گونتر شونه

تصویرِ صحنه و لباس

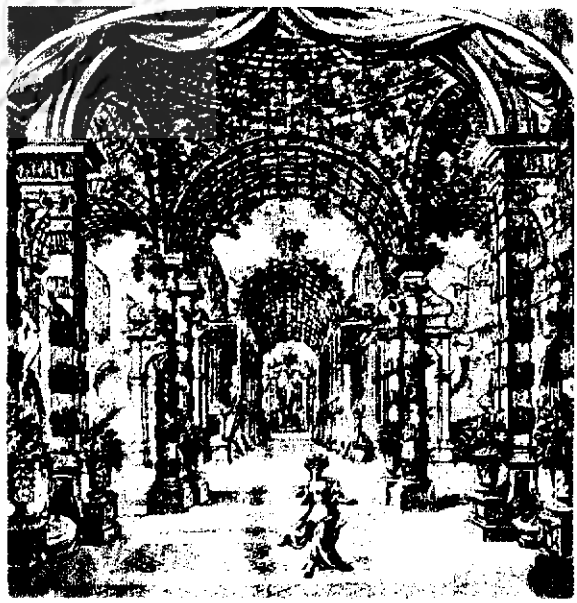
سعید فرهودی

نام تصویر صحنه مناسبت ندارد، چون این چیزی نیست جز آنچه به عنوان دگرگونی ظواهر، فضای زندگی و پهنه ی فعالیت انسانی اتفاق می افتد. از آنجایی که تصویر صحنه تصویری معمولی نیست، برای امکانات و مرزهای آن هم لوازم ویژه ای اعتبار می یابد که از نتایج واقعی تصویر صحنه حاصل می آید. هنر ترکیب صحنه یک هنر آزاد و خود به خودی نیست و در حدّ خود هنری ست کاربردی که باید مفید فایده قرار گیرد و به مثابه بخشی از یک پدیده ی فوق العاده نمایان گردد. بلی، هر تصویر صحنه ای را نباید هنرمندانه دانست ـ که این خود نیز مسئله ای ست ـ و باید توجه داشت که چه عملکردی می تواند داشته باشد؛ براین اساس هنری ترین تصویر صحنه ممکن است بد، و بی هنرترین آن هم می تواند خوب جلوه کند. *امیل پرتوریوس*، یکی از مشهورترین صحنه آرایان آلمانی عصر حاضر در اثری به نام «اندیشه های مربوط به هنر» معنا و مفهوم و همچنین هدف تلاش خود را در راه تئاتر تشریح کرده است.

به کلامی دیگر، صحنه آرا موظف است بخش عینی اثر هنری تئاتر را شکل بدهد، یعنی قسمت محدود صحنه را با ابزار نقاشی برای بازی بازیگران چنان دگرگون بسازد که اعمال دراماتیک موضعی، قابل درك و جالب توجه جلوه کند. او در این رابطه تا حدّ زیادی به خواست هایی وابسته است که درام مورد اجرا، از طریق نویسنده یا آهنگساز و همچنین کارگردان از وی طلب می کند. فضای مفید و مؤثر صحنه باید توسط او یک بار در مقیاس بی نهایت، یک بار در کوچک ترین معیار، یک بار غیرواقعی و بالاخره ناتورالیستی سر و سامان گیرد. از آنجا که او مثل یک نقاش فقط با یک سطح رنگین سر و کار ندارد بلکه به فضایی سه بعدی جان می بخشد، از این رو باید از ابزار بیانی مجسمه ساز و معمار هم استفاده کند. کمابیش در اکثر موارد از طرف صحنه آرا طرح دکوراسیونی دقیق مرتبط با تصویر صحنه عرضه می شود. اما هنرمندانی هم هستند که در همان آغاز مدلی را به کارگاه ها ارایه می دهند که نسبت های فضایی را در مقیاس کوچک تر و به دقت در بر دارد. اکثر فنون طراحی عبارت است از نقاشی آبرنگ، کار با گچ های پاستل و ترسیمات قلمی. اینان طرح ها را با برش های مقطعی به تالار نقاشی می فرستند تا با تغییراتی از دو بعدی به سه بعدی، مبتنی بر تأثیرات رنگ و فضا به اجرا درآورند. بدین سان برای نقاش و نجّار روشن می شود که کدام قسمت های دکوراسیون باید با ابزار نقاشی پرسپکتیوی به سطوح مختلف منتقل گردد، باری: پرسپکت ها، کولیس ها، سوفیت ها؛ و چه چیزی باید تجسمی شکل گیرد و زمین صحنه چگونه با سکوها، شیب ها و بخش های دیگر ساخته شود، به علاوه کجا و چگونه فیلم و نور و افکت های ماشینی مورد استفاده قرار گیرد.

طرح تصویر صحنه به موازات اهمیت آن برای کارگاه های تئاتر غالباً ارزش هنرمندانه ی ویژه ای هم دارد. تعداد فراوانی از این ها آثار گرافیکی و هنری کاملی هستند که تاریخ هنر هم به آن ها پرداخته است. این گونه تصاویر لباس و دکوراسیون باقی مانده از دوران های مختلف یکی از منابع عمده برای تاریخ

طرحی از *فیلیپو جووارا* برای صحنه ی اپرا



تئاتر نیز محسوب می گردد. بدین وسیله و به یاری آن ها می توان به نوع و سبک اجرا و همچنین زندگی تئاتری ادوار گذشته پی برده، آن ها را بازگو و بازسازی کرد.

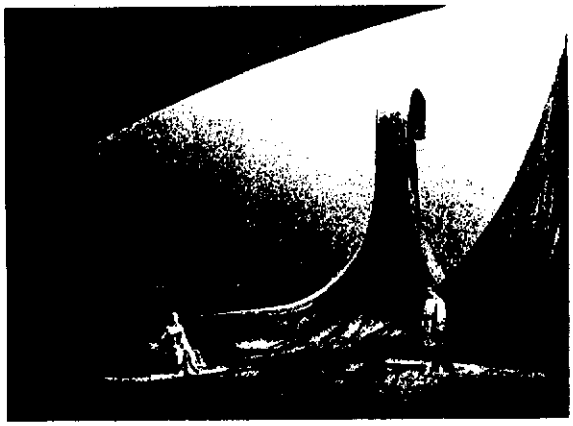
بشر نمایشگر در تمامی اعصار، مکان نمایشی خود را برای نشان دادن اهداف خویش سر و سامان داده است. حتی تئاتر دوران باستان هم مسئله ی ترکیب عینی و هنری اجراهای دراماتیک را می شناخته است. همان طور که جریان بازی خود را از «ارکسترا» به حاشیه ی دایره و سکوی صحنه منتقل ساخت، مسئله ی انتهایی سطح بازی هم باید حل می شد. میدان اولیه و سنتی، صحنه ی محدودی را طلب می کرد که اکنون نمایش بر روی آن به اجرا درمی آمد. از پرده های اسکنه و فضای بازیگران که در مقابل آن قرار می گرفت، قسمت های معماری هنرمندانه ای شکل یافته و دایماً گسترده تر می شد. سرانجام این دیوار نمایشی «اسکنه فرونس» که تا دوران رومی هم باقی ماند، مرز صحنه و تمامی بنای عظیم تئاتر باستان را تشکیل می داد. این دیوار پرشکوه و اغلب چند طبقه با آن سه درب مشهور نه تنها محل ظهور بازیگران بود بلکه از همان آغاز نیز با نقاشی پرسپکتیوی به میدان بازی لازم ویژگی تزیینی هم می داد. نقاشی های تخیلی در قسمت درها، این سه حفره را آزاد می گذارد؛ طرز ایستادن منشورهای سه پهلو با چرخش سطوح منقوش آن ها، دگرگونی و تغییرات سریعی را امکان پذیر می ساخت. گذشته از این ها ماشین های پرواز، فرو رونده ها و ابزار صحنه ای گونه گونی هم وجود داشت. معذالک در رابطه با دوره ی باستان به ندرت می توان از تصویر صحنه سخن گفت. عناصر دکوراتیو آن زمان تنها اشاره وار باقی مانده است، اشاراتی که در خدمت محدود کردن رحداند و نه در خدمت تمامی فضای صحنه به معنای تصویر مربوط به آن.

قرون وسطی بنای تئاتری ویژه ای را نمی شناخت و بنابر این تصویر صحنه ی بسته ای هم برایش معنا نداشت. نمایش های کلیسایی که از جشن های کلیسایی نشأت می گرفت و بعدها تئاتر قرون وسطایی را به وجود آورد، پس از گذشت سال های متمادی و خروج از کلیسا و جایگزین شدن در میدان بازار، ترکیب مکان نمایشی را بازیافتند. این ها با ساده ترین ابزار مشخص می شدند. بهشت (آسمان)، جهنم و مکان های انجیلی بازی های آلام مسیح بیشتر به صورت سمبولیک و با عناصر واقعی و اشاره وارشان نشان داده می شدند تا این که شکل و ترکیب یابند. برای مثال در بازی معروف عید پاك بازار شراب شهر لوتسرن[1] ـ ما از این بازی که متعلق به سال ۱۵۸۳ است، توضیحات و طرح های دقیقی در اختیار داریم ـ یک حلقوم دهشتناك شیطان، دوزخ، یک سکوی آسمان (بهشت) که پوشیده از ابر بوده، و یک گنبد را می بینیم که به وسیله ی چهار ستون، معبدی را نمایش می داده است. همه ی مکان های نمایشی بازی های مذهبی که اجراهایشان بیش از دو روز طول می کشید، در میدان بازار و به صورت منفرد ساخته می شد و به سکوهای مختلفی نیز تقسیم می گردید. به این ترتیب هر صحنه جایگاه نمایشی خاصی داشت که از آغاز قابل رؤیت ساخته می شد. یک گواه تصویری هم از شهر والنسین[2] برای یکی از نمایش های مذهبی داریم، جایی که در آن به سال ۱۵۴۷ میلادی آلام مسیح به اجرا درآمد. اینجا و در برابر جایگاه تماشاگران مکان های نمایشی منفردی را در کنار هم و بر سکویی طولانی مشاهده می کنیم. در انگلستان هم شکل صحنه ی ارابه ای را می توان دید که در آن صحنه های منفرد سوار بر ارابه ای مزیّن و دکور دار ـ چیزی شبیه به مراسم پروسسیون ـ از پیش چشم تماشاگران عبور می کرد. تئاتر مذهبی قرون وسطی در میان تمام ملل اروپا از همان ریشه ای نشأت می گرفت که زندگی و فرهنگ کلیسایی نیز از آن برخوردار بود. نشانه ی بارز دکوراسیون این گونه اجراها اساس سیمولتان، کنار هم قرار گرفتن زمان و مکان است. عناصر منفرد در ترکیب فضای بازی اولین علایم تلاش به سمت تخیل را فاش می سازد، البته همه چیز بر یک کل تصویری تمرکز یافته بود.

