تئاتر باوهاوس

رزلی گلدبرگ
ترجمه مریم نعمت طاووسی

باوهاوس

گسترش اجرا در دهه‌های قرن بیستم در آلمان، بیشتر مدیون آثار ره‌گشای شلمر[۱] در باوهاوس بود. وی در سال ۱۹۲۸ نوشت: «اکنون در باوهاوس مرگ تئاتر را اعلام می‌کنم»، و این زمانی بود که شورای شهر دسو[۲] بیانیه‌ای مبنی بر ممنوعیت [فعالیت] احزاب درباوهاوس صادر کرد و آن بیانیه در انظار عمومی خوانده شد؛ «ممنوعیت] شامل نزدیکترین حزب[۳] ما، که حزبی محبوب است [هم می‌شود]». [سخنان شلمر] سخنان کنایه‌آمیز مردی بود که تنظیم اجراها[ی گوناگون] نتیجه تلاش وی در طی دوران کاری‌اش در باوهاوس بود.

کارگاه تئاتری ۳ - ۱۹۲۱

در آپریل سال ۱۹۱۹، باوهاوس، نهاد آموزشی هنرها، در حال و هوایی بسیار متفاوت گشایش یافت. برخلاف شورشی‌های فتوریست یا کارهای تحریک کننده دادا، بیانیه‌رومانتیک باوهاوس، صادره توسط گروپیوس[۴]، فراخوانی برای یکپارچگی همه هنرها در زیرکاتدرال سوسیالیزم بود. هشیاری خوشبینانه‌ای که در بیانیه ابراز شده بود معیاری امیدوارکننده را برای بهبود وضعیت فرهنگی آلمان ناهمندیش و تهیدست پس از جنگ فراهم‌آورد.

هنرمندان و صنعت پیشگانی با حساسیت‌های بسیار متفاوت مانند پل کله[۵]، آیداکرکویوس[۶]، یوهان ایتن[۷]، گونتا اشتلسال[۸]، واسیلی کاندینسکی[۹]، اسکار شلمر، لیونل‌فینینگر[۱۰]، آلما بوشر[۱۱]، لوشو مولی ناگی[۱۲] و خانواده‌هایشان (تنها از شمار اندکی از آنان نام برده شد) به شهر حومه‌ای

وایمار وارد و در گرداگرد آکادمی با شکوه هنرهای زیبای گراندوسال[۱۳] و خانه‌های پیشین گوته و نیچه مستقر شدند. به‌عنوان استادان ناظر دانشجویان باوهاوس، اینان مسئولیت کارگاه‌های گوناگونی را چون فلز، پیکرسازی، بافندگی، گنجه‌سازی، نقاشی دیوار، طراحی، رنگ روی شیشه بر عهده گرفتند. و همزمان در آن شهر محافظه کار جمعی خود کفا را شکل دادند.

از ماه‌های آغازین، [برپایی] کارگاه تئاتری، نخستین دوره آموزشی پیرامون اجرا درمدرسه‌ای هنری به عنوان جنبه‌ای بنیادین در برنامه آموزشی مورد بحث قرار گرفت. لوتارشریر[۱۴]، نقاش و نمایشنامه‌نویس اکسپرسیونیست و یکی از اعضای گروه اشتروم[۱۵] دربرلین، موفق شد تا بر نخستین برنامه اجرای باوهاوس مدیریت کند. از همان آغاز، پروژه‌گروهی مخاطره‌آمیزی به شمار می‌آمد. به زودی شریر و دانشجویانش پیکرک‌هایی برای‌اجراهای شریر، **مرگ بچه**[۱۶] و **مرد**[۱۷] (آثار خود شریر) ساختند، سازگار با این قاعده کلی که«کار روی صحنه اثر هنری است.» همچنین طرحی پیچیده برای اجرای **تصلیب حضرت‌مسیح**[۱۸] ابداع کردند که مارگارت شریر باسمه چوبی آن را ساخت. در این باسمه دستورالعمل‌های تفصیلی برای نحوه آهنگ و تأکیدگذاری بر واژگان، سو و تأکیدگذاری برحرکات و «حالات هیجانی‌ای» که اجراگران بایستی اتخاذ کنند، نشان داده شد. اما کارگاه شریر نوآوری اندکی ارائه نمود: به‌طور ماهوی این اجراهای آغازین بسط تئاتر اکسپرسیونیستی پنج سال گذشته مونیخ و برلین بودند، در جایی [از اجرا] که زبان به لغزش‌های هیجانی‌تحمیلی و حرکت به‌اطوارهای پانتومیمیک تقلیل داده شد و صدا، رنگ و نور تنها محتوای ملودراماتیک اثر را تقویت می‌کردند، اجرا شبیه نمایش‌های مذهبی بود. در نتیجه احساسات به فرمی مهم در ارتباط تئاتری تبدیل شد که با هدف باوهاوس در دست‌یابی به‌ترکیب هنر و تکنولوژی در فرم‌های ناب مغایر بود. در واقع، نخستین نمایشگاه عمومی مدرسه [باوهاوس]، هفته باوهاس در سال ۱۹۲۳، که با عنوان «هنر و تکنولوژی -یکپارچگی‌ای نوین» برپا شد، کارگاه شریر را چیزی خلاف قاعده مدرسه نمایاند. در طی ماه‌هایی که [اعضای مدرسه] برای برپایی این نمایشگاه آماده می‌شدند، مخالفت با شریرنبردهای جدی ایدئولوژیک را برانگیخت و زیر آتش [حملات] مدام دانشجویان و کارکنان استعفای شریر اجتناب‌ناپذیر می‌نمود. وی باوهاوس را در همان سال ترک کرد.

سرپرستی تئاتر باوهاوس بی‌درنگ به اسکار شلمر واگذار شد، وی به جهت آوازه‌اش به‌عنوان نقاش و پیکرساز و همچنین آوازه‌ای به همین اندازه در حرکات موزون که اجراهای پیشین حرکات موزون در شهر زادگاهش اشتوت گارت برایش به ارمغان آورده بودند، به باوهاوس دعوت‌شده بود. هفته باوهاوس مجال مناسبی برای شلمر بود تا با برپایی مجموعه‌ای اجرا و نمایش برنامه خود را معرفی کند. در چهارمین روز هفته؛ ۱۷ آگوست سال ۱۹۲۳، عمده اعضای کارگاه تئاتر که کمابیش تغییر کرده بودند، **کابینه مجازی**[۱۹] را یک سال پیشتر در مهمانی باوهاوس اجرا شده بود، ارائه نمودند.

شلمر اجرا را به عنوان «نیمی میدان مشق -نیمی آبستره‌ای متافیزیکی[۲۰]» توصیف کرد که‌در آن از تکنیک‌های تئاتر بلوار استفاده کردند تا نقیضه‌ای[۲۱] بر «ایمان به پیشرفت» را که در آن‌زمان بسیار رایج بود ارائه نمایند.

ملغمه‌ای از [چیزهای] معنادار و بی‌معنا که به واسطه «رنگ، فرم، طبیعت و هنر، انسان

وماشین، پژواک‌شناسی و علم مکانیک» توصیف شده بود، شلمر سوگیری این اثر را به کالیگاری (اشاره به فیلم کابینه دکتر کالیگاری، تولید سال ۱۹۱۹)، امریکا و خودش منتسب کرد. **بدنه ویلون**[۲۲]، **شطرنجی**[۲۳]، **اصلی**[۲۴]، **شهروند طبقه بهتر**[۲۵]، **مشکوک**[۲۶]،**دوشیزه رزی رد**[۲۷]، و **ترک**[۲۸] به صورت تمام، نیمه یا یک چهارم عروسکی اجرا شدند.عروسک‌ها توسط دستانی که دیده نمی‌شدند «برای یک ربع ساعت، به حرکت‌درمی‌آیند، قدم می‌زنند، می‌ایستند، معلق می‌مانند، سر می‌خورند، می‌چرخند یا جست وخیز می‌کنند، «به نظر شلمر اجرا» به‌هم ریختگی‌ای بابلی[۲۹] بود، پر از روش، آمیزه‌ای از فرم، شیوه و رنگ برای دیدن». کابینه مجازی دو نسبت به کابینه مجازی یک، با پیکرک‌هایی‌فلزی سیم‌دار که از پس زمینه به جلوی صحنه پرتاب می‌شدند و دوباره به عقب می‌رفتند،متفاوت طرح‌ریزی شده بود.

اجرا موفقیتی به تمام معنا بزرگ بود، چرا که ابزارهای مکانیکی و طراحی سراسرتصویری‌اش بازتاب حساسیت‌های هنری و همچنین تکنولوژیک باوهاوس بود. توانایی‌شلمر در ترجمان استعداد نقاشانه‌اش (طرح‌های اولیه پیکرک‌ها قبلاً در نقاشی‌های اونقش زده شده بودند) در اجراهای نوآورانه مدرسه بسیار مورد تقدیر قرار گرفت. چرا که مدرسه باوهاوس، مخصوصاً جذب هنرمندانی را که فراتر از رشته خود کار می‌کردند هدف‌قرار گرفته بود. شلمر تنگناهای طبقه‌بندی هنر را نپذیرفت. انکار وی اجراهایی را به‌بار آورد که سریعاً به کانون فعالیت‌های باوهاوس تبدیل شد. در ضمنی که موقعیت وی به عنوان سرپرست تام تئاتر باوهاوس نیز قاطعانه مستحکم شد.

جشن‌های باوهاوس

به همان اندازه که بیانیه باوهاوس و دید نوین گریپوس نسبت به مدرسه آموزشی برای همه هنرها یکپارچگی جامعه باوهاوس را نگه‌می‌داشت، ترتیب رخدادهای اجتماعی هم،که به‌منظور تبدیل وایمار به مرکز فرهنگی زنده برپا می‌شدند، در حفظ این یکپارچگی‌نقش داشت. جشن‌های باوهاوس خیلی زود مشهور شد و توجه مهمانی‌روهای اجتماعات محلی وایمار (و بعداً دسو) و همچنین شهرهای اطراف مانند برلین را سوی‌خود جلب کرد. مهمانی‌ها با جزئیات بی‌شمار، بر محور درون‌مایه‌هایی مانند «ورای[۳۰]»، «**جشنواره نان، بینی و قلب**» یا «**جشنواره سفید**» (در جایی که به همه گفته شده بود که بالباس‌های خال‌خالی، شطرنجی و خط‌خطی به مهمانی بیایند) ترتیب داده می‌شدند. این مهمانی‌ها غالباً توسط شلمر و دانشجویانش ابداع و هماهنگ می‌شد.

این رخدادها برای گروه فرصت تجربه نظریه‌های جدید اجرا را فراهم می‌آورد: برای مثال اجرای «**کابینه مجازی**» تکمیل و ساخت و پرداختی از چنین جشنواره شبانه‌ای بود. ازسوی دیگر «**ورای**» که در سالن اجاره‌ای در وایمار در سال ۱۹۲۴ اجرا شد، شالوده یکی ازجشن‌های شبانه‌ای شد که در ایلم شاله[۳۱] در تابستان همان سال برپا شد. در اجرای‌صحنه‌ای، طرح داستانی ساده «از همه ضمائم آزاد» و تنها از طریق پلاکاردهایی که حاوی‌دستورالعمل‌هایی چون «ورود»، «میان پرده»، «شور»، «اوج» و... بودند تعریف شد. بازیگران کنش‌های معینی را پیرامون نقاط اتکای نیمکت، پلکان، نردبان، در و میله‌های‌موازی اجرا می‌کردند. در

شب‌نشینی ایلم شاله از همین نشانه‌ها برای [نمایاندن] کنش استفاده کردند.
ایلم شاله تنها با جاده‌ای دوچرخه‌رو به وایمار [متصل می‌شد]، و در آنجا بود که برای نخستین بار اعضای گروه باوهاوس لباس‌های سراسر پوشیده (سرهمی) را برتن کردند. یکی از این شب‌نشینی‌ها توسط گزارشگری از برلین که از آن دیدن می‌کرد، توصیف شده‌است: «چه نام خلاق و دلربایی و چه کاشانه‌ای که خود را بدان نام آراسته است.» او درباره ایلم نوشت: «اما کارمایه هنری شاداب و جوان، بیشتر در این اتاق سلطنتی عهدویکتوریا وجود داشت» تا در هر جامعه ایالتی و هنری حرکات موزون سالانه در برلین که به پسندروز آراسته شده بود، گروه جاز باوهاوس موسیقی **بنانا شیمی و دختران جاوا** را نواختند، بهترین اجراهایی که گزارشگر تا به حال شنیده بود، همچنین پانتومیم و لباس‌ها همتایی نداشتند. جشنواره مشهور دیگری که در باوهاوس در فوریه ۱۹۲۹ بر پا شد، «**جشنواره‌متالیک**» بود. همچنان که از عنوان آن برمی‌آید همه مدرسه با رنگ و مواد متالیک (فلزی) تزیین شده بود و آنهایی که دعوت‌نامه را پذیرفتند، دعوتنامه‌هایی که روی کارتی به رنگ متالیک و با طرحی زیبا چاپ شده بودند، در ورودی مدرسه سرسره‌ای انتظارشان را می‌کشید. زیر مینیاتور ستارگان آسمانی، آنان به سرعت از دالان میان دو ساختمان باوهاوس گذشتند تا در اتاق اصلی [برپایی] جشنواره، با به صدا درآوردن زنگ‌ها و نواخت موسیقی بلند فانفار توسط گروه چهار نفره نوازندگان دهکده، به آنها خوشامد گفته شود.
شلمر روحیه نوآورانه اجراهای باوهاوس را به جشن‌های آغازین نسبت می‌داد. وی نوشت: «از نخستین روز تأسیس، در باوهاوس انگیزشی برای تئاتر نوآورانه به چشم می‌خورد، چرا که در همان روز نخست غریزه نمایش حضور داشت، در مهمانی‌های پرشاخ و برگ، در بداهه‌ها، و در سیماچه‌ها و تن‌پوش‌های نوآورانه‌ای که می‌ساختیم [آن‌انگیزش] ابراز می‌شد. «به علاوه شلمر خاطر نشان کرد که حس غریزی برای هجو و نقیضه‌پردازی وجود داشت. «شاید [این غریزه] میراث دادائیست‌ها بود که [بدان اعتبار] ناخودآگاه هر چیزی که بویی از پندهای اخلاقی داشت یا پر ابهت می‌نمود مورد تمسخر واقع می‌شد». وی همچنین درباره اثر گروتسکی موفق نوشت. «[آن حس غریزی] خوراک خود را از بازنمایی تحریف شده و ریشخند فرم‌های کهنه در تئاتر معاصر پیدا می‌کرد. گرچه گرایش آن از بنیاد منفی بود، اما بازشناخت آشکارش از نوآوری، شرایط و قوانین نمایش تئاتر ازوجهی مثبت بود.»
این بی‌اعتنایی نسبت به «فرم‌های کهنه» بدان معنی بود که کارگاه تئاتری هیچ قید و شرطی‌را که فراتر از اشتیاق دانشجویان نسبت به اجرا باشد بر آنان تحمیل نمی‌کرد. به جز چند استثنا، دانشجویانی که به برنامه درسی شلمر پیوستند، برای حرکات موزون آموزش حرفه‌ای ندیده بودند. البته به دلیل این مسأله نبود که در طی سال‌ها شلمر در خلال کارگردانی و ارائه اجراهای بی‌شمار، در عمل در آثار خود درگیر این حرکات شد. یکی از دانشجویان، آندره‌آس وینینگر[۳۲]، رهبر گروه مشهور جاز باوهاوس بود.

نظریه شلمر در خصوص اجرا

همگام با این وجه هجوآلود و اغلب ابزورد بسیاری از اجراها و جشن‌ها، شلمر نظریه

مشخص‌تری در باب اجرا را بسط داد. در سراسر بیانیه‌های بی‌شمار، همچنین در نوشته‌های خصوصی‌اش که در دفترچه خاطراتی از روزهای نخست ۱۹۱۱ تا روز مرگش نگه‌داشت، بر اهداف کارگاه تئاتری ایستادگی کرد. نظریه اجرای شلمر کمکی یگانه در باوهاوس بود. وی با باریک‌بینی مسأله نظریه عمل را که در چنین برنامه آموزشی نقش محوری داشت، تجزیه و تحلیل کرد. شلمر این پرسشگری را در قالب تقابل اسطوره‌ای کلاسیک میان آپولو و دیونوسوس ابراز کرد:

نظریه وابسته به آپولو ایزد خرد بود در حالی که عمل در جشن‌های بی بند و باردیونوسوس نمادینه شده بود. تناوب‌های خود شلمر میان نظریه و عمل بازتاب اخلاقی پیوریتنی[۳] است. او نوشت که نقاشی و طراحی را وجهی از کار که شدیداً خردورزانه بوددر نظر می‌گیرد، در عین حال که لذتی ژرف از تجربه‌های تئاتری‌اش به دست می‌آورد. وی پیوسته به [ساز و کار] این خرد بدگمان بود، در نقاشی و همچنین در تجارب تئاتری، کند وکاو اصلی شلمر [درباره موضوع] فضا بود؛ نقاشی دو بعد فضا را تصویر می‌کرد، در حالی‌که تئاتر جایی را مهیا می‌کرد که در آن فضا تجربه می‌شد.

گرچه به هنگام تعریف دقیق دو رسانهٔ، نقاشی و تئاتر، تردیدهایی شلمر را محاصره کرده‌بودند، با این همه وی آنها را فعالیت‌هایی مکمل می‌انگاشت. در نوشته‌هایش، وی به‌روشنی نقاشی را پژوهش نظری در عین حال اجرا را عمل همسنگ آن توصیف می‌کند.وی نوشت «حرکات دیونوسوسی و در اصل به تمامی شوریدگی است»، اما این نظر تنها وجهی از خلق و خوی وی را خشنود می‌کرد «میان دو روح در سینه‌ام در کشمکش‌ام - یکی همساز شده با نقاشی و به عبارت دیگر فلسفی - هنری و دیگری تئاتری یا رک وراست بگویم روح اخلاقی و روح زیبایی‌شناسانه.»

در قطعه‌ای که در سال‌های ۱۹۲۶ - ۱۹۲۷ اجرا شد، شلمر حرکات نمایشی را ابداع کرد تا این نظریه‌های مجرد را روشن کند. نخست نظامی نشانه‌گذاری طرح ریخت که در آن مسیرهای خطی تکان‌ها و حرکات پیشروندگان به صورت گرافیکی توصیف شده بود. با پیروی کردن از این دستورالعمل‌ها سه نفر را تن‌پوش‌هایی در سه رنگ اصلی قرمز، زرد و آبی اطوارهای پیچیده هندسی و کنش‌های پیش پا افتاده روزمره را اجرا کردند. کنش‌های روزمره مانند «نمایش عطسه کردن، خندیدن با تمام‌صورت و گوش دادن سرسری، این کنش‌ها همیشه ابزاری در راستای منزوی کردن فرم‌های‌آبستره بوده‌اند».

این نمایش به عمد آموزنده بود و در همان زمان روش‌شناسی شلمر را از یک رسانه به رسانه دیگر آشکار کرد: از دو بعد سطح (نشانه‌گذاری، نقاشی) به تجسمی (برجسته‌نمایی‌و پیکره‌سازی)، به هنر تجسمی سر زنده بدن انسان.

بنابراین آماده‌سازی یک اجرا این مراحل گوناگون را دربرمی‌گیرد: واژگاه یا نشانه‌های‌نقاشی شده آبستره، نمایش، و تندیس‌های مادی در قالب نقاشی؛ همه اینها به ابزارهایی‌برای بازنمایی لایه‌های فضای واقعی و تغییرات زمان تبدیل شدند. بدین‌ترتیب نشانه‌گذاری و همچنین نقاشی برای شلمر مستلزم نظریه فضا بود، در جایی که اجرا در فضای‌واقعی «عمل» را برای کامل کردن نظریه فراهم می‌کرد.

فضای اجرا

در برابر سطح صاف دیداری و عمق فضا مشکل پیچیده‌ای وجود داشت که ذهن بسیاری‌از کسانی را که در دوران شلمر در باوهاوس کار می‌کردند به خود مشغول کرده بود. «فضا به مثابه عنصر یکپارچه کننده معماری» آن چیزی بود که شلمر به عنوان مخرج مشترک تمایلات در هم آمیخته کارکنان باوهاوس در نظر داشت. از ویژگی بحث‌های دهه ۱۹۲۰پیرامون فضا بروز نظریه «میزان احساس شده[۳۴]» بود و شلمر سرچشمه هر اجرایش را بدین حساسیت فضایی نسبت می‌داد. وی توضیح داد «که بدون هندسه سطح، بدون دنبال کردن خط‌های مستقیم، مورب، دایره و خمیده با [دنبال کردن] حرکت خط عمودی حرکت کننده، قرینه سنجی فضا تدریجاً کامل می‌شود. اگر فضایی پر از مواد نرم قابل انعطاف به تصور آید که در آن فضا پی رفت فیگورهای حرکات به عنوان فرمی منفی فرض شود که سخت‌تر می‌شوند، رابطه هندسه سطح نسبت به قرینه‌سنجی فضا قابل درک خواهد بود.»

در یک سخنرانی ـ نمایش که در سال ۱۹۲۷ در باوهاوس برگزار شد، شلمر و دانشجویانش‌این نظریه‌های مجرد را [با ارائه مثالی] روشن کردند: نخست سطح چارگوش زمین با قطرها و خطوط مورب بخش‌بندی شد و این بخش‌بندی با ترسیم یک دایره کامل شد. سپس‌سیم‌های سفت از میان فضای خالی عبور داده شدند تا گنجایش یا بعد مکعبی فضا را تعریف کنند. به دنبال این دستورالعمل‌ها، حرکت کنندگان در شبکه خطی فضایی حرکت کردند،حرکات آنان توسط صحنه‌ای که پیشتر به‌طور هندسی بخش‌بندی شده بود، دیکته می‌شد.در مرحله دوم تن‌پوش‌ها اضافه شدند تا بر بخش‌های مختلف بدن، حرکات راهبری‌کننده، شخصیت آفرینی و هماهنگی رنگ‌های مجرد که به واسطه خانه‌های رنگارنگ فراهم شده بود، تأکیدگذاری شود. بدین ترتیب نمایش تماشاگران را از خلال «ریاضی حرکات» به «فضای حرکات» و «نشانه‌های حرکات موزون» راهبری کرد که این امر با ترکیب عناصر تئاتروواریته و سیرک که در صحنه نهایی به واسطه سیماچه و ابزار صحنه القا شد، به اوج رسید.

اما دو دانشجو به نام‌های لودویگ هیرشتلد ماک[۳۵] و کورت شورت فگر[۳۶]، مستقل ازکارگاه تئاتر، فضایی تخت را در [اثر خود به نام] «ترکیب نور بازتابانده شده» تجربه کردند:برای یکی از جشن‌های باوهاوس در سال ۱۹۲۲، بازتاب‌های نور به عنوان [اجرایی] تجربی‌آغاز شد: «در اصل ما نمایش سایه‌ای کاملاً ساده برای جشنواره فانوس طراحی کردیم.تصادفاً در خلال تعویض یکی از چراغ‌های استیلینی، سایه‌های پرده کاغذی دو برابر و به‌خاطر رنگ‌های فراوان شعله‌های استیلین، سایه‌های پر رنگ و کم رنگ قابل رؤیت‌شدند...».

گام بعدی آن بود که منبع نور چند برابر شود، [بدین منظور] لایه‌های شیشه‌ای رنگی افزوده‌شد [از ورای] این لایه‌ها [نور] به پشت پرده نمایشی شفاف بازتابانده شد. این تمهیدات‌طرح‌های آبستره و جنبشی تولید کردند. برخی اوقات بازیگران خط‌های تو در توپی را دنبال می‌کردند که منبع نور و توالی رنگ‌ها، محل استقرار دستگاه برق، سرعت و جهت‌دیزالو و فید آوت را نشان می‌داد. همه اینها با بهره‌برداری از سازافزاری که به‌طور خاص‌ساخته شده بود ممکن شد و با نواخت پیانوی هیرشتلد ـ ماک همراه بود. این باور وجودداشت که این گونه نمایش‌ها «برای مردم بسیاری که در برابر نقاشی‌های آبستره وگرایش‌های نوین دیگر سردرگم مانده

بودند، پلی ادراکی به حساب می‌آمدند.» نمایش‌های بازتابش نور در هفته باوهاوس سال ۱۹۲۳، برای نخستین بار، برای عموم نمایش داده شدند و بعداً به وین و برلین برده شدند.

باله‌های مکانیکی

«انسان و ماشین» در تجزیه و تحلیل باوهاوس از هنر و تکنولوژی به همان اندازه مورد توجه‌بودند که برای روس‌های کانستراکتیویسم یا اجراگران فتوریست ایتالیایی. تن‌پوش در کارگاه تئاتر به منظور دگر ریخت کردن پیکر انسانی به چیزی مکانیکی طراحی می‌شد. در «**حرکات موزون پره**»[۳۷] (۱۹۲۷) که توسط ماندافون کراییگ[۳۸] اجرا شد، حرکات بالا بردن و خم کردن بدن تنها از طریق حرکات پره‌های باریک و بلندی که از بدن وی بیرون زده بودمی‌توانست دیده شود. در «**حرکات موزون شیشه**»[۳۹] (۱۹۲۹) که توسط کارلا گروش[۴۰] اجرا شد، وی‌دامنی حلقه‌ای که از میله‌های شیشه‌ای درست شده بود بر تن داشت. سرش را گویی شیشه‌ای پوشانیده بود و کره‌هایی شیشه‌ای را حمل می‌کرد. همه اینها حرکات او رابه یک اندازه محدود می‌کردند. تن‌پوش‌ها از شکل‌های هندسی نرم پر شده از پر تا بدن‌هایی پوشانیده شده از میله‌های هم مرکز را شامل می‌شدند و در هر مورد، جامه‌های‌پر جزئیات و بسیار منقبض حرکات سنتی را به تمامی تغییر شکل داد.

بدین شیوه شلمر بر کیفیت شی‌وار بازیگران تأکید کرد و در هر اجرا «تأثیر مکانیکی ای »دلبخواه قایل شد، نه مثل عروسک‌ها. شلمر در یکی از مقالات پر شور دفتر روزانه‌اش‌چنین نوشت: «ممکن نبود که بازیگران عروسک واقعی باشند که توسط نخ یا حتی بهتر از این با استفاده از یک ماشین دقیق خودکار، تقریباً بدون نیاز به مداخله انسان حرکت داده شوند، و در نهایت توسط دستگاه کنترل از راه دور هدایت شوند؟» این مقاله هاینریش فون‌کلایست[۴۱] با عنوان درباره تئاتر عروسکی[۴۲] (۱۸۱۰)بود که الهام‌بخش نظریه معروف عروسک شد، در جایی که یک استاد باله وارد پارکی می‌شود و نمایش عروسکی شبانه‌ای‌را می‌بیند.

«هر عروسک نقطه کانونی در حرکت دارد، یک مرکز ثقل و زمانی که این مرکز حرکت داده‌می‌شود، اندام‌های جنبشی بدون هیچ دستکاری دیگری عمل می‌کنند. اندام‌های حرکتی آونگی عمل می‌کنند و به‌طور خودکار پژواک‌دهنده حرکت مرکزند. هر زمان که مرکزثقل در خطی مستقیم راهنمایی می‌شود، اندام‌های حرکتی خمیدگی‌هایی را در تکمیل آن نمایش می‌دهند، آنان حرکت در اصل ساده‌ای را بسط می‌دهند.»

تا سال ۱۹۲۳ عروسک‌ها و پیکرک‌ها مکانیکی کنترل شونده، سیماچه‌ها و لباس‌های‌هندسی به مشخصه‌های محوری بسیاری از اجراهای باوهاوس تبدیل شدند. کورت‌اشمیت[۴۳] باله‌ای مکانیکی را طراحی کرد که در آن پیکرک‌های قابل حرکت با حروف A, B, C, D, E مشخص شده بودند توسط بازیگرانی که دیده نمی‌شدند، حمل شدند، آنها توهم رقص آدمک‌های ماشینی را آفریدند. همچنین اجرای اشمیت، «**انسان + ماشین**» درسال ۱۹۲۴، بر مبنای وجوه هندسی و ماشینی حرکات بود. «**ماجرای گوژپشت‌کوچک**»[۴۴] (سال ۱۹۲۴) هم بر اساس نظرات فون کلایست بود که با کارگردانی ایلزه فلینگ[۴۵] موجب شکل‌گیری یک ماریونت انعطاف‌پذیر تئاتری شد. زانتی شاوینسکی[۴۶]عروسک حیوانات را به اجرای «**سیرک**» (۱۹۲۴)

خود افزود. شاوینسکی جامه‌ای سراپاپوشیده و چسبان سیاهی بر تن کرده بود. او که در صحنه دیده نمی‌شد نقش رام کننده شیری را در برابر شیر مقوایی بازی می‌کرد، شیری که برای دم او از علامت راهنمایی - رانندگی استفاده شده بود. این اجرا برای اجتماع باوهاوس و مهمانان، بر صحنه سالنی که نیم ساعت قدم زنان تا مؤسسه فاصله داشت برپا شد. شاوینسکی نوشت: «[کار] در اصل [دربردارنده] مفهومی نظم یافته و تصویری بود و تئاتری دیداری به شمار می‌آمد. [این اجرا] تجسم نقاشی و سازه‌های در حرکت، نظرات در [قالب] رنگ، فرم و فضا و کنش و واکنش دراماتیک آنان بود.»

به‌طور خاص **ترپنویتز**[47] اثر شلمر (۱۹۲۶ - ۱۹۲۷) گرایش به ابزورد داشت، پانتومیمی که‌روی رشته پلکانی اجرا شد، در آن شخصیت‌هایی چون دلقک موسیقایی (با بازی آندره‌آس واینینگر) حضور داشت. وی لباس سفید لایه‌دار قیفی شکل پوشیده بود. این قیف پای چپش را کاملاً تغییر شکل داده بود و ویولونی از پای راستش آویزان بود، آکاردئون، یک‌تسمه کاغذی، چتری که تنها پره داشت (و نه روکش) به دست گرفته بود. به دلیل شتابی که برای آماده شدن اجرا وجود داشت، واینینگر مجبور شد تا حرکات عروسک‌وار را باسنجاق قفلی‌هایی [که لباس را بر تنش محکم کرده بودند] اجرا کند.

اما یک هنرمند سیرک، به یکی از محبوب‌ترین اجراگران باوهاوس تبدیل شد، راستلی[48] که شلمر او را در سال ۱۹۲۴ در برلین ملاقات کرد. وی تردستی چرخاندن ۹ توپ در هوا را اجرا می‌کرد که این تردستی به تمرینی رایج در باوهاوس تبدیل شد. دانشجویان مهارت‌دقیق گرداندن هم زمان چند توپ در هوا را تمرین می‌کردند و هم زمان تعادل وهماهنگی‌ای را که از ویژگی‌های ممتاز هنر توپ گرداندن است، در خود می‌پروراندند. نرمش‌های آماده‌سازی توپ‌اندازی ایتالیایی جایگزین تمرین معمول در آموزش شد، تمرین‌هایی که در آن بازیگران پیش از شروع تمرین با استفاده از میله‌هایی که درسالن تعبیه شده است [با حرکات ویژه‌ای خود را آماده می‌کنند].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نقاشی و اجرا

همواره ارتباط میان نقاشی و اجرا دغدغه‌ای در خصوص پیشرفت باوهاوس بود. دراجرای باله سال ۱۹۱۷، با عنوان **رژه**[49]، پیکاسو پیکرک‌ها را به دو نیمه قسمت کرد. نیم‌تنه‌های آنان با سازه‌های غول‌آسا پوشانیده شدند و پاهایشان با شلوار عادی و یا شلوارهای تنگ و کشی رایج در باله. گذشته از این، تندیس‌های یاد شده برگرفته ازنقاشی‌های کوبیستی پیکاسو بودند. به تشخیص شلمر اقتباس پیکاسو از فرم‌ها نقاشی‌اش در قالب تندیس، نوعی عوام‌پسند سازی بود. در اجرایی نامتداول، «**همسرایی سیماچه‌ها**»[50] (۱۹۲۸)، شلمر کوشید تا ترجمانی غیرمستقیم‌تر از نقاشی به اجرا را ارائه نماید. نقطه شروع این اجرا عمدتاً بداهه یک نقاشی [متعلق به سال] ۱۹۲۳ بود، گردهم‌آیی کوچک[51]. فضای نقاشی با نور آبی ملایم افقی بازآفرینی شد.» در مرکز تاریک‌شده صحنه میزی خالی و دراز، چند صندلی و چند لیوان قرار داشت. سایه‌ای بزرگ، محتملاً سه‌بار بزرگتر از صاحب سایه، در افق پدیدار شد و تا اندازه یک انسان معمولی کوچک شد. موجودی با سیماچه‌ای گروتسک وارد شد و کنار میز نشست. این روند

ادامه‌داشت تا آن که دوازده شخصیت سیماچه بر چهره زده دور میز گرد و اسرارآمیز گردهم جمع شدند. سه شخصیت از بالا فرود آمدند، «بیرون از ناکجاآباد»، «کسی با بلندای بی‌حدو حصر»، «کسی با کوتاهی شگفت‌انگیز» و «کسی که لباسی اشرافی» بر تن داشت. سپس مراسم نوشیدن هولناک و صمیمانه برگزار شد. پس از آن مهمانی نوشیدن به جلوی صحنه منتقل شد.» بنابراین شلمر فضای نقاشی و همچنین ژرف‌نمایی عمیق آن را با بازنمایی شخصیت‌هایی که سیماچه بر چهره زده بودند و اندازه‌شان بر اساس جای آنها در میز درجه‌بندی شده بود، بازسازی کرد. آن میز در زاویه‌ای درست نسبت به [نقطه دید]تماشاگران قرار داده شده بود.

به روشی متفاوت واسیلی کاندینسکی در سال ۱۹۲۷ از نقاشی به عنوان «اشخاص بازی» در اجرا بهره‌برداری کرد. «**نقاشی‌ها در یک نمایشگاه**» را در تماشاخانه فردریش واقع دردو سو به نمایش گذاشت. این اجرا، شعری موسیقایی را که توسط همکار و هم‌وطن‌کاندینسکی، مو دست موسورگسکی، سروده شده بود به تصویر کشید. الهام بخش موسورگسکی، نمایشگاهی از آثار آب رنگ [در سبک] طبیعت گرایانه بود. کاندینسکی هم برابرهای دیداری برای عبارات موسیقایی موسورگسکی با [بهره‌برداری از] فرم‌های رنگ‌شده، قابل حرکت و بازتابش‌های نور طراحی کرد. به استثنای دو نقاشی از شانزده نقاشی‌همه آثار آبستره بودند. کاندینسکی توضیح داد که تنها تعداد اندکی از اشکال «به‌طور مبهم‌عینی» بودند. بنابر این او بر اساس برنامه‌ریزی پیش نرفت بلکه «از فرم‌هایی که در ذهنم درزمانی که به موسیقی گوش می‌کردم، شکل گرفتند بهره‌برداری کردم.» ابزارهای اصلی[آفرینش]، اشکال به خودی خود، رنگ‌های اشکال، نورپردازی - رنگ به مثابه شدت‌بخشی به نقاشی و ساختار هر نقاشی در ارتباط با موسیقی و «هر جا که لازم بود برچیدن آن‌بود».

برای نمونه در تصویر چهارم، «قلعه باستانی»، تنها سه باریکه عمودی از انتهای صحنه‌دیده می‌شد. در صحنه‌ای که پرده مخمل سیاه انتهای آن را به خوبی پوشانده و ژرفایی‌غیرمادی در آن آفریده شده بود. این باریکه‌ها ناپدید شدند، تابلو بزرگ پس زمینه قرمزرنگ از سمت راست صحنه و تابلوی پس زمینه سبز رنگ از سمت چپ جایگزین آن باریکه‌ها شدند. صحنه که با رنگ‌های آتشین و شاد نورانی شده بود، همراه با پخش[بخش] **پاکو لارگامنته**[۵۳] موسیقی در روندی فزاینده کم نور شد و با [بخش] پیانو درتاریکی کامل فرو رفت.

باله سه‌گانه[۵۴]

«**باله سه‌گانه**» شلمر آوازه‌ای جهانی فراتر از دیگر اجراهایش برای وی به ارمغان آورد. ازهمان سال ۱۹۱۲ وی نظرات گوناگونی را مورد مطالعه قرار داد که در نخستین اجرا در لندزتئاتر اشتوت گارت[۵۵] تحقق یافتند. این اجرا در دوره‌ای ده ساله بر پا شد و حاوی‌فرهنگنامه‌ای دیداری از دیدگاه‌های شلمر در خصوص اجرا بود. «چرا سه گانه؟» کارگردان خاطرنشان کرد «سه گانه مرتبط با سه، به دلیل [حضور]سه نفر و سه بخش معماری‌تصنیف سمفونی و ترکیب حرکات، تن‌پوش و موسیقی.» همراه با پارتیتور هیندمیث[۵۶] برای‌نوازنده پیانو، و «ابزاری مکانیکی همخوان با شیوه حرکات قالبی»، موسیقی با تن‌پوش‌ها وطرح کلی ریاضی و

مکانیکی بدن سازگار بود. افزون بر این، کیفیت عروسک‌وار افراد هم با کیفیت موسیقی جعبه - موسیقی‌ای همخوانی داشت. بنابراین «یکپارچگی مفهوم وروش» ایجاد شد.
باله سه‌گانه چندین ساعت طول کشید و «مروری متافیزیکی» بود. از سه بازیگر که ۱۸ پوشش را در دوازده حرکت موزون بر تن کردند بهره برد. کیفیت حرکات عناصر سمفونیک موسیقی را دنبال می‌کردند: برای مثال وی نخستین بخش را به عنوان **شرزو**[۵۷] (قطعه شاد و محرک) وبخش سوم را به عنوان **اروسیا**[۵۸] وصف کرد. گرایش او به زمین هندسی باعث شد تا خط سیر بازیگران تعیین شود: «برای مثال یک نفر تنها از انتهای صحنه به سمت‌ردیف‌های نور جلو صحنه در خطی مستقیم حرکت می‌کند. سپس در خطی کمانی یا دایره‌وار مسیری بیضوی و غیره». اثر به شیوه شگفتی‌آوری عمل گرایانه پرورش یافت: «نخست تن‌پوش‌ها، پیکرک‌ها به ذهن متبادر شد. سپس به جست و جوی موسیقی‌ای که‌مناسب‌ترین برای آنها باشد دست زدیم. موسیقی و پیکرک‌ها راه سوی شیوه‌حرکت موزون بردند. آن[چه که آمد] فرآیند [آفرینش کار]بود.» شلمر خاطرنشان کرد، به علاوه حرکات باید «با زندگی خود فرد، با ایستادن و قدم زدن، دست از جهیدن برداشتن و بعد حرکت کردن آغازشود.»
شگفتی‌آور نیست که این اثر نهایت توازن «میان تضادها»، میان مفاهیم مجرد و میان انگیزش‌های هیجانی بود. البته به خوبی برازنده گرایش‌های ویژه هنر - تکنولوژی باوهاوس هم به شمار می‌رفت. در نهایت شلمر کارگاه تئاتر را از سوگیریی آغازین اکسپرسیونیستی‌اش با مدیریت لوتار شریر به مسیری هماهنگ با حساسیت‌های باوهاوس‌دگرسان کرد. گفته شده است دانشجویان به باوهاوس رفتند تا از [بیماری] اکسپرسیونیسم‌درمان شوند. تنها پس از آشنایی با باور فلسفی‌تر نسبت به «حرکت متافیزیکی» یا عشق‌شلمر به تئاتر واریته، تئاتر ژاپنی، تئاتر عروسکی جاوایی و هنرهای گوناگون اجراگران سیرک احتمالاً توسط شلمر درمان شدند. افزون بر این «ورزش همراه موسیقی (ایروبیک) و همسرایی حرکات از دل [فعالیت‌های] آنها بالید». دانشجویان همچنین او کنتیکز[۵۹] ونظام‌های نشانه‌گذاری رودلف فون لابن[۶۰] سوئیسی و **مری ویک من محافظت شده** اثرلابن[۶۱] و همچنین اجراهای کانستراکتیویستی روسی (که در برلین در فاصله دو ساعته باترن، دیده شدند) را تجزیه و تحلیل کردند.

صحنه باوهاوس

از آنجایی که در طی دوران وایمار هیچ تماشاخانه واقعی در مدرسه وجود نداشت، شلمر و دانشجویانش اجراها را مستقیماً در استودیوها می‌پروراندند و هر تجربه را جست وجویی برای «عناصر حرکت و فضا» می‌انگاشتند. در سال ۱۹۲۵ زمانی که باوهاوس به‌دسو نقل مکان کرد، جایی که گریپوس ساختمان نو و پیچیده‌ای را طراحی کرده بود، کارگاه تئاتر به آن اندازه مهم بود که طراحی تماشاخانه ویژه را ایجاب کند. حتی آن [صحنه] هم‌صحنه‌ای مرتفع و ساده در ادیتوریومی مکعب شکل باقی ماند. آنجا بدین گونه ساخته شده بود تا نورپردازی، دیوارهای متحرک، پرده نمایش و شبه سازه‌های گوناگونی را که شلمر، کاندینسکی، زانتی شاوینسکی و یوت اشمیت و دیگران برای تحقق بخشی به‌کارشان نیاز داشتند فراهم آورد.
علی‌رغم کارآیی ساده صحنه دوسو، کارکنان بخش‌های گوناگون و دانشجویان نسخه‌های

خود را از صحنه‌ای آرمانی طراحی کردند که بر نیازهای اجراهای تجربی استوار شده بود؛ اجراهایی که به اندازه اجراهای ارائه شده در باوهاوس، گوناگون بودند. والتر گریپوس‌نوشته بود که مسأله معماری فضای صحنه، اهمیت ویژه‌ای برای کار در باوهاوس داشت.«صحنه گود امروزی که به تماشاگر اجازه می‌دهد تا به دنیای دیگر صحنه بنگرد، همچنان‌که گویی از ورای پنجره‌ای نگاه می‌کند یا [خود را از تماشاگر] با پرده‌ای جدا می‌کند، تقریباً به‌طور کامل سطح صحنه مرکزی گذشته را کنار زده است.»گریپوس توضیح داد که «این صحنه مرکزی» پیشین یکپارچگی فضایی نامرئی را باتماشاگران شکل داده بود و آنها را به داخل کنش نمایش می‌کشاند. افزون بر این وی‌خاطرنشان کرد که «صحنه گود قاب‌دار» مسأله‌ای دو بعدی را طرح می‌کرد، در حالی که سطح صحنه مرکزی مسأله‌ای سه‌بعدی: به عوض تغییر مرحله کنش، صحنه مرکزی یک‌فضای کنش را مهیا کرد که در آن بدن‌ها مانند فرم‌های مجسمه‌ای حرکت می‌کردند.تماشاخانه فراگیر[۶۲] گریپوس در سال ۱۹۲۶ برای اروین پیسکاتور کارگردان طراحی شد،اما به خاطر مشکلات مالی هیچگاه واقعاً ساخته نشد.

این خواست وجود داشت که صحنه مکانیکی یوست اشمیت (۱۹۲۵)، برای باوهاوس مورد بهره‌برداری قرار گیرد. [صحنه یاد شده] سازه‌ای با اهداف چندگانه بود که تعمیم نظریه‌پردازی‌های سال پیش فارکاس مولنار[۶۳] به شمار می‌رفت. یو - تئاتر مولنار[۶۴] از سه صحنه تشکیل شده بود، که پشت سرهم قرار داده شده بودند، با اندازه‌های ۱۲ در ۸، ۶ در۱۲ و ۱۲ در ۱۲ متر. افزون بر این مولنر صحنه چهارمی هم فراهم کرد که قرار بر این بود تا بالا صحنه مرکزی معلق باشد. نخستین صحنه سوی تماشاگران پیشرفتگی داشت، بنابراین همه کنش‌ها از سه سو می‌توانست دیده شوند، صحنه دوم در ارتفاع، عمق و گوشه‌هابه گونه‌ای طراحی شده بود که از قابلیت تنوع برخوردار باشد، و صحنه سوم با اصول‌صحنه قاب‌دار تقریباً همخوان بود. گرچه طرح‌های اشمیت و مولنار به سبب بداعت وانعطاف‌پذیری چشمگیرشان [نسبت به صحنه‌های دیگر] ممتاز بودند، اما هیچکدام درعمل اجرا نشد.

آندره آس واینینگر تماشاخانه کروی را طراحی کرد تا پذیرای نمایش‌های مکانیکی باشد.تماشاگران در اطراف دیوارهای داخلی کره می‌نشستند و بر طبق نظر واینینگر آنهامی‌توانستند خود را در «ارتباطی نوین با فضا» و «ارتباطی نوین دیداری و شنیداری وروحی» با کنش اجرا بیابند. از سوی دیگر صحنه مکانیکی هاینس لون[۶۵] چنین طراحی شده‌بود که سازافزارهای تکنیکی‌ای را که به روال تئاتری از دیدگاه تماشاگران موشکافانه مخفی می‌شود به جلو آورد. «شگفت اینکه این پنهان‌کاری غالباً منجر به این می‌شود که فعالیت‌های عقب صحنه به وجهی جالب‌تر از [خود] تئاتر تبدیل شود.» در نتیجه لون پیشنهاد کرد تا وظیفه تئاتر آینده «پرورش کارکنان تکنیکی با اهمیتی همسان بازیگران باشد. فردی که شغل وی آن باشد که این سازافزارها را در معرض دید قرار دهد، پنهان نشده و به عنوان خود هدف.»

فردیک کیسلر[۶۶]

صحنه‌آرایی حتی توجه پلیس را هم به خود جلب کرد. این امر در موردی اتفاق افتاد که

فردیک کیسلر پس زمینه‌های غریب خود را برای **آدم‌های ماشینی**[۶۷] اثر کارل چاپک در تماشاخانه کورفورستن دام[۶۸] برلین در سال ۱۹۲۲ ارائه نمود. گرچه وی هیچگاه با باوهاوس همکاری نکرد اما به سبب «فضای صحنه‌ای» و اجرای آدم‌های ماشینی آوازه‌ای چشمگیر در آنجا به دست آورد. به علاوه در سال ۱۹۲۴ در وین، او نخستین جشنواره بین‌المللی تئاتر و موسیقی را سازمان داد، این جشنواره در برگیرنده اجراها و سخنرانی‌های بی‌شمار توسط اجراگران مهم اروپایی بود که در میان آنان اجراگران و کارگردانی ازباوهاوس هم حضور داشتند.

برای نمایش چاپک کیسلر نهایت زیبایی‌شناسی را در عصر ماشین ارائه کرد: خودنمایشنامه انسان‌های ساخته شده را به عنوان کارآمدترین روش جامعه‌ای فتوریستی درنظر داشت. مخترع، آزمایشگاه او و کارخانه، جایی که آدم‌ها در خط تولید بودند، همچنین‌سیستم صفحه نمایش برای مدیر کارخانه تا تنها بازدیدکنندگان دلخواه را به آن سازمان‌مخفی بپذیرد، همگی تعبیر کیسلر در صحنه‌ای پر جنبش بود. کیسلر توضیح داد «نمایش آدم‌های ماشینی مجالی برای من بود تا برای نخستین‌بار در تئاتر از فیلم بجای تابلوی پس‌زمینه نقاشی شده استفاده کنم». برای بازنمایی صفحه نمایش مدیر کارخانه، کیسلر قاب پنجره‌ای چارگوشی برای وسط صحنه [با ارتفاع کمی از سطح] ساخت که شبیه‌صفحه‌های بی‌شمار تلویزیون بود. این قاب می‌توانست با دستگاه کنترل از راه دور گشوده‌شود. بنابر این زمانی که او دکمه روی میز را فشار می‌داد: «قاب گشوده شد و تماشاگران[تصویر] دو انسان را که از آینه‌ای جاسازی شده در عقب صحن بازتابانده شده بود، دیدند». اندازه [تصویر] توسط به‌کارگیری آینه‌هایی کوچک شده بود، سپس به آدم‌هایی‌که کارخانه را از بیرون می‌دیدند، اجازه داده شد تا وارد شوند و «همه چیز از نقطه بازتابش تصویر کوچک شده آنها بسته شد، در حالی که آنان قدم زنان با اندازه طبیعی وارد صحنه شدند.»

زمانی که مدیر می‌خواست به بازدیدکنندگان مدرن بودن کارخانه روبات‌سازی را نمایش دهد، دیافراگمی بسیار بزرگ در عقب صحنه گشوده شد تا تصویری متحرک را آشکار کند (این تصویر از عقب صحنه روی صفحه نمایش مدور بازتابانده شده بود). آنچه که‌تماشاگران و بازدیدکنندگان دیدند فضای داخلی کارخانه‌ای بزرگ بود که کارگران با جنب و جوش بسیار در آن مشغول به کار بودند. این خطای دید به‌طور خاص کارآمد بود، «ازآنجایی که دوربین وارد فضای داخلی کارخانه شد، بر تماشاگران این تأثیر را گذارد که بازیگران روی صحنه هم به عمق تصاویر متحرک قدم گذاشتند». برنامه دیگر مجموعه نورهای نئون چشمک زن بود که طرحی آبستره داشتند. آنها آزمایشگاه مخترع را بازنمایی می‌کردند. اتاق کنترل کارخانه، زنبقی هشت فوتی بود که از آن نورافکن‌ها به سمت تماشاگران نورافشانی می‌کردند.

تجهیزات یک پروژکشن در صحنه‌های گوناگون و سراسر نمایش مورد بهره‌برداری قرارمی‌گرفت تا تصویری از فعالیت‌هایی فراتر از دفتر اصلی کارخانه در برابر دید تماشاگران قرار دهد. پلیس برلین هراس داشت که تجهیزات یاد شده می‌تواند به سادگی موجب‌آتش‌سوزی شود. بنابر این هر شب هم زمان با پخش فیلم، آژیر خطر را به صدا درمی‌آوردند که بسیار برای کیسلر سرگرم کننده بود. پس از چند وقفه این چنینی کیسلردست از پایداری در برابر اعتراض پر سر و صدای پلیس کشید و

ناودان آبی برای بالای پرده نمایش ساخت. بدین ترتیب فیلم پیوسته در دیوار آب رونده ناودان بازتابانده می‌شد و «اثر نیمه شفاف زیبایی» تولید می‌کرد. برای کیسلر حتی این خصیصه تصادفی هم دراجرا سهم داشت:» از ابتدا تا انتها نمایش در حرکت بود و همان‌گونه که بازیگران بازی‌می‌کردند، دیوارهای کناری هم حرکت می‌کردند، مفهومی تئاتری بود تا تنش را در فضا بیافرینند.»

در این میان در باوهاوس مولی -ناگی «تئاتری فراگیر» را [با عنوان] فرآیند بزرگ پویا -آهنگین توصیه می‌کرد که می‌تواند بزرگترین گروه‌های ناسازگار یا انباشت‌های رسانه‌ای -همچون تنش‌های کمی و کیفی -را به فرم بنیادین تبدیل کند. وی در مقاله‌اش «تئاتر،سیرک، واریته» (۱۹۲۴) نوشت «در راه بهره‌برداری از افزارهای پیچیده‌ای مانند فیلم،اتوموبیل، آسانسور، هواپیما و دیگر ماشین‌ها، همچنین ابزارهای دیداری، وسایل بازتاب‌دهنده و... هیچ چیز تاب نمی‌آورد... زمان آن رسیده که فعالیت صحنه‌ای تولید شود که به‌توده‌ها بیش از این اجازه ندهد تا تماشاگرانی ساکت باشند.... که به آنها اجازه دهد تا با کنش صحنه‌ای درهم‌آمیزند.» برای فهم این فرآیند، وی نتیجه‌گیری می‌کند «به کارگردانی هزار چشمی، مجهز به همه ابزارهای فهم و ارتباط مدرن» نیاز بود. با چنین دیدی بود که‌هنرمندان باوهاوس خود را از نزدیک با طرح فضای صحنه درگیر کردند.

شرکت مسافرتی باوهاوس

در طی سال‌های دسو، از سال ۱۹۲۶ به بعد، اجرای باوهاوس شهرتی بین‌المللی به دست‌آورد. این امر به دلیل پشتیبانی استوار گریپوس از تئاتر باوهاوس و شور و شوق دانشجویان‌شرکت کننده ممکن شد. اهمیت و جرأت بسیاری به تجارب تئاتری داده شد چنان که شلمردر سخنرانی نمایشی خود در سال ۱۹۲۷ اعلام کرد: «موضوع تلاش ما: تبدیل شدن به‌شرکت مسافرتی بازیگران که کارهایشان را در هر کجا که میلی برای دیدن آنان وجود دارد،اجرا خواهند کرد.» در آن زمان چنین میلی وجود داشت و شلمر و شرکت به شهرهای‌اروپایی بسیاری سفر کردند از جمله برلین، برسلو، فرانکفورت، اشتوت گارت و بازل برنامه‌شان در اصل فشرده سه سال اجرا در باوهاوس بود که شامل «**حرکات در فضا**»،«**حرکت موزون پره**»، «**حرکت موزون فرم‌ها**»، «**حرکت موزون فلز**»، «**حرکات موزون میله‌ها**»، «**همسرایی سیماچه‌ها**» می‌شد. [از میان اجراهای برگزار شده]، تنها از تعداد اندکی نام برده شد.

«**حرکات موزون فلز**» در ۳۰ آوریل سال ۱۹۲۹ در روزنامه ملی شهر بازل[۶۹] [چنین] گزارش شد:«پرده بالا می‌رود، پس زمینه و کف صحنه سیاه. در ژرفای پایینی صحنه غاری پدیدار شد، بزرگتر از یک در نیست، غار با استفاده از بازتابش شدید ورق فلزی نازک شیارداری که‌روی لبه قرار داده شده، ساخته شده است. یک شخصیت زن از داخل آن بیرون آمد.پوشش سرهمی سفیدی بر تن دارد. دست‌ها و سر وی با کره‌های نقره‌ای درخشان بسته‌شده‌اند، شخصیت روی صحنه، فلز گونه سرد است. موسیقی ملایم و درخشان،شخصیت را به اجرای حرکات مختصر واداشت. همه چیز بسیار موجز است. مانند شبحی‌محو می‌شود.»

«**حرکات موزون در فضا**» در صحنه‌ای خالی گشوده شد، صحنه‌ای که کف سیاه آن با چارگوشی بزرگ و سفید مشخص شده بود. دایره‌ها و خطوط مورب چارگوش را پر کرده بودند. بازیگری با

لباس سرهمی زرد و سیماچه‌ای فلزی و کروی از وسط صحنه گذشت و درامتداد خط های سفید جست زد. دومین شخصیت با سیماچه و لباس سرهمی قرمز، ازهمان اشکال هندسی پیشین گذشت اما با گام‌های بلند. در نهایت سومین شخصیت با سیماچه و لباس سرهمی آبی به آرامی از میان صحنه قدم زد. وی مسیرهای یک سویه دیاگرام روی زمین را نادیده گرفت. در اصل این اجرا سه نمونه از گام زدن انسان‌را بازنمایی کرد و [سازگار با]عادت دیرینه شلمر که [متمرکز]بر عدد سه [کار می کرد]، دراین اجرا ویژگی سه رنگ و بازنمایی آنها در فرم نشان داد: زرد اشاره به جست و خیز، قرمزفضای کامل و آبی گام آهسته داشت.

حرکات موزون هشتم در این مروری بر اجراهای باوهاوس «**بازی با بلوک‌های ساختمانی**» بود.روی صحنه دیواری از بلوک‌های ساختمانی قرار داده شده بود که از پشت آن سه شخصیت خزیدند. آنها قطعه قطعه دیوار را برچیدند و هر بلوک را به بخش دیگر صحنه بردند. با ضرب‌آهنگی که بناها آجرها را به شکل زنجیره پرت می کنند، اجراگران هر بلوک راسوی دیگری پرت کردند، در نهایت برجی مرکزی ساختند که گرداگرد آن چرخیدند.

«**حرکات موزون بال‌های صحنه**» از پارتیشن هایی که پشت سرهم گذاشته شده بودند تشکیل شده بود. دست؛ سر، پا، بدن و واژگان با ضرب آهنگ‌های شکسته کوتاه در فضای میان پارتیشن ها ظاهر شدند.» مثله شده، دیوانه، بی معنی، احمقانه، پیش‌پا افتاده و اسرارآمیز»، روزنامه‌نگاری سوئیسی خاطرنشان کرد. «بسیار احمقانه و بسیار ترسناک بود». اما پیش از همه برای گزارشگر تمامی معنی و تمامی حقیقت را فرآیند «بال‌های صحنه» آشکار کرد. روزنامه نگار در ضمنی که به بیهودگی قصد شده بسیاری از پی‌رفت‌های موجز اذعان داشت، ارزشیابی پرشور و شوق خود را چنین جمع‌بندی کرد: «مردمی که سعی دارندچیزی در پس این اجرا کشف کنند، چیزی نمی‌یابند، چون هیچ‌چیز در پس آن وجودندارد. همه چیز آنجاست. درست همان است که فرد درک می‌کند. احساساتی وجود نداردکه بیان شده باشد بلکه احساساتی برانگیخته می‌شوند.... همه چیز یک بازی مفرح است.یک بازی مفرح آزاد کننده و آزاد شده، فرم ناب مطلق، همانطور که موسیقی است.»

چنین بازخوردهای رضایت‌بخشی شرکت را به پاریس راهبرد تا «باله سه‌گانه» را در کنگره بین‌المللی در سال ۱۹۳۲ ارائه نماید. اما این آخرین اجرای آنان نیز بود. فروپاشی‌باوهاوس که نه سال گرپیوس بر آن مدیریت می کرد، نیازهای کارگردانی بسیار متفاوت،هانس مایر[۷۰] که بر ضد وجوه فرمی و شخصی حرکات موزون شلمر بود، سانسوری که توسط‌حکومت جدید پروس بر باوهاوس تحمیل شد، همگی رویای شلمر را به رویایی با عمرکوتاه تبدیل کرد.

باوهاوس دسو آخرالامر در سال ۱۹۳۲ بسته شد. سپس مایس فون در روهه[۷۱] کارگردان،تلاش کرد تا مدرسه را به عنوان نهادی خصوصی در یک کارخانه غیرقابل استفاده تلفن، دربرلین، راه‌اندازی کند. اما از آن زمان به بعد، تئاتر باوهاوس اهمیت خود را در تاریخ اجرا با استواری تحکیم کرد. اجرا ابزاری برای تعمیم اصل اثر هنری فراگیر باوهاوس بود که این‌اصل منجر به تولید اجراهایی شد که به دقت کرویوگرافی و طراحی شده بودند. باوهاوس‌مشغله‌های ذهنی هنری و زیبایی‌شناسانه را مستقیماً به هنر زنده و فضای واقعی تبدیل‌کرد. گرچه همیشه بازیگوش و هجوآلود ظاهر شد اما هیچگاه به عمد تحریک کننده یا به‌تمامی سیاسی مانند آثار فتوریست‌ها، دادائیست‌ها یا

سورئالیست‌ها نبود. با این همه،باوهاوس مانند آنها اهمیت اجرا را به عنوان رسانه‌ای صاحب حق تقویت کرد. با نزدیک‌شدن جنگ جهانی دوم، در میزان فعالیت‌های پیرامون اجرا کاهش قابل اعتنایی رخ داد،نه تنها در آلمان بلکه همچنین در دیگر کشورهای اروپایی.

پی‌نوشت‌ها:

1 -Oskar Schlemmer

2 -Dessau

۳ ـ منظور حزب نازی است (م).

4 -Gropius

5 -Paul Klee

6 -Ida Kerkovius

7 -Johannes Itten

8 -Gunta Stölzl

9 -Wassily Kandinsky

10 -Lyonel Feininger

11 -Alma Buscher

12 -László Moholy-Nagy

13 -Grand Ducal Fine Arts Academy

14 -Lothar Schreyer

15 -Strum

16 Kindsterben

17 -Mann

18 -Crucifixion

19 -Figural Cabinet I

20 -metaphysicum abstractum

21 -Parody

22 -Violin Body

23 -Chequered One

24 -Elemental One

25 -Better Class Citizen

26 -Questionable One

27 -Miss Rosy Red

28 -Turk

۲۹ـ اشاره به اسطوره برج بابل است که بر آن اساس با فرو ریختن آن برج زبان‌های گوناگون شکل گرفتند(م).

30 -Meta

31 -Ilm Chalet

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

32 -Andreas Weininger

۳۳ ـ گرایشی بنیادگرا و بسیار خشک در دین مسیحیت (م).

34 -Raumempfindung

35 -Ludwig Hirschteld-Mack

36 -Kurt Schwerdtfeger

37 -Slat Dance

38 -Manda von Kreibig

39 -Glass Dance

40 -Carla Grosch

41 -Heinrich Von Kleist

42 -Uber das Marionettheatre

43 -Kurt Schmidt

44 -Die Abenteuer des Kleinen Buckligne

45 -Ilse Fehling

46 _ Xanti Schawinski

47_ Trepponwitz

48 -Rasteli

49 -Parade

50 -Chorus of Masks

51 - Tischgesellschaft

52 -Modest Mussorgsky

53 -Paco Largamente

54 -Triadic Balle

55 -Stutgart Landstheatre

56 -Hindemith

57 -Scherzo

58--Erocia

۵۹ ـ Kinetics: شاخه‌ای از علم است که با تأثیر تغییرات نیرو بر جنبش چیزهای مادی یا دگرگونی‌های نظام شیمیایی وفیزیکی سر و کار دارد. در اینجا با افزوده شدن پسوند eu احتمالاً منظور تنها مطالعه تأثیرات دلخواه خواهد بود(م).

60 -Rudolf Von Laban

61 -Protegee Mary Wigman

62 -Total Theatre

63 -Farkas Molnar

64 -U- Theatre

65 -Heinz Loen

66 -Fredrick Kiesler

۶۷ ـ R. U. R، این نمایشنامه با عنوان آدم‌های ماشینی به فارسی برگردانده شده است (م).

68 -Theatre am Kurfurstendamm

69 -Basler National Zeitung

70 -Hannes Meyer

71 -Meis Van der Rohe