تئاتر مستند

جی . اف. داوسون/ بر گردان سعید آقایی

Documentary Theater

By: J. F. Dawson, Translated by: Saeid Aghael

شعر بیش از آن‌که از تاریخ متأثر شود، از فلسفه یا همان منطق و جوهره‌ی چیزها دلیل راه می‌طلبد؛ چرا که تاریخ صرفاً به ثبت وقایع و اتفاق‌های کوچک، بزرگ، درست یا نادرست، همان‌گونه که رخ داده‌اند، می‌پردازند. (رایمر، ۱۶۴۳، ۳۴۱)

شکسپیر را به عنوان پتولمی (Ptolemy) درام تاریخی در نظر بگیرید: استاد تبدیل اطلاعات تاریخی فراموش‌شده‌ای که از منابع ثانویه (Secondary Sources) می‌گرفت و به محور اصلی طرح و داستان‌های جادویی تبدیل می‌کرد. اکنون نیز نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، گئورگ بوخنر را کوپرنیک تئاتر مستند به حساب آورید: گالیله‌ی تئاتری که هدفش نزدیک شدن به رخداد واقعی و استفاده از منابع اصلی به عنوان هسته‌ی اصلی خلق اثر بود. این روشی است برای بررسی دو شکل متمایز هنر تئاتر؛ در یکی واقعیت تاریخی حول محور داستان می‌چرخد و در دیگری واقعیت تاریخی خود انسان است. این نوشتار ساده‌ترین تعریف موجود از این واقعیت تاریخی نظر را ارائه خواهد داد.

شگفت‌زده خواهید شد اگر دریابید که نمایش‌نامه‌ی **مرگ دانتون** اثر بوخنر (۱۸۳۵) یک نمایش‌نامه‌ی مستند است؛ زیرا این نمایش‌نامه نمونه‌ای از تئاتر مستند در مفهوم مدرن آن است و بی‌شک می‌تواند نقطه‌ی آغازین کاوش در این حوزه از درام محسوب شود. عجیب این‌که موارد قانع‌کننده‌ای وجود دارد تا این اندیشه را بپذیریم که گونه‌ی جدید تئاتری توسط نمایش‌نامه‌نویس جوانی ابداع شده بود که در طول عمر خود تنها سه نمایش‌نامه منتشر کرد و در ۲۴ سالگی بر اثر تیفوس درگذشت.

با توجه به ویژگی‌های منحصربه‌فرد آثار بوخنر، هنوز نیز آثار او را در زمره‌ی شاهکارهای قدرت تخیل به حساب

می‌آورند. نمایش‌نامه‌ی **مرگ دانتون** نخستین‌بار در «باله ـ الیانس» برلین (۱۹۰۲) به اجرا درآمد. شاید مهم‌ترین اجرای این نمایش‌نامه از ماکس راینهارت در «دویچز تئاتر» (Deutsches Theatre) به سال ۱۹۱۶ در برلین بود. تماشاخانه‌ای که پس از آن به مهم‌ترین تئاتر کشور آلمان تبدیل شد و پیسکاتور نیز در سال ۱۹۶۵ این نمایش‌نامه را با طرحی از کاسپار نهر، طراح صحنه‌ی معروف برتولت برشت، به روی صحنه برد. (پاتزسون، ۱۹۸۷، ۵) اتفاق مهم دیگری نیز برای این نمایش‌نامه در نیویورک و در سال ۱۹۶۵ رخ داد؛ زمانی که **مرگ دانتون** به کارگردانی هربرت بلو(Herbert Blau) در مراسم گشایش ساختمان جدید «تئاتر بیمونت ویویان» در مرکز لینکلن توسط تئاتر رپرتواری مرکز لینکلن به عنوان بخش اصلی تئاتر میدان واشنگتن به اجرا درآمد. یک منتقد تئاتر به نام هاوارد تابمن در نیویورک تایمز (۲۲ اکتبر ۱۹۶۵) نوشت: «نخستین اجرای مرگ دانتون که اولین اجرای رسمی تئاتر جدید شناخته می‌شود، فرصتی به‌یادماندنی است که افزایش چشمگیر فرهنگ نمایش شهر نیویورک را نوید می‌دهد.» بر اساس نقدها، مطالب و بررسی‌های متنوع به نظر می‌رسد که متاءسفانه اجرای این نمایش‌نامه موفقیتی کامل و بی‌چون و چرا نبوده است. بااین‌حال، این نمایش‌نامه همچنان علاقه‌ی هنرمندان تئاتر را به خود جلب می‌کند. برای مثال، اجرای این نمایش در «نیویورک‌سیتی آیرون‌واله انسمبل جکت» به کارگردانی جیم نایسن، منتقدی به نام ویلبورن همپتون را برانگیخت تا اعلام کند که نمایش به روزهایی اشاره دارد که عده‌ای با نام آزادی از بند حکومت استبدادی رهایی یافتند. پس از آن رابرت ویلسون، کارگردان شناخته‌شده‌ی جهانی، تفسیر خود را از این نمایش در تئاتر الی (Alley) در هوستون و با بازی ریچارد تاماس در نقش جرج دانتون به اجرا گذاشت. جان راکول، نویسنده‌ی نیویورک‌تایمز، اجرای ویلسون را این‌گونه تعریف کرد: «دست‌آورد خوب کارگردان! این اجرا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشان داد که تئاتر الی وارد دوران درخشان تازه‌ای در تاریخ ۴۵ ساله‌اش شده است.» نمایش‌نامه‌ی **مرگ دانتون** هنوز همچون شعاع‌های بلند نور، مسیر تاریخ را درمی‌نوردد.

بوخنر در ۱۷ اکتبر ۱۸۱۳ در گادلاو در گرند ساچ، منطقه‌ی هس ـ دارمشتات زاده شد. خانواده‌ی او در آن منطقه به عنوان آرایشگر/ جراح، اعتباری طولانی داشتند. پدرش جراح بود. بوخنر میان سال‌های ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۳ در دانشگاه استراسبورگ به مطالعه در زمینه‌ی جانورشناسی و کالبدشناسی پرداخت. در طول همین دوران بود که او در گروه دانشجویان رادیکال فعال شد. برای نمونه، بوخنر به تأسیس انجمن انقلابی «انجمن حقوق بشر» کمک کرد. او در نمایش‌نامه‌ی «هسین کوریر»(Hessian Courier) به تمامی روستاییان توصیه می‌کرد در برابر قوانین مالیاتی ناعادلانه قیام کنند. بسیاری از آثار نوآورانه‌ی بوخنر در حالی به وجود آمدند که به دلیل فعالیت‌های سیاسی‌اش به عنوان آشوبگر از سوی مسئولان وقت تحت تعقیب بود. او **مرگ دانتون** را در ۵ هفته نوشت؛ نمایش‌نامه‌ای تراژیک که دقیقاً از مدارک و اسناد عوامل کلیدی انقلاب فرانسه بهره می‌برد در حالی که برای فرار از اسارت به سوی استراسبورگ می‌گریخت، در سال ۱۸۳۵ دو نمایش‌نامه از ویکتور هوگو را به آلمانی برگرداند و نیز بر روی داستان نیمه‌بلند خود با نام لنز کار می‌کرد. این داستان در مورد شاعر «استرم» (طغیان) و «استرس» (فشار) است، کسی که در شرف دیوانگی و جنون قرار دارد. «انجمن تاریخ طبیعی» عضویت بوخنر را در ۱۸۳۶ پذیرفت. در آن‌جا بود که بوخنر یکی از نوشته‌هایش به نام «سیستم عصبی ماهی باربل» (The Barbel-Fish The Nervous System of) را به زبان فرانسه می‌خواند. در طول این سال، او نمایش‌نامه‌ی کمدی/رمانتیک خود به نام لئونس و لنا را به شکلی موفق برای مسابقه‌ی ادبی ارائه داد و به احتمال قوی در همین سال نیز نمایش‌نامه‌ی **ویتسک** را آغاز کرده بود. در همین زمان بود که بوخنر نمایش‌نامه‌ی دیگر خود را به نام **پیترو آرتینو** (Pietro Aretino) نوشت. او پس از سخنرانی‌اش با عنوان «در عصب کرانیال» در دانشگاه علوم طبیعی زوریخ، در همان‌جا به عنوان سخنران صاحب کرسی شد.

چرا «اولین و بهترین نمایش‌نامه‌ی جهان ادبیات»، به عقیده‌ی ویکتور پرایس محقق بوخنر، باید به عنوان نمایش‌نامه‌ای مستند طبقه‌بندی شود؟(پرایس، ۱۹۹۳، ۱۳) چرا که حجم زیادی از گفت‌وگوهای متن مستقیماً از مواد اطلاعاتی منبع اولیه تاءمین شده و خود بوخنر آن‌ها را برای نمایش‌نامه‌اش جمع‌آوری کرده بود. مورخ، میتو ویکاندر از **مرگ دانتون** به عنوان نمایش‌نامه‌ای یاد می‌کند که اضمحلال آدمی را آن‌گونه که خود نویسنده در زمان گردآوری منابع برای نمایش‌نامه شاهد آن بود به نمایش می‌گذارد. ویکاندر به نامه‌ای که بوخنر در ۱۰ مارس ۱۸۳۴ برای نامزدش فرستاد اشاره می‌کند؛ در آن نامه بوخنر از «بر سروصدا خُرد شدن زیر پای تقدیر دهشتناک تاریخ... فرد صرفاً حباب روی موج، عظمت شانس محض، قانون نبوغ یک خیمه‌شب‌بازی» یاد می‌کند. (ویکندر، ۱۹۸۶، ۱۹۷) نمایش‌نامه‌ی **مرگ دانتون** با عنوان فرعی «تصاویر دراماتیک از حکومت فرانسه‌ی خشن» نیز نامیده می‌شود که تداعی‌کننده‌ی صحت و سقم تاریخی شرایطی است که بوخنر در نمایش‌نامه‌ی خود بررسی کرده است.

آن‌گونه که پرایس می‌گوید: «بوخنر از شکسپیر در بازسازی منابع مورد استناد پیشی می‌گیرد. شاید حداقل یک‌ششم نمایش‌نامه مستقیماً برگرفته از تیرز و یا میگنت باشد و یا از کتاب زمان ما اثر کارل استرالهیم که یک بررسی تاریخی در مورد سال‌های ۱۷۸۹ تا ۱۸۳۹ است. برای نمونه، در بخش I-iii برای صحبت‌های همشهریان لیونز از تیرز و تقریباً برای تمامی دیالوگ‌های راوبسپیر از کتاب استرالهیم استفاده شده است. دیالوگ‌های مهم دیگر راوبسپیر نیز در بخش II-vii از تیرز گرفته شده است، دقیقاً مانند صحبت‌های دانتون در دفاع از خودش پیش از انقلاب تریبونال (III-iv»).

بوخنر در نامه‌ای به والدینش چنین عنوان می‌کند که هدف از یک «شعر دراماتیک» باید «نزدیک‌تر شدن به تاریخ به عنوان آن‌چه واقعاً رخ داده» باشد. بر این اساس، می‌توان دریافت که روش او برای رسیدن به این هدف، نقل قول مستقیم از اسناد تاریخی بوده است. استفاده‌ی مستقیم و صریح از مواد و مطالب منبع اولیه و ادغام آن در جهانِ به‌غایت تخیلی نمایش سبب شد تا منتقدان و نویسندگان بسیار زیادی این

نمایش‌نامه را از زاویه‌ی دید تئاتر مستند بررسی کنند. این شرایط، معیاری توصیفی تعیین می‌کند و اساس مقایسه میان تئاتر مستند و درام تاریخی را به عنوان خویشاوند بزرگ‌ترش مهیا می‌سازد.

ماسون که اعتقاد دارد **مرگ دانتون**، گام مهمی به سوی درام مستند است، اهمیت این نمایش‌نامه را در ارتباط با تئاتر مستند کاملاً تصریح کرده است. مایکل پترسون نیز آن‌جا که در مورد شاهکار دیگر بوخنر یعنی **ویتسک** می‌نویسد، وضعیت‌های مستند نمایش‌نامه را تاءیید می‌کند. (ماسون، ۱۹۷۲، ۲۰) پترسون می‌نویسد: «همان‌گونه که در نمایش‌نامه‌ی **مرگ دانتون** شاهدیم، بوخنر به صحبت‌ها و گفت‌وگوهای دقیق رهبران انقلاب فرانسه استناد می‌کند و چنان صادقانه از منابعش استفاده می‌کند که اثرش به تئاتر مستند آن گونه که امروزه از آن یاد می‌گردد، نزدیک می‌شود.»(پترسون، ۱۹۸۷، viii) کرمر، گویاترین تعریف را درباره‌ی این نمایش‌نامه ارائه داده است. او می‌نویسد: «این نمایش‌نامه یک درام مستند است؛ زیرا بوخنر مستقیماً از اسناد تاریخی مورد مطالعه‌اش نقل قول می‌کند تا جایی که می‌توان آن را درامی تاریخی نامید.» (کرمر، ۱۹۹۲، ۱۷۲) این‌جاست که با نمونه‌ای از پریشانی واژگانی برای توصیف بهتر یا بدتر ویژگی‌های این هنر از تئاتر مواجه می‌شویم.

تراژدی پنج پرده‌ای **واپسین روز آدمی** (The Last of Mankind) اثر کارل کراوس نیز زنجیره‌ای حیاتی در توسعه‌ی تئاتر مستند را ارائه می‌دهد. فایل وود، ویراستار سابق مجله‌ی «تئاتر کانادایی» از آن به عنوان «نخستین نمایش‌نامه‌ی مستند» یاد می‌کند. کراوس اشاره کرده است که این نمایش‌نامه می‌بایست در ۱۰ شب متوالی به اجرا درآید و دیگر این‌که فقط در ماه مارس باید اجرا شود چون در غیر این‌صورت، تئاتروها طاقت تماشای این نمایش را نخواهند داشت. (فایل وود، ۱۹۸۲، ۱۱) ازاین‌رو، سبک این نمایش‌نامه، نمایش‌نامه‌های مستند پیتر وایس و هوچ هاث را تا ۴۰ سال به جلو می‌اندازد. مضمون این نمایش‌نامه رنج و عذاب و تحقیر هستی بشری در جنگ است و کراوس حرص و طمع جامعه برای کسب ثروت و قدرت را به باد انتقاد می‌گیرد. او بر این باور بود که مقصد اصلی در این آتش‌سوزی و آتش‌افروزی بزرگ جنگ، روزنامه‌نگاری و سبک روزنامه‌نگاری بوده است. چرا که آن سبک «تصویر خود را از جنگ بازآفرینی می‌نمود و جنگ نیز خود را با قالب‌ها و نیازهای روزنامه‌ها تطبیق می‌داد.» کراوس آن‌گاه که می‌گوید «نامحتمل‌ترین سندی که در این‌جا گزارش شده، واقعاً رخ داده است؛ غیرممکن‌ترین مکالماتی که در این‌جا آمده، ریز به ریز گفته شده است و خیره‌کننده‌ترین ابداعات، نقل قول‌ها هستند.» او از این اندیشه دفاع می‌کند که نمایش‌نامه، جنگ را با سند و مدرک نشان می‌دهد. از آن‌جا که تقریباً نیمی از نمایش‌نامه بر اساس مواد و مطالب منبع اولیه نوشته شده است، ادعای کراوس در مورد اقتدار کلمه به کلمه نیز صرفاً تا حدودی صحیح است. اما درباره‌ی باقی مطالب نیز ماوتنر تاءیید می‌کند که «ادغام اسناد، نقل‌قول‌ها و عبارات با شیوه‌ی ابداعی و آزادانه، تأیید اعتبار واقعی تاریخی و رخدادها را به همراه دارد.» (آنگر، ۱۹۷۴، ۲۵۸) در مورد نمایش‌نامه‌ی **مرگ دانتون** که از نظر عظمت، شأن و ضرورت، سَلَف نمایش‌نامه‌ی کراوس است، می‌توان گفت که این نمایش مستند تمام‌عیار، نگاهی «طنزآمیز و انتقادی» به ملال و خستگی جنگ سده‌ی بیستم دارد.

این نمایش‌نامه‌ی کراوس نیز به مانند **مرگ دانتون** اثر بوخنر، بیش از ۶۰ سال طول کشید تا به عنوان محصولی تئاتری در نظر گرفته شود. (تیمز، ۱۹۸۶، ۳۷۱) منتقدی به نام فرانز اچ. ماوتنر معتقد است که «هیچ درام انتقادی نیست که بتواند به عظمت و شکوه آن برسد.» (ماوتنر، ۱۹۷۴، ۲۶۳) ادوارد تیمز، نویسنده‌ی زندگی‌نامه‌ی کراوس، در فصلی با عنوان «تمثیل آخرالزمانی/ درام مستند» می‌نویسد ممکن است کراوس در نوشتن اثر خود از نمایش‌نامه‌ی **مرگ دانتون** بوخنر به عنوان «الگویی عالی» بهره برده باشد، هر چند سندی برای اثبات این ادعا وجود ندارد. احتمالاً کراوس مستقل از بوخنر تکنیک مستند را توسعه داده است. مطابق با اشارات تیمز مشکل کراوس ـ و یکی از مهم‌ترین مسائل پیش روی توسعه‌ی این شکل هنری «ترکیب اسناد با عناصر تخیلی است.» (تیمز،۱۹۸۶ ، ۳۷۵) کراوس در ۱۹۱۸ به نمایش‌نامه‌ی مرگ دانتون لقب «گوهر ناپیدای (مدفون شده) درام سده‌ی نوزده» می‌دهد. قدرت نمایش‌نامه‌ی کراوس بر اساس اظهارات تیمز از استفاده‌ی کراوس از «شیوه‌ی مستند» نشئت می‌گیرد. چشم‌انداز تاریخی که تیمز به دست می‌دهد در زیر می‌آید:

نمایش‌نامه‌ی **واپسین روز بشر** بهترین نمونه‌ی درام مستند و یکی از نخستین نمایش‌نامه‌ها و شاید بزرگ‌ترین و عظیم‌ترین نمایش‌نامه‌ای است که در این زمینه نوشته شده است. این نمایش‌نامه بیش‌تر به دلیل ارائه‌ی دورنمایی از خشونت و دهشتناکی جنگ تحسین شده است. اما قدرت این نمایش‌نامه، اساساً از رویکرد مبتکرانه‌ی کراوس در برابر مشکل تکنیکی نشئت می‌گیرد. یافتن قالب ادبی متناسب با فراگیری و عظمت بی‌سابقه و وحشت و خشونت جنگ، مشکل هر نویسنده‌ای است که در مورد جنگ جهانی اول می‌نویسد.

مشکل مشابه دیگری که دست به گریبان تمامی نمایش‌نامه‌نویسان است، تلاش آن‌ها برای ترکیب نشانه‌ها و شناسه‌های «قالب دراماتیک و عوامل تاریخی» است. (فاوورینی، ۱۹۹۴، ۱۵) به دلیل عظمت و شکوه نمایش‌نامه‌ی کراوس، اجرای آن بسیار دشوار است. تعداد

محدودی آن را دیده‌اند یا چیزی درباره‌ی آن به گوششان رسیده است. این نمایش‌نامه شامل ۲۵۶ صحنه در ۵ پرده و بیش از ۸۰۰ صفحه دیالوگ با بیش از ۵۰۰ شخصیت و تنوع شخصیت‌ها با دیالوگ‌های فراوان مانند یک جنین، تعدادی سگ نظامی، درختی خشک و دسته‌ای کلاغ سیاه و تنوع مکان‌های مانند خیابان‌های وین و برلین، سربازخانه‌ها، کلیساها، قهوه‌خانه‌ها، بیمارستان‌های نظامی، خانه‌ها، اداره‌ها، خطوط مقدم و پشتیبانی جبهه و یک قایق یو (U) شکل است. با وجود ملاحظات سنتی و متعارف، نمایش به عنوان یک متن نمایش محض و تولیدناپذیر، توجه برخی تهیه‌کنندگان را به خود جلب کرده است. برای نمونه، این نمایش‌نامه سرانجام در ۱۹۶۴ در جشنواره‌ی تئاتر وین به اجرا درآمد و در سال ۱۹۸۳ نیز «تئاتر شهروند» نسخه‌ای از آن را در جشنواره ادینبورگ اجرا کرد.

واژه‌ی «مستند» نخستین‌بار در فوریه‌ی ۱۹۲۶ با مقاله‌ای که توسط جان گریرسون، مؤسس «جنبش فیلم مستند انگلیس»، در مجله‌ی **خورشید نیویورک** در مورد فیلم مستند رابرت فلاهرتی به نام **موآنا** نوشته شده بود، وارد فرهنگ لغات شد. (کنز، ۱۹۹۴، ۳۷۳) فلاهرتی «پدر» فیلم مستند آمریکاست. فیلم **نانوک اهل شمال** در سال ۱۹۲۲ توسط فلاهرتی ساخته شد که در مورد زندگی یک اسکیمو و خانواده‌اش است، این فیلم نخستین فیلم مستند موفق محسوب می‌شود. افرایم کنز منتقد فیلم در مورد فیلم **نانوک اهل شمال** نوشته است: «این فیلم صرفاً یک فیلم مردم‌شناسانه در مورد شیوه‌ی زندگی نامتعارف و مرموز انسان‌ها نیست بلکه تفسیری قدرتمند و دراماتیک از واقعیت است.» بر اساس نظرات گریرسون، مستند به «رفتار خلاق واقعیت» پای‌بند است. مطابق نظر فایل‌وود «همزمان با او در ۱۹۲۶ برشت نیز از این واژه در مورد نمایش‌های مستند و حماسی پیسکاتور استفاده می‌کند و این کار برشت در بهترین حالت خوب واقع شد.» (فایل‌وود،۱۹۸۲، ۳)

ارتباط نمایش مستند با فیلم مستند در این تجزیه و تحلیل‌ها

بررسی می‌شود. امیلی من، به عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس مستند مشهور و کارگردان شناخته شده، این ارتباط را به روشنی تعریف کرده است. او در مورد قالب تئاتر مستند می‌گوید: «من‌بیش‌تر می‌پرسم که آیا الان فیلمی مستند را تماشا کرده‌اید؟ تقریباً همه پاسخ مثبت می‌دهند. آن‌گاه می‌گویم خوب این همان کاری است که من انجام داده‌ام. از خانه‌ام خارج می‌شوم و اتفاق را پیدا می‌کنم. من به خود محل می‌روم، خیلی روی آن کار می‌کنم، پژوهش بسیاری روی آن انجام می‌دهم و تقریباً با تمام افراد گفت‌وگو می‌کنم. من اسنادی را می‌یابم که باید با آن‌ها کارم را انجام دهم. آن‌گاه نمایش‌نامه‌ای از آن بیرون می‌کشم. کارم را از زندگی شروع می‌کنم و این بسیاربسیار شخصی است.» (مان، ۱۹۹۴)

روش این کارگردان به شکل حرکت از «عمومی» به «خصوصی» است. در همان لحظه که او کارش را رؤیابافی می‌کند، در خود، حکایت از فرآیند تئاتر مستند دارد. بهره‌گیری از ایده‌های گوناگون برای توسعه و بارورسازی این قالب هنری، چیز تازه‌ای برای این نوع خاص تئاتر نیست. مبنای «شناخت‌شناسانه»ی مناسبی نیز وجود دارد. «مستند» در لغت، واژه‌ای فرانسوی است که معمولاً برای توصیف و بیان یک مسافرت به کار می‌رود؛ اما مهم‌تر آن‌که در واقع ریشه‌ی آن واژه‌ی "docere" از زبان لاتین به معنی «آموزش دادن و تمرین کردن (یک نمایش‌نامه) مشتق می‌شود.» (هاندفورد، ۱۹۵۵، ۱۱۴) بنابراین، تناقض موجود در واژه‌ی «تئاتر مستند» با پیوند سند به درام، واقعیت به تخیل، جهان به واژه، عمومی به خصوصی آن‌جا که واژه‌ی نخست، بعدی را نقض می‌کند، به راحتی حل می‌شود. آموزش و سرگرمی روش مناسبی برای بررسی این سبک از تئاتر با عنوان درام ـ در ـ تاریخ است، چنان که در اثر «من» و تئاتر مستند مثال آورده شد. تشابه موجود میان تئاتر مستند و فیلم مستند با حساسیت زیباشناختی هنرمندان ویژه‌ی تئاتر سازگاری دارد. دیگران نیز به نزدیکی این دو (تئاتر مستند و فیلم مستند) اشاره کرده‌اند. برای نمونه، فایل‌وود معتقد است که «بیان خلاقه‌ی واقعیت موردنظر گریرسون معیاری برای بیش‌تر تلاش‌های پسین در جهت تشخیص قالب فیلم و تئاتر است.» (فایل‌وود،۱۹۸۲، ۱۳)

استفاده‌ی بوخنر از ساختار بخش‌بخشی (اپیزودیک) که نشانگر تأثیر نوشته‌های شکسپیر بر این نمایش‌نامه‌نویس جوان است، پیش از تجربه‌های تئاتر حماسی آثار پیسکاتور و برشت دیده می‌شود. (فائگی، ۱۹۸۷، ۱) بوخنر مهم‌ترین نمایش‌نامه‌نویس سده‌ی ۱۹ است که هنوز نیز نقش او در تجربه‌های درام مدرن بررسی می‌شود. به طور مثال می‌توان به پیش‌بینی او در مورد «طبیعت‌گرایی» و «اکسپرسیونیسم» در تکنیک و استفاده از دیالوگ اشاره کرد. (براکت، ۳۳۳) تجربه‌ی او در ادغام مواد و مطالب منبع اولیه در قالب اسناد تاریخی، زیرساختی تاریخی را برای تئاتر مستند پی‌ریزی می‌کند.

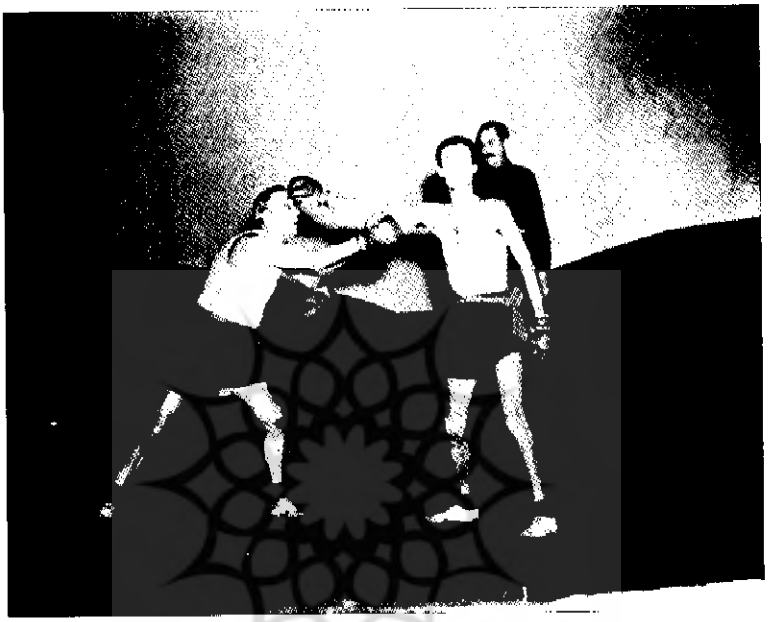
چه چیزی باعث علاقه‌مندی هنرمندان تئاتر در «نزدیک شدن به تاریخ آن گونه که واقعاً رخ داده» می‌شود؟ امکان ایجاد تکیه‌گاه‌هایی در جوهره‌ی واقعیت، لزوم اطلاع‌رسانی و تمایل به آموختن چیزهایی که پیش‌تر نمی‌دانستند یا آن‌چه آرنولد هاوزر به عنوان یک زیباشناس از آن به «عطش سیری‌ناپذیر» برای حقیقت یاد می‌کند. او می‌نویسد:

این گرایش به امر واقعی و موثق ـ به سند و مدرک ـ نه‌تنها سندی برای اثبات عطش سیری‌ناپذیر برای درک واقعیتی که ویژگی عصر حاضر است و نه تنها مدرکی برای اشتیاق عصر حاضر به آگاهی کامل در مورد جهان با یک الگوی پنهان فعال است، بلکه سندی است برای امتناع از پذیرش اهداف هنرمندانه‌ی سده‌ی گذشته؛ اهدافی که به واسطه‌ی پرواز از داستان، فردیت و قهرمانانی به لحاظ روان‌شناسی استثنایی، تعریف می‌شوند. این گرایش که دست و پا گیر بود، در فیلم مستند نیز با رهایی و گریز از بازیگران حرفه‌ای به وجود آمد و دوباره صرفاً تمایلی که همواره در هنر تکرار می‌شود را ابراز نمی‌دارد، بلکه گرایشی است نسبت به نمایش واقعیت صریح «حقیقت ناب و دست نخورده»ی واقعیت‌های خالص که همان زندگی هستند، «همان گونه که در واقعیت، وجود دارد.» (هاوزر، ۱۹۵۸، ۲۵۷)

امروزه گرایش به واقعیت مستند و معتبر تقریباً در همه‌جا از هنرها گرفته تا دیگر رسانه‌های فرهنگی و هنری مانند فیلم، تلویزیون، رادیو و اینترنت دیده می‌شود. برای مثال، یکی از نمونه‌ها «ادبیات پست‌مدرن» است. در دهه‌ی ۱۹۶۰، فعالیت در حوزه‌ی تئاتر مستند به شکل قابل ملاحظه‌ای افزایش یافت. بر اساس نظر محققان، این حرکت درواقع به دوره‌ی سوم خودش وارد می‌شد. از طرفی افزایش یادشده در این زمان «متافیکشن» بود که بر بینامتنیت تأکید داشت و به «تخیل غیرخیالی» معروف بود. با این‌حال، قالب‌های دیگری از واقعیت مستند که در کنار این قالب قرار می‌گیرند، در حوزه‌ی فرهنگ به چیزی معمولی تبدیل شده‌اند. برای نمونه، به تازگی ریچارد رادز واژه‌ی verity به معنی «واقعیت بدیهی» را به عنوان جایگزین واژه‌ی غیرخیالی پیشنهاد کرده است. از آن‌جایی که واژه‌ی «غیرخیالی» تقریباً هرگز حق برخی از گونه‌های نویسندگی را ادا نکرده است، پیشنهاد رادز خیلی درست به نظر می‌رسد؛ زیرا آن واژه همه را به یک چشم نگریسته، در کنار هم قرار می‌دهد. (رادز، ۱۹۹۵، ۵۷) از سویی، واقعیت‌گرایی مستند در ادبیات، موازی با فرایند مستند در تئاتر در حال حرکت است. این جنبه از سوی لارس اُل ساربرگ بررسی شده است و می‌نویسد: «در زمان مطالعه‌ی واقع‌گرایی مستند، خواننده (مخاطب) با توجه به اطلاعات به‌دست‌آمده

از متون غیرخیالی به دنبال «توضیحات مقایسه‌ای» است؛ متونی همچون گزارش شاهدان عینی، زندگی‌نامه‌ها، تاریخ‌ها و یا گزارش‌های روزنامه‌نگارانه.»

علاوه بر این تکنیک، روایت واقع‌گرایی مستند از منابع اولیه‌ای همچون پرونده‌های روزانه، نامه‌های شخصی، اعتراف‌نامه‌های چاپ‌نشده و عذرخواهی‌ها استخراج می‌شود. واقع‌گرایی مستند به مانند تئاتر مستند به واقعیتی تحقیق‌پذیر متکی است؛ آن‌چه از آن به صراحت یا عدم صراحت در مورد «تفاوت میان امر واقعی و امر خیالی» یاد می‌کنند. (سائربرگ، ۱۹۹۱، ۶) مثال‌هایی از واقعیت‌گرایی مستند که توسط ساربرگ عنوان شده بود، مانند داستان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فی ولسون به نام **شبیه‌سازی جوانا می** (The Cloning of Joanna May) که از مسئله‌ی هسته‌ای چرنوبیل وام گرفته شده است، نمونه‌ی دیگری نیز همچون زن سروان (Lietienats Woman) اثر جان فاول دارد که در آن شخصیتی به نام سارا نیز مانند دیگر موارد مستند این نمایش در خانه‌ی هنرمند انگلیسی راسپیس به عنوان خدمتکار مشغول به کار می‌شود. این فهرست آثاری همچون **تکزاس** از جیمز ای. میچنر، **قدرت‌های زمینی**، از آنتونی بورخس، ریتم از ال. دکترو، ارتش‌های شب نوشته‌ی نورمن میلر، انتخاب صوفی اثر ویلیام استیرون، **آرک شنیدلر** (عنوان انگلیسی) از توماس کنالی و در **خون سرد** اثر ترومن کاپوت را نیز شامل می‌شود.

چند منتقد و نویسنده‌ی دیگر نیز افزایش گرایش به واقعیت مستند را تصدیق می‌کنند. برنارد ویتروب در **نیویورک تایمز** (۱۳،۱۹۹۶ دسامبر) در ارتباط با فیلم **درخشش** اثر جان ساردی و **مردم بر علیه لاری فلنت** اثر لری کارازوسکی و **اسکات الکساندر و آزمون** اثر آرتور میلر تصریح می‌کند که «استودیوهای سینمایی به سوی درام‌هایی با مبنایی واقعی حرکت کرده‌اند و گاهی نیز مرز محو، نامشخص و جنجال‌برانگیز میان واقعیت و تخیل، کاملاً واضح و آشکار است.» در فیلم‌های **تایتانیک** و **آمیستاد**، می‌توان گرایش فزاینده به مضمون‌های تاریخی را بررسی کرد. مارگو جفرسون، به عنوان یک منتقد تئاتر، رسوخ واقعیت مستند را در فرهنگ امروزین می‌بیند و می‌نویسد:

«زندگی‌نامه‌نویسی و خودزندگی‌نامه‌نویسی چون خونی در رگ‌های هنر امروز است. ما آن‌ها را مطالبه کرده‌ایم و نسل‌های جدید، داستان و نمایش‌نامه‌های خوش‌ساخت و زبان انتزاعی را خواستارند. ادبیات لب‌ریز از خاطرات، مقالات و نامه‌های خصوصی و سفرنامه‌ها است؛ سفری در درون خود دقیقاً به مثابه‌ی سفر به سرزمین غریب. تئاتر نیز از نمایشگرانی تنها سرشار است... به هر جا که رو کنید، تاریخ ادبیات و تاریخ اجتماعی را بر روی صحنه می‌بینید: درام‌هایی که بر کلمات، اسناد و مدارک مشاهیر جهان متکی هستند: مانند ویرجینیا وولف،

ویتا سکویل ـ وست، هنری فورد، توماس ادیسون و یا اشخاصی که چندان مشهور نیستند ولی مواردی مهم را در مورد زندگی ثبت کرده‌اند تا آن‌ها را درک کنیم.» (جفرسون، ۱۹۹۵، ۵ و ۱۸)

در حالی که زندگی‌نامه‌نویس‌ها و خود زندگی‌نامه‌نویس‌ها به پر شدن تئاترهای سراسر کشور کمک می‌کنند، ایده‌های واقعیت‌محور رادیو و تلویزیون برای ایجاد انگیزه در مخاطبانی که توسط همان تئاترها پیش از آن برانگیخته شده‌اند، با مشکل کوچکی روبه‌رو شده است. با نگاهی گذرا به فهرست‌های تلویزیون شاهد پیشنهادهای تجاری و ایجاد شبکه‌های کابلی فراوانی خواهیم بود.

پس از موفقیت چشمگیر برنامه‌ی **جنگ داخلی** (The Civil War) کن برنز، افزایش بی‌سابقه‌ای در گرایش به نمایش واقعیت محض، حقیقتِ بکر، واقعیت‌های ناب و دست نخورده که همان زندگی به مثابه واقعیت است به چشم می‌خورد تا حدی که هیچ‌گاه پیش از آن در تاریخ برنامه‌های تلویزیونی شاهد آن نبوده‌ایم.

اگر نمایش‌نامه‌ی **مرگ دانتون** را به عنوان نقطه‌ی آغازین در نظر بگیریم، بیش از یک‌ونیم سده از شروع حرکت‌های مستند در تئاتر می‌گذرد ولی هنوز هم تلاش برای تزریق مستقیم مستندات منبع اولیه در ستون فقرات نمایش‌نامه ادامه دارد. درنهایت، تکامل این قالب تئاتری از سبکی مشهور به نئورئالیسم مشتق می‌شود و نتیجه‌ی جنبش‌های خاصی است که ریشه در علم‌گرایی دارند و تحت‌تأثیر نظرات چارلز داروین بوده‌اند. ناتورالیسم که در ابتدا در فرانسه‌ی دهه‌ی ۱۸۷۰ گسترش یافت، با اصل «علیت» آمیخته شده بود؛ اصلی که بر اساس روش علمی مورد نظر فیلسوفِ سرشناسی چون آگوست کنت شکل گرفته بود. ازاین‌رو، نظرات این فیلسوف و [جامعه‌شناس] بر نمایش‌نامه‌نویسی همچون امیل زولا به عنوان وکیل مدافع اصلیِ سبک ناتورالیسم تأثیر فراوانی گذشت. ناتورالیسمی که ریشه در داروین‌گرایی داشت و توارث و محیط را به عنوان نخستین عوامل در تعیین تقدیر و سرنوشت آدمی در نظر می‌گرفت. زولا از نویسندگان می‌خواست تا از دستاوردهای دانشمندان در جست‌وجوی حقیقت بیاموزند. در مورد کارگردانی نیز زولا معتقد بود که می‌بایست صحت و درستی بازآفرینی شود. اکسپرسیونیسم و دیگر سبک‌های اجرایی که در برابر واقعیت‌گرایی و ناتورالیسم قرار می‌گرفتند، در کل به عنوان مخالفان ناتورالیسم قلمداد می‌شدند. در این‌جا، تغییر جهت‌های عمده از یک الگوی ارسطویی (مقدمه، پیچیدگی، شناسایی، گره‌گشایی، کشمکش، نتیجه‌گیری) به سمت الگویی غیرارسطویی (مونتاژ، همجواری، سند تاریخی، فاصله‌گذاری، خطابه‌ی رودررو، مشارکتِ مخاطب، تئاتر کامل) است. این دسته‌بندی از مسیر نوسان میانِ علیت به مونتاژ و همجواری در ساختار طرح نمایش‌نامه فهمیده می‌شود: دور شدن از شخصیت که به طور کامل ترسیم شده و نزدیک شدن به رویکردی همچون تکه‌ای فشرده‌شده از یک شخصیت انسانی و حرکت از سبک بازیگری بازنمایانه به یک سبک بی‌طرفانه و صریح. برای نمونه، قالب نمایش‌نامه‌ی «خوش‌ساخت ایبسنی» که بسیاری از پژوهشگران در مورد آن توافق دارند، نماینده‌ی الگویی است که توسط نمایش‌نامه‌نویسانی همچون اوژن اسکریب و ویکتورین ساردو مورد استفاده قرار گرفته است. به این شکل، میزان نفوذ در سه بُعد الگوی ارسطویی آشکار می‌گردد. در ضمن، در این مورد که کدام یک از سه همتای غیرارسطویی که در فهرست آمده‌اند، سرشناس‌ترین است نیز توافق کاملی وجود ندارد. آن‌جا که براکت به لئوپارد یسنر و یورگن فالینگ به عنوان مُبدِعان اصلی اکسپرسیونیسم اعتبار می‌بخشد، دیگر نمایش‌نامه‌نویسانی همچون ارنست تولر و نمایش‌نامه‌ی **عجله کن ما زنده‌ایم!** (Hurvy, We Live!) و جرج کاسیر و نمایش‌نامه‌ی **از صبح تا نیمه‌شب** و ریچارد یوهانس سرگ و نمایش‌نامه‌ی **گدا** نیز به همان اندازه سهیم هستند. در مورد آگوست استریندبرگ و گئورگ بوخنر نیز می‌بایست هر دو هنرمند را اکسپرسیونیست در نظر بگیریم. تا جایی که به نئورئالیسم و تجربه‌های تئاتر اپیک مربوط می‌شود، در این باره که کدام یک مسئول ایجاد تغ=یرات پارادایم در تاریخ تئاتر هستند، نظرات متفاوت بسیاری وجود دارد.

در این لحظه، نتایجی که کانلی به آن‌ها دست یافته بود را پذیرفتم. تعیین نقش پیسکاتور در توسعه، گسترش و پیشرفت‌های این قالب تئاتری اتفاق بسیار مهمی است. نقش پیسکاتور نیز در تئاتر مستند کاملاً روشن است. به نظر من، پیسکاتور تا حد بسیار زیادی تحت‌تأثیر آثار دانشجویان و دستیاران خود قرار داشته است. ایده‌ها و پیشرفت‌های پیسکاتور در تجربه‌ی تئاتری، بسیار گسترده است و از آن‌جا که بیش‌تر مردم با نام و آثار او آشنا هستند، می‌باید به او و آثارش توجه ویژه‌ای داشت.

در توسعه و گسترش تاریخ تئاتر مستند، سه دوره وجود دارد که در بررسی هر یک از آن‌ها به شالوده و اساسی که پیسکاتور مطرح کرده است، می‌رسیم. این دوره‌ها در جنبش واقع‌بینی یا واقع‌بینی نوین [در زبان آلمانی] (Sachlichkeit Neue) رخ داده است. (کانلی،۱۹۹۱، ۲۹) این جنبش بر روی «تئاتر وایمار»

در آلمان سال‌های دهه‌ی ۱۹۲۰ و نیز «پراجکت تئاتر فدرال» (FTP) در آمریکای اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ ـ که از سوی «ورکز پراجکتز ادوینسیتویشن» (WPA) حمایت می‌شدند ـ و آثار آن‌ها معروف به «روزنامه‌های زنده» کاملاً مسلط شده بود. سومین دوره‌ی توسعه‌ی تئاتر مستند با نمایش‌نامه‌ی مشهور راف هاچهوث به نام **معاون** به کارگردانی پیسکاتور در ۲۰ فوریه‌ی ۱۹۶۳ آغاز شد و به نظر من کمی بعد با نمایش مستند **بازجویی** اثر رانالد فرید نیز در سال ۱۹۶۹ از حرکت ایستاد. دوره‌ی سوم با عناوینی چون «تئاتر واقعیت» و «تئاتر مستند جدید» شناخته می‌شود. (پروبست، ۱۹۹۱، ۲۰) پژوهشگری به نام سیدنی اف. پرهام توالی زمانی این سه دوره‌ی رشد را تاءیید می‌کند و ارتباط موجود میان این دوره‌ها و پیشرفت‌های فن‌آوری را تصریح می‌کند.

تئوری پرهام که در آن ایده‌های فرهنگی را از مجرای فن‌آوری به ایده‌های سیاسی وصل می‌کند، دیر ارائه شد. دهه‌ی ۱۹۸۰ نه‌تنها شاهد رشد آشکار در استفاده از فن‌آوری رایانه‌های شخصی و خانگی بود، بلکه موجب افزایش قابل ملاحظه‌ی تولیدهای شبکه‌های تلویزیونی کابلی جدید نیز شد. هر چند این دوره‌ی زمانی راه خود را در خیابان‌ها، خانه‌ها، زمین‌های بازی، داستان‌ها، صفحه‌ی تلویزیون‌ها، سینماها و سرانجام تئاترها پیدا کرد، اما متاءسفانه سبب رشد سرطانی شکاف نژادی در آمریکا گردید. نتیجه‌ی تمامی این فعالیت‌ها ظهور دوره‌ی چهارم در تجربه‌ی تئاتر مستند بود که معمار اصلی پیشرفت و توسعه‌ی آن نویسنده و کارگردانی به نام امیلی‌من است. نمایش‌نامه‌های مستند و پیشرو او همواره سبب تمرکز توجه گروه‌های تئاتری بر روی شیوه‌ی خاصی شده است که او از آن دفاع می‌کند. این نمایش‌ها عبارت‌اند **آنیولا، یک اتوبیوگرافی** ۱۹۷۷، **زندگی راکد** ۱۹۸۰، **اعدام عدالت** ۱۹۸۴، **حق اظهارنظر** ۱۹۹۵ و **گرونسبورو (یک مرثیه)** ۱۹۹۶. دیگر هنرمندان تئاتر آمریکا که سهم بسیار زیادی در این قالب تئاتری داشته‌اند، شامل نام‌هایی مانند مالی نیومن، ژولی کرچر، باربارا دمشک، واون مک براید و قطعاً آنا دیور اسمیت می‌شود.

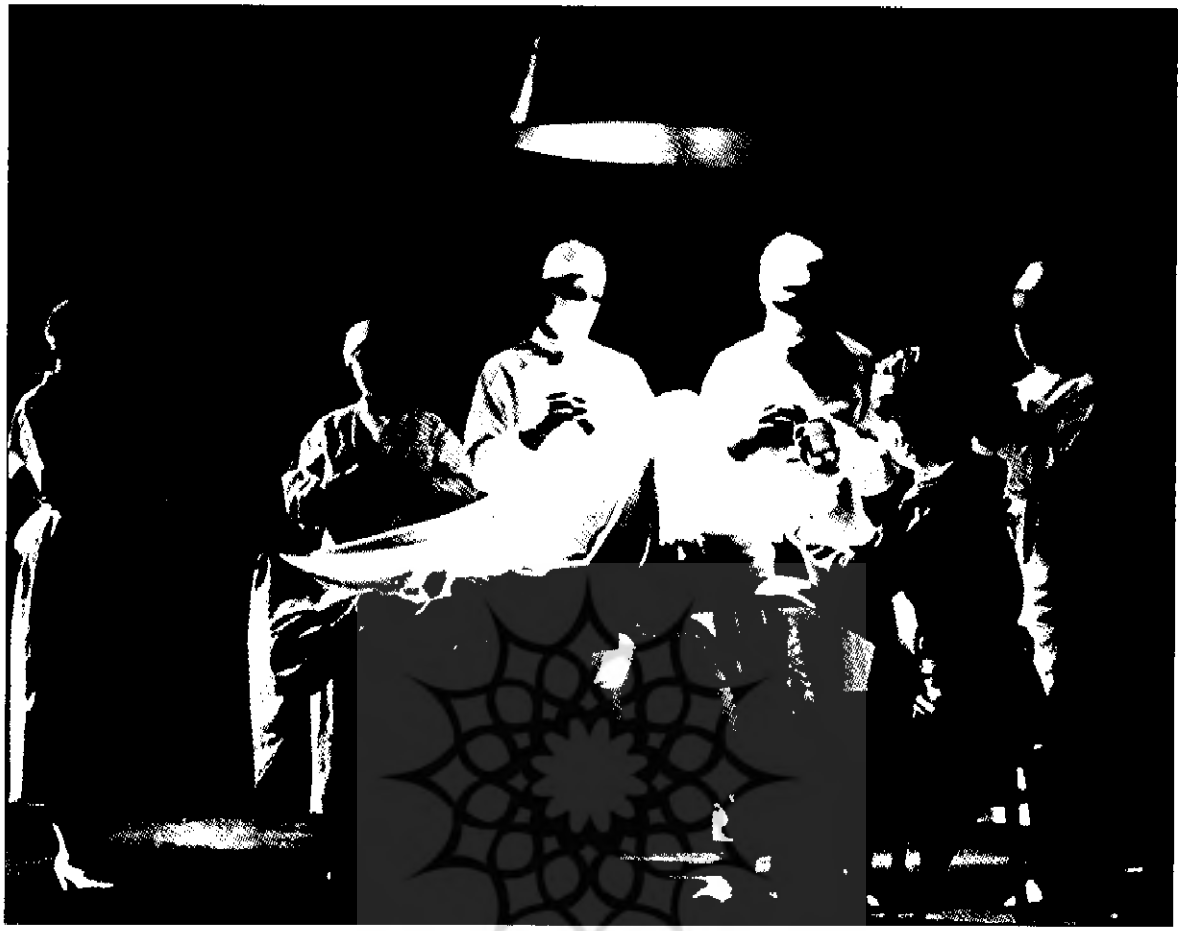
پرهام در تجزیه و تحلیل‌هایش از مهم‌ترین نمایش‌نامه‌های مستند آلمان، می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه «درام مستند تا جایی تاریخی شمرده می‌شود که تجربه‌های شخصی‌مان را بیان می‌دارد... درام مستند هیچ علاقه‌ای به پی‌گیری‌های باستانی و یا حتی داستان‌ها و مثال‌های تاریخی ندارد.» (پروبست،۱۹۹۱، ۳۶۵) مشکل این دیدگاه تحمیل محدودیت‌هایی است که نمایش‌نامه‌نویسان تئاتر مستند آمریکا بر آن‌ها فائق آمده‌اند. پژوهشگری به‌نام توماس ام. کرک در مورد سبک نمایش‌نامه‌نویسان مستندی که با مواد و مطالب تاریخی کار می‌کنند، دیدگاه متعادلی اتخاذ کرده است: «در خلق، استمرار و بازیافتن دوباره‌ی تئاتر مستند، نویسندگان درام مستند نشان می‌دهند که صحنه‌ی تئاتر معاصر، پاسخگوی مفاهیم ضروری اجتماعی و سیاسی است و می‌تواند به عنوان ابزاری ارزشمند برای مطالعه‌ی تاریخی عصرها، جغرافیا و نیز مردمی عمل کند که این ژانر دست به توصیف و تجسم آن‌ها می‌زند.» (کروک،۶،۱۹۷۸) اما برخلاف پرهام، کروک محدودیت زمانی قائل نمی‌شود. درنهایت، تئاتر مستند را می‌توان این‌گونه تعریف نمود: وسیله‌ای برای تفسیر تاریخ در قلمرو خیالی صحنه‌ی نمایش. از سوی دیگر، ابزاری است برای دست یافتن به فهمی درست‌تر و بهتر از تحرکات سیاسی و اجتماعی به شکلی استاندارد که ابزار روزنامه‌نگاران قادر به انجام دادن آن نیست. بنابراین، قالب تئاتر مستند ظاهراً برای هر دوره‌ای که ژانر مورد نظر دست به توصیف و تجسم آن‌ها می‌زند، مفید است.

درام تاریخی مؤثر و کارآمدی که بیش از آن که «براساس» واقعیت خلق شود، «در درون» واقعیت رخ می‌دهد، تئاتر مستندی به وجود می‌آورد که هدفی آموزشی را نیز تاءمین می‌کند. پژوهشگران دیگری همچون کانلی و پگت این هدف را با تعیین تجربه‌های «تئاتر آموزشی» و «درام آموزشی» به عنوان مهم‌ترین و اصلی‌ترین هدف در سطح بریتانیای کبیر منتشر کردند و امروزه نیز این اهداف در سطح ایالات متحده‌ی آمریکا در حال گسترش است. تئاتر مستند می‌تواند به واسطه‌ی مخالفت با «نقدگرایی» شایع، قالبی مناسب با ایده‌هایی غنی برای ایجاد سرگرمی محسوب شود و برای آموزش بیش‌تر در مورد واقعه‌ای تاریخی در سطح بسیار ارزشمندی قرار گیرد. تنها چیزی که در مورد نمایش‌نامه‌ی **حق اظهار نظر خانم مان** نقل شده در مجله‌ی **تئاتر آمریکا**، بر این نکته تاءکید شده بود که «این نمایش‌نامه در این فصل حداقل روانه‌ی ۱۵ تئاتر می‌شود.» نمونه‌ای در مورد آشفتگی موجود در اهداف تئاتر مستند را می‌توان در نوشته‌ی ارزشمند منتقد درام تاریخی هربرت لیندن‌برگر دید که به موضع غیرهمسوی او نسبت به تئاتر مستند در ادبیات نیز اشاره شده است. (فاووریتی،۱۹۸۲، ۲۷)

براساس یک طبقه‌بندی انجام گرفته، تئاتر مستند به نام‌ها و عبارات زیر شناخته می‌شود: گونه‌ای از درام، نوعی درام تاریخی، تئاتر تاریخ معاصر، یک زیرشاخه و درنهایت یک گونه‌ی خاص. نمایش‌نامه‌نویسان و منتقدان بارها و بارها به تئاتر مستند با عناوینی چون «تئاتر واقعیت»، تئاتر تخیلی، تئاتر غیرتخیلی، تئاتر گزارشگرانه و تئاتر به مثابه‌ی روزنامه‌نگاری اشاره می‌کنند. به دلیل تمامی این واژه‌شناسی‌های گیج‌کننده، شاید واقعاً وقت آن رسیده تا آن را قالب تئاتر مستند بنامیم. مشکل موجود در نامگذاری تئاتر مستند، مسئله‌ی قابل درک عدم قطعیت مشابهی در نام‌گذاری طبقه‌ی بزرگ‌تری است که به آن مربوط می‌شود، یعنی «درام تاریخی».

مورخی به نام جاناتان لاک هارت معتقد است که نمایش تاریخی به دو دلیل گونه‌ای بی‌ثبات است: ۱. این نوع از تئاتر مقدمه‌ای برای دیگر گونه‌های تئاتری است، ۲. تاریخ به شرایط حقیقت و روند تفسیر و تعبیر آن مربوط می‌شود. هارت عنوان می‌کند که «تاریخ عبارت است از عمل انسان در زمان و بازنمایی و تفسیر زمان توسط او. تاریخ همواره در وضعیتی بحرانی قرار دارد، چرا که هیچ کس در مورد حقیقت محض این جهانِ فرو افتاده با

دیگران اتفاق نظر ندارد. در معنای ریشه‌ای واژه، بحران به معنی «تصمیم‌سازی» و «تکه‌تکه کردن» به کار رفته است و معنی در اختیار گرفتن «رودخانه هراکلسی» زمان و تکه‌تکه کردن آن به قطعاتی برای تفسیر، ترجمه و یا بیان را در بر می‌گیرد.» (هارت، ۱۹۹۲، ۱۳) فرایند نگارش تاریخ آن‌گونه که هارت توضیح می‌دهد، مشابه گسترش روایت ارسطویی است که در آن زمان دراماتیک و تاریخی «به همان اندازه که با هم تلاقی می‌کنند، از



یکدیگر دور می‌شوند.» ویکندر در ارزیابی درام تاریخی چیدمان واقعیت را این گونه تعریف می‌کند: «عملکردی است به‌غایت تخیلی، مسیری که در آن خود رخدادها در فرایند ثبت کردنشان و به حافظه سپردنشان، به واقعیت‌ها و حقیقت تبدیل می‌شوند. (ویکندر، ۱۹۸۶، ۳) این تعریف به تعاریف تاریخ‌نویسی به نام آر. جی کالینگوود از مستند شباهت دارد طوری که کالینگوود اشاره می‌کند «تاریخ بازسازی خلاقه‌ی تجربه‌ی پیشین است. (کالینگوود، ۱۹۴۶، ۳۰۲)، یان کات، مورخ تئاتر، آخرین جنبه‌ی استفاده از تاریخ در نمایش را چنین تعریف می‌کند: «تاریخ در تئاتر تقریباً یک زمینه‌ی گسترده و وسیع است: پس‌زمینه‌ای که شخصیت‌ها در مقابل آن عشق می‌ورزند، متنفر می‌شوند، متحمل عقوبت‌ها و سختی‌ها می‌شوند و درام‌های شخصی‌شان را تجربه می‌کنند.» رویکرد برخی از نمایش‌نامه‌ها به تاریخ به مثابه‌ی یک چشم‌انداز است و کات معتقد است که در نمایش‌نامه‌های تاریخی شکسپیر چیزی متفاوت از آن‌چه که در کتاب‌های تاریخی آمده است نمایش داده می‌شود، با این حال این تاریخ است که برابر چشمانمان آشکار می‌گردد. او معتقد است که از تاریخ و مواد و تاریخی به سه شکل در نمایش استفاده می‌شود: ۱. تاریخ به مثابه‌ی پس‌زمینه، ۲. تاریخ به مثابه‌ی پیش‌زمینه و ۳. تاریخ به مثابه‌ی خود موضوع. (کات، ۱۹۶۴، ۳۱) دو مورد آخر از حالت‌های در نظر گرفته شده توسط کات درام تاریخی و تئاتر مستند را، هر چند نه کاملاً، اما تا حدودی در حوزه‌ی دیگری قرار می‌دهند.

در کتاب **درام تاریخی: نسبت ادبیات و واقعیت** لیندن‌برگر نیز در مورد رودخانه‌ای سخن می‌گوید؛ رودخانه‌ی عدم قطعیت، مرز سیال میان درام تاریخی و دیگر گونه‌ها مانند تراژدی و رمانس. او قاطعانه پافشاری می‌کند که «همه به طور قطع به یاد دارند که (به استثنای مولی‌یر که در ژانر کمدی به دلیل هجو لحظه‌ی تاریخی معاصر شناخته شده است) هر یک از نمایش‌نامه‌نویسان مهم تاریخ ادبیات نمایشی از مارلو

گرفته تا برشت، نویسنده‌ی نمایش‌نامه‌های تاریخی نیز بوده‌اند.» (لیندن‌برگر، ۱۹۷۵، ۱۰) پیچیده‌ترین بخش این مسئله به نمایش‌نامه‌ی مستند و ارتباطش با درام تاریخی مربوط می‌شود. برای درک بهتر این ارتباط به دو نمودار زیر اشاره می‌شود. در نمودار نخست، همانندی‌های میان درام تاریخی و تئاتر مستند برای مقایسه‌ی بیش‌تر جدول‌بندی شده است. در نمودار بعدی، برای تعریف درام تاریخی و ارتباطش با تئاتر مستند به طور فرضی از نظام طبقه‌بندی که گیاه‌شناس معروف سوئدی کارل فُن لینه آن را ابداع کرده است، استفاده می‌شود. این نظام طبقه‌بندی قالب را در ارتباطی پلکانی و صعودی هر بخش فرض می‌کند. برای اثبات این مسئله می‌توان نظامی مانند نظام پلکانی لینه را فرض کرد. ترسیم چنین نظامی کمک می‌کند تا مشخص کنیم که تئاتر مستند کجا خود را با توصیف بشری تطبیق می‌دهد.

در چنین رویکردی، فرایند برقراری ارتباط به سرشاخه‌ای تبدیل می‌شود که در آن هنر ـ به عنوان زیر مجموعه‌ی فرایند برقراری ارتباط ـ از آن‌جایی که متعلق به یکی از اهداف هنر یعنی بازنمایی ایستا و نیز بازنمایی پویا است، موظف به برقراری ارتباطی معنایی است. ادبیات نیز هنری ارتباطی است و بنابراین ادبیات رده‌ای است که درام خود را در آن طبقه‌بندی می‌کند. همان‌گونه که ارسطو نیز موافق است، براساس نظر لیندن‌برگر در این طبقه‌بندی تراژدی به درام تاریخی تعلق دارد. بر این اساس، تئاتر مستند زیر شاخه‌ای از طبقه‌ی بزرگ‌تری به نام درام تاریخی است که به‌شدت به روش محتوای تاریخی معتبر آن مربوط می‌شود. درضمن، بر طبق آن‌چه ارسطو مشخص کرده، درام تاریخی گونه‌ی تراژدی است و نه ژانر کمدی. لیندن‌برگر نوشته است در نظر گرفتن تاریخ به مثابه‌ی تراژدی «بررسی واقعیت از طریق پنجره‌ای ویژه است» و ادامه می‌دهد:

تاریخ و تراژدی از زمان رنسانس به هر شکل پیوند خود را حفظ کرده‌اند و همین رابطه ما را مجاب می‌کند تا به راحتی تراژدی را به عنوان عملی در لباس تاریخ و تاریخ را به مثابه‌ی جنبشی بی‌پایان به سمت فاجعه در نظر بگیریم. به‌ندرت تاریخ را به مثابه‌ی کمدی در نظر می‌گیریم... در عوض، تراژدی روش درک چیزی را به تاریخ ارائه می‌دهد که می‌توانست نوعی هرج و مرج از وقایع و رخدادها باشد و یا فجایع و مصیبت‌هایی باشد که حتمی بودن و اجتناب‌ناپذیری آن‌ها گواه آثاری باشد که شدیدترین هراس‌های آدمی را از جوهره و ذات طبیعت تأیید و تصریح می کنند... این دیدگاه در دوره‌ای طبیعی‌ترین رویکرد تخیل در نظر گرفته می‌شده است. (لیندن‌برگر، ۱۹۷۵، ۷۲و۷۳)

همه می‌دانند در دوره‌ای خاص از تاریخ آمریکا رخدادها تبدیل به وقایعی تراژیک شده‌اند. یکی از همین موقعیت‌ها در نمایش‌نامه‌ی مستند مان آورده شده است، مانند نمایش‌نامه‌ی **گرینبورو (یک مرثیه)** در سال ۱۹۹۶. این نمایش مربوط می‌شود به «کلان» ـ ستیزی و کشتار در منطقه‌ی گرینبورو در کارولینای شمالی در ۱۹۷۹ که در آن ۵ تظاهرکننده کشته و ۱۳ نفر دیگر مجروح شدند. نمایش‌نامه‌ی مذکور نوشته‌ی مان نیز به مانند دیگر فعالان تئاتر مستند به خوبی در اختیار بررسی دوباره‌ی حقیقتی گمشده و واقعیتی فراموش‌شده قرار می‌گیرد. ارتباط مستقیم و صریح میان وقایع و رخدادهای تراژیکی که از خشونت آمریکایی سرچشمه می‌گیرند و این که چگونه این موارد سر از نمایش‌نامه‌های مستند در می‌آورند، خصوصیتی است که در تمامی ۲۰ نمایش‌نامه‌ی مستند که در این‌جا به آن‌ها اشاره می‌شود، قابل توجه خواهد بود.

نقد قالب تئاتر مستندی که لیندن‌برگر مطرح می‌کند، در حداقل بدبینانه‌ترین حالت، خود یکی از دلایل در حاشیه باقی ماندن این قالب هنر تئاتر را توجیه می‌کند. (مان، ۱۹۹۴) از سوی دیگر، در بهترین حالت خود نیز دیدگاه‌های او کمک می‌کند تا به شکلی معمول طرحی کلی برای حفظ دیدگاه‌های انتقادی موجود در مورد این قالب تئاتری ترسیم گردد. فهرست محدودیت‌های لیندن‌برگر بااین تصور آغاز می‌شود که تئاتر مستند صرفاً چشم‌اندازی خاص از تاریخ را ارائه می‌دهد که در دورترین نقطه‌ی خود، تاریخ اخیر را مورد کاوش قرار می‌دهد. لیندن‌برگر اضافه می‌کند که نمایش‌نامه‌نویسان تئاتر مستند و یا به گفته‌ی او «نظم‌دهندگان» به‌عمد برای رسیدن به اهدافی همچون رسوایی، تجلیل یا شکایت از کسی یا مخاطبانشان اسناد تاریخی را «دستکاری» می‌کنند. لیندن‌برگر معتقد است تا آن‌جا که به ادبیات نمایشی مربوط می‌شود، درواقع خیلی چیزها در روی صفحات (کاغذ)، مرده به نظر می‌رسند.» (لیندن‌برگ،۱۹۷۵،۲۱) چرا که آن‌ها به خلق «مفهوم ارتباط» متکی هستند، این آن چیزی است که لیندن‌برگر معتقد است هدف اصلی نویسندگان مستند است. او معتقد است ضرورتاً اجراهای این قالب تئاتری لازم نیست که «به مفهوم متعارف خود» اجراهایی حرفه‌ای باشند. وی به نمایش‌نامه‌ی **مارا ساد** اثر پیتر وایس اشاره می‌کند و می‌گوید که این گونه نمایش‌نامه‌ها تا حدودی «مشابه ـ مستند» غالباً با عنوان «نمایش درمانی» به روی صحنه می‌روند. او معتقد است: «به‌سرعت به شخصیت‌هایی تبدیل می‌شویم که زندگی روزمره‌مان را در قالب واژه‌هایی دراماتیک تعریف می‌کنیم». اگر

درام فقط یک بار خود را به واسطه‌ی توانایی‌اش برای تقلید از زندگی موجه نشان می‌داده، آن‌گاه زندگی خود را در قالب مفاهیم معاصر معین و به واسطه‌ی کیفیت و جدیت درام قابل‌قبول نشان می‌دهد. (لیندن برگ،۲۱،۱۹۷۵) فهرست محدودیت‌های لیندن‌برگر به این اشاره دارد که نمایش‌نامه‌های مستند به لحاظ ساختاری شکلی آزمایشی، واقعی و یا نمادین به خود می‌گیرد. این جنبه‌ی مطالعه‌ی عمومی در مورد اشکال متنوع دیگری که نمایش‌نامه‌نویسان مستند استفاده می‌کنند و این که چرا این قالب‌ها را انتخاب می‌کردند، بحث را از مسیر اصلی خود منحرف می‌کرد. اگر در ۱۹۷۵ این محدودیت‌ها در مورد نمایش‌های مستند صحیح به نظر می‌رسید. هر چند اکنون مسئله‌ای به نظر نمی‌رسد. در مقایسه میان آثار امیلی مان و آنا ریور اسمیت توسعه‌های کنونی در تئاتر مستند آمریکا به نمایش‌های مستندنویس زنی به نام اسمیت اهمیت داده می‌شوند، آثاری مثل **آتش در اینه و گرگ و میش؛ لس آنجلس** سال ۱۹۹۲ که چاپ و منتشر شده‌اند. همچنین در ۱۹۶۳، زمانی که نمایش‌های **گدا و اوه! چه جنگ دوست داشتنی!** برای نخستین‌بار به نمایش درآمدند، نمایش مستند آمریکایی دیگری نیز به نام در **آمریکای سفید؛ یک نمایش مستند** اجرا شد. این نمایش هر چند در زمان خودش واضح و صریح بود، در قالب دادگاهی تئاتر مستند نبود. حقیقت دارد که مورخی به نام مارتین دوبرمن اسناد تاریخی را دستکاری کرده، مطالب و مواد منبع اولیه را در آن قرار داده و درنهایت این دو را در هم ادغام کرده است. این نیز حقیقت دارد که روشی که او بسیار انجام می‌داد، سبب شد تا این نمایش مستند آمریکایی خاص ایجاد شود و تا ۳۵ سال بعد نیز بتواند همواره روی صحنه‌ها به اجرا در آید.

رابرت لیچ در ۱۹۷۵ نوشته است که «درست همان طور که هیچ تعریف مسلم و قاطعانه‌ای در مورد تئاتر نمی‌توان داشت... مثلاً این‌که آیا تئاتر باله است؟» آیا سرگرمی‌های خیابانی، تئاتر هستند؟ خوب به همین دلیل نیز نمی‌توان هیچ تعریف مسلم و قاطعانه‌ای برای نمایش مستند ارائه داد.» (لیچ، ۱۹۷۵، ۱) با این وجود، تلاش‌های بسیاری برای تعریف این فرم انجام شده است. دشواری موجود در تعریف این قالب آن‌قدر زیاد است که طرفداران بسیارش نیز آن را نادیده انگاشته‌اند، طرفدارانی همچون دنیل جیمز گرت که در سال ۱۹۷۷ نیز خوانندگان خود را متقاعد کرد که «کل این بررسی اشاره می‌کند که هیچ تعریف کامل و جامعی برای یک نمایش مستند وجود ندارد» (گارت، ۳) با وجود این، هنوز در میان این تلاش‌های گوناگون برای دستیابی به تعریفی کارآمد و عملی، عناصر متداول تکرارشونده و مشخص قالب موردنظر شکل می‌گیرند. همان‌طور که این بررسی نشان خواهد داد، آن‌ها امکان پیشنهاد تعریفی ساده و صریح را در وسیع‌ترین شکل تاریخی خود ایجاد کردند.

با سر نخ‌هایی که از میان نامه‌های بوخنر به نامزدش می‌توان یافت، درمی‌یابیم که او معتقد بوده که یک نمایش مستند سعی دارد تا حد ممکن به رخداد واقعی، شرایط واقعی و یا لحظه‌ی تاریخی دقیق وقوع آن رخداد ـ که حکایت از واقعی بودن آن دارد ـ نزدیک شود. بنا به نظر پیسکاتور، در این روش یا قالب می‌توان از مواد تاریخی به شکلی خلاق برای آموزش و یادگیری بیش‌تر در مورد هر واقعه و یا شرایط استفاده کرد. برای نمونه، بنا به گفته‌ی یکی از مؤسسان «روزنامه‌ی زنده»ی پروجکت تئاتر فدرال به نام «موریس واتسون» وقایع جاری و روزمره می‌توانند با بهره‌گیری از منابع اولیه مثل روشی که طبیعت جنجال‌برانگیز آن وقایع را نشان می‌دهد و یا معانی ضمنی که آن‌ها برای جهانیان و یا اجتماع مطرح می‌کنند، دراماتیزه یا نمایشی شوند. پیسکاتور به این باور رسید که می‌بایست تئاتر مستند را به عنوان قالبی نافذ از هنر تئاتر پذیرفت. «تئاتر سیاسی» پیسکاتور نخستین‌بار در سال ۱۹۲۹ در آلمان به چاپ رسید و در سال ۱۹۶۳ توسط خود او مورد بازنگری قرار گرفت تا این که در سال ۱۹۷۸ نسخه‌ی انگلیسی آن با ترجمه‌ی هیوج راربسون منتشر شد. کمیاب بودن نسخه‌ی انگلیسی آن ممکن است یکی دیگر از دلایل پیچیدگی موجود در مورد این قالب باشد. گرت می‌نویسد:

متاءسفانه، این کتاب هرگز به انگلیسی ترجمه نشد و در آلمان نیز به دلیل حکومت نازی‌ها از تأثیر این کتاب کاسته شد. تعدادی از آثار پیسکاتور در مجلات تئاتری آمریکا به چاپ رسید و آثار او به این شکل در این کشور شناخته شدند. به همین دلیل، پیوستگی منطقی رویکرد او در مورد تئاتر سیاسی و مستند مورد سوءتفاهم قرار گرفت. کتاب «تئاتر سیاسی در کشورهای انگلیس و آمریکا در اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ در دسترس بود و پیچیدگی‌هایی که امروزه گونه‌ی مستند را احاطه کرده است، وجود نداشت. به‌طورقطع، بحث‌های موجود در مورد «واقع‌بینی»، «واقعیت» و بی‌طرفی نمایش‌های مستند، به واسطه‌ی استفاده‌ی پیسکاتور از گفتارهای دراماتیک در حمایت از مناقشه‌ای که مربوط به دانش همگانی بوده است، به وضوح و صراحت بی‌حد و حصری دست خواهد یافت. (گارت، ۳۱)

پیسکاتور در فصلی با عنوان «نمایش مستند» تأیید می‌کند که اجرای نمایشی از او در ۱۹۲۵ با عنوان **علی رغم هیچ چیز**

به طور کامل بر پایه‌ی اسناد سیاسی آن دوره تولید شده است. این اجرا، اثری جریان‌ساز و تأثیرگذار بوده است چرا که نقطه‌ی آغازین دوره‌ی نخست تئاتر مستند را رقم می‌زند. این نمایش از مجموعه‌ای از تکنیک‌های نمایش مانند مونتاژ موبه‌موی سخنان، مقالات، تکه‌های روزنامه، جزوات، دفترچه‌ها، عکس‌ها و فیلم‌ها بهره می‌برد. بنا به گفته‌ی پیسکاتور، اسناد و مدارک «ارتباط میان وقایع روی صحنه و نیروهای قوی فعال در تاریخ» را ایجاد می‌کنند. اما بیش‌تر «جوهره‌ی حقیقت هر واقعه‌ای به اصلی‌ترین و اساسی‌ترین چیز در هر اجرا تبدیل می‌شود. جوهره‌ی واقعیت صرفاً از خود واقعیت‌هایی بیرون کشیده می‌شود که محدودیت‌ها، قید و بندها و سازوکارهای دائمی زندگی از آن‌ها حاصل می‌شوند و به تقدیر ما معنایی عمیق‌تر می‌بخشند. به همین دلیل است که به ابزاری برای نمایش چگونگی عامل‌های فراانسانی نیاز دارم که تاءثیر متقابلی بر طبقات اجتماعی و تک‌تک انسان‌ها می‌گذارند. یکی از این ابزارها فیلم بود.» (پیسکاتور، ۱۹۸۰، ۹۳و۹۴) پیسکاتور بعدها در ۱۹۴۲ ایده‌ی تئاتر حماسی خود را در مجله‌ی مشهور فوتوریستی به نام **فرد۱**مطرح کرد. واضح است که برخلاف بحث در مورد تئاتر حماسی، آن‌چه او باید بگوید تئاتر مستند را نیز تقویت می‌کند. پیسکاتور به الحاق و ادغام مطالب فرامتنی اشاره می‌کند مثل «پرتوافکنی» و استفاده از راوی (خطابه مستقیم) . و از آن‌ها به عنوان دو عامل اساسی اجرای تئاتر مستند نام می‌برد. او ادامه می‌دهد:

اصطلاح «تئاتر حماسی» اساساً به نوعی از تئاتر اطلاق می‌گردد که پس از «اکسپرسیونیسم» در آلمان به روی کار آمد. نخستین تعریف در مورد تئاتر حماسی چنین است: شیوه‌ای است شبیه به نوول (داستان) که در آن نه تنها عمل دراماتیک نمایش داده می‌شود، بلکه شرایط و اوضاع سیاسی و اجتماعی را نیز در کنار هم توصیف می‌کند چرا که تقدیر و سرنوشت مدرن را به وجود می‌آورند. برای اجرای این مفهوم بر روی صحنه، ابزار تکنیکی مشخصی نیاز است که تکامل نیز پیدا کرده‌اند، تکنیک‌هایی مانند پرتوافکنی، فیلم‌های سینمایی، پرده‌ها و نوارهای نقاله، گروه‌های کُر و بلندگوهای بزرگ. (پیسکاتور، ۱۹۴۲، ۱۴)

سال‌ها بعد دوبرمن در نمایش‌نامه‌ی در **آمریکای سفید** خود . هر چند مدعی است که هیچ شناخت پیشین از کار و تکنیک پیسکاتور نداشته و این نمایش‌نامه را بدون هیچ شناختی از او و آثارش نوشته است . صرفاً نشان می‌دهد که ابزار و تکنیک‌های مؤثر و قوی پیسکاتوری در زمان ترکیب چگونه می‌توانند باشند. برای نمونه، استفاده از موارد تاریخی شفاهی به عنوان نظام نشانه‌ای تئاتر و ورود بی‌واسطه و مستقیم واقعیت‌های تاریخی به درون متن دراماتیک. (دابرمن، ۱۹۹۴)

این پیتر وایس بود که در کتاب «چهارده اصل تئاتر مستند» سال ۱۹۶۸ فهرست بسیار کامل و جامعی از مواد و مطالب منبع اولیه را برای نمایش مستند تهیه و ارائه کرد. آن‌ها عبارت بودند از «پیش‌نویس اقدام‌ها، پرونده‌ها، نامه‌ها، جدول‌های آماری، اطلاعیه‌های سازمان بورس و اوراق بهادار، ترازنامه‌های بانک‌ها و تعهدهای صنعتی، گزارش‌های رسمی، صحبت‌ها و مصاحبه‌ها، اظهارنظرهای شخصیت‌های مشهور، گزارش‌های رادیویی، نوشتاری، بصری، فیلمی، عکس از وقایع و رخدادها و تمامی دیگر رسانه‌هایی که شواهد را تا به امروز با خود حمل کرده‌اند.» (وایس، ۱۹۶۸، ۳۷۵ تا ۳۸۹) پیتر وایس مؤلف نمایش‌نامه‌های مستند بسیار زیادی است که مشهورترین آن‌ها **شکنجه و قتل ژان پل مارا** به اجرای ساکنان تیمارستان شارنتون به کارگردانی مارکی دو ساد در ۱۹۶۴ است. نمایش‌نامه‌نویسان آلمانی مانند رالف هاچهوث، هینر کیپهارد و پیتر وایس در دوره‌ی سوم تئاتر مستند (دهه‌ی ۱۹۶۰) شهرت زیادی کسب کردند. نویسندگانی همچون براکت و رابرت فیندلی یادآور می‌شوند که پیسکاتور با اجرای متوالی آثار این سه نمایش‌نامه‌نویس در یک توالی سریع به‌طور جدی تئاتر مستند را بنیاد نهاد. (براکت، ۱۹۹۱، ۳۵۵ تا ۳۶۰) نمایش‌هایی که پیسکاتور در این زمان به اجرا در آورد، عبارت‌اند از: **گد۱**اثر هاچهوث سال ۱۹۶۳، **به یاد جی.رابرت اپنهایمر** نوشته کیپهارد سال ۱۹۶۴ و **بازجویی** اثر وایس سال ۱۹۶۵. بر اساس نظر براکت و رابرت فیندلی، بازجویی یک نمایش مستند کاملاً پیشرفته است که به طور همزمان در ۱۷ تئاتر آلمان شرقی و غربی تولید شد. این نمایش ترکیبی بود از قطعات برگزیده‌ای از محاکمات رسمی درون کمپ‌های اعدام «آشویتس». وایس از این دوره با نمایش‌نامه‌هایی مانند **آواز مترسک لوزیتانیایی** سال ۱۹۶۷، «خطابه‌ای در مورد تاریخ پیشین و گسترش جنگ طولانی آزادسازی ویتنام به عنوان نمونه‌ای از ضرورت جنگ نظامی پیشگیرانه به اندازه تلاش ایالات متحده آمریکا برای نابودی پایه و اساس انقلاب سال ۱۹۶۸»، **تروتسکی در تبعید** سال ۱۹۷۰ و **دار۱**سال ۱۹۷۱ پاسخگوی دیگر نمایش‌های مستند می‌شود.

این قبیل اسناد، یا آن گونه که پیتر وایس آن‌ها را «اجزای واقعیت» می‌نامد، درواقع صرفاً سلاح‌هایی هستند در برابر رسانه‌های خبری بی‌اعتمادی که او معتقد بود. تئاتر مستند پیتر وایس که مخالف حکومت بود، «تئاتر گزارشی» نام داشت و عامل تعادلی بود در برابر رسانه‌ی کنترل شده‌ای که در آن «قوانین جهان، فریب‌ها و دستکاری‌های خود را مخفی می‌کردند.» (براکت،۱۹۹۱،۴۱) شاید قانع‌کننده‌ترین تعریف در چهارده گزاره‌ی او در مقدمه‌اش آورده شده است:

«تئاتر واقعیت» حقیقی قالب‌های بسیار زیادی را از دوران جنبش «پروتوکل»، «تبلیغات سیاسی»، تجربه‌های پیسکاتور و نمایش‌های آموزشی برشت در بر گرفته است. امروزه اشکال گوناگون آن با عنوان‌هایی همچون تئاتر سیاسی، تئاتر مستند، تئاتر معترض و «ضدتئاتر» دسته‌بندی می‌شود. پذیرش دشوار بودن اجماع تمامی اشکال گوناگون نوعی دراماتیک پایه‌ای در زیر یک چتر واحد زمینه مناسبی را برای بحث در مورد بعضی از آن‌ها ایجاد می‌کند و آن این که کدام یک منحصراً به مستندسازی یک واقعه مربوط می‌شود و بنابراین کدام یک می‌تواند تئاتر مستند نامیده شوند. (براکت،۱۹۹۱،۴۱)

یکی از این اشکال به «استوک ـ متد» تئاتر مستند معروف است که کارگردان انگلیسی پیتر چیزمن آن را ابداع کرده است. چیزمن مدیر هنری تئاتر «نو ـ ویکتوریا» و «استوک ـ آن ـ ترنت» است. قطعاً یافتن هنرمند حرفه‌ای متعهدی از تئاتر مستند که وفادارانه به قانون «دیالوگ غیرابداعی» (Noninvented Dialoge) پای‌بند باشد، بسیار دشوار است. در تاریخ تجربه‌های تئاتر مستند، چیزمن مهم‌ترین نمونه استفاده دقیق از تاریخ شفاهی در قالب مواد مصاحبه‌ی پیاده‌سازی شده و استفاده از نوار ضبط کاست است. چیزمن به عنوان کسی که بارها در مورد قالب تئاتری مصاحبه‌های زیادی انجام داده است، در مورد فرایند خلق یک نمایش‌نامه‌ی مستند خطوط اصلی کار را آماده می‌سازد. (چیزمن، ۱۹۹۲) شخصیت او از دل مقدمه یکی از چندین نمایش‌نامه‌ی مستند او برمی‌آید، نمایش‌نامه‌ی **جنگ برای شیلتون** سال ۱۹۷۷. او چنین می‌نویسد:

اسناد «استوک» مانند برخی فیلم‌ها و اسناد رادیویی و تطبیق گفته‌های افراد درگیر در خود رخدادهای واقعی با مستندات نوشتاری آن وقایع، پیش‌نویس جلسات، نامه‌ها، نسخه رونوشت گفته‌ها، روزنامه‌ها و روایت‌ها و گزارش‌های شاهدان عینی و ابزار نوار ضبط صوت گردآوری می‌شوند. دو نمایش‌نامه‌ی مستند اخیر به نام **دست‌ها بالا، جنگ برای تو تموم شده** و **دعوای کافه‌ی شلتون** اساساً از روی مواد و مطالب ضبطشده بر روی نوار نوشته شده‌اند. در نمایش‌نامه‌ی دعوای کافه‌ی شلتون، برای نخستین بار خودمان در تعداد زیادی از وقایع حضور داشتیم و آن وقایع را روی نوار ضبط کردیم. موارد ضبطشده بر روی نوار کاست به روی کاغذ منتقل می‌شوند و بخش‌هایی از آن‌ها توسط بازیگران به شکلی که در خود محل رخ داده بود، اجرا می‌شوند. موارد گردآوری شده از میان مواد و مطالب نوشته شده جمع‌آوری شده و به شکل مشابهی مورد استفاده قرار می‌گیرند. در همکاری گروه کوچکی از بازیگران که در قالب یک شرکت دائمی در این‌جا کار می‌کنند و دیگر بازیگرانی که اضافه می‌شوند، وظیفه من نیز فرایند انتخاب، ویرایش و ساختارمند کردن سندها است. (چیزمن، ۱۹۷۷، مقدمه)

پگت به کار چیزمن لقب «تئاتر مو به مو» را نیز داده است او نیز در شناخت تئاتر مستند بسیار مهم و مؤثر بوده است. پگت روش استوک تئاتر مو به مو را با بیان این نکته ساده می‌کند: «ضبط بر روی نوار و سپس پیاده‌سازی مصاحبه‌های مردم عادی، وسعت موضوع، موضوع، واقعه و یا ترکیبی از این موارد است.» تعداد بسیار زیاد هنرمندانی که در دو سوی آتلانتیس به شیوه و رویکرد چیزمن ترغیب شده‌اند، بسیار زیاد است. پگت علاوه بر نوآوری‌های کار کارگردانان تئاتر برای روشن کردن و برملاسازی موضوعی، ارتباط و برتری بیش‌تری را میان درام تاریخی و یک نمایش مستند ایجاد می‌کند؛ جایی که پیشینیان از مواد و مطالب منبع ثانویه بهره می‌گیرند و متأخران از مواد و مطالب منبع اولیه استفاده می‌کنند.

عناصر مشترک دیگری نیز در فهرست مربوط به تئاتر مستند دیده می‌شود که شامل نظرات محققی به نام توماس میشائیل کروک است که عبارت است از این که تمامی نمایش‌های مستند به واقعیت‌مداری متکی هستند که این واقعیت‌ها در ضمیمه تاریخی و یا در گفت‌وگوها و اظهارات شخصیت‌های روی صحنه... گزارش کردن مفسران، بلندگوهای بزرگ، شرح و عناوین عکس‌ها، اسلایدها و فیلم‌ها وجود دارند. کراک بیان می‌دارد که مشکلات اساسی که دامنگیر جهان متمدن شده‌اند، مهم‌ترین مضمون‌های تئاتر مستندند؛ مشکلاتی مانند انقلاب‌ها، اعتصاب‌ها، خشونت‌ها، محاکمه‌ها، جنگ و از دست دادن آزادی که تمامی آن‌ها تراژیک‌اند. بر این اساس، به راحتی می‌توان دریافت که چگونه تئاتر مستند در حوزه‌ی تراژدی قرار می‌گیرد. آن گاه که شوخی و مزاح در یک یا چندین نمایش مستند آمریکایی که در این‌جا بررسی شد جای می‌گیرد، نتیجه‌ی جمع اضداد و همنشینی ناهمگونشان معمولاً این است که شوخی و مزاح و یا کمدی را به عنوان روشی برای واکنش نسبت به موقعیت تراژیک عرضه می‌کند. در ضمن، کروک ادعا می‌کند که تئاتر مستند خود نیز به یک مستند تاریخی دیگر تبدیل می‌شود. بنابراین، خودش نیز «وسیله‌ای ارزشمند برای درک جهانی است که خود در آن وجود دارد و از آن صحبت می‌کند.» دیوید ادگار، به عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس و هنرمند مستندگرای انگلیسی، مسئله‌ی صحت و سقم تاریخی در یک نمایش مستند را مطرح می‌کند: کسی که برداشت خود را درباره‌ی ضرورت وجود فرم چنین عنوان می‌کند: «تئاتر مستند برای اعتبار بخشیدن به تجزیه تحلیل‌های نمایش‌نامه‌نویس از اتفاق‌ها و وقایع باورنکردنی این دوره ایجاد شده بود. او همچنین ادعا می‌کند که وقایع می‌بایست توسط کسی در نمایش

مستند مورد تصحیح قرار گیرد. درنتیجه، نمایش مستند و «مستند ـ درام» یا «داکیودراما» برابر نهاد آن دیگری هستند. شرط صحت و سقم عامل دیگری در پیچیدگی است و تا حدودی نیز این اختلاف جزئی که قضاوت و ارزیابی قالب از نظر مزایای قالب وظیفه‌ی کدام یک است از آن استنباط می‌گردد. بنتلی از مدل وایسی حمایت می‌کند، چرا که به‌طورکلی از سخن دروغ پرهیز می‌کند و از تمامی دروغ‌های موجود در اسناد جرح و تعدیل شده نیز دوری می‌کند.

مهم‌ترین تلاش در تعریف تئاتر مستند از سوی «فاووریتی» مطرح شده است، کسی که فرم را به عنوان آن چیزی تعریف می‌کند که «ویژگی اساسی‌اش اعتماد کامل به واقعیت‌ها است تا رخدادهای موهوم موجود در مدارک تاریخی ثبت‌شده.» او مفهوم تئاتر مستند امیلی‌من

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

را با عنوان «تئاتر ـ یافته» (مان، ۱۹۹۴) می‌پذیرد و امیلی‌من در مورد آن می‌گوید: «خوب من همواره تاریخ عمومی را با تاریخ زنده به چالش می‌کشم. این دقیقاً همان مواجهه‌ای است که همواره در پی آن هستم. به همین دلیل است که به سند مکشوف عشق می‌ورزم: دلیلی برای این که تحقیق کنم. می‌خواهم بدانم با چه مشکلی مواجه می‌شوم.» (موتر، ۱۹۸۸، ۲۴ تا ۵۶) نمایش مستند نوعی تئاتر به شدت نافذ است که تا حد ممکن با اتکای کامل، به مستندسازی رخدادی واقعی از طریق مواد و مطالب دقیق تاریخی نزدیک می‌شود. تعریف دقیق‌تر این که تئاتر مستند گونه‌ای تئاتر است که در آن ارائه‌ی سند و مدرک منبع اولیه در متن دراماتیک و متن اجرایی هر نمایش گنجانده می‌شود. نمایش مستند لقبی است که عرف به آن اطلاق کرده است و نمایش مستند را برای رسیدن به اهدافی همچون آموختن در مورد یک لحظه‌ی تاریخی،

به یاد آوردن، تفسیر و یا نشان دادن واکنشی مطلوب‌تر به یک لحظه‌ی تاریخی در نظر می‌گیرند.

این تعریف نیاز به توضیح بیش‌تری دارد. نخست این که آن شکل از تئاتر مستند که تبدیل به گونه‌ای تئاتری شده است توسط افرادی چون اینس، کروک و موتو بنیان نهاده شده است. پروفسور فاووریتی در حالی که «گونه» بودن آن را تصدیق نمی‌کند، به نمایزهای آن معتقد است و می‌گوید: «خاستگاه تئاتر مستندی که از ویژگی روالی نسخه‌برداری از مستند ـ درام‌ها لبریز است، به رئالیسم شیللر و درام تاریخی باز می‌گردد.» (فاووریتی، ۳۸) دوم، اشاعه و رواج تئاتر مستند مرهون منبع اولیه است که اروین پیسکاتور در سال ۱۹۲۷ آن

را پایه‌گذاری کرد. از آن‌جا که بعدها پگت عنوان کرد که تفاوت میان درام مستند و درامِ تاریخی در استفاده آن‌ها از منابع نهفته است، بنابر این منابع اولیه مورد استفاده‌ی درام مستند بود و منابع ثانویه در درام تاریخی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در حالت سوم، یک نمایش مستند بر مصنوعات و موضوعات قابل اثبات جهانِ واقعی متکی است. آن‌چه گفته شده، نوشته شده و درج یا ثبت گردیده که از سوی ادگار فایلور و پگت نیز بنیان نهاده شده است. این مواد و مطالب بیرونی می‌تواند شامل منابع اولیه‌ای مانند عکس‌ها (تصاویر)، فیلم و ویدئو باشد که به عنوان نظام نشانه‌ای معتبری برای اعمال نشانه‌های یادشده مورد استفاده قرار می‌گیرند که درنهایت نیز معنی و مفهوم یک نمایش مستند را منتقل می‌سازند. اگر حتی نمایش‌نامه‌نویس مستندی تصمیم بگیرد تا صرفاً با یک شکل از مطالب منبع اولیه کار کند، نیز خود این منبع باعث می‌شود تا آن نمایش‌نامه در طبقه‌ی نمایش مستند قرار گیرد. منابع اولیه منفرد شامل «مجموعه نامه‌های رد و بدل شده میان عوامل کلیدی هر مجموعه، اسناد ثبتی دفتر ورود و خروج‌های روزانه و یا مجموعه گفت‌وگوهای ضبط شده بر روی نوار» می‌شوند. محققی به نام لورن ناسباوم در تعریفش از یک نمایش مستند به الحاق منحصربه‌فرد و ویژه‌ی مستندات منبع اولیه اشاره می‌کند. او می‌گوید: «نمایش ویژه‌ی تریبونی دهه‌ی ۶۰ تقریباً همگی بر پایه‌ی مستندات و مدارکی خاص استوارند. این تئاتر مستند در معنی واقعی خود است... حال آن که درام بر پایه ساختارِ نمایش ـ در ـ نمایش استوار است.» در همین حال، می‌نویسد که با این حال مواد مستند اجزای اصلی این ساختمان را تشکیل می‌دهند. در این نوع تئاتر شبه ـ مستند، اسناد و موارد با مؤلفه‌های غیرواقعی و تخیلی درهم تنیده می‌شوند و غالباً درنهایت نیز بر متن مسلط می‌گردند. (ناسباووم،۱۹۸۱،۲۴۱)

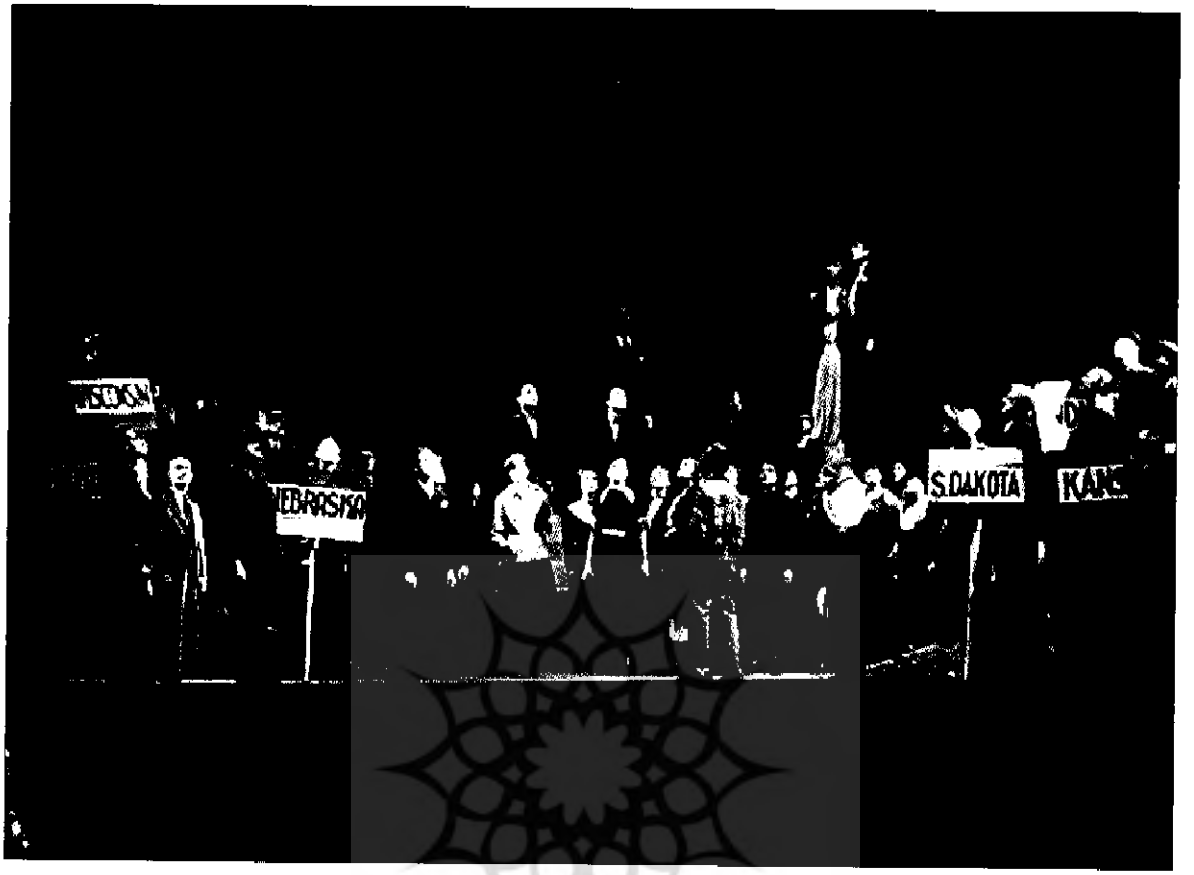
ناسباووم نمایش‌نامه‌ی **هارِ اساد** اثر پیتر وایس را به دلیل اتکای آن به ابداع، نمونه‌ای از تئاتر شبه‌مستند می‌داند. او به دلیل این که نخستین‌بار ماسون نمایش به **یاد جی. رابرت اپنهایمر** را در نظام طبقه‌بندی خود به عنوان نمایش مستندِ تریبونی معرفی کرده بود، این اثر را نمایش مستند محض خواند. بااین حال، نمونه‌هایی از نمایش‌های تریبونی خلق شده‌اند که تهی از هر گونه دیالوگ ابداعی بوده و تمامی اثر مستقیماً و صرفاً از مواد و مطالب منبع اولیه خلق شده است. تعاریف پیشین آن‌قدر که باید و شاید دست یافتن به موقعیت مستند واقعی برای اجرا را مشروط به استفاده مستقیم و بی‌واسطه و صرف از مستندات منبع اولیه نمی‌دانند.

چهارمین حالت این تعریف جدید سبب می‌شود تا برای حل این مسئله که تئاتر مستند چه است و چه نیست، از دو ایده‌ی مناسب بهره بگیریم: عنوان تئاتر مستند می‌بایست از سوی نهادی شناخته شده چون تئاتر به هر اثری که دارای ویژگی‌های تئاتر مستند است داده شود. جرج دیکی، به عنوان منتقدی هنری، نهاد تئاتر را به عنوان «سنت اولیه‌ی تئاتر» تعریف می‌کند. یکی عنوان می‌کند که «این رفتار جمعی در حد فاصل دو سوی «چراغ‌های جلوی صحنه» بروز می‌یابد؛ جایی که نمایشگران و تماشاکنان هر دو درگیر شده، شروع به ساخت تئاتر و اجتماع تئاتری می‌کنند.» (دیکی، ۱۹۷۹، ۸۹) این تعریف گسترش می‌یابد و فراتر می‌رود و شامل اهالی حرفه‌ای تئاتر مانند تهیه‌کنندگان، منتقدان و مورخان تئاتر نیز می‌شود. عنوان «تئاتر مستند» می‌بایست از سوی اجتماع شناخته‌شده‌ی تئاتر به هنر تئاتر مستند اطلاق شود نه به دیگر اشکال هنر از قبیل «هنر اجرایی» و یا به دیگر مجموعه اصطلاحات موجود در این حوزه اطلاق گردد. این تعریف، پیشنهادِ ناباورانه‌ی تلویزیون با عنوان «مستند ـ درام» یا «داکیو ـ دراما» را نیز شامل می‌شود. تیغه‌ای که تئاتر مستند، هنر اجرایی و مستند درام تلویزیونی را از یکدیگر جدا می‌کند، همان گرایش و تمایل به دستیابی تفسیری واقعی از واقعیت‌هاست و وظیفه‌ی این ایده همان چیزی است که نمایش‌نامه‌نویسان مستند به اتفاق از آن دفاع کرده‌اند. جان اُکانر منتقد برنامه‌های تلویزیونی در مقاله‌ای با عنوان «یافتن مرز میان مستند ـ درام‌ها و اکاذیب» (مجله‌ی نیویورک تایمز، ۳۱ دسامبر ۱۹۹۲) و در منبعی که برای «جشنواره فیلم امی فیشر» می‌نویسد، به شبکه‌های تلویزیونی ABC، CBS، NBC اشاره می‌کند که نسخه‌های مجزایی از واقعیت را برای میلیون‌ها مخاطب ارائه داده‌اند و می‌افزاید: «بی‌گمان بارها و بارها این نکته عنوان شده که «مستند ـ درام‌ها [از سوی نویسنده اضافه شده است] معمولاً زمانی که با واقعیت‌ها ارتباط پیدا می‌کنند از خود انعطاف نشان می‌دهند. یک نمایش مستند حتی اگر از میان گفت‌وگوها گردآوری شده باشد، باز هم باید توان بازآفرینی به مفهوم عام یک نمایش را دارا باشد. به لحاظ نشانه‌شناسی باید عنوان کرد که باید متنی دراماتیک وجود داشته باشد تا بازیگر یا گروهی از بازیگران بر روی آن تمرین کنند و آن را برای خلق متن اجرایی ثابت در زمان اجرا تکامل بخشند. بی‌شک هنرمندان هنر اجرایی (پرفورمنس) تمرین می‌کنند و تعلیم می‌بینند. آن‌چه در این‌جا مسئله است آن میزان از اجرا است که از هر اجرا تا اجرای بعدی

بدون تغییر باقی می‌ماند. و این یعنی این که ممکن است نمایشی در میان نمایش‌های مستند طبقه‌بندی شود حال آن که خود نویسنده نیز نداند که اثر او یک نمایش مستند است.

آخرین حالت هدف نمایش مستند است که به اشکال گوناگون و توسط بسیاری از مقاله‌نویسان به آن اشاره شده است و خود به بغرنجی درک این مسئله‌ی پیچیده اضافه شده است که «اجرای نمایش مستند چیست و این که نمایش مستند چه عملی انجام می‌دهد.» محققی به نام دان ایساک هدف هنر نمایش مستند را آگاه‌سازی یا سند اثبات کردن و انعکاس نگرانی و تشویش می‌داند. (ایساک، ۱۹۷۱، ۱۱۰) ایساک به هنرمندانی مثل آگوستو بوآل و ماریا پیسکاتور به دلیل تاثیرشان بر توسعه و پیشرفت تجربه‌های تئاتر مستند اشاره می‌کند و می‌نویسد: «حرکت بوآل به سمت نمایشی کردن تاریخ در آرناکونتا بولیوار و آرنا کنتارومیی، کارکرد دیگری را برای تئاتر واقعیت نشان می‌دهد همچون تمایل ماریا پیسکاتور به نمایش کوتاه مناقشه که آن کارکرد عبارت است از تئاتر به مثابه‌ی ابزاری برای حفظ گذشته». (ایساک، ۱۳۵) ویراستار میخائیل رنو به «چهار گرایش» که به تجربه‌ی تئاتر مستند هویت می‌بخشد اشاره می‌کند: تمایل به ثبت، گرایش به ایجاد ترغیب، تمایل به تجزیه و تحلیل و گرایش به ابراز و بیان کردن. (رینا، ۱۹۹۳، ۸) ایساک سه هدف دیگر را نیز برای تئاتر مستند برمی‌شمرد: انعکاس تشویش و نگرانی، ترغیب تماشاگر به بیش‌تر دانستن و اثبات گذشته با استفاده از مستندات و مدارک. یگت نیز عنوان داشته که تئاتر مستند در شکل متداول پیسکاتور خود چهار کارکرد اصلی دارد و آن‌ها را این‌گونه فهرست‌بندی می‌کند: بازسنجی تاریخ، تحلیل گزارش‌های بومیان یا گروه‌های حاشیه‌ای و کنار گذاشته‌شده، تحقیق در مورد موضوع‌ها و رخدادهای تجسمی و تحقیقی و به خدمت گرفتن دانش و آگاهی. در این کتاب، اهداف تئاتر مستند به این شکل ساده مطرح شده است: آموختن در مورد یادآوری، تفسیر و یا واکنش نشان دادن به یک موقعیت و یا لحظه‌ی تاریخی. از آن جا که در این لحظه تأکید بر توسعه‌ی هدف آموزشی است، رابطه‌ی قالب تئاتر مستند با تجربه‌های تئاتر آموزشی با استفاده از نمونه‌هایی از تئاتر «سیاسی ـ تبلیغاتی» و تجربیات تئاتر در آموزش و پرورش تشریح و توصیف می‌شود.

«آژیت ـ پروپ» از تبلیغ آشوب و تهییج سیاسی طرفداری می‌کند و جرج زانتو آن را چنین تعریف می‌کند: «تلاشی برای آگاه‌سازی ریشه‌ای شهروندان برای تحریک آن‌ها به اقدام به عمل داوطلبانه» (زانتو، ۱۹۷۸، ۲۳) اینس گزارش می‌دهد که در ۱۹۲۸ در آلمان هر شهری دست کم یک یا دو گروه «آژیت ـ پروپ» داشته است. در این میان، اروین پیسکاتور پیش‌قراول بود، اینس، آژیپ ـ پروپ را با «جارچیان» زمان اروپای باستان مقایسه می‌کند. تئاتر «آژیت ـ پروپ» وسیله‌ای بود برای انتقال اطلاعات به هر فرد بی‌سواد و عامی در سراسر جامعه. بنابراین، در معنای وسیع خودش هدف اصلی آن آموزش بوده است. برنامه‌ی «خبرهای واقعی» نیز با هدف به عمل واداشتن شهروندانی که نه مارکس‌گرا بودند و نه انقلابی فعالیت می‌کرد. (اینس، ۱۹۷۲، ۲۴) ابزار گوناگونی برای گسترش تبلیغ ابداع گردید. مثلاً قطارهایی که بر

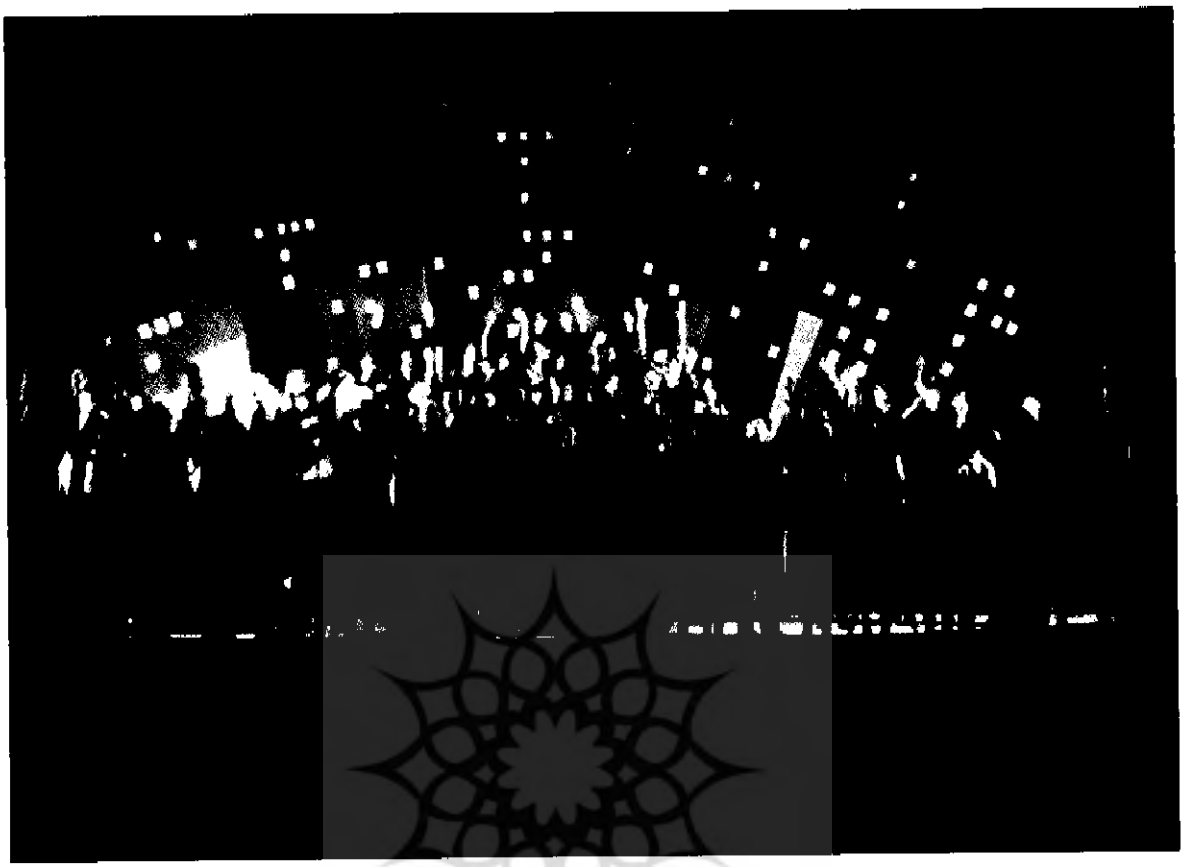


بدنه‌ی آن‌ها شعارهایی نوشته شده بود، در سراسر منطقه حرکت می‌کردند و نیز کشتی‌هایی که از طریق آب‌های دریایی روسیه کشتیرانی می‌کردند، اخبار و اطلاعات مربوط به انقلاب را منتشر می‌نمودند.

نخستین گروه تمام عیار «آژیت ـ پروپ» گروه «بلوز آبی» بود و به دلیل این که اعضای این گروه بلوزهای آبی به تن می‌کردند این نام بر آن‌ها گذاشته شد. این گروه توسط مؤسسه‌ی ملی روزنامه‌نگاران مسکو در ۱۹۲۳ شکل گرفت. اینس تأکید می‌کند که رابطه میان آژیت ـ پروپ و رسانه‌های جدید بسیار مهم است، چرا که شکل اجرایی «بلوز آبی» شکل تکامل یافته اجراهای گروه «روزنامه‌ی زنده» بود. «دیک» یکی از اعضای بلوز آبی می‌گوید:

این گروه از سنت «روزنامه‌ی زنده» سرچشمه گرفته است. «روزنامه‌ی زنده» به عنوان قالب جدید تئاتری پس از انقلاب ۱۹۱۷ به وجود آمد و انشعابی بود از «روزنامه‌ی گویا». به دلیل درصد بالای بی‌سوادی در کشور، روزنامه‌ها برای مخاطبانی که گردهم آمده بودند با صدای بلند خوانده می‌شد. سرایت شور و هیجان موجود در «روزنامه‌ی گویا» به «روزنامه‌ی زنده» به‌تدریج صورت گرفت. خواندن روزنامه به مرور زمان به «نمایش اخبار» با تجسم دادن به آن‌ها توسط پوسترها و نشان دادن نمودارها و جدول‌های آماری بر روی صحنه، نمایشی کردن اخبار به شکل مونولوگ، دیالوگ دکلاماسیون‌های طولانی و طرح‌های کوتاه و نیز «موسیقایی کردن» اخبار و تبدیل آن‌ها به آواز، تغییر شکل داد. (اینس،۱۹۷۲، ۳۹)

یافتن ارتباط میان «آژیت ـ پروپ» پیسکاتوری و سبک «بلوز آبی» روسی دشوار است. برخلاف دیک، کانلی بر این باور است که درواقع این فرم پیسکاتوری «آژیت ـ پروپ» بود که از طریق اروپای غربی و آمریکا گسترش یافته نه سبک بلوز آبی و تاءکید می‌کند که از الگوی پیسکاتوری ژانرها و گونه‌های دیگری نیز سر بر آوردند مانند «زیستوک» (نمایش اعصار)، «لهرستوک» (نمایش آموزشی)، نقد سیاسی، درام



مستند و «روزنامه‌ی زنده». (کانلی،۱۹۹۱،۵۸) کریستین ردینگتون این موضع را به صورت مثبت ارزیابی می‌کند. او می‌گوید: «پیسکاتور شروع به گسترش و توسعه تکنیک‌های آژیت ـ پراپ خود کرد و دو نمایش «نمایش قرمز» و «برخلاف همه» را در ۱۹۲۵ به اجرا در آورد. این اجراها به قدری موفقیت‌آمیز بودند که الگوهایی را برای گروه‌های آژیت ـ پروپ زیرمجموعه نیز آماده کردند.» (ردینگتون، ۱۹۸۳، ۲۳) خانم ردینگتون بر این نکته تأکید می‌ورزد که تور آلمان گروه بلوز آبی مسکو تا سال ۱۹۲۷ هرگز انجام نشده بود.

پراجکت تئاتر فدرال یک رابط توسعه‌یافته‌ی میان تئاتر «آژیت ـ پروپ» آلمانی و روسی است. پروفسور فاوورینی به این دو دوره به عنوان «رشد آغازین تئاتر مستند» در آمریکا با هدایت هالی فلانگن اشاره می‌کند. (فاوورینی، ۲۲) درواقع، این دوره، دوره‌ی دوم ارائه تئاتر مستند است که معروف است به دوره‌ی «وایمار». پروفسور فاوورینی اعتبار جوزف لاوی، کارگردان نمایش روزنامه‌ی زنده‌ی **یک شخم سه طرفه** در ۱۹۳۶، را به دلیل استفاده‌ی او از زبان صحنه‌ای پیسکاتوری برای نمایش‌های روزنامه‌ی زنده می‌داند. فاوورینی می‌افزاید: «پیسکاتور نه تنها در روند اجرای نمایش‌های حماسی به طلایه‌دار روزنامه‌ی زنده آمریکایی تبدیل شد، بلکه به لحاظ ابداعات فنی و تکنیکی نیز او به این مهم دست یافت؛ ابداعاتی همچون صحنه‌هایی با چندین اختلاف سطح، پرتوافکنی، بلندگوهای عظیم و همنشینی کنایی تصویر صحنه زنده با تصاویر واقعی پرتوافکنی شده. (فاوورینی، ۲۲) او درواقع، نخستین بار با اجرای نمایش **مورد کلاید گریفیث** در ۱۹۳۲ برای تماشاگران آمریکایی معرفی شد.

ارتباط میان تئاتر مستند و تجربه‌های تئاتر آموزشی (TIF) توسط تعدادی از محققان و اهالی حرفه‌ای هنر تئاتر برقرار شده است. تئاتر آموزشی یکی از اشکال تئاتر است که هدفش اساساً آموزشی است. معمولاً یک گروه «معلم» بازیگری به طور مشترک برنامه‌ای را با تاءکید بر موضوعی خاص مثل «آگاه‌سازی ایدز» به عنوان هدف آغازین آموزشی خود طراحی می‌کنند. سپس این برنامه ویژه‌ی گروه دبستان و در خود

مدرسه اجرا می‌شود. نمونه‌ای از برنامه‌ی TIF که به‌ندرت از یک کلاس درس طولانی‌تر می‌شود، از مجموعه‌ای ساختارهای نمایشی که شامل مشارکت مخاطب، بازی‌های تئاتری، نقش بازی کردن، بداهه‌پردازی، صندلی داغ، مداخله‌ی مخاطب و «ارائه‌ی مدرک و سند» است، استفاده می‌کند. معمولاً چنین برنامه‌ای با یک جلسه‌ی تکمیلی همراه می‌شود که از سوی گروه معلم بازیگر مطالبی از پیش آماده شده در آن عنوان می‌شود. نویسنده‌ای چون جان اُتول یکی از نخستین تئاتری‌هایی بود که این ابتکار تئاتری که از انگلستان سر بر آورده بود، را با جزئیات کامل شرح داد. (اتول، ۱۹۷۶)

پگت تأکید می‌کند که تمامی گروه‌های TIE، چه تئاترهای رپرتواری آن‌ها و چه مستقل، به‌شدت به تئاتر مستند متکی‌اند. و این قالب «اصلی‌ترین متدولوژی» آن‌ها محسوب می‌شود. (پاژت،۱۹۸۸،۳۸۹) او آن‌جا که می‌نویسد: تقریباً تمامی گروه‌های TIE از رویکرد تئاتر مستند برای بازآزمایی، تحقیق و بررسی، تحلیل و آموزش استفاده می‌کنند که همان چهار کارکرد اساسی تئاتر مستند محسوب می‌شود (پاژت ، ۱۹۸۸،۳۹۰)، جوهره‌ی آموزش این قالب تئاتری را تأیید می‌کند. پگت برای اطمینان کامل در مورد تداوم نقشی که تئاتر مستند در تئاتر آموزشی بازی می‌کند از دیوید پمنتر به عنوان هنرمند فعال این گونه‌ی تئاتر روایت می‌کند: «بسیاری از گروه‌های تئاتر در طول تاریخ به طوری مبهم به رویکرد مستند و یا شبه‌مستند علاقه‌مند شده‌اند. به‌طورعمده به این دلیل است که اغلب جوانانی که با تاریخ قطع ارتباط کرده‌اند، هیچ دورنمای تاریخی و هیچ روشی برای درک زمانِ حال خود در واژه‌های قدیمی ندارند.» (پاژت،۱۹۸۸،۳۹۲) «این ایده به‌نازگی از سوی پمنتر گسترش یافته است. او به قالب شبه‌مستند به عنوان یک قالب مفید اشاره می‌کند چرا که یافتن حادثه و رخدادی واقعی که شامل همه آن چیزی باشد که گروه تئاتری TIF بتواند در برنامه‌اش بگنجاند بسیار دشوار است. پمنتر حتی فراتر رفته و قالب شبه‌مستند را الگویی ممتاز می‌نامد چون قادر است حقیقتی همگانی را به شکلی آسان کند که رخدادهای تاریخی واقعی یا به مدت بسیار طولانی باقی بمانند و یا مسیر خود را از سر گیرند.» (جکسون، ۱۹۹۳، ۶۷)

ردینگتون نیز تأیید می‌کند که تنها کسی که رابطه‌ی میان TIE و تئاتر مستند را برقرار می‌سازد، پیتر چیزمن است. (جکسون،۱۹۹۳،۲۴) او می‌گوید: «یکی از اساسی‌ترین خطمشی‌های چیزمن تعهدش به حوزه‌ی محلی خودش است و مستندات تائیدی بر این تعهد است و تعهد به حوزه محلی خود نیز جنبه‌ی مهمی از خطمشی سیاست گروه TIE است. (جکسون،۱۹۹۳،۲۶) چیزمن در گفت‌وگو با روی نویت به ظرفیت آموزش ذاتی و فطری تئاتر مستند اشاره می‌کند:

به نظر من، بزرگ‌ترین ویژگی باقدرت تئاتر توانایی آن برای بازنمایی مناظره‌ای آنی نیست، بلکه توان و قدرت آن در بازنمایی بُعد تاریخی بسیار وسیعی است که نمایش می‌دهد... مانند کسی که عمیقاً به تاریخ علاقه‌مند است. کاملاً مطمئنم که آن‌ها هیچ آگاهی در مورد این واقعیت که در یک بُعد تاریخی زندگی می‌کنند، ندارند؛ وقایعی که آن‌ها در آن حضور پیدا می‌کنند در مقابل پس‌زمینه‌ای وسیع و گسترده از هزاران سال تاریخ آگاهانه رخ داده‌اند. (نویت، ۹۶۲)

بنابراین، اساس نمایش‌های مستند آمریکایی که در این‌جا بررسی شد، اساساً اجزا و بریده‌هایی از زندگی را در قالب مطالب و مواد مصاحبه‌های پیاده‌سازی‌شده اساس کار خود قرار می‌دهند؛ نمایش‌هایی همچون **زندگی ساکن** اثر مان ۱۹۸۰، **آنولا(یک خودزندگی نامه)** ۱۹۸۵، **سردر آوردن** اثر مک براید و کراچر ۱۹۸۷، **محل‌های ناشناخته** داماشک ۱۹۸۸، **آتش در آئینه** اسمیت ۱۹۹۲، **گرگ‌میش** لس‌آنجلس ۱۹۹۲، **در قلب جنگل** اثر مور ۱۹۹۶ و نیز نمایش‌هایی که در این‌جا به عنوان نمایش‌های شبه مستند از آن‌ها یاد می‌شود چون **بازجویی** دانالد فرید ۱۹۷۰، **محاکمه کاتانسویل نایِن** اثر بریگل ۱۹۷۷، **لحاف‌دوزها** اثر داماشک و نیومن ۱۹۸۲، **کشور خدا**اثر استیون دیتز ۱۹۸۸، و سپس **آن‌ها به خاطر من آمدند**. اثر جیمز استیل سال ۱۹۹۶ و **توقیف منزل؛اولین ویرایش** اثر اسمیت ۱۹۹۷. نمایش‌های مستند حماسی که در این‌جا آورده شد شامل در **آمریکای سفید؛ یک نمایش مستند** اثر دبرمن ۱۹۶۳، **آیا الان هستید یا هرگز بوده‌اید؟**اثر بنتلی ۱۹۷۲، **نامه‌هایی به ویراستار** اثر گروه **اسمبل تئاتر بلومبرگ** ۱۹۹۶ و درنهایت نمایش‌هایی با عنوان اجراهایی از منابعی چندگانه در مورد یک رخداد ویژه مانند **شخم سه‌طرفه** گروه روزنامه‌ی زنده پراجکت تئاتر فدرال ۱۹۳۶، **اعدام عدالت** اثر مان ۱۹۸۴، **گرینبرو (یک مرثیه)** و **ابتذال گراس؛ سه آزمایش از اسکار وایلر** ۱۹۹۷ است.

کتاب‌نامه

Brockett, Oscar G. and Robert Findlay. *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since the Late Nineteenth Century*. Boston: Allyn and Bacon, 1991.

Brockett. Oscar, *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, 1995.

Collingwood, R.G. *The Idea of History*. Oxford: Clarendon Press, 1946.

Connelly, Stacey Jones. *Forgotten Debats: Erwin Piscator and the Epic Theatre*. Ph. D. thesis., Indiana University. Ann Arbor: UMI, PN4000.5.C752, 1991.

Croak, Thomas Michael. *Documentary Drama in the Twentieth Century: The Neglected Resource in Historical Study*. Ph.D. thesis., Carnegie-Melon University, Ann Arbor: UMI, AA78814228, 1978.

Dickie, George. "what is Art: An Institutional Analysis.", *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, ed. W.E.Kennick. New York: St. Martin's Press, 1979.

Duberman, Martin. *In White America: A Documentary Play*. New York: Samuuel French, Inc., 1964.

Favorini, Attilio. "Representation and Reality: The Case of Documentary Theatre, *Theatre Survey*, Volume 35, No. 2 (November 1994): 31-42.

Favorini, Attilio. *Hopewell*, NJ: The Ecco Press. 1995.

Filewod, Alan Douglas. *The Development Canada*. Ph. D. thesis., University of Toronto, Ann Arbor: UMI, 1982.

Fuegi, John. *Chaos, According to Plan*. Cambridge University Press, 1987.

Hart, Jonathan Locke. *Theatre and World: The Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

"Isaac, Dan. "Theatre of Fact", *Drama Review*. Vol. 15, No. 34 (Summer 1971), 109-35.

Jackson, Tony, *Learning Through Theatre*. ed. London: Routledge, 1993.

James, Caryn. "Using the Art of Fiction to Enliven Truth". *The New Times*, 10 May 1998, 1 & 48.

Jefferson, Margo. "It's All in the Family, But Is That Enough? "*The New Times* 12 April 1995, 5 & 18.

Katz, Ephraim. *The Film Encylopedia*. New York: Harper Collins Publishers, 1994.

Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1964.

Kremer, Manfred K. *Danton's Death*. ed. Mark Hawkins-Dady, International Dictionary of Theatre Plays. Chicago: St James Press Press, 1992.

Langenscheidt's *Pocket Latin Dictionary*, ed. S.A.Handford and Mary Herberg. Berlin: Langenscheidt, 1955.

Leach, Robert. *How to Make a Documentary Play*. Birmingham: University of Birmingham Press, 1975.

Lindenberger, Herbert. *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

Mannm Emily. Interciew by author, 26 April 1994, *New York City*. Tape Recording. New York City.

Mason, Gregory Henry. *Documentary Drama: A Study of the Form*. Ph. D. thesis., University of Wisconsin. Ann Arbor: UMI, 1972, #72-33 864), 1972.

Nevitt, Roy. Interview in "Documentary Theatre: A Professional Repertory Theatre Perspective." *Documentary Arts, Report No*. 2,9.

Nussbaum, Lauren, "The German Documentary Theatre of the Sixties: A Steriopsis of Contemporary History", *German Studies Reviwe*, Vol. LX, No. 2 ((May 1981): 237-55.

O'Toole, John. *Theatre-in-Education*. London: Hodder & Stoughton, 1976.

Paget, Derek, *Oh, What A Lovely War! And the Broken Tradition of Documentary Theatre: An Investigation Into the Origins, Manifestations And Influence of Documentary Theatre in the UK*. Ph. D. thesis., University of Manchester: Manchester, England, 1988.

Patterson, Michael. *Buchner: The Complete Plays*. New York: Methuen, Inc., 1987.

Piscator, Erwin. "The Theatre of the Future". *Tomorrow*, Vol. 1 No, 1942, 14. *on Acting*. New York: Crown Publishers, Inc., 1970.

Piscator, Erwin, *The Political Theatre*. Translatad by H. Rorrison. London: Methuen London, Ltd, 1980.

Price, Victor. *Georg Buchner Danton's Death, Leonce and Lena and Woyzeck*. Translated by Victor Price. Oxford University Press, 1993.

Probst, Gerhardt, F. *Erwin Piscatoer and the American Theatre*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1991.

Redington, Christine. *Can Theatre Teach: An Historical and Evaluative Analysis of Theatre in Education*. Oxford: Pergamon Press, 1983.

Renov, Michael, ed. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.

Rhodes, Richard. *How to Write*. New York: Quill, 1995.

Rymer, Thomas, "A Short View of Histiry (1943)". *Dramatic Theory and Criticism*, ed. Bernard F. Dukore. Fort Worth: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

Sauerberg, Lars Ole. *Facts Into Fiction: Documentary Realism in the Contemporary Novel*. New York: St. Martins Press, 1991.

Szanto, George. *Theatre and Propaganda*. Austin: U. Texas Press, 1978.

Weiss, Peter. "Fourteen Propositions for a Documentary Theatre, "Piscator and the Documentary Theatre, *World Theatre*, Vol. XVLL(5-6) (1968), 375-89.

Wikander, Matthew H. *The Play of Truth and State: Historical Drama From Shakespeare to Brecht*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی