تغییر و تحولات مکان‌های تئاتری در قرن بیستم

دکتر محمدرضا خاکی

بخش قابل توجهی از تئاترهایی که در حال حاضر، در نقاط مختلف دنیا، در حال کار و بهره‌برداری قرار دارند؛ بناهایی هستند که ساخت و یا نوسازی آنها بین سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۹۲۰ صورت گرفته است. بنابر این باید متذکر شد که بخش قابل توجهی از اجراهای تئاتری معاصر در درون سالن‌هایی صورت می‌گیرد که طراحی و ساخت آنها، با تفکرات و ایده‌های معماری - اجرایی جامعه سرمایه‌داری اواخر قرن نوزدهم صورت گرفته است.

پس می‌توان گفت که این بناها، عملاً به منظور ارایه شکل معینی از هنرهای اجرایی - مثلاً اپرا - ساخته شده‌اند و دریافت کارگردان از اجرا بر مبنای چنین صحنه‌ای [سن یک طرفه]، یا به عبارت دیگر [سن ایتالیایی] به ضرورت، نوع خاصی از اجرا را موجب می‌گردیده که در تئاتر، معمولاً منطبق با ویژگی‌های اجرایی تئاتر ناتورالیستی و رئالیستی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بنابر این، روشن است که صحنه تئاتر قرن بیستم، با پشت سر گذاشتن دوران تئاتر رئالیستی ـ که عموماً خواهان ایجاد توهمی از واقعیت بیرونی بود ـ می‌بایست دچار تغییر و تحولاتی اساسی گردد.

صحنه تئاتر، که در اولین بناهای خود [تئاتر یونان باستان] باز، و در اجراهای خود غیر رئالیستی بود به مرور و طی قرن‌ها، به فضایی بسته و یک‌سویه تبدیل شد که معنای فرضی دیوار چهارم را به اذهان متبادر کرد و یکی از بزرگترین کارگردانان و نظریه پردازان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، یعنی، استانیسلاوسکی را بر آن داشت که اساس و اصول تئاتر رئالیستی خود را ـ در اجرا ـ بر چنین صحنه‌ای منطبق کند؛ چنین دریافتی از تئاتر، به ضرورت می‌بایست به جدا کردن بازیگران از تماشاگران منجر می‌شد، تا هر چه بیشتر توهم صحنه‌ای تقویت گردد. به همین منظور استفاده از پرده نمایش در مقابل سن عمومیت یافت.

با پیدایش چراغ‌های گازی و پس از کشف الکتریسیته و به کار گرفتن چراغ برق، رامپ[1]، یعنی، دیواره جلو بخش پیشرفته صحنه، از سطح کف سن بالاتر رفت تا بتواند پنهان کننده پروژکتورهای جلو صحنه باشد؛ این نیز فاصله بین تماشاگر و بازیگر را قطعیت بخشید. از این پس تماشاگران می‌بایست در تاریکی فرو روند و به صحنه بنگرند. جدایی صحنه و سالن قطعی شد و «چهار دیواری توهم» شکلی کامل پیدا کرد.

چقدر این گفته پیسکاتور حقیقت دارد که:

«رابطه‌ای مستقیم و اساسی بین این نوع از معماری تئاتر و شکل و نوع خاصی از هنر نمایش وجود دارد.»[2]

اپرای قرن نوزدهم، جایگاه عرضه هنرناب بورژوازی، مکان خود را در اختیار تئاتر قرار داد و درام رومانتیک و پس از آن تئاتر ناتورآلیست، شکل گرفت.

بزرگ استاد تئاتر واقع‌گرا، استانیسلاوسکی هم نظریه دیوار چهارم ـ دیوار فرضی شفاف اما غیر قابل عبور را که در پس آن بازیگر می‌بایست به مثابه پرسوناژی از یک تابلوی متحرک عمل می‌کرد ـ را بیان کرد، و چنین بود که به قول ژان ویلار: «بازیگر تئاتر ناتورآلیست و رئالیست جسارت کرد و به خود اجازه داد که به هنگام بازی بر صحنه، به تماشاگران پشت کند.»[3]

با پیدایش و شکل‌گیری چنین صحنه‌ای، نوعی از تئاتر نیز پدیدار گشت که بیش از آن که به عمل و حرکت بازیگر و حضور او مبتنی باشد، بر گفتار و کلمات متکی بود. بدین ترتیب یک اثر دراماتیک، اغلب، نوعی از گفت و گو یا گفتمان Discours بود که در آن خواست‌ها و نیازهای طبقه اجتماعی خاص ـ خصوصاً بورژوازی ـ مطرح می‌شد و اگر در آن نشانه‌هایی هم از درگیری‌های اجتماعی و طبقاتی طرح می‌شد، اغلب، حالتی سطحی و غیر تحلیلی و یا دست‌کاری شده و ایدآلیستی داشت.