تصویر صحنه به مفهوم واقعی آن طور که ما امروز می شناسیم، درعصر جدید به وجود آمد که یکی از نتایج رنسانس ایتالیاست. ابتدا مسئله ی کشف مجدد درام نویسان تعیین کننده در هنر تئاتر مطرح می شود. پژوهندگان در اینجا تلاش دارند با کشف و به کارگیری متون قدیمی، صحنه ی باستان را هم بازسازی کنند. آنان منابع ادبی را با این هدف مطالعه می کنند که به آن فرم خاص صحنه ای برسند که ما امروز از آن به عنوان «صحنه ی ترنز» یاد می کنیم. حاصل تصویری آن ها در اجراهایی از کمدی های لاتینی به چشم می خورد که آموزگاران با دانش آموزان شان در آکادمی ها و دربارها به خاطر تعمیق سطح زبان، تجربه می کردند؛ در حکاکی های روی چوب و آثار باقی مانده از ترنز مشاهده می کنیم که خانه های اشخاص نمایشی مثل سلول هایی با برخی تزیینات بر روی سکویی در کنار هم قرارگرفته اند و با پرده های ساده مسدود بوده اند که در هنگام لزوم و برای نگاه به درون می توانستند آن ها را پس بزنند. مردم در شهرهایی که به سرعت رشد می کردند، صنوفی را به وجود آورده و به موازات آن مراکز فرهنگی جدیدی هم با هنر صحنه ای ویژه خلق نمودند. بازی های مردم و آوازه خوان های ماهر منتهی به نوعی درام نوین شد اما نه با یک فرم صحنه ای هنرمندانه. اجراهای شان ابتدا در رستوران ها و سپس در مکان های بزرگ تر صورت می گرفت که با سکوی تخته ای ساده سر و سامان می یافت؛ این صحنه ی در واقع پرده ای، فقط به تعداد اندکی مبل و صندلی و ابزار صحنه ای نیاز داشت. در این گونه اجراها به دکوراسیون کلامی قناعت می شد، چون تماشاگر خوب می دانست که صحنه ی نمایش به کدام محل مربوط می شود. در ایتالیا و به دنبال تلاش های هماهنگ محققان رنسانس و هنرمندان خلاق و تجسمی برای نخستین بار جدایی اساسی تماشاگر و بازیگر، تالار و صحنه هم

رخ نمود به این معنی که برای هر کدام فضایی ویژه تدارک دیده می شد. بنای تئاتری به وجود می آید که تا به امروز هم اعتبار خود را حفظ کرده است، بنایی متشکل از لژ و مراتب، تالار و صحنه، صحنه ی گوک کاستن (شهر فرنگی) که به وسیله ی پروسینوم با پرده هم از یکدیگر جدا شده و هم پیوستگی داشت. ابتدا شکل اصلی قرون وسطایی به ردیف کردن جایگاه های نمایشی به کار گرفته می شد که اکنون با فنون و هنرهای تازه کشف شده ی پرسپکتیو مرکزی نیز مزین می گشت. در این جا نقاشان و معماران معروفی دکوراسیون صحنه را سر و سامان می دادند. برای مثال فردی چون *لئوناردو داوینچی* در سال های ۱۴۸۹ و ۱۴۹۳ برای اجراهای شهر «مایلند» ماشین های پروازی و قسمت هایی از دکوراسیونی متحرک را ساخت. در حدود ۱۵۰۰ میلادی نخستین تصاویر صحنه ای، اکثراً پروسپکت هایی (مناظر اصلی) با مناظر شهر و خیابان های آن به صورت نقاشی پرسپکتیوی، همان طور که از مدت ها قبل هم برای تصاویر و تابلوهای دیواری مورد استفاده بود، واحد نیز ظهور می کند. مشاهده می کنیم که رافائل برای اجرایی ازکمدی «سوپوزیتی» اثر *آریوست* در شهر رم، دکوراسیون پرسپکتیوی صحنه ای را از منظره ی شهر «فرارا» به عنوان زمینه ی صحنه می آفریند. شواهد تصویری دیگری هم برای این گونه تزیینات صحنه ای که به وسیله ی نقاشان در تالار یا میادین صورت می گرفت، در طرح هایی از *بالداسار پروزی* که در دربار پاپ هایی چون *لئوی دهم* و *کلمنس هفتم* به شدت کار می کرد وجود دارد.

اگر قبلاً سعی و کوشش با این هدف انجام می گرفت که دوران باستان را احیا کنند و تجربیاتی با پرده ای که در آغاز بازی فرو می افتاد، انجام دهند، اینک و در سال ۱۵۲۰ تمامی فضای بازی را در مفهوم ایده ی رنسانس شکل می دادند. نمایش بر روی پیش صحنه ی پستی که با پروسینوم محدود می شد، اجرا می شد که فضای تصویری کاملاً دکوراتیو و غیرقابل نمایشی به آن اضافه می گشت. در این رابطه دکوراسیون های این صحنه ی تصویری بر زمینی شدیداً شیب دار به صورت پرسپکتیوی و برجسته بنا می گردید. *سباستیانو سرلیو*[3] در اثر معروف خود «معماری» (۱۵۴۵) در پیوند به کارهای *پروزی* برای نخستین بار نمایشی از آن و همچنین تشریح مبسوطی از این نظام صحنه ای عرضه کرد. او در این اثر نمونه های تصویری خاصی را هم برای سه سبک شعر باستان و درام آورده است: صحنه ی تراژدی، کمدی و ساتیریک. صحنه ی پیشنهادی *سرلیو* در پشت پهنه ی نمایشی جلو که به عمق ۲/۵ متر و پهنای ۱۷ متر است، دارای پس صحنه ای هم به عمق تقریبی ۶ متر است. این قسمت با شیب زیادش برجستگی داشته و تصویری تجسمی دارد. مناظر صحنه های تراژیک و کمیک با پرسپکتیو مرکزی، خیابان هایی را نشان می دهند که در تراژدی ها پر شکوهند ولی در کمدی ها در طرفین دارای ساختمان های معمولی هستند، حال آن که صحنه ی بازی



طراحی *امیل پرتوریوس* برای «تریستان وایزولد» ـ ۱۹۵۹

ساتیریک با همین ترتیب جنگلی را با کلبه های روستایی به معرض تماشا می گذارد. قسمت های دکوراسیونی نیمه تجسمی اند، یکی از دو دیوار قابل رؤیت خانه ها به موازات پیش صحنه [رامپه] قرارداد و دیگری هم در محل گریز خیابان. این دکورها را از چارچوبه هایی می ساختند که با کتان منقوش تهیه می گردید؛ چارچوب های مزبور در زوایه های متناسب با حال و هوای نمایش و زمینه ی صحنه از پشت به همدیگر بسته می شدند. البته این منطقه ی دکوراتیو صحنه نباید از طرف بازیگران مورد استفاده قرار می گرفت، چون تناسب ها کاملاً اشتباه از آب درمی آمد. یکی از نمونه های بارز تلاش های رنسانس در این زمینه تئاتر آکادمی المپیک در شهر «وینچنزا»است که امروز هم وجود دارد؛ بنای مذکور را *آندره آپالادیو* شروع کرد و *وینچنزو اسکاموزی* به پایان رساند. ما در اینجا یک جایگاه تماشاگران آمفی تئاتری داریم، یک اسکنه فرونس با سه در به عنوان پایان محدوده ی سطح پست بازی و یک صحنه ی پشتی برجسته ی پرسپکتیوی.

این اصول محکم مرتبط با مجسمه سازی منطبق با نظام رنسانسی صحنه ی *سرلیو* از طرف مانیریست های فلورانسی تغییر کرده و مستحیل گردیده است. آن ها می خواستند دکوراسیون تئاتر را پر تحرک و قابل تغییر سازند. بدین سان در شهر فلورانس باردیگر پریاکت های[4] باستانی رواج می یابد؛ عناصری که *برناردو بوانتالنتی* در اجراهای مربوط به جشن های عروسی خاندان مدیچی (۱۵۸۹ـ۱۵۸۵) نیز به کار گرفت. هنرهای[5] اجرایی فلورانسی ها که از سوی شاگردان بوانتالنتی و بیشتر از همه توسط *جیولیو پاریجی* توسعه یافته و تکمیل گردیده بود، به وسیله ی آرشیتکت هایی چون *یوزف فورتنباخ* و *اینیگو یونس* بر آلمان و انگلستان هم تأثیر گذارد. این دو نفر دکوراسیون متغیّر را که از منشورهای قابل چرخش (پریاکت) تشکیل شده بود، در کشورهایشان معرفی کردند. روش *بوانتالنتی* بزودی به وسیله ی کولیس هایی که اختراع مهم و دوران ساز *جیووانی باتیستا آلوتی* بود، از میدان به در شد؛

عاملی که تاریخ دکوراسیون تئاتر باروك نیز با آن آغاز گردید. با این سیستم دکوراسیونی جدید که از چارچوبه هایی با کتان منقوش درست می شد و نقاشی های آن پرسپکتیوی بود که با منظره ی اصلی به عنوان دکور عمق صحنه نوعی منظره ی تخیلی را به وجود می آورد، تصویر صحنه ی مدرن هم شروع به تکامل می کند که تا حدودی تا قرن حاضر نیز به طور عام مورد استفاده قرار می گرفت. کولیس ها (دکورهای جدید) بر کف صحنه و ریل هایی سوار بودند که با حرکت و تغییر و تعویض آن ها می توان به سرعت در صحنه تغییراتی ایجاد کرد. با این اختراع باز هم توانستند در اثر پشت سر هم قراردادن جفت جفت بسیاری از کولیس ها و به کمک نوعی نقاشی پرسپکتیوی بسیار ماهرانه، فضای صحنه را هم واقعی جلوه بدهند و هم تخیلی، و در ضمن به مقدار زیادی هم آن را به عمق بکشانند. پیروزی کولیس در دوران باروك باعث رشد عظیم نقاشی تئاتر گردید، دوران شکوفایی عالی تصویر صحنه و اصولاً تمامی تئاتر.

استادان اولیه یعنی *جیاکوموتورلی*، و *لودوویکو اوتاویو بورناچینی*، به مقررات پرسپکتیو مرکزی و عمق بخشیدن به فضای صحنه تکیه داشتند. *تورلی* که همکارانش وی را جادوگر بزرگ می نامیدند، استاد مسلّم دگرگونی سریع و تکامل باز هم بیشتر اختراع *آلتی* شناخته می شد. کولیس ها بر روی ارابه یا ریل هایی محکم می شدند و به این ترتیب در صحنه ی زیرین با ریسمان هایی پهلوی هم قرار گرفته و در موقع لزوم به سرعت و دقت به طور ناگهانی روی صحنه قرار می گرفتند. *تورلی* از ونیز، جایی که شکل جدید هنر اپرا نخستین جلوه هایش را نشان می داد، در سال ۱۶۴۵ به پاریس آمد تا در آنجا به پیشرفت و موفقیت سحر و جادوی کولیس ها و ماشینیزم صحنه یاری برساند.

بورناچینی هم در سال ۱۶۵۲ با پدرش از «مانتوا» به «وین» رفت و بدین طریق هنرهای صحنه ای ایتالیا به کاخ قیصر هم راه یافت. او به عنوان معمار، صحنه آرا، طراح لباس و مهندس ماشین آلات صحنه، پایه ی سنت دیرپای تئاتر جادویی و جشنواره ای باروك را در شهر وین نیز ریخت. از انبوه اجراهای او بهتر است که به اپرای پرشکوه «سیب زرین» (۱۶۶۸) اشاره گردد که در ۶۷ اجرای خود همه ی هنرهای تئاتری را عرضه کرده است. تصویر صحنه ی او اصولاً براساس معماری تکیه داشت، گرچه وی در به کارگیری تزیینات دکوراتیو در رابطه با دکوراسیون و معماری صوری تا آنجا پیش رفت که این ها عناصر ساکن را عقب زده و آن ها را تقریباً از میان برداشتند.

مشهورترین استادان بین المللی و بی رقیب تصویر صحنه ی باروك طی چند نسل به خاندان معروف *گالی بی بی بینا* تعلق داشتند. *فردیناندو گالی بی بی بینا*، با اختراعی به تکنیک اجازه داد که صحنه را در گوشه ای قرار دهد؛ او در آکادمی «بلونیا» آموزش می داد و در کتاب آموزشی خود توضیح داده بود که اساس فنی را از بند پرسپکتیو مرکزی دکوراسیون تئاتر باید رهانید. روش او در اصل به موضوع دو نقطه ی حد فاصل متکی ست، حال آن که تاکنون فقط نقطه ی اصلی دکور تعیین کننده بود. پسر نابغه ی او به *جیوسپه گالی بی بی بینا*، توانست آثار استادانه ی خود را در دربارهای بزرگ اروپا بیافریند. نظام خشک، محور هندسی، از نگاه جایگاه تماشاگران، به وسیله ی جایگزین کردن قسمت های معماری تخیلی سر و سامان گرفته و نظام ویژه و مستقلی را بر صحنه عرضه نمود. حالا دیگر محور فضای تخیلی بر صحنه با محور وسط لژ شاهزادگان و جایگاه تماشاگران یکی نبود؛ نگاه تماشاگر دیگر مستقیماً به عمق بی پایان معطوف نبود و اجباراً با تخیل چند ضلعی های مختلف و فضاهای گرد، فضاهای جانبی و فرّار، پلکان های چند طبقه ی عظیم، گالری ها، تالارهای ستوندار و نقاط کور فضایی تکمیل می شد و نظام معماری آن هم بر همین اساس باید بنا می گشت.

با شیوه ها و اختراعات جدید، فضای صحنه توانست بدون مانع و با واقعیت های فنی یا توسط مواد لازم چنان آزاد و گونه گون شکل بگیرد که نویسنده و هنرمند در نظر داشت.

اوج خلاقیت های *جیوسپه گالی بی بی بینا* دکوراسیون هایی بود که برای جشن های اپراگونه ی عروسی *پرنس آگوست* (حاکم ساکسن) با *پرنسس ماریا یوزفا* (۱۷۱۹ درسدن) و جهت اجرای اپرایی در رابطه باتاجگذاری پادشاه بوهم، *کارل ششم* در پراگ (۱۷۲۳) تهیه شده بود. او در اینجا و میان کاخ سلطنتی تئاتر فضای آزاد و عظیمی برپا ساخت که فقط صحنه ی آن شصت متر عمق داشت و او در همین جا همه ی وسایل و ابزار هنری و فنی اش را به کار برد. اهمیت او و خاندان او برای تاریخ تئاتر و تصویر صحنه در این است که صحنه ی شدیداً طراحی شده و اغراق آمیز باروکی را از همه ی قیود معماری طبیعی و مصنوعی کاملاً آزادکرده و زندگی مستقلی به آن داد، روندی که هنر واقعی تئاتر را تا حدود زیادی به نابودی تهدید می کرد، چرا که بدین سان درام و هنر بازیگری در اثر انبوه عناصر اُپتیک به عقب رانده می شد. یکی از آخرین نتایج این تکامل «Spectacle de decorations» جیووانی *نیکولوسرواندونی* بود، اجراهایی که این معمار مشهور و دکوراتور جشن ها در سال ۱۷۵۰ در پاریس سر و سامان داد. در اینجا دکوراسیون خود به هدف بدل شده بود، فقط و فقط همین؛ او بدون بازیگران زنده بازی می کرد، اجراهایی که با افکت های فنی و نوری به صحنه می رفتند.

در ایتالیا و در کنار خانواده ی *بی بی بینا*، *فیلیپو جووارا* در میان بسیاری از هنرمندان برجسته ی صحنه، از شهرت خاصی برخوردار بود، او در شهر رم برای تئاتر خصوصی *کاردینال اتوبونی* کارکرد و در دربار تورین هم به موازات ساختمان های معروف، دکوراسیون های محکم و تصاویر صحنه ای معتبری آفرید. از دوران *بی بی بینا*، به جز آن دسته از دگرگونی های فنی و سبکی، تصویر صحنه به عنوان نظام و به کارگیری آن با ابزار نقاشی و خلق فضاهای تخیلی، بدون تغییر مانده بود. از عصر

جدید و با رشد اندیشه های نو، در این فضا هم باید دگرگونی هایی حاصل می شد.

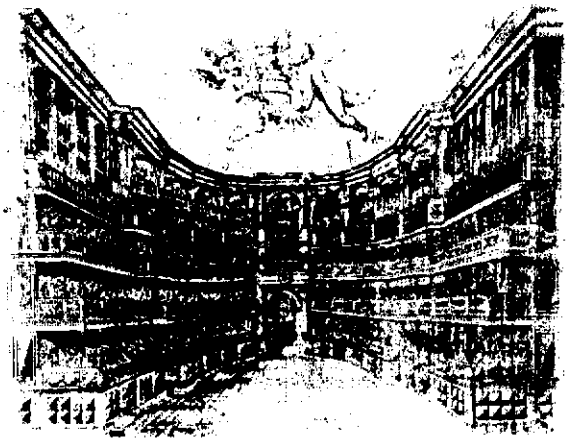
صحنه ی تئاتر هم به دنبال تمایلات سبک «روکوکو»[5] نیز تغییراتی را پذیرفت. معماری های عظیم کاخ ها، باغ ها، تالارها، سیاهچال ها، میادین شهری و ساحل دریا رفته رفته اعتبار فراوان خود را از دست داده و دکوراسیون، ساده تر و جذاب تر می شد. در فرانسه تجمل باروکی دکوراسیون های نمایشی و خلاقیت هنرمندانه ی *کارلو ویگارانی* (جشن های لویی چهاردهم در «ورسای» ۱۶۶۲و ۱۶۶۴)، *ژان برَن* و *سروااندونی* توسط دستان هنرمند *فرانسوا بوشر* و شاگردانش از میان رفت. تزیینات اپرای پاریس همراه با تلاش هنرمندانی چون *پی یر آدرین* و *دومینیک فرانسوا اسلودز*، تا انقلاب هم با سبک هندسی پرسپکتیوی بزرگ ایتالیایی پیوستگی داشت.

ایتالیایی ها سبک باروك را در تئاتر به کلاسیسیسم تبدیل کردند، البته طرح های قبلی راهم به خدمت گرفتند، و آن ها را با مناظر کوه و جنگل و ویرانه ها و همچنین نقشمایه های باستانی تکمیل کردند. برادران *گالیاری* (*برناردینو*، *فابریتسیو*، *جیووانی آنتونیو*) می کوشیدند که به جای معماری تخیلی، اشکال ساختاری عهد باستان را در هیئت طبیعی آن ها به صحنه بیاورند.

در انگلستان سبک باروك و بعد هم تمایلات کلاسی سیستی، همان گونه که *سرکریستوفررن* به انجام رساند، به کار رفت و *ویلیام کاپن* هم از عناصر احساسی و گوتیک در این زمینه بهره گرفت.

راسیونالیزم و کلاسی سیسم که باروك و روکوکو را به هنر قرن بدل می سازند، بار دیگر به بیان آشکار و طبیعت واقعی روی می آورند. فضاهای غیرمعقول و معماری های تخیلی تحت تأثیر قوانین و مقررات شدید قرار گرفته و با واقعیات هماهنگ می شوند. در اینجا دکوراسیون اتاق بسته اختراع می شود که در آن دیوارهای جانبی و سقف، دیگر به صورت کولیس ها و سوفیت ها نبوده بلکه از سطوحی غیر منقسم تشکیل می گردید. تغییرات صحنه ای هم دیگر آشکارا انجام نمی شد بلکه درپس پرده ی بسته ی میانی به وقوع می پیوست. تلاش دوران روشنگری در راه نمایش طبیعی به نگره ی «دیوار چهارم» منتهی شد که در این حالت تماشاگران از یک طرف به قطعه جای باز و گشوده ی واقعی نگریسته و به عنوان ناظر می توانند زندگی شخصیت های نمایشی را از نزدیک تماشا کنند. با تضعیف تأثیر فضای تخیلی، جدایی بیشتری میان جایگاه تماشاگران و صحنه هم به وجود می آید.

آغاز قرن نوزدهم نه تنها به معنی پایان سبک های متفاوت گذشته است بلکه ستیزی ست برای یک سبک جدید. از این زمان کوشش می شود که جزییات دکوراسیونی را منطبق با شناخت های تاریخی نو یافته ببینند و تصویر صحنه را هم با فضای درام مورد اجرا هماهنگ سازند. نقاشان تئاتر اسکالا(ی) «میلان»، *جیووانی پرگو* و به خصوص *آلساندرو*



تالار فرارا- سال ۱۶۶۰ میلادی، با طراحی کارلو پازه تی

سانکوپریکو و *آنتونیو باسولی* (اهل بولونیا)، معماری هایی را ارایه می دهند که با واقعیت مطابقت کرده و در اجراها هم مورد استفاده قرار می گرفتند. بنابراین ما در کنار ساختمان های باستانی و مدرن، بناهای گوتیک، شمالی، مصری، بابلی و حتّی آزتکی را هم می بینیم.

در انگلستان *لوتربورگ* (از اهالی الزاس) که به وسیله ی *گریک* به تئاتر «دروری لین» دعوت شده بود، خیلی زود مناظر رمانتیک را به صحنه آورد. تئاترهای بزرگ لندن از شکوه رئالیستی رمانتیک که تأثیرات آن خیلی رواج یافته بود، اشباع شد. *جان فیلیپ کمبل*، *ساموئل فلپس* و *چارلز کین*، با تکیه بر متونی که به نوسازی اجرای شکسپیر متکی ست، به صحنه ی جدیدی رسیدند که جزییات تاریخی را در تصویر و لباس به صورت تصویر منقوش ترکیب می ساخت.

فرانسه در گذار قرن با موفقیت علیه حرکت ایتالیایی ها که تا این زمان به تنهایی میداندار بودند، قیام کرد. *داگر*، مخترع بزرگ و پدر فتوگرافی، تصویر صحنه ی عمیق و پرسپکتیوی ایتالیایی را در مفهوم پانوراما به تصویر منقوش گسترده بدل ساخت. درام رمانتیک *ویکتورهوگو* هم به نوبه ی خود تزیینات سنتی پیوسته به اپرا را بارور نمود. *داگر* و به خصوص *سیسری* و همکارش *سشان* سبک نو و رمانتیک نقاشی تاریخی را به اجراهای پرشکوه اپرای بزرگ وارد کرد. در این راستا مکاتب و کارگاه های ویژه و مستقلی هم ایجاد گشت (کامبون، روبه، شاپرون)، مکاتبی که شیوه ی کار را همچون صنعتگران درهم بافته و آن را به سوی رئالیسم نو هدایت کردند.

در فرانکفورت / ماین (آلمان) *جیورجیو فوئنتس* که در مایلند دوره بود، هنوز هم همان دکوراسیون های گسترده و پرفضایش را نقاشی می کرد به گونه ای که تعجب *گوته* را نیز برانگیخته بود، چون در اینجا باز هم عناصر کلاسیستی جلوه می نمودند. *گوته* که مدیر تئاتر درباری «وایمار» بود، *فریدریش بویتر* را که یکی از شاگردان *فوئنتس* بود، برای صحنه آرایی فراخواند. بویتر با وسایل و ابزار محدود این تئاتر

کوچک ایده آل تابلو کامل و بسته را که گوته برای تصویر صحنه طلب می کرد، در رابطه با اجراهای اولیه و سبک ساز درام های شیلر واقعیت بخشید.

در وین، بیدرمایری [۶]، سنت باروکی اپرای ماشینی و سحرآمیز هنوز هم زنده است و خود را با کمدی های رایموند و نستروی به سبک ویژه ای بدل می سازد که به صورت تصاویر صحنه ای نیز عرضه می شود. با ارایه ی کولیس های عادی و نقاشی های بیدرمایری در هیئت دگرگونی های افکت نور، فرورونده ها و وسایل پرواز، بار دیگر تصویر صحنه ی باروکی با جادوی اپتیک خود و درخششی ضعیف زنده می شود.

کارل فریدریش شینکل در تئاتر جدید برلین (۱۸۲۱) به نظام تئاتری باروك با دیدگاهی انتقادی نگریسته و بنای نوی را با صحنه ای جدید ساخت که در پروسنیوم کلاسیتیستی آن، یک پیش صحنه ی کم ارتفاع در مقابل یک زمینه ی نمادین خودنمایی می کرد و به یک زمینه ی ساده ی بازی نیز ختم می شد. دکوراسیون های او برای این تئاتر از ویژگی خاصی برخوردار بود، آن ها نوعی سبک ساده و باستان شناسانه و متکی به فرم های معماری تاریخی داشتند که ترکیب روشن کلاسیتیستی آن با عناصر رمانتیک و رئالیستی تصاویر عظیمی به وجود می آورد.

همان گونه که در ایتالیا، فرانسه و انگلستان هم دیدیم، در آلمان نیز روند دکوراسیون صحنه ای در جریان قرن نوزدهم از کاری هنرمندانه به کاری صنعتگرانه بدل گردید. راه حل های تصویری استادان بزرگ سنتاً پذیرفته شدند، حال آن که افراد نابغه ای چون *شینکل* که در حاشیه بودند، کمتر از این کارهای متداول متأثر گشتند. بنابراین *ریشارد واگنر* نتوانست برای تلاش خلاق خویش، درام موزیکال نو، صحنه آرای دمسازی بیابید. اعضای خانواده ی *کوآگلیو* نخستین اجراهای مونیخ را تحت دقیق ترین توجهات و دستورات صحنه ای او انجام دادند، اما با ابزار و وسایل جدید. *واگنر* با وجود همکاران صنعتکار برجسته (برادران *بروکنر*)، حتی برای تئاتر شهر بایرویت که براساس اندیشه های اصلاح طلبانه ی او بنا گردیده بود، فقط توانست راه حل های سنتی اپتیک را مدنظر قرار دهد.

تجربیات روزمره ی تئاتر در حوزه ی تصویر صحنه به رخداد غیر هنرمندانه منتهی گردید و در اینجا هم راه های رفته پیموده می شد. در میان نقاشان صحنه ای دارای دیدگاه های صنعتگرانه، متخصصانی هم به وجود آمدند که عده ای از آنان فقط به کارهای معماری می پرداختند و گروهی دیگر هم مناظر طبیعی و درخت و بوته را تدارك می دیدند، اما در اجراها نیز مشترکاً کار می کردند. تکنیک تصویر صحنه باز هم همان نظام قدیمی کولیسی بود با سوفیت ها و مناظر اصلی، گرچه باز هم از دیوارهای پانوراما، ابزار صحنه ای، جبهه ها و پلکان ها و غیره نیز استفاده می کردند.

مناظر صحنه ای تصاویر جنگلی، استتار حواشی تصویر در قسمت بالا به وسیله ی شاخ و برگ شکل می گرفت، شاخه های طولانی جالب توجه کولیسی به طرفین و وسط صحنه کشیده می شد. در مورد این تصاویر و رئالیسم فوق العاده ی شیوه ی نقاشی، مرتبط با درستی سبک و هماهنگی اش با درام اهمیت چندانی قایل نشده اند. *گئورگ ماینینگن*، امیر مشهور تئاتر، با تمام قوا علیه این گونه سهل انگاری ها مبارزه می کرد. او بیش از همه وفاداری تاریخی از تصویر صحنه می خواست که باید تا واقعی بودن مبلمان و ابزار صحنه ای نیز پیش می رفت. او با رفورم صحنه ای خود می کوشید تاتولد جدید تصویر صحنه را از روح نقاشی به خصوص امپرسیونیسم و دیدگاه نوی آن به طبیعت، صلا بدهد؛ البته در پیوند به وفاداری تاریخی و وفور تصویر تاریخی *ماکارت*[۷] و *پیلوتی*[۸] اما شایستگی بزرگ این شاهزاده در آن است که از هنرمندان موکداً می خواست تصویر و لباس، مبلمان و ابزار صحنه ای را منطبق با زمان رخداد تهیه نمایند. *ماینینگر* هایی که از سال ۱۸۰۰ در اروپا سفر می کردند، این سبک نوین را عمومیت بخشیدند، ولی پایه ی اندیشه هایی را هم ریختند که شاهزاده از نظر شکوه و جلال و شور و هیجان صرف در رابطه با خلوص واقع گرایی نیز خواسته بود، عواملی که تا حدّ زیادی به جزییات فرعی و تاریخ گرایی اغراق آمیز منجر می گردید.

تأثیر مشابه و غیر خلاق دیگری هم وجود داشت که به تقلید صنعتگرانه منتهی می شد، این سبک و شیوه ی بایرویتی تقریباً قانونمند را دنباله روان *واگنر* به کار می بردند؛ این طرح را اجراهای *واگنر* در همه ی دنیاعرضه می نمود. ما در این رابطه از دوران پایانی قرن به ویژه از هنرمندان هنرهای خلاق و تجسمی بسیاری چیزها درباره ی نقاشی صحنه می شنویم. در این رابطه مسیر تازه یعنی ناتورالیزم در حوزه ی ادبیات و تئاتر نتوانست نفوذ سازنده ای مرتبط با ترکیب صحنه بنماید؛ برعکس، طرفداران آن در اثر تلاش دردآور در راه جلوه های ناب و تأثیرات مبهم کارها را خراب تر کردند. زمان آن رسیده بود که برای رفورم اساسی اقدامی به عمل آید. اندیشه های طرفداران رمانتیک و *شینکل* پذیرفته شده و درباره اش بحث می شد. مسایل نوی برای ترکیب فضا و بازی به وجود آمد، عملکرد تصویر صحنه در رابطه با امپرسیونیزم و «یوگند استیل»[۹] به درستی در نظر گرفته می شد، اکنون می دانستند هویت درام و موزیک دراماتیک را باید متناسب با محتوا و شرایط اپتیک آن به معرض تماشا درآورند. جنبش و حرکت از سوی هنرمندان و نگره پردازانی به وجود آمدکه علیه رئالیسم تخیلی بر صحنه ی گذار قرن طغیان کرده بودند. *ادوارد گوردن کریگ* (۱۸۷۲) به صحنه به عنوان موضوع و فضای مستقل از دنیای خارج پرداخته و کوشید آن را به صورت عملکرد رخداد تئاتری بیاراید. او تصویر صحنه را به وسیله ی ساخته های تجسمی متحرك و نمادین به فضای دراماتیک بدل ساخت. در اینجا نور عامل تعیین کننده بود و او آن را با سطوح روشن و سایه های مدل دار به عنوان عنصر تجسمی به کار می برد.

آدولفه آپیا هم از سویس بر ضد حاکمیت فقر هنری بر صحنه ی تئاتر قیام کرد. او با تکیه بر موسیقی در کتاب خود «موسیقی و اجرا» ـ که در سال ۱۸۹۹ منتشر گردید ـ تلاش دارد که ترکیب صحنه ای آثار *واگنر* را به رشته ی تحلیل بکشد.

او شکست سبک را در ناهماهنگی بین اثر و صحنه شناخت، و خیلی انقلابی و رادیکال راه حل هایی نیز ارایه داد. برای او هم نور و روشنایی ابزار هنرمندانه و ترکیبی ویژه به شمار می رفت. وی در طرح های مربوط به اجرای «گروه کوتوله ها» اثر *واگنر*، البته مقررات صحنه ای *واگنر* را در نظر داشت ولی از تمام ابزار و وسایل صحنه ی باروك چشم پوشید. بدون کولیس و بدون تاق های پرشاخ و برگ ـ در مقابل افق خالی ـ برای رخدادهای اسطوره ای درام موزیکال، از سطوح بلوکه شده و ساده، میدان بازی عظیمی ساخته می شود، فضایی سه بعدی و مملو از نور و روشنایی. در شهر بایرویت آن زمان متأسفانه با اصلاحات او همکاری نمی شد، با این حال نفوذ غیرقابل انکار اندیشه های او را در هنر اجرایی امروز می توان احیای مجدد و دیررسی نامید. هنرمندان، نقاشان و معمارانی هم بودند که با تئاتر هنرمندان مونیخ (۱۹۰۸)، تئاتر اتحادیه ی صنعتگران (۱۹۱۴) همکاری کرده و به اصلاحات تئاتر و صحنه ی ویژه ی آن تحرکی دادند. امکانات فنی جدید ساختمان مدرن به مقدار زیاد صحنه آرایان را از طرح کولیس ها و سوفیت های برآمده از باروك بی نیاز می کرد. به کارگیری افق مدور (از سال ۱۸۶۹) به او اجازه می داد بدون رعایت برخی موانع و در رابطه با پوشش به سمت طرفین و بالا، نقاط مختلف بازی را در فضابسازد، حوزه هایی که دیگر نمی بایست با پروسپکت منقوش مسدود می گشت بلکه به طور آزاد در آسمان بی پایان صحنه ایجاد می شدند. نور و روشنایی صحنه ای که با الکتروتکنیک واقعاً به صورت بهتری کار می کرد، توانست در این فضا همه ی شرایط لازم ـ شکل دادن ها و گذارها ـ را سحر و جادو نماید و این هم در رابطه ی تنگاتنگ با هنر اجرایی بود. از سال ۱۸۹۶ که صحنه ی گردان را *لاوتن شلگر* اختراع کرد، دگرگونی های سریع، پیوسته و گشوده ای نیز امکان پذیر گردید، چون تصویر صحنه برای تمامی درام از همان آغاز اجرا بر روی صفحه ی گردانی مهیا بود.

از زمان *لاوبه*، *دینگلشتد* و *گئورگ ماینینگن*، کارگردان، دیگر مثل گذشته آن کسی نیست که فقط در راه جریان منظم و ظاهری نمایش زحمت می کشد. بلکه باید صرف نظر از الگوی خاص هنرمندانه ی خویش همه ی شاخه های هنری را رهبری کرده و مجموعه ی تئاتر را شکل بدهد. او در این رابطه از نظرات هنرمندانه ی صحنه آرا هم بهره می گیرد تا فعالیت او را از کار نقاش تئاتر جدا سازد.

در مرحله ی گذار قرن و با حاکمیت روزافزون کارگردان، تصویر صحنه ی نوین هم رو به رشد و تکامل نهاد. موقعیت جدید صحنه آرا و سرپرست تزیینات اهمیت یافت، اهمیتی که با نفوذ رو به رشد هنر دستیاری کارگردان نیز ترقی می نمود. در آلمان *ماکس راینهارت* با خبرگی خاصی توان خود را در کار

ماکس راینهارت

مدیریت بازی نشان می دهد. برای او تصویر صحنه دیگر فقط به عنوان چهارچوبه ی دکوراتیو برای کلام گویا اعتبار ندارد، او تأثیر ابزار میمیک و هنر دکوراسیون را به مثابه عامل عمده ی ارایه ی محتوای شاعرانه به کار می بندد. بدین جهت به موازات بهره گیری از نقاشان حرفه ای صحنه، از هنرمندان آزاد هم برای کار در تئاتر دعوت به عمل می آورد. جهت اجرای مشهور «اشباح» اثر *ایبسن* (۱۹۰۶) از تزیینات *ادوارد مونش* استفاده می کند. قبلاً *لویس کورنیت* هم تزییناتی برای اجرای درام هایی از *متترلینک*، *اسکاروایلد* و *هوفمنشتال* برایش تدارك دیده بود. بعدها *کارل والزر* و *ارنست اشترن* صحنه آرایان *راینهارت* شدند، این دو توانایی این را داشتند که تخیلات صحنه ای استاد را به درستی عینیت ببخشند.

«یوگند استیل» هنرمندان دیگری را هم که در آن زمان شروع به کار صحنه کرده بودند پرورش داد؛ *پانکوك* در اشتوتگارت، *فانتو* در شهر درسدن و *رولر* هم در وین. *لودویگ کاینر* و *آراوانتینو* در رنگ های دکوراتیو زیاده روی می کردند، اما *لئو پاستی* خوب می دانست که چگونه این ها را در اجرای اپرا به موسیقی دراماتیک بدل سازد. *لودویگ زیفرت* ابتدا به استیلزه کردن پرداخت و بعد هم کوشید تا اکسپرسیونیسم را بر روی صحنه ی تئاتر جابیندازد. در برلین هم *امیل پیرکان* یاور *لئوپولد یسنر* شد تا بتواند به سبک تئاتری اکسپرسیونیستی نو واقعیت ببخشد. *سزار کلاین* در کشف درام نویسی به نام *گرابه* و دکوراسیون جدید اکسپرسیونیستی سهم به سزایی داشت. صحنه ی تجربی «باوهاوس»[۱۰] هدفش آبستره کرده و بازگشت از تصویر صحنه تا سرحد مکانیزه کردن ـ آن گونه که *کاندینسکی* در رابطه با صحنه ی فضایی می گفت ـ بود، بیش از همه در ارتباط با اجراهای *اسکار شلمر* و *موهولی ناگی*.

در پاریس تحرك جدید هنر تصویر صحنه اکثراً از تئاتر رقص نشأت می گرفت. بالت روسی «دیاگیلو» با شکوه رنگ ها و هنر ملی ـ مردمی شدیداً وابسته به تصاویر و البسه ی تدارك دیده شده به وسیله ی *لئون باکست*، تأثیر فراوانی داشت. در کنار روس هایی چون *گولووین*، *لاریونوف*،

بنوئیس و گونچاروا نقاشان معروف فرانسوی هم در راه تصویر صحنه تلاش می کردند. پیکاسو هم برای اجرای جالب توجه «باله پاراد» اثر ژان کوکتو و ساتی (۱۹۱۷) و باله ی «تریکورن» ـ موسیقی آن از دوفایا بود ـ به گونه ای آوانگار دیستی و با سطوح رنگین آبستره کار کرد. هنر بالت، براك، درن، شاگال، لژه و دالی و سایر نقاشان مشهور را به سمت فعالیت غیر سنتی و حرفه ای صحنه آرایی پر حاصل کشانید.

ایتالیا که تصویر صحنه را به عنوان هنر آفرید و آن را در عصر باروك تا عالی ترین درجه و در حدّ کلاسیتیسم اروپایی اعتبار بخشیده بود، در رابطه باکارهای آپیا به دیدگاه نوی از هویت مدرن تئاتر نیز نایل آمد. از زمانی که کیریکو تزیین اجراهای بالت را در پاریس عهده دار شده بود، در اینجا هم مسیر جدیدی جریان یافت، البته این پس از آنی بود که فوتوریسم تحت حاکمیت انریکو پرامپولینی راه هایی را به سوی نوعی معماری متافیزیکی رهنمون گردیده بود.

روس ها در برابر ایلوزیونیسم قرن نوزدهم ناتورالیزم استانیسلاوسکی را علم کردند، سبکی که توسط خود او، کنستانتین سوموف، کلادیوس ساپونف، مستیسلاو دوبوژینسکی و الکساندر بنوئیس شکل گرفته بود. حرکت مزبور سپس به وسیلهٔ نیکولاس بنوئیس که در اسکالای مایلند به سبک ویژه ی خویش ادامه می داد، از طریق لئون باکست و به کارگیری نافذ رنگ ها و عناصر فولکوریک به صورت دنیای افسانه و رؤیا برای اجرای بالت، دیگرگون گردید. در راستای تغییر سبک به سمت کوبیسم و فوتوریسم، به صحنه ی تایروف و مه یر هولد، در مسیر گسستن از گذشته و روی آوردن به تئاتر سیاسی نیز با کاربرد فیلم، پروژکت و مونتاژ عکس در تصویر صحنه، کار را ادامه دادند. کارگردان های بزرگ در این جا به وسیله ی نقاشانی چون گئورگ یاکولوف، ایزاك رابینویچ، لوبف پوپوا، الکساندر اکستر، رینین و الکساندر روسنین پشتیبانی می شدند.

در تئاتر اروین پیسکاتور (برلین) هم از ابزار نوینی که توسط روس ها تکامل یافته بود، به صورت نافذ و سیاسی استفاده به عمل آمد. گئورگ گروس در اجرای درام «سرباز شجاع شویک» (۱۹۲۷) نیز از حقه ی فیلم و سینما استفاده کرد. اصولاً تکنیک صحنه ای این صحنه ی فعال و عالی به استقلال روزافزونی نایل آمد. این رشد و تکامل به نوبه ی خود با زحمات شلمر و در رابطه با کنستروکتیویسم «باوهاوس» زمینه چینی شد.

چک ها و لهستانی ها با کارهای سنتی و پذیرش نوآوری ها و هماهنگی با آنچه که از روسیه سرچشمه گرفت، خود را رها ساختند. در ورشو استانیسلاس ژاروکی، استانیسلاس سلیونیسکی، وینسنت درابیک، ودر پراگ، ولاستیسلاو هوفمن، آنتونین هیتوم و ژوزف چاپک ظهور کردند.

انگلیس ها بر مبنای تمایلات تاریخی کین، بیربوم و هنری ایروینگ به سوی رمانتیسم استتیک ـ شیوه ای که بعد و توسط اصلاحات تمام اروپایی حذف گردید ـ پیش رفتند. روبرت شروود، اولیور مسل، نورمن ویلکینسن و آلبرت روترستون هم جریان را به زمان حال (عصر امروز) هدایت کردند.

در ایالات متحده ی آمریکا هم تصویر صحنه ی هنرمندانه در دهه های اولیه ی قرن اهمیت یافت. پیشرفت های اروپا توسط روبرت ادموند جونز، لی سیمونسون و نورمن بل گدس در آمریکا جا افتاد. در نسل بعد جومیلزاینر و دونالد اونسلاگر به وضعیت صحنه آرایان نیروهای جدیدی تری افزودند. در تمامی کشورها نسل نوی از صحنه آرایان، حرفه ای شناخت های هنری جدیدی را با تجارب روزانه ی کار تئاتری پیوند دادند. نبرد شدیدی که در تئاتر و بین هنرمندان آن به خاطر رها شدن از سنت ها آغاز گردیده بود، در پایان دهه ی بیست و هنگامی که شور انقلابی فروکش کرده و نوعی آرامش به زندگی هنری نیز راه یافت، ثمرات خود را داده بود. در این رابطه آن در هم برهمی ظاهری انواع سبک های تصویر صحنه ی مدرن نه بی نظمی ست و نه ناتوانی بلکه نیرومندترین بیان گونه گونی ناب حیات و تلاش هنرمندانه است. این گونه دگرگونی ها در همه ی جهان به وقوع پیوسته است، تئاتر هم که در تاریخ خود همیشه تحت حاکمیت تمایلات محافظه کارانه است، علاقه دارد با سنت صرفاً حرفه ای قطع رابطه کرده و با جریانات هنری زمان پیوند برقرار نماید.

نام هایی که اینجا و به طور مختصر آمده اند، می توانند بدون زحمت و با ذکر اسم شخصیت های همسنگ دیگری تکمیل شوند؛ اما همین ها را هم می توان به عنوان نمونه پذیرفت. البته نام های اعلام شده ویژگی صاحبان شان را هم نشان می دهد. همان گونه که می بینید ذکری از هنرمندان زمان که گزینش آنان در زمان و فضای محدود میسر نبود، در اینجا نیامده است. در خاتمه، به هرحال باید گفت، از فنلاند تا نیوزلند و از ژاپن تا آمریکا همه جا تصویر صحنه به عنوان عامل حقیقی کار تئاتر، موقعیت خاص خود را در زندگی فرهنگی داراست.

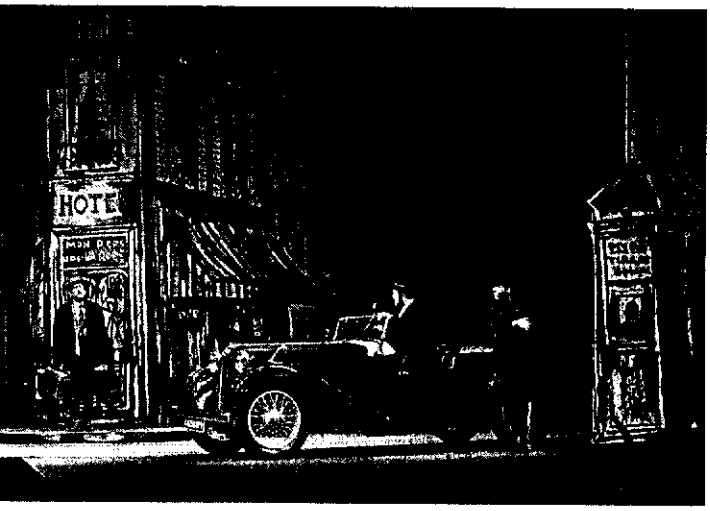
عصر حاضر برای تئاتر تکالیف جدیدی را ایجاد می کند که صحنه آرا باید عهده دار آن باشد. تصویر صحنه هم با سبک های مختلف هنری رابطه ی تنگاتنگ دارد. هنر کوبیسم، کنستروکتیویسم، سوررئالیسم و هنر غیررسمی و... به تئاتر هم سرایت می کند. نور و رنگ به عنوان عوامل تشکیل دهنده ی فضا، موسیقی الکترونیک به مثابه کولیس های صوتی، فیلم به منزله ی ابزاری برای بیان ناخودآگاه و مبین دنیای رؤیا به کاربرده می شوند و در کاربردشان هم به عنوان وسایل هنری صحنه بیش از اهمیت فنی و مواد و عناصر نو مورد استفاده قرار می گیرند. بار دیگر نوعی نزدیکی هنر خلاق به صحنه ایجاد گردیده که بر روی صحنه و با ابزار خاص خود به جدیدترین آثار دراماتیک و موسیقی حیات می بخشد.

موجودیت تصویر صحنه به منزله ی بخشی از اثر هنری ـ تئاترال با خود چیزی را به بار می آورد که به تنهایی از درك یک هنرمند نقاش نشأت می گیرد. صحنه آرا ـ و این تراژدی ذاتی

حرفه ی اوست: ـ نه یک هنرمند آزاد، بلکه تحت تأثیر وابستگی های زیادی قرار دارد. در آغاز کار او طبعاً و از لحاظ سبک و سیاق به درام مورد نظر وابسته است. مسلم است که در این رابطه و باوجود آثار مختلفی چون تراژدی، کمدی، طنز، اپرا، اپرت، یا بالت، تزیینات هم تفاوت می کند. به هر جهت او اجباراً باید متن را خواه مدرن یا باستانی، باروك یا رمانتیک، در نظر داشته باشد. این که او به شیوه ی خاص مؤلف ـ خواه کلاسیک، خواه اکسپرسیونیستی، طنزآمیز یا انتقادی و شاعرانه ـ هم التفات کند نیز از اهمیت زیادی برخوردار است. صحنه آرا باید به این مشخصات ویژه یعنی سبک دوران، شخص درام نویس و نمایشنامه ی مورد اجرا توجه وافر داشته باشد. او این درك عام را باید با اندیشه ی اجرایی مدیر بازی هماهنگ سازد. با این حساب بحث و گفت و گوهای این دو هنرمند ـ در آثار موزیکال، شرکت رهبر ارکستر هم در این گونه بحث ها ضروری ست ـ پیش از اجرا لازم و مفید است، بحث هایی که در آن دیدگاه های مختلف در برابر یکدیگر قرار می گیرند؛ ولی به هر حال همیشه به یک هدف مشترك و مکمل منتهی می شود.

بهترین وسیله ی کمک برای تفهیم و تفاهم در این گونه کارهای اولیه همیشه اندیشه هایی ست که به صورت طرح های مفید برآمده و همدیگر را تکمیل می نمایند. بدین طریق ابتدا مسئله ی ظهور و اعمال و رفتار بازیگران مشخص می گردد و بعد هم طرح هایی که به شکل مدل های سه بعدی باید تکمیل شوند، رسمیت می یابند. در رابطه با این گونه ماکت ها (۱:۲۰ یا ۱:۳۳/۳) ممکن است برخی از کارگردان ها تصور فضایی صحیحی داشته باشند. حال تصمیم گیری هایی هم وجود دارد ـ مربوط به شمار و نوع دگرگونی های ضروری صحنه ها و چگونگی کاربرد آن ها، پیش بینی های فنی گسترده ی مرتبط با کار مدیریت فنی ـ که باید سرپرست فنی درمورد آن ها نظر بدهد.

اگر برش های مقطعی و شکل گیری فضایی صحنه ها تعیین شده باشد، طرح های نهایی رنگ ها هم مشخص می شود که در اینجا شکل کلی، نوع و فن گرافیکی متنوعی هم می تواند به دست آید. از آنجا که رنگ ها در صحنه و از لحاظ تأثیر، اهمیت فوق العاده دارند، در تماس و مشورت نزدیک با کارگردان تهیه گشته و به کار گرفته می شوند. در این مرحله ی مقدماتی کارها مسئول تهیه ی لباس هم باید شرکت داشته باشد، البته اگر خود صحنه آرا طراحی پوشاك را به عهده نداشته باشد، چرا که بدین سان می توان رنگ آمیزی هماهنگی عرضه کرد. اکنون می توان مدل نهایی را با همه ی جزییات تدارك دید، این مدل را پس از تأیید همه ی دست اندرکاران، مدیر تئاتر هم باید تأیید کند تا قابل اجرا باشد. پس از همه ی این ها و با توافق سرپرست تالار نقاشی، کارگاه صنعتگران و نورپرداز، به مسئله ی مربوط به هزینه های احتمالی می پردازند؛ تا این لحظه حتماً صحنه آرا طرح های دقیق مربوط به جزییات را



تدارك دیده است؛ این طرح ها برای کارگاه ها پایه و اساس شمرده می شود.

در تئاترهای بزرگ موقعیت اولین صحنه آرا یا مشاور هنری اکثراً بامقام مدیریت تزیینات یکی ست. تهیه ی دکوراسیون ها و پوشاك و ابزار صحنه ای هم به حوزه ی عمل او تعلق دارد. وی مسئولیت فراهم آوردن به موقع تمام قسمت های دکوراسیونی و رسیدگی به تالارهای نقاشی، نجاری، فلزکاری و کاغذدیواری، قسمت های مربوط به لباس و صورتک و سایر کارگاه های صنعتگری را ـ البته تا جایی که در محدوده ی کار مدیر فنی نباشد ـ در اختیار دارد.

هنوز هم در تهیه و تدارك دکوراسیون صحنه مواد سنتی نقش عمده دارند. غالباً چوب، کتان و رنگ های چسبی بخش هایی از دکوراسیون سنتی را تشکیل می دهد، قسمت هایی که امروزه هنوز هم کاربرد دارد؛ قسمت های آویز: مناظر اصلی، پرده ها، سوفیت ها، کف ها، پانوراماها و همچنین جبهه ها و قطعات ایستاده ای که بر روی صحنه محکم می گردند، بدون این که به کشوها متصل شوند و در قسمت بالا به وسیله ی سوفیت ها مسدود می شوند و این بخش از صحنه را محدود می سازند. یک دکوراسیون کلاسیک عبارت است از کولیس های طرفینی که در عمق صحنه به زمینه (پروسپکت) ختم می شوند؛ که همه ی این ها به نوبه ی خود با سوفیت ها مجموعه ی بسته ای را تشکیل می دهند. در این «گوك کاستن» (صحنه ی شهر فرنگی) وسایل صحنه ای را قرار می دادند، چهارچوبه های کتانی منقوش، خانه ها، درخت ها، صخره ها یا جبهه های پست یا زمینه ی مملو از آب، کرانه های ساحل، بوته زار، کوهستان یا مشابه آن. همه ی این ها در کف صحنه و به تخته چوب های مخصوص به صورت نامرئی محکم می شوند. قطعات آویخته در هنگام تغییرات صحنه ای می توانند به وسیله ی ریسمان ها به طرف سقف کشیده شوند و از نظرها پنهان گردند دو در حالی که دکوراسیون بعدی به سمت پایین سر ازیر می شود، کولیس ها به یک سو هدایت شده و بدین طریق صحنه ی بعدی جایگزین می گردد. برای یک اتاق

بسته ابتدا کولیس و سوفیت و بعدها هم بخش های طرفینی متحرك با سقف مورد لزوم به کار می بردند. اختراع افق مدور و مهم تر از آن نورپردازی مدرن، صحنه ی انقلابی را در رابطه با تصویر صحنه ایجاد می نماید، چرا که اکنون این امکان هم به وجود می آید تا دکوراسیون های مجسم را هم بر صحنه ی تئاتر بنا سازند. تحرك شدید این قسمت ها تکامل تکنیکی جدیدی را طلب می کند: صحنه ی گردان، صحنه ی فرورونده، صحنه ی ارابه ای.

جریان نوین، بازگشت از صحنه ی گوك کاستن کولیسی و سوفیتی را میسر ساخته و اجازه می دهد که به گونه ای تجسمی از بعد سوم در تصویر صحنه نیز استفاده کنند. حالا دیگر نه تنها چوب، تخته و چوب پوشیده از کتان بلکه بسیاری مواد جدید هم در خلق تصویر صحنه کاربرد پیدا می کرد، تخته سه لایی و سایر صفحه ها، آهن در اشکال مختلف، و گذشته از همه ی این ها به جای کتان مواد دیگری چون کاغذ و مصنوعات گونه گون نیز به کار می رفت. به کارگیری رنگ چسب دار و برس رنگ با تولیدات جدید رنگ های شیمیایی تکمیل می گردد، رنگ هایی که با پیستوله ی مخصوص مورد استفاده قرار گرفته و تأثیرات ویژه ای را به وجود می آورد.

اما مهم ترین دستاورد تکنیک صحنه ای همان نورپردازی ست. اگر در گذشته به این مغرور بودند که با دستگاه های مکانیکی بدوی تاریکی و روشنایی و تغییر رنگ ها را در تئاتر تصویر می نمایند و رعد و برق و نور ماه را تداعی می کنند، امروز صحنه آرا همه نوع ابزار فنی الکترونیکی را در اختیار دارد. نورپرداز می تواند بر روی میز مخصوص خود و از همان جا تمامی تأثیرات ضروری و همه ی پدیدارهای طبیعی را متناسب با خواست ها به وجود آورده و بر اساس برنامه ی قبلی با تمام جزییات تکرار نماید. در سیستم های کاملاً جدید همه ی این کارها با وسایل الکترونیک نیمه یا تمام اتوماتیک جریان می یابد. نورافکن های مختلف در انواع فراوان، از نور عظیم سطح صحنه ی بازی یا افقی گرفته تا کوچک ترین نور مخروطی یا نورافکن های متحرك، در اختیار کارگردان و صحنه آرا قرار دارد. دستگاه های تولید ابر بر سطح افق مدور همه گونه شرایط دلخواه را ایجاد می کند، رنگ های خیره کننده در نورپردازی های به ویژه افکیتو، حالات پر رمز و رازی را تولید کرده و صاعقه ی آسمان را بر صحنه ی تئاتر نیز جاری می سازد.

نور الکتریکی برای صحنه آرا ورای روشنایی صحنه و تولید افکت های نوری، هنوز هم اهمیت خاصی دارد. این همراه با پروژکسیون تصویر ابزار کاملاً تازه و بسیار مؤثری را در اختیار او قرر می دهد تا وی صحنه هایی را برای تئاتر خلق نماید. با تکیه بر قواعد ریاضی و اپتیک دیاپوزیتیوهایی بر روی صفحه های مخصوص تهیه می گردد که روی افق مدّور و به صورت فیلم منتقل می شود که این به خودی خود نه تنها منظره ی منقوشی را تداعی می کند بلکه توسط ساختار خاصی نیز تصویر نورانی مؤثری می آفرینند. نورپردازی سطح خنثای افق یا دیواره های جانبی با تصاویر سینمایی این امکان را هم ایجاد می نماید که ساخته های تجسمی بر روی صحنه به صورت دکوراسیون مسدود و مرکّبی به نظر آیند. از همه ی این ها گذشته، می توان برای تکمیل و گسترش تصویر صحنه، پروژکسیون های گوناگونی را هم بر سطوح خالی به کار برد. ساده ترین کار این است که پروژکت و فیلم های مستند عکاسی یا متون مورد نظر را ـ نظیر آنچه که غالباً در صحنه ی برشت به کار می رفت ـ به کار برد. این شیوه ی کاربرد فیلم درتئاتر در حقیقت همان چیزی ست که با نیروی ویژه ای در اجراهای انقلابی تئاتر سیاسی نیز تجربه گردیده است.

بنابر این تصویر صحنه ی مدرن با همه ی ابزار فنّی و کمکی اش برای هر فرم صحنه ای و هر اثر دراماتیک می تواند به کار رود، البته مهارت صحنه آرا هم در این راه از اهمیت فراوان برخوردار است تا با کار او اثر هنری تئاتر به وجود آید.

لباس صحنه، پوشاك بازیگران، آوازه خوان ها، رقصندگان درحین نمایش بر روی صحنه، قسمت حقیقی پدیده ی اپتیک اثر هنری ـ تئاتری را تشکیل می دهد. انسان فعال بر صحنه باید در رابطه با اهمیت دراماتیکش برجستگی یافته و از طریق پوشاك، وزن و اعتبار ویژه به دست آورد. اما لباس بازیگر حقانیت خود را فقط از خارج کسب نمی کند؛ لباس صحنه یکی از شرایط حقیقی برای تبدیل بازیگر به نقش مربوطه از درون است، چون او با پوشیدن لباس نه تنها پوشش دیگری به تن می کند بلکه بدین وسیله به قدرت هویت آن شخصیت بیگانه، با فرو رفتن در لباس وی نیز می افزاید.

بنابراین لباس در تئاتر به خاطر بالا بردن تأثیر، افزایش نیروی هنری، ایجاد شخصیت نقش مورد نظر و همچنین آشکار کردن موقعیت زمانی و مکانی درام به کار می رود. لباس صحنه متناسب با سهمی که در کار هنری ـ صحنه ای دارد، در ترکیب و هماهنگی با سایر عناصر مهم ترین قسمت تزیینات به شمار می رود. عروسک نمونه، طرح لباس، به ویژه در تئاتر امروز دقیقاً در رابطه ی تنگاتنگ بامجموعه ی اجرا تعیین می گردد. مضافاً این که هماهنگی رنگ ها در تصویر صحنه و برجسته کردن ویژه ی برخی از سیماها در اثر رنگ ها و وسایل مشخص، با توجه به سبک و شیوه ی زمان و مکان و اجرا بسیار مهم بوده و نوع خاص حرکت و رفتار بازیگر نیز در آن دخالت مستقیم دارد.

لباس صحنه ی دوران باستان با در نظر داشتن فضاهای عظیم تئاترهای آن زمان و روح درام آن روزگار، استیلیزه کردن شدیدی را طلب می کرد. علاوه بر «کوتورن» (کفش تخت بلند ویژه ی بازیگران) و صورتک ایفاگر نقش تراژیک، دست اندرکاران تئاتر با چین دار کردن پوشاك رسمی و پرشکوه و ضمایم آن ها به تأثیرات قوی تری نیز دست یافتند. تأثیر شدید، تمسخر جامه ی روزمره و همچنین صورتک های گروتسک شاخصی ست برای لباس کمدی، بازی ساتیریک و طنز و مطایبه.

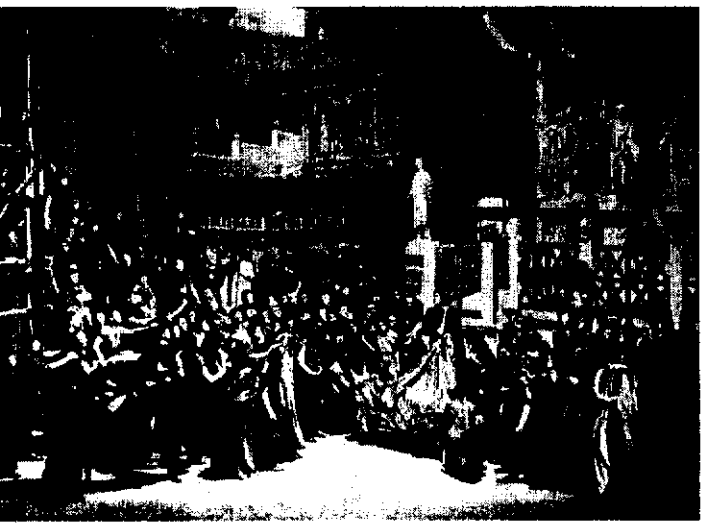
قرون وسطی بازیگران عصر خود را با جامه های معمول

دوران و پوشاك تیپیک و همه کس فهم پوشش می داد. نقش های گوناگون با ضمایمی ساده نظیر تاج و پالتو برای پادشاه، لباس های زنگوله دار برای دیوانگان، تسلیحات برای سربازان، یک روپوش آبی رنگ برای مادر مسیح و بسیاری چیزهای دیگر. شیاطین و دستیاران شان اضافه بر البسه ی بدریخت غالباً صورتک های حیوانی گروتسکی هم داشتند. با به وجود آمدن تصویر واقعی صحنه، اهمیت هنرمندانه ی لباس در عصر رنسانس حیات خود را شروع کرد. در حالی که ابتدا فقط به تغییر جزیی لباس عصر اکتفا می شد، مانیریست های فلورانسی از وابستگی به البسه ی درباری زمان دست کشیده و لباس های فانتزی خاصی را برای بازیگران دربار مدیچی طراحی کردند. کمدی دلارته فیگورهای خود را پیش ازهمه با لباس های تیپیک مشخص می ساخت؛ این لباس ها هم به نوبه ی خود از البسه ی تاجر ونیزی قدیم، عالم بولونیایی و دهقان برگاماسکی[11] ریشه می گرفت. البته «نیم چهرك» چرمی هم بدان اضافه شد.

دوران های باروك و روکوکو باردیگر به سوی لباس درباری عصر خود بازمی گردند، اکنون و در رابطه با ترکیب هنرمندانه ی تصویر صحنه، وزن و اعتبار فراوانی برای عناصر مختلف تاریخی و قوم شناسی قایل می شوند و بدین وسیله البسه ی عصر را هم دیگرگون می سازند. البته قهرمان لباس مخصوص[12] مد روز را به تن می کرد، سیمای رومی زرهی باستانی داشت، «پریمادونا»[13] هم به عنوان الهه، دامن ویژه ی خود را می پوشید؛ دامن او با منضمات نمادین نیز مزیّن بود. آرایش مو هم بنا بر مد روز شکل می گرفت، ولی کلاه گیس قرن ۱۷ و ۱۸، دسته های مو و زلف ها متناسب با شخصیت مورد نظر هماهنگی داشت.

با همه ی این ها در نیمه ی دوم قرن هجدهم میلادی نیروها و اندیشه های راسیونالیزم برجستگی یافته و خلوص و اصالت لباس تئاتر را مبتنی بر زمان و مکان نیز طلب می کند. حال دیگر نمی خواستند قهرمانان و خدایان باستانی را با کلاه گیس و جوراب تا زانو ببینند و در تراژدی ها زنان شبان را با دامن های پف کرده و چهره ای پر از سرخاب و سفیداب به تماشا بنشینند. در شهر پاریس زنان بازیگر ابتدا بدون دامن پف کرده و زنان شبان هم ملبس به نوعی لباس دهقانی ظاهر می گشتند. در آلمان برای درام های شوالیه ای رایج، لباس اسپانیولی مأخوذ از تئاتر فرانسوی را به مثابه لباس سرزمین پدری قرون وسطایی نیز پذیرفتند.

در قرن نوزدهم و با به کارگیری مطالب رمانتیک در رابطه با تاریخ، تمایل شدیدی هم به وفاداری تاریخی به لباس پدید آمد. اکنون دست اندرکاران تئاتر می خواستند به جای استیلیزه کردن، اصالت را بنشانند. در این رابطه و به خاطر کمبود شناخت تاریخی، در هم برهمی فانتزی و سبک پردازانه ی عجیبی حکفرما بود. بدین سان و با وجود اصلاح طلبان بزرگ صحنه، در حوزه ی مربوط به لباس هم تاریخ گرایی رئالیستی خاصی حاکمیت یافت. حاکم بزرگ ماینینگن در توضیحات



اجرای «ژولیوس سزار» شکسپیر

دستنوشته اش مربوط به عروسک های نمونه جهت صحنه، و براساس مطالعات فرهنگی تاریخی، دقیق ترین رنگ ها، نوع مواد، برش و سایر مسایل مرتبط با پوشاك را برای اجراهای خود توصیه می کند. تعاریف او در مورد پوشاك بیشتر از مطالب مربوط به دکوراسیون در همه ی اروپا تأثیر گذارد.

ناتورالیزم هم در مورد لباس باوسواس تمام به واقعیات حال حاضر متکی ست. لباس هم در قرن بیستم و همراه با دیدگاه جدید مرتبط با تصویر صحنه وارد مجموعه ی سبک اجرایی گردید. تفاهم دقیق تر شیوه های هنری و تاریخی به صحنه آرایان و طراحان لباس این اجازه را می دهد تا درام ها را از هر نوع به اجرا درآورند. این اطمینان خاطر به آنان امکان می دهد که خویشتن را تماماً بر شخصیت درام و اجرای آن متکّی ساخته و متناسب با آن هم جزییات اضافی و مزاحم را سبک پردازی کرده و بدین سان تأثیر واحدی به وجود آوردند، به گونه ای که تصویر صحنه و لباس با تصورات ذهنی و اندیشه های کارگردان هماهنگ شود.

عروسک های نمونه و طرح لباس هم مثل طرح تصویر صحنه در مراحل مختلف ایجاد می گردد. هنرمند ـ که معمولاً همان صحنه آراست و یا مسئول لباس ـ ابتدا با نوع و شیوه ی درام مورد نظر آشنا می شود، با کارگردان در بحث های گوناگون شرکت جسته و مسایل عمده ی اجرا را روشن می نماید. او ترسیم و طراحی کار را شروع کرده و منطبق با خطوط و جزییات، چین ها، حواشی، بندهای گلدار، دکمه ها و جیب ها و ... را تدارك می بیند. متناسب با اندیشه ها و دستورالعمل های نمایش کمابیش به جزییات تاریخی هم می پردازد و هماهنگ با سبک و سیاق اجرا چیزهای مهم را برجستگی بخشیده یا برخی از نکات غیر مهم را کم رنگ تر جلوه می دهد. در کنار لباس یعنی مهم ترین جزء تشکیل دهنده، رنگ نیز اهمیت دارد. طراح لباس مدرن باید با مسئله ی رنگ به ویژه محتاطانه عمل کند. برای او دیگر مهم نخواهد بود که در اینجا با اصالت تاریخی و باستانی تماشاگران را فریفته

ساخته یا با چیز دیگر، او بیش از همه باید به ترکیب رنگ ها در ارتباط با تصویر نقش های مورد نظر و دکوراسیون که لباس هم در میان آن است، توجه کند. تجربه ی حرفه ای و سنت ها در اینجا قواعد و مقررات خاصی را عرضه می نماید که برای کار بسیار مفیدند.

باید بدانیم که بعضی رنگ ها و فرم برش ها حاملان خویش را لاغرتر و برخی هم آنها را چاق تر نشان خواهند داد؛ لباس های یکرنگ بازیگر را بزرگ تر می کنند و تنوع رنگ ها هم به شیوه ی خاص دال بر محترم بودن دارند، رنگ های خیره کننده درکنار هم انسان را بی ذوق یا مضحک و خشن نشان می دهند. لباس های تخیلی یا گروتسک رنگ آمیزی ویژه ای را می طلبند. تأثیر متضاد و مغایر قوی و شدید یا ضعیف فیگورها را در کنار هم یا در مقایسه با رنگ آمیزی دکوراسیون ها باید به دقت محاسبه کرد. عامل مهمی که در وضع و حال رنگ نیز تأثیر به سزا دارد روشنایی ست که می تواند چهره ای را برجسته کند و یا از اهمیت آن بکاهد.

اشیای زیرمانند کفش، دستکش، کلاه، جوراب، کیف، بادبزن دستی، عصا، چتر، لوازم زینتی و همچنین زیرجامه های قابل رؤیت نظیر یقه ی پیراهن، پیراهن، آستین، کراوات و غیره به پوشاك واقعی و ابزار و وسایل کمکی تعلق دارند. این گونه لوازم را می توان یا بنابر مشخصات اصالت تاریخی تهیه کرد و یا به عنوان جزییات تیپیک برای ویژگی های خاص سیمای مورد نظر.

این هم اهمیت خواهد داشت که طراح لباس دارای خبرگی ویژه باشد و بداند که چگونه از انواع پارچه ها باید استفاده کرد و چطور می توان برش ها را بهتر تدارك دید و از چگونگی تأثیر همه ی این ها در انسان نیز اطلاع داشته باشد، این را هم بداند که لباس ممکن است در اثر شکل، برای حامل آن مانع بازی گردد و آواز یا حرکت را مختل سازد.

عروسک (مدل) طراحی شده به وسیله ی صحنه آرا و همچنین آرایش موی مناسب و وضعیت ریش و احتمالاً چیزهای خاص دیگر نیز در رابطه با بازیگر و بزك ویژه ی او و افکت های درخور آن برجستگی می یابد.

این عروسک (مدل) پس از تأیید کارگردان و مدیریت تئاتر به عنوان زمینه ی کار خیاط، کفاش، استاد ابزار و آرایشگر به کارگاه می رود. امروزه صنعتگران امکانات زیادی دارند که طرح را هرچه مؤثرتر به اجرا بگذارند. مواد لازم قبلاً تدارك دیده می شود تا بعداً مجبور نشوند از مواد گران قیمت استفاده نمایند. منسوجات مدرن و مواد مصنوعی از همه نوع را می توان برای هر کار ضروری به کار بست. رنگ های مدرن که به وسیله ی برس و شابلون یا پیستوله به کار برده می شوند، برای ایجاد سحر و جادوی صحنه ای با ساده ترین عناصر در رابطه با نقش و نگار، ارزش و اعتبار منسوجات اصل را تداعی کرده ومنضمات، دوخته ها یا تکه دوزی ها، بندها و نوارها را بهتر و ناب تر از اصل آن جلوه گر می سازند. تزیینات مصنوعی و مشابه چرم و فلزات که قابلیت انعطاف بیشتر دارند، برای

کارهای نمایشی بهتر ازمواد اصل کاربرد دارند. بنابراین بسیاری از محصولات صنعتی برای طراح لباس کمک مؤثر و ارزشمندی خواهند بود.

هدف اصلی طراح لباس این است که با هنر خویش بازیگر را در محدوده ی تصویر صحنه از لحاظ تیپیک و با پوشاك ویژه، دیگرگون ساخته و او را در درون مجموعه ی هنر تئاتر به خوبی بگنجاند.

پانویس

۱. Luzern : شهری در کشور سویس.
۲. Valencienne: شهری در فرانسه.
۳. Selastiano Setlia (۱۵۵۴ـ ۱۴۴۷): معمار و صحنه آرای مشهور ایتالیایی.
۴. Periakt : منشورهای ویژه
۵. Rokoko: سبک هنری خاصی که در قرن ۱۸ رواج یافت.
۶. سبک هنری خاص آلمان که از ۱۸۱۵ تا ۱۸۴۸ دوام داشت.
۷. Makart: نقاش اتریشی.
۸. Karl Von Piloty (۱۸۸۶ـ ۱۸۲۶): نقاش آلمانی و استاد ماکارت.
۹. سبک هنری خاصی که از ۱۸۹۰ در آلمان به وجود آمد.
۱۰. Bauhaus: مرکز هنری آرشیتکت ها در شهر دساو.
۱۱. Bergamask: ناحیه ای در لمباردی.
۱۲. لباس شکاری که دارای کمر باریک و کمربندی ست.
۱۳. ایفاگر نقش اول زن در اپرا.