رسانه‌های دیجیتال و تئاتر مدرن و پست مدرن

تأثیر واضح و روشن رسانه‌های دیجیتال بر تئاتر مدرن و پست مدرن تا جایی است که گاه جز جدایی-ناپذیر از تئاتر شده‌اند. در تئاتر پست مدرن تئاتر جزئی از رسانه‌های تصویری است که خود به کلی تبدیل شده¬ است. این تئاتر به سبب گستردگی و اهداف ارتباطی و صحنه‌ای، لقب «اجرا» را به عاریه گرفته است به وفور اختلاط‌های شکلی رخ می‌دهند و نقش رسانه‌های تصویری در آن پررنگ‌تر و بارزتر به چشم می‌آید. تبیین تئاتر مدرن و پست مدرن شرط اول شناسایی جایگاه رسانه‌ها در این نوع تئاتر است. تعریف سلبی یعنی بیان آن چیزی که تئاتر مدرن و پست مدرن نیست آسان‌تر است. «مدرنیسم یک نگاه و رویکرد نوین با نحله‌ای انتقادی به گذشته است و پست مدرنیسم، پدیده‌ای است که در آن واحد استفاده و نیز سوءاستفاده می‌کند، نصب می‌کند و نیز خراب می‌کند و مفاهیم فعلی را به رقابت و مبارزه می‌طلبد.» بینش ما هرچه باشد، ارتباط تنگاتنگ رسانه‌های تصویری و تئاتر مدرن و توان گفت تئاتر پست مدرن روز به روز به انواع رسانه‌های تصویری بیشتر وابسته می‌شودd.کند. حتی م پست مدرن را انکار نمی.

پرتوافکنی

آنگاه که استفاده از اسلاید و فیلم در تئاترهایی اروپایی رواج پیدا می‌کند، بروز رسانه‌های تصویری در تئاتر در اروپا و به خصوص در تئاتر چک و آلمان آغاز شد. حالت رئالیستی طراحی صحنه کنار رفت و طراحان و کارگردانان به فکر استفاده از عناصر بصری همچون اسلاید و پرتو افکنی افتادند. پیش از جنگ جهانی دوم در چک طراحی صحنه دچار تحول شد و تغییر مسیر داد و آنچه کاملاً واضح بود، عدم پذیرش عمومی نسبت به واقعگرایی همرا با جزئیات (طبیعت گرایانه و دقت علمی و تاریخی) وهم آلود و توصیفی، در شیوه کاری بود. در کشور چک طراحی صحنه ارتباط تنگاتنگی با دیگر جنبش‌های هنری قبل از جنگ جهانی دوم برقرار کرده بود و در واقع همین دور شدن از واقع گرایی شرایطی را فراهم آورد تا ادوات و ابزارهایی مورد استفاده باشد تا به لحاظ دیداری تخیل مخاطب را بیشتر بازی دهند. همین امر باعث شد که گاه به سراغ هنرهای دیگر بروند.

برای ایجاد تخیل زمان و مکان استفاده از پارچه نقاشی شده در صحنه به نوعی به ابزاری رسانه‌ای تبدیل شد و با پیشرفت تکنولوژی، جایگزین بهتری پیدا کرد. این سابقه شرایط پیدایش اسلاید را در صحنه فراهم آورد. قطعاً پارچه نقاشی شده یک رسانه تصویری نیست بلکه یک رسانه تصویری خود ساخته و انتزاعی و متناسب با زمان خود و امکاناتش بود.. «ولاستیسلاو هوفمان» از طراحان بزرگ چک، در اولین اثر خود «دختران جسور» که نمایشی تاریخی بود و نوشته «آرنوست دووراک» و کارگردانی «هوگو هایلار» در سال ۱۹۱۹ از پارچه نقاشی شده استفاده کرد. هوفمان یک مکان به طور جسورانه‌ای نقاشی‌ها و تصاویر گویا و به شدت تحریف شده خلق کرد و به جای توصیف و تشریح واقع گرایانه بر لحظه‌ها و نکات هر صحنه تأکید داشت و آن‌ها را تشدید می‌کرد.

تکامل شیوه به کار گرفته شده توسط هوفمان، فرآیندی بود از عناصر پیچیده و دست و پاگیر که به شدت بر اکسپرسیونیسم سیطره پیدا کرده بودند. این شیوه به ساده سازی ساختاری و نوعی صراحت در استفاده از اشیا می‌رسید. نوعی ساده سازی و استفاده موجز، مبنایی شد تا به جای استفاده همه جانبه از صحنه با پیشرفت تکنولوژی، تصاویر و فضایی خلق شود که در عین سحرآمیز بودن، خلاصه و مفید باشند؛ همچون اسلاید.

ای. اف.بوریان" و "میروسلاو کوریل" اولین کسانی بودند که از اسلاید و پرتوافکنی در تئاتر استفاده کردند. آن‌ها به دنبال ارتباط " دراماتیک این عناصر با ترکیب بندی بصری کل اجرا بودند. آن‌ها اصطلاح "تئاتر وگراف" را ابداع کردند که ارتباط مستقیمی با (رشد و پیشرفت تکنولوژی فیلم در سالهای ۳۶ تا ۴۰داشت.

در این زمان تئاتر چک، تئاترهای پیشتازگرا را در مقابل غرب به وجود آورد که نسبت به گذشته، عمیقاً تحت تأثیر هنرمندان شاخصی چون آدولف آپیا و ادوارد گوردن کریگ بود. جنبش‌های هنری آن دوران که برای شکل دادن به سبک‌های منحصر به فرد طراحان چک آغاز شده بود با حرکت‌های مشابهی در کشور چک ادغام شدند. موضوع فضا در طراحی یک صحنه به دو رویکرد اساسی مربوط می‌شد: یکی به عنوان نقاش و دیگری به عنوان معمار. هردو آن‌ها با فضا سروکار دارند، اما با تفاوت فاحشی نسبت به هم دردو حوزه مفهوم و تکنیک‌اند. بدین معنی که ماهیت هنر نقاشی به گونه‌ای است که بیشتر با مفهوم سروکار دارد، اما در هنر معماری بیشتر تکنیک مدنظر است؛ ولی در طراحی صحنه تئاتر هردوی آن‌ها یعنی مفهوم و تکنیک اهمیت دارند.

هنر تئاتر نیز همچون هرهنر دیگری در ابتدا صرف شکل کلاسیک داشت؛ از این رو طراحی صحنه آن نیز فقط به صورت رئالیستی انجام می‌شد؛ اما به مرور زمان و با به وجود آمدن سبک‌های مختلف هنری، این هنر از جنبه کلاسیک صرف خارج شد و به همین شکل طراحی صحنه نیز دستخوش تحولات بنیادین شد. به طور مثال "اجرای نمایشی با نام "ظهور حکمت دون کیشوت" اثر "ویکتور دایک" که توسط "فرانتیسک کسیلا" به اجرا در آمد، نوید دهنده پیشرفت‌های بعدی و ظهور مرحله مهمی در سیر تکاملی طراحی صحنه کشور چک بود. برای اولین بار بود که در تئاتر چک جدایی قاطعانه‌ای رخ می‌داد.

قاعده خاص صحنه پردازی، استیلیزاسیون و عدم تناسب عمدی صحنه واقعی در ارتباطش با نسبت انسانی بازیگران، واقعیت تئاتر را (به عنوان هنری فرهیخته مطرح کرد.

آوانگاردیسم هنری مبتنی بر فناوری که حاصل اختراعات خارج از دنیای هنر می‌باشد؛ شامل یک رشته کارهای هنری از عکاسی تا فیلم و ویدئو، واقعیت‌های مجازی و بسیاری دیگر. این نوع نگرش، هنر را به عرصه‌ای هدایت کرده که در آن تسلط و مشارکت مهندسان و تکنسین‌ها ضروری است. اوایل قرن بیستم در اروپا رواج استفاده از ویدئو پروژکشن، فیلم و اسلاید بود. از اولین کسانی که در این دوره از اسلاید استفاده کرد "آروین پیسکاتور" بود و بعد از او "بروس نورمن" هم در بعضی از اجراهایش از این فاوری بهره گرفت.

با آغاز و رواج این پدیده در اروپا عده‌ای مخالفت با آن پرداختند. از هنرمندانی که مخالف استفاده از تصنع در تئاتر بودند کارگردانان نیمه دوم قرن بیستم مثل گروتفسکی، کانتور و سوزوکی بودند. از موارد مهم در تصنع هرنوع عنصر غیرزنده در صحنه حتی موسیقی و صدای ضبط شده. بود. آن‌ها باور داشتند اساس تئاتر بر روی بازیگر و مخاطب می‌چرخد و عامل غیر زنده به اثر ضربه وارد می‌سازد. این کارگردانان معتقد بودند تئاتر ناب در جسم بازیگر و ارتباط او با مخاطب شکل می‌گیرد و هر چیزی که بین این ارتباط زنده فاصله ایجاد کند، بر پیکرهٔ تئاتر ضربه می‌زند

یکی از مسائل مهم این است که تکنولوژی‌های صوتی و تصویری هیچ کدام زنده و پویا نیستند و نمی‌توان گفت استفاده از آن‌ها به طور مطلق درست است یا خیر. در واقع غلط و درست بودن به نوع تئاتر و پیامی که می‌خواهد به مخاطب انتقال دهد، بستگی دارد. از این تکنیک در نمایش‌هایی که موضوع و تم آن مهم است، بیشتر از نمایش‌هایی که شخصیت محوری دارند و نیاز به ارتباط مستقیم خود بازیگر با مخاطب دارد، استفاده می‌شود. اسلاید و پرتو افکنی در نمایش‌های شخصیت محور، ممکن است تمرکز مخاطب را از متن و بازی‌ها منحرف کند. امکانات و جلوه‌های بصری در تئاتر نکته مهمی است که نباید صرفاً جنبه تزئینی داشته باشد. در تئاتر هیچ چیزی صرفاً جنبه تزئینی ندارد و هر چیزی در تئاتر مورد استفاده قرار می‌گیرد، باید در خدمت محتوا و مفهوم و خود اثر قرار بگیرد.

پرتو افکنی و تئاتروگراف

یکی از طراحان اکسپرسیونیست بود که با نسلی تازه به دنیای تئاتر قدم گذاشت و از فناوری و تکنولوژی‌های نوین؛ مثل مواد انعطاف پذیر، نورپردازی و پرتوافکنی بهره برد "فرانتیسک تروستر" بود. او تجربه‌های بسیاری را به ثبت رساند.

او می‌نویسد: ما یک درخت واقعی را که مقداری کاه هم بر آن اضافه نمودیم بر روی صحنه قرار دادیم، و چیزهای واقعی برساختار آن‌ها تأکید کردیم. و فیلمی را بر روی سطح ناهموار دیوار پخش کردیم. اما طبیعت گرا نبود. حتی وهم گرا هم نبود واقعیتی جدید. از عناصری واقعی بوجود آوردیم و فقط می‌توانست بر روی صحنه تئاتر وجود داشته باشد و صرفاً آنجا می‌توانست درست و واقعی به نظر برسد. نمونهٔ دیگری در طراحی صحنه چک در دهه ۱۹۶۰ را در تئاتر "دی امیل فرانتیسک بوریان" جست‌وجو کرد. او هنرمندی بود که عمرش را وقف تئاتر نمود، و در جستجوی یافتن فرمی از اجرا بود که در آن متن، بازیگری، نورپردازی، موسیقی و دیگر عناصر اجرا از سوی کارگردان به شکل‌های متنوع و گوناگون و منعطف با هم تلفیق شوند؛ همان‌طور که یک گروه موسیقی به وسیله یک رهبر هماهنگ می‌گردد. این اصطلاح اولین بار توسط ادوارد گوردون کریگ مطرح شد؛ اما بوریان اولین هنرمندی بود که آن را به شکلی نظام مند به کار گرفت."

زیاده روی‌ها در مورد مفاهیم و احساسات تغزلی، نوعی افراط و زیاده روی در تأثیرات بازیگری، متن و یا صحنه که مرزی از تصنع را به دور آثارش می‌کشید. گراف می‌گوید: "تئاتر و گراف، تئاتری است مشتمل بر پرتوافکنی که به طور ثابت انجام می‌پذیرد مثل اسلاید و متحرک؛ مانند فیلم که منسجم و شکلی دراماتیک دارد و توأمان با ادراک و استنباط صحنه‌ای است.

و کشف پرده‌های پرتوافکنی شفاهی مربوط می‌شود 1998 -1996تئاتر و گراف پدیده‌ای است که به شرایط تکنولوژی فیلم سال‌های که در جلوی صحنه نصب می‌گردد و امکان فراهم شدن تصویری هم زمان از بازیگر و تصویر پخش شده فیلم برروی پرده به وجودمی‌آید. در این صورت بازیگر توسط تصویری بزرگ احاطه می‌شود، از این تکنیک برای اولین بار در طراحی نمایش "بیداری بهاری" اثر "ودکیند" استفاده شد.

پرده‌ای شفاف و خاکستری رنگ جلوی پرده پوشیده شده بود و بر روی آن هم فیلم و عکس به صورت اسلاید پرتوافکنی می‌شد. پرده مات با زاویه‌ای مناسب در سمت چپ و قسمت بالای صحنه قرارداده شده بود و اسلایدها از جلو و خارج از محدوده صحنه بر آن‌ها تابانده می‌شد.

پارچه‌های مشکی، کاملاً سیاه کف صحنه و تمامی فضای پشت صحنه که برای ورود و خروج استفاده می‌شد پوشانده شده بود. از طرف دیگر هنرمند توانمندی همچون "جوزف اسوبودا" و گروهش تجربیاتی ارزنده و تحولاتی عظیم در نور پردازی و پرتو افکنی انجام دادند و به نوعی تکمیل کننده فرآیند تئاتروگراف محسوب می‌شود. با اختراع لامپ‌هایی "گروه "اسوبودا" اختراع کردند که این لامپ‌ها و پروژکتورها می‌توانستند نور را به جای مخروطی به صورتی استوانه‌ای پخش نماید.

اسویودا انواع و اقسام شیوه‌هایی را مورد مطالعه قرار دادند که بعدها موفق شدند با به کارگیری این تکنیک‌ها، نور، تصویر و رنگ، افکت‌های جادویی خود را ایجاد نماید. جلوتر بودن گرایش به شکل از نظر محتوا و همچنین کاربردی بودن این تکنیک‌های محتوایی در خدمت هدف غایی اثر قرار می‌گیرد و می‌تواند تأثیری شگرف بر پیشبرد اثر بگذارد و یا بالعکس هرجا که هنرمند جهت زیبایی و خارج از خط اصلی اثر از آن استفاده نماید، نه تنها موجب پیشرفت نمی‌شود بلکه تاثیری منفی بر روند پیشرفت نمایش می‌گذارد.

او در این اجرا مشکلی اصلی را غالب بودن گفتگو بر آکسیون و بی حرکت بودن قهرمان داستان برای دوساعت و نیم می‌داند، و ضعف و خطر اصلی این است که حوصله تماشاگر سر برود با این که موزیک عالی اورف (آهنگساز این اپرا) وجود دارد.

موزیک اورف در نظر اسوبودا بیانگر و تداعی فلزی بود که فضا و زوایای فلزی یادآور پله‌های استفاده شده در "ادیپ" بود. اسوبودا پله در نمایش یونانی را نقش کلیدی معرفی می‌کند. او برشی در بالای پله‌ها ایجاد کرد و استوانه لوزی شکلی که حدود پانزده متر طول آن‌ها بود، در این بریدگی قرار داد. سطح بالای این استوانه، سطح فلزی سنگ مانندی بود که پرومته برآن میخ (زنجیر شده بود). این مقصود اصلی اسوبودا استفاده از یک تصویر عظیم تلویزیونی از صورت پرومته است و آن را بر روی سنگی که پرومته بر آن زنجیر شده بود، انداختیم.

استفاده از ده‌ها پروژکتور کم ولت که تأثیری خاص را بر نمایش داشت و پوشاندن قاب صحنه توسط پروژکتورهای کم ولت که بر روی سنگ و پرومته می‌تابیدند، و در پایان اپرا پروژکتورها کم کم و به تدریج و همزمان با آن سنگ پایین کشیده می‌شد.- تبدیل شدن سنگ به آینه با نور کور کننده تصویر تلویزیونی که محو می‌گشت و تماشاگر تقریباً تا یک دقیقه، توان دیدن نداشت- در این مدت تمام دکور- سنگ و پله‌هاناپدید می‌شوند و فقط فضای خالی باقی می‌ماند. از بین رفتن پرومته در آتش نور – که با مشقّت فراوان در راستای هدف دراماتیک نمایش و اجرای مدرن و درست از یک متن شاهکار هنری اسوبودا در این نمایش بود.

نمایش "سه خواهر" توسط "لارنس الیویه" کارگردانی شد و اسوبودا با ریسمان‌های سفت کشیده از سقف که آویزان بودند، صحنه‌های زیبا خلق کرد- او خواستار فضایی غول آسا بود. استفاده‌اش از فضا، نور، رنگ‌ها، جنبش‌ها، آینه‌ها و فرم، حیرت و شگفتی در بر داشت. تنها عاملی که موجب گردید اسوبود را ادامه دهنده تفکر هنرمندان دهه بیست میلادی مکتب باهاوس که به "ترکیبی نوین از هنر و تکنولوژی" اعتقاد داشتند، بدانند نظریه دینامیسم صحنه و استفاده او از وسایل مکانیکی، کارها و نظرات میرهولد و تایروف را تداعی و جلوه می‌کرد.

آثار اسوبودا تلفیقی و متفکرانه و استادانه از کل نظریه‌ها و تجارب عملی تئاتر مدرن، بدون پیروی و تبعیت از مکتب و شیوه‌ای خاص است. او تمام اعضای گروه را وادار به برداشت دسته جمعی از فضا، ریتم و زمان و حرکت وامی‌داشت و در طول نمایش چند مهم اتفاق را در نظر داشت: شکل گرفتن خلاقانه فضاهای مختلف و به وجود آمدن روابط خاص بین عناصر جز با کل، بین اشیا و موضوع، بین آکسیون صحنه و تکنولوژی.

لترنا مژیکا- فانوس جادویی

یکی از پیشتازان طراحی صحنه تجربه‌های خود را با نور و پرژکتورهای ویژه، در سطحی پیچیده شکل داد"جوزف اسوبودا" بود.

در سال ۱۹۵۸ در بروکسل بلژیک در نمایشگاه جهانی با ارائه دو فرم نمایشی جدید به نام‌های "لترنا مژیکا" و "پلی اکران" (چند پرده‌ای) غرفه چکسلواکی را موفق‌ترین غرفه نمود و جایزه بهترین طراحی نمایشگاه را از آن خود کرد

لترنا مژیکا" با صحنه‌ای اعجاب انگیز توسط"میلوش فورمن" (کارگردان سینما) نوشته و "رادوک" کارگردانی شده بود. در این " اثرسه پروژکتور سینما و یک پروژکتور اسلاید و وسایل صوتی استریوفونیک، بازیگران و یا مجریان را همراهی می‌کردند.

فیلم‌ها و اسلایدهایی از بازیگران در رابطه‌ای زنده و خلاقانه و چند جانبه با بازیگران حاضر در صحنه بر پرده‌هایی پخش می‌شد و از ترکیب این همه عوامل با هم یک اکسیون نمایشی واحد به وجود می‌آمد که حیرت انگیز بود. فرم تئاتری "لترنا مژیکا" لقب تئاتر معجزه‌ها را به خود گرفت و تکنیک‌های استفاده شده در آن توسط اسوبودا و هنرمندان دیگر در اقصی نقاط دنیا مورد استفاده قرار گرفت و تئاتر ملی پراگ تئاتر خاصی هم به همین نام تأسیس کرد. اسوبودا تا آخر عمر ریاست تئاتر را برعهده داشت، او با استفاده

و تجربه با هولوگرافی و پخش فیلم برصحنه ای بدون پرده دست یافت و قصد داشت تا از این راه در صحنه پردازی، تجربه‌ای نوین را بوجود آورد.

استفاده اسوبودا از دستگاه‌های پیشرفته حرکت صحنه، کنترل الکتریکی، نور، پروژکتور و پرده‌های پروژکتور به صحنه شکل می‌داد و تجربیاتش را بر روی مواد مختلف و ساخت عناصر صحنه‌ای جدید مورد آزمایش قرار می‌داد. نمایش "کمدی حشره" در تئاتر ملی پراگ صحنه شگرفی که با استفاده از آینه‌های خاص از پلاستیک و روکش نقره‌ای بود که بیانگر طنز به زندگی انسان، از نگاه یک حشره بود می‌پرداخت.

اسوبودا با ساختن آینه ای و استفاده از آن توانست ایده نمایش را ارائه دهد. استفاده از آینه‌ای عظیم به صورت کج در بالای صحنه به عنوان تمثیلی از چشمان حشره بودند. هر آینه شبیه لانه زنبور و کف صحنه منقش با فرش‌های چند رنگ بودند پوشیده شده بود و نوز از بالا به کف می‌تابید. استفاده از پروژکتور از پخش زنده تلویزیون در سال 1965 در بوستون توسط اسوبودا رابطه ای جادویی در این اثر نمایان است. استفاده اسوبودا از مانیتور تلویزیون در صحنه پردازی «اپرای پرومته» در مونیخ سال 1968 که به نحو خیره کننده ای استفاده نمود. تئاتر او نقطه نظرهایی زیبایی شناسانه و از هر لحاظ تابع نقطه نظرهای سیاسی بود و از این راه به فیلم‌ها و اسلایدهای غالباً واقعی استناد می‌کرد.

آروین پیسکاتور"، "برتولت برشت" و "پیتر وایس" از نخستین کسانی بودند که این روند و تکنیک را به تئاتر افزودند و از " رسانه‌های تصویری به گونه‌ای درست بهره جستند. آروین پیکاستور اولین کارهایش ملهم از مکتب اکسپرسیونیسم بود که صحنه را به گونه‌ای هوشمندانه همراه با وسایل و ادوات ماشینی مدرن می‌آراست. او با ابداعاتش شهرتی قابل توجه کسب نمود. و طی چند سال یک رشته نوآوری‌های اساسی بوجود آورد او فیلم را وارد عرصه نمایش کرد و به صحنه آرایی جان تازه‌ای بخشید باعث تحول شگرف در صحنه پردازی تئاتر شد. در این سال‌ها "برتولت برشت" جوان هم در کنار پیسکاتور برروی تئاتر حماسی و در این تئاتر کار مشغول فعالیت بود.

پیسکاتور موفق به پیاده کردن طرحی شد که برای تئاترش ها سال‌ها بود بدنبال آن می‌گشت و این همکاری توسط یک آرشیتکت مشهور ادامه یافت. یک سالن بزرگ با وسایل و تجهیزات تکنیکی بسیار پیشرفته و صحنه‌ای متغیر با پروژکتورهایی که از همه سو نور می‌تاباند.

پیسکاتور در نمایش "رشد اقتصادی" رویدادهایی را در صحنه با استفاده از اسناد و مدارک و آمار و فیلم و اسلاید مجسم ساخت که " در لوکیشن هایی متفاوت پیش می‌آمد.

در این نمایش بازار بورس برای مالکیت منطق نفت خیز بین سوداگران چه مبارزه‌ای در جریان است و در زمینه صحنه، کشتی‌های جنگی را مشاهده می‌کرد که مناطق شمالی را به اشغال خود در آورده بودند." فعالیت سیاسی در نظر پیسکاتور به عنوان یک شغل اجتماعی بود.

استفاده مبدعانه از فیلم و اسلاید در آثار پیکاستور بعدها مد نظر بسیاری از هنرمندان قرار گرفت. او بر این اعتقاد بود که: "تمام اعضای گروه باید در طول تهیه نمایش، برداشت دسته جمعی از فضا، حرکت، ریتم و زمان داشته باشند. در طول تهیه یک نمایش چندین چیز مهم اتفاق می‌افتد: شکل گرفتن خلاقه فضاهای مختلف و به وجود آمدن روابط خاص بین عناصر جز با کل، بین اشیا و موضوع، بین آکسیون صحنه و شاید فیلم و یا تکنولوژی (استفاده شده‌ی دیگر. بدون بوجود آمدن این روابط و انجام داوطلبانه هریک از این عناصر، نمی‌توان نمایشی را به روی صحنه آورد."

رسانه‌های تصویری و مستندسازی در تئاتر

حضور رسانه‌های تصویری در تئاتر مدرن و تأثیرات آن تبدیل به جزئی لاینفک از نمایشی که روی صحنه می‌رفت، شد. رویکرد مد نظر در این برحه، رویکردی کاملاً مستند گونه به حساب می‌آمد. به عنوان مثال اگر اثری که بر روی صحنه اجرا می‌شد، در مورد حادثه یا رویدادی تاریخی بود و نیاز به مستنداتی خاص داشت، کارگردان و خالق اثر برای تکامل اثر مورد نظر از اسلاید و فیلم استفاده می‌کرد. این استفاده از دو بعد دارای اهمیت بود:

افزایش توجه به زیبایی شناسی اثر و صحنه و مستند گونه بودن وقایع و رخدادها همراه با ادعاها. از نخستین کسانی که این روند و تکنیک را به تئاتر اضافه نمودند می‌توان از "آروین پیکاستور "پیتر وایش" و برتولت برشت نام برد که از رسانه‌های تصویری به نحوی درست بهره جستند.

آروین پیسکانور و استفاده از اسلاید و فیلم در تئاتر

یکی از رهروان "وسولد میرهولد" را می‌توان "آروین پیسکاتور" به حساب آورد تداعی یک فضای تئاتریکال به مخاطب برای رساندن او به کشف و شهود و این آغازی بود برای حرکت به سوی ساخت و سازهایی که تئاتریکال بودن اجرا را بیشتر برای مخاطب تداعی می‌کرد و از همین طریق بود که بتدریج پرده‌های نمایشگر ایجاد شد و سپس زمینه‌های بکارگیری ویدئو پروژکشن توسعه یافت. از سویی "ایزن اشتاین" که از شناخت کافی در کادر و تصویر در سینما برخوردار بود پیوندی دیگر را شکل داد. تأثیرات او بر تئاتر بسیار مشهود است. و او است که صنعت مونتاژ را به جهان سینما معرفی نمود و از سویی می‌خواست مخاطب را به یک آگاهی عقلانی و نه اشباع روحی و حسی برساند.

ایزن اشتاین و آروین پیسکاتور رسانه‌هایی را که امروزه به رسانه‌های دیداری و جمعی معرفوند را به کار گرفتند تا زیبایی شناسی مدنظر را بوجود آورند: تعقل زایی تماشاگر. آن‌ها در صدد بودند تا خصوصیات و المان‌های تئاتریکال را برای تعقل زایی تماشاگر پدید آورند و با مستدل کردن گفته‌ها، از آن‌ها در حکم سند بهره جویند. از از نگاهی، آروین پیسکاتور به دنبال تکوین بنیان‌های تئاتر مستند بود و تأکید خود را براستفاده از عناصر تصویری مدنظر قرار می‌داد. و تنها از طریق نمایش تصویری (اسلاید ویا فیلم) مقصود را برآورده می‌کرد.

در دهه ۱۸۷۰ که به تدریج تب اسلاید و پخش آن در تئاترهای اروپایی بالاخص آلمانی و انگلیسی بالا گرفت و آن دوران وجه زیبایی و استتیک مورد نظر کارگردان نبود و اسلایدها صرفاً جهت ایجاد یک موقعیت رئالیستی و بدون تصنع به کار گرفته می‌شدند تا مخاطب به همذات پنداری و باور کلی برسد.

آروین پیسکاتور که خود شاگرد و مرید "ماکس راینهارت" و از اعضای گروه او محسوب می‌شد، از ایده‌های استادش بهره گرفت و در ۱۹۲۰ ایده‌های اجرایی قاعده مندتری از آن‌ها پدید آورد که همان تئاتر حماسی بود که به "تئاتر مستند" شهرت یافت. او نیز از تکنولوژی گران بها و سنگین صحنه‌ای استفاده می‌کرد و نیز از فتومونتاژ، صحنه کروی، فیلم و ... تا واقعیت را هر چه دقیق‌تر بر صحنه زنده کند؛ چرا که تئاتر را رسانه خبری می‌دانست و وظیفه‌اش را اطلاع رسانی و هدفش را نه ارزیابی زیباشناختی جهان، که اراده آگاهانه برای تغییر جهان"

آروین پیسکاتور که نخست کارش را با "ماکس راینهارت" کارگردان نامی و تحت تأثیر او آغاز کرده بود و همواره نوآوری‌های او را می‌ستود، به مرور صاحب نظریاتی شد که با نظریات راینهارت متفاوت بود؛ بخصوص درباره نقش اجتماعی و سیاسی تئاتر؛ زیرا راینهارت اعتقاد داشت که در کار نمایش باید به لحاظ سیاسی بی طرف بود و هنرمند را ملزم به داشتن رسالت اجتماعی در این کار نمی‌دانست در حالی که برای پیسکاتور تئاتر به منزله هیأت قانون گذار آن بود. هدف پیسکاتور به صراحت این بود که مهم‌ترین موضوع‌های بزرگ عصرش را در صحنه به نمایش بگذارد و آرمانش این بود که مجلس خود؛ یعنی جمع تماشاگران را براساس تصویرهای دقیق و آمارها و شعارهایی که ارائه می‌داد، قادر به اخذ تصمیم‌های سیاسی کند. در تئاتر او نقطه نظرهای زیباشناسانه از هرحیث تابع نقطه نظرهای سیاسی بود و در این راه به فیلم‌ها و اسلایدهای غالباً واقعی استناد می‌کرد.

اما نخستین کارهای پیسکاتور ملهم از مکتب اکسپرسیونیسم بود همراه با وسایل و ادوات ماشینی مدرن که صحنه را به گونه‌ای هوشمندانه می‌آراست. این ابداعات شهرتی درخور توجه برای او به ارمغان آورد. ظرف چند سال به یک رشته نوآوری‌های اساسی دست زد. فیلم را وارد کرد و به صحنه آرایی جان تازه‌ای بخشید و صحنه پردازی تئاتر را متحول ساخت. در این سال‌ها "برتولت برشت" جوان نیز در کنار پیسکاتور برروی تئاتر حماسی و در این تئاتر کار می‌کرد.

پس از اجراهایی به یاد ماندنی، پیسکاتور موفق شد طرحی را که برای تئاتر مورد نظرش داشت با همکاری یک آرشیتکت مشهور پیاده کند. یک سالن بزرگ با وسایل و امکانات تکنیکی بسیار مدرن و صحنه قابل تغییر با پروژکتورهایی که از همه سو نور می‌تاباند. "پیسکاتور در نمایش "رشد اقتصادی" با ارائه اسناد و مدارک و آمار و استفاده از فیلم و اسلاید رویدادهایی را در صحنه مجسم می‌ساخت که در مکان‌های متفاوت پیش می‌آمد. تماشاگر ضمن اینکه می‌دید مثلاً در بازار بورس برای تصاحب منطق نفت خیز بین سوداگران چه مبارزه‌ای جریان دارد، در زمینه صحنه، کشتی‌های جنگی را نیز می‌دید که می‌رفتند تا مناطق شمالی را به اشغال خود در آورند."

پیسکاتور یک فعال سیاسی بود که زبان تئاتر را برای بیان دیدگاه‌های مدنظر خود مورد استفاده قرار داد. توجه ویژه او به تئاتر مستند - مانند آنچه که درباره نمایش "رشد اقتصادی" بیان شد- منجر به استفاده مبدعانه از فیلم و اسلاید در آثارش شد که این استفاده بعدها مد نظر بسیاری از هنرمندان قرار گرفت.

برتولت برشت و استفاده از رسانه‌های تصویری

برشت که تأئیدی خاص به استفاده از رسانه‌های تصویری داشت در آغاز دیگر چهره شناخته شده‌ای که در فعالیتش تحت تأثیر"آروین پیسکاتور" بود و همانند او از اسلاید و فیلم در جهت مستندسازی بهره می‌جست.

بی شک برشت را می‌توان یکی از مهم‌ترین و مطرح‌ترین هنرمندان هنر نمایش تلقی نمود که بر تئاتر و شعر جهان تأثیری قاطع نهاد. هدف شیوه تئاتری او این بود که واقعیت را برای تماشاگر نشان دهد و او را به بازشناسی واقعیت وادارد، نام تئاتر حماسی (آموزشی، روایی، غیردراماتیک) نهاد و استفاده از رسانه‌های تصویری در این بازشناسی او از واقعیت، یکی از راهکارهای اجرایی بود.

عدم حفظ پیوستگی صحنه‌ها در تئاتر او شکل نامتناسب، منفصل و منقطع صحنه‌ها در آثار برشت مشاهده می‌گردد. و همچنین صحنه‌ها به نحوی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا تماشاگر با دید انتقادی به روابط بین بخش‌های گوناگون نمایش در سطح دیالکتیک بیندیشد.

اسلاید و فیلم به پیوستگی صحنه‌ها با استفاده از اشکال هنری گوناگون کمک می‌کند و همچنین در تنظیم دکور صحنه از طریق آواز و رقص، این گسست ایجاد می‌شد. به عبارتی این اشکال هنری تناسب چندانی با یکدیگر ندارند و گاهی هم متضاد هستند. تماشاگر در طول نمایش، مجبور می‌شود توجه خود را به شیوه‌های نمایشی متضاد معطوف کند. ماحصل این فرآیند دقیقاً دور نگه داشتن تماشاگر از نمایش روی صحنه است تا مانع آن شود که وی از روی احساسات وجود خود را در قالب یکی از شخصیت‌های نمایش بیابد و نتواند با رویکردی انتقادی در مورد نمایش قضاوت نماید.

ابزارهای نوری نوین، ابزار ماشینی، فیلم، اسلاید و... دراجراهای حماسی با بهره گیری از امکانات نوین با هدف قصه گوشدن صحنه مورد استفاده قرار می‌گیرد. به همین منظور، رویدادهای روی صحنه با تصاویری بر روی پرده‌های عظیم همراه می‌شدند که حوادث هم زمان دیگری را تداعی می‌کردند.

همچنین با استفاده از ویدئو پروژکتور با نمایش دادن اسنادی که دیالوگ‌های بازیگران را تأکید یا رد می‌کرد، تصاویر ملموس و قابل فهمی با گفتارهای انتزاعی پخش می‌شدند که نسبت به ارقام و جملاتی که لال بازی‌های مبهم را روشن می‌کرد، موضع داشتند.

چالش‌های اجتماعی، خانواده، مذهب، تورم، همه این‌ها به صورت موضوع نمایشی در آمدند. همسرایان چیزهایی را که تماشاگر نمی‌دانست برایش روشن می‌نمودند، فیلم‌ها برای او رویدادهای مدرن سراسر جهان را نمایش می‌دادند، پروژکتورها آمار و ارقام را بر نمایش می‌افزودند و به این ترتیب پس زمینه به پیش صحنه می‌آمد و داستان بدین گونه صحنه نیز از روایتگران مهم آن است.

در آثار برشت وسیله‌ای برای نشان دادن جهان می‌شد؛ اما نشان دادنی عمیق و دقیق‌تر و همراه با قضاوت و نقد، آن هم در خور ادراک مخاطب.

آثار "ماکس راینهار" منبعی مهم در زمینه تکنیکی و اجرایی و تئاتر حماسی برشت به حساب می‌آیند که از ۱۹۰۵ زمانی که برشت هفت ساله بود) کارگردانی را آغاز کرد و معتقد بود که یک سبک یا شیوه واحد وجود ندارد و همه چیز به شناختن فضای ویژه نمایشنامه و زنده ساختن آن بستگی دارد.

او از شیوه‌های گوناگون در یک اجرا بهره می‌گرفت و به این طریق شیوه‌اش تقاطی (کلکتیو) نامیده شد. او از ابزار تکنولوژی ابداعی بهره می‌جست و ابتکارهایش در نورپردازی در تئاتر سراسر اروپا تقلید و سبب تحول در ابزار نوری صحنه شدند.

پیتر وایس و مستندات رسانه‌ای

در واقع گسترش یافته بخش‌های استنادی آثار پیسکاتور و برشت تئاتر مستند "پیتر وایس" است. بخش‌هایی که توسط فیلم، ابزار و تجهیزات تکنولوژیک پس زمینه را به پیش صحنه آوردند، در آثار پیتر وایس به نحوی دیگر نمود می‌یابند.

تئاتر وایس که تئاتری مستند می‌باشد متعهد و سیاسی است که در آن یک رویداد مهم اجتماعی با بهره‌گیری از اسناد و مدارک و نامه‌ها، آمار و گزارشات، بیانیه و اطلاعیه‌های سخنرانی‌های موجود، اظهار نظرات افراد نامی، اخبار رادیو و تلویزیون و مطبوعای و اینترنت، عکس و فیلم و... مستند شده و به نمایش در می‌آید.

تئاتر پیتر وایس تئاتری است مبتنی بر مستند که از هر چیز ساختگی دوری کرده و جز واقعیت هیچ نمی‌گوید. این نمایش واکنشی به وضعیت نادرست موجود و تبعیضات اجتماعی و سیاسی و تناقضاتی روزانه است و این آن را به اعتراضات و تظاهرات خیابانی تشبیه می‌کند. او گفته است:

دیگر واقعیت اصلی توسط صحنه تئاتر به نمایش در نمی‌آید بلکه بازتاب بخشی از واقعیت است که از متن زنده اجتماعی دور مانده "
".است

تئاتر وایس با بهره‌گیری از قواعد و اصول و سازوکارهای تئاتر حماسی از همسرایی و آوازهای کر، کاریکاتورسازی شخصیت‌های نمایش و تیپیکال، ساده سازی و قابل درک کردن موقعیت، عرضه تفسیرها و موارد انتزاعی در قالب پانتومیم، ترانه، افکت‌های نمایشی، ماسک، موسیقی، همنوازی، به کارگیری نقیضه یا پارودی، افکت‌های صوتی، فیلم و اسلاید و تئاتر مستند، انواع رسانه‌ها و .بویژه رسانه‌های تصویری نقش بسزایی دارند

تئاتر مستند بیانگر انقلاب‌ها و جنبش‌هایی است که منشأ تاریخی دارند که باز هم استفاده از مستندات تصویری و رسانه‌های .تصویری را مجاز می‌دانند و حتی در بیان هنری خود روان‌تر و قابل فهم تر عمل می‌کنند

ن منشأ اصلی تئاتر خود را از برشت گرفت و تلاش‌های فراوانی متحمل شد و موجبات پیشرفت این سبک تئاتر را فراهم آورد او برای بیان نظریات و تئوری‌های خود از رسانه‌های تصویری مثل فیلم، اسلاید شاهد می‌آورد و بدین ترتیب تأثیر شگفت‌انگیز بر .کاربردی‌شدن استفاده از رسانه‌های تصویری در تئاتر نهاد

جنبش فلوکسوس

خلق آثار هنری توسط پیشرفت‌های فنی در صنعت فیلم و ویدئو توسط هنرمندان، زمینه ای را فراهم آورد که اکنون آن‌ها را در قالب "هنر چند رسانه‌ای می‌شناسیم. اولین روزنه‌های شکل گیری و پیدایش این گونه را می‌توان در جنبشی تحت عنوان "فلوکسوس" .ملاحظه نمود

فلوکسوس، جنبشی میان رسانه‌ای که در دهه ۶۰ به شکوفایی رسید و نوآوری‌هایی در هنرهای اجرایی، فیلم و ویدئو بوجود آورد. .جنبشی جهانی فلوکسوس به رهبری "جورج ماکیوناس" در میان اهالی هنر، فیلم سازان، نویسندگان و موسیقیدانان (۷۸-۱۹۳۱) بود

ماکیوناس، اهل کشور لیتوانی، اولین رویدادهای این جنبش را ابتدا در سال ۱۹۶۱ گالری جی نیویورک و بعدها در جشنواره‌هایی در اروپا سازماندهی کرد. همانند روح مکتب دادا (بیانیه ماکیوناس آن را به عنوان نئو- دادا در موزیک، تئاتر، شعر و هنر تعبیر .کرد

فلوکسوس به عنوان یک آوانگارد، ضدهنر بود. که تحت مالکیت انحصاری موزه‌ها و مجموعه داران بود. در حقیقت این هنر تلنگری بر جدیت مدرنیسم والا زد و سعی نمود تا روشن نماید آنچه برای هواداران این جنبش اساسی است: ایجاد پیوندی است میان .اشیا روزمره، رویدادها و هنر

جورج برشت"، هنرمند آلمانی - آمریکایی، شرح داد: "یک رویداد فلوکسوس، کوچک‌ترین واحد از یک موقعیت است." توصیف " "رویداد فلوکسوسی صرف دعوتی برای گشودن یک چیز بسته بود. از شرکت کنندگان درخواست می‌شد که دقیقاً بنویسید چه رویدادی برای آنان رخ داده بود توسط میکو شیومی بیان شده است. این مطالبه ساده به اظهارنامه‌ای برضد تکلف‌های هنر موزه‌ای و نیز عمل (.مشارکتی افرادی مبدل شد که برای اجرای آن گردهم آمده بودند. (راش، ۱۳۸۹، ۲۸

تجسم کاملی از این تفکر که بیننده نه تنها تکمیل کننده اثر است در رویدادهای فلوکسوس بلکه در حقیقت با مشارکت مستقیم خود در رویداد به بخشی از کارهنر مبدل می‌شود. یک اثر فلوکسوسی شامل پرفورمنس یا اجرایی است که از قطعه‌ای نمایشی، رویدادهای رسانه‌ای همچون استفاده از فیلم و ویدئو پروجکشن، اجرای موسیقی و... در کنار هم شکل می‌گیرند تا مخاطب این اثر با کنار هم قراردادن این المان‌ها، به برداشت شخصی خود از اثر می‌رسد و گاهی جزئی از اجرا می‌گردد و در تعیین سرنوشت این پرفورمنس .نقش ایفا می‌کند

هنر فلوکسوسی را می‌توان مرزی میان فیلم و تئاتر و سایر هنرها از جمله موسیقی دانست که در عین بهره مندی از هر کدام، به .طور خالص هیچ کدام نیست. و این رویداد شروع نگرش پست مدرن به فیلم و تئاتر است

فلوکسوس یک هنر چیدمانی است. استفاده از یک رویداد با بهره‌گیری از المان‌هایی در کنار هم. عناصری تئاتریکال، سینمایی و موسیقایی برای تأثیرگذاری بر مخاطب با اتکا براین موضوع که یک رویداد دیگر را مخاطب می‌سازد، درست به مثابه تئاتر پست مدرن که مخاطب در کل فرآیند اجرایی دخیل است." تأثیر فیلم در تئاتر را در این دوره به طور کامل را می‌توان مشاهده نمود حتی با .تأثیری بالعکس

برتولت برشت" و "ماکس راینهارت" نیز با نیتی تعقل گرایانه در مخاطب، به توسعه بخشیدن کاربری اسلاید و ویدئو پروژکشن " نقشی اساسی داشتند و این روند به تدریج معطوف بر وجود افکت‌های تصویری با کیفیت‌های خاص می‌نمودند. هرچند اندیشه این هنرمندان زاییده و نشأت گرفته ازعصر مدرنیته بود اما به نوعی نیز در دوباره زایی مفهوم تئاتر سهم داشت و با یک دریافت جدید، .موجب پیوند بین تئاتر و رسانه گردید

پیسکاتور مرید و شاگرد و از اعضای اکیپ راینهارت از نظریات استاد بهره جست و در سال 1920 میلادی ایده‌های اجرایی قاعده .مندوتئاتری پدید آورد که به تئاتر مستند معروف شد

پیسکاتور از تکنولوژی‌های گران‌بها و سنگین صحنه ای و بکارگیری مونتاژ صحنه کروی، فیلم و ... استفاده می‌کرد تا واقعیت را دقیق تر در صحنه زنده کند، چون که تئاتر در نظرش رسانه ای خبری بود. او وظیفه تئاتر را اطلاع رسانی و هدفش را اراده آگاهانه "برای تغییر جهان است نه ارزیابی زیباشناختی جهان

پیسکاتور که اولین کار خود را با " راینهارت" و تحت تأثیر او آغاز نموده بود و همواره ابداعاتش را می‌ستود، به مرور صاحب تئوری‌هایی شد که با اندیشه‌های راینهارت متفاوت بود؛ به نظر می‌رسید وجه تفاوت کار او با راینهارت درباره نقش اجتماعی و .سیاسی تئاتر بود

راینهارت معتقد بود که در کار نمایش باید از لحاظ سیاسی بی طرف بود و هنرمند را مجبور به داشتن رسالت اجتماعی در این کار نمی‌دانست از سوی دیگر پیسکاتور تئاتر را هیأت قانون گذار معرفی کرد. هدف پیسکاتور به وضوح این بود که مهم‌ترین موضوعات فکری‌اش را در صحنه به نمایش بگذارد و هدفش این بود که تماشاگران را براساس تصاویری دقیق و آمارها و شعارهایی که ارائه .می‌داد، قادر به اخذ تصمیم‌های سیاسی نماید

رسانه‌های دیجیتال در تئاتر ایران

در کشور ایران نمونه‌های استفاده از رسانه‌های دیجیتال هم محدود هستند و هم بهره‌گیری‌ها آنچنان خلاقانه نیست. اما نکته محدود کننده تر اینجاست که در چند دهه اخیر درباره تئاترهای روی صحنه آنچنان کم نوشته شده است که به احتمال زیاد آثاری بوده‌اند که .از رسانه‌های دیجیتال استفاده کرده‌اند اما هیچ نامی از آن‌ها نمانده است

.