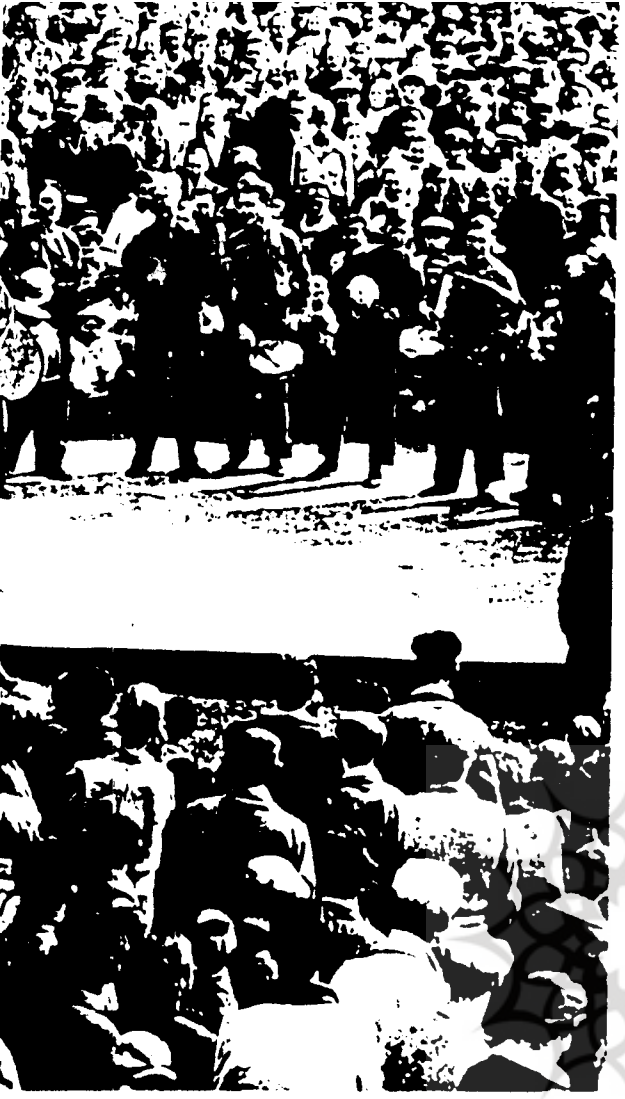
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئاتر



جایگاه تئاتر خیابانی در تئاتر معاصر

فریندخت زاهدی

در هیچ دوره‌ای تئاتر به شکلی که در قرن بیستم تحت تأثیر نظریه‌ها و تکنیک‌های مختلف قرار گرفته، نبوده است. به همین دلیل در مبحث تئاتر معاصر طیف گسترده‌ای از شیوه‌های مختلف نمایشی را می‌بینیم که از در آمیختن با فلسفه‌ها و یا ایدئولوژی‌های متفاوت، فرم‌ها و شکل‌های گوناگونی به خود گرفته‌اند.

یکی از همین شیوه‌های نمایشی که مشخصاً پدیده‌ای قرن بیستمی است و بر اساس انگیزه‌های برخاسته از شرایط زندگی این قرن به وجود آمده است تئاتر خیابانی است که اخیراً توجه بسیاری از دست‌اندرکاران و هنرمندان جوان ما را به خود جلب کرده است.

اینکه چرا ما در ایران و در این مقطع توجهمان به تئاتر خیابانی جلب شده و می‌بینیم که گروه‌های بسیار زیادی از جوانان ما به این فرم نمایشی روی آوردند و گروهی از دست‌اندرکاران، محققین و مدرسین تئاتر بدون اینکه بدانند، هر یک جداگانه به تحقیق، ترجمه و یا تألیف در زمینه تئاتر خیابانی پرداخته‌اند جای تأمل دارد.

شاید احساس نیاز به داشتن تئاتری که جوابگوی جامعه امروز ما با شرایط فعلی باشد انگیزه پرداختن به این مقوله را در همه ما برانگیخته و بنابر گفته پیسکاتور که می‌گوید: «جامعه نو احتیاج به تئاتر نو دارد» در جست و جوی راه‌های مؤثرتر نمایش برای ایجاد ارتباط هستیم.

بنابر همین نیاز، در این مقاله سعی شده است تعریف مختصری از تئاتر خیابانی داده شود و سپس اشاره‌ای به تفاوت‌های اساسی تئاتر خیابانی و تئاتر دراماتیک و همچنین شمه‌ای از تاریخچه تئاتر خیابانی در کشورهای اروپایی و امریکا ارایه خواهیم کرد با اشاره به تأثیر محیط (Enviroment) بر تئاتر خیابانی.

تئاتر خیابانی، تئاتری روشنگر است که معمولاً به مسایل اجتماعی روز می‌پردازد و در خیابان‌ها، مدارس، دانشگاه‌ها، پارک‌ها، ایستگاه‌های قطار یا اتوبوس و یا

هر جایی که مردم اجتماع کنند اجرا می‌شود.

تئاتر خیابانی تئاتری است مبتنی بر شرح و بیان مسایل ناشی از زندگی صنعتی قرن بیستم و اوضاع و احوال پیچیده اجتماعی آن.

وظیفه این نوع نمایش ایجاد پل ارتباطی میان بازیگر و تماشاگر و در عین حال ایجاد شکل‌های جدیدی برای ارتباط افراد یک جامعه با واقعیت‌های اجتماعی است. از شکل گرفتن این ارتباط بین بازیگر و تماشاگر و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ناشی از این تقابل، اولین گام برای شکل‌گیری نمایش به معنای حرکتی گروهی برداشته می‌شود. نمایش خیابانی را از دو جنبه می‌توان بررسی کرد: این نمایش از یک سو به خصلت‌های موجود در طبیعت انسانی می‌پردازد و با تصویر این ویژگی‌های خصلتی در بالابردن کیفیت‌های انسانی در وجود آدمی تأثیر بسزایی می‌گذارد که از این طریق می‌توان طیف گسترده‌ای از تماشاگران را که به‌طور معمول به سالن‌های نمایش نمی‌روند، به شناختی نسبی از ارزش‌ها و غنای موجود در طبیعت انسانی آنها نزدیک کرد.

از سوی دیگر می‌توان با ارتباط از راه نمایش خیابانی گروه وسیعی از تماشاگران را به بازیگرانی متفکر در عرصه فعالیت‌های اجتماعی تبدیل کرد، زیرا برای حرکت به سمت جامعه‌ای پیشرو و مترقی نیاز به بازیگرانی آشنا به ارزش‌های والای انسانی داریم. از این رهگذر مخاطب با دریافت واقعیت‌های مربوط به زندگی اجتماعی خود و روابط حاکم بر این واقعیت‌ها، پی به چند و چون رابطه علت و معلولی مسایل می‌برد و در جهت تغییر آن واقعیت خاص همراه با تحلیلی منطقی و عقلایی حرکت می‌کند.

در اصل، تئاتر خیابانی با هدف ایجاد تحرک فکری و عملی به تهییج تماشاگر می‌پردازد. بنابر این، این نوع تئاتر می‌تواند هرگونه پیشینه تاریخی را اساس فعالیت خود قرار دهد و بر پایه تحلیل‌های همه جانبه تاریخی، سیاسی و اجتماعی تأثیر عمیق فرهنگی بر جامعه بگذارد. اساساً نمایش‌های خیابانی بر شیوه یاددهی و یادگیری استوار است و طرح مسایل مربوط به واقعیت‌های ملموس و روزمره و آگاهی دادن به مخاطبان با هدف آموزش انجام می‌گیرد به‌طوری که این نوع نمایش را می‌توان برای تماشاگر عام از هر پایگاه اجتماعی اجرا کرد. در نمایش خیابانی صرف زیبایی منهای کارآیی آموزشی رد می‌شود و فرم تحت‌الشعاع عملکرد قرار می‌گیرد. ـ در نمایش خیابانی مفید بودن برابر با زیبایی است. به‌طور کلی اصطلاح تئاتر خیابانی به آن دسته از نمایش‌هایی اطلاق می‌شود که خارج از سالن‌های در بسته و سنتی و در محیط‌های غیر قراردادی اجرا می‌شود. بنابر این هر نمایشی که در فضایی غیر از صحنه‌های متداول نمایش مثل کارخانه و مدرسه و ایستگاه راه‌آهن و مزرعه و گاراژ، اجرا شود تئاتر خیابانی محسوب می‌شود.

این نوع نمایش بنابر ماهیت غیر تجاری آن فارغ از چهارچوب‌ها و قراردادهای مربوط به نمایش‌هایی که در سالن اجرا می‌شوند و برای کسب درآمد به ترفندهای تجاری وابسته به گیشه متوسل می‌شوند، عمل می‌کند و تنها شرط لازم برای شرکت در آن، توافق در نگرش‌های مطرح شده و مهارت‌های نمایشی است.

تفاوت بین تئاتر دراماتیک و تئاتر خیابانی در این است که تئاتر دراماتیک یک واقعیت را در قالب یک کلیت عام مربوط به زندگی انسان‌ها تشدید می‌کند و تا نقطه اوج، آن واقعیت را بسط می‌دهد تا بتواند بدون هیچگونه کوششی برای ارایه راه‌حل، تماشاگر را به دریافتی یا برداشتی خاص از آن واقعیت برساند. به این ترتیب کلیتی تمام شده (Finished totality) را باعث می‌شود که این همان مورد اختلاف اصلی تئاتر دراماتیک با تئاتر خیابانی است. تئاتر خیابانی به واقعیت‌ها و مسایل اجتماعی که به‌طور مقطعی و موقتی

کتابخانه

گـریبانگیر جـامعه مـی‌شوند، بـا گـرایش فکـری و جهت‌گیری خاص می‌پردازد و از پرداختن به کلیت‌های عام انسانی پرهیز می‌کند.

یکی دیگر از تفاوت‌های این نـوع تـئاتر بـا تـئاتر دراماتیک در این است کـه تـئاتر جـهت‌دار مـبتنی بـر آگاهی‌هایی که از طـرف گـروه نـمایشگر بـه گـروهی تماشاگر داده می‌شود و زمینه بصیرت و درک او را در شناخت عوامل متضاد حاکم بر واقعیت داده شده، بـه وجود می‌آورد. در نتیجه این عـمل امکـان رویـارویی تحلیلی مخاطب را با پدیده مورد بحث فراهم می‌آورد. به عبارت دیگر این نوع تئاتر از مرحله صرفاً دریافتی (Perceptual) عـبور کـرده و بـه مـرحله مـفهومی (Conceptual) می‌رسد و هرگز یک کلیت تمام شـده نیست و همیشه می‌توان بنابر شرایط تـغییر یـافته و یـا عکس‌العمل تماشاگران، قسمتی را به آن اضافه و یا از آن کم کرد.

تفاوت دیگر، مسؤولیت پذیرفتن تماشاگر به عنوان بخشی از اجراست. تماشاگر دیگر نمی‌تواند تـنها یک مصرف کننده بـاشد و تـوانـایی‌های او بـا ورودش بـه صحنه بی‌نهایت می‌شوند. و بالاخره تفاوت دیگری که بـاید بـه آن اشـاره کـرد مـجموعه عـوامـل دیـداری و شنیداری به کار گرفته شده در نـمایش خـیابانی مـانند روایت، صـوت، اشـاره، سکـوت، تـجزیه و تـحلیل و به‌طور کلی تحرک موجود در خیابان و همچنین طرح نیازها و مسایل زندگی روزمـره مـردم است کـه جـای منطق حوادث و روند داسـتانی در تـئاتر دراماتیک را می‌گیرد و بـه جـای ایـنکه مـخاطب را درگـیر مسـایل عـاطفی و احسـاسی کـند او را بـه تـفکر، مشـارکت و فعالیت بیشتر در امور جاری مـربوط بـه جـامعه خـود وامی‌دارد.

تاریخچه

تئاتر خیابانی نتیجه زندگی صنعتی و پیچیده قـرن بیستمی است بـنابر ایـن در ارایـه تـاریخچه ایـن نـوع نمایش به تاریخچه تئاتر در فضای باز، در گذشته‌های دور یـعنی در یـونان بـاستان و رم و مـصر قـدیم بازنمی‌گردیم، چرا که مراسم آیینی به صرف ایـنکه در فضای باز بجا آورده می‌شود و شکلی از نمایش دارد، لزوماً تئاتر خیابانی یا تئاتر فضای باز Street Theater یا outdoor Theater نیست و با انگیزه‌ای متفاوت از تئاترهای خیابانی به مفهومی که امروز مورد بحث است اجرا می‌شود.برای ارایـه تـاریخچه مـختصری از تـئاتر خیابانی در قرن بیستم بـاید بـه سـال‌های اول بـعد از انقلاب اکتبر در شوروی سابق برگردیم.

در هفتم نوامبر ۱۹۱۷ بلشویک‌ها قـصر زمسـتانی پطروگراد را تصرف کردند و حکومت تزاری سرنگون شد. در دومین سالگرد این اقدام نـیکولای اوری‌نـیف (Nicoli Evreniov) نمایش «تسخیر کاخ زمستانی» را در مقابل همان کاخ بـه اجـرا درآورد. در ایـن نـمایش حدود هشت‌هزار سرباز ارتش سرخ، ملوانان، بازیگران حرفه‌ای و کارگران شرکت داشتند. نمایش بر اساس زد و خورد دو دسته طـراحـی شـده بـود کـه در روی دو سکوی جداگانه که در دو طرف میدان کار گذاشته شده بود اتفاق می‌افتاد. رهبران سـفیدها کـه بـه هـیبت‌های کاریکاتوری درآمده بودند و توسط بازیگران حرفه‌ای بـازی مـی‌شدند بـر روی یک سکـو در مـقابل گـروه متحدالشکل سـرخ‌ها بـر روی سکـوی دیگـری قـرار می‌گرفتند و رویارویی نیروهای خـیر و شـر را کـه در قصر اتفاق می‌افـتاد تـصویر مـی‌کردند. سـایه‌هایی از دست‌های بـه هـم گـرفته و مـصمم بـه نـبرد، از پشت پنجره‌های روشن دیده مـی‌شد کـه سـفیدها را احـاطه کرده و دست‌های خود را دور تـا دور مـیدان بـه هـوا می‌برند و فریاد پیروزی بر می‌آورند.

نورهای چرخان بر روی جمعیت حرکت می‌کرد. تعدادی که برای جمعیت سفیدها در نظر گرفته شده بود ۲۸۶۵ نفر و حدود سه الی چهار بـرابـر ایـن تـعداد را

جمعیت سرخ‌های انقلابی تشکیل می‌داد که از نیروهای زمینی ارتش سرخ و واحدهای موتوری استفاده شده بود همراه با توپ‌ها و تفنگ‌ها و آلات و ادوات جنگی که قبلاً در جبهه‌ها به کار گرفته شده بود.

این نمایش را ۵۰۰ نوازنده و ۱۰۰ هزار تماشاگر همراهی می‌کرد. جمعیت انبوه از نمایش‌های مذهبی قرون وسطی با جمعیت یک شهر الهام گرفته شده بود و نمونه نزدیک‌تر و مشابه آن نمایش "معجزه" بود که در ۱۹۱۲ توسط رینهارد کارگردان آلمانی در محوطه نمایشگاه المپیای لندن اجرا شد.

بعد از آن نمایش‌های دیگری از این قبیل به اجرا درآمد، که هر چند در ظاهر، این اجراها به عنوان شگردی سیاسی برای برپایی جشن و تقویت روحیه مردم به کار گرفته می‌شد، اما به هر حال به نیازهای ضروری آن دوره پاسخ می‌داد. هم‌زمان با این فعالیت‌ها شخصی به نام پلاتون کرزنتسف (Platon Kenzhen tzen) ایده تئاتر پرولتاریایی را با کتابی به نام تئاتر خلاق که در ۱۹۱۸ منتشر شد مطرح کرد که برداشتی از کتاب تئاتر خلق، نوشته رومن رولان بود که در سال ۱۹۰۳ در فرانسه منتشر شده بود.

اولین نمایش‌های کارگری، ساده و با موضوع‌های فی‌البداهه در گوشه و کنار خیابان‌ها و یا در ساختمان‌هایی که مناسب این کار نبودند به اجرا درآمد. تماشاگران نیز به کلی متفاوت بودند. غالباً کارگران و زارعینی بودند که کنار خیابان می‌ایستادند تا نمایشی ببینند. برخوردی که مردم با تئاتر خیابانی داشتند این بود که این تئاتر در جوار آنها شکل می‌گیرد و از آن خود آنها است. به عبارت دیگر تئاتر را حرفه‌ای نمی‌دانستند که شخص یا گروهی بیگانه، برای کسب درآمد و سودجویی مالی به راه انداخته باشد. در نتیجه تئاتر از تماشاگرانی علاقه‌مند که آن را سرپا نگه می‌داشتند، نیرو می‌گرفت ـ شکل‌های جدید نمایشی را تجربه می‌کرد، و همگام با جامعه در حال تحول، پیشرفت می‌کرد. این تئاتر، توانایی بیان تفاوت‌های قومی تمامی تماشاگرانش را داشت، تماشاگرانی که ممکن بود اهل مسکو یا گرجستانی، کولی، شهری یا روستایی باشند.

به زودی توجه دولت مسکو به تئاتر به عنوان رسانه‌ای فوق‌العاده نیرومند و آگاهی‌دهنده جلب شد و با نفوذ همه جانبه‌ای که در عرصه فرهنگ داشت از تئاتر به عنوان ابزاری تأثیرگذار برای جلب حمایت مردم بهره گرفت. درصد زیادی از مردم به‌خصوص در روستاها بی‌سواد بودند و از آنجایی که ارتباطات رادیویی در آن سرزمین پهناور اندک بود تئاتر خیابانی برای حکومت حکم ابزار اطلاع‌رسانی و القای ایدئولوژی را داشت. علاوه بر این تئاتر فی‌البداهه، روزنامه شهر نیز به حساب می‌آمد و وظیفه نشر خبرهای کشور و بحث درباره حوادث محلی را به عهده داشت.

در همان زمان یعنی در سال ۱۹۱۷ سازمانی به نام پروستکولت (Proletcult) بنیانگذاری شد که سازمان تعلیمات فرهنگی بود و کشور را با شبکه‌ای از باشگاه‌ها، مجامع ادبی و کارگاه‌های تئاتری مرتبط می‌کرد. تعداد این مراکز یک سال بعد، یعنی در سال ۱۹۱۸ به یک‌صد مرکز رسید و دو سال بعد بیش از ۸۰ هزار نفر در آن فعالیت می‌کردند. از سال ۱۹۲۲ ایزنشتاین مدیریت این سازمان را به عهده گرفت سنت تئاتری جدید، و فراگیری از میان همین فرم‌های نمایشی فی‌البداهه و نو به وجود آمد که ماهیتی صرفاً تبلیغاتی و برانگیزاننده داشت.

اولین ظهور تئاتر تهیجی ـ تبلیغی یا Agit prop که اصطلاح کوتاه شده Agitative Propagandistic است و روس‌ها آن را Agitka می‌نامیدند در دوران انقلاب در واحدهای ارتش به وجود آمد. بازیگران حرفه‌ای که توسط مسؤولان سازمان‌های تعلیمات فرهنگی به اطراف فرستاده می‌شدند از حمایت سازمان برخوردار

بودند و تعداد بسیار زیادی از هنرمندان آماتور نیز سهم بزرگی را در اشاعه این نوع تئاتر به عهده داشتند.

شیوه‌های مختلف تئاتر Agitka که در خیابان‌ها، مدارس، پادگان‌های نظامی، ایستگاه‌های اتوبوس و قطار و یا مراتع و مزرعه‌ها اجرا می‌شد بنابر نوع اجرا و عوامل مورد استفاده عناوین مختلف به خود گرفتند مثل:

۱ ـ پوستر سخنگو
۲ ـ محاکمه تبلیغاتی
۳ ـ پلاکارد زنده
۴ ـ پوستر متحرک
۵ ـ مونتاژ ادبی
۶ ـ روزنامه زنده

مهمترین وجه اشتراک همه این نمایش‌ها ارتباط مستقیم آن با زندگی روزمره مردم بود. و می‌توانست در مجامع عمومی و هرجا که مردم در رفت و آمد و یا مشغول کار بودند اجرا شود و پس از هر نمایش نویسندگان و بازیگران با مردمی که زندگی و مسایل محیطی آنان را تصویر کرده بودند به گفت و گو می‌نشستند.

۱ ـ آرشیو پوستر سخنگو (Talking poster) کلماتی نوشته شده به صورت گزارش و پلاکارد و یا شعر درمی‌آمد. و همراه با پانتومیم و مکالمه با استفاده از نمودارهای مختلف و همسرایی اجرا می‌شد. شخصیت‌های اصلی گفت و گو با لباس و گریمی که به ایفای بهتر نمایش و جان دان به صحنه کمک می‌کرد ظاهر می‌شدند. این ساده‌ترین نوع تئاتر خیابانی بود که در بسیاری موارد توسط یک بازیگر اجرا می‌شد.

۲ ـ در محاکمه تبلیغاتی (PropagandisticTrial) شیوه‌ای از مناظره یا حتی دعوا میان دو جناح، که همیشه پیروزی از آن جناح حق بود درمی‌گرفت. برای اجرای این نوع نمایش تعدادی از بازیگران در نقش فرماندهان ارتش سفید و تعدادی در نقش چهره‌های مردمی هم‌زمان به روی صحنه می‌رفتند و گفت و گویی که بخشی از تمرین شده بود و بخشی فی‌البداهه بود شکل می‌گرفت و در این مناظره و گفت و گو مردم به محاکمه فرماندهان ارتش سفید می‌پرداختند و به مواضع ضد انقلابی آنان اعتراض می‌کردند.

۳ ـ پوستر متحرک Animated Poster پدیده‌ای شگفت بود. به این معنا که پوستر سیاسی عظیمی روی سکو در محل اجرای نمایش قرار داشت و شکاف‌هایی برای بیرون آمدن بازوها و سرهای بازیگران در آن ایجاد شده بود.

شعر و موسیقی نیز بخشی از این صحنه تماشایی بود و کمک می‌کرد تا تماشاگران پیام‌ها تبلیغاتی و یا موضوعات سنگین سیاسی را بهتر تاب بیاورند. ترانه‌های عامیانه سیاسی که معمولاً با یک نوازنده آکاردئون و گروه همسرایان همراهی می‌شد تأثیر عمیقی بر مردم داشت.

در آن زمان که هنوز چهره ادبی برجسته‌ای نداشتند، شاعران آماتور در همین زمینه‌های ارایه شده در نمایش‌ها، اشعاری را می‌سرودند و البته اشعار بعضی شاعران خارجی مثل امیل ورهرن (Emile Verhaeren) و والت ویتمن (Walt Withman) که تمایلات سوسیالیستی داشتند نیز ترجمه می‌شد و در این اجراهای نمایشی از آنها استفاده می‌شد.

دو نوع از نمایش‌های خیابانی یا Agitkaها پیچیده‌تر از بقیه بودند: مونتاژ ادبی (Literary montage) که جلوه‌های دیداری ویژه‌ای با هم ترکیب می‌شدند. قطعاتی جداگانه از نامه‌ها و پرونده‌های پلیس، سخنرانی‌های سیاسی، شعارها و شعرها، قطعنامه‌های کنگره‌های حزبی در کنار هم مونتاژی هنرمندانه را به وجود می‌آورد و اطلاعاتی را که مرتباً قطع می‌شد و باز دوباره تکرار می‌شد با به کارگیری کنایه‌ها و طنزها با همراهی گروه همسرایان که مانند ارکستری خواننده اصلی را همراهی می‌کردند و به

پرسش و پاسخ آهنگین می‌پرداختند به تماشاگران داده می‌شد. در این نمایش‌ها، بازیگران با ماسک‌هایی که بر چهره داشتند گاه جدی و گاه طنزآمیز و مسخره می‌رقصیدند و البته پانتومیم هم همیشه بخشی از این نمایش بود. چهره‌های برجسته‌ای بعدها در میان کسانی که این نوع نمایش را بازی یا طراحی و کارگردانی می‌کردند و یا می‌نوشتند پیدا شد. ولادیمیر یا خونتوف نویسنده، کارگردان و بازیگر مونتاژهای ادبی از سال ۱۹۲۶ تا سال ۱۹۳۶ در این زمینه فعالیت بسیار چشمگیری داشت همچنین می‌توان از مایاکوفسکی نام برد که به Posta که همان مؤسسه تلگراف روسیه بود پیوست و به اجرای نمایش‌های خیابانی پرداخت. او اجراهایش را با پوسترهای تبلیغاتی و متن‌های نوشتاری همراه کرد. پوسترها در اطراف ویترین‌های خالی مغازه‌ها، ایستگاه‌های اتوبوس و سایر مکان‌های عمومی در سراسر کشور قرار می‌گرفتند. پوسترها معمولاً به هم پیوسته بودند و اغلب از چهار تصویر تشکیل می‌شدند. چیزی شبیه به داستان‌های مصور دنباله‌دار، بنابر این نوعی داستان، و زنجیری از تصویرها شکل می‌گرفت. این شیوه بر تئاتر و بعدها بر سینما نیز تأثیر گذاشت. و اما نوع دیگر تئاتر روزنامه جاندار بود (Living newspaper) از فرم‌های مورد علاقه گروه‌های آماتوری بود.

روزنامه‌ای بود برای مردم بی‌سواد روستاها که خبرهای ملی و محلی را با خود می‌آورد و برای بعد از ظهرها سرگرمی مطلوبی به حساب می‌آمد. سرگرمی‌ای که در کنار دکلمه متن، اپرت، آواز دسته جمعی، ترانه‌های عامیانه، رقص، آکروبات و پانتومیم داشت. در این نوع گاهی از دستگاه اسلاید و تکه‌های فیلم نیز استفاده می‌شد. در واقع چیزی شبیه واریته سیاسی بود که در عین حال مروری نمایشی بر وقایع روز به حساب می‌آمد.

این نوع نمایش هم به دلیل وسایل اندک قادر بود به

آسانی از مکانی به مکانی دیگر جا به جا شود. به تدریج حرفه‌ایها به این شیوه علاقه‌مند شدند و اجراهای مهمی از این نوع نمایش توسط آموزش دیده‌های حرفه‌ای اجرا شد. شاید مشهورترین مثال برای این اجراها نمایش «پیراهن آبی» باشد. این تئاتر به قدری مطرح شد و شهرت یافت که در نقاط مختلف کشور از آن تقلید کردند، تا آنجا که نشریه‌ای به این نام انتشار یافت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این نشریه قطعات نمایشی که مجموعه‌ای از کلمات، موسیقی (نت نوشته شده)، قطعات کمدی و طرح لباس را برای اجرای نمایش‌های موسوم به پیراهن آبی در سرتاسر کشور چاپ و منتشر می‌کرد.

پیراهن آبی‌ها معروف‌ترین گروه نمایشی تبلیغاتی شدند که فرم‌های اجرایی آنان بعدها به غرب صادر شد.

تئاتر تهیجی ـ تبلیغی یا Agitprop با وسایل بسیار اندک، کاریکاتورهای ساده و زیبا و گفت و گوهای بی‌واسطه مقدمه‌ای بر اجراهای نمایشی گروه‌های مختلف اروپایی شد و تأثیر بسیاری بر کارگردانان اروپایی دهه‌های بعد گذاشت. برای مثال جون لیتل‌وود (Joa Littlewood) نمایشنامه‌نویس انگلیسی در لندن در سال‌های ۱۹۳۰ تحت تأثیر همین سبک، تئاتری را تحت عنوان تئاتر حرکت تأسیس کرد. این تئاتر با اهداف سیاسی در هر جا که امکان اجرا می‌یافت به اجرای نمایش می‌پرداخت. نمایش‌های او به صورت گروهی تهیه و تولید می‌شد و با تکنیک‌های Agrit prop و بداهه‌سازی اجرا می‌شد. او نمایشنامه‌های بسیاری نیز برای تئاتر به شیوه نو نوشت.

پیسکاتور و برشت از تجربه‌های Agritprop در اجراهای نمایش خود بسیار بهره گرفتند.

بعدها در دوره‌های اخیر حتی کارگردانانی مانند پیتر اشتین (Peter Stain) آلمانی و داریو فوی ایتالیایی بسیار از شگردهای این نوع نمایش استفاده کردند. در آمریکا کلیفورد اُدتز (Cliford Odets) در نمایشنامه "در انتظار چپی" (Waiting for Lefty) استثمار طبقه کارگر را تصویرپردازی کرد و این یکی از آخرین نمایشنامه‌های کلاسیک تئاتر تهیجی ـ تبلیغی بود.

این نمایشنامه تک پرده‌ای که درباره اعتصاب رانندگان تاکسی بود با آزادی بسیار از قیدهای صحنه‌ای و با استفاده از بعضی تکنیک‌های سینمایی در سال ۱۹۳۵ اجرا شد و از شیوه‌های اجرایی پیسکاتور الهام گرفته بود.

بعد از روندی که نمایش خیابانی در شوروی سابق طی کرد و تأثیری که بر تئاتر غرب گذاشت یکبار دیگر در دهه ۶۰ توجه هنرمندان تئاتر امریکایی را به خود جلب کرد. هنرمندان امریکایی در این دهه تحت تأثیر شرایط خاصی که حضور نظامی آمریکا در ویتنام به وجود آورده بود و اعتراض جهانیان، و بسیاری از روشنفکران امریکایی را برانگیخته بود، از آنچه در زمینه تئاتر خیابانی تجربه شده بود بهره جسته و با هدف روشنگری مردم از سیاست‌های امپریالیستی امریکا، به اجرای تئاترهای خیابانی دست زدند. در این دوران گروه‌های تجربی بسیاری فعالیت در این زمینه را آغاز کردند که هر یک با به کارگیری شیوه‌های مختلف اجرایی به سبک‌های متفاوت رسیدند و بدعت‌گذار تکنیک‌های جدیدی در این نوع تئاتر شدند.

این گروه‌ها که از میان آنها بعضی از نظر فرم رادیکال بودند و بعضی دیگر از نظر محتوا، همه و همه در اجراهای خود وجه اشتراکی اساسی با تئاتر خیابانی یا تئاتر فضای باز در دهه‌های قبل داشتند و آن همان انگیزه روشنگری بود و ریشه در اعتراض سیاسی و اجتماعی داشت. دست‌اندرکاران این نوع نمایش که در همان زمان عناوین متفاوتی به نمایش آنها داده شد مانند تئاتر خیابانی، تئاتر فضای باز، تئاتر رادیکال یا تئاتر تجربی، همگی معتقد بودند که کلمات تأثیر چندانی بر ذهن ندارند و القای مفاهیم نو، از در آمیختن تصویرها و صداها به اضافه فضای مناسب می‌توانند تأثیر شگفت‌انگیزی بر تماشاگران داشته باشد. بنابر این اجرا در سالن‌های متداول و فضاهای بسته و قراردادی تئاتری را به کل رد کردند و با توجه به بالقوگی‌های موجود در فضاها و محیط‌های گوناگون به اجرای نمایش پرداختند.

فاصله گرفتن هنرمندان امریکایی از فضاهای بسته تئاتری در دهه ۶۰ به دو صورت انجام گرفت:

ـ یکی استفاده از فضاهای خارجی مثل پیاده‌روها، پارک‌ها، محوطه بیرونی ساختمان‌های دولتی تا پارکینگ‌ها و مقابل پادگان‌های نظامی بود.

ـ دوم فضاهای داخلی مانند کلیساها و مدارس که به‌طور سنتی برای تئاتر ساخته نشده بود ولی محل اجرای این نمایش‌های تجربی شد.

آنچه آنها جست و جو می‌کردند فضا یا محیطی بود که نمایش بتواند با تأثیرپذیری از آن به امکانات جدید ارتباطی دست بیابد، چون معتقد بودند مکان نمایش می‌تواند در شکل دادن به موقعیت نمایشی نقشی تعیین کننده داشته باشد.

به‌طور کلی نحوه عملکرد قاب صحنه سنتی شبیه به قاب عکس است و تصویری دو بعدی را به نمایش می‌گذارد. اما فضای باز نسبت به محدودیت‌های قاب صحنه، امکانات بیشتری را در اختیار نمایشگر قرار می‌دهد و با ارایه تصاویر سه بعدی عمق اجرا قابل دیدن است و تحرک بیشتری را در اجرای نمایش به وجود می‌آورد. دیگر بازیگران فقط صداهای متحرکی نیستند که دیالوگ‌های نویسنده را ادا می‌کنند. تأکید بیشتر، روی عوامل حرکت کننده شبیه بازیگران و تماشاگرانی است که حالا در یک اجرای خیابانی خودشان بخشی از اجرا محسوب می‌شوند و تأکید کمتر بر روی عوامل ثابت مثل دکور تئاتر واقعی‌تر به نظر می‌رسد. به این ترتیب، نمایش و زندگی با هم می‌آمیزند و یکدیگر را پربارتر می‌کنند.

این نوع نمایش با اینکه ما را در دنیای واقعی نگه می‌دارد، تلاشی است برای اینکه بتواند مخاطب را در تحرک ذهنی و عملی ورای این دنیای محدود واقعی قرار دهد.

فضای باز، قابلیت‌های هنری جدیدی را در کار نمایش ارایه می‌کند، به این معنا که در محیط باز و قابل انعطاف، نمایشگر و تماشاگر توسط توانایی‌های هر دو دنیا (دنیای نمایش و محیط بیرون) احاطه می‌شوند و به نتایج غیر قابل پیش‌بینی می‌رسند.

در اجراهای بیرونی (outdoor) ممکن است با حوادث پیش‌بینی نشده‌ای مثل تغییر آب و هوا و یا عوامل محیطی دیگر دچار مشکل شوند، اما در چنین شرایطی هم بازیگران و هم تماشاگران با هم در برابر این حوادث وضعیتی یکسان دارند. در یکی از نمایش‌هایی که آرتور سینر (Artor Sainer) کارگردانی می‌کرد هر شب عوامل متعددی مثل گرد و غبار، طوفان، دود دودکش‌ها و حتی پارس سگ‌ها اجرا را مختل می‌کردند. در چنین شرایطی بود که بازیگران، تماشاگران و حتی سگ‌ها همه با هم در فضایی باز و بسیار وسیع حوادث را تجربه می‌کردند. سینر در کتاب یادداشتی بر تئاتر رادیکال (The Radical Theater Notbook) تجربیات بسیار ارزنده‌ای را که خود و سایر گروه‌هایی که تئاتر خیابانی کار می‌کردند داشته‌اند ضبط کرده است.

در دهه ۶۰ گروه‌های متعددی در آمریکا به اجرای تئاتر در خیابان پرداختند مثل تئاتر لیوینگ (Living) تئاتر اُپن (Open) تئاتر انوایرمنتالیست (Enviromentalist) گروه پرفورمنس (Performance) و سانفرانسیسکو مایم تروپ (SanFrancisco Mime Troup) و بسیاری گروه‌های دیگر که مرکز یک جنبش جدید شدند. غالب این گروه‌ها در عین حال تحت تأثیر شیوه بازیگری و اجرای نمایش گروتوفسکی نیز بودند و معتقد بودند فضا و نحوه قرارگیری تماشاگر خود بخشی از دکور یک نمایش به حساب می‌آید. گروتوفسکی معتقد بود شکستن مرزها و محدودیت‌ها و پر کردن خلاءهای ناشی از فاصله بین بازیگر و تماشاگر نقشی اساسی در ایجاد ارتباط دارد و برای پر کردن این خلاء نیازی به عوامل صحنه‌ای متعدد نیست. هنرمندان امریکایی با تکیه بر این نظریه دست به تجربیات بسیاری زدند که نتایج بسیار شگفت‌انگیزی است. نمایش‌های خیابانی

اغلب در فرصت‌ها و مناسبت‌های پیش آمده اجرا می‌شد. مثلاً گروه پرفورمنس نمایش "ویت کنگ را بکش" را در ترمینال ـ پایانه ـ اتوبوس در نیویورک اجرا کرد. و یا اجراهای بسیار دیگری که در پیاده‌روهای نیویورک دیده می‌شد و گاه در صورت عدم دخالت پلیس کار به بحث و خشونت هم می‌کشید. به تعریف رانی دیویس (Ronny Davis) مؤسس تئاتر سانفرانسیسکو مایم تروپ، تئاتر خیابانی، مردم را در میانه انجام کارهای روزانه‌شان غافلگیر می‌نماید و موقعیتی نمایشی را برایشان خلق می‌کند که تماشاگر و بازیگر یکی شوند. این عمل به حدی سریع اتفاق می‌افتد که گاه تماشاگر تا انتهای نمایش متوجه ضربه وارد شده به خود نمی‌شود. مثل قرار گرفتن بازیگران در داخل صف خرید نان و ایجاد بحث و گفت و گو و طرح مسایل مربوط به شرایط اقتصادی و غیره، که گاه تماشاگران که خود نیز درگیر نمایش شده‌اند، تا پایان نمایش نمی‌دانند در یک اجرای نمایشی شرکت داشته‌اند.

در اسفند ماه سال ۱۹۶۷ نمایش "یکی از دوهزار نفر امریکایی" نوشته لی باکساندال (Lee Baxandal) که نمایش سیاسی عظیمی در اعتراض به سیاست‌های امریکا بود در مقابل پنتاگون اجرا شد. راه‌پیمایان به طرف پنتاگون که دور تا دورش را سیم‌خاردار فراگرفته بود و صدها چترباز و نیروی پلیس برای محافظت از آن حاضر شده بودند، حرکت کردند. این نمایش بدون استفاده از هیچ‌گونه اسلحه‌ای فعالیت پنتاگون را مختل کرد و سربازان با شاخه گل‌هایی که درون لوله‌های تفنگشان گذارده می‌شد، عقب‌نشینی می‌کردند. بازیگران در این نمایش نقش راوی را داشتند و مردم یک صدا جمله "شیطان دور شو" را فریاد می‌زدند.

اجرای نمایش به همراه روایت، توصیه و تجزیه و تحلیل، همه و همه همراه با ـ بالقوگی‌ها و قدرتی ـ تحرکی که در خیابان وجود دارد می‌تواند در تئاتر خیابانی جانشین منطق حوادث در تئاتر دراماتیک شود و جوابگوی نیازهای زندگی اجتماعی مردم یک جامعه باشد.

ساخت عروسک روستاییان ویتنامی قتل‌عام شده به نشانه قربانیان جنگ و خشونت، یا قرار دادن عروسکی از حضرت مسیح (ع) در پیاده‌روی خیابان به نشانه معنویت فراموش شده و یا ماجرای پنتاگون، اقدامات نمایشی سمبلیکی هستند. برای آگاهی دادن و ایجاد حس مسؤولیت بیشتر در تماشاگر تئاتر خیابانی با حضور خود در اجرای نمایش چیزهای جدیدی درباره زندگی خودش می‌آموزد.

تماشاگر اگر با دیدن نمایشی دراماتیک مثل "شاه لیر" به حقایق وحشتناکی درباره موقعیت بشری پی‌می‌برد که یک کلیت عام است، در تئاتر جدید درباره خودش، در همان شرایط چیزهای دیگری می‌آموزد.

کلام آخر اینکه، اگر خوب نگاه کنیم، می‌بینیم آنچه در طول تاریخ چند هزار ساله بر تئاتر گذشته در مقیاس کوچک‌تر، درست همان چیزی است که طی دوره‌های مختلف بر زندگی مردم گذشته است.

این هنر همیشه توانسته با زندگی مردم درآمیخته و آیینه تمام‌نمای زندگی آنان بشود.

در واقع زندگی مردم همواره جوهره تئاتر بوده، و **تئاتر خیابانی** علاوه بر اینکه جوهره خود را به شیوه‌ای دیگر از زندگی واقعی مردم گرفته، از حضور خود آنان نیز به عنوان بازیگر در به صحنه کشیدن همین زندگی استفاده کرده است، و آنان را تبدیل به بازیگرانی متفکر در عرصه فعالیت‌های اجتماعی نموده است. و با این شعار که "برای اجرای تئاتر هیچ مکانی غیر ممکن نیست" به تلاش خود برای بالا بردن سطح فرهنگی جوامع تا به امروز ادامه داده است.