**زیبایی شناسی اجراهای بیرونی**

**با رویکرد مطالعات اجرا**

**ابراهیم ابراهیمی**

**امید خاک پور**

**چکیده:**

**از دیرباز هنر تئاتر به عنوان یک امر زیبا همواره مورد توجه بسیاری از محققان و پژوهشگران بوده است و رساله‌های بسیار درباره‌ی زیبایی‌شناسی تئاتر نگاشته شده است.اما در قرن بیستم زمانی که کارگردان به صحنه می‌آید ،در تئاتر تحولاتی را به وجود می‌آورد که زیبایی‌شناسی تئاتر را نیز به دو دسته تقسیم می‌کند.زیبایی شناسی تئاتر هنری و زیبایی‌شناسی تئاتر مردمی.از آنجا که نگارنده در این مقاله به زیبایی شناسی اجراهای بیرونی می‌پردازد،خاطرنشان می‌کند که تئاتر هنری(واژه‌ی تئاتر هنری را ویکتور ترنر به کار می‌برد،برای اجراهایی که در قاب عکس ایتالیایی اجرا می‌شوند)وتئاترها‌ی مردمی (تئاترها‌ی مردمی،تئاترهایی که فرمن ژمیه به این نام نامید و تمامی تئاترهای بیرونی را در بر می‌گیرد)از لحاظ زیبایی شناسی با همدیگر بسیار متفاوت هستند.در تئاترهای مردمی دیگر متن آن کارکرد قبلی خود را ندارد،وتماشاگر یکی از عناصر اصلی درام محسوب می‌شود،همچنین بازیگر دیگر گرداننده‌ی محتوم صحنه نیست و این نورها ،افکتها،و تماشاگرانند که بیشتر اهمیت می‌یابند.در واقع بازیگر تا اندازه‌ی یک اپراتور تئاتر نزول می‌یابد.(مثلا در اجرای اپرای اشیاء اشتفتر اثر هاینر گوبلز،بازیگر صرفا یک اپراتور است) .نگارنده با علم به تمام این موارد در صدد کالبد‌شکافی پنج اصل مشترک بین اجراها‌ی خیابانی ،آلترناتیو،محیطی،و دیگرگونه‌های اجرا است.پنج اصل مشترکی که به آنها خواهیم پرداخت.**

**زیبایی شناسی رجوع به اصالت تئاتر**

**زیبایی شناسی حضور تماشاگر**

**زیبایی‌شناسی بازی و بازیگری**

**تئاترها‌ی بیرونی به عنوان تئاترهای پست‌دراماتیک**

**زیبایی‌شناسی آیین و اجرا**

**و در آخر به این نتیجه خواهیم رسید که اجراهای بیرونی باید به قواعدی پای‌بند باشند که در موارد ذکر شده به عنوان یک قانون درآمده‌اند.**

**کلیدواژه:زیبایی‌شناسی،مطالعات اجرا،تئاتر قرن بیستم،اجراهای بیرون**

**مقدمه:**

**زمانی وسولد میرهولد این سوال را مطرح کرده بود که به راستی ،تئاتر چیست؟**

**قرن بیستم آبستن اتفاقات بزرگی در تاریخ بشریت بوده است که نه. تنها بر شیوه زندگی انسان امروزی تأثیری بسزا داشت ،بر ادبیات و هنر نیز تأثیرگذار بود.در واقع با وقوع دو جنگ جهانی بزرگ در این قرن بشریت شاهد وقایع ناگوار و غیره انسانی بوده است که زندگیش را دستخوش تغییراتی عمیق کرد،وقایع جنگ جهانی اول و دوم آنچنان دهشتناک بودند که هنر و از جمله تئاتر نیز از تشعشعات این جنگ کم نصیب نبودند.از نظر «ینز برنبو» جهان در ساعت۶ صبح اگوست ۱۹۴۵به سمت دیوانگی گام برداشت و تمام جهان ادبیات وهنر به موزه تبدیل شد جدی گرفتن جهان روانشناسانه و ناتورالیستی در دنیایی که در یک چشم به هم زدن۶۰۰۰۰۰زن و مردو کودک و سالمند و حتی متولد نشده‌های ژاپنی کشته می‌شوند،بسیار مشکل است(شفیعی سروستانی،۱۳۸۷،۶۸). به همین خاطر است که شاید تئاتر قرن بیستم دیگر تاب تکلم را ندارد.و گفتارش را در بین فرمها و بدنهای مچاله شده پنهان می‌کند، بررسی ادیبانه و روانشناسانه‌ی زندگی خصوصی افراد روی صحنه ،وقتی که سیاستمداران با بمب هسته‌ای بازی می‌کنندفقط می‌تواند برای خانمهای مسن جذاب باشد.واقعیت این است که زمان این نمایشها گذشته است. بیش از این نمی‌توان پاکی روح را جدی گرفت ،حتی تحقیرش کرد. اکنون دیگر نمی‌توان هیچ شیفتگی به شخصیت با وجدان و تعالی اعتقادی را جدی گرفت(همان).اگر بپذیریم که تئاترهای خیابانی.آلترناتیو شورایی و محیطی..... تئاترهایی پست مدرن هستند درنتیجه می‌توان گفت همه‌ی انواع این تئاترها از این قاعده‌ی «ینز برنبو»پیروی می‌کنند که شیوه‌ای که برای خلق این نوع تئاترها به کار می‌رود عبارتند از،رجوع به اصالت تئاتر،التقاط هنری ،تقلید سبکی،کاربرد چند رسانه‌ای برتری تصویر بر واقعیت،عدم تأکید بر متن،کلام و زبان.(همان) وقوع این جنگها تئاتر را وامی‌داشت که به اصالت خود و خواستگاهش جایی که قرنها پیش آن را رها کرده بود باز گردد،«آئین».**

**در نتیجه نگارنده سعی کرده است با استفاده از این مفاهیم زیبایی‌شناسی**

**تئاترهای بیرونی را مورد کند و کاو قرار دهد.**

**زیبایی شناسی**

**فیلسوفان هنر از دیرباز بر وجود مشکلات مرتبط به تلاش برای تشخیص امر زیبا بر اساس ویژگیهای اشیاء خاص صحه گذاشته‌اند.در نگاه اول ،چنین بر می‌آید که رویکرد منطفی برای کشف ماهیت هنر و امر زیبا این باشد که مصادیقی را مد نظر قرار دهیم که چنین ماهیتی در آن یافت شود.این رویکرد متضمن بررسی انواع و اقسام چیزهایی است که هنر می‌نامیم،تا به این ترتیب ویژگی یا ویژگیهای زیباشناختی مشترک آنها را تفکیک کنیم.وضعیت باید به گونه‌ای باشد که اگر موفق به صورت بندی تلقی خود از مشترکات رمان و نقاشی شدیم،چند گامی به سوی شناخت و تشخیص امر زیبا برداریم.اما بنا به اعتقاد ولهایم به صرف مشاهده‌ی اشیاء خاص نمی‌توان به سراغ هنر رفت.یک دلیل این که کل آثارهنری اشیاء مادی و ملموس نیستند.هنرهای نمایشی قایم به اشیای مادی مستقل نیستند بلکه قایم به اجرای خاص و یا خود اثر هستند.(ولف،۱۳۸۹،۹۵)تئاترهای بیرون در نوع اجرایشان،بازیگرانشان و طراحی و متن و داستانشان نیز خاص هستند و با تئاترهای صحنه‌ای دارای تفاوتهای ریشه‌ای می‌باشند. که اینجا ما در اینجا با تکیه بر این خاص بودن اجراهای بیرونی است که می‌خواهیم آنها را به صورت زیبا شناسانه بررسی کنیم.در واقع ا مر زیبایی شناسی در تئاترهای بیرونی شکل و محتوای متفاوتی نسبت به جریان مرسوم تئاتر دارد. البته در نگاهی عامیانه، برخی این نوع از تئاتر را فاقد زیبایی شناسی و آن را صرفن معطوف به امر جامعه شناسانه‌ای می‌پندارند که تلقی بسیار نادرستی است.**

**این افراد روحیه‌ی مشارکت و شاخصه‌ی اجتماعی این تئاتر را در نگاهی سطحی نگرانه این‌گونه توصیف می‌کنند. حتا گاهی عده ای فراتر از این حرف‌ها این نوع از تئاتر را که رویکردی آموزشی، اجتماعی و درمانی را با خود به هم‌راه دارد. هنر نمی‌دانند. در خوش‌بینانه ترین حالت، این افراد را سطحی‌نگر خطاب می‌کنیم. و باید گفت که در این تئاتر نه تنها زیبایی شناسی وجود دارد بلکه با جنس متفاوتی از آن هم روبرو می‌شویم. علی اکبر علیزاد در مطلبی صورت بندی شده با نام یادداشت‌هایی پیرامونِ تئاتر حاشیه می‌گوید : تاتر حاشیه خود را از شر دست زدن‌های تماشاگر، متون برجسته، بازی‌های درخشان، و در کل  “چه بازی قشنگی، چه کارگردانی خوبی” خلاص می‌کند**

**مروری کوتاه بر تئاتر در قرن بیستم:**

**در اواخر قرن نوزدهم با پیوستن کارگردان به عنوان مغز متفکر صحنه‌ی تئاتر به صحنه‌ی تئاتر این ایده در ذهن اولین کارگردانان تئاتر شکل گرفت ،که تئاتر باید به مردم باز گردد،چرا که تئاتر اصالت خویش را از دست داده است،و خود را در بین دیوارهای باشکوه طبقه‌ی بورژوازی و چهارچوب صحنه‌ای پر زرق و برق ایتالیایی گم کرده است.چرا که اگر به تاریخ تئاتر بپردازیم تئاتر بیشترین عمر خود را در میان مردم ،در کنار خیابانها معابر و و به دور از محصور شدگی در یک جعبه بسر برده است.و استانیسلاویسکی اولین کارگردان تاریخ تئاتر اولین کسی بود که رجوع تئاتر به اصالتش را مطرح نمود.**

 **با نگاهی گذرا بر تئاتر قرن بیستم در می‌یابیم که تئاتر این قرن چقدر از ادبیات گریزان بوده است چرا که کارگردانان در این قرن به یک نتیجه رسیدند که تئاتر و ادبیات باید کاملا از هم جدا باشند و این رویکرد با ظهور میرهولد جرقه‌اش روشن و در نیمه‌ی دوم قرن بیستم تقریبا همه‌گیر شد.**

**میرهولد در مقاله‌ای تحت عنوان «جولانگاه نمایشی»اعلام کرد که کاپوتناژ و پانتومیم تنها پادزهر سو استفاده از کلمات در تئاتر است،او نوشت کابوتن با شگردهای استادانه‌ش می‌تواند معجزه کند،کابوتن سنت واقعی بازیگری را زنده نگه می‌دارد.(اونز،۱۳۷۶،۳۳).میرهولد در واقع سعی کرد که با استفاده از «کنستروکتوالیسم»متن را آنگونه که خودش دوست دارد کالبدشکافی کند و هر آنچه را دیالوگ بود با فرم تعریف می‌کرد و او بدینگونه موفق شد فرم و محتوی را از یکدیگر جدا کند ،چیز که با مخالفت شدید استانیسلاویسکی و دانچنکو رو برو شد.او برای اولین بار در تاریخ برای اجرای «هداگابلر»قاب صحنه‌ی ایتالیایی را برداشت و این اولین حرکتی بود که برای برداشتن فاصله‌ی بین تئاتر و تماشاگر صورت گرفت و قدم بسیار مهم برای مردمی کردن تئاتر بود اما،«کنستروکتوالیسم»میرهولد به مذاق رهبران سیاسی روسیه مانند استاین و لنین،خوش نیامد چرا که آنها معتقد بودند که کنستروکتوالیسم از عادات ذهنی مردم روسیه غافل می‌ماند و فتوریسم به به نحو خطرناکی آلوده‌اش کرده است(مینیون،۱۳۸۳،۲۴).اما در فرانسه «ژاک کوپو»با ذهنیت «بازگرداندن بزرگی و رونق به تئاتر» گروه «لوویو کولومبیه»را بنا نهاد.تئاتر «ناسیونال پوپولر»به یک اندیشه‌های اصلی کوپو که به خارج از چهارچوب پاریسی سنتی راه یافته بود،پیوند می‌خورد؛برقراری روابط اصیل ،ایجاد پیوند بین تماشاگر و تئاتر با گریز از چهار چوب،از هم پاشیدن جعبه‌ی سبک ایتالیایی،انتقال نفس و برجستگی تازه به اثر و بازی دراماتیک،رها کردن شعر انسانی در صحنه‌ی برهنه.آنها دهکده به دهکده و هرجا که می‌توانستند،با مواد اولیه صحنه بازی می‌کردندو از تماشاگران می‌خواستند در نمایششان مشارکت کنند،نمایش بدون جاذبه‌ی خارجی می‌بایست صراحت داشته باشد و این صراحت بر تماشاگر تأثیر می‌گذاشت.صحنه برای بازیگر عبارت از مدرسه و فانتزی درست و انسانیت است برای شاگردان کوپو،متضمن کشف تماشاگرانی تا آن زمان دور از تئاتر و نشاندن آنها پای تئاتر هم بود.که بذر تمرکز و تئاتر مردمی در آن نهفته است.در سوی دیگر کارگردانان آلمانی به تئاتر مردمی روی آورده بودند،راینهارت همچون میرهولد قصد خود را از تئاتر رها کردن آن از قید و بند ادبیات اعلام کرد،تأثیر راینهارد بر تئاتر جادوی وی در استفاده از نور و ابزار آلات صحنه بود،او نمایشهایی را در میدانها،خیابانه،کنار دریاچه‌ها،کلیساهای جامع و در خانه‌های شخصی اجرا کرد.او حتی تئاترهایی با معیارای تئاتر حماسی نیز به صحنه برد.تئاتر اروین پیسکاتور تئاتری بود که با هزینه‌های گزاف میسر می‌شد، تئاتر مکانیزمی بود که مثل یک ماشین تایپ فنی باشد و از تکنولوژی که نماد قرن بیست بود استفاده کند، گرچه پیسکاتور در پی تئاتری بود که با رویکرد مستند گونه‌ای، یک تئاتر علمی و غیر احساساتی باشد. ولی کنایه آمیز این بود که کارهایش همیشه تأثیر وارونه داشتند.**

**در نمایش «راسپوتین»که موفقترین کار او بود تماشاگران نه تنها تماشاگر که شرکت کننده در این درام فروریز امپریالیسم بودند و در آخر به صورت خودجوش به بازیگران می‌پیوستند و سرود اینترناسیونال می‌خواندند. در سال ۱۹۳۰بود که برتولت برشت با اندیشهای خود مبتنی بر نظریات پیسکاتور تئاتر حماسی خود را شکل داد برشت به شدت مخالف ناتورالیسم راینهارت و استانیسلاویسکی بود. از نظر برشت هدف درام این بود که به ما بیاموزد که چگونه زنده بمانیم؟ تماشاگر به جای احساس کردن میبایست که به اندیشیدن واداشته شود. برشت بیشتر به دنبال بر انگیختن یک واکنش بود تا در پی تشویق آن خمودی منفعلانه‌ای که بر تئاتر فرتوت بورژوایی حاکم بود. اما تأثیری که وی بر تئاتر محیطی گذاشت با نظریه‌ی فاصله گذاری بود. در واقع بعد از این نظریه است که اهمیت تماشاگر و مردم برای کارگردانانی چون پیتر اشتاین، ژروم ساواری آرتو، اخلوپکف، جولین بک، جوزف چایکین، فورمن، شومان و گروتوفسکی و بروک اهمیت چند برابری میابد. تمامی این کارگردانان در تجربیاتشان سعی می‌کنند که تماشاگرانش را به درون خودشان برگردانند. آرتو بر می‌آشوبد و می‌گوید که اگر مردم عادت به تئاتر رفتن را از دست داد‌ه‌اند، برای آن است که ما چهارصد سال، معتاد به تئاتر توصیفی و روایی بوده‌ایم.آنتونن آرتو در کتاب مشهورش «تئاتر و همزادش» تئاتری را که تنها مایه‌ی سرگرمی تماشاگر باشد محکوم می‌کند و به جستجوی نمایش خالص و ناب می‌پردازدذکه از تمام امکانات صحنه بهره گیرد و به کمک ابزار فرا زبانی مانند موسیقی،نور ،حرکات و اشارات،به ناخودآگاه تماشاگر راه یابد،نیروهای شگفت انگیز درونی‌اش را فراخواند،عصیان در وجودش برانگیزد تا سر انجام او را به نوعی رهیدگی پالایش و رهنمون گردد.به همین جهت به شدت به تئاتر روانشناختی غرب که نمایش را به اسارت متن مولف و زبان گفتاری و ملفوظ در آورده است می‌تازد .آرتو در جستجوی گوهره‌ی ناب تئاتر به سوی تراژدی باستان،نمایشهای مذهبی قرون وسطی و تئاتر مشرق زمین باز می‌گردد.(آرتو،۱۳۸۳،۱۹۲) ،دریداحرکت آرتو را نبردی سر سختانه علیه‌ گویایی کلام در مرکز هر چیز و همه چیز می‌داند،مرکزیتی که به معنی باور به امکان تجسم یافتن در تمام و کمال اندیشه در زبان است.و نیز جدالی علیه ساختارهای تکرار،جدالی که توسط صحنه‌های تئاتری که همواره مانند سایه و مکمل کلام است،تضمین می‌شود.(شفیعی سروستانی،۱۳۸۷،۶۹)دید آرتو درباره‌ی تئاتری که بیش از نمایش باشد بیشتر به وسیله‌ی آپیا تبلور یافته بود که می‌گفت «چگونه می‌توانیم صرفا به جای اندیشیدن درباره‌ی کار هنری به زنده ساختن هنر بپردازیم» یا کرگ که می‌گفت «تئاتر آینده تئاتر دیدها خواهد بود نه تئاتر گفتارها یا کلمات قصار» آرتو به دوستی نوشته بود «حقیقتا چه طور می‌توان صمیمی بود؟»**

**در این میان کسی سر برآورد که به تمام سوالات کریگ، آپیا و آرتو پاسخ داد. او اخلوپکوف بود او چهار چوب صحنه را حذف کرد و تئاتری بر صحنه‌ی مدور و شش ضلعی عرضه کرد. از آن پس تجربیات بسیاری با استفاده از فضای تئاتر شده است، از ابداع تئاتر در میان توسط استیفن جوزف در انگلستان تهی صحنه‌ها توسط تایرون گوتری در استرادفورد، اونتاریو و کاوشهای استادانه‌ی بسیاری دیگر، در سال ۱۹۶۶ لوکا رونکونی برای اجرای شگفت انگیزش از جنون اورالاندو مورد ستایش قرار گرفت اجراهای رونکونی شاید گویاترین نمونه‌ی آن چیزی ست که تئاتر محیطی نام گرفت.**

**در سال ۱۹۷۱ «رونکونی» نمایشی را با عنوان «بیست» آماده کرده بود. در اجرای بیست تالار نمایش جای خود را به یک خانه‌ی دو طبقه با بیست اتاق داده بود، تماشاگران به گروههای کوچکی تقسیم شده و هر گروه در اتاقی جای داده شده بودند. به طوری که نمایشنامه برای هیچ یک در زمان و نقطه‌ای مشخص شروع نمی شد. نمایش درباره‌ی دستگیری و بازپرسی یک انقلابیست که موفقیتهای یک رژیم فاشیستی را مورد تهدید قرار داده بود و تماشاگران از هرنقطه‌ای که نمایش را می‌دیدند، با بالا رفتن جداگرها در آخرین صحنه که فضایی بسیار عظیم بود، اوج این موفقیتها را می‌دید وقتی که از رونکونی در باره‌ی نمایشش پرسیده بودند،گفته بود خطر زنده شدن فاشیست بسیار نزدیک است و این وظیفه‌ی هنرمند است تماشاگر را به میان این خطر بیاورد و این خطر را گوش زد کند و او را در میان این هرج و مرج همه جانبه فرو ببرد.**

 **در سال ۱۹۵۹کارگردان مشهور لهستانی یرژی گرتوفسکی گروه نمایش خود را در ««اپول»تأسیس کرد.جالب است بدانیم که گرتوفسکی هنگامی که شهرت جهانی یافت رهیافت گذشته‌ی خود را تغییر داد،بنابر این می‌توان کارهای او را در دو مرحله‌ی اصلی تقسیم کرد:مرحله‌ی دهه‌ی۱۹۶۰ و مرحله‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰.در مرحله‌ی اول با این فرض آغاز می‌کند که تئاتر بیش از از حد لازم از فنون و هنرهای دیگر به ویژه سینما و تلویزیون اخذ کرده است و جوهره‌ی خود را گم کرده است،در این مرحله کوشش عمده‌ای او آن بود تا هر آنچه را برای تئاتر ضروری نیست،حذف کند او خود این رهیافت را «تئاتر فقیر»می‌نامد»۰(براکت،۱۳۷۶،۲۷۵)گرتوفسکی در مرحله‌ی نخست کارهایش تئاتر را همچون چیزی شبیه به آئين می‌نگریست که تماشاگران برای حضور در آن دعوت می‌شوند،او معتقد است که تماشاگر هم از عناصر اصلی و عمده‌ی یک نمایش است و باید در جایی قرار گیرد کهبتواند بدون خودآگاهی نقش خود را ایفا کند.(براکت،۱۳۷۶،۲۷۶)در ۱۹۷۰گرتوفسکی به این نتیجه رسید که گرچه بازیگرانش توانسته‌اند موانع خود را در بازیگری بشکنند.اما هنوز موفق به کنار گذاشتن دیوار بین خود و تماشاگران نشده‌اند به همین خاطر او اعلام کرد که دیگر هیچ نمایشی اجرا نخواهد کرد.او در عقیده‌ی تئاتری خود مبنی بر اجرای بازیگر در برابر تماشاگر تجدید نظر کرد و کوشید تا راهی بیابد که تماشاگران را در فرایند خلع سلاح یا وانهادگی قرار دهد و در سال ۱۹۷۳گفت:«کسانی که به دیدن برنامه‌ی ما می‌آیند با این قصد بیایند که قدم در مکانی ویژه‌یی نهاده‌اند تا مگر مدتی زندگیی روزمره‌ی خود را فراموش کنند ما این زمان را تعطیلات یا زمان مقدس می‌نامیم در این حالت چه کار مشترکی از ما ساخته است؟دیدار و نه تقابل؛ایین مشارکت جمعی تا بتوانیم سراپا خودمان باشیم»(براکت،۱۳۷۶،۲۷۷)**

**یرژی گروتوفسکی بعدها این گونه اجراها را «فراتئاتر» یا «متادرام» نامید. پس این نتیجه حاصل می‌شود که متادرام دارای دو بعد است یکی بعد ساختار اجراییست و موجب میشود تمام قراردادهای بین بازیگران و صحنه و تماشاگران از بین برود و باعث نزدیکی تماشاگر به نمایش می‌شود و دیگری در شکل معنای مفهومی آن به معنی بازگویی و نشان دادن واقعیتهای پنهان از روی آنها و دیدن چهره‌ی واقعی انسانها که پشت نقابها قرار دارند.(میرشکاری،۱۳۸۷،۱۷).**

**از یک سو با پایان سانسور دولتی تئاتر در سال ۱۹۶۸ در انگلستان گروه‌های تئاتری آزادی بیشتری پيدا کردند. موضوعاتی که تا قبل از آن ممنوع محسوب می‌شدند (مثلا پرداختن به شخصیت‌های سیاسی داخلی و خارجی) آلترناتیوی بر نمایشنامه‌های تکراری قدیمی بودند.**

**از سوی دیگر جنبش‌های اجتماعی ضدجنگ، ضد تسلیحات هسته‌ای، حمایت از حقوق زنان و حقوق جنسیتی در آمریکا و دیگر کشورها به شدت فعال بودند و در وضعیتی که هر رسانه‌ای به نوعی به این اتفاقات واکنش نشان می‌داد تئاتر آلترناتیو راهی (و رسانه‌ای) جدید برای بیان دغدغه‌ها و پیام‌های این گروه‌ها و اعلام رویکردهای اجتماعی سیاسی‌شان در اختیارشان می‌گذاشت.در عین حال تئاتر آلترناتیو از جنبه‌ای دیگر هم خود را از دیگر انواع تئاتر جدا می‌کرد: این نوع تئاتر در برابر موزیکال‌های برادوی و وست‌اند و تئاترهای دولتی قرار می‌گرفت خود را تئاتری «غیرتجاری» معرفی می‌کرد که به دنبال اهدافی غیر مادی است. هنرمند آلترناتیو بودن تبدیل شده بود به سبکی از زندگی که بر ضد ارزش‌های سرمایه‌داری شورش می‌کرد و به آرمان‌های زندگی اشتراکی اعتقاد داشت.این تئاتر همچنین به دنبال مخاطبانی آلترناتیو بود. سیاه‌پوست‌ها، روشنفکران، دگرباش‌‌ها، هنرمندان و کارگران و کسانی که مخاطب معمول تئاتر جریان اصلی نبودند. اما تئاتر آلترناتیو فقط در پیام و مخاطب خود متفاوت نبود بلکه در شیوه‌های اجرایی و تولیدی خود نیز پیشنهادی جدید برای تئاتر داشت. این گروهها در آمریکا از سال ۱۹۶۰از دل جنبشهای آن دهه بیرون آمده بودند،و در میان این گروهها تئاتر نان و عروسک از نظر هنری از همه‌ی آنان شایسته‌تر بود،که در سال۱۹۶۱پایه گذاری شد،این گروه با استفاده از عروسکهایی با اندازه‌‌های مختلف،بازیگران و داستانهایی بر اساس اساطیر،کتاب مقدس و افسانه‌های بسیار مشهور بر آنست تا عشق،احساس و انسانیت را را رواج دهد و زشتیهای ماده گزینی و تزویر را نهی کند.(براکت،۱۳۷۶،۳۲۴)بعد از رونکونی و اخلوپکوف کارگردانان زیادی چون مارتا گراهام، هلپرین، ویلسن، باربا، ویلار و گروتوفسکی و بروک متادرام، تئاتر مردمی یا تئاتر محیطی را به قله‌های ترقی بردند. که در بخشهای آتی به نقش بعضی از این کارگردانان در شکل گیری تئاترهای بیرونی بیشتر خواهیم پرداخت.آنچه با خواندن این تاریخچه‌ی بسیار کوتاه از تئاتر قرن بیستم توجه‌ها را به خود معطوف می‌کند اینست که،**

**آیا می‌توان تئاترهای بیرونی،را محصول فرایند رجوع به اصالت تئاتر در قرن بیستم دانست؟**

**جایگاه تماشاگر در تئاتر بیرونی کجا قرار دارد؟**

**بازی و بازیگری در تئاترهای بیرونی چگونه است؟**

**آیا می‌توان تئاترهای بیرونی را از انواع تئاترهای پست دراماتیک نامید؟**

**و در نهایت این سوأل هستی شناسانه که رابطه‌ی آئين و اجراهای بیرونی در چیست.**

**شاید هر یک از این سوالات به خودی خود مقاله‌ای جداگانه را می‌طلبد،اما در اینجا نگارنده سعی کرده است حدالامکان تا جایی که مقدور باشد،به این سوالات پاسخی درخور بدهد تا اینکه به در نهایت با جمع‌بندی تمام این عوامل به یک وحدت نظری دست پیدا کند.**

**آیا می‌توان تئاترهای بیرونی،را محصول فرایند تلاش برای ارجاع تئاتربه اصالتش، در قرن بیستم دانست؟**

**در واقع زمینه‌ی تئاترهای بیرونی می‌تواند کارنوالیزه کردن تئاتر باشد،اهب حسن معتقد است که این گونه‌های تئاتری به صورت اصل فعال جامعه‌ای هم پایه در می‌آیندکه گرچه ممکن است واقعا کارناوالیزه نشوند،حداقل قداست زدایی می‌شوند.(شفیعی سروستانی،۱۳۸۷،۶۸) اگر ویژگیهای کارناوال را از دیدگاه میخاییل باختین بررسی کنیم ،متوجه این مسئله می‌شویم که تئاترهای بیرونی تئاترهایی مبتنی بر گروتسک وچند صدایی هستند.و این ویژگیها،همان ویژگیهایی هستند. که تئاتر تجربی قرن بیستم آن را مطرح می‌نماید،تلاش‌هایی که به وسیله‌ی استانیسلاویسکی آغاز شده بود در همه‌ی عناصر تئاتر گسترش یافت و با عنوان تئاتر تجربی به اوج خود رسید،تئاتر تجربی ویژگیهایی دارد که می‌توان آنها را چنین بر شمرد:**

**پدید آمدن گروههای تئاتری،پدید آمدن آونگارد،پرداختن به گروتسک،شکستن دیوار چهارم،پرداختن به بازیگر ارگانیک،کشف زبانی نو،بازگشت به سر چشمه‌های تئاتر سوم برای تماشاگر و مشارکت او،تأکید بر فرایند تناقض،تأکید بر ضرورت،تجربه در تکنولوژی نور و صدا،تئاتر مستند،چریکی،رویداد،محیطی و...واین سیاهه را همچنان می‌توان ادامه داد.(آقاعباسی،۱۳۸۹،۲۵)در واقع تئاترهایی که امروزه ما با عناوین مختلف چون تئاتر خیابانی ،محیطی،پرفورمنس،آلترناتیو...می‌شناسیم همه در این قواعد مشترک هستند.قبلا در باره‌ی ویژگیهای بعضی از تئاترهای بیرونی در چشم اندازه تئاتر قرن بیستم توضیحاتی ارائه شد.اما**

**اونز در کتاب تئاتر تجربی عناوین مختلفی را برای انواع خاص تئاتر تجربی به کار برده است«تئاتر بی‌چیز»،برای«poor theatre»و«تئاتر بی واسطه» به جای«immediate theatre»،تئاترپایاپای به جای«theatre of barter»،تئاتر روایی به جای«narrative theatre»،تئاتر سختگیر به جای«theatre of sources»،تئاتر فضا برتر«theatre space» و سرانجام تئاتر محیطی «environmental theatre»جالب این جاست که در سراسر این کتاب معادلی با عنوان تئاتر خیابانی وجود ندارد.(لک،۱۳۸۷،۵۳)برای آنکه بدانیم که تئاتر خیابانی نیز از کجا آمده است باید به این نکته توجه داشت که تئاتر خیابانی می‌تواند ترجمه‌ای معادل برای «Agitatin-propagande» به معنی تهیجی تبلیغی باشد که پل لویی مینون در کتابی تحت عنوان «چشم‌انداز تئاتر در قرن بیستم»به آن می‌پردازد.نمایشهای«هی\_تب»مخفف شده‌ی«Agit-prop» به مفهوم هیجان و تبلیغ است.آشفتگیهایی که در سالهای بعد از جنگ۱۹۱۸\_۱۹۱۴ مردم جهان را به تکان درآورد به تظاهراتهای هی‌تبها هم کمک کرد،و آنچه به آنها روزنامه‌های زنده نام گرفته در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی آشکار شد.این روزنامه‌ها،رویدادها یا مسائل مطرح روز را به کمک تابلوهایی که کمدی،میمیک،رقص و سینما به آنها جان می‌دادند تعریف و تفسیر می‌کردند.در ایالات متحده بحران اقتصادی ۱۹۲۹در باره‌ی اهمیت هی‌تب‌ها تصمیم گرفت.در آنجا نیز مانند آلمان هی‌تب کار غیره حرفه‌ایهایی بود موسوم«the workers loboratory theatre»**

**و‌به حزب کومونیست مربوط می‌شد.زندگی آن دوام زیادی نیاورد،ولی نویسنده‌ای از آن پدید آمد:کلیفوردآتس..نمایشنامه‌ی او مرسوم به در انتظار لفتی در سال ۱۹۳۵،اتحادیه‌ای از تاکسی رانان را به روی صحنه می‌آورد و از تماشاگران هم دعوت می‌شد در آن شرکت کنند.(مینون،۱۳۸۳،۴۴).در دوران انقلاب ،ارتش سرخ این شکل نمایش را داشت.در فضای میتینگ،نمایشهای کوتاه،ترانه‌ها،گروه کر گویا،به دشمنان روز حمله می‌کردند،با استفاده از سبک واریته و تکنیک موزیکال یا سیرک،شعار می‌دادند،این نمایشها که با شرکت غیره حرفه‌ایها نیز به آنها می‌پیوستندبه نمایشهای بازار مکاره پیوند می‌خوردندو حالت تحریک کمدیهای هجوآمیز یونان باستان را باز می‌یافتند.این نمایشها واکنشهایی را بر می‌انگیختند،حاظران را به شرکت فرا می‌خواندند؛لذت تصویرهای تئاتر و فایده‌ی استدلالهایی را که این تصویرها متبادر می‌کردند بل هم در می‌ومیختند.(مینیون،۱۳۸۳،۴۳)در نمایشهای هی تب فرصت هرگونه عمل روانشناسانه از کار گرفته می‌شود،در واقع این همان چیزی است که آنتونن آرتو آن را می‌خواست،تمام این موارد که در بالا در باره‌ی تئاترهای هی تب آمد نشان می‌دهد که این گونه نمایشها از همان دست نمایشهایی هستند که روزی مایرهولدو آرتو خواهان آنها بودند.حال اگر جنبش هی‌تب‌ها را نیز یکی از گونه‌های تئاتر تجربی به حساب بیاوریم که قطعا نیز چنین است،که تئاتر تجربی قرن بیستم به کاوش برای کشف امکانات جدید زمان و فضا ،قدرت جذب تصویر و ستایش جسم معطوف است تاز همه یا حد اقل یکی از این امکانات،در جهت نو آوری،بهره برداری کند.تئاتر تجربی نه تنها به رابطه‌ی تنگا تنگ و مستدل هنرها گرایش داشت بلکه می‌خواست هنرهای تجسمی و بصری را در تئاتر بگنجاند و در واقع با تغییر زاویه دید«point focal» در این راستا می‌کوشید،زاویه دیدی که در تئاتر سنتی،با توسل به متن و بازیگران زنده،نظمی انسان مرکز«anthropocentrique» داشت،از این پس رنگها جنسها،اصوات،شکلها، و نورها شکوفایی خاصی یافت.(قویمی،شاهین،۱۳۸۳،۱۴۹)**

**حال با درک مطالبی که در بالا آمد می‌توان گفت که تئاترهای خیابانی و محیطی و آلترناتیو از همان قواعدی بهره می‌برند که در قرن بیستم برای رجوع به اصالت تئاتر توسط میرهولد ،آرتو و گرتوفسکی مطرح و فراگیر شده‌اند با کمی تأمل در ویژگیهای این گونه‌های تئاتری به این نتیجه خواهیم رسید که ادبیات و خط داستانی در این نوع تئاترها از درجه‌ی بسیار پایینی برخوردار است و تماشاگر و مردم به مراتب در درجه‌ی با اهمیت تری قرار دارند،در تمامی این گونه‌های تئاتر همیشه رجوع به اساطیر و آئين وجود داشته است.اما متأسفانه امروزه در کشور ما جوانان بدون درک واقعی از این نوع تئاترها کارهایی را با عناوین مختلف از جمله خیابانی و محیطی ارائه می‌کنند،که متأسفانه فاقد ویژگیهایی است که ما آن را تئاتر (به معنای اصیلش)می‌نامیم ،چرا که به راستی بدون شناخت زمینه‌ی تاریخی و نظری این گونه‌ی هنری معمولا آثار در دام ادبیات و کلام گرفتار و از تماشاگر غافل می‌مانند.**

**جایگاه تماشاگر در تئاتر بیرونی کجا قرار دارد؟**

**قرن بیستم قرنی‌ست که در آن تماشاگر از اهمیت بسیاری بر خوردار است بطوری که گفتیم گرتوفسکی تماشاگر را به عنصری از نمایشش بدل می‌کند،در واقع در اکثر کوششهای تجربی ،مسئله‌ی مهم برقراری رابطه‌ی جدید بین تماشاگران و نمایش است.برای مثال،با استفاده از تئاترهای متحرک"thêâtre mobile" که صحنه‌ی قابل تغییر یا قابل تعویض دارند).پس نگاه،ارزش و اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و از این طریق تمام حواس تماشاگر جلب و جذب می‌شوند.**

**بدیهی است که تهیج تمامی حواس تماشاگر،نه تنها به دستاویزهای مهم فنی و مادی بلکه به پدیدآوردن عادات جدید در تماشاگر نیازمند است.(قویمی،شاهین۱۳۸۳،۱۴۹)**

**از تمام پیش قراولان تئاتر سوم،یوجینیو باربا(کارگردان گروه اودین)در تأکید بر اهمیت قاطع کار کارگردان و نمایشگر بر روی تماشاگر،از همه مصرتر بوده است،این کار به حکم دادن در مورد موفقیت یا عدم موفقیت اجرا،کمک می‌کند و خصوصا ،در تنظیم ارتباطی اجرا،تأثیر قطعی دارد:برای اینکه اجرا امکان دستیابی به تجربه‌ای خاص از اثر بر صحنه رفته را برای تک تک تماشاگران مهیا سازد،لازم است که به هدایت توجه آنها بپردازد.در این صورت با وجود پیچیدگی کنش در حال اجرا،تماشاگر حس جهت یابی و حس کنش‌های آینده،و گذشته-سابقه‌ی اجرا-را از دست نمی‌دهد.(دومارینس،۱۳۸۴،۷۶)این موضوع در نظریه پردازیهای متأخر گرتوفسکی نیز موضوع محوری است به طوری که در سخنرانی خود در سال ۱۹۸۴ در کنفرانسی در ایتالیا اعلام کرد که«قابلیت هدایت توجه تماشاگر یکی از مسائل اساسی در حرفه‌ی کارگردان است»**

**در واقع تنها در صورت استفاده و بهره برداری از توجه گزینش هدفمند تماشاگر است که یک ارتباط تئاتری عملا در جای خود قرار می‌گیرد و برقرار می‌ماند.فقط در این صورت است که اجرا،از یک آشفتگی درهم و برهم عوامل نامتجانس،حداقل به صورت با‌القوه به یک متن اجرای معنادار و پیوسته تبدیل می‌شود.از آنجا که این مسأله بر هر نوع تجربه‌ی زیبا‌شناسانه صدق می‌کند،ممکن است تا حدی پیش پا افتاده به نظر برسد.(دومارینس،۱۳۸۴،۷۷)از آنجا که در مبحث گذشته به این موضوع پرداختیم که نمایشهای بیرونی به سوی کارناوالیزه شدن گام بر می‌دارند ،ویکی از اصول کارناوال،گروتسک و چند‌صدایی‌ست.در اینجا نیز بارت در رابطه با نقش تماشاگر در یک تئاتر به ایجاد این چند صدایی بین تماشاگر و بازیسازان می‌پردازد.و با توجه به تعدد نشانه‌های نامتجانسی که در اجرا‌،به طور هم‌زمان ساطع می‌شود،استفاده از «چند آوایی اطلاعات»در اجرای تئاتر را پیشنهاد می‌کند.با این حال ،حتی این نیز به اندازه کافی روشنگر نیست،زیرا لازم است به این کیفیت چند آوایی این را نیز اضافه کنیم که متن اجرایی،یا درستتر بگوییم سطح متراکم دلالت گر آن،با غیر مجزا بودن آن(با توجه به اینکه پیوسته است)بی ثباتی آن(با توجه به اینکه متغییر است)و بی‌دوامی آن(با توجه به اینکه زود گذر است)مشخص می‌گردد.(همان)**

**در سال ۱۹۰۹ رومن رولان مقاله‌ای به چاپ رساند با عنوان تئاتر خلق که درا آن تئاتر مردمی را اینگونه معرفی می‌کرد:«رفع خستگی،منبع انرژی،روشنایی برای عقل و هوش،شادی نیرو و عقل:اینها شرایط بزرگ تئاتر مردمی است»(مینون،۱۳۸۳،۳۸)از قرن شانزدهم به بعد نمایش ویژگیهای استثنایی خود را که با شرکت عمومی مردم شکل می‌گرفت از دست داده بود و تئاتر در تالارهای بزرگ محصور شده بود و بین تماشاگر و تئاتر فاصله افکنده بود ،به همین جهت وقتی که در اواخر قرن نوزدهم تئاتر از بند جاه طلبی رهایی یافت،به زودی به وسیله‌ی استانیسلاویسکی و رومن رولان به میان مردم برگشت،دل مشغولی آنان از دو نوع بود؛در درجه‌ی اول آنان چون نگران شایستگی هنرشان بودند،برای آن وظیفه‌ای مدنی در نظر گرفتند،این هنر تنها تفریح نبود بلکه از خلال آن،آموزش و فرهنگ عرضه می‌شد؛به ذهن تماشاگر شکل می‌داد.(همان)**

**مجموعه کارهایی که در تحت عنوان تئاتر پژوهی در دهه‌ی ۶۰ و۷۰ میلادی انجام شد،در راستای همین هدف اساسی[یعنی مطالعه در فضای تئاتری و رابطه‌ی اجرا/تماشاگر]بود.تئاتر پژوهی ،پس از جنگ جهانی دوم در تلاش برای بهره‌برداری از امکانات شرطی کردن دریافت،تغییر فضای صحنه،و مخصوصا ارتباط فیزیکی اجرا/تماشاگر وجود دارد،رواج و توسعه بسیار یافت.اغلب تئاترهای سنتی با معماری ایتالیایی کنار گذاشته شدند و جای خود را به زیستگاههایی دادند،که هرچند در اصل فضای تئاتری نبودند،اما سازماندهی ارتباط اجرا/تماشاگر را به مناسب ترین شیوه‌ی ممکن فراهم می‌آوردند،هدف عمومی،صریحا دستیابی به یک دریافت خلاقانه‌تر،پیچیده‌تر و فعالانه‌تر توسط هریک از تماشاگران بود.**

**همچنین تئاتر پژوهی طبق نظریه‌ی گرتوفسکی تماشاگران را به عنصری از نمایش تبدیل کرد و کارگردان در بعضی از مواقع نقشی به آنها محول می‌کرد مثلا در نمایش آنتیگونه به کارگردانی گرتوفسکی تماشاگران به مردم آرگوس تبدیل شدند و بر علیه بازیگران (که مردم تب بودند)بازی کردند.در نمایش فاوست همه تماشاگران بر سر میز مهمانی قهرمان می‌نشستند و در کوردیا که تماشاگران در آن ساکن یک کلینیک پزشکی بودند و در پایان آکروپلیس که در آن ،تماشاگران،بر خلاف نمایشگران از اتاقهای گاز رهایی می‌یافتند.اما این اعمال برای مشارکت تماشاگر در اجرا یک نوع استبداد محسوب می‌شد و از این رو گرتوفسکی مورد نکوهش قرار گرفت وی با گذار از دهه‌ شصت از تئاتر مشارکت به تئاتر شهادت را تئوریزه کرد،او معتقد بود که تئاتر شهادت،نوع اصیلی از مشارکت است که از هرگونه درگیری جسمانی در می‌گذرد و به عمق بیشتری از وجود تماشاگر راه می‌یابد(دومارینس،۱۳۸۴،۷۶،۷۵)همچنین آگوستو بوال درباره نقش تماشاگر در کارهای بیرونی چنین می‌گوید:همه چیز از زیبایی شناسی، صحنه پردازی و حتا کاتارسیس، معانی متفاوتی نسبت به قبل پیدا می‌کنند. وقتی هدف برهم زدن تعادل است و می‌خواهیم ابزار تولید را به دست مردم بدهیم، در چنین حالتی صحنه‌ی ما باید از جنس آنان و برای آنان باشد. نباید صحنه‌ای تجملاتی و در تناقض با مفهوم سرکوب و یا زنده‌گی روزمره‌ی مردم بسازیم.**

**… نباید تصور شود نمایش‌های ما پر هزینه‌اند، تمام مواد صحنه‌ای را باید از اشیای بازیافتی و دوباره قابل مصرف بسازیم. باید از دور ریختنی‌ها یا چیزهای ارزان قیمت مبتکرانه استفاده کنیم. مخصوصا باید سعی کنیم موادی را به کار ببریم که در محوطه‌ی اجتماع به‌راحتی پیدا شوند و آن‌ها را تغییر شکل (زیبایی شناسانه) دهیم. (بوآل،۱۳۹۶،۱۳۰)**

**بوآل در اصطلاح این‌گونه بیان می‌کند که ما باید به صحنه نگاریِ جوکر برسیم.  فراموش نکنیم مداخله‌ی مستقیم تماشاگر امکان دارد باز هم همه چیز را برهم بزند در این مداخله مفهوم کاتارسیس نیز دگرگون می‌شود. وقتی تماشاگر تبدیل به بازی‌گر می‌شود کاتارسیس دیگر به معنای هم‌ذات پنداری با قهرمان داستان و رسیدن به آرامش نیست بلکه کاتارسیس هم در برهم زدن همان تعادل شکل می‌گیرد.**

**پس با توجه به مطالبی که در این بخش بیان شد،می‌توان گفت که تماشاگر عنصری از یک تئاتر بیرونی است که نمایشگر باید«توجه‌ش را هدایت کند»وبه «ذهنش شکل »ببخشد و بدینگونه او را به«مشارکت»در نمایش دعوت نماید.**

**بازی و بازیگری در تئاترهای بیرونی**

**در تاریخ تئاتر اروپا از یونان باستان گرفته تا به امروز، بازیگری از سرخوانی دیترامپ گرفته تا کسب عنوان هیپوکریت پس از اضافه شدن دومین بازیگر گرفته تا در قرن هجدهم و نوزدهم که اولین تلاش برای تغییر دکلماسیون صورت گرفت به طبع شیوه‌ی بازیگری تغییر یافت.در روش بازیگری استانیسلاویسکی،اوبرمایونت گوردن کریک بیو مکانیک و کنسترکتوالیسم میرهولد و بازیگر قدسی گروتفسکی.روش بازیگری همواره معادلی حضور محتوم انسان بر روی صحنه‌ی تئاتر داشت.اما در نیمه‌ی دوم قرن بیستم این حضور حتمی انسان به عنوان عنصری اصلی تئاتر مورد تردید قرار گرفت.و همانگونه که اشاره شد تماشاگر به یک کنش در داخل کار تبدیل شد.**

**از نظر باربا همه‌ی مناسبات و همه بدبستانها بین شخصیت‌ها و یا بین شخصیتها و نورها و صداها و‌فضای کنش به شمار می‌آیند.طبق عقیده‌ی باربا هر چیز که مستقیما با توجه تماشاگران ،درک آنها، عواطف آنها و عواطف حسی آنها سر و کار دارد کنش است.(حکیمی،افشار،۱۳۹۶،۷۰) به عقیده‌ی نگارنده،بازی بازیگر در تئاتر بیرونی باید آن چیزی باشد که باربا به آن «تکنیکها‌ی غیر عادی بازیگر» می‌گوید.این تکنیکها اصولا از برقراری قوانین فیزیکی و بیولوژی که رفتار بدنی و ذهنی طبیعی ما حاکمند-یعنی قوانین بنیادین جاذبه ،سکون و قانون حداقل تلاش-بنیان نهاده شده‌اند،به گفته‌ی باربا اصول تئاتری ذیل از این قوانین تخطی می‌کنند و اساس بینافرهنگی(intercultural)و پس بیانگر(pre-expressive)تکنیکهای نمایشگر را شکل می‌دهند:**

**۱)اصل تعادل دگرگون شده(یا تعادل فوق العاده تنظیم شده)؛**

**۲)اصل مقابله(بازیگر،همیشه باید محرک آنی را با یک محرک معکوس پاسخ دهد)**

**۳)اصل ساده سازی(حذف بعضی از عناصر به منظور بسط دادن عناصر دیگری که ضروری به نظر می‌رسند)**

**۴)اصل مازاد انرژی(ورود انرژی حداکثر،برای تأثیر حداقل)(دومارینس،۱۳۸۴،۸۱)**

**دقیقا از طریق کارکردهای این تکنیکها‌ی غیر عادی است که بازیگر می‌تواند توقعات و عادان دریافتی سریع تماشاگران را برهم بزند،تا آنها را غافلگیر کند و توجه‌شان را جلب نماید.در اجراهای بیرونی گفت و گو کارکرد قبلی را ندارد،چرا دیالوگ از تئاتر معاصر در حال بیرون شدن است،و زمانی وجود دارد،که بخواهد کنش را بین شخصیتها نشان دهد.اما در اجراهای بیرونی که متکی بر تکنولوژی و فضای دینامیک هستند،قرار است تنهایی آدمها و آدمهای تنها،بیشتر نشان داده شوند.آدمهایی که در مناسبات جدید عصر تکنولوژی بیشتر درگیر تصورات ذهنی خودشان هستند،به جای آن که از طریق کلمات و واژه ‌ها درگیر روابط شوند.(حکیمی،افشار،۱۳۹۶،۹۱)از مهمترین دستاوردهای مطالعات«دلسارته»در مورد حرکات بدنی،این نتیجه ‌گیری خود او بوده است که [زبان]ژست از زبان گفتارمهم‌تر است:«حالات و حرکات بدن همیشه باید از گفتار پیشی بگیرد.گفتار در واقع توصیف یا ترجمان بازنموده است،گفتار باید پس از ژست بیاید که بدیا زبانی تأثرات دریافت شده از[حرکت]است.طبیعت حرکت را می‌سازد و زبان بر آن نام می‌نهد.کلام،فقط عنوان یا برچسبی است بر روی آن چیزی که حالات و حرکت پیشتر آن را گفته اند،کلام،تنها برای تأیید و تنفیذ آن چیزی می‌آید که تماشاگر پیشتر آن را درک کرده است.کلام،برای نامیدن چیزهایی،مورد توافق قرار می‌گیرد،ژست،پرسش«چه یا چی» را مطرح می‌کند و کلام به آن پاسخ می‌دهد،ژست پس از پاسخ،عبث خواهد بود»(فرانسیس دلسارته)(ویتمور،۱۳۸۶،۱۶۵)آنچه مشخص است که در این فضا بازیگر در وهله‌ی اول کنار می‌رود و بدن او خودنمایی می‌کند.چرا که درک جدیدی از کلمه‌ی بدن به وجود می‌آید،این درک جدید به این معنا‌ نیست که بدن یک جسم و جسم بدون حس است.این درک به ما می‌گوید که بدن آن چیزی نیست که با حرکات خودش و با زنده بودن خودش را نشان دهد.در واقع چیزی بین حضور داشتن و حضور نداشتن است.حضور داشتن فقط با جسم و حرکت نیست.باربا در تشریح چگونگی حضور داشتن به بداهه‌سازیهای گروهش اشاره می‌کند.(حکیمی،افشار،۱۳۹۶،۹۵)**

**می‌توان گفت در تئاترهای بیرونی بداهه‌پردازی شکلی از مسلح کردن بازیگر علیه یکنواختی اجرای نمایش است و این هدف از راه حساس کردن بازیگر به وضعیتهای واقعی که در حین بازی پیش می‌آیند و نیز متوجه ساختن او به ارتباط سیال ی که وی می‌تواند با تماشاگران برقرار سازد،قابل دسترسی است.(شاهین،قویمی،۱۳۸۴،۱۹۷)**

**اجراهای بیرونی و تئاتر پست مدرن:**

**برای آنکه اجراهای بیرونی را در سبک تئاترهای پست مدرن دسته بندی‌کنیم ابتدا باید نشانه‌های سبکی تئاتر پست مدرن را برشمریم در نتییجه نگارنده در اینجا ویژگیهای تئاتر پست‌مدرن را به صورت بسیار خلاصه‌وار برای خواننده‌ی خویش می‌آورد که این ویژگیها عبارتند از :**

**پاراتاکس یا غیره سلسله مراتبی،۲)همزمانی،۳)بازی با تراکم نشانه‌ها،۴)کثرت،۵)موزیک پردازی،۶)طراحی فضا،۷)حرارت و برودت،۸)جسمانیت،۹)تئاتر ملموس،۱۰)یورش واقعیت،۱۱)حادثه موقعیت**

**پاراتاکس/غیر سلسله مراتبی**

**سلسله مراتب‌زدایی از روند‌های تئاتری یک اصل مستمر و متصل به تئاترهای پست مدرن است.این ساختار غیر سلسله‌مراتبی بدون ابهام در مقابل سنت قرار می‌کیرد که -برای اجتناب از هر گونه اختلا و برای ایجاد هماهنگی و قابلیت فهم -یک رابطه‌ی نا همپایگی تنظیم کننده‌ی تسلط یا تبعیت عوامل را ترجیح می‌داد.(لمن،۱۳۸۳،۱۵۹)**

**هم‌زمانی:**

**روند پاراتاکس دوش به دوش هم‌زمانی نشانه‌ها پیش می‌رود.در حالی که تئاتر دراماتیک تسلیم یک طبقه‌بندی می‌شود که در آن از تکثر علامتهای منتقل شده در هر لحظه‌ی نمایش،که هر بار فقط بعضی‌ها ممتاز هستند،ترتیب پاراتاکسی را به یک تجربه‌ی همزمانی هدایت می‌کند که دست و پاگیر دستگاه ادراک می‌شود،که غالبا به یک قصد سیستماتیک همراه است.(لمن،۱۳۸۳،۱۶۱)**

**بازی با تراکم نشانه‌ها:**

**در تئاتر پست دراماتیک،تخلف از قاعده‌ی قرار دادی شده و از ضابطه تراکم نشانه‌ها‌ی کم و بیش جا افتاده،تبدیل به قانون می‌شود.مشاهده گر در رابطه با زمان یا با فضا و یا با اهمیت واقعه،تراکم یا بر عکس تنکی قابل ملاحظه‌ی نشانه‌ها را درک می‌کند.در اینجا قصد سپردن فضا یی به یک دیالکتیک کثرت و یا محرومیت به پر و نیز به خالی را باز می‌یابیم.(لمن،۱۳۸۳،۱۶۴)**

**کثرت:**

**سبقت از ضابطه‌ همچون کاهش ارزش آن نتیجه‌ی پیکر‌بندی است که بیش از آنکه سازنده‌ی فرم باشد،ویران کننده‌ی فرم است.فرم دو انتها دارد:اولایکنواختی گسترش غیر قابل ضبط،انباشته آشفته بر پیچ و خم،فرم در نیمه راه قرار می‌گیرد.چشم‌پوشی از فرم قراردادی شده،(وحدت،خودهمسانی،ساخت و ساز هندسی،منطق صوری،شفافیت مجموع)و نفی تصویر عادی شده،در فراسوی انتها تحقق می‌یابد.(لمن،۱۳۸۳،۱۶۶)**

**موزیک‌پردازی:**

**موسیقی‌پردازی اصولا در رابطه بین موجودات جاندار و اشیاء روی صحنه نمایان می‌شود.این اشیاء که انحراف از وظیفه‌ی خود را پذیرفته‌اند،تقریبا به عنوان اسبابهای موسیقی به کار می‌روند و برای تولید موسیفی همراه با بدنهای انسان حرکت می‌کنند.از نقطه نظر روش ،کاملا معنی‌دار است که ببینیم چنین پدیده‌هایی به عنوان تداوم تئاتر دراماتیک تلقی نمی‌شوند.بلکه نگاه تحلیل‌گر در صحنه‌پردازیهای از این تیپ،نوآوری زبان تئاتری را باز می‌شناسد که از دراماتیک بودن باز ایستاده است.(لمن،۱۳۸۳،۱۷۰)**

**طراحی صحنه،درام‌پردازی بصری:**

**در بستر کاربردی پاراتاکسو سلسله‌ی مراتب زدایی شده‌ی نشانه‌ها در تئاتر پست دراماتیک پس از فروپاشی هیراشی کلام‌محوری،امکان انتقال یک نقش حاکم به عوامل دیگر چیزی جز کلام کلام دراماتیک و زبان پیدا شده است.این یکی بیشتر شامل بعد بصری می‌شود تا وجه شنیداری.به جای درام پردازی قانون‌مند شده توسط متن غالبا یک درام پردازی بصری ظاهر می‌شود.که مثل یک صحنه‌ای که در آن بدن انسان یک استعاره است و در آن،دریک معنای غیر استعاری وفور نوشتار است و نه رقص،به تماشاگر عرضه می‌شود.(لمن،۱۳۸۳،۱۷۲)**

**حرارت و برودت:**

**خلع نشانه‌های زبان‌شناسی و روانشناسی زدایی پیوست به آن برای تماشاگری که در سنت تئاتر متن پرورش یافته است به سختی قابل قبول است..صورت‌گرایان تئاتر پست‌دراماتیک مرحله‌ای تازه را در این فرایند نمایش می‌دهد و همیشه ایجاد دردسر می‌کند.برای کسی که منتظر نمایش عوالمی انسان انسانی است،می‌تواند برودتی بروز دهد که به سختی قابل تحمل است.این مخصوصا حیرت آور جلوه می‌کنند،زیرا تئاتر نه فرایندهای صرفا بصری،بلکه بدنهای انسان با حرارتشان مورد نظر است و با آنها تخیل و ادراک جز سهیم کردن تجربیات انسانی کاری نمی‌تواند کرد.(همان،۱۷۴)**

**جسمانیت:**

**تئاتر پست‌داماتیک،خود را به عنوان یک تئاتر جسمانیت خودکفا معرفی می‌کند که در فشردگیهای خود،حضور هاله‌وار خود و پر تنشهای درونی یا منتقل شده‌ به سوی بیرون خود عرضه شده است.حضور بدنهای نا همخوان نیز افزوده می‌شود،که در اثر بیماری ،فلج و دگرگونگی،از هنجار عامه کنار می‌روند و متحرک نوعی شیفتگی «غیراخلاقی»،ناراحتی یا اضطراب می‌شوند.در تئاتر پست دراماتیک در فرمها‌ی اختصاصا جسمانی تشریح می‌شوند.(همان،۱۷۵)**

**تئاتر ملموس:**

**در آنچه غالبا به عبارت«تئاتر تجریدی»تعریف می‌شوند به عنوان یک تئاتر بدون عمل یا یک تئاتر«تئاترال»برتری ساختارهای صوری چنان اساسی است که مراجعه به واقعیت تقریبا نایاب می‌گردد.تئوفان دو اسبورگ و کاندینسکی اصطلاح نقاشی ملموس ویا هنر مرموز را به اصطلاح معمول هنر آبیتره ترجیح دادن،به این دلیل که این اصطلاح به شیوه‌ای ثبت کیفیت قابل لمس،بلادرنگ دست‌مالیدنی رنگ،خط و سطح را به جای رابطه‌ی (منفی)تصویر با دنیای اشیاء برجسته و موکد می‌کند.به جاست که تئاترهای غیرمجازی ولی ساخته شده به وسیله‌ی فرم را تئاتر ملموس بنامیم.(همان،۱۷۹)**

**یورش واقعیت:**

**تئاتر پست‌داماتیک برای اولین بار واقعیت را همچون شریک دایمی بازیگر در سطح عملی(نه تئوری) به صراحت اعلام کرد.یورش واقعیت تبدیل به هدف ه تنها تفکر(همچون عصر رمانتیک)، بلکه خود ترتیبات تئاتری می‌شود.و این در سطوح متعددی اعمال می‌شود،ولی با وضوح بیشتری در یک استراتژی و زیبا شناسی بلا تصمیمی که شامل وسایل پایه‌ی تئاتریست.(همان،۱۸۳)در اینج می‌توان به تمرینات مقاومتی گرتوفسکی اشاره کرد.**

**حادثه/موقعیت:**

**یا تحلیل تئاتری که ویژگی دال خود را پس می‌گیرد و به سوی ژست صامت،به سوی نشان دادن فرایند کشیده می‌شود که تصور می‌شد،برای افشای کارهای معمایی در یک هدف ناشناخته طرح شده است،به سطح جدیدی از پرس و جوی نشانه‌ی پست دراماتیک دست می‌یابیم.اکنون،بحث نه تنها بر سر مسئله‌ی مجموعه‌های ممکن آن،نه تنها بر سر مسأله‌ی دانستن این است که کاربری نشانه‌ها موضوع کدام دگردیسی است.هنگامی که دیگر از الحاق عملی خود در حاذثه و موقعیت تئاتری به طور کلی تجزیه شدنی نیست،هنگامی که قانون حاکم بر آنان دیگر از نمایشها در چهار چوب این حوادث یا از خصوصیت خود به عنوان واقعیت حاضر مشتق نشده‌،بلکه بیشتر نتیجه‌ای از قصد تولید یا مجاز شمردن یک حادثه است.در تئاتر پست دراماتیک حادثی،صحبت از انجام کنش‌هایی است که در یک«اینجا و اکنون»تحقق می‌یابدو پاداش خود را در لحظه‌ای که تولید شده‌اندمی‌گیرند،بی آنکه ضرورتا بگذارند آثاری طولانی از احساس،از بنای فرهنگی و غیره باقی بماند.(همان،۱۹۱)**

**با کمی تامل در سبک‌شناسی تئاتر پست دراماتیک به این نتیجه دست خواهیم یافت،که تئاتر پست دراماتیک تنها نوع جدیدی از متن صحنه‌پردازی نیست،همچنان که یک نوع ساده‌ی متن تئاتر هم نیست،بلکه روشی است که از کاربری دالها در تئاتر که این دو سطح از تئاتر را از میان دیگر انواع متن پرفرمانس،که به طور ساختاری تغییر شکل یافته‌اند،از اساس منقلب می‌کند:بیشتر حضور است تا نمایش،بیشتر تجربه‌ی مشترک است تا تجربه‌ی انتقالی،بیشتر فرایند است تا نتیجه،بیشتر تجلی است تا دلالت،و بیشتر تکانش نیرو است تا اطلاعات.(لمن،۱۳۸۳،۱۵۸)اگر به رابطه‌ی بین اجراهای بیرونی و تئاتر پست دراماتیک بر گردیم به وضوح در می‌سابیم که از کنستروکتوالیسم میرهولد،تا صحنه‌ها‌ی لخت کوپو،وتئاتر مردمی فرمن ژمیه و تئاتر آلترناتیو پیتر شومان و رابرت ویلسن و همچنین جنبش هی-تب‌ها و تئاتر محیطی رونکونی وهم تئاتر فقیر گرتوفسکی تا صحنه‌ی خال پیتر بروک همه و همه در قواعدی که آنها را در سبک‌شناسی پست مدرن دیدیم با هم مشترک هستند،هر دو با از دست دادن دلالت متنی با انسجام ادبی ویژه آن مشخص می‌شوند،هردو وابسته به رابطه‌ی جسمی،احساسی و فضایی بازیگران و تماشاگران هستند و جویای امکانات مشارکت و کنش متقابلند.هردو به حضور عمل در واقعیت به جای نمایش تقلید داستانی و کنش به جای نتیجه تأکید دارند.در نتیجه می‌شود گفت که تئاترهای بیرونی را از لحاظ سبکی متمایل به سبک پست مدرن هستند و از قوانین اجرایی پست‌مدرنها پیروی می‌کنند.**

**تئاترهای بیرونی و آئين**

**در این مرحله نگارنده قصد دارد با تکیه بر آرای ویکتور ترنر مبحث زیبا شناسی اجراهای بیرونی و آیین را پیش ببرد.**

**به نظر ترنر آیین و تئاتر متضمن رویدادها و فرایند آستانه‌ای و دارای فراتفسیر اجتماعیند،او هر حرکت اجتماعی را دارای شکلی دراماتیک می‌داند(درام مردمی)و برای درام درام مردمی چهار مرحله بر می‌شمرد:**

**شکاف،۲)بحران،۳)اقدام جبرانی،۴)انسجام دوباره یا شقاق(ترنر،۱۳۸۶،۸۰)در مرحله‌ی اول،شکاف،شخص یا خرده‌گروهی در جایی عمومی قانون را حساب شده یا از سر اجباری درونی زیر پا می‌گذارند،در مرحله‌ی بحران ستیزهای افراد و دسته‌ها و گروهها،که نتیجه‌ی شکاف اولیه است،تضادهای پنهان ناشی از شخصیت یا منفعت یا جاه‌طلبی را آشکار می‌سازد.این ستیزها تا حد وحدت گروه و حتی نابودی آن پیش می‌رود،مگر آنکه اقدام عمومی جبرانی مبتنی بر اجماع رهبران یا ریش سفیدان یا محافظان گروه به سرعت آنها را پایان دهد،اقدام جبرانی اغلب آیینی شده است و ممکن است به نام قانون یا دین صورت گیرد.فرایندهای قضایی بر دلیل ومدرک مبتنی است و تکیه فرایندهای دینی بر مسائل اخلاق است:بر خباثت نهان،که با جادو فعلیت می‌یابد،یا بر خشم اجدادی از شکافها یا نقض محرمات یا بی حرمتی به مردگان.مرحله‌ی چهارم در الگوی‌ من ممکن است یکی از این دو حالت باشد:الف:برقراری مجدد صلح و وضع عادی در میان عاملان دخیل در بحرا.ب:اذعان اجتماعی به شقاق اصلاح ناشدنی یا برگشت.(همان،۸۲)**

**به همین جهت ترنر و پیروانش معتقدند که درامهای مردمی در همه‌ی سطوح نظام اجتماعی از دولت تا خانواده رخ می‌نمایند.آنها برخاسته از موقعیتهای تضادند.ترنر بادرجات مختلفی از دقت تفصیل این چهارچوب کلی را برای تبیین این امور به کار برده است:آیینهای گذار قبیله‌ایی،مراسم شفابخشی،فرایندهای قضایی؛شورشهای مکزیکی،داستانهای بلند(ساگا)ایسلندی،مشکلات توماس بکت با هانری دوم،حکایتهای عیاران،جنبشهای هزارباوران،کارناوالهای کارائيبی،جستجوی پیوت در میان سرخپوستان؛آشوبهای سیاسی دهه‌ی شصت،قالبی برای تمام دوره‌ها(همان،۹۲)ریچارد شکنر در مقاله‌ای تحت عنوان «آیین و اجرا»با تکیه بر نظریه چهارگانه‌ی ترنر به بحث در باره‌ی اجراهای مردمی می‌پردازد او چنین عنوان می‌کند که:«اجراهای آیینی و اجراهای مردمی رابطه‌ی تنگاتنگی با هم دارند.آیین بخشی از تار و پود هر اجرا‌ست:قدسی و دنیوی،هنری و مردمی،متقابلا،ملاحظات زیباشناختی نیز در شکل گیری اجراهای آیینی موثر است.»(شکنر،۱۳۸۵،۹۷)در اینجا ریچارد شکنر مثالی را از یاکیهای مکزیک و ایالات آریزونا را مطرح می‌کند که به عقیده‌ی نگارنده طرح آن برای خواننده خالی از لطف نیست.**

**یاکیها با نقل داستان تعقیب و تصلیب و رستاخیز مسیح ،که به آن «وئهما»می‌گویند،دوره‌ی چله‌ی روزه را می‌گذراندند،وائهماها ، از نخستین جمعه‌ی بعد از چهار‌شنبه‌ خاکستر شروع می‌شود و با رستگاری کل جماعت یاکیها در شنبه‌ی مقدس به اوج خود می‌رسد،این مراسم تلفیقی است از اعمال گوزن-رقاصان و دلقکها‌ی آیینی بومی آمریکا به همراه تئاتر مذهبی اسپانیا در قرن شانزدهم و نیز قصه‌ی مصائب مسیح،که مبلغان ژزوئيت در قرن هفدهم میلادی یاکیها را با آن آشنا کردند،وئهماها در بیرون بر گرد مسیر صلیب حرکت می‌کنند کاربرد دارند و هم دمراسم خصوصی‌تری که در خانه‌ی افراد برگزار می‌شود.آیین کاملا کاتولیکی وارداتی از اروپا نیز با نمایش شخصیتهای نقاب زده‌ی آمریکایی دوره‌ی ما قبل کلمب به نام چاپایکا تعدیل می‌شود،این شخصیتهای نقاب زده در تعقیب و تصلیب عیسی نقش دارند،پس از صحنه‌ای عمیقا دراماتیک از یکشنبه‌ی گلریزان تا جمعه‌ی مقدس چاپایکاها در شب جمعه‌ی مقدس در پی یهودا مقتدایشان،مراسم تصلیب را با رقصیدن مستانه بر گرد طویله‌ی مسیح یا میزی که تابوتی که بر روی آن تمثال کوچکی از عیسی بر روی صلیب است برگزار می‌کنند.در حین این جشن مذهبی دروغین تمثال عیسی مسیح بداشته می‌شود و یک خرس اسباب بازی به جای وی گذاشته می‌شود،وقتی چاپایکاها می‌فهمند که چه کلکی خورده‌اندعصبانیتشان به وسیله‌ی مستی بی اثر می‌شود،اما هم عصبانیت هم مستی فقط بازی می‌شود چرا که در ر**

**هفته‌های چله‌ی روز هیچ کسی مست نمی‌کند،چه برسد به کسانی که وقف بازی مقدس شده‌اند.در این زمان چاپایکاهای شکست خورده بی سر و صدا فرار می‌کنند،اما صبح رویکشنبه به همراه متحدانشان،سربازان رومی،در تلاش برای باز پس‌گیری مسیح سه بار به کلیسا حمله می‌کنند،این بار نیروهای اهریمنی با آغشته شدن به خون عیسی استحاله می‌یابند،این خون را پاسکوال‌های گوزن-رقاصان رقصندگان ماتاچینی و خیل عظیم تماشاگران بر روی آنها می‌پاشند،چاپایکاهای بدون نقاب ،که قبل برداشته و سوزانده شدند به داخل کلیسا هجوم می‌برند،اما این بار نه به عنوان دشمن مسیح بلکه به منزله‌ی یاکیهای مشتاق رستگاری،آنان در حالی که بر زمین زانو زده‌اند تبرک می‌شوند،آنگاه بزرگترین جشن سال آغاز می‌شود که در آن پاسکوالها و رقصندگان زندگی بخش ماتاچینی نقش اصلی را دارند.(شکنر،۱۳۸۵،۹۹)با توجه به اصول چهرگانه‌ی ترنر در باب آیین و اجراهای مردمی می‌توان گفت که در اینجا شکاف روز شنبه‌ی مقدس است که در آن وئهماها تقدیس می‌شوند و همه به رستگاری می‌رسند،بحران در روز جمعه‌ی مقدس اتفاق می‌افتد که چاپایکاها به دنبال بیعت با یهودا متوجه‌‌ی این امر می‌شوند که سرشان کلاه رفته است،اقدام جبرانی نیز صبح روز یکشنبه که چاپایکاها برای باز پس‌گیری مسیح به کمک رومیها،هجوم می‌آورند ،اتفاق می‌افتد در این بین انشقاق زمانی ست که در حمله‌ی بعدی چاپایکاها در کلیسا به یاکیهایی تبدیل می‌شوند که در پی رستگاری هستند.تئاترهای بیرونی آن گونه که در آسیا و نیز آمریکا می‌بینیم و گونه‌های فراون ژانرهای فرعی تئاتری حاصل تقلید آگاهانه یا نا آگاهانه از شکل فرایندگونه‌ی درامهای مردمی کامل یا اشباع شده نیست ،بلکه مشخصا برآمده از سومین مرحله‌ی آن است که من آن را ترمیم و جبران می‌نامم،به ویژه ترمیم و جبران به مثابه فرایند آیینی.در مرحله‌ی ترمیمی و جبرانی جامعه معنا را از آن توده‌ی پر گره‌ی کنش بیرون می‌کشد؛و به همین سبب این اجراها بی‌نهایت متنوعند،همانند ماحصل عبور نور از منشور.اقسام معانی بدیلی که جوامع پیچیده خلق می‌کنند،بی‌شمارند،همه‌ی نمایشگران مردمی با کوششی طاقت فرسا برای معنا بخشیدن به الگوی بحران خاص خاص جامعه‌ی خودشان روایاتی می‌آفرینند.بدین ترتیب،هر اجرا به سند ویا وسیله‌ای برای تبیین بدل می‌شود،نهایتا ذکر این نکته ضروری است که رابطه‌ی متقابل درامهای مردمی با درامهای صحنه‌ای روندی بی‌پایان و دری و تکرار نیست،بلکه روندی مارپیچی است .فرایند مارپیچی از ابداعات و تغییرات در شیوه‌ی عظیم در حساسیت و فهم اعضای جامعه بگذراند.(ترنر،۱۳۸۶،۸۴)**

**همانطور که اشاره شد تئاتره‌ی بیرونی روابط تنگاتنگی با آیین دارند که ترنر برای آنها چار ویژگی برمی‌شمارد که مرحله سوم آن را یعنی مرحله‌ی ترمیم را در تعریف اجراهای بیرونی بر همه ترجیح می‌دهد،نگارنده بر این باور است که تئاترهای بیرونی به عنوان ژانر جا افتاده‌ی تئاترهای مردمی از همان قواعدی استفاده می‌کند که ترنر برای آیین و اجرا به آنها اشاره می‌کند و در زیبایی‌شناسی این گونه‌های تئاتری توجه به آیین وارگی آنها اجتناب ناپذیر است.**

**نتیجه:**

**اساسا تئاترهای بیرونی زمانی پا گرفتند که در قرن بیستم کارگردانانی به این نتیجه رسیدند که تئاتر احتیاج دارد به میان مردم برگردد.در واقع قبلا تئاتر به یک هنر بورژوازی تبدیل شده بود و تنها طبقه‌ی مرفه‌ جامعه می‌توانستند به تماشای تئاتر بروند. در واقع قبل از قرن بیستم کارگردانی وجود نداشته است و هرچه بوده است بازیگر و نویسنده بوده‌اند اما استانسلاوسکی در قرن بیستم کارگردان را به تئاتر معرفی می‌کند،اهمیت این کار او تا جاییست که که کارگردان را به عرضه‌ی اکتشاف می‌رساند کارگردان در واقع کسیست که کشف و کاوش متن را بر عهده دارد تا زمانی که آنتونن آرتو از راه می‌رسد و خواهان حذف ادبیات از تئاتر می‌شود.حال آنکه بعدها کسی چون هاینر گوبلز حتی خواهان حذف بازیگر و تقلیل او به یک صدا می‌شود به گونه‌ای که در اپرای اشتیفتر این کار را عملی و بازیگر را حذف می‌کند.**

**حال آنکه تمام این گفته‌ها چگونه منجر شد تئاتر خیابانی یا آلترناتیو شکل بگیرد خود جای تأمل است.در تاریخ تئاتر اروپا از یونان باستان گرفته تا به امروز، بازیگری از سرخوانی دیترامپ گرفته تا کسب عنوان هیپوکریت پس از اضافه شدن دومین بازیگر گرفته تا در قرن هجدهم و نوزدهم که اولین تلاش برای تغییر دکلماسیون صورت گرفت به طبع شیوه‌ی بازیگری تغییر یافت.در روش بازیگری استانیسلاویسکی،اوبرمایونت گوردن کریک بیو مکانیک و کنسترکتوالیسم میرهولد و بازیگر قدسی گروتفسکی.روش بازیگری همواره معادلی حضور محتوم انسان بر روی صحنه‌ی تئاتر داشت.اما در نیمه‌ی دوم قرن بیستم این حضور حتمی انسان به عنوان عنصری اصلی تئاتر مورد تردید قرار گرفت.آنچه در این دوران اهمیت بیشتری می‌یابد در واقع تماشاگر است.و همین امر باعث می‌شود که تماشاگر بازیگر و گرداننده‌ی اصل صحنه‌ی تئاتر شود.و همانگونه که اشاره شد این امر زمانی بیشتر نمایان شد که تئاتر به میان مردم آمد و افرادی چون راینهارت،ریچارد ویلسون ،پیتر شومان،مارتا گراهام ،کوپو و....گروتفسکی و پیتر بروک با اجرا هایشان در میان مردم و کوهستان و دهکده‌ها مردم زیادی را با خود همراه ساختند.در اینجا نکته‌ی مهمی روی می‌دهد و آن اینکه بازیگر در این اجراها صرفا یک اپراتور است که مردم و صحنه را هدایت می‌کند.در اینگونه اجراها کلام ارزش خود را از دست می‌دهد.آنگونه که آنتونن آرتو در سخنرانی در باره‌ی تئاتر و طاعون با صداهایی خس خس و ناهنجار و بدون کلام عمل می‌کند و می‌گوید در تئاتر جدید ما دیگر از ادبیات استفاده نمی‌کنیم زیرا دیگر لازم نیست که مردم حتما اثر ما را مورد تحلیل قرار دهند،چرا که دیگر کلام اثر خویش را از دست داده است.با علم به اینکه در سبک‌شناسی پست دراماتیک گفتیم و تئاترهای بیرونی را نیز به علت خصوصیاتی که دارد در سبک تئاترهای پست دراماتیک دسته‌بندی کردیم ودریافتیم که تئاترها‌ی بیرونی داستانهایی پاره پاره و گسسته دارند در واقع خط داستانی بسیار ضعیف هستند و از رابطه‌ی همزمانی اثر و اجرا پیروی می‌کنند بدان معنی که هر چه هست در همان فضا و در همان زمان اجرا بین بازیگران و تماشاگران اتفاق می‌افت.و در این میان فرمها به وسیله‌ی زبان بدن با تماشاگرانش وارد ارتباط خواهند شد چرا که بعد از فروپاشی هیرارشی کلام این بعد دیداری است که تقویت می‌شود.از دیدگاه کارلو سرا با اشاره به حیطه‌ی دیداری و شنیداری یک انسان به این نکته‌ی بسیار اساسی اشاره می‌کند که :دید چشمان یک انسان تا ۱۴۰ درجه است و شنیداری او تا ۳۶۰ درجه می‌تواند اطرافش را تحت پوشش قرار دهد و می‌تواند خود را وسط رویدادها پیدا کند.همین امر باعث می‌شود که در فضاهای بیرونی تمرکز خود را از دست دهد .ونتواند آنچه را ما ادبیات می‌گوییم مانند تئاترها‌ی صحنه‌ای فهم کند،اما او در عوض موسیقیها را می‌شنود،نورها را می‌بیند و با فرمهای بدنی رابطه برقرار می‌کند و در کار مشارکت خواهد کرد. نگارنده بر این باور است که تئاترها‌ی بیرونی زمانی موفق خواهند بود که به فرمهی بدنی ،موزیک و نورها بیشتر توجه کنند تا خط داستانی و ادبیات،چرا که خواستگاه همه‌ی آنها آیین است و برای رجعت به اصالتشان باید چون یاکیهای مکزیک به اجراهای بیرونی نگریست و به اصل چهرگانه‌ی ترنر درباره‌ی تئاترها مردمی بپردازند،شکاف،بحران‌جبران و ترمیم،انشقاق.**

**فهرست منابع:**

\*ولف،جنت(۱۳۸۹)،زیبایی شناسی و جامعه‌شناسی‌هنر،ترجمه‌ی بابک محقق،تهران،انتشارات متن

\*اونز،جیمز روز(۱۳۷۶)،تئاتر تجربی،ترجمه مصطفی اسلامیه،تهران،انشارات سروش

\*میرشکاری،فرید(۱۳۷۸)،متادرام،تهران،انتشارات سروش

\*آرتو،آنتونن(۱۳۸۳)،تئاتر و همزادش،ترجمه‌ی نسرین خطاط،تهران،نشر قطره

\*لمن،هانس‌تیس(۱۳۸۳)،تئاتر پست دراماتیک،ترجمه نادعلی همدانی،تهران،نشر قطره

\*دووینیو،ژان(۱۳۹۰)،جامعه‌شناسی تئاتر،ترجمه‌ی جلال ستاری،تهران،نشرمرکز

\*شاهین،شهناز و قویمی،مهوش(۱۳۸۳)،فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر،تهران،انتشارات دانشگاه تهران

\*ویتمور،جان(۱۳۸۶)،کارگردانی تئاتر پست دراماتیک،ترجمه‌ی صمد چینی فروشان،تهران،نشر نمایش

\*براکت،اسکار(۱۳۷۶)،تاریخ تئاترجهان،ترجمه‌ی هوشنگ آزادی ور،تهران، نشر مروارید

\*مینیون،پل لویی مینیون(۱۳۸۳)،چشم انداز تئاتر قرن بیستم،ترجمه قاسم صنعوی،تهران،نشر قطره

\*فو،داریو(۱۳۸۳)،فرهنگ کوچک هنرپیشه،ترجمه،ایرج زهری،تهران نشر قطره

\*دومور،گی و همکاران(۱۳۷۰)تئاتر قرن بیستم دایرةالمعارف پلئیاد،ترجمه ناد علی همدانی،تهران،نشر نمایش

\*لکرک،گی ودسویلر،کریستف(۱۳۸۱)،ماجراهای جاویدان تئاتر،ترجمه‌ی ناد علی همدانی،تهران نشر قطره

\*بوال،آگوستو(۱۳۹۶)،تئاتر قانون گذار،ترجمه علی‌ظفر قهرمان نژاد،تهران،نشر بیدگل

\*ایگلتون،تری(۱۳۹۵)،نظریه‌ی ادبی،ترجمه‌ی عباس مخبر،تهران،نشر مرکز

\*گله‌داران(۱۳۹۵)،لیلی،فصلنامه‌ تئاتر،تئاتر بدون بازیگر،شماره ۷۰،تهران،انتشارات نمایش

\*آقا عباسی ،یدالله(۱۳۸۹)،نشانه‌ها و چالشها مجموعه مقالات،زمینه‌های پیدایش هنر پرفورمنس،تهران،نشرنمایش

\*حکیمی،محسن وافشار،حمیدرضا(۱۳۹۶)،فصلنامه‌تئاتر،تبیین داماتورژی بازیگر،شماره ۷۰،تهران،نشرنمایش

\*خالقی،مژگان(۱۳۹۶)فصلنامه تئاتر،تاملی بر نقش تماشاگر در فرایند اجرا،شماره۷۰،نشر نمایش

\*ترنر،ویکتور(۱۳۸۶)فصلنامه خیال،آیا در اسطوره و آیین اصول عام اجرا وجود دارد؟،ترجمه‌ی مهدی نصرالله‌زاده،شماره۲۳و۲۴ ،تهران،فرهنگستان هنر

\*شکنر،ریچارد(۱۳۸۵)فصلنامه خیال،آیین و اجرا،ترجمه مهدی نصرالله‌زاده،شماره۱۹ ،تهران،فرهنگستان هنر

\*باربا،یوجینیو(۱۳۸۵)،فصلنامه خیال،انسان‌شناسی تئاتر،ترجمه مجید اخگر،شماره۲۰،تهران فرهنگستان هنر

\*باربا،یوجینیو(۱۳۸۴)،فصلنامه تئاتر،کنشهای موثر،ترجمه مصطفی اسلامیه،شماره۲،تهران،انتشارات نمایش

\*دومارینس،مارکو(۱۳۸۴)،فصلنامه تئاتر،دراماتورژی تماشاگر،ترجمه مژگان غفاری شیروانی،شماره۲،نشرنمایش

\*شفیعی سروستانی،بهاره(۱۳۸۷)،مجله نمایش،زیبایی شناسی عدم حضور،شماره۱۰۳،تهران ،انتشارات نمایش