دانشکده هنر و معماری

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی

شیوه های نگارش خلاق متون نمایشی در روش های آگوستو بوال

پروژه عملی: نگارش نمایشنامه « اوهـام»

بهزاد نژادقنبر

استاد راهنما:

دکتر سید حبیب اله لزگی

استاد مشاور:

دکتر سید مصطفی مختاباد

خرداد ماه ۱۳۹۰

تأییدیه اعضای هیات داوران حاضر در جلسه دفاع از پایان نامه کارشناسی ارشد

اعضای هیئت داوران نسخه نهایی پایان نامه **آقای بهزاد نژاد قنبر** تحت عنوان: **شیوه های نگارش خلاق متون نمایشی در روشهای آگوستوبوال – پروژه عملی: نگارش نمایشنامه « اوهام»** را از نظر فرم و محتوی بررسی نموده و پذیرش آنرا برای تکمیل درجه کارشناسی‌ارشد تائید می‌کنند.

اعضای هیات داوران	نام و نام خانوادگی	رتبه علمی	امضاء
۱- استاد راهنما	دکتر سید حبیب الله لزگی	استادیار	
۲- استاد مشاور	دکتر سید مصطفی مختاباد	دانشیار	
۳- استاد ناظر	دکتر علی اصغر فهیمی فر	استادیار	
۴- استاد ناظر	دکتر علی پویان	استادیار	
۵- نماینده تحصیلات تکمیلی	دکتر محمد جعفر یوسفیان کناری	استادیار	

آیین‌نامه حق مالکیت مادی و معنوی در مورد نتایج پژوهشهای علمی دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه: با عنایت به سیاست‌های پژوهشی و فناوری دانشگاه در راستای تحقق عدالت و کرامت انسانها که لازمه شکوفایی علمی و فنی است و رعایت حقوق مادی و معنوی دانشگاه و پژوهشگران، لازم است اعضای هیأت علمی، دانشجویان، دانش‌آموختگان و دیگر همکاران طرح، در مورد نتایج پژوهشهای علمی که تحت عناوین پایان‌نامه، رساله و طرحهای تحقیقاتی با هماهنگی دانشگاه انجام شده است، موارد زیر را رعایت نمایند:

ماده ۱- حق نشر و تکثیر پایان نامه/ رساله و درآمدهای حاصل از آنها متعلق به دانشگاه می باشد ولی حقوق معنوی پدید آورندگان محفوظ خواهد بود.

ماده ۲- انتشار مقاله یا مقالات مستخرج از پایان‌نامه/ رساله به صورت چاپ در نشریات علمی و یا ارائه در مجامع علمی باید به نام دانشگاه بوده و با تایید استاد راهنمای اصلی، یکی از اساتید راهنما، مشاور و یا دانشجو مسئول مکاتبات مقاله باشد. ولی مسئولیت علمی مقاله مستخرج از پایان نامه و رساله به عهده اساتید راهنما و دانشجو می باشد.

تبصره: در مقالاتی که پس از دانش‌آموختگی بصورت ترکیبی از اطلاعات جدید و نتایج حاصل از پایان‌نامه/ رساله نیز منتشر می‌شود نیز باید نام دانشگاه درج شود.

ماده ۳- انتشار کتاب، نرم افزار و یا آثار ویژه (اثری هنری مانند فیلم، عکس، نقاشی و نمایشنامه) حاصل از نتایج پایان‌نامه/ رساله و تمامی طرحهای تحقیقاتی کلیه واحدهای دانشگاه اعم از دانشکده ها، مراکز تحقیقاتی، پژوهشکده ها، پارک علم و فناوری و دیگر واحدها باید با مجوز کتبی صادره از معاونت پژوهشی دانشگاه و براساس آئین نامه های مصوب انجام شود.

ماده ۴- ثبت اختراع و تدوین دانش فنی و یا ارائه یافته ها در جشنواره‌های ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی که حاصل نتایج مستخرج از پایان‌نامه/ رساله و تمامی طرح‌های تحقیقاتی دانشگاه باید با هماهنگی استاد راهنما یا مجری طرح از طریق معاونت پژوهشی دانشگاه انجام گیرد.

ماده ۵- این آیین‌نامه در ۵ ماده و یک تبصره در تاریخ۸۷/۴/۱ در شورای پژوهشی و در تاریخ ۸۷/۴/۲۳ در هیأت رئیسه دانشگاه به تایید رسید و در جلسه مورخ ۸۷/۷/۱۵ شورای دانشگاه به تصویب رسیده و از تاریخ تصویب در شورای دانشگاه لازم‌الاجرا است.

«اینجانب بهزاد نژادقنبر دانشجوی رشته ادبیات نمایشی ورودی سال تحصیلی ۱۳۸۷ مقطع کارشناسی ارشد دانشکده هنر و معماری متعهد می شوم کلِیه نکات مندرج در آئین نامه حق مالکیت مادی و معنوی در مورد نتایج پژوهش های علمی دانشگاه تربیت مدرس را در انتشار یافته های علمی مستخرج از پایان نامه / رساله تحصیلی خود رعایت نمایم. در صورت تخلف از مفاد آئین نامه فوق الاشعار به دانشگاه وکالت و نمایندگی می دهم که از طرف اینجانب نسبت به لغو امتیاز اختراع بنام بنده و یا هر گونه امتیاز دیگر و تغییر آن به نام دانشگاه اقدام نماید. ضمناً نسبت به جبران فوری ضرر و زیان حاصله بر اساس برآورد دانشگاه اقدام خواهم نمود و بدینوسیله حق هر گونه اعتراض را از خود سلب نمودم»

امضا:

تاریخ: خرداد ماه ۱۳۹۰

آیین نامه چاپ پایان‌نامه (رساله)های دانشجویان دانشگاه تربیت مدرس

نظر به اینکه چاپ و انتشار پایان نامه (رساله)های تحصیلی دانشجویان دانشگاه تربیت مدرس، مبین بخشی از فعالیتهای علمی - پژوهشی دانشگاه است بنابراین به منظور آگاهی و رعایت حقوق دانشگاه،دانش آموختگان این دانشگاه نسبت به رعایت موارد ذیل متعهد می‌شوند:

ماده ۱: در صورت اقدام به چاپ پایان نامه (رساله)ی خود، مراتب را قبلاً به طور کتبی به «دفتر نشر آثارعلمی» دانشگاه اطلاع دهد.

ماده ۲: در صفحه سوم کتاب (پس از برگ شناسنامه) عبارت ذیل را چاپ کند:

«کتاب حاضر، حاصل پایان نامه کارشناسی ارشد/ نگارنده در رشته ادبیات نمایشی است که در سال ۱۳۹۰ در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس به راهنمایی جناب آقای دکتر سید حبیب اله لزگی و مشاوره جناب آقای دکتر سید مصطفی مختاباد از آن دفاع شده است.»

ماده ۳: به منظور جبران بخشی از هزینه‌های انتشارات دانشگاه، تعداد یک درصد شمارگان کتاب (در هر نوبت‌چاپ) را به «دفتر نشر آثارعلمی» دانشگاه اهدا کند. دانشگاه می‌تواند مازاد نیاز خود را به نفع مرکز نشر درمعرض فروش قرار دهد.

ماده ۴: در صورت عدم رعایت ماده ۳، ۵۰٪ بهای شمارگان چاپ شده را به عنوان خسارت به دانشگاه تربیت‌مدرس، تأدیه کند.

ماده ۵: دانشجو تعهد و قبول می کند در صورت خودداری از پرداخت بهای خسارت، دانشگاه می‌تواند خسارت مذکور را از طریق مراجع قضایی مطالبه و وصول کند؛ به علاوه به دانشگاه حق می‌دهد به منظور استیفای حقوق خود، از طریق دادگاه، معادل وجه مذکور در ماده ۴ را از محل توقیف کتابهای عرضه شده نگارنده برای فروش، تامین نماید.

ماده ۶: اینجانب بهزاد نژادقنبر دانشجوی رشته ادبیات نمایشی مقطع کارشناسی ارشد تعهد فوق وضمانت اجرایی آن را قبول کرده، به آن ملتزم می شوم.

نام و نام خانوادگی: بهزاد نژادقنبر

تاریخ و امضا: خرداد ماه ۱۳۹۰

چکیده

این پایان‌نامه به بررسی روش‌های آگوستوبوال در شکل‌گیری متن نمایشی مبتنی بر مشارکت مخاطب می‌پردازد. ابتدا در بخش اولیه به آشنایی با آگوستو بوال، تئاتر سرکوب شدگان، روش‌ها و تکنیک‌های مختلف در این تئاتر پرداخته شده و در بخش بعد خاستگاه این تئاتر، نقدهای بوال به تئاترحماسی‌برشت و نظریات ارسطو مورد باز بینی قرار میگیرد و درنهایت کاربردها، دستاوردها و نتایج تئاتر سرکوب شدگان در زادگاه آن یعنی برزیل، دیگر نقاط جهان و درنهایت ایران معرفی می گردد.

در این پژوهش اصلی ترین مساله تکیه بر یافتن رابطه ای میان درام و پراکسیس اجتماعی است. با در نظرگرفتن این امر که تجربه های زیبایی شناسانه و اجتماعی از هم جدا نبوده و یک رویداد زیبایی شناسانه قابلیت های فراوانی برای کمک به بهبود جامعه دارد، بررسی می گردد که چگونه بوال سعی‌درخلق درامی در برابر درام سنتی دارد که موجب تکثرگرایی هنر نمایش گشته و آن را از وابستگی مطلق به نهادها و سازمانها فارغ می سازد.

همچنین نشان داده خواهد شد که چگونه در تئاتر ستمدیدگان فرصت همزمان فکر و عمل برای مخاطبان فراهم آمده و ارتباط یک طرفه و آمرانه میان بازیگران و تماشاگران، معلمان و شاگردان، والدین و فرزندان، مردان و زنان و درنهایت مسئولان و شهروندان به گفتمانی سازنده و راهگشا بدل می گردد.

واژگان کلیدی:

آگوستو بوال – پائولو فریره - تئاتر سرکوب شدگان – تئاتر شورائی

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
مقدمه	۱
فصل اول: تئاتر سرکوب شدگان، روش ها و رویکردها	
۱-۱ مقدمه	۵
۱-۲ آشنایی با آگوستو بوال	۵
۱-۳ تئاتر سرکوب شدگان	۹
۱-۴ دو اصطلاح کلیدی در تئاتر ستمدیدگان	۱۳
۱-۴-۱ ژوکر	۱۳
۱-۴-۲ تماشا- بازیگر	۱۴
۱-۵ تکنیک های بوال با تکیه بر شکل گیری متن نمایشی	۱۵
۱-۵-۱ دراماتورژی همزمان	۱۶
۱-۵-۲ از واژه به متن (تصویر-واژه)	۱۷
۱-۵-۳ مجادله	۲۰
۱-۵-۳-۱ تئاتر شورائی	۲۱
۱-۵-۳-۲ تئاتر قانونگذار	۲۴
۱-۶ دیگر روش ها	۲۶
۱-۶-۱ تئاتر روزنامه	۲۷
۱-۶-۲ تئاتر- داستان مصور	۲۸

عنوان **صفحه**

۱-۶-۳ مبارزه با سرکوب ۲۸

۱-۶-۴ تئاتر- افسانه ۲۹

۱-۶-۵ تئاتر- قضاوت ۳۰

۱-۶-۶ آیین ها و صورتک ها ۳۰

۱-۶-۷ رنگین کمان آرزوها ۳۱

۱-۷ از داستانگویی شخصی تا کنش اجتماعی ۳۱

۱-۷-۱ داستانگو و شنونده ۳۲

فصل دوم: خاستگاه تئاتر سرکوب شدگان

۲-۱ مقدمه ۳۸

۲-۲ پائولو فریره ۳۸

۲-۲-۱ نظریه پسااستعماری ۳۹

۲-۲-۲ آموزش و پرورش سرکوب شدگان ۴۰

۲-۲-۳ جایگاه گفتگو در نظریه فریره ۴۲

۲-۲-۳-۱ ضد گفتگو ۴۳

۲-۳ روش های مشابه با بوال ۴۴

۲-۳-۱ تئاتر درمانی ۴۴

۲-۳-۲ تئاتر در آموزش TIE ۴۶

۲-۴ تئاتر حماسی برشت ۴۷

۲-۴-۱ هماوایی ۴۹

عنوان **صفحه**

۲-۵ تقابل نظریات بوال و ارسطو ۵۳

۲-۵-۱ تماشاچی، کلمه ای رکیک ۵۵

۲-۵-۲ تئاتر لزوما امری سیاسی است ۵۸

فصل سوم: کاربردها

۳-۱ مقدمه ۶۲

۳-۲ موارد کاربرد ۶۲

۳-۲-۱ شهروندان کارتنی ۶۳

۳-۲-۱-۱ می روم ... می روم ... رفتم ۶۵

۳-۲-۲ طرح آلفین بوال ۶۹

۳-۲-۳ تئاتر قانونگذار در عمل ۷۲

۳-۲-۴ گروه «مراقب مانع باشید» و تئاتر SFX ۷۴

۳-۲-۴-۱ دوباره هرگز! ۷۶

۳-۳ تئاتر شورائی درایران ۸۰

نتیجه گیری ۸۳

پروژه عملی:

اوهـــام ۸۴

واژه نامه ۱۱۳

فهرست منابع ۱۱۴

چکیده انگلیسی ۱۱۸

فهرست شکل ها و تصاویر

عنوان **صفحه**

شکل ۱-۱ ..... ۲۴

شکل ۱-۲ ..... ۳۶

شکل ۳-۱ ..... ۶۸

شکل ۳-۲ ..... ۶۹

شکل ۳-۳ ..... ۷۶

شکل ۴-۴ ..... ۸۰

شکل ۵-۵ ..... ۸۰

مقدمه

همواره اعتقاد داشته‌ام که رسالت تئاتر چیزی فراتر از نمایش کارهای کلاسیک در سالن‌های تئاتر و برای عده معدودی از تماشاگران خاص می باشد لذا در جستجوی راهها و روش‌هایی بوده‌ام که با استفاده از آنها بتوان تئاتر را از سالن‌های نمایش بیرون کشید و آن را برای مردم عادی کوچه و بازار قابل دستیابی ساخت. البته در طول سالیان متمادی گروههای تئاتری فراوانی با استفاده از روش‌های گوناگون در این جهت گام برداشته‌اند و موفقیت های فراوانی هم کسب کرده‌اند. اینجانب در خلال ترجمه اثری درباره تئاتر آموزشی انگلستان با آگوستو بوال و تکنیک های او آشنا شدم که آنها را به جهات فراوانی برای استفاده در ایران مناسب دیدم که خصوصا در زمینه آموزش قابلیت های فراوانی را پیش روی ما می‌گذارد.

با توجه به وجود تنوع فرهنگی، زیست محیطی و نیز وجود عقاید و مذاهب مختلف در ایران یافتن راهکارهایی برای تسهیل‌گفتمان میان این طیف های مختلف ضروری به نظر می‌رسد. تئاتر سرکوب شدگان با فراهم آوردن فرصتی مطلوب مخصوصا برای گروههای انسانی که معمولا کمتر مورد توجه قرار گرفته اند مانند کودکان کار، معتادین و یا حتی بزهکاران راهکارهای مناسبی در این زمینه ارائه می نماید.

این پژوهش به بازبینی و بررسی روش ها و آراء آگوستو بوال در تئاتر او موسوم به تئاتر سرکوب شدگان با تقسیم بندی روش های او برمبنای پروسه خلاق شکل‌دهی به متن نمایشی می پردازد. در عین حال دیگر روش های بوال نیز معرفی شده و در مرحله بعد ریشه ها، نقاط اشتراک و تفاوت آن با تئاتر کلاسیک و تئاتر حماسی مقایسه می گردد. درنهایت با مثالهایی تجربه شده و

عینی از موفقیت‌ها و کاربردهای روش های بوال جایگاه این روش‌ها در کمک به افراد جامعه برای ایجاد تغیر اجتماعی یا به زعم بوال، تمرینی برای انقلاب مشاهده می گردد.

فصل اول این پژوهش به معرفی خود آگوستو بوال، تئاتر سرکوب‌شدگان و تشریح کلی روش‌های او می پردازد. برخی مفاهیم کلیدی و تاثیر داستانگویی شخصی در روش‌های مبتنی بر مجادله با هدف شکل دادن به متن نمایشی نیز معرفی می گردد.

فصل دوم به بررسی خاستگاه و ریشه های تئاتر سرکوب‌شدگان می‌پردازد. درعین‌حال نقدهای بوال به نظریات ارسطو در مورد تئاتر عنوان می گردد و تحلیل بوال از این نظریات شرح داده می‌شود.

در فصل سوم با تقسیم بندی موارد کاربرد تئاتر بوال نمونه هایی عملی و موفق ارائه می‌گردد و میزان موفقیت این نمونه ها مورد سنجش و بازبینی قرار می‌گیرد. در نهایت به پتانسیل ها و فعالیت های اینگونه تئاتری در ایران اشاره خواهد شد. با بررسی گروههای تئاتری، طرح های تئاتری و برنامه های فوق به این نتیجه رسیدیم که این تئاتر پتانسیل فراوانی در ایجاد انگیزه برای پراکسیس اجتماعی در مخاطب دارد و از پتانسیل های موجود در آن می توان برای گروههای مختلف انسانی نمایش ها و برنامه هایی مناسب با آن گروه ترتیب داد تا از آن در امر آموزش و درمان و ایجاد اصلاحات اجتماعی استفاده نمود.

سوالات تحقیق:

۱- آیا می توان رابطه ای مستقیم بین متون خلاقه بوال با پراکسیس اجتماعی با محوریت بر طرح مساله یافت؟

۲- آیا می توان تاثیر روش های بوال را در حوزه درمانگری از طریق تئاتر و ایجاد تحولات اجتماعی ملاحظه کرد؟

فرضیات:

- تئاتر بوال با استفاده از طرح مسائل اجتماعی در حوزه تئاتر درمانی و ایجاد تحولات اجتماعی با تکیه بر شکل دادن به متن نمایش از طریق مشارکت مخاطبان کاربرد فراوان دارد.

- روش‌های بوال با توجه به وجود مصداق های بارز و مثال‌های متعدد از خود او و نیز گروههایی موفق که از روش های او بهره می‌جویند در زمینه های درمانی، آموزشی و شهروندی دستاوردهای فراوانی داشته است.

فصل اول

تئاتر سرکوب شدگان، روش ها و رویکردها

۱-۱ مقدمه

چه نوع آموزش و پرورش قابل اجرایی را باید به کلاس تئاتر برد؟ آیا مهم این است که آثار کلاسیک و متعارف غربی را مطالعه کنیم یا اینکه باید هر جا که هستیم، تنها به آثار و اجراهایی که موظف به بررسی آنیم، توجه کنیم؟ کدام یک برای ما بیشتر معنا می دهد: خواندن یک شاهکار یا به صحنه بردن اجرای کوچکی از خودمان؟ و باید به کدام فرمهای تئاتری علاقمند باشیم؟ آیا در جهان خارج و یا در یک رستوران غذایی سفارش بدهیم که نتوانیم پولش را بپردازیم یا دست کم نقشی نا متعارف و جسورانه را ایفا کنیم؟ بوال مانند برشت[۱] ، آرتو[۲] و بسیاری دیگر معتقد است که تئاتر تفکربرانگیز است. پس آیا هر شکلی که می گیرد نباید ما را به فکر کردن وا دارد، به ویژه زمانی که آن را در بستر آموزش و پرورشی و روشنفکری می پذیریم؟ سرانجام اینکه آیا باید مطالعه ما منفعلانه باشد یا فعال؟

۱-۲ آشنایی با آگوستو بوال[۳]

آگوستو بوال در سال ۱۹۳۱ در کشور برزیل متولد شد. او ابتدا در اواخر سالهای دهه ۱۹۴۰ و آغاز دهه ۱۹۵۰ در دانشگاه ریو دوژانیرو در رشته مهندسی شیمی مشغول تدریس شد. از ابتدای جوانی به مطالعه و فعالیت تئاتری مشغول شد اما فعالیت حرفه ای او در زمینه ی تئاتر با پایان تحصیلاتش در دانشگاه و آغاز به کارش در تئاتر آرنا[۴] در سائوپائولو همراه بود. فعالیت های او در تئاتر آرنا منجر به تجربیات جدیدی در زندگی او گردید که باعث شد اشکال جدیدی را در تئاتر بوجود آورد که با شکل سنتی تئاتری که می شناخت تفاوت هایی عمده و اساسی داشت.

---

[1] Bertolt Brecht نمایشنامه نویس و کارگردان تئاتر آلمانی (۱۸۹۸-۱۹۵۶)
[2] Antonin Artaud نمایشنامه نویس، کارگردان، بازیگر و شاعر فرانسوی (۱۸۹۶-۱۹۴۸)
[3] Augusto Boal
[4] Arena Theatre

شرایط دشوار موجود در جامعه ی آن روز بوال که با حکومتی فئودالی و دست نشانده دست و پنجه نرم می کرد، او را ترغیب کرد تا با استفاده از تکنیک های تئاتری درصدد تغییر شرایط موجود در جامعه ی خود برآید. بوال در فاصله سال های ۱۹۵۶ تا ۱۹۷۱ در تئاتر آرنا کارگردان تئاتر بود و کودتای نظامی که در سالهای ۱۹۶۴ و ۱۹۶۸ رخ داد او را برآن داشت تا فعالیت تئاتری خود را با فعالیت سیاسی خود هماهنگ و مرتبط کند. در زمان اجرای یک نمایش سیاسی تبلیغاتی[۵] که دهقانان و رعایا را برای یک انقلاب تشویق می کرد، از بوال و گروهش دعوت شد تا برای مقابله و کشتن مالکان و زمین داران تفنگ بدست بگیرند. بوال که از ترویج چیزی که خود به شخصه مایل به انجام آن نبود دچار نوعی سرخوردگی شده بود، تئاتر شورائی[۶] را شکل داد که با یک نمایشنامه ی کوتاه آغاز می شود که در خود یک مساله ی اجتماعی را گنجانده است. این نوع نمایش که بعدا توضیحات مفصل تری درباره ی آن خواهیم داد، پروتاگونیستی[۷] را به تصویر می کشد که برای حل مشکل خود با تمام توان تلاش می کند اما هیچگاه موفق به حل وفصل آن نمی شود. از تماشا-بازیگرانی[۸] که با آن مساله ی خاص آشنایی دارند دعوت می شود تا جای خود را با پروتاگونیست نمایش عوض کرده و راه پیشنهادی خود را برای مشکل مطرح شده در نمایش *بازی* کنند که در واقع تمرینی برای ایجاد تغییر و انقلاب در زندگی روزمره است.

بوال در نتیجه فعالیت های سیاسی خود به زندان انداخته شد و تهدید شد که در صورتی که به فعالیت های خودش ادامه دهد سرنوشت بدتری در انتظارش خواهد بود. او و همسرش به کشور آرژانتین مهاجرت کردند که از سال ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۶ در آنجا ماندند. با دعوت شدن از او برای شرکت در یک برنامه مبارزه با بیسوادی در پرو باعنوان آلفین[۹] در سال ۱۹۷۳، بوال تکنیک تئاتر- داستان مصور[۱۰] را طراحی

[5] Agit-prop
[6] Forum Theatre
[7] Protagonist
[8] Spec-actor
[9] ALFIN
[10] Photo-Romance

نمود که شکلی فیزیکی از برقراری ارتباط زیبایی شناسانه است که متکی به هیچگونه ارتباط کلامی نمی باشد. همزمان با بازگشت به آرژانتین کار برای فعالیت تئاتری سیاسی برای بوال بسیار دشوار شده بود چرا که در آن زمان یک رژیم مستبد در آرژانتین قدرت را بدست گرفته بود و این زمانی بود که بوال تکنیک تئاتر نامرئی[۱۱] را ارائه نمود. این تئاتر در اماکن عمومی و با تقلید زندگی روزمره انجام می شد و سناریوی تئاتری موضوعات اجتماعی روز را هدف قرار می داد و دیالوگ ها و گفتمانی را میان مردم کوچه و بازار ترغیب می کرد در حالیکه آنها هیچ اطلاعی از این نداشتند که در حال تماشا و یا حتی شرکت در یک نمایش از پیش تعیین شده هستند.

از سال ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۶، بوال در تبعید در اروپا بود که در آنجا با قرارگرفتن در شرایط جدید، تمرینات جدیدی را طراحی و ارائه نمود. در ابتدا پرداختن به موضوعات جدیدی که به نظر او به اندازه ی مسائلی مثل فقر و ستم و بیسوادی در آمریکای لاتین مهم نبودند او را مایوس نمود. موضوعاتی مانند بیگانگی، تنهایی و انزوا که در اروپا مسائل اجتماعی عمده و مهمی بودند برای او جدید می نمود. ولی در ادامه ی کارش بوال با فهم عمق درد و رنج موجود در افراد که از ظلم و ستم درونی نشات می گرفت و به عقیده او ارتباطی تنگاتنگ با ظلم وستم بیرونی داشت، تکنیک جدید تئاتری درمانی با نام رنگین کمان آرزوها[۱۲] که گاهی از آن به پلیس توی مغز[۱۳] هم یاد میشود را ارائه نمود.

در سال ۱۹۸۶ بوال به برزیل بازگشت که در آن زمان با تغییرات انجام شده زمینه برای انتخاباتی دموکراتیک در آن مهیا شده بود. در سال ۱۹۹۲ او به عنوان عضو شورای شهر ریو دوژانیرو انتخاب شد. بوال و گروهش در این برهه زمانی کار بر روی تئاتر شورایی را با به کار گرفتن تعداد زیادی از آموزگاران، مددکاران اجتماعی، کارمندان دولت و دیگر شهروندان جامعه در سرتاسر شهر ریودوژانیرو آغاز کردند و

[11] Invisible Theatre
[12] Rainbow of Desires
[13] Police man in the head

اساس کار خود را بر این بنا نهادند تا از طریق این تئاتر ریشه های تاریخی ظلم و ستم را در قوانین وضع شده پیدا کنند و اینکه چطور یک قانون در طول زمان زمینه را برای استثمار گروهی از افراد توسط افراد دیگر فراهم می کند. آنها نمایشی با تکیه بر مشکل یا معضلی بخصوص که در آن تماشا-بازیگران نمایش از حل و فصل آن عاجز بودند ترتیب می دادند و آن را به عنوان گواهی برای نیاز به تغییر در سیستم قانون گذاری در شهرداری یا شورای شهر اجرا می کردند. در طول زمانی که بوال عضو شورای شهر ریو دوژانیرو بود، او و گروهش موفق شدند با استفاده از اطلاعاتی که در جلسات تئاتر قانونگذار[۱۴] جمع آوری و بعد اجرا شده بود، دوازده قانون جدید را پایه گذاری و در شورای شهر تصویب کنند که موفقیتی بزرگ در کارنامه ی بوال محسوب می شود.

همانطور که دیده می شود، بوال از زمره ی کارگردانانی است که مشتاقانه از تکنیک ها و روش های تعاملی در گفتمان تئاتر استقبال کرده و بهره جسته است. از بسیاری از نظرات او بعنوان رسانه ای جدید یاد می شود هرچند که شکل گیری این نظریات نسبتا به زمان دورتر و براساس نظریات پائولو فریره[۱۵] برمیگردد. از آن زمان، نظریات او هر روز بیشتر و بیشتر بسط یافته ومعنا و نقش خود را درجامعه ی مدرن امروزی پیدا کرده است. خلق تئاتر مردم ستمدیده تا حد بسیار زیادی بر پایه گفتگو و تعامل میان بازیگر و مخاطب استوار است. درعین حال، نظریات او زیربنا و قالبی برای توسعه نظراتی مهمتر و ارزشمندتر گردید که بعدا در مورد آن توضیح بیشتری خواهم داد.

[14] Legislative Theatre
[15] Paulo Freire پداگوژیست برزیلی (۱۹۲۱-۱۹۷۷)

۱-۳ تئاترسرکوب شدگان[۱۶]

تئاتر سرکوب شدگان نامیست برای مجموعه روش ها و تکنیک های آگوستو بوال که در آنها او از آراء نظریه پرداز و معلم معروف در زمینه ی تعلیم و تربیت، پائولو فریره بهره جسته است. پائولو فریره در پداگوژی[۱۷] ستمدیدگان جنبش و حرکتی را پایه گذاری می کند که در آن مردم تحت ستم و عاری از قدرت که تحت سلطه ی قدرت بالاتری قرار دارند را وامی دارد تا حرکتی برای خروج از حالت انفعال انجام دهند و عنصر موثر یا به نوعی سوژه ی زندگی خود گردند. فریره از این فرایند با عنوان *آگاهی سازی*[۱۸] یاد می کند که در آن انسان های فقیر و مورد استثمار واقع شده می آموزند که چگونه تحلیل شخصی خود ازحقایق اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را بگونه ای هدایت نمایند که «بعنوان سوژه ای مسئول در فرایند تاریخی وارد شوند.» (فریره، ۱۹۸۸:۲۰) و در برابر کسانی‌که آنها را مورد ستم قرار می دهند عکس‌العمل نشان دهند. برای فریره، هسته ی اصلی این تغییر و دگرگونی اساسی، تغییر در سیستم متداول آموزشی است که در آن کارشناسان آموزشی مغز دانش آموزان را با آنچه که خود می پندارند مهم است، انباشته می کنند. فریره در عوض روشی را پیشنهاد می کند که در آن دانش آموز و معلم وارد فرایندی تعاملی گشته و برای یادگیری متوسل به دیالوگ می شوند. بوال از این نظریه در گفتمان تئاتر بهره می جوید و تعریف اصطلاح تماشا- بازیگر که بعدا درباره آن توضیح داده خواهد شد در واقع کسی است که او را به جای تماشاگر منفعل که در تاریکی نشسته و محصولی تمام شده را نظاره می کند، می نشاند. همانطور که فریره سیستم سلسله مراتبی میان دانش آموز و معلم را در هم می شکند، بوال همین کار را در ارتباط میان اجراگر و مخاطب انجام می دهد. تکنیک های بوال تئاتر را به عنوان ابزاری برای ایجاد آگاهی و

[16] Theatre of the Oppressed به تئاتر ستمدیدگان یا تئاتر مردم ستمدیده هم ترجمه شده است.
[17] Pedagogy
[18] Consciencization

تغییر در حقیقت اجتماع و روابط اجتماعی به کار می گیرند. در تئاتر مردم ستمدیده، مخاطب مشارکت کرده و به عنصری فعال تبدیل می شود و همانگونه که او عنوان می کند این تماشا-بازیگر، به جای تماشاگر صرف، در جریان فعال تئاتری به مکاشفه می پردازد، نشان می دهد، تحلیل می‌کند و حقیقت را به گونه ای که خود در آن مشغول زیستن است، تغییر می دهد.

بوال در کتاب خود بیان می کند که چطور از هنرهای مختلف مثل عکاسی و وسایل مختلف مثل دوربین برای آموزش مردم استفاده می شود و در نهایت توضیح می دهد که در استفاده از تئاتر وسیله ی کار، خود انسان است که استفاده از او چندان آسان نیست. او از بدن انسان به عنوان اولین لغت در فرهنگ تئاتری یاد می کند زیرا بدن انسان است که سرچشمه ی صدا و حرکت می باشد. لذا برای استفاده ی صحیح از تئاتر، انسان باید قبل از هر چیز بتواند بدن خودش را مهار کند، آن را بشناسد و به تدریج آن را گویاتر سازد. بوال عقیده دارد که انسان زمانی می تواند سبک های مختلف تئاتری را تجربه کند که به تدریج از حالت تماشاگر بیرون آمده و تبدیل به بازیگر شود، در واقع یعنی اینکه از مفعول تبدیل به فاعل شود. بوال این مسیر انتقالی تبدیل تماشاگر به بازیگر را در چهارمرحله به شرح زیر خلاصه می کند:

مرحله اول: شناخت بدن

مرحله دوم: گویا نمودن بدن

مرحله سوم: تئاتر به مثابه یک زبان

مرحله چهارم: تئاتر به مثابه سخنگویی

بوال در تئاتر سرکوب شدگان ادعا می کند که تئاتر چیزی متعلق به همه مردم است. بوال در این زمینه به اجراهایی که برای مردم و بوسیله مردم در جشنهایی که همگان امکان حضور در آنها را داشتند