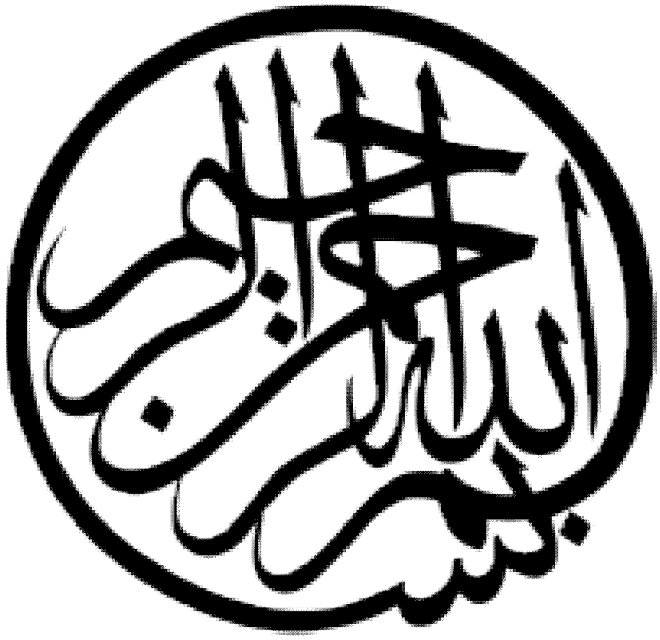

بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه الزهرا (س)

دانشکده هنر

پایان‌نامه

جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته پژوهش هنر

عنوان

"قابلیت‌های هنر اجرا به‌عنوان رسانهٔ مستقل بیان هنری دردهه اخیر ایران"
با نگاهی به آثار اجرایی دهه‌ی گذشته

استاد راهنما

دکتر زهرا رهبرنیا

دانشجو

مریم شکرانی

شهریور 1390

کلیه دستاوردهای این تحقیق متعلق به دانشگاه الزهرا(س) است.

چکیده

هنر اجرا که برخی در کشورهای انگلوساکسون آن را هنر زنده می‌نامند، از هنرهای تجسمی منشعب شده، اما در حالی که به نمایش نزدیک بوده، ماهیتاً بسیار با آن متفاوت است. زنده، واقعی و در لحظه بودن و تأکید بر استفاده از بدن اجراگر به عنوان مصالح هنری از مشخصات اصلی هنر اجرا است، بدین معنا که اجرا در حضور مخاطبان و گاه با مشارکت ایشان به صورت تعاملی اجرا می‌شود و مرز میان اجراگر و بیننده محو می‌شود. اجرا در دوران معاصر از یک سو شاخه‌ای هنری و از سوی دیگر یک دستگاه نظری است که در حیطه‌ی زبان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و مطالعات اجتماعی به کار گرفته شده است.

ساختار منجر به تحقیق حاضر، از تحقیق و جستجو در پیشینه‌ی این هنر در غرب و پیگیری ریشه‌های آن در هنرهای تجسمی و هنرمندان آوانگارد غربی، و نگاهی به نمونه‌های اجرا شده در دهه‌ی اخیر(از سال1380تا 1390 هجری شمسی) در ایران به‌دست آمده است. روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی و تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، اسنادی و میدانی است. همچنین رویکرد انتخابی محقق، رویکرد پیشنهادی رزلی گلدبرگ است.

نتایج به‌دست‌آمده حاکی از کارکرد رسانه‌ای این هنر، قیاس ناپذیر بودن روند این هنر در ایران و غرب، منقطع بودن روند شکل‌گیری این هنر در ایران نسبت به غرب و در نهایت قابلیت‌های گوناگون احتمالی هنر اجرا در آینده‌ی هنر و فرهنگ ایران است.

واژگان کلیدی

پرفورمنس‌آرت، هنر اجرا، هنر معاصر، هنر زنده، رسانه هنری

فهرست مطالب

مقدمه.....1

فصل اول - تعاریف.....4

1-1 ریچارد شکنر: درام، متن، تئاتر، اجرا؛ بازه ها و تعاریف.....5

2-1 هپنینگ.....10

3-1 تئاتر خیابانی.....12

4-1 رسانه.....14

1-4-1 مصادیق رسانه.....14

2-4-1 ارتباط.....15

5-1 ادله کافی برای رسانه‌بودن اجرا.....18

6-1 اجرا.....19

1-6-1 اجرا از دیدگاه ریچارد شکنر.....19

2-6-1 اجرا از دید دیگر نظریه‌پردازان هنر.....23

7-1 رویکرد انتخابی محقق برای انجام پژوهش.....28

8-1 جمع‌بندی فصل اول.....29

فصل دوم - هنر اجرا و تاریخچه آن.....31

1-2 هنر آوانگارد.....32

1-1-2 دوشان؛ نقطه‌ای درخشان در تاریخچه آوانگارد.....35

2-1-2 جنبش فلوکسوس؛ هوایی تازه برای آوانگاردها.....36

2-2 فتوریست‌ها و اجراهایشان.....38

3-2 فتوریست‌های روسی، کانستراکتیویست‌ها و اجرا.....40

4-2 دادائیست‌ها و اجراهایشان.....44

5-2 سوررئالیسم و اجرا.....46

6-2 اجرا در بازه زمانی 1933 تا1970.....49

1-6-2 کلاین، مانزونی، بویز.....51

7-2 اجرا در بازه زمانی 1970 تا امروز.....55

8-2 فرم و محتوا در خدمت اجراهای غربی.....58

9-2 پرفورمنس‌آرت در ایران؛ هنری مستقل یا متاثر از غرب.....63

10-2 جمع‌بندی فصل دوم.....65

فصل سوم - مطالعات میدانی اجرا در ایران.....67

1-3نگاهی به روند شکل‌گیری هنر اجرا در ایران.....68

2-3 بررسی مصداقی چند اجرا.....70

1-2-3 هفت پرفورمنس کافه کنج: ژینوس تقی‌زاده.....71

2-2-3 پرفورمنس نذر: ژینوس تقی‌زاده.....76
3-2-3 پرفورمنس گروه «بازی» در نمایشگاه «به یاد بم».....78
4-2-3 پرفورمنس فروغ: ژینوس تقی‌زاده.....81
5-2-3 پرفورمنس جعبه‌ی رویا: ندا رضوی‌پور.....83
6-2-3 پرفورمنس زنده‌باد سقراط: ژینوس تقی‌زاده.....85
7-2-3 پرفورمنس انتظارت: امیر معبد.....88
8-2-3 پرفورمنس گروه دختران جمعه به سرپرستی پرویز ذهبی.....90
9-2-3 پرفورمنس ثنا ضرابیان.....91
10-2-3 پرفورمنس پرده‌های سکوت: علی اتحاد.....92
11-2-3 پرفورمنس رکسانا پیروزمند.....94
12-2-3 پرفورمنس زهرا طباطبائی.....95
13-2-3 پرفورمنس رکسانا پیروزمند.....96
14-2-3 پرفورمنس ثنا ضرابیان.....97
15-2-3 پرفورمنس استخدام: شهاب فتوحی-محمود بخشی.....98
16-2-3 پرفورمنس بیا نوازشم کن: امیر معبد.....101
17-2-3 پرفورمنس اندیشه‌ی آتشفشان: بیژن بصیری.....104
18-2-3 پرفورمنس چرا منو دوست نداری؟: امیر معبد.....105
19-2-3 پرفورمنس کودکان گل‌فروش.....106
20-2-3 پرفورمنس پنجاه درصد حراج: امیر معبد.....108
21-2-3 پرفورمنس ناله‌ی نفتون: امین روشن‌پور.....109
22-2-3 پرفورمنس چاقی: ژینوس تقی‌زاده.....111
23-2-3 پرفورمنس از امام‌حسین تا آزادی: پیام فروتن.....113
24-2-3 پرفورمنس یاقوت: کار گروهی به سرپرستی هومن عباسپور.....116
فصل چهارم- قابلیت‌های هنر اجرا در ایران.....118
1-4 قابلیت‌های هنر اجرا در ایران.....119
1-1-4 هنر اجرا به مثابه هنری اجتماعی.....121
2-1-4 هنر اجرا به مثابه هنری انتقادی.....123
3-1-4 هنر اجرا به مثابه هنری آئینی.....125
4-1-4 هنر اجرا به مثابه هنری شخصی.....127
2-4 جمع‌بندی فصل چهارم.....129
3-4 نتیجه‌گیری.....130
منابع فارسی.....135
منابع لاتین.....135
منابع تصاویر.....136

فهرست جداول و نمودارها

نمودار(1)-محدوده تعاریف 7
نمودار(2)-شمای ارتباطی یاکوبسن.....16
نمودار(3)-شمای پیشنهادی بابک احمدی.....16
نمودار(4)-الگوی بادبزن شکل.....20
نمودار(5)-الگوی شبکه‌مانند.....21
نمودار(6)- پراکندگی و گسست اجراها در دهه 80 در ایران.....69
جدول(1)- تعاریف و اصطلاحات.....29
جدول(2)- نمونه کارهای هنرمندان غربی با تمرکز بر «فرم» تا دهه 1970.....60
جدول(3)- نمونه کارهای هنرمندان غربی با تمرکز بر «محتوا» تا دهه 1970.....61
جدول(4)- نمونه کارهای هنرمندان غربی با تمرکز بر «فرم» از دهه 1970 به بعد.....62
جدول(5)- مروری بر شکل‌گیری هنر اجرا در جریان هنر آوانگارد در غرب.....65
جدول(6): دسته‌بندی 30 نمونه اجرای ایرانی به لحاظ کارکرد و محتوا.....119
جدول(7): کارکردهای گوناگون هنر اجرا در ایران.....129

فهرست تصاویر

تصویر(1)-کافه کنج1.....72
تصویر(2)-کافه کنج2.....72
تصویر(3)-کافه کنج3.....73
تصویر(4)- کافه کنج3.....73
تصویر(5)- کافه کنج4.....73
تصویر(6)- کافه کنج6.....74
تصویر(7)- کافه کنج7.....75
تصویر(8)- نذر.....77
تصویر(9)- فروغ.....81
تصویر(10)- فروغ.....82
تصویر(11)- فروغ.....82
تصویر(12)- جعبه رویا.....83
تصویر(13)- جعبه رویا.....84
تصویر(14)- انتظارت.....88
تصویر(15)- پرده‌های سکوت.....92
تصویر(16)- پرده‌های سکوت.....93
تصویر(17)- استخدام.....98
تصویر(18)- بیا نوازشم کن.....102
تصویر(19)- اندیشه آتشفشان.....104
تصویر(20)- چرا منو دوست نداری؟.....105
تصویر(21)- کودکان گل‌فروش.....106
تصویر(22)- کودکان گل‌فروش.....107
تصویر(23)- ناله نفتون.....110
تصویر(24)- ناله نفتون.....110
تصویر(25)- چاقی.....112
تصویر(26)- چاقی.....112
تصویر(27)- چاقی.....112
تصویر(28)- از امام حسین تا آزادی.....113
تصویر(29)- از امام حسین تا آزادی.....114

مقدمه

با توجه به پیشینه‌ی کوتاه هنر معاصر در ایران و اقبال این هنر از سوی هنرمندان و همچنین مخاطبانشان، گونه‌های مختلف هنر معاصر در ایران، توجه خاص محققان را برای تبیین و بررسی هرچه دقیق‌تر و علمی‌تر می‌طلبند. پرفورمنس‌آرت که به زعم نگارنده این تحقیق، یکی از مهمترین و جنجالی‌ترین انواع هنر معاصر می‌باشد، چه به لحاظ کار عملی و اجرایی و چه از نظر پژوهش و کار نظری، در ایران بسیار مهجور بوده است. مسئله‌ی اصلی در این پژوهش این است که با توجه به پیشینه‌ی این هنر در غرب و همچنین در نظر گرفتن سابقه‌ی هنر معاصر و هنر اجرایی در ایران، چه قابلیت‌هایی برای آینده‌ی این هنر در هنر و فرهنگ ایران وجود دارد و چه‌گونه می‌توان جایگاه این هنر را در ایران با توجه به مختصات اجتماع و فرهنگ ایران تبیین و مکان‌یابی کرد.

پرسش‌هایی که در این پژوهش سعی در یافتن پاسخی برای آن‌ها شده است، به صورت زیر مطرح شده‌اند:

1- آیا پرفورمنس‌های اجرا شده در ایران تحت تأثیر اجراهای غربی‌اند؟ در این صورت این تأثیر به چه صورت و در چه زمینه‌هایی بوده است؟
2- چه نوآوری‌ها و تفاوت‌هایی در این آثار نسبت به آثار مشابه غربی دیده می‌شود؟
3- تا چه حد این اجراها ایرانیزه شده و آیا به مثابه یک رسانه در محیط اجتماعی‌ای که به کار گرفته شده معنادار بوده و قابلیت ارتباط با این محیط را از خود نشان داده است؟

4- با توجه به روند پیشرفت این هنر در غرب و همچنین ویژگی‌های هنر معاصر ایران و مختصات وضعیت ایرانی، چه قابلیتهایی برای آینده‌ی این هنر در ایران وجود دارد؟

همچنین فرضیات مطرح شده در این پژوهش به‌صورت زیر است:

1- تأثیر فرم‌های غربی هنر اجرا بر اجرا در ایران مقطعی بوده و هنر اجرا در ایران مختصات ویژه‌ی خود را بروز داده است.
2- روند شکل‌گیری هنر اجرا مانند سایر هنرهای معاصر به نسبت روند جهانی منقطع و سرشار از گسست بوده و شکل ویژه‌ای به هنر اجرا در ایران بخشیده است.
3- با توجه به مختصات یک رسانه، هنر اجرا قابلیت عمل به‌عنوان یک رسانه را داراست.

در زمینه‌ی کارهای پژوهشی انجام شده در این زمینه، پایان نامه ای در مقطع کارشناسی ارشد تحت عنوان «پرفورمنس آرت[1]» توسط مهراب قاسمخانی در سال 1380 در دانشگاه آزاد اسلامی-واحد هنر و معماری تدوین شده است، که بیشتر به بررسی روند تاریخی شکل گیری این هنر از دهه‌ی 20 میلادی به این سو در غرب (از فوتوریسم تا زمان حاضر) پرداخته است. در واقع بیشتر این پایان‌نامه، به دلیل عدم دسترسی به منابع فارسی در آن زمان، ترجمه‌ی بخش‌هایی از کتاب Performance Art: From Futurism to the Present

[1]Performance Art

نوشته‌ی "رزلی گلدبرگ"[2] است که این کتاب در سال 1388 توسط مریم نعمت طاووسی و با حمایت انجمن نمایش ایران به بازار عرضه شد.

پایان نامه‌ی دیگری تحت عنوان «پرفورمنس آرت: هنر اجرایی» توسط بهاره رهنما در سال 1384 در همان دانشگاه تدوین شده که متأسفانه کپی‌برداری کاملی از کار مهراب قاسمخانی بوده است.

کتابی تحت عنوان «نظریه‌ی اجرا» نوشته‌ی "ریچارد شکنر"[3] و ترجمه‌ی مهدی نصرالله‌زاده چاپ سال 1386 نیز موجود است که به توضیح نظریه‌ی پرفورمنس با دیدی مردم‌شناسانه و به بررسی آیین‌های رایج در قبایل گوناگون پرداخته است.

اما طی تحقیق این پایان‌نامه، در بخش میدانی، تعدادی از اجراهای پرفورمنس انجام شده و قابل دسترس در ایران طی بازه‌ی زمانی 1390-1380 جمع‌آوری شده و در بخش نظری، مقایسه‌ای بین این آثار و آثار اجرا شده در غرب صورت خواهد گرفت و همچنین تحلیلی درباره‌ی قابلیت‌های آینده‌ی این هنر در ایران انجام خواهد شد.

[2] Roslee Goldberg
[3] Richard Schecner

فصل 1: تعاریف

"ریچارد شکنر": درام، متن، تئاتر، اجرا؛ بازه ها و تعاریف

در این بخش، تعدادی از مفاهیم مرتبط با هنر اجرا عنوان شده و تعاریفی از آن‌ها از دید افراد گوناگون مطرح می‌گردد. به‌طورمثال، درام، تئاتر و اجرا مفاهیمی هستند که در فرهنگ هرروزه ممکن است دارای یک معنی تلقی شده و به کرات به جای یکدیگر استفاده گردند در حالی‌که در عمل کاملا با یکدیگر متفاوتند. در ذیل به تفاوت این سه مفهوم از دیدگاه "ریچارد شکنر"[4] - از مهمترین نظریه‌پردازان اجرا- پرداخته خواهد شد.

«درام»، «تئاتر» و «اجرا» پدیده‌هایی هستند که همه یا برخی از آن‌ها در همه جای عالم، در نزد تمامی اقوام بشری، رخ داده‌اند و زمان وقوع آن‌ها نیز تا آن‌جا که مورخان، دیرینه‌شناسان و انسان‌شناسان توانسته‌اند به عقب بازگردند قدیمی و کهن است.

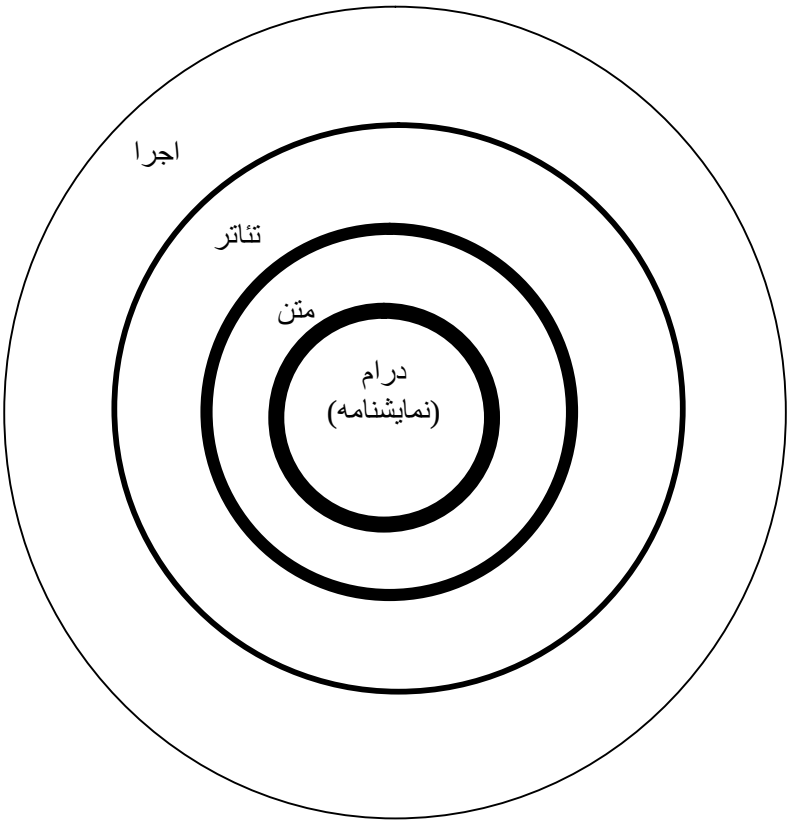
در اصطلاح‌شناسی "شکنر" میان درام[5] در معنای خاص کلمه (یعنی همان نمایشنامه) و متن[6]، آن‌گونه که وی آن‌را توضیح می‌دهد، تفاوت‌های اساسی وجود دارد که در ادامه روشن‌تر خواهد شد. در این‌جا همین‌قدر بگوئیم که متن چیزی ست فراتر از صرف نوشتار مکتوب و به عبارتی شکل متحقق درام یا اجرا به صورت مجموعه قواعد رفتاری یا مهارت‌های عملی است که از اجراها باقی می‌ماند (یا رسوب می‌کند)؛ متن، به دلیل این‌که حاملان آن بازیگران یا اجراگران هستند تنها به شکل سینه به سینه و از طریق رابطه‌ی زنده و مستقیم بازیگران –اجراگران با یکدیگر (به‌خصوص از طریق اساتید فن) از گروهی به گروه دیگر و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود –بر خلاف نمایشنامه یا درام که انتقال آن، به دلیل بی‌بهره بودن درام، به‌عنوان یک "مدیوم"[7]، از ویژگی‌های اجرایی و حک‌شدن بر روی ماده‌ی خام (کاغذ، پوست و مانند آن) ارتباطی با انسان‌ها یا افرادی که به آن جان می‌بخشند ندارد و

[4] Richard Schecner
[5] Drama
[6] Script
[7] Medium

محصول تحولات تاریخی بعدی در ارتباط با اختراع خط و کتابت بوده است.(شکنر: 135،1386)

از عصر رنسانس تا همین روزگار اخیر، هم‌گام با گسترش سریع سواد خواندن و نوشتن، رابطه‌ی کهنی که میان عمل و متن وجود داشت باژگونه شد. در سنت معظم نمایش غربی، معنای پویای متن مورد غفلت قرار گرفت و درام یا نمایشنامه‌ی مکتوب تقریبا به تمامی جانشین آن شد؛ این چنین، اجرای نمایشنامه بدل به نحوه‌ی عرضه‌داشت یک درام یا نمایشنامه به شیوه‌ای جدید شد. در همین حال، معنای پویای متن در قالب سرگرمی‌های عامه‌پسندی که از دوران یونانی-رومی (و شاید قبل‌تر از آن) تا روزگار خودمان دوام آورده‌اند حفظ شد. اما در سنت معظم نمایش غربی دیگر کارکرد متن همچون رمزی برای انتقال کنش از خلال زمان نبود بلکه، به صحنه بردن هر اجرای دراماتیکی بدل به شیوه‌ای برای ارائه مجدد و تفسیر واژه‌ها و عبارات نمایشنامه شد. پیرو این تحولات، دست نخورده نگاه داشتن واژگان درام‌ها روز به روز اهمیت بیشتری پیدا کرد، در حالی‌که نحوه‌ی ادای این کلمات و نیز ژست‌های همراهی کننده‌ی آن‌ها مسئله‌ای مربوط به انتخاب‌های فردی تلقی شد و کم اهمیت‌تر شمرده شد.(همان،140)

"شکنر" بیان می‌کند که کلماتی همچون «متن»، «درام»، «تئاتر» و «اجرا» آکنده از تداعی‌ها و دلالت‌های گوناگون‌اند و برای هیچ‌یک از آن‌ها مترادف‌هایی خنثی یافت نمی‌شود. سپس او برای تدقیق این واژه‌ها الگویی از دوایر هم‌پوش و متحدالمرکز را به صورت زیر ارائه کرده است:



نمودار(1)-محدوده های تعاریف- (شکنر:1386،142)

او در توضیح این نمودار می‌آورد:

در این تصویر چهار صفحه‌ی گرد هست که بزرگ‌ترین، سست‌ترین و کمرنگ‌ترین آنها «اجرا» است؛ در ذیل آن، هریک از صفحات دیگر در دل نزدیک‌ترین صفحه‌ی بزرگ‌تر از خودش جای گرفته و بدان متکی است. هرقدر اندازه‌ی صفحه‌ای بزرگ‌تر باشد، زمان و فضای بیشتری را نیز تحت پوشش قرار می‌دهد و حوزه‌ی گسترده‌تری را نیز از حیث دلالت‌های فهومی اشغال می‌کند. به‌طور کلی می‌توان گفت که در بسیاری از موارد هر صفحه‌ی گرد بزرگ‌تر دربرگیرنده‌ی تمامی صفحات کوچکتر از خودش است.(شکنر:1386،141)

"شکنر" این چهار مفهوم را به‌صورت زیر توصیف می‌کند:

درام (نمایشنامه): کوچک‌ترین و فشرده‌ترین دایره. متن مکتوب، پارتیتور، سناریو، دستورالعمل، طرح یا نقشه. درام را می‌توان مستقل از فرد یا افراد حامل آن از جایی به جایی و از زمانی به زمان دیگر برد. این افراد ممکن است صرفا «پیک» باشند، آنان شاید حتی نتوانند نمایشنامه را بخوانند —فهم یا اجرای آن که جای خود دارد.

متن: همه‌ی چیزی که می‌تواند از زمانی به زمان دیگر و از مکانی به مکان دیگر منتقل شود؛ رمزگان اصلی و پایه‌ی رویدادها. متن از فردی به فرد دیگر منتقل می‌شود و فرد انتقال‌دهنده تنها یک پیک صرف نیست. فرد انتقال‌دهنده‌ی متن باید متن را بشناسد و بتواند آن را به دیگران آموزش دهد. این آموزش می‌تواند آگاهانه باشد یا از طریق هم‌دلی و تحکم صورت گیرد.

تئاتر: رویدادی که گروه خاصی از اجراکنندگان نمایش می‌دهند؛ آنچه اجراگران عملا در حین اجرا انجام می‌دهند. تئاتر پدیده‌ای انضمامی و بی‌واسطه و معمولا تجلی یا بازنمایی نمایشنامه و یا متن است.

اجرا: پهناورترین و نامشخص‌ترین صفحه‌ی دایره‌ای شکل. کل منظومه‌ی رویدادها که از بیشتر آنها با بی‌توجهی عبور می‌شود؛ منظومه‌ی رویدادهایی که در میان اجراکنندگان و نیز مخاطبان، از لحظه‌ی ورود نخستین تماشاگر به قلمرو اجرا – محوطه‌ای که تئاتر در آن رخ می‌دهد – تا لحظه‌ی خروج آخرین تماشاگر اتفاق می‌افتد.(شکنر:1386،142)

او سپس قلمرو هریک از این دوایر را بصورت زیر تشریح می‌کند:

درام قلمرو نویسنده، آهنگساز، فیلمنامه‌نویس و شمن است؛ متن قلمرومربی، گورو و مرشد؛ تئاتر قلمرواجراکننده؛ و اجرا قلمرومخاطب. آشکارا در بسیاری از مواقع نویسنده همزمان گورو و اجراکننده است، همان‌گونه که در بعضی موقعیت‌ها اجراکننده به طور همزمان مخاطب نیز است. هم‌چنین، مرز میان اجرا و زندگی روزمره متغیر و دل‌بخواهی است و از فرهنگی به فرهنگ دیگر و از موقعیتی به موقعیت دیگر عمیقا متفاوت است. فرهنگ‌های مختلف مرزهای مختلفی ترسیم می‌کنند.(همان،142)

در رویکردی که "شکنر" برای توضیح گستره‌ی هنر اجرا و همین‌طور توصیف نمودار خود در پیش می‌گیرد، تئاتر را نوع خاصی از اجرا در نظر می‌گیرد؛ همان‌گونه که درام را نیز نوع خاصی از متن قلمداد می‌کند. رویکردی که با بینش انتخاب شده در این پژوهش کاملا متفاوت است ولی برای بیان نظرات یکی از افراد بسیار مهم و تاثیرگذار در شکل‌گیری نظریه اجرا ذکر آن آمد.

دو مقوله‌ی مهم دیگری که ممکن است در مواردی با "پرفورمنس‌آرت" اشتباه گرفته شوند، "هپنینگ" و تئاتر خیابانی می‌باشند. در این‌جا به اختصار به شرح تعاریفی از آن‌ها خواهم پرداخت:

"هپنینگ"[8]

"مایکل کربی"[9] یکی از نظریه‌پردازان تئاتر معاصر آمریکا در مقدمه‌ی کتاب «هپنینگ و بازی‌های دیگر» می‌نویسد: «درباره‌ی هپنینگ‌ها و چگونگی اجرای آن شایعات بی‌اساسی به‌وجود آمده است. برای مثال بعضی می‌گویند که آن‌ها نوعی تئاتر بودند که بدون داشتن متنی مدون، به‌طور اتفاقی و هرطور پیش می‌آمد، اجرا می‌شدند. بعضی دیگر می‌گویند که برای اجرای آن‌ها نه از قبل برنامه‌ریزی می‌شد، نه کنترلی در کار بود، نه تمرینی و نه هدفی. به نظر اغلب بینندگان آنچه ارائه می‌شد بسیار پیش‌پا افتاده بود، و در نظر تعدادی اندک اسرارآمیز و تفکربرانگیز می‌نمود.(دامود:1384،127)

کربی تمام چنین باورهایی را غلط دانسته و در مقاله‌ای تحت عنوان «هپنینگ»، تعریفی به صورت زیر از "هپنینگ" ارائه می‌دهد:

شکلی از تئاتر که به نحوی هدفمند ترکیب یافته و در آن عناصر نامنطقی مختلف، از جمله اجرای محمل‌نیافته، در ساختاری قسمت‌بندی‌شده سازمان یافته‌اند. هپنینگ‌ها از پانتومیم بدورند. در هر حال می‌توان گفت که "هپنینگ" در اساس غیرکلامی است، مخصوصا اگر آن‌را با تئاتر سنتی مقایسه کنیم که ماده کار آن مبادله کلامی با

[8]Happening
[9]Michael Kirby

شخصیت‌هاست. می‌توان گفت "هپنینگ" واجد خصیصه‌ی غیر کلامی است. در عین حال که از کلمات استفاده می‌شود، این کلمات به شکل مالوف آن به‌کار گرفته نمی‌شود.(علیزاد:1387،53)

هم‌چنین فرهنگ "رندم هاوس"[10] "هپنینگ" را به صورت زیر تعریف می‌کند:

"هپنینگ" هر نوع اتفاق جذاب و غیرعادی است که ارزش دیده شدن داشته باشد. اجرایی تئاتری است که که دیدگاه هنری غیرمتعارفی دارد و اغلب به شکل تعدادی اتفاقهای مقطع و غیرمرتبط با یکدیگر، که تماشاگران نیز در آن شرکت دارند، اجرا می‌شود.(دامود:1384،17)

[10]Random House Unabridged Dictionary

تئاتر خیابانی

تئاتر خیابانی در کتابی تحت همین عنوان به صورت زیر تعریف شده است:

به طور کلی، اصطلاح تئاتر خیابانی به آن دسته نمایش‌هایی اطلاق می‌شود که سرشتی ایدئولوژیک دارند و در خدمت اندیشه‌ها و افکار و عقایدی‌ست که متعلق به دوره‌ی خاص تاریخی و اجتماعی و در پی هدف آرمانی خاصی هستند. بنابراین تئاتر خیابانی بر اساس ماهیت ایدئولوژیک[11] خود، محتوایی تاریخی، سیاسی و اجتماعی دارد و بر پایه‌های عقلی و علمی استوار است، هرچند که نیروی محرک آن رویاها و ایده‌آل‌های ذهنی است و در پرداخت هنری و اجرایی آن نیز روش‌های خلاقانه و متکی بر تخیل هنرمندانه، نقشی اساسی ایفا می‌کند. این نوع نمایش معمولا فارغ از قراردادهای نمایش‌هایی عمل می‌کند که در سالن و با ترفندهای تجاری، برای کسب درآمد و مسائلی از این قبیل اجرا می‌شوند؛ و تنها شرط لازم برای شرکت در تئاتر خیابانی، توافق در نگرش‌های ارائه شده در نمایش، با تاکید بر مهارت‌های هنری افراد گروه است.(زاهدی:1380،11)

نمایش‌های خیابانی اغلب در فرصت‌ها و مناسبت‌های پیش‌آمده اجرا می‌شود و مخاطب را در میانه‌ی کارهای روزانه‌اش غافلگیر می‌کند و موقعیتی نمایشی را خلق می‌کند تا تماشاگر و بازیگر در هم بیامیزند و یکی شوند. این عمل به حدی سریع اتفاق می‌افتد که تماشاگر تا انتهای نمایش متوجه شوک واردشده بر خود نیست؛ مانند قرارگرفتن بازیگران در صف خرید نان و ایجاد بحث و گفت‌وگو و طرح مسائل

[11] Ideological