

تماشاگران تئاتر

یک نظریه در خصوص اجرا و دریافت

سوزان بنت^۲

ترجمه دکتر مجید سرسنگی

مقدمه مترجم:

این مقاله ترجمه بخشی از کتاب ارزشمند "تماشاگران تئاتر" اثر "سوزان بنت" است که ترجمه آن را مدتی پیش به خاطر برخی مشغله‌ها نیمه تمام رها کرده بودم. این کتاب - و خصوصاً نسخه جدید آن که توسط "بنت" مجدداً ویرایش شده است - بدون اغراق جزو برجسته‌ترین و علمی‌ترین کتبی است که در زمینه مهم کیفیت رابطه تماشاگر با اجرا و نقش او در یک واقعه تئاتری به رشته تحریر درآمده است. "بنت" در این کتاب پس از گفتاری در زمینه رویکردهای تاریخی نقش تماشاگر در تئاتر به ویژه در دوران طلایی تئاتر یونان باستان - و نیز رویکردهای معاصر به این مقوله، به بررسی مهم‌ترین نظریه‌ها در این ارتباط می‌پردازد. اهتمام او در توجه به بررسی تئاتر در بستر فرهنگی جامعه، تحسین برانگیز است.

پیشگفتار:

آیا تئاتر می‌تواند بدون یک تماشاگر وجود داشته باشد؟ حداقل یک نظاره‌گر لازم است تا آن را تبدیل به یک اجرا کند. (گروفسکی، ۱۹۶۸: ۳۲)

هرچند این نوشتار مطالعه‌ای درباره نقش تماشاگران تئاتر است، اما نباید آن را یک کار ساده در خصوص نظریه دریافت (Reception Theory) تلقی کرد. در حقیقت من امیدوارم که مواجهه منطقی بین نظریه‌های نقادانه معاصر و فعالیت‌های تئاتری جدید، که در این کتاب مورد استفاده

قرار گرفته است، بتواند به صورت دائمی ما را متوجه نقش تولیدگر هر تماشاگر تئاتر کند. چیزی که این نوشتار برای ارائه آن می‌کوشد، عبارت است از مطالعه‌ای در رابطه با تماشاگران تئاتر، به عنوان یک پدیده فرهنگی. علاوه بر این نوشتار حاضر به صورت خاص با تنوع گوناگونی تئاترهای عامل در فرهنگ معاصر و تماشاگران مختلفی که توسط آنها جذب می‌شوند، سروکار دارد. ادراکات قراردادی تئاتر و نیز تماشاگران تئاتر اغلب بر مدل جریان تجاری تکیه دارد. شاید به تعبیری دم دستی رفتن به تئاتر اشتغال طبقه متوسط تعریف شده باشد. در طول سی سال گذشته تئاترهای بسیاری پدیدار شده‌اند که گفتار آنها برای مردمان تحت سلطه و به حاشیه رانده شده بوده است. فزونی یافتن این گروه از انسان‌ها موجب نیاز به تعریف جدیدی از تئاتر و نیز به رسمیت شناخته شدن تماشاگران جدیدی شده است که می‌توان آنها را تحت عنوان تماشاگران غیر سنتی طبقه‌بندی کرد. بسیاری از این تئاترهای پدیدار شده، به صورتی خودآگاهانه در جستجوی نقش مرکزی تماشاگر به عنوان هدف نمایش بوده‌اند؛ هدفی که می‌تواند فکر و عمل کند. در نوشتار حاضر اینگونه تماشاگر تولیدگر و رها شده از قید و بندهای پیشین مورد توجه قرار گرفته است.

راه رسیدن به تماشاگران تئاتر در این متن، منطبق بر رویه نظریه‌ها و فعالیت‌های عملی است که چنین مرکزی را برای نقش تماشاگر پیشنهاد کرده‌اند. این مسیر ورود به نقش واقعی تماشاگر برگرفته از حوزه‌هایی است که تحلیل من - و بخش اعظمی از فرهنگ اصطلاحات من - براساس آن طراحی شده است [...]

رویکردهای تاریخی

اگر به سؤالی که آغازگر این مقدمه بود باز گردیم، می‌بینیم که مسئله مشارکت تماشاگر در واقعه تئاتری توسط نظریه‌پردازان متأخری چون یرزی گروتوفسکی (Jerzy Grotowski) طرح شده است، اما مثال‌های مربوط به آگاهی نمایشنامه‌نویس از نقش مرکزی تماشاگر قابل یافت در قدیمی‌ترین دوران نمایش است. کتاب "بازیگران و تماشاگر" (Actors and Audience) اثر دیوید بین (David bain) به دورترها نگاه افکنده و قراردادهای مربوط در نمایش یونانی را مورد توجه قرار می‌دهد. او در این کتاب، نمایشگر "یک تأثیر متقابل بین نمایشنامه‌نویس و تماشاگر" است. (۱۹۷۷: ۱). علاوه بر این، ظهور نمایش به عنوان بخشی از جشنواره‌های اصلی مذهبی آنتی‌ها، موجب پیدایش خط ارتباطی استادانه‌ای به تجربه مذهبی تماشاگرانی که درگیر این جشنواره‌ها بودند، شد: همسرایان (The Chorus) در ارکسترا (Orchestra) نشان می‌دهند که هیچ مانع فیزیکی که بازیگر را از تماشاگر جدا کند، وجود ندارد؛ حضور مجسمه دیونیزوس (Dionysus) در میان تماشاگران آئین همانطور که ممکن است روی صحنه نیز به فعلیت درآید، بیش از پیش آشکارکننده این واقعیت است که عدم حضور یک مانع فیزیکی در هماهنگی کامل با غیبت هرگونه مانع "روحانی" بود. صحنه (Stage)، ارکسترا و مکان استقرار تماشاگران (Auditorium) همگی مجموعه‌ای واحد را تشکیل می‌دادند، درست همانگونه که بازیگران، همسرایان و تماشاگران مجموعه‌ای واحد را می‌ساختند: تمام اجزایی که در انجام فعالیت مذهبی، مشترک بودند. (والکوت (Walcot)، ۱۹۷۶: ۵-۴)

تماشاگران تئاتر...

تئاتر یونانی همچنین به صورتی شفاف از ساختار اجتماعی، اقتصادی و سیاسی آنتی‌ها غیرقابل انفکاک بود. اهمیت اجتماعی این تئاتر به سادگی از اندازه یک جایگاه استقرار تماشاگران قابل فهم است. تقریباً چهارده هزار تن در جشنواره سیتی دیونیزا (City Dionysia) شرکت می‌کردند و تماشاگران برخلاف اقلیت‌هایی که در سال‌های اخیر به عنوان تماشاگر تئاتر قلمداد می‌شوند (مانند تحصیل‌کردگان یا سایر اقشار از این دست)، معرف اکثریت جامعه بودند. البته، این موضوع به صورتی آشکار برای یک شکل هنر اجتماعی که در پی نمایش دموکراسی آنتی بود تناسب داشت. نه تنها عظمت اندازه این تئاتر، بلکه شکل معماری آن نیز نمایشگر مرکزیت تئاتر در آتن است. ساختمان تئاتر یونانی، آنچنان که ریچارد شخنر (Richard Schechner) بیان می‌کند، الگویی جامعه‌شناختی است:

آمفی تئاتر یونانی بازاست، در طول اجرا، که در طول روز اتفاق می‌افتد، شهر از پشت و اطراف آن قابل مشاهده است. این شهر است، پولیس (Polis)، که به سختی - هم جغرافیایی و هم ایدئولوژیک محصور شده است. (۱۹۷۷: ۱۱۵)

اهمیت این تئاتر به وسیله حمایت اقتصادی که دریافت می‌کرد از جلوه بیشتری برخوردار بود، آنجا که هزینه‌های هر اجرا به صورتی عمده با حمایت مالی حکومت روبه‌رو می‌شد.

بنابراین تئاتر یونانی نمایشگر رابطه‌ای مستقیم با جامعه است و در همه سطوح شامل تماشاگر به عنوان یک مشارکت‌کننده فعال است. البته یک تاریخچه از تماشاگران در تئاتر، نمایشگر ویژگی‌های متغیر است. تماشاگران دوره قرون وسطی و قرن شانزدهم از قدرت تماشاگران یونانی لذت نمی‌بردند، اما با این وجود هنوز متکی به یک نقش فعال بودند. در رابطه بین دو دنیای تماشاگر و صحنه، نوعی انعطاف وجود داشت که به روشی متفاوت، مشارکت آن تماشاگران را به عنوان بازیگر در نمایش تضمین می‌کرد. تأسیس تئاترهای خصوصی در قرن هفدهم سرآغاز جدایی دنیای خیالی صحنه و تماشاگر بود. احتمالاً افزایش قیمت حق ورود به تئاتر ترکیب اجتماعی تماشاگر را محدود ساخت، و با آغاز گزیده‌گرایی در تماشاگران و حالت غیرفعال آنان در طول نمایش، رفتارهای قراردادی و قانون‌مدار از سوی تماشاگران رایج شد. در اصطلاح تئاتر انگلیسی، تماشاگران به صورت فزاینده‌ای غیرفعال و محافظه کار شدند. به استثناء چهل سال اول قرن نوزدهم - یعنی زمانی که تماشاگران طبقه کارگر موجب خلق مزاحمت‌های پر سر و صدا و شورش‌های فصلی در محلی که برای استقرار این طبقه اجتماعی در نظر گرفته شده بود شدند - این روند تصاعدی به صورت ثابت تا نقطه اوج خود در نیمه دوم قرن نوزدهم ادامه داشت. پس از سال ۱۸۵۰، با جایگزینی غرفه‌های استقرار تماشاگر به عوض جایگاه‌های نازل پیشین، طراحی تئاتر تضمین‌کننده رفتاری آرام‌تر و موقرتری از سوی تماشاگران شد، و چراغ‌های نصب شده در جلو صحنه نمایش که برای اولین بار در قرن هفدهم و در تماشاخانه‌های خصوصی کار گذاشته شد، مرز روشنی شد که تماشاگر را از صحنه اجرای نمایش جدا می‌کرد. به اذعان مایکل بوث (Michael Booth):

«بعد از سال ۱۸۵۰ رفتار تماشاگران اصلاح و سرانجام اعتراضات بالا گرفت؛ نه از همه و غوغای جایگاه اولیه تماشاگران که عمدتاً به صورت ایستاده و نزدیک به بازیگران به تماشای نمایش می‌پرداختند، بلکه از بی‌تفاوتی و بی‌حالی که در جایگاه‌های جدید و نسبتاً اشرافی‌تر

تماشاگران حاکم بود. (۱۹۷۵: ۲۱)

البته در طول یکصد سال گذشته چالش‌ها و انقطاع‌های بسیار در خصوص قوانین و قراردادهای مربوط به حالت انفعالی تماشاگر وجود داشته‌اند. این چالش‌ها و انقطاع‌ها ما را به سمت تماشاگر مولد و آزاد سوق داده‌اند، نوعی از تماشاگر که در نقطه ثقل این نوشتار قرار دارد. اگر بپذیریم که ماهیت تماشاگر تغییر کرده است، آنگاه باید اذغان کرد که وضعیت فرهنگی واقعه تئاتری نیز دستخوش تغییر شده است. در حالیکه تئاتر هرگز به نوع خاصی از ویژگی لذت طلبی و لذت آفرینی آن در یونان قدیم بازنگشت، موجودیت آن متکی بر ساختارهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی مشابه با آن دوران باقی ماند. بقای تئاتر از منظر اقتصاد گره خورده با خواست تماشاگر است - نه فقط مردمی که برای نشستن و دیدن یک اجرا مبلغی را می‌پردازند، بلکه آنهایی که از یارانه دولتی و غیر دولتی حمایت می‌کنند.

هر مسیر تازه ای در شکل‌گیری اهداف و تکنیک‌های نمایشنامه‌نویسی و اجرای مدرن، دقیقاً متکی بر تماشاگر است. همانطور که آلن سینفیلد (Alan sinfield) اشاره می‌کند: «هر شکل هنری متکی بر آمادگی دریافت‌کننده است تا با اهداف و قراردادهای او همکاری و تشریک مساعی کند.» (۱۹۸۳: ۱۸۵). حتی گروتوفسکی (Grotowski) در «تئاتر بی‌چیز» اش (Poor Theatre) که به صورتی علمی همه عناصر را به سمت اساس و ذات تئاتر سوق می‌دهد - تماشاگر را به عنوان یک بخش مهم از فرایند تئاتری شناسایی می‌کند. با این وجود، هنوز نظریه‌های نمایشی اغلب نقش مخاطب و فرایند بیان یک تماشاگر را مورد غفلت قرار می‌دهند. در حالیکه ممکن است انتظار ما از فطرت جمعی تئاتر یونانی پروراندن نوعی علاقه به مشارکت تماشاگر در اجرا باشد، نظریه‌پردازان اولیه (و با نفوذترین آنها) توجه اندکی به این وجه مرکزی از تئاتر خود داشته‌اند. در فن شعر (Poetics) اثر ارسطو، تماشاگر عمدتاً تا جایی مورد علاقه است که تصدیق‌کننده قدرت متون و اجراهای خوب تراژیک باشد. در فن شعر (Ars Poetica) اثر هوراس، تماشاگر تنها به عنوان دریافت‌کننده اثر معرفی شده است: «شاعران در یک شعر مبادرت به - ارائه لذت یا آموزش و یا تلفیقی از این دو می‌کنند.» (۱۹۷۷: ۴-۳۳۳) باید اذغان کنم که مقصود این کتاب، ارائه یک پژوهش تاریخی در خصوص میزان توجه نظریه - پردازان نمایش به مسئله تماشاگر نیست. تصور من این است که روشی اینگونه برای رسیدن به موضوع تماشاگر به آسانی در هر کجای دیگر در دسترس است، هم در کتاب‌هایی که به امر جمع‌آوری اطلاعات اولیه و گلچین کردن آنها مبادرت کرده‌اند و هم در مطالعات انتقادی.^۳ در عوض پس زمینه نظری من از روش‌های دیگری برای شناخت مقوله اجرا و دریافت سرچشمه می‌گیرد. امیدواریم که این روش متفاوت، نقاط متفاوتی را نیز برای دخول به بحث مورد نظر فراهم کند. پیشنهاد من، آغاز با ظهور کارگردان صحنه در قرن نوزدهم است، زمانی که اجرا چشمگیرانه توجه‌ها را به خود جلب کرد و موجبات تسلط تئاتر را در این قرن فراهم آورد؛ به - عبارت دیگر من از تئاتر ناتورالیستی (Theatra Naturalist) و عکس‌العمل‌ها نسبت به آن آغاز می -

کنم.

تماشاگران تئاتر...

تقریباً در تمامی عکس‌العمل‌ها نسبت به تئاتر ناتورالیستی، تماشاگر به عنوان یک جنبه خلاق از فرایند نمایشی مورد احترام واقع شده و نیز اغلب برگزیده شده است تا عمدتاً

با نقش مستقیم بیشتری در یک واقعه تئاتری روبه‌رو شود. توجه جدیدی که به تماشاگر شده، به خوبی قابل تصویر در تفکرات فیلیپو مارینتی (Fillippo Marinette) است. او در جست و جوی حیرت و غافل‌گیری به عنوان تأثیرات هنر جدید خود بود و در بیانیه تئاتر واریته (Variety Theatre) خود پیشنهاد می‌دهد که تماشاگر به طور مداوم توسط تمهیداتی از این قبیل، یکه بخورد: «استفاده از پودرهایی که موجب خارش و عطسه می‌شوند، پوشاندن برخی از صندلی‌های جایگاه تماشاگران با چسب، ترغیب به دعوا و ایجاد مزاحمت به وسیله فروختن یک صندلی به دو یا چند تن.» (کیربی، ۱۹۷۱: ۲۲) مارینتی در پی جایگزین کردن حالت انفعالی تماشاگر- که پیامد شیوه برداشتن دیوار چهارم در تئاتر ناتورالیستی بود- با فضایی شبیه محدوده‌های پر از دود کلپ‌های شبانه بود تا «یک محیط واحد و غیر تفکیک شده را برای بازیگران و تماشاگران خلق کند.» (کیربی، ۱۹۷۱: ۲۲) عنوان بیانیه ۱۹۱۳ ناشی از تحسین مارینتی نسبت به تئاتر واریته بود زیرا تماشاگران این تئاتر در طول اجرا به صورتی فعالانه به انتظارات اجرا پاسخ گفته و به عوض آنکه در انتظاری مفعولانه برای پائین آمدن پرده و بخش تشویق گروه اجرایی باقی بمانند، با نشانه‌هایی دال از موافقت با آنچه که در تئاتر اتفاق می‌افتاد، یا حتی تحقیر آن، در اجرا مشارکت کردند.^۲ (کیربی، ۱۹۷۱: ۲۳)

نگرش و کار میرهولد (Mayerhold) در این راستا، هر چند با افراط کمتری روبه‌رو است، اما از نظر تأثیر مستقیم‌اش بر نظریه‌پردازی و عمل تئاتر از اهمیت بیشتری برخوردار است. اولین نوشته‌های او به رویارویی با قراردادهای زیر ساخت‌های فرضیات تئاتر ناتورالیستی برخاسته و مستقیماً به خلاقیت تماشاگر توجه نشان می‌دهد: «نمایش قرون وسطی چگونه علی‌رغم برخورداری از هیچ تجهیزات صحنه‌ای موفق بود؟ برای این توفیق باید از تحلیل زنده تماشاگر تشکر کرد.» (میرهولد، ۱۹۶۹: ۲۷۷) او ادامه می‌دهد:

تئاتر ناتورالیستی نه تنها در پی انکار توانایی تماشاگر برای تخیل بر می‌آید، بلکه حتی قابلیت او (تماشاگر) را در فهم گفت‌وگوهای زیرکانه نفی می‌کند.

بنابراین موشکافی و توجه بیش از حد نسبت به گفت و گونویسی‌های ایسن باعث کسالت- بار شدن هر اجرایی از نمایشگران نروژی میشود. (۱۹۶۹: ۲۷) اجرای بالماسکه (Masquerde) اثر لرمونتوف (Lermontov) توسط میرهولد در سال ۱۹۱۷، دو نکته اساسی را خاطر نشان کرد. اول اینکه این اجرا نشان داد که چگونه خلق یک «میزانسن» (mise en scene) به عنوان جنبه‌ای مهم در معنا بخشیدن به فرایند تولید، جایگزین متن مؤلف شده است: این نمایش «پنج سال در حال آماده شدن بوده و متناوباً توسط بازیگران تمرین می‌شد» (۱۹۶۹: ۷۹) این اجرا همچنین بر عزم میرهولد برای اغراق در خصوص دام‌گذاری تئاتر ناتورالیستی و جهت بردن تجربه تئاتری به سوی تماشاگر صحنه گذاشت:

«هر مفهومی در نمایش اندکی ورای مقیاس واقعی در زندگی شکل گرفت تا تأثیر مورد نیاز بر تماشاگر تولید شود... روشنایی جایگاه استقرار تماشاگران در طول اجرا به حال خود رها شده بود. آینه‌های بلند صحنه نمایش را از نقطه آغازین آن فرا گرفته بودند تا مرز بین تماشاگر و صحنه شکسته شود.» (۱۹۶۹: ۸۰-۷۹)

میرهولد همچنین نکته‌ای را از تغییرات در زمینه ایدئولوژیکی جامعه روسی خاطر نشان

کرد. او در سال ۱۹۲۰ در خصوص اجرای خود از نمایش پگاه (The Dawn) اثر ورهرن (Verhaeren) چنین نوشت: «اینک ما جامعه جدیدی داریم که هیچ حرف پوچی را تحمل نمی- کند هر تماشاگر نمایشگر اتحاد جماهیر شوروی در جهان کوچک وجود خود است... اینک ما باید حافظ علائق تماشاگر باشیم، نه حامی علقه مؤلف. علائق تماشاگر یک مفهوم حیاتی را مفروض کرده است.» (۱۹۶۹: ۱-۱۷۰)

یک بار دیگر، ناتورالیسم به خاطر جلوگیری از مشارکت (حقیقی) تماشاگر مورد سرزنش واقع شده است:

«بیشتر از هرکس دیگر، این تئاتر هنر مسکو (Mowcow Art Theatre) است که باید به علت حالت انفعالی تماشاگران، کسانی که برای مدت‌های طولانی در اسارت این تئاتر بوده اند، مورد انتقاد و سرزنش قرار گیرد.» (میرهولد، ۱۹۶۹: ۱۷۴)

میرهولد ابزار فنی تئاتر را "راز زدایی شده" کرد. تمامی دام‌های متصور از سوی تئاتر تجاری مورد اجتناب واقع شدند تا نوعی صحنه‌پردازی مبتنی بر عدم پیدایش توهم واقعیت، خلق شده و اجزای صحنه‌ای به صورتی سیاستمدارانه در خدمت این هدف قرار گیرند (پلاکاردها، اطلاعاتیه‌ها، و بازیگران پنهان شده در میان تماشاگران برای راهنمایی عکس‌العمل‌های آنان). آنگونه که ادوارد براون (Edward Braun) تأکید می‌کند، شکستن مانع سنتی مابین تماشاگر و بازیگر در صحنه قاب دار (Proscenium) فراهم کننده «یک مزیت اضافه شد... این مزیت بر ظهور بحث و جدل بر علیه تئاتر طبقه متوسط که شاخصه آن انزوای سیاسی و توهم واقعیت بود، دلالت داشت.» (۱۹۷۷: ۳۹) در صحنه پایانی نمایش Mystery-Bouffe بازی به جعبه‌هایی که در مجاورت صحنه قرار گرفته‌اند منتقل شد و در خاتمه، تماشاگران دعوت شدند تا به روی صحنه رفته و با بازیگران مخلوط شوند. (۱۹۶۹: ۱۶۶) این تولید تئاتری نائل به قراردادی سیاسی بین متن، بازیگر و تماشاگر می‌شد که میرهولد برای تئاتر خود در جست‌وجوی آنها بوده است. در طول پنج ماه، صد و بیست هزار تن از نمایش Mystery-Bouffe و نیز نمایش هم‌ارز آن یعنی "پگاه" دیدن به عمل آوردند. (۱۹۶۹: ۱۶۶) این موضوع شاهد ملموسی را برای این واقعیت فراهم کرد که تئاتر او بدون تمسک به توهم واقعیت، اما با همکاری تماشاگر (اگر چه در یک سطح معین و مدیریت شده) توانسته بود به اهدافش دست پیدا کند. و رای این، همانطور که استورااک (Stourac) و مک‌گریوری (McCreery) اذعان دارند، میرهولد مثال نادری از یک تئاتری است که به صورتی جدی تلاش کرد تا تأثیرات کارهایش را روی تماشاگران تحلیل کند. توسط او قانونی شکل گرفت تا پاسخ تماشاگر را ثبت کند:

الف: سکوت؛ ب: سرو صدا؛ پ: سرو صدای بلند؛ ت: خواندن جمعی؛ ث: آواز خواندن؛ ج: سرفه کردن؛ چ: تقه یا ضربه زدن؛ ح: مشاجره؛ خ: فریاد؛ د: گریستن؛ ذ: خندیدن؛ ر: آه کشیدن؛ ز: عمل و سرزندگی؛ س: هلهله کردن؛ ش: سوت زدن؛ ص: هو کردن؛ ض: هیس کردن؛ ط: ترک کردن محل نمایش؛ ظ: خارج شدن مردم از صندلی‌هایشان؛ ع: پرتاب اشیاء؛ غ: رفتن مردم به روی صحنه. (استورااک و مک‌گریوری: ۲۰)

تماشاگران تئاتر...

کار میرهولد، آنچنان که هم در حوزه نظریه‌پردازی و هم در حوزه عمل در اینجا توصیف شده، حمله به استیلای نقادی متن محور بود. او هم اجراهای تئاتری را به سمت غیر بومی بودن

پیش برد و هم تماشاگر را از حالت انفعالی مرسوم مخاطب بیرون کشید و او (تماشاگر) را به همکاری در خلق نمایش ترغیب کرد. میرهولد در سال ۱۹۳۰ چنین نوشت:

«امروزه طراحی هر تولید تئاتری بر اساس برانگیختن مشارکت تماشاگر صورت می‌گیرد: نمایشگران و کارگردانان مدرن نه تنها بر کوشش بازیگران و امکاناتی که توسط ماشین‌ها و ابزار صحنه‌ای فراهم می‌آید، بلکه بر تلاش تماشاگران نیز تکیه می‌کنند. ما هر نمایش را مبنای این فرضیه تولید می‌کنیم که یک نمایش حتی با ظاهر شدن روی صحنه هنوز ناتمام است. این عمل ما کاملاً آگاهانه است، زیرا درک می‌کنیم که تجدید نظر اصلی در یک تولید تئاتری آن است که توسط تماشاگر شکل می‌گیرد.» (میرهولد، ۱۹۶۹: ۲۵۶)

امروزه بسیاری از گروه‌های تئاتری که بر ضد جریان‌های غالب سیاسی و فرهنگی شکل گرفته و عمل می‌کنند، با رغبت بر این نوع تفسیر از کار تئاتر صحنه می‌گذارند. شدت علاقه به موضوع تماشاگر که با شیوه‌های ناتورالیستی جرقه زده شد، در نیمه دوم قرن بیستم تبدیل به دغدغه‌ای دائمی برای دست‌اندرکاران هنر تئاتر شد. هم‌متون و هم‌اجراهای نمایشی نشانگر جنبه‌ای تکامل یافته در خصوص رابطه هنرشان با کسانی که به صورتی فعالانه شاهد این هنر در تئاتر هستند، بوده‌اند. همانگونه که گروه‌های اجتماعی به حاشیه رانده شده، از اشکال تئاتری برای نشان دادن علائق و نهادهای خود بهره جستند، نقش تولیدگر این نهادها نیز همواره بازیگر بخشی از فرایند تولید بوده است. با این وجود، این مسئله هنوز توجه منتقدان زیادی را به خود جلب نکرده و نقد، کم و بیش، متن محور باقی مانده است. مطالعه‌ای مختصر درباره برخی از تحلیل‌های اصلی اجراهای تئاتری که در طول سی سال گذشته در بریتانیا و آمریکای شمالی، به چاپ رسیده، حاکی از این واقعیت است که مبحث دریافت تماشاگر ساده و سطحی باقی مانده است.

طی سال‌های اخیر تحلیل‌های بسیاری در خصوص عناصر پدید آورنده نمایش انتشار یافته است. همانگونه که عناوین این مطالب نشان می‌دهد (به طور مثال کتابهای "عناصر نمایش" (Elements of Drama) اثر جی. ال استین (J.L. Styan) ۱۹۶۰ و "ساختمان نمایش" (of Drama An Anatomy) اثر مارتین اسلین (Martin Esslin) ۱۹۷۶، کتاب‌های مزبور مبادرت به بحث درباره تمامی اجزای یک تجربه نمایشی، از خلق نمایشنامه توسط نویسنده تا دریافت نقادانه متن در اجرا، کرده‌اند. هر چند کتاب "حیات نمایش" (The life of Drama) اثر اریک بنتلی (Eric Bentley) از پرداختن به حضور تماشاگران غفلت کرده و فقط به این نکته اشاره دارد که نقش آنان (تماشاگران غفلت کرده و فقط به این نکته اشاره دارد که "نقش آنان (تماشاگران) بی‌طرفانه نیست" (۱۹۶۴: ۱۵۶) و نیز اینکه اگر کسی از تئاتر عنصر فرونشاندن لذت از طریق نظاره کردن را بگیرد، در حقیقت موقعیت، بیشتر از آن چیزی که در تصور است از دست خواهد رفت. (۱۹۶۴: ۵۶)؛ اما به صورت عمومی و در واقع موضوع تماشاگر، فصلی از اینگونه تحقیقات و مطالعات تئاتری را در بر گرفته و به عنوان عامل مؤثر و مشارکت کننده در رفتار اجتماعی قابل شناسایی است. استین (Styan) تأکید می‌کند:

«به گونه‌ای واضح، این نکته بسیار مهم است که بدانیم چه چیزی از سوی تماشاگر به بازیگر بازگشت داده می‌شود، و نیز چه چیزی به وسیله بازیگر به متن باز می‌گردد؛ همانطور که باید

اذعان کرد فهم مقصود و مفهوم متن در شکل اولیه خود بسیار حیاتی است. می‌توان چنین استدلال کرد که در اینجا نیت‌ها ابداً اهمیتی ندارد.» (۱۶۹۰: ۷)

حتی اگر در یک اقدام آزمایشی، ارزش سهم نویسنده در تئاتر کاهش یابد، باز هم توجه به فرایند دریافت اعتبار خاص خود را دارا است. از سوی دیگر، برنارد بکرمن (Beckerman) یک ارتباط سه سویه را مورد شناسایی قرار می‌دهد: «ارتباط بین نمایش، هر فرد از جمع تماشاگران و نیز مجموع آنها. نمایش انعکاس دهنده مفهوم و ایجاد کننده ارتباطی دوگانه است: ارتباطی با هر عضو از تماشاگران به عنوان یک فرد و نیز با مجموع تماشاگران به عنوان یک کلیت؛ در همان ترکیب شاخص که برای یک موقعیت خاص شکل گرفته است.» (۱۹۷۰: ۱۳۳)

بحث در مورد احساسات و فرایندهای ادراکی موجود در یک جمع تماشاگر به صورت مشترک از سوی صاحب نظران تئاتر مورد توجه قرار گرفته است. همانگونه که ذات اشتراکی تئاتر مورد تأکید بوده، رابطه‌های آن با آئین نیز تعقیب شده است؛ برای اسلین (Esslin) در آئین مانند نمایش - هدف سطح فزونی یافته‌ای از آگاهی و یک بینش حائز اهمیت از زندگی است. (۱۹۷۶: ۲۸) تئودور شانک (Theodore Shank) ادعای مشابهی را مطرح می‌کند: (یک اثر نمایشی) مسأله‌ای حیاتی را درباره حیات احساسی تماشاگران طرح می‌کند که آنها پیش از این قادر به فهم آن نبوده اند. (۱۹۶۹: ۱۷۲)

در بیست سال گذشته، توسعه هنر اجرا (Performance Art) و نظریه پردازی (که ارزش زبان و متون را به نفع واقعه تنزل داده است) در کنار "نمایش اعتراض" (Oppositional drama) معاصر، تأکیدات نظریات نمایشی را دستخوش تغییر کرده است. ساختمان پیشنهادی اسلین (Esslin) به خوبی نمایشگر این مفهوم است:

«تئاتر در عملی‌ترین معنای خود تماشاگران را آموزش داده و به آنها قواعد، سلوک و قوانین همزیستی اجتماعی‌اش را یادآوری می‌کند. بنابراین نمایش چیزی نیست جز یک واقعه سیاسی.» (۱۹۷۶: ۲۹)^۵

بکرمن (Beckerman) به صورتی عمومی‌تر این مسأله را بیان می‌کند: «تماشاگری که به صورت اتفاقی گزیده و به وسیله رسانه‌های جمعی و آموزش همگانی تعدیه شده باشد، ممکن است که به عنوان یک نمونه جدید همگانی مطرح شود. اگر چنین باشد، هنرمند تئاتر باید تمایلات او (تماشاگر) و چگونگی برخورد با آنها را بیاموزد.» (۱۹۷۰: ۱۳۶)

مانند سایر حوزه‌ها، مفاهیم مربوط به رابطه بین تئاتر به عنوان یک نهاد فرهنگی - که ایدئولوژی حاکم را ترویج کرده یا به چالش می‌خواند - و همکاری تماشاگر در حفظ یا دور افکندن این ایدئولوژی، در هیچ جزئیاتی قابل کشف نیست. ما تنها می‌توانیم حسی از یک تماشاگر داشته باشیم و نه از همه تماشاگران تئاتر. به همین ترتیب تئاتر تقریباً همیشه با جریان غالب هم‌ارز شده و در پذیرش تنوع تئاترهایی که اهداف و عملکردهای متفاوتی دارند ناکام می‌ماند. با این وجود، رابطه ایدئولوژی، تئاتر و تماشاگر - آنگونه که بحث بعدی مربوط به تئاتر برشت (Brecht) و دیگر تئاترهای سیاسی نشان خواهد داد - به صورت فزاینده‌ای از اهمیت برخوردار شده است. این در حالی است که نظریات اجزای نمایشی که از عمومیت بیشتری برخوردار بوده و در اواسط دهه ۷۰ میلادی از چیرگی برخوردار بوده اند، از دخول به حوزه بیانیه‌های آشکار

سیاسی اجتناب ورزیده‌اند. در قاموس انسان گرایی محافظه‌کارانه آنها، نقد ادبی متقدمینی چون آرنولد (Arnold)، الیوت (Eliot) و ریچاردز (Ricgards) طنین افکن شد و در راستای هدایت انتقال نمایشی به کسانی که افراد مناسبی برای پذیرا شدن این سخنان هستند (به عبارت دیگر کسانی که عقایدشان، سطح آموزش شان و حس ادبی شان کم و بیش با نویسندگان همخوانی دارد) با هدف بهره‌مندی فرهنگی و روشنفکری عمومی، قرار گرفت.

پی‌نوشت‌ها:

۱. این مطلب ترجمه بخشی از کتاب زیر است:

Bennett, Susan (1990), *Theatre Audiences: A Theory of Production And Reception*, Routledge, London

۲. سوزان بنت (Susan Bennett) متخصص در زمینه ادبیات‌نمایشی و نظریه‌های نقادی است. او تاکنون آثار نمایشی بسیاری را برای تئاترهای دانشگاهی و غیر دانشگاهی اجرا کرده و در حال حاضر استادیار گروه انگلیسی دانشگاه کالگری (University of Calgary) می‌باشد. (مترجم)

۳. البته بین ارسطو و نظریه پردازان قرن نوزدهم تعداد بسیاری از نظریه پردازان هنر نمایش وجود داشته‌اند که هر یک به مقوله تماشاگر تئاتر و خصوصاً تأثیر نمایش بر آنها توجه نشان داده‌اند. نمونه‌های بارز این نظریه-پردازان عبارتند از: کستلورتو (Castelverto)، لوپه د. وگا (Lope de Vega)، دیدرو (Diderot) و لسینگ (Lessing). (مؤلف)

۴. در تئاتر معاصر تعدادی نمونه جالب توجه مشابه با تئاتر عروسکی نخی وجود دارند. برخی از تئاترهای روستای شرق (East Village) مانند کلوب‌ها عمل می‌کنند.

۵. ایده اسلین درباره آموزش قواعد همزیستی اجتماعی به تماشاگران، یک موضوع عام در قرن شانزدهم محسوب می‌شد. این ایده خصوصاً در فن شعر (Poetics) اسکالیگر (Scaliger) بسط یافت. (مؤلف)

منابع:

- Bin, David (1977) Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama, Oxford University Press
- Beckerman, Bernard (1970) Dynamics of Drama, New York: Alfred A.Knopf
- Bentley, Eric (1964) The Life of the Drama, New York: Atheneum Press
- Booth, Michael R (1975) The Social and Literary Context, in Michael R. Booth et al. (eds) The Revels History of Drama in English VI 1750-1880. London: Methuen, 1-58
- Braun, Edward (1977) The Director and The Stage, Milton Keynes: Open University Press
- Hirace (1977) Satires and Epistles, trans. Jacob Fuchs, New York: W.W. Norton
- Kirby, Michael (1971) Futurist Performance, New York: E.P Dutton
- Grotowski, Jerzy (1968) Towards a Poor Theatre, ed. Eugenio Barba, London: Methuen
- Shank, Theodore (1969) The Art, of Dramatic Art Belmont: Dickerson Publishing Co.
- Schechner, Richard (1977) Essays On Performance Theory 1970-1976, New York: Drama Book Specialists
- Sinfield, Alan (ed.) (1983a) Society and Literature 1945- 1970, London: Methuen, 173-97
- Stourac, Richard and McCreery, Kathleen (1986) Theatre as a Weapon: Workers Theatre in the Soviet, Union, Germany and Britain, 1917- 1934 London: Rout ledge & kegan paul.
- Styan, J.L. (1960) Elements of Drama, Cambridge University press.
- Meyerhold, Vsevolod Emilevich (1969) Meyerhold on Theatre, ed. And trans. Edward Braun, New York: Hill and Wang.
- Walcot, peter (1976)Greek Drama in its Theatrical and Social Context, Cardiff: University of Wales press.
- Esslin, Martin (1976) An Anatomy of Drama, London: Abacus, 1978.