به همین دلیل، در جست و جوی یافتن یک زبان مشخصاً تئاتری، و مخصوصاً برای مقابله با پدیده نوظهور سینما، درام‌نویسان قرن بیستم ـ یونسکو، بکت، آدامف و سایرین، به نوشتن آثاری کاملاً متفاوت، اما منطبق با ویژگی‌های صحنه ایتالیایی پرداختند و پایه‌گذار تئاتری نو و آوانگارد شدند که در آن مهارت‌ها و قابلیت‌های زبانی و ایده‌های حاصل از آن، فراتر از زبانی بود که در «تئاتر رئالیستی» مشاهده می‌شد.

در حال حاضر، اگر بنا باشد که از «انقلاب صحنه‌ای قرن بیستم» سخن گفته شود، باید متذکر شد که، مطمئناً، این نه درام‌نویسان، بلکه، کارگردانان و طراحان صحنه بودند که با کوشش‌ها و نوآفرینی‌های خود ـ در اجرا ـ تغییرات و تحولات چشمگیر و اجتناب‌ناپذیری را در معماری صحنه تئاتر قرن بیستم میسر ساختند.

عملاً از سال‌های آغازین دهه ۲۰ قرن بیستم، کارگردانانی ظهور کردند که به مثابه یک محقق علوم، به تحقیق و جست و جو در ریشه‌های تئاتر پرداخته و

ویژگی‌های صحنه، قبل از به وجود آمدن «صحنه بسته ایتالیایی» را بررسی کردند؛ آنها در جست و جوی یافتن مناسب‌ترین مکان اجرا و شناخت جوهرهٔ ارتباط تئاتری در چنین مکانی بودند. بین سال‌های ۳۹ ـ ۱۹۲۰ در فرانسه، کارتل‌ها (دوُلن ـ پیتوئف ـ باتی ـ ژووه) کوشیدند تا با نوآوری‌ها و تغییرات در دکور، پاره‌ای از مشکلات موجود در تئاتر زمانه خود را مرتفع سازند. با آن که این کوشش‌ها مغتنم و ارزشمند بود، اما مشکل اساسی صحنه، همچنان پابرجا مانده بود و می‌بایست که به ضرورت، «دیوار چهارم» که مظهر و نشانه تئاتر فرون گذشته و تئاتر رئالیستی بود، فرو ریزد.

بدین ترتیب رفع مشکل اساسی و درمان دردی که «تئاتر مدرن» از آن رنج می‌برد، خصوصاً، به معماری صحنه و بنای تئاتر و لزوم دگرگونی آن مربوط می‌شد. در راستای چنین فهمی از مشکل اجرایی تئاتر مدرن است که می‌توان زنجیره ارتباطی «میزان سن» در آثار طیف گسترده‌ای از کارگردانان قرن بیستم را بازشناخت، کارگردانانی همچون مایرهولد، پیسکاتور، ویلار، و کارگردانانی نزدیک‌تر به زمانه ما، همچون پلانشون، مارشال، گرتوفسکی و یا آرین منوشکین و جورجیو استره‌لر و یا بروک.

همه این کارگردانان در اجراهایشان به رد دستورالعمل‌های تئاتر ناتورالیست پرداخته و چارچوب بسته معماری صحنه ایتالیایی را در هم شکستند.

البته همین جا باید متذکر شد که هر یک از اینان، راه‌های متفاوت خود را در پیش گرفتند. همه این کارگردانان خلاق و جست و جوگر، در تلاش برای یافتن راه‌هایی جدید بودند تا هر چه بیشتر تئاتر را از حیطه هنری اشرافی و لوکس رهایی بخشیده، به هنری خصوصاً مردمی و معاصر تبدیل کنند.

ژان ویلار می‌نویسد: «نیاز به رها شدن از تضادهای این صحنه بسته ایتالیایی موجب بازگشت به فرم‌های گسترده تئاتری شده و عکس‌العملی جدی را در برابر "تئاتر نخبگان" که کمابیش به گفتگوهای سالن‌ها شباهت داشت فراهم کرد.[۴]» به عبارت دیگر، پایه‌ریزی تئاتری مردمی می‌بایست با کنار گذاشتن صحنه ایتالیایی هم زمان می‌شد.

پذیرش چنین دستورالعملی، راه‌های گوناگونی را در مقابل کارگردانان نسل جدید قرار می‌داد. باید در راستای خلق مفاهیم نو، اصول و قواعد اجرایی جدیدی را تدوین کرد. که از آن جمله‌اند:

۱ ـ اهمیت دادن به عمل دراماتیک و فراکشیدن آن به عنوان نخستین عامل پر اهمیت در اجرا

۲ ـ برقرار کردن ارتباطی دمکراتیک و فعال بین بازیگر و تماشاچی

۳ ـ حذف تبعیض‌های اجتماعی که در ساختمان تئاترها به صورت ـ لژها ـ بالکن‌ها و سطح همکف دیده می‌شد.

۴ ـ کنار گذاشتن همه تزیینات و تجملاتی که در درون سالن‌ها به صورت نقاشی‌ها، گچ‌بری‌ها و لوسترهای مجلل و غیره خودنمایی می‌کردند.

معماری تئاتر و هنر دراماتیک

بیرون کشیدن نمایش دراماتیک از چارچوب بسته صحنه ایتالیایی، فقط، بیانگر یک مساله ساده زیبایی‌شناسی تئاتر و صحنه نبود. بلکه چیزی بسیار فراتر از این و به منزله زیر سؤال بردن و تجدید نظر در همه عناصر و عوامل اجرا و به‌طور کلی اهداف هنر دراماتیک بود.

می‌بایست به پایه‌ریزی زبان صحنه‌ای و خصوصاً تئاتر دراماتیک نوینی اقدام می‌شد. زبانی که بتواند دقیقاً در برابر قدرت جادویی هنر نوظهور سینما، یعنی، ـ هنر پر قدرت خلق توهم ـ تشخص یافته و پایداری کند. با توجه به چنین معنایی یک تئاتر واقعی و مردمی نمی‌توانست که ضد ناتورالیستی نباشد.

تئاتر جدید می‌بایست به منظور بالابردن توان و ظرفیت اندیشه تماشاگر، بیش از پیش، از معیارهای کهنه «احساس گرایی» و «همذات پنداری» که در گذشته به عنوان معیارهای پایه تئاتری شناخته می‌شد فاصله بگیرد. بدین ترتیب نه تنها برای ویلار ـ پیسکاتور و مایرهولد، که برای اکثریت کارگردانان صاحب اندیشه قرن بیستم، این موضوع همچون حقیقتی اصولی و پذیرفته بود که؛ فقط یک صحنه باز و غیر قراردادی می‌تواند آنها را از فرو افتادن در دام «توهم صحنه‌ای» رهایی بخشد. اما راه عملی کردن چنین اصلی، فقط، در کنار گذاشتن صحنه ایتالیایی خلاصه نمی‌شد. بلکه می‌بایست به تماشاگر تئاتر چشم‌اندازی جدید و چندوجهی (سه‌وجهی) از جهان ارایه می‌شد. حال می‌بایست که بازیگر به تمام معنی به عنوان «بازیگر» عمل کند و از این پس فقط یک «تصویرگر» عینیت موجود و شناخته شده نباشد.

