حاشیه‌ای بر اپرا

از عنایت‌الله رضائی

- ۲ -

اهمیت بیان در اپرا

آرون کوپلند آهنگساز مشهور در کتابش بنام «موسیقی» مینویسد « اپرا درحقیقت نمایشی است که در آن بجای اینکه هنرپیشه‌ها مطالب خودرا باصحبت کردن بهم بگویند آنرا بوسیلهٔ آواز بیان میکنند. این اولین قراردادیست که در اپرا با آن برمیخوریم واین مسئله باحقیقت کاملا مخالف ومغایر است .»

باوجود اینکه خواننده بصورت آوازانگیزه‌های روانی واحساسات خودرا بیان میکند معذلك موظف است به صراحت متن اپرا با اهمیت بنگرد . رهبران ارکستر امروزی به‌صراحت بیان خوانندگان توجه‌دارند ودرضمن تمرینها پیوسته خطاهای آنانرا گوشزد میکنند .

ریشارداشتراوس به‌تلفظ صحیح کلمات اهمیت میداد وخرده گیری اودراین مورد گاهی بمرافعه ومجادله منتهی‌میشد وراجع باین‌عادت وی‌داستانها نقل‌میکنند. اگر به مقدمه‌ای که این آهنگسازعالیقدر براپرایش بنام «انترمتسو» بسال ۱۹۲۴ نوشته توجه کنیم باین سطور برمیخوریم «هنگامیکه از اپرای الکترای من تمجید میکنند یکدنیا ممنون میشوم زیرا اگرخواننده متن این اثررا بخوبی تلفظ نماید موفقیت نمایش نیز حتمیست و اگر خدای نکرده رهبر ارکستری خواستهای من

راکه درپارتیسیون اشاره شده تحریف کند ویاآنرا ندیده بگیرد ، بیشك برخلاف میل من رفتار نموده ومسئول است، هیچ رهبر ارکستری حق ندارد با افزودن به صدای ارکسترخودسرانه متن اثر وکلمات شاعر را زیر همهمه و خروش سازهای ارکسترمخفی سازد .»

اشتراوس درباره تلفظ صحیح « کنسونانسها » چنین عقیده داشت ، « تنها سلاحی که خواننده درمقابل صدها ساز ارکستر درمیدان نبرد اپرا در دست دارد «کنسونانس» میباشد . من بارها بخصوص درامهای موسیقی واگنر مثلا صحنه‌های «وتان» ودراپرای «زیگفرید» صحنه «اردا» را درشبهای نمایش دیده‌ام. دراینجا خواننده هرچند دارای‌صدای پرطنین وپرقوتی باشد معذلك اگر کلمات‌را بدتلفظ کند صدایش بگوش شنونده نخواهد رسید ولی اگر خواننده با وجود صدای کوچك خود به تلفظ واضح کنسونانسها توجه نماید و طرز جمله‌بندی را دانسته ، ارزش صحیح هر کلمه را به شایستگی درك کند، می‌تواند برفراز صداهای ارکستر ازخود دفاع کند .»

روزی از توسکانینی پرسیدند چه عاملی دراجرای اپرا ازدیگران مهمتر است؟ جواب داد «طرزبیان». «وردی بمن گفت بااینکه تماشاچیان موسیقی‌آریای جرمون (دراپرای‌تراویاتا)را بسیارمیپسندند باوجود این اگرخواننده‌ای کلمات را بجا وصحیح تلفظ کند بیشك برتأثیرآن میافزاید .»

درساعات تمرین گاهی نوت به‌نوت، کلمه به‌کلمه ، جمله به جمله طرزادای کلمات را به خواننده میآموزند وبخصوص درآلمان چنان بایك خواننده خارجی کار میکنند که درشب‌نمایش حتی تماشاچی بسختی ملتفت‌میشود که خواننده‌آلمانی نیست .

هنگامیکه درمونیخ‌فرصتی دست‌داد وبازوزف‌کایلبرت رهبر مشهورارکستر ضمن تمرینهای اپرای « باغچه‌بان عاشق » موتسارت آشنا شدم میتوانم با جرأت اعتراف کنم که اولین‌بار به‌راز واهمیت وابستگی درام وموسیقی پی‌بردم. این‌رهبر بزرگ با شکیبائی و ریزه کاری غیرقابل توصیفی با جوانان خواننده تمرین مینمود ومیگفت «خواننده ماهر کسیست که شعر ، موسیقی وبازی را دریك وجود متحد کند .»

آنهائیکه‌آواز«لوته‌لهمان» راکه درصفحات بسیارضبط شده است شنیده‌اند میدانند که فقط ایمان‌وی به حقیقت درام که توسط کلمات ادا میشود باعث موفقیت وی گردیده است .

روزی توسکانینی ضمن تمرین یك اپرا آهی کشید و گفت «خوشا به سعادت صنایع صوری که محتاج به‌زبان‌آوردن احساسات خود نیستند.»

انعکاس حالت‌های فراوان یك موسیقی اپرائی بروی صحنه‌کار دشواریست ومحتاج به پختگی ، ورزیدگی حرفه‌ای، علاقه وتمرین فراوان است . این‌حقیقت را نمیشود نادیده گرفت که ورزیدگی درهنر وسیله‌ایست برای رسیدن به مقصد نه خود مقصد .

دراینجا یادآوری‌حادثه‌ای که برای‌اشتراوس پیش‌آمده‌حاکی ازفایده‌نیست. بسال ۱۹۳٤ بمناسبت هفتادمین سال تولد اشتراوس ازاین‌آهنگساز دعوت‌میکنند تا درتمرین اپرای «آربلا»یش حاضر شود . رهبرارکستر که درکارش ورزیده بود وپارتیسیون اثر را بخوبی از حفظ داشت پس از پایان تمرین نزد اشتراوس رفته میپرسد «استاد، عقیده شماراجع بتمرین من چیست؟آیاروی این اثربخوبی‌کارشده وکامل ازآب‌درآمده»؟ اشتراوس در جواب میگوید « کامل است بله کامل » سپس دستش را برادروار روی شانه رهبرارکستر گذاشته ادامه میدهد «اما دوست عزیز چرا میخواهید اصولا این اثررا کامل اجرا کنید ؟ »

اشترواس میخواست باو بفهماند که باوجود تمرین‌فراوان ونواختن صحیح نوتها وی موفق نشده است فکراصلی‌آهنگساز راآشکار سازد ، فکری‌که خارج از محور تکنیك اجرا ونوتهای موسیقیست .

تقسیم‌نقشها

رئیس‌اپرا بعدازانتخاب اثرمورد‌نظر باکارگردان‌ورهبرارکسترجهت‌تقسیم وتوزیع نقشها مشورت میکند. ازآنجا که عقاید مختلفی راجع به خصوصیات یك نقش موجود است ضرورت‌دارد که‌به‌کارگردان‌آزادی بیشتری داده شود تاخواننده مورد نظرش را انتخاب نماید . پس از توافق هیئت مدیره فهرست خوانندگان منتخب در ورقه‌ای (بترتیب الفبا) قید و رونوشت‌آن روی تابلوی سیاه مخصوص خوانندگان اپرا نصب میشود واین عمل خواننده‌را مجبور به‌قبول نقش مینماید. خواننده میتواند درموارد استثنائی ازقبول‌نقش‌محوله سرباززند ودرچنین موردی درخواستش‌به‌شورای‌اپرا فرستاده میشود ولی‌تااتخاذ تصمیم شورای اپرا وی‌موظف است درتمرینهای مربوطه حضوریابد .

امروزه تنهاداشتن صدای پرطنین ودلنشین‌کافی نیست. خواننده باید بجز مهارت درتکنیك‌آواز درعین‌حال بازیگر زبده‌ای نیز باشد وقابلیت نقش محوله

خودرا داشته آنرا بخوبی درك نماید. تماشاچیان عصرحاضر سختگیرتر وبرانتظارتر از دوره‌های پیشین هستند. آنان دیگرمایل نیستند «مانون» (Manon) پیروزشتی را هرچند خوش صدا باشد بجای مانون شانزده ساله (که دراثر بآن اشاره شده) قبول کنند. یا اینکه دراپرای «فیدلیو» اگر فلورستان که در گود زندان ماهها گرسنه مانده وهرلحظه انتظار مرگ‌را میکشد خدا نخواسته چاق و تنومند باشد آوازهایش غیرقابل قبول ودوراز حقیقت جلوه میکند وبنابراین حتی اگربهترین «تنور» عصر حاضر ایفای این نقش‌را بعهده بگیرد موفقیتش حتمی نیست.

دربسیاری ازاپراها ازخوانندگان معینی دعوت میکنند تا مهمان اپراشده و برای چند شب نقشی را اجراکنند. چنین قراردادهائی اغلب کار اپرا را مختل میکند و تمرین منظم هنرمندان دیگر را به هرج ومرج وبی‌نظمی میکشاند چون هراپرا با درنظرگرفتن بودجه مالیش قادرنیست خوانندگان درجه اول را برای تمام مدت سال استخدام کند، لذا ازاین «ستارگان» دعوت میشودکه ماهی یك یا دوبار درتماشاخانه آواز بخوانند. «ستارگان» نامبرده قبل ازشروع نمایش‌جهت آزمایش لباسشان باکارگاه دوزندگی اپرا تماس گرفته و لباسی راکه اغلب برای خواننده دیگری درنظرگرفته‌شده برای‌قامت خودتغییرمیدهند وباکمك کارگردان یکبار صحنه‌های مربوطه‌را مرورمینمایند تاازچگونگی «میزانسن» مطلع شوند. نمایشهای اپرائی با استفاده از خوانندگان مشهور چون بدون تمرین قبلی صورت میگیرد خواه ناخواه مملو از نواقص و همراه با مشکلات پیش بینی نشده فراوانیست که تماشاچیان مجبورند بدلائلی که قبلا ذکرشد ازآن چشم‌پوشی‌نمایند. بجزخوانندگان‌اصلی خوانندگان‌تازه‌کار وجوانی نیز دراپرا باصطلاح «دوبلور» نقشهای اصلی میشوند تا درصورت بیماری یکی ازخوانندگان اصلی فرصت یافته و شایستگی خود را برای ایفای نقشهای بزرگتری بثبوت رسانند.

دراپراخانه‌های بزرگ اروپا وامریکا که چه از لحاظ مالی و چه از لحاظ کادر خوانندگان امکانات وسیعی دارندگاهی هرشب ازیك‌خواننده معروف‌خارجی نیز دعوت‌میکنند تادرنمایش شرکت کند وگاهی مشاهده میشود که مثلا روی یك صحنه معین هرشب نمایش خواننده دیگری هنرنمائی میکند.

مطالعه وتمرین اثر

پس ازتقسیم نقشهارهبرارکستردرساعات تمرین که درآن کلیه خوانندگان حضوردارند بهمراهی پیانو(نخست ازروی‌نوت وسپس‌ازحفظ) اثررا تمرین‌میکند

ودرضمن این تمرینها رهبرسرعت اجرا ونکات دیگرموردنظرخودرا بهخوانندگان گوشزد مینماید . بموازات این تمرینها ساعات کار جداگانهای نیز در اختیار خوانندگان گذاشتهمیشود که آنها پاپیانیست (کورپتیتور) بتنهائی قسمتهای مربوط را فرامیگیرند . برخی ازرهبران ارکستر نهتنها با خوانندگان بلکه قبلابارهبر گروه کر وطراح باله نیزراجع بنکات مورد نظر موسیقی اثر مشاوره و تبادلنظر مینمایند . بدینترتیب دراثنای این تمرینها خوانندگان نقش خودرا ازحفظ شده ودرضمن اشکالاتی راکه درتکنیك آواز یا درتلفظ نوتهادارند مرتفع مینمایند.

ازجملهمشکلاتی کهخواننده درساعات تمرین باآنروبروست اجرایصدای زیراست. تماشاچیان کلیه کشورها از شرق تا غرب بخصوص بصداهای زیر تنور و سوپرانوها علاقهنشان میدهند و شدت این دلبستگی گاهی بآنجا میکشدکه به جنبهٔ دراماتیك آواز کمتر توجهمیشود. منقدی دراینبارهمینویسد روزی از«لوتهلهمان» خواننده مشهور دعوت شد تا نقش الیزابت را در اپرای تانهویزر اجرا نماید . لوتهلهمان پساز تمرین آریای (Hallen Arie) ازامضاء قرارداد سرباز زد زیرا احساس کرده بود که نوت بالای حامل (سی)را نمیتواندآنطورکه بایدخوب وبراحتی بخواند . بااینکه رهبرارکستر پیشنهاد میکندکه دراینآریا بجای سی نوبت سل پائینتررا بخواند بازهم قبول نمیکند ومیگوید واگنر درمقالهای نوشته تعویض این دونوت بارها سبب تنقید تماشاچیان و منقدین شده و اگر خوانندهای قدرت خواندن نوت اصلی را نداشتهباشد بهتراست از خواندن نقش الیزابت خودداری نماید .

اگرخواننده سوپرانوئی نتواند درپایانآریای «کارونومه»، «جیلدا»نوت زیر (می) را بخواند با اینکه خود «وردی» چنین نوتیرا تصنیف نکرده کمتربین تماشاچیان محبوبیت پیدامیکند. وردی حقداشت چنین نوتی را برایآخرآریای «جیلدا» ننویسدزیرا اوبرای اجرای نقشجیلدا سوپرانوی «لیریك-دراماتیکی» را درنظرگرفتهبود وچنین سوپرانوئی بندرت نوتهایآکروباتیك زیررا میتواند بخواند. توسکانینی برخلاف عادت درکنسریکه درنیویورك اجرا نمود ایفای این نقشرا به سوپرانوی «لیریك-دراماتیکی» سپرد ولی همانطور که ذکر شد عادت براینست که اینقشرا سوپرانویکلراتوراجرا کند وبخاطرهمینیك نوتزیربقیه عناصردراماتیك وموزیکال اپرا پایمال میشود .

واگنردرپایان اپرایزیگفرید انتخابآخرین نوترا بعهده «برونهیلده» گذاشته وباوجود این اگرخوانندهای بجایnوت زیرنوت بمتررا بخواند از طرف

تماشاچیان بمثابه سوپرانوی کم قدرتی برانداز میشود . اینگونه عادات مصنوعی سبب‌میشود که‌تأثیرات «ویرتئوزی» جای تأثیرات‌طبیعی کلمه واجرای‌صحیح‌موسیقی را بگیرد .

واگنرازرهبران ارکستروادارہ کنندگان ساعات تمرین درخواست مینمود تا قبلا خوانندگان فقط متن آواز را (بدون موسیقی) بصدای بلند تلفظ نمایند. وی‌مینویسد «میبایست کلیه خوانندگان گردهم جمع‌شده وباحضور کارگردان ورهبر ارکسترمتن اپرارا باصدای بلندبخوانند همانگونه که یك هنرپیشه درام نیزچنین تمرین میکند. درساعات تمرین هرخواننده‌ای بنوبت متن نقشی راکه بعهده دارد میخواند ودراین جمع ازرهبر گروه کر خواهش میشود تاقسمتهای‌آوازکررابرای دیگران بخواند. خواننده‌ای‌که قادر نباشد نخست قسمت محوله‌را مانند هنرپیشه درام بیان‌کند ونتواند مقصد شاعر وسازنده را دریابد هیچوقت قادر نیست مفهوم موسیقی اثر را درك کرده و آنرا عمیقاً حل‌کند چه رسد باینکه نقش را بخوبی مشخص نماید » .

هنگامیکه واگنر پس از سالها مبارزه و پشتکار موفق به افتتاح اپرای بایرویت‌گردید به در ورودی مخصوص خوانندگان ورقه‌ای بدین‌مضمون‌آویخت:

«آخرین خواهش ازهمکاران عزیزم!
نوتهای بزرگ بخودی خود طنین دارند اما نوتهای کوتاه و متن‌آوازرا موقعی‌میتوان باحالت حقیقیش اداکردکه خواننده آنرا فهمیده واحساس‌کند .»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گروه آوازجمعی

شکی‌نیست‌که باورود گروه‌کر بروی صحنه محیط‌نمایشی ومتحرکی‌برصحنه تماشاخانه‌حکمفرمامیشود که‌استفاده ازآنرا هرکارگردانی متوجه‌است. گروه‌بندی واشتراك درعمل‌صحنه‌گروه‌کر مشکل‌است وورزیدگی ومعرفت لازم‌دارد و میتوان گاهی اثر را باوج موفقیت رساند . احالهٔ وظایف بازی به گروه کر چه در آثار «رآلیست» وچه‌درآثار «استیلیزه»مانند (اویدیپ شهریار) استراوینسکی تصویر جالبی به نمایش اپرا میدهد .

آثار اپرائی بسیار معدودی موجود است‌که درآن ازآوازکراستفاده نشده ولی هراپرائی‌گروه‌کرمخصوص دراختیاردارد وگاهی‌نیزدراپراهای بسیاربزرگ ازگروه‌های‌آماتور استفاده میشود .

گروه کر اپرای فیدلیوی بتهوون

تعداد نفرات گروه کر مانند نوازگان ارکستر بسته به چگونگی کادر اپرا دارد که اغلب متجاوز ازسی نفراست . در اپراهائی مانند « بوریس گودونوف » ، «پرنس ایگور» و خوانندگان استاد به گروه خوانندگان کثیری احتیاج است در صورتیکه در بعضی آثار مانند «دون باسکوآله» و «کوزی فان توته» از گروه کر کوچکتری استفاده میشود .

گروه کر در اپرای ایدیپ شهریار اثر استراوینسکی

گروه کر به چهار گروه اصلی تقسیم میشود که عبارتند از سوپرانو، آلتو، تنور و باس. در اپرا خانه‌های بزرگ این تقسیم‌بندی وسعت یافته و هریك ازاین گروه‌ها بازبدوقسمت تقسیم میشود مانند سوپرانوی اول وسوپرانوی دوم.

استفاده ازگروه کر بدوصورت ممکن است یا این گروه دربازی اپرا نقش اساسی دارند یااینکه عامل اصلی نبوده وتنها مانند درامهای یونانی بازگوکننده جریانات واقعه هستند. دراین صورت گاهی ازقسمت کر درپشت صحنه یا درگود ارکستر استفاده میشود که بخصوص در آثار اپرائی مدرن نظیر آن بسیار بچشم میخورد.

گروه باله

نقش گروه باله نیز مانند گروه آوازجمعی دربسیاری ازاپراها ممتازاست. توافق نظر کارگردان وطراح (کورئوگراف) در نحوه بازی وتشریك مساعی در بسیاری از موارد به پرورش و اوج دراماتیك صحنه کمك میکند. یادآوری این نکته لازمست که حرکات مخصوص رقاصان بابازی خوانندگان بسیارفرق دارد وکارگردان باید به‌این‌نکته‌توجه کند زیرا وی بخصوص در آثار قدیمی که استادان‌باله به‌تکنیك کلاسیك‌رقص روی‌نوك پنجه یا واشکال‌مخصوص دیگر باله اصرارمیورزیدند باچنین مشکلاتی روبرو خواهد شد. حتی استادانی چون «بالانشین» و«تودور» به هنگام نمایش اپرائی باین‌ضدیت‌حرکات‌رقص‌باحرکات دیگربازیگران‌اهمیت‌نداده‌اند وبراین عقیده‌اندکه آنچه دراپرا دیده وشنیده میشود قراردادیست وبنابراین‌باله نیز می تواند همچون یك قالب معین در نمایشات اپرا شرکت کند.

طرح لباس مخصوص باله

گروه باله دریك اپرای مدرن

فرم رقصهائی که دراپرای «ارفه» از گلوك بکاربرده میشود باید ازیکطرف بافرم‌های موسیقی «گاوت»، «منوئت» و «شانسون» قرن هجدهم سازگار باشد وازطرف دیگر تصویردرام یونان قدیم را منعکس سازد. پس کارگردان یك اثرقدیمی محتاج به طراحیست که این فرمهای رقص را بخوبی دانسته وآنرا طوری وارد اپرا سازد که به ساختمان اثرخللی وارد نسازد. «نوور» عقیده دارد «هرحرکت باله ظاهر کننده حالات درونیست که بخارج منعکس میگردد وهمچنین نیزه ایست که روح ببدن آدمی پرتاب نموده باشد. این نیزه باید به هدف اصابت نماید».

تاریخ رقص یا باله بسیارقدیمی‌تر از اپراست. هنگامیکه اپرا به فرم خود استحکام داد باله نیزدراین فرم راهی برای خود گشود وهرچه فرم اپرا وسیعتر وکاملتر گردید نقش باله نیز قرن به قرن مهمترشد وحتی در کشورهای مختلف راهی جداگانه درپیش گرفت.

در اپراهای قرن نوزدهم فرانسوی نمیتوان اپرائی یافت که باله در آن خودنمائی ننماید یا لااقل بااطمینان میتوان گفت که چنین اپرائی امیدموفقیت در پاریس را نداشته‌است. باوجوداین نقش برجسته باله ویافتن موضوع دراماتیکی که بتوان باله را دراپرا گنجاند مشکل است. وردی دراپرای «آیدا» به کنیزان واسیران رقص پرحرکت وجذابی اختصاص داده وتماشاگران این صحنه بزم بزرگان مصرند درصورتیکه «گونو» که ازروی «فاوست» گوته باله شب «والپورگی» را ساخته در آخراین اپرا یك قسمت «باکانال» گنجانده‌است که آنرا جداگانه میتوان نیز اجرا نمود. واگنر نیز مجبورشده بود برای نمایش اپرای «تانهویزر» (۱۸۶۱ درپاریس) اپرا را بنحوی بروی صحنه بیاورد که یك رقص نیزدرآن جای داشته باشد. واگنر در تابلوی

«سرزمین جادوئی و نوس» قطعه رقصی را گنجاندتا بتواند اپرایش را در پاریس با موفقیت نمایش دهد. «روسینی» برای اپرای «ویلهلم تل» که باز برای نمایش در پاریس آماده نموده بود رقصی به دهقانان سویسی اختصاص داد و «وبر» در اپرای «فرایشوتز» و واگنر در اپرای خوانندگان استاد از رقصهای محلی آلمان قدیم استفاده نموده اند. حتی «میربر» در اپرای «پیغمبر» رقص سرسربازی روی یخ را آفرید و موتسارت نیز حیوانات وحشی را باشنیدن صدای زنگوله «پاپاگنو» به رقص واداشت. بدین ترتیب ورود در رقص و باله در صحنه های مختلف اپرائی از ضروریات بشمار آمد.

درزمان حاضر بخصوص در اروپا حرکات رقص در درامهای موسیقی مدرن معنای دیگری بخود گرفته است و یکنوع باله درحال تکامل است که به پانتومیم و حرکات ریتمیك شباهت دارد. «کارل اورف» آهنگساز معاصر آلمانی در اپرای «کارمینا بورانا» نمونه ای برای این نوع باله آفریده است و همچنین ورنر هنزه در اپرای «بولوار تنهائی» و «هونگر» در اپرای «اعدام یوهان» و استراوینسکی در اپرای «رنار» و «فایا» در اپرای «آتلانتیدا» نمونه های دیگری از این نوع باله را آورده اند.

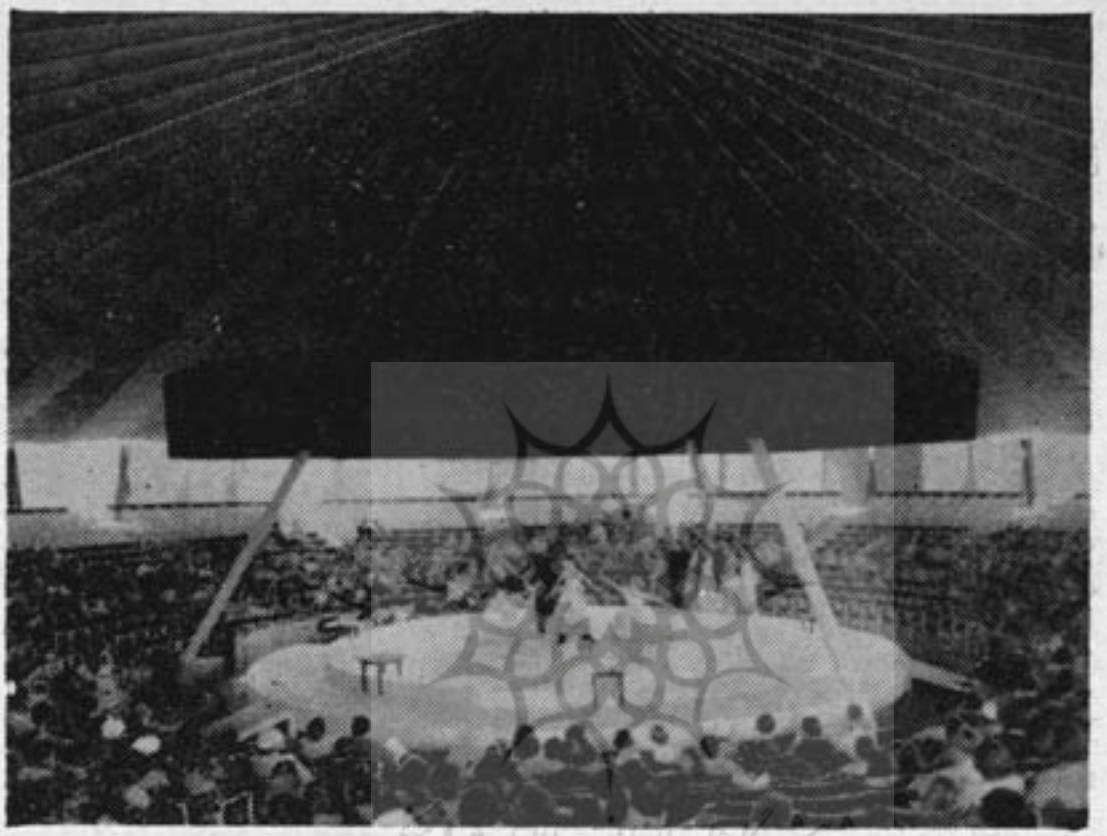
در آثار جدید اپرائی فرم اپرا که به باله شباهت دارد رفته رفته به یك فرم اپرا ـ باله نزدیك شده و بیان و رقص جای آواز را گرفته و گوئی مدعی هستند که قادر ند نقش آوازرا خود عهده دار شوند. در آلمان هر تماشاخانه ای چه کوچك و چه بزرگ یك گروه باله دراختیار دارد . تعداد هنرمندان رشته باله و قدرت هنری آنها بسته به بزرگی و اهمیت ساختمان و وضع تماشاخانه است. اپراهای اروپا به نقش برجسته باله واقفند زیرا ازیکطرف نمایشات آثار بزرگ با رقص توأم است وازطرف دیگر برای بصحنه آوردن آثار جدید همانطور که قبلاذکرشد استفاده باله بیش ازپیش محسوس است .

روشنائی صحنه

تا قبل از پیدایش برق عادت براین بود که تالار تماشاچیان وصحنه توسط چراغ گاز یاشمعدانهای متعدد روشن میشد. اغلب یك چهل چراغ بزرگ بالای صحنه آویخته میشد که هرگونه تلقین محیط صحنه را ازبین میبرد . البته دربعضی موارد با استفاده ازتکنیك ابتدائی آنزمان با گذاشتن سرپوشی برروی شمعها میتوانستند تااندازه ای صحنه را تاریك سازند ولی تاریك ساختن تالار تماشاچیان نخست بعداز استعمال چراغهای گاز بروی صحنه یعنی ازسال ۱۸۲۲ به بعد معمول گردیدوچون با استعمال چراغ گاز خطر آتش سوزی تماشاخانه ها سال بسال افزایش می یافت بعداز

اختراع برق استفاده از نور الکتریکی متداول شد وازسال ۱۸۸۲ به‌بعد اپراها برای روشن‌نمودن صحنه از نور الکتریکی استفاده نمودند .

پس‌از تکمیل‌روش‌های «مارینوفورتونی» که درسال ۱۹۰۲ سیستم‌روشنائی خاصی برای تاتر ابداع‌نمود وهمچنین با استیل روشنائی دستگاههای‌پروژکسیون که توسط «آدولف لاینباخ» معمول شد روشنائی صحنه بحدعالی‌کنونی رسید .



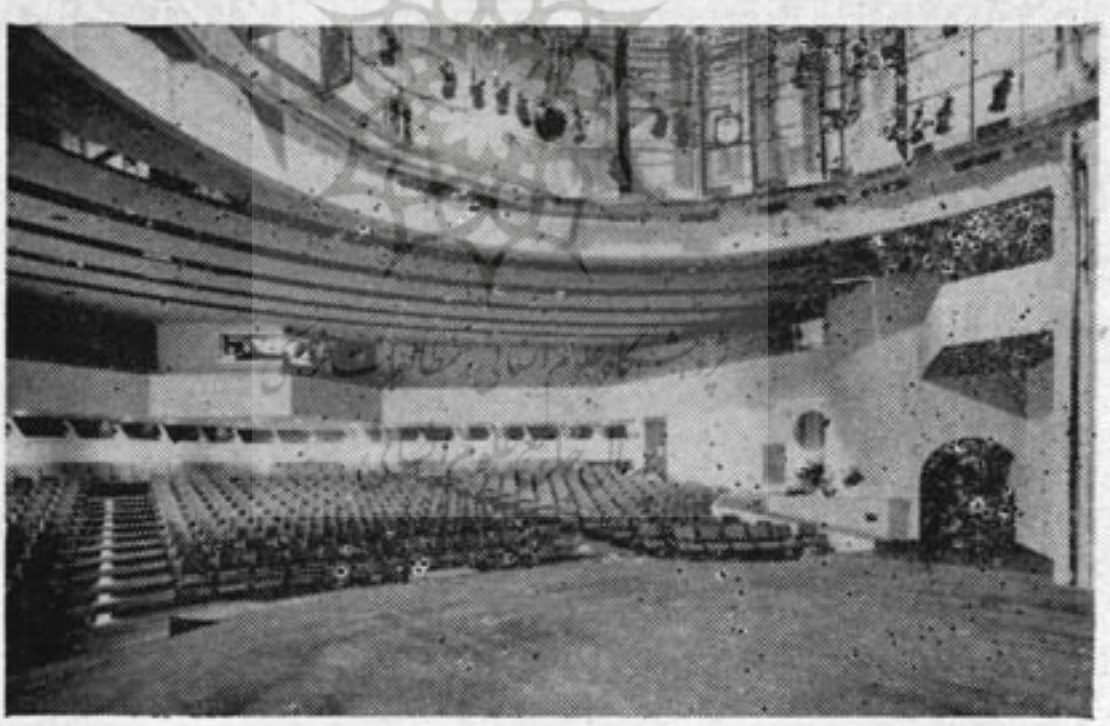
نمونه‌ای از صحنه گرد واقع درشهر «کلولاند» درایالت اوهایوی امریکا .
در بالای صحنه محل مخصوص روشنائی دیده میشود .

جای تردید نیست که درزمینه روشنائی صحنه واگنر نیزازجمله پیشروانی بود که جهت تنظیم نور صحنه باموسیقی اقدام‌کرد و استفاده ازآنرا بااهمیت‌بسیار در پارتیسیون‌های خود ذکر نمود . اگر پارتیتور اپرای پارسیفال را ورق بزنیم مشاهده میکنیم که‌درجائی روی «موتیو» معینی به‌اهمیت نوری‌که برچهره «گراف» باید بیفتد اشاره نموده وحتی‌استعمال از «افه»های دائمی نور را ازقبیل‌شعله‌های آتش درصحنه جادوی آتش اپرای «والکوره»را تشریح نموده‌است .

«آدولف‌آپیا» نیز برای نخستین‌بار درکتابش بنام «موسیقی و میزانسن» تنظیم نور را برروی جملات موسیقی همچون عنصر مهمی روی صحنه اپرا دانسته

وعقیده‌داشت همانطور که‌بدون داشتن‌نوت موسیقی‌اجرای اپرائی امکان‌ناپذیراست بدون‌نور نیز نمیتوان اپرائی نمایش‌داد وهمانطورکه موسیقی مقصودرا توسط نوتها برملا میکند روشنائی نیز حالات و کیفیتهای درونی یا فرم مشخصی را بتماشاچی میشناساند . «آدولف‌آپیا» در این‌کتاب مینویسد «نقش موسیقی وروشنائی‌دراپرا یکی است و هردو فرم جهت نمایان‌ساختن‌حالات وفرمهای‌معینی آفریده شده‌اند» کتاب نـامبرده از «آپیا» و طرحهای مشهور او برای اپرای تریستان و ایزولده و حلقه نیبلونگن که‌بسال ۱۸۹۹ منتشر ساخت تأثیر شگرفی برروی‌کارگردانان وطراحان امروزی‌باقی گذارده است . وی‌تأثیر گوناگون‌تاریکی،سایه وروشنائیهای خاصی‌را بکارگردانان اپراگوشزد نموده و از وظایف مهم‌کارگردان‌دانسته‌است‌که نخست از امکانات تکنیک‌روشنائی صحنه‌ای‌که روی آن انجام‌وظیفه‌مینمایدآگاهی یابد تابدینوسیله ازامکانات ونقش نور برتصاویر دکور، البسه وچهره‌خوانندگان و اندازه‌گیری درست و بجای آنها درخدمت موسیقی اثر استفاده شود .

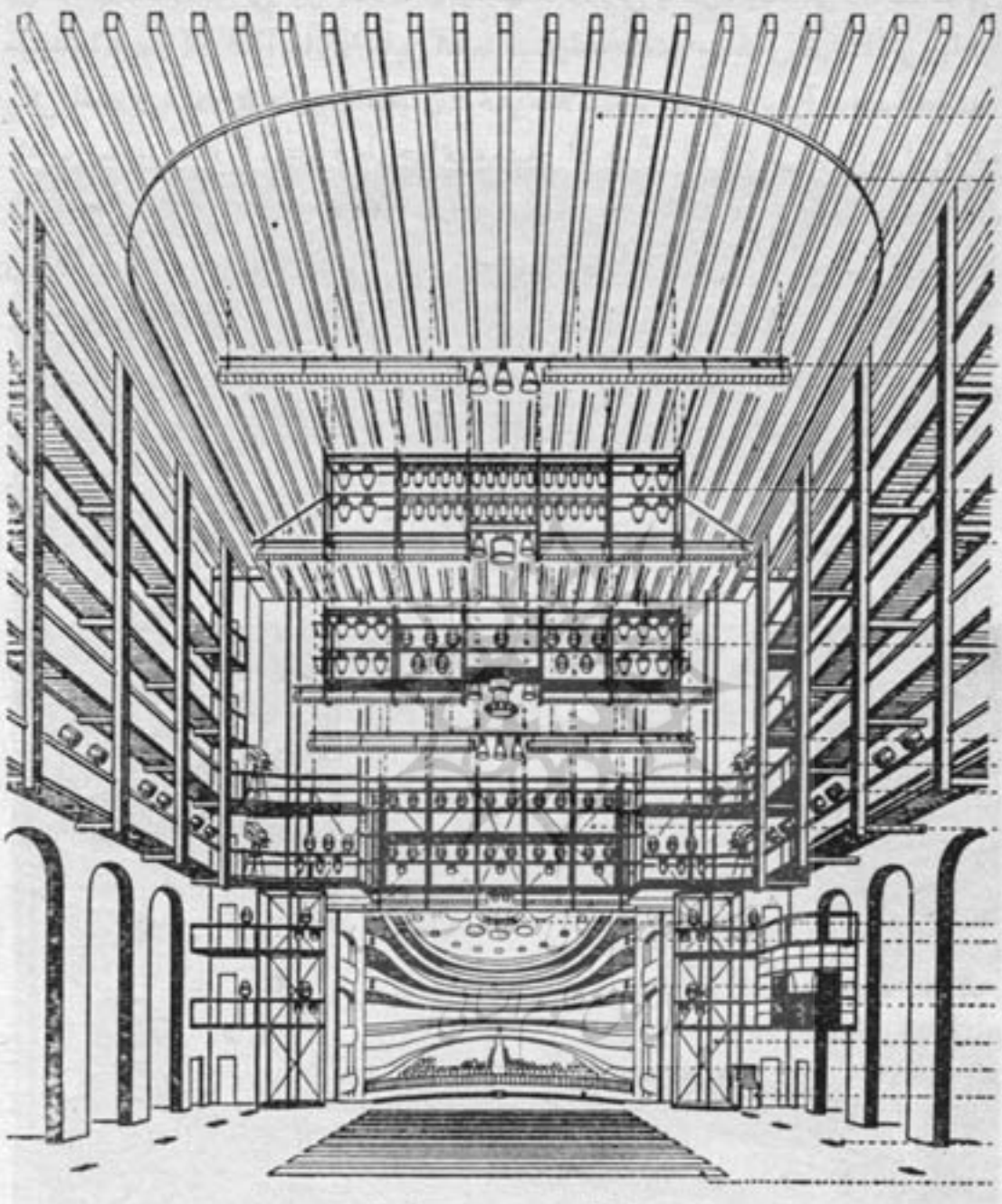
سرچشمه روشنائی صحنه بچند نوع زیر تقسیم‌بندی میشود .



«آودیتوریوم» اپرای «اوربانا»
درقسمت بالای تصویر پل متحرك نور مشاهده میشود

نوری‌که با استفاده از وسائل «رکویزیت» (آکسه‌سوار) روی صحنه بکار برده میشود مانند شمع ، لوستر ، مشعل، آتشدان وغیره .

نوری که با استفاده ازدستگاههای «رفلکتور» ، لامپهای‌رامپ بروی‌صحنه یا بروی پرده افقی افکنده میشود .



مکانیزم پشت صحنه اپرا

نوری که توسط لامپها و دستگاههای کم‌ولت یا توسط نورافکن‌های متحرك که حرکات خوانندگان را تعقیب میکند و نور «پروژکسیونها» .

بعضی از این دستگاهها بروی زمین یا دیوار استوار شده‌اند. برخی روی پل«پورتال» که درسقف‌بالای‌صحنه‌قراردارد آویزان‌شده‌اند . دردالانهای‌پشت‌صحنه

(کولیس) و جلوی صحنه نیز با استفاده از « استاتیو » یا سه‌پایه‌های مخصوص چراغهائی استوار میشود که بسته به احتیاج اثر ، کم وزیاد میشود وقدرت‌روشنائی این لامپها گاهی تا دوهزار شمع‌افزایش‌مییابد یا اینکه نورشان نوسان‌پیدامیکند و بخصوص هنگام طلوع و غروب آفتاب یا شروع و خاتمه صحنه‌ای ازآن‌استفاده می‌شود .

بجز این برای نشان‌دادن «برق» ، « جرقه » آتش‌سوزی و غیره لامپهای مخصوصی وجود دارد . روشنائی صحنه از یك «اتاق نور» که اغلب درمحلی واقع درپشت‌تالار تماشاچیان‌واقع‌است بازرسی ورهبری میشود وازدریچه‌های مخصوصی مأمورین روشنائی تمام صحنه را مقابل خود میبینند و با تلفن‌ومیکروفون‌با کلیه مراکز پشت صحنه ارتباط دارند .

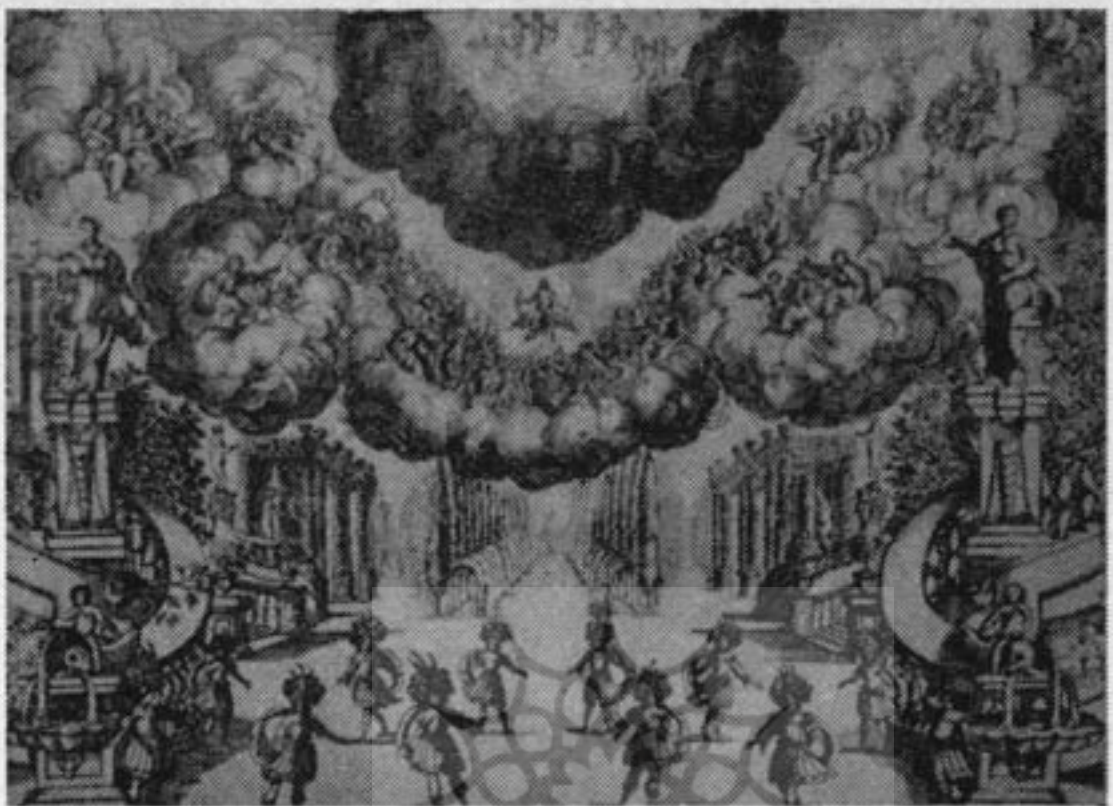
ازآنجا که‌استفاده‌ازلامپهای «پورتال» ونورافکنهای پشت‌پرده درتالارهای روباز یا آمفی تاترها میسر نیست دراینگونه موارد فقط ازنوری که‌ازخارج‌صحنه بالا یا پشت‌سر تماشاچیان قراردارد استفاده میشود و درتآترهائی که‌بدون‌پورتال یا باصطلاح صحنه‌گرد هستند وسائل تولیدروشنائی روی پل متحرکی بالای‌صحنه احداث میشود .

دکور (سنوگرافی اپرا)

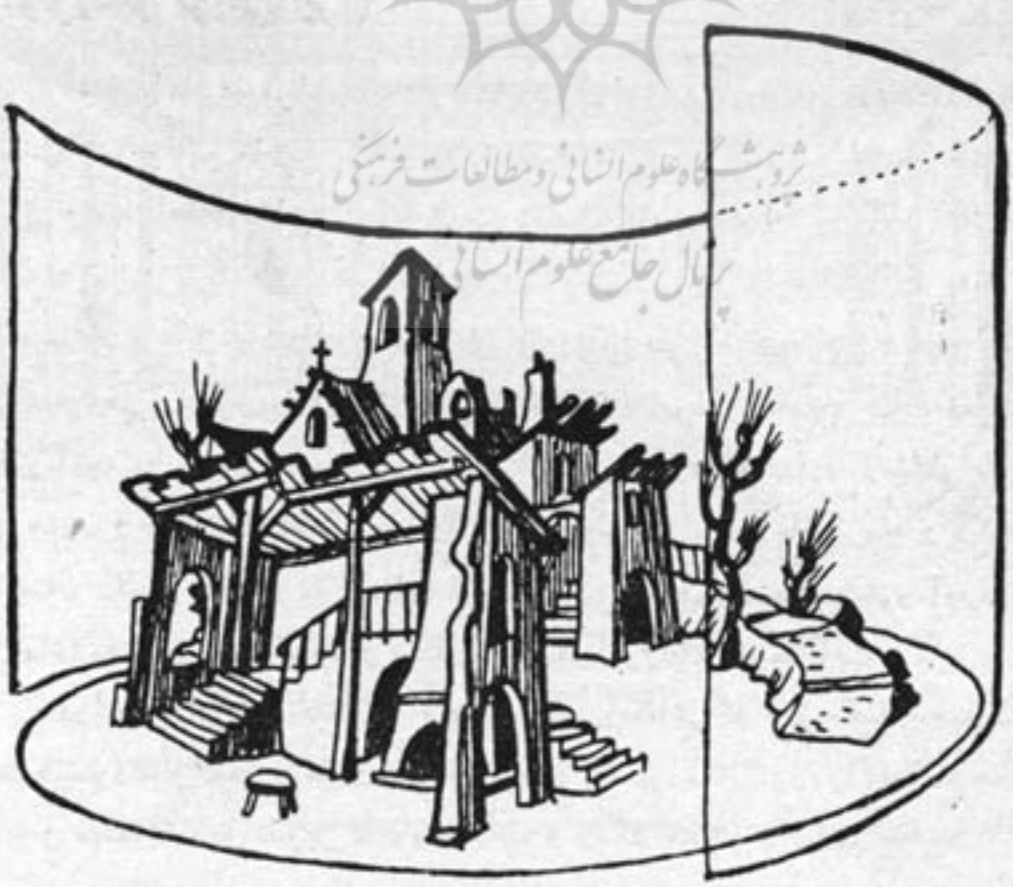
انسان‌با نخستین‌مراسم‌عبادت، جشن‌وسوگواری‌برای‌جان‌دادن به‌معتقدات‌خود و تجسم‌دادن بوقایع مذهبی یا قدرتهای مافوق بشری از اشکال و اجسام طبیعی ، تصاویر و مجسمه‌های نقاشی شده و تزیین‌شده استفاده مینمود . در آمفی تاترهای یونان قدیم نیز ازپله‌های‌متعدد، ستونها وسکوهای‌وسیع‌برای‌حقیقت‌دادن به‌نمایش و ظاهرساختن محل واقعه‌ای در مقابل نظر تماشاچی استفاده می‌شد . در اواخر قرن شانزدهم با بوجودآمدن و رونق‌گرفتن فرم اپرا و تجدید حیات نمایشات بشکل آنچه در یونان قدیم مرسوم بود ، خواهی نخواهی استفاده ازمناظر طبیعی پله ، ستون و تابلوهای نقاشی بموازات رشد موسیقی اپرا آغاز گردید و دکورها سال بسال تکمیل یافته و با استفاده از امکاناتی که علم وصنعت بوجود آورده‌بود صورتهای مختلفی بخودگرفته و رفته‌رفته بشکل‌امروزی توسعه یافت .

درنخستین‌اپراها نقاشان‌باآویختن یك‌پرده‌نقاشی که عمق‌صحنه‌را میپوشاند اکتفا مینمودند وگاهی ماههای متوالی بروی یك پرده‌کارکرده تاآنجا که ممکن بود سعی مینمودند به تصویر شکوه و جلال و رنگ‌آمیزی و ابهت بدهند . این

پرده‌های نقاشی که به‌دکور کم‌عمق مشهوراست بمرور زمان جای‌خودرابه‌دکورهای



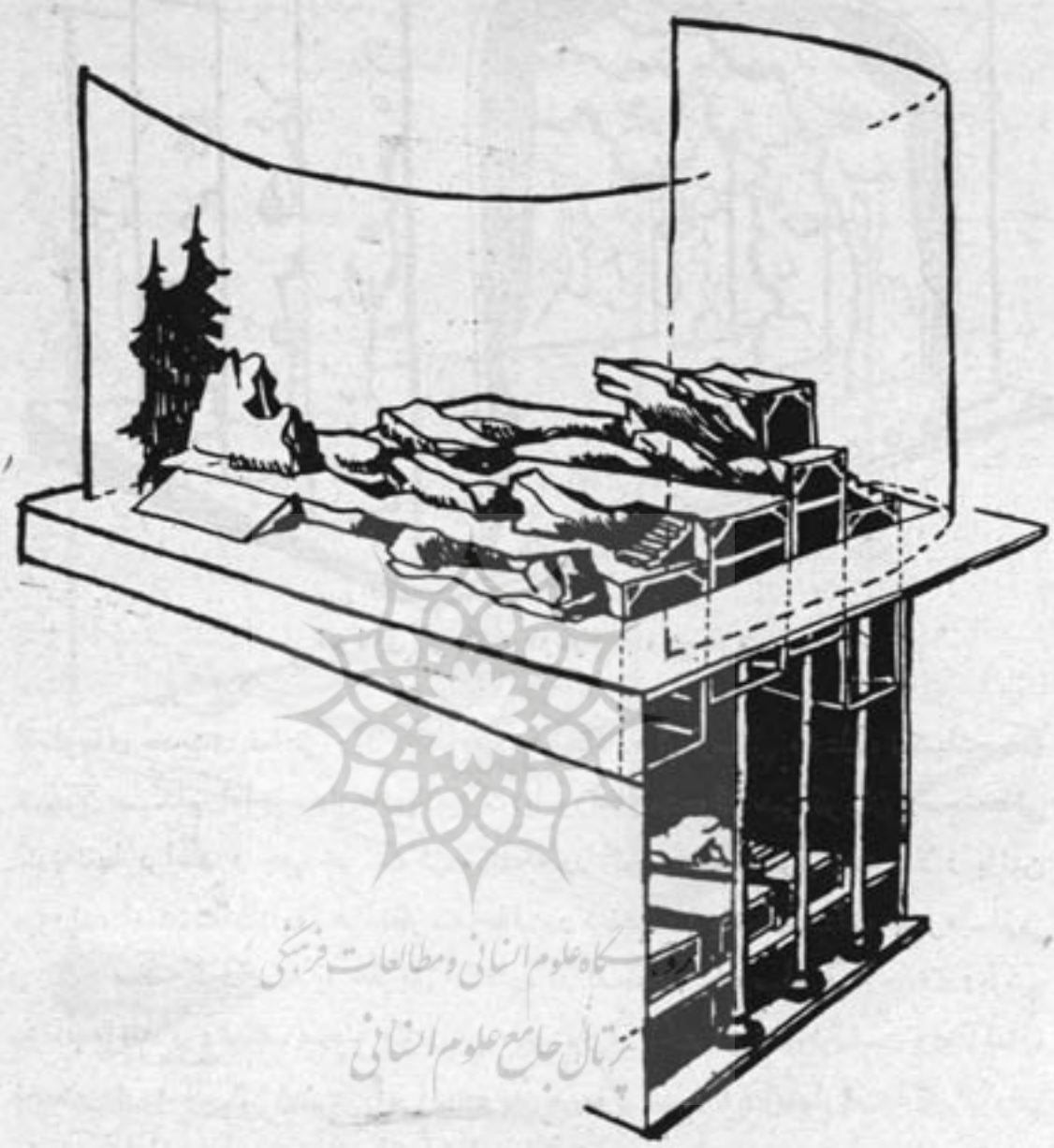
نمونه‌ای از سنوگرافی اپرا های اولیه .



صحنه گردان

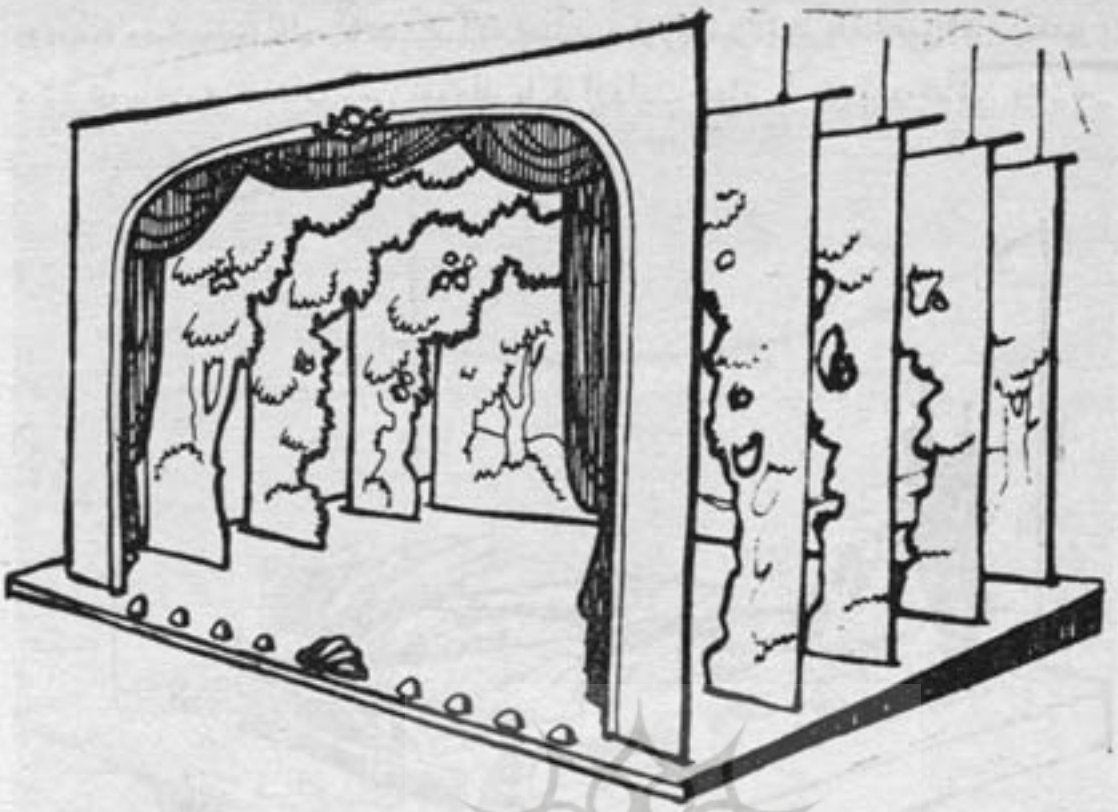
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوبعدی و سه‌بعدی داد. با تصنیف آثارجدید دکورها نیز تغییریافته‌عمق (پرسپکتیو) بیشتری یافت و نقاشان سعی نمودند با قراردادن چهار یا پنج‌پرده‌نقاشی پشت‌سر



نمونه یك صحنه متحرك

یکدیگر منظره را عمیق‌تر و طبیعی‌تر جلوه‌گر سازند . در عمق صحنه‌همان‌پرده بزرگ آویخته شد ولی در جلوی این پرده بـا فواصل معین چند پرده بریده را طوری روی صحنه قراردادندکه خوانندگان میتوانستند از لابلای‌آن‌داخل‌وخارج شوند . سپس برای‌سرعت‌دادن به‌تعویض صحنه‌ها از منشورهای چندپهلوئی‌استفاده شدکه هرطرف آن منظره‌معینی نقاشی‌شده‌بود وبا چرخاندن‌این‌منشور هم‌تماشاچی قادر بود هربار منظره جدیدی مقابل خود ببیند و هم بـآسانی میشد پشت سرهم



نمونه‌ای از دکور موسوم به «پنج بال»

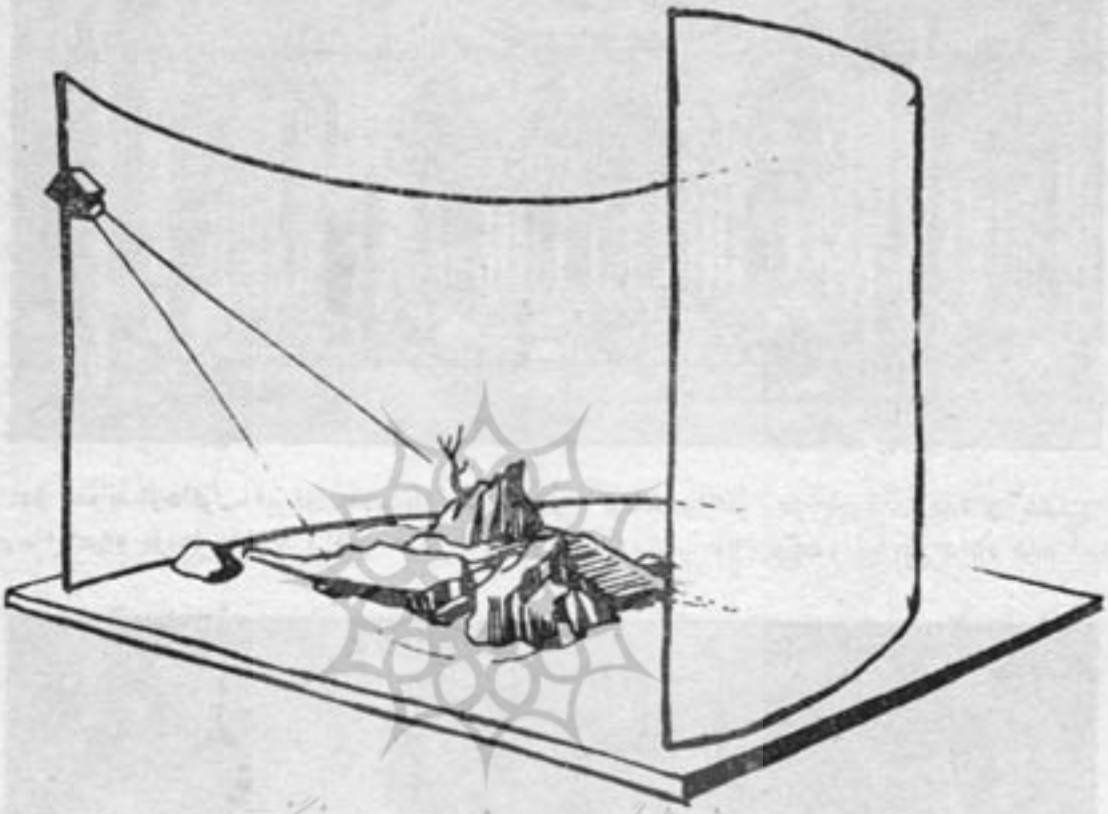
تابلوهای جدیدی نمایش داد. امروزه با استفاده از وسائل مختلف تکنیک صحنه همچون «سیکلوراما»، صحنه‌های پلاستیک، پانوراما‌ی متحرک، میز گردان و صحنه‌هائی که نه تنها براست و چپ حرکت کرده بلکه در گودی صحنه فرو رفته بالا و پائین میروند، امکان نشان دادن هرمنظره، حالت و کیفیت را باشکال مختلف میسر میسازد.

صحنه گردان که یا بطریق استفاده از کف صحنه یا بوسیله قراردادن روپوشی بشقاب‌مانند بروی کف صحنه بکار برده میشود از اختراع ژاپونیهاست ودر آلمان نخستین بار بسال ۱۸۹۶ در اپرای مونیخ معمول شد و «راینهاردت» کارگردان مشهور آلمانی بطور مختلف از آن استفاده نمود.

تا قرن نوزدهم دکورها را به کارگاههای خارج از تماشاخانه سفارش میدادند و حتی برخی از دکورها را مانند جنگل، قلعه، اطاق و غیره را در چندین اثر بارها نمایش میدادند ولی در صحنه‌سازی امروزه که شکل و فرم هر دکور مربوط به فرم و محتویات آن اثر است از نمایشات مجدد دکورها میپرهیزند و تنها قسمتی از دکورها که مورد مصرف و اندازه آنها اجازه میدهد تا با مختصر تغییری در هر اثر استفاده شوند از این قاعده مستثنی هستند. این دکورها عبارتند از در، پله، ستون و «پراکتیکابل» (صندوقهای تخته‌ای) که باندازه‌های معین ۱۷-۳۴ و ۵۰

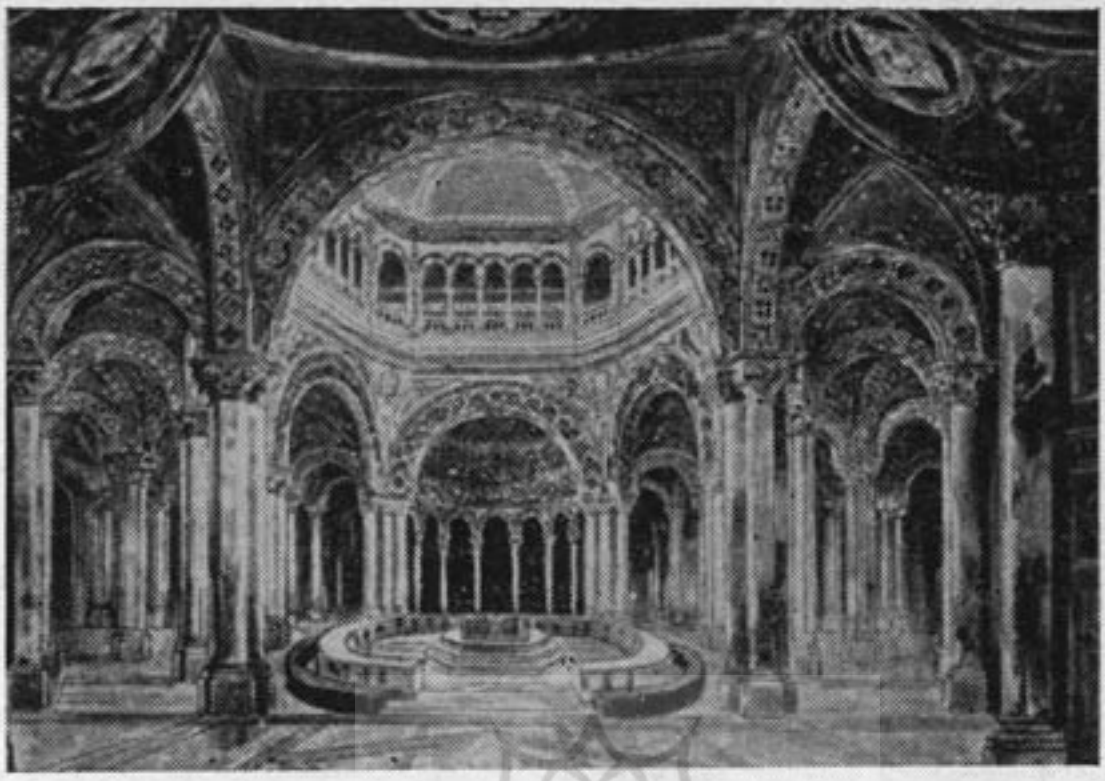
سانتی‌متر میباشند .

درهرساختمان اپرای امروزی تالار وسیعی برای تهیه دکورها موجوداست و دکورهائی‌که در این تالار تهیه شده و آماده نصب میشود بوسیله آسانسورهای بزرگی بروی صحنه حمل میگردد و پس از اتمام نمایش آنرا بانبار مخصوصی میبرند و تا نمایش بعدی نگاهداری مینمایند .



دکور سه بعدی و سیکلوراما

طراح دکور اپرا که اغلب طرح لباسهای بازیگران را نیز میریزد قبل‌از شروع بکار باکارگردان‌اپرا مشورت نموده و راجع به نکات مورد نظر کارگردان ، تعیین زمان بازی اثر واینکه هنرپیشگان ازکدام‌قشر اجتماعی میباشندتبادل‌نظر مینماید . همچنین در این جلسات بایستی تعیین‌شودکه اثر مورد نظر بعنوان اثر تاریخی ، داستانی یا افسانه‌ای بروی صحنه میآید یا اینکه جدی ، نیمه جدی ، طنزآمیز ،کمدی یا تراژدی . و اگر بهیچکدام از این دسته‌ها تعلق‌نداشته باشد وکارگردان‌بخواهد اثررا «استیلیزه» نمایش‌دهد. بازدراین‌باره‌مشورت خواهدشد. درهرصورت‌کارگردان تمایلات خود را راجع به نوع دکوراسیون و معماری صحنه به طراح‌گوشزد مینماید . یك‌دکور را به‌انواع مختلف میتوان‌جلوی‌نظرتماشاچی آورد . بعضی از دکورها طبیعی وکامل بوده و برخی فقط بموجودیتش اشاره‌ای



دو نمونه ازدکور اپرای پارسیفال که بالائی توسط واگنر طرح ریزی شده و پائینی درسال۱۹۵۱ توسط ویلاند واگنر نوه‌ریشارد واگنر درشهر «بایرویت» نمایش داده شده است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

میشود . مثلا یك پنجره‌را میتوان با تمام ریزه‌کاریهایش‌ساخت و همچنین‌پنجره‌را میتوان بوسیله چهار چوبی که از سقف صحنه آویزان شده « سمبولیزه » نمود . دراپراهای مدرن بااستفاده ازپروژکسیون وافکندن‌تصویراشیاء بروی پارچه‌های مخصوصی بسادگی میتوانند منظور خاص خود را بتماشاچی نشان دهند .

برای اطلاع از رشد هنری تماشاچیان امروزی چندی‌قبل آلمانیها تصمیم گرفتند که درحین اجرای اپرا ازدکورهای زمان موتسارت و واگنراستفاده کنند واین دکورهارا پس‌ازصدها سال مقابل تماشاچیان قراردهند. این‌دکورها باوجود مختصر تغییراتی‌هم که بآنها داده شده‌بود مورد پسند طبع مردم واقع‌نشدو نشان‌داد که ذوق تماشاچیان پیوسته درحال تغییر وتکامل‌است ودکوری که صدسال‌پیش‌مورد تحسین مردم واقع شده نمیتواند یك‌قرن بعد بازخوش‌آیند باشد . اگر دکورهای باشکوه‌ورنگارنگ‌زمان واگنررا بادکورهای‌ساده ، یکرنگ وارزان‌قیمت کنونی مقایسه نمائیم متوجه خواهیم شدکه درعرض یکصد سال چگونه طراحان‌صحنه‌سعی نموده‌اند باپیشرفت‌تکنیك صحنه واختراعات‌جدید و استفاده‌ازنور وپروژکسیون بجای تصاویرنقاشی‌شده تماشاچی‌را با هنر روز آشنا سازند . برای‌مثال‌یك‌دکور اپرای «پارسیفال» واگنر را ذکرمی کنیم . درتصویر نخستین که خود واگنر نیز در طرح آن شرکت نموده و منظره داخلی کلیسای بزرگ شهر سینا را میبینیم ودرتصویربعدی که نوه واگنر (ویلاند واگنر) درسال ۱۹۵۱ درفستیوال‌بایرویت بروی‌صحنه‌آورده‌میبینیم که‌چگونه‌نقاط اصلی که‌عبارت‌است ازسمبول دایره‌ای‌شکل ومحیط عرفانی تابلو بشکل مدرن‌تری که بذوق تماشاچیان امروزی سازگاراست تغییر وتکامل یافته است .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طرح لباس (کستوم)

نوع وشکل لباس‌ها درنمایشهای‌اپرائی قدیم تابع‌نظم وقانون‌مشخصی‌نبوده و در اوائل هنرپیشگان‌برای‌اینکه بیشتر جلب‌توجه‌تماشاچیان‌را بنمایند لباسهای پرزرق وبرق و رنگارنگی دربر مینمودند که با لباسهای روزانه‌شان بسیار فرق داشت. بنابه‌مدارکی که دردست‌است حتی درنمایشهای قرن نوزدهم‌نیز به‌نوع‌لباس اهمیت لازم داده نمیشده وبیشتر خوانندگان لباسهای خود را با خود میآوردند. میگویند نخستین هنرپیشه‌ای که این‌عادت را درهم شکست «تالما»ی فرانسوی‌بود که در زمان انقلاب کبیرفرانسه درنقش «بروتوس» با بازوان و پاهای‌برهنه‌پا بروی

صحنه نهاد و بدین ترتیب سعی نمود تالباس موافق با زمان تاریخی واقعه دربر داشته‌باشد . پس‌از او «رفرمیست»هائی‌همچون گروه«ماینینگر» ازاین‌اصل پیروی کردند ولی‌گاهی چنان زیاده‌روی‌نمودندکه حتی هنرپیشگان نمیتوانستندبآسانی حرکت و بازی نمایند مثلا هنرپیشه را وادار میکردندکه زره‌های سنگین برتن کند . گروه طبیعیون نیز از آن‌پس سعی کردند تـا به اصالت لباس وتوافق آن با وضعیت اجتماعی توجه بیشتری‌مبذول گردد .

ازآنجاکه‌لباس‌عنصری‌ازعناصرطرح‌دکوراسیون صحنه‌است توافق‌سبك‌لباس و دکوراسیون نیز ضروریست مثلا با یك دکوراسیون سبك « کوبیك » لباسهای با اشکال وعوامل هندسی وپر«فانتزی» بکار برده میشود .

با توسعه انواع سبکهای جدیدکارگردانی برتحول لباسهانیز افزوده گشت و طراحان لباس شکل جدید نمایشهای امروزی را در نظر میگیرند و بدین ترتیب کارگردان اثر طوری لباسها ، گریم و مبل و اثاثیه صحنه را انتخاب میکند که در حین تأمین نظر مصنف جوابگوی ذوق تماشاچیان نیز باشد . در زمان واگنر لباسهائی به خواننده میپوشاندند که تماشاچیان امروزی را بخنده‌وامیداردواگرامروزه«لوهنگرین» را باریش وسبیل و زره و اسلحه وارد صحنه کنیم باعث تمسخر میشود در صورتیکه همین ریش پنجاه سال پیش مظهر مردانگی و قدرت بود . طرح لباس ورنگ آنها نیز در درك معنای دراماتیك وموسیقی یك اثر نقش مهمی بعهده‌دارد واین‌طرح و رنگ میبایست با قیافه و اندام بازیگر سازگار باشد.

طرح لباس ونوس درایرای تانهویزر

اگر «پریمادوناى» چاقی لباس سفیدبرتن کند درروی‌صحنه چاقترجلوه میکند.درضمن‌نمی‌توان‌اصالت‌سبك‌زمان واقعه‌ایرارانادیده‌گرفت.دراپراهائی‌که

بصورت «رپرتوار» فعالیت میکنند و اغلب از خواننده دیگری برای ایفای نقشی دعوت میشود این مسئله بطور بارزی بچشم میخورد زیرا چنین خوانندگانی اغلب لباس مخصوص را با خود میآورند که بدون هماهنگی با لباس دیگر بازیکنان دوخته‌شده و ترکیب متضادی بین رنگها وطرحها ایجاد میکند . برای مثال نمیتوان در اپرای لوهنگرین «ارترود» لباس سفیدی بر تن داشته باشد درحالیکه «لوهنگرین» با جامه سیاه بروی صحنه ظاهر می‌شود. در اینجا بیشك لباس آبی آسمانی و نقره‌ای لوهنگرین و لباس قرمز پررنگ مایل به خاکستری «ارترود» با شخصیت‌های ایندو سازش بیشتری دارد .

انبار لباسهای اپرای لاسکالای میلان

لباسهای صحنه امروزی با وجود اینکه با لباسهای اصلی تاریخی از لحاظ سبك وتصور تطابق دارد ازطرف دیگر به برآوردن مقصد نویسنده وآهنگساز نیز کمك میکند ودر بسیاری موارد صحنه‌ساز شخصاً طرح لباسها را نیز بعهده میگیرد. طراحان لباس اپراهای کنونی علاوه بر آشنائی به فن خیاطی، رشته‌های جداگانه مخصوص به لباس تاتر را نیز تحصیل میکنند و در کارگاههای خیاطی که در خود ساختمان تماشاخانه است گاهی در حدود پنجاه خیاط زیردست دارند و مجبورند در بعضی اوقات برای اثری مانند تراویاتا یا آئیدا در عرض یکماه بیش از سیصد لباس مختلف برای

سولیست‌ها ـ گروه کور و باله و افرادسیاهی‌لشکر تهیه نمایند .

گریم اپرا

گریم هنر نقاشی و تغییر چهره با استعمال رنگ و وسائل شیمیائی دیگر است . آرایش‌مو ، تهیه ریش وسبیل وانواع کلاه‌گیس نیز جزوگریم‌اپرامحسوب میشود و مسئولین آن‌که در آلمان «چهره‌ساز» نام دارند درتماشاخانه‌کارگاه‌های مخصوصی برای تهیه کلاه‌گیس در اختیار دارند .

گریم اپرا با آرایش عادی فرق‌بسیاردارد وهنر چهره‌سازی بوسیله‌رنگها در اپرا نخستین‌بار بسال ۱۷۲۰ معمول‌گردید . ازآنجاکه هرخواننده باید شب نمایش شخصیت جدیدی بروی صحنه بیاورد ، لازمست حالات و خطوط مشخص چهره جدید را بوسیله گریم بیافریند و این امر با کمك استاد چهره‌ساز انجام میگیرد . درتاتر وسینماهای امریکا طرزه«تایپ کاستینگ»معمول‌است وخواننده‌را برای‌نقشهائی که‌خودش‌برازنده‌آنست برمیگزینند. اهمیت قیافه روز بروزبنفصان میرود و در اپراهای اروپائی نیز عادت براینست‌که حتی‌المقدور بخواننده نقشی میسپارندکه ظاهراً نیز برازنده آن باشد . شکی نیست‌که دراین‌صورت‌تماشاخانه باید خوانندگان‌متعددی دراختیار داشته باشد ـ انقلاباتی‌که اخیراً درتکنیك‌نور وروشنائی صحنه‌بوجودآمده‌کارگریم‌را مشکلتر ازپیش‌ساخته است واگردراپرائی این روش معمول‌نباشد اجباراً یکساعت قبل‌از شروع برنامه خواننده‌میبایست‌نزد استاد برود تا وقت‌کافی برای چهره‌سازی در اختیارش بگذارد . دراپرابرخلاف آنچه در سینما و تلویزیون مشاهده‌میشود بعلت دوری تماشاچیان ازصحنه‌خطوط چهره میبایست‌واضحتر جلوه کند . نورقوی‌نورافکنها نیز خطوط‌پلاستیك‌چهره‌را ازبین‌میبرد.دراروپا خوانندگان‌معدودی خودچهره‌خود راگریم‌مینمایند یااصولا به اهمیت گریم برای‌مجسم‌نمودن یك‌شخصیت مشخص واقفند . اینگونه‌خوانندگان باعث‌میشوندکه استادگریم قبل‌ازشروع‌نمایش بارها آنهارا کنترل‌نموده‌وچه‌بسا که بسبب‌سهل‌انگاریشان‌کاربتوبیخ‌میکشد. ازآنجاکه دراپرامحل‌رخت‌کن‌خوانندگان مرد با خوانندگان زن از یکدیگر مجزاست درهرتماشاخانه‌ای متخصصینِ گریم چندین‌نفرند وهرخواننده موظف است نیمساعت قبل‌از شروع نمایش‌چهره‌خود را دراختیار آنان بگذارد وهمچنین‌گاهی یکی ازمتخصصین در فواصل نمایش‌چهره خواننده‌را از نوگریم می‌نماید وازآنجاکه هردقیقه‌ممکن‌است‌حوادث‌غیرمترقبه‌ای روی دهدگوش بفرمان و آماده‌کار درکولیس‌ها می‌ایستد .

اسباب نمایش «آکسه‌سوار» یا «رکویزیت»

ابزار و تزئینات مایحتاج نمایش را «رکویزیت» مینامند که یا جنبهٔ تزئینی صحنه‌ای دارد و یا دراختیار خواننده قرار می‌گیرد .

اشیاء رکویزیت بدو دسته تقسیم میشوند :

۱ ـ رکویزیت سبك ودستی مانند قلم، شمشیر ، نامه ، دسته گل، قاب عکس، سیگار ، آئینه و ..

۲ـ رکویزیت سنگین که عبارت است ازمبل، تختخواب ، عرابه ، مجسمه ، اژدهای مصنوعی، و غیره .

اسباب صحنه که با ذوق و مطابق شیوه مورد نظر در کارگاههای اپرا تهیه میشود نخستین بار با فعالیت گروه طبیعیون اهمیت خاصی پیدا کرد ومیتوان گفت اهمیت زیبائی آن نیز توسط طرفداران «ضدخیالبافی» مانند «برشت» بمیدان آمد.

تهیه فهرست مخصوص اشیاء بعهده کارگردان است ومسئول تهیه و نگاهداری آنرا در اروپا «رکویزیتور» مینامند .

بازرس صحنه

بازرس صحنه مسئول حسن جریان امور نمایش واز مأمورین پشت صحنه است . وی در ضمن تمرینها و هنگام نمایش با کمك از پارتیسیونی که در اختیار دارد جریان نمایش را مراقبت میکند وجایش پشت میز مخصوصی درکنار در ورودی هنرمندان بروی صحنه است.

بازرس صحنه بامیکروفون ودگمه‌های الکتریکی دیگری پیوسته بارخت کن‌ها، کارکنان تکنیك صحنه ، مسئولین نور ، صوت و با رهبر ارکستر درتماس است و بفاصله نیمساعت قبل ازشروع نمایش موظف است کلیه هنرپیشگان ومسئولین نمایش را بکاردعوت کند وهمچنین چند دقیقه قبل ازبروی صحنه آمدن خواننده توسط میکروفون وی را باخبر میکند .

بازرس درعین حال مسئول سکوت محض پشت صحنه بوده واز اجتماع، سروصدا و حرکت خوانندگان جلوگیری مینماید .

مسئول صوت

مسئول صوت وظیفه ضبط و پخش آکوستیك موسیقی ضبط شده ، اصوات

گوناگون و علائم صوتی مانند بوق ، هیاهوی مردم ، صدای حیوانات و صدای طوفان و غیره‌را بعهده‌دارد . بخصوص در آثار مدرن‌اپرائی به‌اصوات الکترونیك و یا پخش الکتریکی موسیقی از کولیس‌ها احتیاج‌می‌باشد و مسئول‌صوت که‌جایش درکنار اتاق نور است شخصاً تهیه مایحتاج را عهده‌داد است .

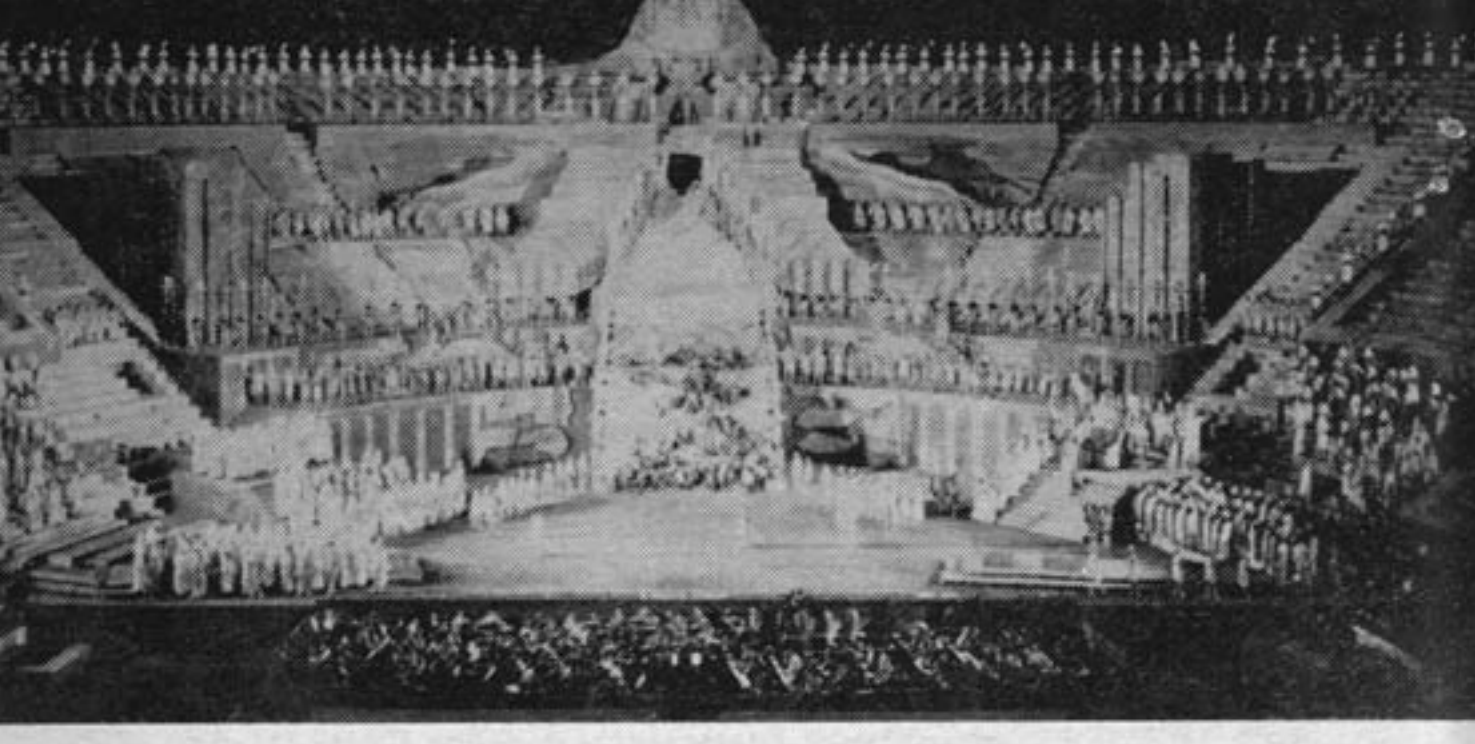
«کورپتیتور»

کورپتیتور توسط پیانو موسیقی اپرا را همراهی مینماید و به‌خوانندگان موسیقی‌نقششان‌را میآموزد . یکایك خوانندگان‌روزانه باکورپتیتور ساعات تمرین جداگانه در اختیار دارند واغلب رهبران ارکستر کارشان‌راازاینجاشروع کرده‌اند زیرا درضمن همراهی خوانندگان با آثـار مختلف بخوبی آشنا شده و طرز کار با خوانندگان را فراگرفته‌اند .

کورپتیتور باید پیانیست ماهری باشد و بتواند از روی پارتیسیون اپرا بخواند . وی درکلیه تمرینها حضور یافته کار ارکستر را بتنهائی انجام میدهد . در برخی اپراها کورپتیتورشب نمایش‌رهبری‌موسیقی پشت صحنه‌رابرعهده میگیرد و یا گاهی بعنوان مثال اگر لازم باشد صدای زنگی از دور بگوش برسد وظیفه اوست که در لحظه معین که در پارتیتور ذکر شده ضربه‌ای برزنگ وارد سازد . درپرده آخر اپرای «ریگولتو» و تابلوی اول اپرای «دون‌کارلوس» نمونه ازاین موارد مشاهده میشود . کورپتیتور در برخی موارد در پشت صحنه‌پیانو ، چلسته ، یاکلاوسن مینوازد ودر اپراهائی چون آثار موتسارت و روسینی در گود ارکستر باکلاوسن رچیتاتیو خوانندگان را همراهی مینماید یا برای مثال درصحنه‌سرناد دون‌ژوان که خواننده مجبور است روی صحنه با گیتار آواز بخواند وی در پشت صحنه گیتاررا روی کلاوسن تقلید مینماید .. از همه اینها مهمتر درصورت‌بیماری وکسالت رهبر ارکستر کورپتیتور بدون‌تمرین قبلی شب نمایش رهبری‌ارکسترا بعهده گرفته وچه‌بسا رهبران نامی معاصر که موفقیت خود را مدیون‌چنین‌تصادفات پیش‌بینی‌نشده‌ای هستند .

«فیگوران» ، «کمپارسری» یا «استاتیستری»

به سیاهی‌لشکر یابازیگران نقشهای«لال»فیگوران یااستاتیستری‌میگویند و استفاده از این عده بخصوص در زمان «ماینینگر» بحداعلای‌خودرسیدو نقشهای مهمی بآنها سپرده شد . این عده زیر نظر مدیر «کمپارسری» انجام‌وظیفه‌میکنند



منظره‌ای از اپرای آیدا در «ورونا»
در اینجا گروه ستاتیستری (فیگوران) که روی پله‌ها ایستاده‌اند بخوبی مشاهده میشوند

و اغلب از دانشجویان علاقمند به تاتر و موسیقی برای اینکار استفاده میشود. در تاترهای بزرگ بخصوص در نمایشهای روباز چون اپرای «کاراکالا»ی رم و «ورونا» از فیگورانهای متعدد برای پرنمودن صحنه وسیع استفاده میشود.

«سوفلور»

سوفلور که اغلب از بین خانمها انتخاب میشود وبایستی صدای زیر و واضحی داشته باشد در محل مخصوصی جلوی صحنه خود را از نظر تماشاچیان مخفی ساخته و با یادآوری نخستین کلمات یك جمله بخوانندگان روی صحنه کمك میکند. چه‌بسا اتفاق میافتد که درصورت فراموش‌شدن یك جمله کار نمایش وقفه پیدا میکندورشته نمایش از همدیگر میپاشد.

کار سوفلور بخصوص هنگام نخستین تمرینها که خوانندگان هنوزمتن اثررا بخوبی فرانگرفته‌اند اهمیت بسزائی دارد. برخی از کارگردانان ازوجودسوفلور درشب نمایش استفاده نمیکنند یا اینکه از سوفلور درخواست میکنند تا در سمت رأس صحنه درنخستین دالان پشت صحنه قرار بگیرد.

درایتالیا سوفلورها گاهی درجای مخصوصشان رهبری نیز میکنندو با استفاده از آئینه‌ای حرکات رهبر اصلی ارکستر را تقلید میکنند. اما اینکار رفته رفته از بین رفته و حتی سال قبل بین سوفلور و «کارایان» در اپرای وین چنان جنجالی بپا شد که در نتیجه تمام خوانندگان ایتالیائی بطرفداری از سوفلورشان دست باعتصاب زدند.

درام‌نویس

درام نویس با پیروی از دانش استتیکی قوانین درام را در هر اثر مورد نظر بررسی میکند و در داخل چهارچوب فعالیتهای تاتر با مسائل مربوطه و انواع نمایشها روبروست . تماس با نویسندگان و آهنگسازان ، بررسی‌نوتها و نمایشنامه‌های منتخب و تماس با مطبعه‌ها نیز از وظایف درام نویس میباشد. وی جزو هیئت مدیره اپراست و با حضور درجلسات شور در مورد رپرتوار و تعیین و تقسیم نقشها نظر خود را بیان میکند . درام نویس همچنین اخبار مربوط را از روزنامه‌ها و مجلات گردآوری نموده و با منقدین جراید و انجمنهای هنری و جمعیتهای آبونه نیز راجع به‌عقاید و درخواستهایشان گفتگو میکند . دراداره دراماتورگ برنامه و مجله مخصوص اپرا نیز تهیه میشود . دراماتورگ‌ها اغلب فارغ‌التحصیل رشته درام‌نویسی یا تاریخ تاتر هستند .

مدرسه و اپرا

در تابستان سال گذشته دریکی از مجلات هنری آلمان بنام «دنیای اپرا» مقاله‌ای تحت عنوان «خوانندگان خارجی‌درآلمان» خواندم . دراین‌مقاله نوشته شده بود « بعداز امریکائیها ، خوانندگان ایرانی از لحاظ خوش‌صدائی و لیاقت درمیان دیگر کشورهای خارجی در ردیف دوم قرار دارند . این جوانان ایرانی بخصوص خانمها دارای صدائی دلچسب و بازی مکملی میباشند و در تلفظ متن اپراهای آلمانی‌زبان نیز لیاقت‌دارند .»

با خواندن این مقاله بی‌اختیار عرقی که حاکی از هیجان واحساس‌افتخار بود برپیشانیم نشست زیرا نسبت به صدها خواننده امریکائی که درحدود سی‌درصد کلیه آوازخوانان آلمان‌را تشکیل میدهند واغلب دردانشکده‌های‌موسیقی ایالات متحده تحصیل کرده‌اند و سالهاست‌که بعداز شکست آلمان در جنگ دوم جهانی صحنه‌های اپراهای آلمان را اشغال نموده‌اند چهار یا پنج هنرمند جوان ایرانی وجود دارندکه چند سالی است تحصیلات‌خود را بپایان رسانده ودرروی‌صحنه‌های اروپا بهنرنمائی‌مشغولند . دراینجانمونه‌ای ازپشتکار ، لیاقت واستعداد ایرانی‌را میتوان مشاهده‌کرد و نگارنده آن مقاله هرگز دراینباره زیاده‌روی نکرده‌است.

بدون تردیدکلیه‌هنرجویان ایرانی‌که اقدام بفراگرفتن‌فن‌آواز نموده‌اند پس‌از چند سال تحصیل (البته هریك نسبت به استعداد خود) خوانندگان لایقی

شده‌اند و همه آنهائیکه درچند سال اخیر فعالیت جوانان ایرانی‌را باهمه‌مشکلات و ناملایماتی‌که برسر راهشان است درکنسرها مشاهده‌کرده‌اند یا بااستادان‌آواز هنرستان عالی موسیقی تهران‌که با علاقه و عشق زایدالوصفی به‌تربیت‌هنرجویان کمر بسته‌اند و سعی میکنند تا فردائی پرنوید بسازند آشنا شده‌اند با نگارنده همعقیده‌اند . هنر ودانش مرز و وطنی ندارد اما هرملتی ذوق هنری‌خاصی دارد. چه هنرمندان ایرانی‌که در اروپا مشغول تحصیلند و چه پیشقدمان و معلمانی که در وطنمان چشم‌براه ثمره زحمات وفداکاریهایشان میباشند ، مایلند روزی‌درروی صحنه اپرائی‌که متعلق بایرانیان باشد بزبان فارسی در مقابل هموطنان خود هنرنمائی نمایند . اینها با چشمانی مملو از انتظار و امید بآتیه نظر دوخته‌اند و واضحست‌که موفقیت آنان روزی در صحنه‌های اروپا باوج خواهد رسید وثمره حقیقی خود را خواهد داد و از طرفی حاصل هنر آنان باعث افتخار ایرانیان خواهد شد .

بیشك اگر تاکنون عده بیشتری از جوانان به فراگرفتن این هنر علاقه نشان داده بودند و در ایران وسائل تعلیم و عمل بیشتری مهیا بود امروز تعداد بیشتری خواننده دراختیارداشتیم . اما همانطورکه ذکر شد با ازدیاد علاقه‌مردم بموسیقی جدی و بخصوص بموسیقی اپرا شکی نیست‌که درآینده‌نزدیکی برتمایل جوانان بفراگرفتن این رشته افزوده خواهد شد و با تغییرات جبری اجتماعی ، ما نیز ناگزیر در فعالیتهای هنری خود بیش‌از پیش‌کوشش خواهیم‌کرد و زمینه مساعدتری برای‌فعالیتهای‌اپرائی درایران‌فراهم‌خواهدآمد . طبیعیست‌که درابتدا بایستی‌نخستین‌ثمره‌هنرجویان‌کنونی بمردم عرضه‌شود تاهنرمندان تازه‌کار بتوانند بی‌دغدغه وباخاطری‌آسوده‌واحساس‌تأمین‌بیشتری‌بکارخود بپردازد. بزودی‌ساختمان اپرای‌تهران‌بپایان‌میرسد وآرزوئی که‌سالیان‌دراز‌قلوب‌صدها هنرمند وهزاران‌نفر هنردوست پایتخت‌را میفشرد بمرحله تحقق نزدیك خواهد شد . بافرارسیدن‌چنین روزی صفحهٔ نوینی درتاریخچه هنر ایران باز خواهد شد و روزانه صدها نفر با فرهنگ جدیدی ازنزدیك تماس حاصل نموده وتعداد بیشتری هنرجو بمدارس و کلاسهای مخصوص آواز و اپرا هجوم خواهند آورد .

نقش مهمی راکه «مدرسه» در اپرای فردای ما بازی‌میکند نمیتوان‌انکار کرد . از اینرو نگارنده لازم‌دانست درخاتمه این مقاله بخشی‌را نیز باین‌موضوع اختصاص داده وازطرزکار وروشهای مختلف تدریس در مدارس‌کشورهای اروپائی

خوانندگان را مطلع کند . درکشورهای اروپائی از دیرزمانی پیوند عمیقی بین مدرسه اپرا وموسسه اپرا موجود است و هردو از پشتیبانی مادی و معنوی‌دولتها برخوردارند . واگنر برای ایجاد این پیوندکوشش فراوانی مبذول داشت وحتی در سال ۱۸۶۵ بفکر افتاد تا با یاری «لودویک دوم» پادشاه «بایر» مدرسه‌ای در مونیخ تأسیس کندکه فقط بهنرجویان‌اپرا اختصاص داشته‌باشد. واگنر برنامه مفصلی برای بنیاد این مدرسه طرح نمود و در این برنامه رشته‌های اساسی راکه هرهنرجوی‌آواز در دوره‌های مختلف تحصیلی میبایست فراگیرد خاطرنشان نمود ولی‌متأسفانه‌بدلائلی‌که برنگارنده معلوم‌نیست نتوانست اندیشه‌های‌خودراجامه‌عمل بپوشاند . پس‌از مرگ واگنر نقشه‌های وی توسط شاگردانش در کلیه مدارس اروپائی بمرحله اجرا درآمد و امروز در اغلب مدارس موسیقی کلاسهای اپرای مورد نظر واگنر با برنامه‌های مخصوص او بتربیت هنرجوی‌آواز مشغولند .

دوره تحصیل آواز و اپرا در ممالك مختلف متفاوتست . در کنسرواتوار پاریس دوره آواز پنج سال است و در اینـدوره بخصوص به تکنیك آواز هنرجو اهمیت داده میشود و درضمن هنرجو درکلاسهای مربوط به آواز مانند سولفژ ، ساز ، لید و غیره نیز شرکت میکند . پس‌از اتمام دوره آواز هنرجو واردکلاس اپراکه دوره‌اش سه‌سال‌است میشود ودراین‌دوره مطالعات وی بیش‌از همه بدروس صحنه و «آنسامبل» تمرکز پیدا میکند و درضمن بفراگرفتن نقشهای مختلفی‌که با نوع صدای‌وی‌مناسبت دارد می‌پردازد . فارغ‌التحصیلان رشته اپرا درسال‌آخر تحصیلی خود بارها درنمایشهای‌مدرسه‌ای شرکت‌کرده ودرمقابل تماشاچیان ظاهر میشوند . درکنسرواتوار «ناپل» دوره آواز پنج سال‌است وپس‌ازآن دوسال‌دوره «اپرا» که شامل دروس زیر میباشد بطول می‌انجامد .

سال اول

۱ ــ تئوری موسیقی .
۲ ــ تکنیك (تمرین) آواز وطرز تلفظ .
۳ ــ دکلاماسیون .
٤ ــ مطالعه آثارکمدی و تراژدی .
۵ ــ تاریخ تاتر و لباس .

سال دوم

۱ ــ دنباله تئوری موسیقی .

۲ ـ مطالعه قطعات تراژدی و کمدی و نمایشنامه‌های کلاسیك و مدرن از نویسندگان ایتالیائی و خارجی .

۳ ـ مطالعه واجرای قسمتی ازاپراها .

۴ ـ نخستین دروس ابتدائی آواز توأم با بازی .

۵ ـ مطالعه سرگذشت آهنگسازانی که هنرجو آثار آنان را روی صحنه اجرا میکند و فراگرفتن کلی چند اپرا .

۶ ـ دروس آنسامبل .

دوره آواز و اپرای آکادمی وین ۶ سال است که دوسال آخر آن بدروس دراماتیك و اپرا اختصاص دارد .

از آنجا که تراکم دروس مختلف کنسرواتوارهای موسیقی مانع میشد که هنرجو با مؤسسه اپرای شهر خود تماس مستقیم داشته باشد واگنر تصمیم گرفت تا بهنرجو فرصت‌دهد درسال‌آخر تحصیلی بعضی‌از رشته‌های مربوطه‌را دراپراخانه بیاموزد تا از یکطرف با فعالیت روزانه این مؤسسه آشنا شود و از طرف دیگر با رهبران‌ارکستر وکارگردانان‌مختلف مشکلات خود را درمیان‌نهد. همانطور که ذکر شد واگنر نتوانست در مونیخ «مدرسه مخصوص اپرا» را تأسیس نماید ولی هنگامیکه در شهر بایرویت اپراخانه مشهور خود را افتتاح نمود در جنب آن مدرسه‌ای بنا کرد که بنام«مدرسه خوانندگان ورهبران» موسوم شد ودراین مدرسه خوانندگان و رهبران ارکستر فقط به مطالعه طرز اجرای‌آثار واگنر پرداختند، عمر این‌مدرسه نیز بامرگ واگنر بسررسید ولی‌درسال۱۹۵۹ بکوشش‌نوه‌های‌او «ویلاند» و «ولفگانگ» ازنو شروع بفعالیت نمود .

امروزه درمدرسه سلطنتی‌شهراستکهلم‌نیز برتماس هنرجوی سال‌آخر اپرا با مؤسسه‌اپرا چنان‌افزوده‌اند که‌حتی درنمایشهای‌اپرا اززبده‌ترین‌هنرجویان‌استفاده میکنندوبلیطهای‌مجانی دراختیار کلیه هنرجویان‌آواز قرارمیدهند،دروس مختلف دوره‌آواز واپرای‌این‌مدرسه عبارتنداز: آواز، آوازروی‌صحنه، آنسامبل، دیکسیون، پیانو ، هارمونی، تئوری ودیکته‌موسیقی ، دکلاماسیون ، تاریخ‌واستتیك‌موسیقی ، تاریخ اپرا ، ریتم و رقص ، گریم و طراحی صحنه ، زبان ایتالیائی که اجباریست وزبانهای(اختیاری)فرانسه،انگلیسی‌وآلمانی. همچنانکه‌دربرنامه‌وسیع‌فوق‌مشاهده میشود دراین‌مدرسه‌سعی‌شده هنرجوی‌آواز کلیه‌دروس‌تئوری وعملی مربوط به‌آواز و اپرا را درعرض شش سال فراگیرد .

در کنسرواتوار دولتی آنکارا که برنامه‌های آن توسط آهنگساز مشهور «پاول هیندمیت» وکارگردان آلمانی «کارل ابرت» تنظیم شده دوره آواز پنج‌سال

و دوره اپرا سه سال است فارغ‌التحصیلان دوره آواز اغلب به‌گروه کر اپرا ملحق میشوند وفارغ‌التحصیلان دوره اپرا بعنوان سولیست درمؤسسه اپرا مشغول بفعالیت میشوند . ازآنجاکه کلیه مخارج تحصیل و زندگی هنرجویان درمدت تحصیل بعهده دولت است هرهنرجو مجبوراست دوبرابردوره تحصیلیش دراپرای آنکارا انجام وظیفه نماید و بدین ترتیب هنرجویان آواز واپرا قبل‌ازشروع بتحصیل اطمینان دارند که پس‌از خاتمه این رشته زندگیشان تأمین میشود . دروس دوره آواز این مدرسه عبارتنداز : آواز ، تئوری ودیکته‌موسیقی، پیانو، دیکسیون، فونتیك ، ریتمیك، آکروباسی ،کر ، میمیك ، تاریخ موسیقی ، طرز اجرای لید و زبان ایتالیائی .

در دوره اپرا دروس زیر تعلیم داده میشود :

آنسامبل ، هارمونی ،کنتروپوآن ، شمشیربازی ، باله و رقص‌های کلاسیك، خواندن اپرا بزبان‌ترکی ، تاریخ‌اپرا ، تاریخ‌لباس ودکور ،گریم،تکنیك‌صحنه، فرم موسیقی و سازشناسی .

هنرجویان آواز مجبورند مجاناً هراثرجدیدی راکه در مؤسسه اپرا نشان میدهند یکبار تماشاکنند و سالیانه دریك‌اثراپرائی که توسط هنرجویان‌باارکستر مدرسه اجرا میشود همکاری نمایند .

اپرای « اسکالا »ی میلان در جنب خود مدرسه‌ای بنام « مدرسه تکمیلی هنرمندان اپرا» دراختیار داردکه هنرجویان میتوانند پس‌از فارغ‌التحصیل‌شدن از یك مدرسه‌موسیقی درآن‌نام‌نویسی‌نمایند. این مدرسه سالیانه تعدادکمی‌هنرجو ازطریق‌مسابقه‌میپذیرد. دراین‌مدرسه‌به‌هنرجو اجازه‌داده‌میشود درصورت‌نشان‌دادن استعداد فوق‌العاده‌گاهی در نمایشات اپرائی نیز نقشهای‌کوتاهی عهده‌دار شوند .

یکی ازبهترین نمونه‌های استودیوهای اپرائی اروپا «مدرسه‌تاتر ولیریك» درشهرفلورانس بودکه‌ازسال۱۹۳۷ تا۱۹٤٤فعالیت‌مینمود ومتأسفانه‌درطی‌جنگ بین‌المللی ساختمان آن بمباران و منهدم گردید . مدیریت این استودیو بعهده «ماریولابروکا» که در عین‌حال ریاست مؤسسه اپرای شهر را نیز بعهده داشت بود و درکنار او رهبران ارکستری همچون « ماریو روسی » نیز هنرجویان را تعلیم میدادند . سالیانه پنج اثر مختلف توسط هنرجویان این مدرسه در تالار اپرای فلورانس اجرا میشدکه درآن ارکستر وگروه‌کر اپرا نیز تشریك‌مساعی‌مینمودند وگاهی از خوانندگان مشهوری مانند « پرتیله » و «استابیله» نیز برای اجرای نقشهائی چون اتللو و فالستاف دعوت میشد . بهترین هنرجویان درفستیوال‌عامه فلورانس شرکت‌کرده ونقشهای‌کوتاهی‌را بازی مینمودند . دوره این‌مدرسه‌دوسال

بود و هنرجویان دوره دوم مجبور بودند در پایان تحصیل شش اپرای مختلف را از حفظ ارائه دهند . درنمایشات آخرسال از مدیران اپرای ایتالیا دعوت میشد تا هنرنمائی جوانان را از نزدیك مشاهده کرده و در صورت پسند قراردادهائی با آنان ببندند .

هدف این مدرسه فلورانس بعدها درشهرهای بزرگ ایتالیا مانند رم ومیلان وونیز دنبال شد وعلاوه برآن درشهر «اسپولتو» مدرسه مشترکی توسط ایتالیائیها و امریکائیها تأسیس گردید که مشترکاً مخارج مدرسه را بعهده گرفتند و بخصوص مؤسس فولبرایت سالیانه قسمت مهمی ازمخارج و بورسهای تحصیلی رامیپرداخت. هم اکنون بتقلید از این مدارس تابستانی در ونیز ، سالسبورگ ، زوریخ، نیس، هامبورگ ووایکرسهایم دوره‌های تابستانی اپرا فعالیت میکنند ودرطی آن هنرجویان رشته اپرا میتوانند زیرنظر موسیقیدانان مشهور معاصر یکماه فعالیت نموده ودر نمایشهای اپرائی محصلین شرکت کنند .

پایان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی