DOI:10.22034/jaco.2026.559054.1504

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
Rethinking Performer–Audience Interaction in Theatre, from Bharata and Zeami to Erika Fischer-Lichte
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

«چرخهٔ بازخورد خودمولّد»؛ بررسی تعامل بازیگر و مخاطب در تئاتر، از بهاراتا و زآمی تا فیشر-لیشته*

مرتضی غفاری[۱]، مجید سرسنگی[۱]**، بهروز محمودی بختیاری[۱]

۱. گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۰۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۱۰

چکیده

مطالعات مخاطب یکی از چالش‌برانگیزترین حوزه‌های نظریه‌پردازی در تئاتر است. با وجود گسترش این مطالعات در دهه‌های اخیر و اهتمام نظریه‌پردازان معاصر به بازتعریف جایگاه مخاطب در فرآیند اجرا، بخش مهمی از رویکردهای کلاسیک شرقی در این زمینه کمتر مورد توجه پژوهش‌های تطبیقی قرار گرفته‌اند. هدف از پژوهش حاضر، واکاوی مفهوم «چرخهٔ بازخورد خودمولّد» در زیبایی‌شناسی اجرای اریکا فیشر- لیشته و مقایسهٔ آن با الگوهای ارتباطی در آثار مهم تئوریک تئاتر کلاسیک شرق، یعنی کتاب ناتیاشاسترا (منسوب به بهاراتا) و رسالات زآمی موتوکیو (از جمله فوشیکادن و کاکیو) است. پرسش اصلی مقالهٔ حاضر این است که رویکردهای ارتباطی بهاراتا و زآمی چه وجوه اشتراک و افتراقی با ایدهٔ «چرخهٔ بازخورد خودمولّد» دارند. این پژوهش، کیفی و مبتنی بر روش توصیفی ـ تحلیلی است؛ و سه مؤلفهٔ بنیادین چرخهٔ بازخورد خودمولّد (واژگونی نقش، جامعه‌سازی و تماس) را در مقایسه با رویکردهای مخاطب‌محور تئاتر سانسکریت هند و تئاتر نو ژاپن بررسی می‌کند. نتایج حاصل از این پژوهش، بیانگر اشتراکات عمیق این نظام‌های تئاتری در تأکید بر «ارتباط زنده و جامعه‌ساز» میان بازیگران و مخاطبان است. با این‌حال، تفاوت‌های فرهنگی قابل‌توجهی نیز میان این نظام‌ها مشاهده می‌شود. در حالی که سنت‌های شرقی بر دگرگونی درونی و تجربهٔ روحانی اجرا تأکید دارند، نگرش فیشر- لیشته بر ماهیت گذرا، پیش‌بینی‌ناپذیر و فرایندیِ تعامل اجرایی تمرکز دارد. در نهایت، این پژوهش با کنار هم قرار دادن نظام‌های متفاوت تئاتری در شرق و غرب، امکانِ گفت‌وگویی هم‌گرایانه را میان آنها فراهم می‌کند و این خود به بازاندیشی پیرامون تعامل اجرا و مخاطب در گسترهٔ جهانی تئاتر خواهد انجامید.

واژگان کلیدی: *تئاتر، چرخهٔ بازخورد خودمولّد، بهاراتا، زآمی موتوکیو، اریکا فیشر-لیشته.*

مقدمه و بیان مسئله

در یکی از پژوهش‌های اخیر پیرامون مخاطب تئاتر، ریزن[۱] و همکاران (Reason et al., 2022, 3) از «لذت درگیری با ماهیت غالباً گریزان، اغلب غیرقابل وصف و حتی گاهی متناقض تماشاگر و تماشاگری» سخن به میان می‌آورند و چالش‌های ورود به این حوزه را یادآور می‌شوند. این ماهیت ویژه می‌تواند یکی از دلایل کم‌توجهی تاریخی نسبت به موضوع تماشاگر در عرصهٔ پژوهش باشد. تماشاگران در آنِ واحد هم در دسترس هستند و هم دست‌نیافتی، و ورود آکادمیک به چنین عرصه‌ای معیارهایی هوشمندانه (و البته قابل انعطاف) می‌خواهد. براساس همین نیاز، مطالعات پیرامون مخاطب تئاتر در دهه‌های اخیر به تدریج جای خود را در میان آثار پژوهشی باز کرده است. به‌عنوان مثال، کتاب تاثیرگذار تماشاگران تئاتر (Bennett, 1997) که در آن از عدم پرداختن به مسئلهٔ مخاطب سخن به میان می‌آید، اکنون دیگر به کتابی کلاسیک دربارهٔ مخاطب تئاتر بدل شده است و دیگر از معدود کتب مهم در این زمینه به شمار نمی‌رود. اگرچه حوزهٔ «مطالعات مخاطب»، گسترش روزافزونی یافته و حتی بحث داغی میان «رشته[۲]» یا «حوزهٔ مطالعاتی[۳]» بودن آن از مدت‌ها پیش در جریان است[۴]، اما موضوع مخاطب در تئاترهای شرقی آشکارا در حاشیه قرار داشته است. این عدم توازن را می‌توان از زوایای گوناگونی بررسی کرد. نگارندگان این مقاله با بحث تیلیس (Tillis, 2003) موافقند که وقت آن رسیده است که به جای کوبیدن بر طبل شرق و غرب و خط‌کشی‌های متعصبانه، با نگاهی همگرایانه میان تئاتر شرق و غرب، در جستجوی افق‌هایی باشیم که می‌توانند ابعاد فکری ما را دربارهٔ تئاتر گسترش دهند. در این مقاله سعی شده است جنبه‌هایی از

* مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری «مرتضی غفاری» با عنوان « مخاطب در تئاتر کلاسیک شرق؛ نظریهٔ مخاطب و رویکردهای ارتباطی در تئاتر کلاسیک هند و ژاپن و ایران» است.که با راهنمایی دکتر «مجید سرسنگی» و دکتر «بهروز محمودی بختیاری» در دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران در حال انجام است.

**نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۲۹۷۴۷۵۹، msarsangi@ut.ac.ir

رویکردهای غربی و شرقی در مورد مخاطبان تئاتر صورت‌بندی و با یکدیگر مقایسه شوند. بر همین اساس، ایدهٔ تامل‌برانگیز اریکا فیشر- لیشته[۵] دربارهٔ ارتباط اجرا و مخاطب در تطبیق و تناظر با اندیشه‌های بهاراتا[۶] و زآمی موتوکیو[۷] دو نظریه‌پرداز مهم تئاتر کلاسیک شرق قرار گرفته است. اریکا فیشر- لیشته در کتاب قدرت دگرگون‌کنندهٔ اجرا، یک زیبایی‌شناسی جدید[۸] (Fischer-Lichte, 2008) مفهوم «چرخهٔ بازخورد خودمولد[۹]» را برای درک ارتباط بازیگران و تماشاگران تئاتر تبیین می‌کند. از سوی دیگر بهاراتا و زآمی موتوکیو در آثارشان با تدوین اصول فنی و دقیق درصدد ایجاد رویکردهایی ارتباطی با مخاطب بوده‌اند. پرسش اصلی مقاله حاضر این است که رویکردهای ارتباطی بهاراتا و زآمی چه وجوه اشتراک و افتراقی با ایدهٔ «چرخهٔ بازخورد خودمولّد» فیشر- لیشته دارند؟

روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. باتوجه به اینکه در تئاتر هند و ژاپن در دورهٔ کلاسیک، سنت درخشان مکتوب‌کردن تئوری تئاتر وجود داشته است، لذا در مقالهٔ پیش‌رو، از منابع دست اول یعنی متن کامل ناتیاشاسترا[۱۰]، کهن‌ترین دستورنامهٔ تئاتر در هند که به بهاراتا منسوب است و رسالات مهم زآمی موتوکیو از جمله فوشیکادن[۱۱] و کاکیو[۱۲] استفاده شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در یک نگاه تاریخی، پژوهش پیرامون مخاطب تئاتر، وام‌دار نقد ادبی است. برهمین اساس، دو نظریهٔ «دریافت[۱۳]» و «واکنش خواننده[۱۴]» را می‌توان منشاء توجهات بعدی به موضوع مخاطب تئاتر دانست. از دههٔ ۸۰ میلادی به بعد پژوهشگران دو حوزهٔ «مطالعات اجرا[۱۵]» و «نشانه‌شناسی[۱۶]» با توجه ویژه‌ای به مخاطب تئاتر پرداختند که پژوهش‌های ریچارد شکنر[۱۷] و پاتریس پاوی[۱۸] موید این موضوع است. اما کتاب تماشاگران تئاتر (۱۹۹۷) اثر سوزان بنت[۱۹] نقطهٔ عطفی در زمینهٔ مطالعات مخاطب تئاتر محسوب می‌شود. بنت در این کتاب با نگاهی جامع، فرایند تولید و دریافت اجرا را بررسی می‌کند. با وجود اهمیت انکارناشدنی کتاب بنت، آنچه می‌تواند پایهٔ نقدی جدی بر آن باشد عدم توجه کافی به اجرای زنده و تعامل پویا، درلحظه و جسمانی میان بازیگران و تماشاگران است. در این کتاب مسائل قبل و بعد از اجرا، بسیار بیشتر از خود رویداد اجرا، محل بحث است. پس از سوزان بنت، نظریه‌پردازان دیگری نظیر ماروین کارلسون (Carlson ,2001)، اریکا فیشر- لیشته (Fischer-Lichte ,2008)، بروس مک‌کوناچی (McConachie, 2008)، ژاک رانسیر (Rancière, 2009)، هلن فرش‌واتر (Freshwater, 2009)، گرت وایت (White, 2013)، کارولین هیم (Heim, 2016)، متیو ریزن (Reason et al., 2022) در آثارشان به موضوع جایگاه و تجربهٔ مخاطب در تئاتر پرداخته‌اند، اما حوزهٔ مطالعاتی اکثر آنها معطوف به تئاتر معاصر اروپا (به ویژه بریتانیا، آلمان و فرانسه) و آمریکای شمالی است.

در کنار این آثار که به‌نوعی هژمونی مطالعات مخاطب تئاتر را شکل داده‌اند، کتب و مقالات ارزندهٔ دیگری هم وجود دارند که به جایگاه و نقش مخاطب در تئاترهای آسیایی پرداخته‌اند. به‌عنوان مثال، «کتاب تئاتر هند»، «تئاتر سرآغاز»، «تئاتر آزادی» (Yarrow, 2001) نوشته رالف یارو بر نقش حیاتی تئاتر در فعال‌سازی و رهایی مخاطب تأکید می‌کند و خوانشی معاصر از سنت‌های نمایشی کهن هند ارائه می‌دهد. فلیپ زاریلی در کتاب «کاتاکالی: جایی که خدایان و شیاطین به بازی می‌آیند» (Zarrilli, 2000) هم ضمن تأیید رویکرد فعال مخاطب در نمایش هند، بر مسئلهٔ تفاوت‌های فرهنگی میان مخاطبان اذعان دارد. ریچارد شکنر نیز فصلی از کتاب مرجع خود، «نظریهٔ اجرا» (Schechner, 2003) را به زیبایی‌شناسی راسا[۲۰] اختصاص داده است. به نظر شکنر برخلاف سنت رایج غربی که فرایند دریافت صرفاً در دیدن و شنیدن خلاصه می‌شود، در سایر فرهنگ‌ها از جمله هند، تئاتر به‌مثابهٔ پدیده‌ای فهم می‌شود که سایر حواس را نیز درگیر می‌کند. این به منزلهٔ درگیرشدن همه جانبهٔ مخاطب در اجراست. جی. کی. بالبیر (Balbir, 1962) نمایش سانسکریت را اساساً نخبه‌گرا می‌داند و معتقد است این هنر برای مخاطبان فرهیخته طراحی شده است در مقابل، چاتوپادیای (Chattopadhyay, 2013) تئاتر هند باستان را ابزاری ارتباطی می‌داند که حتی برای اقشار فرودست نیز کارکرد داشته و ناتیاشاسترا را متنی می‌شمارد که علاوه‌بر قواعد اجرا، نوآوری در ارتباط با تماشاگران را تشویق می‌کند. هیگینز (Higgins, 2007) نظریهٔ راسا را بنیان زیبایی‌شناسی هندی و محور رابطهٔ اجرا و مخاطب معرفی می‌کند، اوتارا آشا کورلاوالا (Coorlawala, 2010) با توصیف عملی از تجربهٔ راسا، هستهٔ تعاملی نظریهٔ راسا را نشان می‌دهد. او در پی درک آن چیزی است که خود آن را «گفتگوی مدام میان اجراگر و تماشاگر» می‌نامد. شیکها راجپورهیت (Rajpurohit, 2019) نظام طبقه‌بندی مخاطب در تئاتر کلاسیک هند را از منظر بهاراتا و ابهیناواگوپتا[۲۱] بررسی کرده است. او نتیجه می‌گیرد که «واکنش تماشاگر» جنبهٔ اصلی موفقیت یا شکست یک اجرای سانسکریت بوده است. گوسوامی (Goswami, 2021) مخاطب را بخشی جدایی‌ناپذیر از جهان اجرای سانسکریت می‌داند. راج و سینگ (Rajurkar Raj & Vrat Singh, 2021) با بازخوانی ناتیاشاسترا، نقشه‌ای جامع از الگوهای ارتباطی این کتاب را در نسبت با تماشاگران ارائه می‌دهند. در کتاب «راهنمای راتلج برای مخاطبان و هنرهای نمایشی» (Reason et al., 2022) تنها

بخشی از یک مقاله تحت عنوان «کدام جهانی؟ کدام محلی؟» آوچیتیا، راسا، توسعه، آشه و دیگر انتظارات از مخاطب به تئاتر شرق و هند اختصاص یافته است. نویسندگان این مقاله نشان می‌دهند که چگونه انتظارات مخاطب تحت تأثیر ارزش‌های سنتی، سیاست‌های فرهنگی و حتی نیروهای مدرن شکل می‌گیرد.

در زمینهٔ دیدگاه‌های زآمی موتوکیو پیرامون مخاطب، می‌توان به یکی از نخستین پژوهش‌های مرتبط یعنی مقالهٔ زیبایی‌شناسی نو از دیدگاه زآمی و مشارکت تماشاگر (Ortolani,1972) نوشته بنیتو اورتولانی اشاره کرد. اورتولانی با بررسی موشکافانهٔ مفاهیم اساسی در نمایش نو مانند یوگن[۲۲] و هانا[۲۳] جنبهٔ ارتباطی این مفاهیم زیبایی‌شناختی را شناسایی می‌کند. توماس هاره در کتاب «سبک زآمی» (Hare, 1996) نشان می‌دهد که چگونه زآمی تلاش داشت به افق انتظارات مخاطبانش پاسخ دهد. میچیکو یوسا (Yusa, 1987) در مقالهٔ خود یکی از مفاهیم محوری در اندیشه زآمی یعنی ریکن نو کن[۲۴] را به‌مثابهٔ یک نظریهٔ رابطه‌محور بررسی می‌کند. فصلی از کتاب «پرورش زآمی: هماهنگی بازیگر نو در فرایند اجرا» (Quinn, 2005) نوشته شلی فنو کویین به موضوع ارتباط بازیگر و مخاطب اختصاص دارد. کویین عقیده دارد که هماهنگی ظریف میان بازیگر و تماشاگر عنصر مرکزی در تئاتر نو است. همچنین در کتاب‌های مرجعی نظیر «تاریخ نوین تئاتر ژاپن در قرون میانه» (Pinnington, 2019) اثر نوئل جان پنینگتون موضوع سیر تحول مخاطب و نقش او در معنابخشی به اجراهای تئاتر نو بررسی شده است. پنینگتون یادآور می‌شود که اجراها می‌توانستند بسته به موقعیت‌های سیاسی و اجتماعی، در نزد تماشاگران خوانش‌های تمثیلی پیدا کنند. در یک نگاه انتقادی، عمدهٔ این پژوهش‌های ارزنده در دایرهٔ بررسی دیدگاه‌های زآمی و بهاراتا متوقف می‌شوند و مسیر جدیدی را برای پیوند این نظرات با تئوری‌های امروز تئاتر پیشنهاد نمی‌دهند. مقالهٔ حاضر می‌کوشد این شکاف را پر کند و پیوندی میان نظریه‌های کلاسیک شرق و مفاهیم نوین در زیبایی‌شناسی اجرا برقرار سازد.

چارچوب نظری

• چرخهٔ بازخورد خودمولّد

اریکا فیشر- لیشته در فصل سوم کتاب قدرت دگرگون‌کننده اجرا، یک زیبایی‌شناسی جدید (Fischer-Lichte, 2008) مفهوم «چرخهٔ بازخورد خودمولد» و ویژگی‌های آن را شرح می‌دهد. این چرخه به روندی تعاملی، پویا و البته غیرقابل پیش‌بینی میان بازیگران و تماشاگران اشاره دارد. آنها در طول یک اجرا به‌مثابهٔ سوژه‌ها و ابژه‌ها هر کدام در مرزهای نه چندان صریح، مدام در حال جابه‌جایی هستند و نقش‌هایشان پیوسته تغییر می‌کند. فیشر- لیشته در این باره می‌نویسد: «بازیگران و تماشاگران از طریق اعمال و رفتار خود عناصر «چرخهٔ بازخورد» را به وجود می‌آورند که به نوبه خود اجرا را تولید می‌کند.» (ibid., 50). برخلاف تئاتر بورژوایی غرب در قرن ۱۸ و ۱۹، با آغاز قرن بیستم و تحولات تئاتر، چرخهٔ بازخورد و ارتباط اجرا و مخاطبانش بدل به مسئله‌ای مهم شد. از منظر فیشر- لیشته چرخه بازخورد، «خودمولّد[۲۵]» است. او این اصطلاح را از یک نظریهٔ زیست‌شناختی گرفته است[۲۶]. «خودمولّد» به سیستمی اطلاق می‌شود که توانایی تولید و بازسازی خود را از درون دارد و از بیرون تغذیه نمی‌شود. برهمین اساس ارتباط میان بازیگر و تماشاگر به‌مثابهٔ یک سیستم خودمولد در فرایندی تنانی و زاینده در فضای اجرا تولید و بازتولید می‌شود. برای فیشر- لیشته، اجرا رویدادی است که مسیر آن را نمی‌توان به‌طور کامل از پیش برنامه‌ریزی یا تمرین کرد. اجرا مانند آزمایشی است که طراحی می‌شود تا نشان دهد بازیگر و تماشاگر چگونه بر هم اثر می‌گذارند و چه عواملی مسیر و نتیجهٔ چرخه را تعیین می‌کنند. همچنین او سه روند را برمی‌شمارد که پیوسته با چرخهٔ بازخورد مرتبطاند و می‌توان از آنها به‌عنوان عواملی برای درک و آزمایش «چرخه بازخورد خودمولد» نام برد. در ادامه این سه روند بررسی خواهند شد.

• واژگونی نقش[۲۷]

واژگونی نقش یکی از معیارهای «چرخهٔ» مورد نظر فیشر- لیشته است. او برای تبیین موضوع واژگونی نقش، اجرای «دیونیزوس در ۶۹[۲۸]» به کارگردانی ریچارد شکنر را مبنا قرار می‌دهد. در شروع اجرا، تماشاگران دعوت به حضور در جشن تولّد دیونیزوس می‌شوند. در چرخه بازخورد، کنترل یا پیش‌بینی آنچه بعد از این دعوت انجام می‌گیرد دشوار است؛ چرا که ممکن است نقش‌های بازیگران و تماشاگران به‌واسطه واژگونی نقش با یکدیگر جابه‌جا شود. این همان اتفاقی است که در اجرای شکنر رخ می‌دهد. براین اساس حضور جسمانی بازیگران و تماشاگران به یک اندازه مهم است و روند اجرا را پیش می‌برد. از نگاه فیشر- لیشته «واژگونی نقش به‌ویژه با تجزیه و تحلیل چرخه بازخورد خودمولد بین بازیگران و تماشاگران مرتبط است، زیرا باعث ایجاد دگرگونی‌هایی پویا و چندگانه در رابطهٔ سوژه-ابژه‌ها می‌شود» (Fischer-Lichte, 2008, 41). واژگونی نقش، ارمغان دیگری هم برای اجرا دارد؛ «دگرگونی»[۲۹] و این عنصری اساسی در زیبایی‌شناسی کنش اجرایی محسوب می‌شود.

• جامعه[۳۰]

یکی دیگر از عواملی که نقش کلیدی در «چرخهٔ بازخورد خودمولد» دارد، خلق یک «جامعه» از بازیگران و تماشاگران براساس حضور جسمی آنها در کنار یکدیگر است. فیشر- لیشته در این زمینه به نقل قولی از گئورگ فوکس اشاره می‌کند:

«براساس ماهیت و منشأشان، بازیگر و تماشاگر، صحنه و سالن، در تقابل با یکدیگر نیستند؛ بلکه یک واحد را تشکیل می‌دهند.» (Fuchs, 1959, 46, cited in Fischer-Lichte, 2008, 51).

در جامعهٔ تشکیل شده در روند اجرا، زیبایی‌شناسی و امر سیاسی-اجتماعی بر هم منطبق و یکپارچه می‌شوند و مرز میان آنها کنار می‌رود. همچنین به نظر می‌رسد ساخت یک جامعه در روند اجرا، مهمترین بخش ایدهٔ چرخهٔ بازخورد خودمولد باشد؛ چرا که فیشر- لیشته هنگام شرح ایده‌هایش تلویحاً به این موضوع اشاره می‌کند که چرخه بازخورد حتی بدون «واژگونی نقش» یا «تماس فیزیکی» بازهم برقرار است.

• تماس[۳۱]

تماس آخرین عاملی است که فیشر-لیشته در شکل‌گیری «چرخه بازخورد خودمولد» به آن اشاره می‌کند. او از نوعی تماس سخن می‌گوید که حضور جسمی بازیگران و تماشاگران در یک جامعه مشترک احتمال وقوع آن را میسر می‌کند. فیشر- لیشته با ارجاع به مرلو-پونتی[۳۲]، تماس را بخشی از حضور جسمانی مشترک می‌بیند که تجربهٔ آستانه‌ای و دگرگون‌سازِ ایجاد می‌کند. البته فیشر- لیشته اذعان می‌کند که احتمالاً تماس فیزیکی از ابتدا چندان مسئله تئاتر نبوده است و صرفاً می‌توان دربارهٔ تئاتر قرون وسطی و یا تئاتر شکسپیر حدس‌هایی زد که میان تماشاگران و بازیگران تماس فیزیکی وجود داشته است (Fischer-Lichte,2008,60). در مجموع، فیشر- لیشته با تدوین یک نظام ارتباطی و ویژگی‌هایی برای سنجش آن، راهی برای درک و بررسی تعاملات بازیگران و تماشاگران در یک اجرا پیشنهاد می‌کند. در ادامه هرکدام از سه عامل کلیدی چرخهٔ بازخورد خودمولد در آثار بهاراتا و زآمی بررسی می‌شود تا وجوه اشتراک و تفاوت‌های آنها با ایدهٔ فیشر- لیشته مشخص شود.

بحث

• راسا و هانا یا ایده‌هایی دربارهٔ ساخت یک جامعه

به نظر می‌رسد بهاراتا و زآمی موتوکیو هر کدام در آثار خود، مشغول شکل‌دهی به‌نوعی چرخهٔ ارتباطی پویا و نیرومند میان اجرا و مخاطب بوده‌اند. از آنجایی‌که ساخت یک جامعه در پروسهٔ اجرا، مهمترین بخش ایدهٔ «چرخهٔ بازخورد خودمولّد» اریکا فیشر- لیشته است بخش عمدهٔ این پژوهش به بررسی این عامل در اندیشه بهارتا و زآمی بازمی‌گردد. لئونارد پرونکو (Pronko, 1968, 427) با اشاره به روحیهٔ مشارکت‌جوی تئاتر شرق می‌نویسد: «قدرت هم‌بودگی[۳۳] در فرم‌های آسیایی عظیم است: هم‌بودگی، و نه لزوماً ارتباط[۳۴]». مقصود پرنکو از هم‌بودگی پیوندی عمیق و شاعرانه با اجراست؛ پیوندی که آن را می‌توان به ساخت یک جامعه میان بازیگران و تماشاگران تعبیر کرد. این دیدگاه در قالب دو مفهوم غایی در تئاتر سانسکریت و تئاتر نو تحت عنوان «راسا» و «هانا» نمود پیدا کرده است.

• راسا؛ طعم مشترک اجرا

راسا مهمترین عامل در زیبایی‌شناسی تئاتر سانسکریت است. فصل ششم ناتیاشاسترا به موضوع راسا اختصاص دارد. به همین دلیل این فصل بیش از همه مورد توجه پیگیرِ دانشوران چه کهن و چه مدرن بوده است (Pollock, 2016, 47). بهاراتا می‌نویسد:«بدون راسا، ناتیایی وجود ندارد» (Bharata, 2016, 54). این جمله در ناتیاشاسترا نقشی کلیدی دارد. ناتیا[۳۵] بر رقص، تئاتر، موسیقی و به‌طور کلی بر هنر اجرا دلالت دارد. بنابراین بدون راسا، اجرایی هم وجود ندارد. در فصل ششم ناتیاشاسترا قطعات (اشلوکا) ۳۱-۳۳ پیرامون راسا چنین نوشته شده است.

تماشاگران حساس پس از لذت بردن از احساسات مختلفی که بازیگران از طریق کلمات، حرکات و احساسات بیان می‌کنند، احساس لذت و رضایت می‌کنند. این احساس نهایی که توسط تماشاگران تجربه می‌شود، در اینجا به‌عنوان راساهای مختلف نمایش توضیح داده می‌شود (ibid., 55).

بنا به این بخش از ناتیاشاسترا، راسا نوعی دریافت و لذت مخاطب از اجراست. هرچند که شلدون پولاک در کتاب مهم «خوانندهٔ راسا» (۲۰۱۶) به این موضوع اشاره می‌کند که در نگاه بهاراتا، راسا در بازیگران و شخصیت‌هایی که بازنمایی می‌کنند و نیز، در دلِ نمایشنامه‌نویس قرار دارد. اما در نقد این موضوع می‌توان به جنبهٔ دیداری راسا اشاره کرد. خود پولاک بر این موضوع صحه می‌گذارد که جنبهٔ دیداری، شرط اصلی راساها در دورهٔ نخست سیر تطور این مفهوم در زیبایی‌شناسی هندیِ بوده است. اگر راسا صرفاً در بازیگر یا نویسنده است چرا حتماً باید دیده شود؟ و چه کسی قرار است آن را ببیند؟

براساس ناتیاشاسترا هشت راسا یا احساس اصلی وجود دارد. عشق و شهوت (شرینگارا[۳۶]) شادی و خنده (هاسیا[۳۷]) غم (کارونا[۳۸]) خشم (راودرا[۳۹]) شجاعت (ویرا[۴۰]) وحشت (بهایانکا[۴۱]) نفرت (بیبهاستا[۴۲]) و شگفتی (ادبهوتا[۴۳])[۴۴] هر کدام از این احساسات ممکن است در بخش‌هایی از اجرا به تماشاگر انتقال یابد و از سوی او درک شود. هر راسا، از یک حالت عاطفی پایدار یا «استهایی بهاوا[۴۵]» نشات می‌گیرد. استهایی بهاوا عاطفه‌ای بالقوه در تماشاگر است که وقتی بالفعل می‌شود راسا نام می‌گیرد. در واقع هر راسا، استهایی بهاوای خود را دارد. مثلا راسای شرینگارا (عشق) از استهایی بهاوای راتی[۴۶](عشق) می‌آید. کار بازیگری یا همان ابهینایا[۴۷] بیدار کردن حالت عاطفی پایدار در مخاطب است یا به عبارتی تبدیل استهایی بهاوا به راسا در تماشاگر. جالب آنکه بهاراتا در ناتیاشاسترا واژهٔ ابهینایا را به معنای بردن اجرا به‌سوی تماشاگران معنا می‌کند (Bharata, 2016 ,78). گویی بازیگر با بیدارکردن احساس تماشاگر، اجرا را به او نزدیک کرده است. از طرفی تماشاگر نیز به‌سوی اجرا حرکت می‌کند. سوزان شوارتز در بازخوانی

آرای ریچارد شکنر پیرامون زیبایی‌شناسی راسا، دستیابی به هویت سوم میان اجراگر و مخاطب را هدف راسا می‌داند (Schwartz, 2004, 97). شکل‌گیری هویت سوم نیازمند نوعی تلاش و تمایل در دوسوی صحنه است و مشارکتی فعال از جانب اجراگر و مخاطب را می‌طلبد. پدیداری این هویت را می‌توان به‌مثابهٔ خلق یک جامعهٔ مشترک میان بازیگران و تماشاگران دانست که مطابق دیدگاه فیشر- لیشته برمبنای حضور جسمانی آنها شکل می‌گیرد. تأکید فیشر- لیشته بر حضور جسمانی تقارنی با مسئلهٔ جسمانیت[۴۸] در تئاتر کلاسیک شرق دارد. رالف یارو (Yarrow, 2001,8) جسمانیت را یکی از مهمترین امکانات اشکال تئاتر هند برمی‌شمرد که مورد توجه کارگردانان تئاتر در سراسر دنیا قرار گرفته است. تئاتر کلاسیک هند عرصهٔ ارائهٔ کالبدهایی است که با تمام امکانات خود سعی به ساختن یک جامعهٔ هماهنگ و همدل را دارند و کلید تحقق این جامعه، درک و دریافت راسا در دوسوی صحنه است.

• هانا؛ شکوفایی اجرا در کنارهم

جریان تعاملی و پویا میان بازیگران و تماشاگران، در تئاتر نو ژاپن نیز دغدغه‌ای اساسی است و این‌بار در قالب کلمه «هانا» نمود پیدا می‌کند. زآمی موتوکیو در فوشیکادن می‌نویسد: «هانا اصلی‌ست که در عمیق‌ترین لایه‌های هنر ما جای دارد. درک معنای هانا، مهم‌ترین گام برای فهم هنر نُو و بزرگ‌ترین راز آن است» (Zeami, 1984, 29). هانا به‌معنای «گُل» است و استعاره‌ای قدرتمند در عمدهٔ رساله‌های زآمی که مرتبط با طراوت و سرزندگی اجراست. زآمی تأکید می‌کند که در نمایش نو، هانا، همان جلوگیری از رکود در اجراست. او به دنبال پدید آوردن لحظه‌ای شگرف است که تنها در یک تعامل ویژه میان بازیگر و تماشاگر به دست می‌آید. زآمی بر این باور است طبیعت هانا بسته به موقعیت است و تنها چیزی را می‌توان خوب دانست که نیاز لحظه را برآورده کند. اگر لحظات درست شکل بگیرند، ارتباطی عمیق میان اجرا و مخاطب برقرار می‌شود. درک نیاز لحظه، کار بازیگر کارآزموده است. همان که به قول زآمی به «هانای دائمی[۴۹]» دست یافته است. بنابراین هانا در نگاه زآمی کلید دستیابی به یک اجتماع منسجم است. بنیتو اورتولانی در شرح مفهوم هانا می‌نویسد.

«هانا در یک واژه، ایدهٔ مشارکت موفق مخاطب را بیان می‌کند. گل زمانی می‌شکفد که تماشاگران به‌طور فعال در اجرای نو سهیم شوند؛ زمانی که، به معنایی کاملاً واقعی، همراه با بازیگر در حال اجرای نو باشند. هانا به معجزهٔ ارتباطی اشاره دارد که هنگامی پدید می‌آید که بازیگران و تماشاگران در یک جامعه روحانی به هم می‌پیوندند و آیین نو را با هم تجربه می‌کنند. بدیهی است که این مشارکت به معنای آواز خواندن یا رقصیدن فیزیکیِ جمعی نیست؛ بلکه تماشاگر در اوج مشارکت، بی‌حرکت نشسته یا چمباتمه‌زده باقی می‌ماند. کارآمدی اجرا، تماشاگران را در خاطره، پذیرندگی متقابل و واکنش، در کنار بازیگران گرد می‌آورد و بدین‌سان، شکلی یگانه از ارتباط زیبایی‌شناختی پدید می‌آید. این دستاورد، همان هانا است» (Ortolani, 1972, 112).

در تفسیر اورتولانی صراحتا بر تشکیل یک «جامعه» در نمایش نو تأکید شده است. این جامعه از دل چرخه بازخورد خودمولد میان بازیگران و تماشاگران بیرون می‌آید. البته چرخه‌ای که زآمی از آن سخن می‌گوید خصلتی یگانه دارد. این چرخه در فضایی مه آلود، در پیوند با ناپایداری و زندگی گذرا که ذاتی فلسفه ژاپنی است، پدید می‌آید. زآمی از شیته[۵۰] میخواهد در عین حال که رویش را به طرف تماشاگران برمی‌گرداند، به‌طور مستقیم در چشمان تماشاگران نگاه نکند (Zeami, 1984, 82)[۵۱]. اینجا نوعی ابهام در ارتباط شکل می‌گیرد؛ ابهام در سوژه بودن یا ابژه شدن. از این منظر، زآمی جامعه‌ای ویژه با اتمسفری متفاوت در تئاتر نو پی‌ریزی می‌کند. مفهوم «یوگن» که از مفاهیم مورد علاقه زآمی برای تبیین زیبایی‌شناسی نو است بر همین ابهام تأکید می‌کند. نوعی زیبایی شکننده، غم زیبا یا به قول آرتور ویلی (Waley, 1921/1998, 22). «آنچه در زیر سطح در جریان است». این ارتباط می‌کوشد تا حد ممکن ژرف‌تر شود. در این تئاتر شناسایی چرخه بازخورد خودمولد میان بازیگر و تماشاگر کار ساده‌ای نیست و این بخشی از ماهیت نو است. «نو» می‌خواهد به تعاملی دست نیافتنی دست یابد و غایت آن «کنشِ بی‌کنشی» است. درنهایت تماشاگران مشغول درک و لمسِ جوهر اجرا یا «کوکورو[۵۲]» می‌شوند. در معماری تئاتر نو پل هاشیگاکاری[۵۳] وجود دارد که ارواح از طریق آن به دنیای زندگان پا میگذارند. اما پل دیگری را نیز می‌توان متصور شد که از سوی صحنه به‌سمت تماشاگران کشیده شده است. روی این پل، با شکستن مرزهای صحنه یک ملاقات آیینی میان بازیگران و تماشاگران شکل می‌گیرد. زآمی از اصطلاح «کن‌شو- دوشین[۵۴]» برای امتزاج مرزهای میان بازیگران و تماشاگران استفاده می‌کند. این اصطلاح به معنای «هم‌ذهن شدن با تماشاگر» است. به‌عنوان یک بازیگر حرفه‌ای، زآمی می‌دانست ایجاد یک چرخهٔ ارتباطی در اجرا همه چیز است. اریکا فیشر- لیشته بر غیرقابل پیش‌بینی بودن چرخه بازخورد تأکید دارد (Fischer-Lichte,2008,48). این غیر قابل پیش بینی بودن بخشی از ذات هانا نیز محسوب می‌شود. زآمی نیز در جستجوی کیفیتی غیرقابل پیش‌بینی در اجراست. او بارها به این مسئله اشاره می‌کند که هانا باید بتواند تماشاگر را غافلگیر کند. زآمی می‌نویسد: « هانای بازیگر دقیقاً به‌این دلیل پدیدار می‌شود که تماشاگران نمی‌دانند این هانا در کجای اجرا پنهان شده» (Zeami, 1984, 59). از این لحاظ

هانا همواره امری غیرقابل پیش‌بینی در تعامل میان بازیگر و تماشاگر می‌ماند.

•جامعه، ریتم و امر سیاسی-اجتماعی

در بررسی توان جامعه‌ساز تئاتر، اریکا فیشر- لیشته به دو جنبهٔ بنیادین دیگر نیز اشاره می‌کند: نخست، نقش کلیدی ریتم در شکل‌گیری چرخهٔ بازخورد خودمولّد، و دوم، هم‌پوشانی امر زیباشناختی و امر سیاسی ـ اجتماعی در این چرخه. با نگاهی به اندیشه‌های بهاراتا و زآمی می‌توان دریافت که هر دو، به‌گونه‌ای بنیادین، بر اهمیت این دو جنبه تأکید دارند. تال[۵۵] در ناتیاشاسترا به‌معنای «ریتم زمانی» است و بهاراتا (Bharata, 2016, 270) می‌گوید که «ناتیا به تال وابسته است.». این ریتم انسجام دوسویهٔ میان صحنه و تماشاگران را حفظ می‌کند. در اندیشه زآمی نیز ریتم جایگاهی یگانه دارد. او به جوها کیو[۵۶] یا ساختار ریتمیک هر اجرا اشاره می‌کند که به‌ترتیب به «مقدمه یا آغاز آهسته»، «گسترش» و «شتاب پایانی» ترجمه می‌شوند. مقصود زآمی از این سه‌گانه، ضرباهنگی درونی است که باید در تمام سطوح نمایش رعایت شود؛ به‌زعم او، اجرا چیزی جز تحقق درست همین ریتم نیست. طبق این دیدگاه، چرخهٔ بازخورد واقعی، چرخه‌ای ریتمیک و تنفسی است که بدن‌های بازیگر و مخاطب را در اتمسفری مشترک و زنده به هم پیوند می‌دهد. همچنین می‌توان جلوه‌هایی از انطباق امر زیباشناختی با امر سیاسی ـ اجتماعی را در هر دو سنتِ تئاتر سانسکریت و نو مشاهده کرد. تماشاگران با تجربهٔ «راسا» و «هانا» نه‌تنها در سطح زیبایی‌شناختی، بلکه در سطحی اجتماعی و حتی سیاسی مشارکت می‌کنند؛ زیرا هر دو مفهوم بر حضور فعال، آگاهی جمعی و مشارکت کامل مخاطب تأکید دارند. از دیدگاه رالف یارو (Yarrow, 2001, 125) ناتیاشاسترا به دنبال حد اعلای عملکرد دریافتی و مشارکتی در مخاطب است؛ به دنبال فعال‌سازی تمام گستره معناسازی. در همین قیاس، «هانا» در تئاتر نو بر گونه‌ای از ادراک جمعی و اشتراک حسی صحه می‌گذارد که در آن تجربهٔ زیباشناختی به تجربه‌ای اجتماعی بدل می‌شود.

• جوامعی متفاوت؛ از تجربهٔ معنوی تا توجه

تا به اینجا مشخص شد که ساخت یک جامعه در روند اجرا، از اهداف اساسی بهاراتا و زآمی در تدوین نظراتشان بوده است. اما جامعه‌ای که مدنظر آنهاست چه تفاوتی با جامعه در دیدگاه اریکا فیشر- لیشته دارد؟ جامعه‌ای که فیشر- لیشته ترسیم می‌کند پس از مدت کوتاهی، درست به محض اجرا شدن کنش از هم می‌پاشد. این جامعه به اندیشه و عقاید با ثبات مشترک میان اعضای خود نیاز ندارد (Fischer-Lichte,2008,55). اما به نظر نمیرسد هیچکدام از این دو ویژگی بر جوامع شکل گرفته در تئاتر سانسکریت و تئاتر نو صدق کند. معمولاً تماشاگرانی که به تماشای این دو گونهٔ اجرا می‌نشینند به تعبیر ریچارد شکنر «تماشاگران مکمل[۵۷]» هستند. به این معنا که حضورشان برای آنکه نمایش به انجام برسد ضروری است (Schechner, 2003, 220). جامعه تشکیل شده از چنین تماشاگرانی بعد از اجرا از هم نمی‌پاشد. این تماشاگران در پی تجربهٔ اتفاقی هستند که در یک بستر فرهنگی و فکری مشترک میان آنها و موضوع اجرا روی می‌دهد. بنابراین عمده این تماشاگران و بازیگران عقاید مشترکی با یکدیگر دارند.

فیشر- لیشته از نوعی «دگرگونی» سخن می‌گوید که در چرخهٔ بازخورد برای تماشاگر و بازیگر اتفاق می‌افتد. البته دگرگونی مدنظر او با غایت راسا و تجربه «موکشا[۵۸]» در تماشاگر هندی و یا تجربه اشراقی ذن مانند[۵۹] تماشاگر نو متفاوت است و این تفاوت، ایدهٔ او را از تئاتر شرق جدا می‌سازد. فیشر- لیشته به دنبال شکلی از «توجه[۶۰]» است که با تغییرات اساسی در اشراق فرق دارد (Perić, 2016) در واقع در نگاه فیشر- لیشته دگرگونی راه به امری نامعلوم و تاثیراتی غیرقابل پیش‌بینی می‌برد. این در حالیست که اجراهای شرقی در بیشتر مواقع به یک هدف معنوی می‌انجامند؛ نیایش واکی در پرده دوم نمایش نو، موجب آرامش شیته و مخاطبان اجرا می‌شود و تجربه راسا به معنای نزدیک شدن به خداوند است (Odom & Raghunathan, 2022, 101).

همچنین ردپای نوعی از سلطه‌طلبی و استبداد در جریان‌های جامعه‌ساز تئاتری از ۱۹۶۰ به بعد به چشم می‌آید. تماشاگران برای ورود به این جوامع الزاما باید در کنش‌های جمعی حضور یابند. هر چند فیشر- لیشته مدعی است که این اجراها چیزی را بر کسی تحمیل نکرده است اما خود او بارها به بخشی از تماشاگران اشاره می‌کند که ناراضی سالن را ترک می‌کردند. فیشر- لیشته می‌نویسد «جامعه «واقعی» فقط برای کسانی وجود داشت که در کنش‌های جمعی دخیل بودند.» (Fischer-Lichte, 2008, 123) پرسش اینجاست که سایر تماشاگران چه نسبتی با اجرا داشتند؟ از سوی دیگر تصور شرایطی که بتواند یک اجرای نو یا سانسکریت تماشاگرانش را تحت فشار قرار دهد دشوار است. اساساً ساعات طولانی اجرا در شیوهٔ کلاسیک این آثار خود متضمن این امر است که تماشاگر در زمان‌های مختلف و با میل خود می‌تواند همراه با اجتماع شود یا نشود. بهاراتا و زآمی نیز در متون خود بر تنظیم اجرا براساس شرایط محیط و مخاطبان تأکید داشته‌اند. به‌عنوان مثال مفهوم «پرورتی[۶۱]» در ناتیاشاسترا بر این موضوع صحه می‌گذارد که اجرا باید بر ویژگی‌های مخاطبان در مناطق متفاوت حساس باشد.

• واژگونی نقش یا دیدن از منظری جدا

واژگونی نقش عامل دیگری در درک چرخهٔ بازخورد خودمولّد

است. در روند واژگونی نقش، رابطهٔ متعارف سوژه و ابژه دگرگون می‌شود و مرز واضح میان تماشاگر و بازیگر از میان می‌رود. آیا در تئاتر سانسکریت و تئاتر نو این واژگونی نقش به‌صورت فیزیکی اتفاق می‌افتد؟ بهاراتا و زآمی در رسالات خود به این جابه‌جایی فیزیکی اشاره‌ای نکرده‌اند. اما این بدان معنا نیست که تماشاگران و بازیگران هیچ جابه‌جایی نقشی را تجربه نمی‌کنند. به نظر می‌رسد در این دو تئاتر نقش «تماشاگری» و «بازیگری» پیوسته و ظریف در حال جابه‌جایی است اما این یک اتفاق درونی در طول اجراست. اصطلاح «ریکن نو کن» یکی از مفاهیم مهم در کار زآمی است. البته این اصطلاح در چند رساله مختلف توسط زآمی استفاده شده است و بسته به زمینه، معانی متفاوتی دارد (Yusa, 1987, 332). زآمی در رسالهٔ کاکیو از این عبارت برای اشاره به‌نوعی جابه‌جایی نقش استفاده می‌کند. ریکن نو کن به معنای «دیدن از منظری جدا» است یعنی «بازیگر باید به این توانایی دست یابد که خود را همان‌گونه ببیند که تماشاگران می‌بینند» (Zeami, 1984, 81). بنابراین بازیگر نه به‌صورت فیزیکی که با تمرین، تمرکز و نیروی خیال در جایگاه تماشاگران می‌نشیند و خود نیز تماشاگر اجرا می‌شود. او همزمان ابژه و سوژه است. اساسا بازیگر شرقی باید تماشاگر ماهری هم باشد. اجراگران هندی نیز چنین چیزی را در کار خود تجربه می‌کنند. ریچارد شکنر دربارهٔ اجراگر هندی به این موضوع اشاره می‌کند که نخستین تماشاگر هر اجرا، خودِ اجراگر است؛ و اجرا زمانی موفق تلقی می‌شود که پیش از هر چیز، در خودِ اجراکننده تأثیر برانگیزد. (Schechner, 2003, 356). آشا کورلاوالا از مخاطب متفاوتی سخن می‌گوید که ناظر بر کار رقصندهٔ هندی است. او کسی نیست جز خود رقصنده و از این لحاظ رقصنده هم درگیر اجرا است و هم از آن جدا. او این موقعیت را «دیدنِ درونی همزمان با انجام دادن» می‌نامد (Coorlawala, 2010, 133). همچنین نارایانان در تحلیل اجرای کوتیاتام، قدیمی‌ترین بازماندهٔ تئاتر سانسکریت، به این موضوع اشاره می‌کند که در کوتیاتام بازیگر به اولین تماشاگر بدل می‌شود و تجربهٔ این دید را به شکلی بدن‌مند به تماشاگران منتقل می‌کند (Narayanan, 2022, 118). اما تماشاگران نیز در جای بازیگران قرار می‌گیرند؟ زآمی در رسالهٔ کاکیو (Zeami,1984, 97) به لحظاتی در اجرا اشاره می‌کند که هیچ اتفاقی روی صحنه نمی‌افتد. در «نو» به این لحظاتِ بی‌کنش «ما[۶۲]» گفته می‌شود. لحظات سکون کامل میان دو کنش. بازیگران در این لحظات بدون آنکه حرکتی انجام دهند، تنش و تمرکز خود را در بالاترین سطح حفظ می‌کنند. از سوی دیگر این لحظات درخشان اجرا را می‌توان لحظاتی ویژهٔ تماشاگران دانست. صحنه لحظه‌ای از تکاپو و حرکت ایستاده تا تماشاگران با کمک نیروی ذهنی و خلاقانه خود به صحنه ورود کنند. حالا تماشاگران خود را روی صحنه احساس می‌کنند؛ و زیر نگاه بازیگرانی قرار دارند که به تماشای غیرمستقیم آنها مشغولند.

• تماس و طبقه‌بندی مخاطبان

مسئلهٔ تماس آخرین محک برای سنجش چرخهٔ بازخورد خودمولّد است. فیشر- لیشته تأکید می‌کند که تئاتر هرگز صرفاً بر تماس فیزیکی میان مخاطبان و اجراگران استوار نبوده است. بااین‌حال، «کیفیت» تماس نه الزاما به شکل فیزیکی، همواره در تئاتر شرق اهمیت داشته و این موضوع در طبقه‌بندی مخاطبان نمود یافته است. بهاراتا در ناتیاشاسترا سه نوع مخاطب را معرفی می‌کند: ساماجیکا[۶۳] (مخاطب عام)، پرکشاکا[۶۴] (تماشاگر ایده‌آل) و پراشنیکا[۶۵] (تماشاگر داور) (Rajpurohit, 2019). پرکشاکا احساسات نمایش را عمیقاً درک می‌کند و اگر ذهنِ او خشنود شود، اجرا موفق است (ibid., 8). این تماشاگرَ باید دارای «قلبی شهودی و پاک، دانش ادبی و توانایی درک ظرایف نظری شعر» باشد. بنابراین بهاراتا از میان مخاطبان، گروهی خاص را مخاطب اصلی و معیار ارزش اجرا می‌داند. پراشنیکا نیز در جایگاه داور، مرجع مشورت گروه اجرایی در مسائل فنی است (ibid., 9). علاوه بر این، ابهیناواگوپتا به‌عنوان مهمترین مفسر ناتیاشاسترا، گروهی از مخاطبان فرهیخته را با عنوان سهردیا[۶۶] معرفی می‌کند؛ کسانی که «قلبی همدل» دارند و می‌توانند با پیام و احساس اثر همراه شوند (ibid.,12). طبق این تعریف سهردیا آماده‌ترین فرد برای ورود به «چرخهٔ بازخورد خودمولّد» است. زآمی موتوکیو نیز روش خود را برای طبقه‌بندی مخاطبان دارد. او در کاکیو می‌نویسد.

«تماشاگرانی وجود دارند که از قدرت تشخیص برخوردارند، اما در حقیقت ماهیت هنرِ نو را به‌درستی درنمی‌یابند. در مقابل، تماشاگرانی نیز هستندَ که درکِ درستی از جوهرهٔ نو دارند، اما قادر به مشاهدهٔ ظرافت‌ها و تفاوت‌های دقیق در اجرا نیستند. آنان که هم فهم عملی و هم درک نظری از نو دارند، بالاترین مرتبهٔ تماشاگر را نمایندگی می‌کنند» (Zeami, 1984, 101).

زآمی یادآور می‌شود که کدام تماشاگر می‌تواند تماشاگر مطلوب و ایده‌آل محسوب شود. او نیز همچون بهاراتا بر ظرفیت فرهنگی متفاوت تماشاگران صحه می‌گذارد. این رویکرد به یادآورنده ایدهٔ «افق انتظارات[۶۷]» در نظریهٔ دریافت است. طبق نظر هانس رابرت یاوس[۶۸] خواننده (در اینجا تماشاگر) در هنگام مواجه با اثر، پیش‌فرض‌ها، دانش، ارزش‌ها و انتظارات فرهنگی، اجتماعی و تاریخی خود را به همراه دارد و بر همان اساس اثر را تفسیر می‌کند. «افق انتظارات» مخاطبان در مرکز نظام زیباشناختی بهاراتا و زآمی قرار دارد.

اوتارا آشا کورلاوالا در یک جمله درخشان جنبه‌ای از تماس متقابل میان اجراگر و مخاطب را بیان می‌کند: « هر بدنی که امروز اجرا می‌کند، بر سطح خود تاریخچه‌ای از خوانش‌های مخاطبان را حمل می‌کند» (Coorlawala, 2010, 133). این سخن نیز یادآور دیدگاه ولفگانگ آیزر[۶۹] است که معنا را حاصل تعامل میان خواننده و متن می‌دانست و شباهت زیادی با این جمله از گادامر[۷۰] دارد که «متن به نیات نویسنده محدود نیست، بلکه با خوانش‌های بعدی پیوسته گسترش می‌یابد» (Freshwater, 2018, 110)؛ تقارن میان ایده‌های صاحب‌نظران نظریهٔ دریافت و رویکردهای مخاطب محور در تئاتر کلاسیک شرق اتفاقی نیست. این موضوع به خوبی نشانگر اهمیت تعامل و تماس میان دو سوی صحنه در تئاتر شرق است.

نتیجه‌گیری

حوزهٔ مطالعات مخاطب در دهه‌های اخیر به یکی از مباحث محوری و مناقشه‌برانگیز در پژوهش‌های تئاتر بدل شده است. با این وجود، بخش عمده‌ای از این پژوهش‌ها بر مبنای الگوهای ارتباطی تئاتر غرب شکل گرفته‌اند و کمتر به سنت‌های نظری و تجربی تئاتر شرق توجه نشان داده‌اند. در حالی که متون مهمی چون ناتیاشاسترا و رسالات زآمی موتوکیو نشان می‌دهند که مسئله‌ی ارتباط میان بازیگر و تماشاگر از دیرباز دغدغه‌ای اساسی در اندیشهٔ نمایشی شرق بوده است.

در این پژوهش، ایدهٔ محوری اریکا فیشر-لیشته تحت عنوان «چرخهٔ بازخورد خودمولّد» که به منزلهٔ سازوکار ارتباطی میان بازیگران و تماشاگران است، با نظام‌های ارتباطی بهاراتا و زآمی موتوکیو مقایسه شد. فیشر- لیشته چرخهٔ بازخورد را فرایندی پویا، منعطف و غیرقابل‌پیش‌بینی با سه مولفهٔ واژگونی نقش‌ها، شکل‌گیری جامعه و تماس می‌داند. این بررسی تطبیقی نشان داد که هر سه مؤلفه در نظام‌های شرقی نیز حضور دارند، هرچند در بسترهای فرهنگی و معرفتی متفاوت.

در ارتباط با مولفهٔ ساخت جامعه، بهاراتا و زآمی با استفاده از مفاهیم زیبایی‌شناختی ویژه، آشکارا به تشکیل یک اجتماع میان بازیگران و تماشاگران اشاره دارند. در ناتیاشاسترا، پیوند بازیگر و مخاطب از رهگذر تجربهٔ «راسا» شکل می‌گیرد و برایند آن یک مکاشفه جمعی و تکوین هویت سوم میان اجراگران و تماشاگران است. زآمی نیز از مفهوم «هانا» سخن می‌گوید که در لحظه‌ی درک مشترک میان بازیگر و تماشاگر شکوفا می‌شود. از این منظر تشکیل یک جامعه در تئاتر نو را می‌توان دستاورد هانا دانست.

اما با بررسی دو مولفهٔ دیگر، مشخص شد رویکردهای بهاراتا و زآمی تفاوت‌های بیشتری با ایده‌های فیشر- لیشته دارند. در سنت‌های شرقی، واژگونی نقش و تماس نه به شکل فیزیکی، بلکه در سطحی غیرمادی و ادراکی رخ می‌دهد. ایده‌هایی نظیر ریکن نو کن در تئاتر نو از بازیگر می‌خواهند خود از منظر تماشاگر نگاه کند و همزمان نقش بازیگر و تماشاگر را ایفا کند. همچنین طبقه‌بندی دقیق مخاطبان در آثار بهاراتا و زآمی بیانگر این نکته است که آنها قائل به سطوح متفاوت تماس در میان مخاطبان بوده‌اند و این از دریافت و ادراک زیبایی‌شناختی ناهمسان میان مخاطبان برمی‌آید.

در یک نگاه کلی در تئاتر کلاسیک شرق، هدف نهایی چرخهٔ ارتباطی، دستیابی به تجربه‌ای روحانی و دگرگون‌ساز است؛ حال آن‌که در دیدگاه فیشر- لیشته، چرخهٔ بازخورد بیشتر بر آفرینش لحظاتی از توجه، حضور و رخدادهای پیش‌بینی‌ناپذیر در فرایند اجرا تکیه دارد. بنابراین اندیشه‌های شرقی و غربی اجرا، هر یک با زبان و منطق زیبایی‌شناختی ویژهٔ خود، ظرفیت‌های متفاوت و مکملی برای فهم رابطه اجرا و مخاطب فراهم می‌کنند. پیوند دادن این رویکردها می‌تواند چشم‌اندازهای تازه‌ای را برای هنرمند معاصر تئاتر ترسیم کند و امکان تجربه‌گری‌های جدید در مواجهه با مخاطب را فراهم آورد. در میان اجراگران هندی گفته می‌شود که «یک اجراگر به اندازه مخاطبانش عالی است.» این سخن باردیگر یادآور می‌سازد که تئاتر چیزی جز آنچه میان بازیگر و تماشاگر اتفاق می‌افتد، نیست.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسنده اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچگونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Matthew Reason، ۲. Discipline، ۳. field of study، ۴. این موضوع محل بحث بسیاری از پژوهشگران تئاتر است. بنت (۱۹۹۷) یادآور می‌شود که مطالعات مخاطب نمی‌تواند یک رشته باشد، چرا که مفهوم مخاطب ممکن است با توجه به «بافت فرهنگی» و «رسانه» تغییر کند. فیشر- لیشته (Fischer-Lichte, 2008) نیز تأکید می‌کند که مخاطب بخشی از اجرا است، نه یک موضوع مطالعاتی مستقل. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به مقاله پارادوکس تماشاگران نوشته متیو ریزن و همکاران صفحات ۴تا ۶. کتاب راهنمای راتلج برای مخاطبان و هنرهای نمایشی (۲۰۲۲)، ۵. Erika Fischer-Lichte، ۶. Bharata، ۷. Zeami Motokiyo ، ۸. این کتاب در زبان فارسی با عنوان آلمانی‌اش، «زیبایی‌شناسی کنش اجرایی» توسط نشر نیماژ (۱۴۰۲) منتشر شده است. تمام ارجاعات به این کتاب در این مقاله طبق ترجمه روان خانم افسانه کمالی است، ۹. Autopoietic feedback loop، ۱۰. Natyashas-tra، ۱۱. Fushikaden، ۱۲. Kakyo، ۱۳. Reception Theory، ۱۴. Reader-Response، ۱۵. Performance Studies، ۱۶. Semiotics، ۱۷. Richard Schechner، ۱۸. Theory، ۱۹. Patrice Pavis، ۲۰. Susan Bennett، ۲۱ ، Rasa، ۲۲. Abhinavagupta، ۲۳. Yugen، ۲۴. Hana، ۲۵. Riken no ken، ۲۶. Autopoietic، این مفهوم نخستین‌بار در زیست‌شناسی توسط دو دانشمند شیلیایی، هومبرتو ماتورانا (Humberto Maturana) و فرانسیسکو وارلا (Francisco Varela) در دههٔ ۱۹۷۰ معرفی شد، ۲۷. The reversal of roles، ۲۸. Dionysus in 69، ۲۹. Transformation، ۳۰. Community، ۳۱. Touch، ۳۲. Merleau-Ponty، ۳۳. Communion، ۳۴. Communication، ۳۵. Nāṭya، ۳۶. Shringara، ۳۷. Hasya، ۳۸. Karuṇa، ۳۹. Raudra، ۴۰. Vīra، ۴۱. Bhayānaka، ۴۲. Bībhatsa، ۴۳. Adbhuta، ۴۴. بعدتر آبهیناواگوپتا راسای نهم یا آرامش (Śānta) را به این مجموعه اضافه کرد، ۴۵. Sthāyi Bhāva، ۴۶. Rati، ۴۷. Abhinaya، ۴۸. Physi-cality

۴۹. Makoto no hana هانای دائمی در مقابل هانای مقطعی (Jibun no hana). دو کیفیت متفاوت در کار بازیگر نو. هانای مقطعی حاصل زیبایی ظاهری و طراوات جوانی

بازیگر است اما هانای دائمی پس از سال‌ها تمرین مداوم به دست می‌آید، ۵۰. Shite / نقش اول در نمایش نو
۵۱. به گفته یوشیدا کنکو (۱۲۸۳–۱۳۵۰)، مقاله نویس برجسته دوره قرون وسطی ژاپن، یک مرد خوش ذوق نباید مستقیماً به چیز زیبایی نگاه کند، خواه ماه باشد یا گل، ۵۲. Kokoro، ۵۳. Hashigakari، ۵۴. kensho dōshin، ۵۵. Tāla، ۵۶. (Jo–Ha–Kyū)، ۵۷. Integral audiences، ۵۸. Mokṣa یک مفهوم عمیق در فلسفه هند به‌معنای آزادی نهایی روح از رنج، نادانی و دلبستگی‌های دنیوی، ۵۹. Zen زآمی در تدوین ایده‌هایش بسیار وام‌دار ذن بودیسم بوده است. (نگاه کنید به Nafziger- Leis,2008 ، غفاری و فرشته حمکت، ۱۳۹۸)، ۶۰. Attentiveness، ۶۱. Pravṛtti، ۶۲. Ma، ۶۳. Sāmājika، ۶۴. Prekṣaka، ۶۵. Praśnika، ۶۶. Sāhṛdaya، ۶۷. Horizon of Expectations، ۶۸. Hans Robert Jauss، ۶۹. Wolfgang Iser، ۷۰. Hans-Georg Gadamer

فهرست منابع

• Balbir, J. K. (1962). «Sanskrit Drama and the Spectators: A Study Based on Published and Unpublished Dramaturgical Texts.». *Indo-Iranian Journal, 6*(1), 38–44.

• Bennett, S. (1997). *Theatre audiences: A theory of production and reception* (2nd ed.). Routledge.

• Bharata, M. (2016). *The Nāṭyaśāstra: English translation with critical notes* (A. Rangacharya, Trans. & Ed.). Munshiram Manoharlal Publishers.

• Chattopadhyay, M. (2013). A Historical Study of Ancient Indian Theatre-Communication in the Light of Natyasastra.*Global Media Journal – Indian Edition, 4*(2), 1–16.

• Carlson, M. (2001). The haunted stage: The theatre as memory machine. University of Michigan Press.

• Coorlawala, U. A. (2010). It matters who is dancing: Audience participation in rasa theory. In P. Chakravorty and N. Gupta (Eds.), *Dance matters: Performing India on local and global stages* (pp. 117–139). Routledge.

• Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (S. I. Jain, Trans.). Routledge.

• Freshwater, H. (2018). *Try the new Your Library* (M. Akhgar, M. Brahimi, G. R. Shahbazi, M, Nasrollehzadeh., & N, Yazdi, Trans.), 76-115. SAMT Publications. (Published work original 2009)

• Hare, T. C. (1996). *Zeami's style: The Noh plays of Zeami Motokiyo*. Stanford University Press.

• Heim, C. (2016). Audience as performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century. Routledge.

• Higgins, K. M. (2007). An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 65*(1), 43–54.

• McConachie, B. (2008). Engaging audiences: A cognitive approach to spectating in the theatre. Palgrave Macmillan.

• Narayanan, M. (2022). *Space, Time and Ways of Seeing*. Routledge.

• Odom, G., & Raghunathan, G. (2022). Which global? Which local?: Aucitya, rasa, development, Àṣẹ and other demands on the audience. In M. Reason, L. Conner, K. Johanson, & B. Walmsley (Eds.), *The Routledge companion to audiences and the performing arts* (pp. 96–110). Routledge.

• Ortolani, B. (1972). The aesthetic of Noh: Zeami's concept of audience participation. *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 31*(2), 157–167.

• Perić, T. (2016). Understanding versus experiencing: An interview with Erika Fischer-Lichte. *Critical Stages/ Scènes critiques, 14*. https://www.critical-stages.org/14/understanding-versus-experiencing-interview-with-erika-fischer-lichte/

• Pollock, S.(2016). *A Rasa Reader*. Columbia University Press.

• Pronko, L. C. (1968). Oriental theatre for the West: Problems of authenticity and relevance. *Educational Theatre Journal , 20*(1), 3–10.

• Pinnington, N. J. (2019). A new history of medieval Japanese theatre: Noh and Kyōgen from 1300 to 1600. Palgrave Macmillan.

• Quinn, S. F. (2005). *Developing Zeami: The Noh Actor›s Attunement in Practice*. University of Hawai'i Press.

• Rajpurohit, S. (2019). Audience in theatre: An analysis from the perspective of Bharata and Abhinavagupta. *Journal of Indian Theatre, 1*(1), 1–11.

• Rajurkar Raj, V., & Vrat Singh, D. (2021). Theatre Communication: Revisiting Bharatmuni's Nāṭyaśāstra. *Theatre Street Journal, 5*(1), 36-58.

• Rancière, J. (2009). The emancipated spectator. Verso.

• Reason, M., Conner, L., Johanson, K., & Walmsley, B. (Eds.). (2022). *The Routledge companion to audiences and the performing arts*. Routledge.

• Schechner, R. (2003). *Performance theory* (Rev. and expanded ed.). Routledge.

• Schwartz, S. L. (2004). *Rasa: Performing the divine in India*. Routledge.

• Tillis, S. (2003). East, West, and world theatre. *Asian Theatre Journal, 20*(1), 71–87.

• Waley, A. (1998). *The Noh plays of Japan*. Grove Press. (Original work published 1921)

• White, G. (2013). Audience participation in theatre: Aesthetics of the invitation. Palgrave Macmillan.
• Yarrow, R. (2001). *Indian Theatre: Theatre of Origin, Theatre of Freedom*. Curzon Press.
• Yusa, M. (1987). Riken no Ken: Zeami›s theory of acting and theatrical appreciation. *Monumenta Nipponica, 42*(3), 331–345.
• Zarrilli, P. B. (2000). *Kathakali dance-drama: Where gods and demons come to play*. Routledge.
• Zeami , M. (1984). *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami* (J. T. Rimer & M.Yamazaki, Trans.; J. T. Rimer & M. Yamazaki, Eds.). Princeton University Press.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to journal of Art and Civilization of the Orient. This is an open-access article disributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
غفاری، مرتضی؛ سرسنگی، مجید و محمودی بختیاری، بهروز. (۱۴۰۵). «چرخهٔ بازخورد خودمولّد»؛ بررسی تعامل بازیگر و مخاطب در تئاتر، از بهاراتا و زآمی تا فیشر- لیشته. *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۴ (۵۲)، ۱۴-۲۳.

DOI: 10.22034/jaco.2026.559054.1504
URL: https://www.jaco-sj.com/article_239435.html