از سوی دیگر، تحقیقات صحنه‌ای قرن بیستم به طرح مسایل و دشواری‌های اجتناب‌ناپذیر ارتباط و مفاهیم جدید آن، و نیز ضرورت نوسازی در شیوه‌ها و تکنیک‌های ارتباطی در هنر به‌طور کلی، و به ویژه تئاتر پرداخت. در چنین راستایی جست و جو در جهت دست‌یابی به راه‌هایی تازه برای قوت بخشیدن ارتباط: بازیگر ـ تماشاگر، گسترش یافت و مسایلی نو همچون روانشناسی مستقابل بازیگر و تماشاگر (Interpsychologie) مطرح گردید. از این پس، در تعریف «بازیگر کیست و بازیگری چیست؟» مفاهیم و معناهای متفاوتی مطرح شد. در اینجا، بدون آن که بخواهیم از مفهوم «آکتور ـ تریبون» Acteur - Tribune در شیوه مایرهولد، که مربوط به سال‌های دهه ۲۰ روسیه قرن بیستم می‌شد سخنی بگوییم، یا به اصطلاح مشهور «فاصه‌گذاری یا بیگانه سازی» Verfremdung = distanciation برشتی بپردازیم، می‌خواهم متذکر شوم که تعریف بازیگر و نقش در معنای معاصر، دیگر منطبق با معنای «زندگی دوباره» Revivre که برای استانیسلاوسکی آن همه عزیز بود، نیست. بازیگر معاصر دیگر نقش خود را زندگی نمی‌کند، بلکه به نمایش آن می‌پردازد و به همین منظور او مستقیماً تماشاگر را مورد خطاب قرار می‌دهد، به سوی او می‌رود، از مرزهای قراردادی صحنه درمی‌گذرد، یا حتی نقش خود را از میان تماشاگران و از دل جمعیت آغاز می‌کند. بازیگر جدید با این عمل خود، آگاهانه به حذف همه آن قراردادهایی می‌پردازد که با توجه به مفاهیم جدید ارتباط، «موانع ارتباطی» قلمداد می‌شوند.

گروتوفسکی، در کتاب «به سوی تئاتر بی‌چیز» می‌گوید: ما می‌توانیم در پاسخ به این پرسش که تئاتر چیست؟ چنین پاسخ دهیم: «تئاتر همه آن چیزهایی است که بین بازیگر و تماشاگر می‌گذرد؛ همه چیزهای دیگر، اضافی هستند.»[5]

از این پس، بازیگر و نقش‌اش تنها به وسیله کلمات و دیالوگ‌ها نیست که قابل شناسایی است، بلکه، فیزیک او، رفتارها و حرکات او به همان اندازه ارزش و اهمیت دارند که کلمات و نحوه بیان.

دیگر، بازیگر در همه ابعاد عینی و ذهنی‌اش، نه در یک صحنه بسته، که در یک فضای نامحدود و باز معنا پیدا می‌کند.

تماشاگر و بنای تئاتر

در این میان، جایگاه تماشاگر نیز در تئاتر معاصر اهمیت خاص یافت. این امر از یک سو به اهمیت دادن و هر چه برجسته‌تر شدن کار هنرپیشه و برقراری یک حس و ارتباط واقعی و مستقیم بین او و تماشاگران مربوط می‌شد ـ حس و ارتباطی که ناتورالیسم آن را نابود کرده بود ـ و از سوی دیگر برای کارگردانان نوگرا و مردمی، امری ضروری بود که به حذف اجتناب‌ناپذیر هرگونه تبعیض اجتماعی در میان تماشاگران بپردازند. تبعیضی که در معماری تئاتر بورژوا به صورت لژها و

بالکن‌ها و سطح همکف دیده می‌شد.

لازم است متذکر شویم که فکر تغییر در معماری تئاتر و بیان ضرورت‌های این تغییر، موضوعی جدید و مربوط به نیمه دوم قرن بیستم نیست. رومن رولان در سال ۱۹۰۳ در مقاله «تئاتر مردم»[۶] Le Théâtre du peuple به تفصیل به ضرورت‌های سیاسی و اجتماعی این تغییرات در بنای تئاتر پرداخته بود.

تئاتر مردمی

گردآوری همه مردم، دور از هرگونه تبعیض، در فضایی لبریز از یک عشق مشترک، یعنی عشق به تئاتر، فقط رویای ژان ویلار نبود. بسیاری از تئاتری مردان قرن بیستم چنین می‌اندیشیدند.

«تئاتر برای همه» یا «تئاتر مردمی» ایده‌ای مطمئناً دموکراتیک و معاصر است و با آن که در نگاه اول برای همه مورد قبول و پذیرفتنی به نظر نمی‌آید، اما، می‌بایست متذکر شویم که واقعیت بخشیدن به آن فقط یک انتخاب هنری ساده در روش‌کاری هنرمند نیست؛ بلکه، پذیرش عمیق و قبول آن، به سیاست‌های عمومی دولت و دستگاه‌های مسؤول فرهنگی مربوط می‌شود. و فهم آن به معنی فهم این معناست که همیشه میان جامعه (تماشاگران) و اجرای تئاتر (هنرمندان)، ارتباطی مستقیم و دوطرفه وجود دارد. به عبارت دیگر، تئاتر در هر جامعه‌ای نشان دهنده بنیان‌های دموکراتیک و تفکر مدرن در آن جامعه است.

در دهه‌های آغاز قرن بیستم، دو معمار تئاتر میخاییل بارخین و سرژ وختانکوف، با همکاری کارگردان برجسته روس، وزولد مایرهولد، دست به کار طراحی و اجرای پروژه «بنای تئاتر مدرن» شدند. ساختمان این تئاتر مدرن در حال اتمام بود که موج سرکوب و کشتار هنرمندان و دگراندیشان دوره استالین، مایرهولد را هم بی‌نصیب نگذاشت. با دستگیری مایرهولد ساخت این بنای تئاتری متوقف شد و کمی بعد این سالن تئاتر به یک سالن کنسرت مبدل شد. اگر چه در طراحی این بنا اکثر شاخص‌های جدید و ضروری در میزانسن و کارگردانی مدرن را مایرهولد و همکارانش مورد توجه قرار داده بودند، معذالک نباید این طرح را به عنوان نمونه ناب و بی‌نقص یک ساختمان تئاتر مدرن در نظر گرفت.

دو آرشیتکت این پروژه، بارخین و وختانکوف در نخستین مرحله کار خود به طراحی یک فضای یک پارچه بین صحنه و سالن تماشاگران پرداختند. سپس، به منظور حذف کردن سه دیواره سن ایتالیایی، صحنه را به جلو و به سوی تماشاگران پیش آوردند. به این ترتیب صحنه‌ای تخم مرغی شکل و فرورفته در میان تماشاگران به وجود آمد که از سه سو توسط آنها احاطه می‌شد. حال، هر یک از تماشاگران به راحتی از جای خود می‌توانست کل بازی‌ها و تمامیت صحنه تا دورترین نقطه آن را، مشاهده کند. نکته دیگری که مورد توجه آنها بود، ایجاد یک شرایط مناسب و دموکراتیک تماشا برای همه تماشاگران بود؛ بدین منظور با مطالعه معماری تئاترهای کلاسیک یونان، و با ایجاد زاویه و شیب در جایگاه تماشاگران که صحنه بازی را احاطه می‌کردند، این خواسته خود را عملی کردند.

سرانجام مایرهولد و همکارانش توجه خاص خود را به بخشی از این بنا، یعنی قسمت ویژه بازیگران، معطوف کردند: آنها اساسی‌ترین نوآوری خود را متوجه طراحی لژهای بازیگران، اتاق‌های گریم و رخت کن کردند. به این منظور ردیف اتاق‌هایی به حالت دایره‌وار و در کنار یکدیگر در کنار صحنه بنا کردند که درِ آنها مستقیماً به روی صحنه گشوده می‌شد.

روشن است که تئاترِ طراحی مایرهولد فقط یک نمونه است. به سادگی می‌توان دریافت که فکر ایجاد بنایی جدید برای تئاتر قرن بیستم از تنوع و گونه‌گونی بسیاری برخوردار شد. از این پس طرح‌های متنوعی

ریخته شد و افکار نوینی برای ساخت تئاتر جدید به وجود آمد. معذالک باید متذکر شد، اگر چه تئاترهای جدیدی هم ساخته شد، اما، بخش قابل توجهی از این طرح‌ها و ایده‌ها در حد طرح باقی ماندندو فقط بعضی از آنها در دهه‌های بعد از سال ۷۰ عملی گردیدند.

ما در آغاز قرن بیستم شاهد ظهور سیستم‌های مکانیکی جدیدی در تئاتر بودیم که، سن گردان، سن آسانسوری، صحنه متحرک به پهلوها و بسیاری از تحولات نوری، از آن جمله‌اند.

در ارتباط با این سیستم‌های مکانیکی نوظهور در صحنه نیز یادآور می‌شویم که، اغلب، برای قوت بخشیدن توهم صحنه‌ای در تئاتر رئالیستی به کار گرفته شدند و این ابداعات در اساس هیچ تضاد و تناقضی با سن ایتالیایی نداشتند.

به جز تجربه انقلابی اما نیمه کارهٔ مایرهولد و همکارانش، شاید بتوان گفت که اولین تلاش‌های واقعاً انقلابی و پیشرو، بازگشت محققانه و مبتکرانه به معماری تئاتر الیزابتی و ویژگی‌های صحنه‌ای آن بود.

تئاتر عصر الیزابت که از نظر کاربرد قراردادهای صحنه بسیار غنی بود به مقدار زیادی مورد توجه قرار گرفت. «ژاک کوپو» یکی از اولین مبتکران و نظریه‌پردازان چنین اندیشه‌ای بود. از حدود سال‌های ۱۹۱۳ به بعد، کوپو در تئاتر «ویو کُلمبیه» با حذف پیش صحنه و تعبیه تعدادی پله که سن را به سالن تماشاگران مرتبط می‌کرد، امکان ارتباط مستقیم بازیگران و تماشاگران را فراهم کرد.

در همین زمان «ماکس راینهارت»، نیز در شهر برلین دست به کار ساختن تئاتری شد که صحنه نیم دایره‌ای آن تا درون جایگاه تماشاگران پیش می‌رفت. این آمفی‌تئاتر به پیشرفته‌ترین امکانات فنی و تکنیکی صحنه مجهز گردید و سیستم نوری آن در نوع خود کامل‌ترین بود. متأسفانه این تئاتر نیز به هیچ‌وجه مورد استفاده قرار نگرفت. شاید به این دلیل که بیش از حد مدرن بود!

در فرانسه بین دو جنگ جهانی، کارتل‌ها، بدون آن که به پایه‌ریزی معماری جدیدی اقدام کنند، دست به کار تجربیات نوینی شدند که خصوصاً در زمینه‌های اجرایی در راستای نظریات کوپو و ماکس راینهارت قرار گرفت. آنها جست و جوگر قراردادهای صحنه‌ای جدیدی بودند. قراردادهایی عمیقاً مدرن و معاصر. کمی نزدیک‌تر به زمانه ما «ژان ویلار» در تئاتر T.N.P (تئاتر ملی مردمی) در فرانسه، جست و جوگر راه‌هایی جدید برای در دسترس قرار دادن تئاتر برای همه اقشار شد. تا پیش از سال‌های جنگ دوم جهانی ۴۵ ـ ۱۹۳۹ اکثر خلاقیت‌های تئاتری فرانسه در پاریس رخ می‌داد. کمی پیش از شروع جنگ، ایده «تمرکززدایی» شروع شده بود. موقعیت جنگ به اجبار این ایده را تقویت کرد و بسیاری از هنرمندان تئاتر در زمان اشغال فرانسه راهی مناطق آزاد در جنوب کشور شدند.

گروه‌های تئاتر جوان در درون شهرهای مناطق آزاد و در درون نیروهای مقاومت مردمی و حتی در میان زندانیانی که در اردوگاه‌های نازی‌ها در بند بودند شکل گرفت. بدین ترتیب افرادی از طبقات اجتماعی گوناگون، تئاتر را به مثابه یک هنر مردمی و پر قابلیت تجربه کردند. «تئاتر مردمی» شعاری بود که بعد از جنگ عمومیت یافت، ژان ویلار، به عنوان یکی از برجسته‌ترین هنرمندان تئاتر مردمی، معتقد بود که: «تئاتر می‌بایست همچون برق و گاز که عمومی است و دولت موظف به تهیه آن است، همگانی شود.»

در سال ۱۹۵۱، مدیریت بنای عظیم تئاتر «تروکادرو» که گنجایش ۶۰۰۰ تماشاگر را داشت به ویلار سپرده شد. این ساختمان عظیم که با هدف استفاده برای تئاتر ـ سینما، یعنی دو هنر اساساً متفاوت ساخته شده بود می‌بایست تغییر کند. ژان ویلار موفق شد که با حداقل تغییرات در سن ایتالیاییِ این بنا، خواست‌های نوین خود را جامه عمل بپوشاند. او با

ساختن یک پروسنیوم عظیم در مقابل قاب صحنه و به کارگیری یک سیستم نوری مدرن که قابلیت ایجاد فضاهای گوناگون و دکور را با نور امکان‌پذیر می‌کرد، «تئاتر تروکادرو» را دگرگون کرد. او می‌نویسد:

«همانگونه که تخیل تجریدی و نامحدود است، صحنه تئاتر نیز می‌بایست نامحدود، باز و تا آنجا که ممکن است خالی باشد.»[۷]

ـ ژان ویلار بهره‌گیری از تخیل و هوش تماشاگر و هر چه بارورتر کردن آن را مدنظر داشت.

ـ از سال ۱۹۱۹ به بعد ـ باهاوس Bauhaus ـ مرکز مطالعات معماری وایمار ـ نیز با جدیت بسیار ضرورت تغییر در ساختمان را مطرح کرد و محققین این مرکز، نه تنها از ضرورت تغییر و فرو ریختن آن سخن گفتند، بلکه فراتر رفته و معتقد بودند که سالن‌های موجود را می‌بایست فروریخته و از نو ساخت. محققین باهاوس سه اصل نوین را ضروری دانستند:

۱ ـ نمایش می‌بایست تمام تماشاگران را دربرگیرد و در سطحی ۳۶۰ درجه اجرا شود.

۲ ـ تمام تئاتر، چه صحنه بازی و چه جایگاه تماشاگران، می‌بایست متحرک شود و در هر لحظه قابل تغییر باشد.

۳ ـ هیچ‌چیزی در تئاتر نباید مانع ارتباط بازیگران و تماشاگران شود.

بر مبنای این ایده‌ها بود که ولتر گروپیوس Wolter Gropius و اروین پیسکاتور Ervin Piscator به طراحی پروژه تئاتری «تئاتر کل» Théatre Total پرداختند. طرحی که عملاً هرگز عملی نشد.

فکر تغییر در مکان اجرای تئاتر و به ویژه در صحنه، شکل دیگری را نیز به وجود آورد؛ شکلی که از آن تحت عنوان Théatre Spatial «تئاتر فضایی» یا تئاتر در فضا، نام می‌برند؛ این نوع تئاتر که خصوصاً در آمریکا مورد توجه قرار گرفته، لزوماً صحنه گرد و مرکزی را مناسب دید. صحنه گرد اگر چه در زمینه ارتباط بین «بازیگر ـ تماشاگر» بسیار مناسب و پرقابلیت است، اما برای میزانسن، پاره‌ای اوقات مشکل آفرین است و به همین دلیل بسیاری از کارگردانان معاصر با میل چندانی به سوی آن نمی‌روند.

در دنیای امروز، عملاً، دو جریان اصلی، تعیین کننده تفکر در معماری جدیدِ تئاتر، و در اجراهاست:

۱ ـ Théatre Transformable تئاتر با قابلیت تغییر در صحنه و سالن.

۲ ـ Théatre sans architecture تئاتر بدون معماری از قبل ساخته شده.

طی سال‌های دو دهه پایانی قرن بیستم، سالن‌های زیادی با قابلیت تغییرپذیری در صحنه و سالن، در نقاط مختلف جهان بنا گردیده است. همه این سالن‌ها، با تفاوت‌های خاص خود، در اصولی با هم اشتراک دارند که عبارتند از:

۱ ـ محو هرگونه مانع تبعیض‌آفرین معماری، چه در صحنه و چه در سالن.

۲ ـ توسعه صحنه بازی به درون تماشاگران با توجه به معماری تئاتر یونان باستان و تئاتر عصر الیزابت و حذف دیواره‌های صحنه قراردادی.

۳ ـ قابلیت تغییر و هماهنگی صحنه با آثار گوناگون.

۴ ـ قابلیت تغییر در سالن تماشاگران به نسبت ضرورت‌های هر اجرا.

این امر به کارگردان هر اثر امکان می‌دهد که نه تنها به تغییر و تحولات مناسب با میزانسن خود در صحنه بپردازد، بلکه جایگاه تماشاگران را نیز بنا به ضرورت‌های نمایش تغییر دهد و با اجرای خود هماهنگ کند.

یادآوری کنیم که با وجود تغییرات قابل توجهی که در تئاترهای نوین صورت گرفته، اما هنوز هم کارگردانان، این تغییرات را کافی ندانسته و همچنان با تردید به تغییرات معماری تئاترها می‌نگرند. روژه پلانشون، یکی از کارگردانان معاصر و مطرح فرانسه می‌نویسد:

«ما به مکان اجرا به عنوان یک وسیله کاری خیلی ساده، یک مکان شدیداً تغییر یافتنی و انعطاف‌پذیر نیاز داریم. شاید بهترین راه فراهم کردن این مکان این باشد که آرشیتکت، فضایی بدون شکل و فاقد طراحی معین را به عنوان وسیله کار به ما ارایه دهد.»[8]

در برابر تئاتر با قابلیت تغییر Théatre Transformable که دارای معماری‌های گوناگونی نیز شد، کم‌کم، ایده «فضای خالی» پیش کشیده شد. همین‌جا متذکر شویم که این ایده نیز آن چنان تازگی نداشت؛ خیلی قبل‌تر، آدولف آپیا، رومن رولان و آنتونن آرتو در آثارشان از آن سخن گفته بودند. بهره‌برداری از فضای خالی به عنوان بهترین فضای مناسب تئاتر، توسط یرژی گرتوفسکی در تجربیات تئاتر آزمایشگاه در لهستان، پیتر بروک و نیز گروه تئاتر خورشید Théatre du Soleil در فرانسه عملی گردید.

اجرای تئاتر در فضای خالی، به‌طور کلی فکر ساختن بناهای معین برای تئاتر را با تردیدهایی روبه‌رو کرد.

حال در زمانه ما، این پرسش جدی و قابل تفکر مطرح است که:

آیا تئاتر فردا هم می‌بایست همچنان و لزوماً خود را در یک ساختمان با معماری معین که به نام تئاتر شناخته می‌شود، عرضه نماید؟

مگر نه این است که: «این اجرای یک نمایش است که به یک مکان ویژگی و معنای تئاتری می‌بخشد و نه برعکس[9].» بر روی یک سکوی ساده و خالی، بازیگران کمدیا دل آرته[10]، به راحتی و با توانایی تمام قادر به آفرینش تئاتری مردمی هستند، تئاتری که به دور از هرگونه مانع دست و پاگیر، زیبایی می‌آفریند، تأثیر می‌گذارد و در عین ساده بودن، عمیقاً فرهنگی است.

این مطلب را با این سخن به پایان می‌برم که:

آیا وقت آن فرا نرسیده است که ما هم به هنگام ساختن بناهای تئاتری در کشورمان اندکی اندیشه کنیم و به جای ساختن تئاترهایی با صحنه محدود و بسته و یک‌سویه ایتالیایی، حداقل به سکوی پرتوان و پرقابلیت معماری تکیه‌های خودمان توجه کنیم؟

یا آنکه با پرهیز از بنای تئاتر با صحنهٔ ایتالیایی، به ساختن فضاهایی مکعبی و کاربردی که بسیار هم کم هزینه است، بپردازیم؟

منابع و مآخذ:

1- Rampe

2- E. Piscator - Le Théatre Politique. Ed L'Arche. Paris 1962.

3- J. Villar - De la Tradition Théatrale. Ed L'Arche réédition, N. R. F). 1963.

4- Cité par G. Leclerc dans: T. N. P. de Jean Villar. UGE, Paris, 1971

5- J. Grotowski - Vers un Théatre Pauvre. Ed: la Cité, Lausanne. 1971.

6- R. Rolland - Le Théatre du peuple ou Essai d'esthétique pour un Théatre nouveau, Hachtte, Paris. 1913.

7- J. Villar. In: "Le Lieu Théatral dans La société Moderne", C. N. R. S Colloque de Royaumont 1961.

8- Roger Planchon - Cité dans "L'Architecture Théatrale" notes et etude documentaire No 3283, Avril 1966.

9- D. Bablet, in "Le Lieu Théral dans la société Moderne." C.N. R. S. Colloque de Royaumont. 1961

10- Commedia dell'Arte.