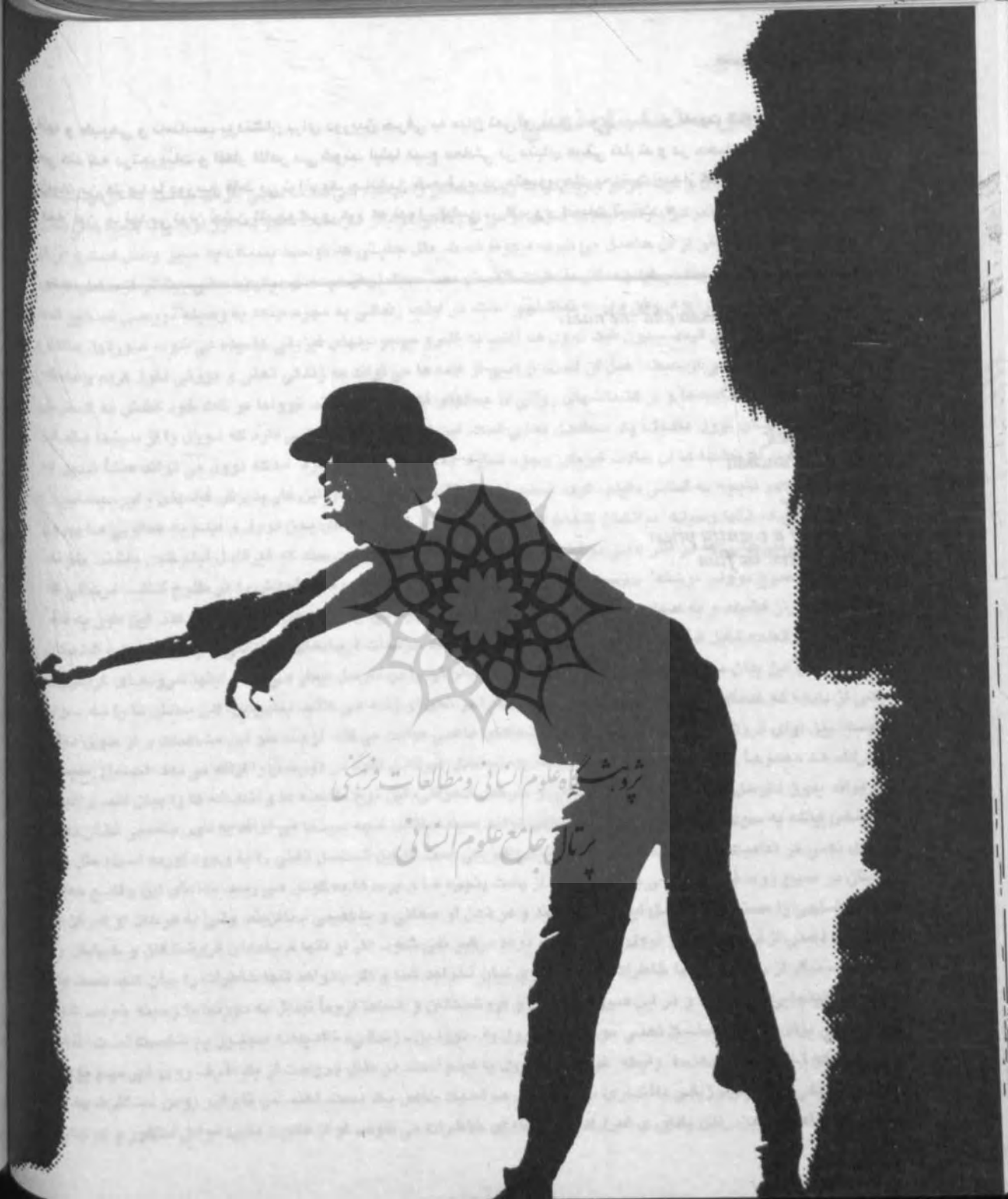

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

• Theater Public 1993 - Pavis •

ترجمه پ. بشیری گودرزی

بازی پنهان در پس جادوی تئاتر

در تئاتر، عمده ترین وظیفهٔ هنرمند، ارتباط با تماشاگر یا همان مخاطب است؛ چرا که از دیرباز تا عصر حاضر، حتی نمایشنامه نویسان نیز، مخاطب خود را در نظر داشته اند، مخاطبی که در مسالمت یا در ستیز با او نمایش را تا پایان دنبال کرده ایم.در هر حال تماشاگر، اسیر یک «کُنش» مرموز و یک سیلان ناشناخته می شود؛ اثری که از صحنهٔ دکور و بازیگران آغاز و تا تماشاگر (حتی تا روزها و هفته ها) ادامه پیدا می کند. بدیهی است که اگر این تاثیر در جایی منقطع شود، ناخودآگاه در یک حادثه و یک لحظهٔ دور یا نزدیک، دوباره برای مخاطب جلوه می کند؛ و بی گمان اوست که می گوید: «این مرا به یاد «مکبث» می اندازد!» چه بسا که تماشاگر نمی داند سرچشمهٔ این کنش، در قلم جادویی ویلیام شکسپیر نهفته است.

گی دومور، منتقد نامی فرانسوی معتقد است، هنگامی که این قضیه مطرح شد، یک بار دیگر توجه همگان به دو نکته در خصوص ارتباط با تماشاگر، جلب شد. اول، ارتباط طبیعی و خودجوش صحنهٔ زندهٔ تئاتر با مخاطب زندهٔ خود که از جمله ویژگیهای منحصر به فرد تئاتر محسوب می شود. دوم، ارتباط پنهان یا به تعبیری ارتباط جادویی نویسندهٔ نمایشنامه با مخاطب فرضی خود می باشد. هر نمایشنامه نویس، تنها به مدد صحنهٔ تئاتر و بازیگران است که می تواند مخاطب فرضی را از ذهن خود به درکرده و با او تماس عینی برقرار کند.

آنتون چخوف در این باره می گوید: «شاید هیچ کارگردان و بازیگر نابغه ای نتواند به صراحت و قدرت دریافت عمومی تماشاگران، منظور حقیقی نویسنده را از نوشتن یک نمایشنامه دریابد.» البته این نکتهٔ ظریف، بی سبب از زبان چخوف نقل نشد، چرا که او دائماً با کارگردان پر و پا قرص آثارش در حال جدل بود. او نه یک بار، بلکه چند بار به استانیسلاوسکی، کارگردان صاحب نام سدهٔ نوزده روسیه، دربارهٔ محتوا و منظور آثارش پرخاش کرده بود. بارها پیش آمده بود که به نابغهٔ بزرگ صحنه های تئاتر روسیه گفته بود: «من یک کمدی نوشته ام و تو از آن، یک تراژدی اجرا کرده ای!...» براستی چگونه ممکن است هنرمندی به قدرت و جسارت استانیسلاوسکی، توان بازشناسی تراژدی از کمدی را نداشته باشد؟! این سهو بزرگ و نابخشودنی از دیدگاه آنتون چخوف، نه تنها به منزلهٔ اثبات گناه استانیسلاوسکی نبوده است، بلکه به دلیل چند پهلویی و وسعت ناپیدای نمایشنامه ها و نمایشهاست.

دریافت عموم تماشاگران یا مجموعهٔ واحد تماشاگران، به عنوان یک نماد زنده، زیرک و خلاق هنری (تئاتر) می تواند شاخص مهمی در ارزیابی آثار هنری باشد. او (یعنی تماشاگران به عنوان یک واحد خلاق) قادر است در آن واحد، به درون زوایای پنهان یک اثر نفوذ کرده و با آن ارتباط طبیعی و خلاقی برقرار کند. خلاق از آنجا که در هر نمایش، تماشاگران کاستیها را مرتفع کرده و همواره بدایتها و ساختهای جدیدی از هر اثر، به طور کامل در نزد آنها شکل می گیرد نکتهٔ خاص در این مورد، ارتباط پنهان یا همان ارتباط جادویی مخاطب با نویسنده است؛ چیزی که تماشاگر از طریق صحنه به آن راه می یابد. و دقیقاً به دلیل همین واسطه گری، هر ارتباطی مربوط به صحنه نمایش تلقی می شود. امّا هنگامی که تماشاگر بعد از تماشای «هملت» عصبانی یا ناراضی از تئاتر بیرون می آید، این گناه نابخشودنی به عهدهٔ شکسپیر نیست. شکسپیر از راه صحنه به نمایشنامه رسیده است. او نخست یک بازیگر و کارگردان فعال بوده است. ولی آیا شاو، یونسکو، بکت و دیگر نمایشنامه نویسان بزرگ نیز، این گونه بوده اند؟ با اطمینان خاطر باید گفت: نه! اما در وجود هر نمایشنامه نویس یک بازیگر و شاید دهها و صدها بازیگر حضور دارند! او برای هر قطعه و هر دیالوگ، یک فیزیک خاص و یک سخن متمایز در ذهن دارد. در مورد نمایشنامه نویسان بزرگ، این تصور بطور قطع صحیح و دور از خطاست آنان با لحن خاص هر بازیگر مانوس و پیوسته اند. آنان هنگام نوشتن اثر خود، فیزیک جسمانی و طرز حرکت هر کاراکتر را به طور جداگانه بازی می کنند؛ اما یک بازی بالقوه و کاملاً درونی. صحنه برای نویسندهٔ نمایشنامه فراتر از یک تئاتر، گسترده است. او از تخیلی خلاق، چند پهلو و گسترده بهره می گیرد تا بتواند ارتباطی صحیح و طبیعی با دنیای پیرامون خود برقرار کند. به تعبیر دیگر نمایشنامه نویس، اساس شخصیت (شخصیت پردازی) سیال، زنده و در حال حرکت نمایشنامه است.

بنابراین، منتقدان و نظریه پردازان طرفدار تئوری «تماشاگر خلاق»، از این تعابیر بهره جسته و ذات این همایش زنده و بنیادی را به ارتباط نویسنده با تماشاگر تعبیر می کنند. در واقع هر نمایشنامه نویس، یک بازیگر و یا کارگردان - تئاتر - تلقی نمی شود، بلکه در نهایت، باید او را یک تماشاگر و یا مجموعه ای از واحد تماشاگران دانست.

حقیقتی که جدای از زمینه های وسیع تئوریهای فوق وجود دارد حضور تماشاگران است. اگر تئاتر در هرجا نابود شده تلقی شود، این گناه به عهدهٔ تئاتر است، و اگر نه، تماشاگر زنده است. شاید بد نباشد که برای پی بردن به این نکته، نگاهی به اولین دوران تئاتر متمدن بیندازیم. تئاتری که تاریخ از آنجا آغاز می کند و در یونان به عصر اقتدار پریکلس بازمی گردد. نویسندگان بزرگ و شاخصی که در جشنواره های باروری «دیونیزوس» هرکدام با یک یا چند نمایشنامه شرکت می کردند، از درون همان مردم آیینمندی بودند که به آیینها و خدایان احترام گذارده، انسان را در برابر دستهای پنهان و توانای تقدیر یا حکومت به چالش فرامی خواندند. «پرومته» اثر مشهور *آسیخولوس(اشیل)* عصر آگاهی و اقتدار انسان را در برابر خدایان نوید داده است. «پرومته در زنجیر» از رنج آدمیانی سخن می گوید که به قدرت عقل بارور و زایندهٔ خویش رجوع کرده امّا همواره در اجرای نیّات خود با تقدیر بلامنازع مقتدرین اُلمپ، یا همان باورهایی که در دموکراسی عصر پریلکس حدود قوانین را به انسان هشدار می دهد، مواجه هستند. «آتش» نماد آگاهی و خردی است که انسان به منظور برتری و اقتدار از خدایان می دزدد، و آنگاه به فرمان زئوس، پرومته ربایندهٔ پرجرات آن، محکوم به نفرین ابدی است و می باید در کوههای الپ به زنجیر کشیده شود تا پرندگان درنده او را پاره پاره کنند.

تراژدی «پرومته در زنجیر» از اندیشه های پنهان جامعه ای خبر می دهد که در بطن خود آبستن حوادث بسیاری است و چه بسا که مخاطب را از جهت تولید و فلاحی، به آشوب و طغیان وادارد. اشیل، انسانی متعلق به بافت همان جامعه ای است که یکسره مردمان پیرامون خود را مورد خطاب قرار می دهد.

در تئاتر روم باستان نیز، نویسندگان پرآوازه و خلاق، چه در تراژدی و چه در کمدی ید طولایی داشتند و همواره آرمان جامعهٔ خود یا همان مردمان مخاطب را مدنظر قرار می دادند. چه بسا که اولین نشانه های تئاتر سیاسی از بروز

چنین پیوند جادویی ای حادث می شود. همچنانکه ملشینگر مورخ و تئاتریسین بزرگ اروپا، کمدیهای بزرگ رومی و تراژدیهای پرخون «سنکا»یی را زاییده‌ٔ پیوند دیرین جامعه ای پرالتهاب و در حال حرکت می داند.

ژرژپتروف در تحقیقات پراکنده‌ٔ خود از تئاتر عهد باستانی، «همسرایان» و حضور مولد آنان را در نمایشنامه های بزرگی چون «مده آ»، «ادیپ»، «آنتیگونه» و... به مثابه‌ٔ حضور خلاق مخاطب ـ البته نه به این تعبیر صریح و متقن ـ می انگارد و می گوید: «اساس ابداع همسرایان در تئاتر عهد باستان، ابتدا از سوی نویسندگان بزرگ مطرح می شود و پس از آن، صحنه گردانان تئاتر عصر، تشخص و جامعیت حضور آنان را در صحنه، جزء لاینفکی از تئاتر می دانند. روی صحبت و ندای هماوای همسرایان در لابلای تراژدی یا کمدی با کیست؟ تماشاگر؟ یا شاید نویسنده و تماشاگر؟ هرکدام که باشد، مقطعی از تامل و دعوت به تعقل جمعی است. آنگاه که نویسنده اثر خود را آغاز می کند، این همسرایان هستند که مجموعه ای از صحنه، تماشاگر و هستی را در بیان یک حادثه‌ٔ منفرد خلاصه می کنند. آنان در اوج گیری حوادث، عمده ترین میزان تحرک را در نمایشنامه و همچنین در دقت نظر مخاطب، به عهده دارند. آیا این نکته‌ٔ پنهان از نظر محققین بزرگ، همان مسئله تماشاگر و میزان خرد و آگاهی و فرهنگ او نیست؟ چه بسا که بزرگترین عامل سامان دهنده‌ٔ تئاتر باستان به صورت هنری شاخص، مقدس و معتبر، همان احترام به حضور و یا به عبارتی، هنر تماشاگر است...»

در دوران تئاتر معاصر و درخشش بزرگان تراژدی نوین که به عنوان نمایشنامه نویسان «خوش ساخت» مطرح هستند، *آرتور میلر* نمایشنامه نویس موفق امریکایی نقطه نظرها و نکته های ظریفی در این باره گفته است.

میلر هنگام صحبت با *والترویجر* منتقد امریکایی تئاتر، درباره‌ٔ این پرسش که برخورد تماشاگران امریکایی را با نمایش سیاسی «معاون» (نماینده، نوشته‌ٔ *رولف هاخ* فوت‌نویسنده‌ٔ آلمانی) چگونه ارزیابی می کند، می گوید: «همانطور که می گویی، تماشاگران فقط نمایش را دیدند، و اگرنه، آن را نفهمیدند.»

میلر معتقد است منش و تربیت اجتماعی تماشاگر اروپایی با تماشاگر امریکایی بسیار متفاوت است. هرچند که بسیاری از امریکاییان ریشه و نژادی اروپایی دارند؛ امّا غرب متمدن (!) آنها را در طول سالها به سمت و سویی کاملاً جدا از سنتها و اصالتها سوق داده است. در حد مقایسه، تماشاگر اروپایی با همین دو عامل، یعنی سنت و اصالت پیوند بیشتری دارد، و این مسئله هرچه بیشتر به طرف شرق جغرافیایی نزدیکتر می شویم پررمایه تر و اصولیتر جلوه می کند. هرچند که در زیر پای امریکا، کشورهای جهان سوم قاره‌ٔ جنوبی، در پیوند با سنتهای خود، گاه دست شرقیان را نیز از پشت بسته اند؛ امّا این مسئله در شرق از فراگیری و تناسب بیشتری برخوردار است. میلر در ادامه‌ٔ صحبتها به نمایش ژاپن و چین اشاره کرده، مسئله‌ٔ تاثیر تئاتر آلمانی از نمایش سنتی شرق میانه را تنها در حد یک فرضیه نمی داند. او می گوید: «ما از تاریخ نمایش پیش از تدوین آن در یونان باستان، پی خبریم؛ امّا چه بسا که همین «نمایش» با مسئله «تئاتر[1]» متفاوت بوده باشد. ما در نمایش شرق با مسئله «دیتریوم» و پلکان یونانی روبرو نمی شویم، بلکه حتی «پرسینیوم» نیز در آنجا متفاوت از مفهوم ایتالیایی آن است. این تفاخر اروپایی‌ٔ برای صاحب بودن تاریخ تئاتر، به دلیل بسیاری از نایافته ها و ناگفته هایی است که بدبختانه در شرق از بین رفته است.

آنگاه میلر، در تصریح گفتار خود می افزاید: «خوب، من فکر می کنم که تا حدی این مسئله به دلیل نوع تربیت تماشاگر است که تئاتر را به عنوان سطحی ترین نوع تفریح و چیزی از نوع سیرک و یا وسترن می داند. ما در امریکا تماشاگران را تربیت کرده ایم که به تئاتر بروند؛ امّا بیشتر مردم به هیچ چیز از جمله درونمایه های دراماتیک اثر وقوف ندارند.»

ویجر از او می پرسد: « مسئولیت بر گردن کیست؟ چرا چنین شده است؟»

میلر در پاسخ می گوید: «به طور کلی، ذهن انگلوساکسونی، در نگرش خود از هرگونه عینیّتی گریزان است. این سؤالها که «اثر واقعاً درباره‌ٔ چیست. یا، در ورای آن چه نهفته است، یا مثلاً نویسنده قصد روشن کردن چه مفهومی را دارد»، بیشتر فرانسوی و متعلق به اروپای میانی است...»

هرچند که ویجر، فوری او را با این سؤال، چنین به تاملی وامی دارد که، «قبلاً گفته اید هدف نمایش، ایجاد سطح

آگاهی بالاتر است. در این صورت، با توجه به تماشاگران آنگلوساکسونی، این مسئله دشواری بیشتری برای نمایشنامه نویس به وجود نمی آورد؟» میلر پاسخ می دهد: «خیلی مشکل است! بسیار بسیار سخت. امّا از یک نظر مزیتی نیز دارد و آن این است که باعث می شود نمایشنامه های ما بیشتر به طرف مشخص بودن و صریح گویی حرکت کنند، که این خود، چیز خوبی است. این مسئله نویسنده' امریکایی را وامی دارد که آنچه را می خواهد به آن بپردازد، با شواهد زیاد و عینیت بیشتری نشان دهد. در هرصورت، این ضعف از جانب تماشاگر به نوعی دامنگیر تئاتر امریکاست. در هرحال، تماشاگر نیمی از ارائه' نمایشنامه است و به طریقی باید آن را زیاد کرد و محیط جدیدی در اختیارش گذاشت...»

همچنین او در مقابل این سخن ویجر که «تماشاگر تا حد زیادی به دنبال تجربه ای اجتماعی است.» بسرعت پاسخ می دهد: «نه، فکر نمی کنم چنین باشد که تو می گویی، بلکه بیشتر در پی فرار و گریز گاهی از تجربه است. برای همین، با نوشته های جدی بیگانه است.»

همان طور که ملاحظه می کنید میلر، در نظرات خود به همان چند نکته ای که پیش از این تاکید شد،پیرامون ارتباط جادویی نویسنده و تماشاگر، می پردازد. به مصداق این سخن که گفتیم «اگر تئاتر در هرجا نابود شده تلقی شود، این گناه به عهده' تئاتر است، و اگرنه، تماشاگر همیشه زنده است.» و حال نیز می افزاییم «مرگ تئاتر، همان مرگ تماشاگر است» و چون طرف دوم قضیه،به طور طبیعی وجود نخواهد داشت، ناچار طرف اول نیز به حضور و تداوم اشاره می کند و هیچ گاه مطلق نیست، مگر با انهدام حیات.

در ادامه این بحث و برای تامل در آرای مخالفین، به نظر یکی از نویسندگان صاحب سبک در تئاتر «ابزورد» (ابسورد) می پردازیم و آنگاه، به این گفتار خاتمه می دهیم.

هارولد پینتر نویسنده' انگلیسی معاصر درباره' گردهمایی تماشاگران برای دیدار از نمایشهایی که حاصل نوشته های اوست، می گوید: مسئله' واکنش تماشاگر مهم نیست. اصل واکنش من است. نظر من به تماشاگر تا اندازه ای خصومت آمیز است. من اهمیت چندانی به جمعیت گردهم آمده در یک جا نمی دهم، همه می دانند که تماشاگران بسیار متفاوت هستند؛ نباید روی آنها زیاد حساب کرد. چیزی را که نمایشنامه نویس باید در نظر داشته باشد، این است که آیا اجرا توانسته است آنچه نویسنده قصد بیانش را داشته، نشان دهد یا نه؟»

در حقیقت پینتر به بافت خاصی تعلق دارد که بیان و زبان را به انتزاع درآورده اند. آنها از ساده ترین، عامترین و شاید سطحی ترین واژگان معمول جامعه بهره گرفته، اندیشه های خود را می نمایانند. برای مثال خود او در نمایشنامه' «فاسق» از یک بحث معمولی، به ورطه' اعتراف و آنگاه فاجعه' اجتماعی آدمها اشاره دارد. او تنها به مدد سهلترین و شاید پیش پا افتاده ترین اتفاقهای ممکن، مقصود ژرف خود را باآرایشی تازه بیان می‌کند. چه بسا که این مقصود چندان هم ژرف نیست، بلکه مهمترین عامل در سامان بخشیدن به شاکله' اثر، زبان متفاوت تئاتر «ابزورد» می باشد. و این زبان متعلق به قشر وسیعی از تماشاگران است. آنها هستند که پل ارتباطی بین بزرگترین شاهکارهای دوران گذشته را با آثار این نویسندگان برقرار کرده اند. پس بیان در ظاهر مخالف پینتر، نشانه' نوعی تسلیم بدیهی در برابر تماشاگر است. آگاهی تماشاگر و به نوعی خلاقیت اوست که مرز تاثیرگذاری مکاتب بزرگ تئاتر جهان را معین می کند.

همان گونه که یک نوشته برای خوانده شدن تحریر می شود، یک انسان نیز برای نمایش آفریده شده است و در واقع هر فرد، مجموعه ای از تاریخ بزرگ تئاتر نیز به حساب می آید. و تئاتر از آنجا زندگی تلقی می شود که در پیوندی دیرینه و محسوس با انسان زاده شده و با او نیز خواهد مرد ■

۱. منظور میلر در این مورد اشاره به ساختمانی است که برای اجرای نمایش ساخته می‌شود و در معماری برای نمایش از دیرباز تاکنون اصطلاح «تئاتر» که واژه‌ای لاتین می‌باشد، به خود گرفته است و ما امروزه حتی در صحبتها و کاتالوگها وقتی می‌گوییم «تئاتر» منظور نظرمان تنها تماشاخانه نیست، بلکه نمایش و چه بسا تمامی عوامل دربرگیرنده آن باشد!

۲. در این باره ویجر یاکس دیگری در وقتی دیگر از میلر پرسیده است: آیا شما در نظر خود به شرق افراطی نبوده‌اید، یا حتی به نوعی شرق گرایی دیده نمی‌شود؟ اگر اینطور است آثار شما در اغلب موارد فاقد روح شرقی است.

میلر در پاسخ بخش اول سؤال را تکذیب کرده و شایعه می‌داند و بخش دوم را تصریح کرده می‌گوید: من یک امریکایی از تبار نژاد انگلوساکسونی به حساب می‌آیم. چطور می‌توانم از شرق باخبر باشم به جز در کتابها و منابع تاریخی؟ یک انسان غربی در غرب متولد می‌شود و شعور او در حد ریشه‌های فرهنگی غرب است و حتی یک مستشرق غربی از این قاعده مستثنی نیست. در حالی که این قضیه برای هر آدم شرقی هم مصداق دارد.

۳. نمایشنامه‌ٔ نماینده «*The Representative*» نوشته‌ٔ رولف هاخ هوت نویسنده‌ٔ آلمانی که اولین بار در سال ۱۹۶۳ در برلین اجرا شد و بعدها در امریکا با نام «معاون» به صحنه رفت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی