مکان‌یابی تئاتر روباز با محوریت فرهنگ سازی و هویت‌بخشی شهرها (مطالعه موردی: شهر زابل)

مهدی امیری[۱]، رضا عباسی[۲]

۱- عضو هیات علمی دانشگاه ملی زابل، کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، *art.amiri@uoz.ac.ir*

۲- عضو هیات علمی دانشگاه ملی زابل، کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، *reza.abbasi@uoz.ac.ir*

چکیده

تئاتر حس پرواز و حس رهایی و آزادی و به تسخیر کشیدن صحنه و تصاحب تماشاگر است.این مقاله در نظر دارد تا با بررسی نقاط مشترک فرهنگی، هویتی در منطقه سیستان ازتئاتر رو باز به عنوان ابزاری در جهت برجسته کردن بیشتر این نقاط استفاده کرده و آن را وسیله‌ای برای پیوند بیشتر میان مردمان این منطقه معرفی کند. و در این بین کاربرد تئاتر رو باز در نحوه قرار گیری صندلی ها نیز می تواند در روحیه تماشاگر تاثیر بگذارد. هم سطح در هر حالت حس خاصی بر او چیره می شود: بالا حس تسلط، پائین حس تسخیر شدن و هم سطح هم کاری با نمایش را القا می کند. در این طرح با آوردن تعاریفی از هویت ملی و قومی و نیز مثال‌ها و نمونه‌هایی سعی شده تا راه‌کارهای علمی و عملی در ئر تدلتر رو باز به گونه‌ای که در شناخت هویت و افزایش روحیه اقتدار ملی، تأثیرگذار باشند، مورد بررسی قرار گیرند. در این بررسی به عواملی چون صحنه، نور و فرهنگها به گونه ای با بر انگیختن احساسات عمیق انسانی با فضا و یا با مفهومی که تئاتر نزد ملتها دارد انتقال می دهد اشاره میکند.

واژگان کلیدی: هویت ملی، تئاتر رو باز، سیستان، نحوه قرار گیری صندلی، زابل

۱- مقدمه

هرجا که سخن از تئاتر به میان می آید به یاد تمدنی دیرین و با شکوه می افتیم که فرهنگ و سنتهای هر ملت را به تصویر می کشد. تئاتر فریاد دل گروهی از مردم است که در پی حقیقت راستین انسانها را به سوی نقطه عطف فرا می خواند. تئاتر حس پرواز و حس رهایی و آزادی و به تسخیر کشیدن صحنه و تصاحب تماشاگر است. گوته می گوید: باشد که صحنه همچون طناب بند بازان به نا لایقان جرات راه رفتن بر روی خود را ندهد. تئاتر و تماشاگر به گونه های مختلفی با هم پیوند می خورند و فضای تئاتر باید به گونه ای باشد که ارتباط نزدیکی با تماشاگر برقرار کند. تماشاگر به این دلیل در تئاتر قدم می گذارد که لذت ببرد و به اعماق وجودی انسان پی ببرد.

نحوه قرار گیری صندلی ها نیز می تواند در روحیه تماشاگر تاثیر بگذارد. گاهی تماشاگر از بالا به صحنه مشرف است گاهی از پائین و هم سطح در هر حالت حس خاصی بر او چیره می شود: بالا حس تسلط، پائین حس تسخیر شدن و هم سطح هم کاری با نمایش را القا می کند.انسان بی انتهاست و به نحوی بی انتها با افکار متفاوت در گیر می شود، تئاتر به کمک بازیگر و عوامل و فضا فراسوی خود قرار می گیرد و به افکار و کلمات و احساسات و انتقال آنها تسلط کامل پیدا می کند.

۲- بیان مساله

هیچ بحث مربوط به شهر نمی تواند نقش طراحی را در انتخاب بین اشکال مختلف نادیده بگیرد یا از توجه به ارتباط بین تئوری سرد و خشک هواخواهی گرم فرایند خلاقانه و یا بین آخری و تصمیمات واقعی که شهر را شکل می دهند سر باز زند. تصمیمات طراحی عمدتا مبتنی بر مدل هایی هستندکه در سر طراح قرار دارند. قاعدتا این مدل ها با تئوری های کلی تری در ارتباطند، لیک مدل ها و تئوری ها می توانند بطور اعجاز آوری از یکدیگر مستقل باشند. در ابتدا باید گفت که کلمه (مدل) ابهام آمیز است. در صحبت های عادی، مدل یک نمونه سه بعدی کوچک کالبدی از یک ساختمان ، دستگاه یا چشم انداز طبیعی است یا نمونه اتومبیل امسال است، یا شخصی است که لباس های جدید را به نمایش می گذارد. منظور ما اینها نیست. علاوه بر این ها مدل کلمه علمی امروز برای یک تئوری مجرد درباره چگونگی عملکرد چیزی است. که در آن عناصر نظام، رابطه بین آن عناصر به خوبی و ترجیحا به صورت کمی مشخص شده باشد. که در اینجا مدل مورد نظر ما تئاتر رو باز در دانشگاه زابل می باشد که منظور از مکان یابی در اینجا جنبه کاربردی آن می باشد.

پرداخت به مقوله شهرشناسی و به کارگیری نتایج آن در شهرسازی به ضرورتی مطرح شد که انگاره های قبلی تا در به حل آن نبوده و به علاوه باعث شده اند تا طرح ها و برنامه های شهرسازی به نوعی یکنواختی ناشی از استاندارد گرایی دچار شود. نتایج آن نیز به صورت نداشتن احساس تعلق و وابستگی به شهر و بی توجه ایی به مسائل شهری و همکاری و مشارکت نکردن در امور شهری بروز می یابد.

هویت به معنای تشخص وجود آنچه موجب شناسایی شخص باشد همچنین شخصیت یا کیفیت بینگر ویژگی های هر فرد یا پدیده ای می باشد هویت، شخصیت و یا کیفیت هر چیز می تواند در سنجش با معیارهایی، خوب یا بد، ارزیابی شود. بی هویت، بی شخصیت و یا بی کیفیت خواندن افراد یا پدیده ها به کار می رود هویت وابسته لاجرم هر چیزی است که وجود دارد.(حجت،۱۳۸۴). لذا معادل کلمه در زبان انگلیسی است. معنای این کلمه در لغتنامه اکسفورد چنین ذکر شده است:" انچه که کسی یا چیزی هست همان بودت"(قاسمی اصفهانی، ۱۳۸۹).

