانون مباحث فلسفی در زمینهٔ بدن زنده بوده است، توسط ریچارد شوسترمن[۷]، فیلسوف آمریکایی، و در ادامهٔ برخی ایده‌ها و آراء فلسفی دربارهٔ بدن مطرح شده است (Shusterman, 2008). اندیشهٔ مرکزی تن‌زیبایی‌شناسی، بهسازی تجربهٔ بدنی و کاربست آگاهی تنانه به منظور بهبود کیفیت زندگی است.

توجه گستردهٔ تن‌زیبایی‌شناسی به ادراک بدنمند، با استقبال حوزه‌های خارج از فلسفه مواجه شده است. تن‌زیبایی‌شناسی از قلمرو زیبایی‌شناسی فراتر رفته و بسیاری از حوزه‌های تحقیقاتی، نظیر مطالعات ناتوانی[۸]، مطالعات انتقادی نژادی[۹]، مطالعات جنسیت[۱۰] و ... و فناوری‌های تعاملی[۱۱] را درگیر کرده (Shusterman, 2018a: 3) و عرصهٔ وسیعی را برای تحقیقات مشارکتی، میان‌رشته‌ای و فرافرهنگی گشوده است.

تن‌زیبایی‌شناس، در مطالعهٔ هنرها نیز ثمربخش بوده و چارچوبی برای مطالعهٔ انتقادی و پیاده‌سازی آموزش‌ها، مهارت‌ها و روش‌های کاربردی بدنمند ارائه کرده (Tarvainen, 2023: 109) و به دلیل ریشه‌های فلسفی و توجه به زیبایی‌شناسی، در فلسفه و هنر، به‌ویژه تئاتر، هنرهای بدنی و هنرهای تجسمی بیشترین کاربرد را یافته است. (Gallagher, 2011; Xian, 2015)

در دوران معاصر، با ظهور و گسترش رویکردهای میان‌رشته‌ای، تئاتر از مرزهای سنتی خود فراتر رفته و به بستری برای آزمودن نظریه‌ها و ایده‌های نوین تبدیل شده است. تن‌زیبایی‌شناسی، یکی از این رویکردهای میان‌رشته‌ای است که در دهه‌های اخیر توجه بسیاری از هنرمندان و پژوهشگران را به خود جلب کرده است. هرچند تئاتر به دلیل ماهیت بدنی خود، به عنوان یکی از پیشگامان عدول از سنت دوگانه‌انگارانهٔ دکارتی محسوب می‌شود، تحولات تئاتر معاصر و ظهور و گسترش گونه‌های بدنمند اجرایی که در تعارض با این سنت بوده‌اند، بیانگر اشاعهٔ رویکردهای تن‌زیبایی‌شناختی در این حوزه بوده است.

براین‌اساس، مقالهٔ حاضر حول این پرسش نگارش یافته است: «اشاعهٔ تن‌زیبایی‌شناسی و رویکردهای معرف آنچه پیامدهای کلانی در تئاتر معاصر داشته است؟» در این مقاله، ضمن معرفی تن‌زیبایی‌شناسی، به شیوه‌ای توصیفی ـ تحلیلی تأثیرات این جریان فلسفی بر تئاتر معاصر واکاوی شده است.

پیشینهٔ پژوهش

موضوع نسبت تن‌زیبایی‌شناسی با هنرها در دههٔ اخیر مورد توجه متخصصان تن‌زیبایی‌شناسی و برخی پژوهشگران هنری قرار گرفته است. این پژوهشگران ضمن تحلیل ظرفیت‌های تن‌زیبایی‌شناسی، بر ضرورت کاربست این حوزه در مطالعات هنری تأکید کرده‌اند.

شیران ژو[۱۲] در مقالهٔ «بازگشت جوهرهٔ بدنی بازیگران در تئاتر»[۱۳] (۲۰۲۳) ضمن بیان موضع شوسترمن دربارهٔ نگرش فلسفهٔ سنتی چین به بدن، آگاهی تن‌زیبایی‌شناختی سنتی جاری در تئاتر این کشور را تحلیل کرده است.

هپسن اوکان[۱۴] در مقالهٔ «چارچوب مفهومی و تحلیل نظری رویکردهای فلسفی و تن‌زیبایی‌شناختی در آموزش موسیقی و پرفورمنس»[۱۵] (۲۰۲۳) نمونه‌هایی از کاربردهای تن‌زیبایی‌شناسی در آموزش این هنرها را برشمرده است.

جسیکا فیالا[۱۶] و سوپارنا بانرجی[۱۷] در مقالهٔ «تن‌زیبایی‌شناسی اجرایی: تعاملات رقصندگان، مخاطبان و موقعیت‌ها»[۱۸] (۲۰۲۰) روابط مثلثی و تنانهٔ اجراگر، مخاطب و موقعیت را تحلیل کرده‌اند.

بیگه سردار گوکسولوک[۱۹] در مقالهٔ «"تن" ـ یک پدیدهٔ بدنی جدید: شیوه‌های تنانه در کارگردانی تئاتر و آموزش کارگردانی»[۲۰] (۲۰۱۸) فرایند آموزش کارگردانی را برحسب روش‌های روان‌تنی مدرن مورد بحث قرار داده است.

هرچند تاکنون در ایران با موضوع پژوهش حاضر، پژوهشی ارائه نشده است، در برخی از پژوهش‌های ایرانی به نمونه‌هایی از شیوه‌های تئاتری پرداخته شده است که ذیل تن‌زیبایی‌شناسی تعریف می‌شوند. از جملهٔ این پژوهش‌ها، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مهدی ساکی و نرگس یزدی در مقالهٔ «واکاوی «بدن‌ذهن» در متد بازیگر تاداشی سوزوکی و شیوهٔ بازیگری سایکوفیزیکال فلیپ زرلی» (۱۴۰۳)، بی‌آنکه به مبانی تن‌زیبایی‌شناسی بپردازند، دو نمونه از شیوه‌های بازیگری که امروزه در قلمرو تن‌زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرند را معرفی و مطالعه کرده‌اند.

نرگس یزدی و سجاد زارعی در مقالهٔ «واکاوی بدن‌آگاهی در متد فلدنکرایس و متد تربیت بازیگر تاداشی سوزوکی» (۱۴۰۱)، با رویکردی تحلیلی مفهوم بدن‌آگاهی را در یک روش درمانی روان‌تنی غربی و شیوهٔ بازیگری شرقی بررسی کرده‌اند.

تعریف تن‌زیبایی‌شناسی

واژهٔ «تن‌زیبایی‌شناسی (سوماستتیک)»، از ترکیب دو بخش «سوما»[۲۱] (به معنای تن) و «استتیک» (به معنای زیبایی‌شناسی) تشکیل شده است. این اصطلاح اولین‌بار توسط ریچارد شوسترمن در دههٔ ۱۹۹۰ معرفی شد. او تن‌زیبایی‌شناسی را به عنوان شاخه‌ای از فلسفه معرفی می‌کند که به بررسی نقش بدن در تجربهٔ زیبایی‌شناختی، آگاهی و ارتباط انسان می‌پردازد.

شوسترمن پروژهٔ تن‌زیبایی‌شناسی را بر پایهٔ مفهوم «تن»، به جای اصطلاحات رایج‌تر «بدن» و «جسد»[۲۲]، که می‌تواند یک شیء بی‌جان و فاقد ذهن باشد و بر اجزاء گوشتی بدن و مفاهیم مسیحی گناه دلالت داشته باشد، به کار برده است. (Shusterman, 2018b: 7 - 8) او معتقد است که «تن» نه به بدن فیزیکی صرف، بلکه به بدن زندهٔ ذی‌شعور و دارای احساس اشاره دارد. همچنین، «زیبایی‌شناسی» در تن‌زیبایی‌شناسی کارکردی دوگانه دارد و بر نقش ادراکی تن و کاربردهای زیبایی‌شناختی آن در شیوه‌پردازی خود[۲۳] و فهم کیفیات زیبایی‌شناختی دیگر خودها و چیزها دلالت دارد (Shusterman, 2008: 1). تن هم ابژه‌ای در جهان است و هم سوژه‌ای است که جهان، ازجمله شکل بدنی خود، را ادراک می‌کند. بدن نه یک ابژه در جهان، بلکه سوبژکتیویتهٔ[۲۴] هدفمندی است که انسان از طریق آن جهان را ادراک نموده و در آن عمل می‌کند. (Shuster-man, 2018b: 8)

تن‌زیبایی‌شناسی که از تحلیل فلسفی تجربهٔ زیبایی‌شناختی سر برآورده است، عرصه‌ای نظری ـ تجربی ـ علمی است که بر تجربه و استفاده از تن استوار است و هدفش مطالعهٔ انتقادی و پرورش بهبودبخش بدن به عنوان کانون ادراک حسی[۲۵] و خودبهبودی خلاقه است. (Susterman, 1999: 302) مدعای ریچارد شوسترمن این است که ادراکات حسی را می‌توان از طریق پرورش ظرفیت‌های بدنی، بهبود بخشید. تن‌زیبایی‌شناسی تبیین‌کنندهٔ

Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

روش‌های مختلفی است که برای بهبود این ظرفیت‌ها و بیان آنها طراحی شده است. تن‌زیبایی‌شناسی در کنار پرورش تن به عنوان منبع ادراک، آن را به عنوان وسیله‌ای که از طریق آن فرد ارزش‌های خود را نشان می‌دهد و خود را از طریق ظاهر و رفتار شیوه‌پردازی می‌کند، به کار می‌گیرد (Shusterman, 2018a: 1-2).

تن‌زیبایی‌شناسی و سنت فلسفی و زیبایی‌شناسی غربی

در نتیجهٔ سیطرهٔ متافیزیک[۲۶] بر اندیشهٔ غربی، بدن همواره به مثابه دیگري ذهن، تلقی شده و اغلب در جایگاهی نازل‌تر از آن نشانده شده است. به سخن دیگر، بدن، مادامی پذیرش فلسفی یافته است که در یک دوگانهٔ مشروع/ غیرمشروع با ذهن جای گرفته باشد. این سنت ضد تنانه با افلاطون[۲۷] آغاز شد و درنهایت، دکارت[۲۸] آن را به حد اعلاء رساند.

الکساندر بومگارتن[۲۹]، مبدع زیبایی‌شناسی نیز، هرچند در گام نخست علم جدید خود را علم شناخت حسی نامید، آن بر پایهٔ ادراک حسی[۳۰] (استسیس)[۳۱] بنا نهاد و ارزش شناخت حسی را برای تفکر بهتر و زندگی سزاوارانه‌تر ستایش کرد (ر.ک: Nannini, 2022)، به دلیل آموزه‌های فلسفی و الهیاتی‌اش و تحت تأثیر خردگرایی عصر روشنگری، در پروژهٔ بلندپروازانهٔ زیبایی‌شناسی خود، نقش بدن و شناخت حسی را در ادراک زیبایی کم‌اثر ساخت. (ر.ک: Shusterman, 1999)

در سنت زیبایی‌شناسی غربی، هگل[۳۲] دشمنی با بدن را به نهایت رساند و ایدئالیسم متافیزیکی جاه‌طلبانه‌اش را به جای پیوند سنتی هنر با لذت حسی ـ که نسبتی طبیعی با بدنمندی[۳۳] دارد ـ نشاند؛ این امر به صورت‌بندی نظام سلسله‌مراتبی هنرهای زیبا، بر پایهٔ ارجحیت ایده بر بدنمندی، انجامید. (ر.ک: Shusterman, 2012)

تن‌زیبایی‌شناسی را می‌توان آخرین و مؤثرترین واکنش رادیکال در برابر هژمونی متافیزیک ایده و دوگانه‌انگاری برآمده از آن قلمداد کرد. اندیشهٔ شوسترمن در مورد تن در هیچ نظریهٔ کلان متافیزیکی نمی‌گنجد. او منتقد متافیزیک است که عمدتاً برای بررسی جهانی از جوهرهای ثابت مناسب است. (Snævarr, 2022: 25)

پروژهٔ تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن ایده‌ای خلق‌الساعه نیست، بلکه امتداد: ۱. سنت «فلسفه به مثابه هنر زیستن» در فلسفهٔ باستان[۳۴]، ۲. مکتب فلسفی و زیبایی‌شناسی پراگماتیستی[۳۵]، ۳. آراء فیلسوفان تن‌گرایی چون جان دیویی[۳۶]، میشل فوکو[۳۷]، موریس مرلوپونتی[۳۸]، [۳۹] ۴. سنت فلسفی شرق و کردوکارهای تنانهٔ آن[۴۰] و ۵. تکنیک‌های آگاهی حسی و روش‌های درمانی روان‌تنی مدرن غربی همچون تکنیک الکساندر[۴۱] و روش فلدنکرایس[۴۲] است که در یک ساختار فراگیر گفتمانی با اهداف، نتایج و مدعاهای جدید بازآمیزی شده‌اند.

البته، مؤلفه‌ای که تن‌زیبایی‌شناسی را از سایر فلسفه‌های تنانهٔ پیشین متمایز می‌سازد، تمرکز بر جنبه‌های پراگماتیستی و کارکردی بدن است. تن‌زیبایی‌شناسی به حوزهٔ مباحث فلسفی و محدود نشده و به کاوش در روش‌هایی می‌پردازد که از طریق خودآزمایی تنانه[۴۳]، ادراک حسی را بهبود می‌بخشند. بخش مهمی از تن‌زیبایی‌شناسی بر انواع مختلف کردوکارهای تنانه متمرکز است.

ابعاد و شاخه‌های تن‌زیبایی‌شناسی

شوسترمن کردوکارهای تن‌زیبایی‌شناختی را به سه بعد بازنمایانه[۴۴]، اجرایی[۴۵] و تجربی[۴۶] طبقه‌بندی کرده است که به ترتیب بر تغییر ظاهر بدن (مانند آرایش یا بدن‌سازی)، پرورش تجربیات تن‌زیبایی‌شناختی (مانند انواع مدیتیشن[۴۷]) و افزایش عملکرد و

سلامت بدن (مانند ورزش) متمرکز هستند. (Shusterman, 1999: 305 – 307; 2012: 44)

شوسترمن، همچنین تن‌زیبایی‌شناسی را به سه شاخه تقسیم کرده است: تن‌زیبایی‌شناسی تحلیلی[۴۸]، تن‌زیبایی‌شناسی پراگماتیستی[۴۹] و تن‌زیبایی‌شناسی کاربردی.[۵۰] (Shusterman, 1999: 304 – 307) هرچند این سه‌گانه به تفکیک، شناسایی و تحلیل پدیده‌ها کمک می‌کند، شوسترمن بر پیوستگی و همپوشانی اجزای این سه‌گانه تأکید کرده است. (Shusterman, 1999: 306)

۱. تن‌زیبایی‌شناسی تحلیلی: توصیفی و نظری است و بدنمندی را در زمینهٔ اجتماعی، سیاسی، تاریخی یا فرهنگی گسترده‌تری بررسی کرده و جنبه‌های توصیفی، تبیینی، انتقادی، فلسفی یا تجربی را شامل می‌شود. (Shusterman, 1999: 304, 307; 2007: 11; 2012: 42, 188).

۲. تن‌زیبایی‌شناسی پراگماتیستی: ارزیابی و توسعهٔ تطبیقی کردوکارها، روش‌ها، آموزش‌ها و تعاملات خاص بدنمند است. تن‌زیبایی‌شناسی پراگماتیستی، ماهیتی انتقادی، تطبیقی، دگرگون‌کننده، هنجاری و دستوری دارد. هدف از آن، فقط توصیف کردوکارها و روش‌های بدنمند نیست، بلکه ارزیابی و توسعهٔ این کردوکارها و روش‌ها را نیز شامل می‌شود. (Shusterman, 2012: 42, 188) شاخهٔ پراگماتیستی تن‌زیبایی‌شناسی، همچنین روش‌ها و کردوکارهای جدیدی را نیز طراحی کرده یا کردوکارهای موجود را بهبود می‌بخشد. (Tar-vainen, 2023: 117)

۳. تن‌زیبایی‌شناسی کاربردی: مشارکت عملی در کردوکارهای بدنمند است. این شاخه از تن‌زیبایی‌شناسی بر کردوکارهای موقعیت‌مدار و روش‌های بدنمند در زندگی واقعی متمرکز است. تن‌زیبایی‌شناسی کاربردی، تمرین بدنی نظام‌مند و تأملی تن فردی از جنبه‌های بازنمایانه، تجربی یا اجرایی آن است. (Shusterman, 2012: 45, 188) کانون بررسی در این شاخه، تجربهٔ بدنمند خود شخص است. درحالی‌که دانش حاصل از تن‌زیبایی‌شناسی تحلیلی با تحقیقات قبلی، و کار انجام‌شده در حوزهٔ پراگماتیستی با رویکردهای آموزشی و توسعه‌ای مرتبط است، در حوزهٔ تن‌زیبایی‌شناسی کاربردی، تجربهٔ بدنمند با تاریخچهٔ زندگی و موقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی فردی در ارتباط است. (Tarvainen, 2023: 118)

تن‌زیبایی‌شناسی و آگاهی تنانه

آگاهی تنانه، کانون تمرکز تن‌زیبایی‌شناسی است. فرایند تجربه و معناپردازی نسبت مستقیمی با بدن انسان دارد و بهبود این فرایند به بهسازی آگاهی از بدن و عملکرد آن در دو سطح خودآگاه و ناخودآگاه وابسته است. به گفتهٔ مارک جانسون[۵۱] در *معنای بدن*[۵۲] (۲۰۰۷) دوگانه‌انگاری ذهن ـ بدن آن‌چنان در سنت‌های فلسفی، دینی و نظام‌های مفهومی ریشه‌های عمیقی یافته و آن‌چنان در زبان جای‌گیر شده است که حتی ممکن است این‌گونه به نظر برسد که این دوگانگی، واقعیتی اجتناب‌ناپذیر دربارهٔ ماهیت انسانی است (Johnson, 2007: 2). وی برخی نتایج فلسفه‌های تنانه را بدین‌گونه تفکیک کرده است: ۱. هیچ انفکاک رادیکالی میان ذهن و بدن وجود ندارد، ۲. معنا در تجربهٔ بدنی ریشه دارد، ۳. عقل یک فرایند بدنمند است، ۴. تخیل به فرایندهای بدنی گره خورده است، ۵. هیچ آزادی رادیکالی وجود ندارد و انسان نتیجهٔ تعامل با محیط است، ۶. عقل و احساس به شکل جدایی‌ناپذیری در هم تنیده شده‌اند و ۷. معنویت انسان، امری بدنمند است. (Johnson, 2007: 11)

به زعم جانسون، با تغییر جزئی مغز، بدن یا محیط، نحوهٔ تجربه دنیا، معنای چیزها و حتی کیستی انسان تغییر خواهد کرد. (Johnson, 2007: 1) مطمئناً نمی‌توان به

Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

تمام عملیات پیچیده در بدن آگاهی داشت و در مواردی تمرکز بر آگاهی بدنی می‌تواند عملکرد حرکتی انسان را مختل کند. مطالعات تخصصی حرکت نشان می‌دهد که افزایش آگاهی بدنی، مانع عملکرد مطلوب می‌شود. اگر هنگام انجام برخی کارها، آگاهانه در بدن خود تأمل کنیم، عملکرد بدتر می‌شود. (Ghallager, 2011: 305) ویلیام جیمز[۵۳]، آگاهی بیشتر از ابزار بدنی کنش را زمینه‌ساز شکست در دستیابی به اهداف مورد نظر می‌داند. (Shusterman, 2008: xi) فیلسوفان پدیدارشناس اغلب بدن را «غایب» یا «غیاباً در دسترس»[۵۴] نامیده‌اند. (Ghallager, 2011: 305) مرلوپونتی بیان می‌کند: «من نیازی به تجسم فضای بیرونی و بدنم ندارم تا بتوانم بدنم را در درون دیگری به حرکت درآورم. کافی است که آنها برای من وجود داشته باشند و میدان عمل خاصی را پیرامون من بگشایند.» (Merleau-Ponty, 1962: 180)

شوسترمن در کتاب *آگاهی بدنی*[۵۵] (۲۰۰۸) در مخالفت با مدعاهای مرتبط با مزیت‌های فراموشی عملکرد بدنی، مطرح می‌کند که توجه بیشتر به بدن . آگاهی تأملی از بدن . می‌تواند عملکرد را بهبود بخشد. او این مدعا را با ترسیم یک چارچوب فلسفی نظام‌مند، که از طریق آن می‌توان حالت‌های مختلف آگاهی تنانه را بهتر ادغام کرد و به نتیجهٔ مؤثرتری دست یافت، مطرح می‌کند. (Shusterman, 2008: 1) مقصود تن‌زیبایی‌شناسی، آگاهی تنانه در هر لحظه نیست، بلکه این است که تأمل تنانه در بدو امر مبنای آموزش قرار گیرد و سپس در حرکات بدنی خود چنان عادت کنیم که دیگر نیازی به نظارت بر آن نباشد و مهارت و تخصص به فراموشی عملکرد بدنی دلالت دارد. شوسترمن به تجربیات خود با فلدنکرایس و کردوکارهایی چون ذن[۵۶] رجوع کرده و همچنین از پدیدارشناسی بهره می‌گیرد. (Shusterman, 2008: 7) شوسترمن چارچوب تن‌زیبایی‌شناسی را در چند نکته بیان کرده است:

۱. ادراک حسی با ارتقای عملکرد بدنی، بهبود می‌یابد.

۲. تن‌زیبایی‌شناسی، کردوکار (یا مجموعه‌ای از کردوکارها) است که با آگاهی بهبودیافتهٔ تجربیات بدنی سروکار دارد.

۳. تن‌زیبایی‌شناسی این امکان را می‌دهد از ارادهٔ مؤثر استفادهٔ بهتری ببریم . برای اینکه عامل بهتری باشیم.

۴. لذت‌های حاصل از تفکر ناب از وضعیت تنانهٔ تأثیر می‌پذیرند و نیازمند انقباضات عضلانی هستند. (Shusterman, 2008: 21)

نوع توجه تأملی تنانهٔ مدنظر شوسترمن، توجهی است که ظرفیت‌ها را برای لذت و عملکرد ارتقا می‌بخشد. (Shusterman, 2008: 6) او تکنیک‌هایی را برای تقویت آگاهی بدنی نام می‌برد: روش فلدنکرایس، تکنیک الکساندر، یوگا[۵۷]، تای‌چی[۵۸]، ذاذن[۵۹] و آگاهی مراقبه. (Shusterman, 2008: 7)

او مطرح می‌کند که آنچه در ذهن دارد، توجه آگاهانهٔ محدود به بدن فارغ از بافتار نیست، بلکه توجهی است که بیشتر به خود بدن معطوف است. (Shusterman, 2008: 8)

شوسترمن چهار سطح آگاهی درگیر در عملکرد بدنی را معرفی می‌کند: سطح اول، ناخودآگاه است که منطبق با قصدیت بدنی[۶۰] مرلوپونتی است. سطح دوم، «ادراک آگاهانه فارق از آگاهی صریح»، آگاهی بدون توجه یا پنهان است.[۶۱] سطح سوم، آگاهی صریح است که طی آن از بدن خود آگاه می‌شویم . این ادراک تنانه یا مشاهدهٔ تن‌زیبایی‌شناختی است. سطح چهارم، آگاهی است که نه‌تنها از نظر ذهنی، بلکه به شکل تأملی از بدن خود آگاه هستیم. در این سطح، آگاهی از بدن به گونه‌ای است که امکان می‌دهد از طریق بازنمایی بدن در آگاهی خود، بر توجه آگاهانهٔ خود نظارت کنیم. (Shusterman, 2008: 55)

این سطح، همان تأمل تن‌زیبایی‌شناختی است. مرلوپونتی دو سطح سوم و چهارم آگاهی را کم‌اهمیت دانسته است، اما شوسترمن، آنها را مهم می‌داند؛ مرلوپونتی که منتقد مدل‌های بازنمایی است، پدیدارشناسی توصیفی از نحوهٔ حرکت بدن ارائه می‌کند، درحالی‌که شوسترمن نسخه‌ای درمانی را برای نظارت آگاهانه بر حرکت طراحی می‌کند، نظارتی که او آن را فرایند بازنمایانه می‌داند؛ مرلوپونتی به چگونگی شکل‌گیری عادات می‌پردازد، در مقابل شوسترمن ابزاری برای اصلاح و درمان عادات ارائه می‌دهد. (Ghallager, 2011: 310)

یافته‌های علوم شناختی، اندیشه‌های شوسترمن دربارهٔ آگاهی تنانه را پشتیبانی می‌کنند. در این زمینه می‌توان به مطالعاتشان گالاگر[۶۲] و آنتونیو داماسیو[۶۳] اشاره کرد. گالاگر وجه خودآگاه بدن را ناظر به تصویر بدن[۶۴] و وجه ناخودآگاه آن را ناظر به شاکلهٔ بدن[۶۵] دانسته و معتقد است تصویری بدنی وجود دارد که از آن آگاه هستیم، و شاکلهٔ بدنی که بدون آگاهی عمل می‌کند. تصویر بدن، نظامی از ادراکات و باورهای مرتبط با بدن است و شاکلهٔ بدن، نظامی از ظرفیت‌های حسی ـ حرکتی است که بدون نیاز به نظارت ادراکی عمل می‌کنند. شاکلهٔ بدن، ادراک و حرکت بدنی را ممکن می‌کند و همهٔ این عملیات را از دید ما پنهان می‌سازد. شاکلهٔ بدن، مجموعه‌ای از عملکردهای ضمنی است که نقشی پویا در کنترل وضعیت و حرکت ایفا می‌کند. (Johnson, 2007: 5) این معانی درونی و درک تأملی و استفاده از آنها در یک تداوم فرایندی قرار دارند. بنابراین، انتزاعی‌ترین مفاهیم بر جنبه‌هایی از تجربهٔ حسی ـ حرکتی استوار هستند. (Johnson, 2007: 237)

داماسیو نیز استدلال مشابهی ارائه کرده است و احساس را ادراک حالت خاصی از بدن همراه با ادراک شیوهٔ خاصی از تفکر و افکار با مضامین خاص، (Damasio, 2003: 90) و تصور وجود بدن به شیوه‌ای خاص می‌داند. (Damasio, 2003: 87) به گفتهٔ داماسیو، بدن دو نوع تصویر بدنی تولید می‌کند: «تصاویری از جسم، که از تصاویر درونی بدن از الگوهای عصبی احشایی (مانند درد، تهوع) تشکیل شده‌اند و تصاویری از کاوش‌گرهای حسی ویژه، که بر اساس وضعیت فعالیت در بخش‌های خاص بدن هنگام تعامل با چیزی از محیط، تشکیل شده‌اند.» (Damasio, 2003: 196) از گفته‌های داماسیو استنتاج می‌شود که این دو تصویر لازمهٔ درک اشیاء و رویدادها و واکنش به آنها هستند. این تصاویر از طریق روال‌های عصبی در مناطق خاص مغز ترسیم می‌شوند و ما آن را به عنوان احساسات دریافت می‌کنیم.

موقعیت بدن در تئاتر معاصر

بدن، یکی از اصلی‌ترین کانون‌های تحولات تئاتر معاصر بوده است. دست‌اندرکاران این هنر از دریچهٔ بدن، تئاتر و تخصص‌های تئاتری را بازخوانی کرده‌اند؛ تمرکز بر بدن، دامنهٔ تئاتر را گسترش داده و زمینه‌ساز تغییر ماهیت نقش‌های دست‌اندرکاران تئاتر شده است. جوزف روچ[۶۶] میان فهم و ارزیابی سبک‌ها و روش‌های بازیگری با پارادایم‌های پزشکی و عملی بدن در فرهنگ‌ها و برهه‌های مختلف نسبت برقرار نموده و معتقد است نگرش‌های فیزیولوژیک و روان‌شناختی از بدن انسان، از گذشته تاکنون، بر نظریه‌های بازیگری تسلط داشته‌اند. (Roach, 1993: 11) جن هاروی[۶۷] در کتاب *خلق تئاتر معاصر*[۶۸] (۲۰۱۰) روندهای جاری تئاتر معاصر را در «استنطاق از نقش کارگردان و متن، تدبیر جمعی، توجه خوداندیشانه به پویایی‌ها و اخلاق فرایند تولید در میان سازندگان دست‌اندرکار» مشترک می‌داند. (Harvie, 2010: 2) لمن[۶۹] نیز برخی از ویژگی‌های تئاتر پسادراماتیک[۷۰] را چنین برمی‌شمرد: «حضور به جای بازنمایی،

Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

به‌اشتراک‌گذاری به جای تجربهٔ ارتباطی، فرایند به جای محصول، تجسم به جای دلالت، تکانه‌های جدی به جای اطلاعات.» (Lehmann, 2006: 85)

مواضع اخیر بر چرخش‌های جدی در تئاتر معاصر دلالت دارند. واکاوی در این چرخش‌ها، ما را به یک سرمنشأ مشخص هدایت می‌کنند؛ بدن و بدنمندی. دلیل تغییر نقش کارگردان و متن نمایشی این است که ویژگی‌های زیبایی‌شناختی اجرا، دیگر توسط متن نمایشی یا کارگردان از پیش تعیین نشده است، بلکه مستلزم اتخاذ نگرش فرایندمحور به جای محصول‌محور و مشارکت همهٔ عوامل در این فرایند است.

موقعیت بازیگر نیز در کردوکارهای تئاتری معاصر تغییر کرده است. لمان اشاره می‌کند که پیش از مدرنیسم نحوهٔ نظم‌یافتگی و تربیت بدن بازیگر به گونه‌ای بود تا به عنوان یک دال[۷۱] عمل کند. بدن هیچ‌گاه مسئله‌ای خودبنیاد و موضوع تئاتر نبود، اما تئاتر مدرنیستی و تئاتر پسادراماتیک به واسطهٔ غلبه بر بدن معناگرا ظرفیت‌های جدیدی را فعال ساخته‌اند. (Lehmann, 2006: 162) بدن بازیگر در تئاتر پیشامدرن، به تبعیت از همان دوگانه‌انگاری فراگیر دکارتی، در خدمت خرد حاکم بر متن نمایشی و ذهنیت کارگردان بود و صرفاً، رسانه‌ای برای بازنمایی این اندیشه‌ها تلقی می‌شد و شخصیت‌های نمایشی، سرشت وجودی خود را به بدن‌های بازیگران تحمیل می‌کردند؛ بدن در انقیاد بازنمایی شخصیت و معنایی ازپیش‌موجود بود. اما به گفتهٔ لمان، بازیگر، دیگر خود را نه برای بازنمایی کسی یا چیزی، بلکه برای «حضور» و نمایش اصالت خود روی صحنه به نمایش می‌گذارد و فردیت بازیگر اهمیت بیشتری از خلق شخصیت می‌یابد (Lehmann, 2006: 284) لمن به نقل از والری نوارینا[۷۲] می‌گوید: «بازیگر مفسر نیست، زیرا بدن ابزار نیست» (Lehmann, 2006: 163) و همان‌طورکه پاتریس پاویس[۷۳] اشاره می‌کند، بازیگر به نسخه‌ای ثانوی تبدیل می‌شود که دیگر نه به خویشتن، بلکه به عملکرد کلی صحنه مشغول است. (Pavis, 2013: 284)

موضوع «بدنمندی» به یک مبحث زیبایی‌شناختی جدی در حوزهٔ تئاتر تبدیل شده است. به زعم اریکا فیشر لیخت[۷۴] «بدنمندی، با تأکید بر درجهان‌بودگی بدن انسان، این امکان را میسر می‌کند که بدن به عنوان ابژه، سوژه، دستمایه و منبع ساخت نمادین و نیز محصول تألیفات فرهنگی عمل کند.» (Fischer-Lichte, 2008a: 89) او اشاره می‌کند که مفهوم بدنمندی یک چرخش اصلاحی در روش، فارغ از مفاهیمی مانند «متن» یا «بازنمایی» است و به همین دلیل، مفهوم بدنمندی در زیبایی‌شناسی هنرهای اجرایی اهمیت زیادی می‌یابد. (Fisch-er-Lichte, 2008a: 90)

اهمیت کانونی بدن و بدنمندی در تئاتر معاصر، برخی جریان‌های تئاتر معاصر را با مبانی تن‌زیبایی‌شناسی پیوند زده است. البته، تجربیات و کردوکارهایی که در برخی جریان‌های تئاتری سدهٔ بیستم در زمینهٔ نسبت ذهن . بدن و توجه به امر تنانه شکل گرفته، قدمت بیشتری از حوزهٔ فلسفی تن‌زیبایی‌شناسی دارد، اما به دلیل ساختار فراگیر و پذیرای تن‌زیبایی‌شناسی و توجه این حوزه به برخی سنت‌های تنانه و روش‌های روان‌تنی، در عین اینکه روش تنانهٔ خاصی را توصیه نمی‌کند، اغلب این تجربیات همسو را در قلمرو خود پذیرا شده است. هدف تن‌زیبایی‌شناسی بر ارائهٔ یک ساختار نظری فراگیر و مجموعه‌ای از ابزارهای مفهومی بنیادین متمرکز است تا امکان تعامل و ادغام پربارتر اشکال بسیار متنوع رشته‌ها و روش‌های تنانه، اشکال دانش، ارزش‌ها و ایدئولوژی‌ها را فراهم کند. براین‌اساس، برخی از روش‌های بدنمند تئاتری که همسو با اهداف

و مواضع تن‌زیبایی‌شناسی است، علی‌رغم تفاوت‌هایشان با یکدیگر، در یک قلمرو مشترک به کردوکارهای تن‌زیبایی‌شناختی تعبیر می‌شوند.

تن‌زیبایی‌شناسی و تئاتر معاصر

به زعم شوسترمن، تن‌زیبایی‌شناسی به واسطهٔ رویکرد بدنمندش، می‌تواند زیبایی‌شناسی رسمی اشکال مختلف هنری را تکمیل کند. (Shusterman, 1999: 308) تن‌زیبایی‌شناسی نه‌تنها هنرهایی که پیوند تنگاتنگی با امر بدنی دارند، را درگیر خود ساخته است، بلکه به هنرهایی، نظیر موسیقی، آواز و شعر، که تا پیش‌ازاین تصور می‌شد کم‌ترین نسبت را با موضوع بدن داشته‌اند، بسط یافته است.

به دلیل سرشت تنانهٔ تئاتر، تن‌زیبایی‌شناسی پیوند تنگاتنگ‌تری با این هنر در مقایسه با سایر هنرها یافته است و زمینهٔ فلسفی و عملی مناسبی برای تحلیل و پیشبرد تئاتر معاصر فراهم ساخته است. البته ذکر این نکته حائز اهمیت است که هرگونه گرایشی به بدن ذیل تن‌زیبایی‌شناسی تعریف نمی‌شود، بلکه آن گرایش‌هایی که اساس را بر ادراک حسی تنانه و فهم سازوکار این ادراک بر پایهٔ رابطهٔ ذهن و بدن گذاشته‌اند، را می‌توان گرایش تن‌زیبایی‌شناختی قلمداد کرد. تن‌زیبایی‌شناسی دو مزیت مهم در تئاتر معاصر داشته است: نخست، چارچوب ساختاری فراگیری را مهیا کرده تا طیفی از گفتمان‌های نظری را دربارهٔ بدن در حوزه‌ای منسجم پذیرا باشد. ثانیاً، یک گرایش پراگماتیستی و کاملاً بدنمند را در گفتمان آکادمیک تئاتری معاصر دربارهٔ بدنمندی شکل داده است.

تن‌زیبایی‌شناسی به واسطهٔ رویکرد وحدت‌انگارانهٔ خود، تأثیرات مهمی بر جریان‌های تئاتری معاصر بر جای گذاشته و اشاعهٔ رویکردهای معرف آن پیامدهای مهمی در این حوزه داشته است. مهم‌ترین پیامدهای تن‌زیبایی‌شناسی برای تئاتر معاصر عبارت‌اند از:

۱. چرخش مفهومی عناصر تئاتر (در راستای طرح چرخش ادراکی تنانه)

در امتداد سنت شکل‌گیری چرخش‌های مختلف در حوزه‌های دانش از میانهٔ سدهٔ بیستم به بعد، نظیر «چرخش زبانی»[۷۵]، «چرخش فرهنگی»[۷۶]، «چرخش اجتماعی»[۷۷]، «چرخش پرفورمنس»[۷۸] و...، تن‌زیبایی‌شناسی نیز پایه‌گذار «چرخش ادراکی تنانه»[۷۹] در زیبایی‌شناسی معاصر بوده است. این چرخش، بر اهمیت بدن و سازوکارهای ادراکی تنانهٔ آن تأکید دارد و پرورش تن و بهبود مهارت‌های ادراکی و ظرفیت‌های عاطفی بدن برای درک و واکنش عاطفی صحیح به آثار هنری را ضروری می‌داند. در همین راستا، تن و ابعاد تجربی آن به عنوان یک مفهوم پراگماتیستی در یکایک عناصر اصلی و فرعی تئاتر مورد توجه قرار گرفته است. در تئاتر تن‌زیبایی‌شناختی، بدن به عنوان رسانه‌ای خلاق و کانون ایجاد و دریافت ادراک حسی، اهمیت فراوانی یافته است.

یکی از اصلی‌ترین تأثیرات تن‌زیبایی‌شناسی تغییر نگاه به بدن بازیگر به عنوان ابزار اصلی بیان است. یرژی گرتوفسکی[۸۰] در *تئاتر بی‌چیز*[۸۱] توضیح می‌دهد که بدن بازیگر تنها ابزار تکنیکی نیست، بلکه بیانگر عمیق‌ترین لایه‌های احساسی و فکری اوست. (گروتفسکی، ۱۳۸۳) تاداشی سوزوزکی[۸۲]، نظریه‌پرداز و کارگردان ژاپنی، نیز در روش بازیگری خود بر تقویت ارتباط بدن بازیگر با زمین و مرکز ثقل او تأکید دارد. او معتقد است که بازیگر باید از طریق تمرینات بدنی سخت، آگاهی عمیقی از بدن خود پیدا کند (ساکی و یزدی، ۱۴۰۳). فیلیپ زارلی[۸۳] نیز در روش بازیگری خود تأکید می‌کند که بازیگران باید از طریق تمرینات روان‌تنی، حساسیت و آگاهی خود را افزایش دهند. وی الگوی متفاوتی

Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

از بازیگری را مطرح می‌کند که بر مبنای بازیگری به مثابه بازنمایی نیست بلکه بر مبنای انرژی و پویایی اجراست. در این فرایند انرژی به جریان می‌افتد و آگاهی ادراکی و حسی افزایش می‌یابد. (Zarrilli, 1998)

یکی دیگر از پیامدهای این چرخش در تئاتر معاصر، زدودن مرزهای صلب میان بازنمایی/مشاهده است. زیرا تئاتر در راستای این چرخش از امر مفهومی فاصله گرفته و به امری تجربی نزدیک شده است. همان‌طورکه اریکا فیشر لیخت گفته است، یکی از نتایج تأکید بر مفهوم بدنمندی در تئاتر معاصر این است که اجرا به عنوان یک رویداد، «نه‌تنها توسط تماشاگر تفسیر می‌شود، بلکه پیش از هر چیز به تجربه درمی‌آید.» (Fischer-Lichte, 2008a: 17) این چرخش، زمینه‌ساز تفسیر دیگری از مواجههٔ مخاطب با تئاتر شده است. براین‌اساس، تئاتر، هم‌زمان مواجهه‌ای فردی، رابطه‌ای و زمینه‌ای، و ترکیبی بدنمند از تاریخچه‌ها و عوامل شخصی، محرک‌های حسی و محتوای مفهومی تلقی می‌شود. تماشای تئاتر، صرفاً یک عمل ذهنی نیست، بلکه تجربه‌ای است که بدن و اندام‌های حسی را درگیر می‌سازد. تن‌زیبایی‌شناسی، مواجههٔ کرخت بازیگر ـ تماشاگر با اندام‌های حسی محدود را به مواجهه‌ای پویا و چندحسی تبدیل می‌کند. چنین تجربه‌ای، متضمن تقویت آگاهی تنانهٔ مخاطب و دعوتی برای در پیش گرفتن روش متمایزی از بودن برای سکونت در زمان حال است. نگرش تن‌زیبایی‌شناختی، ادراک تجربی تماشاگر را از طریق اندام‌های بدنی تسهیل کرده و آن را بر پایهٔ ترکیب حسی ـ بدنی و مفهومی ـ انتقادی میسر می‌سازد. چرخش از تماشاگر منفعل (ذهنی) به تجربه‌گر فعال (بدنمند)، یکی از مهم‌ترین پیامدهای تن‌زیبایی‌شناسی در تئاتر معاصر بوده است.[۸۴] برای نمونه، روش‌های بازیگری تاداشی سوزوکی و فیلیپ زارلی، بر ایجاد ارتباط عمیق حسی و تنانه میانه بازیگر و مخاطب تأکید دارند. سوزوکی معتقد است که انرژی تنانهٔ بازیگر می‌تواند به‌طور مستقیم بر مخاطب تأثیر بگذارد و او را درگیر کند. به زعم وی، حضور فیزیکی قوی بازیگر می‌تواند مخاطب را به دنیای نمایش بکشاند (Suzuki, 1986). زارلی نیز بر این باور است که آگاهی بدنی بازیگر می‌تواند به ایجاد ارتباطی عمیق و واقعی‌تر با مخاطب منجر شود. هدف شیوهٔ بازیگری زارلی این است که بازیگران را به نحوی هدایت کند تا به عمل بازیگری بدنمند با آگاهی ذهنی‌بدنی کامل بپردازند و از این طریق بر تجربهٔ هماهنگی خاص میان بازیگران به عنوان یک گروه و ایجاد ارتباط میان بازیگران و تماشاگران تأثیر بگذارد (Su, 2018: 5).

تن‌زیبایی‌شناسی در تغییر تلقی غالب از مکان و ملحقات آن نظیر طراحی صحنه، دکور و نور و به‌طورکلی اتمسفر تئاتر مؤثر بوده و یکایک این عناصر را به سمت تنانگی هدایت کرده است. به زعم شوسترمن، تجربه، امری زمینه‌ای است، زیرا متضمن تعامل یک سوژهٔ تجربه‌گر و عرصهٔ محیطی است که هر دو در نوسان هستند و تحت تأثیر تعامل با یکدیگر قرار دارند. (Shusterman, 2018b: 96) مکان و طراحی صحنه در تئاترهای تن‌زیبایی‌شناختی به‌گونه‌ای است که بدن بازیگر با بدن‌های مخاطبان و فضای بدنمند در تعامل مستقیم قرار گیرد. برای نمونه، رابرت ویلسون[۸۵] در نمایش‌های خود، از نورپردازی و طراحی مینیمالیستی استفاده می‌کند تا بدن و حرکت بازیگر را مورد تأکید مضاعف قرار دهد. (Holmberg, 1997)

این نسبت درهم‌تنیده میان مکان با مخاطب و اجراگر، اتمسفر تئاتر را می‌سازد. از نظر شوسترمن اتمسفر حاکم بر یک اجرا نیز بدنمند است و مفهوم معمارانهٔ اتمسفر را مجموعهٔ وسیعی از کیفیات ادراکی

و احساسات حاکم و اثرات محیطی توصیف می‌کند. (Shusterman, 2012: 232) فیشر لیخت معتقد است، اتمسفر از طریق هیچ عنصر منفردی در فضا شکل نمی‌گیرد، بلکه با تعامل میان همهٔ آن چیزهایی که در تولید تئاتر دخالت دارند، ایجاد می‌شود (Fisch-er-Lichte, 2008b: 75). وی دربارهٔ تجربهٔ بدنی اتمسفر خاطرنشان کرده است که تماشاگر «با اتمسفری مواجه نمی‌شود، از آن فاصله نمی‌گیرد؛ بلکه او توسط اتمسفر احاطه شده است، اتمسفر در او نفوذ کرده است. از این نظر، اتمسفر چیزی است که به‌طور بدنی احساس می‌شود.» (Fischer-Lichte, 2008b: 76) این رویکرد تن‌زیبایی‌شناختی، متمایز از نگرش‌های پیشین است که مکان را صرفاً ظرفی برای تحقق اجرا می‌داند. این رویکرد، مکان و اتمسفر اجرا را در زمینه‌ای بدنمند، ناپایدار و سیال می‌نشاند.

۲. تقویت و تکثیر الگوهای تئاتری روان‌تنی

رویکرد تن‌زیبایی‌شناسی، چارچوبی برای مطالعه و بسط عناصر بدنی گوناگونی که به‌طور هم‌زمان در فرایند تئاتری درگیر هستند، ارائه می‌دهد. تن‌زیبایی‌شناسی در مواجهه با این عناصر، راهبرد مؤثری را عرضه می‌کند که به تغییر تلقی رسمی غالب از تئاتر، به عنوان دو فرایند مجزای ارائه (نمایشگری) و پذیرش (تماشاگری)، می‌انجامد؛ همان‌گونه که اریکا فیشر لیخت بر تمایز میان تئاتری که به عنوان یک ابژهٔ هنری تلقی می‌شود، در مقابل تئاتری که به عنوان یک رویداد در نظر گرفته می‌شود، تأکید کرده است. (Fischer-Lichte, 2008a: 36)

تن‌زیبایی‌شناسی به واسطهٔ خاستگاه پراگماتیستی‌اش، نقش بدن را در هریک از عناصر تئاتر، برجسته ساخته است. بدن در بطن تجربهٔ زیبایی‌شناختی، هم در خلق و هم در فهم هنر تئاتر قرار دارد. بازیگر نمی‌تواند بدون ابزار بدنی، اثر هنری بیافریند. بنابراین، بدن مفهوم پراگماتیستی مناسبی برای معطوف ساختن توجه به بهبود استفاده از آن در تجربهٔ زیبایی‌شناختی است.

براین‌اساس، تن‌زیبایی‌شناسی و راهبردهای آن در حوزهٔ اجرا و بازیگری بسیار گسترش یافته است. اجرای تئاتر با تمرکز بر آگاهی تنانه، رشد آگاهی جنبشی[۸۶] و کاربست راهبردهایی برای بهسازی ادراک حسی بدن و طراحی‌های خاص حرکتی و نقد گرایش‌هایی که اهمیت شخصیت، ویژگی‌های تنانه و سطح ادراک حسی بازیگر را در ارزیابی آثار تئاتری به حداقل می‌رسانند، ازجمله پیامدهای تن‌زیبایی‌شناسی در حوزهٔ بازیگری تئاتر بوده است. روش‌های مختلف تن‌زیبایی‌شناختی در زمینهٔ تقویت آگاهی بدنی، ازجمله روش‌های غربی روان‌تنی مانند تکنیک الکساندر و روش فلدنکرایس و گونه‌های مراقبه‌ای شرقی در تئاتر معاصر بسیار مورد توجه قرار گرفته است. مراقبهٔ تنانه، روشی است که می‌توان فهمید چگونه بازیگر می‌تواند اصالتی بنیادین را از طریق بدن آشکار سازد. به گفتهٔ روژینالد ری[۸۷]: «یکی از اهداف مراقبهٔ تنانه این است که ما را قادر سازد در آنچه می‌توانیم بدن نفس[۸۸] بنامیم... کنکاش کنیم.» (Ray, 2016: 219)

بسیاری از کارگردانان مطرح تئاتر معاصر از الگوهای روان‌تنی در خلق آثار خود بهره می‌برند. برای نمونه، روش‌های مراقبه‌ای و رزمی شرقی، تأثیر مستقیمی بر آثار تئاتری تاداشی سوزوکی، فیلیپ زارلی و یوجین باربا[۸۹] داشته است. سوزوکی در شیوهٔ بازیگری خود از روش‌های هنرهای رزمی ژاپنی و سنت‌های تنانهٔ شرقی بهره گرفته است. (ساکی و یزدی، ۱۴۰۳) فیلیپ زارلی نیز در اجراهای خود از روش‌های تنانهٔ شرقی، نظیر تای‌چی‌چوان، هاتا یوگا و هنرهای رزمی آسیایی برای تقویت انرژی بدنی بازیگران استفاده می‌کند. به زعم وی، این روش‌ها به بازیگران کمک می‌کند تا ذهن‌آگاهی، جریان انرژی و مهارت‌های کلی

Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

روان‌تنی بازیگری را فراگیرند و به اجرا بگذارند. (Zarrilli, 2009: 63 - 80) در نمایش‌های گروه *اودین تئاتر*[۹۰] به کارگردانی یوجینو باربا نیز شیوه‌های تنانهٔ شرقی، به عنوان بخشی از آماده‌سازی بدن بازیگران، مورد استفاده قرار گرفته است. تمرینات تنانهٔ شرقی به‌ویژه در نمایش‌های کارگردانانی مانند گروتفسکی، پیتر بروک[۹۱] و جولی تایمور[۹۲] مشهود است. برای نمونه، در نمایش *مهابهاراتا*[۹۳] به کارگردانی بروک، بازیگران از تمرینات یوگا و ذن برای تقویت تمرکز و آگاهی بدنی خود بهره گرفتند. روش‌های تنانهٔ شرقی در آثار بروک به بازیگران کمک می‌کند تا ارتباط عمیقی با انرژی‌های طبیعی بدن و فضا برقرار سازند. (Carrière, 2017)

۳. تغییر پارادیمیک الگوهای آموزش تئاتر

یکی دیگر از پیامدهای تن‌زیبایی‌شناسی در تئاتر معاصر، تغییر پارادایمیک الگوهای آموزش تئاتر و توجه به نقش بدن و نسبت تنگاتنگ آن با ذهن است. بر این اساس، روش‌های درمانی روان‌تنی مدرن غربی و کردوکارها و مراقبه‌های تنانهٔ شرقی به شالودهٔ آموزش عملی تئاتر تبدیل شده‌اند.

به عنوان نمونه، *تئاتر مدرسهٔ کمدیا*[۹۴] که توسط اوله برکه[۹۵] و کارلو مازون[۹۶] در کپنهاگ در سال ۱۹۷۸ تأسیس شد، نمونه‌ای از نهادهای آموزشی است که بنای خود را بر آموزش تنانه و تقویت ادراک حسی بر پایهٔ یک روش درمانی روان‌تنی غربی قرار داده است. هدف این مدرسه تربیت هنرآموزان، نه‌تنها به عنوان بازیگر، بلکه به عنوان هنرمندان مستقلی است که می‌توانند فرصت‌آفرینی کرده، تولیدات خود را خلق کنند و به گسترش بوم‌شناسی تئاتر کمک کنند. برنامهٔ آموزشی این مدرسه بر روش روان‌تنی فلدنکرایس استوار است. (Göksülük, 2018: 8) شالودهٔ آموزشی این مدرسه بیش از هر چیز بر فردیت هنرجو/بازیگر و تمرکز بر آرامش و رهاسازی، تخیل، غافلگیری و خودانگیختگی متکی است. در این مدرسه، در کنار سایر شیوه‌های تنانه، از روش فلدنکرایس در زمینهٔ تقویت آگاهی از طریق تمرین‌های حرکتی استفاده می‌شود. این روش بر بدن و تجربهٔ درونی در انجام حرکات آهسته با دامنهٔ اندک استوار است. این تمرین‌ها تنش میان بدن و ذهن را از بین می‌برد، از طریق رهاسازی و تمرکز، بازیگر را در شرایط بازی و پاسخ‌گویی قرار داده، تخیل را آزاد ساخته و خودانگیختی را تقویت می‌کند. طراحی برنامهٔ آموزشی این مدرسه بر پایهٔ بسط نگرش تنانه به کل فرایند آموزشی است. (Göksülük, 2018: 10 - 13)

روش و کردوکار تن‌زیبایی‌شناختی دیگری که می‌توان در حوزهٔ آموزش بازیگر معرفی کرد، روش چوگیام ترونگ‌پا[۹۷] بر پایهٔ آگاهی فضایی مودرا[۹۸] و رقص رهبانی بودایی است. این شیوهٔ آموزشی، نمونهٔ شاخصی از توجه به کردوکارهای شرقی در تعلیم تئاتر محسوب می‌شود. این الگوی آموزشی توسط لی ورلی[۹۹] و با الهام از روش ترونگپا در دانشگاه ناروپا[۱۰۰] اجرا می‌شود. آگاهی فضایی مودرا نمونه‌ای از کردوکار بودایی است که از متن وجریانه[۱۰۱] به قلمرو آموزش بازیگری غربی منتقل شده است. (Worley, 2016: 107) ترونگپا این رقص را مملو از نمادهای حرکتی توصیف می‌کند، این رقص «عروج از سطح یک مبتدی تا تحقق نهایی را بیان می‌کند.» (Trongpa, 2003: 92) ترونگپا اشاره می‌کند که این رقص ظاهراً بخشی از تمرین هاتا یوگا[۱۰۲] است و آن را با تای‌چی یا چیزی شبیه به آن مرتبط‌تر می‌داند. (Worley, 2010: 96) این رقص به عنوان ابزاری برای پرورش روان‌تنی و روشی برای بازتعریف رابطهٔ ذهن . بدن در چارچوب یک مسیر معنوی عمل می‌کند. تمرین‌کننده با کار در سطح فعالیت‌هایی مانند تنفس و حرکت، با پایه‌های تجربیات ذهنی و بدنی خود آشنایی دقیقی پیدا کرده و به‌مرور، این تمرین درجهٔ بیشتری

از یکپارچگی ذهنی.بدنی را به همراه دارد و رابطهٔ تمرین‌کننده با ذهن.بدن خود را تغییر می‌دهد. (Middleton and Plá, 2018: 115 – 116) آگاهی فضایی مودرا به عنوان روشی آموزشی برای تئاتر، در سطحی عمل می‌کند که یوجنیو باربا و نیکولا ساوارس[۱۰۳] آن را سطح تمرین «پیشابیانی»[۱۰۴] که به سطح سازمان‌دهی روان‌تنی اشاره دارد، می‌نامند. (Barba and Savarese, 1991: 186 – 209) آگاهی فضایی مودرا صرفاً یک روش آموزشی در بازیگری نیست، بلکه بازسازی بنیادین روان‌تنی است. (Ruffini, 1991:152) تنها بازیگران نیستند که باید از طریق این تمرین به هماهنگی ذهن و بدن بپردازند، بلکه می‌توان وجود را برای یادگیری زیستن بهبود ببخشید. (Worley, 2010: 5) به‌زعم ترونگپا، تئاتر از ظرفیت «ایفای نقشی فوق‌العاده قدرتمند» برخوردار است. (Trungpa, 2004: 667) می‌توان تمرین‌های بودیساتوا[۱۰۵] و یوگا را با تئاتر ترکیب کرد (Trungpa, 2004: 668) و دوگانگی ذهن.بدن در تجربهٔ زیسته را با پرورش روان‌تنی از میان برد.

۴. تقویت پیوند تئاتر با سایر حوزه‌های دانش

تن‌زیبایی‌شناسی به دلیل ماهیت میان‌رشته‌ای خود، زمینه‌ساز پیوند تئاتر با سایر دانش‌های نوین شده است. بر این اساس، هریک از شاخه‌های تن‌زیبایی‌شناسی، می‌توانند کارکرد مشخصی در زمینهٔ پیوند تئاتر با سایر حوزه‌های دانش، نظیر علوم اجتماعی و انسانی، حرکت‌شناسی، کالبدشناسی، ورزش، فناوری‌های تعاملی، علم تعلیم، سیاست، مطالعات نژادی و مطالعات جنسیت داشته باشند.

تن‌زیبایی‌شناسی تحلیلی، به تحلیل انتقادی قراردادهای تولید و تجربهٔ تئاتر و بررسی رابطهٔ تئاتر با محیط، فرهنگ، اجتماع، قدرت و هنجارها می‌پردازد. در این شاخه که به دانش‌های پیشینی بسیار وابسته است، قراردادها و روش‌های تنانهٔ تئاتر در پیوند با برخی از حوزه‌های دانش مطالعه و تحلیل می‌شود. برای نمونه، تن‌زیبایی‌شناسی تحلیلی با تأکید بر نقش بدن در ساختارهای اجتماعی و هنجارهای زیبایی‌شناختی، زمینه‌ای را برای بررسی موضوعاتی مانند جنسیت، نژاد، ایدئولوژی و هویت فرهنگی در تئاتر فراهم کرده است. بر این اساس، بسیاری از نمایش‌ها با بهره‌گیری از این رویکرد، به بازنمایی بدن‌های حاشیه‌ای و روایت‌های فراموش‌شده از بدن پرداخته‌اند.

تن‌زیبایی‌شناسی پراگماتیستی، می‌تواند به شکل انتقادی روش‌های بازیگری، اجرا و آموزش تئاتر را بررسی کند. همچنین، شیوه‌های مواجههٔ مخاطب با تئاتر و همچنین جنبه‌های بدنی و تجربی محیط‌های اجرایی مختلف را ارزیابی کرده و نوآوری‌های جدیدی را عرضه کند. علاوه‌براین، روش‌های جدید اجراگری را برای خدمت بهتر به بدن طراحی کند. تن‌زیبایی‌شناسی پراگماتیستی در طراحی حرکت و کارگردانی، به خلق حرکاتی کمک می‌کند که نه‌تنها از لحاظ بصری جذاب باشند، بلکه از لحاظ احساسی و بدنی نیز معنادار باشند. برای نمونه، کارگردانانی مانند رابرت ویلسون، پیتر بروک، تاداشی سوزوکی و فیلیپ زارلی با بهره‌گیری از دانش‌های تنانه سنتی و مدرن، الگوهای بازیگری را طراحی کرده‌اند تا به شکل عمیقی بر مخاطبان تأثیر بگذارند.

تن‌زیبایی‌شناسی کاربردی به پیاده‌سازی عملی روش‌ها و قراردادهای تنانه در تئاتر اختصاص دارد. این شاخه در مطالعات تئاتر، بسیار معمول است، زیرا بسیاری از محققانی که در زمینه‌ای از تئاتر در حال مطالعه هستند، در این زمینه‌ها پیشینه‌ای دارند. روش‌ها و تکنیک‌های تنانهٔ مؤثر در تقویت ادراک بدنمند که بازیگران، اجراگران و هنرآموزان در تئاتر به کار می‌گیرند، در این دسته می‌گنجند. همچنین می‌توان به پیاده‌سازی تکنیک‌های مؤثر

Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

روان‌تنی مرسوم و روش‌های خلاقانهٔ بدیع در جریان آموزش تئاتر، به منظور تقویت توان هنری و کاهش آسیب‌های بدنی احتمالی در دوران فعالیت حرفه‌ای هنرمندان تئاتر اشاره کرد.

۵. تعامل میان بدن و فناوری‌های نوین

یکی از مهم‌ترین پیامدهای تن‌زیبایی‌شناسی برای تئاتر معاصر، تعامل میان بدن و فناوری‌های نوین است. تن‌زیبایی‌شناسی به هنرمندان کمک می‌کند تا تعامل میان بدن و فناوری‌ها را به شیوه‌ای زیبایی‌شناختی و معنادار بررسی کنند. این تعامل در تئاترهای دیجیتال و اجراهای تعاملی برجسته است. فناوری‌ها به بازیگران این امکان را می‌دهد که بدن خود را در تعامل با تصاویر دیجیتال و صداهای محیطی به کار گیرند. اجراهایی که از واقعیت مجازی، حسگرهای حرکتی و پروژکشن‌های تعاملی استفاده می‌کنند، اغلب تحت تأثیر این رویکرد قرار دارند. ترکیب آگاهی بدنی با فناوری می‌تواند تجربه‌های نوینی در تئاتر خلق کند. برای نمونه، در آثار کارگردانانی مانند بیل ویولا[۱۰۶]، بدن بازیگر در هماهنگی با فناوری‌های پیشرفته به عنصری از هنر دیجیتال تبدیل می‌شود. همچنین در آثار برخی گروه‌های تئاتری معاصر، مانند *ریمینی پروتکل*[۱۰۷]، از فناوری‌های واقعیت مجازی و صداپردازی برای تعامل مستقیم با بدن بازیگر و مخاطب استفاده می‌شود و این تعامل را به ابزاری برای خلق تجربه‌ای عمیق‌تر و چندحسی تبدیل می‌کنند.

نتیجه‌گیری

تن‌زیبایی‌شناسی به عنوان مفهومی فلسفی و کاربردی، نقش کلیدی در تغییر رویکردهای هنری تئاتر معاصر ایفا کرده است. این مفهوم با تأکید بر بدنمندی، آگاهی حسی و تعامل میان بدن و فضا، مرزهای سنتی تئاتر را در زمینه‌های بازیگری و مخاطب، روش‌های کارگردانی، طراحی حرکت و طراحی صحنه جابه‌جا کرده است. همچنین بهره‌گیری از سنت‌های تنانهٔ شرقی و ترکیب آن با روش‌های روان‌تنی مدرن، ظرفیت‌های جدیدی برای آفرینش تئاتری معاصر مهیا کرده است.

تن‌زیبایی‌شناسی به عنوان پلی میان فلسفه، هنر و بدن، زمینه‌ای فراهم می‌کند تا تئاتر به تجربه‌ای فراتر از سرگرمی تبدیل شود و به عنوان ابزاری برای تحول فردی و اجتماعی عمل کند. این رویکرد نوین، مسیر را برای پژوهش‌های بیشتر در زمینه‌های میان‌رشته‌ای و آفرینش فرم‌های جدیدی هنری هموار می‌سازد.

تن‌زیبایی‌شناسی، پیامدهای مهمی در تئاتر معاصر داشته است. مهم‌ترین نتایج کلان کاربست نگرش تن‌زیبایی‌شناختی در تئاتر عبارت‌اند از: ۱.چرخش مفهومی عناصر تئاتر در راستای طرح چرخش ادراکی تنانه؛ ۲. تقویت و تکثیر الگوهای تئاتری روان‌تنی؛ ۳. تغییر پارادیمیک الگوهای آموزش تئاتر؛ ۴. تقویت پیوند تئاتر با سایر حوزه‌های دانش؛ و ۵. تعامل میان بدن و فناوری‌های نوین.

پی‌نوشت‌ها

1. Cartesian dualism
2. cognitive science
3. reason
4. meaning
5. somatic practices
6. somaesthetics
7. Richard Shusterman
8. disability studies
9. critical race studies
10. gender studies
11. interactive technology
12. Shiran Zhou
13. The Return of Actors' Body Essence in Theaters
14. Hepşen Okan
15. A Conceptual Framework and Theoretical Analysis of Philosophical and Somaesthetics Approaches in Music and Performance Education

16. Jessica Fiala
17. Suparna Banerjee
18. Performative Somaesthetics: Interconnections of Dancers, Audiences, and Sites
19. Bilge Serdar Göksülük
20. 'Soma' – A New Body Phenomenon: Somatic Practices In Theatre Directing And Director Training
21. soma
22. corpse
23. self
24. subjectivity
25. aesthesis
26. *Metaphysics*
27. Plato
28. Decartes (1596 – 1650)
29. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1763)
30. sensory perception
31. . *Aisthesis*
32. Hegel (1770 – 1831)
33. embodiment

۳۴. در سنت فلسفی یونان بسیاری از فلاسفه، نظیر سقراط، از تربیت تنانه برای دستیابی به حکمت و فضیلت دفاع می‌کردند. فلسفه در نزد این فیلسوفان صرفاً یک امر نظری، انتزاعی یا ذهنی محض نبود و با هنر زندگی، تعلیم نحوهٔ زیستن و کردوکارهای روزمره آمیخته شده بود.

۳۵. پراگماتیسم، از مکاتب اواخر سدهٔ نوزدهم است که واضع آن را چارلز سندرس پیرس، فیلسوف، منطق‌دان و ریاضی‌دان آمریکایی دانسته‌اند. پراگماتیسم در واکنش به فلسفهٔ تحلیلی شکل گرفت. مهم‌ترین ویژگی‌های زیبایی‌شناسی پراگماتیستی عبارتند از: تردید در حجیت علمی، کل‌نگری و پیوستگی، اهمیت تجربه، اهمیت زمینه‌های اجتماعی. فرهنگی و کارکردگرایی.

36. John Dewey (1859 – 1952)
37. Michel Foucault (1926 – 1984)
38. Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)

۳۹. هر یک از این فیلسوفان به نحوی دوگانه‌انگاری ذهن . بدن را به چالش کشیده و به اهمیت و جایگاه تن در فرایند ادراک و حیات پرداخته‌اند. همهٔ این فیلسوفان با نظریهٔ درهم تنیدگی ذهن . بدن خود تأثیر مهمی در شکل‌گیری تن‌زیبایی‌شناسی داشته‌اند.

۴۰. در نحله‌های مختلف فلسفهٔ شرق، نظیر کنفوسیوسیسم، بودیسم و تائوئیسم، بر پیوند فضیلت و معرفت با بدن و ظاهر زیبایی‌شناختی و هماهنگی و همبستگی تن و نفس (ذهن) تأکید بسیاری شده است. آمیختگی حکمت و عمل در قالب مراقبه، به منظور دستیابی به هماهنگی، ویژگی شاخص فلسفهٔ شرق محسوب می‌شود. از این‌رو در سنت فلسفی شرقی با گونه‌های متنوعی از هنرهای بدنی، کردوکارهای مراقبه‌ای و انضباطی . تأدیبی، پرورش و تطهیر بدن مواجه‌ایم که اساس آنها بر هماهنگی و یکپارچگی ذهن . بدن استوار است.

۴۱. Alexander Technique: تکنیک الکساندر که از نام مبدع آن فردریک ماتیاس الکساندر (۱۸۶۹ . ۱۹۹۵) گرفته شده است، یک درمان جایگزین است بر اساس این ایده که مزاج نامناسب باعث ایجاد طیف وسیعی از مشکلات سلامتی می‌شود. این تکنیک یک رویکرد «روانی . فیزیکی» به موضوع سلامتی است.

۴۲. Feldenkrais method: روش فلدنکرایس نوعی درمان حرکتی است که توسط موشه فلدن‌کرایس (۱۹۰۴ . ۱۹۸۴) در اواسط سدهٔ بیستم ابداع شد. این روش مدعی است ارتباطات میان مغز و بدن را دوباره سازماندهی می‌کند و از این طریق حرکت بدن و وضعیت روانی را بهبود می‌بخشد.

43. somatic self-examination
44. representational somaesthetic practices
45. performative somaesthetic practices
46. experiential somaesthetic practices
47. meditation
48. analytical somaesthetics
49. pragmatist somaesthetics
50. practical somaesthetics

۵۱. Mark Johnson (1949 .): استاد علوم و هنرهای آزاد در گروه فلسفه دانشگاه اورگان است.

52. . *The Meaning of the Body*
53. .William James (1842 – 1910)
54. absently available
55. *Body Consciousness*

۵۶. Zen: مکتبی ماهایانه در مذهب بودایی است که تأکید فراوانی بر مراقبه و تفکر لحظه به لحظه و ژرف‌نگری به ماهیت اشیا و جانداران از طریق تجربهٔ مستقیم دارد.

۵۷. Yuga: مجموعه‌ای از تمریناتِ جسمی، ذهنی و روحانی است و ریشه در هند باستان دارد. کلمه یوگا به معنای اتحاد است. هدف یوگا، آرام‌کردن ذهن و بدن از طریق برقراری نسبت میان آن دو می‌باشد.

۵۸. Tai chi: تای چی یک هنر رزمی باستانی چینی است. در ابتدا برای مبارزه و دفاع شخصی شکل گرفت، برای بیشتر تمرین‌کنندگان به یک ورزش ذهنی . بدنی تبدیل شده است. هدف تای چی که اغلب به عنوان مدیتیشن در حرکت شناخته می شود، تمرکز و متعادل کردن چی (انرژی حیاتی) بدن است که مزایایی برای سلامت ذهنی و جسمی دارد.

۵۹. Zazen: به معنای مراقبه در حالت نشسته به صورت چهار زانو است که توسط بوداییان شاخهٔ ذن انجام می‌شود.

۶۰. corporeal intentionality

۶۱. پدیدارشناسان این آگاهی را پیشاتأملی (pre-reflective consciousness) می‌نامند؛ فیلسوفان تحلیلی آن را آگاهی پایه‌ای و غیرشهودی (non-observational consciousness) می‌نامند.

۶۲. Shaun Gallagher: فیلسوف آمریکایی است که در زمینهٔ شناخت بدنمند، شناخت اجتماعی، عاملیت و فلسفهٔ آسیب‌شناسی روانی فعالیت می‌کند.

۶۳. Antonio Damasio (1944 .): عصب شناس پرتغالی استاد روانشناسی، فلسفه، و عصب‌شناسی در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی است.

64. body image

Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

65. Body schema

۶۶. (. 1947) Joseph Roach: مورخ آمریکایی و محقق تئاتر و استاد بازنشستهٔ دانشگاه ییل است.

67. Jen Harvie
68. *Making Contemporary Theatre*
69. Lehmann
70. post-dramatic theatre
71. signifier

۷۲. (. 1947) Valère Novarina: یکی از نمایشنامه‌نویسان برجستهٔ فرانسوی است.

۷۳. (- 1947) Patrice Pavis: نظریه‌پرداز و استاد مطالعات تئاتر در دانشگاه کنت انگلستان است.

۷۴. (. 1943) Erica Fischer-Lichte: استاد مطالعات تئاتر و مدیر مرکز تحقیقاتی بین‌المللی «فرهنگ‌های اجرایی تلفیقی» در المان است.

75. linguistic turn
76. cultural turn
77. social turn
78. performance turn
79. somatic perception turn
80. Jerzy Grotowski (1933 – 1999)
81. . *Poor Theatre*
82. Tadashi Suzuki (1933)
83. Phillip Zarrilli (1947)

۸۴. ۸۴. البته، توجه به تجربهٔ حسی مخاطب پدیدهٔ نوظهوری در تئاتر نیست. سوابقی برای در نظر گرفتن ماهیت غنی حسی تجربیات مخاطبان در هنرهای اجرایی وجود دارد. در عرصهٔ هنرهای کلاسیک هند، مواجهه با مخاطب در *ناتیاشاسترا*، بر حسب رسه تفسیر شده است. رسه در این رساله، به عنوان پیامد ترکیب عاطفی و بدنمند ناشی از محرک‌های اساسی، واکنش‌های متعاقب، و حالت‌های روان‌شناختی مکمل توضیح داده شده است (Fiala and Banerjee, 2020: 95).

85. Robert Wilson (1941)
86. kinesthetic awareness

۸۷. (1942) Roginald Ray: استاد و محقق بودیسم آمریکایی است.

88. ego body
89. Eugenio Barba (1936)
90. *Odin Theatret*
91. Peter Brook (1925 – 2022)
92. Joulie Taymor (1952)
93. *Mahabharata*
94. *The Commedia School*
95. Ole Brekke
96. Carlo Mazzone

۹۷. (1939 . 1987) Chögyam Trungpa: استاد بودایی تبتی و استاد مراقبه بود.

۹۸. Mudra space awareness: زنجیره‌ای پر انرژی از تمرینات فیزیکی و صوتی است که توسط چوگیام ترونگپا به غرب معرفی شد. این تمرینات تمرکز ذهنی را تقویت کرده، بدن و ذهن را همسو ساخته و قدرت خلاق تخیل را احیا می‌کنند.

۹۹. Lee Worley: ستاد بازنشستهٔ مطالعات تئاتر در دانشگاه ناروپا است.

۱۰۰. Naropa

۱۰۱. Vajrayana: در سانسکریت به معنای «راه و وسیلهٔ دست‌یابی از جنس آذرخش» که بودیسم تانتری نیز نامیده می‌شود، شاخه‌ای از بودیسم است و جنبه‌های صوفیانه دارد و خاستگاه آن از هند است.

۱۰۲. hatha yoga: شاخه‌ای از یوگاست. هاتا در لغت به معنی نیروست و بیان‌کنندهٔ یک سری از تکنیک‌های بدنی مکمل برای یوگاست.

۱۰۳. (2024 . 1945) Nicola Savarese: یکی از اعضای هیئت علمی مدرسهٔ بین‌المللی تئاتر مردم‌شناسی بود.

۱۰۴. pre-expressive

۱۰۵. bodhisattva: در بودیسم، به کسی که به دنبال بیداری (بودی) است، گفته می‌شود.

۱۰۶. (2024 . 1951) Bill Viola: هنرمند آمریکایی که در زمینهٔ ویدئو آرت فعالیت می‌کرد.

107. Rimini Protokoll

فهرست منابع

• ساکی، مهدی؛ یزدی، نرگس (۱۴۰۳)، واکاوی «بدن‌ذهن» در متد بازیگر تاداشی سوزوکی و شیوهٔ بازیگری سایکوفیزیکال فلیپ زرلی، *فصلنامهٔ علمی تئاتر*، شمارهٔ ۹۶، صفحات ۹۷ الی ۱۱۹.

• گروتفسکی، یرژی (۱۳۸۳)، *به سوی تئاتری بی‌چیز*، ترجمهٔ کیاسا ناظریان، تهران، نشر قطره.

• یزدی، نرگس؛ زارعی، سجاد (۱۴۰۱)، واکاوی بدن‌آگاهی در متد فلدنکرایس و متد تربیت بازیگر تاداشی سوزوکی، *مطالعات هنرهای زیبا*، ۳ (۹)، صفحات ۱۲ الی ۲۴.

• Barba, Eugenio and Savarese, Nicola (1991), *a Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London and New York, Routledge.

• Carrière و Jean-Claude (2017), *The Mahabharata: A Play Based upon the Indian Classic Epic (Modern Plays),* translated by Peter Brook, Methuen Drama.

• Damasio, Antonio (2003), *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Eugene, Carlisle

& Company.

• Fiala, Jessica, and Banerjee, Suparna (2020), Performative Somaesthetics: Interconnections of Dancers, Audiences, and Sites, *the Journal of Somaesthetics* 6, no. 1, pp. 99 -111.

• Fischer-Lichte, Erika (2008a), *the Transformative Power Of Performance: A New Aesthetics*, Translated by Saskya Jain, Abingdon, Routledge,.

• Fischer-Lichte, Erika (2008b), Sense and Sensation: Exploring the Interplay Between the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre, *Journal of Dramatic Theory and Criticism, 22* (2), pp. 69-81.

• Gallagher, Shaun (2011), Somaesthetics and the care of the body, *Metaphilosophy* 42, no. 3, pp. 305-313.

• Göksülük BS (2018), 'Soma'-a New Body Phenomenon: Somatic Practices in Theatre Directing and Director Training1, pp. 1-15.

• Harvie, Jen – Lavender, Andy (eds.) (2010), *Making Contemporary Theatre International Rehearsal Processes*, Manchester, Manchester University Press.

• Holmberg, Arthur (1997), *the Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press.

• Johnson, Mark (2007), *the Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago, Chicago Press.

• Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, Translated by Karen Jürs-Munby, Abingdon, Routledge.

• Merleau-Ponty, Maurice (1962), *Phenomenology of Perception*, Trans. C. Smith, London, Routledge and Kegan Paul.

• Middleton, Deborah, and Plá, Daniel (2018), Adapting the Dharma: Buddhism and contemporary theatre training, *Journal of global Buddhism*, no. 19, pp.113-125.

• Nannini, Alessandro (2022), Somaesthetics in Baumgarten? The Founding of Aesthetics and the Body, *Estetika: The European Journal of Aesthetics* 59, no. 2, pp.103-118.

• Okan, Hepşen (2023), A conceptual framework and theoretical analysis of philosophical and somaesthetic approaches in music and performance education, *International Journal of Education and Literacy Studies* 11, no. 1, pp. 222-231.

• Pavis, Patrice (2013), *Contemporary Mise En Scène: Staging Theatre Today,* Translated by Joel Anderson, Abingdon, Routledge.

• Ray, Reginald (2016), Earth Breathing Practice Instructions, in Blum, Harrison (ed) *Dancing with Dharma: Essays on Movement and Dance in Western Buddhism*, Jefferson, NC. McFarland & Company, pp. 219-222.

• Roach, Joseph (1993), *the Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Michigan, University of Michigan Press.

• Ruffini, Franco (1991), Stanislavski's System. in Barba, Eugenio and Nicola Savarese (eds) *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London and New York, Routledge.

• Shusterman, Richard (1999), Somaesthetics: A disciplinary proposal, *the journal of aesthetics and art criticism* 57, no. 3, pp. 299-313.

• Shusterman, Richard (2007), Somaesthetics and the Revival of Aesthetics, *Filozofski vestnik* 28, no. 2, pp. 135-149.

• Shusterman, Richard (2008), *Body consciousness: A philosophy of mindfulness and somaesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.

• Shusterman, Richard (2012), *Thinking through the body: Essays in somaesthetics,* Cambridge,

Doi: 10.22034/THEATER.2025.495170.1108

Cambridge, Cambridge University Press.

• Shusterman, Richard (Ed.) (2018a), *Aesthetic experience and somaesthetics* (Vol. 1). Brill.

• Shusterman, Richard (2018b), P*erforming Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art,* Ithaca and London, Cornell University Press.

• Snævarr, Stefán (2022), Shusterman's Pragmatist Philosophy, In *Shusterman's Somaesthetics*, Brill, pp. 23-43.

• Su, Tsu Chung (2018), Mindfulness and Heightened Consciousness in Phillip Zarrilli's Psychophysical Approach to Acting, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, *20* (6), 7.

• Suzuki, Tadashi (1986), *the Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, translated by Thomas Rimer, New York, Theatre Communication Group.

• Tarvainen, Anne (2023), How to Apply Somaesthetics? Practices, Methods, and Research Design in Somaesthetic Approach, *The Journal of Somaesthetics* 9, no. 1/2, pp. 108-129.

• Trungpa, Chögyam (2003), *Born in Tibet*, Boston MA, Shambhala Publications.

• Trungpa, Chögyam (2004), *the Collected Works*, Volume 7, Boston MA, Shambhala Publications.

• Worley, Lee (2010), Mudra Space Awareness: Selected Reading.

• Worley, Lee (2016), Co-creating with Space: Space is Solid, You are Empty, in Blum, Harrison, *Dancing with Dharma: Essays on Movement and Dance in Western Buddhism,* Jefferson, NC, McFarland & Company, pp. 105-112.

• Xian, Zhou (2015), Representation and Visual Politics of the Extreme Body, *the Journal of Somaesthetics* 1, no. 1, pp.144-159.

• Zarrilli, Phillip B (1998), *When the Body Becomes All Eyes: Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalarippayattu, a South Indian Martial Art*, Oxford, Oxford University Press.

• Zarrilli, Phillip B (2009), *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, Routledge.

• Zhou, Shiran (2023), the Return of Actors' Body Essence in Theaters, In *SHS Web of Conferences* (Vol. 167, 01013), EDP Sciences, pp. 1- 4.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی