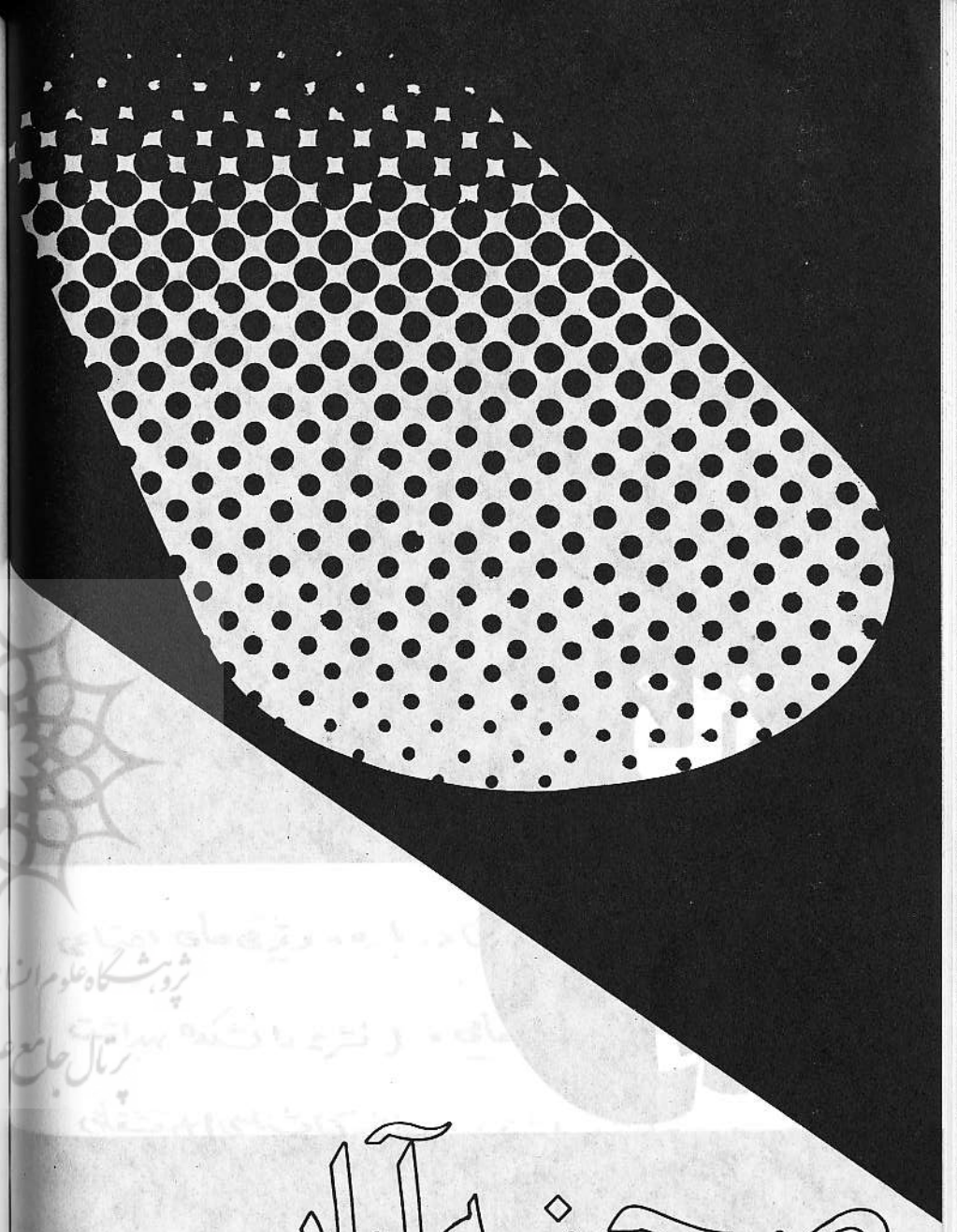


صحنه آرایی

نوشته شلدون چنی

ترجمه غلامرضا رضوی وخشورپور

کتاب " صحنه آرائی " اثر " شلدون چنی " نویسنده و محقق چیره‌دست تاٴتر معاصرجهان، درمیان آثار او از سودمندی و ویژگی بسیاری برخوردار است. تا آنجا که این کتاب سوای ارزش و اعتباری که برای هنرجویان رشته تاٴتر دارد، می‌تواند راهنمای بسیاری از علاقمندان‌به تاٴتر نیز باشد.

نویسنده در این کتاب، با مدد از تجارب و نیز تحقیقات پر دامنه‌اش به بررسی عمل کرد حساس و عمده (صحنه آرایی) در تاٴتر پرداخته است.

با توجه باینکه تا بحال‌کتابی‌در این زمینه به فارسی ترجمه نشده است امیدواریم موفق شویم در هر شماره از ماهنامه ترجمه فصلی از این کتاب رابه چاپ رسانیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصل نخست : تعریف و تئوری

صحنه آرایی به ساده‌ترین تعبیر، عبارتست از مهارت در آفرینش زمینه‌ای مناسب برای اجرای نمایش. این تعریف دربرگیرنده‌ی مفهوم وسیعی از، طراحی و تناسب مکانی ترتیبات و تزئینات خاص صحنه و گویایی و هم‌آهنگی آنها با سایر عناصرعینی موجود درصحنه است. چنین تعریفی حاصل‌توجه و تاٴمل دردگرگونی و انقلاب فکری است که در سی سال گذشته در معنا و مفهوم‌تئاتر، رخ داده‌است. یعنی دوره‌ی نسبتا " کوتاه و فشرده‌ای که در آن ، دگرگونی‌ها و تغییراتی بسیار عظیم‌تر از آنچه که در طول ۲۵۰ سال پیشتر از آن بوجود آمده بود ، بوقوع پیوست .

بدون تردید و به جرات می‌توان گفت که در سراسر دو قرن هیجدهم و نوزدهم میلادی، صحنه آرایی فقط عبارت بوده است از هنر نقاشی چشم انداز و منظره برای صحنه تئاتر.

تنوع وتعدد اشکال پذیرفته شده ومتعارف تئاتر وهنرهای دراماتیک، تعریفی بنیادی و انعطاف پذیر را ایجاب میکند که در برگیرنده‌ی کلیه این اشکال متعدد باشد. در غیر این صورت تعریفی خواهد بود نارسا، انحصاری و محدود. تاءکید بر این که آراستن و نقاشی صحنه در دوران و زمان خود مناسب و بجا بوده است، (که در عین حال یکی از طولانی‌ترین ادوار هنر تئاتر نیز به شمار میرود) ذکر این نکته را نیز ایجاب میکند که صحنه‌پردازی مانع فعالیت‌وشکوفائی استعداد بسیاری از متخصصین و خبرگان فن صحنه آرایی، به‌خصوص در دوره‌های تئاتری یونان و رم باستان، تئاتر قرون وسطی وتئاتر الیزابتی‌گردید. اوج‌شکوفائی جهانی هنرهای دراماتیک، تا آنجایی که اطلاع داریم، دوبار و دراعصاری‌صورت گرفته که نقاشی صحنه، تقریبا" ناشناخته بوده است. در واقع به کار گرفتن عکس و تصویر در صحنه آرایی، فقط در یک دهه از تاریخ تئاتر، موجودیت‌یافت، وتنها در یک دوره از عمر خود به آنچنان کیفیت والایی رسید که به نمایش نامه‌های شکسپیر (۲)، آشیل (۳)، سوفوکل (۴) و اریپید (۵)، شخصیت‌و ویژه‌گی خاصی بخشید.

هنوز، برداشت‌های نادرست و غلط بعضی از جوانب و خصایص صحنه‌آرایی قرون هیجدهم و نوزدهم، در مفهوم امروزین آنها رایج است، دو عبارت‌وتعریف استاندارد در این مورد رایج بود، بدین معنی.

" صحنه‌آرایی، عبارتست از هنر ساختن تصاویر مناسب برای صحنه تئاتر " و " صحنه تئاتر بایستی طوری تزئین شود که بر شکوه وعظمت نمایشنامه‌بیافزاید".

همانطور که از دو عبارت فوق برمیاید، به آنچه که امروز بدیده‌ی اشکال و ایراد اساسی صحنه آرایی به روش‌نقاشی مناظر و مرایا نگریسته میشود، به گونه‌ای طرفدارانه اشاره شده است. به صحنه‌آرایی با این روش، در دوران خود، بیشتر به عنوان هنری مستقل و مجزا نگریسته میشد، تا یک هنر سهیم در عرصه‌ی تئاتر،

بطوریکه، بندرت میشد موردی یافت که در آن صحنه‌آرایی، هماهنگ با نمایشنامه و بازیگر و لباس او باشد و اغلب این شکوه و عظمت صحنه به بهای فدا کردن‌بازی و نمایشنامه تمام میشد. بطور خلاصه، می‌توان گفت، شکوه و عظمتی اضافی صحنه را پر میکرد.

اکنون میدانیم که به کار بردن هر نوع زرق و برق در آراستن صحنه، (در صورتی که میدان عمل ما را با خطری مواجه نکند)، بایستی با توجه به‌میدان‌دید و عمل کلیه‌ی عناصر اجرایی موجود در صحنه، و به صورتی‌هماهنگ وهمگون‌باآنها رشد کند و به کار گرفته شود، چرا که در غیر اینصورت، لطمه‌ای شدید و جبران‌ناپذیر به درک و تاءثیر واقعی تئاتر خواهد زد.

اگر درصحنه‌ی اجرای تئاتر، خواهان کشف چیزدیگری، ورای‌آنچه که‌اساسا" داده‌ی طبیعی تئاتر است باشیم، خود به خود، همان تعریف قرن نوزدهمی رادر مورد صحنه‌آرایی پذیرفته‌ایم وآنرا در حد اعلای کمال و اعتبار خواهیم یافت. حقیقت این است‌که، صحنه آرائی، در یک مقطع زمانی، آنقدر در علت و سبب‌و سودش مورد بحث قرار گرفت و تعقیب و دنبال شد، و صحنه تئاتر آنقدر ازعوامل خارجی تاءثیر پذیرفت که سالن‌های نمایش بنام و مشهور فرانسه، از قبیل کمدی فرانسه (۶) و اپرای پاریس دیگر، عنوان تئاتر را از دست داده بودند و با نام " تالارماشین‌ها " (۷)، از آنها یاد میشد. در این دوره، صحنه‌پردازی و وسایل و اسباب مربوط‌به آن به راستی نشانی از استعداد و نبوغ داشت، و تماشاگر نه به خاطر نفس تئاتر، که برای دیدن و لذت بردن از این همه شگفتی و شکوه وعظمت، مشتاق و مجذوب سالن‌های نمایش میشد. ترکیب شگفت انگیز تصاویر دلنشین و تغییر مکان‌های زیرکانه‌ی وسایل و دکورهای عظیم وحیله‌هایی که‌بیشتر شعبده‌بازی را میمانست، همه و همه نوعی ارزش اضافی به صحنه‌ی تئاتر میداد، که موفقیت چشمگیر این همه، حقیقت و ارزش واقعی هنر تئاتر را لطمه‌ای جبران ناپذیر میزد. در واقع این هنر، زیر سایه‌ی عظیم چنین افزوده‌هایی، تقریبا" محو میشد و جلوه‌ای اگر نه هیچ، که ناچیز میافت.

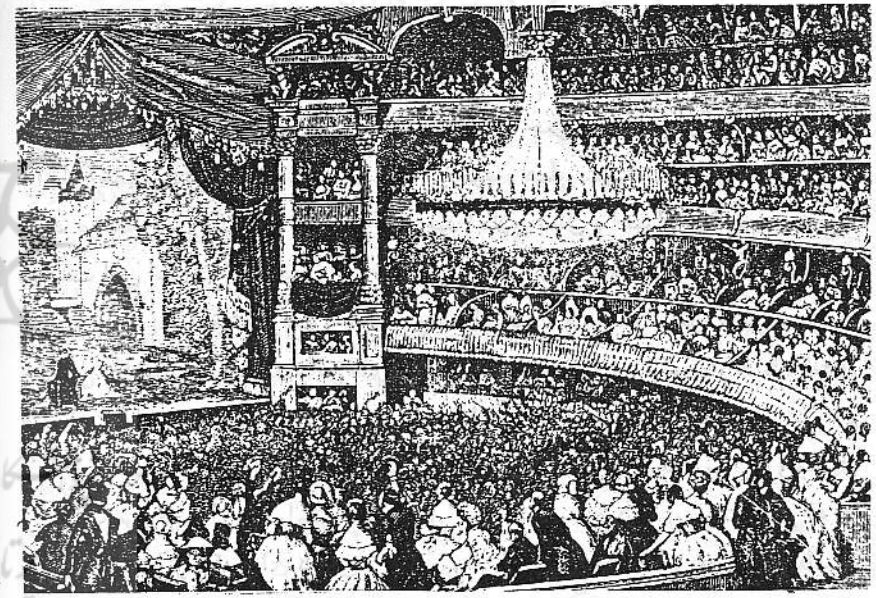
تاءثیر این روش صحنه‌آرایی را حتی، تا دوران معاصر نیزمی‌توان‌دید، مثلا"

وان دایک براون (۸) در سال ۱۹۱۳ چنین نوشت .

" یونان و رم باستان ، واله و شیدای هنرهای دراماتیک بودند ، وبرای‌ما در این زمینه آثار پر ارجی را به میراث گذاشته‌اند . . . . . اما ، متاسفانه قدرو ارزش صحنه‌پردازی را درک نکرده بودند . "

بیان این مطلب که رضایت خاطر شخص نویسنده را از این نوع صحنه‌آرایی ، اینگونه صریح و بی‌پروا نشان میدهد ، امروزه خاطر هرصاحب‌نظری راآشفته‌میکند .

بالاخره ، در قرن بیستم ، زمانی فرا رسید که پیشروان فن تئاتر ، درست تا



نقطه‌ی مقابل‌نظریه‌ی فوق پیش‌رفتند و عمل صحنه‌سازی را به کلی مردود شمردند ، حتی از اصطلاح و کلمه‌ی " دکوراتور " اگر نه با خصومت ، حداقل با بدگمانی و نفرت یاد میشد . در این زمان ، صحنه‌آرایی مطلقا " زمینه‌ای بود به خاطر اجرای تئاتر و نه بیشتر . زمانی ماکسیم د توماس (۹) چنین نوشت :

" بالاتر از همه چیز ، دکور بایستی خدمتکاری خوب دراجرای نمایش‌باشد " .

ژرژ فوش(۱۰) ، با طرزفکری مطلقا " مخالف باتزئین صحنه وبه‌گونه‌ای بسیار عاقلانه میافزاید که :

" بهترین خدمتکاران کسانی هستند که کمتر حرف میزنند " .

اما ژاک روشه (۱۱) ، مطلب را چنین جمع بندی و خلاصه میکند .

" دکور برای نمایش خدمتگزاری شایسته است ، و حرف‌نمی‌زند مگربه هنگامی که ضرورت داشته باشد " .

آدولف آپیا (۱۲) ، یکی از پیشوایان معتقد و مومن به جنبش جدید تئاتر ، پا را از این حد نیز فراتر گذاشته و عملا " از حذف و براندازی سنت صحنه‌پردازی و ترتیبات و تزئینات آن سخن می‌گوید . وی در این مورد چنین نوشته است .

کلیه اشیاء بی جان بایستی از صحنه کنار گذاشته شوند ، چرا که بازیگر تنها عنصر اصلی و اساسی موجود در صحنه است و بایستی این عنصر اصلی صحنه را از شر وسایل و اشیایی که او را احاطه کرده و حواسش را پریشان میسازند رهایی داد . باتوجه به این نظریه و به انگیزه‌ی این نوشته‌ی‌آپیااست که نور ازیک حالت‌بی‌جان و یک واسطه‌ی صرف ، جهت انجام عمل نمایش ، به صورت عنصری زنده و فعال‌در میاید و نقش و موقعی هم‌طراز با صحنه‌آرایی می‌یابد . اما ، حتی اگر در مواردی استثنایی بتوان ، نوری با دامنه‌ای محدود برای بازی ترتیب داد ، اینکار تنها

برای تعداد محدودی بازیگر و دامنه‌ی بسیار محدودتری ازحرکات امکان‌پذیراست . و برای ارائه‌ی یک تئوری واقع بینانه ، این فرض عاقلانه است ، که دیر یا زود قسمت‌های مختلف دکور ، دیوارها ، پرده‌ها و آنچه در اطراف محوطه بازی‌است‌در دیدگاه تماشاگر قرار خواهد گرفت (این نوع صحنه پردازی در پایان همین گفتار به بحث گذاشته خواهد شد) .

نکته‌ی مذکور می‌تواند نقطه‌ی آغازین مبحثی باشد در صحنه‌آرایی از بعد و جهت فیزیکی موضوع . بدین معنی که در فیزیک هرشیئ موجود ، درون چیزدیگری محاط است و هیچ چیز ، نه می‌تواند حرکت کند ، نه ابراز وجود نماید و نه حتی ظاهر شود ، بدون آنکه زمینه (background) و محیط‌اطرافش این اجازه را به او بدهد . به عبارت دیگر وجود وحرکت و نمود هر چیز به نسبت آنچه که در محیط‌اوست سنجیده میشود و نه بطور مطلق .

حال این سوءال پیش میاید که آیا اصولا " چیزی به عنوان زمینه‌ی مطلق می‌تواند وجود داشته باشد بدون آنکه دارای قلمرو و فراگیری نامحسوس باشد ؟

آراستگی و دلپذیری صحنه امری طبیعی است و کسی نمی‌تواند با کشیدن خطی ، محرکات آنی و غریزی را در آراستن صحنه از ضروریات و ملزوماتی که نوع اجرا و خود نمایشنامه بر صحنه تحمیل می‌کند ، جدا سازد . می‌توان شق منطقی و بدیهی قضیه را بر این فرض قرار داد که ، آیا طراحی صحنه به گونه‌ای آگاهانه صورت گرفته و اثرگذاری آن نیز برتماشاگر مد نظر بوده‌است‌یا خیر ؟ زمینه‌ی صحنه می‌تواند آگاهانه طراحی شود و طبیعتا " ، کیفیت و شکل و رنگ و مواد به کار گرفته شده در آن ، بعضی احساسات و حالات خاص را به تماشاگر القاء می‌کند .

حال در صورتی که زمینه‌ی صحنه حالتی خنثی و بی‌تفاوت نداشته باشد و چکیده‌کلام اینکه‌فقط یک‌صحنه پرکن نباشد ، سوءال بعدی این‌است‌که‌چگونه و تا چه حد بایستی در ساختن و ایجاد صحنه‌ای پویا (Dynamic) پیش رفت تا به نوعی هماهنگی در عمل و خلاقیت و روح بخشیدن به صحنه و تقویت حس و حالی که در نمایشنامه و بازی بازیگران مطرح است رسید ؟ بعضی معتقدند که برای اخذ نتیجه بهتر و رسیدن به تمرکزعمل ، بهتر است ، در مورد نمایشنامه‌های معاصری‌که

نویسندگانشان در قید حیات هستند ، مکان‌و ویژه‌گی‌های مکان نمایش را نمایشنامه نویس، انتخاب و یا پیشنهاد کند . اما مهم‌تر و بالاتر از این ، لزوم خلق فضا (Atmosphere)است ، برای انتقال تدریجی ذهن تماشاگر ، به درون‌حس و روح نمایش با تشدید تدریجی احساس و ادراک هدایت شده‌ی تماشاگر . این‌عمل ممکن است ، بوسیله‌ی قدرت خط (رنگ و موضوع) جلوه‌گر شود . مثلا " در صورت تمایل می‌توان به موازات پخش موسیقی در خارج از صحنه همراه با هم‌خوانی‌صدا، تاءثیری مضاعف بر احساس تماشاگر گذاشت . از جهت دیگر ، صحنه آرایی صحیح وبجا ، نه‌تنها یک عامل فزاینده درفهم و ادراک مقصود و هدف موءلف‌یاکارگردان است ، بلکه ، تکمله‌ایست بر اندیشه و فکر او ، علاوه بر آنچه که به صورت اجرا جلوه‌گر شده است ، و در واقع یعنی مشارکتی پویا و راستین در خلاقیت .

بدون واهمه از اینکه در معرض خطر بازگشت به گذشته ، در مفهوم قرن نوزدهمی صحنه آرایی باشیم و بدون ترس از افراط در استفاده از ترتیبات و تزئینات صحنه ، می‌توان تعریف لی‌سیمونسون (۱۳) راپذیرفت "هنر صحنه‌آرایی ، عبارتست از آفرینش اشکال انعطاف‌پذیر و خلق فضاهایی‌که جزء قسمت‌های ضروری و ضمنی هر اجرا و نمایشی در درک مفهوم و معنای آن است " .

اتفاقا " لی سیمونسون همان کسی است که هشت سال قبل چنین نوشته‌بود :

" اهمیت منظره و چشم‌انداز در صحنه تئاتر به اندازه‌ی قدرواهمیت زمینه‌ی (۱۴) صحنه است " .

تفاوت آشکار ایندو عبارت‌که به‌فاصله‌ی‌هشت‌سال و توسط یک نفر بیان شده ، معیار بسیار خوبی است برای نشان دادن پیشرفت و تکامل گروه بزرگی از طراحان تئاتر در دهه‌ی ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۵ که با نخستین موج طغیان علیه سنت‌های گذشته‌ی طراحی صحنه به حد افراط ، آنسوی قضیه را نگریستند و دقیقا " خواهان کمترین آرایش و وسایل صحنه ، تا حد امکان شدند . در حالی که هم‌ایشان بعدها به سوی خلاقیتی روشن‌تر و صریح‌تر رجعت کردند .

امروزه این نظریه غیر معمول است که کسی نقش دکوراتور را در بالا بردن کیفیت و حالت نمایش و تشدید تاءثیر تئاتر انکار کند .

لی‌سیمونسون مجددا " چنین نوشت که ، حرفه‌ی طراح " جستجو برای یافتن اشکالی است که مفسر مفهوم و بیانگر فضاهای پر معنی و رسای دراماتیک باشند " یعنی ، گامی فراتر و چیزی بالاتر از زمینه‌ی صحنه به طور مطلق ، درجهت نورگرایی‌ئی پویا ، در حالی که تمایلی به نقاشی صحنه و معماری نیز در آن وجود دارد . و این درنهایت به تکیه و اعتماد بر چیزی مبهم و در عین حال بسیار با اهمیت منتهی میشود که فورم (Form) نام دارد .

نه اینکه بخواهیم یکسره در نظریه‌های مربوط به هنر مدرن غرق‌شویم ، امابه جاست ، به این نکته توجه داشته باشیم ، که تکاملی که در هنر گرافیک ازتهاجم رمانتیسم ، آغاز شد و بعد به کمک مطالعات ناتورالیستی در قرن نوزدهم به امپرسیونیسم رسید ، و در نهایت به ساده‌گرایی روی آورد و بالاخره به کانال‌های مختلف آنتی رئالیسم و اکسپرسیونیسم هدایت شد ، تاریخچه‌ای مشابه در هنر صحنه‌آرایی دارد . در تئاتر معاصر ، گریز از رئالیسم و گرایش به آبستره ، رجعتی‌بود درتاکید وشناخت صحنه تئاتر درمعنای واقعی‌اش. علیرغم خرده‌گیری‌ها و دقت‌های رئالیستی در صحنه‌پردازی ، منجر به ترجیح‌در کاربرد نسبت‌های خطی و فضایی حاکم بر صحنه ، بر طرح و رسم زمینه‌ی آن شد و تشدید حس و درک‌تئاتر با بهره‌گیری از همه‌ی معانی فیزیکی تئاتر ، حتی به حدی که شباهتی به جنبه‌های خارجی زندگی نداشته‌باشد ، مورد توجه قرارگرفت . و این همه ، تعمق و ژرف‌نگری اکسپرسیونیسم است در رابطه با تشدید احساس و ادراک تماشاگر بدون آنکه‌نیازی به تشریح کیفیات ظاهری و صوری تئاتر باشد .

در روزگار شکوه و جلال و اوج نقاشی صحنه ، که به عنوان هنری مجزا از هنر تئاتر به آن نگریسته میشد ، نظریه‌ی متداول این بود که صحنه آرایی ، بایستی به نحوی باشد که چشم تماشاگر را خیره کند ، در لحظه‌ی بالا رفتن پرده نمایش ، معیار و درجه‌ی موفقیت و یا شکست در آن بود که آیا صحنه ، تماشاگر را مجذوب خود کرده است یا خیر . تماشاگران نیز به نوبه‌ی خود ، ذوقشان چنین تعلیم‌یافته بود که ، بدنبال فرصت‌هایی مناسب باشند تا ، صحنه‌آرا را ، با هیاهو و سروصدای زیاد تشویق کنند و یا اعتراض خود را با سکوت نشان دهند و چندان تفاوتی نیز

نداشت که ناظر بر اجرای صحنه‌ای از نمایش نامه‌ی شب دوازدهم (۱۵) باشند و یا (والهالا " (۱۶) و یانمایشنامه‌ی بسیارمشهور "باغچه‌ی کلم خانم‌ویگ" (۱۷) .

تمام این جریانات منجر به از بین رفتن هم‌آهنگی دراماتیک‌نمایشنامه‌میشد ودرنهایت سبب‌آن‌می‌شد که‌هنرمند ، سعی درجلب‌تحسین‌وتشویق تماشاگربه‌حساب خودش داشته باشد ، نه جلب تماشاگر به موفقیت کل جریان تئاتر ، که خود درواقع جزیی از آن بود و شریکی در خلق آن . نکته‌ی لازم به تذکر این که ، فرق‌است‌بین این خودنمایی در صحنه‌آرایی و استفاده‌ی صحیح از جنبه‌های فیزیکی‌صحنه‌نمایش به منظور تحریک و تشدید احساس تماشاگر در تاءثیر پذیری صحیح از تئاتر .

نفی نقش صحنه آرایی در تاءثیر بهتر و کاملتر و اهمیتی که به نمایشنامه می‌دهد ، در واقع بازگشتی است به پذیرش این نظریه که‌صحنه‌آرایی فقط‌وظیفه‌ای اولیه و ضروری دارد فقط برای آشنا کردن تماشاگر به رمز و راز و کیفیت مکان وقوع نمایشنامه و شاید هم برای آنکه همیشه یادآور آن باشد که این ، فقط تئاتر است و نه زندگی واقعی .

رابرت ادموند جونز (۱۸) ، هنرمندی که فقط‌هنگامی رضایت خاطر میافت که ، آرایش صحنه‌اش چنان هماهنگ با اجرا باشد که توجه تماشاگرانش به آن جلب نشود ، نظریه‌ای دارد دقیقا " در خط‌اکسپرسیونیسم و به این مفهوم " وقتی پرده بالا میرود ، تماشاچی باید به خود بگوید . کاملا " معلوم‌است که بایک تئاترعادی سر و کار نداریم ، مسلما " زنان و مردانی که درتدارک این تئاتربوده‌اند هنرمندان و بازیگرانی توانا هستند و به خاطر صمیمیت‌باطنی وجاودانی‌شان بایستی‌بدیده‌ی احترام به آنها بنگریم " .

ریموند جانسون (۱۹) ، مفهومی مشابه را ارائه می‌دهد . " هنر صحنه‌آرایی در آغاز ورود به دنیای جدیدی است " .

آندره بول (۲۰) عقیده‌ای بس هنرمندانه دارد که " آرایش صحنه بایستی به اندازه‌ای گویا و دقیق و پویا باشد که در خلال چند دقیقه‌ی آغازین‌نمایشنامه ، فضای آن را به راحتی القاء کند و سپس در جریان تداوم نمایشنامه کنار برود و صحنه را بدست بازیگران و نمایشنامه بسپارد " .

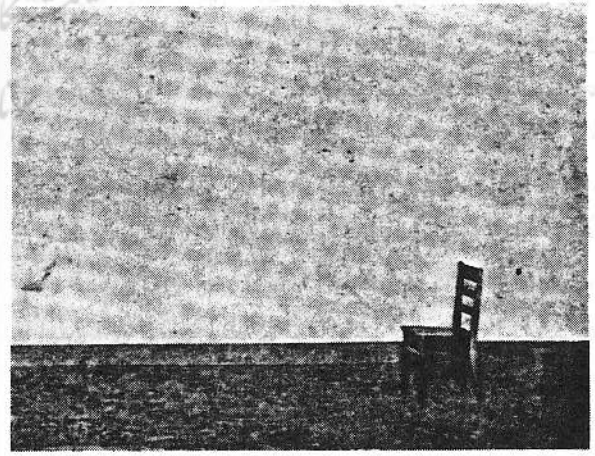
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اصطلاح انگلیسی (Stage decoration) که در این ترجمه از آن به عنوان (صحنه آرایی) یاد شده است ، به طور کلی مفهومی وسیع تر از کلمه‌ی فرانسوی (دکور) دارد و شامل طراحی ، نـور پردازی و کلیات تجسمی و عینی صحنه میشود . عبارت فرانسوی " میزانسن " (۲۱) ، شامل طراحی کلیه حرکات بازیگران و همه‌ی آن چیزی است که سبب وقوع نمایشنامه در صحنه میگردد .

فوکی‌یر (۲۲) ، هنر تئاتر را به دو بخش تقسیم کرده است .

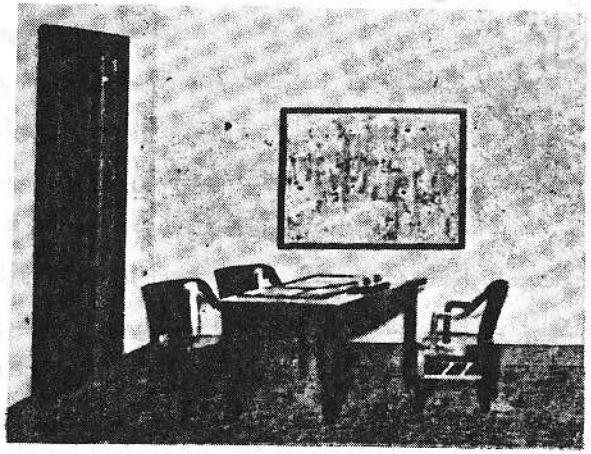
هنر دراماتیک شامل همه‌ی آن چیزهایی که مربوط به کار و حوزه‌ی عمـل نویسنده یا شاعر است و میزانسن که مجموعه‌ی کار و یا کار مشترک همه‌ی آنهایی است که به نحوی در عرضه‌ی نمایش تشریک مساعی دارند .

تاکید بر کمال و جاافتادگی نمایشنامه در صحنه ، در فراخی و وسعت کلمه‌ی (Regie) آلمانی جا میگیرد و پذیرای ورود شخصیتی جدیدومسلط برصحنه ، درپهنه‌ی تئاتر میشود ، که رژیسور (۲۳) نام دارد . به گمان من ، هیچ‌پژوهنده‌ای در رشته‌ی صحنه آرایی مدرن را نمی‌توان یافت که بتواند ، حقیقت صحنه آرایی مدرن را درک کند و صدق و خلوص طراحانی را که مشتاقانه جستجوگر سهم موثر و مفیدی درصحنه تئاتر هستند ، دریابد ، مگر آنکه بداند که پیشگامان نهضت‌جدید تئاتر ، با چه صبر و شکیبایی و با چه انرژی و شوری بدنبال (رژیسور) گشته‌اند . در واقع رژیسور کارگردانی است هنرمند و در حد کمال که کارش ، تدبیر کردن ،



پیوند دادن و هماهنگی کلیه عناصر کار و اجراست . رژیسور شخصیتی است کاملا" جدید در پهنه‌ی هنر تئاتر و تیپ مشخص تئاتر قرن بیستمی‌است . درفرهنگ‌تئاتر آلمان ، اصطلاح (Inscenierung) با مفهومی محدودتر از رژیسور نیز به کار میرود ، که این اصطلاح بجز در مواردی معدود ، در زبان انگلیسی واردشده و کاربرد وسیعی ندارد . می‌توان گفت ، اصطلاح (Stage decorator) که دراین ترجمه ازآن به عنوان (صحنه آرا) یاد شده‌است ، هر چند که‌اصطلاحی است نارسا و نه چندان دقیق ، در فرهنگ تئاتر انگلیسی زبانان ، نقش و فعـل رژیسور را به عهده دارد و اصطلاحی است نتیجه‌ی پیشرفت کار طراحی صحنه و تکامل نظریه‌ی طراح ، در دست یابی به مفهومی نوین در نقش و قدر صحنه تئاتر .

در گذر از مبحث معرفی تعاریف و مفاهیم متفاوت وگوناگون صحنه‌آرایی ، به این امید که در بیان سر گذشت تغییرات روش صحنه‌آرایی در طول ربع قرن‌گذشته زیاد حاشیه نرویم ــ که این مبحث در فصول آینده بیان خواهد شد ــ قصد آن داریم که از بیان تعاریف متعدد و متغیر هنر تئاتر در مفهوم کلی و نیز رابطه‌ی تحول نظریه‌های عرضه شده‌ی حاصل از انقلاباتی که در این هنر صورت گرفته ، خودداری کنیم . اما بهرحال ، این مهم را بایستی ذکر کرد ، که بررسی‌تاریخ‌تئاتر نشان میدهد ، در یک دوره‌ی طولانی ، بی‌کفایتی و نقصی‌عمده در تجسم وعینیت بخشیدن به آن دیده میشود ، به گونه‌ای که نمایشنامه و جنبه‌ی ادبی آن ، تمامی



هنرتئاتر تلقی میشد و کل تئاتر در دایره‌ی ادبیات میگنجید. دریک دوره‌ی‌دیگر، هنر بازیگری، همه‌ی نقش تئاتر را به خود اختصاص داده بود، دوره‌ای که، عصر بازیگران بزرگ، خوانده میشد. در این ادوار، هنر صحنه آرایی، در حصاری تجزیه‌طلبانه، تحرک یافته بود. اما نگرشی عمیق و دقیق به هنر تئاتر این‌اعتقاد راستین را القاء میکند که، تئاتر، مجموعه‌ایست از چند هنر که به گونه‌ای یکسان، نقش و سهمی موثر و پر اهمیت در آفرینش آن دارند.

یگانگی و هم‌آهنگی تئاتری بایستی در برگیرنده‌ی نمایشنامه، بازی، عناصر عینی و تجسمی و کارگردانی آن باشد. این‌ها همه اعتقاداتی است که طی سی‌سال گذشته، در هنر تئاتر بازیابی شده، و اکنون اهمیت سزاوار و شایسته‌ای در پهنه این هنر یافته است. در مطالعه‌ی نظریه‌های مهم تئاتر در ادوار گذشته، به‌ندرت می‌توان به ذکر و معنایی از هم‌آهنگی تئاتری برخورد کرد، و در این موارد نیز از مفهوم این هم‌آهنگی و هم‌خوانی اجزاء تئاتر، همیشه به عنوان جزیی از کار نمایشنامه نویسی یاد شده است، و نیز ذکر کوچکی از هم‌آهنگی در تئاتر به‌استثناء بازیگری در آنها دیده میشود.

اصطلاح هنر ترکیبی (۲۴) به معنای ترکیب کامل چند هنر و یا هنرگروهی، مفهومی است نتیجه‌ی اندیشه و تفکر دوران معاصر. به جای کلمه‌ی هنر ترکیبی می‌توان از اصطلاح هنر ریتمیک (۲۵)، نیز استفاده کرد، و این ریتم‌و هم‌آهنگی ازچنان قدرت نفوذی برخوردار است که به همه‌ی‌عناصر کار واجرا در صحنه آگاهی می‌بخشد و در آنها روح می‌دمد.

امروزه، در هر نوع تعریفی که برای هنر تئاتر صورت میگیرد، بایستی بر عرضه‌ی نمایش توسط بازیگران در جریان بازی و در صحنه تاکید داشت. با شرکت و ترکیب همه‌ی هنرهای سهیم در تئاتر است که یک نمایشنامه، برای تماشاگرانش جان میگیرد و تماشاگر را تا اوج ممکن درک و احساس بالا میبرد.

در تعریفی فراگیر برای هنر تئاتر، تاکید بر بازیگری، به عنوان هسته‌ی اساسی و بنیادین هنر در تئاتر، الزامی است، حال چه در حالت بسیار پر تحرک بازیگری " تعزیه و Dance-drama " باشد و چه درحالت کم‌تحرک‌ترش

(درام ـ داستان) که بازیگران از مکالمه‌ی بیشتری استفاده میکنند.

اگر هنرمندان ربع قرن گذشته، بدینسان تعریف هنر تئاتر را وسعت و معنا بخشیده‌اند واگر بدینسان عملا" و نظرا"، صحنه‌آرایی را عمق و معنابخشیده‌اند. به همان اندازه نیز سبب رواج مفهوم غلط‌آن شده‌اند. آنان اکنون نیز بر این اعتقادند که اصلاح و تجدیدنظر در هنر صحنه‌ای، نتیجه‌اش این‌خواهد بود: نوع خاص و مدرنی از هنر تئاتر.

یک دهه پیشتر از این، بسیاری از ما، دچار این توهم شدیم‌که باجای دادن دکوراسیون در ترکیب‌های تئاتر، یک شکل جدید و با شکوه از صحنه‌آرایی، متولد شده است. و اکنون با چشمی بازتر و افق دیدی وسیع‌تر، میدانیم و درک میکنیم که اشکال جدید و واقعی هنر تئاتر، چندان آسان بدست نیامده‌اند، و میدانیم‌که انقلابی هم زمان در نمایشنامه نویسی و بازیگری لازم است تا هنری جدید و کامل که میرود تا طلوع کند، نضج یابد.

بانظری به گذشته، درمی‌یابیم که رویهم رفته، توفیقی فوق‌العاده وچشم‌گیر داشته‌ایم ومیدانیم که طراحان صحنه به نمایشنامه‌نویسان پیوسته‌اند و کارگردانان و بازیگرانی که آگاهی بیشتر و دیدی وسیع‌تر دارند، اهمیت تاءثیرگذاری صحنه‌را پذیرفته‌اند. و میدانیم که تنها نمایشنامه، بازیگری، اجرا و دیگر ارزش‌های‌صحنه نیست که تنها اهمیت را داراست. و میدانیم که هنر صحنه آرایی پس از قرن‌ها تمرین و عمل در جعلیات و تقلید بر روی سه پایه نقاشی، اکنون گام‌های استوار و راسخی را در جهت تئاتری شدن هر چه بیشتر و کاملتر، بر میدارد. و میدانیم‌که جریان صحنه‌آرایی، حداقل جریانی ساده است، و بی‌تکلف بدنبال‌جامه‌ای، حال چه کهنه و چه نو، در خور و مناسب نمایشنامه میگردد.

راه برای ظهور هنر تئاتر مدرن باز است وما به‌این راه اعتمادوایمان داریم. در این غنیمتی که بدست آمده، علاقمندان به صحنه آرایی و کسانی که بدنبال تغییر شکل تئاتر بوده‌اند، راهگشایان این راهند. آنان همه سدها و موانع عملی و نظری رسیدن به هنر مدرن را درهم شکستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی