تئاتر

نویسنده : دیوید باردی
مترجم : ناصر دشت پیما

تئوری های تئاتر مدرن

تئوری نقشی حیاتی در توسعه تئاتر مدرن بازی کرده است. تئوریسین‌های صدسال اخیر چالشگرانی بوده‌اند که به کارگیری عملی اصول تئاتر مدرن برایشان اهمیت داشته است. امیل زولا اولین تئوریسین چالشگر این عرصه است که نوشته‌هایش در خلق نمایشنامه ناتورآلیستی بسیار مهم و حیاتی بود. تئاتر سمبولیستی در تقابل با تئاتر ناتورآلیستی و تقریباً هم‌زمان با آن پا به عرصه گذاشت. آثار ادوارد گوردن کریگ بیانگر کامل این نوع تئاتر است. در قرن بیستم مکتب‌ها یا سبک‌های متعددی به‌وجود آمدند و چون هر یک از این مکتب‌ها دلیل وجودیشان را در مخالفت با مکتب ماقبل خود می‌دیدند دست به انتشار مانیفست زدند. تئاتر آزاد پاریس و برلین (۱۸۸۷ و ۱۸۸۹) تئاتر - Vieux) (Colombier کوپو، تئاتر کارگری پیسکاتور (۱۹۲۰)، تئاتر آلفرد جری، آرتود (۱۹۲۶)، تئاتر گروه در آمریکا (۱۹۳۱)، کارگاه تئاتر جان لیتل‌وود (۱۹۴۵) نمونه‌هایی از تئاترهای مدرن بیشماری هستند که بر پایه مانیفست بنا نهاده شدند. به دلیل این‌که تئوری به‌ندرت با تمرین عملی آن یکسان است مقالات، جزوه‌ها و نامه‌های بسیاری برای پالایش مانیفست‌های اولیه نوشته شد و روزبه‌روز پیکرهٔ تئوریک تئاتر غنی‌تر گشت. شکوفایی نوشته‌های تئوریک رابطه‌ای نزدیک با مهم‌تر شدن نقش کارگردان در تئاتر مدرن دارد. هر دو از ثمرات توسعه عقلانی و خردمندی هستند که در طی قرن نوزدهم به وقوع پیوسته است. این افزایش عقلانیت و خردمندی باعث تغییر در سبک نگاه مردم به خودشان و روابطشان با محیط طبیعی و اجتماعی شد: مردم برای نخستین‌بار تشخیص دادند که اصولاً محصول محیط خویش هستند. این تغییر همراه با آگاهی روز افزون نسبت به تاریخ بود. برای مثال به صحنه رفتن قهرمانان رومی در لباس درباریان اروپایی، چنان‌که از سه قرن پیش از آن مرسوم بود، دیگر مورد قبول واقع نمی‌شد. در همین دوران توسعه نور الکتریکی امکان کاربردهای وسیعی را برای هنر کارگردان به‌وجود آورد، کاربردهایی که برای اولین بار در کلام تئوریک آدلف آپیا (Adolphe Appia) قوت گرفت. این پیشرفت‌های جدید همیشه از سوی فعالان صحنه تئاتر مورد استقبال قرار نمی‌گرفت و این غیر قابل اجتناب بود؛ توضیح، تشریح، دفاع و چالش ضروری می‌نمود. به همین علت در نمایشنامه مدرن طیف وسیعی از تئوریسین‌ها شرکت دارند: کارگردانان، طراحان و نمایشنامه‌نویسان.

امیل زولا و ناتورآلیسم

زولا در دههٔ ۱۸۷۰ وفاداری به زندگی حقیقی را یگانه شاخص عملی تئاتر مدرن دانست. او چنین استدلال می‌کرد که علی‌رغم آزادی که تئاتر رمانتیک به نسل‌های پیشین ارزانی کرده بود، سنت موجود و به‌خصوص سنت‌های رمانتیک دشمن حقیقت است. **زولا** در نوشته‌ای کوتاه و غنایی، که حاصل نگرش وی به گذشته است، به این موضوع اشاره کرده و معتقد است گذشته برای دنیای معاصر حرفی برای گفتن ندارد. در مقالاتی مبارزه‌طلبانه (که در کتاب تئاتر ناتورالیستی (۱۸۸۱) جمع‌آوری شده) **زولا** تصویری از آن‌چه که تئاتر مدرن باید باشد را می‌سازد: تئاتر باید مثالی از زندگی حقیقی باشد، همان‌طور که به زندگی فرد می‌پردازد باید اجتماع را نیز در نظر داشته باشد. تئاتر باید آزمایشگاه واکنش‌ها و بازتاب‌های بشری باشد که در آن دیدگاه‌های جدید جامعه‌شناختی و داروینی، دربارهٔ ماهیت بشر، مورد آزمایش قرار بگیرند؛ و تئاتر باید ارائه‌کنندهٔ بشر در تمامیت فیزیولوژیکیش، و نه فقط موردی روانشناختی و مجرد، باشد.

زولا به این دلیل واژهٔ ناتورآلیسم را برگزید که ادعا می‌کرد تشابهی اسلوب‌شناختی بین کار او و کار آزمایشگاهی در علوم طبیعی وجود دارد. وی استدلال می‌کرد که نویسندگان می‌توانند و باید روش و اسلوب علمی مشاهدهٔ جهان را به‌کار بسته و ابتدا به فرضیه‌ای شکل داده و سپس آن را در شرایطی آزمایشگاهی تجربه کنند. این مدل علمی برای بسیاری از معاصران **زولا** جذاب بود و باوجوداین‌که سرانجام کنار گذاشته

شد اما برای **زولا** چهارچوب تئوریک خوبی برای ردّ تئوری رمانتیسم دربارهٔ تئاتر بود. **آندری آنتوین** (Andre Antoine) در تئاتر آزادش (۱۸۸۶) شروع به پیاده کردن ایده‌های **زولا** دربارهٔ ایجاد آزمایشگاه واکنش‌ها و بازتاب‌های بشری دربرابر شرایط خاص کرد. دستاورد **آنتوین** اثبات عملی نقاط قوت و ضعف تئوری تئاتری **زولا** بود. **آنتوین** برای بیان علمی تشریح جزئیات شرایط اجتماعی که مشخصه رمان‌های **زولا**ست به طرزی حیرت‌انگیز و با جزئیات تمام صحنه‌پردازی می‌کرد تا این شرایط را به نحو مطلوبی ارائه کند. اما برای معاصرانش آشکار بود که هرچه این صحنه‌پردازی به زندگی حقیقی شبیه‌تر می‌شد به همان نسبت باور آن‌ها کمتر می‌شد. آن‌ها به یک دلیل بیش از اندازه کامل بودند و نمی‌توانستند تخیل خلاق تماشاگر را که فقط برای تحسین معجزه رئالیسم، یعنی صحنه‌پردازی، به تئاتری آمده بیدار کند.

اشتباه در این نکته بود که می‌پنداشتند با صحنه‌پردازی می‌توان فشار محیط را نشان داد. نوشته‌های توصیفی در رمان‌های **زولا** رابطه‌ای متغیر و پویا با خود شخصیت داشتند درحالی‌که در نمایشنامه‌های ناتورآلیستی صحنه‌پردازی، انتقال یافته از محیطی زنده به پس‌زمینه‌ای محض، ثابت باقی می‌ماند. **زولا** این مشکل تئوریکی را تشخیص نمی‌داد چراکه سخت سرگرم مبارزه (موفقیت‌آمیزش) برای معرفی صحنه واقعی زندگی مدرن، کارخانجات، معادن، بازارها و خطوط راه‌آهن به صحنه مدرن سالن‌های تئاتر بود.

امیل زولا
وفاداری به زندگی حقیقی را یگانه شاخص عملی تئاتر مدرن و سنت‌های رمانتیک را دشمن حقیقت می‌خواند او تئاتر را آزمایشگاه واکنش‌ها و بازتاب‌های بشری قلمداد می‌کرد که در آن دیدگاه‌های جامعه‌شناختی دربارهٔ ماهیت بشر مورد آزمایش قرار می‌گیرد

کنستانتین استانیسلاوسکی

استانیسلاوسکی، یکی از بانفوذترین تئوریسین‌های تئاتر مدرن، بیش از هرکس دیگری در تعریف و تبیین نقش کارگردان مدرن سخن گفته است. او به خوبی نشان می‌دهد که چگونه اثر تئوریکی برجسته از کار عملی نشأت گرفته و از آن کاملاً غیرقابل تفکیک است. او در دوران زندگیش سیستمی را برای اهالی تئاتر سراسر دنیا پروراند که بر پایهٔ مثال (عملی) و کلماتش بود و در امریکا نفوذ فراوانی داشت. امریکا پایگاه روش کارگاه بازیگر شد و این سیستم بر نمایشنامه‌نویسان، بازیگران و کارگردان‌های آن‌جا تأثیر بسیار زیادی گذاشت.

هدف سیستم **استانیسلاوسکی** آزادسازی روحی و جسمی بازیگر بود. **زولا** در پی ارائه زندگی حقیقی در روی صحنه بود؛ دستاورد و سهم بزرگ **استانیسلاوسکی** در این عرصه تمرکز هم‌اندازه او بر بازیگر و صحنه‌پردازی بود. او برای شکل‌دادن بر این استنباط از حقیقت، تئوری رئالیسم درونی را توسعه داد و برای تحقق آن سیستمی را نیز تدوین کرد. بر طبق تئوری **استانیسلاوسکی** بازیگران باید با استفاده از سرچشمه‌های درونی خودشان «زندگی شخصیت‌ها» را یافته و اجازه دهند ناخودآگاهشان همراه با تجارب گذشته و احساساتشان راهبر آن‌ها باشد. وقتی این صداقت روان‌شناختی به‌دست آمد، تأثیر بر روی تماشاگر می‌تواند نیروی احساس و باور عمیق خردمندی را باهم ترکیب کند: «فقط چنین هنری می‌تواند تماشاگر را کاملاً به خود جذب کرده و وادار به درگیر شدن در حوادث صحنه و درک آن کند». (استانیسلاوسکی، ۱۹۳۷ صفحهٔ ۱۲).

بزرگ‌ترین مشکل وی در عملی کردن این تئوری، غیرقابل کنترل بودن ناخودآگاه (بازیگر) بود. بنابر این عمده‌ترین بخش سیستم **استانیسلاوسکی** به بهبود روش‌های فعال‌تر کردن ناخودآگاه بازیگر اختصاص یافت. این کار حافظهٔ احساسی او را فعال کرده و نشان می‌داد که چگونه بازیگر می‌تواند در عمل، نحوه بیان آن را پیدا کند. یکی از مهم‌ترین ایده‌های او در مورد فوق، بیان این بود که چگونه عمیق‌ترین سطوح تجربهٔ روانی خود را در ساده‌ترین اعمال نشان می‌دهند. به‌طور مثال، وی از شستن دست‌های لیدی مکبث یاد می‌کند. این ایده **استانیسلاوسکی** سهم بزرگی در فهم ناتورآلیسم چخوف داشت. درک این نکته به وی امکان داد که در سال ۱۸۹۸ نمایشنامه مرغ دریایی **چخوف** را با موفقیت به صحنه ببرد درحالی‌که این نمایشنامه در اجرای قبلیش با شکست مواجه شده بود.

سمبولیسم و آدلف آپیا

این اندیشه که شاید تجلیات بیرونی برای ارائهٔ زندگی درونی کافی نباشد نتایج بسیار متفاوتی را در عرصه سمبولیست‌ها به‌بار آورد. در دههٔ ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ سمبولیست‌هایی که دور مالارمه جمع شده بودند با الهام از اندیشهٔ واگنر دربارهٔ Gesamtkunstwerk رئالیسم جزئی‌نگر تئاتر ناتورآلیستی را کاملاً رد کردند. لیکن سهم مثبت سمبولیست‌ها در تئوری تئاتر خیلی کم است، چراکه آن‌ها شعر و نه موسیقی و یا تئاتر را به‌عنوان برجسته‌ترین شکل بیان هنری می‌دانستند. علیرغم قدرت تئاتر متأثر از سمبولیسم **دلووا** نمایشنامه Ubu Roi (۱۸۹۲) اثر **آلفرد جری** تنها شاهکار فرانسوی جدیدی بود که این تئاتر ارائه کرد. گرچه مطمئناً نمایشنامه جری ضد ناتورآلیستی بود به همان میزان می‌توان این نمایشنامه را ضد سمبولیستی دید؛ در حقیقت می‌توان این نمایشنامه را اولین ضد نمایشنامه (anti-play) دانست که به شکل انتحاری تمامی تئوری‌های موجود نمایش را ویران کرد. **جری** با نوشتن مقاله بی‌معرفی تئاتر در تئاتر (۱۸۹۶ تجدید چاپ ۱۹۶۲) که تقریباً خودش هم نمی‌خواست دیگران آن را جدی بپندارند سهمی در توسعه تئوری سمبولیسم دارد. گرچه تأثیر این مقاله در مقایسه با کارآیی پارادوکسی شخصیت بی‌رحم و پست و در عین حال جذاب Ubu کم بود.

آدلف آپیا، طراح سویسی، در سال‌های بین دههٔ ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ پایه تئوری جدیدی را در تئاتر بنیان نهاد که جانشینی واقعی برای ناتورآلیسم بود. **آپیا** که درگیر طراحی صحنه یکی از اپراهای واگنر بود و در پی راه‌حلی عملی برای حل مشکلات آن می‌گشت این تئوری را بسط داد که به هنر تئاتری نیز باید همچون موسیقی نگریسته شود ـ به این معنی که هر نمایشنامه به عنوان اثری موزون، وابسته به مدت زمان واقعی برای اجرایش است ـ و فقط در این صورت است که تولید تئاتری با رهایی از قید ارائه تقلی زندگی واقعی می‌تواند فرمی هنری با زیباشناختی خاص خود باشد. **آپیا** برای اپراهای واگنر طراحی سه‌بعدی را به‌کار برد و برای این کار از فضا و حجم به شکل غیر استعاره‌ای استفاده کرد. استفاده از نور الکتریکی برای صحنه‌پردازی شیوه تازه‌ای بود و او توانست با استفاده از آن، تأثیر متنوعی بر احساسات تماشاگران بگذارد. **آپیا** چنین استدلال می‌کرد که طراح می‌تواند با به‌کارگیری تکنولوژی جدید، مانند آهنگساز، هنرمندی خلاق باشد. وی تلقی نورپردازی به‌عنوان تخصصی جداگانه را قبول نمی‌کرد: به‌عقیده وی تمامی جنبه‌های تولید می‌بایست در اختیار کارگردان باشد. کارگردانی که تأثیرش به همان میزان رهبر نابغه ارکستر، جذاب است (آپیا ۱۹۸۴، صفحهٔ ۷۳).

شاید رابطه بین موسیقی، نورپردازی و تولید که در تئوری **آپیا** تقدس پیدا کرده‌اند نخست دیدگاهی دلبخواهی به‌نظر برسد، اما **آپیا** پیوندی ضروری بین موسیقی و نور می‌دید. به عقیدهٔ وی موسیقی و نور فرم‌های غیرکلامی بیان هستند. هردو بدون این‌که ضرورتاً ایده یا گفتاری را به خدمت گیرند (اگرچه شاید این کار را بکنند) از ژرفای احساس انسان حس‌هایی را برمی‌انگیزانند. گرچه هردو شاید کاربردی

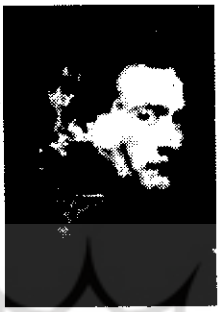
نشانه‌ای داشته و یا سمبل چیز دیگری باشند ولی هردو می‌توانند به‌طور هم‌زمان هم دال و هم مدلول باشند.

ادوارد گوردن کریگ

تأثیر **کریگ** در توسعه صحنه تئاتر مدرن بسیار وسیع است. اصلی‌ترین پایه تئوریک وی همان ایده آپیا در مورد کارگردان است. **کریگ** علاوه براین‌که کارگردان را در ردیف آهنگساز می‌بیند، برایش نقش احیاگر هنر تئاتر را نیز، همچون گذشته، قائل می‌شود. او از نیاز به رنسانسی در عرصهٔ هنر تئاتر صحبت می‌کند و الگوی وی تئاتر یونان باستان یا تئاتر شرق است که در آن «رقاص پدر نمایشنامه‌نویس بود» (**کریگ**، ۱۹۱۱، صفحهٔ ۱۴۰). او مشتاقانه در انتظار آینده‌ای بود که در آن کارگردان نیروی اصلی و خلاق تئاتر شده و بر تمام جوانب آن از جمله، عمل (اکشن)، سطر، رنگ، ریتم و کلمات، تسلط داشته باشد (صفحهٔ ۱۷۸).

کریگ خیال‌پردازی بود که رویای هنر ناب را می‌دید که در آن تمامی فرم‌های بیان در روی صحنه باهم هماهنگ شوند و یا به وسیلهٔ کارگردان با هم ترکیب شوند. وی برخلاف **استانیسلاوسکی** معتقد است که عنصر محوری در خلق تئاتر نه بازی بلکه طراحی است و منظور وی از طراحی فقط صحنه‌پردازی نیست بلکه شامل شکل تمام و کمال اجرای آن است. **کریگ** از بازیگر انتظار ارائه جزئیات خاص را نداشت بلکه از او می‌خواست که به‌طور اصولی تسلیم جایگاهش در این شکل کلی باشد. استفاده از ماسک را دوست داشت. او بود که ایده بازیگر به عنوان عروسک تئاتر عروسکی، (Übermarionette) را وسعت بخشید. منظور وی از ابداع این واژه این بود که بین بازیگری که می‌تواند با سمبل‌سازی حقیقتی را بنمایاند و بازیگری که فقط تقلید می‌کند تمایز ایجاد کند (کریگ ۱۹۱۱ صفحهٔ ۹۴ - ۵۴). تحقیقات **کریگ** دربارهٔ سنت‌های متفاوت تئاتر عروسکی و تئاتر ماسکی عملاً بسیار مفید بود و طیف وسیعی از اندیشه‌های تئاتری بعد از او از قبیل اندیشهٔ بیومکانیک **میرهلد** (Meyerhold)، اکسپرسیونیسم و تئوری فاصله‌گذاری **برشت** مدیون تحقیقات **کریگ** هستند.

کوردن کریگ
عنصر محوری در خلق تئاتر را
طراحی می‌دانست
که شامل شکل تمام و کمال اجرای آن است
کریگ ایدهٔ به کارگیری بازیگر
به‌عنوان عروسک تئاتر عروسکی را
وسعت بخشید و هدفش این بود که
بازیگری را که می‌تواند با سمبل‌سازی
حقیقتی و ابنمایاند
از بازیگری که فقط تقلید می‌کند
متمایز سازد



ژاک کوپو (Jacqes Copeau)

در اوایل این قرن تئاتر پول‌سازترین دوران خود را می‌گذراند. معذالک از دیدگاه **ژاک کوپو** تئاتر به‌عنوان یک فرم هنری جدی به پایین‌ترین سطح نزول کرده بود. نه‌تنها سطحی‌نگری و تجاری شدن صحنه تئاتر، بلکه پیشرفت‌های هیجان‌انگیز در تکنولوژی صحنه که فقط برای زیبایی صحنه به‌کار می‌رفت او را آزار می‌داد. **کوپو** با ترسیم ذهنی آن‌چه که دوباره تئاتری کردن تئاتر می‌نامید بر هنر بیانی بازیگر محوریت داد. یک‌بار دیگر قرار شد با محور قراردادن هنر بازیگر در تجربه تئاتری با افراط ناتورآلیسم و صحنه‌های عظیم مقابله شود. کل چیزهای لازم عبارت بود از یک صحنه خالی، گروهی بازیگر تربیت‌یافته و متکبر با بدن‌های آماده و اکروباتیک که مانند گروه موسیقی باهم کار بکنند. بنابراین تئوری **کوپو** عناصری از سنت ناتورآلیستی و سمبولیستی را باهم درآمیخت: ایده صحنه فضای خالی را از سنت سمبولیستی گرفت که **کریگ** آن را گسترش داده بود و از سوی دیگر همچون **استانیسلاوسکی** بر تربیت بازیگر و کار گروهی تأکید کرد. لیکن هدف وی در تربیت بازیگر بیش از جنبهٔ رئالیسم روانشناختی بر جنبهٔ آکروباتیک (بیان از طریق حرکات بدن) تأکید داشت. کار وی از این نظر بیشتر شبیه کارگردان روسی **میرهلد** است. **میرهلد** نیز خواستار «دوباره تئاتری کردن» تئاتر بود.

وسولود میرهلد (Vsevolod Meyerhold)

میرهلد به هنگامی که در سال‌های ۱۹۰۱ - ۱۸۹۸ در تئاتر خودش آثاری را به صحنه می‌برد، از ستایشگران **استانیسلاوسکی** بود. خیلی زود به این نتیجه رسید که اساساً تأکید **استانیسلاوسکی** بر رئالیسم خطاست. تئوری‌ای که **میرهلد** در طی بیش از چهل سال آن را بسط داد بر پایهٔ شناسایی مشخصه‌های هنر تئاتری به عنوان یک رسانه قرار دارد. در مقالهٔ سایبان فضای باز بازار (۱۹۱۲) چنین استدلال می‌کند که واژهٔ فرانسوی cabotinage نباید توهین تلقی شود بلکه برعکس این مسأله صادق است چراکه قرار بود عصارهٔ تئاتر در هنر بازیگر یافت شود: در شعبده‌باز یا دلقک به‌همان میزان بازیگری که متنی را اجرا می‌کند. وی در ادامه این بحث به خلق استادانهٔ تئوری غیرمتعارفی دست می‌یازد که در آن عمداً در پی تقابل تضادهاست. برای **میرهلد** کیفیت روان و زودآشنای سبک تئاتری ناتورآلیسم جذاب نبود. وی با درشت‌نمایی اختلافات چیزهای عادی و فانتزی در پی چالش و تغییر دیدگاه تماشاچیان دربارهٔ واقعیت بود. و بدین گونه به هدفش در متحیر ساختن تماشاچی دست می‌یافت. این کار حتی بعد از انقلاب روسیه، وقتی وی یکی از طرفداران پروپاقرص دیدگاهی شد که تئاتر را وسیلهٔ چالش برای آزادی می‌دید، پایه و اساس تئوری **میرهلد** باقی ماند. او به نیرویی که می‌تواند با اجرای نمایشنامه‌ای یا مراسمی خوش‌ساخت در تماشاچی ایجاد شود، واقف بود. در سال ۱۹۲۹ در مورد خطرات گردهمایی‌هایی که در ایتالیا مشاهده کرده بود هشدار داد و این درحالی بود که پاپ تشویق می‌کرد در تظاهرات **موسولینی** از مراسم عبادی کاتولیکی استفاده شود. اما **میرهلد** اشتیاق به مراسم مردمی را محکوم نمی‌کند بلکه چنین استدلال می‌کند که چنین مراسمی باید شناسایی شده و از آن برای ایجاد نیرویی در هدایت مردم به سوی جهان خلاق انقلابی استفاده کرد (۱۹۶۹ صفحه ۲۷۰). او معتقد بود که برای انجام این کار باید از ابزار سرگرمی مردمی استفاده کرد. **میرهلد** در این‌که رویکرد و تکنیک‌های کمدیا دلارته، در صورت کشف مجدد، می‌تواند جوابگوی مشکلات تئاتر قرن بیستم باشد با **کوپو** هم‌عقیده است. **داریو فو**[1]، وارث تئوری **میرهلد**، سال‌هاست که به‌طور مستمر از ابزارهای سرگرم‌کننده مردمی برای نشان دادن ریشه‌های ستم سیاسی استفاده می‌کند. تئوری **فو** دربارهٔ دلقک سیار یا giullare به‌عنوان عنصری انقلابی و سیاسی در تئوری و اجراهای **میرهلد** انعکاس می‌یابد (به میشل ۱۹۸۴ صفحه ۱۱ مراجعه کنید).

گستره تئوری **میرهلد** از معماری فضای صحنه تا روش‌های تربیت بازیگر را دربرمی‌گیرد. شناخته شده‌ترین مشخصه این تئوری، البته نه مهم‌ترین مشخصه آن، سیستم بیومکانیک است. این سیستم به میزان تئوری **زولا** دربارهٔ وظیفه نویسنده از جذابیتی شبه‌علمی برخوردار است. بیومکانیک هم روش تربیت بازیگر و هم تئوری چگونگی انتقال معنا در اجراست. این تئوری ادعا می‌کرد که اصول حرکت تأثیرگذار را، که از سوی هر فرد ماهری نمایش داده شود، کشف کرده است.

این اصول عبارتند از: اعلام حرکت غیرخلاق و اضافی ۱. اعلام حرکت غیر خلاق و اضافی ۲. ریتم ۳. جاگیری صحیح مرکز ثقل بدن ۴. ثبات و استحکام، (میرهلد ۱۹۶۹ صفحه ۱۹۸). **میرهلد** بر پایه این تئوری سیستمی را بنا نهاد که برای ایجاد حداکثر انعطاف بدنی بازیگر و معرفی زبان اشارات و حرکات بدنی به تئاتر از حرکات منظم ژیمناستیک، یوریتمیکس (eurythmics)، تقلید و ورزش استفاده می‌شد: «هر حرکت مانند حرفی از حروف الفبای خط تصویری (هیروگلیف) است که معنی خاص خودش را دارد، (صفحهٔ ۲۰۰).

اکسپرسیونیسم تا پیسکاتور

اکسپرسیونیسم آلمان مهمترین جنبش نخستین سال‌های این قرن، در شکل‌دهی به نمایشنامه مدرن و بانی تئاترمن (ich - dramatuqie) بود که از دل آخرین نمایشنامه‌های **استرینبدبرگ** بیرون آمد. **استرینبدبرگ** در واپسین سال‌های عمرش به این نتیجه رسیده بود که هیچ کس نمی‌تواند دانش کاملی درمورد زندگی‌های دیگر داشته باشد جز زندگی خودش. بنابراین در نمایشنامه‌هایش تئاتری را ارائه کرد که در آن ذهن درونی خود در چالش با خود و با نیروهای دنیای بیرونی بود. **اکسپرسیونیست‌های آلمانی** این تئوری را در نمایشنامه‌هایشان وسعت بخشیدند. در این نمایشنامه‌ها اغلب واقعیت‌های روانی جدا از واقعیت‌های جسمانی بودند. تئاتر اکسپرسیونیست در دوران جنگ جهانی اوّل درگیر مسائل اجتماعی و حاد جامعه شد. نویسندگان به نام عشق و برادری شروع به استفاده از تئاتر در رساتر کردن فریاد اعتراض علیه جنگ کردند. عموماً شکل شدیدتر اعتراض علیه تمدن غرب در تئوری‌ها و اجراهای جنبش دادا بیان شد. آینده گراها (فیوچریست‌ها) برای چالش با ایدهٔ مرسوم هنر، در بیانیه‌های رسمی و اجراهایشان، از تاکتیک‌های تکان‌دهنده‌ای استفاده کردند. اعضای گروه (Bauhaus) باله‌های ماشینی را طراحی کرده و دست به تجربهٔ طرح‌هایی برای فضاهای اجرائی کاملاً قابل انعطاف زدند. فوران تئوری‌های متضاد به بحث‌های حاد دربارهٔ تئاتر سیاسی، که در جمهوری ویمار گل کرده بود، دامن زد. مثلاً پیسکاتور در سال ۱۹۱۹ عضو گروه دادای برلین بود و در همان حال نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی را کارگردانی می‌کرد. یک سال بعد تئاتر کارگری را پایه‌گذاری کرد که توسعه آگاهی طبقاتی هدف نهایی این نوع تئاتر بود. این کار توسط گروه‌های بسیاری که به گروه‌های آشوب ـ تبلیغات مشهور بودند دنبال شد و الگوی آن‌ها تئوری و عمل روسی بود. در ارتباط با این نوع تئاتر، **پیسکاتور** در سال‌های دههٔ ۱۹۲۰، برای آفرینش تئاتر نیروهای تاریخی ـ سیاسی، با درهم آمیختن و استفاده هم‌زمان از ابزار صحنه مدرن، فیلم و اسلاید تئوری پیچیده‌تری را توسعه داد. **پیسکاتور** در کتاب تئاتر سیاسی که برای اولین بار در سال ۱۹۲۹ منتشر شد چگونگی توسعه تئوریش را تشریح می‌کند. او که در طول جنگ تبعید شده بود، به آلمان بازگشت. وی با بازگشت به آلمان سهم بزرگی در پیدایش تئاتر نوین مستند در نمایشنامه‌های نویسندگانی چون **ویس** (Weiss) و **هوچ هات** (Hochhuth) داشت.

برتولت برشت

برشت همانند **پیسکاتور** اعتقاد داشت که برای مواجه شدن با واقعیت‌های سیاسی نیاز به توسعه شکل تئاتری جدیدی است. دربارهٔ تئوری تئاتری **برشت** سردرگمی‌ها و اختلافات بسیاری وجود دارد که بیشترشان ناشی از تلاش‌های متعدد برای یافتن یک تئوری حقیقی برشتی است. خود **برشت** دراین‌باره می‌نویسد. «مرد با یک تئوری شکست می‌خورد. او به چندین تئوری، چهار یا بیشتر نیاز دارد» (ترجمه یادداشت‌های روزانه ۲۲ ـ ۱۹۲۰ چاپ ۱۹۷۹ صفحهٔ ۴۲). **برشت** برای توصیف تئوری تئاتریش مکرراً از عبارت تئاتر حماسی استفاده می‌کرد. ردپای این عبارت را می‌توان در آثار پیسکاتور یافت (۱۹۸۰ صفحهٔ ۷۴). **برشت** از این عبارت برای ارائهٔ تئاتری که جریان تاریخی گسترده‌ای را به سبک تئاتر تاریخی دوران الیزابت عرضه کند استفاده می‌کرد. او تئاتر مستند **پیسکاتور** را رد کرده و تئوری خودش را به‌نام Historisierung ارائه کرد. معنی این واژه در معرض آزمون قراردادن یک سیستم اجتماعی از منظر و نقطه‌نظر یک سیستم اجتماعی دیگر در دورانی متفاوت است. برای مثال در نمایشنامهٔ نه‌دلاور آلمان جدید در پرتو جنگ‌های سی‌ساله دیده می‌شود.

تأکید برشت بر اهمیت روایت در اندیشهٔ تئاتر مدرن است. او برخلاف تئوری کلاسیک تئاتر که بر بحران محدود و تمرکزیافته در محل و زمان واحد تأکید می‌کرد بر روایت اپیزودیک در بستر دورانی طولانی تأکید می‌کرد

برشت با استفاده از واژهٔ حماسی، بحث **ارسطو** دربارهٔ تمایز بین تراژدی و حماسه را نیز رد کرده و بر اهمیت روایت در اندیشه تئاتریش تأکید کرد. او در پاراگراف ۶۵ کتاب چهارچوبی مختصر برای تئاتر می‌نویسد که «همه چیز وابسته به داستان (die fabel) است. (برشت ۱۹۶۴ صفحهٔ ۲۰۰). او برخلاف تئوری کلاسیک تئاتر که بر بحران محدود و تمرکزیافته در محل و زمان واحد تأکید می‌کرد، بر روایتی اپیزودیک در بستر دورانی طولانی، که اغلب دربرگیرنده سفری نیز بود تأکید داشت.

در تئاتر حماسی هدفِ روایت، آشکار کردن شرایط زندگی مردم بود. امّا قرار بر این نبود که این کار همچون ناتورآلیسم صورت گیرد که در آن با مردم همچون محصول بی‌اراده محیطشان رفتار می‌شد. بلکه برعکس هدف تفهیم دیالکتیک مارکیستی بود: «وجود پایگاه اجتماعی، اندیشه فرد را تعیین می‌کند، اما انسان قابل تغییر است و می‌تواند تغییردهنده باشد» (۱۹۶۴ صفحهٔ ۳۷). هدف تئاتر **برشت** مشخص کردن این پروسه بود که در آن مردان و زنان توسط شرایط زندگیشان شکل می‌گرفتند اما خودشان نیز می‌توانستند به نوبه خود شرایطشان را شکل دهند. **برشت** معتقد بود که تأکید تئاتر ناتورآلیسم بر ایجاد توهمی از واقعیت، این هدف را غیرممکن می‌سازد در کلام **ولتر بنیامین** (تئوریسن اصلی تئاتر حماسی در کنار خود برشت) «صحنهٔ ناتورآلیستی به هیچ‌وجه تریبون[1] نبوده و کاملاً توهمی است و بر این‌که تئاتری است که نمی‌تواند آن را بارور کند آگاهی و اشراف دارد؛ مانند هر تئاتری با آکسیون آشکارکننده، برای این که با دقت تمام هدف خود را در به‌تصویرکشیدن واقعیت دنبال کند، باید این آگاهی را سرکوب کند. برعکس تئاتر حماسی دائماً یک آگاهی و هوشیاری مولد و زنده را از این مؤلفه که تئاتر است بیرون می‌کشد» (بنیامین، ۱۹۷۷، صفحهٔ ۴).

این پایهٔ تئوریک برای تمامی Verfremdungseffekte (تأثیر فاصله‌گذاری) **برشت** است. **برشت** با قطع بازی (آکشن)، با ارائه بازی در زیر نوری عجیب با حیرت‌انگیز، با دوشقه کردن صحنه و وصل نمودن آن‌ها با یکدیگر توانست گرایش به بحث و گفت‌وگو را ایجاد کرده و کاربرد صحنه یعنی تریبون بودن را احیا کند.

برشت واکنش انتقادی تماشاگران تئاتر حماسی را به گونه‌ای ترسیمی به این شکل توضیح داد: نه، مثل من ـ طبیعیه ـ هرگز تغییر نمی‌کنه، بلکه هرگز بهش فکر نکرده بودم ـ این راهش نیست ـ فوق‌العاده است به سختی می‌توان باور کرد ـ باید تموم بشه (برشت ۱۹۲۴ صفحهٔ ۷۱)

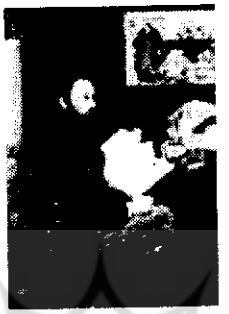
آثار تئوریک برشت در نیمهٔ دوم این قرن تأثیر بسیار قوی بر تئاتر غرب گذاشت، اما خوانندهٔ زیادی را به خود جلب نکرد تا این‌که گروه برلین در نیمه دههٔ ۱۹۵۰ به پاریس و لندن رفت و عملاً این تئوری‌ها را به معرض نمایش گذاشت. در جو سیاسی دهه ۱۹۶۰ یک بار دیگر وظیفه و کاربرد اجتماعی تئاتر به یکی از موضوعات داغ بحث‌ها تبدیل شد: گروه‌هایی در اروپا و امریکا بر پایهٔ تئوری‌های **برشت** و **میرهلد** شکل گرفتند. آن‌ها با ترک سالن‌های تئاتر، به دنبال کشف دوبارهٔ تکنیک‌های اجرای مردمی و در جست‌وجوی تماشاچیانی جدید در فضاهایی جدید بودند.

آرتود و دیگران

آنتوین آرتود به این آسانی در هیچ مکتب یا سنتی قرار نمی‌گیرد. تئوری او در شکل مانیفست‌هایی برای دو نمایش که مدت کوتاهی به کارگردانی خود وی به صحنه رفت

و در مقالات و سخنرانی‌های او پراکنده است. مجموعه‌ای از این مقالات و سخنرانی‌ها در سال ۱۹۳۸ به چاپ رسید و با دو دهه بعد، چند سال قبل از مرگش، نویسنده و شاعر را به خود جلب نکرد. این مجموعه با شیوه نگارش و هیجانش، تنها به زمانش محدود نمی‌شود. شاید در واقع یکی از عناصر اساسی علیه جداسازی فرهنگ و تراژدی در یونان باستان، گویا فرهنگ در یک روی سکه قرار دارد و زندگی در روی دیگر آن (ارتود، ۱۹۶۴، صفحهٔ ۱۳). **آرتود** کل تمدن مدرن غرب را، به‌خاطر قطع رابطه با مقدسات و ملکوت آسمان، محکوم می‌کند. وی چنین استدلال می‌کند که پیروزی منطق‌گرایی، مردم مغرب‌زمین را به نادیده گرفتن معنویت به سود خردگرایی سوق داده و نتیجهٔ آن تضعیف فرهنگ و تبدیل تئاتر به گفت‌وگوی محض شده است. **آرتود** برای بیان نقطه مقابل این گرایشات از زبان بصری و استعاری استفاده کرد. تئاتر حقیقی باید همچون طاعون عمل کند، تجربه‌ای که همه چیز را در خود احاطه کرده و کمتر کسی از آن جان سالم به‌در برده اما آن‌هایی که جان سالم به‌در برده‌اند برای همیشه تغییر می‌یابند.

آنتوین آرتود
کل تمدن مدرن غرب را
به خاطر قطع رابطه با
مقدسات و ملکوت آسمان
محکوم می‌کند
وی چنین استدلال می‌کرد که
پیروزی منطق‌گرایی مردم مغرب‌زمین را
به نادیده گرفتن معنویت
به سود خردگرایی سوق داده و
نتیجهٔ آن تضعیف فرهنگ
و تبدیل تئاتر به
گفت‌وگوی محض شده است



ایده‌های او از تئاتر با دیدن اجرایی از نمایش رقص با نقاب بالئی (Balinese) (مربوط به اندونزی) در نمایشگاه مستعمراتی پاریس در سال ۱۹۳۱ صیقل یافت. در این اجرا، برای یک لحظهٔ شعری جدید، شعری واقعی از حرکت و حرکت بدنی، «شعری در فضا» مشاهده کرد. ارتود چنین نتیجه‌گیری کرد که در اعماق تئاتر متون نوشته شده جایی ندارند. بنای حتمی نه بر پایه واژگان بلکه بر پایه نشانه‌ها مورد نیاز است که در آن بازیگران به نشانه‌های الفبایی تصویری متحرک بدل شده و کارگردان، ساحر یا روحانی و رهبر مراسم مقدس می‌شود. اعتقاد او بر این بود که در غیاب سیستمی ایمانی در میان مردم که زندگی را با مقدسات غنی سازد، تنها تئاتر حس‌برانگیز تئاتر بی‌رحمی است. منظور او از تئاتر بی‌رحمی، تئاتر خشونت و ضرورت بود که ماتریالیسم ارضاکننده مردم را نکوهش داده و به آن‌ها یادآور می‌شد که؛ هنوز هم آسمان می‌تواند بر سر ما خراب شود (۱۹۶۴ صفحهٔ ۱۲). مواد مناسب موضوعات پیشنهادی وی برای این نوع تئاتر عبارت بود از تراژدی جاکوبین، داستان ریش‌آبی، نبرد مکزیک و نابودی تمدن آزتک به‌دست ماجراجویان اروپایی. ایده‌های او دربارهٔ تکنیک‌های تولید یادآور اندیشه‌های **کریگ** و نظریه‌پرداز و کارگردان فرانسوی **گاستن بتی** است. نور، صدا و لباس عناصری مهم در زبان جدید صحنه تئاتر است که کارگردان به خدمت می‌گیرد؛ صحنه‌پردازی انتزاعی یا سمبلیک بوده و از ماسک و عروسک استفاده خواهد شد. باید فضای بازی انعطاف‌پذیر بوده و قابل تغییر باشد. تنها عنصری که **آرتود** از آن غافل بود مسأله مردم بود؛ این غفلت توضیح علت شکست تئاتر بی‌رحمی در سال ۱۹۳۵ است.

تا اواخر دههٔ ۱۹۵۰ ارتود پیروان زیادی را به خود جلب نکرد تا این‌که تئاتر پوچی جا افتاد (به اسلین ۱۹۶۸ مراجعه کنید). **آرتور آدامف** که دوست نزدیک **آرتود** بود از اولین نمایشنامه‌نویسانی است که به جنبهٔ تئوریک بودن تئاتر پوچی پرداخت. این سخن **آدامف** که: تئاتر، آن‌طورکه من می‌فهمم کاملاً و مطلقاً با اجرا پیوند دارد، (آدامف، ۱۹۶۴ صفحهٔ ۱۳) نشان‌دهنده نزدیکی او با **آرتود** و تئوری غیراستعاری (literality) وی دارد. بر طبق این گفته اگر قرار است واقعیت‌های متافیزیکی بیان شناسی را در صحنه تئاتر پیدا کند این بیان باید درشکل این جهانی، واقعی و غیر استعاری بیان شود. این باور غیر استعاری در توضیح جذبهٔ نمایشی نمایشنامه‌های بکت، **یونسکو** و بسیاری دیگر از نمایشنامه‌نویسان مدرن مفید است.

به‌نظر می‌رسد که **ژانت**، که اثارش اغلب با **آرتود** پیوند دارد، مثالی نسبتاً مناسب برای مشخصه‌های تئوری (تئاتر) سمبولیست باشد. او همیشه بر ایماژها تأکید می‌کند تا بر اشیاء و نمایشنامه‌هایش به‌نام پرده‌ها (The Screens) شاید برای یک صحنه‌پردازی از سوی **کریگ** نوشته شده است. وی چنین استدلال می‌کرد که قوت تئاتر در درک این مسأله نهفته است که آن‌چه ارائه می‌شود توهم محض است. این ایده جدیدی نبود. **پیراندللو** در نمایشنامهٔ شش شخصیت در جست‌وجوی یک نویسنده (۱۹۲۱) یک شکل نمایشی به یادماندنی از آن ارائه کرده بود. اما **ژانت** آن را پخته‌تر کرده و از آن یک اصل ساخت برای او صحنهٔ فضایی واقعیت‌زداست. یعنی وی واقعیت هرچیزی را که در درون چهارچوب شناخته‌شده‌اش ظاهر می‌شود، نفی می‌کند. در نمایشنامه‌های **ژانت** هیچ‌چیز آن نیست که به‌نظر می‌رسد و نمایش همانند تصاویر در آینه که وارونه و معکوسند توسعه می‌یابد و در نهایت از خود انسان و در کنار آن از تمامی شق‌ها، که معانی ثابت داشته، واقعیت‌زدایی می‌شود.

سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ و دههٔ ۱۹۶۰ در فرانسه یکی از مقاطع نادر در دوران مدرن است که نمایشنامه‌نویسان رهبری شکل‌گیری نظریه‌های نمایشی را به دست گرفتند. **آلبر کامو** دربارهٔ تراژدی مدرن نوشت (۱۹۷۰ صفحه‌های ۱۴۲ ـ ۳۰۳)؛ **ژان‌پل سارتر** تئوری تئاتر اگزیستانسیالیستی را تدوین کرد (۱۹۷۶) و در حالی که **آدامف** تئاتر حماسی برشت را به‌ذهن می‌سپرد **اوژن یونسکو** علیه رشد فزاینده آن عکس‌العمل نشان داده و سخنگوی اصلی مخالفان تئاتر سیاسی شد. **یونسکو** در مجادله‌ای شدید با **کنیت تینان** (Kenneth Tynan) چنین استدلال کرد: اثری که با انگیزهٔ سیاسی نوشته و اجرا می‌شود تنها می‌تواند در خدمت جانشین‌کردن حکومتی استبدادی به جای یک حکومت استبدادی دیگر به‌کار رود و این‌که تئاتر سیاسی مستقیماً از بازداشتگاه‌های سیاسیون سردرمی‌آورد. **یونسکو** به تئاتر انتزاعی با نمایش خالص اعتقاد دارد. به اعتقاد او انقلابی حقیقی، هنرمندی است که می‌تواند ادراک ما را دربارهٔ واقعیت تغییر دهد (یونسکو، ۱۹۶۴). در این‌جاست که **یونسکو** با تئوری سوررئالیست‌ها هم‌صدا می‌شود که هنر با چالش علیه حالات پذیرفته شدهٔ ادراک، هویداگر قوه‌های نیمه‌آگاه و رهایی‌بخش تخیل انسان است.

جرزی گروتوسکی (Jerzy Grotowski)

جرزی گروتوسکی، کارگردان لهستانی، از آن مردان صحنهٔ تئاتر است که برای درک چیزی شبیه به دیدگاه بصری **آرتود** تلاشی همه‌جانبه از خود نشان داده است. او از زبانی نزدیک به **آرتود** در نظریه‌پردازی رویکردش استفاده می‌کند: در جست‌وجوی لحظهٔ شوک روانی، لحظهٔ ترس، خطر فنا، یا شادی بی‌حد، نقش را مانند سیستمی از نشانه‌ها می‌سازیم. وقتی این حاصل شد، جسم ناپدید می‌شود، می‌سوزد و تماشاگر فقط زنجیره‌ای از حرکت‌های آشکار را می‌بیند، (گروتوسکی ۱۹۶۸ صفحه‌های ۱۷ ـ ۱۶). **گروتوسکی** با پذیرش و اعتراف به اهمیت **آرتود** ادعا می‌کند «پارادوکس **آرتود** در این نهفته است پیشنهادهایش غیر قابل اجراست» (صفحه ۱۱۸). بنابراین **گروتوسکی** روی‌کرد متفاوتی را انتخاب کرد: تئاتر بی‌دروپیکر با ابزارهای متعدد را کنار گذاشته و در عوض تئاتر بی‌بضاعت را پیشنهاد کرد که در آن همه‌چیز تا مرحلهٔ رودررویی عریان بین بازیگر و تماشاچی کاهش می‌یافت. تئوری وی دربارهٔ تربیت بازیگر با عنوان (via negative) ـ به مجموعه‌ای از مهارت‌ها بلکه از ریشه‌کنی موانع ـ تحت تأثیر شدید **استانیسلاوسکی** تدوین شده است. او برای رسیدن به این هدف ایدهٔ تئاتر آزمایشگاهی را ارائه کرد که کلاً به تحقیق دربارهٔ هنر بازیگر اختصاص یافته بود

بازیگرانی که با او کار می‌کردند باید این آمادگی را پیدا می‌کردند که کاملاً از خود رها شوند و از مقصد روند کار هیچ اطلاعی نداشته باشند. در اجراهای عمومی به دنبال این بود که میراث اسطورهٔ فرهنگ غربی را با کابوس‌های دنیای مدرن رودررو کرده و بازمانده (یا آفرینش مجدد احتمالی) جنبه مقدس را، که در تئوری آرتود محدودیت داشت، به بوتهٔ آزمایش بگذارد. (به کومیجا (Kumiega) ۱۹۸۵ مراجعه کنید).

پیتر بروک از طریق کتاب فضای خالی (۱۹۷۲) و دیگر آثار خود در دهه ۱۹۲۰ تئوری‌های **آرتود و گروتوسکی** را به دنیای انگلیسی زبان شناساند، **بروک** دید که این تئاتر مقدس با تئاتر خشن یا سنت مردمی ترکیب شده تا طبقه‌بندی جدیدی به‌نام تئاتر بلافصل را ایجاد کند. این معرف و تعیین‌کنندهٔ تجربه‌ای است که تمامی نمایشنامه‌نویسان و اهل صحنهٔ تئاتر به‌دنبالش هستند، زمانی که تماشاچیان و بازیگران در مراسم عمومی جشن حقیقت (کیفیتی که زولا در پی آن بود) به‌هم بپیوندند: وقتی آماده ایمان آوردن به این حقیقت شدیم آن‌گاه تئاتر و زندگی یکی می‌شود (بروک ۱۹۷۲، صفحهٔ ۱۵۷).

در اوائل دهه هفتاد میلادی **گروتسکی** به این نتیجه رسید که تأثیر تمامیت کار بر روی خود بازیگر به مراتب حیاتی‌تر از اتفاقی است که در سالن تئاتر و به هنگام نمایش یک اثر هنری بر مصرف انفعالی تماشاچیان می‌افتد. بدین منوال تئوری وی بر پایه فرهنگ فعال قرار گرفت که در آن شرکت‌کنندگان کار خلاق را تجربه می‌کنند. **جرزی گروتوسکی** برای آغاز پروژه‌هایی با ماهیتی نیمه‌تئاتری، تئاتر آزمایشگاهی را کنار گذاشت. در این پروژه‌ها هیچ عنصر اجرایی برای تماشاچیان وجود ندارد بلکه اساس تجربه، حضور و شرکت در پروژه است. روند توسعهٔ گروتوسکی شباهت مشخصی با آثار صریحاً سیاسی **آگوستو بوئل** (Augusto Boal) در امریکای جنوبی و **آرمندگاتی** (Armand Gatti) در فرانسه دارد. **گاتی** از تئاتر بدون تماشاچی، سخن می‌گوید که در آن هدف نه اجرا بلکه افزایش هوشیاری و تقویت بیان شرکت‌کنندگان است. کتاب تئاتر ستمدیدگان **بوئل** پایهٔ تئوریک کار وی با انجمن‌هایی است که اکثر اعضای آن‌ها از قشر محروم و بی‌سواد جامعه هستند. وی چنین استدلال می‌کند که وقتی این افراد تجربهٔ بازی در نقش‌های متفاوت مثلاً در یک مشاجره مربوط به زمین را به‌دست آورند این تجربه، برای عمل مؤثر در چنان شرایطی، فهم و بیان لازمه را به آنان خواهد داد.

این مرور کوتاه بر تئوری‌هایی که به نمایشنامه مدرن شکل داده‌اند نشان می‌دهد که چگونه کارگردان با موفقیت تمامی جنبه‌های کار تئاتری را تحت کنترل خود درآورده است. گرچه بر اریکهٔ قدرت سوار شدن کارگردان دقیقاً بدان‌گونه که **کریگ** پیش‌بینی می‌کرد صورت نگرفت: کارگردان تنها نیروی خلاق در تئاتر مدرن نیست، اما در عرصهٔ تئوری این کارگردان‌ها هستند که بدیع‌ترین و تأثیرگذارترین ایده‌ها را داده و دیدگاه ما نسبت به تئاتر و نقش آن در جامعه امروزی مشروط به آنهاست.

برای مطالعه بیشتر در این زمینه می‌توانید به آثار زیر مراجعه کنید:

۱. تئاتر و همزادش، آنتونین آرتود
۲. تئوری صحنه مدرن، تألیف و گردآورنده لیک بنتلی (۱۹۶۸)، انتشارات پنگوئن
۳. تئاتر ستم‌دیدگان، آگوستو بوئل، ترجمهٔ چارلز ای و ماریا اودیلیا، انتشارات پلیتو، لندن
۴. برشت در تئاتر، برتولت برشت
۵. فضای خالی، پیتر بروک، انتشارات پنگوئن
۶. تئوری‌های تئاتر، ماروین کارلسون، ۱۹۸۴، انتشارات دانشگاه کورنل
۷. زولا و تئاتر، لاوسن کارتر، ۱۹۶۳، انتشارات دانشگاه ییل
۸. دربارهٔ هنر تئاتر، گوردون ادوارد کریگ، انتشارات هینمان، لندن
۹. سبوی تئاتر بی‌بضاعت، جرزی گروتوسکی، انتشارات سیمون و شاستر، نیویورک
۱۰. میرهلد در تئاتر، وسولود میرهلد، ترجمه‌ای بروان، انتشارات متیوین، لندن
۱۱. استانیسلاوسکی دربارهٔ هنر صحنه (۱۹۲۱)، کنستانتین استانیسلاسکی، ترجمهٔ دیوید ماگارشاک، انتشارات هیل و ونگ، نیویورک
۱۲. نمایش در اجرا، (۱۹۶۸)، ریموند ویلیامز، انتشارات پنگوئن

منبع: دائرةالمعارف ادبیات و نقد
(Encyclopedia of Literature and Criticism)

گلستانه
ماهنامه ادبی ـ هنری

شماره های
اول
و
دوم
گلستانه
موجوداست

علاقمندان می توانند
باشماره تلفن
۲۲۹۲۱۰۱
تماس بگیرند

شماره های اول ودوم
به رایگان
برای مشترکان ارسال می شود