ساختار تماشاخانه‌ها و بحران آن در دوران معاصر

مفهوم این نوع تئاتر این بود که هر قدر پول بیشتری داشته باشی، فرهنگ بیشتر و بهتری داری.

نکته قابل توجه این‌است که معماری رنسانس بیشتر وامدار میراثهای رومی است، ساختار تئاتر این دوره که آن را تئاتر ایتالیایی می‌نامند، یکبار دیگر ترجمان روابط اقتصادی ـ اجتماعی جامعه خودش بود. یعنی قدرتمندان و ثروتمندان در همکف و نزدیک به صحنه و روبرو می‌نشستند تا بهترین دید را داشته باشند و سایر طبقات که قدرت کمتری داشتند به لژها و طبقات بالاتر می‌رفتند، که معمولاً دید خوبی نداشتند.

مفهوم این نوع تئاتر این بود که هر قدر پول بیشتری داشته باشی، فرهنگ بیشتر و بهتری داری. هرقدر از نظر اجتماعی قدرتمندتر باشی، به درجات بهتر و بالاتری از فرهنگ دسترسی پیدا می‌کنی، یعنی تئاتر یک مفهوم واقعاً طبقاتی داشت. در واقع سلسله مراتب اجتماعی را نشان می‌داد. این تئاتر تا حدود سال ۱۸۷۰ م. یک مکان ایده‌آل بود. یعنی همه آن را پذیرفته بودند. حتی لژهای اطراف را که نزدیک به همکف بود، خانواده‌های اشرافی و ثروتمند اجاره می‌کردند، در آنجا معمولاً صحبت و معامله می‌کردند، یا مقدمات عشق و ازدواج را فراهم آورده و حتی در آن دسیسه و توطئه می‌چیدند. آن موقع تئاتر مفهوم دیگری داشت و مفهوم ارتباط مستقیم تماشاگر با صحنه را نداشت. پژوهش در ساختارهای نوینی که با زبان و دوره مناسب‌ترند، و به عبارت دیگر جستجوی شکل‌های نو از سال ۱۸۷۰م. به این طرف آغاز شد.

به راستی چرا این تردید در مورد ساختار تئاتر ایتالیایی بوجود آمد؟ هم معماران، هم کارگردانان، و هم آنهایی که تئاتر نگار بودند و هم تئوریسن‌ها، به طور جدی تصمیم گرفتند که ساختار تئاتر را متحول کنند. و بر مبنای جستجوهایی که می‌کردند، معماریهای

متنوع و گوناگونی بوجود آوردند، با انگیزه های مختلف که اولین آنها انگیزه زیبایی شناسی بود. می گفتند عملاً همه تماشاگران به یک اندازه خوب نمی‌بینند و خوب نمی‌شنوند. زیرا دوسوم مردم رو به صحنه نیستند. در دو طبقه بالا هیچ دیده نمی‌شود در هر لژ تنها دو نفری خوب می‌بینند که جلو نشسته‌اند و در جمع از هشتصد نفر تماشاگران تئاتر، چهارصد نفر نمایش را در تمامیت خود نمی‌بینند. ابعاد دکور از کف می‌رود و یک سوم تماشاگران نمایش را خوب نمی‌شنوند.

در این گونه تماشاخانه، صحنه که جایگاه ذهنیت و تالار که مکان واقعیت بود، ـ و به عقیده زیبایی شناس‌ها در تقابل همیشگی با یکدیگر ـ باید به گونه‌ای دیگر عمل کرد. باید نقطه اشتراک جدی‌تری برای این دو جهان ذهنی و واقعی پیدا می‌شد. حالا دیگر بحث بر سر انگیزه‌های اجتماعی بود. تأکیدی بود که بر ضرورت مردمی کردن یا دموکراتیزه کردن تئاتر بوجود آمده بود. تحولات اجتماعی در همه سطوح خود را نشان دادند. دستاوردهای علمی، اکتشافات، خطوط راه‌آهن و غیره... باعث شدند تحرک اجتماعی نیرومندی در تمامی طبقات بوجود بیاید. حال راه حل عملی برای مردمی کردن تئاتر و ایجاد یکانگی در صحنه و سالن این بود که برگردیم به عمل در اماتیک. آدولف آپیا طراح بزرگ سوئیسی گفته است که: «برای ایجاد فضایی واحد باید یک بار دیگر به آئین‌هایی که در یونان بود برگردیم. باید آئین‌ها و مراسم را بازآفرینی کنیم». اما منظور از عمل دراماتیک چه بود؟

تا آن روز بازیگرانی که در خدمت اشراف بودند، به جای بازی تنها دکلمه می‌کردند. رو در روی سالن و مخاطبان مؤدبانه می‌ایستادند و بی‌حرکت تنها سخن می‌گفتند. بنابراین حرکت و عمل غایب بود. نفس همین برگشتن به عمل، کار بازیگران را خیلی مهم جلوه داد و بازی آنها چند بعدی و پررنگ شد. به همین دلیل از دکور دو بعدی صرفنظر کردند. و به سمت تعاریف جدیدتری از دکوراسیون رفتند. زمانی که کار بازیگر به اینجا رسید و دیگر متن نمایشنامه در خدمت اشرافیتی نبود که بخواهد تنها موسیقی این متن را بشنود، آمدند و به مکان بازی و عمل صحنه‌ای توجه کردند. یعنی هنرمندی که تا دیروز از اشراف سفارش می‌گرفت و باید مرتب و مؤدب در مقابل او می‌ایستاد و دکلمه می‌کرد، با بالا گرفتن تحولات اجتماعی دیگر مستقل شده بود. دیگر وابسته به سفارش دهنده پولدار نبود. مشروعیت خودش را در وابستگی به تحولات اجتماعی پیدا می‌کرد، در این که حالا باید طرف فقرا و طبقات پایین و ستمدیده را بگیرد. چون حالا ارزشهای دراماتیک تنها موسیقی متن نیست، در عمل دراماتیکی است سرشار از خون و حرکت و تصاویر نیرومند اجتماعی. و دیگر هم مهم نیست که طبقه اشراف خوشش بیاید یا نه.

در برگشتن به این واقعیت تصویری ملموس و کشف دوباره مکان بازی، آندره آنتوان نقش بسیار بزرگی داشت. او نحوه بازی سه بعدی بازیگر را به جای «تئاتر ـ تابلو» که خاص تئاتر ژانرادبی بود، جایگزین کرد. با این ویژگی ها دیگر محیط فرهنگی تئاتر، محیطی بود که معمولاً از طبقات پایین دفاع می‌کرد به هر حال با توجه‌ای که به عمل دراماتیک و مکان بازی کردند، نظریه پردازان بزرگی آمدند و در این باب تئوریهایی صادر کردند. مثلاً آدولف آپیا مطرح کرد که بازیگر مهمترین عنصر تئاتر است و یا ادوارد گردون گریک انگلیسی گفت: که ما در صحنه به ابر عروسکهای عظیمی احتیاج داریم تا بتوانیم مفاهیم حقیقی را بیان کنیم.

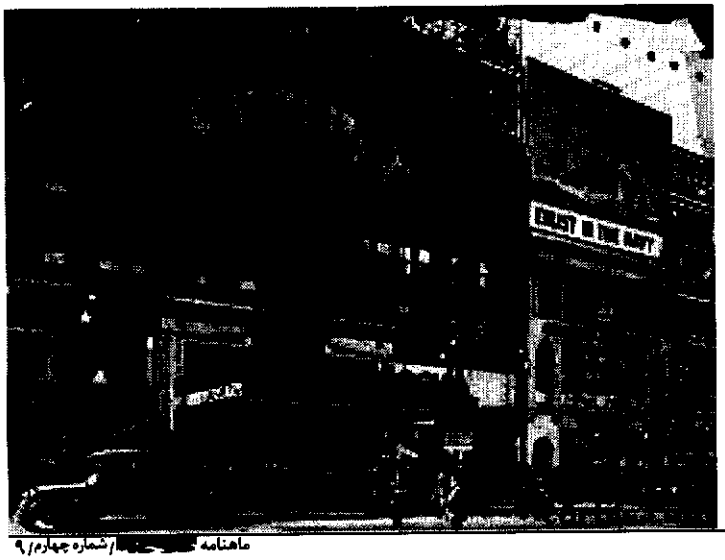
ژاک کوپو فرانسوی هم اعتقاد داشت که باید به بداهه‌سازی و بازی پویای بازیگر در شکل سنتی آن برگشت، که پر از انرژی، حرکت، شادی و زندگی است. مه یر هولد از نظریه پردازان بزرگ روس هم نظریه بیومکانیک را مطرح کرد. که تئاتری بود سراسر مبتنی بر جسم و پویایی انقلابی آن. بنابراین برای ایجاد ارتباط واقعی مابین صحنه و سالن بر اساس حضور و کار بازیگر، که اساس کار تئاتر است آمدند و نقطه دید مرکزی را به جای نقطه دید محوری مطرح کردند. در نتیجه پرسپکتیو کم کم رها شد. سپس کادر صحنه را که دست و پاگیر بود، حذف کردند. پس از آن صحنه‌های پیشرفته در میان تماشاگران «مهمیزی» بوجود آمد. و اندک اندک به صحنه های مرزی رسیدند.

عوامل دیگری هم، به این شادابی و تحرک کمک کردند. یکی از آنها نیروی برق یا الکتریسیته بود که در حد یک اکتشاف معمولی و ساده نبود و خیلی از بزرگان از جمله برتولت برشت آن را فرشته فقرا لقب دادند. می گفتند برق فقیر و غنی را یکی می‌داند. این تحرک که در فضاسازی بوجود آمد به شادابی صحنه بسیار کمک کرد. نورکافی، تحرک بی‌اندازه، قدرت مسیریابی، تمرکز بر نقاط خاص، انعطاف بیش از حد و توانایی فراوان در فضاسازی از ویژگی‌های نیروی برق بود که تا پیش از آن صحنه چنان ارزش و تأثیری را تجربه نکرده بود.

دستگاههای صوتی مدرن که با خلق اصوات استریو و میدانهای پانورامیک قادرند که با کوچکترین اشاره‌ای و در کمترین زمان ممکن کادر بسته عمل دراماتیک را بشکنند، از دیگر عوامل فنی مهم دگرگونی فضا و ساختار تئاتراند. که در کنار عوامل اجتماعی و عوامل زیبایی شناسی و عوامل فنی (نور و صدا) یک چیز دیگر هم بود که فضا و معماری تئاتر را دگرگون کرد. (هنوز هم در فرهنگسراهای تهران اشتباهاتی صورت می‌گیرد که تحت تأثیر این نکته آخر است) و آن نحوه درک و دریافت متفاوت مردم از هنرهای صحنه‌ای است. که تا حدود بسیار زیادی تحت تأثیر زبان سینما دگرگونی پذیرفته است. به گونه‌ای که امروزه عامهٔ مردم درک تازه‌ای از فضا دارند. و دیگر چون گذشته فضای حادثه نمایشی را نمی‌نگرند. زیرا به یاری هنر سینما به دیدن کثرت فضا، سرعت در تغییر فضا را مردم کم کم جدی گرفته و با آن شروع کرده‌اند به اندیشیدن و نگاه کردن به جهان پیرامون خودشان. درست برخلاف تئاتر و اپرا و کنسرت که نقطه دید بیننده ثابت است، در سینما این گونه نیست. این دید سینمایی (کثرت زوایای دید) امروزه در دیدگاه ما نشسته است و ما بدون آنکه متوجه باشیم با تربیت سینمایی به جهان نگاه می‌کنیم. همین امر باعث تغییرات اساسی در نحوه نگرش و دریافت تصویری ما از جهان شده است.

اما در عوض آنچه که در سینما نیست و تئاتر آن را دارد، حضور زنده ماجرا و بازیگران زنده در مقابل ماست. در سینما این طور به نظر می‌آید که ما شاهد یک اتفاق مرده و ثبت شده هستیم. گفتن ندارد که سینما بر تئاتر تأثیراتی از خود باقی گذاشته که مهمترین

دستگاههای صوتی مدرن که با خلق اصوات استریو و میدانهای پانورامیک قادرند که با کوچکترین اشاره‌ای و در کمترین زمان ممکن کادر بسته عمل دراماتیک را بشکنند، از دیگر عوامل فنی مهم دگرگونی فضا و ساختار تئاتراند.



جنبه آن تأثیر بر معماری ساختار تئاتر است. و ما همه جا می‌بینیم سالن‌هایی درست می‌کنند که بیشتر یک سالن سینماست که صحنه‌ای کوچک و کم عمق به آن افزوده‌اند. (اولین هجوم فرهنگی سینما) تأثیر بعدی این است که در بسیاری از نمایشنامه‌ها و نمایش‌های آمده بر صحنه برای رسیدن به این تحرک سینمایی ـ که حالا وارد دیدگاه مردم شده ـ تا می‌توانید قصه را تابلو تابلو می‌کنند و صحنه‌های کوتاه و مختصر می‌نویسند یا از فلاش بک سود می‌برند. در حالی که مشخصه تئاتر، صحنه‌های گسترده‌ایست که از نظر موضوعی و زمانی و مکانی به شدت متمرکز است. این تأثیر در نمایشنامه‌نویسی از دهۀ بیست به بعد رونق یافت و در دهه‌های سی و چهل کاملاً جا افتاد. این پدیده چیزی نبود مگر برای مقابله کردن تئاتر با هنر سینما.

حال برای ایجاد تالار تماشاخانه‌ای که با سالن سینما متفاوت باشد چه باید کرد؟ نخستین کاری که الان در تمامی دنیا برای خلق مناسب یک تالار تئاتر انجام می‌دهند این است که بر ارتباط قوی و گسترده صحنه و سالن تأکید می‌کنند و آنها را هر چه بیشتر به هم نزدیک و مرتبط می‌سازند. بنابراین تئاترهای ایتالیائی از نوع تالار وحدت دیگر جوابگو نیستند زیرا فاصله صندلیهای ردیف اول تا مرکز صحنه ۱۵ متر است. از این نظر بازیگران باید انرژی زیادی مصرف کند تا ارتباط مناسب با تماشاگران و یا با بازیگران دیگر برقرار کند. همین امر نیز باعث می‌شود تا بر اعصاب و حنجره‌اش فشار وارد آورد و در نتیجه موجب افت کیفی نمایش می‌شود.

اقدام دوم تأکید بر حضور زنده بازیگران است. برای مثال در تالار وحدت بازیگر در صحنه به کلی گم و کوچک است. وزن و بعد ندارد. سومین اقدام، آن است که امروزه در جوامعی که بین سالن سینما و تالار تئاتر تفاوت قائلند بیشتر ترجیح می‌دهند فضاها و ساختارهایی بسازند که معیارها و قراردادهای سنتی را دارا است و از چهارچوبی به کل دیرین و کهن پیروی می‌کند. تا از این نظر به تحرک فضا در معماری تئاتر برسند و بر تفاوت آن با فضای سالن سینما تأکید کنند.

نخستین کاری که الان در تمامی دنیا برای خلق مناسب یک تالار تئاتر انجام می‌دهند این است که بر ارتباط قوی و گسترده صحنه و سالن تأکید می‌کنند و آنها را هر چه بیشتر به هم نزدیک و مرتبط می‌سازند.

امروزه برای این منظور و برای رسیدن به معماری تئاتری خاصی، که هم عمل دراماتیک را برجسته کند و هم زمینه ارتباط مستقیم و وسیع بازیگر و تماشاگر را فراهم آورد، چهار راه حل، یا چهار فرمول زیر را پیشنهاد می‌دهند:

الف. تصحیح و تنظیم تئاتر ایتالیایی همراه با تغییراتی جزئی در ساختار آن

نمونۀ اول آن تئاتر بایروت است که بر اساس ایدۀ واگنر شاعر، آهنگساز و کارگردان نامی آلمانی ساخته شد. در ساخت این تئاتر دو نکته را مورد توجه قرار داده بودند. اول دموکراسی و دوم وجود اسطوره‌های فرهنگ ژرمنی که همۀ مردم قاعدتاً باید در برابر آن یکی باشند، یعنی واگنر این یکی بودن همۀ آحاد مردم در مقابل اسطوره را در معماری تئاترش عملاً وارد کرده بود. و حاصل آن شد که تئاتری دموسویه، مثل تئاتر ایتالیایی ساخت اما طبقات را در آن حذف کرد. او عقیده داشت هنر در وحدت بیان عناصر است که فرا چنگ می‌آید. بنابراین او برای یکی ساختن و برابری دید همۀ تماشاگران، جایگاه آنها را روی پله‌های یکدست و مشابه قرار داد. پرسپکتیو صحنه عمومی بود. و تمرکز بر عمل صحنه بیش از حد و در نهایت همۀ نشانه‌های یک تئاتر توهمی یا ایلوزیونیست فراهم آمده بود. در این تئاتر تلاش بر این بود تا در صحنه توهم واقعیت را بازسازی کنند. در تئاتر بایروت هرگز نباید ایدۀ وحدت عناصر هنری را جدا از وحدت آحاد اجتماعی در برابر اسطوره پنداشت. بنابراین تئاتر بایروت در سال ۱۸۷۶ م. با این ایده ساخته شد که هنر و مردم و اسطوره را با ساختار معماری تماشاخانه یکی سازند.

ب ـ یگانگی صحنه و سالن

فرمول دوم، ارائه طرحهای جدیدی بود که در آن صحنه و سالن یگانه هستند و هر دو در یک فضا قرار دارند. و میل برقراری ارتباط مستقیم بازیگر با تماشاگر در آن مستقر است. در اینجا صحنه و سالن در یک فضا هستند تا شرکت فعال مردم در روند نمایش را تضمین کنند و تخیل تماشاگر را خلاق ساخته و او را از حالت رخوت

و اینکه در تاریکی بنشیند و تنها ناظر یک مکان نورانی باشد، به در آورد. با این طرح خواستند که توهم گرائی یا «ایلوزیونیسم» را واقعاً از میان بردارند. چیزی که در تئاتر ایتالیایی اصل بود. چون در تئاتر ایتالیایی تمام تلاش دکور، نور، پرسپکتیو، صدا و سایر عناصر بر این اساس بود که توهمی از واقعیت را در صحنه بیافرینند. در حالی که اینک با این یگانگی صحنه و سالن برآنند تا به روشی خلاق از رابطهٔ زندهٔ بازیگر با تماشاگر به حسی شبیه حس مذهبی برسند که طرفدار شرکت هر دو در نظم و مراسمی آئینی است. حال مسئولیت کل تئاتر این است: انتقال مسئولیت اجرا به تماشاگر از طریق درگیر کردنش با میزانسن. از طریق شکستن فضا، و کار بر حس و عصب او تا به انقیاد کامل درآید.

نکته جالب توجه این است که تمامی اشکالی که در این پیشنهاد دوم به آن رسیدند، الهام گرفته از معماری تماشاخانه‌های کهن یونان، قرون وسطی (دورهٔ الیزابتن) و حتی تئاترهای شرقی است. یعنی بقدری وحدت مردم و صحنه برای آنها مهم بود که شکل فرهنگ تئاتر ایتالیایی را کنار گذاشتند و به معماری تئاترهای کهنی اندیشیدند که به گمان آنان نه تنها ابدی‌اند، بلکه به درد فرهنگ نمایشی آینده هم می‌خورند. عمده‌ترین اشکال الهام گرفتهٔ فرمول دوم، چهار گرایش یا راه حل اساسی زیر است:

۱. صحنه‌هایی که دارای معماری ثابتی هستند.
مهمترین نمونهٔ این تاتر ویو کلمبیه است که ژاک کوپو در پاریس خلق کرد. براساس سکوها و خرکهایی که در قرون وسطی روی آن نمایش‌های لوده‌گری فارس اجرا می‌کردند، آنها معماری ثابتی درست کردند که با چند پله و اختلاف سطح مشخص می‌شد. از این صحنه‌های ثابت برای همهٔ نمایشها استفادهٔ یکسان می‌کردند و اگر هم می‌خواستند تغییراتی بدهند، چند نشانه و علامت تزئینی به آن اضافه کرده و آن را وسیع‌تر می‌کردند. این معماری ثابت برای فضای بازی یادآور سکوهای بازی نمایش کمد یادل آرته بود. چون در آنجا نیز یک جوری صحنه و سالن یکی بود و تماشاگران می‌توانستند حتی در گوشه‌هایی از صحنه بنشینند. در اینجا نیز تکیه بر قراردادهای بازی بسیار زیاد بود نمایشهایی که در این نوع صحنه‌ها بازی می‌کردند، نمایشهایی بود که فضاهای قراردادی داشتند. و به نوعی بازی را استیلیزه یا پالوده می‌کردند. یعنی اضافات زندگی روزمره مبتنی بر روانشناسی را از آن گرفته و به جوهر حرکت می‌رسیدند.

۲. صحنه‌های جلو آمده یا مهمیزوار
کسی که در این زمینه بسیار کار کرده مارکس راینهاردت اتریشی است. او بزرگترین کاشف صحنه‌های جلو آمده است و بسیار خلاقانه کار کرده است. عرصهٔ کارهای او از تئاترهای ۱۶۰ نفره تا استادیوم‌های ورزشی بود. او به دنبال چیزهای اسطوره‌ای نبود بلکه بر عکس به دنبال تئاتری مردمی بود و در رویای تئاتری با ۵۰۰۰ تماشاگر به سر می‌برد او اعتقاد داشت که تئاتر باید بار دیگر با کل زندگی اجتماعی مردم گره بخورد تا مردم زیادی را به سوی خود جلب کند. جلوتر از او فیرمان ژمیه فرانسوی هم به دنبال چنین تئاترهایی بود. در این تئاتر که ویژگی بزرگش جلو آمده صحنه است، تماشاگران از سه سو به صحنه نگاه می‌کنند، که همین از سه سو نگریستن باعث از بین بردن حس توهم گرایی می‌شود. حتی در مواقع ضروری پلاتوی گرد جلو آمده هم می‌توانست توسط مردم اشغال شود. کار راینهاردت ترکیبی بود از تئاتر ایتالیایی، تئاتر باستانی یونان کهن و آشتی صحنه با میدانچه بازی. در این تئاتر فضا باز و شکسته شده بود و بازیگرها دیگر مجبور نبودند تنها از پشت صحنه وارد بشوند.

۳. تئاتر گرد بیشتر یک تئاتر مجلسی است
در شکلهای چهارگوش، مستطیل، لوزی، یا دایره. تماس بازیگر و تماشاگر تا حد تماس جسمانی است. زیرا بازیگر در بین تماشاگران بازی می‌کند. صحنه نیز کاملاً رها شده است و بازیگر از هر سو یکسان دیده می‌شود. تمامی این تحولات برای حذف آن فاصله و رسیدن به ارتباط نزدیک تماشاگر و بازیگر بود. این تئاتر البته دو ضعف اساسی دارد: یک، تأثیر آن یکنواخت است چون تا ده دقیقه اول نمایش تأثیر گذار است و بعد از آن یکنواخت می‌شود ضعف دوم نیز در محدودیت نوع نمایش است. زیرا هر نمایشی قابل اجرا در این تئاتر نیست.

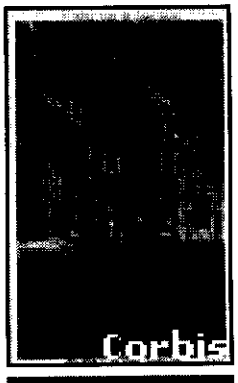
۴. تئاتر حلقوی یا سیر کولر
که در آن صحنه مثل حلقه‌ای بدور تماشاگران ایجاد شده است. در این تئاتر فضا نرم و انعطاف پذیر است. سادگی فنی زیادی دارد. و تماشاگران در برابر مکانهای گوناگون قرار دارند. و برای شکستن انجماد تئاتر ایتالیایی تا اینجا پیش آمدند.

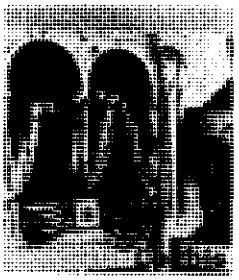
ج . گریز از ساختار تئاتر ایتالیایی و جستجوی مکانهای جدید و آدابته کردن آنها
مثلاً به سراغ مکانهایی مثل سیرک رفتن، در ابتدا یکی از دلایلی که به سمت این نوع تئاتر رفتند این بود که می‌خواستند تئاتر را به مردم نزدیک کنند و فکر می‌کردند یکی از دلایلی که مردم کمتر به تئاتر می‌روند این است که دوست ندارند در طبقات تماشاخانه‌های سنتی بنشینند، پس به فکر متلاشی کردن این محدودیت مکانی افتادند و تصمیم گرفتند، آنها به سراغ مردم بروند. یعنی تئاتر و بازیگر به دنبال تماشاگر بروند.

در این راستا میل به جستجوی فضاهای جدید بسیار نیرومند شد، زیرا محدودیت و غیر قابل انعطاف بودن تماشاخانه‌های معمولی تنها تماشاگر را پس نمی‌زد بلکه موجب محدودیت بیان نمایشی کارگردان هم می‌شد. دو سال بعد از جنگ جهانی دوم (۱۹۴۷ م.) فرانسه موقعیت بسیار بدی داشت. نیمی از مردم برای آزادی مبارزه کرده و نیم دیگر یا همدست آلمانیها شده و یا به مارشال پتن که خائن بود پیوسته بودند. وحدت ملی از هر نظر متزلزل شده بود. همه با دید بدی به هم می‌نگریستند. متفکران و روشنفکران برای آشتی ملی به فکر چاره افتادند. سرانجام پیشنهاد شد از تئاتر ملی کمک بگیرند. پس در ایام تابستان که فصل تفریح و سفر بود، تئاترهای کلاسیک و ملی را به مکانهای تاریخی و کهن بردند. یعنی تئاتر را در مکانهای ملی و در ایامی که ایام تئاتر نیست اجرا کردند، تا بدین وسیله در طول جشنواره فرهنگ و سرگرمی را نیز با هم تلفیق کرده باشند از همه مهمتر فضای آزاد نه تنها هنرمندان و مردم را شاد و رها کرد، بلکه در پرتو فضاهای جدید، آزادی دریافت بیشتری فراهم آمد. بدین ترتیب هم توریسم، سرگرمی و هنر را یکی کردند، و هم آشتی ملی در پرتو آثار کلاسیک را فراهم آوردند.

در این شرایط کار بزرگ معماران بود که چطور از فضاهایی که عملکرد غیر تئاتری دارند تئاتر درست کنند. این جستجو هیجانی بزرگ ایجاد کرد و تئاتر حالت یک جشن استثنائی به خود گرفت. دیگر ارتباط مردم و هنرمندان منحصر به یک شب و یک سالن کوچک نبود. بلکه در طول جشنواره و در کل شهر بود. این جستجو باعث شد شکلهای نو و متنوع دراماتیک بوجود بیاید و ساختارهای تازه تجربه شود و رابطه‌های جدید دوسویه بین صحنه و سالن تئاتر را که همگی منطبق بر نیازهای روزانه‌اند، کشف نماید. وای بسا به مکانها و فضاهای ویژه‌ای که منحصر به فرد بودند، دست یافتند و اغلب برای هر نمایش صحنه‌ای نو آفریدند.

تئاتر باید بار دیگر با کل زندگی اجتماعی مردم گره بخورد تا مردم زیادی را به سوی خود جلب کند.





جهت دستیابی به این فضای آزاد و باز، همچون اصول پایهٔ هر نوع تازگی، به دنبال انبار، کارخانه متروکه و هالهای بزرگ بودند تا بتوانند فضاهای خنثی و «غریب» خاص نمایش خود را خلق کنند.

د. چهارمین الگویی که پیشنهاد کردند تماشاخانه شکل پذیر بود

یعنی تئاتر به هر شکلی که خواستند درآید. زیرا به این باور رسیدند که امروزه به دلیل تنوع افکار نیاز به فضای تغییرپذیر و ساده احساس می‌شود، پیشنهاد کارگردانان این بود که ما تنها احتیاج به یک فضای بزرگ خالی با هدف پژوهش داریم. فضایی چنان بزرگ که بتوانیم هر صحنه‌ای را بنا به نوع نمایش بیافرینیم و با توجه به آن جای تماشاگران را تعیین کنیم و فضا و مکان منحصر به فرد خودش را به آن بدهیم. در واقع اعتقاد به یک معماری خاص برای هر نمایش بوجود آمد.

تئاتر کامل یا «توتال» که «اروین پیسکاتور» در ۱۹۲۷م. به وجود آورد، تئاتر پیشنهادی «رنه آلیو» فرانسوی، تئاتر ملی مانهایم که اروین پیسکاتور برای نمایش «راهزنان» شیلر افتتاح کرد، تئاتر «گل سن میرهن و تئاتر استوپیکا» (STUPICA) در بلگراد از انواع تئاترهای کاملاً تبدیل پذیرند.

سه دلیل مطلوب بودن این نوع تئاتر عبارتست از:

۱. قابلیت شکل‌پذیری و جابجایی برای بهترین نوع تنظیم صحنه به گونه ای که هر نمایش معماری منحصر به فرد دارد.

۲. ایجاد بهترین نوع رابطه صحنه و سالن منطبق بر اثر و شیوهٔ کارگردانی.

۳. و سرانجام آنچه که طراحان را تحریک کرده تا به سوی این نوع تئاتر بروند این است که آینده را نباید از قبل پیش‌بینی کرد و یا شکل خاصی از معماری را پیشاپیش به آن تحمیل کرد.

نکته در خور اهمیت این است که در تمامی این فرمولهای چهارگانه دو نکته و گرایش، مشترک است: نخست، میل به گذشته و منزلت بخشیدن به آن و استفاده از تجارب شکلی خوبی که در دوره‌های گذشته امتحان خودشان را پس داده‌اند. دوم، میل به خلق ساختارهای نو براساس کشفیات جدید و کاربرد آنها در تئاتر. در واقع وجود این همه تنوع و پیشنهاد برای این است که ما امروزه در جامعه ناپایداری به سر می‌بریم، جامعه‌ای که هنوز در آن نباید به دنبال فرمول قطعی و ثابتی باشیم و یا در پی تزهای سخت و انعطاف‌ناپذیر. چون همه چیز در حال دگرگونی است و از هر سو گرایشهای گوناگون تعاریف خود را بیان می‌کنند.

این تعاریف تنها علیه سالن تئاتر به شیوهٔ ایتالیایی نیست. اعتراض آنها قبل از همه چیز به مناسبات اجتماعی حاکم بر این نوع معماری و از آن مهمتر توهم گرایی ناتورالیستی است. و اینها همه برخلاف تصویری است که در گذشته از جهان داشتند. گذشته از تمام این مسائل همه معماران به دنبال چیز دیگری هم بودند: مسئله تئاتر قبل از همه چیز جامعه است یعنی باید مسائل جامعه را در آن منعکس کنیم. نه اجتماع آنگونه که باید باشد، بلکه آنگونه که هست.

تئاتر تجربی

در جواب تمام این تعاریف، تئاتر تجربی بوجود آمد. تئاتری که در ضمن عنوانهای دیگری چون آتلیه یا لابراتوار را هم یدک می‌کشید. تئاتری که با شکستن فضای سنتی، خروج از فضای فیزیکی و فرهنگی آن را آغاز کرده بود. تا بتواند فضایی را تصور و خلق کند که از هر نظر آزاد، باز و مهیا باشد. اوخلوپ کف سال ۱۹۳۳ میلادی برای اجرای نمایش مادر گورکی، گروتفسکی برای اجرای اکروپلیس یا کوردیال و یوجینوباربا برای اجرای نمایشهای گروه «اودن تئاتر» دانمارک جهت دستیابی به این فضای آزاد و باز، همچون اصول پایهٔ هر نوع تازگی، به دنبال انبار، کارخانه متروکه و هالهای بزرگ بودند تا بتوانند فضاهای خنثی و «غریب» خاص نمایش خود را خلق کنند.

سالنهای چند ارزشی یا چند منظوره

این تئاترها راه حلی است آسان برای رفع کمبود امکانات و فقر مالی بعضی از شهرهای کوچک تازه یا حومهٔ اروپا. مثلاً یک سالن ورزشی را چنان می‌سازند که دو نفر کارگر فنی قادرند به راحتی آن را در عرض ۱۲ دقیقه تبدیل به یک سالن تئاتر بکنند. معنی و منظور سالن چند منظوره این است که امکاناتی باشد ساده و عملی برای هر نوع شکل نمایشی سنتی یا مدرن، تخیلی یا واقعی در عین حال که می‌تواند مکانی باشد برای هر نوع تظاهرات فرهنگی، اجتماعی، آموزشی، یا ورزشی.

اتین سوریو زیبایی‌شناس فرانسوی اعتقاد دارد تا بدین جای تاریخ دو مفهوم جداگانه از فعالیت صحنه‌ای را در تئاتر شاهد بودیم ۱. تئاتری که در آن صحبت از یک جهان مکعبی است که بهترین نمونه این نوع تئاتر، تئاتر ایتالیایی است (مثل تالار وحدت) ۲. تئاتری که در آن صحبت از یک جهان کروی است مثل تئاترهای یونان و اسپانیا.

اولی بسته و دومی باز است. در اولی همواره تلاش بر این است که یک قطعه از زندگی را عیناً نشان دهند. در حالی که در دومی کانونی می‌آفرینند که انواری از خود به بیرون تراوش می‌کند ومنجمد نیست. در اولی تفکر، تفکر آپولونی است که مبتنی بر خرد و عقل گرایی است. تفکری که منطق را درست می‌کند. همان چیزی که در رنسانس به آن رسیده‌اند. در حالی که در تئاتر کروی، جهان دیونیزوسی و ناخودآگاه وجود دارد که مبتنی بر غریزه است. اولی از تماشاگران اندک خود می‌طلبد از واقعه و ماجرای نمایش جدا نشوند و دومی از تماشاگران فراوان خود همکاری و شرکت در ماجرا و ارتباط بیشتر را خواهان است. اولی دارای ساختار روشن و محکم است و دومی ساختاری بدوی‌تر و اصیل‌تر دارد. جهان مکعبی، مکان اجبارهای پذیرفته شده است و جهان کروی آدمی را به خلاقیت آزاد فرا می‌خواند. با اندک پژوهش احساس می‌شود در ۸۰ سال اخیر، تحول و حرکت از معماری مکعبی به سوی معماری کروی بوده است. در حالی که قدر مسلم آن است که مابین مکعب و کره همواره تناقض مسلکی و تباین حکمتی وجود دارد. تا ببینیم چه کسی در عرصه معماری و ساختار تئاتر به این تناقض جواب درست می‌دهد، جوابی در خور زمانه خود و نیازهای راستین دوره و مردمان خود.

LELIEU THEATRAL DANSLA SOCIETE. Reche scientific ue./1987/Paris •
LASCENE CENTRALE. AndreVilliers •
ARCHTTECTURAL RECORD, no.05,1998. •
g.a.no.17,1995 •
EXHABITION BUILKLDINGS, Atrium Progres, no.18, g.A./Winter 1993-94 •
Copyrihgt 1999 Time Saver Standards for Buildings TYPES, josph de Chiara John Callender, 3rd Edition •
publishing Corporation. THEATEERS AUDDITOROUMS, HARD BUMS, MEYER AND EDWARD •
C.CELErienhold
THEATERS, GALLe BRreton, Karl KramerVerlag. •
THENATIONAL THEATER, Colin Amery, revoew. •
Progreesive Architecture (P.A.), no,2,1991, U.S.A. •