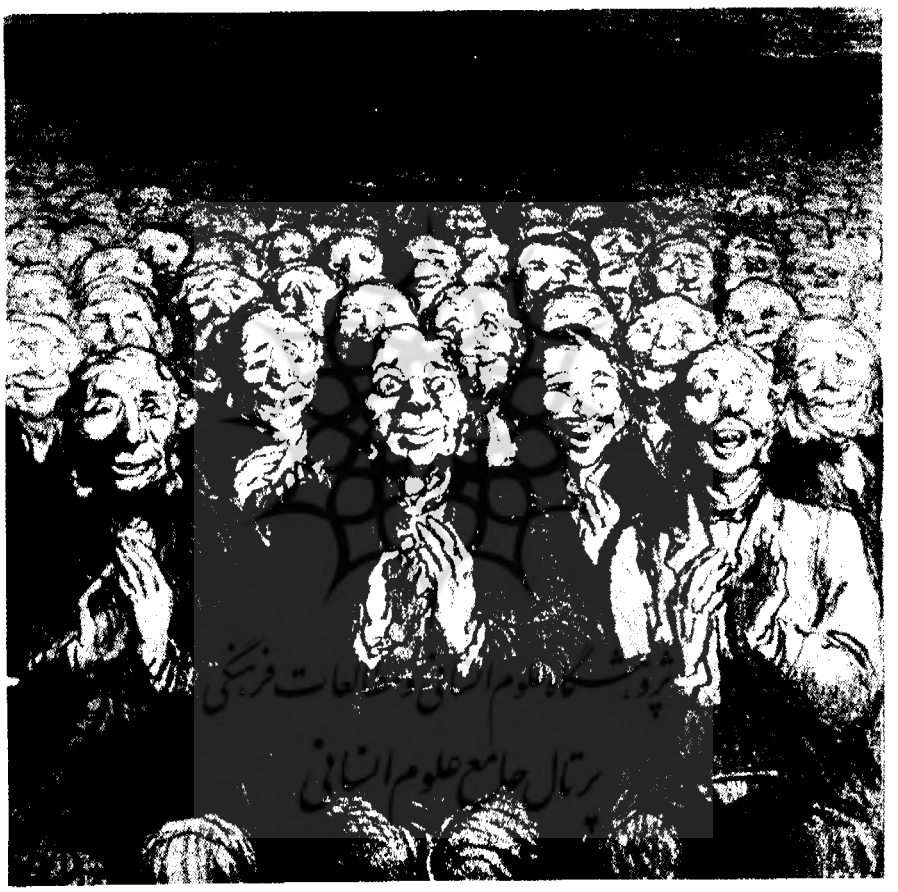
هنر تماشاگر در تئاتر



از نشریهٔ Théâtre public

ترجمهٔ کامبیز سلامی

هنر تماشاگر، عنوان مباحثه‌ای بسیار جالب و خواندنی است که در بین چند هنرمند و متخصص امور هنری و اجتماعی- انسانی درگرفته است. این بحث از نقطه‌نظر روانشناسی اجتماعی و همچنین بازتاب جایگاه نمایش در جوامع انسانی (بخصوص غربی)، دارای ویژگی و تازگی است. بحثی که هر آن می‌تواند هنرمند و منتقد را در محیط آشفتهٔ تئاتر به‌خود آورد.

رابطهٔ تئاتر با تماشاگرانش از دیرباز یك ارتباط مسلم تلقی می‌شد. امروز این موضوع، مسئله‌ساز شده است. هرگاه عدم ارتباط میان تعدادی از نمایشها و امکانهای موجود بخش وسیعی از تماشاگران بررسی شود، فاصله‌ای میان تماشاگران و نمایشها به چشم می‌خورد. این شکاف نشانه از اختلاف فرهنگی، اجتماعی دارد یا مربوط به فاصله‌ای است که به دنبال تمامی نوآوریها باعث می‌شود. چیزی نمانده که تئاتر معاصر از «هنر تماشاچی» کمك بگیرد، برای همین نیاز به- از چند روش- دوره یادگیری خاص است. به بیان بهتر، آیا این دوره یادگیری، آموزشی را طلب نمی‌کند؟

* * *

ژان مری‌پیم (JEAN MARIE PIMME)

آن‌گاه ما (۱) با تماشاگر، در موضع خودش، از طریق طراحی صحنه و ساختار فضای نمایشی آن را مشاهده کردیم. امشب، تماشاگر مسیر فکری‌اش را بررسی خواهد کرد. اگر مسئله هنر تماشاگر درنظر باشد، یعنی (باید گفت یعنی) مسئله آموزش تماشاگر مستلزم راهی است که باید طی شود. جامعه‌شناسی به ما می‌آموزد که تماشاگر- در اولین مسیرش- از یك سطح آموزش بالا برخوردار است. از طرف دیگر، هرکسی در گذشته کم و بیش برحسب حال خود برای ساختن **دومین آگاهی‌اش** نمایشهایی دیده است. خلاصه کلام اینکه امروز به دشواری می‌توان تماشاگری را درنظر گرفت که در برابر نمایش هیچ‌گونه آگاهی نداشته باشد، وانگهی این ناآگاهی، آیا به‌راستی وجود دارد؟

آیا برای ما تنها اساطیر، بانی ناآگاهی هستند؟ با وجود این، حداقل باید همواره دوره آموزش را گذراند. و آن دوره آموزش، جریان اجتماعی شدنی است که جامعه- در میان هرکدام از زندگینامه‌های شخصی‌مان- آن را به ما تحمیل می‌کند. آیا این دوره آموزش برای رسیدن به عصر طلایی تئاتر- یعنی تماشاگران به شکل خودکار، خودشان را تا اندازه‌ای در درك نمایشها پیدا کنند- کافی است؟ البته همیشه دور شدن از این عقیده که امروز دیگر این حالت ناآگاهی وجود ندارد، هست، ولی به این معنی نیست که بگوییم امکان خطا (خطاکاری) وجود ندارد. اما آنچه که وجود دارد به منزلهٔ موقعیتهای از پیش تعیین شده است. به عبارت دیگر، چه چیزی را باید از تئاتر آموخت؟ از کجا نیاز دوره آموزش خاص شروع می‌شود؟ آیا این دوره آموزش به مسئله هنری تفویض می‌شود، حال آنکه مشاجره، سرفصلی به نام «هنر تماشاگر» دارد؟ چند نقطه‌نظر موجود است. هنر تماشاگر، حرفه تئاتری‌ای مانند دیگر حرفه‌ها است. می‌توان تصور کرد که اثر، حتی از خودش صحبت می‌کند و کافی است که هنر تماشاگر به سطحی برسد تا تئاتر تأثیر خود را بگذارد. تئاتر نشانه شناسها در اندازه‌ای است که تئاتر، چند چیز که دارای پیام و مفهوم هست را انتشار دهد. تئاتر نشانه‌شناسها، مانند بوردیو (BOURDIEU) می‌دانند که اساس آموزشگاه‌ها در تأثیر، اهمیتش به هدایت مردم از طریق رابطه با پدیده‌های فرهنگی است.

آن ابرسفلد ANNE UBERSFELD اولین نشست سرشب را به عهده گرفت. آنچه که در زیر آمده، رونویسی و تدوین گزارش بدیهه‌گویانه، «آن ابرسفلد» است. دوره آموزش و آزادی، به قلم آن ابرسفلد. نخست یك توضیح: من، هرآنچه که به ما اجازه می‌دهد مسایل مربوط در هر زمینه را بهتر بفهمیم، مثبت می انگارم. وانگهی من، خودم شرکت کردن در مسابقه مشت‌زنی که میان نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی وجود دارد، را رد می‌کنم. از یك طرف، نشانه‌شناسی، تنها یك علم ارتباطی نیست بلکه علم نشانه‌هاست- و

این که هردوی آنها یکی نیست- از طرف دیگر، من تحقیقهای جامعه‌شناسانه را چون در موضوع (نوع) خودش بسیار مفید است، تصدیق می‌کنم. از تمام روشها، همواره این، حقیقت است که سودمند است. سپس چه حقیقتی کم و بیش به خوبی استفاده شده است؟ این مسئله دیگری‌ست.

پس آیا دوره آموزش تماشاگر وجود دارد؟ آیا تئاتر را با نگاه کردن می‌آموزند؟ بی‌شک بله، همانطور که نقاشی را با نگاه کردن و موسیقی را با گوش دادن می‌آموزند. در مورد این دوره آموزش، بعضی می‌گویند: باز هم این دوره یادگیری، یک دوره آموزش غیرعلمی است. این ایراد باز هم شکاف جامعه‌شناسانه، میان آنچه را که می‌دانند و آنچه که نمی‌دانند را عمیق‌تر می‌کند و من معتقدم که این اختلاف درست است. دادن ابزارهای بسیار ساده‌ای به مردم برای درک آنچه که می‌بینند، شیوه پر کردن این شکاف است، نه عمیق کردن آن. من تجربه آموزگاری در یکی از دبیرستانهای حومهٔ جنوب را دارم که در آن‌جا اساساً با پسربچه‌ها و دختربچه‌های مدرسه‌ای برخورد داشتم که به تمامی از تئاتر ناآگاه بودند. آنها با خوشحالی ابزارهای مختصر شناسایی که به آنها داده بودم را پذیرفتند. آنها آنچه که می‌شناختند را به‌خوبی می‌دیدند. به خود می‌گفتم آنها فقط آنچه را که می‌شناسند می‌بینند.

زیرا بی‌شک هنر، تنها مفهوم را ابلاغ نمی‌کند بلکه زیبایی نیز ارائه می‌دهد. به شرطی که ما زیبایی را فقط در جمال نبینیم- زیرا زیبایی بالاتر از مفهوم نیست- بخصوص در دنیای ما که زیبایی جزء صنایع شده است. پرورش قوه احساس امر مهمی است اما مانعی وجود دارد. باید بی‌شک یک دوره آموزش جامعه‌شناسانه- از بعضی روشها- دید، درحالی که بسیاری از تماشاچیان- همچون ماسکاریل (MASCARILLE)می‌خواهند همه چیز را بدانند، بدون آنکه چیزی یاد بگیرند. در سخنرانی سال گذشته که درباره فاوست (FAUST) در شهر «سن اتین» (ST ETINNE) زمانی که کارگردانی کار از دانیل بنوا (DANIEL BENOIN)بود شرکت داشتم. وقتی که وارد مشاجره‌ای در مورد مفهوم ماوراالطبیعه و علم الهی فاوست شدم- من به‌خوبی مطلب را دریافته بودم- ولی هنگامی که نظر انتقادی خودم را درباره میزانسن بیان کردم و توضیح دادم که چرا احساس می‌کنم که رنگ سیاه برای قسمتی از دکوری که مربوط به فضای داخل نمایش فاوست بود بهتر از رنگ سفید حالت را توصیف می‌کند. من حق داشتم که به شدت عصبانی شوم .چرا که به خود اجازه دادم درباره نشانه نمایش، قضاوتم را بیان کنم. یک خانم- با این نوع از عصبانیت که بسیاری از مردم را به خود جلب می‌کنند هنگامی که به آنها نشان داده که چگونه شاعری یا شعری ساخته می‌شود- به من گفت که لذتش را خراب کرده‌ام. اما کمدینها، آنها، به خوبی به من فهماندند و این با آنهاست که حقیقت گفتگو را تأیید کنند. باری این نوع از گفتگو، مستلزم، عادت درست تماشاگران است. اصل زیربنایی و مسلم من، بر درک و لذت بیشتر تماشاگر استوار است. در هرحال این برای من، و معتقدم که برای اکثر مردم، درست است و این اشتباه است که آن را ضرری بر قوه احساس بشناسیم، برعکس این تحریک‌کننده است. در تئاتر، کار تماشاگر چیست؟

آن‌ماری‌گوردون در گزارشش، ادراک ناخودآگاه را با ادراک آگاهانه در مقابل هم قرار می‌دهد. در همان زمان می‌شنوم، بعضی ادعاء می‌کنند که ادراک ناخودآگاه، چیز مطرحی نیست حال اینکه چیزی است که هست. معتقدند این ادراک آگاهانه است که از شناسایی تئاتر، به طرف غنی شدن و تحریک پرشور می‌انجامد. و

خب، من معتقد نیستم، بلکه اعتقاد دارم این ادراک ناخودآگاه است که در این شناسایی نقش مثبت را دارد. نخست، قوه احساس را می‌توان تربیت کرد. سپس این دانسته‌ها به ما امکان این را می‌دهند که چیزهای بیشتر و بهتری ببینیم و نیز به دلیل دیگری، تسلط یافتن بر آن مشکلتر است. ضمیر ناخودآگاه مستقل از اصول نیست. هنگامی که ما در سالن نمایش می‌نشینیم، بی‌فوت وقت، دستورالعملهایی به ما تحمیل می‌شود که به برخی از قواعد مربوط است. همچنین فلان شکل تئاتری وجود دارد که می‌شناسیم یا نمی‌شناسیم. می‌شناسیم: زیرا نمایشهایی از قبل دیده‌ایم که از اصول و قواعد مشابه‌ای استفاده کرده‌اند. ادراک ناخودآگاه، بخصوص دو چیز را بلافاصله در برابر خود دارد: داستانی که حکایت می‌شود و اعمال عینی که به تماشا گذاشته می‌شود. ولی هردو را به‌طور هم‌زمان می‌بینیم. در هرلحظه تماشاگر با یك سری تخیل و ذهنیت، میان آنچه که می‌فهمد یا تصور خیالی که به او ارائه می‌دهند مواجه‌است‌و درکی که از نتیجه نمایش دارد، موجود است. به عبارت دیگر از سوی نمایش، یعنی سرمایه‌گذاری کمدین نسبت به فضای نمایشی، اشیاء، همکاران و تماشاگران. باری وقتی که درك نمایش در پایین‌ترین سطح خود می‌ماند. روی تصورهای واهی دور می‌زند. هنگامی که گوش دادن و شنیدن را آموختیم و در این دو حالت قرار گرفتیم، نه در تاریخ و افسانه، بلکه همچنین تمام اندوخته‌ها از مجموعه نشانه‌های نمایشی- که کمدینها، عناصر بسیار زنده‌تر و بسیار پیچیده‌تری دنبال می‌کنند- را فراخواهیم گرفت. معنی و مفهومهایی که نمایش تئاتری ارائه می‌دهد شامل زمینه بینشی آن نیز هست و نسبت محتوای داستانی که برای ما حکایت می‌کند، بیشتر از اشکالی است که به ما نشان می‌دهد. پس یك نوع دوره یادگیری وجود دارد که باید به سطح همان ادراك ناخودآگاه برسد. اما این ادراك ناخودآگاه به طور طبیعی دربرگیرنده جنبه دوم آموزش است، این دوره آموزشی که در آینده به تجزیه و تحلیل و سپس به ادراك آگاهانه می‌رسد.

اما- از این جنبه یا آن جنبه- موضوع عبارت از تلاش برای جدا کردن تماشاگر از داستان است تا در داستان غرق نشود و بتواند نمایش را ببیند، گوش دهد و اصول نشانه‌ها را تعقیب کند (برای مثال رابطه کمدین با فضای مفهومی که بتواند این رابطه را داشته باشد). به‌طور کلی می‌توان این دوره آموزش را به عنوان یك نوع تربیت دیدن و شنیدن تعریف کرد. به تمام اینها، یك یادگیری حافظه اضافه می‌شود، شکلی از حافظه ناخودآگاه است که نشانه‌ها در جریان نمایش روی هم انباشته می‌شود و باید به دنبال کردن نشانه‌ها عادت کنیم. برای مثال عبور یك نور یا تغییر جهت نور از نور دیگر. از طرف دیگر کار تماشاگر پس از نمایش، خاتمه نمی‌یابد، گفتگو با دوستان، همسایگان، و بالاخره کارش را ادامه می‌دهد، حتی اگر بعد از نمایش تنها شود، حافظه نقش خود را ایفاء می‌کند و تمام چیزهایی که از قبل دیده است در حافظه مرور می‌کند. سرانجام مسئله تداعی معانی یعنی درك نوعهای مختلف واقعیت که نشانه‌های مختلفی برایشان فرستاده شده است پیش می‌آید. زیرا اگر تئاتر تقلید مکان یا محلی را در دنیا اجرا نکند چیز مهمی بیان نمی‌کند.

ابتدا به ساکن نمایش تئاتری، عبارت از چیزهایی است که روی صحنه اجرا می‌شود- ما را به چه فکری وامی‌دارد. زمینه ادراك انفرادی از همین نمایش چیست؟ پس به سهم بزرگ (مهم) اجتماعی اشاره می‌کنم، من معتقدم که تخیل به‌تمامی انفرادی نیست. اگر نشانهای تئاتری وجود دارد، به این دلیل است که ورای متغیرهای انفرادی، این نشانه‌ها برای تمام دنیا نیز هست، تداعی واقعیت بی‌شك زمینه‌ای است که جامعه‌شناسی، روانشناسی و واژه‌شناسی تئاتری می‌تواند به دقیقترین نحو در لمس آن کمك کنند، زیرا سه موضوع متفاوت از تجربه‌ای که تماشاگران با خود می‌آورند و عمل تداعی‌اش را انجام می‌دهند، شامل می‌شوند. و مطمئناً یك «باقی‌مانده» غیرقابل توصیف و غیر قابل دستور و تنظیم وجود دارد. چیزی دست نیافتنی که نمی‌توان یاد داد، چیزی محرمانه، چیزی که

هرکدام از تماشاگران از جبر گروه اجتماعی خود فرار می‌کنند و با این حال، چیز واجبی است. ولی باید تفاوتی بین دانستن «باقی‌مانده» وجود داشته باشد و از سوء استفادهٔ گسترش سود آن نیز به تمامی نمایش بخشید. بالاخره، به این مسئله می‌رسیم که چه کسی می‌تواند دیدن و شنیدن را آموزش دهد: نخست مدرسه. اگر بانیان، خودشان تعلیم دیده باشند، این یک مسئله حل نشدنی نیست. چه کسانی دیگر؟ منتقدان، اگر کار خودشان را درست انجام دهند، و سپس مردان تئاتر، اگر آنها نیز بخواهند کارشان را به‌خوبی انجام دهند. من معتقدم بسیاری از دست‌اندرکاران (کمدین‌ها، مدیران صحنه، کارگردان دکوراتورها و دیگر کارکنان) قبل از اتمام نمایشها با تماشاگران صحبت کنند و نیز بسیار اعتقاد به تحول تئاتری، در جهت احترام عمیق به تخصص هرکدام که خوب درک شده، دارم. نتیجه گفته‌هایم، برای تماشاگران **خواندن** مهم است- البته نباید تماشاگر را در حصار قواعد رها کرد- باید یاد گرفت که مقاومت نسبت به کشش جامعه‌شناسی، به دانستن و پذیرفتن اشکال غیرقراردادی است. بله این درست است. کلیدی برای نشانه‌های خیالهای واهی همچون این، خوب است. این بد، وجود ندارد. قانونی برای خوبی یا بدی، زیبایی یا زشتی نیست. یادگیری، احترام به آزادی است، نه در منگنه قرار دادن آن.

برنارد دورت-(BERNARD DORT)

نمی‌دانم، آیا به‌تمامی موافق با اصطلاحی که آن ابرسفلد (ANNE UBERSFLED) بکار می‌برد، هستم، اصطلاحی که گاهی خودم نیز از آن استفاده می‌کنم «خواندن تئاتر»، واژهٔ خواندن جنبه‌های مبهمی در خود دارد. وانگهی، همینطور برای واژه‌هایی همچون یادگیری، یا شکل دادن که در مورد تماشاگر به‌کار گرفته می‌شوند.

یادگیری خواندن: (واژه یادگیری خواندن) تئاتر کمترین خط را دارد.

نخست، من به تمامی مطمئن نیستم که تئاتر یک «بیان» باشد. بله، ما باید هنگامی که تئاتر را می‌بینیم، درک می‌کنیم، حس می‌کنیم و هجی می‌کنیم، بیاموزیم، با وجود این معتقدم که تشبیه آن به «عمل خواندن» خطرناک است. زیرا بین یاد دادن تئاتر به تماشاگر و آموختن به بچه‌ها، از لحاظ چگونگی «خواندن» در مدرسه موجب تشابهی شود که این تشابه به تمامی مضر است. البته آن ابرسفلد به خوبی تفاوتشان را مشخص کرده است. خوب گفته که کلیدی برای خیالهای واهی و نشانه‌ها وجود ندارد. با وجود این من توانستم تعیین کنم که اغلب در مورد این موضوع، سوءتفاهمهایی پیش آمده است.

اگر بطور حتم باید آموزاند که چگونه تئاتررا درک کنیم، باید هم‌زمان یاد داد که چگونه «بهتر» می‌توان تئاتر را در آگاهی یافتن، از این ادراک، فهمید. اما قسمت ادراک ناخودآگاه نیز وجود دارد. تئاتر نمی‌تواند از «فوریت» بگذرد، در ترکیبی از این نوع فوریت و عمل هجی کردن است، که به نظرم یکی از قوتهای تئاتر و یکی از ضعفهایش آشکار می‌شود.

* * *

نیکول لورو (NICOLE LORAUX)

در مورد تماشاگر عهد قدیم گفته‌اند که افسانه‌ای بنیانگذار بوده است. فرض می‌گیریم که او نسبت به تماشاگر معاصر که «از قبل آگاه» است، جاهل باشد ولی من تاریخ‌شناس، در این مورد چه می‌توانم عرض کنم؟ اول آن که تماشاگر عهد قدیم را نمی‌شناسم و فقط او را از خواندن متنهای تراژیک یا کمدی یونان باستان در ذهن خود می‌پرورانم. به نظرم این متنها، تماشاگری را فرض می‌گیرد که از اول منتقد است و ابداً ساده نیست و روی آن‌چه که می‌بیند و می‌شنود، کار مهمی انجام می‌دهد. بنابراین برای تئاتر باستان تقسیم‌بندی تماشاگر و بازیگر کار درستی نیست. مردم به تناوب گردهم می‌آیند تا بحث کنند... و سپس در زمانی دیگر برخی روی پله‌ها می‌نشینند و بعضی روی صحنه می‌روند... اما امکان جابه‌جایی این دو هست، پس خودشان این فاصله را ایجاد می‌کنند. در آتن، تئاتر در پای بنای «آکروپول» صورت می‌گیرد. یعنی مکانی

در آتن که از نظر سیاسی و نمادین، از همه مشهورتر است. بازی بسیار جذابی اجرا می‌شود هنگامی که صحنه تئاتر آتن، نمایانگر... آتن است. در حقیقت توصیف صحنه، مکانی از غیر (خارج) است... ولی این غیر (خارج)، در این‌جا آتن است که در آن خود را پیدا می‌کنیم... و در عین حال باید آن را طور دیگر فرض کنیم. در این مثال، درمی‌یابیم که چگونه فاصله‌گذاری از تماشاگر آتنی خواسته شده است.

* * *

رژی دوران (REGIS DURAND)

به‌طور دقیق چه «کاری» می‌توان از تماشاگر خواست تا انجام دهد؟ با چه هدفی؟ به او صلاحیتی (حقی) بدهیم؟ برای چه کاری؟ برای اینکه از نمایش، بهتر صحبت کند یا آن را بهتر درک کند؟ برای این که از آن لذت بیشتری احساس کند؟ یا این که به تئاتر بازگردد؟ در عمل، از این دیدن و شنیدن تماشاگر است که نمایش، انرژی خود را می‌یابد. با بیان دیگر، نمایش تنها پرتو (انعکاس) انرژی دیدن و شنیدن تماشاگر است. بنابراین، چرا از تماشاگر بخواهیم که صلاحیتدار شود و هنر خود را شکل دهد تا بتواند به حدی برسد که سهم کار خود را در پدیده کلی نمایش، انجام دهد. باید گفت در کیفیت مشاهده و شنیدن است که این **صلاحیت**، این **هنر**، این **کار** انجام‌پذیر می‌شود. ولی چند نمایش از این **دید** را تماشاگران می‌آفرینند؟ من سؤالی درباره توانایی ارتباط نمایش تئاتری و تماشاگران دارم، **مسئلهٔ جذابیت**، مسئله نقش مزاحم یا الحاقی که گاهی نمایش از تماشاگر می‌خواهد که ایفاء کند. اتفاق می‌افتد ـ و این به تمامی صحیح است ـ که تماشاگر قبل از هرچیز برای اثبات موجودیت و استفاده کمدین، کارگردان و طراحی صحنه حضور دارد، و این شرم‌آور نیست چرا که بازی در یک سالن خالی از تماشاگر یأس‌آور است، پس خواسته‌های بازیگران و همچنین خواسته‌های تماشاگران وجود دارد. من معتقدم که نمایش قوی است. بعضی از توقعاتی که از دیدن یا شنیدن تماشاگران انتظار می‌رود را مدنظر داشته باشیم.

* * *

ژان مری‌پیم (JEAN MARIE PIMME)

این سؤال برای من مطرح است که واژه «کار» آنطور که در مورد تماشاگر استفاده می‌شود، آیا به درستی واژه مجازی نیست؟

ایا این واژه مخصوص، تماشاگر را در موقعیت دور از ذهن قرار نمی‌دهد و او را با آنها که به معنای عام کلمه در زندگی روزمره «کار» می‌کنند مرتبط نمی‌سازد؟

در سالن

من دوباره تماشاگر هستم، نخست تماشاگری که جلوی یک نمایش قرار می‌گیرد و سپس تماشاگری که در مقابل پدیده تئاتر است. هرگاه در برابر یک نمایش قرار بگیرم، تماشاگر هستم، که وظایفی دارم. برای مثال، سکوت کنم، تکان نخورم و غیره. اما همچنین حقوقی دارم به‌خصوص حق دیدن نمایش و تصور آن به همان شکلی که «من می‌خواهم». اگر روی صحنه «میزی» ببینم... و بعد یکی از نویسندگان نمایش به من بگوید که این «میز» نماد موضوع دیگری بوده است و من این نماد را نفهمیده باشم ـ این

ضعف بازیگران و کارگردان است، نه ضعف من، اگر کمدین در حال بیان واژه‌های متن خود باشد و ناگهان واژه‌ای در ذهن من خطور کند، تا به‌حدی که هرآنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد را فراموش کنم... و در افکار خود فرو می‌روم... و مدت ده دقیقه‌ای نه چیزی از نمایش به ذهن می‌آید و نه موضوعی می‌شنوم و این حق من است. من، آزادم. اما این را نیز قبول ندارم که بعدها به من بگویید نه اینطور نباید نمایش را ببینید، زیادی روی این یا آن جزئیات نمایش که چندان اهمیتی نیز نداشت، تأکیدی کردی. این را نیز نمی‌پذیرم که بگویند: «ما ناچار شدیم که از این شیئی استفاده کنیم چرا که چیزی که می‌خواستیم زیادی گران بود.» نه من می‌گویم که این دیگر ضعف شما است. در این باره بعداً صحبت می‌کنیم. اما وقتی که در سالن هستم، برای «خواندن» تئاتر یا در رؤیا دیدن آن، به شکلی که دوست دارم، خواهم بود، نه آن‌طوری که هنرمندان و علوم تربیتی‌ها علاقه دارند. و دوم، تماشاگری در برابر پدیده تئاتر هستم. و در این مقام، نمی‌پذیرم که مردان تئاتر برای تأیید عمل خود، سعی کنند مرا به تئاتر رفتن وادارند. یا این که مبارزه فرهنگی در تلاش آموختن به من است که چطور باید رفتار کنم. این تله‌ها را رد می‌کنم، تله‌های که شامل وجدان بد مردان تئاتر، وجدان خوب محرکهای فرهنگی یا خواسته‌های نیك علوم تربیتیها است.

برنارد دورت (BERNARD DORT)

لذت:

من گفته نیکل (نیکول نورو) را می‌گیرم. او می‌گوید. «تئاتر، از فاصله همسانها تشکیل شده است». سخن عمیقی است یك بازیگر با تماشاگر فرق دارد. زیرا بازیگر در مورد چیزهای بیشتری خطر می‌کند و بی‌اندازه ماهرتر است. من تماشاگر از اینکه روی صحنه بروم، خیلی ترس دارم و بی‌شك خراب‌کاری خواهم کرد ولی در همان زمان، خود من، بازیگر هستم. در هر لحظه، اگر دیوانه می‌شدم می‌توانستم به روی صحنه روم و آنچه که بازیگر، ایفاء می‌کند را انجام دهم.

فرانسوا اُبرال (FRANCOIS AUBRAL)

من برای کتابی که در مورد مسائل کلی خلاقیت (آفرینش) نوشته‌ام، اینجا هستم و بی‌شك با دعوت من انتظار می‌رود که من بتوانم به شکل غیرمستقیم اندیشه‌هایی در مورد تئاتر بیان کنم. اما من خیلی کم به تئاتر می‌روم. کار من، ادبیات است، و از دیدگاه سیاست فرهنگی، این مداخله به نفع مقام صحیح خلاقیت و مسائل آن است. چرا من خیلی کم به تئاتر می‌روم؟ شاید مدرسه مرا از ناآگاهی اشباع کرده باشد. شاید **رابطه صحیح** با این هنر را نیافته باشم. به‌هرحال، مداخله من در این‌جا از جنبه کلی‌تر خواهد بود. و خواهیم دید که چگونه خلاقیت می‌تواند به تئاتر بپردازد.

چه‌چیزی در پدیده زیباشناختی و خلاقیت از همه مهمتر است؟ هنگامی که مبدأ اصلی، تجربه زیبایی شناختی است، باید یك اثر هنری با من سخن گوید، نظر مرا جلب، مرا اسیر خود، و نظم داخلی مرا آشفته کند. از کلمه **جنبش** برای بیان این حالت استفاده کرده‌ام. به‌طور کلی سنت از کلمه **تحسین** بهره می‌گیرد. ولی تحسین، گذراست. بنابراین هنگامی که اثری بر من تأثیر می‌گذارد و به توان اصلی خلاقیت من بازگردد ـ توانی که هرکس در درون خود همچون نیروی **بالقوه** دار است ـ به این معنا نیست که هنرمند شدن احتیاج به بیان کردن نظریه‌های زیباشناختی دارد. زیرا این عوام‌فریبانه است.

اما در **جنبش** زیبایی شناختی چیزی مانند حسادت وجود دارد. اثر به من می‌گوید که من باید می‌توانستم خود را بیافرینم، و من در درون خویش این نیروی بالقوه را دارم. این مرا به «حرکت» وامی‌دارد. بنابراین اگر در ۳۶ سالگی، نیاز به رفتن بیشتر را نشان نداده‌ام، به این خاطر است که هرگز، نوع ارتباط را نیافته‌ام، چرا که هیچ‌گاه به من چیزی که باعث شود تئاتر، به راستی تئاتر باشد، نشان نداده‌اند. زیرا هر هنر، برای ایجاد **جنبش** باید در جستجوی امکانهای خاص خود باشد. اگر تئاتر با قدرت، خود را تثبیت نکند، می‌میرد. یعنی آنچه که اجرا می‌کند با دیگر هنرها فرق دارد. من این را از کسانی که بیش از من در مورد ویژگیهای خاص تئاتر صلاحیت دارند سؤال می‌کنم. حال آنکه، تا به آن جایی که به من مربوط می‌شود، من نه آن را هرگز در تئاتر محکم و نه در طرز حرکت آرای تئاتر دیده‌ام. وانگهی اشتباهی که تئاتر ممکن است مرتکب شود، اینکه به خودش اجازه دهد که از طریق وسایل ارتباطی جدید گمراه شود. وسایل ارتباطی جدید ـ تلفن خبرگزاری، رادیوی آزاد و غیره، و تئاتر نباید هرگز از بیان شیوهٔ جدید تقلید کند ـ: برای نمونه از نویسندگانی که در نوارها صحبت می‌کنند. اما برعکس برای تئاتر باید سؤالی از اختلاف و ذاتش مطرح شود. آنها برای تئاتر نیرو هستند. یعنی برای تئاتر، حتی برای دیگر هنرهایی که مانند تئاتر دارای سنت قدیمی هستند، سؤال، ادامهٔ حیات است. برای مثال وقتی که عکاسی ظهور کرد، گفته شد که این به منزله پایان نقاشی است ولی در حقیقت عکاسی باعث انقلاب و تولد نوی نقاشی شد و می‌توان گفت گرچه به نوعی ذاتش را به درستی نیافته است اما خودش را در نمایش شناخته است.

آیا باید ذات تئاتر، واقع در این ارتباطی که ما در این جا صحبت می‌کنیم باشد، در این ارتباط زنده میان من، تماشاگر و سالن، با شخصی که از روی صحنهٔ نمایش بدون واسطه با من صحبت می‌کند؟ آیا این رابطه فیزیکی مستقیم است؟

یك مسئله برای من باقی می‌ماند و آن را نتیجه تصدیق خیلی سادهٔ این مفهوم می‌دانم که مجسمهٔ بسیار خاص و بسیار اضطراب‌آور تئاتر با زمان درارتباط است. درواقع هرگاه من درباره ادبیات یا موسیقی معاصر می‌نویسم عمل سیاست فرهنگی به یاری تمام کسانی می‌آید که یك چیز آشفته‌کننده، خراب‌کننده ـ پیشنهاد می‌دهند، اما حتی، به وسیله تشریح، آنها نمی‌توانند به فوریت تماشاگر بیابند.

اما وقتی که موضوع عبارت از تئاتر است چه می‌کنند؟ اگر یك نمایشنامه در مدت یك ماه اجرا بشود ولی هیچ تماشاگری نیابد، پس چه موقع تماشاگر، پیدا خواهد کرد؟ سیاست فرهنگی باید خطر زمان را بپذیرد ـ مانند نقاشی یا ادبیات ـ چگونه تماشاگر می‌تواند این موضوع از هنر را بپذیرد که هنر، زمانی برای تشریح ندارد؟ خب آیا هدف تئاتر به یك نمایش لذت آنی محدود می‌شود، این درواقع به معنای عوام‌فریبی نیست؟ در حقیقت شاید این عوام‌فریبی است که مرا در مورد تئاتر با مانع بزرگی روبه‌رو می‌کند.

* * *

میشلین نیکله (MICHELINE NICKLER)

پدیدهٔ رادیوهای آزاد، بسیار از مردمی که به تئاتر می‌رفتند را به خود جلب کرده است. یا در واقع وسیله‌ای یافت شده که مردم عقیده دارند با آن بهتر می‌توانند با دیگران ارتباط برقرار کنند. در هرحال شهردار به این مسئله علاقه‌مند است و می‌توانم بیان کنم که بسیاری از جوانان میان ۱۸ تا ۳۰ ساله با بودن علاقه به این تجربه‌های رادیو- بخصوص مردان- تقاضای شدیدی به برنامه‌های غیرتئاتر یا لااقل به وسایل احساسی که اساسش، رابطه زنده و مستقیم با تئاتر هست، ندارند. تجربه‌های رادیو تاثیر بسزایی داشته و اهمیت نگاه کردن به صفحهٔ تلویزیون و اهمیت گزارشهای مستقیم، مشروط به نتیجه‌ای است که برای نمونه در مورد پیشرفت تکنولوژی خواهد بود.

در سالن: من در آن‌جا به منزلهٔ (به عنوان) تماشاگر که عادت به مشاجره دارد، هستم. نخست مسئله دوره آموزش، که نوع آگاهی سودمند است. درکی که ادراک را قویتر از حس اراده می‌داند قابل دفاع است اما در همان زمان قابل بحث و مجادله نیز هست. بعد از نمایش، بعضی دوست دارند که به تجربه و تحلیل بپردازند و برخی ترجیح می‌دهند که در مورد نمایش مشاجره کنند بی‌آن که اجباری به تجزیه و تحلیل داشته باشند. آگاهی می‌تواند از طریق تجربه، شناسایی شود. تجربه تماشاگر از تئاتر، اصل موجودیت تئاتر است.

* * *

فرانسوا اُبرال

موجودیت تئاتر یکی از مشخصه‌های خاص مربوط به تئاتر است. تماشاگر تئاتر خود را در موقعیتی که روبه‌رو با تناقض خیال و واقعیت است، پیدا می‌کند. این رابطه بسیار پیچیده خیال و واقعیت در یک نوع زندگی کاملاً خاص که می‌تواند در من رضایت یا نارضایتی به‌وجود آورد، محرک است. بنابراین شرکت در جلسه‌های پرشور و تجزیه تحلیلهای جدی از نمایش‌های مربوط به تئاتر، تنها بهانه‌ای بیش نیست. لذت من، بیشتر ذهنی است. البته نباید این دومی را با اولی (که از این اصل به تمامی متفاوت است) آمیخت. وانگهی به‌طور کلی، طرز فکر من چنین است حتی به عنوان یک معلم، باید چیزی بیاموزیم. باید یاد گرفت، بله، ولی در یک احساس نزدیک به تجربه زنده، هیجان‌آور و لذتبخش.

آن ابرسفلد

لذت تماشاگر برحسب نمایشها، بسیار پیچیده و متفاوت است. لذت از ادراک، لذت از دیدن، نمونه کاهش فعالیتهای بشری است. باری شخصیتها، می‌میرند ولی کمدینها جاودانه‌اند- دیگر ما، نه روی صندلی راحتی بلکه مرگ آن‌جا است که به سراغمان می‌آید. بالاخره

همراهی تماشاگر در میان پیام و شعر- امیدوارم این دو اغلب با هم باشند-، در میان ماجرای شخصیت تئاتر، نفس و هیجانش، جهان و قلب بشری خویش را می‌یابد. تماشاگر طی این سفری که به همراهی بازیگر انجام می‌دهد و این دوره آموزش که هم‌زمان و جداناپذیر از جریان نمایش است- البته این مسافرت می‌تواند خطرهای آشفته‌کننده و اضطراب‌آور داشته باشد- تئاتر را می‌آموزد. و شما می‌دانید من به خود می‌گویم، چه رابطه‌ای بین تمام آنچه که در این‌جا بیان کردیم، با آن‌چه که در مدت دو، سه یا چهار ساعت میان تماشاگر و بازیگران می‌گذرد، هست؟

* * *

لوسین مارشال (LUCIEN MARCHAL)

من نه جامعه‌شناس و نه نشانه‌شناس هستم. من در انجمنی کار می‌کنم که اعضای آن نماینده تماشاگران هستند، افرادی که به نوعی از طرف مردم وکالت دارند. این سؤال برای انجمن مطرح است: چرا و چگونه باید رفتار کرد تا هنر تماشاگر توسعه پیدا کند. این سؤالی‌ست که برای ما نه به معنای اخلاقی بلکه از نظر عمل و ضرورتهای اجتماعی نیز مطرح است. برای انجام کار خودمان، ما ناگزیریم که از امکانهای علوم انسانی کمک بگیریم، البته در همان مرحله اول مانعهای موجود در این راه را نیز درنظر داریم، میشل سیمون برخی از این مانعها را به درستی یادآور شده است.

از مدرسه (آموزش تئاتر و تماشاگر) صحبت شد. باید بگویم من نیز معتقدم که باید مشکلات را از ریشه حل کرد. اما دو میلیون نفری که ما به کمک هزاران عضو انجمن، برای آنها کار می‌کنیم، تعداد بسیاریشان بیش از ۲۰ سال دارند که برای آنها مسئله مدرسه و نهادهای اجتماعی مطرح نیست و به غیر از این، مدرسه یک طبقه خاصی را بوجود آورده که در کار خود نیز موفق نبوده و زیانهایی را موجب شده است.

با این افراد چه باید کرد و آیا برای حل مشکلات باید در انتظار معجزه فوق‌العاده‌ای بود یا این که باید هم‌اکنون دست به کار شد؟

بحران اجتماعی روی مؤسسه‌های مربوط به تئاتر نیز تأثیر گذاشته است و بدیهی است که تماشاگران این را می‌فهمند، بحرانی که یک روزه پدید نیامده است. عصر ژان‌ویلار (JEAN VILAR) یک نوع بهشت گم‌شده‌ای است که دوره‌ای را به همت اصول ترقی‌خواهانه مشخص کرد. بعد از جنگ به‌طور هم‌زمان جنگ روی عملکرد تماشاگران و هنرمندان که بر محور میهن‌دوستی جمع شده بودند، تأثیر گذاشت و همچنین زندگی دیگر، به تمامی گل سرخی در میان جنگ سرد نبود.

این مفهوم، دوگانگی را به اندازه کافی تأیید نمی‌کند. این شامل یک بخش تبعیضی است که به منتهی درجه اجتماعی است. و از طرف دیگر شامل یک شکاف خاصی میان نوآوری است که از طبیعت خاصش پدید می‌آید. یک پیدایشی که همواره از انعکاس، ظهور یا تغییر محل واقعی موجب می‌شود. آمیختن این دو سطح، بی‌بهره از پایه‌های عینی یک کُنش ممکن و هدایت مستقیم است که احتیاج به کمک و اصول اخلاقی دارد. هرسطح، نتیجهٔ وسایل مختلفی برای عمل کردن است که به هیچ وجه با هیچ نوع رسالتی نمی‌توان آن را توجیه کرد.

نخست تبعیض: نمی‌توان تبعیض را تنها در نقطه‌نظر

لذت جستجو برای **فهمیدن** که چگونه این محرک خود را در تئاتر می‌آفریند، جالب است.

* * *

آرین منوشکین (ARINE MENOUCHKINE)

ژان مری‌پیم در مقدمه‌اش بر این نظریه تأکید دارد که «اجرای اثری، روی صحنه برای اینکه به منزلهٔ اثر ادبی پذیرفته شود، کافی نیست». فکر می‌کنم این نظریه هم درست و هم اشتباه است. زیرا به گفته برنارد دور نیز معتقدم که لذت، اساس تئاتر است. اما دوره آموزش؟ این در همان لحظهٔ نمایش بدست می‌آید. و استاد؟ خود هنرمند است. تماشاگر وقتی که روی نیمکت یا صندلی راحتیش می‌نشیند. خطر نماینده شدن را می‌پذیرد، نماینده به این که تماشاگر به بازیگر، یک نوع اعتماد به نفس تحمیل می‌کند و از بازیگر می‌خواهد که با او همراه شود، آن‌جا، این رابطه برای من بخشی از راز و زیبایی تئاتر را هویدا می‌کند. در این لحظه که بازیگر مملو از

شناسایی‌ها و اندازه شناسایی‌های فردی درنظر گرفت، این یك دام است زیرا تبعیض از کمبود ادراك و مرجعها باعث می‌شود، اما باید گفت که به‌وجود آورنده جهان‌بینی نیز است. کنش روی شکاف دیگری که مبتنی بر گسترش ذوق برای خلاقیت و نقد آن است، تاثیر می‌گذارد، اما گسترش این ذوق خطر دارد. چرا که خطر اینکه اکثر نمایشها تنها روی لذت دور بزنند، می‌رود. گرچه برای اغلب مردم یك موضوع زایدی است، اما این به معنای ایجاد فقر دائمی تئاتر نیست. امکان اینکه حتی خطر خود را ورزیده کند عملاً دور از ذهن است و این مهم است زیرا اگر تماشاگران امکان آموزش خطرها را نداشته باشند چگونه آنها آزادی انتقاد را در خود پرورش می‌دهند؟ و با نگاه کردن، چگونه آزادی آفرینش را برای هنرمندان ورزیده می‌کنند؟ بدین‌ترتیب اگر خطر کردن نباشد، تماشاگر محکوم به تلف کردن وقتش می‌شود.

دخالت ما در تمام سطوح، آیا شیوه‌ای از یك عمل اخلاقی است؟ نه، باید این دخالت را با بعضی از ایده‌آلیسم‌ها و امانیستهای، ساده‌لوح پایان دهیم. ما چهار نویسنده مقدس انجیلها نیستیم، ما هیچ کلام خوبی را به همراه نیاورده‌ایم، برای ما میزهای «قمار» هنری و فرهنگی، همان میزهای اجتماعی هستند. آیا باید تماشاگر را جلب کرد؟ من این واژه را دوست ندارم. تماشاگران حقی برای آمدن و یا نیامدن دارند. امروزه بدون توسعه فرهنگی، پیشرفت اجتماعی ممکن، وجود ندارد، با وجود اینها باز مردم را خوشبخت نمی‌سازد، می‌توان برای مثال از نیاز دومین برخورد آموزش الفبای خواندن و نوشتن مردمی صحبت کرد. بعد از فروید، مارکس، سوسور (SAUSSURE) و دیگران، آموزش با ژولس‌فری است که دیگر کافی نیست.

رولاند بارت (ROLAND BARTHES) برای ما عناصری را به دلیل زیر و رو کردن رابطه‌مان با فرهنگ ساخته شده، تهیه کرده بود، چرا بهترین ما دنباله‌رو کار او نیست؟

ورزش این موفقیت و بخت را دارد. قشر وسیعی از مردم خواندن

و نوشتن را می‌دانند. در میان بهترین علاقه‌های عمومی، آنان مشاجره کردن بر سر کیفیت خط مسابقه فوتبال را می‌دانند و کشف کردن لیاقت کار هرکدام از بازیکنان را می‌شناسند، اما چرا آنان این مهارت را نسبت به تئاتر و یا نقاشی باز نمی‌یابند. این موضوع مرا به فکر انداخته است که چگونه آنان به این مسایلی که مسخره است، نزدیك می‌شوند. در این مورد بدون آنکه همواره با بوردیو موافق باشم، فکر می‌کنم او می‌تواند در کارمان به ما کمك کند.

* * *

آن ابرسفلد

تماشاگر آیا خودش **آفریننده** است؟ آیا خودش نمایش را **می‌نگارد**؟ به روی چشم، باید این مطلب را همین‌جا در گیومه قرارداد. این درست است که هنرمندان ماهر، حس‌هایی را به تماشاگر منتقل می‌کنند، ولی این تماشاگر است که از هوش و قوهٔ درك خودش، حس یا احساسهای آخرین را از نمایش می‌سازد.

پاورقی:

(۱) اشاره به محفلی است که قرار است راجع به هنر تماشاگر در تئاتر بحث کنند.