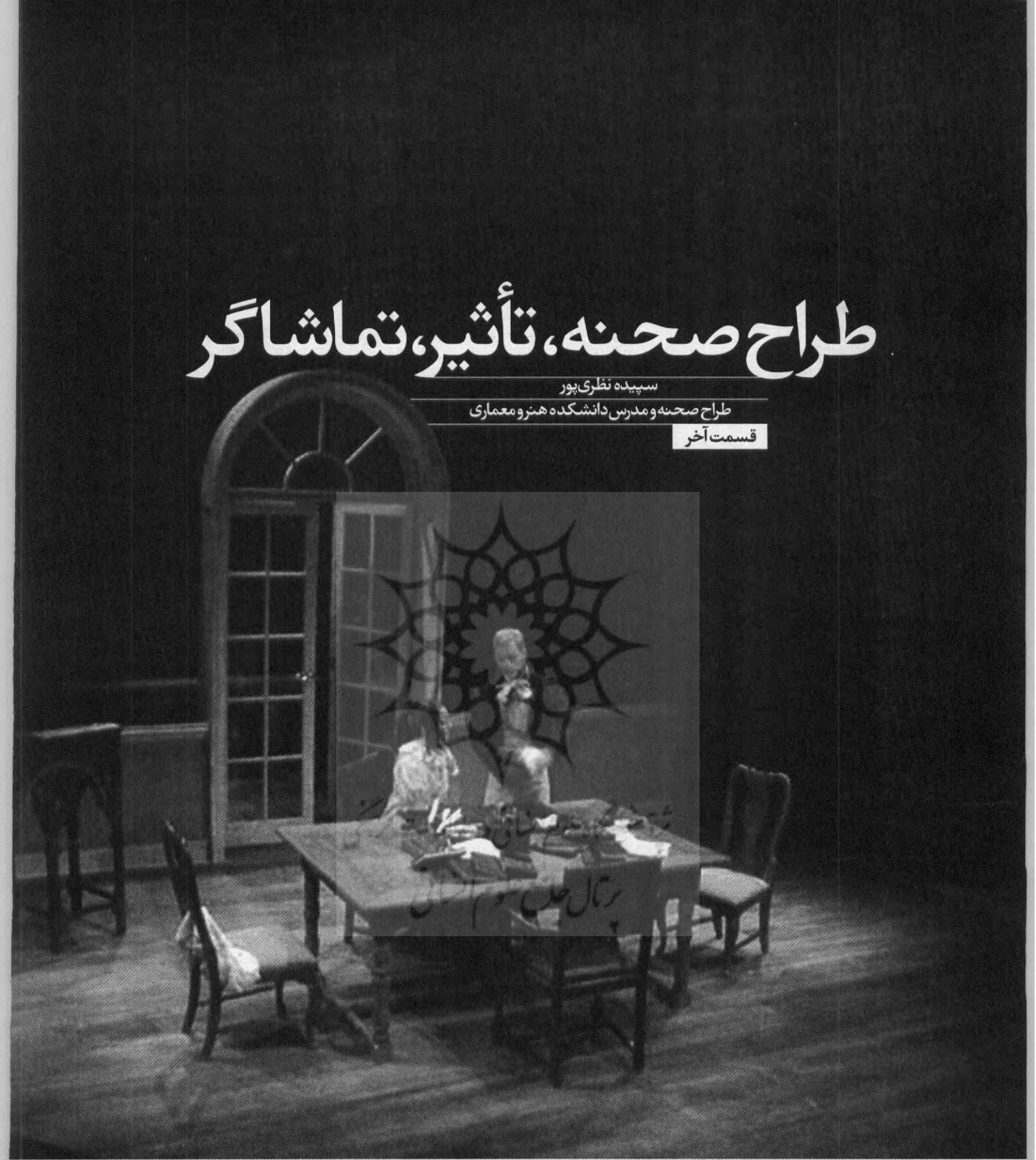
طراح صحنه، تأثیر، تماشاگر

سپیده نظری‌پور
طراح صحنه و مدرس دانشکده هنر و معماری

قسمت آخر



ماهنامه تخصصی تئاتر
صحنه ۴۰
شماره چهل و چهل و یک

زمان

«طول اتفاقات و رویدادهای زندگی بشر و فاصله بین آن‌ها را زمان می‌نامیم. کلماتی از قبیل قبلاً، بعداً، درمدت، هم‌زمان، سریع، آهسته، تکرار، توالی و تسلسل، تناوب و امثال این‌ها، با مفهوم زمان ارتباط دارند. در جریان هرگونه تغییر و دگردیسی فرم، مانند تغییرات رشد در موجودات زنده و یا انتقال نیروها، عنصر زمان حضوری مستقیم و تعیین‌کننده دارد. حرکت‌ها و ریتم‌ها با درجات متفاوت سرعت، زمان را ارائه می‌دهند. زمان، یکی از مهم‌ترین جنبه‌های آفرینش هنری است. عنصر زمان در طول جریان آفرینش هنری و چگونگی عمل‌کرد و رفتارهای هنرمند و نیز واکنش بیننده، عاملی فعال به شمار می‌رود. توالی و تسلسل اعمال انجام‌شده در جریان آفرینش اثر هنری، بر نتیجه کار اثراتی مستقیم دارد. یک ضربهٔ قلم‌مو که با سرعت بر سطح بوم نقاشی نقش می‌بندد با ضربه آهسته و آرام، کاملاً تفاوت دارد. مکتب فوتوریسم[1] "آینده‌گرایی" که در ایتالیا به وجود آمد، پایه و اساس شیوه هنری خود را بر نمایش حرکت استوار کردند و برای نمایش حرکت که هدف اصلی آن‌ها بود از توالی و تکرار تصاویر کمک می‌گرفتند. به علت وجود ریتم و حرکت در آثار فوتوریست‌ها، عنصر زمان، نقش بسیار مهم و باارزشی را ایفا می‌کند. در مکتب کوبیسم[2] نوع تحلیلی آن نیز که هنرمند با تصور همه ابعاد مدل و نگرش همه‌جانبه به آن حرکت را القا می‌کند عنصر زمان یا بعد چهارم به نمایش گذاشته می‌شود.»[3]

اساساً عنصر زمان در طراحی صحنه بسیار مؤثر واقع می‌شود. زمان و مکان دو رکن اصلی در طراحی صحنه می‌باشد و در طراحی صحنه، طراح تلاش می‌کند زمان و مکان را به تصویر بکشد. زمان به لحاظ روز و شب و یا فاصله زمانی بین صحنه‌ها و یا حتی تاریخ وقوع حادثه و غیره زمان، در طراحی صحنه می‌باشد که به آن زمان آشکار می‌گویند و زمان پنهان، زمانی است که در طراحی صحنه تأثیرات خود را بدون هویت نمایان، بر مخاطب خود می‌گذارد. زمان پنهان در طراحی صحنه نوعی انرژی پنهان در خود دارد که تأثیر آن فقط توسط مخاطب حس و درک می‌شود و مخاطب بی‌آنکه به شکل عینی آن را ببیند تأثیر می‌پذیرد.

دگرگونی‌های عناصر بصری اصلی

«عنصرهای نقطه، خط، سطح و حجم را عناصر بصری اصلی می‌نامیم، به طوری که هر شکل و فرم موجود در جهان هستی که از طریق چشم انسان قابل شناسایی باشد، می‌تواند به یکی از این عنصرها و یا ترکیبی از آن‌ها، ساده و خلاصه شود. عنصرهای بصری اصلی، در رابطه با نور، رنگ، حرکت و زمان، ویژگی‌های بیانی گوناگونی می‌یابند، که تنوع این ویژگی‌ها، نقش سازنده‌ای در آفرینش آثار هنرهای بصری دارد. دگرگونی‌های عنصرهای بصری اصلی را می‌توانیم از جهات مختلف مورد بررسی و نگرش قرار دهیم. به طور کلی، کیفیت‌های بصری عنصرهای نقطه، خط، سطح و حجم بر اثر تغییر در موارد زیر دگرگونه می‌شوند: اندازه، شکل، موقعیت، جهت و تراکم.»[4]

۱. اندازه: «اندازه عناصر بصری، بنا به موقعیت‌های مختلف متفاوت است. مثلاً یک خط بلند، بلندتر به نظر می‌آید، وقتی که در کنار یک خط کوتاه قرار گرفته باشد و یا یک نقطه و یا سطح کوچک، کوچک‌تر به نظر می‌رسد، زمانی که در کنار یک نقطه و یا سطح بزرگ‌تر قرار گیرد. حجم، ممکن است از لحاظ مقدار عمق، وسعت و ضخامت، متغیر و فرم آن باز یا بسته باشد.

فرم‌های حجمی باز، حجم‌هایی هستند که در فضا به وجود آمده‌اند، بدون آنکه حصار و محدوده خاصی داشته باشند و اندازه آن‌ها قابل تغییر است. بعضی حجم‌ها، بیشتر حالتی دو بعدی دارند تا سه بعدی، مانند، نقش برجسته‌ها، دیوارهای کم‌عمق، حجم‌های باز با سطوح جدا از هم و غیره؛ که این نوع حجم‌ها را سطوح حجمی می‌نامند.»[5]

مقیاس: همه عناصر بصری می‌توانند تأثیر یکدیگر را تعدیل کنند و تغییر دهند و مهم‌ترین عامل این جریان اشل یا مقیاس است. اندازه شکل‌ها، نسبت به یکدیگر را، مقیاس می‌گویند. رنگ ممکن است درخشان یا کم‌رنگ به نظر آید و این بستگی به رنگ زمینه آن، یا رنگ‌های موجود در نزدیک آن دارد و همچنین یک رنگ‌مایه، با درجه‌ای از سایه ـ روشن در مجاورت سایه ـ روشن‌های مختلف حالات گوناگونی به خود می‌گیرد که بسته به رنگ‌مایه مجاور آن است. مقیاس بزرگی یا کوچکی عناصر نیز شبیه به همین موضوع است. عنصری کوچک به نظر نمی‌رسد مگر آنکه در مجاورت عنصر بزرگ، قرار گرفته باشد و میزان کوچکی آن بستگی به مقیاس آن نسبت به شکل‌های دیگر دارد. ولی حتی وقتی بزرگی یک شکل را با قرار دادن آن کنار یک شکل کوچک روشن کردیم، اندازه هر دوی آن‌ها را می‌توانیم به‌وسیله عنصر دیگری دستخوش تغییر قرار دهیم، مقیاس را می‌توان به جز از راه اندازهٔ نسبی شکل‌ها، از راه اندازه آن‌ها نسبت به کادر یا زمینه‌ای که در آن قرار گرفته‌اند نیز، تغییر داد. نتایج بصری حاصل از مقیاس، مطلق نیستند، و به آسانی، دچار تغییر و تبدیل می‌شوند. مثلاً حروفی که ممکن است روی پوستری کوچک به نظر رسند در پشت جلد یک کتاب، بسیار بزرگ جلوه می‌کنند.»[6]

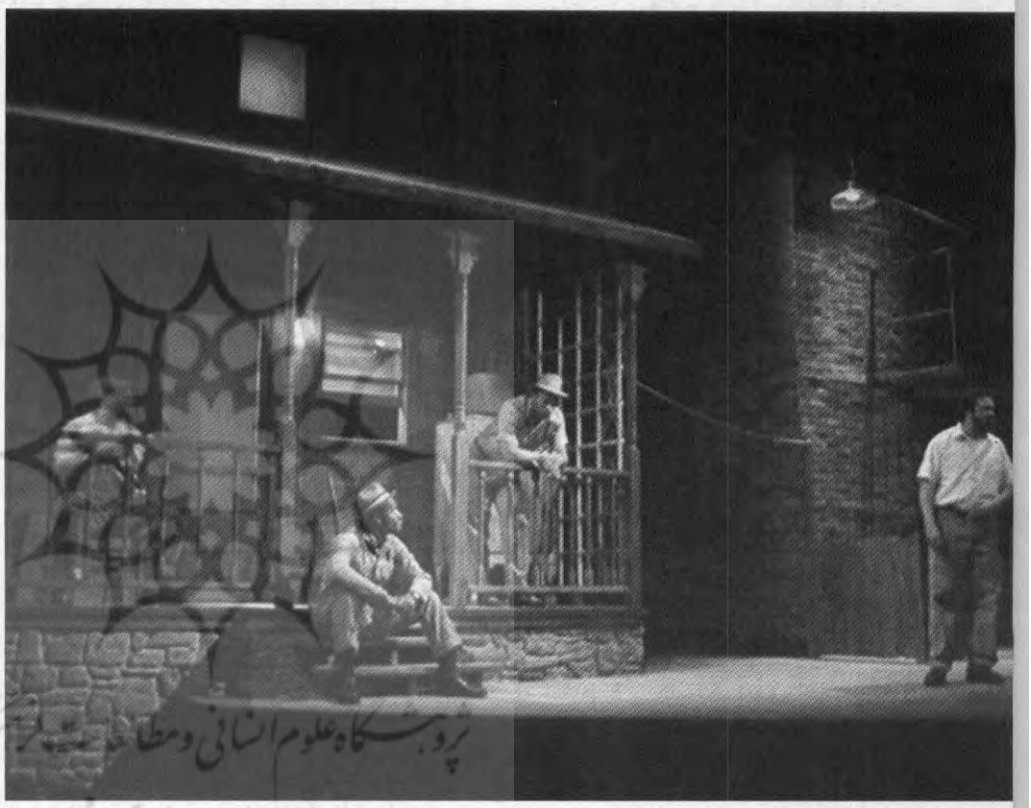
«برای تعیین برخی از اندازه‌ها، به نسبت‌های شکیل و زیبا، فرمول‌هایی نیز ابداع شده است. معروف‌ترین آن‌ها، شیوه‌ای است که یونانیان باستان، ابداع کردند و به "نسبت طلایی" مشهور شده است که فرمولی ریاضی و زیبایی بصری زیادی دارد. در این روش ابتدا مربع را با خطی عمود بر دو ضلع مربع و به دو مستطیل مساوی تقسیم می‌کنند، سپس محل تقاطع آن خط با یکی از اضلاع مربع را مرکز دایره‌ای به شعاع قطر مستطیل قرار می‌دهند، و با ترسیم این دایره و تعیین محل تقاطع آن، با امتداد ضلع مربع طول مستطیلی معروف به مستطیل طلایی به دست می‌آید که عرض آن برابر ضلع مربع است و نسبت این طول و عرض ثابت و زیبایی خاصی دارد. یونانیان، در ساختن بسیاری از اشیاء، اعم از ابنیه و معابد و کوره‌ها و غیره، آن را به کار می‌بستند.»[7]

۲. شکل: «محدوده و پیرامون اجسام را، شکل می‌نامیم. فرم‌های سه بعدی، توسط فرم‌های دو بعدی، محدود شده‌اند و فرم‌های دو بعدی نیز، به وسیله خطوط یا مرزهای یک بعدی، احاطه شده‌اند. شکل‌ها کیفیت‌های متفاوتی دارند. شکل، ممکن است سطح داخلی و یا خارجی جسمی را تشکیل دهد. شکل یک خط ممکن است، مستقیم یا منحنی باشد. شکل، امکان دارد توسط خطوط منحنی و یا سطوح به دست آمده باشد. شکل نقطه، سطح و یا حجم ممکن است به وسیله خطوط مستقیم و یا سطوح ایجاد شده باشد. شکل‌ها ممکن است پیرو یک رشته تغییرات تدریجی، ویژگی‌های گوناگونی را از لحاظ بصری به وجود آورند. شکل‌ها، ارزش‌های احساسی فراوانی دارند، که از راه تداعی معانی و دانش و تجربیات قبلی ما، احساسات و عواطف ما را، تحرک می‌کنند، به طوری که حتی یک خط افقی، ما را به یاد یک منظره می‌اندازد و دیدن یک خط عمودی، یک انسان یا یک درخت را در ذهن ما تداعی می‌کند.»[8]

خطای چشم

«اندازه و شکل‌ها می‌توانند باعث ایجاد خطای چشم گردند. مثلاً اندازه دو دایره که یکسان است، چشم ما، دایره‌ای را که نزدیک به اتصال دو خط قرار دارد، بزرگ‌تر از دیگری می‌بیند و یا دو خط عمودی که روی خطوط دیگر رسم شده‌اند، کاملاً موازی هستند، اما چشم ما به خطا، آن‌ها را موازی نمی‌بیند.»[۹]

۳. موقعیت: «موقعیت یک فرم را از رابطهٔ آن با کادر تصویر و ترکیب‌بندی صفحه می‌توان تشخیص داد. موقعیت‌های مختلف فرم‌ها در رابطه با یکدیگر، در یک فضای ویژه، ممکن است دگرگونی‌های بی‌شماری داشته باشند.»[۱۰]



«باید اضافه کنیم که کلیه عناصر بصری، در رابطه با یکدیگر در سطح تصویر، از لحاظ موقعیت قابل بررسی می‌باشند. موقعیت فرم‌ها، در رابطه با کادر صفحه ممکن است تغییر کنند. مثلاً موقعیت فرم یک نقطه، زمانی که مماس با لبه کادر باشد، نیرو و کشش بصری ایجاد می‌کند. در پایین صفحه سنگین و متعادل می‌نماید و در بالای صفحه سبک و نامتعادل به نظر می‌رسد.»[۱۱]

۴. جهت: «هرگاه موقعیت فرمی در صفحه، بازگو کننده حرکت باشد، الزاماً این حرکت در جهت ویژه‌ای شکل می‌گیرد.»[۱۲]

۵. تراکم: «چنانچه فرمی از واحدهای معینی تشکیل شده باشد، چگونگی و تعداد ترکیب این واحدها را تراکم فرم می‌نامیم. این واحدها ممکن است، ترکیبی منسجم و فشرده و یا بازگسترده داشته باشند. تغییر در تراکم فرم‌ها، یکی از مؤثرترین شیوه‌های بیان تصویری است، که نزد کلیه هنرمندان هنرهای بصری از اهمیت زیادی برخوردار است. با کم و زیاد کردن تراکم یک فرم می‌توان، وزن و انرژی فرم را به دلخواه تغییر داد. حتی می‌توان ارزش‌های رنگی در سایه ـ روشن، فرم‌ها را دگرگون کرد.»[۱۳]

راهنمایی‌های دستوری برای سواد بصری

مهم‌ترین مرحله در عناصر بصری، کمپوزیسیون یا ترکیب‌بندی است. آنچه به عناصر دنیای دید، اهمیت می‌بخشد نوع زبانی است که در بیان معنایی پنهان، پیام گروه اجرایی را به مخاطب منتقل می‌سازد و برای رسیدن به این معنای مورد نظر، ترکیب‌بندی، نقش مهمی را ایفا می‌کند. کسی که از راه تصویر با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند قبل از هر چیز باید توجه بیننده را جلب کند و در اینجا نیز ترکیب‌بندی بسیار مؤثر است. لازم به تذکر است که نمی‌توان چند ساخت معین و محدود را در یک چارچوب تجویز کرد چرا که اساساً، هنر نمی‌تواند در داخل کادری از قوانین قرار گیرد، خصوصاً در بیان تصویری نمی‌توانیم حکم صادر کنیم که آنچه نشان داده می‌شود قطعاً همگان قادر به فهم آن هستند. به طور مثال، نحو، در دستور زبان عبارت است از روش استفاده از کلمات با ترکیبی درست در جمله و قواعد آن به روشنی تعریف شده است و فهم آن فقط نیازمند اندکی دقت است ولی این نوع قواعد در آموزش بصری فقط می‌تواند ترکیب به کار بردن درست اجرای تصویر را نشان دهد و اینکه آنچه انجام می‌شود چگونه برداشت خواهد شد به مخاطب بستگی دارد و نیز باید یادآور شد که این برخورد و نگرش تأثیر بسزایی در نتیجه نهایی کار خواهد گذاشت.

البته بسیاری از راهنمایی‌ها برای فهم محتوای شکل‌های بصری نتیجه تحقیقاتی بوده که درباره جریان و نحوه کار حواس انسان صورت گرفته است.

دریافت حسی و ارتباط بصری

«معنا، در پیام‌های بصری، فقط نتیجهٔ جمع شدن تأثیرات حاصل از ترکیب عناصر اولیه نیست. بلکه چگونگی آن تا حدودی زیاد به دستگاه حسی خاصی که در تمام انسان‌ها به طور یکسان عمل می‌کند نیز بستگی دارد. به عبارتی ساده‌تر، وقتی طرحی را به وسیله رنگ‌ها، شکل‌ها، خطوط، بافت‌ها و اندازه‌هایی به وجود می‌آوریم و آن‌ها را در کار خود به یکدیگر مربوط می‌سازیم این کار در واقع کمپوزیسیونی است که طراح به وسیله آن منظور خود را بیان می‌کند. ولی عمل دیدن مرحله مستقل دیگری در ارتباط با بصری است. دیدن، جریان وارد شدن خبر به دستگاه عصبی است که از طریق حس شدن نور، به وسیله چشم‌ها صورت می‌پذیرد. این کار کم و بیش برای همه عادی و یکسان است و اگر چنین نبود مردم قادر نبودند درباره معنای پدیده‌های بصری اشتراک نظر داشته باشند. این دو گام مستقل از یکدیگر، یعنی طرح کردن و دیدن و در عین حال، هم از نظر معنا به طور کلی و هم در مواردی که منظور مشخصی از یک پیام داریم به یکدیگر وابسته‌اند.

تا اینجا به دو معنا در پیام اشاره کردیم، یکی معنا و حال و هوای کلی یک خبر بصری و دیگری معنای خاص و مشخص موجود در آن، ولی بین این دو نوع معنا، نوع دیگری از معنای بصری نیز وجود دارد و آن معنا از نظر کارویژهٔ آن است، کارویژه‌ای که اشیا برای آن طرح و ساخته شده‌اند تا به رفع برخی نیازمندی‌ها بپردازند، ظاهراً به نظر می‌رسد که پیام نهفته در این نوع اشیاء، نسبت به موارد استفاده آن‌ها جنبه ناچیز و فرعی دارد، ولی در حقیقت اغلب خلاف آن مشاهده می‌شود.»[۱۴]

«عمل دیدن، واکنشی در مقابل نور است. مهم‌ترین عنصر ضروری برای این نوع تجربه و حس، وجود رنگ‌مایه یا تونالیته است. کلیه عناصر

بصری دیگر به وسیله نور بر ما مکشوف می‌شود و در نتیجه آن‌ها، در مقایسه با عنصر رنگ‌مایه، در درجات بعدی اهمیت قرار دارد. منظور از تونالیته یا رنگ‌مایه میزان وجود یا فقدان نور است. وجود تمام مصنوعات بشر یا اشیای محیط اطرافش به وسیله نور بر او آشکار می‌شود.»[۱۵]

«معنای یک عبارت بصری بستگی به واکنش تماشاگر نیز دارد؛ زیرا تماشاگر نیز از طریق برخی داوری‌های ذهنی خود به تعبیر و تفسیر آن عبارت می‌پردازد و آن را تا حدودی دستخوش تغییر قرار می‌دهد. تنها عاملی که نزد هنرمند و تماشاگر و در واقع، نزد همگان یکسان است، حس باصره می‌باشد که عبارت است از اجزای فیزیولوژیک و روانی سلسله اعصاب و نحوه کار آن‌ها و دستگاه حساسی که بدان وسیله می‌بینیم.»[۱۶]

«یک خبر بصری به دو صورت می‌تواند حاوی معنا باشد، یکی از راه معنای خاصی که در سمبل‌ها یا رمزهاست و دیگر از طریق تجربیات یکسان و مشترک ما از محیط اطراف که باعث تداعی معانی از یک خبر بصری می‌شود.»[۱۷]

نیروهای دنیای دید

کمپوزیسیون (ترکیب‌بندی)

کمپوزیسیون یک واژهٔ فرانسوی است که در زبان فارسی آن را ترکیب‌بندی می‌نامیم.

«آفرینش کلیهٔ آثار هنرهای تجسمی، نیازمند طراحی و سازماندهی دقیق عناصر بصری یا همان ترکیب‌بندی است. هنرمند در ساماندهی و ترکیب‌بندی یک اثر هنری، عناصری چون خط، شکل، بافت، نور، سایه و رنگ را در قالب یک مجموعه ساختمانی منظم دوبعدی یا سه بعدی، ترکیب می‌کند و به بدین وسیله، ایده‌ها و مفاهیم ذهنی خویش را بیان می‌کند و به دیگران انتقال می‌دهد. عناصر بصری، در جریان ترکیب با یکدیگر، در یک مجموعه تصویری، کیفیت‌های ویژ و باارزشی را از لحاظ بصری به وجود می‌آورند، که در القای مفاهیم مورد نظر هنرمندان به دیگران، نقش بااهمیتی دارد و در حقیقت وسیله مؤثری در انتقال محتوای اثر به بینندگان می‌باشد. تعداد این کیفیت‌های بنیادی که یک کمپوزیسیون خوب را می‌سازد فراوان‌اند. اما مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از ریتم، تعادل، تناسب، شکل، زمینه، فضای مثبت و منفی.»[۱۸]

کادر

«کادر، در عرصهٔ هنرهای تصویری، معیار مهمی برای ارزیابی روابط بین اجزای تشکیل دهنده هر اثر هنری است. کادر، به محدودهٔ هر اثر هنری گفته می‌شود، که در داخل خود، کلیه عناصر بصری را جمع می‌کند و شکل می‌بخشد. شکل کادر، اغلب مربع و مربع مستطیل است؛ اما بنا به فرم و محتوای هر اثر هنری، هنرمند می‌تواند شکل‌های دیگری را برای کادر اثر خود، انتخاب کند.»[۱۹]

«نکته‌ای که هنرمند در انتخاب کادر خود، ملزم به رعایت آن است عبارت است از ترکیب عناصر موضوع به شکلی که از مجموع اثر یک توازن و تعادل به چشم بخورد. چهار قالب پایه عمده که معمولاً هنرمندان برای کادر کار هنری خود از آن استفاده می‌کنند مستطیل افقی، مستطیل عمومی، مربع، دایره.»[۲۰]

کادر مستطیل: «در تضاد با قطع مربع و دایره چون یکی از ابعاد آن طویل‌تر از دیگری است، جهت را ارائه می‌دهد. یک مستطیل افقی خطوط، سطوح افقی، افق و جهات چپ و راست را تأکید می‌کند. یک مستطیل عمودی خطوط، سطوح عمودی، ارتفاع، کشش، فضای دورشونده (عمق) و جهات بالا و پایین را تأکید می‌کند، هرچه مستطیل باریک‌تر باشد مشخصات و ویژگی‌های یادشده بیشتر مورد تأکید قرار می‌گیرد و هرچه مستطیل کوتاه‌تر باشد از تأکید روی ویژگی‌های مورد نظر کاسته می‌شود. کادر مستطیل رایج‌ترین کادر مورد استفاده می‌باشد.

قطع مربع: به دلیل تشابه و تقارن محوری این قطع بدون کشش و جهت تصویر متوجه مرکز آن می‌باشد و مفاهیمی چون توازن، قدرت سکون، دوام و آرامش را القا می‌کند. اگر بیان چنین کیفیاتی در تصویر مورد نظر است کادر مربع انتخابی منطقی خواهد بود.

قطع دایره: این نوع کادر اکنون کمتر استفاده می‌شود. این قطع تصویری حتی بیش از قطع مربع جهت تصویری را متوجه مرکز می‌کند.»[۲۱]

تعادل

«مهم‌ترین عامل فیزیکی و فیزیولوژیکی مؤثر بر حواس بشر، نیاز او به حفظ تعادل است. او می‌خواهد پاهایش استوار روی زمین قرار گیرد و مطمئن باشد که در هر شرایطی وضعیت قائم بدن خود را حفظ کند. از این روست که انسان آگاه یا ناخودآگاه در ارزیابی‌های بصری خود نیز پیش از هر عامل دیگر از نظر بصری به وجود تعادل و توازن، توجه می‌کند. شگفت این است که با وجود آنکه محل مرکز ثقل را برای حفظ تعادل در کلیه نقوش بصری می‌توان به صورت علمی محاسبه کرد، هیچ شیوهٔ محاسباتی سریع‌تر و دقیق‌تر از احساس غریزه‌ای خاص که در حواس بشر وجود دارد، نیست.»[۲۲]

«تعادل وقتی در یک صفحه به وجود می‌آید که کلیهٔ عناصر موجود در صفحه، یا کادر در تمام سطح صفحه طوری تقسیم بشوند و جای‌گیری کنند که چشم بیننده، همه آن‌ها را با هم ببیند و به راحتی در تمام صفحه گردش کند. به عبارت دیگر اگر تمام یا بیشتر عناصر در یک طرف صفحه جمع شوند و طرف دیگر خالی بماند این صفحه دارای تعادل نیست و یا مثلاً اگر سطوح رنگی بیشتر در یک طرف باشند و سطوح غیررنگی در طرف دیگر باز این صفحه از لحاظ بصری متعادل نیست. پس کمپوزیسیونی متعادل است که چشم به راحتی بتواند از یک طرف صفحه به جهت‌های دیگر کشیده شود و هیچ‌کدام سد و مانعی از نظر بصری برای او ایجاد نشود.»[۲۳]

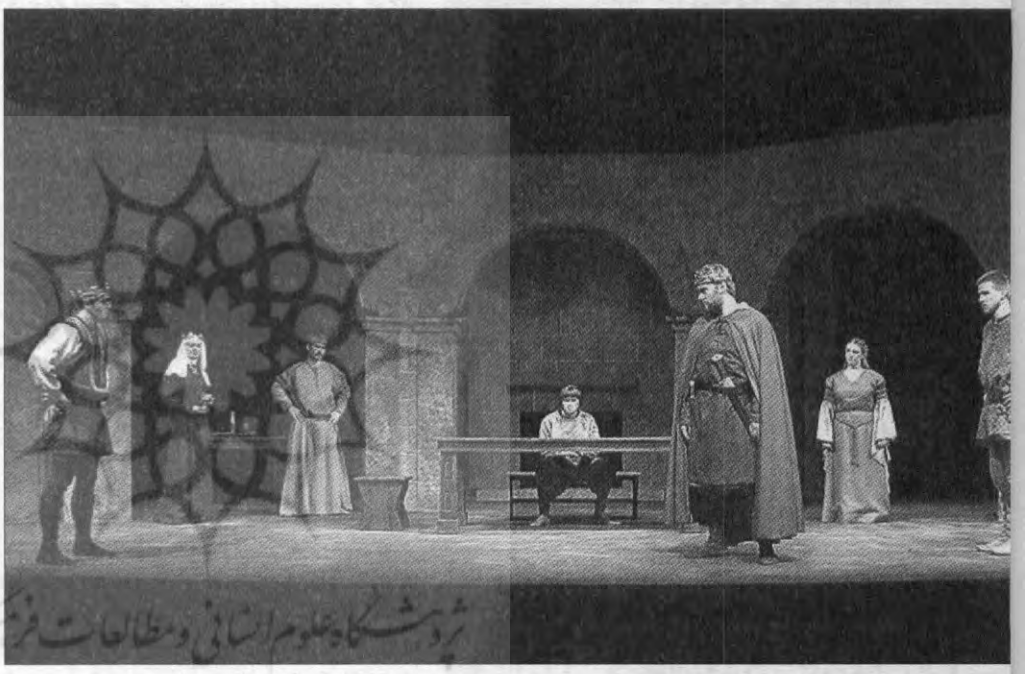
باید افزود که «ریشه و اساس همه توانایی‌های مختلف انسان، بستگی به حس تعادل دارد و

چنانچه حس تعادل در انسان کاستی یابد، به هیچ روی قادر به حرکت نبوده و به زوال می‌گراید.

در عرصهٔ هنر نیز، تعادل یکی از بنیادی‌ترین عناصر آفرینش هر اثر هنری است، که نبود آن، منجر به بی‌ثباتی و نداشتن توازن بصری و در نتیجه باعث تزلزل در ارزش‌های زیبایی‌شناختی اثر می‌گردد. چشم ما برای حفظ تعادل، هنگام دیدن اشیاء و یا بیان تصویری آن‌ها، به محورهای عمودی و افقی توجه دارد. به این معنی که چشم به منظور یافتن تعادل در پدیده‌هایی که مورد

دیـدن قرار می‌گیرند، ابتدا برای آن‌ها یک محور عمـودی که بر یک پایه افقی قـرار دارد، در نظر می‌گیرد و بدین وسیله تعادل شیء را سنجیده و اندازه‌گیری می‌کند. این محور عمودی ـ افقی در واقع وجود خارجی ندارد، اما چشم ما ناخودآگاه برای تشـخیص تعادل، این محـور را که یکی از مهم‌تریـن عوامل ایسـتایی و تعـادل در فضای هستی است، مورد نظر قرار می‌دهد.»[۲۴]

«در یک اثر هنری، تعادل زمانی احساس می‌شود کـه واکنش و کنش تمام نیروهای بصری، منجر به یک موازنه شود، به طوری که نتوان هیچ‌گونه تغییری در ترکیب آن‌ها به وجود آورد. به عبارت دیگر، تضاد نیروها باعث ایجاد تعادل می‌گردد. از طرفی دیگر بی‌تعادلی در یک اثر زمانی احساس می‌شـود، کـه از لحـاظ بصـری، بخش‌هایی از ترکیب‌بندی، نیاز به تغییر و تعویض داشته باشد. مثلـاً تغییر در اندازه، موقعیت یا شـکل یا اضافه



کردن یک نیروی بصری می‌گردد.

این‌گونه تغییرات موجب ایجاد تعادل بیشتر و در نتیجه دست‌یابی به یک ترکیب‌بندی دلخواه می‌گـردد و چنانچه این تغییرات صورت نپذیرد، کمپوزیسـیون فاقـد یک سـاختمان منطقی و حساب‌شـده و ترکیـب عناصر بصـری در کار، کاملاً جنبه اتفاقی به خـود گرفته و فاقد قدرت پیام‌رسانی است و از لحاظ زیبایی‌شناختی هنری، بدون ارزش جلوه می‌کند.»[۲۵]

بـا توجه به اینکه تضـاد نیروهای بصری ایجاد تعادل می‌کنـد، اینک به بررسـی جنبه‌هایی از تضاد موجود در فرم‌ها می‌پردازیم که باعث ایجاد نیروی بیشتر در آن‌ها می‌گردند:

۱. اندازه: فرم بزرگ‌تر، قوی‌تر از فرم کوچک‌تر است.

۲. شـکل: فرم‌های بسته، قوی‌تر از فرم‌های باز هستند.

۳. تراکم: فرم‌های سـخت و متراکم، قوی‌تر از فرم‌های سست و در هم ریخته است.

۴. موقعیت: فرم‌هایی کـه دور از مرکز کادر یا صفحه قرار گرفته‌اند، به ویژه آن‌ها که در قسمت بالای صفحه، یا طرف راسـت صفحه قرار دارند، قوی‌تر از فرم‌هایی هسـتند کـه در مرکز صفحه واقع شده‌اند.

۵. سـرعت: حرکت‌های سـریع، از حرکت‌های آهسته قوی‌ترند.

۶. رنـگ: تضادهای رنگی شـدید، از تضادهای رنگی ضعیف، قوی‌تر هسـتند. باید توجه داشت که نیروی عنصر رنگ، بسـتگی بـه ویژگی‌های ذهنی و روانی آن‌ها دارد. مثلاً رنگ قرمز از رنگ آبی، قوی‌تر اسـت و یا رنگ روشـن از رنگ‌های تیره یا متوسط، قوی‌تر به نظر می‌رسد.

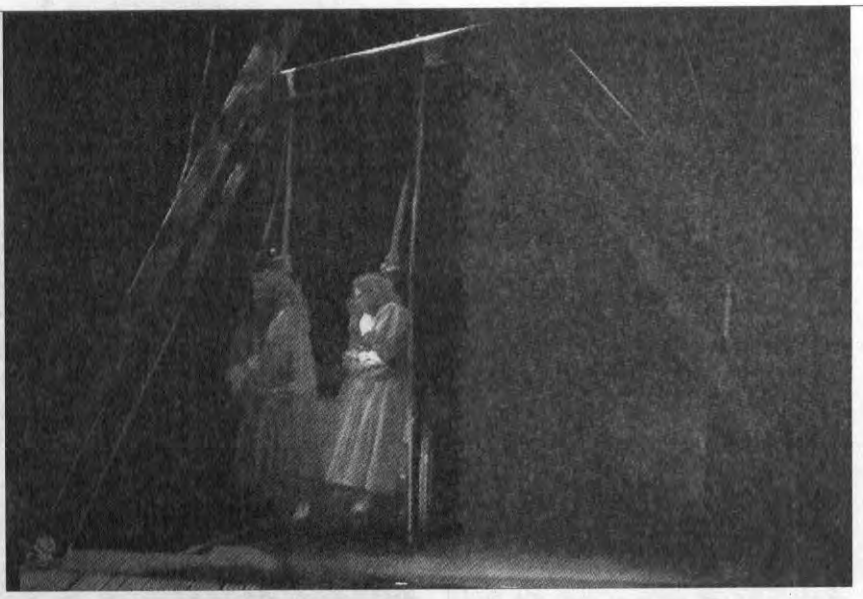
ضمناً فرم‌های پیچیده و غیرمعمولی، فرم‌های منحصـر به فرد و یا روابط ویژه و غیرمعمول نیز، دارای قدرت و نیروی بصری ویژه‌ای هستند. البته عملکرد تمام نیروهای مختلف تضاد در فرم‌ها که به آن اشاره شد، نسبی هستند و نیروی هر یک از این تضادها، ممکن است با حضور عوامل متضاد قوی‌تری، کاستی یابد.»[۲۶]

انواع تعادل

«دسـت‌یابی به تعادل در هنرهـای بصری، از راه‌های گوناگون امکان‌پذیر اسـت. اما سـه نوع تعـادل اصلی وجود دارد کـه عبارت‌اند از تعادل قرینه، تعادل غیرقرینه و تعادل شـعاعی، که هر کدام از آن‌ها شخصیتی ویژه و اثراتی منحصر به خود دارند و باعث ایجاد تغییرات و دگرگونی‌های زیادی در آثار هنرهای بصری می‌گردند.»[۲۷]

۱. تعـادل قرینـه: «تعـادل قرینه کـه آن را تعادل غیرفعال[۲۸] نیز می‌نامند، به تقسـیم‌بندی برابر و مساوی اشـیاء و فضاهای گوناگون، گفته می‌شـود. این نوع تقسـیمات برابر را در بسیاری از پدیده‌های طبیعی ماننـد حیوانات، گیاهان و اندام انسـان در حالت ایسـتاده از طرف پشت و جلو و بسـیاری از اشیاء ساختهٔ دست بشر مانند بعضـی از معماری‌های کلاسـیک مثل معماری دوران گوتیـک، روکوکـو، معمـاری اسـلامی، بسـیاری از نقوش بافته‌هـای ایرانی مانند گلیم، قالی و نیز نقوش به کار رفته در معماری ایرانی ـ اسلامی، ظروف، میز و صندلی و غیره را می‌توان مشاهده کرد. از نظر حسی، تعادل قرینه، معمولاً بیان‌کننده وقار و سـنگینی و حالت‌های رسمی و خشـک، ایسـتا و خالی از هیجان است. اصولاً تعادل قرینـه زمانی به کار گرفته می‌شـود، که بخواهیم اثری آرام و بی‌تحرّک و خالی از هرگونه هیجان بصری بیافرینیم. آویزان کردن یک تابلو و یا قـرار دادن یک پنجره در وسـط یک دیوار، منجر به ایجاد تعادل می‌گردد، اما از لحاظ بصری بی‌تردیـد، فاقد زیبایی و جذابیت بوده و یک نوع تعادل غیرفعالی را ارائه می‌دهد. یکی از خطرهایی که آثار هنرهـای بصری را تهدید می‌کند، وجود یک‌نواختـی و بی‌تحرکی بصری اسـت، که باید از آن‌ها دوری جسـت، چرا که چشـم به عوامل تهیّج‌کننده و فعال نیاز دارد.»[۲۹]

۲. تعادل غیرقرینه: «تعـادل غیرقرینه که آن را تعادل فعال[۳۰] نیز می‌گویند، به تقسـیم‌بندی غیرمسـاوی اشـیاء و فضاهای گوناگـون گفته می‌شـود، اگرچه دو بخش تقسیم‌شـده از لحاظ وزن و سـنگینی بصری، با هم برابر هسـتند، اما عناصر موجـود، از لحاظ شـکل، رنگ، حرکت، انـدازه و جنبه‌های دیگر بصری، یکسـان و برابر نیسـتند. این نوع تعـادل را در اندام انسـان در حین حرکت‌های مختلف می‌توان مشاهده کرد. در بسـیاری از عناصـر طبیعی بـه وجود تعادل غیرقرینـه، برمی‌خوریم. بسـیاری از درختان با اینکه ظاهراً تقسـیمات قرینـه را ارائه می‌دهند، وقتی با دقت بـه آن‌ها می‌نگریم، درمی‌یابیم که شاخه‌ها کاملاً به صورت غیرقرینه رشد کرده‌اند، حتـی در برگ درختانی که کاملاً شـبیه به هم هستند، طرز قرار گرفتن رگه‌های آن‌ها، به صورت غیرقرینه می‌باشد. هنرمندان هنرهای بصری، در آفرینش آثار خود و انتقال پیام‌های ذهنی خویش به دیگران، از تعادل غیرقرینه، به علت دارا بودن، تحرک، تنوع، هیجان و جذابیت بصری، بهره‌های فراوان می‌برند. از طرف دیگر، بسیاری از هنرها با



وجود تعادل غیرقرینه، دارای فضایی آرام و راحت هستند، مانند طرح معماری خانه‌های مدرن که اتاق‌ها، پنجره‌ها و درها با استفاده از تعادل غیرقرینه، طراحی شده‌اند و فضای آرام و راحتی برای زندگی انسان آفریده‌اند.»[۳۱]

۳. تعادل شعاعی: «در تعادل شعاعی، بخش‌های اصلی تقسیم شده، به صورت شعاع‌هایی از مرکز فرم پراکنده می‌شوند و در این حالت بیش از دو بخش وجود دارد، مانند بخش‌هایی که در سطح چتر بازشده وجود دارد.

تقسیماتی که در یک چرخ چوبی ارابه دیده می‌شود. در تعادل شعاعی معمولاً احساسی از یک حرکت چرخشی و دوّار در چشم انسان به وجود می‌آید.»[۳۲]

تناسب

«تناسب عبارت است از رابطه نسبی و قیاسی بین اجزای مختلف و تمامی یک عنصر. تناسب گاهی از طریق کشف و شهود و بینش و زمانی از راه اعمال نسبت‌های ریاضی به وجود می‌آید. در آثار هنری بصری، نسبت‌های ریاضی، در ایجاد تناسبات، همان‌قدر زیبا و دارای ارزش است، که نسبت‌های طبیعی، امکانات زیادی را برای ایجاد تناسبات زیبا فراهم می‌کنند، اما گاهی هنرمند در رسیدن به تناسبات دلخواه، هم‌آهنگ با احساس فردی، از الهام و بینش شهودی خویش مدد می‌گیرد و خود را از قید فرمول و تناسبات خشک ریاضی می‌رهاند و در این مرحله تنها هنرمندان آگاه و باتجربه و آزموده، توانایی رهایی از قید و بندها و دست‌یابی به عنصر شخصیت در هنر خود را دارند. یک تناسب زمانی صحیح به نظر می‌رسد، که عناصر مختلف، نه زیاد باشند نه کم. تناسب صحیح در موقعیت‌های مختلف، تغییر می‌کند، زیرا اساساً تناسب عنصری متحرک و فعال است و نه ساکن و ایستا، برای آفریدن کیفیت‌های حسی و عاطفی گوناگون در یک اثر هنری، وجود تناسبات مختلف از ضروریات است. در آفرینش یک اثر هنری، باید به مقدار نسبت‌های موجود بین عناصر بصری، توجه ویژه‌ای داشت. مثلاً چه مقدار حجم، در برابر چه مقدار بافت نرم و لطیف، قرار گرفته است. استفاده از نسبت‌های ریاضی، در ارائه تناسبات زیبا در یک کمپوزیسیون، همواره مورد توجه هنرمندان مختلف در سراسر تاریخ بوده است. یکی از این نسبت‌های ریاضی قانون تقسیمات طلایی است.[۳۳]

تقسیمات طلایی[۳۴]

«قانون تقسیمات طلایی در قرن سوم قبل از میلاد، توسط اقلیدس، فیلسوف و ریاضی‌دان برجسته یونانی، کشف شد. این قانون توسط هنرمندان یونانی و سپس هنرمندان دورهٔ رنسانس در قرن پانزدهم و شانزدهم ایتالیا، مورد استفاده قرار می‌گرفت و بعد از آن نیز در آکادمی‌ها و مراکز آموزش هنر، به عنوان قانونی رسمی در مورد ایجاد تناسبات زیبا پذیرفته شد.»[۳۵]

«فرمول تقسیم طلایی، عبارت است از تقسیم یک خط محدود به دو قسمت مساوی، به طوری که نسبت بخش کوتاه‌تر آن به بخش بلندتر، مانند نسبت بخش بلندتر به تمامی خط باشد. بخش‌هایی که از این تقسیم حاصل می‌شوند، مربع مستطیل‌های زیبا، مبتنی بر قانون تقسیمات طلایی، بنا می‌شود.»[۳۶]

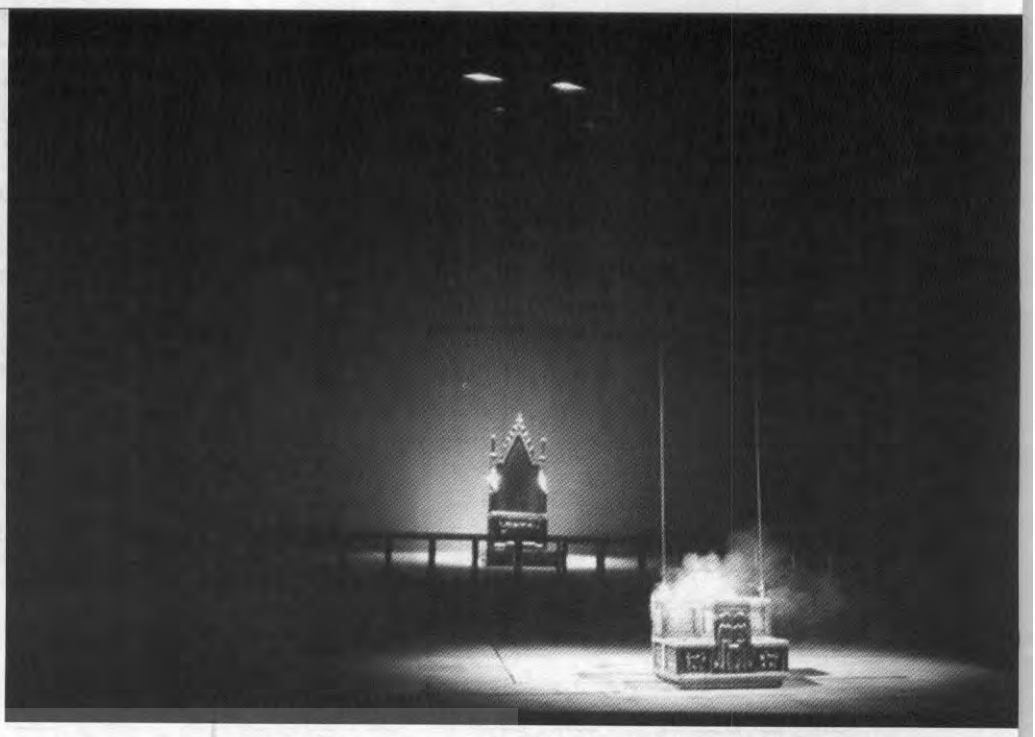
«از نخستین روزهای فلسفه یونان، مردم کوشیده‌اند که در هنر یک قانون هندسی پیدا کنند؛ زیرا که اگر هنر، که آن را با زیبایی یکی می‌دانند، همان هماهنگی باشد، و هماهنگی هم از رعایت تناسبات حاصل شود، منطقی به نظر می‌رسد که فرض کنیم این تناسبات ثابت‌اند. تناسبات هندسی معروف به تقسیم طلایی قرن‌ها به عنوان یک همچو کلیدی برای اسرار هنر در نظر گرفته می‌شد و کاربرد آن نه‌تنها در هنر، بلکه در طبیعت نیز چنان عمومیت دارد که گاهی حرمت مذهبی نسبت به آن معمول داشته‌اند.»[۳۷]

«اما هنر به درجات دقیق و ظریف از این قوانین دور می‌شود، حد و حدود این دور شدن مانند تصرف شاعر در وزن شعر، تابع قاعده نیست، بلکه تابع غریزه یا قریحه هنرمند است. گلدان‌های یونانی، تابع قوانین هندسی هستند و به همین دلیل کمال و تمامیت آن‌ها، این‌قدر سرد و بی‌جان است. در یک ظرف سفالین روستایی ساده، غالباً حیات و شادی بیشتری وجود دارد و در حقیقت ژاپنی‌ها، شکل کامل را که از چرخش میز دوّار سفالگری به دست می‌آید، عملاً خراب می‌کنند، زیرا اعتقاد دارند، که زیبایی حقیقی تا این حدّ منتظم نیست.»[۳۸]

فشار

«جریان ترتیب دادن یک شکل برای آنکه وجود نظم یا بی‌نظمی در آن تشخیص داده شود به طور کلی شهودی و ناخودآگاه انجام می‌گیرد و نیازی به شرح و گفتار ندارد. نبودن تعادل و یک‌دستی در یک خبر یا پیام بصری برای شخص فرستنده و نیز گیرندهٔ آن عاملی گمراه‌کننده است. از این رو برای آنکه منظور پیام را با قدرت و تأثیری بیشتر القا کنیم استفاده از ایجاد تعادل، یکی از مؤثرترین شیوه‌های بصری است. تأثیر ناشی از وجود تعادل، نیروی مستقیم و باصرفه‌ای برای نقل یک خبر بصری است. راه‌های انتخابی در زمینه‌های بصری معمولاً به دو صورت متضاد وجود دارد؛ مثلاً سادگی و انضباط در مقابل بغرنجی و غیرمترقبه بودن. انتخاب هر یک از این راه‌ها موجب بروز واکنش خاصی از طرف بیننده می‌شود که در صورت مثال ذکرشده، موجب انبساط و آرامش اوست و در مورد مثال دوم، وارد آمدن نوعی فشار است که جنبه بصری دارد.»[۳۹]

«درباره فشار بصری باید دانست که فشار، این عامل غیرمنتظره، نامنظم، پیچیده و بی‌ثبات، تنها عاملی نیست که بر چشم انسان اثر می‌گذارد. در مراحل مختلف دیدن، عوامل دیگری نیز هستند که توجه چشم را با قوتی زیاد به سوی نواحی این دو خط (خطوط محوری افقی و عمودی) می‌کشانند و در نتیجه این نواحی در ترکیب‌بندی از اهمیت خاصی برخوردارند. در شکل‌های ساده و منظم تعیین محل این نواحی آسان است. ولی در شکل‌های پیچیده‌تر تعیین محل محور محسوس دشوارتر می‌شود، ولی با این وصف از اهمیت آن‌ها چیزی کاسته نمی‌شود. بنابراین اگر یک عنصر بصری در حدود محل محور محسوس



و خط افق قرار گیرد، خود به خود از تأکید بیشتر برخوردار می‌شود.»[۴۰]

تراز کردن و برجسته ساختن

«چیزی که قابل پیش‌بینی است و در محل مورد انتظار قرار گرفته باشد دارای جاذبهٔ خاص است، ولی این جاذبهٔ در مقابل پدیدهٔ غیرمنتظره، رنگ می‌بازد. نقطهٔ مقابل هماهنگی و تعادل در ترکیب‌بندی، عنصر بصری است که غیر مترقبه و با فشار و تأکید ارائه می‌شود. در روانشناسی به این دو قطب، لولینگ[۴۱] و شارپنینگ[۴۲]، یا تراز کردن و برجسته ساختن می‌گویند.»[۴۳]

«نوع سومی نیز در ترکیب‌بندی بصری می‌تواند وجود داشته باشد و آن وضعی است که نقطه به وضوح نه برجسته شده است و نه تراز، در این حالت چشم برای تعیین وضع تعادل اجزای ترکیب‌بندی دچار زحمت زیادی می‌شود، این حالت را مبهم می‌نامیم. هرچند در زبان و کلام نیز چنین حالتی وجود دارد ولی نمایش آن، قدری با زبان تفاوت دارد. مثلاً وقتی نقطه‌ای نه آشکارا در مرکز واقع شده است و نه به وضوح خارج از مرکز، وضع قرار گرفتن نقطه در صفحه از لحاظ بصری نامشخص است و بیننده را که ناخودآگاه در حال یافتن نوعی ثبات از نظر تعادل نسبی بصری است گیج می‌کند.

ابهام بصری مانند ابهام در کلام منظور اصلی ترکیب‌بندی را گنگ و نامفهوم می‌سازد و فهم معنا را دشوار می‌کند. این نوع ابهام جریان طبیعی تعادل بخشیدن را مختل می‌سازد و گاه به علت این نوع بیان، که از نظر فضایی فاقد معناست، القای منظور اصلی ناممکن می‌شود. ایجاد این وضع مبهم از نظر قواعد اصولی بصری نیز غلط است. از میان کلیه حواس انسان حس باصره کمتر از همه نیرو تلف می‌کند. تعادل و توازن خواه به صورت آشکار و خواه بسیار ظریفانه و نیز دیگر روابط متقابل بصری با یکدیگر به وسیله دیدن تشخیص داده می‌شود. اگر این کارویژه را به عللی مختل و سردرگم کنیم عملی بس مخرّب انجام داده‌ایم. بنابراین درست نیست که به عمد در اشکال بصری خود این حالت مبهم را به وجود آوریم و بهتر است آن‌ها یا هماهنگ و یا به روشنی ضد یکدیگر باشند.»[۴۴]

جاذبه و جمع شدن

«در روابط موجود در یک تصویر، نیروی کشش و جاذبهٔ عناصر نسبت به یکدیگر اصل دیگری از نظریهٔ گشتالت را تشکیل می‌دهد و به آن قانون جمع شدن اطلاق می‌شود که در ترکیب‌بندی‌ها دارای ارزشی بسیار است. این اصل در زبان مربوط به تصاویر از دو حیث دارای اهمیت است و دربارهٔ آن وضعی از حالات بصری است که میان عناصر موجود در آن، بر اثر تأثیر متقابل و نسبی آن‌ها بر یکدیگر نوعی رابطه بده و بستان به وجود می‌آید. یک نقطه به تنهایی با کل شکل ارتباط برقرار می‌کند، ولی چون تنهاست رابطه‌اش با فضای مربع، منحصر به تأثیر متقابل خفیفی می‌شود. انسان همیشه به صورت حسی، نیاز مبرمی به ساختن کلیت‌ها از درون واحدهای منفرد دارد، که در این مورد کار او متصل کردن حسی نقاط به یکدیگر است و این بر اثر نیروی جاذبه میان نقاط صورت می‌پذیرد. انسان دوران باستان نیز بر اثر همین پدیده بصری بود که با دیدن نقاط روشن ستارگان در آسمان شب، در آن‌ها صورت‌هایی شبیه به شکل‌های دیگر می‌یافت.»[۴۵]

شکل و زمینه

«مرز و محدودهٔ هر تصویر را کادر می‌گوییم و فضای خالی هر کادر را زمینه یا فضای منفی و شکل‌ها و عناصری که در داخل فضای کادر قرار گرفته‌اند، شکل یا فضای مثبت می‌نامیم. یکی از مهم‌ترین عوامل ایجاد ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون خوب، روابط موزون و متعادل بین شکل و زمینه یا فضاهای مثبت و منفی در داخل کادر مورد نظر، آگاهی و شناخت کامل داشته باشد. روابط موزون و هماهنگ، بین شکل و زمینه، همواره در طول تاریخ هنرهای تجسمی مورد دقت و توجه ویژه هنرمندان بوده و بخشی از ارزش‌های زیبایی‌شناختی هنری آثار ماندگار در تاریخ مربوط به این مسئله می‌باشد.»[۴۶]

«وجود فضای مثبت و منفی، گاهی اوقات چشم انسان را به خطا وامی‌دارد. بدین معنی که، به علت وجود حالت‌های ویژه‌ای که از لحاظ بصری در یک شکل وجود دارد، چشم انسان آن را به شکل دیگری می‌بیند.»[۴۷]

وقتی دو شکل روی هم قرار بگیرند و به یک نسبت از لحاظ بصری، فعال باشند، درک فضای مثبت یا منفی، بستگی دارد به اینکه اول کدام شکل را ببینیم و از این روی نوعی ابهام به وجود می‌آید.

باید دانست که مثبت و منفی برخلاف مفهوم رایج آن، در فیلم و عکاسی به معنای تاریکی و یا روشنی تصویر و یا شکل معکوس آن نیست. «خواه نقطه به صورت تیره روی میدانی روشن قرار گیرد و خواه روشنی روی میدانی تیره باشد؛ در هر حال یک شکل مثبت است، زیرا فعال شدن فشار بصری به علت آن است، زمینه شکلی منفی است. به عبارت دیگر در مواجه شدن با یک تصویر، آنچه تأثیر عمده بر چشم بیننده بگذارد عنصر مثبت است و آنچه حالتی خنثی‌تر داشته باشد عنصر منفی محسوب می‌شود. وجود مثبت و منفی گاه در دیدن باعث خطای باصره می‌شود. اغلب اتفاق می‌افتد به چیزی که نگاه می‌کنیم به علت نشانه‌های بصری خاصی که دارد آن را به شکل دیگری می‌بینیم.»[۴۸] «به طور مثال در فرهنگ چین علامتی وجود دارد به نام یین‌یَن که به خوبی تضادها هم‌زمان یا طراحی که دو عنصر مکمل در آن به کار رفته است را نشان می‌دهد.

جنب و جوش و تحرک دائم این علامت به علت سادگی مفرط آن است که در عین حال بسیار بغرنج نیز می‌باشد و به این دلیل تعیین مثبت و منفی در آن، هرگز حل نمی‌شود. این علامت

نمونـه‌ای عالی از ترکیـب دو عنصر در یک کل واحد به متعادل‌ترین صورت ممکن است.»[۴۹]

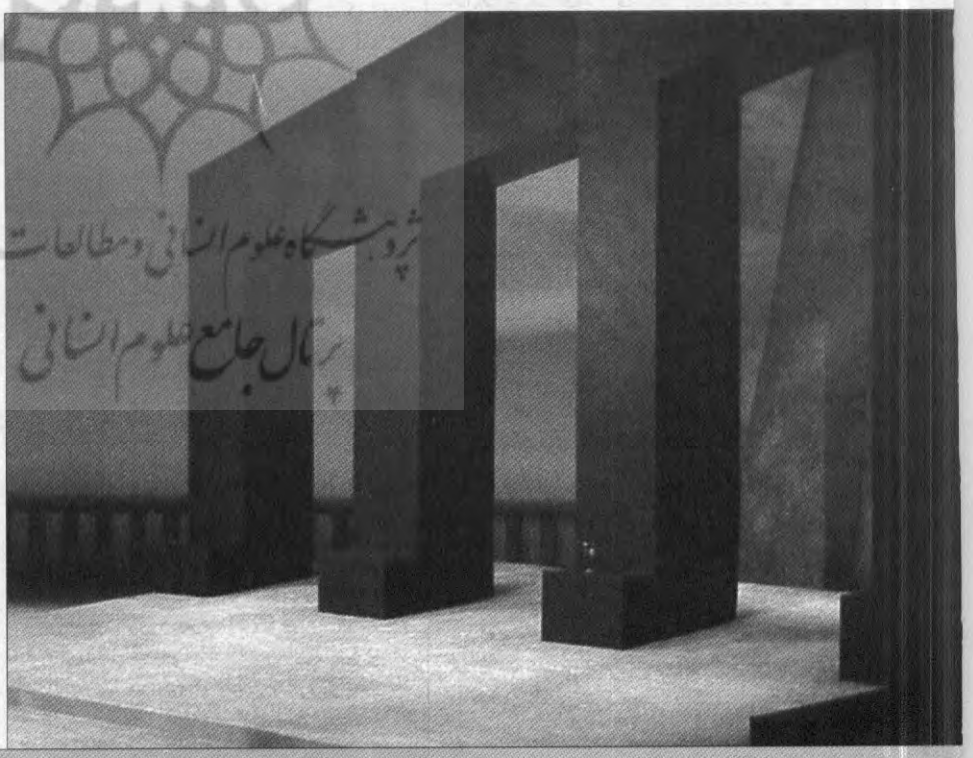
حرف آخر

شـیوه ارتباط به وسـیله تصویر بسیار پیچیده اسـت، برای همین محدود کردن تعداد تعابیر و برداشت‌های مختلف از پیام دشوار می‌شود. ولی ما می‌توانیم با دانش عمیق‌تری از جریانات حسی که نحوهٔ واکنش‌های ما را نسبت به محرک‌های بصری تعیین می‌کند، میزان کنترل خود را در به وجود آوردن معانی به وسـیله تصویرهای بصری افزایش دهیم. در این مبحث ما فقط به پاره‌ای از امکانات موجود در اخبار بصری پرداختیم، با این حال می‌توان از آن‌ها در جهت توسـعهٔ یادگیری زبان بصری اسـتفاده کرد تا بـه کمک آن، همه بتوانند این شـیوه را بهتر بشناسند و بدان عمل کنند. دانسـتن مطالبی دربارهٔ ادراکات حسـی انسـان، در نحوهٔ اجرا کردن یـک ترکیب‌بندی مفید اسـت. به طوری که ایـن مطالب به منزلهٔ دستور زبانی اسـت برای آشنایی با سواد بصری. اما همان‌گونه که خواندن و نوشـتن الزاماً کسی را شـاعر نمی‌کند، بنابراین هر طراح باید پس از یادگیری و آشنایی کامل با این مباحث، چگونگی بـه کارگیری آن‌ها را، برای رسـیدن به حداکثر تأثیـر را به واسـطه خلاقیت خود، نیـز در نظر داشـته باشند. مطالب ذکرشـده مقدمه‌ای است برای فهمیدن توانایی‌های موجود در نسل انسان، که هم‌اکنون در محیطی مملو از انواع رسانه‌های بصری قرار گرفته است.

بدین وسـیله می‌توان بر محتـوای آثار بصری خود، نظارت بیشتری داشته باشیم تا آن‌ها را به صورتی مقبول‌تر و قابل فهم ارائه دهیم. البته باید یادآور شد که تصویر در سطح احساسی، فقط از راه مشـارکت پویای نگرنده، تبدیل به تجربه‌ای زنده می‌شود؛ و نیز تجربهٔ تجسمی بر پایهٔ گرایش پویای تماشاگر به تحمل نکردن بحران و تناقض و جست‌وجوی نظم و کل واحدی که جهت‌های فضایـی بالقوه را بـه هم ربط دهد، نهاده شـده اسـت. یک چنین مشارکت پویایی، همچنین به یکپارچگی نشـانه‌های بصری برخوردار از معنی، یاری می‌رساند.

معلومـات مـا، دربـارهٔ تصاویـر مشـخصی از رویدادهای پیرامون، در واقع مادهٔ زنده واکنش‌های ناخـودآگاه می‌باشـد. بیان بصری بـر پایه درک ساختار پویای تخیلات بصری نهاده شده است و توان آن در بازآموزی ذهن ما به عنوان فرآیندی پویا، بسیار حائز اهمیت است. وقتی سازماندهی تجسـمی و سـازماندهی نشـانه‌های معنایی در ساختاری پویا همگام شدند، می‌توانیم بگوییم یک طـرّاح، موفق عمل کرده اسـت. این نوع تصاویر شـیوهٔ تفکر جدیدی را القا می‌کنند که از انرژی اولیه تجربه احساسـی نیرو گرفته اسـت. بعد از آن سیسـتم عصبی ما می‌تواند بـه کمک آن‌ها نظـم نو و ضروری را هماهنـگ با پویایی تصویر پیدا کند. در این رسـاله کوشـش شده بود تا از طریـق عملکرد عناصر و نیروهـای دنیای دید و تأثیـر آن بر احسـاس و روان مخاطب پلی برای ارتباطـی بهتر و نیز انتقال مفاهیم به طور کامل، زده باشـد. آنچـه حائز اهمیت اسـت اینکه یک طـراح صحنه از یک نمایش بایـد تصویری ارائه دهد که نه‌تنها قابل درک و پویا باشـد بلکه آنچه کارگردان به عنوان زیرمتن اثر خود قرار می‌دهد به وضوح توسـط زبان تصویر، که زبان یک طراح است، القا شود و بیشترین تأثیر را بر تماشاگران داشته باشد، رویداد گاهی که قطعات آن گویای مضامین و حالت‌ها و فضاهایی مشـخص است و نیز همه این‌ها از یک فیلتر زیبایی‌شناسانه عبور کرده باشد، مخلص کلام، زیبا و گویا باشد.

پایان



پی‌نوشت:

1. Futurism
2. Cubism
۳. غلام‌حسین نامی، مبانی هنرهای تجسمی، توس، چاپ اول، ۱۳۷۱، صفحه ۱۳۵ ـ ۱۳۶.
۴. همان.
۵. همان، ص ۴۱.
۶. دونیس، اداندیس، مبادی سـواد بصری، مسـعود سپهر، سروش، ۱۳۶۸، صفحه ۸۹ ـ ۹۰.
۷. همان، ص ۹۱ ـ ۹۲.
۸. غلام‌حسین، نامی، همان، ص ۴۱ ـ ۴۲.
۹. همان، ص ۴۳.
۱۰. همان، ص ۴۳ ـ ۴۴.
۱۱. همان، ص ۴۴.
۱۲. همان.
۱۳. همان، ص ۴۶.
۱۴. دونیس، اداندیس، همان، ص ۴۶.
۱۵. همان.
۱۶. همان، ص ۴۷.
۱۷. همان، ص ۴۸.
۱۸. غلام‌حسین، نامی، همان، ص ۵۶.
۱۹. همان.
۲۰. محمدرضا، شریفی، دروس تخصصی کنکور هنر، نورین سپاهان، ۱۳۷۳، ص ۳۴.
۲۱. همان.
۲۲. دونیس، اداندیس، همان، ص ۴۸.
۲۳. غلام‌حسین، نامی، همان، ص ۵۰.
۲۴. همان، ص ۶۴.
۲۵. همان، ص ۶۵.
۲۶. همان، ص ۶۵ ـ ۶۶.
۲۷. همان، ص ۶۷.
28. passive
۲۹. غلام‌حسین، نامی، همان، ص ۶۸ ـ ۶۹.
30. active
۳۱. غلام‌حسین، نامی، ، ص ۷۰ ـ ۷۲.
۳۲. همان، ص ۷۴.
۳۳. همان، ص ۷۵.
34. Golden sections
۳۵. غلامحسین، نامی، ص ۷۵.
۳۶. همان، ص ۷۶.
۳۷. هربرت، دید، نجف دریابندری، سروش، ۱۳۶۸، ص ۹.
۳۸. همان، ص ۱۲.
۳۹. دونیس، اداندیس، همان، ص ۵۱.
۴۰. همان، ص ۵۱ ـ ۵۳.
41. Levelling
42. Sharpening
۴۳. دونیس، اداندیس، همان، ص ۵۱ ـ ۵۳.
۴۴. همان، ص ۵۴ ـ ۵۶.
۴۵. همان، ص ۶۱ ـ ۶۲.
۴۶. غلام‌حسین، نامی، همان، ص ۷۸.
۴۷. همان، ص ۸۰.
۴۸. دونیس، اداندیس، همان، ص ۷۸.
۴۹. همان، ص ۸۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی