



# تئاتر چریکی

[جزوه‌ای برای دانشجویان تئاتر]



تئاتر چریکی به جای تخریب و توهین و خشونت و سردرگمی، با همان فوریت و ضرورت عملیات چریکی، در پی رواداری و روشننگری و صلح و گسترش آگاهی در جامعه است.



آر. جی. دیویس | ریچارد شکنر

رونویسی: علی قلی پور

## مقدمه‌ای ضروری بر جزوه «تئاتر چریکی»

جزوه چه کسی کامل است؟ برای روز امتحان باید جزوه کدام محصل را گرفت و برای دیگران هم تکثیر کرد؟ پاسخ روشن است، آن‌که هر لحظه از کلاس و هر جمله رهاشده در هوا را می‌قاپد و رونویسی می‌کند. جزوه‌ای که پیش رو دارید مجموعه‌ای از رونویسی‌هاست. رونویسی‌هایی از تاریخ، رونویسی‌هایی از گذشته، رونویسی‌هایی که در فرایند ثبت جملات از زبانی به زبان دیگر درآمده‌اند، بی‌آن‌که پرچم‌دار فضیلت مبهم کنش ترجمه باشند. آیا جزوه‌ای سراغ دارید که رونویسی عین به عین باشد؟ نه، آن‌چه با نام جزوه می‌شناسیم، ترکیبی از ادراک جزوه‌بردار و کلمات رهاشده‌اند. گاه نکته‌ای از قلم محصل می‌افتد، گاه نکته‌ای شنیده نمی‌شود و گاهی چیزی ثبت می‌شود که شاید نیازی به ثبت آن نباشد. جزوه امتزاج ادبیات جزوه‌بردار و ادراک او از چیزی‌ست که می‌بیند یا می‌شنود. آن‌چه می‌خوانید همه ویژگی‌های جزوه را در خود دارد، تکه تکه، پاره پاره، از این و آن، اما بی‌شک مفید برای روز امتحان. در این نوشته رونویسی‌ها با قلم سیاه و عادی و بند و بست‌های آن با **حروف سیاه** برجسته شده است.

**نخستین سطر «هجدهم برومر لوئی بناپارت» مارکس در باب درام و اجراست که همه شنیدیم و بی‌جا و به جا آن را به کار بردیم، منظور آن‌جاست که می‌نویسد: هگل در جائی بر این نکته انگشت گذاشته است که همه رویدادها و شخصیت‌های بزرگ تاریخ جهان به اصطلاح دو بار به صحنه می‌آیند؛ وی فراموش کرده است اضافه کند که بار اول به صورت تراژدی و بار دوم به صورت فارس (Farce یا همان مضحکه). مهم نیست که منظورش چیست، مهم**

این است که او ژست دراماتیک و نمایشی سرکوب را فهمیده، آن هم نه فقط در نخستین سطر بلکه چند صفحه بعد که از تفاوت انقلاب‌های بورژوازی قرن هجدهم و انقلاب‌های پرولتاریائی قرن نوزدهم می‌نویسد، آن‌جا که در برابر حضور مضحکه‌وار شخصیت‌ها بر صحنه تاریخ باید ایستاد و رقصید انقلاب‌های قرن هیجدهم، با سرعت تمام از یک کامیابی به کامیابی دیگر می‌رسند. آثار دراماتیک هریک از این انقلاب‌ها بیش از دیگری است. آدم‌ها و اشیاء غرق نور و آتش‌اند، و روز، روز، روز از خودبی‌خودی است. اما این همه دوامی ندارد و طولی نمی‌کشد که این شور و شوق‌ها به نقطه اوج خود می‌رسد، و جامعه به دورانی طولانی از پشیمانی در حالتی فرو می‌رود که هنوز فرصتی نیافته است کامیابی‌های دوره توفان و التهاب‌اش را با آرامش و سنجیدگی جذب و هضم کند... اما انقلاب‌های قرن نوزدهم رویه‌ای دیگر دارند، آن‌ها انباشته از درام نیستند، بلکه برعکس، انقلاب‌های قرن نوزدهم، همواره در حال انتقادکردن از خویش‌اند، لحظه به لحظه از حرکت باز می‌ایستند تا به چیزی که به نظر می‌رسد انجام یافته است دوباره بپردازند و تلاش را از سر گیرند، به نخستین دودلی‌ها ناتوانی‌ها و ناکامی‌ها در نخستین کوشش‌های خویش بی‌رحمانه می‌خندند، رقیب را به زمین نمی‌زنند مگر برای فرصت دادن به وی تا نیروی تازه از خاک برگیرد و به صورتی دهشتناک‌تر از پیش رویاروی‌شان قد علم کند، در برابر عظمت و بی‌کرانی نامتعیین هدف‌های خویش بارها و بارها عقب می‌نشینند... مارکس در این‌جا جمله‌ای لاتین از افسانه‌های ازوپ را که خودِ هگل در پیشگفتارش بر «فلسفه حق» رونویسی کرده، بار دیگر رونویسی می‌کند. در آن افسانه صحبت از لافزنی می‌شود که مدعی پرشی عظیم در جزیره رودس (در دریای اژه یونان) است، به مدعی می‌گویند: [جزیره] رودس همین جا است، اگر پریدن از تو ساخته است همین جا پپر! و هگل در ادامه جمله‌ای از خود را به این سطر افزوده گل همین جاست، همین جاست که باید رقصید!

و این است رونویسی مارکس درباره لحظه‌ای که نباید رقیب را زمین زد، زمانی که هرگونه عقب‌نشینی ناممکن است و خود اوضاع و احوال فریاد برآوردند که رودس همین جاست، همین جاست که باید جهید! گل همین جاست، همین جاست که باید رقصید!

سال ۱۹۸۹، دانشجویان چینی در میدان تیان‌آن‌من چنین کردند، ریچارد شکر آن روزها شاهد تجمع دانشجویان در میدان بود: دانشجویان چینی ضمن جدیت در بیان خواسته‌ها و آرزوهایشان، زمان زیادی را صرف جشن‌گرفتن و رقصیدن می‌کردند و از فضای آزاد خیابان‌ها لذت می‌بردند و باز در همین سال که دیوار برلین فروریخت، تیترا صفحه یک نیویورک تایمز این بود: مردم برلین شرقی روی دیوار برلین می‌رقصند.

در روزهای می ۱۹۶۸ ژان-ژاک لوبل و همکلاسی‌هایش سعی در حضور دراماتیک در خیابان داشتند: گروه ما را حدود ۴۰ دانشجو تشکیل می‌داد. یکی در تئاتر تجربه داشت، دو سه نفر در سینما، و بقیه به کل بی‌تجربه بودند، اما انگیزه مشارکت در فعالیت‌های سیاسی متفاوت آن‌ها را گرد هم آورد... می‌خواستیم خلاق باشیم و کار خود را محدود به کلیشه‌های سیاسی کهنه نکنیم... ما اهمیتی به هنر نمی‌دادیم، بلکه در پی نابودی سرمایه‌داری با انفجار در زرادخانه آن بودیم که مجموعه‌ای از تصاویر، احساسات، عادت‌های ادراکی و آرامش دروغین از امنیت را در خود داشت. اغلب دانشجویان فعال از خواندن روانشناسی، فلسفه و کم و بیش اقتصاد خسته شده و بی‌شک به بی‌معنایی فراگیری علم پی برده بودند. بنابراین ما بحث‌های طولانی و متعددی درباره وضع کنونی زندگی و جنبه‌های شخصی و سیاسی وضعیت اضطراری آن داشتیم. برخی از ما چیزهایی درباره تجربه تئاتر خیابانی سیاسی در فرانکفورت آلمان و یا دیگر گروه‌ها در لندن، نیویورک، رم و سان‌فرانسیسکو شنیده بودیم. هرچند هیچ‌کس

به چشم خود تئاتر چریکی ندیده بود. اما تئاتر چریکی چه بود که آن‌ها فقط شنیده بود؟ برای رونویسی به دایره‌المعارف‌ها نگاه می‌کنیم و چه چیز بهتر از دایره‌المعارف بین‌المللی انقلاب و اعتراض: از سال ۱۵۰۰ تا امروز که نوشته: تئاتر چریکی شکلی از اعتراض سیاسی‌ست که پرفورمنس‌های غیرمنتظره‌ای را در فضاهای عمومی برای مخاطبانی از همه جا بی‌خبر مهیا می‌کند. چریک اصطلاحی اسپانیائی به معنای جنگجوی کوچک است. تئاتر چریکی ریشه در میراث اجیت-پراپ (نمایش‌ها تهییجی و پروپاگاندای) روسی، تئاتر شقاوت آنتونن آرتو، و تئاتر سیاسی اروین پیسکاتور و تئاتر اپیک برتولت برشت دارد. این اصطلاح نخستین بار در سال ۱۹۶۵ برای توصیف تئاترهای خیابانی «مایم تروپ سان‌فرانسیسکو» به کار رفت، گروه تئاتر دوره‌گردی که نمایش‌های اجتماعی و سیاسی را در پارک‌های سان‌فرانسیسکو اجرا می‌کرد. ابداع این اصطلاح را اغلب به پیتر برگ یا آر. جی. دیویس، به ترتیب، بنیانگذار و عضو مایم تروپ سان‌فرانسیسکو نسبت می‌دهند. البته آر. جی. دیویس در جستار «تئاتر چریکی: ۱۹۶۵» از پیتر برگ به عنوان مبدع این اصطلاح یاد می‌کند. این اصطلاح پس از انتشار همین جستار در سال ۱۹۶۶ در مجله تولین‌دراما ریویو مرسوم شد. دیویس در این مقاله تاکید می‌کند که تئاتر چریکی در پی نمایش اعتراض موثر یا مواجهه اجتماعی به منظور مقابله با دورویی در جامعه است. بسیاری از گروه‌های اکتیویست سیاسی از روش‌های تئاتر چریکی در طول جنگ ویتنام و اعتراضات اجتماعی دهه ۱۹۶۰ برای برانگیختن و گسترش آگاهی اجتماعی‌سیاسی بهره گرفتند... تئاتر چریکی به عنوان حامی مقاومت اجتماعی و سیاسی که در بزنگاه‌های اعتراضات دهه ۱۹۶۰ تکامل یافته بود، پس از آن توسط تشکیلات ملی و بین‌المللی گوناگونی از اواخر دهه ۱۹۷۰ تا دهه ۱۹۸۰ به کار گرفته شد. آن‌ها از تاکتیک‌های چریکی برای جلب نظرها

به ناخرسندی‌های اجتماعی استفاده کردند... گروه‌های رادیکال فمنیست، فعالان محیط‌زیست، فعالان آگاهی درباره آیدز نیز به روش تئاتر چریکی روی آوردند... این گروه‌ها با استفاده از تاکتیک‌های چریکی و سازمان‌دهی گروه‌های کوچک مردمی، در جنبش‌های سیاسی ملی و چندملیتی مشارکت داشتند. از دهه ۱۹۸۰ تئاتر چریکی در همه فرم‌های اعتراض اجتماعی و سیاسی وجود داشت. هدف‌گیری گروه‌های چریکی معاصر در مسائل اجتماعی و سیاسی، خلاق، شورشی و اغلب مضحکه‌وار است.... ژان-ژاک لوبل و سایر دانشجویان سرانجام با همان شنیده‌های خود، به اجرای تئاتر چریکی در پاریس پرداختند. لوبل یک سال بعد، تجربیات خود را تحت عنوان یادداشت‌هایی درباره تئاتر خیابانی سیاسی، پاریس: ۱۹۶۸-۱۹۶۹ منتشر کرد، مهمترین تجربه آن‌ها در تئاتر چریکی، آشنائی بی‌واسطه با خواست مردم بود: بحث همیشه بر سر اصلاح و انقلاب است، بر سر این‌که آیا باید با سیستم کار کرد و یا سرنگونش کرد. اغلب مواقع بحث‌ها کاملاً تخصصی می‌شوند. جالب اینجاست که بسیاری از کارگران درباره روند انقلاب، انگیزه‌ها و مشکلات مطلع‌اند. این مسئله شاهدهی بر این مدعاست که مردم بسیار بیشتر از آنچه در فکر ماست، انتظار وقوع انقلابی دیگری را می‌کشند. هفته گذشته کارگر جوانی که در کارخانه فولاد کار می‌کرد، پس از اجرای ما گفت: اما این بار یک انقلاب واقعی رخ می‌دهد، ما تا آخر خواهیم ایستاد و آن را به دست خود خواهیم گرفت، دیگر به سوسیال-دموکرات‌ها و بوروکرات‌ها اجازه تخریب آن را نمی‌دهیم، ما کارخانه‌های تصرف‌شده را پس نمی‌دهیم.... این عبارات موجب تامل ما شد که تئاتر هم قابلیت راهبری انقلاب دارد، اما اگر انقلاب واقعا همان چیزی باشد که می‌خواهیم.

آنچه پس از این مقدمه می‌آید، نخست جستار مشهور آر. جی.

دیویس با عنوان «تئاتر چریکی: ۱۹۶۵» است؛ نوشته‌ای درباره انگیزه‌ها، اهداف و چگونگی آماده‌سازی یک تئاتر چریکی. ریچارد شکنر در جستار دیگری با عنوان «تئاتر چریکی: می ۱۹۷۰» به ما می‌گوید که چگونه پس از کشتار دانشجویان در دانشگاه کنت، با استفاده از تاکتیک‌های تئاتر چریکی که از جستار آر. جی. دیویس آموخته بودند، دست به اطلاع‌رسانی گسترده در سطح جامعه زدند و نظرها را به جنبش دانشجویی آمریکا جلب کردند. بی‌شک تجربه گروه‌های تئاتر چریکی از برهم‌زدن اجرای نمایش‌های برادوی، که در روایت شکنر از اجرای تئاتر چریکی در نیویورک آمده، حتی تا امروز هم پس از گذشت سال‌ها ارزش رونویسی و یا جزوه‌برداری را دارد.



## تئاتر چریکی: ۱۹۶۵

آر. جی. دیویس



«هنر تقریباً همیشه سخاوتمند و بی‌آزار است و جز توهم در جستجوی هیچ چیز دیگری نیست. هنر هرگز جسارت حمله به قلمرو واقعیت را ندارد، مگر از سوی کسانی که شیفته‌وار با آن درگیرند.»<sup>(۱)</sup>

فروید با این حرف تئاتر در آمریکا را تعریف می‌کند و چه‌گوآرا هم به ما می‌آموزد که در چنین وضعیتی چه باید کرد:

«چریک جنگجو کاملاً نیازمند کمک اطرافیان خود است... درست از آغاز نبرد، هدف او انهدام وضعیتی ناعادلانه است، از این‌رو، این هدف کم و بیش پنهان، چیز جدیدی را جایگزین چیزی کهنه می‌کند.»<sup>(۲)</sup>

جامعه ما -یعنی ایالات متحده آمریکا - سرشار از حس پوچی و ناخرسندی؛ پریشان از ارزش‌های کم‌مایه و فاقد معنای انسانیت است. ماشین‌ها بر ما حکم می‌رانند و مردن با بمباران هواپیماهای بی-۵۲، ساده‌تر از خفه‌کردن یک ویت‌کنگ است. هیچ‌کس عذاب‌وجدان ندارد، حتی آن احمق مفلوکی که بمباران می‌کند. تئاتر محدود به نمایش اجراگری‌ست که گویی سر تا پایش را در گونی پنهان کرده‌اند، او یک شخصیت نمونه است، کسی که ساز خود را برای تسلیم کوک می‌کند.

همه سوداگران از «مشتری‌مداری» حرف می‌زنند، اما از صمیم قلب اذعان دارند که نیروی محرک آن‌ها از سود بادآورده است.

۱- این نوشته رونویسی فارسی جستار زیر است:

Davis, R. G. (1966). Guerrilla Theatre. *The Tulane Drama Review*. Vol. 10, No. 4, pp. 130-136.

هنگامی که بحث از تلاش اضطراری برای به صلح در میان است، بمباران‌ها هم شدت می‌گیرد. تا روزی که هنر و فرهنگ تنقلات باشند، افکار نیز بوسیله تلویزیون زائل می‌شوند.

ستاره‌های تلویزیون و سینما، جلوه‌های ویژه، تجهیزات و میل به بسته‌بندی‌های ساده، موانعی برای تحقق مفاهیمی چون «اجراگر به مثابه خالق» در «هنر به مثابه تئاتر» است.

انگیزه‌ها، آرمان‌ها و روال کار تئاتر آمریکا باید متناسب با این موارد بازسازی شود:

• آموختن؛

• حرکت به سوی تغییر؛

• ارابه نمونه‌ای از تغییر؛

برای آموختن باید چیزهایی آموخت. در حرکت به سوی تغییر ذکر این نکته ضروری است که «سیستم» آمریکائی، سیستمی فرسایشی، سرکوبگر و غیرزیباشناختی است.

کمپانی تئاتر چریکی (۳) باید به عنوان یک گروه، تغییر را نشان دهد. بنیان گروه، مناسبات جمعی و هویت هسته آن‌ها باید تابع اصول اخلاقی باشد. نهادها و کمپانی‌های و قانونی و حقوقی معمولاً تابع اخلاقیات نیستند. گروه تئاتر چریکی باید از پهنه وحشیگری‌ها دور باشند. نباید میان رفتار عمومی و خصوصی آن‌ها هیچ تفاوتی مشاهده شود. هر کاری که در حوزه خصوصی می‌کنید و یا نمی‌کنید، در حوزه عمومی هم بکنید و یا نکنید. باید به همه آن‌ها که هوادار هنر عاری از موضوعات اجتماعی هستند، بگویم که هی داداش! \*\*\*\*F(۴) تئاتر نهادی اجتماعی است، تئاتر توانایی تحمیق شهروندان، زدودن

جرم و تحقق ایده «جامعه بزرگ»<sup>۲</sup> را دارد، تئاتر می‌تواند روش زندگی آمریکایی<sup>۳</sup> را به همه یاد بدهد (درست مثل فیلم‌ها)؛ و یا تئاتر می‌تواند جامعه را تغییر دهد... و این چیزی نیست جز امر سیاسی. تلاش‌های پیشین گروه‌ها برای اجرای تئاتر اجتماعی از دهه ۱۹۳۰ تاکنون بی‌نتیجه بوده، به استثنای گروه لیوینگ تئاتر<sup>۴</sup> و اکتورز ورک‌شاپ<sup>۵</sup> (آن هم در دهه ۱۹۵۰، نه در زمان فورد)<sup>۶</sup>، آف‌برادوی در دهه ۷۰<sup>۷</sup>، تئاتر جان لیتل‌وود<sup>۸</sup>، راجر پلانشو<sup>۹</sup>، برلینر آنسامبل. اما وجه تمایز این تئاترها چیست؟ مضمون، سبک، تأثیرات و پیامدهای بیرونی آن‌ها.

اگر محتوی بی‌واسطه و بلافاصله منتقل شود، هنر مانند روزنامه‌های امروز، کیفیت خبری پیدا می‌کند و فردا به سطل آشغال می‌رود. اگر محتوی باواسطه، نمادین و دارای دلالت‌های آکادمیک باشد، مردم از دیدن آن سرباز می‌زنند، زیرا تلویزیون و مشاغل ابلهانه ذهن آن‌ها را حقیر کرده است.

«حماقت آن‌قدر لاکچری‌ست که فقط با تجارت می‌توان به

۲- جامعه بزرگ (The Great Society) اشاره به برنامه‌های لیندون جانسون رئیس‌جمهور ایالات متحده در سال‌های ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۵ است. این برنامه گستره‌ای از بهداشت، رفاه، آموزش، فرهنگ، هنر، حقوق مدنی، حمایت از حقوق مصرف‌کنندگان و مبارزه با فقر را در بر می‌گرفت.  
۳- دیویس این‌طور نوشته: Amaaaaaarican.

4- Living Theatre

5- Actor's Workshop

۶- اکتورز ورک‌شاپ در سال ۱۹۵۲ تاسیس شد و آثاری کلاسیکی چون «مرگ فروشنده» و «ساحره سوزان» از آرتور میلر را به صحنه برد. اما پس از سال‌ها تلاش برای حفظ استقلال هنری، سرانجام در سال‌های ۶۰-۱۹۵۹ با کمک مالی بنیاد فورد برنامه‌ای برای نمایشنامه‌نویسی آغاز کرد. این دورانی بود که اکتورز ورک‌شاپ طبق روال پیشین خود بر جریان نمایشنامه‌نویسی معاصر تئاتر آمریکا متمرکز بود، اما هزینه کار با ستاره‌ها را بنیاد فورد تامین می‌کرد. این تناقض در اکتورز ورک‌شاپ برای تماشاگران قدیمی آن خوشایند نبود.

7- Off-Broadway

8- Joan Maud Littlewood

9- Roger Planchon

استطاعت خرید آن رسید».

تئاتر اجتماعی، تجارت پرخطری با این پیش‌فرض است: مشکلات فرم و محتوا، هم به لحاظ زیباشناسانه و هم به لحاظ سیاسی حل شده‌ان د. ممکن است که تئاتر موفقی را به دلیل بی‌حرمتی، ابتذال، و یا حتی راه‌رفتن روی چمن توقیف کنند. آن وقت شما چه کار می‌کنید؟ مشت‌ها را در هوا می‌چرخانید، هر جا که بخواهید بازی می‌کنید، به «اتحادیه آزادی‌های مدنی» می‌پیوندد، و وقتی تعدادتان بیشتر از حریف باشد، خود را برای اعتصاب آماده کرده و سریع دست به کار می‌شوید؟ نه! هرگز با دشمن شاخ به شاخ نشوید. اول موضوع نبرد را انتخاب کنید تا مجبور نشوید سر موضوعات آلکی بجنگید. هدف تئاتر چریکی دوستی میان مردم است.

یک گروه تئاتر رادیکال باید بیشتر از تئاتر تجاری دیده شود، چنین گروهی باید قوه تخیل مردم را آماده کند تا فقدان تبلیغات زیاد و تجهیزات تئاتر تجاری در تئاترشان جبران شود. قدرت نهادینه‌ای به طرز هنرمندانه و هوشمندانه در اختیار آنهاست. بدین ترتیب پارانویای فعالی در وضعیت فعلی ما وجود دارد. پس ظرفیت‌های اجراها را افزایش دهید. اگر فاقد مهارت باشید، تماشاگران آماده برای مشارکت را از دست می‌دهید، اما با ملاک‌های موسسات خیریه عمل نکنید. این روزها موسسات خیریه زیادند.

مسئله اصلی جلب نظر تماشاگر به نوعی تازه از تئاتر است، تئاتری که نیاز مشارکت دارد، تئاتری که بار اعتراض و یا مواجهه اجتماعی «مؤثر» را بر دوش می‌کشد، بدون این‌که به ورطه سمبولیسم ناتورالیستی، پاپ آرت، [زیباشناسی] کمپ<sup>۱۰</sup> و یا

هپنینگ‌های شیک بغلتد.

این نوع تئاتر بینش مخصوص به خود را دارد و شبیه به نقاش و یا داستان‌نویس یگه و تنهائی نیست که سال‌ها برای رفع ممنوعیت آثارش تقلا کرده و مصیبت می‌کشد تا سرانجام به زور خود را به سوژه مجله لایف تبدیل کند و به اوج موفقیت شغلی و موفقیت تجاری برسد. اما این ادامه دارد، من تاکید می‌کنم اجرای نمایش‌های اخلاقی که با ریاکاری در جامعه مقابله می‌کنند، ادامه دارد.

بگذارید روشن‌تر توضیح بدهم. این نوع تئاتر برای نقد، مجادله و درک موضوعات و مشکلات جامعه مناسب است، وقتی که شما نقش مؤثری ندارید، وقتی که شما موضوعات را تفسیر نمی‌کنید، مانند کسی هستید که برای توضیح یک قتل در مقابل پلیس محلی و یا بازپرس ایستاده‌اید و ماجرای قتل را توضیح می‌دهد. اظهار نظر ما در جامعه بوسیله «هنر» و یا «فاصله زیباشناسانه» آشفته نمی‌شود.

بهتر این است که دانشگاه‌ها نمونه‌هایی از تئاتر اجتماعی متعهد داشته باشند. امروز حتی تئاتر آکادمیک هم پیرو الگوییست که بوسیله گروه‌های تئاتر محلی شکل گرفته، اما تئاترهایی که کم‌خطر و کمتر تجربی هستند. تئاترهای محلی شهرت خود را از رپرتوارها می‌گیرند، هر اتفاق و مسئولیتی بسته به جنب‌وجوش آزادانه نهادهای مستقلی است که کمترین امکانات مالی را برای آزمایش مسائل پیچیده در اختیار دارند. آیا تماشاگران تجاری هرگز یاد می‌گیرند که نمی‌توان این تئاتر را خرید، و آیا کسانی که در حرفه نمایش هستند روزی این تئاتر را خواهند فروخت؟ تعهد ما گرد هم آوردن تماشاگران است تا آن‌ها را برای مقابله و از کوره به‌درکردن ترغیب کنیم، و بعد آن‌ها را به حالت اولشان بازگردانیم.

**توضیح:** ما از آمریکا و وضعیت تئاتری آن حرف می‌زنیم. من به خودم اجازه نمی‌دهم احکام زیباشناسانه جهانی صادر کنم. مفهوم دیالوگ و تئاتر در این کشور متفاوت است. زیباشناسی ما - بهوسیله آن چه امکان انجام آن را در شرایط کنونی داریم - تعدیل می‌شود.

### آیا ما باید از تئاتر اپیک برشت استفاده کنیم؟ یا تئاتر تجربی آرتو؟

تئاتر اپیک دست‌چینی از اکسپرسیونیسم آلمان پیش از هیتلر و موجودیتی تاریخیست که درخور دوران خود بود. اجرای تئاتر اپیک تاریخی در آمریکای اشباع‌شده از صدای دوگانه، سینما اسکوپ و روزنامه‌ها نیاز به کمک‌گرفتن از خود برشت دارد. حتی آرتو هم در آمریکا تبدیل به بهانه‌ای برای ساختن درام روانشناختی سانتیمانثال و کلاف سردرگمی از بداهه‌پردازی فوری، خلاقیت فوری و قهوه فوری نسبتاً بی‌مایه‌ای شده است.

### آیا ما باید آرتو را دور بریزیم و برشت را حفظ کنیم؟

برای نابودی توهمات شیوه زندگی آمریکائی یا منجلاپ ایده‌آل‌های مبلغان مسیحی که جز ضرر سودی ندارند، هر چیز مفید است. پس باید از هر دو استفاده کرد! اما نباید این نکته را فراموش کنیم که آن‌ها منابعی اروپائی هستند و ما در حال مقابله با آمریکا هستیم، بنابراین شاید بیسبال بهترین منبع الهام باشد.

### کتاب راهنما

برای اجرا و تمرین خود، جایی با اجاره بهای کم پیدا کنید. انبار علوفه، گاراژ، کلیسای متروکه، انباری. اگر کارگردان [به عنوان نگهبان] در این مکان‌ها بخواهد، اجاره کمتر هم می‌شود.

کار را با مردم شروع کنید نه با بازیگران. اجراگرانی پیدا کنید که ویژگی‌های هیجان‌انگیز و منحصر به فردی برای قدم نهادن روی صحنه داشته باشند. موضوعی متناسب اجراگران‌تان انتخاب کنید. اجازه دهید که اجراگران موضوع را به شکلی که خودشان می‌خواهند درآورند. ذهن‌ها و شخصیت‌های بزرگتر را آزاد بگذارید.

کم‌دیا دل آرته در این کار بسیار مفید است. زیرا که فرمی عمومی و متنوع دارد و می‌توان فضای آن را با صحنه‌آرایی و پرده پس‌زمینه، و نیز با استفاده از ماسک، موسیقی، شوخی‌های بصری خاص آن بازسازی کرد. برای اجرا در مکان‌های سرپوشیده از نور درخشان استفاده کنید، برای اجرا در فضاهای خارجی نیازی به نورپردازی نیست. برای اجرا در فضای باز، مکانی صمیمی و پوشیده از چمنی را در پارک انتخاب کنید، و یا جای دیگری که معمولاً مردم دور هم جمع می‌شوند. اجرا بعدازظهر روز شنبه یا یکشنبه باشد. جایی بروید که مردم هم باشند، مانند گوشه و کنار خیابان، زمین‌های بازی و یا پارک‌ها. صحنه‌ای  $12 \times 15$  فوتی بسازید که قابلیت نقل و انتقال داشته باشد، صحنه هشت قسمت داشته باشد و پرده پس‌زمینه آن با طنابی به پایه‌های تیرکی بسته شود. همه تجهیزات شما باید قابل حمل باشد و برای انتقال با کامیون، فقط  $3/4$  مساحت کامیون را اشغال کند. صحنه را طوری طراحی کنید که آفتاب به صورت بازیگران بتابد و نه تماشاگران. نمایش با موسیقی آغاز شود. برای گرم کردن بدن بازی و نرمش کنید، آواز بخوانید. برای جلب نظر تماشاگر دور تا دور محل نمایش خود رژه بروید. با شیپور، طبل، فلوت ریگردد و دایره زنگی آهنگ‌های محلی بنوازید. برای اجرای نمایشی شبیه به کم‌دیا دل آرته، کاراکترها ماسک می‌زنند؛ پس برای این‌که تماشاگران صدای آن‌ها را به خوبی بشنود، بازیگران باید طوری صحبت کنند که صدایشان تا  $50$  فوت آن طرف‌تر هم برود.

از خشکی و راحتی جایگاه تماشاگران اطمینان حاصل کنید. زمان نمایش را یک ساعت، با ریتمی تند در نظر بگیرید؛ اما حتماً آمادگی پیشامدهایی مانند ورود سگ‌ها، کودکان، صدای ناقوس را هم داشته باشید. در مواجهه با این بدببیری‌ها - مانند سروصداهای اتفاقی، سوت پلیسی که در تعقیب کسی می‌دود - بداهه‌پردازی کنید. متن نمایش‌تان بامزه و مطابق هدف‌تان باشد (مولیر بی‌نظیر است). از دیالوگ‌پردازی بیجا پرهیز نمایید. متن‌های قدیمی را به زبان روز برگردانید و حدّ و حدود حرکات بازیگران را تعریف و مشخص کنید.

نمایشگران دوره‌گردِ قرون وسطا نیز فرم دیگری پیشنهاد می‌دهند، واضح است که آن‌ها وسیله خوبی برای بیان مشکلات مربوط به حقوق شهروندی هستند. کتاب‌های نمایشگران دوره‌گرد قرون وسطی را بخوانید و شوخی‌ها و موقعیت‌های طنز آن را برای نمایش‌های امروز بازنویسی کنید. سیاه‌کردن صورت هم کارکردی شبیه به ماسک دارد، برخی از نمونه‌های نمایشگران قرون وسطی نیز از ماسک استفاده می‌کردند. تلاش‌تان را صرف یافتن بازیگرانی کنید که توانایی نواختن موسیقی در اجرا را دارند.

اگر گروه بازیگران شما باهوش باشند، بازیگران آماتور هم قابل استفاده‌اند. تمرینات کوتاه اما پرانرژی باشند. حتی پس از اجرای افتتاحیه نمایش هم کار را بهتر کرده و عیب‌ها را برطرف کنید، طوری که واپسین اجراها از اولی‌ها بهتر شود.

شیوه‌های اجرای دیگری هم هست؛ مثلاً نمایش‌های اخلاقی، بولسک، راک‌اندربول (قطعاً در راک‌اندربول هم چیزهایی برای تئاتر پیدا می‌شود). از تکنیک‌های رقص مدرن، وودویل و سیرک هم بهره بگیرید، زیرا همه این رویدادهای تئاتری متکی به اجراگران آن است. از یک نقاش بخواهید که پرده پس‌زمینه



بکشد. از یک مجسمه‌ساز هم برای ساخت ستون‌های صحنه‌تان کمک بگیرید. برای لباس به فروشگاه‌های فروش لباس دست دوم بروید، تشکلی مانند «سپاه رستگاری» [تشکلی با هدف تبلیغ دین به تهیدستان] هم به فقرا کمک می‌کند. اگر شما به نوشته‌هائی برای اجرای خود نیاز دارید و یا به دنبال سوژه جدیدی می‌گردید، آثار نویسندگان، سخنوران سیاسی و شاعران را به عنوان ماده خام به کارگرفته و آن‌ها را برای گروه خود بازنویسی کنید.

وقتی همه چیز آماده شد، نمایش را برای دوستانتان اجرا کنید، از اجراها درس بگیرید و سپس آن‌ها را برای مردم پارک، سالن و یا هر مکان دیگر اجرا کنید. بدون صرفِ هیچ هزینه‌ای برای تبلیغات، تماشاگران را دور هم جمع کنید.

کار گروه شما باید برای طیف گوناگونی از مخاطبان جذاب باشد. باید تعدادی برنامه بلندمدت داشته باشید. پس از این‌که گروه شکل گرفت و تماشاگران خود را پیدا کرد، نوبت برنامه‌ریزی برای اجرای نمایش‌های عامه‌پسند می‌رسد. پیشنهاد من این است که نمایشی کوتاه، با بازیگران اندک و تک‌پرده‌ای انتخاب کنید. می‌توان تجهیزات را با دزدی، التماس و قرض‌گرفتن فراهم کرد. فقط در صورت نیاز مبرم آن‌ها را اجاره کنید. سعی کنید جز مواد خامی که برای دو یا سه نمایش قابل استفاده هستند، هیچ چیز دیگری نخرید؛ مگر این‌که در ابداع یا ساخت آن تردید داشته باشید!

اخیرا «مایم تروپ» آیین‌نامه‌ای صادر کرده که طبق آن گروه‌های خاصی که به پول نیاز دارند، به گروه‌هایی که توانائی کمک دارند، پیوند می‌دهد و از آن‌ها حمایت می‌کند. این گروه‌ها عبارتند از کمیته ویتنام، مهدکودک‌ها و... این گروه‌ها تماشاگرانی را برای تماشای اجرای شما گرد می‌آورند، گروه شما نیز اجاره بهای

مکان آن‌ها را می‌پردازد و یا سود حاصل از اجرا را بین خودتان تقسیم می‌کنید.

مشکل عمده کارمزدگرفتن برای اجرا این است که یک جدول زمانی ثابت برای اجرا، باید کل هزینه‌های گروه را تامین کند. اما راه‌حل‌هایی هم برای این مشکل هست، مانند نمایش مجموعه فیلم، نمایش تک‌پرده‌ای، برنامه شعرخوانی، نمایش فیلم‌های زیرزمینی. نهادها مهمترین منبع حفظ پول و انرژی هستند.

بقا و موفقیت توأمان، مخاطرات و مسئولیت‌های کارگردانان و تولیدکنندگان را افزایش می‌دهد. اگر گروه‌ها سبک خود را هر سال یکبار تغییر دهند، آن‌گاه می‌توانند بر بسیاری از مخمصه‌ها فائق آیند، با این تغییر، ذهن پاک شده و روح جلا می‌یابد.

به گیشه سودآور اعتراض کنید، البته اگر این کار را درست انجام دهید. اگر مخاطبان تئاتر شما متریقی باشند، می‌توان تئاتر معناداری ساخت، اما وقتی که تئاتری رادیکال داشته باشید، دیگر موفقیتی در کار نیست. شما باید همه روش‌ها و یا عظمت و قدرت نیروهای مخالفی که شما را سرکوب خواهند کرد، از بین ببرید. به لحاظ سیاسی هرگز خود را درگیر بگومگوی زیباشناسانه نکنید.

از «جهان تجارت» می‌توان بسته‌بندی، فروش و سرعت عمل آموخت. «جهان هنر» آفرینش را بلد است. از هر دو استفاده کنید!

این راهی کسالت‌بار و طاقت‌فرساست، اما مردم شما را یاری خواهند داد. زیرا هدف شما عادلانه و وسیله شما مهیج و سرشار از شور و شوق است. صدها تن امیدوار به انجام کاری هستند و کارشان دلیل زنده‌بودن‌شان است؛ و این‌ها کسی جز چریک‌ها نیستند.

## یادداشت‌های نویسنده

1-Sigmund Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis* (New York: W. W. Norton Co., Inc., 1993), p. 207

2-Che Guevara, *Guerrilla Warfare* (New York: Monthly Review Press, 1961), p. 43

۳- عنوان تئاتر چریکی را پیتر برگ، نویسنده و عضو مایم تروپ سان‌فرانسیسکو پیشنهاد داد.

۴- ستاره‌ها از نویسنده است. یادداشت ویراستار.

## تئاتر چریکی: می ۱۹۷۰<sup>۱۱</sup>

ریچارد شکنر



آنچه در روزهای می ۱۹۷۰ (از چشم انداز نیویورک) برجسته به نظر می‌آمد، دانشجویانی بودند که خود را نه برای از بین بردن منابع و امکانات، بلکه برای استفاده از آن‌ها سازمان‌دهی می‌کردند. نهیلیسمی که با قدرت در شورش ۱۹۶۸ دانشگاه کلمبیا حاضر بود و ادبیات «انقلابی» جنبش دانشجویان را می‌ساخت، حالا به ساز و کاری تبدیل شد که به شکلی بنیادی‌تر انقلابی بود. دیگر آن قدر که عباراتی چون «به کارش بگیرید»، «آزش استفاده کنید» و «آزادش کنید» به کار می‌رفت ترکیب‌هایی مانند «نابودش کنید» و «بسوزانیدش» به گوش نمی‌رسید. با این همه، در هر دو حالت، کاری که انجام می‌شود صرفاً نمادین است، چراکه بناهای سوخته می‌توانند بازسازی شوند که اغلب می‌شوند و ساختمان‌های آزاد شده نیز می‌توانند دوباره به تصرف نیروهای قبلی درآیند که اغلب نیز چنین می‌شود. تشکیلات [دانشجویان] آن قدر ضعیف نیست که یک‌باره همه چیز را تسلیم کند، اما آن قدر هم قدرتمند نیست که بتواند یک دهه دوام داشته باشد.

تئاتر چریکی هم کنشی نمادین است. «چریکی» نامیدن آن به دلیل اقتباس برخی ویژگی‌های جنگ چریکی، نظیر سادگی، تحرک، تشکیل گروهک، تحت فشار گذاشتن نقاط ضعف و غافلگیری است. این اصطلاح از جنگی با تئاتر می‌آید که رنی

۱۱- این نوشته رونویسی فارسی بخش‌هایی از جستار زیر است:

Schechner, Richard. (1970). Guerrilla Theatre: May 1970. *The Drama Review: TDR*. Vol. 14, No. 3, pp. 163-168.

دیویس (آر. جی. دیویس)، سال ۱۹۶۶ در مقاله «تئاتر چریکی» درباره آن می‌گوید: «انگیزه‌ها، آرمان‌ها و روال کار تئاتر آمریکا باید متناسب با این موارد بازسازی شود: آموختن؛ حرکت به سوی تغییر؛ ارایه نمونه‌ای از تغییر. کمپانی تئاتر چریکی به عنوان یک گروه، باید این تغییر را عیان کند. بنیان گروه بر مناسبات جمعی است و هویت هسته آن‌ها باید تابع اصول اخلاقی باشد». دیویس از چگونگی این کار حرف می‌زند: جای ارزانی برای تمرین پیدا کنید، کار را با «مردم آغاز کنید، نه با بازیگران». در پارک‌ها و روی صحنه قابل حمل و نقل اجرا کنید،

زمان نمایش زیر یک ساعت باشد، کم‌کم یک کمپانی تشکیل دهید، مجذوب تئاتر تجاری نشوید. البته دیویس از کار خود در مایم تروپ می‌گوید. پیشینه تئاتر چریکی که امروز از آن حرف می‌زنیم به ایده‌های دیویس می‌رسد، اما پیش از این، پُرُوها<sup>۱۲</sup> کشتار دانشگاه کنت استیت<sup>۱۳</sup> بسیاری از مردم را بی‌پرده و عمیق از مسائل آگاه کرد. یکی از ویژگی‌های تئاتر چریکی، به کارگرفتن چیزهائی‌ست که در دست دارید. کشته‌های دانشگاه کنت در دست بودند و دانشجویان نیز آن‌ها را به کار گرفتند. ۴ می، ساعت ۶ عصر، هنگامی که در دانشگاه نیویورک سمینار نظریه اجرا داشتم، از کشتن دانشجویان مطلع شدم. یک نفر وارد کلاس شد، اعلامیه پخش کرد و گفت ۶ دانشجو تیر خورده‌اند، ۴ نفر در کنت و ۲ نفر در پن استیت<sup>۱۴</sup>. (البته خبر دو کشته در پن استیت اشتباه بود). بنا بود ساعت ۷:۳۰ در مرکز دانشجویی

۱۲- پرو (Provo) نام جنبشی بود که سال ۱۹۶۵ توسط «رابرت یاسپر خروتفلد»، «رول فن دوین» و «راب اِشتولک» در هلند شکل گرفت. پرو هم نام جنبش و هم واژه‌ای است که اعضا برای نامیدن خود برگزیدند. این نام مشتق از واژه هلندی provoceren به معنای خشمگین کردن است. نخستین کمپین جدی و فعال مخالفت با ممنوعیت ماریجوانا در هلند را پروها شکل دادند.

13- Kent State University

14- Pennsylvania State University

لوب<sup>۱۵</sup> تحسن شود. سمینار ساعت ۷:۴۵ تمام شد و تعدادی از ما به سمت لوب رفتیم.

تحسن طبق معمول برقرار بود، پر از سخنرانی‌هایی برای حدود یک هزار دانشجوی خشمگین. لوب تسخیر شده بود. سخنرانی‌ها حدود یک ساعت طول کشید و پس از آن کمیته‌هایی شکل گرفتند. رلف اورتیس<sup>۱۶</sup> را میان جمعیت دیدم و با جون مک‌این‌تاش<sup>۱۷</sup> به او پیوستیم. همان جا تصمیم گرفتیم تئاتری چریکی را آغاز کنیم. بنابراین پشت میکروفون رفتیم و تصمیم گروه را اعلام کردیم. ما گوشه‌ای از محوطه لوب جمع شدیم، پانزده دانشجو به ما ملحق شدند و شروع به بحث کردیم که چه باید کرد. بنامش فردا صبح کار را شروع کنیم. سناریوی فردا بر مبنای برخی ایده‌های اورتیس و با مشارکت همه سر و شکل گرفت.

**کشتار کنت استیت؛** این نمایش در لاگوردیا پلیس<sup>۱۸</sup>، روبروی مرکز دانشجویی لوب و نبش خیابان مک‌دوگال<sup>۱۹</sup> و هشتم غربی نیویورک اجرا شد. گروه‌های دانشجویی زنجیروار در چهار زیرگروه به هم پیوستند. سایر دانشجویان یونیفورم‌های نظامی پوشیدند، با یک دست تفنگ‌های نمایشی به دوش گرفتند و با دست دیگر گالن‌هایی پر از خون حیوانات شروع به حرکت کردند. این گروه، نگهبان دانشجویان دیگری بودند که در نقش «زندانیان» ظاهر شدند. زندانیان زیر لباس‌هایشان را از اعضاء بدن حیوانات، مانند مغز، قلب، امحاء و احشاء پر کرده بودند. سربازهای یونیفورم‌پوش در طول خیابان رژه می‌رفتند و زندانیان را لفظی

---

15- Loeb Student Center

16- Rafael Montañez Ortiz

17- Joan MacIntosh

18- LaGuardia Place

19- MacDougal

و جسمی مورد اذیت و آزار قرار می‌دادند. هر فحشی که به ذهن سربازها می‌رسید، نثار زندانیان می‌شد: «کمونیست‌های ولگرد»، «اغتشاش‌گران سرخ»، «مزخرف آشغال». دانشجویان زیر ضربه‌های وحشیانه لگد و قنذاق تفنگ سربازها مقاومت می‌کردند و راهپیمائی‌شان را در خیابان ادامه می‌دادند. کم جمعیتی انبوه گرد دانشجویان جمع شد. هر کس در میان جمعیت به نمایش می‌خندید، به زور دانشجویان از جمع می‌شد و باید با دانشجویان همراه می‌شد. سربازها پس از اطلاعیه‌ای کوتاهی دانشجویان را مشت‌ی کمونیست، اغتشاش‌گر، تنه‌لش و ولگردهایی نامیدند که به جای درس و مشق به سیاست بند کرده‌اند، آن‌ها پس از این خطابه، دانشجویان را به گلوله می‌بستند و خونی که در گالن‌ها داشتند، روی آن‌ها می‌پاشیدند. دانشجویان آهسته جان می‌دادند و با فریادهای دلخراشی امحاء و احشاء حیوانات را از زیر لباس خود بیرون می‌کشیدند. بالای سر دانشجویان مرده سربازانی به نگهبانی می‌ایستادند تا کسی برای کمک به آن‌ها نزدیک نشود. اما باز هم اگر از میان تماشاگران کسی می‌خندیدند، یا جر و بحث می‌کرد یا مخالف چنین کاری بود، یقه‌اش را می‌چسبیدند و روی تلّ اجساد می‌انداختند.

(اورتیس شکل دیگری از همین نمایش را در تظاهرات ۹ می واشنگتن اجرا کرده بود. آن‌جا اجراگران سرهای پوست‌کنده و خون‌آلود حیوانات واقعی را در حالی که هنوز زبان و چشم‌هایشان باقی بود، به دست گرفته و راهپیمائی کردند.) کسانی که بیرون از محوطه دانشگاه و در خیابان هشتم بودند، تصور کردند که دانشجویان واقعا تیر خورده‌اند. وقتی که مردم در خیابان هشتم (دهان به دهان) شنیدند که این یک نمایش خیابانی بوده، پیام صریح وقوع جنگ در خانه را شنیدند. پلیس برای جلوگیری از اجرا سر رسید. آن‌ها از ریختن خون در خیابان و پیاده‌رو بسیار

خشمگین بودند. بحث و جدلی میان پلیس و تماشاگران در گرفت تا این که یکی از پلیس‌ها با عصبانیت گفت: «اونائی که به خیابون گند می‌زنن، باید هم با تیر زدشون». این حرف پلیس برای مردم خوشایند نبود.

اواخر هفته، با حمایت مدرسه هنرهای دانشگاه نیویورک و سازمان‌دهی گسترده‌ای که کریستینا وینر<sup>۲۰</sup> بر عهده داشت، برای آموزش تئاتر چریکی به مردم به گروه‌های سه تا پنج نفره تقسیم شدیم و از دانشگاه بیرون آمدیم.

هدف ما نخست سازماندهی در مدارس، دانشگاه‌ها و سایر محیط‌هایی بود که برای تئاتر چریکی از ما کمک می‌خواستند؛ و دیگر برانگیختن افراد به مشارکت در فعالیت‌های گسترده تئاتر چریکی در سراسر شهر و بعد در کل کشور. سناریوهای ما تکثیر و توزیع می‌شدند. کمیته‌ای مرکزی تشکیل دادیم تا امور اجرائی تئاتر چریکی را هماهنگ کند، جزوه موجزی هم درباره تئاتر چریکی منتشر کردیم. پیش از این که وارد جزئیات سازماندهی فعالیت‌هایمان شوم، قصد دارم از رویداد عصر پنجشنبه‌ی ۷ می بگویم که در بردای نمایش‌های «اتاقی در هتل پلازا»<sup>۲۱</sup>، «عیار چهل»<sup>۲۲</sup> و «زندگی خصوصی»<sup>۲۳</sup> روی صحنه بودند.

---

۲۰- کریستینا وینر (Christina Weppner) که در حال حاضر معمار است، از ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۲ دانشجوی طراحی صحنه مدرسه هنرهای نیویورک بود.  
 ۲۱- اتاقی در هتل پلازا نوشته نیل سایمون با ترجمه شهرام زرگر منتشر شده است. (نشر نیلا، چاپ دوم: ۱۳۸۹).  
 ۲۲- عیار چهل نوشته جی آلن از نمایش‌های پر فروش بردای بود که طی سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۰ حدود ۷۸۰ شب اجرا شد.  
 ۲۳- زندگی خصوصی نمایشنامه‌ای کمدی از نوئل کاوارد که سال ۱۹۳۰ برای نخستین بار به صحنه رفت و سال ۱۹۳۱ اقتباس سینمایی آن اکران شد.



## کنش تئاتری برادوی

آن روز نوار صوتی گفته‌های پدر آلیسون کراوزه<sup>۲۴</sup> را در اختیار داشتیم. او شبی پس از قتل فرزند خود، بر صفحه تلویزیون ظاهر شد و در شکوائیه‌ای صریح و با چشمانی پر از اشک گفت که آیا حق ابراز مخالفت در این کشور وجود دارد یا نه. او از اعضای کنگره خواست تا تحقیق کنند که چرا ماموران گارد ملی مجاز به حمل سلاح‌هایی با گلوله‌های جنگی [و نه مشقی] بودند. حرف‌های احساسی و تکان‌دهنده او شوکی به خانواده‌های طبقه متوسط داد. ما احساس کردیم که باید صدای او را به گوش همه خانواده‌های طبقه متوسط برسانیم تا صرفاً در قالب محدود برنامه‌های تلویزیونی عصر در خانه‌ها باقی نماند. بنابراین گروه بزرگ سی نفره، به سه زیرگروه تقسیم شد. هر گروه یک سرگروه برای حمل ضبط صوت و پخش نوار صدای پدر الیسون انتخاب کردند. گروه‌ها با این استراتژی کار خود را آغاز کردند.

گروهی که به محل اجرای «اتاقی در هتل پلازا» رفتند، قصد داشتند تا پرده دوم نمایش صبر کنند و سپس در مقابل صحنه بایستند - یا اگر امکان داشت روی صحنه بروند - و پس از خواندن اطلاعیه‌ای کوتاه، ضبط صوت را روشن کنند. اما سرگروه که مسئول حمل ضبط صوت بود، به دلیل مشاجره بر سر بلیت موفق به ورود نشد، در حالی که دو نفر از اعضای گروه پیش از او وارد سالن شده بودند. آن‌ها بی‌خبر از این که سرگروه در سالن نیست، پرده دوم نمایش را دیدند. (بعدها یکی از آن دو نفر به من گفت: دیدن آن نمایش به خودی خود تجربه هولناکی بود). پرده دوم که تمام شد، دو عضو گروه برخاستند؛ جلوی صحنه

۲۴- آلیسون کراوزه (Allison Beth Krause) یکی از چهار دانشجویی بود که به ضرب گلوله در دانشگاه کنت کشته شد.

ایستاند؛ کمی از کشتار دانشگاه کنت گفتند و اعلامیه‌هایی درباره سه هدف از اعتصاب ملی پخش کردند. (یک، پایان جنگ در جنوب شرقی آسیا؛ دو، آزادی زندانیان سیاسی؛ و سه، خروج نیروهای نظامی از دانشگاه). با این همه رونوشتی کامل از حرف‌های پدر الیسون پشت این اعلامیه‌ها چاپ شده بود.

همه اعضای گروهی که به محل اجرای نمایش «عیار چهل» رفتند، به وقت آنتراکت در سالن حاضر بودند. حدود پانزده دقیقه مانده به آغاز صحنه دوم، سرگروه از جای برخاست و وارد یکی از راهروهای میان صندلی‌های سالن شد. با اشاره او سایر اعضا گروه دو راهرو دیگر سالن را پر کردند. اکنون در هر راهرو هشت نفر از تظاهرکنندگان بودند. سرگروه گفت: «ترینا<sup>۲۵</sup>، تو این نمایشنامه یه دختری هفده ساله‌ست، وقتی الیسون کراوزه تیر خورد، فقط دو سال بزرگتر از ترینا بود. حالا پدرش می‌خاد با شما حرف بزنه». و سپس ضبط را روشن کرد. همه اعضای گروه روبنده سیاه عزاداری داشتند و لباس‌های بلند راسته پوشیده و با همین شکل و شمایل به راحتی وارد سالن شده بودند. نوار حدود سه دقیقه پخش شد. جون آلیسون<sup>۲۶</sup> و تام پاستون<sup>۲۷</sup> بازیگران این نمایش، با آغاز تظاهرات بی‌حرکت در جای خود ایستادند. آن‌ها هیچ عکس‌العملی در مخالفت با تظاهرات بروز ندادند. اغلب تماشاگران ساکت بودند. وقتی نوار به نیمه رسید، زنی گفت: «ما ۸ دلار پول بلیت ندادیم که به این چیزا گوش کنیم!» و زنی دیگر به او پاسخ داد: «این حرفا خیلی مهمتر از این نمایش مبتذله». برخی تماشاگران در این مشاجره مداخله

۲۵- ترینا استنلی در این نمایشنامه کمدی رمانتیک، دختر «آن استنلی» است. او که ساکن نیویورک است، در سفری تفریحی به یونان، تنها برای یک شب تصمیم می‌گیرد که دل به پسری ۲۲ ساله به نام پیتر ببازد. او پس از بازگشت از سفر در می‌یابد که پیتر کسی نیست جز معشوقه ترینا.

26- June Allyson

27- Tom Poston

کردند، تام پاستون گفت: «خیلی خب دخترا، شما توجه‌هارو به حرفاتون جلب کردید!»، مدیر صحنه و یا شاید مدیر سالن وارد راهرو شد و سعی کرد ضبط صوت را از سرگروه بگیرد. اما تظاهرکنندگان بدون هیچ درگیری سالن را ترک کردند. آخرین بخش نوار، آخرین چیزی که شنیده می‌شد، صدای پدر الیسون بود که می‌گفت: «آیا این تاوان مخالفت است؟». من در این کنش شرکت نکرده بودم، بنابراین در سالن ماندم و عذرخواهی مدیر از تماشاگران را به دلیل «این اختلال بی‌ادبانه و غیرقانونی» شنیدم. او از بازیگران خواست تا نمایش را از همان‌جا که متوقف شده، دوباره آغاز کنند. اما حس و حال این نمایش کم‌دی دیگر از دست رفته بود.

گروهی که به اجرای «زندگی خصوصی» در برادوی رفتند تا صحنه دوم نمایش منتظر ماندند. آن‌ها به محض آمدن نور برای آغاز صحنه دوم روی صحنه رفتند و ضبط را روشن کردند. بازیگران مانع این کار نشدند. اغلب تماشاگران به صدای پدر الیسون گوش سپردند، اما برخی از این‌که در نمایش وقفه ایجاد شده به شدت عصبانی بودند، رفته رفته فحش و فحش‌کاری تماشاگران ناراضی شروع شد، اما ضبط صوت تا انتهای نوار روشن ماند و اعلامیه‌ها هم بین تماشاگران توزیع شد.

در طول هفته‌ای که با ۱۱ می آغاز می‌شد، ما گروه‌های تئاتر چریکی کالج لیمن<sup>۲۸</sup>، نیو اسکول<sup>۲۹</sup>، مدرسه حقوق دانشگاه نیویورک<sup>۳۰</sup>، مدرسه آموزش<sup>۳۱</sup> و سیتی کالج نیویورک<sup>۳۲</sup> را سازماندهی کردیم. من در سازماندهی همه گروه‌ها مشارکت

---

28- Lehman Collage

29- New School

30- NYU School of Law

31- NYU School of Education

32- The City University of New York

نداشتم. بنابراین آنچه در ادامه می‌آید شامل مشاهدات من از کار سه گروه است. اعضای گروه سازماندهی «آموزش‌دیده» بودند، (البته با عنایت به نکته که واژه «آموزش‌دیده» در برنامه‌هایی چنین بی‌درنگ و سریع چه معنایی دارد). من بر گروه‌های سازماندهی نظارت می‌کردم، با این حال همه در پی اجرای نقشه‌ای مشترک بودیم. نقشه ما بسیار ساده بود و من مسئولیت سازماندهی گروه تئاتر چریکی را به علاقمندان آن می‌سپردم. یک تیم از ما وارد این گروه‌ها می‌شد و برای آن‌ها از اهمیت تئاتر چریکی می‌گفت. بحث و تبادل نظری در می‌گرفت تا گروه‌ها دریابند که چه موضوعی ضرورت بیشتری دارد. پس از آماده‌شدن سناریو بر اساس بحث‌ها، تمرین گروه‌ها شروع می‌شد و یک یا دو بار هم فرصت اجرای کامل داشتند. در این مرحله تیم ما آن‌ها را ترک می‌کرد تا خودشان کار را ادامه دهند، همان‌طور که این گروه پس از رفتن تیم ما، کار خود را در کالج لیمن و نیو اسکول اجرا کردند. اگر ما بیش از حد در کنار گروه‌ها می‌ماندیم، حس استقلال آن‌ها از دست می‌رفت، اما با واگذاشتن آن‌ها به کار خود، این مسئله حل می‌شد.

### «کتاب راهنمای» تئاتر چریکی

تئاتر چریکی بر سه قسم است: ۱- تئاتری که مردم را از وجود مشکلی آگاه می‌سازد. این نوع تئاتر چریکی برای حوزه‌های «نوپا» مناسب است، جایی که آگاهی اجتماعی و سیاسی حتی در بهترین حالت نیز هنوز ابتدائی و رشدنیافته‌اند. توصیف عملیات‌های [ما در] تئاتر برادوی که پیش‌تر ذکر شد، نمونه‌ای از این نوع است. ۲- تئاتری که عملکرد/پیامد مشکلی را افشا می‌کند. این نوع تئاتر در حوزه‌های «متوسط» اجرا می‌شود. مردم در این فضاها از وجود مشکل آگاه بوده و نسبت به آن حساسیت دارند، اما آن را از اعماق وجود تجربه نکرده یا درک

کاملی از عواقب آن ندارند. به عنوان نمونه نمایش «کشتار دانشگاه کنت» به خصوص اجرای نبش خیابان مک‌دوگال و هشتم غربی که به آن اشاره شد، از این نوع تئاتر چریکی است. زیرا هدف آن گروه افشای سرکوب سیستماتیک دولت نزد مردم بود. دولت نهایت خشونت را به کار گرفته بود و آن نمایش موجب شد تا همه با صراحت رو در روی دولت و چنین سیاستی قرار گیرند. این نمایش افشای دروغ دولت بود که توحش خود را با «غفلت» مردم و یا بروز «هیجانات» آن‌ها توجیه می‌کرد. به واسطه کنش آن گروه، مردم رک و راست به پیام نیکسون برای خانواده‌های قربانیان آن حادثه واکنش نشان دادند، زیرا او مخالفت پرخاشگرانه دانشجویان را دلیل وقوع این تراژدی می‌دانست. قصد ما شفاف‌سازی در این زمینه بود که بالاخره چه کسی باید خود را مسئول این تراژدی بداند. ۳- نوع سوم تئاتری است که برای حل مشکل راهکار دارد. این نوع تئاتر چریکی در حوزه‌های «پیشرفته» اجرا می‌شود، جایی که مردم پیشاپیش از وجود مشکل و ساز و کار آن آگاه‌اند. نمونه این نمایش، بخش‌هایی از نمایش «کشتار دانشگاه کنت» است که دانشجویان در مقابل مرکز دانشجویی لوب اجرا کردند. در آن نمایش، سربازان بر سر دانشجویان فریاد می‌زدند: «تا وقتی علیه ما گروهک می‌سازید، صداتون رو خفه می‌کنیم!». و در همین حال یکی را از میان تماشاگران بیرون کشیده و روی تلّ اجساد پرت می‌کردند. درست بعد از اجرای این نمایش بود که دانشجویان دانشگاه نیویورک دست به مقاومت سازمان‌یافته در برابر گاردهای ضدشورش زدند. حتی دانشجویی بود که با حمله به یکی از ماموران گارد ضدشورش او را خلع سلاح کرد.

برای تئاتر چریکی، شما باید از تفاوت مکان/تماشاگران «صمیمی»، «بی‌طرف»، «نچسب» و «متخاصم» آگاه باشید.

شما باید آماده دست و پنجه نرم کردن با همان کسی شوید که انتظارش را دارید. این از یک سو یعنی آمادگی برای کنشی سریع به منظور ایجاد شکاف و اختلاف نظر در مکانی با تماشاگران «نچسب»، و از سوی دیگر یعنی آمادگی برای حضور طولانی و ایجاد فضای گپ و گفت در مکانی صمیمی. از اصول متوهمانه تئاترهای قدیمی در تئاتر چریکی استفاده نکنید. تئاتر چریکی به هر شکلی که اجرا شود، مانند پوسترها و جزوه‌های جلد سفید است. تئاتر چریکی شیوه‌ای گویا و موجز برای کسانی است که به همه چیز بدگمان‌اند و اغلب تن به ارتباط تعاملی نمی‌دهند.

**صمیمی:** دانشگاه، بعضی از کلیساها، جمع‌های دوستانه و گردهم‌آئی اعتصاب‌کنندگان و فضاهائی از این دست «صمیمی» محسوب می‌شود. در فضاهای صمیمی شما باید امکان اجرای تمام و کمال نمایش خود را حتی در مقابل یک نفر مخالف نیز فراهم کنید. اجرا باید طوری باشد که مخاطبان مشتاقانه با شما بحث و گفتگو کنند. مخالفت‌هایی که با آن مواجه می‌شوید، بر تاکتیک‌ها و تاکیدات شما تاثیر خواهند گذاشت، اما نباید تاثیری بر اهداف شما داشته باشد.

**بی‌طرف:** فضاهای بی‌طرف شامل سوپرمارکت‌ها، سالن انتظار تئاترها، پارک‌ها و خیابان‌هایی است که ساکنان آن شما را می‌شناسند. در چنین مکان‌هایی با شما بگو مگو می‌کنند و حتی ممکن است ملعبه شوید. اگر در شهر هستید، شاید در چنگ پلیس مخفی و یا آن در تیررس آن باشید.

گاهی جمعیت دو پاره می‌شود؛ آن‌ها که می‌خواهند صدای شما را بشنوند و آن‌ها که نمی‌خواهند. در چنین وضعیتی شما باید آمادگی برهم‌خوردن و توقف اجرا از سوی مخالفان را داشته باشد. هرچند شدت مشاجره در این مورد تعیین‌کننده است، و

مهمتر این که دفاع از استدلال خودتان را بر مخالفت مردم ارجح می‌دانید یا نه.

**نچسب:** مکان‌هایی که مردم با سیاست شما اصلا موافق نیستند، اما هیچ اقدامی علیه شما نمی‌کنند. مانند تئاترهای برادوی، لابی هتل‌ها، در مقابل منزل همسایه‌های بی‌حوصله و مکان‌هایی نظیر این. در مواجهه با مخاطبان نچسب، احتمال نزاع، تمسخر، تماس با پلیس و خشونت وجود خواهد داشت. اگر خونسردی‌تان را حفظ کنید، هیچ اتفاقی نخواهد افتاد. اما اگر ترس و یا تنفر شدید از خود نشان دهید، مکان نچسب فوراً به محل متخاصم تبدیل می‌شود.

**متخاصم:** جایی است که احتمال بروز خشونت وجود دارد. پس کنش شما نیز باید سریع و زیرکانه باشد. بنابراین برای تاثیرگذاری فوری و فرار از آن مکان برنامه‌ریزی داشته باشید. محل تجمع کو کلاکس کلان‌ها<sup>۳۳</sup>، راه‌پیمایی کارگران ساختمانی<sup>۳۴</sup>، و یا آکادمی پلیس اماکن متخاصم محسوب می‌شوند. در این مواقع در برابر کسانی ایستاده‌اید که نه تنها از افکارتان متنفرند، بلکه از خودتان نیز نفرت دارند، چون شما نمایندگان نوعی از زندگی هستید که پذیرش و فهم آن برای امثال آن‌ها ممکن نیست. پس اگر به چنگ آن‌ها افتادید، بدانید که احتمالاً کتک مفصلی می‌خورید. شما به معنای واقعی کلمه «دشمن» آن‌ها هستید. در چنین فضاهایی تئاتر چریکی کاملاً شبیه به جنگ چریکی است. پس دیگر مانند مکان‌های قبلی، هدف شما اقناع و تنویر افکار نیست، بلکه باید به مردم نشان دهید که چگونه می‌توان

33- Ku Klux Klan

۳۴- شورش کارگران ساختمانی موسوم به Hard hat Riot، ۸ می ۱۹۷۰ در نیویورک رخ داد. این تظاهرات با حرکت حدود ۲۰۰ کارگر ساختمانی شکل گرفت که توسط کارگران آمریکا - کنگره سازمان‌های صنعتی (AFL - CIO) تحت حمایت دولت ریچارد نیکسون بسیج شده بودند تا در برابر معترضان بایستند. این اتحادیه کارگری ضدکمونیسم از سوی نهادهای نظامی حمایت می‌شد.

به قلب حوزه استحفاظی و فرماندهی افراد مورد حمایت نظامیان رخنه کرد. به محض این‌که حضور خود را در آن‌جا اعلام کردید، ماموریت شما تمام می‌شود و باید فوراً از آن‌جا بگریزید. یورش به فضاهای متخاصم باید جزء به جزء برنامه‌ریزی شود. فقط گروه‌های بسیار باتجربه می‌توانند به قلمرو متخاصم شبیخون بزنند.

سناریوهای تئاتر چریکی باید ۱- ساده و رُک، ۲- واضح و دارای ویژگی بصری، ۳- چشمگیر و تئاتریکال باشد، یعنی حتی اگر مردم قادر به دیدن و شنیدن کل نمایش نبودند، باید بدانند که کار شما درباره چیست. ۴- نمایش باید برای خودتان دارای اهمیت بوده و به آن اعتقاد داشته باشید. در این مورد، هیچ دلیلی ندارد که به خاطر کس دیگری کار کنید. هر جا که دلیلی برای بهره‌گیری ولو اندک از زیباشناسی سنتی در متن شما وجود دارد، باید تعامل و رابطه آن با مسائل اجتماعی و سیاسی روشن باشد. اگر در کارتان دیالوگ دارید، باید آن را بسیار رک و ساده ادا کنید. به دلیل سر و صدای خیابان‌ها بهتر است دیالوگ را فریاد بکشید و گاهی پیوسته تکرار کنید.

استفاده از آوازهای جمعی و هم‌صدائی بسیار موثر است. تماشاگران باید بلافاصله اعلامیه‌های شما را بگیرند و سپس نمایش را دنبال کنند. (این کار را در طول اجرا انجام ندهید، چون حواس تماشاگر را پرت می‌کنید). اعلامیه فقط دربرگیرنده پیام شما نیست، بلکه اطلاعات دقیقی به تماشاگران می‌دهد تا دریابند قادر به انجام چه کاری هستند. به عنوان مثال، اعلامیه باید به وضوح اطلاعیه «مغازه باز است!»<sup>۳۵</sup> باشد تا به سیاهان

۳۵- علی‌محمد حق‌شناسی در فرهنگ هزاره معادل‌های «مغازه باز است» و «کارها به روال عادی است» را به عنوان معادل business as usual برگزیده است. شکر در این‌جا چیزی شبیه به حفظ وضع موجود، علی‌رغم دشواری‌ها و مشکلات را در نظر دارد، اما در ادامه همین عبارت را به معنای «مغازه باز است» به کار می‌گیرد.



و لاتین تبارها نشان دهد که چگونه قادر به سازماندهی اجتماع خودشان هستند، اعلامیه باید راه و چاه تجمعی سازمان یافته را برای آن‌ها شرح دهد. در فضاهای لیبرال و نه رادیکال، باید اسامی و آدرس‌های سازندگان نمایش و فرمی برای نوشتن پیشنهاد ارائه دهید. به عبارتی دیگر برگه‌ای که به دست تماشاگر می‌دهید، به عنوان امری ضروری، صرفاً شامل توضیحات ساده نیست، بلکه همواره باید حاوی یک برنامه باشد.

**مغازه بازه.** این نام سناریوئیست که غروب ۱۳ می در نیو اسکول شکل گرفت. حدود پانزده نفر در آن مشارکت کرده و مسیری به این شرح را طی کردند: از خیابان چهاردهم تا پانزدهم و از آن‌جا به سمت خیابان اصلی و از انتهای خیابان اصلی به سمت خیابان هشتم، از آن‌جا به خیابان شانزدهم و از بالای خیابان شانزدهم به خیابان چهاردهم. برای این مسیر از عصر تا شب حدود ۲۵ اجرا مقرر شده بود. این نمایش در ۱۵ می نیز تکرار شد و گروهی از مردم خودجوش با آن‌ها همراه شدند. نمایش این‌طور بود که ناگهان در میان جمعیت چهار نفر با فریاد به زمین افتادند. گروهی به سرعت دور افتادگان حلقه می‌زدند. مردی که انگار یکی از عابران بود، از میان جمعیت داخل حلقه می‌شد و می‌گفت: «خدایا! اینا سفیدپوستان». جمعیت گردآمده یک صدا می‌گفتند: «سفیدپوست؟! سفیدپوست؟! باید اعتصاب سراسری کنیم!». او باز می‌گفت: «نه؛ نه، یه لحظه صبر کنید! ببینید! دوتاشون سیاهان! دوتای دیگه هم از این اسپانیائی‌زبونا!»<sup>۳۶</sup> و جمعیت یک صدا پاسخ می‌داد: «سیاه‌ها؟! اسپانیائی‌زبونا؟! گور باباشون! مغازه بازه!». سپس بیانیه کوتاهی درباره واکنش‌های گوناگون خواننده می‌شد که

۳۶- همان‌طور که آن مرد برای نامیدن دو سیاه از واژه ناپسند Nigger استفاده می‌کند، دو نفر دیگر را هم Spic خطاب می‌کند که واژه‌ای تحقیرآمیز برای اسپانیائی‌زبان‌های آمریکای جنوبی و مرکزی، کارائیب و به خصوص مکزیک است.

تیراندازی به سفید و سیاه و لاتین تبار در آمریکا برانگیخته است. پس از این در میان جمعیت اعلامیه پخش می‌شد و آن‌ها پیش می‌رفتند. این قطعه نمایشی دو یا سه بار در هر گروه اجرا شد. در شب ۱۳ می، بسیاری از مردم (به خصوص سیاه‌پوستان و لاتین تبارها) با شور و شوق از این نمایش استقبال کردند، بسیاری شاهد اجرای آن در خیابان و حتی از پنجره آپارتمان‌ها بودند. هنگام اجرای نمایش در تقاطع خیابان هشتم و شانزدهم اتومبیل پلیس ایستاد و ماموری پیاده شد، او خیال کرده بود که کسی در میان جمعیت صدمه دیده، اما وقتی نزدیک آمد و فهمید که خبری نیست جز تماشای نمایش خیابانی، بسیار عصبانی شد.



۱۹۸۹، دانشجویان در میدان تیان آن من، پیش از ورود تانکها