تعریف هویت در لغتنامه دهخدا چنین است: هویت عبارت است از تشخص و همیت معنی حکیمان و متکلمان مشهور است. هویت گاه بر وجود خارجی اطلاق می گردد، گاه بر ماهیت با تشخص اطلاق می شود. علاوه بر آن هویت به معنای متداول آن نتیجه فرایند این همانی است (بهزادفر،۱۳۸۶).

هویت از دیدگاه جامعه شناسی و روان شناسی تعریف نسبتا روشن تری دارد. در حوزه ی روان شناسی یکی از مشخصات شخصیت را احساس هویت می دانند و آن احساسی است که انسانی نسبت به استمرار حیات روانی خود دارد، در مقابل، جامعه شناسان به نظریه ی کنش متقابل نمادی در خصوص هویت اعتقاد دارند و هویت را امری اجتماعی می دانند.

مفهوم هویت از دیدگاه شهرسازان در دو بخش مکمل یکدیگر مطرح می شود اول ایجاد خاطره و تداعی در شخص ، دوم تمایز و استقلال در شخص بنابراین با ایجاد تئاتر رو باز در شهرها باعث ایجاد تشخیص هویت موجود با دادههای نمایشس باعث ایجاد خاطره و استقلال در شخص و ذهن فرد می شود. از این دیدگاه هر فضا به رغم موجودیت خارجی مستقل ، در فرایند ادراک به پدیده ذهنی تبدیل می شود و ما با نمایش در فضاهای تئاترهای روباز باعث می شویم تصویر ادراکی در ذهنیت ایجاد کنیم که با این فضا منسجم شود.

پس تشخیص هویت در واقع نوعی ارزش گذاری یا تعیین کیفیت است که بین فضا با اندوخته های ذهنی فرد از تجربیات مستقیم تا فرهنگ و سنت ارتباط کاملی برقرار می کند.

۳- اهداف

هدف از این پژوهش ارائه راه حل هایی برای ملاک های هویت بخشی و فرهنگ سازی در ایجاد تئاتر رو باز در شهر زابل و ارزش های تئاتر و ترویج فرهنگ ها و سنت‌های موجود در استان و فرهنگهای مختلف در فضاهای فعالیتی موجود در چگونگی ایجاد فرهنگ سازی در بین مردم و ایجاد افزایش اقتصاد در شهر زابل می باشد.

۴-روش پژوهش

هر شهر در اجزای و قالب سازمانی خود، اعم از کالبد و رفتارهای اجتماعی و فعالیتها از شاخص هایی بر خوردار است که هویت آن شهر را تعیین می کند. این شاخص ها از فطرت و غریزه انسان، روانشناسی محیط ، علوم اجتماعی و رفتاری ، منطق ، هنر و نئاتر ، فلسفه و نیز معماری و شهر سازی آن ناشی می شود که به تدریج با ورود انسان به عصر صنعت نقش هویت بخش آن کمرنگ تر می شود و جای خود را به کارکردگرایی و... می دهد. به همین منظور بهره گیری از علم روانشناسی محیط و علوم اجتماعی و رفتاری تا حدود زیادی تحقیقات را در نتیجه گیری هدف طرح یاری می کند. فرایند درک هویت در نهایت از عینیت به ذهنیت و از ذهنیت به شناسایی کالبدی می انجامد. نقش دو عنصر مهم توجه و احساس از دیدگاه روان شناسی در بیان این دو موضوع بسیار برجسته است و رابطه کالبد و انسان را به نحو منطقی به یکدیگر مرتبط می سازد.

لذا برای شناخت بهتر عنصر تئاتر در هویت بخشی شهر زابل در این پژوهش از سه محور (محیط مصنوع) و طبیعت به مثابه عناصر متغیر و مستقل و ثابت و نیز فعالیت‌های اجتماعی به مثابه متغیر وابسته از یکدیگر جدا و ارتباط آن را بیان کرده‌ایم.

با تامل در این فرایند می توان به این نتیجه رسید که برای دست یافتن به ابزار سنجش عناصر وهویت بخش شهر زابل باید تاثیر گذاری و تاثیر پذیری شناسنده (انسان) را با موضوع شناسایی (کالبد) و برعکس از طریق عوامل موثر بر فرایند ادراک جست و جو کردکه عمدتا با توجه و احساس شهروندان نسبت به کالبد ارتباط دارد و در واکنش آنان نسبت به برداشت عین از توجه و احساس ذهن است. بنابراین چنانچه عنصر تئاتر در هویت بخشی را در شهر زابل اجرا در آوریم ، ابتدا باید ببینیم عناصر شهری ، اعم از کالبدی یا فعالیت انسانی ، به کدام یک از دیدگاه های طرح پژوهشی و عامه مردمی نزدیک تر است. از این رو ابتدا شاخص های گزینش مکان (توجه، تازگی، تغییر، حرکت، فراوانی، شدت و...) و احساس(تعلق، تداعی، معنی، تجربه، قوم مداری، تاثیر شهرت و حافظه و...)را ملاک گزینش قرار می دهیم تا در ابتدا بتوانیم عنصر تئاتر را در مردم ارزیابی می کنیم . سپس دلیل نظر آن ها را می پرسیم

در نتیجه از سه روش زیر برای پژوهش انجام شده است.

۱. مشاهدات مستقیم و مطالعات میدانی شامل بازدید از محدوده زمین
۲. تحقیق و پژوهش کتابخانه ای (مجلات، کتب لاتین، ...)
۳. استفاده از رسانه های دیجیتالی واینترنت

۵-چگونگی تولید نمایش‌ها

مدیریت جشنواره های دولتی که در آنها نمایشهای تفریحی تربیت داده می شد، با مسوولان محلی بود که بودجه ای برای مخارج جشنواره دریافت می کردند. این روسا گاه شخصا مخارج اضافی را به عهده می گرفتند، چرا که یک جشنواره دریافت می کردند. این روسا گاه شخصا مخارج اضافی را به عهده می گرفتند، چرا که یک جشنواره موفق موجب کسب اعتباری برای آنان می شد. لودی اسکانیسی (یا قسمت مربوط به نمایش تئاتر در جشنواره) قراردادی بین مدیران برنامه (دومینی) و بازیگران (گرکس) بسته می شد. سرپرست هر گروه احتمالا نمایشنامه ها را شخصا از نویسندگان خریداری می کرد و تهیه ی موسیقی، وسایل صحنه و لباس را نیز بر عهده داشت. احتمالا نمایشنامه ها پیش از اجرای عمومی برای رئیس جشنواره اجرا می شدند تا هم در صورت لزوم ممیزی(سانسور) شوند و هم کیفیت اجرا مورد تایید قرار گیرد. معلوم نیست که آیا برای نمایشها تبلیغ یا آگهی عمومی هم به عمل می آمده یا نه، اما دیوارکوبهایی (پوستر) در دوران امپراتوری وجود داشته که چیزهای مختلفی را تبلیغ می کردند.

معمولا شرکتهای تجاری متعددی نمایشنامه ها را به جشنواره ها پیشنهاد می نمودند، و هر یک مبالغی دریافت می کردند، اما پرداختهای اضافی یا جوائز، جداگانه به شرکتها یا بازیگران و نویسندگانی اعطا می شد که مورد توجه ویژه تماشاگران قرار گرفته باشند. در منابع قدیمی اشارات جسته گریخته و غیر مستقیمی وجود دارد که حاکی از دادن رشوه به تماشاگران یا

مدیران جشنواره برای کسب رای بیشتراست. در دوران امپراتوری، امپراتوران اعمال نفوذ قابل توجهی بر نمایشنامه ها می کردند، بسیار اتفاق می افتاد. که بازیگران بیشترین تاثیر رابر اجرای تئاتر را بر اجرای تئاتر داشتند. هر نمایشنامه ای بدون وقفه پس از نمایشهای تفریحی و میمهای کوتاه پر می شد، اجرای درامها در سراسر روزی که به لودی اسکانیسی اختصاص داشت، ادامه می یافت.

ورود به نمایشها دولتی همیشه رایگان بود و همه طبقات مردم قادر بودند آنرا ببینند. پلوتوس به پرستاران، کودکان، برده ها، فاحشه ها، ملازمان مقامات عالیرتبه، و زنانی اشاره می کند که در جایگاه تماشاگران برای یافتن جای مناسب کشمکش وبلوای غریبی بپا می کردند.

در بعضی از دوره ها، در ارکسترا جایگاه ویژه ای برای سناتورها ذخیره می شد. تعدادی بلیط مربوط به دوران امپراتوری به دست ما رسیده که معلوم نیست این بلیط مخصوص اشخاص مهمی بوده استکه جا برایشان ذخیره می شد، یا همه تماشاگران مجبور به تهیه آنها بوده اند، تا بیش از ظرفیت تئاتر تماشاگر وارد نشود. منطقی تر آن است که بگوییم جایگاه ها را کسانی اشغال می کردند که زودتر می آمدند. تئاترها گنجایش هزاران نفر را داشتند. ظرفیت تئاترهای موقت اولیه رم را نمی دانیم، اما اولین تئاتر دائمی که ساخته شد حدود، ۱۰۰۰۰ نفر گنجایش داشته است . پیداست در این زمان بخش کوچکی از اهالی رم قادر به دیدن نمایش بودند، زیرا در سال ۲۰۰ پیش از میلاد جمعیت رم حدود ۲۱۵۰۰۰ نفر بود، و در دوران امپراتوری به یکمیلیون نفر افزایش یافت. معمولا همه ی نمایشنامه های جشنواره در یک تئاتر اجرا می شدند، اما در یک جشن با شکوه در سال ۱۷ بیش از میلاد، سه تئاتر مختلف سه شبانه روز پشت سر هم تئاتر اجرا کردند.

عموما توجه تماشاگران بیشتر به نمایشنامه های سرگرم کننده بود، اما مدیران رسمی ناچار بودند طبق برنامه پیش بروند. تماشاگران هر گاه می خواستند می توانستند تئاتر را ترک کنند و باز به تئاتر بر گردند.گذشته از آن، برای جلب توجه تماشاگران آسان پسند، نمایشهای دیگری وجود داشت، که با درام جدی رقابت بر می خاست. دو اجرای اولیه مادر زن اثر ترنس، از آنرو با شکست روبرو شد که تماشاگران برای دیدن رقص طناب و مسابقه گلادیاتوری که همزمان اجرا می شد، تئاتر را ترک کردند. تماشاگران همچنین برای تهیه غذا و نوشابه که در بیرون به فروش می رسد، تئاتر را ترک می گفتند.

تماشاگران رومی ظاهرا در اظهار تحسین یا اعتراض نسبت به اجراها عجول بودند، و از آنجا که عکس العمل تماشاگران تعیین کننده موفقیت و در نتیجه دریافت جایزه یا پول اضافی بود، لذا بازیگران برای جلب رضایت آنان مدام باید تلاش می کردند. بسیاری از منابع قدیمی تئاتر روم را به خاطر آنکه مجبور بوده با سلیقه نازل مردم عامی هماهنگ گردد و نتیجه دچار سقوط شده بود، سرزنش کرده اند.

۶-نمایش و صحنه

شکل نمایش و نوع رابطه آن با صحنه، مهمترین مقوله فضایی در نحوه ایجاد ارتباط بازیگر با تماشاگر صفر است، چگونگی این رابطه از دیرباز تا کنون سیر تحول پر فراز و نشیبی را از تئاتر ایوانی تا تئاتر محیطی پشت سر گذاشته است که بررسی سیر این تحول می تواند ما را به تصمیم گیری در مورد حالت مناسب ارتباط سالن و صحنه رهنمون گردد رساندن اطلاعات است و این وظیفه از راه تمرکز از روبرو که تاثیرات متقابل اعضا حاضر را به حداقل می رساند انجام می شود.

در قرن نوزدهم تئاتر دلخواه تئاتری بود که بزرگتر از زندگی باشد. از دهه ۱۸۸۰ به بعد جستجو برای تئاتری آغاز گشت که به زندگی وفادار باشد. از دهه ۱۹۶۰ تلاش برای دستیابی به یک تئاتر زنده امروزی بوده است. تئاتری که نمی تواند خود را در چهار چوب شکلهای سنتی و فضاهای سنتی مهار کند. تئاتر زنده امروز نیاز به فضایی دارد که به راحتی بتواند در آن رشد کرده و تجلی یابد. نیاز به فضایی پیرایش یافته دارد که خود به آن شکل بخشد. اگر معتقد باشیم که تئاتر باید به سوی زندگی باز گردد، پس نیاز به فضایی زنده و بکر وجود دارد که بتوان در آن زندگی را آغاز کرد و طبیعی است که ما نیاز به هواخواهی و تبعیت پیشکسوتان تئاتر زنده بهترین مکان و فضای اینگونه نمایشها را تئاتر محیطی می دانیم که می تواند: - تماشاگر را از موضع انفعالی خارج و او را در سرنوشت شخصیت سهیم نماید.

امکانات کافی در اختیار کارگردان قرار دهد که با انتخاب شخصی محل بازی و تماشاگر فضاهایی بی نظیر خلق کند.به کارگردان در جهت تجربه های بدیع یاری می رساند. آمادگی اجرای هر نوع نمایش را دارد.همچنین می تواند از این نوع سالن به عنوان استودیوی تهیه فیلم و ویدئو بهره گرفت.نورپردازی در تئاتر محیطی چندان پیچیده و مشکل نیست زیرا طبیعت تئاتر با واقعیت پنداری تئاترهای قراردادی به کلی متفاوت است. گرچه نیاز به وسائل نورپردازی کامل و پیشرفته وجود دارد.صحنه پردازی تئاتر محیطی نیز نه چون تئاترهای واقع گرا که بیشتر به شکلهای استرلیزه شده و سمبلیک می باشد.

۶-۱- ورودی

محل ورودی به تئاتر با توجه به موقعیت سایت باید تعیین شود ولی این ورودی باید واجد مشخصات خاصی باشد. ورودی باید به صورتی طرح شود که در اولین برخورد قابل تشخیص باشد و مراجعه کنندگان به راحتی آن را پیدا کنند، ورودی می تواند با سردری آراسته شود. این سردر علاوه بر جنبه نمادین می تواند مراجعه کنندگان را در هنگام ورود یا خروج از گزند باران و آفتاب محافظت کند بهتر است که آئین ورودی و سردر قابل دسترسی با ماشین و تاکسی باشد و بتوان با اتومبیل تا نزدیک آن آمد. این بخش باید پرنور و روشن باشد در ارتباط با آئین ورودی می توان تابلوهای تبلیغاتی برنامه ها و سایر اطلاعات مربوط بدانها را قرار داد. بهتر است که درب های ورودی اصلی مستقیما به سالن انتظار گشوده نشود و با تعبیه یک فضای واسط لابی تبادل هوای بیرون و درون را به حداقل رساند، با بزرگتر در نظر گرفتن این فضا می توان از آن به عنوان فضای انتظار و یا حتی فروش بلیط نیز استفاده نمود. از ایجاد بیش از یک در ورودی می بایست پرهیز نمود زیرا تعداد ورودی ها سردرگمی مراجعین را سبب خواهد شد.

۶-۲-رختکن ها

رختکن ها و توالت ها میبایستی در مسیر حرکت تماشاچیان قرار داشته باشند و یافتن محل آنها به آسانی امکان پذیر باشد. مطلوب آن است که در هنگام استفاده از آنها صف های طویل انتظار بوجود نیاید، گرچه گاهی این امر با توجه به مسائل اقتصادی به سختی قابل حصول است. نحوه استفاده از ساختمان تئاتر به صورتی است که فضای مربوط به بخش ورودی در زمانهای بسیار کوتاه مراجعین زیادی دارند، این فضاها شامل توالت ها، رختکن ها و بوفه می گردند.

۶-۳- تعداد توالت ها

برای هر ۵۰ نفر تماشاچی ۲ عدد و از ۵۱ تا ۱۰۰ تماشاچی ۳ عدد به علاوه برای هر ۴۰ تماشاچی اضافه به این تعداد. یک عدد دستشویی برای هر توالت در هر کابین توالت به علاوه یک عدد دستشویی برای هر دو توالت به صورت اضافه و مجزا.

۶-۴-تریا

اصولا صرف وقت برای رفتن به تئاتر با رفتن به سینما متفاوت است، تماشاچیان با تناوب های کوتاهتری به سینما می روند و مدت زمانی را که نیز در سالن سینما سپری می نمایند دقیقا مشخص است در صورتی که رفتن به تئاتر که برنامه های زنده در آن اجرا می شود با تناوب های طولانی تری همراه است و زمانی که تماشاچیان در تئاتر سپری می کنند طولانی تر خواهد بود.

امروزه در نمایش فیلم در سینما معمولا آنتراکت و یا زمان فاصله ای وجود ندارد، در صورتی که در تئاتر معمولا در بین صحنه ها انتراکت وجود دارد و در این فاصله ها (قبل از شروع نمایش) تماشاچیان مایل هستند که از امکاناتی مانند کافه تریا استفاده نمایند. موقعیت تریا باید به صورتی باشد که ضمن دسترسی ساده از سالن انتظار به تجمع مراجعان و مشتریان در جلوی پیشخوان مانعی بر سر راه مسیرهای ارتباطی بوجود نیاورد، نحوه مدیریت تریا نیز باید به صورتی باشد که در فاصله های کوتاه زمانی بتواند از تعداد زیادی مراجعه کننده و مشتری پذیرایی کند.

۶-۵-رستوران

امروزه احداث رستوران در بنای تئاتر بصورت متداول تری در آمده است، استفاده از فرصت قبل یا بعد از دیدن یک برنامه نمایشی برای صرف یک غذای دلچسب بسیار مطلوب است. دربرخی موارد می توان این رستورانها را به صورتی طراحی نمود که اجرای برخی از نمونه های نمایشی از قبیل تئاترهای مونولوگ و نمایشهای یک نفره و یا همراه موزیک در آنها امکان پذیر باشد، موقعیت محلی تئاتر در کارایی رستوران موثر است علاوه بر این سرمایه گذاری اولیه در بخش رستوران و تجهیزات به حدی است که جهت اقتصادی بودن سرمایه گذاری لازم است که رستوران در روز و شب مشغول به کار باشد.

۶-۶- دسترسی معلولین

فرمهای بین المللی جدید کلیه فضاهای شهری و ساختمان های عمومی می بایست قابل دسترسی برای معلولین باشند، لذا چنانچه در مواردی از پله ها برای دسترسی ها استفاده می شود می بایست رامپ های استاندارد و مناسب برای معلولین پیش بینی نمود و یا از بالابرهای مکانیکی استفاده کرد. در برخی از فرمها در تئاتر تعداد حداقل ۲ واحد و یا ۱:۱۰۰ تماشاچیان ° هر کدام که بیشتر باشد- فضا برای قرارگیری صندلی معلولین می باید پیش بینی نمود.

همانگونه که ذکر شد معلولین با صندلی چرخدار بدون هیچ برخوردی با پله باید قادر باشند که به کلیه بخش های عمومی تئاتر دسترسی داشته باشند و هنگامی که طول رامپ ها برای معلولین از حد مجاز خارج شد می بایست از وسائل مکانیکی و بالابرها استفاده نمود. حداکثر شیب رامپ ۱:۱۲ می باشد و در انتهای رامپها باید فضای مسطحی را بدون آنکه با راههای ارتباطی دیگر تقاطع نماید، پیش بینی نمود طول هر رامپ نمی تواند از حد مجازی در حدود ۱۲ متر بیشتر باشد و در غیر اینصورت می بایست استراحتگاههای میان راهی پیش بینی نمود. محلی برای صندلی های چرخدار و همراهان آنها در نظر گرفت این روش بهتر از

جابه جایی معلولین از روی صندلی چرخدارشان به صندلی های معمولی سالن می باشد. ترجیحا خروجی اضطراری معلولین می بایست از خروجیهای دیگر جدا باشد. برای معلولین توالت های مخصوص نیز باید در نظر گرفته شود تا بر طبق ضوابط طراحی گردند. توالت های معلولین در خارج از کشور برای زنان و مردان مشترکا مورد استفاده قرار می گیرد، در ایران چون تعداد معلولین مرد بیش از زن است دو توالت برای معلولین مرد و یک توالت برای معلولین زن کافی است. تعداد حداکثر معلولین که در هر نمایش می توانند در سالن حضور داشته باشند را مدیران و مسئولان تئاتر می توانند تعیین کنند.

۷- صحنه

در تئاتر روباز محلی را که برای اجرای برنامه های هنری در نظر گرفته شده صحنه می نامند. صحنه عبارت است از فضای مشخصی که در پشت یک قاب چوبی قرار گرفته و در جلوی آن پرده ایمنی پرده آوانس و جایگاه ارکستر مستقر می باشد. ابعاد و اندازه های این فضا متناسب با ساختمان تئاتر محاسبه می گردد، بطوری که نیازهای برنامه پیش بینی شده را جوابگو باشد، اندازه و ابعاد صحنه استاندارد و قاعده مشخصی ندارد بلکه نسبت به زیر بنای ساختمان هر تئاتر فضایی مناسب در حد اجرای برنامه های مختلف هنری پیش بینی می شود و این فضا با نام صحنه به وسائل و تاسیسات فنی مجهز می باشد. صحنه به لحاظ برخورداری از امکانات اجرایی هر چه کاملتر و به منظور صرفه جویی در وقت و هزینه های پرسنلی در انواع و با سیستم های مختلف ساخته می شود که هر یک از آنها با محسنات خاص خود مستلزم صرف هزینه های سنگین برای ساخت و بهره گیری از نیروی متخصص و کار آزموده می باشند.

جدول شماره ۱

سالن نمایش اصلی			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت کل متر مربع**
۱	سالن اصلی	۱,۲	۴۲۰
۲	صحنه	۱۶*۵,۵	۸۸
۳	پشت صحنه	۱,۲ صحنه	۵۰
۴	انبار سالن	-	۱۲
۵	اتاق کنترل	-	۱۵

توضیحات: فضای پشت صحنه برابر با نیم یا بیشتر از نیمی از صحنه می باشد.

جدول شماره ۲

سالن نمایش مدرن			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت کل متر مربع**
۱	سالن انعطاف پذیر	-	۳۲۰
۲	انبار	-	۱۰
۳	انتظار	-	۵۰

توضیحات: سالن نمایش مدرن با تئاتر تجربی فضایی آزاد بدون وسایل جانبی است که کارگردان تعیین کننده است بر نحوه حضور تماشاگر و عوامل دیگر به این دلیل سرانه ندارد.

جدول شماره ۳

فضای هنرمندان و پشت صحنه			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت متر مربع**
۱	رختکن	۱,۲	۴۲۰
۲	اتاق استراحت	۱۶*۵,۵	۸۸
۳	اتاق گریم	۱,۲ صحنه	۵۰
۴	سرویس های پشت صحنه	-	۱۲
۵	اتاق سبز	-	۷۰
۶	آبدارخانه	-	۱۵
۷	انبار	-	۵

جدول شماره ۴

کارگاه ها و فضاهای تولید			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت کل متر مربع**
۱	انبار صحنه	-	۱۰
۲	محل زباله	-	۱۲
۳	کارگاه نقاشی و دکور و پخت رنگ	-	۳۱
۴	سرپرست	-	۲۵
۵	فضای مونتاژ دکور	-	۳۱
۶	کارگاه نجاری	-	۴۰
۷	کارگاه فایبر گلاس	-	۳۵
۸	تاریکخانه عکاسی	-	۳۰
۹	اتاق پرو	-	۲۰
۱۰	ماسک سازی	-	۲۲

جدول شماره ۵

فضای اداری			
ردیف	**نام فضا**	**سرانه**	**مساحت کل متر مربع**
۱	مدیر تئاتر	-	۲۴
۲	منشی	-	۱۰
۳	مدیر امور مالی	-	۱۰
۴	حسابداری	-	۸
۵	مدیر امور اداری	-	۲۰
۶	کارمند	-	۱۰
۷	مدیر روابط عمومی	-	۱۵
۸	مدیر خدمات	-	۱۵
۹	انتظامات	-	۱۰
۱۰	اتاق کنفرانس	-	۳۰
۱۱	دبیرخانه	-	۱۵
۱۲	مدیر صحنه	-	۱۰
۱۳	کارگردان هنری	-	۱۰
۱۴	طراح نور	-	۱۰
۱۵	طراح لباس	-	۱۰
۱۶	کارگردان مهمان	-	۱۰
۱۷	طراح صحنه	-	۱۰
۱۸	رختکن و سرویس ها	-	۲۰

۸-انتخاب و آنالیز سایت

با توجه به حساسیت کاربری این پروژه و وجود سطح قابل توجه فضای سبز که ایجادگر هوای سالم و محیطی دلنشین و طبیعی است و همچنین تمرکز کاربری های فرهنگی شاخص در سطح کشور، کنج جنوب شرقی پارک لاله گزینش گردید که توجیه چنین انتخابی به شرح زیر عنوان می شود:

۸-۱-تاثیر اتروسک

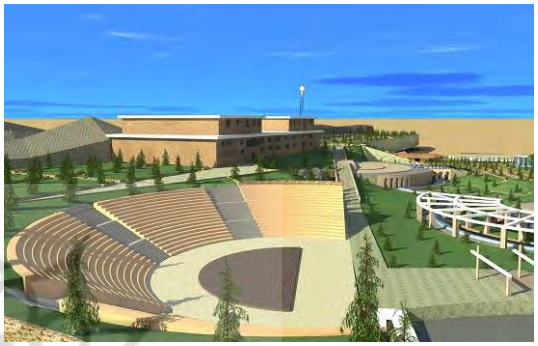
در دوران قبل از ۲۴۰ پیش از میلاد، اتروریا نفوذ قاطعی بر فعالیت های تئاتری در روم داشت. مشکل بتوان سهم این فرهنگ را به دقت معین کرد، چرا که از تمدن اتروسک مدارک زیادی در دست نیست. بدون شک بسیاری از جنبه های جشنواره های مذهبیروم از اتروسک اخذ گردیده اند. جشنواره مذهبی در اترویا شامل بازیگری، رقص، نواختن فلوت، شعبده بازی، مشت زنی، مسابقات اسب دوانی، و مسابقات ورزشی بود. اتروسکیها همچنین معتقد بودند که بخش مذهبی در جشنواره می بایستی با دقت ویژه و بدون اشتباه اجرا شود. عقیده ای که رومیها نیز آن را به همان صورت اخذ کردند. و هرگاه اشتباهی در اجرای مراسم مذهبی رخ می داد، میبایست جشنواره از نو تکرار گردد. برخی از جشنواره های اتروسکی همزمان با بازارهای مکاره بر پا می شدند، و مردم از راههای دوری بدانجا می آمدند. این نشانه ها به ما کمک می کنند تا ویزگی جشنواره های رومن را بشناسین. آنها فعالیتهای متعدد و مختلفی بودند که در فضایی نیمه مذهبی و نیمه دنیوی، تا حدی شبیه کارناوالها، در هم می آمیختند. آداب و رسوم اتروسکی دیگری نیز احتمالا تئاتر رومن را تحت تاثیر قرار داده اند. از جمله استفاده از موسیقی، رقص، و صورتک که تقریبا در اکثر مراسم اتروسکی رایج بود، مراسم اتروسکی رایج بود، بویژه موسیقی که از اهمیت خاصی برخوردار بود، همراه همه نمایشها، از مراسم قربانی گرفته تا مسابقات مشت زنی و حتی کارهای روزانه، به کار می رفت.

اتروسکیها همچنین پایه گذار مسابقات گلایاتوری بودند، گرچه این مراسم در اتروسک جنبه های تشریفاتی داشت اما در روم جنبه های تفریحی به خود گرفت.

تاثیراتروپا بر تئاتر روم از طریق منابع متعددی به ثبوت رسیده است. هوراس شاعر رومی اظهار می دارد که درام لاتین از اشعار فه سنین زاده شده است و آن ترکیبی است از گفتگوهای زشت و قبیح که بین دلقک هایی که صورتک می پوشیدند، ردو بدل می شد و در مراسم خرمن و عروسی به صورت بدیهه سرایی اجرا می شد.

۸-۲-تئاتر روباز دهدشت

در مورد امفی تئاتر روباز گفت که گنجایش این آمفی تئار بیش از ۱۰۰۰ نفر می‌باشد و پیش‌بینی مسقف شدن آن با استفاده از سازه‌های چادری شده است که این امفی تئاتر می‌تواند جوابگوی برنامه‌های سرگرمی و مراسمات شهر دهدشت باشد.(تصویر شماره۱)



تصویر ۱- تئاتر روباز دهدشت

تصویر ۲- تئاتر روباز دهدشت

۸-۳-آمفی تئاتر روباز استان خراسان جنوبی

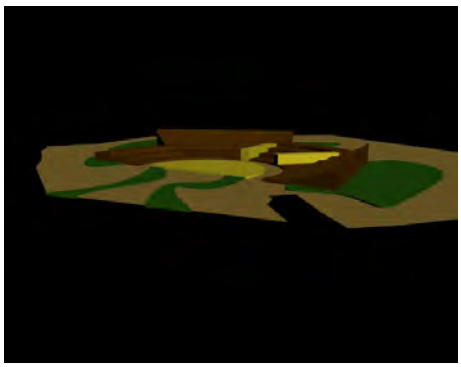
این آمفی تئاتر در شهر بیرجند با گنجایش ۷۰۰ نفر در پارک توحید احداث شده است.(تصویر شماره ۲)

تصویر ۳- آمفی تئاتر روباز استان خراسان جنوبی

۹- طراحی آمفی تئاتر‌روباز در زابل

این آمفی تئاتر با گنجایش ۱۰۰۰ نفر ظرفیت دارد. که می تواند جوابگوی برنامه های سرگرمی ومراسمات دانشگاه مانند برنامه های تئاتر و جشن عیاد، شاهنامه خوانی ، نمایش خوانی و رقص های محلی مورد استفاده قرار گیرد.(تصویر شماره ۳)

تصویر ۴- آمفی تئاتر روباز در زابل



تصویر ۵- آمفی تئاتر روباز در زابل

۱۰- نتیجه‌گیری

یکی از مشکلات هنرمندان عرصه‌ی نمایش برای جذب مخاطب بهای بالای بلیط، نبود امکانات و سالن کافی برای نمایش و بی‌انگیزگی مردم نسبت به دیدن نمایش است. اما چه راه‌کاری می‌توان برای حل این مشکل بیان کرد؟ هر ساله خیل کثیری از مردم زابل گرد هم می‌آیند. از آنجایی که مردم اغلب با شوق و علاقه‌ی قلبی در اینگونه مراسم شرکت می‌کنند بهتر است با یک برنامه ریزی همه جانبه اقداماتی برای برگزاری نمایش‌های ایرانی و اسلامی با رویکردی جدید و در تئاتر های روباز ، انجام داد. تا مردم علاوه بر شرکت در مراسمی آیینی خود بخشی از این واقعه محسوب شوند و با دیدن افتخارات ملی و مذهبی، با نمایش آشنا شده و دفعات بعد نیز با انگیزه برای این گونه نمایش‌ها راهی شوند. مسلما هرچه تعداد این نمایش‌ها افزایش یابد علاوه بر وجود آمدن احساس نیاز در مردم یک منطقه برای دیدن این قبیل نمایش‌ها، روحیه‌ی خودباوری و ایمان به توانستن و بازآفرینی نقاط عطف تاریخی در میان مردم بالاتر رفته و در جامعه نهادینه می‌شود.یکی از راه‌های پیوند میان مردم کشورمان با گذشته‌ی خود نمایش گذشته با نگاه امروزی‌ست. یک گروه نمایشی باید با نگرش جدید نسبت به وقایع تاریخی آنها را طوری به روی صحنه بیاورند که مخاطب خود را در آن زمان احساس کند. (اونز، ۱۳۶۹)

تمامی هدف یک نمایش ایجاد فضای مورد نظر گروه نمایشی‌ست. به گونه‌ای که این فضا باعث به وجود آمدن حالت مورد نظر هنرمند در مخاطب شود. به طور مثال فضای یک نمایش تراژیک باید حالتی از اندوه را در تماشاگر ایجاد کند. و اگر غیر از این باشد هنرمند در رساندن پیام اثر خود به مخاطب موفق نبوده است. زمانی که یک نمایش با موضوعیت یک واقعه‌ی تاریخی به روی صحنه می‌رود و هدف آن افزایش قدرت ملی در جامعه با نگاه به تاریخ است، باید تمامی عوامل نمایشی در راستای خلق این فضا باشند.

اگر بخواهیم تاریخ را به نیروی محرکی برای ایجاد احساس قدرت در یک جامعه تبدیل کنیم بهتر است ابتدا فضای قدرت تاریخی را در نمایش بازسازی کنیم. این فضا مستلزم امکاناتی‌ست که بدون آن فضای مورد نظر ساخته نشده و مخاطب حالتی از قدرت را احساس نمی‌کند. تمامی عناصر یک نمایش باید شاخصه‌های هویتی را در برداشته باشد و در عین حال به ریشه دار بودن این عناصر در تاریخ اشاره کند. طراحی صحنه‌ی عظیم، نورپردازی مجلل، تعداد زیاد بازیگر به همراه لباس‌های تاریخی و حتی نظامی، بازسازی دقیق فضای آن دوره‌ی تاریخی به شکلی حماسی، باور پذیر و غیر مصنوعی همگی می‌تواند در خلق فضای مورد نظر به هنرمندان نمایش کمک کند. این عناصر همان شاخصه‌های هویت‌ساز فرهنگی هستند که می‌توانند الگوهایی برای نسل امروز جامعه‌ی ایران باشند. تعداد این قبیل نمایش‌ها در کشور ما انگشت شمار است به همین دلیل رجوع به الگوهای کشورهای صاحب نظر در این زمینه می‌تواند الگوی مناسبی باشد که در بخش‌های قبلی اندکی به آن اشاره شد. به طور مثال نمایشی که هدفش نشان دادن قدرت ایران در یک دوره‌ی تاریخی است باید در مکانی تاریخی یا باستانی اجرا شود چرا که در این صورت بهتر می‌تواند فضای مورد نظر گروه اجرایی را به مخاطب انتقال دهد و شاید اجرای همچین اثری در یک سالن تئاتر با قرارداهای مکانی و زمانی خود از تأثیر آن بر مخاطب بکاهد. پس باید توجه داشت که محل اجرای نمایش با موضوعات

تاریخی نیاز به محلی آشنا با تاریخ دارد. مکان‌های تاریخی به شکل بالقوه روح تاریخ را در خود دارند از شیوه‌ی معماری گرفته تا داستان‌هایی که سینه به سینه از این مکان‌ها نقل شده، پیش‌زمینه‌ای ذهنی را برای مخاطب بوجود آورده است و همین پیش‌زمینه تأثیر بسیاری در انتقال مفهوم نمایش مورد نظر به مخاطب خواهد داشت. اگر چه خلق این نوع نمایش‌ها در نگاه اول برای هر دولتی هزینه‌های مالی بالایی را در بر دارد. همچنین با ایجاد این نوع آمفی تئاتر ها می توانیم مراسمی همچون شاهنامه خوانی رستم و سهراب و مراسمات آیینی و مذهبی منطقه سیستان و مراسم مفرح و رقص های محلی در آن انجام گیرد. که تاثیر این نوع نمایش‌ها در افزایش اعتماد ملی و خودباوری بر مخاطب می‌گذارد نیروی انسانی قدرتمندی را تربیت می‌کند که می‌تواند در تمامی عرصه‌ها پیشرو و پویا باشد.

منابع

۱- آدرنو، تودور، گلدمن، لوسین، (۱۳۸۱)، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات،ترجمه محمد جعفر پوینده،تهران: نشرچشمه .

۲- اشیل، (۱۳۵۰)، پرومته در زنجیر، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران : اندیشه .

۳- الیاده، میرجا، (۱۳۶۵) ، مقدمه ای بر فلسفه در تاریخ ، ترجمه بهمن سرکارانی، چاپ اول ، تهران : نیما .

۴- الیاده ، میرچا ، (۱۳۷۲) ، رساله در تاریخ ایران ، ترجمه جلال ستا ری، تهران : سروش .

۵- انجمی شیرازی ، (۱۳۶۳) ، فردوسی نامه ، چاپ دوم ، تهران : سمت .

۶- احمدزاده،شیده، (۱۳۸۶)، بررسی تطبیقی قهرمانان تعزیه وتراژدی ،پژوهشنامه علوم انسانی ،تهران : دانشگاه شهید بهشتی

۷- بهار ، مهرداد، (۱۳۷۳) ، جستاری چند در فرهنگ ایران، چاپ اول، تهران: فکرروز.

۸- بیضایی، بهرام، (۱۳۴۴)، نمایش درایران، تهران: کاویان.

۹- بیکن، هلن، (۱۳۷۵)، آیسخولوس، ترجمه حسن ملکی، تهران: پرواز.

۱۰- جنتی عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۳۳)، بنیاد نمایش درایران، تهران: ابن سینا.

۱۱- حمیدیان، سعید، (۱۳۸۳)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ دوم، تهران: ناهید.

۱۲- دهقانی، محمد، مقاله، شیر خدا ، رستم دستان، مشهد: نشریه ادبیات و علوم انسانی.

۱۳- ستاری، جلال، (۱۳۷۹)، پرده های بازی، تهران: نشر میترا.

۱۴- سلطانی گرفرامرزی، علی، (۱۳۷۲)، سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران، تهران: مبتکران.

۱۵- صالحی راد، حسن، (۱۳۸۰)، مجالس تعزیع، جلد اول، چاپ اول، تهران: سروش.

۱۶- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۹)، شاهنامه براساس چاپ مسکو، تهران:قطره

۱۷- فرهادپور، مراد، (۱۳۷۷) گفتگویی در باره تراژدی، مجموعه مقالات ۳ /تراژدی، گردآوری حمید محرمیان معلم، تهران: سروش.

۱۸- فین برگ، آندرو، (۱۳۷۵)، رمان وجهان مدرن، ترجمه فضل اله پاکزاد، شماره۱۱-۱۲، تهران: ارغنون.

۱۹- کافمن، والتر، (۰۱۳۷۷)، هگل وتراژدی یونان باستان، ترجمه فرهاد مرادپور، مجموعه مقالات ۳/تراژدی، تهران: سروش.

۲۰- کزازی، میرجلال الدین، (۱۳۷۶)، رویا-حماسه- اسطوره، چاپ دوم، تهران: کوثر..

۲۱- لوکاچ، جورج، (۱۳۸۱)، نظریه رمان، ترجمه حسن مرتضوی، تهران: نشر قصه.

۲۲- مختاری، محمد، (۱۳۷۹)، حماسه دررمزوراز ملی، چاپ دوم، تهران: توس.

۲۳- مستوفی، عبداله، (۱۳۶۰)، تاریخ اجتماعی واداری دوران قاجاریه، تهران، شروش.

۲۴- وینی، میشل، (۱۳۷۷)، تاتر ومسایل اساسی آن، ترجمه سهیلا فتاح، تهران: سمت.

۲۵- هیپولیت، ژان، (۱۳۷۱)، پدیدار شناسی روح بر حسب نظر هگل، تالیف واقتباس کریم مجتهدی، تهران: نیما، روزنامه اعتماد ۳۰ شهریور۱۳۸۷

26- Badiuo,Alein(1992). *Onbeckett*,London:published by clinamen press lininted.

27- Beckett,Samuel(1990). *Samuel beckett the complete Dramatic works*, London,print in the uk by CPI,Published Faber and Faber Press.

28- Cornin,Antony(1997). *Samuel Beckett The Last Modernist*, London: Flamingo Press.

29- Laura,Cull(1988). *Deleuz and Performance*, Edinbourg: University Press Itg

30- Sajjadi. S.M.S, M. Casanova, L. Costantini and K.O. Lorentz , 2008, Sistan and Baluchistan Pproject: Short Reports on the tenth Campaign of Excavations at Shahr -I Sokhta, In: IRAN, Vol.46, pp. 307-334
31- Sajjadi, S.M.S. and H.Moradi ,2014, Excavation at Buildings Nos.1 and 20 at Shahr-i-Sokhta, International Journal of the Society of Iranian Archaeologists, Vol. 1, No.1, pp. 77-90
32- Sarhaddi-Dadian, H., Zuliskandar Ramli, Nik Hassan Shuhami Nik Abdul Rahman & Reza Mehrafarin, (2015b) X-Ray Diffraction and X-Ray Fluorescence Analysis of Pottery Shards from New Archaeological Survey in South Region of Sistan, Iran, Mediterranean Archaeology and Archaeometry, Vol, 15 (3)
33- Salvatori, S & M. Tosi., 2005, Shahr - i Sokhta revised sequence. In C. Jarrige and V. Lefèvre, (eds.) South Asian Archaeology 2001: 281˚292, Editions Recherches sur les Civilisations, Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی