نورپردازی نمایش

نویسنده: فرانسیس رایدر
ترجمه‌ی: سید قاسم غریفی

پروسه‌ی طراحی نور یک نمایش‌نامه برای هر نوع سبکی، بر پایه‌ی امکانات فنی و توان مشارکت آن استوار است. شیوه‌ی نورپردازی یک متن نمایشی هر چند ساده به این سادگی نیست که برای آن فرمول ویژه‌ای نوشته شود. با این همه اگر بخواهیم سبک‌ها را طبقه‌بندی کنیم اکثر آنها ریشه در رئالیسم دارند، حتی اگر از نظر نوع ایجاد ارتباط متفاوت باشند. سرچشمه همه نمایش‌نامه‌ها مردم هستند، سلخ‌تار رفتاری، باورپذیر بودن آنها، بستگی مستقیم به باورها و رفتار مردم اطراف ما دارد، و ما تماشاچیان هنگامی با نمایشنامه ارتباطی ژرف و لطیف پیدا می‌کنیم که، جهانی را که در آن زندگی می‌کنیم به تصویر بکشد. در نتیجه سبک‌ها و شیوه‌های زیادی زیر این سرفصل قرار می‌گیرند که اصطلاحاً به آن «بالندگی واقع‌گرایی» می‌گویند. بازی و آرایش صحنه از نظر تغییر شکل، تعبیر غلوآمیز یا ساده آن از زندگی «عادی» نشأت می‌گیرد.

بنابراین، برای یافتن سبک نورپردازی یک نمایشنامه، کارآمدترین نقطه‌ی اندیشه «واقعیت» است. حال باید دید انسان به چه وسعتی و از چه طریقی خواهد توانست نور طبیعی آسمان و نور گرفته شده از منابع الکتریکی را با توجه به امکاناتی که در اختیار دارد بر دایره‌ی تاریک صحنه بازسازی کند؟

سبک نورپردازی ناتورآلیسم. اگر بگوییم به طور کامل، حداقل نزدیک‌ترین نوع نورپردازی است که می‌توانیم آن را روی صحنه بازسازی کنیم از نظر علمی روشن و شفاف است و به همین دلیل در آن آسان‌تر است. گرچه این سهولت همیشه دست‌یافتنی نیست. با این حال توصیف یک پروسه‌ی فکری در طراحی یک عنصر دراماتیک، به ما این اجازه را می‌دهد در ژرفای به تصویر کشیدن یک صحنه کار کنیم. اجازه بدهید یک نمونه تئاتری بیاوریم. آرایش صحنه: پنجره‌های فرانسوی [دو لنگه تمام قد] و یک میز بار مانند کوچک پشت کاناپه. این شاید کسل‌کننده‌ترین وضعیت نورپردازی باشد، با این حال یکی از مشکل‌ترین است: تجسم لحظه دراماتیک باریکه نوری که روان و نرم از یک اتاق پذیرایی در فضایی نامحدود می‌تابد از بازسازی روشنایی ساکنی که با استفاده از همه عوامل و نشانه‌های نورپردازی که ایده دلخواهمان را به نمایش می‌گذارد، به مراتب آسان‌تر می‌تواند باشد.

اجرای طرح

نمایشنامه در اتاقی بیرون از شهر اتفاق

تصویر شماره ۱

می‌افتد [به تصویر شماره ۱ نگاه کنید].

در راستای زاویه بالای صحنه یک پنجره فرانسوی رو به باغی و پرچین آن باز می‌شود و دورنمایی از یک کلیسا و مناره آن. فرا روی آسمان در این دورنمای متفاوت که حداکثر آن چهار قدم است، ما باید امیدوار باشیم که سر بازیگر به آسمان نرسد و ترفندهای ما را خراب نکند. بالای صحنه یک قدیمی ما را به سالن کوچکی با در متعدد که هر یک از آنها به قسمت مختلف خانه باز می‌شود راهنمایی می‌کند: شاید نیازی به شرح ژرف‌نگری معمار آن بپردازیم. روی دیوار سمت چپ صحنه یک بخاری دیوار، اثاثیه منزل بسیار ساده. یک در ورودی برای بازیگران که در طاق قوسی کار گذاشته شده است. سمت راست صحنه یک کاناپه. سمت چپ صحنه یک صندلی راحتی، پشت کاناپه یک میز بارمانند کوچک قرار دارد. کنار صندلی راحتی یک گل میز با تلفن و در انتهای پایین سمت چپ صحنه یک صندلی وجود دارد که هیچکس روی آن نمی‌نشیند: اگر کسی آنجا نمی‌نشیند، تنها علتش این است که نویسنده فراموش کرده است، دیالوگی برای آن بنویسد، و حتی فراموش کرده است در خروجی بازیگران را نیز تعیین کند.

سبک

برای این نمایشنامه انتخاب ناتورآلیسم یا رئالیسم واژه‌های کلیدی هستند. این نوع

رآلیسم به احتمال نزدیک به یقین به رآلیسم صحنه‌ای معروف است چرا که زندگی در یک صحنه کوچک نمایش قراردادهایی دارد که از نظر رفتاری ریشه‌ای سست در واقعیت دارند. با این وجود هدف مورد نظر نورپردازی، واقعیت و سرشت بنیادین واژه‌هاست. این کار نورپردازی درست مثل نور طبیعی در زندگی واقعی عمل می‌کند.

منابع نوری

در زندگی روزمره‌ی ما دو منبع نوری

وجود دارد: یکی طبیعی و دیگری صنعتی یا الکتریکی. هنگامی‌که ما به کنش‌نمایی درام زندگی در اتاق خانه‌ای می‌پردازیم، ممکن است نور ماه یا خورشید از پنجره‌ای بتابد. یا این که این کار از یک وسیله نوری صورت بگیرد. اگر آفتاب تنها از یک پنجره به درون اتاق بتابد، این اتاق به وسیله بازتاب نور بر سطح دیوار، کف، مبلمان، و غیره را به طور کامل روشن می‌کند. اما، اگر ما کنار پنجره ایستاده باشیم، نیم‌رخ رو به نور روشن‌تر از دیگری خواهد بود. این مسأله در شب نیز اتفاق می‌افتد ولی با شدت نور جهت‌یابی شده معین.

هنگامی که ما یکی از دیوارهای اتاق را برمی‌داریم و به تماشاچی اجازه می‌دهیم درام را تماشا کند، ما قادر خواهیم بود نور را منعکس کنیم به شرط این‌که تماشاچی تا آن‌جا که ممکن است بیش‌تر از سه ردیف در عمق قرار نگرفته باشد. در صورتی که چنین موردی پیش آید ما ناچاریم نسبت به طراحی صحنه اقدامی تازه کنیم. این بدان معنی است که ما در زمان نورپردازی نمی‌توانیم مدت زمان زیادی را صرف انعکاس تک نور قدرتمند آفتاب که از پنجره می‌تابد، و همچنین لامپ الکتریکی روی دیوار در شب بکنیم. ما باید همه امکانات تقویت‌کننده نورپردازی را در اختیار داشته باشیم تا نور طبیعی تأمین شود.

ممکن است گفته شود: «خب این که طبیعیه!» ولی آنچه که مهم است، این است که در عمق این نوع پروسه فکری قرار رویم، آن وقت دست به کار هر یک از سبک‌های نورپردازی بزنیم. برای این کار ما باید یک کلید اصلی نوری را الگو قرار دهیم. برای این کار معمولاً از میزان شفافیت هدایتگر- یا شفافیت نور - و یا هر دو استفاده می‌شود. در افزایش توان این کلید، منابع تابع بسیاری وجود دارند که بدون هیچ‌گونه جلب توجه خواسته‌های کلید اصلی را با استفاده از ترفندهای ایجاد بالانس نور از طریق هدایتگران غیرکلیدی، یا رنگ‌های فرعی تحقق بخشیم. در نمایشنامه ناتورالیستی در سطح پایین‌تر، خورشید، ماه، چراغ‌های دستی، شمعدان‌ها الگو هستند.

بیرون پنجره

در صحنه‌ی چنین نمایشنامه‌هایی، مناظر پنجره‌ها به عنوان شرح موقعیت صحنه خواه خانه‌ای در روستا، شهر یا کشور، خواه همکف یا طبقه فوقانی، وقت روز، وضعیت آب و هوا و غیره نقش عمده‌ای ایفا می‌کنند. در طبیعت یک منبع نوری شگفتی در آسمان وجود دارد، خورشید برای روز و ماه برای شب. نوری که از این دو منبع می‌تابد، همه چیز را روشن می‌کند. تا ما بتوانیم درون پنجره، ساختمان‌ها، پشت بام‌ها، درختان، آسمان و ... را ببینیم. نوری که از پنجره می‌تابد ممکن است نور مستقیم خورشید یا ماه باشد، ولی این امکان هست که بیش‌تر این نور از بازتاب سطوح مختلف بیرون مثل پشت‌بام‌ها، پرچین‌ها و غیره صورت بگیرد.

در تئاتر، داشتن تنها یک منبع نوری کارایی ندارد. جدا از تفاوت‌های موجود در چگونگی بازتاب بین صحنه و سطوح واقعی، ما نیاز به یک نور کاملاً کنترل شده داریم و برای کنترل نور ما نیاز به یک مرکز تأسیسات نورپردازی داریم تا تقسیم آن‌چه که در بیرون دیده می‌شود را انجام دهد، و یکی دیگر نیز برای تقسیم آن‌چه که از پنجره وارد می‌شود.

آرایش صحنه مسأله اصلی و مهم نورپردازی است. عقب بردن لوازم صحنه یک موفقیت به شمار می‌آید چرا که در چنین صحنه‌ای و مشابه آن فاصله آن‌قدر کم و بسته است که یک بازیگر به راحتی می‌تواند مناره کلیسا را بگیرد. بخشی از آسمان معمولاً در نظر گرفته می‌شود و این بدان معنی است که با نصب یک نور موضعی افکتی نرم و روان در بالا ایجاد می‌کند. تعداد رنگ‌ها بستگی به وضعیت آب و هوا و درجه حرارت آن دارد، که کارگردان و متن نمایشنامه آن را تعیین می‌کند. حداقل آن می‌تواند دو نوع رنگ آبی باشد: یکی نور آبی تند و دیگری روشن، که بستگی به فیلترهای حساس و ته‌مایه رنگی که روی پارچه‌ی نقاشی شده به کار برده‌ایم و تنظیم آن با رنگ آسمان که مورد نظر کار ماست دارد. این دو فیلتر باید متفاوت باشند چرا که فیلتر آبی روشن به آسمان قدرت و عظمت می‌بخشد و در صورت هماهنگ بودن آن با لحظه خواندن دعا و پرتو ضعیفی که از میله روی گنبد کلیسا ناشی می‌شود، این افکت را قوی‌تر می‌سازد. اگر آسمان کثیف یا تیره و یا رنگ ارغوانی داشته باشد، ممکن است نیاز به افزودن رنگ سومی داشته باشیم: ولی یادتان باشد قبل از اقدام به این‌کار درباره‌اش فکر کنید چرا که ممکن است استفاده از تجهیزات، مدارها، و فضای جدید نتیجه‌ی ضعیفی بدهد.

بر هر صورت، چنین تجهیزاتی بهتر است قسمتی از پایین صحنه روی صحنه و در قسمت انتهایی آسمان قرار داده شود. به تصویر کشیدن عمق در یک آسمان پارچه‌ای بدون داشتن نور انتهای پایین صحنه که به مراتب بهتر از نورپردازی بالاست بسیار دشوار است. به این معنی که بین پرده‌ی پنجره یک فضایی وجود دارد که وسیله نوری پایین صحنه را می‌پوشاند. این وسیله در تصویر کردن عمق کمک

می‌کند چرا که از طرفی میانگین فاصله‌ای ایجاد می‌کند که چشم تماشاچی به آن متمرکز می‌شود و به فاصله نزدیک (پنجره) مربوط می‌سازد و از سویی دیگر فاصله دور آسمان را نیز تأمین می‌کند. نوری که از قسمت انتهایی صحنه می‌تابد حداقل از سه رنگ تشکیل شده است: دو رنگ آبی (که باید کمی با نورافکن بالایی فرق کنند) و رنگی که نشان‌دهنده طلوع و غروب آفتاب باشد. آنها را بالاتر از قسمت انتهایی پایین کف صحنه تنظیم کنید. من یک بار این وسیله را روی کف صحنه قرار دادم، ارتفاع فضای خالی که پیدا کردم هفت پا بود: مجبور شدم با زحمت دو نورافکن فلود (Flood) روی پایه قرار بدهم. ایستادن هر قطعه‌ای روی این سطح، یا هر شکل نقاشی شده‌ای به وسیله نورافکن آسمان روشن می‌شود و از پشت پنجره بالا می‌پرد، ولی یک پوزیسیون ممتاز معماری وجود داشته باشد ـ مثل همین مناره کلیسا ـ و ما بتوانیم یک نورافکن کوچک (اسپات) به کار ببریم، آن‌گاه یک نور تند می‌تواند به تصویر روح ببخشد.

بسیار خوب، ولی به چه دلیل ما زیاد درون پنجره را می‌بینیم. درباره‌ی نوری که به درون می‌تابد چه می‌دانیم؟ به عنوان یک قانون کلی، بهتر است تا آنجا که ممکن است از وسایل کمّی استفاده شود: ما نباید در استفاده از منبع سایه پرداز زیاده‌روی کنیم.

با قراردادن یک پایه استوانه‌ای فلزی که سطحی صاف دارد و وسط آن بریده شده است به وسیله گیره یا چوب بستنی وسیله نوری را می‌توان روی آن نصب کرد. در نقشه‌ی ما پوزیسیون‌های زیادی برای قراردادن نورافکن‌ها بین پنجره و آسمان وجود دارد. ولی نوری که روی کف صحنه و بازیگر می‌تابد با زاویه خیلی باز از بالای پایه‌ای که روی شیشه کار گذاشته شده است و بسیار دقیق تنظیم شده است صورت می‌گیرد و این امر زمانی میسر است که پنجره کاملاً بسته باشد. ولی زمانی که نوری برای طبقه بالا و دیوار طبقه پایین تنظیم شده بود، دوباره یکی از بازیگران که خیلی نزدیک به پنجره یا میز تحریر ایستاده بود در معرض تابش آن نور قرار گرفت. گرچه شعاع‌های نور به طبقه‌ی پایین است، و به گونه‌ای تنظیم شده که برای تماشاچی قابل رؤیت باشد، با این حال می‌تواند طرح‌های زیبایی بر دیوار طبقه بالای صحنه بیافریند، و این صرفاً شامل روشنایی ایجاد شده برای بازیگر نمی‌شود، بلکه شامل نوری که منظره‌ها را روشن کرده نیز می‌شود که برای تماشاچی کاملاً واضح و آشکار است.

فرسنل‌ها (Fresnels) یا نورافکن‌های لنزدار، با نور نرم و ملایم و زاویه تابش بازشان در این جا ابزار بسیار خوب و مؤثری هستند. متوسط ارتفاع مفید دریچه نور ده فوت، با دو جفت نورافکن و در هر جفت دو رنگ.

در مورد جفت، یکی از آنها قسمت بالا را روشن می‌کند، و دیگری قسمت انتهایی پایین، و سقلی خیلی کم تنها به طرح ایماژ پنجره را بدهد. یک جفت زرد کمرنگ و جفت دیگر آبی کمرنگ که به ما امکان میکس شدن را می‌دهد. نور رنگ برای سپیده‌دم سرد، زرد فقط برای بعدازظهر و گرما و شروع رفتن به سوی تاریکی و غروب آفتاب است. رنگ آبی فقط برای ماه است.

جلوه‌های نمایشی در بیشتر اوقات آن‌قدر سخت و دقیق هستند که به این می‌ماند خورشید و ماه را بخواهیم در فلک خود توصیف کنیم. یادتان باشد آفتاب و مهتاب که در بیش‌تر اوقات به شکل قیف مانند به درون ساختمان‌ها می‌تابند، تابش عمودی آنها نیز می‌تواند مؤثر باشد ـ مثل تابش بریده بریده از زاویه پایین هنگام غروب آفتاب در قسمت انتهایی پایین صحنه که از پنجره صورت می‌گیرد، یا لحظه‌ی شکفت‌انگیز طلوع آفتاب که از زاویه‌ی پایین خط افق بر پشت‌بام‌ها می‌تابد.

البته باید متن را دقیق بخوانید و با

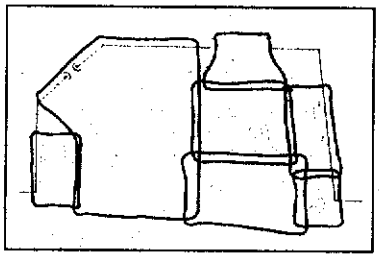
کارگردان بحث و مشورت کنید: هنگامی‌که پرده‌ی پنجره کشیده شده باشد در تدارک هیچ نقطه روشنی از هواشناسی و ستاره‌شناسی نباشید!

نورهای کمکی یا تکمیلی

نورپردازی بخش کمکی مستلزم چند شرط است: یک نور روی خود کمکی و یک نور جداگانه توی دهنه ورودی درب. یک نورافکن ثابت برای تابیدن از درون دهنه درب به منظور تأمین ورود و خروج بازیگر از نور، ورود او، و پس‌زمینه. در انتخاب زاویه دقیق باشید چه بسا که هنگام ورود ممکن است بازیگر را ببینیم که دارد خود را برای ورود آماده می‌کند که این مسأله همه چیز را خراب می‌کند. لحظات ورود و خروج برای بازیگران و نمایشنامه بسیار مهم است: معمولاً این اتفاقات زمانی رخ می‌دهد که تماشاچی روی بازیگر ویژه‌ای تمرکز کرده باشد. اگر شدت نور روی کمکی‌ها زیاد باشد، در چنین وضعیتی بازیگر دیده می‌شود ولی میمیک صورت او نامشخص است. بنابراین نور کمکی‌ها باید خیلی دقیق روی با بازیگر بالانس شوند. اینجا بهترین گزینه نور موضعی ملایم است: از «فلود» زمانی استفاده می‌شود که نور موضعی ضعیف باشد. تقویت‌کننده‌های کوچک نورافکن‌های اسپات معمولاً روی قوس قسمت‌های مسطح صحنه نصب می‌شوند.

همواره‌های بازی

با داشتن طرح همواره‌های پیرامونی، اکنون وارد قسمتی از صحنه می‌شویم که بازی در آن صورت می‌گیرد. اولین قدم تقسیم همواره صحنه به قسمت‌های جداگانه قابل کنترل است. این تقسیم‌بندی ممکن است به طریقه شطرنجی به دلخواه به طور مساوی تقسیم شود، یا این‌که به ۹ قسمت روی پایین صحنه، وسط صحنه و بالای صحنه پایه‌ریزی شود. تقسیم شده به چپ، مرکز، و راست. چنین سیستمی از طریق شبیه‌سازی همه امکانات را در بر می‌گیرد، ولی این سیستم به علت عدم شناخت دقیق همواره‌های صحنه از آن کم‌تر استفاده می‌شود. [به تصویر شماره‌ی ۲ نگاه کنید]



تصویر شماره‌ی ۲

در نمایشنامه‌های با اهمیت کمتر ممکن است فقط شامل همان صحنه اصلی باشد. اگر نمایشنامه کمدی «فارس» باشد با داستانی که محور آن به طور مثال یک شلوار باشد احتمالاً نیازی به تقسیمات همواره‌های صحنه نباشد. با این‌که دارای دو سطح باشد: سطحی کوچک برای یک چراغ رومیزی یا تلفن و سطحی بزرگ‌تر برای قراردادن یک شیئی مورد نیاز باشد. محلی نیز در کنار کاناپه در نظر گرفته می‌شود که به عنوان سطح سوم از آن استفاده شود.

برای اطمینان از درست قرار گرفتن در محلی که می‌خواهیم در آن زندگی کنیم دوباره نمایشنامه را بررسی می‌کنیم. پرده اول ـ اول شب با نور کامل روز آغاز می‌شود ـ ولی برای پیش رفتن به سمت مرکز نور مناسب باید تغییر کند. پرده‌ی دوم ـ نیمه شب است ـ نور آتشدان رو به خاموشی است و نور ضعیفی از ماه می‌تابد، هر دوی اینها به وسیله یک نورافکن استاندارد تأمین می‌شود، حالت ملتمسانه‌ای که روی کاناپه ایجاد شده به وسیله پرتو ضعیف نور الکتریکی ادامه می‌یابد. پرده سوم ـ سپیده‌دم است، پیش از طلوع خورشید.

قبل از این اشاره‌ای به صحنه‌ای ساده و تقسیم بزرگی که همواره اصلی به همواره‌های جداگانه قابل کنترل صورت گرفت، شد. تماشای تمرین‌ها و گفتگو با کارگردان خیلی چیزها را برای ما آشکار می‌سازد. برای مثال ـ پس از انتقال روی یک نورافکن استاندارد و داشتن یک جر و بحث مقدماتی روی کاناپه، یک بازیگر ممکن است تصمیم بگیرد میز بار را مرتب کند: درست مثل این است که بخواهیم میز را شفاف‌تر و تمیزتر جلوه بدهیم. (اتفاقاً اولین حرکت برای رساندن علامت تغییر نور کاملاً آگاهانه و عمدی بود، ولی دومی یک حیله ظریف و ناخودآگاه بود.) قرار دادن خورشید در پرده‌ی اول با توجه به این‌که سطح حرکت مناسب از نظر روشنی و شفافیت با وجود وسیله راحتی کم‌تر شده است، با این حال سطح کنترل شده قابل قبولی را ارایه می‌دهد.

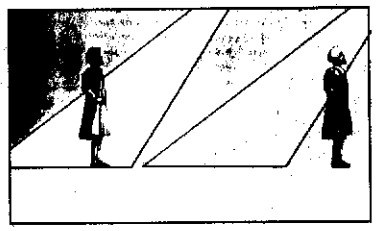
تجزیه و تحلیل همواره‌ها احتمالاً تهیه یک فهرست بلند و بالاتر از آنچه که انتظار می‌رود در یک مرحله به‌خصوص به دنبال دارد. فهرستی که باید بسیار دقیق و ظریف باشد.

آزمایش بسته معمولاً آشکار می‌سازد آنچه را که ما فکر می‌کردیم در سطح جداگانه‌ای هستند، آن‌قدر نزدیک به هم و همانند هستند که می‌توانیم آن را یک سطح حساب کنیم.

برای قراردادن همواره‌ها، کارگردان را از این گفته‌ها برحذر می‌داریم:

«بسیار خب، یک کاناپه هست، یک صندلی، از در وارد می‌شوید، به بیرون پنجره نگاه می‌کنید ... و البته میز بار را ...» چنین کارگردانی غالباً به سبک نورپردازی کهن و سنتی فکر می‌کند که صحنه را با انبوهی از امواج نور برگرفته از تجهیزات نوری و نورافکن‌هایی که با نورهای تند برای روشن کردن مبلمان صحنه، و غیره پر می‌کند. بازیگر از یک کولاب نوری عبور می‌کند تا به قسمت دیگر برود، برای رفتن به قسمت دیگر باید از باریکه موجی تاریک بگذرد.

تکنیک جدید نورپردازی به گونه‌ای ابزار نوری را به یکدیگر متصل می‌کند که شکلی از توازن در تمام قسمت‌های همواره‌ها به وجود می‌آورد.



تصویر شماره‌ی ۳

تقطیع تفکر

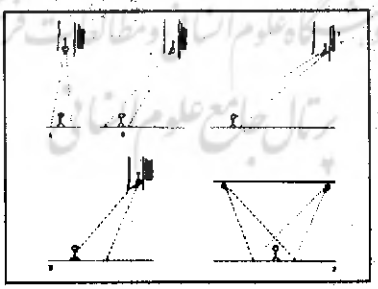
پروسه همسان‌سازی همواره‌ها کاری ایده‌آل است، و در صورت لزوم، کاهش آنها به یک مجموعه کلی، نتیجه‌اش را در طرح نقشه‌ای که می‌بینید خواهد بود [تصویر شماره‌ی ۳].

مثل قراردادن یک سری نورافکن که روی کف صحنه فوکوس شده‌اند. اما باید مواظب باشیم در گرداب این اندیشه نیفتیم که بازیگر با این شیوه فوکوس کردن روشن و واضح خواهد بود. قبل از نورپردازی لازم است بازیگر در زاویه صحیح قرار گیرد تا نور به چشم‌ها و دندان‌هایش برسد. میزان نوری که به چهره‌ی بازیگر می‌تابد با کف صحنه فرق دارد. بنابراین ممکن است بازیگران در راستای تابش نور کف صحنه قرار گیرد. بدین ترتیب چهره‌شان نور نخواهد داشت. یا این‌که یک بازیگر ممکن است در خارج از نقطه تعیین شده قرار بگیرد و چهره‌اش بیش از حد روشن شود. پس ما باید زمانی که روی نقشه جای بازیگر را علامت‌گذاری می‌کنیم باید به فکر میزان نور چهره‌اش نیز باشیم - و در نتیجه نور بر سطح وسیعی از کف صحنه و دیوارها می‌تابد که کاملاً با طرح ما مطابقت دارد.

مسأله دیگر تطابق اندیشه و عمل طرح مشکل تصور زاویه نوری است که بازیگر باید در آن قرار گیرد. بنابر یک قانون کلی، نور - طبق تصویر شماره ۴ - با زاویه‌ای بسیار فراخ‌تر از زاویه عمودی به بازیگر می‌تابد. تجربه‌های به دست آمده نشان می‌دهد، گسترش و فراهم‌سازی زمینه رشد سرشت و استعداد طراحان نور آنها را در نگاه‌کردن به نقشه و تجسم زاویه مورد نظر توانمند می‌سازد. ولی این امر تنها زمانی محقق می‌شود که طراح نور نقشه‌ها و تقطیع‌ها (برش‌ها) را بر خلاف واقعیت کار چک و بررسی کند. این برش‌ها نیاز به داشتن نقاشی زیبای درون صحنه ندارد: گرته‌برداری مختصر و جان‌دار داستان مورد نظر را با ترسیم خطوط افقی و عمودی با تعیین دقیق اندازه‌ها و مقیاس‌های معین به طور کامل در اختیار ما خواهد گذاشت.

به تصویر شماره‌ی ۴ نگاه کنید

- در وضعیت (A) بازیگر زیر نورافکن ایستاده است. در اینجا ما به نقاط قوت و ضعف نورپردازی با زاویه عمودی اشاره می‌کنیم: نقطه قوت این‌گونه نورپردازی ارایه یک مدل تندیسی خوب و نقطه ضعف آن نداشتن میدان دید کافی چشمان و دهان است. در وضعیت (B)، بازیگر به سمت بالای صحنه حرکت کرده است. ما در مدل‌پردازی پیشرفت زیادی کرده‌ایم. در وضعیت (C) بازیگر با فاصله بسیار از نور بالای صحنه حرکت کرده است. در صورتی که میدان دید خوبی داشته باشیم، خیلی تخت به نظر می‌رسد. در وضعیت (D) نور کافی به سر بازیگر نمی‌رسد چرا که حایل یا حاشیه سر راهش قرار گرفته است. در همه حالت‌ها، ما می‌توانیم ارتفاع سایه بازیگر را روی دیوار عقب صحنه ببینیم.



تصویر شماره‌ی۴

این نوع تقطیع (برش)، آراستن جلوی صحنه، رایج‌ترین کاربرد را دارد گرچه، اگر بخواهیم افکت زاویه‌های نوری کناری را که بازیگر زیر نور مستقیم نورافکن ایستاده است بررسی کنیم، می‌توانیم طبق وضعیت (Z) برشی را برای صحنه ترسیم کنیم. هیچ برشی، به هر حال، نمی‌تواند توقعات ما را برآورده سازد چرا که نوری که به بازیگر می‌تابد ممکن است مستقیماً از روبه‌رو یا از کنار باشد. این امر بیش‌تر به این می‌ماند که ما یک جفت نورافکن را از روبه‌رو به بازیگر قبلاً قرار داده بودیم و اکنون آنها را به گوشه‌ها جابه‌جا کرده‌ایم. و در صورتی‌که آنها (امتداد، بیان، نور) در یک راستا قرار بگیرند، نور بازیگر بسیار کاهش می‌یابد. ترسیم این وضعیت روی کاغذ کار آسانی نیست، صادقانه بگویم من در این رابطه مجموعه‌ی بزرگی از تخمین و گمان انجام داده‌ام، خوشبختانه حدسیات من به وسیله تمرین‌های مداوم نتیجه‌ای بهتر از گذشته به من داده‌اند.

شیوه‌ی پنکه‌ای (بادبزنی)

در یک نمایشنامه‌ی ناتورالیستی (طبیعت‌گرایانه)، پوشش نوری باید ملایم و حتی در صورت امکان نه تنها باید در همواره‌ها تقسیم نشود بلکه انجام آن باید طبق اولویت‌های داده شده در مقاطع مختلف نوری صورت گیرد. ساده‌ترین راه برای رسیدن به این مهم استفاده از شیوه‌ی پنکه‌ای است.

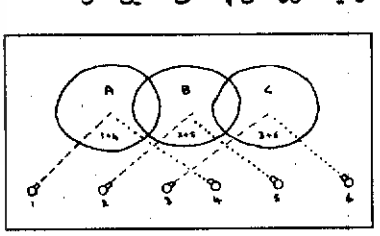
ما در بسیاری از تکنیک‌های تبلیغات تجاری دیده‌ایم برای تأمین نور لازم از دو وسیله و مدل استفاده می‌شود. دو نور موضعی از کنار و روبه‌روی بازیگر به کار می‌رود. پس برای روشن کردن سه همواره باید از ۶ نورافکن موضعی استفاده شود. به عنوان مثال [طبق تصویر شماره‌ی ۵] نحوه‌ی قرارگرفتن بازیگر را در همواره‌های مختلف توضیح می‌دهیم:

وقتی بازیگر در سطح (A) قرار می‌گیرد نورافکن‌های ۱ و ۴، در سطح (B) نورافکن‌های ۲ و ۵ و در سطح (C) نورافکن‌های ۳ و ۶ به او می‌تابند. پوشش نوری صحنه به وسیله نورافکن‌های ۴ و ۵ و ۶ تأمین شده و همان‌طور که مشاهده می‌کنیم نحوه‌ی قرارگرفتن نورافکن به شکل پنکه (بادبزن) است. نورافکن‌ها با تابش نیمه نیمه روی هم روشنی و شفافیتی به

وجود می‌آورند که بازیگر با ظرافت و نرمی هر چه تمام از یک همواره به دیگر همواره‌ها حرکت می‌کند. همچنین این ملایمت و نرمی کمک کرده است با تصویر فاصله‌ها و زاویه‌ها به طور منطقی و بی هیچ‌گونه تغییری در تمامی صحنه پایدار بماند. نتیجه: ایجاد توازن دیمرهای کلی موجب تأمین و برقرارکردن یکدستی نور شده است.

برای آشناشدن با اهمیت تعیین جهت طرح داده شده، نورافکن‌های ۱ و ۲ و ۳ ممکن است از نظر شدت نور کمی بیش‌تر از نورافکن‌های ۴ و ۵ و ۶ یا بالعکس سمت دیگر باشند.

در نمایشنامه‌ی ما، پایه نصب نورافکنی که در بالای جلو صحنه به منظور استفاده از شیوه‌ی نورپردازی پنکه‌ای جهت نور مستقیم به کار برده شد تقریباً ۵ یا ۶ فوت بود. حداکثر طول این پایه ۱۵ فوت است. نصب پایه در بالاترین سطح بالای صحنه نقطه شروع اجرای طرح پنکه‌ای خواهد بود. در نمایشنامه‌هایی از این نوع عادی‌ترین جایگاه، عمق زیادی ندارد و پوشش همواره‌ی اصلی می‌تواند به وسیله دو ردیف نورافکن پنکه‌ای تأمین شود.



تصویر شماره‌ی ۵

برای نصب پایه نورافکن بالا و پایین صحنه در نظر گرفته می‌شود. چرا که در معماری صحنه، نورافکن‌ها باید در جایی قرار داده شوند که بتوانیم آنها را طبق خواسته‌مان از آنها استفاده کنیم. زاویه تقریباً همیشه خیلی نزدیک است، و اغلب خیلی پایین است. کیفیت نور جلوی صحنه با نوری که از قسمت بالای صحنه متفاوت است و داشتن یک ویژگی مشترک بین آنها به منظور جلوگیری از تغییر ناگهانی کیفیت نور آن‌گاه که بازیگر بین نور بالای صحنه و پایین صحنه حرکت می‌کند بسیار مهم و می‌بایست دقیقاً کنترل شود.

رنگ در نورپردازی

ما تاکنون فقط درباره‌ی مراحل همواره‌های کنترل شده، و چگونگی روشنایی آنها برای به دست آوردن کیفیت بالای نمایان‌سازی و ابعاد مدل‌پردازی شده بحث و گفتگو کرده‌ایم. اما درباره‌ی «رنگ» چه می‌دانیم؟ ما نیاز به اجرای شیوه مشابه آنچه که در رابطه با تقسیم همواره‌ها به کار بستیم داریم. راه حل این است که باید جلت و بست‌های ما را برای پوشش همواره ببندیم، داشتن هر آن‌چه که برای میزان کردن و تجهیزات نوری لازم است، یکی برای ایجاد تونالیته گرم و دیگری برای ایجاد تونالیته سرد.

بدون در نظرگرفتن مسایل اقتصادی این قبیل پیشنهادها، متن نمایشنامه و تهیه آن نباید واخرجی کرد. پس تجزیه و تحلیل و بررسی دقیق ابعاد مختلف کار امری الزامی است. رنگ در یک نمایشنامه ناتورالیستی نیاز به توجه کامل و رسیدگی دقیق عوامل افکت چون صبح، بعدازظهر، نور آفتاب، نور الکتریکی، نور گازی، نور شمع و غیره دارد. اگر نمایشنامه مضمونی شاد یا غم‌انگیز دارد، طبیعی است که نمایشنامه‌نویس یا کارگردان هوشمند، زمان و چهار فصل را به گونه‌ای به هم پیچانده است که موقعیت هیجان‌انگیزی را خلق کند. کدام یک از این همواره‌ها تنوع را به خدمت می‌گیرد؟ آیا برای ایجاد رنگ متفاوت برای نور غیرطبیعی یا برای ایجاد گرمای طبیعی از نورافکن‌های تار شده به وسیله دیمر باید حقه بزنیم؟ یا این‌که محیط گرم را با جانمایی هرچه بیش‌تر نور که تقریباً بر گرفته از رنگ است ایجاد کنیم؟ در بیش‌تر مواقع یک تونالیته رنگ صحنه می‌تواند با قرار دادن تعداد کمی نورافکن در وضعیت وضوح (فوکوس) کامل فراگیر کردن رنگ صحنه را امکان‌پذیر می‌سازد. در هر صورت هر شیوه و تصمیمی که ما برای استفاده از رنگ روی نقشه ترسیم می‌کنیم می‌بایست در راستای سبک و هدف کار باشد.

پاچراغ‌ها

آیا تا به حال درباره‌ی پاچراغ‌ها (نورافکن‌های صحنه) چیزی شنیده‌اید؟ البته در تئاتر مدرن امروز از آنها خیلی کم استفاده می‌شود. زمانی آنها بزرگترین و مؤثرترین منبع نوری بودند، آنها با توسعه و پیشرفت تکنیک مدرن کنار گذاشته شدند. چرا که با تابش قوی روی چهره‌ی بازیگر جلوه‌ی بدی به او می‌داد. یکی دیگر از عوامل حذف آنها این بود که از نظر معماری صحنه هنگام حرکت منحنی بازیگر در جلو صحنه مانعی بود بین تماشاچی و بازیگر، و تمرکز هر دو را از بین می‌برد. ولی آیا آنها ارزشی ندارند؟ بدون شک چرا! آنها می‌توانند با تابش نرم و ملایم رو به بالای خود سایه سنگینی که به وسیله تابش نور از بالا صورت بازیگر را می‌پوشاند محو کنند.

مسأله این است که زمانی ما برای به دست آوردن نتیجه مطلوب و در خور توجه از چهره‌ی بازیگر از پاچراغ‌ها استفاده می‌کنیم باید این مسأله را نیز در نظر داشته باشیم که ما تحرک و واکنش‌های سایه‌های طبیعت را نیز نمایش می‌دهیم. این افکت را اصطلاحاً «سایه‌های بلند» می‌گویند چرا که اولاً آنها از بازیگر بلندتر هستند و دوم این‌که تنوع سایه‌ها بنا به حرکت بازیگر کوتاه و بلند می‌شوند. البته مهم‌تر از این شباهت موجود تنها از یک سایه نیست بلکه همه این‌ها مجموعه شگفتی است از همخوانی و هماهنگی یکایک پاچراغ‌هاست.

با این همه، در یک اجرای کمدی، اگر تنها یک «پاچراغ» باشد، من دوست دارم آزمایشی هر چند کوچک - ولی دقیق و متوازن در رابطه با میزان توجه قبل از پیدایش سایه‌های بلند داشته باشم. بدون این‌که از اهمیت نورپردازی بکاهم یک میزان‌بندی روانکاوانه در بازیگر وجود دارد. یک اشعه گرم می‌تواند به تقویت ضریب اطمینان او کمک کند، و این موضوع

تئوریسین‌ها را عصبانی می‌کند. بیش‌تر بازیگران دوست دارند مانعی بین آنها و تماشاچیان وجود داشته باشد. یک خانم بازیگر نامدار کمدی، که رابطه‌ای مستقیم و گسترده با تماشاگران دارد یکبار به من گفت «آیا می‌توانم پاچراغ‌هایی داشته باشم. من به آنها احتیاج دارم چون می‌ترسم این هیولاها (تماشاچی) مرا ببلعند. می‌خواهم محافظ من باشند!»

بالانس نور

همه نورافکن‌ها نصب و فوکوس شده‌اند. طرز عمل وضعیت متفاوت نشانه‌ها در راستای تعیین شده روی تخته رسم شده است. نقطه شروع منبع کلیدی است. اول نمای بیرونی پنجره به وسیله نوری که از پنجره وارد می‌شود کامل شده است. بعد پایه‌های نورافکن‌ها و پرچ‌هایی که نور از همان نقطه (به وسیله منبع اصلی) اضافه شده‌اند.

وسایل جهت‌های دیگر با شدت کم‌تر بالانس شده‌اند تا نوری که در مرحله پنجره تعیین شده به صورت منطقی و مناسب ظاهر شود.

برای یک منبع نوری الکتریکی، از روش مشابهی به منظور تأمین نور لازم استفاده شده است. اول تنظیم نور مفید، بعد نورافکن‌هایی که نور ویژه همواره را از طریق مناسب و منطقی تأمین شده است. و بالاخره، اضافه کردن زاویه‌های دیگر، با بالانس دقیق به منظور اطمینان از تداوم مرحله تناسب و درخوری نور مفید.

نورپردازی دیگر سبک‌ها

من سبک رئالیسم را انتخاب کرده‌ام تا فرآیند پیچیده طراحی نور یک نمایشنامه را نشان بدهم.

مقوله درام، به هر شکل، بسی فراتر از این چهاردیواری است. این جعبه نمایش به وسیله معمار ساختمان درست نشده است، از خود ساختمانش شکل گرفته است.

در این جا باید اشاره کنم که صحنه فراتر از محدوده‌ی ساختمانی است که در آن محصور شده است. هنگامی که ما دیوارهای محکم یک اتاق واقعی را فرو می‌ریزیم و یک نوع فضای ناب بازی که تنها به وسیله ابزار نمایشی ساده به عنوان نماد محل و موقعیت جانشین آن می‌کنیم چه اتفاقی رخ می‌دهد؟

اولین نتیجه آزادی عمل طراح نور است. آزاد شدن از قید و بند منطقه دیوارها و سقف که مانع ورود نور شده‌اند. آزاد شدن از ناامیدی رو به افزون تلاش‌های مذبوحانه برای تقلید روشنایی‌های شگفت‌انگیز طبیعت که باید به وسیله یک منبع نوری که به وسیله لرزش‌های پیچیده صفحات محیط نوری تأمین می‌شود. آزادی در به کارگیری نوری که بیانگر همزیستی عقل و احساس و یا تقابل آنها بر ضد یکدیگر در «درام». چه آزادی شگفتی!

ولی با داشتن این همه آزادی، موقعیت را کجا پیدا کنیم؟ پنجره، بست‌های دیوار، مختصرسازی دیوارها، که بیانگر تفکر ما باشند. چه کار بکنیم؟

با یک انحراف ناچیز از حرکت فزاینده واقعیت نتیجه‌اش یک توصیف غلو شده یا ساده‌لوحانه از رفتار طبیعی می‌شود. حاصل دیگرش آرایش صحنه غلو شده و یا ساده‌لوحانه است. پناه بردن به آیتم‌های نمادین که از یک فضای واقعی گلچین شده‌اند، همچنین، نورپردازی آن وضعیتی غلوآمیز یا ساده‌لوحانه می‌شود. ذاتاً یک پاک‌کننده، بسیار بسیار شفاف، نوری با بازتاب ملایم، که عاری از هر گونه سرایت‌پذیری نور زندگی است.

در چنین شرایطی به نظر می‌رسد تأکید بر این است که با استفاده از چنین نوری، فضایی آفریده شود که آن را از محاصره تاریکی بیرون بکشد. این شیوه تکیه بر مدل‌پردازی ابعاد کناری و پس‌زمینه است. بهترین کاربرد چنین سبک‌های نورپردازی اغلب «چهار نورافکن با زاویه‌ی ۹۰ درجه است». این متد تقریباً شبیه سه شیوه نورپردازی پنکه‌ای جفتی از روبه‌رو به اضافه نور پس‌زمینه است.

اگر نظری دوباره به ناتورالیسم بیندازیم، می‌بینیم بیش‌تر علایم نوری را می‌توان حذف کرد. پنجره‌ها، مناظر درون آنها، اولین چیزهایی هستند که باید از ناتورالیسم حذف شوند. لامپ‌های دستی ممکن است باقی بمانند.

نشانه‌های نوری از دو طریق حادث می‌شوند یکی انتخاب صرف و دیگری احساسی.

انواع نورهای اصلی کدامند؟ آیا صحنه می‌تواند کلید راهنما باشد؟ شاید مجموعه‌ای از نورهای اصلی برای تک‌تک سن‌ها اختصاص داده شده است؟ هر نوع فرآیندی از اندیشه‌ها، دارای دو شکل هستند. یک: شفافیت قوی نورپردازی و کنارگذاشتن هر گونه تجهیزات و آرایه‌های روی منظره. گاهی اوقات تجهیزات ساختمان بخشی از صحنه چنان با دقت و ژرف‌نگری طراحی شده است که بسیار در خور تحسین است. گاهی هدف طبیعی تجهیزات فقط نشان دادن هستند: این قوی‌ترین نوعی است که تنها برای نشان دادن پایه‌های بالایی صحنه که بیش‌ترین شباهت را به نورافکن‌های کلیدی را دارد. پنهان کردن شمار زیادی از این تجهیزات در پشت ساختمان جلو صحنه به نظر می‌رسد بهترین راه است.