دراماتورژی تماشاگر*

مارکو دو مارینس(۱)
مترجم: مژگان غفاری شیروان

Marco De Marinis

یک هم نشینی دور از ذهن

در این مقاله قصد دارم، موضوع دریافت(reception) در تئاتر را با کمترین تعصب نظری، تا حد امکان بشکافم و مورد تجدید نظر قرار دهم. برای این منظور، از یک سو، بر نتایج حاصل از عملکرد دست اندرکاران تئاتر متمرکز خواهم شد و از سوی دیگر، فرضیات و داده‌های به‌دست آمده از تحقیقات علمی در زمینه‌ی این موضوع و موضوعات مربوط به آن را مورد ملاحظه قرار می‌دهم. پژوهش در این زمینه، در رشته‌های متفاوتی- اغلب از طریق رویکردی چند رشته‌ای، از جامعه شناسی گرفته تا روانشناسی تجربی، از انسان شناسی گرفته تا تاریخ و البته تا نشانه شناسی- در جریان بوده است.

در ترکیب "دراماتورژی تماشاگر" نوعی همنشینی دور از ذهن وجود دارد. همنشینی دو واژه که ما معمولاً آن‌ها را مرتبط با یکدیگر نمی‌یابیم: دراماتورژی(dramaturgy) و تماشاگر (spectator). پیش از هر چیز، روشن ساختن بعضی اصطلاحات مورد استفاده ضروری است:

دراماتورژی- می‌تواند چنین تعریف شود: مجموعه‌ای از تکنیک‌ها / نظریه‌ها که ساخت متن تئاتری تابع آن‌هاست.

متن تئاتری (Theatrical Text)- این اصطلاح، امروزه، دیگر اشاره به متن ادبی دراماتیک ندارد و بیشتر به متن اجرای تئاتری (text of the theatrical performance) یا متن اجرا(the performance text) برمی‌گردد و به شبکه‌ی پیچیده‌ای از انواع نشانه‌ها، وسایل بیانی، یا کنش‌ها اطلاق می‌شود. لازم به ذکر است که این تعریف، به ریشه یابی لغت text (متن) بازمی‌گردد که از اصل texture (بافت) به معنی چیزی به هم تنیده، مشتق می‌شود.

امروزه می‌توان "دراماتورژی" را چنین تعریف کرد: تکنیک‌ها/ نظریاتی که ساخت اجرا به‌عنوان متن (performance-as-text) تابع آن‌هاست؛ در واقع مجموعه‌ای از تکنیک‌ها/ نظریاتی است که ترکیب نشانه‌ها/ وسایل بیانی/ کنش‌ها را تنظیم می‌کند؛ نشانه‌ها/ وسایل بیانی/ کنش‌هایی که به یکدیگر تنیده می‌شوند تا بافت اجرا - یعنی همان متن اجرا - را بسازند.

دراماتورژی اجرا / دراماتورژی تماشاگر

برپایه‌ی این تعریف جدید، وجود "دراماتورژی کارگردان" و "دراماتورژی نمایشگر" (performer) آشکار می‌گردد. با وجود این، ممکن است در وهله‌ی نخست عجیب به نظر برسد که می‌توان و بایست از دراماتورژی تماشاگر(dramaturgy of the spectator) نیز - نه فقط به شکل استعاری- صحبت کرد. برای شروع صحبت در این زمینه، اشاره می‌کنم به اینکه از دراماتورژی تماشاگر، می‌توان به دو شکل صحبت کرد؛ دو شکلی که هر دوی آن‌ها، پیش از این هم با توجه به قواعد دستور زبان، در معنای

دو گانه of ملکی (معنای فاعلی و معنای مفعولی)[۲] وجود داشته اند:
۱) می توان از دراماتورژی تماشاگر، در مفهوم منفعل آن، یا دقیق تر بگوییم، در مفهوم مفعولی آن صحبت کرد. یعنی تماشاگران را به عنوان موضوع بررسی از نظر دراماتورژی، و نشانه یا هدفی برای کنش ها/ اعمال جسمانی بازیگران، کارگردان، و نویسنده (اگر نویسنده ای وجود داشته باشد) در نظر بگیریم.
۲) همچنین می توان از دراماتورژی تماشاگر در مفهوم فعال یا فاعلی آن صحبت کرد، که به اعمال جسمانی/ کنش های مختلفی اشاره دارد که تماشاگران در حین دریافت (تماشای اثر نمایشی) انجام می دهند: ادراک، تفسیر، دریافت زیبایی شناسانه، به یادسپاری، واکنش احساسی یا عقلانی و غیره؛ مجموعه ی این اعمال جسمانی/ کنش های هر یک از تماشاگران، باید حقیقتاً، و نه فقط به طور استعاری، از نظر دراماتورژی مورد بررسی قرار گیرد. زیرا تنها از طریق این کنش هاست که متن اجرا به تمامیت خود می رسد و با تمام امکان ارتباطی و معنایی بالقوه اش درک می شود.

وقتی که از دراماتورژی فعالِ تماشاگر صحبت می کنیم، طبیعتاً لازم است دریافت او از اجرا را همچون نوعی عملیات مکانیکی که به وسیله ی اجرا و سازندگانش، دقیقاً از پیش تعیین شده است، نبینیم، بلکه آن را به عنوان عملی ببینیم، که تماشاگر، آن را در شرایط استقلال نسبی انجام می دهد؛ یا به قول فرانکو رافینی (Franco Ruffini)، در شرایط خودمختاری خلاق کنترل شده (controlled creative autonomy). خودمختاریِ جزئی یا نسبی هر یک از دراماتورژی های مختلف (دراماتورژی کارگردان، دراماتورژی نویسنده، دراماتورژی نمایشگر و دراماتورژی تماشاگر) در ترکیب اجرا، همه در کنار یکدیگر عمل می کنند و باید به عنوان تنظیم کننده ی متقابل و گاه تعدیل کننده ی مرزهای یکدیگر، فهم شوند. خصوصاً هنگاهی که به تماشاگر توجه می کنیم، انکار خودمختاری (نسبی) او، و یا برعکس، او را کاملاً ورای موانع دانستن، به معنای تهدید و مختل کردن تعادل بین قطعیت (اجبار) و آزادی است؛ این دیالکتیک بین اجبارهای اعمال شده به وسیله ی اثر (متن زیبایی شناسانه) و امکانات گشوده مانده برای دریافت گران اثر، تعادلی را تداعی می کند که ذات تجربه ی زیبایی شناسانه و منبع نیروی حیاتی آن است.
تنها در تئوری است که می توان این دو نوع دراماتورژی تماشاگر را از یکدیگر جدا کرد، یکی منفعل (مفعولی) و دیگری فعال (فاعلی). در واقع، آن ها به شدت به یکدیگر پیوسته اند و مستقیماً بر هم اثر می گذارند، زیرا هر یک از آن ها از یکی از دو بعد بنیادی و جداناشدنی (همچون دو روی یک سکه) ناشی می شوند، که عبارتند از "رویداد اجرا" و "ارتباط تئاتری".
یک وجه از این ارتباط تئاتری - رابطه ی اجرا با تماشاگر - شامل دست‌کاری (manipulation) و تغییر تماشاگر به وسیله ی اجراست. اجرا، از طریق کنش های خود، و با به کار انداختن انواعی از راهبردهای معین نشانه شناسی، در پی القای مجموعه ای از دگرگونی های مشخص، هم عقلانی (ادراکی) و هم احساسی (افکار، عقاید، احساسات، تخیلات، ارزش ها و غیره) در هر تماشاگر است. حتی ممکن است چنان که در تئاتر سیاسی اتفاق می افتد، اجرا، تماشاگران خود را به پذیرش شکل های خاصی از رفتار، تحریک نماید. این جنبه ی دست ورزانه (manipulative) ی اجرا را

* این مقاله ترجمه ای است از Marco De Marinis، "Dramaturgy of the Spectator" ترجمه شده به انگلیسی توسط Paul Dwyer، که از بخش ۳۴، صفحات ۲۱۹ تا ۲۳۵ از جلد دوم کتاب Performance :Critical concepts in literary and cultural studies. Edited by Philip Auslander. Routledge. 2003 برگرفته شده است.
۱- Marco De Marinis در حال حاضر به تدریس تاریخ نمایش و نشانه شناسی اجرا در دوره های (DAMs)دوره هایی در زمینه ی هنر و موسیقی و تئاتر در ایتالیا) دانشگاه بولونیا، که خود پایه گذارش بوده است، اشتغال دارد. وی عضو شورای سردبیری "علیه حل المسائل اموزش نشانه شناسی" (Versus Quaderni di Studi Semiotici) است. مجله ای که زیر نظر اومبرتو اکو چاپ می شود. او همچنین، از اعضای تیم تحقیقاتی ایستا است. بسیاری از آثار وی به زبان های مختلف ترجمه شده است.
۲- همین دو معنا را می توان برای کسره ی اضافه - در نظر گرفت که در ترجمه ی فارسی این اصطلاح یعنی دراماتورژی تماشاگر ظاهر می شود. به عنوان یک مثال رو شنگر، ترکیب "بررسی دانشجویان" را در نظر بگیرید، که با کسره ی اضافی شکل گرفته است. در شکل نخست می تواند به معنای بررسی بر روی دانشجویان و در شکل دوم، به معنای بررسی که توسط دانشجویان صورت گرفته است، باشد.

می توان بر حسب نظریه ی گریماس (Algirdas J. Greimas) چنین تشریح کرد: اجرا، یا بهتر بگـــویم، ارتباط تئاتری، چنـــدان آگاهی دهنده ((making-known (faire-savoir) نیست - یعنی یک مبادله ی صرف اطلاعات/پیام ها / دانش نیست - بلکه یک تصـور ساز (making-believed (faire-croire) و همـــراه کننده (making-done (faire-faire) است. شاید لازم باشد توضیح بیشتری داده شود:

در صحبت از دست کاری تئاتری (theatrical manipulation)، منظور من دست کاری در مفهوم ایدئولوژیکی آن - که به طور سنتی تا پیش از به کار رفتن این اصطلاح در نشانه شناسی، از آن مستفاد می شد- نیست. یعنی، منظور من منحصراً ارجاع به مواردی نیست که در آن ها هدف صریح و عامدانه ی تولیدکنندگان اجرا، ترغیب کردن یا فریفتن باشد. بلکه در نظر دارم که با این عنوان، یک جنبه ی اساسی و ذاتی ارتباط اجرا / تماشاگر را روشن کنم. این جنبه ی خاص، به نوبه ی خود، به طبیعت نامتقارن و غیرمتعادل این ارتباط وابسته است؛ هر اندازه که تلاش شده است و در آینده خواهد شد، هرگز نتوانسته و نمی تواند این ارتباط را به ارتباطی با یک تساوی واقعی [دو طرف ارتباط] مبدل گرداند.

وجه دیگر ارتباط تئاتری، به موازات وجه اول، شامل نوعی مشارکت فعال تماشاگر، به عنوان چیزی بیش از تنها دستیاری استعاری برای تهیه کننده ی اجرا، می گردد. نوعی مشارکت، که در آن تماشاگر، یک سازنده ی معنا (maker of meanings)ی نسبتاً خودمختار برای اجراست؛ تأثیرات شناختی و احساسی اجرا، تنها توسط تماشاگران می تواند به درستی واقعیت یابد. مسلماً در اینجا منظور از "مشارکت" تماشاگر، موارد نادری نیست که تماشاگران برای یک مشارکت جسمانی و عملی، فراخوانده می شوند، بلکه بیشتر طبیعت ذاتاً فعالی مورد نظر است که دریافت تماشاگر از اجرا را شکل می دهد.

جایی که دو معنای "دراماتورژی تماشاگر" هم پوشانی پیدا می کنند، (هرچند در تئوری شاید بیشتر نزدیک به معنای منفعل یا مفعولی آن باشد) جایی است که ما با سؤالاتی مرتبط با مفاهیم تماشاگر نمونه (Model Spectator) و فضای تئاتری- (the theatrical space) به عنوان یک عامل تعیین کننده در دریافت - و ساختاردهی توجه تماشاگران (structuring of the audience's attention) روبرو می گردیم.

تماشاگر نمونه

اینکه یک متن - زیبایی شناسانه یا غیر آن- واقعاً چگونه کار می کند، در رشته های مختلفی مورد بررسی قرار گرفته است و اینک چند سالی است که تمیز دادن بین دو نوع دریافت کننده، یا دقیق تر بگوییم، بین دو سطح مختلف دریافت، ضرورت یافته است. این دو سطح مختلف عبارتند از:

۱) سطح برون متنی (extra-textual) متعلق به دریافت کننده ی واقـعی (تجربی): این سطح دریافت، شامل راهبردهای خوانش می گردد که در جـــریان فهم یک متن، به طور کـــارآمدی فعال می شوند.

۲) سطح درون متنی (intra-textual) متعلق به دریافت کننده ی ضمنی (فرضی، ایده آل، مجازی): این سطح شامل راهبردهای درون متن، روش تفسیر مورد انتظار متن و روش تفسیری است که متن در جهت آن نوشته شده است.

در اینجا، دریافت‌کننده‌ی ضمنی، همان خواننده‌ی نمونه (Model Reader) مورد نظر اومبرتو اکو(Umberto Eco) است که من هم اصطلاح "تماشاگر نمونه" را با توجه به آن به کار برده‌ام. باید در نظر داشته باشیم که این دریافت کننده ی ضمنی، نمایش دهنده ی یک ساخت فرضی و بخشی از یک فرازبان (metalanguage) نظری است. در اینجا، نه مشاهده‌ی فرایندهای دریافت مربوط به دریافت کننده ی تجربی که از پیش به طور قطعی تعیین شده باشد، مورد نظر است، و نه اشاره به یک خوانش اصولی که تا حدودی بهینه، نسبی یا درست بوده و هر دریافت کننده ی واقعی باید بکوشد تا از آن پیروی کند.
"خواننده‌ی نمونه" اکو، به عنوان چیزی کاملاً متفاوت مطرح شده بود و نشانگر تلاشی بود برای یادآوری این نکته که اثر تولید شده و دریافت به شدت به یکدیگر پیوسته اند، هر چند که مشخصاً مطابقت کامل با یکدیگر ندارند. (این رویکرد، با دیدگاه های شاخه های مختلف پساساختارگرایی- از جمله مکتب ساختارشکنی ییل (Yale School of deconstruction) که از خوانش به عنوان قرائت نادرست تعبیر می کند مخالف است.) همچنین ساخت این اصطلاح، می تواند بیانگر این نکته باشد که پیوند محکم بین اثر تولید شده و دریافت ممکن است در هر زمان، خود را به شکل متفاوتی نمایان سازد. به عبارت دیگر، این اصطلاح یعنی آگاه باشیم از اینکه همیشه،
یک متن، دریافت کننده ی خود را به عنوان یک شرط غیرقابل چشم پوشی، مفروض می گیرد و نه تنها به سبب توانایی ارتباطی ذاتی دریافت کننده، که همچنین به سبب امکان بالقوه‌ی دریافت‌کننده برای معنا کردن، [...] محصولی است که سرنوشت تفسیری آن تاحدودی به مکانیزم تولید آن برمی گردد.

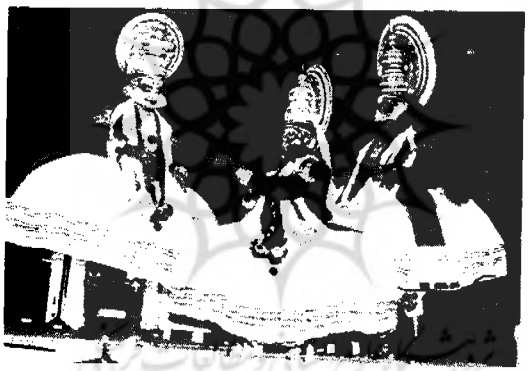
وقتی که من برای نخستین بار مفهوم تماشاگر نمونه را پیشنهاد کردم، مقاصدی یکسان با اهداف اکو داشتم:
۱) برای نشان دادن اینکه تولید و دریافت اجرا به شدت به یکدیگر پیوسته اند، حتی وقتی برای آن ها خودمختاری جزئی و دو جانبه قائل شده باشیم.
۲) برای نشان دادن اینکه یک اجرا دقیقاً به چه طریق و تا چه حدی انتظار نوع خاصی از تماشاگر (نوع خاصی از دریافت) را دارد؛ یعنی نشان دادن اینکه یک اجرا، چه به عنوان بخشی از ساختار درونی خود و چه هنگامی که در و نمایه ی آن آشکار می گردد، دقیقاً از چه طریق و تا چه حد می کوشد که نوع خاصی از دریافت را ایجاد یا از پیش تعیین کند.
من پیش از این، باز به پیروی از اکو، بر حسب گونه شناسی اجرا، و طبقه بندی اجراها به اجراهای بسته و اجراهای باز، به دو مسئله ی بالا پرداخته ام.[۳]
اجراهای بسته (closed performances)، توقع دریافت گری بسیار دقیق را دارند و انواع کاملاً مشخصی از قابلیت (competence) (شامل دانش عمومی encyclopedic، ایدئولوژیکی و غیره) را برای دریافت "صحیح" می طلبند. این وضعیتی است که اساساً در مورد شکل های تئاتری مبتنی بر ژانر صادق است: تئاتر سیاسی، تئاتر کودکان، تئاتر

زندگی دادن
به نمایشنامه تنها طرح ریزی
کنش ها و کشمکش های
اجرا نیست، بلکه
ساختاردهی توجه تماشاگر
تنظیم ریتم ها و فعال کردن
لحظات کشمکش
و در عین حال، تحمیل نکردن
تفسیر بر تماشاگران
نیز جزئی از آن است

۳- اصطلاحات اجرای باز و اجرای بسته، قابل مقایسه است با اصطلاحات متن باز و متن بسته ی اکو.

زنان، تئاتر همجنس بازان، تئاتر خیابانی، موزیکال ها، رقص- تئاتر، میم و غیره. به طور قطع، در این موارد، اجرا تنها تا جایی امکان تحقق می یابد، که تماشاگران واقعی منطبق بر تماشاگران مورد انتظار باشند و در نتیجه، نسبت به اجرا، به شکل مطلوب واکنش نشان دهند. اما در صورتی که یک اجرای بسته برای تماشاگرانی اجرا شود که بسیار دور از تماشاگر نمونه ای آن اجرا باشند، نتایج، اغلب به طور متفاوتی از کار در می آیند: برای مثال رفتار یک فرد بزرگسال را در یک اجرای کودکان تصور کنید؛ یا واکنش یک فرد مذهبی سنتی را نسبت به یک واریته[۲]ی نسبتاً جلف؛ یا یک مـرد محافظه کار که خود را در یک اجرای فمینیستی می یابد، و غیره. اجراهای باز (open performances)، در انتهای دیگرِ این طیف قرار دارند. آن ها، مصرّند خود را به تماشاگری ارجاع دهند که نه خیلی بادقت است و نه اینکه به وضوح برحسب قابلیت های مربوط به دانش عمومی، ایدئولوژیکی یا بینامتنی تعریف شده است. در یک اجرای باز موفق، ادراک و تفسیر مورد نظرِ تولیدکنندگان تئاتر، پیشاپیش قطعی و مشخص نیست تا بدان منظور تماشاگران را فرابخوانند. بلکه، از محدودیت های اجتناب ناپذیر متنی که بگذریم، اغلب اجراهای باز، تماشاگر را کم و بیش آزاد می گذارد. البته هنوز اجراست که در مورد حد کنترل این آزادی تصمیم می گیرد - اینکه کجا لازم است تقویت گردد، کجا جهت دهی شود، و کجا لازم است که به تفکری با تفسیر آزاد تبدیل گردد - باز بودن هر متن اجرایی مفروض، ممکن است با تعداد نشانه های اجرایی حاصل از رمزهای غیرمشترک با تماشاگر، مرتبط باشد، و در صورت امکان، به همین وسیله نیز اندازه گیری می شود. مرجع مشخص در این رابطه، تئاتر تجربی یا تئاتر جستجوگر (theatre of research)، در تمام اشکال متفاوت آن، از نخستین آوانگاردها (historical avant-garde) به این سو است. اما یک مثال جالب تر در این زمینه، سنت های بسیاری از تئاترهای شرقی است که در آن ها رویه ی معمول، قائل شدن آزادی تفسیری بسیار برای تماشاگر و تحمیل نکردن خوانش های قطعی است. شکل های نمایشی چون تئاتر کلاسیک هندی، کاتاکالی، رقص- تئاتر بالیایی ها، کابوکی و حتی نمایش های نوی ژاپنی، عموماً سطوح متفاوتی از فهم و لذت را میسر می سازند؛ در این شکل های نمایش، تمام خوانش ها، به طور مساوی، درست یا منطبق هستند، هرچند که همیشه دارای اهمیت یا ارزش یکسان نیستند. بنابراین آن ها همگی قادرند آنچه را که واقعاً در اجرا وجود دارد، با تبادل انواعی از بهره های احساسی یا عقلانی، انتقال دهند.

پیوند محکم بین اثر تولید شده و دریافت ممکن است در هر زمان، خود را به شکل متفاوتی نمایان سازد



صحنه ای از کاتاکالی، هند

۲- نمایشی مرکب از چند قطعه ی متنوع، که اغلب با رقص و آواز همراه است.

به این ترتیب، بدیهی است که رسته ی اجراهای باز بسیار گسترده است، زیرا راهبردهای متمایز بسیاری را در زمینه ی طرز رفتار با تماشاگر و از پیش تعیین کردن فهم آن ها از اجرا، شامل می شود. پس باید میان دو نوع اجرای باز، تمایز قائل شویم:

۱) متون اجرایی تجربی یا آوانگارد که "باز بودن" آن ها - یعنی ساختار بسیار نامعین و عدم تثبیت قطعی راهبردهای خوانش آن ها- به هیچ نوع گسترش واقعی در محدوده و نوع تماشاگر مطلوب مرتبط نیست، بلکه بیشتر به کاهش نسبی در محدوده ی تماشاگران منجر می شود. این کاهش، زمانی اتفاق می افتد که از مشارکت تماشاگران برای پر کردن شکاف های متن اجرا استفاده شود- تا بدین گونه، معنا و امکان ارتباطی بالقوه ی متن را تحقق بخشند- این گونه متون اجرایی تماشاگری را طلب می کند که دارای حداقلی از قابلیت های متعارف مرتبط با دانش کلی، ایدئولوژیکی و بینامتنی باشد. در این مفهوم، به قول اکو، هیچ چیز بسته تر از یک اثر باز (un' opera aperta) نیست. " فینیگانز ویک" اثر جیمز جویس (James Joyce's Finnegans Wake)، یکی از بازترین متون ادبی دنیاست، زیرا حجم کاری بسیار زیادی برای خواننده باقی گذاشته، تا "جا خالی های" بیشمار متن را پر کند و در نتیجه، تعداد و نوع خوانندگانی را که می توانند با موفقیت در تحقق بخشیدن به آن اثر- از نظر ارتباطی و معنایی - شرکت نمایند، به شدت محدود می کند.

صحنه ای از کابوکی ژاپن

۲) متون اجرایی و شکل های تئاتری نیز وجود دارند که در آن ها، باز بودن امکانات تفسیری، برابر با نوعی آزادی حقیقی در دریافت است؛ در این حالت، باز بودن، به یک افزایش واقعی در تعداد تماشاگران "مجاز" و در انواع دریافت های پذیرفتنی و سازگار با متن اجرایی، می انجامد. برای مثال، تئاتر سنتی هند- براساس دیدگاه نظری مربوط به آن در ناتیاساسترا (Natyasastra) - چنان طراحی شده است که هر یک از تماشاگران می تواند بدون ضایع کردن یا بد تعبیر کردن نمایش در حال اجرا، برای خود چیزی را در آن بیابد که به آن بیشتر علاقه دارد.

به نظر من، دقیقاً در این سطح است که ما تفاوت اساسی میان تئاتر آوانگارد یا تجربی و بسیاری از تئاترها را که اینک تحت عنوان "تئاتر مدرن بین المللی" قرار گرفته اند، در می یابیم. این تئاتر مدرن بین المللی همان است که یوجینو باربا (Eugenio Barba) نام تئاتر سوم (Third theatre) را برای آن پیشنهاد کرده است. تئاتر آوانگارد، در حالی که پیوسته با روش های متعارف و منفعل مورد استفاده در مسیر

اصلی تئاتر، به مخـــالفت می پرداخت، در بیشتر موارد، به تولید آثار خصوصیِ رزرو شده برای گروه انتخاب شده ای از تئاتر روهای فوق شایسته (supercompetent)، پایان داد. با این وجود، هدفِ "تئاتر سوم" - هرچند که همیشه حاصل نمی شد- خلق اجراهایی بود که بتواند به یک تکثر واقعی در دریافت یا تکثر در قضاوت هایی که هیچ یک بر دیگری برتری ندارند، منجر شود.

من، تا به اینجا، راجع به وسایل عملی - یعنی راهبردها و تکنیک ها- چیز زیادی نگفتم. وسایل عملی که یک اجرا به وسیله ی آن ها، ساختار متنی خود را می سازد و نوع خاصی از دریافت - یعنی یک طرز برخورد مشخصاً تعیین شده که تماشاگرممکن است نسبت به اجرا داشته باشد- را انتظار می کشد. از میان عناصر گوناگونی که تماشاگر تئاتر(dramatic spectator) مورد نظر تولیدکنندگان تئاتر را به وجـود می آورد، من اینک دو عنصر وابسته به یکدیگر را که دارای اهمیت قطعی هستند، مورد توجه قرار می دهم.

تغییر فضای تئاتری و رابطه ی فیزیکی اجرا/تماشاگر

مدت هاست که دست اندر کاران تئاتر می دانند که طرز قرارگرفتن تماشاگران در فضای تئاتری و رابطه ی آن ها با ناحیه ی بازی، در چگونگی دریافت اجرا، نقشی اساسی دارد. در این زمینه، نوعی از صحنه پردازی به نام صحنه پردازی پرسپکتیوی (perspective scenery)در سراسر قرن ۱۶ در ایتالیا رایج بود، که انبوهی از معیارهای نظری و عملی مرتبـــط با آن وجود دارد. اما در پایان قرن ۱۹ و هم زمان با پیدایش کارگردان، نیازی روزافزون برای تغییر در معیارهای تئاتری زمانه به وجود آمد. فرایند منفعلانه و بی چون و چرای یکسان سازی اجراها، که یا به وسیله ی قواعد نمایش تقلیدی ناتورالیستی پیشنهاد شده بود، و یا از طریق قواعد کلی مرتبط با چگونگی به صحنه بردن نمایش، تحمیل می شد، اولین چیزی بود که باید کنار می رفـــت. این اصلاح اساسی، به وسیله ی تغییر در فضای تئاتری و رابطه ی فیزیکی اجرا/تماشاگر انجام شد. تغییرات دو شکل به خود گرفتند: اول، تغییر برای رهایی از صحنه ی ایتالیایی یا جعبه ی توهمات (boite aux illusions) و جداسازی کامل صحنه ی بالاکشیده شده و صندلی ها، که مستقیماً رو در روی یکدیگر قرار می گیرند؛ دوم، جستجویی برای سازماندهی فضای جایگزین متفاوتی که بتواند از این رابطه ی رودر رو و فاصله ی بین اجرا و تماشاگر خلاص گردد: این تغییرات، بیش از هر چیز، جستجویی بود برای راه های نزدیک کردن هرچه بیشتر آن دو (اجرا/ تماشاگر) به یکدیگر. (به عنوان نمونه به این دو مورد توجه کنید: طراحی تئاترهایی با یک صحنه ی مرکزی، به طوری که تماشاگران، ناحیه ی بازی را محاصره کنند، همچون "تئاتر جامع" **گروپیوس**؛ یا راه حل مقابل آن که توسط آنتونن آرتو(Antonin Artaud) در تئاتر **آلفرد ژاری** آزموده شد؛ در این شکل، تماشاگر توسط اجرا محاصره شده بود.)

به این ترتیب، نه تنها شکل فضای تئاتری و رابطه ی فیزیکی اجرا/ تماشاگر تغییر کرد، که خود اجرا نیز، در راه حل های ریشه ای تر، تغییرات چشمگیری یافت. پیش از این، اجرا به عنوان موضوعی تمرکزگرا پدیدار می گشت تا به طور کامل توسط ناظر فهم شود. این تمرکزگرایی در کاربرد اجرا، برای قرن ها، بنیان تئاتر غربی بوده است؛ اما در آن زمان، مدل تمرکزگرا، با بحران شدیدی روبرو شد و در بسیاری از موارد، تماشاگران، ناگزیر بودند که به طبیعتِ اجباراً جزئی و ذهنیِ تجربه ی خود از اجرا، اعتراف

کنند؛ تجربه ای که شدیداً تحت تأثیر جای نشستن آن ها، یعنی نقطه ی دید آن ها به عنوان یک تماشاگر، قرار داشت. یک تماشاگر، با داشتن جاهای متفاوت در شب های مختلف اجرا، می توانست اصطلاحاً اجراهای متفاوتی را ببیند؛ به این ترتیب، نه تنها تفسیر تماشاگر دگرگون می گشت، بلکه واکنش های عقلانی و احساسی او نیز تغییر می کرد. مثال های شاخص برای این مورد، عبارتند از: هپنینگ ها (happenings) ی دهه ی ۶۰، اجراهایی همچون" اورلاندو فورویوزو"ی لوکا رونکنی (Luca Ronconi) در ۱۹۶۹ و "۱۷۸۹" به کارگردانی آریان منوشکین (Ariane Mnouchkine) در ۱۹۷۰ در تئاتر خورشید و آثار **گروتوفسکی**؛ و نیز کل مجموعه کارهایی که تحت عنوان تئاتر پژوهشی (research theatre) در دهه های ۶۰ و ۷۰ انجام شد، در راستای همین هدف اساسی [یعنی مطالعه در فضای تئاتری و رابطه ی اجرا/ تماشاگر] بود.

تنها در صورت استفاده و بهره برداری مناسب از توجه گزینشی و هدفمند تماشاگر است که ارتباط تئاتری عملاً در جای خود قرار می گیرد و برقرار می ماند

تئاتر پژوهشی، پس از جنگ جهانی دوم در تلاش برای بهره برداری از امکانات شرطی کردن دریافت، که در ذات تغییر فضای صحنه، و مخصوصاً ارتباط فیزیکی اجرا/ تماشاگر وجود دارد، رواج و توسعه ی بسیار یافت. اغلب تئاترهای سنتی [با معماری] ایتالیایی، کنار گذاشته شدند و جای خود را به زیستگاه هایی (environments) دادند که هرچند در اصل فضاهای تئاتری نبودند، اما سازماندهی ارتباط اجرا/تماشاگر را به مناسب ترین یا راحت ترین روش ممکن فراهم می کردند. هدف عمومی، صریحاً دستیابی به یک دریافت خلاقانه تر، پیچیده تر و فعالانه تر توسط هر یک از تماشاگران بود.

آکروپولیس، اثر ویسپیانسکی به کارگردانی گروتوفسکی، ۱۹۶۲ - تماشاگران که در سطوح - مختلف نشسته اند، نظاره گر کفش های بزرگ بازیگران هستند که یادآور وضعیت آن ها در زندان نازی هاست

یکی دیگر از شکل های حداکثری که تئاتر پژوهشی به خود گرفت، استفاده از تماشاگر به عنوان یکی از عناصر اجرا و استفاده از فرض های او در پرداخت داستان نمایشی بود. دیگر کافی نبود که تمام تقسیم بندی های بین نمایشگر و تماشاگر را با متفرق کردن آن ها، یا با استفاده ی نمایشگران از تمام قسمت های فضا و با اجرا کردن نمایش، درست در وسط تماشاگران (کاری که گروه تئاتر زنده (Living Theatre) در دهه ی ۶۰ انجام می داد.)، از میان برداریم.

برای به حد اعلی رساندن درگیری عاطفی و عقلانی تماشاگران با اجرا، حتی

تلاش هایی برای دادن نقش - ولو یک نقش حاشیه ای- به آن ها، در خودِ نمایش، انجام شد. این دقیقاً همان چیزی است که در اجرای سال ۱۹۶۷ گروه تئاتر زنده از "آنتیگونه" اتفاق افتاد. در آن اجرا، تماشاگران به مردم آرگوس در جنگ با اهالی تب، که نقش آن ها توسط نمایشگران بازی می شد، مبدل گشتند. اما، بدون شک، نمونه های پیشتاز این روش، اجراهای گروتوفسکی در آغاز دهه ی ۶۰ بود: در اجرای سال ۱۹۶۰ "فاوست" که در آن، تماشاگران مهمانانِ سر میز میهمانی قهرمان نمایش بودند، یا در اجرای سال ۱۹۶۲ "کوردیان" که تماشاگران در آن ساکنان یک کلینیک روانپزشکی به شمار می آمدند و کنش نمایش در کلینیک واقع می شد، و در نهایت، در اجرای سال ۱۹۶۲ "آکروپولیس" که در آن، تماشاگران، برخلاف نمایشگران، از اتاق های گاز، نجات می یافتند.

این رویکردِ اساساً استبدادیِ تحت فشار گذاردن تماشاگر برای مشارکت، به شدت مورد انتقاد قرار گرفت و بعدتر توسط گروتوفسکی کنار گذاشته شد و گروتوفسکی هم آن را کم فایده یافته بود؛ این رویکرد، بیش از غیر شرطی کردن تماشاگران، خطر انسداد و جلوگیری از بروز احساسات آن ها را در بر داشت. گروتوفسکی با آثار اواخر دهه ی ۶۰ خود، گذار از تئاتر مشارکت به تئاتر شهادت(theatre of testimony) را تئوریزه کرد. او معتقد بود تئاتر شهادت، نوع اصیل‌تری از مشارکت است که از هر نوع درگیری جسمانی در می گذرد و به عمق بیشتری از وجود تماشاگر راه می یابد.

ساختاردهی به توجه تماشاگر

در این بحث که دست اندر کاران تئاتر چگونه روی توجه تماشاگر کار می کنند، به چیزی می رسیم که شاید کلید تمام راهبردهای دراماتورژیکی باشد که به وسیله ی آن ها، اجرا، رابطه ی خود را با تماشاگران برقرار می سازد. در واقع، تغییر فضای تئاتری، تنها یک سطح یا یک منظر از یک راهبرد دست ورزانه (manipulative strategy) است که این ساختاردهی توجه تماشاگر را به دقت، نشانه گرفته است.

از تمام پیش قراولان تئاتر سوم، یوجنیو باربا- کارگردان گروه تئاتر اودین - در تأکید بر اهمیت قاطع کار کارگردان و نمایشگر روی توجه تماشاگر، از همه مصرتر بوده است؛ این کار به حکم دادن در مورد موفقیت یا عدم موفقیت اجرا، کمک می کند و خصوصاً، در تنظیم نسبت ارتباطی اجرا، تأثیر قطعی دارد:

برای اینکه اجرا، امکان دستیابی به تجربه ای خاص از اثر بر صحنه رفته را برای تک تک تماشاگران مهیا سازد، لازم است که به هدایت توجه آن ها بپردازد. در این صورت، با وجود پیچیدگی کنشِ در حال اجرا، تماشاگر حس جهت یابی و حس کنش های آینده و گذشته - سابقه ی اجرا - را از دست نمی دهد.

تمام وسایلی که ساختاردهی توجه تماشاگر را ممکن می سازند، می توانند از زندگی

نمایش (the life of the drama) (یعنی از کنش هایی که این زندگی به نمایش در می آورد.) و از ساختارهای هم زمان(synchronic) و در زمانی(dioachronic) که در آن آشکار می شود، بیرون کشیده شوند. زندگی دادن به نمایشنامه تنها طرح ریزی کنش ها و کشمکش های اجرا نیست، بلکه ساختاردهی توجه تماشاگر، تنظیم ریتم ها و فعال کردن لحظات کشمکش، و در عین حال، تحمیل نکردن تفسیر بر تماشاگران نیز جزئی از آن است.

این موضوع، در نظریه پردازی های متأخر گروتوفسکی نیز موضوع محوری است. گروتوفسکی در سخنرانی خود در سال ۱۹۸۴ در کنفرانسی در ایتالیا، اعلام کرد که «قابلیت هدایت توجه تماشاگر، یکی از مسائل اساسی در حرفه ی کارگردان است.»

درواقع، تنها در صورت استفاده و بهره برداری مناسب از توجه گزینشی و هدفمند تماشاگر است که ارتباط تئاتری عملاً در جای خود قرار می گیرد و برقرار می ماند. فقط در این صورت است که اجرا، از یک آشفتگی در هم و برهم عوامل نامتجانس، حداقل به صورت بالقوه، به یک متن اجرای معنادار و پیوسته تبدیل می شود. این مسئله، از آنجا که بر هر نوع تجربه ی زیبایی شناسانه ی دیگر نیز صدق می کند، ممکن است تا حدی پیش پا افتاده به نظر برسد. اما، شکی نیست که در مورد اجرای تئاتری، قوای ذهنی حساس تماشاگران، به انجام تلاشی فراخوانده می شود، که چه به لحاظ کمیت و چه از نظر کیفیت، در هیچ رشته ی دیگر هنری نظیر ندارد. در این زمینه، رولان بارت (Roland Barthes) با توجه به تعدد نشانه های نامتجانسی که در اجرا، به طور هم زمان ساطع می شوند، استفاده از اصطلاح "چندآوایی اطلاعات" در اجرای تئاتری را پیشنهاد می کند. با این حال، حتی این نیز به اندازه ی کافی روشنگر نیست، زیرا لازم است به این کیفیت چند آوایی، این را هم اضافه کنیم که متن اجرایی، یا درست تر بگوییم، سطح متراکم دلالت گر آن، با غیرمجزا بودن آن (با توجه به اینکه پیوسته است)، بی ثباتی آن (با توجه به اینکه متغیر است) و بی دوامی آن (با توجه به اینکه زودگذر است) مشخص می گردد.

این خصوصیات متنی و فرامتنی، لزوماً ایجاب می کند که تماشاگران بعضی از انبوه نشانه هایی را که به طور پی در پی و هم زمان، به واسطه ی اجرا، به آن ها ارائه می گردد، دور بیندازند یا به شدت حذف کنند. (البته تماشاگر تقریباً همیشه این عمل را به طور خودکار و ناآگاهانه انجام می دهد.) این عمل بنابر نظر برخی روانشناسان، تنها با به کار گرفتن فعالانه ی دو نوع عملکرد تیزبینانه (perceptive doing) ممکن می گردد، که عبارتنداز: تمرکز بادقت (attentive focalization) و توجه گزینشی (selective attention). (دیگران، همین فرایند را به عنوان حرکت از دیدن انفعالی و پراکنده (voir) به سوی یک نوع مشاهده ی به شدت فعالانه ی متمرکز شده (regarder) شرح می دهند.)

لازم است تکرار کنیم که تماشاگران، بدون این دکوپاژ (decoupage)اساسی و انتخابی که توسط توجه آن ها انجام می گیرد، نمی توانند در موقعیتی باشند که راهبردهای خوانش خود را از اجرا پیدا کنند، یا به آن ها، ابتدا یک معنای موضعی و سپس به تدریج، معنایی سراسری بدهند. بنابراین، محقق بلژیکی کارلوس تیندمان (Carlos Tindemans)، وقتی که از این توجه به عنوان "مولد حقیقی پیوستگی تئاتر"، یعنی پایه ی اصلی هر فهم پیوسته از متن اجرا، یاد می کند، اغراق نکرده است.

برای دست اندرکاران تئاتر، همه ی اینها واضح و پیش پا افتاده است و همیشه وجود داشته است.

همواره همه ی تلاش ها به تنظیم آنچه گروتوفسکی " خط سیـــر توجه تماشاگر" می نامد، معطوف بوده است. این همان وظیفه ای است که در سینما، برعهده ی لنز دوربین قرار گرفته، هر چند، در مقایسه با کارگردان یا بازیگر، دوربین به روشی بسـیار قوی تر عمل می کند. گروتوفسکی همچنین تأکید می کند که یک کارگردان تئاتر، باید به دوربین نامحسوسی که همواره در حال فیلمبرداری است و توجه تماشاگر را به جهات مختلف جلب می کند، توجه داشته باشد.

ویژگی های توجه تماشاگر

در اینجا، لازم است بررسی کنیم که کارگردان و بازیگران چگونه روی توجه تماشاگر کار می کنند. به بیان دقیق تر، باید بپرسیم که ویژگی های این توجه گزینشی چیست؟ همان توجه گزینشی که همواره موضوع دست کاری و تغییر به وسیله ی تولیدکنندگان تئاتر بوده است. باید توجه داشت که مسئله، تنها جذب توجه تماشاگر به سوی یک چیز نیست، بلکه در عین حال پرت کردن آن از چیزی دیگر نیز مطرح است. در بیشتر حالات، این دو نوع دست کاری و تغییر، با هم وجود دارند و به شدت وابسته به یکدیگرند؛ اغلب لازم است که توجه تماشاگر را از یک چیز پرت کنیم، تا بتوانیم آن را به سوی چیز دیـگری جذب نماییم. این حالات را می توان با اصـــطلاحات تکنیکی تر نیز طبقه‌بندی کرد: تمرکزدهی، تمرکز زدایی، تمرکز دهی مجدد.

چگونه توجه تماشاگر جلب می شود

همه ی ما با تعدادی از ابتکارات و تردستی های گاه و بیگاهی که اغلب تئاتری ها، برای پرت کردن و/ یا جلب کردن توجه تماشاگر انجام می دهند، آشناییم. مثلاً، در قرن شانزدهم، با صدای شیپور ناگهانی یا قیل و قال از انتهای جایگاه تماشاگران، حواس تماشاگران را از صحنه - یعنی از جایی که قرار بود در یک تنگنای زمانی، دکور عوض شود- پرت می کردند. در این مواقع، نور، طراحی و ساختار فضایی بسیار مهم است. اما، در حالت عمومی تر، متن اجرا، با برقراری نوعی رتبه بندی کم و بیش صریح در میان متون جزئی خود- شامل متن گفتاری (دیالوگ)، متن مربوط به ژست ها، صحنه سازی، موسیقی، افکت های صوتی و غیره - توجه تماشاگر را جلب و هدایت می کند. این رتبه بندی ممکن است به دوشکل اساسی به اجرا درآید:

۱) به عنوان سلسله مراتبی ثابت که عموماً گفته می شود، در تطابق با قوانین ژانر است. روشن ترین مثال برای این مورد، جایگاه برتر متن گفتاری در سنت تئاتری غرب است.

۲) به صورت سلسله مراتبی متغیر که در آن، مجموعه ی کاملی از تمهیدات کانون دهی و/ یا کانون زدایی عمل می نمایند، در حالی که بخش وسیعی از این تمهیدات، مربوط به صحنه پردازی، نور و افکت های صوتی هستند که پیش از این ذکر شدند. مثال کلاسیک شاخص، بی شک اپراست؛ که در آن، در یک زمان، بخش آوازی (تک خوانی aria یا قطعه ی پاسخ (recitative) برتر از همه چیز قرار می گیرد و در زمان دیگر، بخش موسیقایی؛ در شکل رتبه بندی متغیر، همانطور که مدت ها پیش از این، آبراهام مولز (Abraham Moles) به عنوان مشخصه ی عملکرد پیام های چندگانه، به آن اشاره کـرده است، ارتباط بیـــن رتبه ی بخش ها، در تناسب عکس هم قرار می گیرد.[۵]

۵- یعنی وقتی بخشی در سلسله مراتب بالا می رود، بخش دیگر به طور معکوس پایین می آید.

چه چیز توجه تماشاگر را جلب می کند

یک اجرا، برای جلب و/یا پرت کردن توجه تماشاگر، مجموعه ی کاملی از علائم و تمهیدات را به کار می گیرد- اینها، عوامل مؤثر در چگونگی جلب و/یا پرت کردن توجه تماشاگر است. مسئله ی بعدی، که مسئله ای پیچیده تر است، به دلایل اینکه چرا این تمهیدات اجرایی قادر به جهت دهی توجه هستند، مرتبط است.

در بعضی موارد، پاسخ آشکار است و مسئله نیز، ساده به نظر می رسد- مثل موردی که یک بازیگر در جلوی صحنه، زیر نور موضعی قرار گرفته، یا مثال قبلی قیل و قال ناگهانی که توجه را از صحنه، به جایی دیگر، معطوف می کند. ولی همه ی موارد به این سادگی نیستند. صورت بندی دوباره ی مسئله با استفاده از اصطلاحات دقیق تر، می تواند راهگشا باشد. در ابتدا مسئله را به دو جزء تقسیم می کنیم:

۱) کنش ها و نشانه ها، یا علائم تئاتری باید دارای چه نوع مشخصات مادی (کیفیات محسوس توسط حواس آدمی) باشند تا توجه را جلب کنند؟

۲) باید چه مشخصاتی در ترکیب یا مونتاژ این کنش ها و نشانه ها پدیدار گردد تا همان نتیجه ی مطلوب را بدهد؟

هنوز هیچ نوع بررسی کامل علمی در این مورد وجود ندارد که تئاتر بتواند از آن استفاده کند، اما من در اینجا به یک یا دو مورد خاص اشاره می کنم. خوشبختانه، تحقیقات در زمینه ی روانشناسی دریافت (psychology of perception) و رشته ی جدید و نسبتاً مرتبط با آن، به نام زیبایی شناسی تجربی (experimental aesthetics)، گسترش یافته است. این رشته ی جدید، رفتار زیباشناسانه (aesthetic behavior) را به عنوان شکل بسیار توسعه یافته ای از رفتار اکتشافی (exploratory behavior) بررسی می کند. رفتارهای اکتشافی، از نظر روانشناسی، عبارتند از: «فعالیت های چندگانه ای که همه در خدمت تحریک، ادامه و تشدید قرار دادن اندام های حسی در معرض یک سری محرک ها هستند؛ این محرک ها، شبکه ی محرک هایی هستند که فی نفسه نه مفیدند و نه مضر.» پژوهش دانیل برلاین (Daniel Berlyne)، خواص تطبیقی (collative properties) این محرک ها را به طور خاص مورد توجه قرار داده است. خواصی که می توان ثابت کرد که اثر دقیقی بر "رفتار اکتشافی" افراد و مشخصاً بر عملکرد "توجه گزینشی" آن ها دارند. در دوره های طولانی مطالعات تجربی، برلاین موفق گشت که خواص (یا متغیرهای) تطبیقی زیر را مشخص کند: نوظهوری، غافلگیرکنندگی، پیچیدگی و غرابت. نتایج برلاین، بسیاری از حدسیات پیش از او را که دقیقاً با این نوع مسائل مرتبط بودند، تأیید می کرد. لازم به ذکر است که پیش از او، این نوع مسائل، در بسیاری از زمینه های متفاوت مورد مطالعه قرار گرفته بود. بعضی مثال های نقد مربوط به آن، عبارتند از: مفهوم "فاصله گذاری" پیشنهاد شده توسط فرمالیست های روسی، تلاش روانشناسی **گشتالت** برای نشان دادن رابطه ی بین نظم، بی نظمی و پیچیدگی، و یافته های "نظریه ی اطلاعات" راجع به مشخصات پیام زیبایی شناسانه. علاوه بر این، نتایج برلاین بعضی نظریات مرتبط با تئاتر را نیز تأیید می کند.

برای اینکه اجرا امکان دستیابی به تجربه ای خاص از اثر بر صحنه رفته را برای تک تک تماشاگران مهیا سازد لازم است که به هدایت توجه آن ها بپردازد

این نظریات تئاتری، از دو مسیر متفاوت تحقیق حاصل شده‌اند که با وجود تفاوت در روش‌ها و اهداف، هر دو، رشته‌های مطالعاتی متعددی را میان بر می‌زنند. اما، این دو رویکرد، در نقطه‌ای که با مکانیسم‌های به کار رفته در تئاتر برای تحریک توجه تماشاگر سر و کار دارد، با یکدیگر تلاقی می‌کنند. رویکرد اول به وسیله‌ی یک گروه از روانشناسان و پژوهشگران تئاتر که هلندی بودند، از طریق مجموعه‌ای از پژوهش‌های تجربی درباره‌ی دریافت اجرا، تعقیب می‌شد. رویکرد دوم در کاری که تحت رهبری یوجنیو باربا در مدرسه‌ی بین المللی انسان شناسی تئاتر (ISTA) پیش می‌رفت، پدیدار گشت. ایستا چهار نشست تشکیل داد (بن ۱۹۸۰، ولترا ۱۹۸۱، پاریس ۱۹۸۵ و هولستبرو ۱۹۸۶)، و به سبب علاقه‌ی خاص باربا به پژوهش در مورد تکنیک‌های بازیگری، در این نشست‌ها، یک واحد آموزش بین المللی تکنیک‌های بازیگری راه‌اندازی شد.

این دو رویکرد متفاوت، با بررسی یک مسئله از جهات متضاد، به شکل معنی داری در چندین نقطه، همگرا شدند. توجه تماشاگر، نتیجه‌ی وضعیت سایکوفیزیولوژیکی خاصی است که در نوشته‌های علمی، به‌وسیله‌ی فعالیت‌های مختلف مرتبط با فیزیولوژی اعصاب، مشخص می‌گردد. از آن جمله است: تغییر مشخصات سطوح موج نگاری مغز (EEG)، تعریق بدن، تغییر در ضربان قلب، تنش عضلانی، گشاد شدن مردمک چشم و غیره. در نتیجه می‌توان "تمرکز توجه" را عملاً، یک "اظهار علاقه" نامید. این اظهار علاقه نیز به نوبه‌ی خود، به‌وسیله‌ی یک وضعیت سایکوفیزیولوژیکی پایه‌ای تر که می‌توان آن را غافلگیری یا حیرت نامید، برانگیخته می‌شود. پس دنباله‌ی زیر وجود دارد:

غافلگیری ← علاقه ← توجه

(مشخص است که باز خورد نیز در این دنباله ممکن است)[۶]

اگر بخواهیم این دنباله را به سادگی تعبیر کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که برای جلب و جهت دهی توجه تماشاگر، لازم است که اجرا، پیش از هر چیز، موفق به غافلگیری یا حیرتزده کردن تماشاگر گردد؛ یعنی، لازم است که اجرا، راهبردهای تغییر دهنده یا مختل کننده‌ای را به کار بندد تا توقعات تماشاگر - هم توقعات کوتاه مدت و هم توقعات دراز مدت- را بر هم بزند و خصوصاً، روش‌ها و عادت‌های درک و دریافت سریع وی را مختل کند. اجرا باید این کار را با به میان آوردن "خواص تطبیقی" برلاین- خصوصیات نوظهوری، غیرمحتمل بودن و غرابت- در زمینه‌هایی که تماشاگر برحسب عادت، نسبت به خود، احساس اطمینان می‌کند، انجام دهد.

تکنیک‌های غیر عادی بازیگر

باربا و گروهش در ایستا، در پژوهش‌های خود درباره‌ی انسان شناسی تئاتر، این "راهبردهای مختل کننده" را بیشتر به‌عنوان تکنیک‌های بنیادین بازیگری می‌شناسند. آن‌ها، این تکنیک‌ها را با عنوان غیرعادی یا ورای- روزمره وصف کرده اند، زیرا این

۶- یعنی اینکه می‌توان تاثیر توجه روی غافلگیری مجدد و بیشتر یا تاثیر توجه روی علاقه‌ی بیشتر یا تاثیر علاقه بر روی غافلگیری بیشتر را نیز بررسی کرد.

تکنیک ها اصولاً بر فرار رفتن از قوانین فیزیکی و بیولوژیکی که بر رفتار بدنی و ذهنی طبیعی ما حاکمند- یعنی قوانین بنیادین جاذبه، سکون و قانون حداقل تلاش- بنیان نهاده شده‌اند. به گفته ی بار با، اصول تئاتری زیر، از این قوانین تخطی می کنند و اساس بینافرهنگی (intercultural) و پیش بیانگر (pre-expressive) تکنیک های نمایشگر را شکل می دهند:

۱) اصل تعادل دگرگون شده (یا تعادل فوق العاده تنظیم شده)؛

۲) اصل مقابله (بازیگر، همیشه باید هر محرک آنی را با یک محرک معکوس، پاسخ دهد)؛

۳) اصل ساده سازی (حذف بعضی عناصر به منظور بسط دادن عناصر دیگری که ضروری به نظر می رسند)؛

۴) اصل مازاد انرژی (ورودی انرژی حداکثر، برای تأثیر حداقل)؛[۷]

دقیقاً از طریق کارکردهای این تکنیک های غیر عادی است که بازیگر می تواند توقعات و عادات دریافت سریع تماشاگران را بر هم بزند، تا آن ها را غافلگیر کند و توجه شان را جلب نماید. این کارکردها، حتی پیش از آن اتفاق می افتد که نمایشگر روی جذب تماشاگر به واسطه ی شگفتی داستان، یا جاذبه های دیگر تأکید کند؛ آن هم، تنها با شکل دادن بازیگر به بدن خودش، با ساختن و آماده کردن بدنی غیرمعمولی که کشش های طبیعی اندام های انسانی را توسعه می دهد/ تغییر می دهد/ تقویت می کند.

می توانیم این سطح پیش بیانگر تکنیک های غیرعادی را به عنوان پایه ای در نظر بگیریم که نمایشگر، اجرای خود را بر آن استوار می کند. البته، منابع متعدد دیگری نیز برای این پایه های اجرا، وجود دارند: در یک سو، زمینه های اجتماعی- فرهنگی مرتبط و قراردادهای بیانی و تکنیکی هنر بازیگری؛ و از سوی دیگر، استعداد و شخصیت خود نمایشگر. اما، برای نمایشگر، همان طور که برای افراد دیگر نیز این گونه است، هیچ چیز نیکویی ساخته نمی شود مگر بر پایه های استوار. بنابراین، در این سطح پیش بیانگر است که بازیگر نوعی توانایی (یا فقدان آن را) نشان می دهد؛ یعنی برخورداری (یا عدم برخورداری) از یک استعداد نسبی برای انجام تغییر یا دستکاری (در اصطلاح بار با، (montaggio) در توجه تماشاگر، که برای کارکرد موفق ارتباط تئاتری ضروری است.

اما چنانکه ریچارد شکنر (Richard Schechner) اشاره می کند، حتی رفتار عادی، اگر به طور مناسب قاب بندی شود، می تواند تئاتری باشد. مثل استفاده از حرکت پیاده روی در رقص و در فیلم، یا برنامه ی تلویزیونی مستند یا خبری. آنچه این رفتارها را نمایشی می کند، تنظیم و چارچوب بندی آن هاست، ابزارهایی که تنها متعلق به کارگردان، طراح رقص و یا اصلاح کننده ی کار است. در چنین مواردی، آنچه غیرعادی است، مرتبط با بازیگر (که حتی ممکن است یک نابازیگر باشد که کارهای عادی انجام می دهد)

۷ برای مطالعه ی بیشتر در زمینه ی این اصول، به کتاب های بار با مراجعه کنید.

نیست، بلکه بیشتر مرتبط با روش هایی است که به وسیله ی آن ها، کنش های نمایش به عمل در آمده اند.

نتیجه گیری

نتایج نهایی من از این بحث در زمینه ی روش های قراردادی و حالات تعیین کننده ی مرتبط با "توجه گزینشی تماشاگر"، از این قرارند:

تکنیک های غیر عادی/ تکنیک های هنرمندانه

بین دیدگاه باربا درباره ی دیالکتیک تکنیک های عادی و غیرعادی، و نتایج حاصل از زیبایی شناسی تجربی شباهت بسیار جالبی است. نتایج حاصل از زیبایی شناسی تجربی، از این بحث می کند که «بعضی از نتایج ظاهر شده به وسیله ی محرک های جدید [...] با حداکثر بدعت، به حداکثر قدرت دست نمی یابند. بلکه بیشتر، محرک های با یک سطح متوسط از بدعت هستند که به حداکثر قدرت دست می یابند.» در رابطه با تکنیک های آکروبات بازان و بازیگران اپرای پکن (Beijing opera)، باربا ملاحظه کرد که دیگر مسئله ی تکنیک های غیرعادی در میان نیست، بلکه موضوع، تنها یکی از تکنیک هایی است که در آن ها، دیگر نه تنش مربوط به انحراف از حالت عادی وجود دارد و نه نوعی از انرژی کشسانی(elastic energy) که تکنیک های غیرعادی را در برابر تکنیک های عادی مشخص می سازد. به عبارت دیگر، موضوع، رابطه ی جدلی دو نوع تکنیک نیست، بلکه مسئله تنها مربوط به فاصله است: در یک کلام، دور از دسترس بودنی که بدن نمایشگر هنرمند (virtuoso) نمایش می دهد. این مشاهدات، به وسیله ی نتایج آزمایش های روی دریافت بصری، تأیید شده اند. آزمایش هایی که نشان دادند "مجموعه ی محرک ها، زمانی تأثیرگذارتر هستند که به مقیاس متوسطی از بدعت و پیچیدگی تنزل کنند." این مشاهدات، نقطه ی شروع بسیار خوبی برای تحلیل تفصیلی تر در مورد کیفیات ویژه ی توجه تئاتری و کیفیات ویژه ی توجه هنری به طور عام هستند. همچنین، پایه ی تحلیل محرک هایی هستند که در برانگیختن توجه به تئاتر از همه موفق تر بوده اند و این موفقیت را دقیقاً از طریق بازی دیالکتیک بین بدیع/ شناخته شده، غریب/ آشنا، پیچیده/ ساده، غیرمنتظره/ قابل پیش بینی، غیرعادی/ منسجم، به دست آورده اند.

خصوصیات مختل کننده ی اجرا / خصوصیات مختل کننده درونِ اجرا

باربا در معرفی تکنیک های غیرعادی بازیگر، بر روشی که به وسیله ی ضدیت - هرچند که یک ضدیت قابل انعطاف و جدلی باشد- با تکنیک های مورد استفاده در زندگی روزمره که توجه تماشاگر را مختل می کنند، تکیه می کند. آشکار است که یک اجرا می تواند توقعات را خنثی یا مختل سازد و در سطوح بسیارِ متفاوت، آثاری از غافلگیری، یا افزایش توجه را حاصل نماید. خصوصیات مختل کننده ی اجرا، در سطح توقعات نمایشی عمومی نیز ظاهر می شود. در اینجا، اختلال، دیگر در ضدیت تئاتر با زندگی روزمره رخ نمی دهد بلکه بیشتر در ضدیت اجرا با تئاتر است. به عنوان مثال، می توان اثری را در نظر گرفت که قراردادهای مربوط به داستان دراماتیک را می شکند. قراردادهایی که از زمان های دور بخشی از دانسته های تماشاگران متوسط در مورد تئاتر بوده است. در این سطح از توقعات خاص تئاتری، می توان از اجرای پیتر بروک (Peter Brook) از "کارمن" اثر بیزه (Bizet) نام برد، که با وجود انتظار تماشاگران برای دیدن

یک اجرای اصیل از اثر، آن را به صورت اپرا بوف[۸] اجرا کرده بود.
فهرست خصوصیات مختل کننده را می توان به آسانی، با در نظر آوردن توقعاتی که از اجرای یک متن داریم، گسترش داد. مثل نمونه های قبلی که توسط تولید کنندگان متفاوت برای اجرا تنظیم شده و غیره. در عین حال، من قصد دارم اضافه کنم که در کنار این خصوصیات مختل کننده ی اجرا، خصوصیات مختل کننده ی دیگری نیز وجود دارند که درون اجرا روی می دهند و می توانند بر حسب میزان توجه تماشاگر، مهم تر یا قطعی تر گردند. منظور من از اختلال درون اجرا، توانایی اجرا برای جذب و جهت دادن به توجه تماشاگر است؛ به سبب توانایی اجرا در خلق دائم توقعاتی در متمایزترین سطوح، از سطح موضوعی (thematic) گرفته تا سطح بیانی و سبکی، و نیز، عقیم گذاردن و مختل کردن این توقعات به وسیله ی پرش های ناگهانی، تغییرات سریع جهت، آهنگ، فضا، ریتم و غیره. به این طریق، غافلگیری به طور دائم تجدید می شود و علاقه و توجه، زنده و پرقدرت باقی می ماند. اصولاً، کار اساسی کارگردان - علاوه بر آنچه به عهده ی دراماتورژ است- باید در این جهت باشد.

برای جلب و جهت دهی توجه تماشاگر لازم است که اجرا پیش از هر چیز موفق به غافلگیری یا حیرتزده کردن تماشاگر گردد

عقیم گذاشتن/ ارضاء کردن توقع ها

لوکا رونکنی، کارگردان ایتالیایی، می گوید: « به عقیده ی من، تئاتر می تواند به تماشاگر خود، دو نوع لذت ارائه کند: "غافلگیری" و نیز "مسرت از یافتن دوباره ی یک چیز، برای یک بار دیگر" ». این گفته، به ما یادآوری می کند، خطری که در برخورد یک جانبه با مسئله ی توجه در تئاتر وجود دارد، خطر اعتقاد نادرست به این است که عملکرد مناسب اجرا، موفقیت آن، و جذب توجه مخاطب، منحصراً مرتبط با راهبردهای مختل کننده ای است که مورد استفاده ی اجرا قرار می گیرد. به طور خلاصه، خطر در این است که فقط غیرعادی و غیرمنتظره بودن را شرط ایجاد علاقه و سرگرمی در تئاتر بدانیم. لازم است یادآوری کنم که نظریات باربا راجع به غیرعادی، علیرغم اهمیت آشکارشان، بعضی وقت ها، به شکل خطرناکی دقیقاً به دیدگاه های منسوخ مربوط به فنون شاعرانه ی آوانگارد نزدیک می شود و پیوند با آن ها را آشکار می کند.

بیش از تنها یک دیدگاه نظری، و در تطابق با وقایع، آنگونه که هستند، این موضوع پذیرفته شده است که لذت تئاتری در یک دیالکتیک ناگسستنی عقیم گذاشتن و ارضای توقعات، به وجود آمده و برقرار می ماند. تعادل ظریفی که در میان لذت اکتشاف، غیر منتظره و غیرعادی از یک سو، و لذت بازشناسی، آشنایندار[۹] و به وقوع پیوستن پیش بینی، از سوی دیگر، برقرار می ماند. بر هم زدن این تعادل، در هر یک از جهات، به معنای بر هم زدن عمل دوجانبه ی ارتباط پیچیده ای است که حیات اصیل اجرای تئاتری را می سازد.■

۸ opera buff، اصطلاحی برای اپرای خنده آور یا اپرای برلسک.

۹ Déjà vu، احساس درونی فرد مبنی بر اینکه موقعیتی را که در حال حاضر در آن است، در گذشته ی خود تجربه کرده است