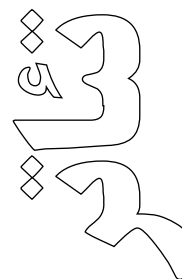


مخاطبان شکسپیر

مارگریت جین کیدنی^۱
ترجمه دکتر نغمه ثمینی

وسوسه کشف راز ماندگاری و جذابیت آثار شکسپیر، همواره محققان را به سوی روش‌های متنوع نقد و تحلیل در جنبه‌های گوناگون نمایشنامه‌های او سوق داده است. اما به نظر می‌رسد همواره جنبه‌ای فراموش شده وجود دارد: مخاطب. این مقاله با نگاهی مستند به تعریف و نقش مخاطب تئاتر در عصر شکسپیر، برما روشن می‌کند که بی‌تردید بخشی از رمز و راز جذابیت مردمی آثار شکسپیر را باید در رویکرد او به مخاطب جست‌وجو کرد. مخاطبانی که برخی موافق و مدافع و برخی از مخالفان سرسخت تئاتر در معنای عام به شمار می‌آمدند. در حرکتی به عمق این مقاله می‌توان دریافت که چگونه شکسپیر برای حفظ مخاطبان علاقه‌مند و مجاب کردن مخاطبان مخالف از تمهیداتی چون طنز، تعلیق، تنش و ... استفاده کرده است. (مترجم)



کمی مانده به پایان فیلم شکسپیر عاشق، در صحنه‌ای طولانی رومئو و ژولیت بر صحنه تئاتر کورتن آدراز می‌کشند و می‌میرند. آن سوی صحنه، در تالار، ترکیب متنوعی از مخاطبان - که خارج از خانه نمایش به واسطه جنسیت، طبقه و حرفه‌شان مجزا می‌شوند - ناگاه از جذبه تراژیک نمایش بیرون می‌آیند و صدای کف‌هایشان به آسمان می‌رود. سرادموند تیلنی^۲، سردسته شورشی‌ها، ناگهان با آدم‌هایش به صحنه هجوم می‌آورد تا شرکت تئاتری را به سبب اعطای مجوز به یک زن برای ایفای نقش ژولیت تهدید کند؛ اما در همین زمان الیزابت اول که در میان جمعیت نشسته، خود را آشکار می‌کند. او با قدم نهادن بر صحنه، اقتدار ملکه انگلستان را به رخ می‌کشد و به جای تیلنی رأی خود را در باب

این تخلف صادر می‌کند؛ رأیی که با کمیک کردن لحن پایان فیلم، هویت‌ها و پیچیدگی‌های نقشه داستانی را برهم می‌ریزد.

اگرچه این صحنه به جهت تفنن قابل قبول است، اما ایده حضور ملکه الیزابت اول حین اجرای یک نمایش در تالاری عمومی به افسانه می‌ماند. این بازیگران بودند که نزد خاندان سلطنتی می‌رفتند، نه اینکه خاندان سلطنتی نزد بازیگران بیایند. این دست اختلافات میان شواهد تاریخی و هنر سینما ما را چندان متعجب نمی‌کند، اما سؤالی را به ذهن متبادر می‌سازد: اینکه مخاطب - یعنی کسی که برای دیدن نمایش پول پرداخت می‌کند - در آن زمان و در شهر لندن چه کسی بود؟ در فاصله زمانی میان ۱۵۶۷، یعنی تاریخ تأسیس اولین تماشاخانه لندن با عنوان "شیرسرخ" تا سال ۱۶۴۲ و زمان جنگ‌های داخلی انگلستان و تعطیلی تئاترها، مخاطب تئاتر بر چه کسی اطلاق می‌شد؟

به علاوه ما چه چیزی از واکنش جمعی نسبت به تئاتر می‌دانیم؟ اجراهای عمومی برای برخی یک سرگرمی خوشایند محسوب می‌شد، اما حمایت از موجودیت نمایشگران به هیچ وجه همگانی نبود. در فیلم **شکسپیر عاشق** جدال‌هایی که تئاتر آغازگاه عصر مدرن^۴ را نشانه گرفته بود، در قالب کاریکاتوری از یک شخصیت پیورترین تجسم می‌یابد. او در فیلم بیرون تالار کورتن می‌ایستد و رهگذران را در باب شیاطین تئاتر تذکر می‌دهد؛ این شخصیت هجو را بعدتر در نگاهی گذرا میان مخاطبان نمایش می‌یابیم، که ایستاده و قطره اشکی از گونه می‌زداید. در این نوشتار ما مخاطبان نمایش‌های شکسپیر را در دورانی مرور می‌کنیم که هنوز تماشاخانه‌ها فضای فرهنگی را به تمامی تسخیر نکرده بود. این نوشته به طور ویژه به اخلاق گرایانی می‌پردازد که حوالی سال‌های ۱۵۷۸ تا ۱۶۳۳ گاه به تئاتر مردمی حمله، و گاه از آن دفاع می‌کردند.

پرسش‌هایی درباب شواهد

گزارش‌هایی که امروزه در باب چگونگی حضور تئاترهای تجاری قرن شانزدهم تدوین می‌شوند، به شواهدی کمابیش قلیل وابسته‌اند که راه را بر تفسیری منتقدانه می‌گشایند. این شواهد، از مدارکی تشکیل شده‌اند همچون، نامه‌های خصوصی، دفتر خاطرات، اشعار چاپی، رسالات مجادله‌ای، نشانه‌هایی ثبت شده از شهر لندن، عریضه‌های سیاسی مجامع خصوصی (گروه‌هایی کوچک از مشاوران حکومتی متشکل از طبقه اشراف) و البته خود نمایشنامه‌ها. این گزارشات مکتوب البته مبهم و متأثر از مؤلفین‌شان است؛ و بنابراین مثلاً به سختی می‌توان از پیشه‌ورانی نشان یافت که در اجراهای تئاتری لندن، حوالی سال‌های ۱۵۹۰ تا ۱۶۰۰ حضور می‌یافتند.

اندرو کور^۵ در کتاب «نمایشگری در لندن عصر شکسپیر» در این باب پرسشی طرح می‌کند؛ اینکه فقدان اشاراتی از این دست، می‌تواند نشانه‌ای از عدم حضور پیشه‌وران در تماشاخانه‌ها باشد، و یا نشانه‌ای از شدت عادی بودن حضور ایشان، چنان که توجهی را بر نمی‌انگیخت. با درک اینکه تالارهای مختلف تئاتر در لندن، انواع متفاوتی از مخاطبان را به خود جلب می‌کردند و نیز اینکه جزئیات پرونده‌های آماری تئاتر در طول سال‌ها احتمالاً

دگرگون شده، تلاش برای تشریح وضعیت مخاطب نوعی و فرضی در آن زمان به مراتب از تصور اولیه پیچیده‌تر می‌نماید.

با حفظ این ملاحظات در ذهن می‌توان دست کم به اشاراتی مقدماتی دست یافت در این باب که چگونه "شکسپیر عاشق" مخاطب را در آغازگاه عصر مدرن مجسم می‌سازد. بین سال‌های ۱۵۹۰ تا ۱۶۰۰ - زمانی که رومئو و ژولیت برای نخستین بار به صحنه رفت - آمفی تئاتر سرباز کورتن^۷ و "شیر سرخ" تنها تئاترهای تجاری بودند و به نظر می‌رسید که کمپانی - های تئاتری مخاطبانشان را در طیف اجتماعی گسترده‌ای جست‌وجو می‌کردند: شهروندان اصیل، سفرای خارجی، قصاب‌ها، خیاط‌ها، چرم‌کارها، کارآموزان وکالت که در دادگاه‌ها دوره می‌گذراندند، دانشجویان، مغازه‌دارها، دزدها و...؛ مخاطبان در تماشاخانه‌ها در طیفی به همین میزان گسترده، گردهم جمع می‌آمدند. همچنین شواهد روشنی وجود دارد که زنان نیز به این مجموعه می‌پیوستند: از دختران محترم و همسران شهروندان، تا زنانی مطرود، در اپیلوگ هر چه بخوای (۱۶۰۰) که توسط یک بازیگر مرد جوان در نقش روزالیندا ادا می‌شود، فرضیه زنان به مثابه مخاطبان شکسپیر به قطعیت نزدیک می‌شود.

درواقع تنها می‌توان یک دسته را با قطعیت از جمع مخاطبان شکسپیر حذف کرد؛ کسانی که در طول آن سال‌ها توان پرداخت هزینه حتی ارزان‌ترین بلیط‌ها (یک پنی) برای ورود به تئاتر و پیوستن به جمع تماشاگرانی که ایستاده به تماشای نمایش می‌پرداختند را نداشتند. هنگامی که در سال ۱۶۰۰ پس از ده سال وقفه تالارهای سربسته نمایش گشوده شد، تعداد افرادی که بضاعت حضور در تئاتر را نداشتند، افزایش یافت. این فضاهای سقف‌دار که با شمع روشن می‌شد، تنها برای مخاطبان نشسته طراحی شده بود و ارزان‌ترین صندلی‌هایش بین سه تا شش پنس قیمت داشت. تالارهایی چون بلاک فزیزر^۸ و بعدتر کوکیت^۹ از این دسته بودند و از توان مالی مخاطبان فقیر آمفی تئاترها فراتر می‌رفتند. اما نکته مهم این جاست که بازگشایی تالارهای سربسته و گران قیمت در لندن، به این زودی‌ها موجب جدایی تماشاگران عام و نخبه نشد؛ اگرچه به مرور زمان و در سال‌های بعدتر به مرور مرزهای اجتماعی مخاطبان تئاترهای سربسته و آمفی تئاترهای سرباز رخ نمودند. مخاطبان فقیر به علت هزینه ورودی، انتخاب‌های محدودتری داشتند، اما افراد متمول‌تر می‌توانستند آزادانه به هر دو شکل تئاتر به اصطلاح مردمی یا اختصاصی رفت و آمد کنند. بنابراین می‌توان انتظار داشت که تئاترهایی همچون کورتن و گلوب^{۱۰} [که روباز بودند] طیف گسترده - ای از انواع طبقات مردم را در لندن به خود می‌پذیرفتند.

فضای فرهنگی تئاتر شکسپیر

هزینه رفتن به تئاتر تنها مؤلفه تعیین کننده به شمار نمی‌آمد. می‌توان عواملی دیگر نیز یافت که مخاطبان بالقوه را در انتخاب اجراهای تئاتری بین ۱۵۶۰ تا ۱۶۴۲ محدود کرده باشند. صحنه به مجادلات فضای فرهنگی دامن می‌زد؛ فضایی که با بنیان‌های اخلاقی و قانونی تعریف می‌شد.

از زمانی که قدرتمندان شهر لندن متوجه تئاتر شدند، کمپانی‌های نمایشی را مجبور

کردند که برای اجراها مجوز بگیرند. اوایل سال ۱۵۷۴ در لندن شورایی با عنوان «شورای مشترک نمایش» تأسیس شد که می‌کوشید بر فعالیت‌های تئاتر تجاری نظارت کند. این شورا اصرار داشت که نمایشگران حرفه‌ای به صندوق مالی مشترک ممیزی رجوع کنند؛ و برای این کار لازم بود که ابتدا از جناب شهردار یا اعضاء شورای شهر مجوز اجرا بگیرند و سپس بپذیرند که هرگز یکشنبه‌ها و در طول مراسم مسیحی یا در دوره ماه روزه اجرا نگذارند. لازم به ذکر است که این صندوق مشترک از کمپانی‌ها برای صدور مجوز پول دریافت می‌کرد.^۹

شورای شهر، هماهنگی و نظارت بر نمایش‌های تفریحی که ابه طور خصوصی آدر خانه-های اصیل زادگان و نجیب‌زادگان اجرا می‌شد، را برعهده نداشت. در سال ۱۵۷۴ «شورای عمومی» تأسیس شد که وظیفه‌اش بنیان نهادن محدوده‌های اجراهای عمومی بود. اجراهایی که مخاطبان عام را درحومه لندن جذب می‌کرد و شکل تجاری داشت. جمعیتی که به عنوان مخاطب به تماشاخانه‌ها راه می‌گشودند، آشکارا توجه قدرت‌های مدنی را به خود جلب کرده بودند. نگرانی‌های مدنی در باب مخاطب تئاتر، به طور مشخص در آشوب‌های بالقوه‌ای ریشه داشت که از جمع آمدن تعداد کثیری از مردم در یک مکان واحد برمی‌آمد و می‌توانست تهدیدی برای نظم عمومی باشد. دعوای، آشوب‌گری‌ها، بالا رفتن آمار دزدی، کج‌راه‌هایی برای دختران کم‌سال و ناآگاه، خطرات امنیت فردی مخاطبان به واسطه خراب شدن ساختمان تئاتر، استفاده از اسلحه و باروت روی صحنه، شیوع بیماری و ... نمونه‌هایی از این موارد خطر آفرین بودند. مدارکی که به این خطرات اشاره می‌کنند، علی‌رغم اهمیت و حجمشان، کمی گزنده می‌نمایند. به موازات تلاش شرکت‌های نمایشی برای جلب حمایت ملکه، شورای شهر بدون قدرتی جدی می‌کوشید از تناوب اجراهای عمومی یا افزایش جمعیت مخاطبان جلوگیری کند.

ارتباط عجیب میان کمپانی‌های نمایشی و جناب شهردار و اعضاء انجمن شهر، نه فقط در محدوده حمایت‌های دیوانی، بلکه همچنین در حوزه تعیین مکان جغرافیایی اجراها نیز معنا می‌یافت. در سال ۱۵۷۴، در بیانیه‌های شورای مشترک، به طور مداوم بر ساختن تالارهای نمایش در محدوده آزادی‌های تعریف شده شهری، تأکید می‌شد. اما اصطلاح محدوده‌های آزاد، نمایانگر بخشی ویژه از شهر بود: زمین‌هایی که بیرون از دیوارهای شهر قرار داشتند و بنابراین از هر گونه نظارت ویژه شهری معاف می‌شدند. این نشان می‌دهد که به طرز سیاست‌مداران، حاشیه شهر در مقایسه با مرکز لندن و محدودیت‌های دولتی‌اش در باب رفتار اجتماعی، از آزادی بیشتری برخوردار بود. در واقع این نواحی هم بخشی از شهر محسوب می‌شدند و هم نمی‌شدند. بنابراین حضور در تئاتر برای مشتری-های بالقوه‌ای که در این منطقه آزاد زندگی نمی‌کردند، به معنای سفری بود به فراسوی محدودیت‌های شهری. هنگامی که تماشاگران به مقصد می‌رسیدند، درمی‌یافتند که تماشاخانه‌ها درست کنار مکان‌های معرکه‌گیری، جنگ خروس‌ها و دیگر امکان ممنوعه قرار داشتند. قدرت‌های مدنی این گونه تفریحات را غیراخلاقی می‌دانستند و رد می‌کردند؛ و بنابراین اجبار ساخت تئاترها خارج از محدوده تحت اختیار مرکز شهر، به

نمایشگران میزانی از استقلال عمل عطا می‌کرد.

اخلاق‌گرایان آغاز عصر مدرن

اما به هر صورت این استقلال ناپایدار، نمایشگران را از نظارت اخلاق‌گرایان معاصر خود مصون نمی‌داشت. به زودی پس از آنکه مخاطبان مکان‌هایی ثابت برای تماشای تئاتر یافتند، اعتراضات با جدیت آغاز شد. در سال ۱۵۷۸ جان استوکوود^{۱۱} در خطابه‌ای تئاترها را مکان‌هایی توصیف کرد «فوق‌العاده جذاب که در محدوده عمل ماست».

تئاترها همان سال‌های اول به سبب اجرا در روزهای یکشنبه و جذب مخاطبان بالقوه کلیسا، تحت تندترین نقادی قرار گرفتند. استوکوود با خشم می‌گردد که «آیا یک نمایش کثیف با صدای ترومپت، سریع‌تر از زنگ کلیسا، مخاطبان را به خود جلب نمی‌کند؟» حتی اخلاق‌گرایان مدافع تئاتر نیز بر این باور بودند که در روزهای یکشنبه نباید در تماشاخانه‌ها و کلیسا، هم‌زمان به روی مردم گشوده شود. توماس لوج^{۱۲}، یکی از این مدافعان، در سال ۱۵۷۹ چنین در برابر مدافع تئاتر تسلیم شد: «یک عمارت نمایشی ... اگر در آن گناهی صورت نمی‌پذیرفت، می‌شد به مکان اجرای مراسم مسیحی بدل شود.»^{۱۳} اگر چه در دهه ۱۵۸۰ نمایشگری در یکشنبه‌ها ممنوع بود، اما به طرز تناقض‌آمیز تئاترهای حاشیه‌ای به کار خود ادامه می‌دادند.

در سال‌های میانی ۱۵۷۷ تا ۱۵۸۳ حملات شدت گرفت. نخستین اخلاق‌گرایان اهل بحث و جدل، کسانی چون جان نورث بروک^{۱۴}، استفان گوسون^{۱۵} و فیلیپ ستونر^{۱۶} حداقل در آغاز مراقب بودند که میان اشکال ویژه تئاتر تفاوت بگذارند؛ اشکال معینی از نمایش محکوم می‌شدند، و اشکالی دیگر پذیرفتنی و حتی ستودنی بودند. برای مثال نورث بروک «رساله‌ای در خصوص نردبازی، حرکت موزون، نمایش‌های بیهوده یا اینترنت‌لودهایی با دیگر اشکال از وقت‌گذرانی باطل که همگی به سبب قرارگرفتن در روز یکشنبه، مورد سرزنش قرار می‌گیرند» اشاره کرد که تولید گاه و بی‌گاه یک نمایش کم‌مدتی توسط دانشجویان، ترجیحاً به زبان لاتین و به طور ویژه برای هدفی تحصیلی، مجاز شمرده می‌شود. گوسون که خود یک نمایشنامه‌نویس - البته ناموفق - و نیز یک اصلاح‌گرا بود در کتابی با عنوان «مکتب ننگ» به سال ۱۵۷۹ دیدگاه پراگماتس‌تری را عرضه کرد. در این کتاب او برخی از بازیگران هوشیار و خردمند را از دایره حمله‌اش بیرون گذاشت و نیز در این باب بحث کرد که برخی از نمایش‌های شرکت‌های تئاتری - از جمله نمایشی از یکی از نوشته‌های خود او - از ننگ و رسوایی فراتر می‌روند.

ایده جاری و تکراری این دست رسالات، رسوایی حرفه نمایشگران است. استویز در مقدمه «کالبدشکافی ننگ» در سال ۱۵۸۳ می‌نویسد: «هیچ چیزی به خوبی تئاتر وجود ندارد، اما این هم‌زمان می‌تواند باعث رسوایی هم باشد.»^{۱۷} هدف نویسنده این رساله تشریح راه‌هایی متنوع بود که تئاتر را از هدف اصلی‌اش، یعنی ترمیم و اصلاح جامعه، منحرف می‌ساخت. نویسندگانی از این دست به نگارش چنین رسالاتی ترغیب می‌شدند، نه به این دلیل که با تئاتر در کلیت آن سرناسازگاری داشتند، بلکه بدان سبب که نسبت به تئاترهای

عامه‌پسند و تجاری، به عنوان پدیده‌ای اجتماعی در انگلستان ربع سوم قرن شانزده، مردد بودند و یا حتی از آن می‌ترسیدند.

اصطلاحاتی که برای حمله به تئاتر به کار می‌رفت، به زودی تغییر کرد. جدال‌ها در جهت اصلاح وضعیت تئاتر هدایت شد؛ تأکیدی قابل قبول جای واژگان محکوم‌کننده‌ای چون «معبد شیطان» برای تماشاخانه را گرفت.^{۱۷} این تغییر در اولین چاپ کتاب استوبز با عنوان «کالبدشکافی ننگ» آشکار می‌شود. در مقدمه این کتاب نویسنده می‌گوید که نمایش‌ها ابتدا باید از مسیحیان حقیقی تأییدیه بگیرند. اگر چه این دیدگاه متعادل، در طول فصول با نقیضه خود روبه‌رو می‌شود: در کتاب اشاره می‌شود که هرگونه تئاتری بر مخاطبان و نمایشگران تأثیری ویران‌گر دارد. حضور برخی تماشاخانه‌ها در حاشیه شهر آشکارا عده‌ای از شهروندان عصر الیزابتین را مشوش می‌ساخت. جوهره برخی از مخالفت‌ها ارزش پرداخت بیشتری دارد.

شکایات ضد تئاتر بی‌شمار بودند. [...] بازیگران با طبقه‌ای اجتماعی که از گداها بهتر نبود، با لباس‌های مجللی فراتر از طبقه اجتماعی‌شان ظاهر می‌شدند. تئاترهایی چون تماشاخانه‌های جیمز بوریج^{۱۸} و جان براین^{۱۹} با درآمدی روزافزون، تنها به هدف تن‌آسایی و سرگرمی، اهالی لندن را به سوی خود می‌کشید و [...] حمله نورث بروک، چنان که در رسالتش آمده، نه تنها تئاتر که تمام اشکال تفریحی که به سوی بطالت تمایل داشت را نشانه می‌گرفت.

با گسترش استدلالی منطقی که در سال ۱۵۷۷ و توسط تی، دبلیو (احتمالاً توماس وایت^{۲۰}) رایج شد، غایت و نهایت چنین تن‌آسایی‌هایی را به موضوع ترس بدل ساخت. وایت در گفتاری بیان کرد که «علت طاعون، گناه است، اگر خوب در آن بنگری؛ و علت گناه، نمایش است. بنابراین طاعون - نمایش است».^{۲۱}

پس زمانی که به بطالت می‌گذشت در قالب مرگ و بیماری اثر می‌بخشید. با ویران شدن باغ پاریس در سیزده ژانویه ۱۵۸۳، که نزدیک تئاتر رُز در شمال کناره رودخانه تیمز قرار داشت، چنین منطق‌هایی شدت گرفت. هنگامی که ردیف صندلی‌ها به زمین افتاد، با تماشاگران ایستاده اصابت کرد و پنج مرد و دو زن در دم کشته شدند. این صف‌آرایی مقابل تئاتر در سال ۱۶۲۳ با نوشته‌ای از ویلیام پرین^{۲۲} در هزارها صفحه، به اوج و غایت خود رسید.

اعتقاد به اینکه تماشاخانه‌ها باعث انحطاط می‌شوند، در کتاب «جنتلمن انگلیسی»^{۲۳} (۱۶۳۰) اثر ریچارد براثویت^{۲۴} در مثالی نمود می‌یابد. در این کتاب از زن بینوایی سخن به میان می‌آید که در بستر مرگ، قهرمان درامی مردمی با نام تراژدی اسپانیایی اثر توماس کید (۱۵۹۰) را صدا می‌زند. براثویت به خوانندگان هشدار داد که از افسون ناگزیر صحنه بر حذر باشند. افسونی که نتیجه‌اش خیال‌پردازی مخاطب است و الزاماً هم به خسارت مادی نمی‌انجامد. در مقابل، توماس هی وود^{۲۵} در کتابی با عنوان **اعاده حیثیت از بازیگران** (۱۶۱۲)، کوشید مخالفان را در باب تأثیر مخرب افسون تئاتر مردد کند. او داستان زنی را بازگو کرد که از داستان یک قتل در نمایشی چنان متأثر می‌شود، که به قتل شوهرش اعتراف می‌کند. او در

لحظه‌ای از اجرا، به ناگاه بر عملش خودآگاه می‌شود و فریاد می‌زند «آه! شوهرم، شوهرم، من روح شوهرم را می‌بینم» سپس این زن مورد مؤاخذه و قضاوت قرار گرفت و محکوم شد.^{۲۵}

به نظر می‌رسد که توان بالقوهٔ تئاتر برای بهبود اخلاقی جامعه، یکی از راه‌های دفاع از این پدیده به شمار می‌آید. توماس نش^{۲۶} در کتابی تکرار کنندهٔ همین بحث بود: «در نمایش، تمامی فریبکاری‌ها و امواج حيله‌گرانه به شدت عیان می‌شوند. تمامی شگردهای جنگی، همهٔ کرم‌های آفت‌زا که از قطعه فلزی زنگ‌زده تولید شده‌اند، مورد تشریح قرار می‌گیرند. نمایش‌ها، عدم توفیق پیمان‌شکنی را بر دیدگان آشکار می‌کنند؛ و نیز سقوط صعودکنندگان پرشتاب را، پایان پست رباخواران را، بی‌نویایی نفاق مدنی را و... این همه را بر صحنه به نمایش می‌گذارند. هیچ نمایشی تاکنون مردی آشوب‌طلب را تشویق نکرده و همواره او را در مقابل غایتی محتوم چون اعدام قرار می‌دهد؛ و اگر چه در نمایش غرور و هوس و ولخرجی و صفاتی چون این لحظاتی بر صحنه می‌آیند، اما سرآخر تمامی اینها مایهٔ سرنگونی خواننده می‌شوند.»^{۲۷}

نمایشگران نه تنها نمونه‌هایی اصلاح‌گر را مقابل مخاطبانشان قرار می‌دادند، بلکه همچنین، به گفتهٔ توماس نش، قهرمانان انگلستان را هر روز بر صحنه‌های مردمی زنده می‌کردند، و بدین واسطه سنج و معیاری کمیاب از پرهیزگاری و راه‌هایی برای گریز از انحطاط جهان معاصر خود می‌نمودند. نش در نوشته‌ای که با قطعیت می‌توان آن را به هنری پنجم اثر شکسپیر (و نمونه‌های دیگری به قلم نویسندگان دیگر و از جمله خودش) نسبت داد، التهاب وطن‌دوستانه‌اش را در حمایت از تئاترهای حرفه‌ای افشاء می‌کند:

«چقدر تالیوت، این مایهٔ وحشت فرانسویان، سرمست شده که اینک پس از دویست سال خفتن در آرامگاهش، دوباره بر صحنه زنده می‌شود و پیروزی به کف می‌آورد؛ و می‌بیند که استخوان‌هایش با اشک ده‌ها هزار مخاطب بارها و بارها مومیایی می‌شود؛ این بازیگران تراژدی هستند که در کالبد او خون تازه جاری می‌کنند.»^{۲۸}

به این ترتیب دیدگاه‌های هر دودسته از اخلاق‌گرایان طرفدار یا ضد تئاتر بیان شد تا خوانندگان حدود جایگاه اجتماعی این هنر را خود استنتاج کنند.^{۲۹}

مذهب و قدرت خطابه‌پردازی

حمله به تئاترها تنها یک نمونه از شورش‌های عمومی در باب اغتشاش مرزهای طبقاتی و جنسیتی است. شورش‌هایی که در تمامی حوزه‌های اجتماعی دوران ابتدایی مدرنیسم رایج بود. [...] بنابراین برای نویسنده‌ای همچون استوبز، صحنه تنها یکی از مکان‌های قابل انتقاد در میان مکان‌های دیگر بود. تمامی نوشته‌های مجادله‌آمیز این دوران از عقیده‌ای واحد دفاع می‌کردند؛ اینکه همواره باید میان هویت فردی و ظاهر و شکل بیرونی یک فرد ارتباطی حقیقی فراهم آید. بدین گونه میان کسانی که لباس‌هایی مجلل‌تر از شأن خود به تن می‌کردند با بازیگران تئاتر از منظر درجهٔ انحطاط، تفاوتی نبود.

عجیب نیست که مخالفان تئاتر را در اوایل دوران مدرن میان پیورترین‌های متعصب

جست و جو کنیم. این تصویری است که شکسپیر عاشق نیز بر آن تأکید می‌کند. یک پیورتین به عنوان دشمن قسم خوردهٔ تئاتر، در سال ۱۵۵۹، با تئاتری مخالفت می‌کند که در پی تغییرات بیشتر است. استوبز در بخش دوم "شاکلهٔ ننگ" مبدعان را اشتباه اجتماع عصر الیزابت معرفی کرد و آن را مترادف با نادیده گرفتن روز سبت دانست. استفاده از برچسب پیورتین برای مخالفان تفریح، از کارهای رایج دوران الیزابت است. برخی درام‌های این دوران چنین ارتباطی میان پیورتین‌ها و بازی و تئاتر و حرکت موزون را باز می‌نمایاند. برای نمونه به یاد بیاورید شب دوازدهم را و توصیف ماریا از مباشر متعصب اولیویا که مالولیو نام دارد و شاه پیورتین‌ها خوانده می‌شود. با توجه به این خطابه اشتباه نیست اگر بپذیریم که پیورتین‌ها نه تنها مخالفان تئاتر را برمی‌انگیختند، بلکه اختلافات جزئی تئاتر با مجامع سیاسی را هم دامن می‌زدند. شواهدی وجود دارد که آشکار می‌کند گوسون برای کتاب "مکتب ننگ" درست به سان کتاب "دومین و سومین شیپور عقب‌نشینی از نمایشنامه‌ها و تئاترها" با شورای شهر قرارداد داشت. به علت همین انگیزه‌های سست است که آنتونی ماندی، نویسندهٔ مؤخرهٔ کتاب گوسون، به عنوان نمایشنامه‌نویس به تئاتر بازمی‌گردد و دیدگاهی را اعتبار می‌بخشد که در رساله‌اش به طور حرفه‌ای به آن پشت پا می‌زند. حتی می‌توان گفت که استوبز با وجود حکم بر محکومیت تئاتر، مروج یک پرسونای ادبی بود.

دورنمای اخلاق‌گرایان

مطالعه حملات و دفاع‌های منتشر شده در باب آثار شکسپیر تا چه میزان برای پژوهش-گران تاریخ تئاتر مؤثر است؟ این نوشته‌های جدلی، اشاراتی چشمگیر از شورش‌های فردی و سیاسی در دوران گذرای فرهنگی، مذهبی و اقتصادی را در انگلستان مقابل ما می‌گشاید. در چارچوبی روشنفکرانه، این نوشته‌ها به درک اجتماع دورهٔ آغازین مدرنیسم کمک می‌کند. اما به دلایل متعدد، شواهدی از این دست در باب تئاتر باید با دقت تفسیر شود؛ از همهٔ دلایل مهم‌تر اینکه مخالفان تئاتر در این دوره جمع کوچکی را نسبت به تودهٔ انبوه ساکنان لندن در برمی‌گرفتند. بنابراین می‌توان دریافت که چرا با وجود این مخالفت‌ها تئاترها در آن زمان از نظر مالی به حیات خود ادامه می‌دادند. تئاترها با گسترهٔ متنوعی از مردم و نه تنها افراد گناهکار یا تقدیس شده، سروکار داشتند. برای مثال یک قاضی به نام مانینگهام^{۲۰}، گزارشی در باب اجرای شب دوازدهم نوشت که در نوع خود اولین محسوب می‌شود (در سال ۱۶۰۲)؛ او در این گزارش شگردهای اجرایی نمایش را با جزئیات باز می‌گوید و بیش از آن توضیح می‌دهد که این کمدمی شکسپیر چگونه مخاطب الیزابتین را سرخوش و شادمان می‌کرد:

«در ماه روزه نمایشی به نام شب دوازدهم یا «هرچه تو بخواهی»، به روی صحنه رفت... نکتهٔ جالب نمایش این بود که مباشری به اشتباه خیال می‌کرد بانوی بیوه‌اش، در دام عشق او فرو افتاده؛ آن هم به واسطهٔ اشتباه گرفتن یک نامه. بنابراین مباشر تلاش می‌کند آنچه که بانو در نامه‌اش به عنوان دلایل محبوبیت مردی دیگر ذکر کرده را تقلید کند: شکل و ظاهر،

نوع لبخند و ...؛ و دیگران باور می‌کنند که او دیوانه شده است.»^۳
دشوار است که با شواهد موجود مخاطبان رومنو و ژولیت و شب دوازدهم را باز شناسیم؛ در حقیقت دریافت دیدگاه بخش گسترده‌ای از اهالی لندن که هرگز آراء خود را در باب تماشاخانه‌ها منتشر نکرده‌اند، ممکن نیست. به این ترتیب با درک عدم دسترسی به اطلاعات پایه‌ای در باب فضای فرهنگی که رفتن به تئاتر را معنا می‌بخشید، نوشته‌های اخلاق‌گرایان و کسانی چون مایننگهام، که تا به امروز باقی مانده‌اند، با ارزش‌تر جلوه می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

Kidnie, Margaret Jain- Shakespear's Audiences - Shakespear, Stanley Wells & Lena Cowen Orlin - Oxford Press, 2003.

2. Curtain Theatre.

3. Edmund Tilney.

۴. نویسنده دوران رنسانس و دهه‌های پس از آن را آغازگاه مدرنیسم می‌شمرد. (م).

5. Andrew Curr

6. Black Frairs

7. Cockpit

8. Globe

۹. ر. ک.

E.K. Chambers, "Documents of Control", (The Elizabethan Stage), vol 4, Oxford Clarendon Press, 1923, pp 275, 6.

10. Tohn Stockwood

11. Thomas Lodge

۱۲. در همان منبع پیشین، نگاه کنید به:

John Stockwood, "A Sermon preached at Paul's Cross on Bartholomew Day, being the 24. of August, 1578". P; 206.

13. John Northbrook

14. Stephen Gosson

15. Philip Stubbes

16. Philip Stubbes, "The Anatomy of Abuse" (London, May 1583), sig 7.

17. Anglo-philic Eutheo [Anthony Munday?], A second and third Blast of Retreat from plays and theatres (London, 1580). sig. G3.

18. James Burbage

19. John Brayne
20. Thomas white
21. T.W [Thomas White], "A Sermon preached at paul's cross on sunday The third of November 1577 in the time of the plagve" (london, 1573), sig, c8.
22. William prynne
23. Richard Brath wait
24. Thomas Heywood
25. Richard Brathwait, "The English Gentelman" (london, 1630), sig, c2, Thomas Heywood, "An Apology for Actors" (london, 1612), sig G 1v.
26. Thomas Nash
27. Thomas Nash, "pierce penniless his supplication to the Devil" (london, 1592), in Thamas Nash, ed, stanley wells (london: Edward Arnold, 1964).

۲۸. همان- صص ۶۴-۶۵.

۲۹. بخشی از این مقاله با عنوان «بی قیدی و مخاطبان مؤنث» حذف شده است. (م)

30. Manningham
31. The Dairy of John Manningham, ed, Robert parker sorlein (Hanover, NH: The university press of New Englande, 1976), p, 48. (fol, 12b).