نشانه‌شناسی و ساختارگرایی در مطالعات تئاتر و فیلم[1]

◆ لونیز بارتر
◆ شهرام کلهر آبادی

۱. در فراسوی تئوریهای خوانش، در ۲۰ سال گذشته، علاقهٔ منتقدانه به ماهیت بازی و تماشاگری بیشتر شده است.

فرایند تماشاکردن، همان طور که در تحلیل اکو[۲] از اجرای تئاتر مطرح گردید، مورد توجه مطالعات نشانه‌ای بوده است؛ این کار علاوه بر این، علاقه را نیز در تماشاچیان بیشتر کرده است. دو روزنامه‌نگار اروپایی، کتاب‌هایی را در این زمینه تألیف نموده‌اند. عنوان کتاب دگرسی[۳] که در تابستان ۱۹۸۲ به چاپ رسید، "Semiologie Du Spectade Reception" است و کتاب روسوس[۴] که در سال ۱۹۸۵ چاپ شده، "semiotic della Ricezione Teatrale" نام دارد.

۲. چندلایه بودن اجزای صحنه همان طور که اکو و بارت[۵] توصیف کرده‌اند، "متنی" را بر روی صحنه به‌وجود آورد که از چاپ شدهٔ آن بسیار پیچیده‌تر است و این سؤال که چگونه تماشاگران، این اجزاء را دریافت می کنند، به‌طور کلی نادیده گرفته نمی‌شود. با این که واکنش انتقادی خواننده، که عمدتاً به شعر یا نوول مربوط می‌شود، می تواند هستهٔ توجهات دریافتی را ایجاد کند، اما کاملاً واضح است که تئاتر به یک مدل ارتباطی پیچیده‌تر نیاز دارد. یک اجرای تئاتری، بر خلاف متن مربوط به آن که قبلاً چاپ شده، فقط در یک مدت زمان ثابت در اختیار تماشاگرانش قرار دارد.

علاوه بر آن، این رویداد اجرایی همانند یک شعر یا نوول، یک محصول تمام‌شده نیست. اجرای تئاتری یک فرایند ارتباطی است که بر حضور تماشاگران متکی است تا تاءثیراتش را دریافت کنند. البته یک اجرا برخلاف یک اثر متنی، همیشه در معرض پذیرش، تغییر یا عدم پذیرش فوری و عمومی مخاطب‌های خود قرار دارد. این رابطهٔ به‌ناچار پیچیده که بین اجزاء و تماشاگر وجود دارد در واقع در توجه نشانه‌شناسان به مدل‌های ارتباط تئاتری توضیح داده شده است.

۳. توجه به شیوهٔ نشانه‌ای و در نظر گرفتن نشانه‌ها در مطالعات و تحقیقات تئاتری در سال ۱۹۷۰ به عنوان حمله‌ای به انتقاد متمرکز بر متن، از نوشته‌های سنتی دراماتیک آغاز شد و در کارهایی که اخیراً انجام شده، توجه عمده و اصلی به رابطهٔ متن دراماتیک و کارگردانی معطوف بوده است.

در ابتدا، همان گونه که در بیشتر انتقادهای دراماتیک کلاسیک شاهد هستیم، تماشاگر نادیده گرفته می شد. اما همین که تغییر تازه‌ای از اهداف مطالعهٔ نشانه‌ای ارائه شد، تماشاگر نیز به گونه‌ای روزافزون به یک کانون توجه مهم تبدیل گشت. نقاط شروع تحقیقات نشانه شناسان نیز تاءکید دیگری بر مورد توجه قرارداشتن تئوریهای خواننده و پاسخ است.

در این میان سطوح قابلیت‌های فرهنگی نیز در نظر گرفته می‌شوند؛ همان طور که این موضوع افق‌های انتظارات جوسیان[۶] نیز به حساب می آیند. مثلاً "الام" به بررسی کدها و سیستم‌های انتظاراتی می پردازد که به‌وجود آورندهٔ

نشانه‌های آن‌چه در یک بازی گنجانده شده یا نشده، هستند.

۴. در طول اجرای یک نمایش، نه تنها انواع مختلفی از صداهای اضافه بر متن ممکن است به‌وجود آیند و باید آنها را تحمل کرده و نادیده بگیریم [تأخیر در ورودها، عملکرد ناقص تجهیزات، محدودیت‌ها، فراموش کردن جملات توسط بازیگران] بلکه ممکن است کارهای مجازی روی صحنه انجام شوند که به اجرای درست نمایش کمکی نمی‌کنند و تماشاگران این حرکات را به‌طور معمول نادیده می‌گیرند.

اما با این حال این طور نیست که کارهای مستقل، مانند کارهای تماشاگران، هیچ ارزش نشانه‌ای نداشته باشند. اما این گونه تلقی می‌شود که حرکات تماشاگران به یک سطح رفتار مختلفی تعلق دارد.

۵. قراردادها و کدهای فرهنگی، توانایی تماشاگر را برای تحمل فاکتورهای بی‌توجهی تعیین می‌کند. مشخص می‌کند که آیا تماشاگر می‌تواند این عوامل را تحمل کند یا خیر. این موضوع، همان‌گونه که الام اشاره دارد، به‌وجودآورندهٔ بعضی از مشکلاتی است که غربیان در تماشای نمایش‌های شرقی با آن مواجه بودند.

در سنت غربی، بهره‌گیریِ هوشیارانه‌ای که جان آردن[۷] از بی‌توجهی کرده است، ارزشی ندارد. در نمایش آب‌های بابی‌لون[۸]، نمایشنامه‌ای مخصوصاً" برای تئاتر رویال کورت[۹] در لندن نوشته شده بود، جایی که تماشاگران مجبور بودند نسبت به سر و صدای ترن‌های زیرزمینی که درست از زیر آنها می‌گذشتند، بی‌توجه باشند. آردن بازی خود را چنین آغاز می‌کند:

صدای یک اوج گیری و سپس یک کاهش آوا شنیده می‌شود، درست مانند یک ترن که از زیرزمین می‌گذرد. در اشارهٔ آغازگرانه‌ای که بازیگر اصلی، کرانک[۱۰] مستقیماً" برای تماشاگران دارد و صدای ترن هم به‌طور مکرر شنیده می‌شود، او به صدای آزاردهندهٔ ترن اشاره می‌کند.

تماشاگران آن زمان (۱۹۵۷) به‌وسیلهٔ استفاده‌ای که آردن از روش‌های غیرساختارگرایانه داشت، حواس‌شان پرت می‌شد، درحالی‌که آردن از این ابزار ساده یعنی سازگار کردن دنیای واقعی با دنیای خیالیِ صحنه استفاده می‌کرد تا هم اصول و قراردادهای روش طبیعت‌گرایانه را تعیین کند و هم شرح دهد که تماشاگران کاملاً" نادرند وقفه‌هایی در توهم خودبه‌وجود آورند.

سر و صداهای جانبی که به کار می‌روند، قابلیت پذیرش کدهای آشنا را فراهم می‌کنند، اما در عین حال نشان می‌دهند که سبک برشتیِ بازیِ آردن، تنها به جهت ناآشنا بودن با آن سبک، گیج کننده و ضد و نقیض است.

۶. در هر صورت، در حوزه‌های مشخص شده، نظریهٔ اجرایی اکو است که به‌طور واضح مشخص است.

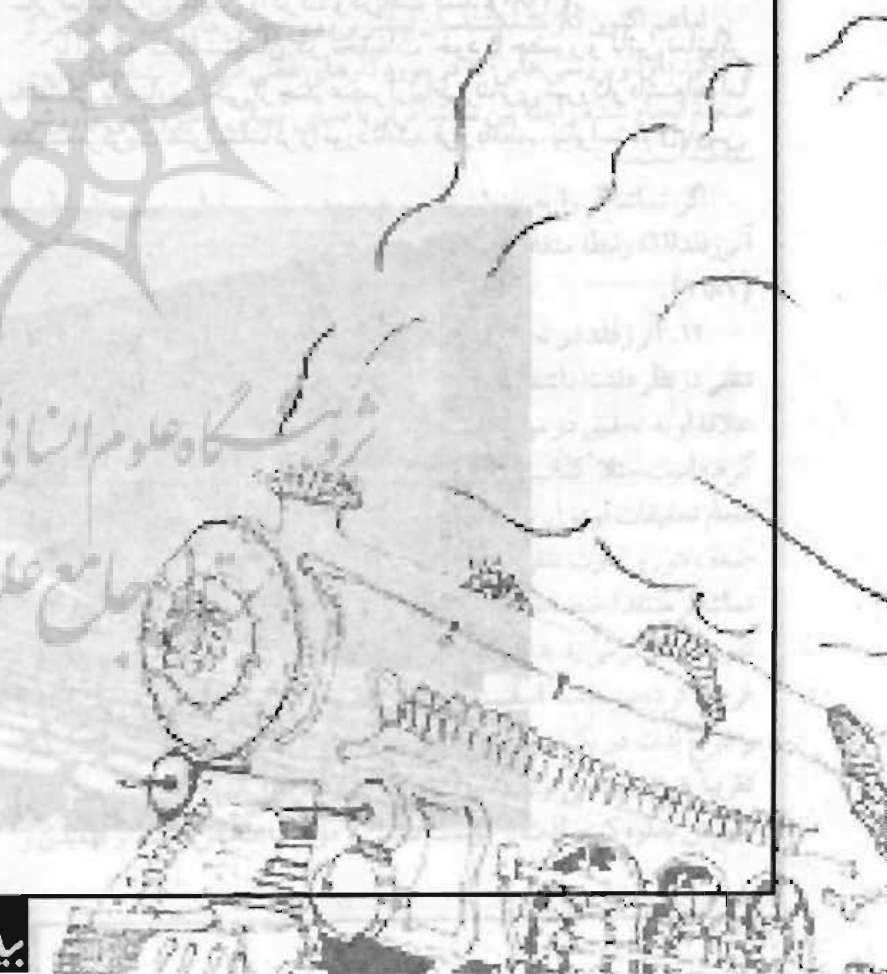
نشانه شناسان عمدتاً" پیچیدگی نشانه‌های آشکار و واضح در هر اجرا، یعنی روابط متقابل آن نشانه‌ها و بخصوص سنت غربی تمرکز بر نشانه‌هایی که از بازیگر صادر می‌شوند را مورد بررسی قرار داده‌اند. جیرارد، اولت[۱۱] و ریجالت[۱۲] تأکید دارند، نشانه‌هایی که برای تماشاگران فراهم می‌شوند، مجزا و مستقل هستند؛ یعنی از متن جدا می‌شوند و لغات معمولاً" همراه با حالت‌های صورت و... ادا می‌شوند.

نشانه‌ها در تعداد بی‌شماری از ترکیب‌های ممکن، سبب تقویت و استحکام تکرار، دقیق‌تر کردن، صحیح نمودن، مختصر کردن و تشکیل دادن نشانه‌های همزمان دیگر می‌شوند (جیرارد، الوت و ریجالت، ۱۹۷۸). این جمع شدن نشانه‌ها در کنار هم (دسته‌ای بودن نشانه‌ها) به‌طور واضح، مرکزیت (اهمیت) لغت را در بازی زیر سؤال می‌برد؛ به عبارت دیگر، دسته‌ای بودن نشانه‌ها کاملاً" اهمیت لغت را از بین می‌برد.

همان‌طور که پاویس بیان می‌کند، آن‌چه بیشتر از چیزهای معنی‌دار متن، برای صحنه اساسی است، پرداخت لغات در صحنه است [یعنی کارگردانی لغت در صحنه]. متن با تمام حساسیت و آسیب‌پذیری‌ای که دارد، بر روی صحنه می‌آید و دائماً" حالت ترس از اشارات متن در هر زمان و امکان دارد که در مأموریت آن اختلال ایجاد کنند؛ حالتی که همیشه بازیگر را در تکنای دریافت آن هدایت می‌کند (پاریس ۱۹۸۲).

۷. در واقع، ضرورت و اجتناب‌ناپذیری لغت در متنِ نوشته‌شده آشکار نیست. در هر صورت، این موضوع در مورد بانتومیم و فیلم صامت ممکن است. اما تئاتر کلامی را بدون داشتن حالت بدن و صورت نمی‌توان تصور کرد، و عمل رمزگشایی که از جانب تماشاگران صورت می‌گیرد، به‌طور عمیق به کانال بیداری، جنبشی بستگی دارد؛ کانالی که گاهی اوقات تنها کانالی است که پیغام‌ها از طریق آن رمزگشایی می‌شوند (پویتوس[۱۳] ۱۹۸۲).

۸. تفسیر نشانهٔ صحنه معمولاً" فراتر از چیزهای معنی‌دار واضح آن است و اغلب در آن، از چندین امکان معنای ضمنی استفاده می‌شود. در واقع، قابلیت تغییرپذیریِ اجرای تئاتری باعث می‌شود تا معنای ضمنی و معنای آشکار یا ظاهر بتوانند به‌سرعت عوض شوند. مثلاً" در صحنهٔ آغازین نمایش آتش‌بن‌های ماکس فریش[۱۴]، اولین تصویری که مشاهده می‌شود، صحنه‌ای



است که در آن بیدرمن[۱۵] یک سیگار را روشن می کند. همین که نورها روشن می شوند و تماشاگران، بیدرمن را می بینند که مأموران آتش نشانی دورتادور او را گرفته‌اند. این گونه به نظر می رسد که سیگار ممکن است نشانهٔ خطر آتش سوزی باشد. اولین جمله‌ای که شنیده می شود این است: بیدرمن می گوید: «آدم نمی تواند این روزها بدون فکر کردن به آتش، یک سیگار روشن کند!... این نفرت انگیز است» (۱۹۶۲). و این کلمات و نشانه‌های کلامی و این سیگار در نمایش به خودی خود به معنی خطر آتش سوزی نیست، بلکه به یادآورندهٔ این است که خطر آتش همیشه وجود دارد. کلود بروز[۱۶] به اهمیت ترتیب زمانی نشانه اشاره داشته است و این که بی ثباتی معنی یک نشانه از طریق ارزیابی موقت آشکار است. به دنبال این صحبت آغازین نمایش، بیدرمن سیگاری را که در حال دود کردن است، مخفی کرده و بیرون می رود (فریش، ۱۹۶۲). در این تصویر، معنای ضمنی سیگار آشکارتر می شود.

حضور سیگار که مخفی شده، درحالی که بیننده جای آن را می داند، هم به صورت تلویحی به بیدرمن اشاره دارد و هم این حقیقت بدیهی را به خاطر بیننده می آورد که "بدون آتش هیچ دودی وجود ندارد". در آغاز صحنهٔ اول، تصویری از بیدرمن به تماشاگران ارائه می شود که در اطاقش نشسته و مشغول خواندن روزنامه و کشیدن سیگار است. آنا مستخدم، که پیش بند سفیدی بر تن دارد، با یک بطری وارد می شود (فریش، ۱۹۶۲). تأثیر معنای ضمنی قبلی سیگار در این جا تقویت می شود و علاوه بر آن، این سیگار به عنوان بخشی از یک دسته نشانه هایی عمل می کند که بر سبک زندگی راحت و بورژوایی دلالت دارند. الام اشاره دارد که این چند منظورگی می تواند در سطح یک معنای ظاهری هم انجام شود. «آن چه در یک صحنه به عنوان دستهٔ یک شمشیر ظاهر می شود؛ ممکن است با یک تغییر مکانی ساده در صحنهٔ بعد به یک صلیب تبدیل شود. درست همانند صحنه‌ای که در یک بافت برای یک سنگر چوبی در نظر گرفته شده و فوراً بدون این که از نظر ساختاری تغییری در آن ایجاد شود، به یک دیوار باردهٔ باغ تبدیل می شود و به جای آن ایفای نقش می کند».

۹. قابلیت تغییر سریع اشیاء از طریق نشانه‌های معنای ضمنی یا ظاهری یا آشکار همان طور که مثال بالا نشان می دهد، تنها یک سطح فرآیند پیچیده است که می توان آن را دریافت کرد. نشانه‌ها باید همان طور که اریکا فیشر ریچت[۱۷] توصیف می کند، به عنوان امکان های [احتمال های] مجموعه‌ای دریافت شوند. در صحنهٔ اول آتش زن ها، شیء "سیگار" با چیزهای دیگر (فراغت بیدرمن، بطری مشروب و حضور فیزیکی خدمتکار) جمع شده و فضای بورژوایی را نشان می دهند که در همان زمان، داستان را جلو می برد و یک قالب ایدئولوژیک برای آن داستان فراهم می کند.

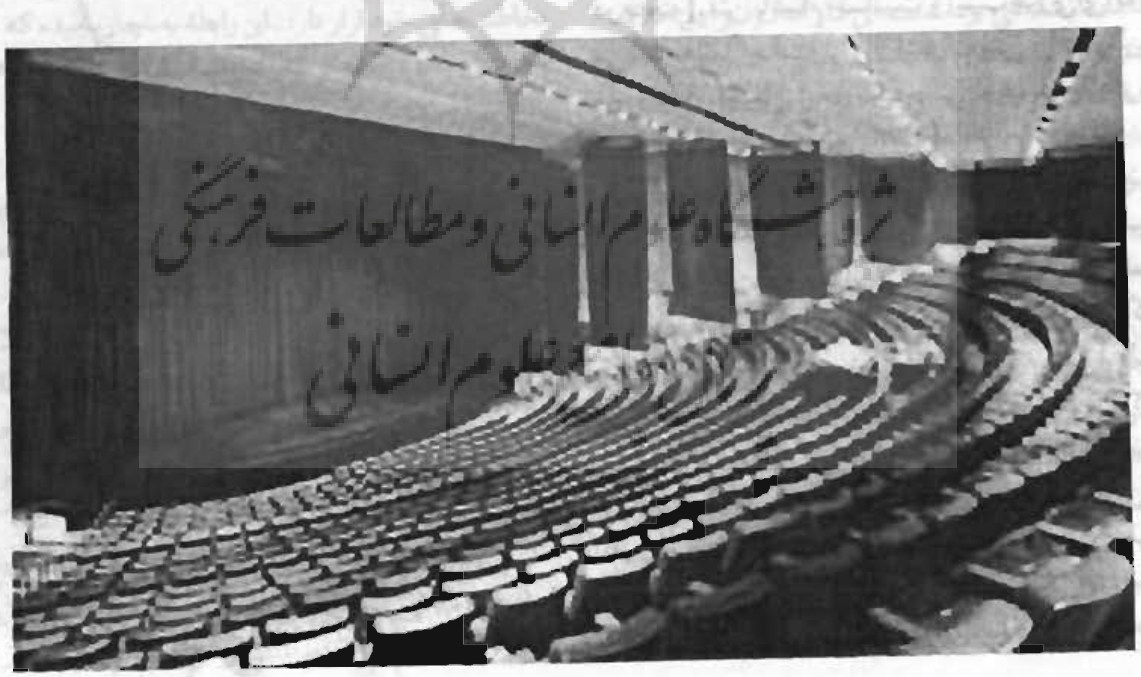
رابطهٔ بین مجموعه نشانه‌ها و ترکیب طبعت اجتماعی تماشاگران (طبقهٔ متوسط یا غیرمتوسط، اروپای غربی یا شرقی و غیره) باعث شکل گرفتن بیشترِ تفسیر و برداشت از نمایش می شود.

۱۰. تماشاگر به عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی نیز، از سوی محققان نشانه‌شناسی مورد توجه قرار گرفته است.

(همان طور که نشانهٔ روی صحنه را نمی توان به تنهایی به عنوان کانون توجه تماشاگر در نظر گرفت، در نظر گرفتن نشانه خارج از صحنهٔ تئاتر نیز به تنهایی مشکل است). آن ایرزفلد[۱۸] به موضوع بعید بودن حرکت دریافت یک فرد تماشاگر برخلاف تماشاگر دیگری که کنار او نشسته، یعنی مشکل بودن اقتباس نقش یک طرفدار صرف یا یک منتقد و یک تماشاگر اشاراتی کرده است (۱۹۸۱).

بنابر توصیف الام، نوعی گرایش به سمت هماهنگی وجود دارد، یعنی صرف نظر از فرد و توجه به گروه در طول اجرای نمایش. تماشاگران برداشت های فردی ندارند، بلکه سعی می کنند به صورت گروهی و هماهنگ با سایر تماشاگران، نمایش را درک و دریافت کنند (۱۹۸۰).

با این که نشانه‌شناسان در تحقیقات خود با حضور و تأثیر تماشاگر به سادگی با عناوین یکی از چند عنصر ارتباطی تئاتری سروکار داشته‌اند، اما همیشه مرکزیت نقش تماشاگر را مورد تأکید قرار داده‌اند. بنابر استدلال پاویس



نمایش و برداشت آن (تولید و دریافت) از یک چرخهٔ تفسیری تشکیل شده که هر یک بر دیگری دلالت دارند (۱۹۸۵). مارکودی مارنیسیس[۱۹] اخیراً مورد "دو هنر به صحنه آوردن و تماشاگری" به بحث پرداخته است (۱۹۸۷)؛ یکی در جایی که تماشاگر منفعل است، نشانه یا هدف کارها و عملیات کارگردان بازیگران و نویسنده، اگر وجود داشته باشد"، در دسترس است و دیگری در جایی که تماشاگر فعال است و کار دریافت و درک را انجام می دهد: درک و احساس برداشت و تفسیر، لذت و تقدیر هنری به خاطر سپاری، واکنش عقلانی و احساسی و... الام می گوید: "تماشاگر می تواند با حمایت و پشتیبانی خود از اجرا (نمایش)، آغازگر حلقهٔ ارتباطی باشد". بنابر توصیف ولیفرایدباسو[۲۰]، در داخل این مدار ارتباطی، سطوح مختلفی از تأثیرات متقابل وجود دارد: ارتباط؛ تأثیر متقابل تئاتری که اهمیت ساختاری و سازنده‌ای در تئاتر دارد به دو بخش تقسیم می‌شود:

الف) ارتباط صحنه‌ای در "دنیای خیالی (غیر واقعی)"

ب) ارتباط تماشاگران با این دنیای "خیالی" (ارتباط متقابل تماشاچی. صحنه در زمینهٔ داستان) در هر صورت، بخش‌های دیگری هم از این ارتباط وجود دارند، مثلاً"

ج) رابطهٔ اعضای گروه نمایشی با یکدیگر (ارتباط واقعی بر روی صحنه

د) ارتباط تماشاگر با بازیگران (ارتباط واقعی تماشاچی. صحنه) و

هـ) رابطه و ارتباط بین تماشاگران (پاسو ۱۹۸۱).

۱۱. در این مطالعه، مقوله‌های "ب"، "ج" و "هـ" از جمله بخش‌های جالب توجه و مهم هستند. از نظر تاریخی، غربیان به رابطهٔ بین بازیگران و تماشاچی "د" علاقه داشتند و آن را مورد توجه قرار داده‌اند.

اما هم اکنون کارنشانه‌شناسان بیشتر بر روی بخش‌های "ب" و "هـ" تمرکز و تأکید دارد و بررسی‌هایی که در مورد کارهای معنی‌گیری از نشانه‌های روی صحنه انجام شده، رابطهٔ بین تماشاگران با دنیای خیالی و غیرواقعی را روشن ساخته است.

اگر تماشاگر را به عنوان موضوع مورد بررسی قرار دهیم، بنابر اظهار آبرزفلد[۲۱]، رابطهٔ متقابل تماشاگران با یکدیگر به ۴ شکل صورت می گیرد (۱۹۸۱).

۱۲. آبرزفلد در تحقیقات خود برای آن که لذت تماشاگر. را از تماشای تئاتر. در نظر داشته باشند، فراتر از الگوهای ارتباط تئاتری حرکت کرده است. علاقهٔ او به تحقیق در مورد لذت، آشکارا از پساساختارگرایی فرانسوی نشأت گرفته است، مثلاً "کتاب لذت از متن بارت ۱۹۷۵، اما شاید بتوان بخشی از دلیل انجام تحقیقات او در این زمینه را تلاشی برای نشان دادن آن چه اغلب به عنوان ضعف تئوری بارت تلقی می‌شود، فرض کرد. بیشتر آثار نوشته شدهٔ او به یک تماشاگر منتقد اختصاص دارد، اما توجه مختصری با طفره نسبت به لذتی که از تفریح و سرگرمی پدید می‌آید و برشت آن را به عنوان بخش مهم هر نمایش فرض کرده، نیز داشته است. همان گونه که آبرزفلد بیان می کند، در نظرگرفتن و شرح لذت در یک زمان هم ساده و هم دشوار است؛ در مورد لذت تماشاگر تقریباً "هیچ چیز نمی توان گفت و متناقض ترین فرمول‌ها در این زمینه می توانند با ارزش جلوه کنند. لذت از دوست داشتن و دوست نداشتن؛ لذت از فهمیدن و نفهمیدن و لذت از این که تماشاگر از نظر عقلانی همیشه بداند که در حال تماشا کردن یک داستان است. حفظ یک فاصلهٔ عقلانی و لذت از سپردن احساسات، لذت از دنبال کردن یک داستان و...

و لذت از نگاه کردن به یک تابلو (انگار که داریم فقط به یک تابلو نگاه می‌کنیم)، لذت از خنده و گریه، لذت از تصورکردن و شناختن (تجربه کردن)، لذت از اشتیاق و تمایل و از شور و اشتیاق و هیجانات مصون ماندن (دور بودن از شور و هیجان)... هیچ کس نمی‌تواند برای همیشه به این روشنی به اختلافات و تناقض ها ادامه دهد (آبرزفلد ۱۹۸۲).

۱۳. آبرزفلد با در نظرگرفتن چند منبع اولیهٔ لذت تئاتری شروع می کند. لذت تماشاگران (از تماشای تئاتر) از کسانی مشتق می‌شود که آنها را در رفتن به تئاتر همراهی می کنند (یکی از منابع لذت تماشاگر، فردی است که همراه او به تماشای تئاتر می‌رود) و همچنین از نشانه‌های لذت مانند بلند خندیدن یا پنهانی گریستن که به‌ندرت به‌طور محسوس قابل ملاحظه‌اند. اما انتشار و بروز آنها برای لذت یک شخص لازم است (آبرزفلد ۱۹۸۲).

همان‌گونه که "بازی تناقض ها" نشان می دهد، لذت چندشکلی است و حداقل دوگانه است: "یکی لذت از برانگیخته شدن یک فقدان است (داستان، حکایت، جاهای دیگر) و دیگری لذت از تماشای واقعیت صحنه است؛ واقعیتی که به‌عنوان یک عمل ملموس که تماشاگر نیز در آن شرکت دارد، تجربه می‌شود (آبرزفلد ۱۹۸۲).

لذت در مجموع از فعال بودن به وجود می آید، یعنی شرکت تماشاگر در برداشت و تفسیر چندگانگیِ نشانه‌ها که هم واضح و آشکار و هم مان هستند. لذت از تماشای تئاتر، به بیان صحیح‌تر، لذت از تماشای نشانه است، که از تمامیِ لذت‌ها نشانه‌ای‌تر است. اگر نشانه، شیئی‌ای که تحت شرایط خاص جانشین یک فرد می‌شود، نباشد، آن وقت نشانه را به عنوان چه چیزی می توان در نظر گرفت؟ نشانهٔ جایگزین، حضور یا وجودی است که جای یک فقدان را می گیرد. نشانه برای یک خدا، قرقرهٔ نخ به جای مادر، صحنه برای یک "واقعیت" غایب تئاتر نشانهٔ فضای خالی است که پر می شود. اما نمی توان فراتر از این رفت و گفت که عمل پرکردن این فضای خالی، منبع اصلیِ لذت تئاتری است (آبرزفلد).

۱۴. لذت تئاتری سپس از مجموعهٔ نشانه‌هایی منبعث می‌شود که در تحقیقات نشانه‌ای مشخص شده‌اند. تماشاگر تئاتر از این نظر که نمی‌تواند همه چیز را با یک نگاه دریافت کند، شبیه تماشاگر یک اثری هنری است، اما در حالی که یک اثر هنری ثابت است و می توان به‌طور پیاپی به آن نظر افکند، ولی تئاتر زودگذر و ناپایدار است. لذت دقیقاً "از همین ناپایدار بودن به وجود می آید؛ یعنی از لزوم انتخاب عناصری که ارائه می‌شوند.

۱۵. آبرزفلد لذت را در فراتر از ملموسیِ نشانه و طبق آن چه برشت گفته، در فهمیدن می داند. آبرزفلد ادامه می دهد، همان گونه که در این تحقیق نیز تأکید شده "لذت‌های تئاتری به‌ندرت منفعل هستند: "انجام دادن نقش بزرگتری از دریافت کردن را بازی می کند. آبرزفلد همانند مدل جاکوبسن[۲۲] در هنر شناختی و شناخت ادبی لذت درک و فهمیدن را در همانندسازی با قهرمان داستان قرار می دهد (این چنین استدلال می کند که تماشاگر از همانندسازیِ

خود با قهرمان نمایش لذت می برد). آبرزفلد با استفاده از نظریهٔ فروید، به لذت به عنوان گناه و تخلف اشاره دارد و با استفاده از تئاتر سانسکریت به این نتیجه می رسد که "لذت تئاتری... جمع کنندهٔ تمامی عناصر مؤثر به علاوه فاصله گذاری است، که ما برای رسیدن به صلح و آرامش به آن نیاز داریم... اما نباید فراموش کرد که یک نوع فوریت، تماشاگر تئاتر را در برگرفته و او را تحت فشار قرار می دهد، و این لذت با محدودیت های خود روبه روست (آبرزفلد). خواسته ها مشخص کنندهٔ محدودیت های لذت هستند، و خواست به عنوان کمبود تماشاگر نمی تواند موضوع تمایل را به دست آورده یا آن را لمس کند. در واقع، میل و آرزو از موضوعی به موضوع دیگر حرکت می کند و باید در یک موضوع خاص ثابت شده و متوقف شود؛ آن وقت نقش تماشاگر از بین می رود، یعنی باید از تجربهٔ تئاتری صرف نظر کرد. بنابراین لذت محدود به وضعیت طبیعی و ناخشنودیِ تماشاگری است، و این محدودیت نه فقط به خاطر عدم توانایی تماشاگر در به دست آوردن موضوع میل و آرزوست، بلکه به این دلیل نیز هست که اگر او بتواند موضوع مورد تمایل و خواستهٔ خود را کسب کند، آن موضوع غیر از آن چه خواسته شده خواهد بود. تماشاگر نمی تواند بدون تجربهٔ محدودیت های لذت، آن را تجربه کند.

۱۶. بنابر گفتهٔ جوست نرال(۲۳) میل در مرکز نمایش است و کوشش این است که ویژگی های ضروریِ این شکل هنری را بخصوص در جایی که نشانگر محدودیت های تئاتر است، مشخص کند. نمایش برخلاف تئاتر معمول به داستان و ارائه بستگی ندارد. و مهمتر این که، از معنی نیز در آن صرف نظر می شود.

در نمایش معنی در نظر گرفته نمی شود، بلکه فقط تا جایی معنی سازی می شود که این معنی بتواند در لحظات مبهم که موضوع نهایتاً از آنها برمی خیزد، درست عمل کند. و اجرا این موضوع را هم به عنوان یک موضوع تشکیل شده و هم به عنوان یک موضوع اجتماعی فرا می خواند تا آن را از مسیر عادی خارج کرده و از پردهٔ ابهام درآورد. اجرا عنصر مردهٔ موضوع است.

۱۷. فقدان داستان (حکایت) و نقص ارائه (بازیگری) در نمایش، تماشاگر را همان طور که فرال اظهار داشته، عصبانی می کند و علاوه بر آن، تواناییهای بازیگران که تئاتر به آن متکی است، از بین می رود.

اجرا، این توانش ها را مجدداً تنظیم می کند و آنها را با یک ترتیب نامنظم دوباره توزیع می کند. در این جا نمی توان از صحبت راجع به "واسازی" صرف نظر کرد. در هر صورت ما با ژست "تئاتری و زبانی" سروکار نداریم، بلکه با یک ژست واقعی مواجه هستیم؛ یک نوع حالت اشاره ای که از قلمرو خارج شده است. بدین ترتیب، نمایش با تئاتر و هر نوع بازنمایی که تئاتر ممکن است بر خودش داشته باشد، مخالفتی ایجاد می کند. اجرا، چنین انعکاس هایی را به وسیلهٔ وادار کردن آنها به بازشدن و برانگیختن آنها به کندوکاو و جست وجوی حد و مرزها و تفاوت های تئاتر، مجدداً تنظیم و با خودسازگار می کند. اجرا، به اجبار سربوش از این انعکاس ها برمی دارد و با وادار کردن آنها به جست وجو در مرزهای تئاتر، آنها را مجدداً با خودسازگار می کند.

۱۸. چنین مطالعات انجام شده ای توسط آبرزفلد و فرال از تحقیقی خبر می دهد که انگیزهٔ آن از فروید(۲۴)، لاکان(۲۵)، دریدا(۲۶) و پساساختارگرایان دیگر گرفته شده؛ به همین دلیل فرار از متن دراماتیک و فرار از متن در اجراست.

بنابر پیشنهاد برنارد دورت(۲۷) عناصر متن و اجرا دیگر با هم در رقابت نیستند؛ در عوض یک رقابت وجود دارد که در برابر ما و به سود ما انجام می شود، و آن تماشاگرانند.

بنابراین، به صحنه آوردن تئاتر، تنها "انبوهی از نشانه ها" که رولان بارت از آن صحبت کرده نیست. بلکه سرگردان بودن این نشانه، عدم امکان جمع شدن و یکی شدن آنها و بالاخره مواجههٔ آنها با تماشاگران این اجرای آزاد نیز، در به صحنه آوری تئاتر وجود دارد (دورت ۱۹۸۲).

۱۹. با این حال، لذت، میل، مواجهه و ماهیت تماشا کردن هیچ کدام توجه کامل نظریه پردازان تئاتر را به خود معطوف نداشته اند. از سوی دیگر، از زمانی که مقالهٔ مؤثر لورا مالوی(۲۸)، با عنوان سینمای داستانی و لذت دیداری(۲۹) (۱۹۷۵) که یک مجموعه نظریه است و بدون شک با هر نوع مطالعه و تحقیقی در مورد تماشاچی ارتباط دارد ارائه شده، عناصر تماشا کردن نقش اساسی را برای نظریه پردازان فیلم داشته است.

۲۰. مخصوصاً توجه مناسب و بجایی به وسایل و تشکیلات لذت سنتیِ فیلمی که نگهدارندهٔ سینمای موفق و اقتصادیِ رایج است، معطوف شده است. به طور مسلم، سینما و تئاتر نقاط مشترک بسیاری با هم دارند؛ هر دو عمومی هستند، معمولاً در مکان مخصوصی که برای همین منظور اختصاص یافته، انجام می شوند و همیشه تماشاگران آنها، در یک سالن فیلم یا نمایش را تماشا می کنند. هر دو دسته از تماشاگران تئاتر و سینما معمولاً به عنوان یک گروه تحت تأثیر قرار می گیرند. [واژه ای که جان الیس(۳۰) در این مورد به کار برده، هم نظربازان جنسی است](۳۱) با توجه به اعمال تئاتری که از "مانع" سالن یا صحنه در آنها صرف نظر شد و نظر من را نیز جلب کرده اند، دقت کردن به کار نظریه پردازان فیلم، بخصوص نظریه پردازان فیلمِ طرفدار زنان، در مورد استراتژیهای برهم زنندهٔ تجانس فیلم کلاسیک، مفید جلوه کرده است.

۲۱. به رغم غیرمفید بودن چنین نظریهٔ فیلمی و شباهت های آشکار بین سینما و تئاتر، البته لازم است ماهیت خاتمه یافتهٔ تولید سینمایی را به خاطر بسپاریم. فیلم سینمایی به همان روشی که تئاتر تغییر پیدا می کند، قابل عوض شدن نیست. در جایی که تماشاگران تئاتر می توانند همیشه بر روی ماهیت اجرا تأثیر بگذارند و این کار را هم می کنند، چنین کاری در سینما قابل انجام نیست. در واقع حتی هنگامی که فیلمسازان سعی می کنند تجربهٔ تماشاگران را نیز به حساب آورند، شبکهٔ توزیعی ظاهراً میلی به این که سلسله مراتب عادیِ تولید و دریافت را قطع کند، ندارد. در این مورد می توان به کارگردانیِ فیلمِ کائوس اشاره کرد؛ فیلمی که از روی ۴ داستان کوتاه نوشتهٔ پیراندللو، ساخته شده است. استفان هاروی(۳۲) می نویسد:

برادران نگران این هستند که ممکن است ۳ ساعت پخش بدون وقفهٔ کائوس برای بینندگان زیاد باشد و نتوانند آن را تحمل کنند، بنابراین تاوانیز پیشنهادهای بدعت گذارانه ای را ارائه کرد و گفت، در هر کشوری که کائوس پخش می شود، مسؤول پخش فیلم باید یک داستان را بنابر آن چه در مورد سلیقه های عموم مردم آن منطقه می داند، حذف کند. M-G-M/UA، که فیلم کائوس را برای ایالات متحده خریده بود، به حالت طعنه آمیزی از این فکر متعجب شد که چطور آنها می توانند کار بازیگرانی مانند تاوانیز را پس و پیش

و دستکاری کنند (استفان هاروی ۱۹۸۶)؟

۲۴. حتی آشکارتر این است، تضمینی که در مورد اجرای زنده و بر روی صحنه وجود دارد، در مورد تماشای فیلم وجود ندارد و این به دلیل نوع هدایت تماشای سیستم‌های معنی دهنده در فیلم است.

۲۳. با به خاطر داشتن این محدودیت‌ها، می‌توانیم مجدداً به "سینمای داستانی و لذت دیداری دیدن" رجوع کنیم؛ بحث مؤثر و نفوذی که مالوی در مورد چگونگی به‌وجود آمدن تماشا (عمل نگاه کردن) توسط ناخودآگاه تماشاگر انجام داده است. او در این جا لذت تماشا کردن فیلم‌های جدید روز (محصولات شرکت هالیوود) را از منظر تئوریک طبقه‌بندی می‌کند که ویژهٔ انتقادهایی راجع به صحنه در سالهای ۱۹۷۰ و شدیداً تحت تأثیر روان‌شناسی و مارکسیسم است. مالوی چنین استدلال می‌کند که (ضمیر) ناخودآگاه تماشاگر، که طبق مدل لاکانیان، سازندهٔ واکنش‌هاست توسط ترتیب اساسی شکل می‌گیرد. فیلم جدید به عنوان یک سیستم تصویرگری پیشرفته، در داخل آن ترتیب اساسی، مثلاً "شهوت انگیزی را با همان ترتیب زبانی رمزگذاری می‌کند.

به همین دلیل ـ که البته ترتیب اصلی، علاوه بر چیزهای دیگر، مردسالارانه است ـ زن در یک نقش منفعل نشان داده می‌شود. جنس مؤنث بر روی پردهٔ سینما یک نقش نمادین دارد؛ هم برای شخصیت‌ها در داستان فیلم و هم برای تماشاگران در سینما. زن یک چیز شهوانی است.

مالوی چنین می‌گوید که سینمای جدید، به عنوان نتیجهٔ قراردادهایی که از آنها به‌وجود آمده، نشانگر یک دنیای مهر و موم شدهٔ بدون هواست، که به‌طرز جادویی باز می‌شود، بدون اهمیت به حضور تماشاگر و برای تماشاگران یک احساس جدایی را ایجاد کرده و با تخیل مربوط به تماشاگری جنسی آنها بازی می‌کند. علاوه بر این، تضاد شدید بین تاریکی سالن اجرای نمایش که موجب منزوی شدن یا جدا شدن تماشاگران از یکدیگر می‌شود و درخشندگی تغییر الگوهای سایه و روشن بر روی پرده به پیشرفت توهم جدایی و نظربازی جنسی کمک می‌کند؛ این تفاوت باعث می‌شود که تماشاگران بیشتر دچار توهم لذت بردن از تماشای جنس مخالف شوند.

۲۵. گرچه فیلم به‌طور واقعی نمایش داده می‌شود، اما در آن جا دیده می‌شود که شرایط نمایش دادن و قراردادهای داستانی، تماشاگر را دچار توهم نگریستن به یک دنیای خصوصی می‌کند. در میان چیزهای دیگر، مکان تماشاگران در سینما آشکارا یک سرکوب و واپس‌زنی خودنمایی آنها و فرافکنی این میل سرکوب شده به بازیگران است (مالوی ۱۹۷۵) لذت از نگاه کردن نخستین میل انسانی است که از ازل وجود داشته؛ اما این لذت به دو قسمت تقسیم می‌شود، فعال: مذکر و منفعل: مؤنث (مالوی ۱۹۷۵).

مالوی چنین استدلال می‌کند که در تقسیم و جدایی زن و مرد به نیروی فعال و منفعل، یک ترتیب اصلی و اساسی حفظ و کنترل کنندهٔ ساختار داستان است.

در فیلم‌ها عمدتاً این مرد است که باعث وقوع اتفاقاتی می‌شود. مرد کنترل کنندهٔ تخیل و خیال‌پردازی است و به عنوان صاحب‌نظر در تماشاگران عمل می‌کند. یک بازیگر مرد در فیلم همانند همتای مؤنث خود، یک عنصر شهوانی نیست؛ در عوض او یک شخصیت ایده‌آل قوی است.

۲۶. مالوی با استفاده از تئوری روان‌شناسی لاکانیان، چنین بیان می‌کند که زن، به‌رغم وسیله بودنش، مشکلی را هم دارد، و آن این است که "وجود زن به معنای ضمنی چیزی است که دیده به‌طور مداوم به آن توجه دارد، اما آن را تکذیب می‌کند". یعنی این که، چون از نظر جنسی مانند مرد نیست، مستلزم انفعال است و بنابراین ناخوشی است. علاوه بر این، به نمایش درآوردن زن به‌عنوان نمادی که برای تفریح کنترل کننده‌های فعال نگاه، به تصویر کشیده می‌شود، همیشه احتمال دارد، آن نگرانی و اضطراب را که در ابتدا مشخص کرده بود، زنده کند. برای مردان، دو راه برای فرار از نگرانی و انفعال وجود دارد. مرد نگران ضربهٔ عاطفی اصلی است [جست‌وجوی زن، از پردهٔ ابهام در آوردن راز او] که این را به وسیلهٔ کاهش ارزش، مجازات یا حفظ عنصر گناه جبران می‌کند یا این که شیء تهدیدآور را به یک عنصر یادگار تبدیل می‌کند. مالوی اشاره می‌کند که مورد دوم، دوستداران ستارگان زن فیلم‌ها را بیان می‌کند و در مورد آن‌ها وجود دارد.

۲۷. همان گونه که کولین مکاکب(۳۳) اشاره می‌کند، در سینمای تخیلی کلاسیک، تماشاگر در موقعیتی قرار دارد که در آن تصویر مقدم است و حقیقت را تضمین می‌کند، و "نگاهی" که مالوی آن را توصیف می‌کند، در مرکز این مکان قرار دارد. نگاه، ابزار لذت سنتی فیلم، آن طور که مالوی نتیجه‌گیری می‌کند، می‌توانند به ۳ بخش مختلف تقسیم شوند: نگاه دوربین، نگاه تماشاگر و نگاه بین شخصیت‌ها و توهم پرده. به نوشتهٔ مالوی، قراردادهای فیلم داستانی، دو نگاه اول را تکذیب کرده و آن‌ها را پیرو نگاه سوم و تابع آن می‌دانند. هدف آگاهانه این است که همیشه حضور مزاحم دوربین محدود شود و از آگاهی فاصلهٔ ایجادکنندهٔ تماشاگران جلوگیری به عمل می‌آید. سینمای جدید به‌وسیلهٔ نگاههای فرعی و تابع که به‌طور قابل ملاحظه‌ای حضور دارند، خطر انفعال را رفع کرده و نیاز شخصیت مذکر فیلم را برآورده می‌سازد.

نگاه دوربین انکار می‌شود تا یک دنیای متقاعدکننده به‌وجود آید: دنیایی که در آن نمایندهٔ تماشاگر می‌تواند با واقعیت نمایی بازی کند. به‌طور همزمان، نگاه تماشاگر هم که یک نیروی داخلی است، انکار می‌شود؛ به محض آن که نمایش یادگارپرستانهٔ تصویر جنس مؤنث، طلسم توهم را تهدید به شکستن می‌کند و تصویر شهوانی بر روی پردهٔ مستقیم و بدون واسطه در برابر چشمان تماشاگر قرار می‌گیرد، حقیقت یادگارپرستی، که همانند ترس افعال مخفی کننده است، نگاه را متوقف می‌کند و مانع از آن می‌شود که تماشاگر از تصویری که روبه‌روی اوست فاصله بگیرد (مالوی ۱۹۷۵).

۲۸. توجه و تمرکزی که مالوی بر روی تماشاگر مرد داشته، که بیشتر از همه در آخرین نقل قولی که از او آمد مشهود است، نشاندهندهٔ علاقهٔ مفرط و منتقدانهٔ او به جنس مخالفش است. نقش تماشاگر زن، به عنوان بخشی از مجموعهٔ حاصله از انتقاد فیلمی طرفدار زنان، یک کانون توجه مهم بوده و بخصوص در برابر آن چه کاچا سیلورمن[۳۲] به‌عنوان شرح مسلم فعلی از بازیگران در سینمای برتر توصیف کرده و آن را به جای فاعل نگاه، عنصر نگاه دانسته، مورد ارزیابی قرار گرفته است. ماری آن دوئان[۳۵]، بحث خود را در این زمینه با توجه به سخنرانی فروید با عنوان زن‌باوری، آغاز کرده و چنین می‌گوید: فروید در بانیهٔ مشهور خود شدیداً فقدان تماشاگر زن تئوری را ثبت کرده است... این در مورد آن دسته از شما که زن هستید به کار نمی‌رود، مشکل خود شمایید. دوئان به همین ترتیب اظهار می‌کند که، زن نمونهٔ تصاویر سینما است، اما این تصاویر برای او نیستند؛ به دلیل آن که وجود او یک مشکل است (۱۹۸۲). آنت کاهن[۳۶] این نتیجه‌گیری را با توجه به این که در سینمای جدید، از قرار معلوم، مردها به عنوان تماشاگر ثبت شده‌اند، این نتیجه‌گیری زیر را ارائه کرده است: جنسیت زیستی اجتماعی و موضوعیت جنسی لزوماً دارای مرز مشترک نیستند، به‌گونه‌ای که روشنی "جنس مذکر" در بعضی جهات به طور فرهنگی جهانی می‌شود. اگر چنین چیزی حقیقت داشته باشد، به‌طور حتم برتری جنس مذکر در فرهنگ را القاء می‌کند، که به بیان سینمای برتر، برای معنی‌دار بودن، باید مؤنث بودن، تماشاگر از بین برود.

۲۹. سایر نظریه‌پی رویی[۳۷] کدهای سینمایی چنان فقدان تماشاگر مؤنث را بنا کرده‌اند که تنها دو راه باقی می‌ماند: یا برابری کند، یا مردی که پشت صندلی نشسته با زانوی خود به آن ضربه می‌زند (لیندا ویلیامز ۱۹۸۴). دوئان این راههای ممکن را افزایش می‌دهد. دوئان در فراسوی انتخاب یک واکنش مردانه با ریچ[۳۸] موافق است که می‌گوید، شناسایی یک امکان دیگر است، اگرچه او این امکان را به دو بخش تقسیم می‌کند. مازوخیسم (آزارطلبی جنسی) شناسایی بیش از حد یا نارسیسیسم (خودشیفتگی) که ایجاب می‌کند یک شخص، موضوع تمایل خودش باشد.

انتخاب سوم او (به یادآورندهٔ واکنش خوانندهٔ طرفدار آزادی زنان) برای تماشاگر زن است تا تصویر را برخلاف طبیعت خود درک کند و بتواند لذت خود را با روشی به دست آورد.

مشاجرهٔ قلمی دوئان در مورد نظریهٔ نگاه زن، که براساس تحلیل فوکالت[۳۹] از ساختارهای سرکوبگرانه است، با اعتراض نسبت به تعریف‌های دریافتی، یعنی پیچیده کردن آن چه فروید قدرتمندانه بنا نهاده، به نتیجه می‌رسد: "طرفدار زنان بودن به‌طرز دقیقی به‌عنوان مکانی در داخل شبکهٔ روابط قدرتی ایجاد شده است. و پانشاری فزاینده نسبت به شرح یک تئوری در مورد تماشاگری مؤنث، نشانگر ضرورت مهم فهمیدن این مکان به منظور مختل کردن آن است. کتاب دوئان، کار قابل قبولی است که در این زمینه انجام شده اما به آثار و فعالیت‌های بیشتری نیاز است.

۳۰. درک و فهمیدن برخلاف طبیعت و ذات یک استراتژی آشکار برای تماشاگر زن است. همان‌طور که در تحلیل منتقدان طرفدار زن در مورد خواننده واکنش دیدیم، این استراتژی ابزاری مفید برای نوبارهٔ خوانی و درک آثار مشروع است تا بتوان تصورهای رایج در سراسر دنیا را افشاء کرد.

گیلیان سوانسون[۴۰] اشاره می‌کند که تعبیرها در تقاطع موقعیت‌های پیشنهادی متن و هویت اجتماعی، فرهنگی خود تماشاگر انجام می‌شوند و هنگامی که این هویت به یک نقطهٔ ورود کاملاً "متفاوتی از آن چه متن "فرض کرده" می‌رسد... سطح نوگانه‌ای از "ناهماهنگی" و بحث‌های رقابتی ممکن است به‌وجود آید (۱۹۸۶). سوانسون به‌درستی توجه ما را به عوامل تعیین‌کنندهٔ طبقه و نژاد، همانند جنسیت، در به‌وجود آوردن برداشت‌هایی در کشمکش با آن چه توسط متن فرض شده، جلب می‌کند.

این تنش ناگزیری که در موقعیت تماشاگر وجود دارد، نه تنها در امور دریافت فیلم مهم و ضروری است، بلکه در مورد تماشاگران تئاتر نیز آشکارا مناسب و بجاست. با این وجود این مورد هنوز تحت بررسی قرار دارد. همان‌گونه اندروهیگسون[۴۱] اشاره می‌کند، در پرداختن به پرسش مربوط به رابطه بین خلاقیت متن و فراروان‌شناسی تماشاگر، و طرقی که به‌واسطهٔ آن تماشاگر در اشارهٔ بیانی متن قرار داده می‌شود و خطابه‌های انتقادی که معنی متن را محدود می‌کند، تلاش اندکی شده است (۱۹۸۳).

نسخهٔ جدید اسکرین[۴۲] (پائیز ۱۹۸۸)، با عنوان آخرین "موضوع خاص" در مورد نژاد، همان طور که تدوینگر اظهار داشته، به‌عنوان جواب تندی به بحث‌های انتقادی است که در آنها موضوع نژاد و قومیت همچنان از نظر ذهنی در حاشیه قرار دارد (زولین و مرسر[۴۳] ۱۹۸۸). تماشاگری که خارج از طبقه‌بندی‌های سفید مذکر و طبقهٔ متوسط قرار می‌گیرد، باز هم در حاشیهٔ بحث‌های سازگارشدهٔ تماشاگر ظاهراً تلاش می‌کند.

۳۱. مقالهٔ سال ۱۹۷۵ مالوی با این که نفوذ و تأثیر خاصی داشته، اما این تاثیر از طریق سؤالات برانگیزنده رجع به تقسیم مرکزی فعال / منفعل که او انجام داد و به‌وسیلهٔ دو بخشی شدن نگاه. یعنی جنس‌های متفاوت [زن و مرد] هر کدام نگاه مخصوص به خود را دارند و این دوبخشی بودن نگاه زمانی، به‌طور جدی در نظر گرفته می‌شده است. توسط جنسیت که زمانی به‌طور جدی و مشخص وجود داشته، بوده است.

مالوی از ساختار اصلی خود فراتر رفته و در مقاله‌اش "اقدام بعدی در مورد سینمای داستانی و لذت"... که الهام گرفته از مقالهٔ "مبارزه در آفتاب" است را در جداسازی و انزوایی که پیش‌تر برای نقش مذکر تماشاگر ایجاد کرده بود، با نقشی برای مؤنث، بین هویت‌های مذکر و مؤنث، از بین برد (استنسی[۴۴] ۱۹۸۷). با این وجود، به‌رغم جست‌وجویی که در مورد تئوری‌های نگاه جایگزین انجام شده، نظریه‌پردازان عموماً با این موضوع موافق بوده‌اند که

سینمای رایج، بحث‌های مختلف در مورد تئوریهای تماشا را به‌وسیله ربط دادن آنها یک بحث اصلیِ متجانس و یکسان ساخته و امنیت و وضوح تصویر نیز، اصلی بودن این بحث‌ها را تضمین می کند (مک کب[۴۵] ۱۹۷۶).

۳۲. در بخش پایانِ مقاله "سینمای داستانی و لذت دیداری" درخواستی از سینمای متقابل و ناهمسو مطرح شده؛ درخواست ساخته شدن فیلم‌هایی که هم با کنترل روال سینمای مسلط مخالفت داشته باشند و هم این کنترل را تغییر دهند. مالوی و دیگر نظریه‌پردازان فیلم، فیلم‌هایی را ساختند که در آنها تلاش برای ایجاد چنین جایگزینی انجام شده است و کار آنها کمک مهمی به یک سینمای متضاد کرده که از شیوهٔ برشت در تئاتر در آن استفاده شده و به‌طور خاص، تکنیک‌های برهم زدن جریان داستانی و ممانعت از شناسایی شخصیت نیز در آن وجود دارد. کوهن[۴۶] و ترسا[۴۷]، هر دو به این نکته اشاره کرده‌اند که روال متضاد یا واساز (در نقد ادبی ـ این عقیده، به خاطر ویژگی‌های زبان انسانی هیچ متنی دارای معنی ثابت و منسجم نیست). لزوماً تغییر دهندهٔ تجانس سینمای رایج نیست. آنها بیان می کنند که برهم زدن ابزارهای تماشا یا مشخص کردن محدودیت‌های آن، کافی نیست (دی لورتیس[۴۸] ۱۹۸۴؛ کوهن ۱۹۸۲). در واقع، همان‌طور که دی لورتیس در بحثی راجع به فیلم استوپرزنت ساختهٔ مایکل توضیح داده است، این مخالفت ممکن است به‌سادگی همان تصویر را در اختیار تماشاگر قرار دهد: در این فیلم، کانون نگاه و شناسایی در رابطه با "سینما" به‌وجود آمده و شکسته می شود... زیرا الگوی دانش‌شناسی که تضمین کنندهٔ دو گانگیِ زن، مرد و موضوعِ انجام دهندهٔ آن است، هنوز هم در این جا فعال می باشد. در فیلم پرزنت، همانند سینمای کلاسیک، اختلال نگاه و شناسایی به یک تماشاگر و موضوع مردانه نسبت داده می‌شود، که اختلاف او مانند مورد لاکانیان، در تلفظ و بیان، در معنی دهندهٔ متغیر، در تلاش غیرممکن جهت ارضای خواسته، برای لمس تصویر، برای نگه‌داشتن هدف تمایل و برای به دست آوردن معنی اتفاق می افتد. در این جا شناسایی تماشاگر، با این موضوع، با این اختلاف، با این نمونهٔ مذکور بیان، بیان نگاه، و بالاخره با فیلمساز است (دی لورتیس ۱۹۸۴).

۳۳. فیلم‌های مؤثرتر، آنهایی هستند که خارج از الگوی دانش‌شناسی توصیفیِ دی لورتیس عمل می کنند. فیلم‌های بسیار دیگری را نیز می توان به عنوان نمونه بیان کرد که بستر خاص سینمای رایج روز را انکار می کنند؛ بستری که در شیوهٔ کار فیلم‌های طرفدار زنان قابل مشاهده است. البته جای تعجب نیست که سینمای طرفدار زنان، نگاه فعال، منفعل، منبع لذتی را که بر جنس مذکر متمرکز است، رد کرده است.

کوهن متن‌های طرفدار زنان را براساس مفهوم بارت از نظریه‌های موجود در خواندن، به عنوان متونی که به شکل رادیکال، دیگر اشکال لذت را می سازند و به عنوان متون دارای یک بیان گسترده به همراه موضوعات احساسی که تماشاگران ممکن است در رابطه با آن، خود را در شرایط و موقعیت یک زن یا یک طرفدار زن قرار دهند، توصیف می کند.

۳۴. دی لورتیس در بحث خود راجع به میل و خواسته در داستان فیلم، به این نکته اشاره می کند که موفقیت از نتایج اقتصادیِ لذت تماشاگر ناشی می شود؛ یعنی نتیجهٔ مطلوب و لذتی که تشخص از فیلم به دست می آورد، در گرو آن است که بتواند از نظر اقتصادی از عهدهٔ خرید محصولات جانبیِ فیلم برآید. اما یک فیلم برای آن که بتواند کارآیی داشته و بخوبی عمل کند، باید بتواند تماشاگر را راضی کند. ممکن است لذتی که تماشاگر از دیدن فیلم می برد، از نوع تکنیکی، هنری یا صرفاً به دلیل علاقهٔ او به نقد فیلم لاشد یا لذت‌ها و سرگرمی و گریز، که ترجیحاً همهٔ این نوع لذت‌ها اگر از جانب فیلمی به بیننده انتقال یابند، بهتر است.

نظریه‌پردازان از زمان مالوی به بعد، بیشتر تماشاگر زنی که بلیط تماشای فیلم را می خرد را مورد بررسی قرار داده‌اند، اما به همین اندازه تحقیقات کلی نیز در مورد شرایط قرارداد سینما رفتن انجام شده است. یک نمونه از چنین تحقیقاتی، اثر ادوارد برانیگان[۴۹] با نام تماشاگر و فضای فیلم: دو نظریه است (۱۹۸۱).

۳۵. برانیگان داستان فیلم را به عنوان موقعیت بیننده با توجه به محصول فضا و مکان و ذهنیت را به عنوان محصولی از فضا و مکان که به یک شخصیت نسبت دارد، بیان می کند (۱۹۸۱). برانیگان به‌وسیلهٔ تحلیلی از دوربین به‌عنوان محصولی که تماشاگر را قادر می سازد تا فضای فیلمی را درک کند و با روش تئوری چامسکی[۵۰] در مورد توانش زبانی، به این نتیجه رسیده است که در تئوری معاصر فیلم، امکان ارائه توصیفی از توانش تعبیر و برداشت مورد نیاز یک طبقهٔ جداگانه فیلم وجود دارد. هدف او آن است که عقاید و نظریات مورد قبول تماشاگر جهت معنی‌سازی از یک داستان (نظریاتی که یک بیننده دارد و بر طبق آن فیلم را برای خود معنی می کند) فیلم را تدوین کند. برانیگان سکانس کوتاه از فیلم "fellinisIvitelloni" را مورد بررسی قرارداده، و به همان روشی که ما پیش‌تر در مورد صحنهٔ آغازین نمایش آتش زن‌ها به تحلیل و بررسی پرداختیم، به امکان‌های معنای ضمنی و معنای ظاهریِ هر تصویر توجه داشته و فریضه‌ای که یک تماشاگر به آن می رسد را پیشنهاد می کند. البته نظریهٔ توانش تعبیر و برداشت، به طور گسترده در نقد خواننده و واکنش آن مورد بررسی قرار گرفته است، و تمایل برانیگان برای مدوّن کردن دقیق چیزی است که اکنون در تحقیقات نشانه‌شناسی تئاتر به عنوان خواسته‌ای که نه دست یافتنی و نه به‌طور خاص مفید، رد شده است.

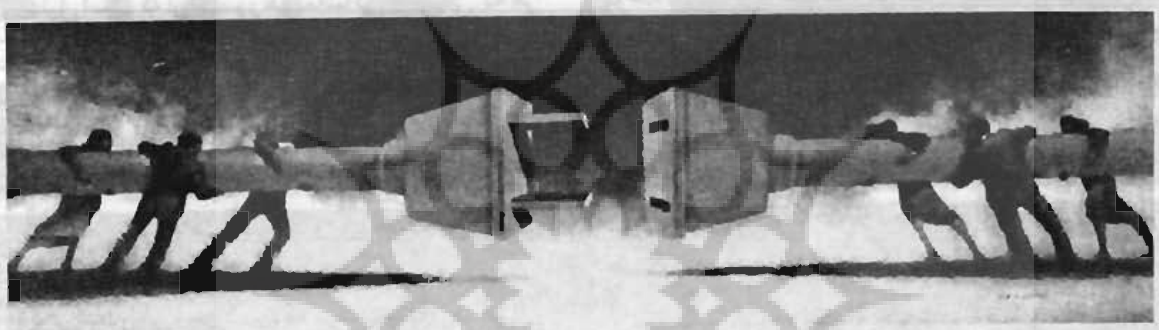
در هر صورت، مقالهٔ برانیگان، نشانگر کوششی در دست انجام برای فهم سیستم‌هایی زایشی است که تماشاگران را قادر می سازد تا محصولات فرهنگی

را دریافت کنند.

۳۶. جان الیس نیز همانند برانیگان به بررسی قرارداد سینمارفتن پرداخته است. او در تحلیل خود از سینما به عنوان یک محصول فرهنگی، هم با ماهیت عمومی این رویداد و هم با نقشی که بر افراد شرکت کننده در آن داده می شود، سروکار دارد. الیس به عنوان نقطه شروع بحث خود، دو مکانیسم جداگانه را که مشخص کنندهٔ ویژگیهای بازاریابی سینما هستند، برگزیده است. این دو مکانیسم عبارتند از فیلم و شباهت آن با دیگر فیلم‌ها؛ و دیگری تجربهٔ خود سینما. "سینما و فیلم هر دو در یک نقطه فروخته می شوند؛ امکان فروش بلیط ورودی. "الیس چنین استدلال می کند که تماشاگر فیلم را نمی خرد، بلکه امکان تماشای فیلم را می خرد؛ تماشاگر سینما را نمی خرد، بلکه "تجربهٔ حدسی" را می خرد. و من باور دارم که استدلال او به همان اندازه در مورد تئاتر نیز باارزش است. در این حالت، فیلم و سینما یک محصول برای مصرف کننده است. هیچ کالای ملموسی وجود ندارد به جز بلیط کاغذی، که باز هم فقط وعده و تجربهٔ آمدن است. همانند تئاتر، در سینما نیز تماشاگر در انتظار دریافت لذت از این محصول که برای دریافت آن قرارداد بسته و شرایطی که قرار است در آن محصول را دریافت کند، پول پرداخت می کند. توضیح بیشتری که الیس در این مورد می دهد، این است: اگر تماشاگر لذتی را که پیش بینی نموده بود، دریافت نکند، پولی که خرج کرده به او برنمی گردد؛ مگر در صورتی که یک اشکال مکانیکی در این تخمین و پیش بینی به وجود آمده باشد؛ که حتی در آن صورت نیز بازپرداخت مشکل است. در تئاتر، هنگامی اوضاع بدتر و خراب می شود که لذت پیش بینی شده از تماشای اجرای یک بازیگر خاص به دست نمی آید و یک هنرپیشهٔ جانشین، اجرای نقش را به عهده می گیرد. یعنی لذتی که تماشاگر پیش بینی کرده بود از تماشای اجرای نقش توسط یک هنرپیشهٔ خاص به دست می آورد، به دلیل آن که هنرپیشه‌ای دیگر نقش آن هنرپیشهٔ خاص را به عهده گرفته برای تماشاگر مبرنمی شود. الیس تفاوت بین دو نوع اجرایی که توسط تماشاگر به وسیلهٔ یک بلیط ورودی خریداری می شود را این چنین توضیح داده است: "سینما رفتن چه فیلم در آن باشد و چه نباشد، لذت بخش است و مردم اغلب بدون توجه به چیزی که فیلم نشان می دهد به سینما می روند، و گاهی اوقات حتی اصلاً قصد تماشای فیلم را هم ندارند. سینما در این حالت، یک فضای تاریک عمومی و نسبتاً نهان و گمنام است که در آن، انواع مختلفی از کارها را می توان انجام داد.

۳۸. بنابراین استدلال الیس؛ تجربهٔ سینما در این روزها اساساً یک تجربهٔ شهری است. تجربهٔ جمعیت با حس متعلق بودن و تنهایی آن. زمانی بود که سینماهای جمعی، که در آن بیشتر تماشاگران همدیگر را می شناختند، تجربهٔ متفاوتی را به وجود آوردند. اما امروزه اکثر سینماها به وجود آورندهٔ همان تجربهٔ شهری هستند که الیس آن را توصیف کرده است. در واقع، حتی حس متعلق بودن نیز که، از جمعیت زیاد موجود در صف های تهیه بلیط ورودی به وجود آمده، به وسیلهٔ گروه بندی کردن تماشاگران و قرار دادن هر بخش از آنها در سالن های کوچک داخل یک مجموعهٔ سینمایی، متلاشی شده و از بین می رود.

۳۹. پیشنهاد الیس در مورد نقش تماشاگر سینما این است که موسسهٔ فیلم سرگرم کنندهٔ داستانی، خودش نوع مشخصی از تماشاگر را در نظر دارد. محصول هالیوودی تماشاگری را مشخص می کند که کنجکاو و چشم انتظار یک معماری خاص بوده و خواستار آن است که این کنجکاوی او به روشی خاص ارضاء شود. الیس معتقد است که سینمای داستانی محدود به گرایش های محافظه کارانه، آشنا و ایدئولوژیک در جامعه است تا بتواند تا جایی که امکان دارد بیشترین تماشاگر را جلب کند. جلب انبوه تماشاگران، اغلب به سادگی برای مطالبهٔ هزینه هایی که صرف فیلمبرداری "فیلم جنجالی" هالیوودی می شود لازم است. اما معانی ضمنی این محافظه کاری، آشکارا در بحث های مالوی و دیگران واضح است.



۴۰. الیس نیز مانند دیگر منتقدان، رضایت اساسی از داستان سینمایی را به عنوان نظربازی جنسی توصیف می کند. در سینمای رایج، تماشاگر روایت داستانی را از یک مکان و موقعیت درک می کند و فیلم برای بیننده پخش می شود، اما تماشاگر هیچ چیزی به جز میل به شنیدن و دیدن ندارد که به فیلم بدهد. بنابراین موقعیت تماشاگر، موقعیت قدرت است، به ویژه قدرت درک وقایع به جای تغییر آنها (الیس ۱۹۸۲). در هر صورت این موقعیت تسلط و آگاهی، یک بازی طولانی است که با بازیگر انجام می شود، یعنی به تماشاگر وعدهٔ رسیدن به چنین جایگاهی داده می شود، اما از تحقق این وعده تا پایان فیلم خودداری می شود. وعدهٔ اعطای جایگاه تسلط و آگاهی، یک بازی طولانی است که با بیننده انجام می شود و بیننده تا پایان فیلم هم به چنین جایگاهی نمی رسد. (الیس ۱۹۸۲).

الیس هم مانند برانیگان، فهم و برداشت تماشاگر را از فیلم به عنوان یک بازی مداوم با فرضیه ها، با آگاهی و دانش ظاهری و از دست این دانش تلقی می کند. این فرایند، تماشاگر را در یک حالت نگرانی و اشتیاق قرار می دهد، اما در هر صورت اینها نگرانی هایی است که در امنیت ایجاد شده، زیرا خود سینما، که در آن عادت ارائه فیلم ناقص وجود ندارد، قصد و نیت آن را تضمین کرده است. اضطراب از امیال متناقضی به وجود می آید که مکانیسم های سینمای

مرتر آنها را رواج می دهند؛ میل به ادامهٔ فیلم و تمایل به اتمام داستان. الیس اظهار می کند، هنگامی که فیلمی نمی تواند بیننده را خشنود سازد، به دلیل آن است که این فیلم، بازی لازم با خیال‌پردازی ها و دستاورد نهایی جایگاه تسلط و دانش را انجام نداده است و اضطرابی که در امید به ارضاء شدن به وجود آمده، برطرف نمی شود؛ این اضطراب به عنوان نوعی خشونت باز می گردد.

۴۱. الیس در مورد این که چطور هنگامی که داستان فیلم برای عموم روشن و قابل فهم است، تماشاگران گرایش پیدا می کنند که به‌طور جداگانه با فیلم رابطه برقرار کنند، توضیح می دهد. هنگامی که این وضوح و قابل فهم بودن انکار می شود، فرد تماشاگر به یکی از دو روش زیر دوباره ارتباط برقرار می کند. بعد از نتیجهٔ فیلم، تماشاگران از طریق گفت‌وگو هایی که با یکدیگر دارند، سئوالاتی را می پرسند، یا این که فیلم پذیرفته نمی شود و تماشاگران به عنوان یک گروه، فیلم را همچنان که در حال پخش شدن است مسخره نموده و از آن انتقاد می کنند (الیس ۱۹۸۲). الیس همچنین اشاره می کند که:

۴۲. حضور جمعیت در سینما، مهم و ضروری است تا سازمان تصویرگری سینما بتواند عمل کند. حضور جمعیت باعث می شود تا تماشاگری جنسی که برای تبدیل فرد تماشاگر به نقطهٔ وضوح فیلم ضروری است، بتواند انجام شود. شاید این جمعیت به این دلیل است که از حضور هم تماشاگران جنسی که هر کسی در جست‌وجوی یک نفر از آنهاست تا در کنار او به سینما رود، اطمینان حاصل شود. خیلی به‌ندرت پیش می آید که تماشاگران یک فیلم سرگرم‌کننده، افراد تکی باشند، بلکه بیشتر زوج ها، گروههای دوستانه و گاهی اوقات حتی گروههای خانوادگی هستند. خیلی از افراد از این که تنهایی به تماشای فیلمی بروند، شدیداً احساس خجالت و شرمندگی می کنند و این حالت شرمندگی اساساً نه در زمان پخش فیلم... بلکه در لحظه‌های روشن شدن چراغ‌های سالن به‌وجود می آید، چون امکان آن وجود دارد که دیگر تماشاگران آنها را به‌وضوح ببینند و آنها نیز تماشاگران را آشکار ببینند. و این دیگر یک جمعیت نیست، بلکه مجموعه‌ای از افراد است که به جای آن که به طور متقابل همدیگر را تائید کنند، متقابلاً به یکدیگر مشکوک هستند (الیس ۱۹۸۲). الیس تحقیق خود را در مورد ابزار سینمای رایج به‌طور گسترده‌ای به‌وسیلهٔ مقایسه با پخش فیلم از تلویزیون انجام داده است. در هر صورت، این مطالعه به چند دلیل قصد پرداختن به بررسی‌های نقش تماشاگر تلویزیون را ندارد. تلویزیون، در مجموع، حالت رویداد عمومی تئاتر و سینما را ندارد. در فیلم های تلویزیونی، حس تماس با بازیگران که لازمهٔ هر نوع اجرای تئاتری است، وجود ندارد و علاوه بر آن تلویزیون فاقد مکانمهٔ تماشاگر با تماشاگر است و در ساختار وسیعتری از تماشاگری به عنوان جامعه به‌وقوع می پیوندد.

۴۳. این انحراف از نظریهٔ فیلمی به این جهت مفید است که بررسی مفاهیم میل و لذت تماشاگری را که در تحقیقات اخیر آبرزفلد و فرال در مورد تئاتر معرفی شد وسیعتر می کند؛ هم نظریه‌پردازان تئاتر و هم نظریه‌پردازان فیلم، آشکارا به مدل‌های روان‌شناسی، به خصوص مدل لاکانیان، متکی هستند که از طریق آن به بررسی تجربیات تماشاگر می پردازند. فرال به بدن بازیگر در اجرای تئاتری رجوع می کند، در حالی که نظریه‌پردازان فیلم به اعمال سینمای متقابل به‌عنوان نمونه‌هایی که منابع لذت معمول و درگیر شدهٔ ایدئولوژیک را رد می کنند، توجه دارند. در تحقیقات اسوانسون و جاهای دیگر این نکته یادآوری شد که خطاب‌ها، هر نوع محصول فرهنگی از نظر نژاد و جنسیت اغلب خاص هستند؛ بنابراین مکان‌های ورود به دریافت (فیلم) به این وسیله محدود می شوند.

این مجموعهٔ تئوریها، درک و برداشت و مشاهده، بعضی عقاید و نظریه‌های بسیار متفاوتی در مورد عناصر سازندهٔ این روند را کنار هم قرار داده‌اند. و به نظر می رسد، این مجموعهٔ عقاید که کنار هم قرار گرفته‌اند، پیش زمینه و سابقهٔ مفیدی هستند که ما می توانیم شرایط خاص تئاتر را براساس آن مشخص کنیم. ■

ادامه دارد.

پانوشت ها:

۱. برگرفته از کتاب: reading and viewing
Theories of
۲. ECO
۳. Degres
۴. Veraus
۵. Barthes
۶. Jaussian
۷. Ardan
۸. Waters of Babylo
۹. Royal court
۱۰. Krank
۱۱. Ouellet
۱۲. Rigault
۱۳. Platos
۱۴. Max Frisch's the fire Raisers
۱۵. Biederman
۱۶. Claude Bruzz
۱۷. Erika Fischerlichte
۱۸. Anna Ubars feld
۱۹. Marco De Marinis
۲۰. Wilfried passow
۲۱. Ubersfeld
۲۲. Jauss
۲۳. Josete Feral
۲۴. Freud
۲۵. Lacan
۲۶. Derrida
۲۷. Bernard Dort
۲۸. Laura Mulvey
۲۹. Pleasure and Narrative Cinema
Visual
۳۰. John Ellis
۳۱. Co- Voyeurs
۳۲. Stephan Harvey
۳۳. Colin Mac Cabe
۳۴. Kaja Silverman
۳۵. Mary Ann Doane
۳۶. Annette Kuhn
۳۷. B.Ruby
۳۸. Rich
۳۹. Foucolt
۴۰. Gillian Swanson
۴۱. Andrew Higson
۴۲. Screen
۴۳. Julien and Mercer
۴۴. Stancey
۴۵. Mac Cabe
۴۶. Kuhn
۴۷. Teresa
۴۸. De Lauretis
۴۹. Edward Branigan
۵۰. Chomsky