صفحات ۳۳- ۴۲
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۴۱ • تابستان ۱۳۸۹

بررسی نسبت نور، سایه و تاریکی با تئاتر در قبل و بعد از آدولف آپیا*

دکتر اسماعیل شفیعی**[1]، جلیل خلیل آذر[2]
[1] استادیار دانشکده‌ی سینما- تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[2] کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۲/۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۳/۱)

چکیده:

نور از آغازین روزهای پیدایش تئاتر به مفهوم امروزین آن، همراه تئاتر بوده و تا به امروز کارکردهای گوناگونی برای آن تعریف شده است. وجود نور در صحنه‌ی نمایش همیشه همراه با سایه بوده و غیاب آن، تاریکی را به وجود آورده است. به همین دلیل می‌توان نور، سایه و تاریکی را عناصر یک حوزه‌ی مشترک دانست و نسبت‌ها و کارکردهای آنها را مورد بررسی قرار داد. جایگاه نور، سایه و تاریکی و کارکردهای آنها در تاریخ تئاتر دارای یک نقطه‌ی عطف اساسی است و آن نقطه‌ی حضور متفکرانه و نظریه‌پردازانه‌ی آدولف آپیا در عرصه‌ی تئاتر می‌باشد. تا زمان حضور آپیا در تئاتر، تنها کارکردی را که برای نور متصور بودند؛ روشن‌سازی صحنه جهت دیده شدن عناصر موجود بر روی صحنه بود. لیکن با حضور آپیا در تئاتر سایه و تاریکی به همراه نور سه عنصر تشکیل‌دهنده‌ی هنر نمایش شده و هر یک جایگاه و کارکرد متفاوتی را یافتند. این مقاله می‌کوشد با بررسی شرایط تئاتر در قبل و بعد از حضور آپیا کارکردها و نسبت نور، سایه و تاریکی را در صحنه‌ی تئاتر مورد بررسی و تطبیق قرار دهد. روش تحقیق بکار برده شده در این مقاله توصیفی- تحلیلی بوده و از تکنیک کتابخانه‌ای بهره برده شده است.

واژه‌های کلیدی:

نور، سایه، تاریکی، تئاتر، آدولف آپیا.

* مقاله‌ی حاضر برگرفته از رساله‌ی کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش نگارنده‌ی دوم تحت عنوان "سایه و تاریکی و نقش آنها در اجرای تئاتر" است که به راهنمایی نگارنده‌ی اول در سال ۱۳۸۹ در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده‌ی هنر و معماری به انجام رسیده است.

** نویسنده‌ی مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۸۰۵۱۶۴۶ ، نمابر: ۸۸۷۳۵۸۳۶-۰۲۱، E-mail: Esmaeel.Shafiee@gmail.com.

مقدمه

نور یکی از عناصر لاینفک صحنه‌ی تئاتر است که از آغازین روزهای پیدایش تئاتر، همراه تئاتر بوده. به گونه‌ای که تاکنون برای این عنصر کارکردها و استفاده‌های گوناگونی تعریف شده است. از سوی دیگر حضور نور در صحنه همراه با سایه بوده و غیاب آن تاریکی را به وجود می‌آورد. از این مَنظَر می‌توان نور، سایه و تاریکی را در یک حوزه‌ی مشترک قرار داد و نسبت‌ها و کارکردهای آنها را به دست آورد. هدف این پژوهش بررسی و تطبیق دو مقطع تاریخی قبل و بعد از آدولف آپیا[۱] در عرصه‌ی تئاتر از زاویه دید بکارگیری و ماهیت نور، سایه و تاریکی در این عرصه بوده و همچنین به دنبال بررسی و تبیین نظرات آپیا در حوزه‌ی کاربردهای نور، سایه و تاریکی در تئاتر که موجب بروز نگرش‌های جدید در این عرصه گردید، می‌باشد.

پژوهش‌های انجام شده در حوزه‌ی نور در قالب یک رویکرد قابل توصیف است و آن رویکرد عبارت است از سیر تحول ابزارهای نوری از مشعل، فانوس، شمع، چراغ‌های نفتی، چراغ‌های گازی و چراغ‌های الکتریکی تا پروژکتورهای نوری پیشرفته‌ی معاصر. که در این رویکرد محققینی چون اسکار براکت در کتاب «تاریخ تئاتر»، ویل دورانت در کتاب «تاریخ تئاتر به روایت ویل دورانت»، آندره شانفنر در کتاب «دایره المعارف پلئیاد» و ماکس کِلِر[۲] در کتاب «خیال نور»[۳] به این مورد پرداخته‌اند.

روش تحقیق

روش‌های به کار برده شده در این مقاله توصیفی- تحلیلی و تطبیقی بوده که در این راستا از تکنیک کتابخانه‌ای با مراجعه به کتاب‌ها و مقالات تاریخ تئاتر، مقالات و کتب پیرامون زندگی و نظریات آپیا و نیز پایگاه‌های اینترنتی مربوط به این دو حوزه و همچنین پایگاه‌های مربوط به حوزه‌ی تئاتر معاصر بهره برده شده است.

۱- نور، سایه و تاریکی در دوران پیش از آپیا

این دوران از آغازین روزهای پیدایش تئاتر تا دوره‌ای است که نظریات آدولف آپیا در زمینه‌ی نور، سایه و تاریکی ارائه می‌گردد. در این دوران از سایه و تاریکی که همزادهای نور بودند هیچگونه کاربرد و استفاده‌ای مدنظر قرار نمی‌گرفت و صرفاً خود نور مورد توجه بوده و کاربردهای آن به شکل زیر قابل تبیین می‌باشد:

الف) نور بمثابه روشن‌سازی

در دوران پیش از آپیا یکی از کاربردهای نور در صحنه، کاربرد روشن‌سازی صحنه و نمایان‌کردن عناصری چون دکور و بازیگران بود (Parker, 2009). بنابراین از روشنایی‌های موجود و در نتیجه از سایه و تاریکی در اجراهای تئاتری این دوران هیچ معنای دراماتیک و نمایشی استنتاج نمی‌شده است چرا که سایه و تاریکی به عنوان کیفیت‌های بصری و تجسمی در اجراهای آن دوران حضور نداشته و در نتیجه نور بمثابه‌ی ابزاری برای روشن‌سازی بکار می‌رفته است. در تئاتر یونان و روم باستان، تئاترها در روز و با نور خورشید و در یک فضای باز اجرا می‌شدند چرا که هیچ ساختمان سربسته‌ای وجود نداشت؛ تا اینکه در سال ۱۵۸۴ اولین ساختمان تئاتر دائمی کلاسیک به نام «تئاتر الیمپیکو»[۴] در شهر ویچنزای[۵] ایتالیا به دست «آندره پالادیو»[۶] ساخته شد (براکت، ۱۳۷۵). بدین ترتیب اجراهای تئاتری به محیط سربسته راه یافت. مهمترین اِشکال اجرای نمایش در محیط سربسته، عدم وجود نور و دیده نشدن صحنه و بازیگران تشخیص داده شد. در این مقطع زمانی بود که بشر به فکر یافتن ابزارهایی برای روشن‌سازی سالن‌ها و صحنه‌های تئاتر افتاد (Parker, 2009؛ Keller, 1999).

با بررسی و مطالعه‌ی تاریخ تئاتر می‌توان دوران روشن‌سازی سالن‌ها و صحنه‌های تئاتر را به ترتیب به پنج دوره تقسیم نمود که عبارتند از: دوره‌ی مشعل و فانوس، دوره‌ی شمع، دوره‌ی چراغ‌های نفتی، دوره‌ی گاز و چراغ‌های گازی و دوره‌ی الکتریسیته و چراغ‌های الکتریکی. در انگلستان هر چند در اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم تئاتر عمومی دوره‌ی الیزابت در هوای آزاد اجرا می‌شد، لیکن در این زمان تعداد کمی تئاترهای سربسته وجود داشت که مشهورترین آنها تئاتر «راهبِ های سیاه» بود. در این تئاترها منبع اصلی روشنایی صحنه، شمع بود و گفته شده که برای یک نمایش در سال ۱۶۷۵ در «وایت هال»[۷] انگلیس از نود و شش عدد شمعدان که هر شاخه‌ی آن شامل سه عدد شمع بوده است جهت روشنایی صحنه و سالن تماشاگران استفاده می‌شده است (براکت، ۱۳۷۵؛ شانفنر، ۱۳۸۳؛ دورانت، ۱۳۸۶).

در حالی که برخی از تئاترهای امریکا در سال ۱۷۶۷ از گاز برای روشنایی صحنه استفاده می‌کردند، هنوز برخی از تئاترهای لندن در سال ۱۷۷۸ از جمله «هی مارکر»[۸] از چراغ‌های نفتی جهت روشنایی صحنه‌ی تئاتر بهره می‌جستند (براکت، ۱۳۷۵). «جوزف فورتنباخ»[۹] معمار آلمانی، در باب روشنایی صحنه‌های تئاتر به وسیله‌ی چراغ‌های نفتی چنین می‌گوید: «در روی دیواره‌ی داخلی نوازندگان (جایگاه ارکستر در ابتدای صحنه) رو به صحنه، ردیف چراغ‌های نفتی قرار داشت که بعداً نور پای صحنه نامیده شدند و در طرفین صحنه نیز چراغ‌های نفتی تعبیه شده که روی پایه‌های

عمودی به طرف صحنه نصب گردیده بود» (شهمیری، ۱۳۶۶، ۲۸).

در تاریخ تئاتر؛ از تئاترهای مختلفی نامبرده شده که از گاز برای روشنایی صحنه استفاده می‌کرده‌اند، همچون: سال ۱۷۶۷، نیویورک، «تئاتر خیابان جان»[۱۰]؛ سال ۱۸۰۳، لندن، تئاتر «لاسیوم»[۱۱]؛ سال ۱۸۱۶، ایالت فیلادلفیا، «تئاتر خیابان جیس نات»[۱۲] و.... همچنین «در سال ۱۸۲۵، چاتم[۱۳] در نیویورک بهره‌برداری از چراغ گاز را برای نورپردازی صحنه رسماً معرفی کرد و یکسال بعد، از این چراغ‌های گازی در تئاترهای «باوری»[۱۴] و «لافایت»[۱۵] نیز استفاده شد و در تکامل این چراغ‌ها، چراغ‌های گازی توردار به تئاترها عرضه شد» (براکت، ۱۳۷۵).

الکتریسیته از سال ۱۸۴۶ برای اولین بار در اُپرای پاریس، جهت روشنایی صحنه مورد استفاده قرار گرفت و بعد از آن در سال ۱۸۴۹ در اُپرای «پیامبر» در آلمان اثر «مه یر بر»[۱۶] بکار برده شد. همچنین می‌توان به تئاتر «ساوی»[۱۷] متعلق به «گیلبرت»[۱۸] و «سالیوان»[۱۹]، که در آن نورپردازی صحنه را تماماً با لامپ های افروزه‌ای انجام می‌دادند، اشاره نمود که برای اولین بار در تئاتر امریکا الکتریسیته را مورد تجربه قرار داد. همچنین در سال ۱۸۸۲ در شهر مونیخ آلمان، نمایشی به روی صحنه رفت که با الکتریسیته نورپردازی شده بود و بسیار مورد توجه قرار گرفت و بعدها در لندن و بوستون امریکا از «چراغ‌های الکتریکی» برای روشنایی صحنه‌ی تئاتر استفاده شد (براکت، ۱۳۷۵؛ فروتن، ۱۳۸۸).

ب) نور بمثابه نشانه

یونانی ها در فضای باز و در نور روز، از فانوس برای نشان دادن زمان شب استفاده می‌کردند. و این در حالی بود که رومی ها برای نشان دادن صحنه‌های شب، در فضای باز و زیر نور طبیعی، از مشعل فروزان استفاده می‌نمودند. همچنین در نمایش های قرون وسطایی کورپوس کریستی از نور مشعل به عنوان جلوه مخصوص استفاده می‌کردند و «نور مشعل به صورت هاله‌ای؛ خدا، مسیح و قدیسان را در بر می‌گرفت این عمل با انعکاس نور مشعل از طریق سطحی براق و صیقل یافته و گاه زرین انجام می‌گرفت» (براکت، ۱۳۷۵، ج۱، ۳۱۷). بر این اساس می‌توان گفت که یونانی ها و رومی ها و حتی پس از آنها، هنرمندان قرون وسطی، علاوه بر کارکرد روشن‌سازی صحنه، از نور به عنوان نشانه‌ای برای وجود شب، قدسیت و حتی مکان هایی همچون جهنم استفاده می‌کرده‌اند و علیرغم بهره‌وری از این کارکردهای دوگانه نور، همچنان برای استفاده از سایه و تاریکی ناشی از عدم وجود نور، هیچگونه کارکردی متصور نبودند.

۲- آپیا نقطه‌ی عطف توجه به نور، سایه و تاریکی

در این قسمت به بررسی دورانی از بکارگیری نور در صحنه خواهیم پرداخت که دیگر نور فقط برای روشن کردن صحنه و دیده شدن دکور بکار گرفته نشده است بلکه به دیگر جنبه‌های پنهان نور یعنی سایه و تاریکی پرداخته شده و از این عناصر در جهت مقاصد دراماتیکی، تأکیدات تئاتری و همچنین تأثیرات روانی بهره جُسته شده است، لذا در این قسمت به بررسی آراء و نظرات و قابلیت‌های نور، سایه و تاریکی از مَنظَرِ آدولف آپیا خواهیم پرداخت.

۲-۱- آدولف آپیا

آدولف آپیا (۱۸۶۲-۱۹۲۸)، متولد ژنو در جوانی به تئاتر و موسیقی علاقه داشت. از این رو، وی زیر نظر موسیقی‌دانِ نامی «فرانتس لیست»[۲۰] به فراگیری موسیقی پرداخت. سپس به اُپرا رو آورد، زیرا آن را دروازه‌ای برای ورود به عالم تئاتر می‌انگاشت (روز-اِوَنز، ۱۳۷۶).

آپیا نگارش درباره تئاتر را به عنوان هنری بصری شروع کرد. هنری که در آن نور و سایه، اشکال و فضا اهمیت فراوانی دارند. برخی از آثار او در این زمینه عبارتند از: «صحنه‌پردازی و درام واگنری (۱۸۹۵)، موسیقی و صحنه (۱۸۹۸)، کار هنرِ پویا (۱۹۲۱) و...» (براکت، ۱۳۷۵، ج۳، ۵۰). بنابراین سراسر زندگی آپیا صرف تجربه اندوزی درباره ویژگی‌های تکنیکیِ نور شد. شاید دلیل اصلی توجه آپیا به این مسائل تاثیر عمیقی بود که ریچارد واگنر[۲۱] آهنگساز بزرگ آلمانی بر وی گذاشته بود (جهان پرور، ۱۳۵۶). او بخش‌هایی از طراحی نور و صحنه اُپرا «حلقه نیبلونگن» را برعهده داشت. و این طراحی‌ها پس از مرگ واگنر در ۱۸۸۳ از اُپرا حذف شد (Parker, 2009).

۲-۲- آپیا و وحدت هنری

نظریات آپیا در حوزه‌ی نور و طراحی صحنه نزدیکی بسیاری به عقاید نمادگرایان داشت. «او نظریه‌پردازی بود که عقایدش ریشه در اندیشه‌های مابعدالطبیعی داشت و تأثیر بسیاری از «نیچه»، «شوپنهاور»، و «واگنر» پذیرفته بود. آپیا با این فرض آغاز کرد که هدف اصلی نمایش رسیدن به وحدت هنری است» (براکت، ۱۳۷۵، ج ۳، ۵۱). او با تحقیق در نارسایی‌های رایج می‌کوشید به این وحدت برسد و سرانجام چنین نتیجه گرفت که یک اجرای صحنه‌ای با سه عنصر بصری متضاد درگیر است: الف) بازیگر بمثابه‌ی عنصر متحرک سه‌بُعدی ب) دکور عمودی پ) کف صحنه‌ی افقی (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۷). به نظر او علت اصلی فقدان وحدت در نمایش‌های موجود، دکورهای نقاشی شده‌ی دوبُعدی بود و توصیه می‌کرد به جای چنین دکورهایی از قطعات سه‌بُعدی استفاده شود (پله‌ها، شیب‌ها، سکوها) تا توسط این عوامل حرکت بازیگر شدت یابد و خطوط افقی کف صحنه با دکورهای عمودی ترکیب شوند.

آپیا اعتقاد داشت در صحنه معیار همه چیز انسان است. طراح‌صحنه باید بر تنها واقعیت موجود تئاتر، یعنی وجود انسان متکی باشد. دکور وسیله‌ی تجلی بازی هنرپیشه است. تماشاگر به تئاتر می‌آید تا یک عمل نمایشی ببیند. امری که بیش از همه به وجود بازیگر بستگی دارد. پس صحنه باید از هر چه که متناقض وجود اوست و توجه را از او می‌گیرد، پاک شود. دکوری که نگاه‌ها را به سوی خود جلب کند، در اولین وظیفه‌ی خود ناتوان مانده است (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۶۶). آپیا اصولاً صحنه را چیزی جدا از بازیگر

نمی‌دانست. بازی و صحنه‌آرایی را مکمل یکدیگر و دو جزء تفکیک ناپذیر می‌انگاشت. از نظر او طراح نمی‌توانست صحنه را مجزا از بازیگر طراحی کند. زیرا صحنه بازتاب روح بازیگر و تجلی وجود درونی اوست. بنابراین صحنه، وجودی زنده در ادامه‌ی هستی بازیگر است.

آپیا برای رسیدن به یگانگی و وحدت بین دکور و بازیگر، راه‌هایی را پیشنهاد نمود. او در درجه‌ی اول مخالف شدید عنصر نقاشی بود. زیرا که نقاشی امری دوبُعدی و انسان امری است سه‌بُعدی. در نتیجه با این دو هیچگاه نمی‌توان به یگانگی و وحدت دست یافت. وی برای تجسم وضع حقیقی جسم در نظر تماشاگر، پیشنهاد دکورهای سه‌بُعدی را کرد. «به نظر او، صحنه‌آرایی مطلوب، گونه‌ای نمادگرایی دیداری می‌باشد، که ضمن آن ماهیت، جانمایه و ریخت نمایشنامه متجلی می‌گردد. برای تحقق چنین هدفی، آپیا حذف همه‌ی حشو و زواید و جزئیات صحنه را ضروری دانسته و استفاده از نُه عنصر خاص را در روی صحنه توصیه کرده است که عبارتند از: فضا؛ حجم؛ جرم؛ سکو؛ پله و پلکان؛ سطح شیب‌دار؛ دیوار؛ ستون؛ پرده. به نظر آپیا، این عوامل باید طوری هماهنگ ترکیب شوند که نیروی ضرباهنگی واحد و ویژه خلق کنند که انعکاس و تجلی روح بازیگر بوده و با حرکات او هماهنگ و همگون شود» (ناظرزاده‌کرمانی، ۱۳۶۷، ۷۱۰).

آپیا در سال ۱۹۴۱، در کتاب «کار هنر زنده»، هماهنگی بین خطوط عمودی، افقی، مورب، متقاطع و نیز فاصله‌ی بین حالات مختلف خطوط و امکانات اولیه‌ی بدن انسان را مورد بررسی قرار داد. او به خوبی از پستی و بلندی، اختلاف و برخورد خط های راست و منحنی، برای هماهنگی و شکل بخشیدن به بازیگر مطلع بود. او توصیه می‌کرد، برای ایجاد فضایی تأثیرگذار، از تضاد سطوح شکسته مانند پلکان با منحنی‌های بدن و خطوط سینوسی حرکات انسانی استفاده گردد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۷؛ روز- اِوَنز، ۱۳۷۶).

علاوه بر موارد گفته شده در باب رسیدن به وحدت هنری، در اینجا باید متذکر شد که آپیا تأکید بسیاری بر نور داشت اما نوری که همراه با سایه و تاریکی باشد. از این رو آپیا بر آن بود که می‌توان همه‌ی عناصر بصری صحنه را به وسیله‌ی نور در یک کل وحدت یافته ذوب کرد. در نتیجه نور به همراه بازیگر، دکور عمودی و کف صحنه‌ی افقی، عناصر موجود بر روی صحنه‌ی تئاتر را، به بالاترین وحدت موجود یعنی «کمال وحدت» می‌رساند.

۲-۳- نور از مَنظَر آپیا

از نظر آدولف آپیا نور و نورپردازی اهمیت حیاتی دارند. او معتقد است نور عنصری دیداری است که نه فقط خود دیده می‌شود، بلکه به کمک آن، اشیاء دیگر نیز قابل رؤیت می‌گردد. از منظر وی «نورعالیترین نقاش صحنه است». همچنین در باب نور چنین اظهار نظر می‌کند: «شاعرِ موسیقیدان تصویرش را با نور رنگ می‌زند» (سیمونسن، ۱۳۷۸، ۱۶). بر طبق نظریه‌ی آپیا، بازیگر، رویدادگاه و اشیاء صحنه جملگی باید به صورت هنر تجسمیِ یگانه‌ای جلوه کنند، نورپردازی مهمترین عنصری است که به‌این هدف تحقق می‌بخشد، زیرا به کمک نور «یگانگی» آن سه عنصر، (بازیگری، صحنه و اشیاء صحنه) تأمین می‌گردد.

آپیا بر این اعتقاد بود که، نور جدا از اهمیت فرعی روشن کردن یک صحنه تاریک بیشترین نیروی تجسمی را داراست. چون هیچ قراردادی را نمی‌پذیرد، پس می‌تواند به نحوی زنده و در شکل بیانی، ابدیت لغزان ظاهر یک جهان پدیداری را نشان دهد (Parker, 2009؛ Pilbrow, 1979) . او بر این امر اصرار داشت که نیروی تجسمی نور همانقدر که برای صحنه‌پردازی اهمیت دارد، برای بازیگران نیز اهمیت دارد. او شدیداً با نور تختی که از پایین صحنه بر چهره بازیگران بتابد، مخالفت می‌کرد و اغراق در چهره‌پردازی را ناشی از این واقعیت می‌دانست که نور شدید یکنواختی که از پایین می‌تابد تمام حالات چهره را محو می‌کند؛ در حالی که نور متمرکز می‌تواند چهره را شکل دهد و خطوط آن را چون مجسمه‌ای حالت دهد. در عین حال او می‌افزاید که نور فقط برای تقویت یا تضعیف حالت چهره به کار نخواهد رفت، بلکه به نحوی طبیعی، بسته به اینکه نقش بازیگر خاصی تمام صحنه را در بر می‌گیرد یا فرع آن باشد، به یگانگی و یا پراکندگی آن از زمینه صحنه خدمت خواهد کرد.

همچنین وی بر این امر اعتقاد داشت که، نور می‌تواند از نظر عاطفی ما را برانگیزاند، چون می‌تواند با تکیه و تأکید بر اشکال، به آنها نیرو و معنای تازه ببخشد. بر همین اساس نیروی وحدت بخش نور، ترکیب دلخواهی را پی می‌افکند که می‌تواند کف سالن، صحنه‌پردازی و بازیگر را یگانه سازد. بنابراین «آپیا نور را همتا و همسنگ موسیقی بشمار می‌آورد که لحظه به لحظه با تغییر حالات و عواطف و حرکت نمایشی تغییر می‌کند. از این رو معتقد بود که نور را نیز باید به همان دقت یک موسیقی تنظیم کرد تا همواره هماهنگ و موزون باشد، البته این شیوه، نظارت دقیقی را بر پخش، شدت و رنگ نور می‌طلبد» (براکت، ۱۳۷۵، ج۳، ۵۱).

در ادامه آپیا می‌گوید، فقط نور و موسیقی می‌تواند ماهیت درونی ظواهر را بیان کند. هر چند اهمیت نسبی آنها در نمایش موزیکال همیشه یکسان نیست، تأثیرشان بسیار به هم شبیه است. از این رو هر دو، شیء‌ای را می‌طلبند تا به بُعد کاملاً تصنعی آن، شکل خلاق ببخشند. بر اساس آنچه در باب آراء و نظرات آپیا در باب نور گفته شد می‌توان برای نور چند کارکرد برشمرد که برخی از آنها عبارتند از: ۱) نور تأمین و ایجادکننده‌ی «حالت و فضا» است ۲) نور «کارپرداخت» را پر رنگ می‌کند ۳) نور به تماشاگر نوعی احساس و عاطفه را القاء می‌کند ۴) نور احساس بُعد «زمان» و «مکان» و تغییر آن دو را نمایان می‌سازد ۵) نور وظیفه‌ی ایجاد وحدت و انسجام بصری عناصر متفاوت و پراکنده در صحنه را بر عهده دارد.

۲-٤- سایه و تاریکی از مَنظَر آپیا

فقدان نور، «سایه و تاریکی» تلقی می‌گردد که برای آپیا دستمایه و ابزاری برای صحنه‌آرایی به حساب می‌آید. بنابراین آپیا نه فقط از نور با درجات و نحوه‌ی تاباندن آن بر صحنه سود می‌بُرد، بلکه از فقدان آن یعنی سایه و تاریکی نیز کاملاً استفاده می‌کرد. از مَنظَر آپیا همراهی نور، با سایه و تاریکی سبب رنگرزی و نقاشی صحنه‌ی تئاتر می‌گردد و علاوه بر این، قرارگیری این سه عنصر در کنار یکدیگر سبب سه‌بُعدی‌سازی صحنه خواهد شد (Simonson, 1964).

وی معتقد است نوری که می‌تابد فقط میدان دیدی پدید می‌آورد که ما در آن اشیاء را بدون عاطفه‌ای خاص می‌بینیم. اما نوری که منحصر به شیئی خاص است و تشکیل سایه‌هایی با شدت‌های مختلف را ایجاد می‌کند، «کیفیتی پیکره‌پردازانه» دارد که با تمرکز مشتاقانه‌اش و با سایه‌روشن متعادلش می‌تواند شیئی را مقابل چشمان ما انحنا بخشد. در همین زمینه آپیا چنین می‌گوید: « تفاوت میان شدت دو نوع نور باید به قدری زیاد باشد که سایه‌ها را محسوس گرداند» (سیمونسن، ۱۳۷۸، ۱۵). همچنین در جای دیگر چنین اظهار نظر می‌کند: «نوری که در تئاتر اهمیت دارد، نوری است که سایه‌ها را شکل می‌دهد بنابراین این نور فقط تعریف می‌کند و نشان می‌دهد» (همان، ۱۲).

آپیا در ادامه‌ی نظرات خود در باب سایه و تاریکی و تأثیر این دو عنصر تئاتری می‌پردازد و در باب آنها چنین اظهار نظر می‌کند همچنان که موسیقی به حالت صحنه گُشادگی می‌بخشد و ژرف‌ترین معنای عاطفی رویدادی را، مثل ظاهر آن، آشکار می‌کند، سایه‌روشن های شدید نور نیز می‌تواند شیئی را تغییر شکل داده، تمامی مندرجات عاطفی‌اش را چون لباسی بر او بپوشاند (صبوری کاشانی نژاد، ۱۳۵۰).

ذکر این نکته خالی از لطف نیست که در طرح های آپیا، توزیع سایه‌روشن مثل طرح های یکرنگ، تیره است؛ توده‌های غبارآلود آنها، ضد نورهای محو شونده‌شان و دور دست های مه‌آلودشان به آنها خصوصیتی رمانتیک می‌بخشد. اما این فضای تصویری، بخش اساسی تصاویر صحنه است که با تحت‌الشعاع قراردادن بازیگر، مستقیماً به او به عنوان یک انسان مربوط می‌شود و بازیگر علی‌رغم اشکال سایه آلودی که اطرافش را گرفته‌اند، همچنان در مرکز علاقه‌ی ما و محل تمرکز تأکید نمایشی باقی می‌ماند.

در ادامه‌ی بررسی آراء و نظرات آپیا در باب سایه و تاریکی باید چنین گفت که وی به مفهوم سایه‌روشن، نظری کلی و عمیق داشته است، زیرا حتی عناصر سه‌بُعدی هم در شرایطی که با نور کلی و عمومی دیده شوند، بدون سایه‌روشن ممکن است دوبُعدی به نظر آیند. بر همین اساس آپیا «نورپردازی چندسویه»[۲۲] را توصیه می‌کند (Simonson,1964)، چرا که اگر از چند سو بر عناصر و اشیاء نور تابانده شود، مفاهیم نُه‌گانه‌ی آپیا که پیش از این یاد کردیم بهتر تجسم می‌یابند. به نظر می‌رسد که آپیا کوشیده است تا با نورپردازی چندسویه، جنبه‌های تجسمی صحنه که همانا سایه‌روشن است را بیش از پیش مورد تأکید قرار دهد. سوای کاربُرد نورپردازی چندسویه آپیا در مفاهیم نُه‌گانه، این نوع نورپردازی با رنگ و شدت نورهای متفاوت سبب ایجاد حجم، پرسپکتیو و عمق، حتی برای اشیاء و عناصر دوبُعدی خواهد شد.

با بررسی‌های انجام شده بر روی طراحی‌ها و اجراهای تئاتری آپیا می‌توان چنین گفت که در آثار وی برای نخستین بار، صحنه نمونه کوچکی از جهان است و صبح یا ظهر و یا شب نمناک در آن نمود واقعی دارند. بازیگران نیز آدم های زنده‌ای به نظر می‌آیند که مثل خود ما از نور آفتاب یا مهتاب به سایه می‌روند و زیر پای آنها زمین است، نه کف صحنه. بالای سر آنها پرده آویخته نیست، بلکه آسمان در هم پیچیده و دوردست است، همان طور که ما آن را می‌بینیم. بنابراین صحنه‌ی تئاتر ژرفایی است که گود و فرو رفته است و از خطوط ترسیم شده‌ای که در یک نقطه به هم می‌رسند، کاملاً عمیق تر است. آپیا در حمله به قراردادهای نقاشی صحنه، به قراردادی غایی پرداخت. او توهم فضای دیگرگونه را با کمک اشکال بی‌دوامی که نجار صحنه می‌ساخت و همچنین هدایت و نظارت نور را ایجاد کرد.

در ادامه‌ی این قسمت لازم به ذکر است که آپیا از سایه و تاریکی بهره‌های گوناگونی جُسته است که به برخی از آنها به شرح زیر اشاره می‌کنیم: ۱) نشان‌دادن شکل اساسی و یا مهم ۲) خارج کردن فضا از حالت توخالی بودن ۳) در هم پیچیدن شکل ۴) برگرداندن عاطفه به حالات القایی فضا. البته در پایان این قسمت، ذکر این نکته خالی از لطف نیست که نگره‌های آپیا در باب بُعد سوم تأثیرات شگرفی بر روی اجراهای کارگردانان دیگری چون: ادوارد جونز[۲۳] با کارگردانی نمایشنامه‌ی «ریچارد سوم»، گِدس[۲۴] با کارگردانی نمایشنامه‌ی هملت، راینهارت[۲۵] با کارگردانی نمایشنامه‌ی «مرگ دانتون»، جِسنر[۲۶] با کارگردانی نمایشنامه‌ی «اُتللو» و... داشته است (Bentlye, 1968, Pilbrow, 1979 ؛Parker, 2009).

۲-۵ - نمونه اجراها و طراحی‌های تئاتری آپیا

در این قسمت برای تبیین و تفسیر مطالب گفته شده به بررسی اجمالی چند نمونه از طراحی‌ها و اجراهای تئاتری آپیا که در آنها نمودهای عینی نور، سایه و تاریکی و به تبع آن سه‌بُعدی‌سازی صحنه تئاتر نمایش داده شده است می‌پردازیم.

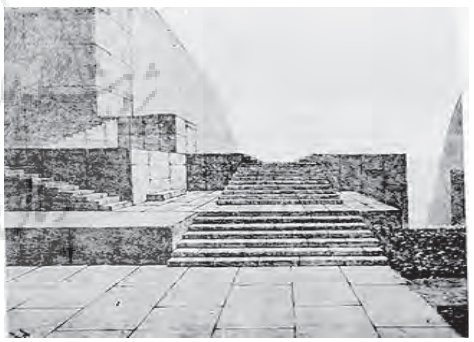
تصویر ۱-طراحی صحنه اُپرای پارسیفال.
مأخذ: (Keller, 1999, 160).

تصویر ۱، طرحی از آدولف آپیا است که وی آن را در سال ۱۸۹۶ برای صحنه‌ی «جنگل مقدس»، از اُپرای پارسیفال[۲۷]، اثر ریچارد واگنر انجام داده است. همانطور که در تصویر مشاهده می‌کنید این

تصویر ۲- طراحی صحنه اُپرای طلای راین.
مأخذ: (Keller, 1999, 160).

صحنه غرق در سایه‌ها و تاریکی‌های دراماتیکی است که توسط یک منبع پروژکتور نوری خلق شده است و به تبع این سایه‌روشن‌ها ما در این تصویر شاهد فضایی سه‌بُعدی و پیکره‌پردازانه هستیم.

تصویر۲، طرحی ابتدایی برای اُپرای واگنر با عنوان «طلای راین»[۲۸]. این طراحی‌صحنه با استفاده از سایه‌روشن، فضایی سه‌بُعدی و لایتناهی خلق کرده است. ماکس کِلِر در کتاب خیال نور در باب این طرح از زبان آپیا چنین می‌گوید: «چگونه شخص می‌تواند با حس ژرفای حاصل از تاریکی صحنه و آکندن آن از نوعی تیرگی مُبهم که در آن هیچ طرحی مشخص نشده، آب را احساس کند».



تصاویر ۳ و ۴- نمونه‌ای از طراحی صحنه آپیا با عنوان فضای ریتمیک.
مأخذ: (Keller, 1999, 158)

تصاویر۳ و۴، ایجاد فضای ریتمیک[۲۹] با استفاده از سایه و تاریکی و مفاهیم نُه‌گانه‌ی آپیا یعنی «فضا؛ حجم؛ جرم؛ سکو؛ پله و پلکان؛ سطح شیب‌دار؛ دیوار؛ ستون؛ پرده». از ویژگی های منحصر بفرد این طرح می‌توان به لایتناهی بودن فضا، پویایی و عدم ایستایی عناصر اشاره کرد.

۳- نور، سایه و تاریکی بعد از آپیا (دوران معاصر)

با گذر زمان و تأثیرات نظرات آپیا در حوزه‌ی نور، سایه و تاریکی بر نورپردازان و طراحان صحنه ما شاهد تعریف وظایف و کارکردهای جدیدی برای نور، سایه و تاریکی در تئاتر دوران معاصر هستیم. از این رو با تکیه بر نظرات آپیا و تأثیر آنها بر نورپردازی و طراحی صحنه و توصیف و تحلیل تصاویر اجراهای تئاتری معاصر به برخی از کارکردها و وظایف جدید نور، سایه و تاریکی پی برده‌ایم که برخی از آنها را می‌توان چنین برشمرد:

۱) نور، سایه وتاریکی دارای کارکردی بمثابه‌ی زیبایی‌شناسی صحنه‌های تئاتر است (تصویر۵).

۲) نورها، سایه‌های رنگی و درجات مختلف تاریکی در جهت بیان تضادها و امیال درونی بازیگران است (تصاویر ۶و۷).

۳) نور، سایه و تاریکی در تئاتر معاصرکارکردی فراسوی زمان و مکان به خود اختصاص داده است. بنابراین نور، سایه و تاریکی علاوه بر تجلی معانی و مفاهیم موجود در نمایشنامه به دنبال بافت تصاویری است که در زندگی واقعی تماشا و یا دسترسی به آن غیرممکن می‌باشد چرا که آنها ذهنی است و در عالم واقع وجود ندارد مگر در عالم خارج. لذا بر همین اساس هنرمندان برای به تصویر کشیدن تجسمات و توهمات و پریشان حالی‌های خود رو به سوی استفاده از نور، سایه و تاریکی آورده‌اند تا شاید بتوان با ادغام این سه عنصر در یکدیگر و به‌کارگیری آخرین تکنولوژی‌های موجود، توهمات و رویاهای بشر قرن بیست و یکم را به تصویر کشید (Bellman, 1974) (تصاویر ۸ و۹).

۴) جاندار کردن اشیاء بی‌جان با استفاده از سایه‌های نرم، پرکنتراست و اغراق شده در جهت بیان گونه‌ای از درام همچون تراژدی (تصاویر ۱۰ و۱۱).

۵) گفته می‌شود نور، سایه و تاریکی با درجات و به شکل‌ها و شیوه‌های گوناگون بسیاری از مفاهیم انتزاعی را به تصویر می‌کشند و از زیاده‌گویی دیالوگ جلوگیری به عمل می‌آورند (Bentlye,1968).

۶) در تئاتر معاصر هر یک از سه عنصر نور، سایه و تاریکی نقشی به اندازه‌ی حداقل یک پرسوناژ دارند. به عبارت دیگر تماشاگر شاهد جانشینی نشانه‌ها در صحنه‌ی تئاتر است.

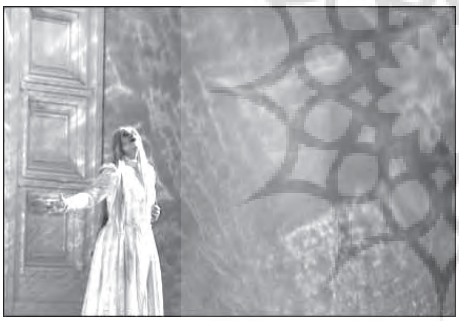
۷) مسخ شدگی و استحاله یافتگی یکی از ویژگی‌های تئاتر معاصر شناخته می‌شود که در این میان بیان دو مفهوم مسخ‌شدگی و استحاله یافتگی بیش از همه به عهده‌ی نور، سایه و تاریکی گذاشته شده است.

جهت درک بیشتر آنچه که در خصوص کاربرد نور، سایه و تاریکی در تئاتر معاصر آوردیم، نمونه‌های زیر کمک بسزایی خواهد نمود:

تصویر ۵- مونتاژ تصاویر و ادغام آنها با نور، سایه و تاریکی.
ماخذ: (Bellman, 1974, 280)

تصویر ۶- صحنه‌ای از اجرای نمایشنامه‌ی عروسی خون.
ماخذ: (www.chicagostagereview)

تصویر ۷- سایه‌های رنگی و درجات مختلف تاریکی.
ماخذ: (Bellman, 1974, 295)



تصاویر ۸ و ۹- به تصویر کشیدن تجسمات و توهمات با استفاده از نور، سایه و تاریکی.
ماخذ: (www.yustat.org)

تصویر ۱۰- صحنه‌ای از اجرای اُپرای وِردی.
ماخذ: (Bellman, 1974, 360)

تصویر ۱۱- جاندار کردن دو صندلی بمثابه‌ی دو بازیگر.
ماخذ: (Svoboda, 2000, 180)

نتیجه

از بررسی موضوع مورد پژوهش در این مقاله نتایجی حاصل شده است که می‌توان آنها را به صورت تطبیقی و مقایسه‌ای به شکل زیر ارائه نمود:

نور، سایه و تاریکی در تئاتر	
قبل ازآپیا	بعد ازآپیا
نور بمثابه روشن‌کننده‌ی صحنه	سایه و تاریکی بمثابه عناصر فضاساز و دراماتیک
نور بمثابه ابزار دوبُعدی‌کننده‌ی صحنه	سایه و تاریکی بمثابه ابزار سه‌بُعدی‌کننده‌ی صحنه
نور بمثابه نقاش صحنه	سایه و تاریکی بمثابه معمار صحنه
نور خالق محیطی رئالیستی/ عینی	سایه و تاریکی خالق فضایی انتزاعی/ ذهنی
عدم وحدت و یکپارچگی عناصر به دلیل فقدان سایه و تاریکی	وحدت و یکپارچگی عناصر به دلیل حضور سایه و تاریکی
نور در مقام ظاهرکننده‌ی ماهیت بیرونی عناصر	سایه و تاریکی در مقام کاشف و ظاهرکننده‌ی ماهیت درونی عناصر
عدم انطباق مفاهیم موجود در متن نمایشنامه با فضای ایجاد شده توسط نور	انطباق مفاهیم موجود در متن نمایشنامه با فضای ایجاد شده توسط سایه و تاریکی
عدم بصریت و دیداری بودن نمایش و تأکید برشنیداری بودن آن به دلیل عدم شناخت همزادهای نور	بصریت و دیداری بودن نمایش به دلیل شناخت سایه و تاریکی
نور بمثابه ماشین و ابزاری برای تولید روشنایی	سایه و تاریکی بمثابه ابزاری برای تولید فرصتهای دراماتیک
کثرت دیالوگ به دلیل عدم کاربرد دیگر جنبه‌های نور	حذف تقریبی دیالوگ به دلیل شناخت جنبه‌های دراماتیک نور، سایه و تاریکی
عدم دریافت لایه‌های زیرین نمایش بدلیل عدم ایجاد معانی عمیق توسط نور	ژرفا بینی تماشاگر (که حاصل ایجاد معانی گوناگون با استفاده از سایه و تاریکی می‌باشد).

پی‌نوشت‌ها:

1 Adolph Appia.
2 Max Keller.
3 Light Fantastic.
4 Teatro Olimpico.
5 Vicenza.
6 Andrea Palladio.
7 White Hall.
8 Hay Marker.
9 Joseph Furttenbach.
10 John Street Theatre.
11 Lyceum.
12 Chestnut Street Theatre.
13 Chatham.
14 Bawery.
15 Lefayette.
16 Mayor Ber.
17 Savoy.
18 Gilbert.
19 Sullivan.
20 Frentz Liszt.
21 Richard Wagner.
22 Multidirectional Lighting.
23 Edvard Burne- Jones.
24 Geddes.
25 Max Reinhard.
26 Jessner.
27 Parsifal.
28 The Rhine Gold.
29 Rhythmic Space.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع:

براکت، اسکار گروس (۱۳۷۵)، تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی وَر، جلد اول، چاپ دوم، انتشارات مُروارید، تهران.
براکت، اسکار گروس (۱۳۶۶)، تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی وَر، جلد دوم، چاپ اول، انتشارات نقره، تهران.
براکت، اسکار گروس (۱۳۷۵)،تاریخ تئاتر جهان،ترجمه هوشنگ آزادی ور، جلد سوم، چاپ اول، انتشارات مُروارید، تهران.
جهان پرور، زهره (۱۳۵۶)، بررسی آثار آدولف آپیا، چاپ اول، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.
دورانت، ویل (۱۳۸۶)، تاریخ تئاتر به روایت ویل دورانت، گردآوری و تدوین عباس شادروان، چاپ چهارم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
روز–اوَنز، جیمز (۱۳۷۶)، تئاتر تجربی (از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک)، ترجمه مصطفی اسلامیه، چاپ دوم، انتشارات سروش، تهران.
سیمونَسن، لی (۱۳۸۷)، فصلی از کتاب نظریه نوین صحنه، ترجمه یدالله آقا عباسی، نشریه نمایش، شمارهٔ ۲۰، ص ۱۶.
سیمونسن، لی (۱۳۷۸)، فصلی از کتاب نظریه نوین صحنه، یدالله آقا عباسی، نشریه نمایش، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۵–۲۱.
شانفنر، آندره و دیگران (۱۳۸۳)، دایره المعارف پلئیاد (مجموعه تاریخ نمایش در جهان)، ترجمه نادعلی همدانی و دیگران، جلد اول، دوم، سوم، انتشارات نمایش، تهران.
شهمیری، امین (۱۳۶۶) ، نورپردازی در تئاتر،چاپ اول، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران.
صبوری کاشانی نژاد، پروین (۱۳۵۰)، ماکس راینهارت و آدولف آپیا، چاپ اول، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.
فروتن، پیام (۱۳۸۸)، راهبردهای اساسی طراحی صحنه،چاپ اول، انتشارات سمت، تهران.
ناظر زاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۷)، نمادگرایی در ادبیات نمایشی، جلد اول و دوم، چاپ اول، انتشارات برگ ، تهران.
ناظر زاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۶)، تئاتر پیشتاز، تجربه‌گر و عبث‌نما، چاپ اول، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران.

Bentlye, Eric Russell (1968), *the Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama*, Penguin Books, New York.
Bellman, Willard (1974), *Lighting The Stage*, Second Edition,Chandler Publishing Company, New York.
Keller, Max (1999), *Light Fantastic & The Art And Design Of Stage Lighting*, Second Edition, Prestel, Munich.
Parker,W. (1963), *Scene Design And Stage Lighting*, Second Edition, New York.
Parker,W.Oren (2009), *Scene Design and Stage Lighting*, Ninth Edition, Cengage, Canada.
Pilbrow, Richard (1979), *Stage Lighting,* Cassell, Ltd, London.
Simonson, Lee (1964), *the Stage Is Set*, Theater Art Books, New York.
Svoboda, Josef (2000) , *Secret of Theatrical Space Cloth*, Editor: J. M. Burian, First Edition, Publisher: Applause Books, New York.
Www.Chicagostagereview.Com
Www.Yustat.Org

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی