نمایش خیابانی و نسبت آن با فضاهای شهری

مجید سرسنگی*

چکیده

یکی از گونه‌های نمایش، از ابتدای آغاز این هنر، اجرا در «فضاهای بیرونی»، اعم از میادین، راه‌های عبور و مرور، مراکز تجمع مردم (نظیر بازارها، کشتزارها، مقابل معابد) و سایر فضاها از این دست بوده است. در روزگار معاصر نیز ما شاهد اجرای نمایش‌هایی هستیم که به جای استفاده از فضاهای «داخلی» و «رسمی»، محیط بیرونی، خیابان‌ها، کافه‌ها و دیگر مکان‌های نمایش «غیررسمی» را برای خود برمی‌گزینند. هرچند مشابهاتی بین اجراهای دستهٔ اخیر با اجراهای عهد باستان قابل مشاهده است، اما در واقع نمایش‌های اجرا شده در فضای بیرونی یا مکان‌های نمایشی غیررسمی – که عمدتاً به نام «نمایش‌های خیابانی» نامیده می‌شوند – از فضای آیینی فاصله گرفته و تمرکز خود را بر مسایل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و حتی نظامی معطوف کرده‌اند؛ مسایلی که بیشتر در قالب اعتراض به شرایط موجود مطرح می‌شوند. یکی از نقاط مشترک این اجراها در دوران کهن و روزگار معاصر، استفاده از «فضای شهری» (در مورد عهد کهن شاید فضاهای روستایی) به عنوان صحنهٔ نمایش است. در واقع این نمایش‌ها با استفاده از فضاهای شهری نوعی هویت جدید را به شهر منتقل کرده و هم بر فضاهای شهری تأثیر می‌گذارند و هم از آن تأثیر می‌پذیرند. امروزه فضای شهری تنها به عنوان فضایی برای داد و ستد، ارتباط یا گذران زندگی فیزیکی و مادی تلقی نمی‌شود، بلکه به استناد هنرهایی که فضای شهر را درنوردیده و اتمسفری معنوی (منتج از هنر) پدید می‌آورند، می‌تواند نقش بیشتر و والاتری در زندگی بشر ایفا کند. تا کنون پژوهشگران مختلفی چه در داخل، چه در خارج از کشور به موضوع «نمایش خیابانی» یا «تئاتر خیابانی» پرداخته‌اند. وجه مشترک همهٔ این پژوهش‌ها، تأکید بر اصول اجرایی این گونهٔ نمایشی بوده است و کمتر کسی به این موضوع از منظر اهمیت فضای شهری یا «شهر به مثابهٔ صحنهٔ نمایش» نگاه کرده‌اند. ویژگی این مقاله در قیاس با پژوهش‌های پیشین در ورود به موضوع از منظر «شهری» است. علاوه بر آن متاسفانه اغلب کتاب‌هایی که در این زمینه در کشور تألیف شده‌اند، تکرار یافته‌های محققین غربی بوده و کمتر نشانه‌ای از ابداع و هویت بومی «نمایش خیابانی و شهر» ایران در آنها مشاهده می‌شود. نگاه دوباره به «نمایش خیابانی» از منظر اهمیت فضای شهری و تأکید بر استفاده از فضاهای شهری به عنوان جایگاه اجرای نمایش، به دلیل رابطهٔ نزدیک با مخاطب، وجود تماشاگران بالقوه و همچنین مضامینی که نسبت نزدیکی با زندگی اجتماعی مردم دارد، می‌تواند راهکارهای جدیدی را پیش روی هنر نمایش کشور نهاده و آن را به هنری جدی در زندگی روزمرهٔ مردم تبدیل کند. نکته‌ای که در ایران قدیم به شدت مورد توجه هنرمندان و مردم بوده و در حقیقت این نوع نمایش را به جزیی از زندگی ایرانیان بدل کرده است.

واژگان کلیدی

نمایش خیابانی، تئاتر خیابانی، اجرا، فضای شهری، نمایش آیینی، نمایش، اعتراضی.

*.دکتری ادبیات نمایشی. دانشیار گروه آموزشی هنرهای نمایشی دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. ۰۹۱۲۲۹۷۴۷۵۹
msarsangi@ut.ac.ir

پیشینه، پرسش‌ها و فرضیه‌های تحقیق

الف. پیشینهٔ تحقیق

همان‌گونه که در چکیده نیز مختصری عنوان شد، از اوایل قرن بیستم میلادی، با شکل‌گیری نوعی نمایش که به جای سالن‌های رسمی[۱] در مکان‌های غیررسمی[۲] –و تا حدودی غیرمعمول– اجرا می‌شد و مضامین آن عمدتاً دایر بر اعتراض به شرایط نابسامان زندگی بشر مدرن از جمله فقر و شرایط ناعادلانهٔ اقتصادی، جنگ، بیماری‌های فراگیر، سیاست و سیاستمداران و سایر مسایل از این دست بود، توجه محققین به این نوع از نمایش که از آن با عناوینی چون «نمایش خیابانی[۳]» یا «تئاتر خیابانی[۴]» نام برده می‌شد، جلب شد و ماحصل این جلب توجه تألیف مقالات و کتاب‌هایی بود که ابعاد و ویژگی‌های این نمایش را مورد بررسی قرار می‌داد. به طور طبیعی و به علت دامنهٔ وسیع دانش هنر نمایش در غرب (نسبت به سایر کشورها و از جمله ایران) نویسندگان و محققین غربی بیشترین سهم را در آفرینش این پژوهش‌ها داشتند. از جملهٔ مهم‌ترین منابع در خصوص این نمایش می‌توان به کتاب‌هایی چون : اجرای خیابانی رادیکال (جان کوهن–کروز)، تئاتر ماهوی (اسکار براکت)، تئاتر، شیوه‌ای برای دیدن (میلی برنگر)، فضا، اجرا، آرمانشهر (پالکریو مک میلام)، مردم و صحنه‌پردازی فیزیکی‌شان (هارولد پروشانسکی، ویلیام ایتلسون، لین ریولین)، اجراکنندهٔ خیابانی (بندت ماسیمو)، جنبه‌های انسانی شکل شهر: به سوی رویکردی محیطی به طراحی و شکل شهری (آموس راپوپورت)، تئاتر در خیابان (بردفورد د. مارتین)، مکان‌های اجرا؛ نشانه‌شناسی معماری تئاتر (مارلوین کارلسون)، گاری‌های و دسته‌روی‌های نمایشی (هرمن دو تیوت)، تئاتر و تماشاخانه (ریچارد و هلن لیکرافت)، تئاتر مهاجم : یک راهنمای عملی برای اجرای تئاتر بیرونی، هر زمان و هر مکان (کریستوفر کارتر سندرسون)، فضا در اجرا : معناسازی در تئاتر (گی مک‌اولی) و بازی‌های نمایشی (جرج نویل) اشاره کرد که به صورت مستقیم یا غیر مستقیم به این موضوع پرداخته‌اند.[۵]

در ایران نیز، خصوصاً در دو دههٔ اخیر، با شکل‌گرفتن نمایش‌ها و جشنواره‌های خیابانی، تعداد اندکی مقاله و کتاب در این زمینه تألیف و ترجمه شده که البته نسبت به منابع غربی مشابه، از غنای علمی کمتری برخوردار بوده و خصوصاً کتاب‌های تألیفی غالباً تکرار همان پژوهش‌هایی است که محققین غربی، با پیشینهٔ نمایشی فرهنگ خود به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند. از جملهٔ منابع «نمایش خیابانی» به زبان فارسی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد : تئاتر خیابانی؛ روند تغییر محیط قراردادی نمایش (فریندخت زاهدی)، محیط تئاتری و رابطهٔ بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی (مجید سرسنگی)، تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش‌های بیرونی (اثر بیم میسون، ترجمهٔ شیرین بزرگمهر)، صحنه، صحنه‌پردازی و لباس در نمایش‌های سنتی ایران (محمدحسین ناصربخت) رنگین‌کمان آرزو (اثر آگوستو بوآل، ترجمهٔ بهار صیرفی)، تئاتر تجربی؛ از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک (اثر جیمز روز– اونز، ترجمهٔ مصطفی اسلامیه)، نظریهٔ صحنهٔ مدرن (اثر اریک بنتلی، ترجمهٔ یدالله آقاعباسی)، تئاتر قانون‌گذاری (اثر آگوستو بوآل، ترجمهٔ جواد ذوالفقاری)، اجرای تئاتر خیابانی در ایران با رویکردی سنتی یا جهانی (میلاد حسن‌نیا)، صحنهٔ خیابانی : الگوی اساسی برای تئاتر اپیک (اثر برتولت برشت، ترجمهٔ منوچهر اکبرلو)، طرح و ایدهٔ اجرایی در تئاتر خیابانی (کریم خاوری)، آنچه باید دربارهٔ تئاتر خیابانی بدانیم (رضا آشفته).[۶]

ب. پرسش‌های تحقیق

در این مقاله پرسش‌های زیر در نظر گرفته شده است :

فضای شهری[۷] و نمایش خیابانی چه نسبتی با هم برقرار می‌کنند؟

ویژگی‌های اساسی نمایش خیابانی چیست؟ به عبارت دیگر، آیا هر نمایشی که در خیابان اجرا شود، «نمایش خیابانی» محسوب می‌شود؟

نمایش ایرانی در دو مقطع زمانی «کهن» و «معاصر» چه استفاده‌ای از فضای شهری داشته است؟

«نمایش خیابانی» در ایران چگونه می‌تواند رسالت خود را در برقراری ارتباط با مخاطب خود و انتقال مفاهیم مورد نظر این گونهٔ نمایشی به انجام رساند؟

ج. فرضیه‌های تحقیق

نمایش خیابانی و فضای شهری نسبتی مستقیم و غیر قابل انفکاک با یکدیگر داشته و می‌توانند به عنوان مکمل‌های دیگر در جهت اهداف نمایش هم‌افزایی کنند.

نمایش خیابانی دارای دو جنبهٔ اساسی است : اول شکل اجرا –که تأثیر مستقیمی از فضای شهری می‌پذیرد– و دوم مفاهیم آن –که این گونهٔ نمایشی را دارای جهان‌بینی خاص خود می‌کند. بنابراین، صرفاً به علت اجرای یک نمایش در فضای بیرونی نمی‌توان نام «نمایش خیابانی» بر آن نهاد. چنانچه نمایش ایرانی را در دو دورهٔ «کهن» و «معاصر» بررسی کنیم، متوجه خواهیم شد که در دوران کهن نمایشگران ما استفادهٔ بهتر و ممتازتری از «نمایش خیابانی» داشته‌اند. «نمایش خیابانی» در ایران، چنانچه به داشته‌های تاریخی ارزشمند خود بازگشته و هویت خود را از هویت نمایش‌های خیابانی در سایر فرهنگ‌ها متمایز کند، قادر خواهد بود در شرایط فعلی جامعه بیشترین تأثیر را بر مخاطبان خود، یا به عبارتی تماشاگران نمایش داشته باشد. نیل به این مهم، هم استفاده از تکنیک‌های نمایش ایرانی را می‌طلبد و هم پرداختن به موضوعاتی که یک نمایش خیابانی را به صورت واقعی – و نه مجازی – تبدیل به «نمایش خیابانی» می‌کند.

مقدمه

از ورود واژهٔ «تئاتر خیابانی» به کشور ما زمان زیادی نمی‌گذرد. البته در گذشتهٔ دور ما شاهد نمایش‌های آیینی– مذهبی که در فضای باز اجرا می‌شده‌اند، بوده و آن را با نام «نمایش خیابانی» می‌شناخته‌ایم. اما، آنچه امروز به نام «تئاتر خیابانی» در دنیا به

عنوان یک گونهٔ نمایشی پذیرفته شده، با آن نمایش‌های خیابانی که ماحصل سنت‌های ملی و مذهبی ما بوده، تفاوت‌هایی اساسی دارد. بنابراین، در این مقاله هر جا که از «تئاتر خیابانی» نام برده می‌شود، مراد گونهٔ نمایشی ماحصل تفکر غیر ایرانی و هر جا واژهٔ «نمایش خیابانی» به کار می‌آید، مقصود نمایشی است که ماحصل تمدن ایرانی و اسلامی است.[۸]

نمایش و جایگاه اجتماعی آن در شهر

هنر، در تمامی اشکال خود، خواه در شکل موسیقی و هنرهای تجسمی، خواه در قالب معماری یا هنرهای نمایشی، از آغازین روزهای حیات خود، پیوندی عمیق و ناگسستنی با جامعهٔ بشری داشته و به عبارت دیگر، وجه و کاربرد اجتماعی آن، اگر نه در همهٔ آثار، بدون شک در اکثریت قریب به اتفاق آنها، وجهی غالب و متمایز بوده است. این پیوند، از چنان ژرفایی برخوردار بوده که نقد هنر، بدون توجه به رخدادهای اجتماعی و پستی و بلندی‌های جوامع انسانی، کاری ناممکن یا لااقل سخت و ممتنع به شمار می‌رود. هر چند تمامی اشکال هنری از این قاعده مستثنا نیستند، اما برخی از هنرها، به اتکای ویژگی‌های مفهومی و شکلی خود، به اصطلاح اجتماعی‌تر تلقی می‌شوند. هنر نمایش – یا در تعبیر امروزین آن، تئاتر – از جملهٔ این هنرهاست که به عقیدهٔ بسیاری از صاحبنظران، بیش از هنرهای دیگر از حیات اجتماعی بهره‌مند بوده و رابطه‌ای مستحکم‌تر با جریانات اجتماعی دارد.

چند عامل مهم وجود دارند که هنرها را از یکدیگر تفکیک می‌کنند. برخی از هنرها مانند موسیقی و داستان در طول زمان ارایه می‌شوند. هنرهای دیگری چون معماری و مجسمه‌سازی در فضا زیست می‌کنند. تئاتر اما، هنری منحصربه‌فرد است که هم در زمان و هم در مکان امکان زیست پیدا می‌کند (Barranger,1991: 211)[۹].

موضوع "تماشاگر" در هنرهای مختلف عامل مهم دیگری است که تمایز هنرها را از هم موجب می‌شود. نقاشی و داستان احتیاج به تماشاگر واحد و فردی دارند، در حالی که در اپرا و رقص به گروهی از تماشاگران نیاز است (ویلسون و گولدفارب، ۱۳۷۵: ۳۵). نکتهٔ مهم دیگر دربارهٔ تماشاگر این است که در هنر نمایش یا تئاتر، تماشاگر لزوماً حضور زنده در اجرا دارد (Cameron & Gillespie, 1996: 173)[۱۰]. ما معمولاً در زندگی واقعی شخصیت‌های مختلف را از طریق گوش‌دادن به آنها و دیدنشان می‌شناسیم. چیزی که آنها می‌گویند و عملی که انجام می‌دهند، دو عامل مهم است که هم جنبه‌های درونی و هم جنبه‌های بیرونی شخصیتشان را برملا می‌کند. بنابراین نگاه ما به اجرای یک نمایش، در واقع نگاه به یک صحنه از زندگی است. از جنبه‌ای دیگر، نقش تماشاگر در اجرای یک نمایش، حیاتی است. تماشاگر با خود تأثیری را به فضای اجرا می‌آورد که قادر است اجرای یک شب را با شب دیگر کاملاً متفاوت کند.

نکات فوق به خوبی نمایانگر نقش اجتماعی تئاتر و دلایلی است که این هنر را بیش از سایر اشکال هنری به عنوان یک "هنر اجتماعی" مورد توجه قرار می‌دهد. نکتهٔ اساسی این است که در قرون اخیر، بسیاری از هنرمندان این عرصه، به ویژه کسانی که هنر تئاتر را در حوزهٔ تجربی و پیشرو پی گرفته‌اند، کوشیده‌اند تا با خلق اشکال جدید –مانند تئاتر خیابانی– این هنر را به سرچشمهٔ اصلی آن که رابطهٔ حداکثری با تماشاگر و تأثیر بر حوزهٔ اندیشه‌ورزی، توسعهٔ اجتماعی و پیشرفت انسان در دستیابی به یک جامعهٔ آرمانی است، نزدیک کنند. محیط فیزیکی و پیشینهٔ اجرای نمایش در فضای شهری غیر ایرانی شاید ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین تعریف از نمایش خیابانی این باشد که "تئاتر خیابانی نمایشی است که در فضای های باز[۱۱] – اعم از خیابان‌ها، میادین، گذرگاه‌ها و دیگر فضاها از این دست اجرا شود." این تعریفی است که متاسفانه در کشور ما رایج بوده و بسیاری از کسانی که در این حوزه به فعالیت اجرایی پرداخته یا به تحقیق و پژوهش مبادرت می‌ورزند، از آن به عنوان شناسایی این گونهٔ نمایشی بهره می‌گیرند. استفاده از این تعریف به بحث "محیط فیزیکی"[۱۲]در نمایش باز می‌گردد. موضوعی که علی‌رغم اهمیت آن، در کشور ما کمتر به آن پرداخته شده است.

نکته مهم دربارهٔ محیط فیزیکی، جنبهٔ اجتماعی و فرهنگی آن است. محیط فیزیکی تئاتر، مانند سایر محیط‌های بنا شده، همان‌گونه که جنبه‌ای فیزیکی دارد، از منظر اجتماعی نیز قابل بررسی است. «جهان بنا شده، خواه یک مدرسه باشد یا یک بیمارستان، یک منزل مسکونی یا یک بزرگراه، به سادگی یک منظر ارایه از سیستمی اجتماعی است که عموماً بر رفتار و رابطهٔ ما با دیگران تأثیر می‌گذارد. علاوه بر این، پاسخ اشخاص به جهان فیزیکی هرگز و تنها با مشخصات و ویژگی‌های بنا و رخدادهایی که آن را تعریف می‌کنند، تعیین نمی‌شود. فضاها، امکانات و ویژگی‌هایشان، مردم داخل آنها و اعمالی که این مردم را درگیر می‌کند، نمایشگر سیستم مهمی برای هر شخص مشارکت‌کننده بوده و در نتیجه بر نحوه تعامل فرد با این مجموعه فیزیکی تأثیر می‌گذارد» (Proshansky, Ittelson & Rivlin,1976:5).

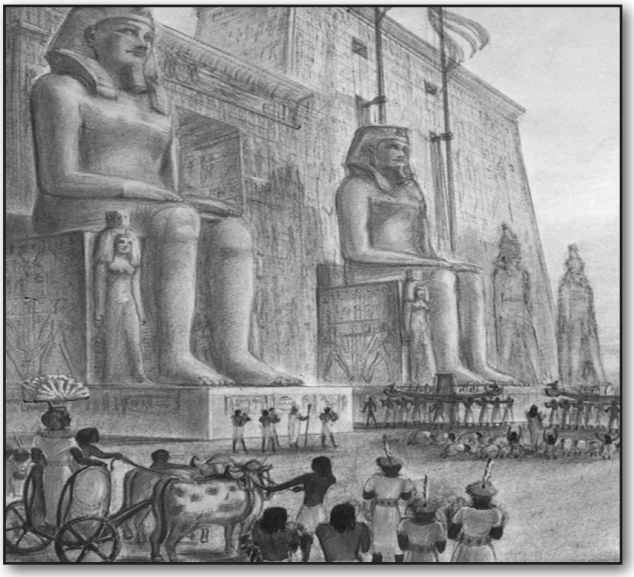
برخی از محققین بر این باورند که کارویژهٔ محیط فیزیکی به شدت بریشه‌های فرهنگی آن متکی است (Rapoport, 1977[۱۳]). این واقعیت در فضاهای استفاده شده در نمایش‌های مذهبی جوامع بدوی، تمدن‌های کهن، قرون وسطی و حتی در برخی از جوامع مدرن که سنت‌های مذهبی خود را حفظ کرده‌اند، قابل مشاهده است (Wickham, 1992). در واقع، رفتار انسان در یک فضا باید در زمینهٔ مورد نظر و نیز در ادراک اجتماعی– فرهنگی آنان فهمیده شود (Proshansky, Ittelson & Rivlin,1976).

مطالعه در خصوص نقش اجتماعی– فرهنگی محیط فیزیکی، به صورت عمومی، و در نمایش دینی، به صورت خاص، معمولاً نمایانگر سه واقعیت است. اول، فضای فیزیکی منعکس‌کنندهٔ تمایلات اجتماعی– فرهنگی هنرمند و مخاطب است (Malrin & Shoring,1995[۱۴،۱۵]). دوم، این محیط فیزیکی نقش مهمی را در جامعه و زندگی اجتماعی– فرهنگی تماشاگر ایفا می‌کند (Carlson, 1989). سوم، فضاهای فیزیکی نمایش مذهبی در جوامع بدوی و تمدن‌های کهن و نیز در قرون

وسطی، در زمرهٔ مهم‌ترین مظاهر معماری تاریخ زندگی بشر بوده‌اند(McAuley,2002[۱۶]) برای مثال، گر چه در قرون وسطی ساختمان‌های رسمی تئاتر وجود نداشت و نمایش‌ها معمولاً در کلیساهای جامع، گورستان‌ها، بازارها و خیابان‌ها اجرا می‌شدند، موقعیت فیزیکی اجرا داخل[۱۷] شهر عاری از مفهوم نمادین در زمرهٔ سایر موضوعات معمارانه نبود (Richardson & Johnston, 1991). در این دوره، درست مانند دوران بدوی و تمدن‌های کهن، تمامی شهر (مکان زندگی مردم) را می‌توان به عنوان فضای تئاتری مورد بررسی قرار داد (Mumford[18], 1961؛ Carlson, 1989). بنابر تاریخ هنر نمایش، بیشتر اجراهای نمایشی از دیرباز در فضاهای بیرونی[۱۹] ارایه می‌شده‌اند. محیط‌های فیزیکی ابتدایی آیین‌ها در جوامع بدوی، نزدیک به مکان‌هایی بودند که مردم زندگی می‌کردند (Brockett, 1984). محیط فیزیکی مورد استفاده در نمایش‌های مصری به سه گروه اصلی تقسیم می‌شوند : "غیر مقدس"، "نیمه مقدس" و "مقدس" (Kirby, 1975). تعزیهٔ اوزیریس، به عنوان اصلی‌ترین و مقدس‌ترین نمایش مصری، در فضاهای بازی چون کنار رود نیل و معبر بین این رودخانه و معبد اوزیریس اجرا می‌شد. این نمایش اصالتاً یک نمایش دسته‌روی محسوب می‌شود (Brockett, 1984). برتولد (۱۳۷۸) معتقد است که فضای فیزیکی مورد استفاده در تراژدی‌ها و کمدی‌ها جزء مهم‌ترین شروط برای خلق رخدادهای بزرگ تئاتری در یونان باستان بودند. ویژگی مهم محیط فیزیکی نمایش یونانی این است که در حقیقت این فضاها با جنبه‌های مذهبی زندگی مردم سر و کار داشتند. محیط فیزیکی نمایش‌های اولیهٔ قرون وسطی را می‌توان به دو گروه فضاهای رسمی[۲۳] و فضاهای غیررسمی[۲۴] تقسیم کرد. اولین محیط فیزیکی رسمی این دوره "هیپودروم"[۲۵] نام داشت. هیپودروم مکانی بود که تنها برای نمایش‌های غیر دینی استفاده می‌شد، اما مدارک کافی وجود دارد تا بتوان اثبات کرد که این مکان کاربردهای دیگری نیز داشته است. دومین محیط فیزیکی رسمی که برای نمایش‌های اولیهٔ قرون وسطی استفاده می‌شد، قصرها و سایر مکان‌های سلطنتی بودند. بازیگران میم، نمایشگران آکروبات و رقصنده‌هایی که برای اجرا در مراسم رسمی آموزش دیده بودند، معمولاً در مناسبت‌ها و مهمانی‌های مهم امپراطور و اشراف شهر و نیز آیین‌های مربوط به خوشه‌چینی انگور و دیگر فستیوال‌های شهری ظاهر شده و به هنرنمایی می‌پرداختند (Brockett, 1984).

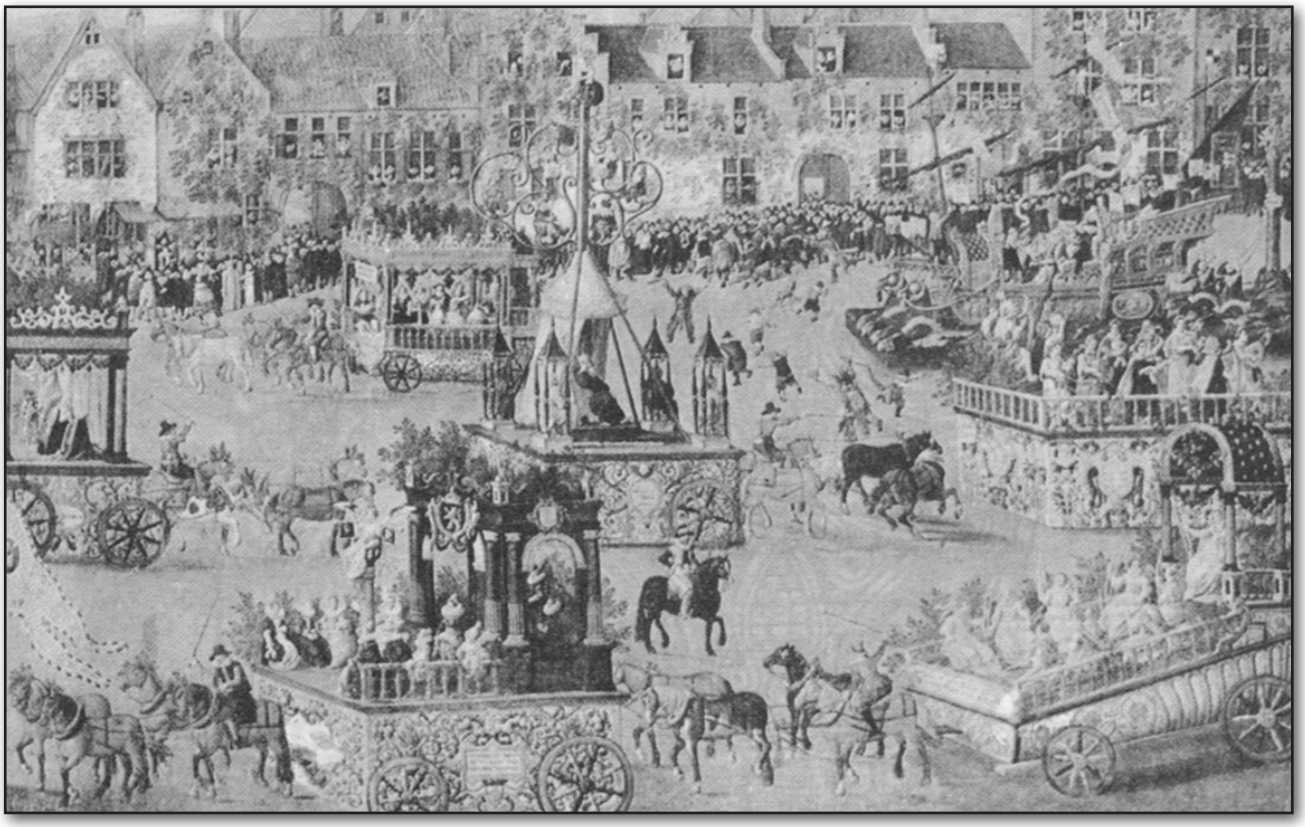
در کنار محیط‌های فیزیکی رسمی، بازیگران از فضاهای غیررسمی نیز برای اجرا استفاده می‌کردند (Barranger,1991). مردمی‌ترین و معروف‌ترین فضاهای غیررسمی، بازارها و خیابان‌ها بودند. جایی که مردم به راحتی می‌توانستند به گرد هم آمده و نمایش را مشاهده کنند (Gascoigne, 1971). «آنها تولیدات نمایشی خود را در هر کجا که مناسب به نظر می‌رسید و می‌توانست «تئاتر» نام گیرد اجرا می‌کردند. با این عمل، از مزیت «مکان» به عنوان یک فضای مناسب اجرا و نیز موقعیت آن در بافت شهری استفاده می‌شد. این امر مکرراً و به صورت ثابت انجام می‌شد و حکم قوه محرکه‌ای را داشت که به ویژه با جهان‌بینی قرون وسطایی سازگار بود؛ قوه‌ای که بر احساس شعف از کشف مجهولات و بنای ساختمان‌های به شدت نمادین، از طریق ارتباط‌بخشی بین سیستم‌های متنوعی از نشانه‌ها، استوار بود» (Carlson, 1989: 14). از سال ۱۳۰۰ میلادی به بعد، دو رویکرد عمده در نمایش قرون وسطی دیده می‌شد. اول؛ برخی از نمایش‌ها در کلیسا باقی‌مانده و به اجرای خود –مطابق گذشته– ادامه دادند. شکل و محتوای این نمایش‌ها هم نسبت به گذشته هیچ تغییری نکردند. دوم؛ برخی نمایش‌ها بیرون از کلیسا به حیات خود ادامه دادند. نمایش‌های مزبور هم در شکل و هم محتوا – نسبت به دورهٔ پیشین – تغییراتی را تجربه کردند. برای مثال، نمایش‌های رمزی به زبان بومی و عامیانه نوشته شده و تأکید خود را بر موضوعاتی چون شباهت‌های بین دنیای تصویر شده در داستان‌های انجیل و زندگی معاصر مخاطبان خود گذاردند (تصویر ۲). این موضوع، جنبه‌های اجتماعی نمایش‌ها را توسعه داد و آنها را برای مردم عادی، مناسب‌تر کرد. به عبارت دیگر، با تغییر محیط فیزیکی نمایش‌ها از بناهای مذهبی دور به سایر بخش‌های جامعه، شکل و محتوای نمایش‌ها هم اجتماعی‌تر شدند.

در این زمان هر نقطه از شهر، کاربرد «تماشاخانه‌ای» داشت. خیابان‌ها، بازارها، حیاط‌ها و غیره همگی مکان‌هایی بودند که گروه‌های نمایشی قرون وسطی از آنها به عنوان مکان اجرا استفاده می‌کردند : «در یک مقیاس بزرگ، شهر به عنوان یک کلیت می‌توانست به مصداق یک فضای تئاتری هم مورد استفاده قرار گیرد. "لویس مامفورد"[۲۶] به درستی کاربرد نمایشی را یکی از مرکزی‌ترین کارویژه‌های شهر قرون وسطایی می‌داند : در کنار همهٔ نیازهای اجرایی شهر قرون وسطایی، این نیاز بالاتر از همه قرار می‌گرفت؛ صحنه‌ای برای مراسم کلیسا، در حیات پرغوغا و شلوغ آن. در این فضا بود که نمایش و کمال ایده‌آل انسان در کنار هم قرار می‌گرفتند» (Ibid: 19). دسته‌روی‌های بزرگ، مانند مراسم کلیسا، موجب یکی شدن تماشاگر، شهروند و مشارکت‌کننده می‌شدند. حتی خیابان‌های پر پیچ و خم و شلوغ شهر، با فراهم کردن شرایطی که دیگر مردم بتوانند به عنوان تماشاگر شاهد حرکت مشارکت‌کنندگان در دسته‌روی باشند، در این تأثیر شریک بودند. تماشاگران این خیابان‌ها هرگز شانس حضور در یک رژهٔ رسمی را نداشتند و تماشای این دسته‌روی‌های مذهبی، جدا از مسایل اعتقادی، می‌توانست برای آنها نوعی سرگرمی و تفریح باشد (Mamford, 1961). حرکت این دسته‌ها در خیابان‌های شهر و استفاده از کل شهر به عنوان یک صحنهٔ بزرگ نمایش[۲۷]، تأثیری فضایی بر بخش‌های مختلف شهر داشت. به عبارت دیگر، حالت مذهبی دسته‌روی‌های نمایشی در فستیوال کورپوس کریستی و سایر فستیوال‌های مذهبی، تغییردهندهٔ فضای اجتماعی و غیردینی مکان‌هایی بود که این دسته‌ها از آنها می‌گذشتند (Carlson, 1989).



تصویر ۱. اجرای یک نمایش دسته‌روی مذهبی همراه با حمل مجسمهٔ اوزیریس بین دو معبد لوکسور[۳۰] و کارناک[۳۱]
نمونه‌ای از یک نمایش در فضای بیرونی، مأخذ : Carpiceci, 1998: 13622.
Fig. 1. Performing a processional and religious play, carrying the statue of Osiris between two temples of Luxor and Karnak, as an example of performance in outdoor space. Source: Carpiceci, 1998: 136.

بنابر مستندات فوق، می‌توان چنین اذعان کرد که از دیرباز جوامع انسانی شاهد اجرای نمایش در محیط‌های بیرونی بوده‌اند؛ نمایش‌هایی که در اشکال و مقاطع گوناگون و با اهداف متفاوت اجرا می‌شده‌اند. اما نکتهٔ مهم اینجاست که اصطلاح "تئاتر خیابانی" به گونه‌ای از نمایش اطلاق می‌شود که حاصل تزاید تفکرات جدید در حوزهٔ هنر نمایش و مربوط به جریاناتی است که آغاز آنها به قرون متأخر به ویژه اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم باز می‌گردد. کالین چمبرز[۲۸] در کتاب تئاتر قرن بیستم، تئاتر خیابانی را با جنبش‌های فمینیستی هنر در قرن بیستم مرتبط دانسته و می‌گوید : در اوایل قرن بیستم و با ظهور جنبش‌های اجتماعی گسترده‌ای مانند جنبشی که فمینیست‌ها در زمینه‌های مختلف سازماندهی کردند، اشکال جدیدی از تئاتر هم ظهور پیدا کرد؛ از جمله تئاتر خیابانی که نوعی تئاتر اعتراضی محسوب می‌شد. اعتراضی که هم در شکل سنت‌شکنانهٔ آن و هم در محتوای نمایش‌ها قابل درک بود. تعداد دیگری از نظریه‌پردازان برجستهٔ تئاتر هم دربارهٔ تئاتر خیابانی و سنت‌شکنی‌های این تئاتر مطالبی را عنوان کرده‌اند. به طور مثال برتولد به موضوعات استفاده شده در تئاتر خیابانی اشاره کرده و معتقد است مضامینی چون حقوق انسان‌ها، تبعیض در طبقه و نژاد، حقوق اجتماعی زنان، فقر و سرمایه‌داری مدرن، جنگ و نسل‌کشی



تصویر ۲. یک نمایش واگنی سیار همان‌طور که تصویر نشان می‌دهد، نمایش خارج از فضای کلیسا اجرا می‌شود. از سال ۱۳۰۰ میلادی به بعد نمایش‌های مذهبی این شانس را یافتند تا بیرون از کلیسا اجرا شوند. مأخذ : هارتنول، ۱۳۴۷: ۴۳.
Fig. 2. As the figure shows, religious plays (Mystery Plays) are performed on pageant wagons outside the churches. From 1300, religious plays had the chance to be performed outside the churches. Source: Hartnol, 1968: 43.

و ... از جمله موضوعاتی هستند که شاکلهٔ اصلی محتوای تئاتر خیابانی را تشکیل می‌دهند (Berthold, 1999).
تئاتر خیابانی از این منظر، تعریفی متفاوت با تعریف سنتی و متداول آن در کشور ما پیدا می‌کند. در این تعریف جدید، تئاتر خیابانی تنها تئاتری نیست که در خیابان یا یک محیط بیرونی دیگر اجرا می‌شود، بلکه تئاتری است که محصول تفکرات بشر به ویژه در قرن بیستم است. این تئاتر از منظر مکان اجرا، سنت‌شکنانه عمل کرده و به عوض استفاده از فضاهای سنتی و کلاسیک تئاتر – از جمله تماشاخانه‌ها – به مکان‌هایی روی می‌آورد که نزدیکی بیشتری –هم از نظر فیزیکی و هم روانی– با تماشاگر داشته و اصالتاً برای این کار ساخته نشده‌اند؛ مکان‌هایی مانند کافه‌ها، بازارها، گذرگاه‌ها، کلیساها، محیط‌های اجتماعی و در یک کلام خلاصه، هر جایی که امکان حضور انسان‌ها وجود داشته باشد. از سوی دیگر، محتوای این تئاتر کاملاً خاص بوده و به نوعی اعتراض اجتماعی شبیه است. بنابراین در تعریف تئاتر خیابانی باید این نکته را در نظر داشت که شکل و محتوا کاملاً با یکدیگر همراه و هماهنگ بوده و به همین سبب بسیاری از نمایش‌های فاقد درون‌مایه‌هایی که در سطور فوق گفته شد، صرفاً به علت اجرا در خیابان یا محیط‌های بیرونی، نمی‌توان تئاتر خیابانی دانست. تئاتر خیابانی، از ابتدای شکل‌گیری، بنا به دلایل مختلفی از سوی نمایشگران حرفه‌ای و آماتور کشورهای مختلف – به ویژه کشورهایی که آزادی بیان اجازهٔ اجرای چنین نمایش‌های انتقادی را می‌دهد – مورد استقبال گرفته است. از جملهٔ این دلایل، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد : جان مک‌دیلان، کارشناس سیاسی و مفسر سابق یکی از شبکه‌های خبری آمریکا، در کتاب خود هنر در عصر تکنولوژی می‌گوید : "قرن بیستم را از جهاتی باید قرن توسعهٔ سیاسی نامید. عصری که تضاد بین دموکراسی جدید و نادیده‌انگاشتن حقوق انسان‌ها برای داشتن زندگی متعارف، چالشی جدی در حوزهٔ نظری مابین سیاستمداران و روشنفکران و حتی مردم عادی ایجاد کرده است. انسان قرن بیستمی با سیاست زندگی می‌کند، از آن تأثیر می‌پذیرد و بر آن تأثیر می‌گذارد. قرن بیستم، قرن سیاست است" (McDilan, 1996: 212). اگر ما نیز چون مک‌دیلان این نکته را باور داشته باشیم، آنگاه می‌پذیریم که تئاتر خیابانی، به عنوان یکی از سیاسی‌ترین گونه‌های نمایشی همهٔ تاریخ، مناسب‌ترین نوع نمایش برای انسان‌های این عصر است. در زمانه‌ای که سیاست، در همهٔ شئونات اجتماعی انسان‌ها دخالت مستقیم دارد، هنرمند نمایشگر به خوبی می‌تواند از این ابزار برای مقاصد سیاسی خود بهره برد. بسیاری از تئاترهای خیابانی، مستقیم یا غیر مستقیم، سیاست‌های حاکم بر جوامع را زیر سؤال برده و با آنها از سر ستیز در می‌آیند. تئاتر خیابانی محملی مناسب برای اعتراض به وضعیت حاکم، نابرابری‌ها، جنگ‌ها و کشتارهای بی‌رحمانه، فقر و گرسنگی، گسترش فاصلهٔ طبقاتی و دیگر موضوعات از این دست است.
تئاتر خیابانی از شکلی ساده برخوردار است. این سادگی در شکل –که موجب توجه بیشتر مخاطب به محتوای اجرا هم می‌شود– اجرای این گونهٔ نمایشی را آسان می‌کند.

بسیاری از گروه‌های نیمه‌حرفه‌ای، آماتور و تجربی که از امکانات کمی برای تولیدات خود برخوردارند، تحت لوای "آسان‌ساختی" تئاتر خیابانی می‌توانند آثار مورد نظر خود را به اجرا درآورند، بی‌آنکه نگران اتمام بودجهٔ گروه‌های خود باشند. جرج نویل (۱۳۷۸) می‌گوید : "چند بازیگر، بالباس‌های عادی خود، در گوشه‌ای از کافه‌های منهتن به ناگهان در مقابل چشمان حیرت‌زدهٔ مشتریان کافه شروع به اجرای نمایش می‌کنند. از فقر طبقهٔ تهیدست آمریکای مدرن سخن می‌گویند، از مردم نظرخواهی کرده و حتی با خود و دیگران درگیر می‌شوند. هیچ چیز غیرمعمولی نیاز نیست. تنها یک کافه و مردمی که به آنها گوش دهند. خبری از نورپردازی‌ها و صحنه‌آرایی‌های گران‌قیمت نیست. اینجا خود نمایش است که برهنه و ساده برای بازیگران و تماشاگران اهمیت دارد" (Novil, 1999: 66).
یکی از ویژگی‌های ممتاز تئاتر خیابانی، برقراری ارتباط حداکثری با تماشاگر است. از دیرباز نمایشگران در پی آن بوده‌اند تا سطح ارتباط اجرا و تماشاگر را به درجات بالای خود برسانند. این کوشش تا حدی جدی بوده که حتی میزان توفیق یک نمایش با میزان ارتباط مخاطب با آن سنجیده می‌شود. تئاتر خیابانی به علت محتوای مردم‌پسند آن که به موضوعات روزمره و ملموس برای جامعه مرتبط است و نیز به علت شکل ساده فهم آن، مرزهای سنتی بین تماشاگر و اجرا را درهم شکسته و تماشاگر را بیش از هر گونهٔ تئاتری دیگر به بازیگران نزدیک می‌کند. این نزدیکی هم از بعد فیزیکی اتفاق می‌افتد – جایی که فاصلهٔ بازیگران با تماشاگران بسیار کم است و در حقیقت نمی‌توان مرز قابل‌تفکیکی بین این دو رسم کرد –و هم از جهت روانی– وقتی که تماشاگر نسبت به موضوعی که در حال اجراست خود را نزدیک و بین سرنوشت خود و موضوع مورد بحث در اجرا قرابت می‌بیند. نکتهٔ بعدی که باز هم به رابطهٔ تماشاگر و اجرا مربوط است، استفادهٔ تئاتر خیابانی از اشکال نمایش آیینی است. یکی از ویژگی‌های نمایش‌های آیینی، که تئاتر خیابانی به خوبی از آن بهره می‌گیرد، موضوع مشارکت تماشاگر در اجراست. مانند یک نمایش آیینی، در تئاتر خیابانی، تماشاگر تنها یک ناظر صرف نیست، بلکه توسط بازیگران تشویق می‌شود تا در جریان بازی دخالت کرده، نظرش را ابراز کند و حتی بخشی از بازی را به عهده گیرد. مشارکت تماشاگر در اجرا باعث می‌شود تا او بیش از پیش با نمایش احساس صمیمیت کرده و با مفهوم اجرا همراهی کند. فعال‌بودن تماشاگر در اجرا – بر خلاف نقشی که یک تماشاگر منفعل در اشکال کلاسیک تئاتر بر عهده دارد – در تناسب کامل با روحیهٔ چالشی و اعتراض‌آمیز تئاتر خیابانی است – آنجا که هدف نمایش برانگیختن مردم و تشویق آنها به شرکت در یک جنبش اجتماعی است. خصلت ایدئولوژیک تئاتر خیابانی و ارتباط مستقیم آن با قوهٔ عاقلهٔ تماشاگر به این گونهٔ نمایشی صورتی پویا و متحرک بخشیده است. هر چند در پاره‌ای از اجراها، نمایش تا حد یک بیانیهٔ تبلیغاتی صرف خود را تنزل داده، اما در بیشتر اوقات نمایش رابطه‌ای ثمربخش با اندیشهٔ مخاطب خود برقرار می‌کند – نکته‌ای که به عقیدهٔ بسیاری از محققین، ویژگی ممتاز هنر تئاتر در قیاس با سایر فعالیت‌های فرهنگی و

اجتماعی انسان است. تماشاگر، تئاتر خیابانی را دوست داشته و به راحتی می‌پذیرد، زیرا این تئاتر محملی برای تفکر پیرامون مسایل اجتماعی و سؤالات او نسبت به رخدادهایی است که پیرامونش در جریان است. تئاتر خیابانی به مخاطب خود فرصت اندیشیدن و ابراز نظر داده و به آرای او احترام می‌گذارد. از این منظر باید تئاتر خیابانی را دموکراتیک‌ترین گونهٔ نمایشی دانست.

همان‌گونه که قبلاً گفته شد، قرن بیستم به واسطهٔ تغییرات شگرف اقتصادی، سیاسی و اجتماعی در جوامع مختلف، محملی مناسب برای پدیداری تئاتر خیابانی به وجود آورد که ملهم از این تغییرات و نوع نگرش انسان‌های قرن بیستمی نسبت به جهان و زندگی آنها بود، بسیاری از نظریه‌پردازان و نمایشگران معروف که این قالب نمایشی را برای برقراری ارتباط با مخاطبان خود مناسب یافتند، به تولید آثاری با این شکل روی آوردند. هر چند پرداختن به تمامی آنها در این مجال نمی‌گنجد، اما سعی می‌شود تا مهم‌ترین ایشان معرفی شوند. آنتوان آرتو[۲۹] از جملهٔ نخستین کسانی بود که با طرح ایدهٔ نمایش جمعی، در این مسیر گام نهاد. در حدود سال ۱۹۱۷، اوریونوف[۳۰] با نمایشی در خصوص رخدادهای قیام بلشویکی، نوعی تئاتر خیابانی را در شوروی شکل داد. در کنار اوریونوف افرادی چون پلاتون کرژنتسف[۳۱] و واختانگوف[۳۲] هم در این زمینه دست به تجربه‌هایی زدند. در کشور ایتالیا، تئاتر اودین[۳۳]، تئاتر باربایا[۳۴]، تئاتر سوم و تئاتر داریوفو[۳۵] پیشتازان تئاتر خیابانی بودند. در فرانسه نیز پیتر بروک تجربیاتی را در این رابطه انجام داد که هدفش شدت‌بخشیدن به رابطهٔ بازیگران و تماشاگران بود. کلیفورد ادتز[۳۶] در سال ۱۹۳۵ نمایش جذاب در انتظار چپی را که در مورد اعتصاب رانندگان تاکسی بود در فضای باز اجرا کرد. یکی از گروه‌های معروف در این دوره، "لیوینگ تئاتر"[۳۷] نام داشت. این گروه در سال ۱۹۴۶ توسط جودیت مالینا[۳۸] و جولین بک[۳۹] تأسیس شد. مهم‌ترین موضوعات استفاده شده در اجراهای این گروه اعتراض به حضور آمریکا در ویتنام و سیاست‌های امپریالیستی آن در کشورهای دیگر جهان بود. گروه تئاتر اوپن[۴۰]، که مؤسس آن جوزف چایکین[۴۱] بود و نیز گروه هپنینگ[۴۲]، که طراح اصلی آن آلن کاپرا[۴۳] بود، با هدف استفاده از محیط، به عنوان رکن اساسی در اجرا، و نیز کاهش نقش امکانات صحنه به نفع بازیگری و برقراری رابطهٔ حداکثری با تماشاگر، جریان تئاتر خیابانی را در آمریکا ادامه و سرعت بخشیدند. ریچارد شچنر[۴۴] کارگردان و نظریه‌پرداز بزرگی بود که در سال ۱۹۶۸ گروه تئاتر پرفورمنس[۴۵] را پایه‌گذاری کرد. یکی دیگر از گروه‌های معروف تئاتری که با تکیه بر ایدهٔ تئاتر همگانی و نیز استفاده از شکل تئاتر خیابانی به شهرت زیادی دست یافت، گروه "نان و عروسک"[۴۶] بود. مؤسس این گروه، پیتر شومان[۴۷] آلمانی‌تبار ساکن آمریکا بود. او در گیر و دار جنگ ویتنام، نمایش میز خطابه را در خیابان‌های واشینگتن اجرا کرد. در این نمایش او سیاست‌های دولت آمریکا را در قبال جنگ ویتنام به باد انتقاد گرفت.

نمایش خیابانی در ایران

شاید کمی اغراق‌آمیز به نظر برسد اگر بگوییم که تمدن ایرانی جزء نخستین تمدن‌هایی است که از «نمایش خیابانی» پیش از بسیاری از تمدن‌ها و کشورها آگاه بوده و بهره می‌برده است. اما، نگاهی به مستندات تاریخی و خصوصاً آثار تاریخ‌نگاران ایرانی و مستشرقان، این ادعا را ثابت می‌کند.

وجوهات قوی دینی و ملی در میان ایرانیان موجب شکل‌گیری گونه‌های مختلف نمایش شد. به صورتی که ایرانیان تقریباً در تمام مناسبت‌های دینی و ملی خود و حتی در زمان‌هایی که هیچ مناسبت خاصی نیز در میان نبود، به دیدن نمایش عادت کرده بودند. در این میان، فضاهای شهری و روستایی در غیاب مکان‌های رسمی تئاتر (یا تماشاخانه‌های رسمی) مهم‌ترین فضا برای اجرای این‌گونه نمایش‌ها بودند.

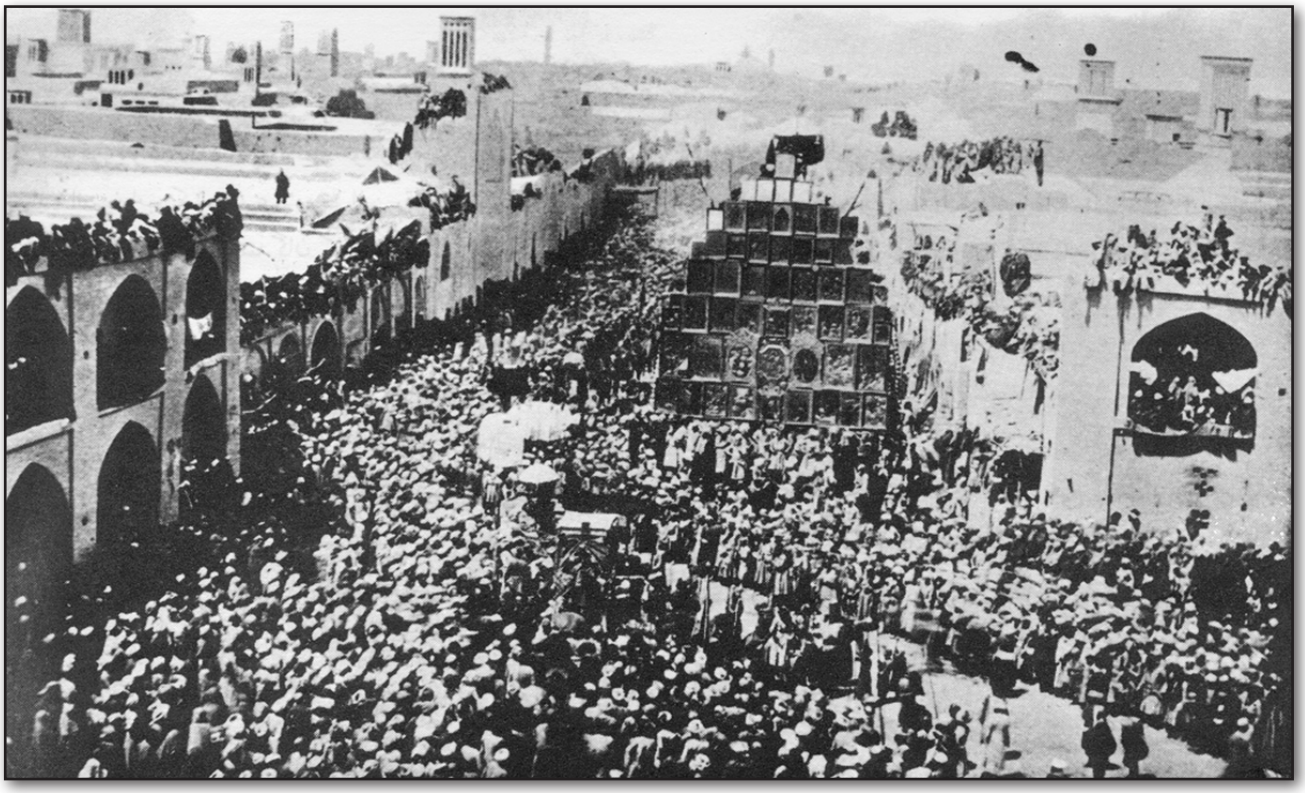
در واقع، شهر برای ایرانیان تنها مکانی برای زندگی روزمره یا داد و ستد نبود، بلکه وجود نمایش‌های مختلف در طول سال و در بخش‌های مختلف شهر، شهر ایرانی را با یک هویت فرهنگی ناب پیوند داده بود. نگاهی به معماری شهرهای ایرانی در ایام قدیم و پیش از ورود مدرنیتهٔ ناقص به ایران دال بر این نکته است که معماران و شهرسازان ایرانی در کنار مفاهیم تکنیکی معماری، نگاه عمیقی به هویت فرهنگی شهر داشته و شهر ایرانی را به‌گونه‌ای طراحی می‌کرده‌اند که این هویت بتواند از طریق هنرهای مردمی – و خصوصاً نمایش – تجلی پیدا کند.

اگر بخواهیم نقشهٔ یک شهر ایرانی را به اختصار از منظر هویت فرهنگی بررسی کنیم، متوجه می‌شویم که چند فضا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. اول، فضاهای دینی شامل معابد، آتشکده‌ها، مساجد، تکایا، امامزاده‌ها، سقاخانه‌ها و گورستان‌ها. دوم، بازار و محل داد و ستد مردم. سوم، محل تجمع مردم برای گفتگو یا مشارکت در آیین‌ها، مانند میادین و گذرگاه‌های اصلی. چهارم، قهوه‌خانه‌ها، زورخانه‌ها و حمام‌ها. پنجم، عمارت‌های مربوط به حاکمان و صاحبان قدرت.

آنچه از تاریخ نمایش در ایران می‌توان دریافت این است که اغلب نمایش‌های ایرانی در این مکان‌های اصلی یا پیرامون آنها و عمدتاً به صورت اجرا در فضای باز صورت می‌گرفته است. به طور مثال در دورهٔ پیش از اسلام بسیاری از رقص– نمایش‌های مذهبی در مقابل معابد اجرا می‌شده است. از جملهٔ این رقص– نمایش‌ها می‌توان به نمایش «تمنای باران» اشاره کرد.

اکثر داستان‌گویی‌های قدیمی مذهبی نیز در محیط‌های بیرونی اجرا می‌شدند. میادین اصلی روستاها و شهرها، بازارهای روباز بیرونی و خرمنگاه‌ها، جزء متداول‌ترین مکان‌هایی بودند که این‌گونه نمایش‌ها به اجرا در می‌آمدند. فضاهای عمومی، مانند راه‌های عبور و مرور و ارتباطی، محیط‌های بیرونی دیگری بودند، که برای چنین اجراهایی مورد استفاده قرار می‌گرفتند. برای مثال، تعزیهٔ سیاوش و نمایش مگافونیا در قالب یک نمایش دسته‌روی در بخش‌های مختلف شهر

اجرا می‌شدند (بلوکباشی، ۱۳۷۹). به طور کلی نمایش‌های خیابانی ایران قدیم را می‌توان به سه شکل اصلی تقسیم کرد : نمایش‌های دسته‌روی (کارناوالی)، داستان‌گویی‌های مذهبی و بالاخره، تعزیه.
الگوی محیط فیزیکی دسته‌روی‌های نمایشی، در بخش‌های مختلف ایران، کم و بیش ثابت و قابل پیش‌بینی است. معمولاً این دسته‌روی‌ها بین دو مکان مذهبی و مقدس اتفاق می‌افتد. در روستاها و شهرهای کوچک، که تنها یک مسجد، یک تکیه یا یک امامزاده وجود دارد، مسیر دسته بین این مکان و گورستان، جایی است که انسان خود را نزدیک به جهان غیرمادی احساس می‌کند. البته باید اذعان کرد که گاهی اوقات بنا به شرایط محلی این مسیر قابل تغییر است.
به طور مثال، در گذشتهٔ دور گاهی اقامتگاه افراد روحانی و حتی حاکمان محلی نیز جزء نقاطی بودند که دسته از آنجا شروع یا به آنجا ختم می‌شده است.
یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های دسته‌روی‌های نمایشی، تأثیر آنها بر زندگی شهری است. همان‌طور که قبلاً نیز اشاره شد، دسته‌روی‌های نمایشی در بخش‌های مختلف یک شهر اجرا می‌شوند. در یک زمان خاص، کل فضای شهر تبدیل به محیط فیزیکی برای اجرای چنین نمایش‌هایی می‌شود.
در واقع، شهر صحنهٔ بزرگی می‌شود که نمایش مذهبی عاشورا بر آن جان می‌گیرد. بر مبنای سنت‌های شیعی، در طول فصل سوگواری، مردم خیابان‌ها و دیوارهای منازل و سایر بناها را با پارچه‌های سیاه و سبز و پرچم‌هایی که بر روی آنها شعارهای مذهبی نوشته شده است، تزیین می‌کنند. این امر باعث می‌شود تا تبدیل شهر به صحنهٔ بزرگ نمایش جلوهٔ بیشتری پیدا کند.
ویژگی دوم این دسته‌روی‌ها مضمون مذهبی- سیاسی آنهاست. محسن حسام مظاهری در کتاب رسانه شیعه معتقد است که واقعهٔ عاشورا برای شیعیان مهم‌ترین و هولناک‌ترین رخداد بوده و اهل تشیع برای مقابله با حکومت‌های ظالم و جلوگیری از فراموشی این واقعه آیین‌های نمایشی سوگواری را پدید آورده‌اند که از یک‌سو مذهبی و از سوی دیگر سیاسی بوده است : «در مجلس سوگواری شیعیان ... احساسات شرکت‌کنندگان تحریک می‌شود.
برگزاری مستمر این مجالس، تحریک متناوب احساسات حضار (جامعهٔ شیعه) را در پی دارد. در اثر تکرار، این روند پس از چندی، تثبیت و نهادینه می‌شود ... با توجه به بعد حماسی و مبارزاتی واقعهٔ عاشورا، روشن است که وجود چنین منبعی از احساس متراکم‌شدهٔ دینی تا چه اندازه می‌تواند برای نظام سیاسی مخالف شیعه خطرساز و بحران‌آفرین باشد» (مظاهری، ۱۳۸۷: ۲۷۴-۲۷۳).
شکل دیگری از نمایش‌های خیابانی در ایران قدیم «نقالی» نام دارد. این نمایش خود به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌شده که از



تصویر ۳. یزد؛ تکیهٔ شاه‌طهماسب. همان‌گونه که در این تصویر دیده می‌شود، دسته‌ای مذهبی از تکیه خارج شده و در حال گذر از خیابان‌های شهر است. مأخذ : سرسنگی، ۱۳۸۹: ۲۱۷.
Fig. 3. Yazd, Shah Tahmasb Tekiyeh. As the figure shows, the religious procession came out of the tekiyeh and moves across the street. Source: Sarsangi, 1389: 217.

تصویر ۴. نمایی از پرده‌خوانی در دورهٔ پهلوی (۱۳۰۵– ۱۳۵۸).
مأخذ : سرسنگی، ۱۳۸۹ : ۲۴۱.
Fig. 4. Performing Parde- khani (mobile singing) in Pahlavid period. Source: Sarsangi, 2010: 241.

تصویر ۵. مشهد اردهال؛ بازیگران این نمایش، مردم معمولی هستند که با حمل چوب‌هایی (که شاید نماد سلاح جنگی باشد) اعتراض خود را به قتل امامزاده توسط حاکمان وقت اعلام می‌کنند. مأخذ : بلوکباشی، ۱۳۷۹: ۵۵.
Fig. 5. Kashan, Mashhad Ardehal, performing Qali Shoyan (capet washing) Ritual. The players of this dramatic ritual are ordinary people carrying sticks (perhaps as a symbol of weapon) to show their anger about killing the Saint by the government's rulers. Source: Bolokbashi, 2000: 55.

مهم‌ترین و معروف‌ترین آنها می‌توان به «پرده‌خوانی»، «مناقب خوانی»، «فضایل‌خوانی» و «حمله خوانی» اشاره کرد.
این نمایش‌ها عمدتاً در فضای بیرونی، هم به صورت ساکن و هم صورت متحرک اجرا می‌شده‌اند. به طور مثال در «پرده‌خوانی» که یکی از محبوب‌ترین گونه‌های نقالی بوده، پرده‌خوان پردهٔ خود را بر دیواری می‌آویخته و نقل خود را که عمدتاً مذهبی– حماسی بوده برای مردم شهر – که آزادانه به تماشای نمایش می‌پرداختند – اجرا می‌کرده است. برخی از نقالی‌ها هم مانند «مناقب خوانی» و «فضایل‌خوانی» به صورت نقل راه‌روی در سطح شهر انجام می‌شده است. از نظر مضمونی نقالی‌ها را می‌توان به دو دستهٔ «مذهبی» و «غیرمذهبی (یا حماسی– ملی)» تقسیم کرد. هرچند در نوع اول نگاه مذهبی– سیاسی کاملاً مشخص و قابل لمس است، اما در نمونه‌هایی از نقالی‌های نوع دوم که علی‌الظاهر ارتباط مستقیمی با مذهب و سیاست ندارد، هم می‌توان رگه‌هایی از دین‌مداری و اعتراض به ظلم حاکمان وقت مشاهده کرد.

به طور مثال، «شاهنامه‌خوانی» که در روزگار قدیم بسیار پرطرفدار بوده و اغلب در قهوه‌خانه‌ها اجرا می‌شده، با شیوهٔ اجرای «نقال» می‌توانسته انتقال‌دهندهٔ مفاهیم مذهبی و حتی سیاسی باشد. شاید به همین خاطر است که حاکمان وقت اجازهٔ نقل یا انتشار بخش‌هایی از شاهنامه را که رویکردی سیاسی و اعتراضی به حاکمان دارد نپسندیده و به شیوه‌های معمول روزگار خود، این قسمت‌ها را سانسور می‌کرده‌اند!
یکی از گونه‌های مهم نمایش‌های خیابانی که هم از نظر فیزیکی در تناسب با تعریف نمایش خیابانی است و هم از نظر محتوایی دارای خصوصیت‌های بارز انتقادی و اعتراضی، آیین نمایشی «قالی‌شویان» نام دارد که مهرماه هر سال به یادبود شهادت امامزاده سلطان‌علی در مشهد اردهال برگزار می‌شود. نمایش یاد شده بین محل دفن امامزاده سلطان‌علی و چشمه‌ای که در آن قالی امامزاده (به عنوان نمادی از امامزادهٔ شهید در آن شسته می‌شود) جریان می‌یابد و به طرز چشمگیری واجد عناصر نمایشی است.

نتیجه‌گیری

براساس مباحث مطرح شده، تئاتر جزء اجتماعی‌ترین هنرها محسوب می‌شود. ابعاد اجتماعی این هنر، از سویی به سابقهٔ دیرینهٔ آن در فراز و نشیب‌های جوامع – از بدوی‌ترین تا معاصر – ، از سوی دیگر به مفاهیم آن – که عمدتاً به مسایل اجتماعی می‌پردازد – و از سویی دیگر به شکل منحصر به فرد آن – که ارتباط زنده با تماشاگر را طلب می‌کند – مرتبط است. همچنین، بنا به اعتقاد بسیاری از صاحبنظران، این هنر به طرز چشمگیری با خود زندگی شباهت دارد. این شباهت باعث شده است که تئاتر در اجتماع از جایگاهی ویژه برخوردار باشد.
در میان گونه‌های مختلف هنر تئاتر، برخی گونه‌ها از وجوهات اجتماعی بیشتری برخوردارند. از جملهٔ این گونه‌ها می‌توان به "تئاتر خیابانی" اشاره کرد. این نوع تئاتر که از توسعهٔ سیاسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم نشأت‌گرفته، بنا به دلایل بسیاری می‌تواند اجتماعی‌ترین گونهٔ تئاتری محسوب شود. از جملهٔ این دلایل می‌توان به موارد زیر اشاره کرد :
موضوعات مورد استفادهٔ هنرمندان در این گونهٔ نمایشی به طرز چشمگیری از رخدادهای اجتماعی و مسایل مربوط به زندگی روزمرهٔ مردم سرچشمه می‌گیرد. اساساً، کسانی که به این گونهٔ نمایشی روی می‌آورند، نخستین هدف خود را گذاشتن یک آیینه در مقابل زندگی می‌دانند؛ آیینه‌ای که می‌تواند واقعیات زندگی را برملا کرده و آنچه را که در جامعه می‌گذرد، در مقابل دیدگان تماشاگرانشان، مورد تأکید قرار دهد. این موضوعات چنان زنده، واقعی و جدی هستند که تماشاگر بلافاصله با آنها ارتباط برقرار کرده و به عنوان مفاهیم جاری در زندگی

خود می‌پذیرد. موضوعاتی چون : نابرابری‌های اجتماعی، فقر و تنگدستی، بیکاری و فشار اقتصادی، فساد اداری و سیاسی، جنگ و کشتار انسان‌های بی‌گناه، حقوق بشر، تبعیض جنسی، نژادی و طبقاتی، مبارزه با سیاست‌های غیر مردمی حاکمان و ... از جملهٔ مفاهیمی‌اند که به کرات در تئاتر خیابانی مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ موضوعاتی که تنها ذکر عناوین آنها به خوبی نمایانگر میزان نزدیکی آنها با درگیری‌های روزمرهٔ انسان‌ها در جوامع مختلف است. تئاتر خیابانی برای اجرا از اشکالی ساده بهره می‌برد. این سادگی در شکل اجرا موجب می‌شود تا تماشاگران – از هر قشر و طبقه و نیز با هر سلیقه، جنس و سن مختلف، با نمایش ارتباط برقرار کنند. به عبارت دیگر یکی از وجوهات مهم اجتماعی این تئاتر آن است که می‌تواند به سادگی با اجتماع – به عنوان یک نهاد کلی – ارتباط برقرار کند. در تئاتر خیابانی – مانند نمایش‌های آیینی– مذهبی – تماشاگر نقشی فعال‌تر از یک ناظر صرف پیدا می‌کند. در حقیقت، تماشاگر با مشارکت در اجرا، خود به بازیگر نمایش تبدیل می‌شود. یکی از کوشش‌های تئاتر خیابانی این است که مردم را با اجرا همراه کرده و مشارکت آنها را به دست آورد. در این گونهٔ نمایشی – بر خلاف نمونه‌های کلاسیک و سنتی – تماشاگر ترغیب می‌شود تا نقطه‌نظرات خود را دربارهٔ موضوع نمایش ابراز کرده و حتی در طول نمایش به صورت فیزیکی هم دخالت کند. مشارکت تماشاگر در اجرا – که یادگار تکنیک‌های مورد استفاده در نمایش‌های آیینی است – بر غنای اجتماعی تئاتر خیابانی افزوده و آن را به جنبشی اجتماعی شبیه می‌کند. یکی از مهم‌ترین ابعاد اجتماعی تئاتر خیابانی به استفادهٔ ویژهٔ آن از "فضا" باز می‌گردد. موضوع "فضا" در این گونهٔ نمایشی از دو جنبه قابل بررسی است. اول : تئاتر خیابانی به عوض استفاده از فضای فیزیکیِ کلاسیک و سنتی، یعنی تماشاخانه‌ها، آمفی‌تئاترها و سایر سالن‌های نمایشی از این دست، از فضایِ فیزیکی غیر سنتی، مدرن و اصطلاحاً "خلق شده" بهره می‌برد. خیابان‌ها، گذرگاه‌ها، میادین، بازارهای روباز، کافه‌ها، رستوران‌ها و اصولاً هر بخش از یک شهر که امکان حضور مردم وجود داشته باشد، برای اجرای این تئاتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. این امر به تئاتر خیابانی، انعطافی چشمگیر می‌بخشد. به جای آنکه تماشاگر به سالن تئاتر برود، این بازیگران هستند که به سوی او می‌آیند. در حقیقت، با اجرای تئاتر در هر گوشه از شهر، آن گوشه خود به یک فضای تئاتری بدل می‌شود. به این ترتیب، تئاتر خیابانی از کل شهر به عنوان فضای خود استفاده می‌کند. این موضوع – که شباهت بسیاری به استفادهٔ نمایش‌های آیینی– مذهبی از فضای اجتماعی دارد، موجب نزدیکی هر چه بیشتر تماشاگر با اجرا می‌شود. دوم : این فضای فیزیکی، به علت نزدیکی با محل زیست، کار و سایر فعالیت‌های اجتماعی مردم، نوعی "فضای روانی"[۴۸] را نیز سبب می‌شود. فضایی که موجب ترغیب تماشاگر به مشارکت یا حداقل توجه کافی به نمایش است. در این حالت، تماشاگر خود را جزیی از اجرا احساس کرده و چه با پیام اجرا موافق باشد یا مخالف، آن را جدی می‌گیرد. براساس مطالب مطرح‌شده می‌توان چنین نتیجه گرفت که نمایش خیابانی و فضای شهری نسبتی مستقیم و غیر قابل انفکاک با یکدیگر داشته و می‌توانند به عنوان مکمل‌های دیگر در جهت اهداف نمایش هم‌افزایی کنند. نمایش خیابانی دارای دو جنبهٔ اساسی است : اول : شکل اجرا – که تأثیر مستقیمی از فضای شهری می‌پذیرد – و دوم : مفاهیم آن – که این گونهٔ نمایشی را دارای جهان‌بینی خاص می‌کند. بنابراین، صرفاً به علت اجرای یک نمایش در فضای بیرونی نمی‌توان نام «نمایش خیابانی» بر آن نهاد. امروزه نمایش‌های خیابانی بیشتر با مضامین مورد استفاده در آنها از نمایش‌های غیر خیابانی متمایز می‌شوند. مضامینی چون : انسان‌دوستی، مبارزه با جهل، اعتراض نسبت به شکل‌گیری طبقات اجتماعی براساس توزیع ناعادلانهٔ ثروت، مبارزه با شکل‌گیری جنگ‌ها و نزاع‌های ملی و بین‌المللی و سایر موارد از این دست. ررسی نمایش ایرانی در دو دورهٔ کهن و معاصر نشان می‌دهد که در دوران کهن هنرمندان نمایشگر و مردم، اقبال بیشتری به نمایش‌های خیابانی داشته و این‌گونه نمایش‌ها به دلیل طرح مضامین اجتماعی مرتبط با زندگی مردم (خصوصاً طبقات متوسط به پایین) از جایگاه بالایی برخوردار بوده‌اند. در آن دوره، شهر و فضاهای شهری به عنوان صحنه‌ای بزرگ برای اجرای نمایش مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. به عبارت دیگر، هرجا که امکان گردآمدن مردم بوده، نمایش نیز حضور فعال داشته است. فضاهایی چون : میادین، بازارها، کاروانسراها، تکایا و حتی گذرگاه‌ها، مهم‌ترین نقش را برای ایجاد فضای اجرای نمایش ایفا می‌کرده‌اند. هرچند در روزگار معاصر، کاربرد شهر بیشتر با فضای مادی آن تفسیر شده و برای اجرای نمایش فضاهایِ رسمی (سالن‌های نمایش) ایجاد شده‌اند، اما هنوز هم می‌توان با استفاده از الگوهای کهن، شهر را تبدیل به صحنهٔ نمایش کرد و خصوصاً آن دسته از مردم را که رغبتی برای حضور در فضاهای رسمی نمایش ندارند، با هنر نمایش آشتی داد. مهم آن است که ما برای فضاهای شهری، در کنار کاربرد مادی کاربرد معنوی و فرهنگی نیز قایل شویم و اجازه دهیم فضاهای شهری و خصوصاً فضاهایی که محل تجمع مردم هستند، از اجرای نمایش‌هایی برخوردار باشند که می‌تواند با مخاطب معاصر ارتباط برقرار کند. نیل به این مهم، هم استفاده از تکنیک‌های نمایش ایرانی را می‌طلبد و هم پرداختن به موضوعاتی که یک نمایش خیابانی را به صورت واقعی – و نه مجازی – تبدیل به «نمایش خیابانی» کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Formal Spaces
۲. Non Formal Spaces
۳. Street Performances
۴. Street Theatre
۵. مشخصات کامل این کتاب‌ها در بخش فهرست منابع آورده شده است.
۶. مشخصات کامل این کتاب‌ها و مقالات در بخش فهرست منابع آورده شده است.
۷. Urban Spaces
۸. البته باید متذکر شد که در بسیاری از کشورهای شرقی که از نظر فرهنگی قرابت بیشتری با هم دارند، بیشتر از واژهٔ «نمایش خیابانی» استفاده می‌شود.
۹. Brranger
۱۰. کامرون و گیل‌اسپای

۱۱. Outdoor Spaces / ۱۳. راپوپورت / ۱۴. مارلین / ۱۵. شورینگ / ۱۶. مک‌اولی / ۱۷. Indoor Spaces / ۱۸. مامفورد / ۱۹. Outdoor Spaces
۲۰. Luxor / ۲۱. Karnak / ۲۲. Carpiceci / ۲۳. Formal spaces / ۲۴. Informal spaces / ۲۵. Hippodrome / ۲۶. Lewis Mumford / ۲۷. City as Stage
۲۸. Colin Chambers / ۲۹. Antonin Artoud / ۳۰. Oruonov / ۳۱. Platon Kerzhentzev / ۳۲. Vakhtangov / ۳۳. Odin / ۳۴. Barbaya
۳۵. Darufo / ۳۶. Cliford Odets / ۳۷. Living Theatre / ۳۸. Judith Malina / ۳۹. Julian Beck / ۴۰. Open Theatre / ۴۱. Joseph Chaikin / ۴۲. Happening
۴۳. Allan Kaprow / ۴۴. Richard Schechner / ۴۵. Performance Theatre Group / ۴۶. The Bread and Puppet / ۴۷. Peter Schumann / ۴۸. Mental Space

فهرست منابع

- بلوکباشی، علی. ۱۳۷۹. *قالی‌شویان: مناسک نمادین قالی‌شویی در مشهد اردهال*. تهران : دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- سرسنگی، مجید. ۱۳۸۹. *محیط تئاتری و رابطهٔ بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی*. تهران : انتشارات افراز.
- مظاهری، محسن حسام. ۱۳۸۷. *رسانه شیعه*. تهران : انتشارات چاپ و نشر بین‌الملل.

References list

- Bulookbashi, A. (2000). *Qali shuyan, rites of the symbolic washing of a carpet in mashad -e ardihal*. Tehran: Daftar- e pajuheshha-ye farhangi.
- Barranger, M. (1991). *Theatre, A Way of Seeing, Fourth Edition.* Belmont: Wadsworth Publishing Company and An International Thomson Publishing Company.
- Berthold, M. (1999). *The History of World Theatre*. New York: Continuum.
- Brockett, O. G. (1984). *The Essential Theatre.* Third Edition. Holt: Rinehart and Winston, Inc.
- Cameron, K. & Gillespie, P. (1996). *The Enjoyment of Theatre,* Fourth Edition. Maryland: Allyn and Bacon.
- Carlson, M. (1989). *Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture.* New York: Cornell University Press.
- Carpiceci, A. C. (1998). *Art and History of Egypt.* Florencia: Bonechi.
- Freedly, G. & Reeurs, J. (1941). *A History of the Theatre*. New York: Crown Publishers.
- Gascoigne, B. (1971). *World Theatre, An illustrated history,* Second Edition. London: Ebury Press.
- Hartnoll, Ph. (1968). *A Concise History of the Theatre*. London: Thames and Hudson.
- Idem. (1995). *History of the Theatre,* Seventh Edition. Maryland: Allyn & Bacon.
- Kirby, E. T (1975). *Ur-Drama, The Origins of Theatre*. New York: University Press.
- Leacroft, R. & H. (1984). *Theatre and Playhouse*. London and New York: Methuen.
- Malrin, R. & Shoring, M .(1995). *Making Atmosphere for Theatre*. Molrin and Shorin Institution.
- Mumford, L. (1961). *City in History.* New York: Harcort, Brace & World, Inc.
- Mazaheri, M. H. (2008). *Shia media.* Tehran: Chap o nashr- e beinolmelal.
- McAuley, G. (2002). *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Michigan: The University of Michigan Press.
- McDilan, J. (1996). *Art in Technology Era.* New York: Penguin.
- Novil, G. (1999). *Dramatic Plays.* London: London University Press
- Proshansky, H., Ittelson, W. & Rivlin, L. (1976). *Environmental Psychology: People and Their Physical Settings,* Second Edition. New York: Holt, Rinehart, & Winston.
- Rapoport, A. (1977). *Human aspects of Urban Form: towards a Man-Environment Approach to Urban form and Design*. Oxford: Pergamon Press
- Rehm, R. (1992). *Greek Tragic Theatre*. London: Routledge.
- Richardson, Ch. & Johnston, J. (1991). *Medieval Drama*. London: Macmillan Education LTD
- Sarsangi, M. (2009). *Theatrical Environment and Actor- Audience Relationship in Religious Drama.* Tehran: Afraz Publication.
- Weir, R. (1982). *The Religious World*. London: Collier Macmillan Publishers.
- Wickham, G. (1992). *The History of Theatre,* Second Edition. London: Phaidon Press Limited.
- Wilson, E. & Goldfarb, A. (1996). *Theatre, The Lively Art, Second Edition*. New York : The McGraw-Hill Companies, Inc.

Street theater and its relationship with urban spaces

Majid Sarsangi*

Abstract

From the very beginning of the genesis of theater, performing in "outdoor spaces," has been one form of theater which includes squares, passageways, centers for people gatherings (such as, bazaars, in front of temples and farms) and other such spaces. In modern times, we witness theater and performances that are performed in outdoor spaces like streets, cafes and other "informal" theater spaces instead of being performed in "indoor" and "formal" spaces. Although there are similarities between the prior performances with the ones in ancient times, the outdoor performances and informal theater settings, usually knows as "street theater," tend to maintain a distance from the aura of the ritual and focus on political, social, economical and even military issues. Usually these issues are expressed in terms of protest. One similarity between theater in ancient and modern times, is utilizing urban spaces (perhaps, in the case of ancient times, rural spaces) as a stage for performance. By utilizing urban spaces these theater performances transfer a new kind of identity to the city; they have an effect on the city and the city affects them reciprocally. Some researchers believe that the function of physical space is deeply based on its cultural roots. This fact could be seen in religious plays in primitive societies, old civilizations and even modern societies which have kept their religious traditions. Study about the social- cultural roles of physical space presents three facts: first, physical space reflects social- cultural desires of artists and audience. Second, this space has important role in society and social- cultural life of audience. And third, physical spaces of religious plays in old civilizations were among the most amazing parts of man's architecture. Today, urban spaces are not merely understood as spaces for business and trade or material and physical support for every day livelihood, rather as evidenced by the arts that saturate the urban space and create a spiritual atmosphere (caused by art), the city can play a more important and higher role for humanity. To this day, different researchers inside and outside Iran have studied the topic of "street performance" or "street theater." The common aspect in all these researches has been their emphasis on principles of performance for these kinds of theaters. Few people have looked at this topic through the importance of the urban spaces or "the city as the stage of performance." In comparison with prior researches, this article's special characteristic is its entry point to the topic i.e. from an "urban" standpoint. Furthermore, unfortunately, most of the books published inside Iran on this issue, are repetitions and copies of Western researchers and little signs of innovation and local identity of "street theater and the city" in Iran can be sought in them. The 20th century with its important changes in different aspects such as economical, political and social, has been a good context for creating street theatre. A large number of dramatists found this kind of performance suitable for connecting their productions to people. As a result many plays were produced in this genre. Among the most important dramatists, who paid attention to the street theatre, can be mentioned Antonin Artoud, who has come to this field with his idea of Group Theatre. In 1919, Oruonov had shaped street theatre in Russia. Besides Oruonov, Platon Kerzhentzev and Vakhtangov also had the same experiences. In Italy, Odin Theatre, Barbaya Theatre, The Third Theatre and Darufo Theatre started working in this field. In France it was Peter Brook that had experiences to establish more relationship between actor and audience. One of the most famous groups in that era called Living Theatre was founded in 1946 by Judith Malina and Julian Beck. The most important issues used in this group were about fighting against war, especially in Vietnam. Open Theatre Group, founded by Joseph Chaikin and Happening Theatre Group, founded by Allan Kaprow, by focusing on environment and space as the key element of theatre made the American movement of street theatre faster. Richard Schechner established Performance Theatre Group in 1968 and also The Bread and Puppet Theatre Group was founded by Peter Schumann. Both mentioned groups had a great influence on street theatre in USA. Inquiring into "street theater" once more, this time from the perspective of the importance of urban spaces and emphasizing the usage of urban spaces as places for theater performance, due to the close relationship with the audience, the existence of potential audience and finally, the manifestation of themes that are closely related to peoples social lives, could offer new guidelines for Iran's theatrical scene and transform theater into a serious art in people's daily lives. Artists and people of the past had placed great attention to this point and in reality this has rendered this kind of theater a part of Iranian life.

Keywords

Street Performance, Street Theater, Performance, Urban Space, Ritual Performance, Protest Performance

*. Ph. D. in Dramatic literature, Associate Professor, Department of Dramatic Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran. msarsangi@ut.ac.ir.