تئاتر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تغییر مکان قراردادی نمایش به محیط غیرقراردادی نمایش

فریندخت زاهدی

مقاله حاضر تحقیقی است درباره فضای اجرای نمایش که در کتابی با همین عنوان با پشتیبانی شورای پژوهشی دانشگاه تهران به انجام رسیده است، که در آینده به چاپ خواهد رسید.

مقدمه

در بررسی زمینه‌های شکل‌گیری نمایش‌های خارج از صحنه‌های قراردادی، به نظر می‌رسد روند تغییر مکان‌های سنتی نمایش و چگونگی بیرون آمدن نمایش از قاب صحنه‌هایی که قرن‌ها به شکلی یکنواخت چهارچوب خود را به این هنر تحمیل کرده بودند، ضروری می‌باشد. این سؤال که چه مکانی مناسب اجرای یک نمایش است همواره از زمان‌های بسیار قدیم تا به امروز مورد سؤال کسانی بوده است که برای فعالیت‌های نمایشی خود در جست و جوی مکانی و یا بهتر بگوییم در جست و جوی محیطی بوده‌اند تا از آن به عنوان محل رویداد حوادث نمایش استفاده کنند. قبل از اینکه آمفی تئاترهای یونان برای اجراهای نمایشی به شکل محلی ثابت ابداع شود، نمایش در هر محلی که مردم در آن‌جا رفت و آمد بیشتری داشتند اجرا می‌شد. این سنت اجرایی از

زمان‌های بسیار دور همچنان در جوامع بشری به شکلی کاملاً پذیرفته شده و متداول وجود داشت، تا اینکه مکان‌های خاصی مانند آمفی‌تئاترها و سالن‌های بزرگ و کوچک در دوره‌های مختلف تاریخ بنا بر نیازها و ایده‌آل‌های متفاوت ساخته شد و نمایش را در قاب صحنه قرارداد.

تجربه استفاده از غارها، کوهستان‌ها، مکان برگزاری بازارهای مکاره، حاشیه جاده‌ها، میدان کوچک روستاها، حیاط کلیساها، پشت‌بام‌ها، ایستگاه‌های راه‌آهن، پارکینگ‌ها، پارک‌ها و سالن‌ها و قاب صحنه‌هایشان همه و همه در جهت یافتن مطمئن‌ترین مکان و به‌وجود آوردن مؤثرترین فضا برای ایجاد ارتباط بین تماشاگر و بازیگر بوده‌اند.

تحولات صحنه‌ای که از اواخر قرن نوزدهم آغاز شد و در اوایل قرن بیستم به دستاوردهایی شگفت‌انگیز در ابداعات صحنه‌ای رسید، فاصله‌گیری آگاهانه‌ای بود که هنرمندانی برجسته برای به کار گرفتن هر چه مؤثرتر زبان هنر خود انجام دادند.

هنرمند تئاتر در پرداخت اجرایی اثرش از همان اولین حرکت که برای القای مفاهیم انجام می‌دهد خود را ملزم به انتخاب صحیح‌ترین محل ممکن و دقیق‌ترین شیوهٔ استفاده از فضا برای به‌کارگیری زبان هنرش، یعنی حرکت، می‌داند. در واقع یافتن مکان مناسب برای اجرا می‌تواند، خود کشف اولیه برای آزمودن واقعیت‌های محیطی حاکم بر زندگی او و مخاطبانش باشد. بنابر این هنرمند سعی می‌کند با کشف فضای متفاوت برای نمایش از معیارهای کلیشه‌ای و قراردادهای از پیش تعیین شده حذر کرده و به تجربیات تازه‌ای از فضا و مکان برسد.

برای ریشه‌یابی این امر که چگونه تئاتر از فضای قراردادی و بسته به فضای غیر قراردادی و باز منتقل شد، لازم است نقش هنرمندان این فن را در ابداع روش‌های گوناگون صحنه‌ای مرور کنیم و عواملی را که محدوده‌های سنتی مکان نمایش را درنوردید تا گروه بازیگر و تماشاگر را فارغ از حائل‌های متداول در کنار هم قرار دهد تا جمعی واحد را تشکیل دهند، با نگاهی دقیق‌تر موشکافی کنیم.

مراحل تغییر صحنه سنتی توسط کارگردانان اروپایی در قرن نوزدهم و بیستم

بررسی این مقوله را با ابداعاتی که در زمینه تحولات صحنه توسط "می‌نینگن" (Meiningen) کارگردان آلمانی و تجربیات ارزنده‌ای که او به همراه گروه خود بین سال‌های ۱۸۷۴ تا ۱۸۹۰ در اجراهای صحنه‌ای متعدد داشت آغاز می‌کنیم. دغدغه اصلی این کارگردان بزرگ پیدا کردن رابطه دقیق بین طراحی صحنه و بازیگران و خلق فضای مناسب برای تأثیرگذاری هر چه بیشتر بر مخاطبان بود. او در طراحی صحنه هرگز تنها به دنبال طراحی یک دکور نمایشی نبود، بلکه به فضایی کلی و واحد که همه عوامل مختلف صحنه و بازیگر را دربرگیرد و درطبیعی‌ترین حالت ممکن رابطه‌ای دینامیک و پویا را بین بازیگران ـ که در اجراهای او معمولاً تعدادشان زیاد بود ـ و سایر عوامل صحنه‌ای به وجود بیاورد. هر چند که "می‌نینگن" نظرات و نوآوری‌های اجرایی خود را در چهارچوب عوالم تشکیل دهنده نمایش، در یک ترکیب ارگانیک از موسیقی، صدا، نور، لباس و تعداد بازیگران توسط او تجربه شد، تأثیر بسیاری در تحولات اجرایی نمایش گذاشت به‌طوری که در سفرهایی که به همراه گروهش به سایر کشورهای اروپایی کرد، کارگردانان و حتی نمایشنامه‌نویسان بسیاری تحت تأثیر ابداعات وی به نظریات جدیدی در زمینه ایجاد محیط مناسب و فضاسازی در نمایش رسیدند؛ از آن جمله می‌توان از نویسندگانی مانند "چخوف" روسی نام برد که در خلق آثار نمایشی خود با انتخاب فضاهای دلخواه و نحوه استفاده از زمان و مکان، تأثیرات دراماتیک بسیاری را

در نمایشنامه‌نویسی به‌جا گذاشت. همچنین چخوف با بهره‌برداری از شیوه‌های فضاسازی متکی بر واقعیت‌های بیرونی به پرداخت رئالیستی درونی راه یافت و موفق شد برداشتی حسی (امپرسیونی) از واقعیت بیرونی را در آثار خود ارائه کند. همچنین "هاپتمن" (Gerhart Hauptman) نویسنده و کارگردان طبیعت‌گرای آلمانی، با تأثیرپذیری از ابداعات "می‌نینگن" در به روی صحنه بردن بازیگران متعدد و نحوه حرکت دادن بازیگران بر روی صحنه و ایجاد فضایی کاملاً غیر تصنعی و طبیعی، به تجربه سبک‌های مختلف نمایشی پرداخت. وی در ۱۸۹۲ درامی تاریخی به نام "بافندگان" (The Weavers) درباره طغیان بافندگان سیسیلیایی در ۱۸۴۴ نوشت که قهرمان این نمایشنامه نه یک فرد بلکه جمعیت شهر بود. در واقع شکستن محدوده‌های مکانی در نمایشنامه‌نویسی، تأکیدی بود بر بیرون آوردن محل رویدادهای نمایشی از چهارچوب‌های قراردادی و تحمیل شده بر نمایش.

از میان کارگردانانی که با نوآوری، شیوه‌های جدیدی را برای استفاده از فضا ارائه دادند می‌توان از "مایرهولد" (Vsevold Meyerhold) کارگردان روسی نام برد. وی نیز با تأکید بر طراحی صحنه به معنای وسیع آن و ایجاد فضایی نمایشی و استفاده بازیگران به‌طور دسته جمعی و به سبک نمایش‌های قرون وسطی، و ترکیبی از صحنه‌آرایی، مایم و حرکت‌های بدنی، به بیان فشرده احساسات ناب انسانی می‌پرداخت. او معتقد بود، نمایش نباید واقعیت‌ها را آیینه‌وار تصویر کند، بلکه می‌بایست خصوصیات عام زندگی روزمره را با غلوی عمدی به طریق سبک بخشی[1] (Stylization) در روی صحنه تصویر کرد تا بیانی قوی‌تر از واقعیت به نمایش درآید. "مایرهولد" تئاتر غیر رئالیستی را با ابداعات صحنه‌ای خود تحقق کامل بخشید و به سوی اجراهایی صرفاً نمایشی و غیر ادبی حرکت کرد.

"میرسکی" در کتاب "تاریخ ادبیات روسیه" می‌نویسد:

«پیشرفت جنبش در جهت "غیر ادبی کردن" صحنه و حذف مؤلف تا به سر حد امکان و حذف مطلق اندیشه و جریان‌های روایی از صحن نمایشنامه است. نمایشنامه‌ای که بدین‌سان ارائه می‌شود چیزی است بیشتر نمایشی. یک نمایش ناب و تمام عیار. کارگردانان جدید اقسام نیرنگ‌ها و دلقک‌بازی‌ها را با منتهای علاقه به کار می‌گیرند و دلقک درام عهد الیزابت عملاً در روسیه احیا شده است.»[2]

با این نوع نگاه به نمایش، مایرهولد به عناصر موجود در تئاتر شرق مانند "کابوکی" چینی، "کاتاکالی" هندی و نمایش‌های ژاپنی توجه خاصی پیدا کرد. تأثیر نمایش‌های آسیایی بر تئاتر اروپا از همان ابتدای قرن بیستم رو به فزونی گذاشت. اصلی‌ترین دلیل این رویکرد به تئاتر شرق را می‌توان در درجه اول، درعدم وابستگی نمایش شرق به ادبیات دانست که عاملی است مؤثر در استفاده از زبان نمایش یعنی حرکت.

«زبان نمایش چین ترکیب بیانی خاصی است از آواز و مکالمه به اضافه موسیقی و حرکت و قرارداد. اصل این ترکیب از زمان‌های قدیم می‌آید. این ترکیب دیگر ترکیب نیست؛ آواز و سخن و حرکت یکی هستند و نمی‌توان آنها را فعالیت‌های جدا فرض کرد. اینها همه جوهری واحد می‌شود که بیان هنری "چینگ شی" را تشکیل می‌دهد.»[3]

دلیل دیگر توجه نمایشگران اروپایی به تئاتر شرق، نحوه استفاده از مکان برای اجرای نمایش بود که غالباً در فضاهای غیر قراردادی و بنابر نیاز برآمده از اعتقادات تماشاگران و شرایط محیطی حاکم بر زندگی‌شان به تماشای نمایش می‌نشستند. ایجاد مکان مناسب برای نمایش، در هر تمدنی بنابر ویژگی‌های محیطی و فرهنگی این هنر انجام گرفته است؛ برای مثال محل اجرای رقص کاتاکالی در معبد، و نمایش چینی در چایخانه و مزارع و یا کنار جاده بوده است. زیرا

شکل‌گیری این هنرها بر اساس انگیزه‌های متفاوت صورت گرفته است.

«با وجود غنای نمایش سانسکریت، بیان اصلی رقص هندی است که زبان و وسیله یکی شدن انسان با خدایان بوده، حال آنکه با وجود تعدادی رقص‌های محلی، بیان اصلی چینی نمایش است که زبان و وسیله یکی شدن انسان‌ها با هم است. بنابر این پایه‌های هنرهای نمایشی چینی و هندی متفاوت است.»(۴)

چنانچه می‌بینیم انگیزه متفاوت در شکل‌گیری این هنر، منطقی متفاوت را برای انتخاب محل اجرای نمایش باعث می‌شود و محل نمایش را از حالت تصنعی که بازیگر را به عنوان «ارائه دهنده» و تماشاگر را به عنوان «دریافت کننده» در مقابل هم قرار می‌دهد، خارج ساخته و به محیطی صمیمی برای ایجاد ارتباط بین گروهی از مردم تبدیل می‌کند. بیضایی در کتاب "نمایش در چین" علت توفیق نمایش چینگ شی را در بین مردم، علاوه بر قابل فهم بودن نمایش، صمیمیت محیط تماشا دانسته است:

«در جایی که حامیان نمایش مردمند نه اشراف، طبعاً محیط نمایش فاقد نظم و آداب اشرافی است ولی همانقدر که شلوغ‌تر و بی‌نظم‌تر است صمیمانه‌تر و بی‌دروغ‌تر نیز هست.»(۵)

حاصل تأثیرپذیری از شیوه‌های سنتی نمایش شرقی و نظرپردازی‌ها و شیوه‌های اجرایی هنرمندان بزرگی همچون "آنتونین آرتو"، "ماکس رینهارد"، "آدولف آپیا"، "ادوارد کریک"، مایر هولد و "نیکلای یورنیف" و بسیاری دیگر. تحولات عظیم صحنه‌ای است که از ابتدای قرن بیستم آغاز شد و منجر به پیدایش سبک‌های مختلف اجرایی در هنر نمایش شد. برای مثال "یوری‌نف" یکی از آثار کالدرون نمایشنامه‌نویس قرن هفدهم را در سال ۱۹۱۲ به روی صحنه آورد که متأثر از شیوه‌های اجرایی تئاترهای قرون وسطی و فارس‌های قدیمی بود و محل رویداد حوادث نمایش را در یک میدان شهر اسپانیایی تصویر کرد. همین کارگردان در ۱۹۱۸ نمایشی درباره انقلاب بلشویکی به روی صحنه برد به نام "طوفان کاخ زمستانی" که در آن از هشت هزار سرباز ارتشی به عنوان بازیگر استفاده کرد. این نمایش که به مناسبت اولین سالگرد انقلاب بلشویکی، در زمان جنگ‌های داخلی، در مقابل کاخ، در شهر پطروگراد به اجرا در آمد صد هزار تماشاگر داشت و ایده اجرای نمایش در فضای آزاد را بعد از انقلاب اکتبر تقویت کرد. این اجرا نه تنها مقدمه‌ای بر به وجود آمدن تئاتر پرولتاریایی بود، بلکه پی‌ریزی آگاهانه‌ای برای شکل دادن به نمایش به عنوان آیین اجتماعی نیز بود. هدف از این حرکت جدید، طرح مسائل مربوط به مردم، خصوصاً طبقه کارگر بود و آشنا کردن آنها به زبان نمایشی و برداشتن حصارهای معمول بین بازیگر و تماشاگر، مردم و نمایش و بالاخره زندگی و هنر. نمایش دیگری که با همین هدف در دومین سالگرد انقلاب اکتبر بر پا شد و تأثیر بسیار هیجان‌انگیزی بر هنرمندان تئاتر در این سال‌ها گذاشت، در مقابل محل کاخ زمستانی تزار به اجرا درآمد. حوادث این نمایش بر اساس زد و خورد دو دسته طراحی شده بود و بر روی سکوی جداگانه که در دو طرف میدان کار گذاشته شده بود، اتفاق می‌افتاد. رهبران سفیدها به هیبت کاریکاتور در آمده بودند و توسط بازیگران حرفه‌ای بازی می‌شد. بر روی سکوی مقابل گروه متحدالشکل سرخ‌ها قرار گرفته بودند و رویاروئی نیروهای خیر و شر را که در قصر اتفاق می‌افتاد تصویر می‌کردند. سایه‌هایی از دست‌های به هم گرفته و مصمم به نبرد از پشت پنجره‌های روشن کاخ دیده می‌شد که سفیدها را احاطه کرده بودند و دست‌های خود را دور تا دور میدان به هوا می‌بردند و فریاد پیروزی برمی‌آوردند. تعدادی که برای جمعیت سفیدها در نظر گرفته شده بود ۲۸۶۵ نفر و حدود سه الی چهار برابر این تعداد را جمعیت سرخ‌های انقلابی

تشکیل می‌داد که افراد نیروهای زمینی ارتش سرخ و واحدهای موتوری استفاده شده بود و توپ و تفنگ‌ها همان آلات و ادوات جنگی بود که در جبهه‌ها به کار گرفته می‌شد. این نمایش با این جمعیت انبوه از نمایش‌های مذهبی قرون وسطی با جمعیت یک شهر الهام‌گرفته شده بود و نمونه نزدیک‌تر و مشابه آن، نمایش رمانتیک یادمانی (Romantic Monumental)، به نام "معجزه" (Miracle) بود که توسط "ماکس رینهارد" در محوطه نمایشگاه المپیای لندن در ۱۹۱۲ اجرا شده بود.

تأثیرپذیری اروپاییان از تئاتر سنتی شرق در قرن بیستم، آنها را با این واقعیت روبه‌رو کرد که فضای رویداد نمایش به قدری اهمیت دارد که گاه خود یک رویداد تلقی می‌شود. همان‌طور که نمایش‌های کلاسیک در هر دوره بنابر اقتضای زمان با شیوه جدیدی مبتنی بر دستاوردهای تکنیکی و ضرورت‌های فرهنگی دوباره کشف شوند، پس صحنه‌های سنتی نیز بنابر همین ضرورت‌ها باید تغییر می‌کردند و بخشی از رویداد نمایشی را تشکیل می‌دادند. هنرمند قرن بیستم این واقعیت را دریافت که آمفی تئاترهای یونان باستان به همان اندازه مکان‌های غیر متداول اجرای نمایش‌های تجربی کاربرد داشته‌اند، اما آنچه آنها را از هم متفاوت می‌کند نحوه به‌کارگیری فضای نمایش است. برای مثال از توجهی که رینهارد به این مسئله داشت یاد می‌کنیم. وی در سال ۱۹۰۶ سه محل نمایش در کنار هم ساخت که از ویژگی‌های فضایی متفاوتی برخوردار بودند. این سه محل، یکی فضایی کوچک برای اجراهای مدرن روانشناختی، دیگری سالن بزرگی برای اجراهای کلاسیک و محل سوم آمفی‌تئاتری بسیار عظیم برای اجرای حماسی بود که تحت تأثیر ایده‌های ارائه شده از طرف ادوارد کریک طراح انگلیسی و آدلف آپیا نظریه‌پرداز و طراح صحنه سویسی که هر دو از پیشگامان طراحی صحنه‌های غیر رئالیستی بودند ساخته شد. رینهارد با به کار گرفتن عوامل دیداری گوناگون مانند نور، رنگ، موسیقی و استفاده از بازیگران به تعداد بسیار بالا، سعی در رها کردن نمایش از قید ادبیات داشت و از سنت‌های نمایشی در فرهنگ‌های دیگر به خصوص شرق بهره بسیار برد و از این جهت در بسیاری از اجراهای نمایشی به ایده‌های مایرهولد در هنر نمایش نزدیک شد. او می‌خواست تئاتر را به هر گوشه و هر زاویه‌ای از زندگی انسان وارد کند؛ از اجراهای خصوصی برای عده‌ای محدود تا نمایش‌هایی که در میدان شهر یا سالن‌های بزرگ اجرا که انبوهی از تماشاگران را می‌توانست در خود جای دهد. رینهارد نمایش‌های بسیاری را در خیابان‌ها، میدان‌ها، کنار دریاچه‌ها و یا کنار کلیساها به اجرا درآورد. از جمله این اجراها نمایشی بود که در میدان مقابل کلیسای سالزبورگ به اجرا درآمد و از همه شهر به عنوان صحنه نمایش استفاده کرد. این نمایش که اجرایی از یک نمایشنامه اخلاقی اوایل قرن شانزدهم میلادی به نام "هر انسان" (Everyman) بود در ۱۹۲۰ توسط وی کارگردانی شد. در پایان نمایش، زمانی که روح هر انسانی وارد بهشت می‌شد، همه چراغ‌های کلیسا روشن می‌شد، درهای کلیسا باز می‌شد، زنگ‌ها به صدا در می‌آمد و هم‌زمان با همراهی موسیقی و آواز دسته‌جمعی گروه کر، فضایی روحانی و بسیار شگفت‌انگیز را در سطح شهر سالزبورگ به‌وجود می‌آورد.

زمانی که رینهارد تئاتر حماسی را با اجرا در مکان‌های غیر متداول تجربه می‌کرد، شاگرد او "پیسکاتور" (Evwin Piscator) عنوان "تئاتر حماسی" را باب کرد و درسال ۱۹۲۰ آنچه را که امروز به عنوان "تئاتر مستند" می‌شناسیم بدعت گذاشت. چنانکه می‌بینیم روندی که در طول تاریخ نمایش صد سال اخیر طی شد تا نمایش را از فضای سنتی و محدود آن به رویدادی نمایشی تبدیل کند و آن را قراردادهایی که عامل شکل گرفتن رابطه‌ای تصنعی بین بازیگر -

تماشاگر می‌شد، رها کند بسیار پرفراز و نشیب بوده است. پیسکاتور تئاتر را کامل‌ترین وسیله ارتباطی بین انسان‌ها می‌دانست و از همه عوامل صحنه‌ای برای ایجاد فضای مناسب با هدف مستند نمودن وقایع و ارائه تصویری نمایشی از واقعیات استفاده می‌کرد. این کارگردان معتقد بود تئاتر می‌بایست وسیله‌ای برای خودآگاهی جوامع باشد وبخشی از مبارزات اجتماعی هر ملتی از طریق این هنر می‌بایست تحقق بپذیرد. در حقیقت تئاتر برای پیسکاتور پارلمان بود و مردم قانون‌گذاران آن. وی همواره تأکید می‌کرد که «جامعه نو احتیاج به تئاتر نو دارد». در بسیاری از اجراهای پیسکاتور، تماشاگر فقط یک تماشاگر نبود بلکه در قسمت‌هایی از نمایش به اجرا می‌پیوست و تبدیل به بازیگر می‌شد و همراه با بازیگران سرود دسته جمعی می‌خواند. ابداعات پیسکاتور در نحوه ارتباط بین بازیگر و تماشاگر بر اساس تجربیاتی که قبل از او انجام گرفته بود به‌وجود آمد و تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری تئاتر فضای آزاد گذاشت.

"برتولد برشت" نمایشنامه‌نویس، شاعر، نظریه‌پرداز و کارگردان آلمانی که ابتدا با رینهارد و سپس با پیسکاتور همکاری کرد و در واقع شاگرد آنها محسوب می‌شد، نمایشنامه‌نویسی برای تئاتر حماسی را ابداع کرد و با همان هدفی که پیسکاتور برای تئاتر قائل بود به نوشتن آثار نمایشی برای اجراهای حماسی مبادرت ورزید. او با تئاتر برخوردی مانند یک جامعه‌شناس عملی داشت و انسان را در چشم‌اندازی وسیع که همان کل جامعه است تصویر می‌کرد. از نظر برشت یک اجرای نمایشی چیزی جز یک برخورد یا یک تجربه نبود و تماشاگر در این برخورد با گروه نمایشگر به برداشتی نقادانه از مسائل مطرح شده در نمایش دست می‌یافت و به یک تجربه تازه نائل می‌شد. برشت در ارائه شیوه‌های به کار گرفته شده توسط پیشکسوتان خود، اجرای نمایش‌های کوتاه آموزشی را در خیابان‌ها و گذرگاه‌های عمومی آغاز کرد و این زمانی بود که حکومت فاشیستی هیتلر در آلمان در اوج قدرت بود و از هرگونه فعالیت هنری که مغایر با ایدئولوژی نژادگرایانه هیتلری بود ممانعت می‌شد. به گفته "ملنیتس" (Melnitz) همکار و یکی از اعضای گروه نمایشی برشت، برای اجرای نمایش‌های کوتاه آموزشی برشت در خیابان‌ها، اعضای گروه در هر مکانی که نیروهای گشتی هیتلری کمتر رفت و آمد داشتند اقدام به اجرای نمایش می‌کردند و در فرصت پیش آمده به سرعت دیوارکوب‌های مربوط به اجرا را در بالای تیر چراغ برق یا هر محل مناسب دیگری نصب می‌کردند و به اجرا می‌پرداختند. به گفته ملنیتس کمتر اجرایی امکان می‌یافت تا به پایان برسد و اعضای گروه آماده بودند تا به محض سر رسیدن نیروهای گشتی وسایل اندک نمایش خود را برداشته و پا به فرار بگذارند[۶]. ضرورت ارتباط با تماشاگر در برهه‌ای از زمان برشت را بر آن داشت با تشکیل گروهی از بازیگران که اعتقادات ایدئولوژیک مشترک داشتند و اجرا در سالن‌های سنتی را محدودیتی برای ارتباط گسترده با مخاطبان می‌دانستند، در هر محیطی که امکان تبادل اندیشه و روشنگری وجود داشت به ارائه نظریات جامعه‌شناختی خود از طریق نمایش مبادرت ورزد. برای رسیدن به این هدف، پس از اجرای هر نمایش، از بحث و گفت و گو با مخاطبان به نظریات جدیدی می‌رسیدند و همین امر عاملی بود که هر اجرا از ویژگی متفاوتی برخوردار شود. لازم به ذکر است که تئاتر "ترویجی" با خصوصیت تهییجی و تبلیغی، خود، در شکل‌گیری شیوه‌های اجرایی پیسکاتور و برشت بسیار مؤثر بود و در بسیاری از موارد فرم‌های تجربه شده در این نوع نمایش‌ها توسط این کارگردان‌ها استفاده می‌شد.

میراثی که از تجربیات پیسکاتور و برشت در تئاتر مردمی اروپا به جا ماند با فعالیت‌های پی‌گیر و ایثارگرانه

افرادی مانند خانم جون لتیل‌وود ادامه یافت. این نمایشنامه‌نویس انگلیسی با الهام از اجراهای حماسی که سبکی جدید از اجراهای نمایشی در اروپا بود، به همراه گروهی از همکارانش کارگاهی را به نام "تئاتر حرکت" در سال‌های ۱۹۳۰ در منچستر تأسیس کرد. اجراهای این گروه که نمایش‌های خود را به صورت جمعی تهیه و تولید می‌کردند با اهداف روشنگرانه و دیدگاه جامعه‌شناختی به‌زودی توجه عامه مردم را به تئاتر کارگاهی جلب کرد. نمایش‌های این گروه که غالباً به مسایل طبقه محروم جامعه انگلیسی می‌پرداخت همراه با تکنیک‌هایی از وودویل‌های انگلیسی و به کارگیری شخصیت پیرو (Pierrow) با صورت سیاه شده که برگرفته از کمدیای دل آرته ایتالیایی است. آوازهای تهییج‌کننده، عکس‌های مستند و تابلوهای خبری با تیترهای درشت از مهم‌ترین اخبار روز، در هر کجا که امکان می‌یافت اجرا می‌شد.

سنت اجرای نمایش مبتنی بر مسایل روز در اروپا هر روز بیشتر فراگیر شد و وضعیت اسف‌انگیز مردم در مواجهه با دو جنگ جهانی و عوارض ناشی از آن در این نمایش‌ها به نحوی غیر قابل اجتناب انعکاس یافت. گویا زمان پرداختن به کلیات عام انسانی به سرآمده بود و تأثیر نمایش‌های ترویجی با اهداف سیاسی و اجتماعی، گرایش به تئاتر مردمی را به شدت تقویت می‌کرد.

غوغای دیگری که در همین روند بر پا شد تئاتری بود که "داریوفو" و همسرش "فرانکا راما" در سال ۱۹۷۰ در ایتالیا به راه انداختند. آنها به کمدی تفریحی و سرگرم‌کننده‌ای روی آوردند که در بطن خود واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی روز را به جذاب‌ترین شکل ممکن مطرح می‌کرد. پس از راه‌اندازی این مرکز تئاتری که فعالیت خود را بر اجراهای نمایشی متمرکز کرده بود به اجرای آثاری که "داریوفو" می‌نوشت پرداختند. این آثار که از ویژگی آموزشی قابل توجهی برخوردار بود از نظر فرم با استفاده از تکنیک‌های سنتی کمدی دل آرته ایتالیایی نوشته می‌شد و در محتوی اعتراضی بود بر جنبه‌های اقتصادی ـ سیاسی نظام سرمایه‌داری و تأثیرات آن بر زندگی روزمره مردم طبقات متوسط و پایین. مرگ اتفاقی "یک آنارشیست" و "حساب‌های پرداخت نشده" اولین نمایش‌هایی بودند که توسط این نویسنده و گروهش به اجرا در آمدند و به‌زودی معروفیت جهانی یافتند. این نویسنده که از پیشینیان هموطن خود مانند "کارلو گلدونی" و "لوئیجی پیراندلو" بسیار آموخته است همواره در تلاش ارتباط بلاواسطه با مخاطبین خود بوده و با تأکید بر جنبه‌های نمایش‌واره‌ای (تئاتریکالیستی) و همکاری گروهی در اجرای نمایش، سوژه‌های سیاسی و اجتماعی روز را با طنز سیاه درهم آمیخت و مضحکه‌های نابی را از موقعیت‌های خاص انسانی خلق کرد.

"داریوفو" که در سال ۱۹۹۸ به دریافت جایزه نوبل نائل شد، ایجاد ارتباط با مردم در وسیع‌ترین حد ممکن و فارغ از محدودیت‌های فرهنگی به خصوص کلامی را وظیفه خود می‌داند و توجه به مسائل روز مردم را سرلوحه فعالیت‌های خود قرار داده و با نوشتن و اجرای نمایش‌هایی که به اصطلاح تاریخ مصرف دارد و بسیاری از آنها در خیابان‌ها اجرا می‌شود، سعی در تحقق اهداف فرهنگی خود دارد.

کلیه این هنرمندان در به تصویر کشیدن وقایع تاریخی، روایت انعکاس یافته از دریافت خود را نیز به آن اضافه می‌کردند و با این نحوه ارائه تماشاگران را به داوری درباره واقعه‌ای خاص دعوت می‌کردند. تماشاگر که به دلیل گرفتاری‌های روزمره امکان به تفکر نشستن درباره آن واقعیت را نداشته می‌توانست در محیطی که از پیش انتخاب نکرده با آنچه که بخشی از واقعیت‌های محیط زندگی اوست در ارتباط قرار گیرد و نقش فعال خود را به عنوان بازیگری متفکر و آگاه در جامعه دریابد. به این ترتیب او هم در درون ماجرا، هم

بیرون ماجرا حضور می‌یافت و هنرمند که با هدف معماری ارتباطات در جست و جوی فضا یا محیطی مناسب از تجربه‌ای به تجربه دیگر دست زده بود برای پی‌ریزی این بنا به شیوه‌های متفاوت اجرایی در مکان‌های مختلف متوسل می‌شد.

کارگردانان شناخته شده در سال‌های ۷۰ و ۱۹۶۰ تلاش وقفه‌ناپذیری را برای یافتن صحیح‌ترین مکان و ایجاد مؤثرترین فضای نمایشی کردند و تأکید بسیار بر دریافت مفهومی تماشاگر از نمایش، توجه بسیار به ارتباط بین بازیگر و عامه تماشاگران نمودند. "اینگمار برگمن" (Ingmar Bergman) کارگردان سوئدی در ابتدای فعالیت‌های تئاتری خود سبک تازه‌ای را ابداع کرد که در آن بازیگر در پایین صحنه و بسیار نزدیک به تماشاگر در فضایی بسیار کوچک و محدود به اجرای نقش می‌پرداخت. او معتقد بود فضای به کارگرفته شده در هر نوع نمایشی چه تئاتر و چه سینما -بیشترین تأثیر را در ارتباط بین بازیگر و تماشاگر می‌گذارد. او همواره بر این اعتقاد بود که نمایش عبارتست از رویارویی انسان با انسان و این رویارویی را در محیط مناسب می‌توان ایجاد کرد "پیتر اشتین" (Peter Stein) کارگردان آلمانی در پرداخت نمایش خود از "هر طور که بخواهید" نمایشنامه معروف شکسپیر در سال ۱۹۷۷ که در استودیوی بزرگی آغاز می‌شد، در قسمت‌هایی از نمایش که حوادث آن در جنگل آردن اتفاق می‌افتاد تماشاگران را به دنبال بازیگران حرکت می‌داد و آنها می‌بایست راه درازی را طی کنند تا به فضای بزرگ دیگری در کنار درختی تنومند و برکه بزرگی از آب برسند و در گوشه و کنار پراکنده شوند. مکان‌ها و زاویه‌های مختلفی برای صحنه جنگل در نظر گرفته شده بود که تماشاگر بتواند به طبیعی‌ترین شکل ممکن در فضای جنگل قرار گیرد. در این همراهی با بازیگران، تماشاگران این امکان را می‌یافتند تا پابه‌پای شخصیت نمایش به تجربه‌ای بلاواسطه دست بیابند.

از دهه ۶۰ به بعد تئاتر هر روز بیشتر از روز پیش به خیابان‌ها راه یافت. برای بسیاری از کسانی که نمایش را به بیرون از سالن هدایت کردند صحنه‌های متداول نمایش جز قاب عکس محدودی که تصاویر دوبعدی را به شکلی خسته کننده ارائه می‌کرد چیز دیگری نبود با اجرا در فضای باز، جریان زندگی که در زیر متن نمایش وجود داشت قابل رؤیت می‌شد. دیگر بازیگر وسیله‌ای مکانیکی برای بیان نظریات نمایشنامه‌نویس نبود، بلکه با قرار گرفتن در محیطی طبیعی بخشی از یک تجربه واقعی بود که در ارتباط با تماشاگر شکل می‌گرفت. با گرایش به این تفکر، فاصله گرفتن از فضاهای بسته تئاتری در دهه ۶۰ به دو صورت انجام گرفت:

۱ ـ استفاده از فضاهای خارجی مانند پیاده‌روها، پارک‌ها، محوطه بیرونی ساختمان‌های دولتی، مقابل پادگان‌های نظامی، پارکینگ‌ها، میدان دهکده‌ها و ایستگاه‌های راه‌آهن.

۲ ـ استفاده از فضاهای داخلی که به‌طور سنتی برای تئاتر ساخته نشده بود ولی محل اجرای نمایش‌های تجربی شد، مانند کلیساها، گالری‌های هنری و رستوران‌ها.

در این اقدام متهورانه برای در هم شکستن قاب صحنه، هدف برآوردن انتظارات متقابل بازیگر از تماشاگر و بالعکس بود، زیرا با مفهومی که هنر در زمانه ما پیدا کرده است دیگر قاب صحنه تجملی به عنوان مکانی که بازیگر را به عنوان «ارائه دهنده» و تماشاگر را به عنوان «دریافت کننده» در مقابل هم قرار دهد و رابطه‌ای تصنعی را به وجود آورد معنایی ندارد. می‌دانیم که قاب صحنه شبیه به قاب عکس عمل می‌کند و تصویری دو بعدی را به نمایش می‌گذارد، در حالی که فضای باز نسبت به محدودیت‌های قاب صحنه امکانات بسیار گسترده‌تری را در اختیار ما قرار می‌دهد و امکان ارائه تصاویر سه‌بعدی و دیدن عمق اجرا را فراهم می‌آورد که عاملی مؤثر در ایجاد تحرک بیشتر نمایشی می‌باشد. دراین شیوه اجرایی بازیگران فقط

صداهای متحرکی نیستند که دیالوگ‌های نویسنده را ادا می‌کنند و تأکید بیشتر روی عوامل حرکت کننده مثل بازیگران است و تأکید کمتر بر روی عوامل ثابت مثل دکور و این چنین است که تئاتر واقعی‌تر به نظر می‌رسد. این نوع نمایش با وجودی که ما را در دنیای واقعی نگاه می‌دارد، به عنوان گامی ورای این دنیای محدود عمل می‌کند. در محیط باز هر چیزی معنایی دارد و ما توسط توانایی‌های هر دو دنیا ـ دنیای نمایش و محیط بیرونی ـ احاطه می‌شویم.

در همین دوران گروه "فایر هاوس" (Firehous) در تالار قدیمی مینیاپولیس برنامه‌ای اجرا کرد و کلیه امکانات صحنه‌ای موجود را برهم زد و شکلی از فضای باز را به وجود آورد. برای این اجرا یک شیب که به وسیله چهارچوبی فلزی نگهداری می‌شد، به صورت پُل از مرکز صحنه به عقب و جلوی صحنه زده شده بود. ارتفاع این شیب به اندازه‌ای بود که بازیگران بتوانند زیر آن بایستند. تماشاگران می‌توانستند روی صحنه، در تالار و یا بالا و زیر شیب بنشینند. به این صورت کل فضای تئاتر قابل استفاده و دیدنی شد و فضای ثابت صحنه برهم ریخت.

یکی دیگر از نمونه‌های چشمگیر اوایل دهه ۶۰، استفاده تجربی از فضای تئاتری در نمایش "باغ‌های خیالی" (Fantastic Gardens) به کارگردانی "الین سامرس" (Elain Sommers) بود، تلفیقی از حرکات موزون، فیلم، موسیقی و مجسمه که در فوریه ۱۹۶۴ به مدت دو شب در کلیسای "جودسان ممورییال" (Judson Memorial) اجرا شد. سامرس از صحن کلیسا به عنوان صحنه نمایش استفاده کرده بود. جای نشستن تماشاگران نامتعارف بود و مجسمه‌های بزرگی میان آنها قرار داشت که کمی مانع دیدشان می‌شد. بازیگران در میان تماشاگران و مجسمه‌ها حرکت می‌کردند و فیلم‌هایی به‌طور مرتب پخش می‌شد. این رویداد دعوتی بود به اندیشیدن دوباره درباره رابطه بین بازیگران، تماشاگران و کارهای هنری.

همچنین گروه "پرفورمنس" (Performance) در ۱۹۶۸ با نمایش "دیونیزوس در ۶۹" (Dionysus in 69) مفهوم فضای باز را توسعه داد. در این اجرا محیط نمایش سطوح مختلف فضا را در اختیار بازیگران و تماشاگران قرار می‌داد و از همه فضا به عنوان محل نمایش استفاده شده بود. در میان تعدادی چهارچوب، سطوحی عمودی قرار داده شده بود که به تماشاگران این امکان را می‌داد تا از سطح زمین و یا در ارتفاعی دو متر بالاتر از بازیگران صحنه نمایش را ببینند. همین گروه در اجرای "مکبث" (Makbeth)، محیط دیگری را با تکیه بر فضای باز به‌وجود آورد به طوری که تماشاگران باید برای دنبال کردن نمایش در محیط ایجاد شده حرکت می‌کردند.

در سال ۱۹۷۱ "کارلوس یووئیدو" (Carlos Uviedo) نمایش "چه‌گوارا" (Che Guevara) نوشته "ماریو فراتی" (Mario Fratti) را در اطاق زیر شیروانی بزرگی که به چند قسمت تقسیم شده بود، اجرا کرد. در هر قسمت به‌طور هم زمان بخشی از نمایش اجرا می‌شد و تماشاگران که مکان خاصی برای آنها در نظر گرفته شده بود، باید با حرکت در محیط نمایش حوادث را دنبال می‌کردند.

در این تجربه‌ها می‌بینیم که چگونه نمایش و زندگی با هم می‌آمیزند و یکدیگر را پربار می‌کنند. دیگر امکان فاصله گرفتن از نمایش نیست چون جایی برای دورتر رفتن وجود ندارد و حائل‌های متداول بین بازیگر و تماشاگر کاملاً برداشته شده و فضای باز قابلیت‌ها و امکانات هنرمندانه جدیدی را در اختیار هر دو طرف قرار می‌دهد. حالا دیگر نمای درشت، زوایه‌های متنوع برای تماشا و هیجان بودن در محیطی که همه چیز در آن قابل لمس به نظر می‌رسد، مفاهیم و معانی جدیدی را از این یکی شدن، به ذهن متبادر می‌کند، هر چند ممکن است اجرا با دشواری‌هایی

مواجه شود و تماشاگر حتی خود را تاحدی برهم ریخته ببیند، ولی وادار می‌شود توجه هر چه بیشتر به آنچه می‌بیند داشته باشد و خوب می‌داند از این بابت راه‌گریزی نیست. درباره اجراهای بیرونی نیز وضع به همین منوال بود یعنی همواره دشواری‌های ناشی از حوادث پیش‌بینی نشده‌ای مثل تغییر آب و هوا و یا عوامل محیطی دیگر وجود داشت. این نمایش‌ها که در هر مکانی حتی کوهستان‌ها ممکن است اجرا شود مانند نمایش (Mountainka) از روبرت ویلسون (Robert Willson) که در سال ۱۹۷۲ در جشنواره هنر شیراز در ایران به اجرا درآمد و یا در مکان‌هایی مانند جزیره‌ها، مرتع‌ها و باغ‌ها و یا هر محوطه بیرونی دیگری، نیز تحت تأثیر عوامل محیطی از ویژگی خاصی برخوردار می‌شوند. اما مهم این است که در چنین شرایطی تماشاگران و بازیگران هر دو در برابر این حوادث وضعیتی یکسان دارند. و چنانکه "گروتوفسکی" نظریه‌پرداز و کارگردان لهستانی می‌گوید، در چنین وضعیتی قرارگیری تماشاگر، خود بخشی از دکور یک نمایش به حساب می‌آید. به این ترتیب شکستن مرزها و محدودیت‌ها و پر کردن خلاء ناشی از فاصله بین بازیگر و تماشاگر نقشی اساسی در ایجاد ارتباط ایفا کرده و امکان استفاده از هرگونه عوامل صحنه‌ای، فقط با ایجاد فضای مناسب را برای این ارتباط فراهم می‌آورد.

چنانکه دیدیم روند تغییر مکان سنتی صحنه به محیط غیر متداول نمایشی، ابتدا با کوشش کارگردانانی که در جست و جوی صمیمیت بین نمایشگر و تماشاگر بودند در دهه‌های نخستین قرن آغاز شد و با تلاش بی‌وقفه مسیری پر فراز و فرود را طی نمود. در دهه‌های بعد کشف مکان‌های نمایشی متفاوت که با تجربه‌های پی درپی گروهی انجام گرفت، معیارهای کلیشه‌ای و قراردادهای سنتی صحنه به کل در هم ریخت و دیگر نه از طریق کارگردانان مؤلف به تنهایی، بلکه از طریق گروه‌های اجرایی که نمایش را جز یک "کل واحد" متشکل از گروه نمایشگران و گروه تماشاگران نمی‌دیدند، به دغدغه بیرون آمدن از قاب صحنه پایان دادند و دیوارهای حائل بین این دو را از میان برداشتند. تلاشی که برای رسیدن به هدف یاد شد، انجام گرفت، هنوز توسط کارگردانان برجسته جهان در حال تجربه است، از میان آنان از "پیتر بروک" کارگردان معروف انگلیسی را می‌توان نام برد که همچنان در جست و جوی روش‌های نو برای یکی شدن نمایشگر و تماشاگر است. او می‌گوید:

«در کلمه اجرا (Performance)، دیگر تماشاگر و نمایشگر وی صحنه و سالن از یکدیگر جدا نیستند. هم آنها یک کل واحد را تشکیل می‌دهند، آنچه برای یکی وجود دارد برای دیگری نیز وجود دارد. تماشاگر با قرار گرفتن در محیطی کاملاً متفاوت، از زندگی تکراری و روزمره خود جداشده و به عرصه‌ای قدم می‌گذارد که زندگی در هر لحظه آن به شدت جریان دارد.»(۷)

استفاده از فضاهایی غیر متداول توسط کارگردانان آمریکایی در قرن بیستم

پیدا شدن گروه‌های نمایشی که حاضر به استفاده از صحنه‌های سنتی نبودند در دهه‌های میانی قرن بیستم در آمریکا حرکتی نو برای شکل گرفتن تئاتری غیر متعارف بود که بتواند فارغ از ضوابط حاکم بر تئاتر تجاری آمریکا و برای ایجاد ارتباط مستقیم با جامعه به تجربیات تازه دست پیدا کند.

یکی از معروف‌ترین گروه‌های نمایشی دراین دوران تئاتر "لیوینگ" بود که در سال ۱۹۴۶ توسط "جودیت مالینا" (Judith Malina) و "جولین بک" (Julian Beck) تأسیس شد. این گروه در اصل معتقد به تئاتر شاعرانه غیر واقع‌گرا بودند و در سال‌های ۱۹۵۰ تحت تأثیر آرتو و برشت به اجرای نمایش پرداختند. نقطه عطف فعالیت‌های این گروه نمایشی "ارتباط"

نوشته "جک گلبر" (Jack Gelber) بود. نمایشی که وانمود می‌کرد تماشاگر اجازه دارد مراحل ساخت یک فیلم مستند را که درباره یک معتاد ساخته می‌شد تماشا کند. این نمایش تصویری کلی از برشی از زندگی بود که جوایزی را هم در نیویورک و هم در پاریس به خود اختصاص داد. این گروه در اوایل دهه ۱۹۶۰ به خاطر نپرداختن مالیات به دولت تعطیل شد و اعضای آن به اروپا سفر کردند. ازاین زمان بود که گروه فعالیت خود را به‌طور فزاینده‌ای وقف اجرای نمایش‌هایی کرد که به مسائل انقلابی مانند اعتراض به حضور آمریکا در ویتنام و سیاست‌های امپریالیستی آمریکا در کشورهای دیگر جهان می‌پرداخت. هر چند ابتدا از متن‌های نمایشی مانند "کلفت‌ها" اثر "ژان ژنه" (Jean Genet) و یا "آنتیگونه" اثر "سوفکل" (Sophocles) و غیره استفاده می‌کرد ولی از ۹۶۴ به بعد اقدام به اجرای نمایش‌هایی کرد که متن آن توسط اعضای گروه به‌طور جمعی نوشته می‌شد. معروف‌ترین نمایش این گروه به نام "حالا بهشت" (Paradise Now) در هشت قسمت طراحی شده بود که هدف آن بالابردن درک سیاسی تماشاگران و هر چه نزدیک‌تر شدن به زمان حال بود. در پایان نمایش تماشاگران تشویق می‌شدند به خیابان بیایند و انقلاب به نمایش درآمده را در خیابان ادامه دهند. همه موانع بین بازیگران و تماشاگران برداشته می‌شد و با هم به دور صحنه یا سالن می‌چرخیدند و بعد به خیابان سرازیر می‌شدند.

تئاتر لیوینگ با کم بها دادن به زبان، آن چنان که آرتو در تکنیک‌های نمایشی خود پیشنهاد می‌کرد و با استفاده از حرکت‌های بدنی به جای دیالوگ، استفاده از صحنه‌های سیار، ارتباط ساده و بی‌پیرایه با تماشاگر و به تحرک آوردن او بنابر نیازهای عاطفی و شرایط تاریخی و تصویر زندگی فارغ از محدودیت‌های قراردادی آن از طریق برقراری ارتباط بلاواسطه با تماشاگر که تقریباً در همه اجراهای این گروه دیده می‌شد، سعی در تثبیت ارزش‌های انسانی فراموش شده در جامعه خشن و مادی‌گرای آمریکا داشت و در این عرصه به تجربه‌های نمایشی متفاوتی دست یافت. "جولیان بک" معتقد بود:

«در یک اجرای همگانی اگر فقط یکبار بتوانیم تماشاگر را به درد آوریم، خواهیم توانست او را به سرچشمه احساساتش هدایت کنیم به نحوی که هرگز دست به خشونت نزند.»[۸]

گروه‌های نمایشی که در دهه شصت در آمریکا پا گرفتند، در عین دارا بودن تفاوت‌های تکنیکی و محتوایی، در اعتراض به شیوه‌های قراردادی در نمایش تجارتی وابسته به گیشه و گریز از هرگونه برخورد انفعالی، با تماشاگر اشتراک نظر داشتند.

یکی دیگر از گروه‌های نمایشی که تلاش بی‌وقفه‌ای در پیدا کردن عوامل کلیدی برای ارتباط بلاواسطه بین نمایشگر و تماشاگر نمود، گروه تئاتر "اُپن" (Open Theater) بود که توسط "جوزف چیکن" (Joseph Chaiken) یکی از اعضای سابق تئاتر لیوینگ تأسیس شد. او از ترکیب عناصر قدیم و جدید در نوآوری‌های نمایشی خود سود می‌جست. این گروه در روند یک فعالیت گروهی بسیار منسجم موفق به نوشتن چهار قطعه نمایشی شد که نشان دهنده نیروی خلاقه گروه در خلق آثار نمایشی بود. سبک و ساختار این نمایش‌ها که صرفاً برای اجرا نوشته شده بود به شکل قسمت‌های پی در پی طراحی می‌شد که هر قسمت در عین کامل بودن در ارتباط با قسمت‌های دیگر نیز بود. هر قسمت با عنوان مستقلی معرفی می‌شد. بازیگران همگی در صحنه حضور داشتند و هر یک چند نقش را ایفا می‌کردند و همه چیز از بازیگرانی که از نقش خود درمی‌آمدند و در گوشه‌ای به انتظار می‌نشستند تا وسایل نوری که توسط بازیگران با دست نگهداشته می‌شد، وسایل صحنه، تعویض لباس، تغییر سطوح صحنه و وسایل آن همه و همه از دید تماشاگران دور نگهداشته نمی‌شد. گروه در این شیوه سعی در

فاصله‌گیری هر چه بیشتر با تئاتر طبیعت‌گرا و بازسازی واقع‌گرایانه داشت و در جست و جوی راه‌های هر چه نزدیک‌تر برای ارتباطی ناب با تماشاگر بود. یکی دیگر از گروه‌های نمایشی دهه ۶۰ که تأثیر بسیاری بر جریان‌های نمایشی دهه ۶۰ آمریکا گذاشت، گروه "هپنینگ" (Happening) بود. کلمه "هپنینگ" که به معنای رویداد می‌باشد، نام این گروه قرار گرفت چون نمایش‌های این گروه به نحوی طراحی می‌شد که همه چیز در آن قابل دیدن و قابل روی دادن بود. "آلن‌کاپرا" (Allan Kaprow) که بسیاری از شیوه‌های فوتوریست‌ها، دادائیست‌ها و سورئالیست‌ها را در اجراهای نمایشی گروه به کار می‌گرفت در اواسط دهه ۱۹۵۰ توجه خاصی به مسئله "محیط" (Environment) در یک اجرای نمایشی پیدا کرد و آن به دلیل ویژگی خاصی است که "محیط" در یک اثر هنری دارد که وضع ظاهری و کلیه عوامل موجود در آن اثر را دربرمی‌گیرد. کاپرا با اعتقاد به این امر که همه کسانی که در یک نمایش شرکت می‌کنند، بخشی از زمینه کلی آن می‌شوند، تدریجاً انجام بعضی از امور را به عهده تماشاگران گذاشت. در سال ۱۹۵۹ طرحی را برای رویدادهای هنری منتشر کرد و نام "هپنینگ" را بر آن گذاشت. در همان سال اولین نمایش عمومی از این نوع رویداد را که شامل ۱۸ رویداد در ۶ قسمت می‌شد به اجرا درآورد. گالری محل نمایش به سه قسمت مجزا تقسیم شده بود و چندین اتفاق به‌طور هم‌زمان در این قسمت‌های مجزا در جریان بود و تصاویری نیز بر سطوح مختلف افکنده شده بود. موسیقی و اصوات دیگر نیز زمینه لازم را برای نمایش مهیا می‌کردند و همه آنها که برای تماشا آمده بودند، به عنوان بخشی از نمایش در آن شرکت داشتند و با راهنمایی که در ابتدای ورود به دستشان داده می‌شد، آنچه را که باید انجام می‌دادند به عهده می‌گرفتند.

اگر چه همه رویدادهایی که به‌طور فی‌البداهه ساخته می‌شدند نمایشی نبودند، اما مختصاتی از این رویدادها به تمرین درمی‌آمدند و به شکل نمایشی اجرا می‌شدند و سعی داشتند پاسخ مناسبی برای هدف‌هایی که گروه‌های نمایشی دهه ۶۰ دنبال می‌کردند پیدا کنند. در حالی که هنر رسمی دراین زمان به زیر سؤال کشیده شده بود، کوشش‌های بسیاری برای فائق آمدن بر محدودیت‌های تئاتر، موزه‌ها و سالن‌های کنسرت دیده می‌شد که بتوانند هنر را به شکلی قابل دسترس به محیط‌های آشنا بکشانند. همچنین تلاش‌هایی انجام می‌گرفت که اولاً با بیرون آوردن نمایش و یا هر هنر دیگری از داخل مکان‌های ثابت با وضع و حال ثابت که فقط مخصوص عده‌ای خاص از طبقات بالا بود، طیف گسترده‌تری از مردم را مخاطب قرار دهند. ثانیاً تأکید بر این بود که تماشاگران به جای فقط تماشاکردن، خود مشارکت در اجرا را به عهده بگیرند و توجه خود را از یک موضوع خاص در نمایش به روند رویدادها در نمایش معطوف کنند. سوماً، از آنجا که رویدادهای گوناگون هم زمان درجریان بود و کانون تمرکز واحدی وجود نداشت، توجه مخاطبین به روند حوادث و وقایع به نحوی جلب می‌شدکه دیده‌ها و شنیده‌های هر نفری با دیگری متفاوت بود و مخاطبین در عین اینکه دراجرای واحدی شرکت می‌کردند، هر یک تجربه متفاوتی از این مشارکت به دست می‌آوردند و نهایتاً به دلیل غیر کلامی بودن رویدادها، تماشاگران از برداشت مفهومی (Conceptual) فاصله گرفته و به دریافتی ادراکی (Perceptual) نزدیک می‌شدند. بنابر این آنها با رویدادهای چندگانه‌ای مواجه بودند که دستگاه حسی وجودشان را کاملاً احاطه می‌کرد.

تأکید بر محیط و عوامل تشکیل دهنده آن به‌زودی همه فعالیت‌های تجربی در زمینه نمایش را تحت تأثیر قرار داد و نحوه استفاده از فضای نمایش برای ایجاد ارتباط بلاواسطه بین نمایشگر و تماشاگر، اصلی اساسی در بین همه گروه‌های نمایشی شد.

اجرای نمایش‌های خیابانی در دهه شصت هر روز گوشه و کنار تازه‌ای را اشغال می‌کرد و در فرصت‌ها و مناسبت‌های مختلف، نمایش‌هایی که با ویژگی متفاوت به مسایل اجتماعی خاص آن دوران می‌پرداختند دیده می‌شد. این گروه‌ها با انتخاب مکان‌ها و محیط‌های گوناگون هرگز در انتظار یافتن تماشاگر نمی‌نشستند، بلکه با حضور در مراکز پر رفت و آمدی که امکان ارتباط متقابل را با گروهی از مردم فراهم می‌کرد خود به جست و جوی مخاطب می‌رفتند و از اجرا در هر محلی، از کنار خیابان منهتن، منطقه شلوغ و پر هیاهوی نیویورک گرفته تا ایستگاه اتوبوس‌ها و مترو‌ها دریغ نمی‌ورزیدند.

"مارگارت مید" (Margart Mead) مردم‌شناس آمریکایی در همین دوران نظریات خود را درباره هنر غربی ارائه نمود که تأثیر بسیاری بر جریانات نمایش دهه ۶۰ گذارد. وی معتقد بود:

«الگوهای هنر غربی تفرقه بین هنر و آیین، بین هنر و جامعه، و بین هنرمند و مخاطب را باعث شده است»[۹]

وی نظریه خود را مبنی بر استفاده از عناصر موجود در آیین‌ها برای یک اجرای نمایشی ارائه کرد و گفت:

«نشستن بر روی صندلی‌های ردیف شده برای دیدن نمایش یا شنیدن کنسرت، یا تماشای مجسمه یا نقاشی در یک نمایشگاه، تماشاگر را از نظر عاطفی از هنرمند جدا می‌سازد... نقش غیر فعال تماشاگر فاصله بین هنرمند و مردم را تشدید می‌کند و نوعی نخبه‌گرایی را در هنر دامن می‌زند. بر عکس، هنرمندی که با جامعه یکپارچه شده است، جایی که استعداد او درک می‌شود، دیگر جدا از مردم نیست، هم مخاطب و هم هنرمند هر دو به‌طور مستقیم یکدیگر را حیات و نیرو می‌بخشند»[۱۰]

"ریچارد شکنر" کارگردان و نظریه‌پرداز نمایش، دبیر مجله معروف نمایش به نام (The Drama Review) و (TDR) استاد دانشگاه نیویورک که گروه پرفورمنس (Performance) را در ۱۹۶۸ تأسیس کرد، برای فعالیت گروه خود یک گاراژ را در گوشه‌ای از شهر پر هیاهوی نیویورک اجاره کرد. او که همواره به کار بستن عناصر موجود در آیین‌ها را پیشنهاد می‌کرد معتقد بود: در صورت ترکیب یک آیین با یک رویداد واقعی با هرگونه رویدادی از قبیل جشن خیابانی، تظاهرات خیابانی و یا بازی فوتبال، که هر یک به نوبه خود نمایش محسوب می‌شود، می‌توان بیشترین بهره را برای اجرای یک نمایش همگانی برد. "مارگارت کروبدن" (Margart Croyden) نویسنده کتاب معروف "مجنون‌ها، عاشقان و شاعران"[۱۱] در توضیح این گفته شکنر از تعزیه ایرانی یاد می‌کند و می‌گوید شیوه برگزاری این آیین نمونه زنده‌ای است که از آن نوع نمایشی که شکنر به آن معتقد است. وی اجرای تعزیه را در دو شیوه اجرایی متفاوت تعریف می‌کند که شیوه اول پراکنده و شیوه دوم متمرکز می‌باشد. وی در توضیح این دو شیوه می‌گوید در شیوه اول هیچ‌یک از تعزیه‌خوانان و یا تعزیه‌گردانان جدا از مردم نیستند و غالباً از اهالی یک روستا هستند. همه با هم به طرف محل برگزاری مراسم حرکت می‌کنند، تماشاگر با احساس هماهنگی کامل با اجراکنندگان مراسم همراه می‌شود و اجراکننده خود نیز پس از ایفای نقش به جمعیت تماشاگر می‌پیوندد و جزیی از آنان می‌شود. اجراکننده به حضور خود به عنوان بازیگر اعتقادی ندارد بلکه خود را به عنوان جزیی از کل مراسم به حساب می‌آورد و شرکت در آن را وظیفه دینی خود می‌داند. در شیوه دوم گروه اجراکنندگان حرفه‌ای با شناخت کامل از تکنیک‌های اجرای تعزیه در محل از پیش تعیین شده‌ای که متناسب با ضوابط اجرایی مراسم است به اجرای تعزیه می‌پردازند. اختلاف بین این دو شیوه این است که در شکل پراکنده اول، اجرا، برگزاری یک مراسمی آیینی به‌طور طبیعی آن است و در شکل متمرکز دوم بیشتر به یک اجرای نمایش نزدیک می‌شود. آنچه از ترکیب یک رویداد واقعی با یک آیین،

مورد نظر شکنر بود در برگزاری این مراسم قابل مشاهده است، به این ترتیب که گروه اجراکننده چه به صورت متمرکز و یا غیر متمرکز، به هر حال به همراه شرکت کنندگان در مراسم و بنابر عکس‌العمل آنان و تحت تأثیر یک واقعیت عینی به برگزاری مراسم می‌پردازند و به نتیجه مطلوب می‌رسند. شکنر در کتاب خود به نام "آیین، نمایش و اجرا"[۱۲]، آیین‌ها را ریشه و شکل اولیه هنر نمایش می‌داند که در روند تحولی این هنر از قدیم تا به امروز نقشی اساسی داشته است و شکل‌های غیر متداول نمایش امروز از جمله نمایش خیابانی را برآمده از آیین می‌داند.

«شکنر در ۱۹۶۸ شش دستورالعمل را برای تئاتر محیطی مطرح کرد تا بتواند نظریات خود را در این زمینه روشن‌تر بیان کند. این دستورالعمل‌ها عبارت بودند از:

اول، او اعلام کرد اتفاق‌ها می‌توانند تداومی باشند از "هنر خالص" از یک طرف، و "هنر ناخالص" از طرف دیگر، بدین معنا که تئاتر محیطی که از یک سر، بسط یافته از تئاتر سنتی است و از سرِ دیگر به اتفاق‌ها و تظاهرات عمومی مرتبط است، می‌تواند با تکیه بر رویدادها و اتفاقات محیط به شکل نهایی خود دست یابد. بنابر این او تئاتر محیطی را جایی مابین تئاتر سنتی و رویدادها قرار می‌دهد.

دوم، در تئاتر محیطی همه فضا برای اجرا استفاده می‌شود؛ همه فضا برای مخاطبین به کار گرفته می‌شود. تماشاگران در آن واحد، هم "صحنه‌سازان" و هم "تماشاگران صحنه" هستند پس، مانند یک صحنه خیابان در زندگی روزمره، آنهایی که تماشا می‌کنند خود بخشی از تصویر کلی به حساب می‌آیند، حتی وقتی خود را بیشتر تماشاگر به حساب می‌آورند.

سوم، رویدادها می‌تواند در یک مکان تغییر شکل یافته و یا فضایی "یافته شده" اتفاق بیافتد. به عبارت دیگر، به یک محیط تبدیل شده باشد و یا یک مکان می‌تواند همان‌طور که هست باقی بماند و نمایش خود را با شرایط مکانی منطبق کند.

چهارم، کانون تمرکز قابل تغییر و انعطاف‌پذیر است.

پنجم، همه عوامل اجرایی به زبان خود سخن می‌گویند، به جای اینکه صرفاً برای تأکید گذاشتن روی کلمات استفاده شوند.

ششم، متن نمایشی می‌بایست نه آغازگر نمایش باشد و نه هدف اجرا. ممکن است اصلاً متنی وجود نداشته باشد.»[۱۳]

طبق نظر شکنر، منظر یک نمایش، ترکیب کلی یک نمایش را شکل می‌دهد که شامل بازیگران و تماشاگران به‌طور توأم و از تأثیر متقابل این دو بر یکدیگر است که یک کل واحد می‌تواند به وجود بیاید. مبادرت به چنین اجرایی به خودی خود به معنای کنار گذاشتن معماری سنتی صحنه نمایش است و جایگزین کردن آن با هر محیطی که برای نمایش مناسب تشخیص داده شود. به اضافه اینکه با به کارگرفتن فضاهای این چنین، کانون تمرکز از تنوع بیشتر برخوردار شده و چند برابر و گوناگون می‌شود.

شکنر اغلب گروه‌های تجربی دهه ۶۰ از قبیل گروه لیوینگ، گروه اُپن و بسیاری دیگر را "محیط گرا" می‌خواند و معتقد است تقریباً همه این گروه‌ها دغدغه اصلی‌شان یافتن محیطی مناسب و صحیح برای یکی شدن نمایشگر و تماشاگر است.

گروه‌های متعدد دیگری هم‌زمان با گروه‌های یاد شده فعالیتی پی‌گیر را جهت مردمی شدن تئاتر و مشارکت تماشاگر با صحنه ادامه دادند. از آن جمله باید از گروه "نان و عروسک" نام برد که توسط پیتر شومان آلمانی در آمریکا بنیان گذارده شد. او که برای اجرای نمایش‌های گروه از عروسک‌هایی به بزرگی دو تا سه برابر اندازه انسانی استفاده می‌کرد، در اجراهایی کاملاً متفاوت که از مسایل مربوط به انسان معاصر مایه گرفته بود، در فضاهای بسیار گسترده، با زبانی سمبلیک و

شاعرانه و بیانی نمایشی که از وودویل‌ها و میم الهام پذیرفته بود. به تصویر انسان سرگشته قرن بیستم می‌پرداخت. وی به شدت از اجرا در مکان‌های سنتی اجتناب می‌کرد و معتقد بود:

«فضاهای سنتی، زیادی حاافتاده و بی‌دغدغه است، قراردادهایش آزار دهنده است. وقتی مردم بدون هیچگونه تحرکی بروی صندلی می‌نشینند، امکان هرگونه عکس‌العمل آزادانه‌ای از آنان گرفته می‌شود. اما وقتی در فضایی که اتفاقاً در آنجا قرار دارند نمایش اجرا شود، می‌توانید از همه چیز؛ صندلی‌ها، پنجره‌ها خیابان‌ودرها استفاده کنید. ما در هر جایی که فضا اجازه دهد عروسک‌هایمان را واردکنیم نمایش می‌دهیم.»(۱۴)

نتیجه‌گیری

چنانکه دیدیم در دهه‌های پر جوش و خروش بیستم گروه‌های تئاتر متعددی به وجود آمدند که از نظر شکل اجرا و ارائه محتوی به نحوی کاملاً متفاوت عمل کرده‌اند؛ این گروه‌های تئاتری به زودی محلی مناسب برای جذب انرژی‌هایی شدند که به نحوی آشتی‌ناپذیر به جریانات اجتماعی و فرهنگی جاری در تاریخ معاصر جهان، اعتراض خود را به زبان نمایش فریاد کردند و نظریات جدیدی را در ارتباط با مسایل گوناگون ارائه نمودند. تجربه‌هایی که این گروه‌های جدید از راه ابداع شکل‌های تازه نمایشی به دست آوردند جز با همیاری و همراهی هنرمندانی که در زمینه‌های متفاوت هنری فعالیت می‌کردند، مانند نقاشان، طراحان، مجسمه‌سازان، موسیقی‌دانان، رقصنده‌ها و سازندگان فیلم / ویدئو و غیره ممکن نبود. به این ترتیب بود که تئاتر با شیوه‌های زیباشناختی جدید و متکی بر شگردهای چند رسانه‌ای (مولتی مدیا) و ماهیتی سیاسی ـ اجتماعی به سرعت رو به رشد گذاشت و در پرتو کوشش‌های پیگیر این هنرمندان و استفاده از عناصر دیداری و شنیداری متفاوت تئاتری مردمی پا گرفت که تنها انعکاس واقعیت نبود، بلکه واقعیتی بود که خود از ارتباط بلاواسطه گروهی از افراد، بدون دیوار حائلی که آنها را به دو دسته بازیگر و تماشاگر تقسیم کند، شکل می‌گرفت.

با نگاهی دقیق بر تاریخچه هنر نمایش به این واقعیت پی می‌بریم که هنرمندان تئاتر همواره از دست زدن به هر روش گفت وگو اجتناب ورزیده‌اند و ایجاد ارتباط از طریق "دیالوگ" را بهترین راه ایجاد تفاهم بین آحاد جامعه دانسته‌اند. این امر گواهی است بر آزادگی بی‌چون و چرای این گروه از هنرمندان که همیشه در طول دوره‌های مختلف از سخت‌ترین لحظات تاریخی جوامع خود، قدم پیش نهاده و سهمی مهم در جهت ارتقاء فرهنگی در جامعه خود ایفا نموده‌اند.

منابع فارسی

- میرصادقی، د. س. تاریخ ادبیات آمریکا. ترجمه ابراهیم یونسی، نشر امیرکبیر، چ. ۲، چ. ۱، ۱۳۵۵.
- لوکاچ گئورگ: پژوهشی در رئالیسم اروپایی. ترجمه اکبر افسری، نشر علمی و فرهنگی، چ. ۱، ۱۳۷۳.
- بیضایی، بهرام و آشوری، داریوش: نمایش در چین. نشر امیرکبیر،
- فیشر، ارنست: ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی. ترجمه فیروز شیروانلو، نشر توس، چ. ۳، ۱۳۴۹.
- فلشینگر، ویگفرید: تاریخ تئاتر سیاسی. نشر سروش، ج. ۱ و ۲.
- گروه نویسندگان: تاریخ نمایش در جهان (دایرةالمعارف پلیاد)، تئاتر قرن بیستم. نشر مرکز هنرهای نمایشی. چ. ۱، ۱۳۷۰.
- آشوری، داریوش: فرهنگ علوم انسانی، انگلیسی ـ فارسی. ۱۳۷۴.

منابع انگلیسی

1- Sawer, Arthor: The Radical Theater.
Avon. First Discus Printing, March, 1975.

2- Reeve, Franklin D.: Contemporary Russian Drama.
Western Poblishing Company, Inc. 1967

3-Brostein, Rabert:
Revolution As Theater. Liveright, Newyork, 1971.

4- Lesnick, Henry (Editor): Goerilla Street Theater.
Avon, First Brad Printing, May, 1973.

5- Croyden, Margaret: Lunetic, Lovers and Poets.
Delta, Book, March, 1975.

6- Mac Andrew, Andrew R..
20th Century Russian Drama. Bantam Books, Newyork,?