Archive of SID

جایگاه لباس در پیشبرد کنش دراماتیک در تئاتر قرن بیستم با نگرشی بر آثار کارگردانان مطرح این سده

گلناز گلشن عضو هیات علمی دانشکده سینما تئاتر

www.SID.ir

Archive of SID

چکیده

بی‌شک لباس، یکی از بخش‌های بسیار مهم در هر اجرا است. لباس بخشی از بازیگر است و همراه او به صورت یک تصویر واحد درمی‌آید. کاربرد لباس در تئاتر تنها به‌عنوان یک عنصر تزیینی نیست. لباس‌های نمایشی این قابلیت را دارند که به وسیله فرم، رنگ و بافتِ خود، نه‌تنها، زمان‌ومکان، پایگاه اجتماعی و اقتصادی و خوانش کارگردان از متن را به ما نشان دهند بلکه به خاطر ویژگی‌های منحصربه‌فردی که در معرفی شخصیت و آشکارسازی آن دارند، می‌توانند موجب پیشبرد کنش دراماتیک شوند. لباس هم‌چنین می‌تواند نشانه‌های بی‌شماری را بر خود حمل کند و به‌این‌وسیله معنا و مفهوم نمایش، و درنهایت فضای کلی اثر را برای مخاطب آشکار کند. کارگردان به وسیله لباس می‌تواند به خلق شخصیت بپردازد و در کنار آن بازیگر نیز به درک عمیقی از شخصیت نمایشی رسیده و درنتیجه اثر، برای مخاطب بیگانه و نا آشنا نخواهد بود.

این تحقیق ابتدا نگاهی به وضعیت لباس در تئاتر یونان باستان تا قرن نوزدهم خواهد داشت و پس از آن لباس در آثار کارگردانان و طراحان صاحب‌نام قرن بیستم و، جایگاه و، اهمیت آن در پیشبرد کنش دراماتیک، در این سده موردبررسی قرار می‌گیرد.

واژگان‌کلیدی: لباس تئاتر. کنش دراماتیک. قرن بیستم

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

متن، دکور، نور، گریم، لباس و... ابزارهایی هستند که دست‌اندرکاران هر اجرا، به کمک آن‌ها به معرفی شخصیت، مکان، زمان، روایتِ داستان و درنهایت فضای کلی نمایش می‌پردازند. از آن‌جا که تئاتر بدون بازیگر بی‌معناست، و لباس نیز به شکل مستقیم بر تنِ بازیگر پوشانده می‌شود، با او حرکت می‌کند و به صورت یک تصویر واحد درمی‌آید، بنابراین می‌توان لباس را از مهم‌ترین بخش‌های یک اجرا دانست.

لباس، بخشی از بازیگر است و درحقیقت به‌حدی به او وابسته است که ما گاهی موجودیت مستقل آن را نادیده می‌گیریم. بازیگر در فرآیندِ نقش‌آفرینی، وظیفه دارد تا این جامه را از آنِ شخصیتی کند که می‌آفریند. تماشاگر نیز به کمک ویژگی‌های شاخصی که در لباس وجود دارد، از بازیگر دور، و به شخصیت نمایشی نزدیک می‌شود. لباس، بازیگر را از خودِ هرروزه‌اش جدا و توجه تماشاگر را به این نکته معطوف می‌کند که این بازیگری است؛ بازیگری در برابر زندگی واقعی.

لباس، جلوه‌یِ بیرونیِ نقش، احساسات و حال‌وهوای درونی بازیگر است و قابلیت‌های بی‌نظیری در آشکارسازی شخصیت دارد و می‌تواند –به کمک شکل، رنگ و بافتِ خود– از هر کلامی که بازیگر بر زبان می‌آورد، موثرتر باشد. لباس عاملی مهم در ایجاد ارتباط و رساندن پیام است و معنای درونی نمایش‌نامه را از طریق نشانه‌های بیرونی بیان می‌کند. این ویژگی لباس، در زندگی روزمره نیز کاربردهای زیادی دارد. زمانی که شخصی را برای نخستین بار می‌بینیم، اطلاعات و پیام‌های بسیاری را از نوع و شیوه پوشش او درمی‌یابیم و بر اساس این اطلاعات درباره او قضاوت می‌کنیم. چنین اطلاعات ساده‌ایی در صحنه تئاتر بسیار برجسته‌تر به‌نظر می‌رسند؛ چراکه هر عنصری بر صحنه نمایش به یک نشانه تبدیل می‌شود و بخشی از معنای کلی نمایش را در خود جای می‌دهد. ازاین‌رو کارگردان باید از قابلیت‌های بسیارِ لباس– به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و موثرترین ابزارهای اجرایی در معرفی شخصیت، پیشبردِ کنش دراماتیک و ساخت فضای کلی نمایش آگاهی کامل داشته باشد.

قرن بیستم قرن نوآوری و تجربه در تئاتر بود. در زمینه لباس‌های تئاتری نیز کارگردانان و طراحان لباس دست به نوآوری های بی شماری زدند. اما باید درنظر داشت که لباس‌های تئاتری درهرحال ویژگی‌هایی دارند.

در کلی‌ترین شکل لباس، نشان‌دهنده جنسیت، شغل و سن پوشنده‌اش است. لباس‌ها می‌توانند زمان‌ومکان نمایش را مشخص کنند و به‌سرعت به ما بگویند کنش در چه جایی و چه شرایط تاریخی یا اجتماعی صورت می‌پذیرد. یکی‌دیگر از ویژگی‌های لباس، مشخص کردن شخصیت‌های اصلی است؛ به‌این‌ترتیب می‌توان به کمک لباس بر اهمیت یک شخصیت در میان ده‌ها شخصیت

www.SID.ir

Archive of SID

فرعی دیگر تاکید کرد. لباس‌ها هم‌چنین می‌توانند نشان دهنده دسته یا گروهی خاص باشند. لباس حتی در بردارنده‌یِ اطلاعاتی درمورد شیوه و سبک اجراییِ نمایش نیز هست.

لباس هم‌چنین می‌تواند نشان‌دهنده‌یِ خوانش کارگردان از متن باشد. لباس شخصیت‌ها می‌تواند نشان‌دهنده طبقه اجتماعی ، پایگاه اقتصادی، اعتقادهای مذهبی و عادت‌های شخصیِ شخصیت نمایشی باشد. با استفاده از فرم‌های خاص، بافت‌ها و رنگ‌های ویژه می‌توان تفاوت بین طبقات بالا و پایین و حتی تفاوت بین اعضای یک طبقه خاص را نشان داد. لباس هم‌چنین به بازیگر این امکان را می‌دهد تا تغییر شخصیت را در طول اجرا به نمایش بگذارد. لباس‌ها می‌توانند بازگوکننده اوج‌وفرود اجتماعی شخصیت در جریان حرکت دراماتیک باشند.

لباس نمایش این توانایی را دارد که نوع نگاه، ماهیت روانی و درون شخصیت را بر ما آشکار کند. برخی از لباس‌ها نیز حرکت‌هایی خاص را به پوشنده‌اش تحمیل می‌کند. به‌عنوان‌نمونه نوع حرکت بازیگری که پیراهنی تنگ، چسبان و بلند به تن دارد، با بازیگری که لباسی کوتاه، گشاد و راحت پوشیده متفاوت است.

با توجه به ویژگی‌های ذکرشده درباره لباس‌های نمایشی چنین به‌نظر می‌رسد که لباس‌ها، بیشتر چندین ویژگی را به صورت هم‌زمان دربر دارند. به‌این‌معنی که لباس‌ها درحالی‌که داده‌های واقعگرایانه- شمایلی[1]- را عرضه می‌کنند، هم‌زمان دلالت نمادین[2] نیز دارند. به‌عنوان‌مثال انتخاب رنگ و یا سبک هنریِ ویژه برای لباس، می‌تواند حالت و معنای آن نمایش را معین سازد. این درحالی است که لباس‌ها کارکردی همانند شاخص‌های نمایه‌ای[3] را نیز دارند؛ یعنی با استفاده از لباس‌های خاص می‌توان بر شخصیت‌های مهم تاکید کرد و توجه تماشاگر را به آن‌ها معطوف کرد. به‌این‌ترتیب لباس‌های نمایشی می‌توانند در یک زمان نشانه‌های شمایلی، نمادین و نمایه‌ای را در خود داشته باشند.

به‌طورکلی آن‌چه که درباره قابلیت‌ها و کارکردهای لباس گفته شد، باید در جهت هرچه‌بهتر جلوه‌گر شدن شخصیت نمایشی در ذهن تماشاگر باشد و درنهایت به پیشبرد کنش دراماتیک یاری رساند. فرانسیس هاج در کتاب **کارگردانی نمایش‌نامه**، یکی از بهترین تعبیرها را درباره لباس تئاتر ارایه کرده است: « لباس تئاتری را باید همچون بخشی از صحنه آرایی زنده‌ای مشاهده کنیم که به عنوان پوشش بازیگر در نقشی خاص و در نمایش‌نامه‌ای خاص، جلوه‌گری دارد.» (فرانسیس هاج،۱۳۸۲: ۴۲۳)

پیشینه تحقیق

بررسی لباس در تئاتر از آغاز تاسده‌ی بیستم

بی‌شک لباس، یکی از اجزای اصلی نمایش‌های یونان باستان بوده است. "لباس تراژدی‌های یونانی

www.SID.ir

Archive of SID

کیتان(Chiton) بلندی (پارچه‌ای مستطیل شکل از پشم یا کتان که دولا تا شده و یک طرف آن دوخته می‌شد) بود که بر روی آن هیماتیون (Himation) (شال بزرگی که زنان و مردان آن را به دور بدن خود می‌پیچیدند) و کلامیس(Chlamys)(شنل سبک تابستانی از پارچه های مرغوب که بر روی کیتان پوشیده می شد.) می پوشیدند." (جیمز لاور، ۱۹۶۴: ۱۸)

لباس‌های تراژدی عموما آستین بلند بود، درحالی‌که شهروندان آتنی هرگز در کوچه‌وبازار با دست‌ها و پاهای پوشیده ظاهر نمی‌شدند. هم‌چنین برخلاف لباس‌های روزمره مردم که تک‌رنگ بود، لباس‌های تراژدی بسیار پرکار و رنگارنگ بود

کاتارنوس (Cothurnus) یا چکمه‌هایی با کف ضخیم برای بلند جلوه گر شدن قد بازیگر و بزرگ نمایاندن او دربرابر چشم تماشاگر و نشان دادن درجات متفاوت شان و منزلت پرسوناژهای مختلف استفاده می شد.

لباس‌های کمدی کیتان بسیار کوتاه و تنگ همراه با فالوس بود. فالوس(Phallus) قطعه‌ای چرم بود و به صورت جمع یا آزاد در جلوی لباس قرار داشت.

با گذشت زمان و در کمدی‌های جدیدتر، عناصر اساطیری به کلی حذف و لباس بازیگران به لباس مردم کوچه‌وبازار نزدیک‌تر شد.

در تئاتر روم ، با تغییر در شیوه و سبک نمایش ، لباس نیز تغییراتی کرد. " زمانی که رومی ها درام های خودشان را به وجود آوردند، جامه های معمول رومی ، همانند توگا(Toga) (پارچه ای پشمین که به شکل مستطیل بود و دور بدن پیچیده می شد.) و استولا(Stola) (ردای راسته و بلندی که زنان روی زیرپوش خود می پوشیدند) را به لباس هایشان افزودند." (فیلیث هارول، ۱۹۶۷: ۲۱۰)

با ظهور مسیحیت و سقوط امپراتوری روم و تسلط کلیسا بر همه‌ی امور و مخالفت شدید مسیحیون با نمایش‌های رومی، نمایش ممنوع شد. اما پس از مدت کوتاهی نمایش از دل کلیساها و از مراسم عشاء ربانی سر برآورد. لباس در درام های عبادی همان لباس مخصوص کلیسا بود که احتمالا قطعات و ضمایمی واقعی یا نمادین بدان افزوده می شد.

لباس در این دوران بیش از واقع‌گرایی، کارکردی نمادین داشت. یکی‌دیگر از وظایف لباس در این دوران، ایجاد تفاوت بین ساکنان بهشت ، جهنم و زمین بود.

در ابتدای قرن چهاردهم در دربار، تراژدی، کمدی، نمایش‌های ساتیر، رقص و آواز و پانتومیم، دوباره پا گرفت و طراحان و هنرمندان بر سر نشان دادن لباس‌های باشکوهی که برمبنای دنیای قدیم بود، با یکدیگر به رقابت پرداختند. در نمایش‌های رسمی رنسانس ، لباس بخشی از دکور بود. هرچه نمایش باشکوه‌تر ، لباس‌ها نیز پرکارتر می‌شدند.

از آن‌جا که صحنه‌پردازی در انگلستان و تئاترهای الیزابتی اهمیت چندانی نداشت و همواره خود

www.SID.ir

Archive of SID

بازیگر موردنظر بود، بنابراین لباس از نظر دیداری نقشی مهم داشته است.
با وجود تلاش‌های جسته و گریخته‌ای که توسط هنرمندان در اواخر قرن ۱۷ صورت گرفت ، مردان در باله و اپرا ، هم‌چنان با لباس‌های رومی‌وار و کلاه‌خودهایی با پرهای بسیار بلند ظاهر می‌شدند. در سال‌های اولیه **قرن هجدهم** ، لباس‌های تئاتری درسرتاسر اروپا ، بدون اینکه تنوعی پیدا کنند، روزبه‌روز سنگین‌تر و پرکارتر می‌شدند. لباس معمولا نماینده توان مالی و اعتبار بازیگر بود و نه شخصیتی که نقش آن را ایفا می کرد. در انگلستان، فرانسه و آلمان ، از حدود سال ۱۷۴۰ به بعد ، به‌منظور رعایت صحت تاریخی، حرکت‌هایی از جانب بازیگران صورت پذیرفت. هم‌چنین در این دوران کتاب‌هایی نیز در زمینه تاریخ لباس منتشر شد.
بازیگران در سال‌های پایانی قرن هجدهم دریافتند زمانی که نمایش نیاز به لباس‌های کهنه و فرسوده دارد، باید همان‌ها را بپوشند و نباید تنها بر زیبایی و برازندگیِ لباس- بدون درنظرگرفتن محتوای نمایش- اصرار داشت. تلاش‌های برخی از بازیگران به‌منظور رعایت واقع‌گرایی در لباس، با این‌که چندان موثر به‌نظر نمی‌رسید، درنهایت نتیجه داد و دانش و آگاهی از لباس‌های درست تاریخی روزبه‌روز بیشتر شد. لباس‌هایی که هنرمندان در قرن هجدهم به تن می‌کردند، با بیشتر دوره‌ها و مکان‌های مختلف انطباق داشت.
هنرمندان قرن نوزدهم، خیال‌پردازی را کنار گذاشتند و دقت و ریزبینی را جایگزین آن کردند. یکی از رویدادهای مهم در اواخر قرن نوزدهم، ایجاد رشته‌ای مستقل به نام طراحی لباس و استخدام هنرمندانی به این منظور بود. در اواخر سده‌ی نوزدهم راسینه(Racinet) کتابی به نام **لباس تاریخی** نوشت که در ۱۸۸۸م. کامل شد و راهنمای کاملی برای طراحان لباس به‌شمار می رفت.

بررسی لباس در تئاتر قرن بیستم

بی‌شک تئاتر قرن بیستم را می‌توان تئاتری تجربه‌گر نامید که با هنرمندان پرشور و نوآور آفریننده سبک‌ها و نظریه‌های جدید بود. از اواخر قرن نوزدهم، تجربه‌ها و آزمایش‌های متعددی در زمینه‌های گوناگون تئاتر و ازجمله در طراحیِ صحنه و لباس، صورت پذیرفت که موجب پیشرفت و رساندن آن به جایگاه امروز شد. طراحی لباس برای اولین بار در سال‌های پایانی قرن نوزدهم، به صورت حرفه‌ایی جداگانه معرفی شد. بی‌شک دوک ساکس ماینینگن و گروه تئاتری‌اش در این امر سهم به‌سزایی داشتند. یکی از نوآوری‌هایی که موجب شهرت او شد، تطابق تاریخی لباس و دکور بود. او برای نخستین بار، تمرین با لباس را در تئاتر مطرح کرد. به‌این‌ترتیب بازیگران در دوره‌های طولانی تمرین، با لباس‌های صحنه‌ای خود آشنا می‌شدند. تاکید اصلی او بر روش دوخت لباس بود. ماینینگن اعتقاد داشت که اگر لباسی به‌درستی دوخته نشود و طرح و برش صحیحی نداشته باشد، بازیگر نمی‌تواند تاثیر مطلوبی بر جای بگذارد. برای او جنس، بافت و رنگ پارچه بسیار

www.SID.ir

Archive of SID

مهم بود. او آشنایی با تاریخ لباس ورعایت فوت‌وفن‌های خیاطی را نیز مهم‌ترین اصل در طراحی لباس می‌دانست.

آندره آنتوان و کنستانتین استانیسلاوسکی نیز از بزرگانی بودند که در اواخر قرن نوزدهم با تأثیر گرفتن از اجراهای گروه ماینینگن، نقش مهمی را در تولیدات تئاتری ایفا کردند.

در آثار نمایشی آندره آنتوان – بنیانگذار ناتورالیسم صحنه‌ای– بازیگران با لباس‌های کامل، در صحنه‌ای با دکورهای واقعی و طبیعی حضور پیدا می‌کردند. بی‌شک دغدغه انطباق بیش‌تر لباس با شخصیت، با طراحی‌های ناتورالیستی پدیدار شد. به‌نظر می‌رسد ناتورالیست‌ها خیلی به نشان دادن زمان‌ومکان لباس و هم‌چنین بیان جایگاه اجتماعی شخصیت نمایشی اهمیت می‌دادند و وظیفه لباس در آثار آنان بیان هرچه‌بیشتر و بهتر واقعیت بود.

استانیسلاوسکی نیز همانند آنتوان، از بازیگران و طراحانش می‌خواست تا همواره جزییات را درنظر داشته باشند و مایل بود تا پیش از آغاز تمرین‌ها، مطالعه گسترده‌ای در مورد اصل مکان‌های موجود در نمایش‌نامه به عمل آید و یا این‌که آن مکان‌ها را از نزدیک ببینند.

در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰، گرایش‌های واقعگرایی و طبیعت‌گرایی در سرتاسر جهان و در آثار بیشتر کارگردانان دیده می‌شد. اما دیدگاه‌های آنان مخالفانی هم داشت و هم‌زمان در کشورهای اروپایی و روسیه، شورش‌هایی علیه این دو نظریه درگرفت. بی‌شک دیدگاه‌های آپیا و کریگ ازجمله آنان بود. آن‌ها از طرفداران سمبولیسم بودند و واکنش‌های شدیدی در برابر تئاتر ناتورالیستی نشان دادند. آن‌ها معتقد بودند که هیچ‌چیزی در صحنه اجازه نمایش ندارد، مگر آن که ضرورت نمایشی‌اش وجود داشته باشد. به‌این‌ترتیب به‌نظر می‌رسد که لباس نیز در آثار آنان بخشی از فضای کلی صحنه بود که به دور از هرگونه واقع‌گرایی برای رسیدن به یکپارچگی، باید با تصویر صحنه ادغام می‌شد. لباس در آثار آنان تنها در پی بازنمایی تاریخی و نشان دادن پایگاه اجتماعی شخصیت نمایشی نبود، بلکه عنصری معنادار و نمادین بود که در کنار دکور، بازیگر، گریم، نمایش‌نامه و غیره به فضای حاکم بر آن نمایش معنا می‌داد. آن‌چه که برای نمادگرایان اهمیت داشت، فضای کلی نمایش بود. آپیا اعتقاد داشت که لباس با رهایی از قیود رئالیسم و شکوه و جلال ظاهریِ آن می‌تواند کارکرد اصلی خود را به‌دست آورد. برای کریگ نیز، خلاقیت فردی و انتخاب صحیح در طراحی لباس اهمیت ویژه‌ای داشت.

تا آن‌زمان، تماشاگران هیچ نقشی در تئاتر نداشتند. فضای حاضر و آماده تئاترهای ناتورالیستی، هرگونه خلاقیتی را از آنان سلب می‌کرد؛ اما به‌نظر می‌رسد که تماشاگران از ابتدای قرن بیستم با فضایی تازه و با صحنه و لباس‌هایی روبه‌رو بودند که دیگر بی‌دلیل و فقط برای زیبایی و تزیینِ صحنه، حضور نداشتند. در چنین فضایی تماشاگران وظیفه داشتند تا با نیروی تخیل خود، معنای

www.SID.ir

Archive of SID

کلی نمایش را درک کنند.

بدون‌شک سرگئی دیاگیلف(Sergei Diaghilev) (۱۸۷۲ – ۱۹۲۹)با باله روس‌اش تاثیر شگفت‌انگیزی بر طراحی صحنه و لباس و دیگر شاخه‌های هنری در روسیه و سراسر اروپا گذاشت. در طول بیست سال که او گروه نوآورش را اداره می‌کرد، بهترین و برجسته‌ترین طراحان رقص، رقصندگان و طراحان زمان خودش را گرد هم آورد. طراحان صحنه و لباسی که با باله روس همکاری می‌کردند، نه‌تنها بر هنر روسیه بلکه بر هنر سراسر اروپا تاثیر گذاشتند. ازجمله آنان می‌توان به:الکساندر بنوا(Alexander Benois)، لئون باکست(Leon Bakst)، نیکولاس روئریچ (Nicholas Roerich) ناتالیا گنچاروا(Natalia Goncharova) و همسرش میشل لاریونوف (Mikhail Larionov) اشاره کرد. رنگ‌های زنده و شاد، فرم‌های جدید، تصویرهای فانتزی با حفظ طرح‌های بومی و حال‌وهوای شرقی از ویژگی‌های اصلی طراحی باله روس بود. دیاگیلف برای طراحی‌های لباس و صحنه آثارش هم‌چنین ازهنرمندان معاصر اروپایی هم‌چون ماتیس، دکیرکو، درن، براک و پیکاسو نیز بهره می‌برد. شورش علیه رئالیسم در آلمان در آثار ماکس رینهارت(Max Reinhardt) (۱۸۷۳ – ۱۹۴۳) تجلی پیدا کرد. نبوغ رینهارت به‌عنوان کارگردان، در همکاری با بزرگان بازیگری، طراحی و نمایش‌نامه‌نویسیِ دوران خودش بود. رینهارت کارگردانی به‌گزین بود و آثارش حوزه‌یِ وسیعی از ناتورالیسم تا شیوه‌پردازی افراطی را دربر می‌گرفت. به‌نظر می‌رسد او چنین شیوه‌ای را در طراحی لباس آثارش نیز به‌کار می‌گرفت. لباس در آثار او در تشخیص حال‌وهوای شخصیت‌ها وسبک کلی اجرا، بسیار موثر بوده است. امیل اورلیک(Emil Orlik)، آلفرد رولر(Alfred Roller) و ارنست اشترن(Ernst Stern) از طراحان برجسته صحنه و لباس، در اجراهای رینهارت بودند.

سال‌های پس از جنگ جهانی اول، سال‌های تجربه و آزمایش‌های جدید و بزرگ در زمینه‌های گوناگون تئاتر بود. « لئوپولد یسنر(Leopold Jessner) (۱۸۷۸ – ۱۹۴۵) در نمایش‌نامه ریچارد سوم از شکسپیر، صحنه تاج‌گذاری و اوج قدرت ریچارد را با لباس‌هایی قرمز و به‌رنگ خون اجرا کرد. پلکان زیر پای او و آسمان بالای سرش نیز همه قرمز بودند.» (ورا رابرتز، ۱۹۷۴: ۴۵۱)

امیل پیرشان(Emil Pirchan) و سزار کلاین(Cesar Klein) ،که هر دو از طراحان صحنه و لباس آثار یسنر بودند، صحنه‌پردازی پرزرق‌وبرقِ رایج را کنار گذاشتند و دکورهای شیوه‌پردازانه را جانشین آن‌ها کردند. « این قطعات در کنار لباس و نورهایی با همان شیوه، کیفیت‌هایی صرفا نمادین و احساسی ایجاد می‌کردند.»(**اسکار براکت، ۱۳۷۶ .ج۳: ۱۱۳**)

بی‌شک بسیاری از جسورانه‌ترین تجربه‌ها در طراحی لباس قرن بیستم، بین سال‌های ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۹م. در کارگاه نمایش باهاوس، زیر نظر اسکار شلمر(Oscar Schlemmer) (۱۸۸۸ – ۱۹۳۴) روی داد. تئاتر باهاوس براساس اصول بنیادین انتزاع و مکانیزاسیون، گرایش داشت تاجنبه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

انسانی اجراکنندگان خود را ازمیان بردارد و آن‌ها را در پس لباس‌ها و صورتک‌هایی سنگین و پرآب‌وتاب پنهان کند. شلمر گاهی سر اجراگر را به کره‌ای فلزی تبدیل می‌کرد و و گاه نیز بدن او را با خطهای سیاه‌وسفید به شکل مارپیچ درمی‌آورد. او در پی آن بود تا بدن انسان را با لباس‌هایی سه بعدی تغییر دهد. او به جای آن که فضای صحنه را با شکل طبیعی بدن انسان هماهنگ کند، بر آن بود تا اندام انسان را با فضای انتزاعی صحنه به وحدت برساند.(تصویر شماره ۱)

یکی‌دیگر از جنبش‌های اوایل دهه بیست که تاثیر زیادی بر تئاتر و به‌ویژه طراحی لباس گذاشت، فوتوریسم(Futurism) بود. بازیگران در آثار فوتوریست‌ها به‌طورمعمول، به موضوع‌هایی هندسی و قطعه‌های متفکر یک ماشین تبدیل می‌شدند و حرکت‌های بازیگران بر اساس فعالیت منقطع ماشین‌ها شکل گرفته بود. به‌نظر می‌رسد که طراحی لباس چه در نمایش و چه در باله‌های فوتوریستی به شدت از فرم‌های موجود در نقاشی‌های فوتوریستی مایه گرفته بود. در یکی از مهم‌ترین اجراهای فوتوریستی به نام باله مکانیکی که در سال ۱۹۱۹م. به‌وسیله میخیلوف (Michilov) اجرا و طراحی لباس آن را ایوو پاناجی (Ivo Pannagi) بر عهده داشت، لباس‌های طراحی شده، فرم‌های کوبیستی را با فضای مکانیکی صحنه درهم می‌آمیخت و به‌این‌ترتیب اجراکننده با فضای مکانیکی که در آن قرار داشت، یکی می‌شد.

سال‌های پس از انقلاب، رهبریِ هنری شوروی در دست فوتوریست‌ها بود. در سال ۱۹۱۳ کازیمیر مالویچ(Kazimir Malevitch) مجموعه‌ای از طرح‌ها را برای اولین اپرای فوتوریستی، به نام پیروزی بر خورشید به‌وجود آورد. «او بی باکانه اصول کوبیسم را در لباس‌های عجیب و غریب شخصیت‌ها به کارگرفت وبه‌این‌ترتیب لباس‌ها کانون توجه شدند. طرح لباس او برای این نمایش شامل مجموعه‌ایی از تصاویر گروتسک و طعنه‌آمیز از شخصیت‌های نیمه ربوت- نیمه انسان بود.» (کنستانتین رودنیسکی، ۱۹۸۸: ۱۳)

دادا جنبشی بود که در سال ۱۹۱۶، در زوریخ، توسط چند شاعر و نقاش آغاز شد. نخستین شب باشکوه دادا در جولای سال ۱۹۱۶م. شامل برنامه‌های موسیقی، رقص، نظریه‌پردازی، انواع بیانیه‌ها، شعر، عکس و ماسک و شعر فونتیک بود که به این مناسبت لباس ویژه‌ایی نیز طراحی شد. در این شب هوگو بال(Hugo Ball)، فیلسوف، عارف و شاعر که کاباره ولتر را در زوریخ به عنوان مرکز تجمع روشنفکران بی‌پناه تاسیس کرده، لباسی پوشیده بود که در آن پاهایش تا بالای ران درون یک استوانه باریک از مقوای براق قرار گرفته و او را کاملا شبیه به یک ستون ساخته بود. همراه با آن شنل بزرگی از مقوا که سطح رویی آن طلایی و زیرین آن سرخ بود بر دوش افکنده و جلوآن را در زیر گلو بسته بود. شنل به‌گونه‌ای بود که با حرکت آرنج‌ها، هم‌چون بال پرندگان بالاوپایین می‌رفت. با این لباس کلاهی استوانه‌ای شکل با راه‌های سفید و آبی، چون کلاه جادوگران برسر داشت.

www.SID.ir

Archive of SID

در این اجراها لباس، کاملا با فضای دادائیستی هماهنگ بود. لباس‌ها اغلب مقواهای هندسی‌شکلی بودند که اجراکننده در آن تبدیل به یک روبات می‌شد. لباس‌ها با شکل‌های عجیب و رنگ‌های متضادشان طوری بودند که گویی کودکی آن را طراحی کرده است. بی‌شک در چنین لباس‌هایی حرکت برای بازیگر سخت و دشوار بود.

وسولد میرهولد (Vsevolod Meyerhold) (۱۸۷۴–۱۹۴۰)، دیدگاه‌ها و نظراتش را، تحت‌عنوان بیومکانیک و کانستراکتیویسم مطرح کرد. میرهولد با استفاده از سازه‌های مکانیکی، پلکان، سه پایه‌ها، سطوح و سکوهای شیب‌دار، سعی در ساختن گونه‌ای ماشین‌بازی داشت. او در پی آن بود تا فضایی کاملا مکانیکی را خلق کند که در خور عصر ماشین باشد. میرهولد در سال‌های اولیه کار خود، سعی می‌کرد تا با یکسره‌هایِ یک‌شکلِ بازیگران، توجه تماشاگر را به خود بازیگر و حرکات او بر دکورهای کانستراکتیویستی جلب کند، تا به‌این‌ترتیب بازیگر مهارت‌های بدنی‌اش را به‌گونه‌ای ناب و بدون‌استفاده از امکاناتی چون گریم و لباس بروز دهد. نظریات میرهولد در فاصله گرفتن از واقع‌گرایی روزبه‌روز تعدیل یافت و در آثار بعدی‌اش سعی کرد تا اندکی به واقع‌گرایی نزدیک شود. در نمایش‌هایی که او در دهه ۲۰ به صحنه برد، دیگر از یکسره‌های یک شکل بازیگران خبری نبود.

پس از میرهولد بدون‌شک الکساندر تایروف(Alexander Tairov)(۱۸۸۵–۱۹۵۰) بانفوذترین کارگردان دهه‌یِ ۱۹۲۰ در روسیه بود. او در تئاتر مستقل کامِرنی از طراحان برجسته صحنه و لباس استفاده می‌کرد. او به طراحی صحنه و لباس به‌شدت اهمیت می‌داد و برخلاف غالب تهیه‌کنندگان آن‌زمان که بر تن بازیگران، لباس‌های متحدالشکلی هم‌چون تماشاگران می‌پوشاندند، بر آن بود تا تماشاگران را از فضای یکنواخت زندگیِ روزمره بیرون بکشد. بی‌شک یکی از برجسته‌ترین طراحان صحنه و لباس تئاتر تایروف، الکساندرا اکستر (Alexandra Exter) (۱۸۸۲–۱۹۴۹)بود. او از هنرمندان پیشروِ هنرهای دکوراتیو آوان‌گارد روسی بود که اغلب به‌عنوان هنرمند کوبیست افراطی یا فوتوریست شناخته می‌شد. طراحی‌های تئاتری او هم‌چنین بر هنر مد و لباس‌های روزمره مردم تاثیر به‌سزایی گذاشت.

تایروف به کمک اکستر در نمایش تامیرس کیتاردس ایده نقاشی بدن را مطرح کرد. آن‌ها برای تاکید بر برجستگی عضلات، از تصویر کردن خطوط نازک بر اندام بهره جستند . این تمهید نتیجه فوق‌العاده‌ای داشت. با اینکه خطوط کشیده‌شده از جایگاه تماشاچیان قابل‌رویت نبودند، اما بدن‌ها بزرگ‌تر و قوی‌تر به‌نظر می‌رسیدند.

در فاصله بین دو جنگ، هنرمندان برجسته‌ای در اروپا ظهور کردند که در میان آنان بی‌شک، آنتونن آرتو (Antonin Artaud) (۱۸۹۶–۱۹۴۸) درفرانسه، چهره برجسته‌ای است. آرتو معتقد بود هرچیزی

www.SID.ir

Archive of SID

بر صحنه نمایش، باید تاثیری تکان‌دهنده بر روان تماشاگر بگذارد. ازهمین‌رو به‌نظر می‌رسد لباس نیز در آثارش-به‌عنوان بخشی از صحنه- چنین کارکردی داشت. از دیدگاه وی لباس باید بُعدی افسانه‌ای و اسطوره‌ای به‌خود گرفته و چیزی در اعماق وجود تماشاگر را به حرکت درآورد. حالت رمزگونه‌یِ لباس، نمایش را تبدیل به یک آیین و مراسم باشکوه می‌کند و شاید پیشنهاد استفاده از لباس‌های قدیمی در آثارش نیز به همین دلیل باشد.

برتولت برشت(Bertolt Brecht) (۱۸۹۸-۱۹۵۶) نیز در آلمان، یکی دیگر از کارگردانان بزرگ و پرآوازه فاصله بین دو جنگ بود. برشت تئاتری را پیشنهاد می‌کند که بتواند تماشاگر را از حوادث صحنه جدا کرده (فاصله‌گذاری) و به او امکان دهد تا حوادث را با نظری انتقادی بنگرد. برشت درمورد لباس تئاتر می‌گوید:« دریک نمایش جمعی، ممکن است وضعی پیش بیاید که بازیگران، برای آن که متمایز باشند مجبور شوند از لباس مبدل استفاده کنند. اما این استفاده از لباس هم، باز فقط به شکل محدودی صورت می‌گیرد چرا که قصد، ایجاد توهم نیست که بازیگران واقعا همان اشخاص نمایش هستند.(تئاتر داستانی، این توهم را می تواند با لباس‌های غلوآمیز یا با لباس‌هایی که نمایشگاهی بودنشان به نحوی مشخص می‌شود، مختل کند.» (برتولت برشت.۱۳۵۷:۵۵)

بااین‌حال، به‌نظر می‌رسد که لباس دربرخی آثار برشت، نه‌تنها نشان دهنده شخصیت‌ها بلکه نمایانگر موقعیت اجتماعی آنان نیز بود. به‌این‌ترتیب می‌توان به‌وضوح، گرایش‌های ناتورالیستی را در طراحی لباس برخی از آثار او دید. مثلا در نمایش **ننه دلاور و فرزندانش**، زمینه اجتماعی- تاریخی شخصیت‌ها اهمیت زیادی دارد و این وظیفه لباس است که این موقعیت را به نمایش بگذارد.

در این سال‌ها در زمینه رقص و باله نیز تحولات چشمگیری صورت گرفت. ایزادورا دانکن (Isadora Dunken) (۱۸۷۷-۱۹۲۷) رقصنده برجسته و نوآور آمریکایی، نه‌تنها ملهم از هنرهای کلاسیک یونان، رقص‌های محلی و نیروهای طبیعی بود، بلکه از ورزش‌هایی چون پرش و دو نیز در رقص‌هایش مایه گرفته بود. پیراهن‌های بلند، مواج و تک‌رنگ دانکن، از مجسمه‌ها و نقاشی‌های یونان باستان گرفته شده بود. او معمولا با پاهای برهنه، تونیک ساده و رنگ‌نشده‌ای به تن می‌کرد که بر روی شانه‌هایش [به شیوه یونانی] جمع می‌شد. نوآوری‌های او هم در زمینه رقص و هم در لباس زمینه فعالیت پیشگامان رقص مدرن شد. ازجمله آنان می‌توان به آلوین نیکلایس(Alwin Nikolais) (۱۹۱۰-۱۹۹۳)، طراح رقص، صحنه و لباس اشاره کرد. به‌نظر می‌رسد که نیکلایس، تحت تاثیر اشکال متافیزیکی اشلمر، در پی آن بود تا وجه انسانی بازیگران را ازبین برده و بدن‌ها را به بخشی از طراحی صحنه و فضا تبدیل کند. در برخی از آثار او بازیگران لباس‌هایی تنگ و چسبان به تن دارند و با پاهای برهنه (به سنت دانکن) بر صحنه ظاهر می‌شوند. اما همیشه هم چنین نیست، نیکلایس برای رسیدن به مفهوم موردنظرش از هر وسیله و جنس بافتی که در خدمت

www.SID.ir

Archive of SID

اهداف زیباشناسانه‌اش باشد کمک می‌گیرد، زیرا از دیدگاه او انتخاب نادرست جنس و بافت می‌تواند به حرکات بدن بازیگر لطمه بزند. در اجراهای او بازیگران لباس‌هایی از آهن، پلاستیک، آلومینیوم و ... به تن می‌کنند.

با موج نمایش‌های نو در نیمه قرن و سال‌های پس ازآن، این پرسش به وجود آمد که لباس در این‌گونه اجراها چه نقشی دارد؟ بسیاری از جنبش‌های نو و گروه‌های آوان‌گارد تئاتر در نیمه دوم قرن بیستم، طراحی لباس را از تئاتر حذف کردند. آن‌ها اعتقاد داشتند که بازیگر باید لباس ساده بپوشد، بدون هیچ نشانه‌ای که حاکی از برتری یا تفاوت او از تماشاچی باشد. گروه‌هایی نیز معتقد بودند که شیوه درست اجرا، بدن انسان را بدون هیچ پوششی می‌طلبد و به این منظور بازیگر یا برهنه بود و یا تنها یک لُنگ به دور خود می‌پیچید. بسیاری دیگر نیز هم‌چنان به شیوه قرن هجده و نوزده که بازسازی عین‌به‌عین واقعیت بود، ادامه دادند. بااین‌وجود دهه پنجاه و شصت دوران همزیستی تئاتر نوین و کهن بود. تجربیات و نوآوری‌های کارگردانان در این دوران راه را برای تغییرات اساسی در تئاتر هموار کرد.

بی‌شک یکی از نیروهای موثر در تئاتر تجربیِ پس از جنگ، یرژی گروتفسکی(Jerzy Grotowski) (۱۹۳۳–۱۹۹۹)) بود. او به این نتیجه رسیده بود که تئاتر می‌تواند بدون گریم، لباس، دکور و حتی صحنه و نورپردازی به حیات خود ادامه دهد زیرا آن‌چه که در یک تئاتر حایزاهمیت است، رابطه بین تماشاگر و بازیگر است. گروتفسکی لباس وصحنه‌پردازی را، به معنای رایج آن، کنار زده و درعوض در صحنه‌ای سراسر سیاه، تنها اشیایی را قرار می‌داد که درطول نمایش به‌کار برده می‌شدند. از دیدگاه او عناصر یک نمایش باید دارای معنا و مفهوم باشند تا تماشاگر را به فکر فرو ببرند. در آثار گروتفسکی هم‌چون نمایش‌های شرقی، بازیگر و تماشاگر هر دو بر هم تاثیر می‌گذارند. بر صحنه نمایش‌های او هیچ‌چیز بی‌دلیل حضور ندارد و لباس نیز که بخشی از فضای کلی صحنه است، باید دارای معنا و مفهوم باشد. به غیر از برخی آثارش، که در آن‌ها او لباس را به‌منزله چیزی زاید، رد می‌کند، به‌نظر می‌رسد که در سایر اجراها لباس نقش مهمی ایفا کرده و با دقت بسیار زیاد طراحی شده است. در این نمایش‌ها، تماشاگران موظف هستند تا ازطریق رمزگشاییِ نمادها و نشانه‌های موجود در لباس، معنای کلی نمایش را دریابند و این دقیقا اتفاقی است که در نمایش‌های شرقی، ازجمله کاتاکالی و نو روی می‌دهد. در این‌گونه نمایش‌ها نیز در کنار مهارت‌های فوق‌العاده بازیگر، نمادها و نشانه‌ها در عناصری چون لباس، صحنه، گریم، نورپردازی و....به‌چشم می‌خورد و تماشاگرِ آگاه به وسیله درک این نمادها، مفهوم کلی نمایش را درمی‌یابد. به‌طورکلی گروتفسکی، هرگونه واقع‌گرایی و تزیین‌گرایی درصحنه و لباس را رد کرده و به بدن بازیگر این امکان را می‌دهد تا قابلیت‌های نمایشی‌اش را در تجسم شخصیت نمایش،

www.SID.ir

Archive of SID

درآمیختن با فضایی که باید بیافریند و ارتباطش با شخصیت‌های دیگر، بروز دهد.
تقریبا هم‌زمان با گروتفسکی، در فرانسه، آریان منوشکین(Ariane Mnouchkine) (۱۹۳۹) با شیوه تئاتری جدیدش سعی در شکستن قواعد کهنه تئاتری داشت. به‌نظر می‌رسد استفاده از لباس‌های پررمزوراز و پرکار شرقی به‌منظور واداشتن تماشاگر به استفاده از نیروی تخیلش و ارایه تصویری جدید و زیبا، به دور از هرگونه کلیشه‌پردازی رایج، ویژگی اصلی لباس در آثار منوشکین است. نگاه اسطوره‌ایِ منوشکین به شخصیت‌های نمایشی را می‌توان به‌وضوح در جزءجزء صحنه، از جمله لباس بازیگران دید. بازیگران او هم‌چون بازیگران شرقی از ابتدا و از زمان تمرین با لباس‌های خود آشنا شده و آن‌ها را به تن می‌کنند وبه‌این‌ترتیب از قابلیت‌های لباس‌هایشان آگاه می‌شوند .(تصویر شماره ۵)
یکی از نافذترین و معتبرترین کارگردانان سال‌های اخیر انگلستان، پیتر بروک (Peter Brook) است. او در اجراهای خود، از شیوه‌های مختلف و ترکیب آن‌ها با یکدیگر استفاده می‌کند. بروک در پی آن بود که تئاتر را برای مردم تبدیل به یک نیاز کند، هم‌چنانکه پیش از این چنین بوده است. به‌نظر می‌رسد به‌همین‌دلیل به شکل‌های ساده و ابتدایی اهمیت زیادی می‌دهد. هم‌چنین از دیدگاه بروک یکی‌دیگر از راه‌های جذب تماشاگر، استفاده از سرگرمی‌های روزمره‌ای چون سیرک، آکروبات و ... است. این ویژگی‌ها را به‌وضوح می‌توان در صحنه و لباس آثار بروک دید. در اجراهای بروک لباس‌ها اغلب بسیار ساده هستند و فرم‌ها ورنگ‌های شاد و زنده و سرگرمی‌های عمومی چون سیرک در آن‌ها دیده می‌شود. یکی دیگر از ویژگی‌های لباس و صحنه در بیشتر آثار بروک، نمادین بودن آن‌هاست. بی‌شک این ویژگی نتیجه آموخته‌های بروک از کارگردانان شرق‌گرای پیش از خود است. سالی جیکوبز(Sally Jacobs) و کلوئه ابلنسکی(Chloe Oblensky) از طراحان صحنه و لباس آثار بروک هستند.
شکوفایی لباس تئاتر در آمریکا را می‌توان از سال‌های دهه چهل و پنجاه، با نمایش‌های موزیکال برادوی درنظر گرفت. در این دوران برادوی از وجود طراحان برجسته هالیوود چون سسیل بیتن (Cecil Beaton)و ایرنه شاروف(Irene Sharoff) بهره‌مند بود. موزیکال‌های آمریکایی باعث همکاری هرچه‌بیشتر طراحان با نمایش‌نامه‌نویسان، کارگردانان و طراحان رقص شد. به‌نظر می‌رسد در نمایش موزیکال، وظیفه طراح لباس چندبرابر می‌شود زیرا طرح‌ها علاوه‌براین که باید زمان‌ومکان نمایش را مشخص کرده وبه ساخت و پرداخت هرچه‌بهتر شخصیت کمک کنند، درعین‌حال باید روح موسیقی و شعر را نیز در خود داشته و فضای مناسبی برای آن به‌وجود آورند.
در دهه‌های آخر قرن بیستم در آمریکا، تحولات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی موجب پیدایش گروه‌هایی چون تئاتر نان و عروسک(Bread And Puppet)، تئاتر باز(Open Theatre)، تئاتر زنده

www.SID.ir

Archive of SID

(Living Theatre) و هپنینگ(Happening) شد. این گروه‌ها عموما از حداقل صحنه‌پردازی و لباس استفاده کرده و اغلب به بازیگرانشان اجازه می‌دادند تا با لباس‌های خود، بر صحنه حضور پیدا کنند. در بیشتر این گروه‌ها بازیگران هنگام اجرا با لباسِ تمرین ظاهر می‌شدند و تا پایان نمایش آن را برتن داشتند؛ هیچ نوع آرایشی نمی‌کردند و وسایل معدودی را به‌کار می‌گرفتند. این گروه‌ها اغلب شامل جوانانی بودند که خسته از جنگ و فقر، به همه‌چیز و همه‌کس معترض بودند و به‌این‌ترتیب ترجیح می‌دادند تا برخلاف جریان متداول جامعه حرکت کنند، از دیدگاه آنان لباس، تنها وسیله‌ای برای پوشش بود و نه بیشتر.

در سده‌های آخر قرن بیستم نیز، فعالیت‌های نمایشی وسیعی بیرون از دیوارها و قراردادهای سنتی در حال رشد و گسترش بود. در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، نسلی جدید که متاثر از دادائیست‌ها وسوررئالیست‌ها بودند، نمایش‌هایی با رویدادهای بی‌نظیر و منحصربه‌فرد را تجربه کردند که به هپنینگ شهرت یافتند. در این‌گونه نمایشی، گاه تماشاگر و بازیگر یکسان می‌شوند. هدف چنین نمایش‌هایی آگاه کردن تماشاگر است و به او همانند مصرف کننده‌ی دستاورد هنرمند نمی‌نگرد. در بسیاری از اجراهای هپنینگ، اجراکنندگان لباسی شبیه لباس تماشاگران به تن دارند. در این‌گونه اجراها لباس، هیچ کارکرد نمایشی ندارد و آن‌ها ترجیح می‌دهند لباسی شبیه تماشاگران بپوشند. اما در برخی‌دیگر از این اجراها، برای بازیگران لباس‌هایی خاص، با توجه به موضوع و مکان اجرا، طراحی می‌شود.

پرفورمنس آرت(Performance Art) یا هنر اجرایی نیز یکی‌دیگر ازجریان‌هایی بود که در سال‌های دهه ۷۰ به صورت جدی مطرح شد. تابه‌حال تعاریف زیادی از پرفورمنس آرت به عمل آمده است اما شاید کامل‌ترین آن، تعریفی باشد که فرهنگ کمبریج از این اصطلاح ارایه داده است: «پرفورمنس آرت عنصرهایی از هنرهای تصویری، شنیداری، اجرایی، فرهنگ عامه و زندگی روزمره را با یکدیگر ترکیب می‌کند تا آن را به وسیله بدن هنرمند- که صرفا یک ابزار هنری است و ذهن وی که دارای ساختاری ایدئولوژیک است- ارایه دهد.....اجرای پرفورمنس می‌تواند در هر مکان و در هر مدتی از زمان نشان داده شود. هم‌چنین می تواند به طور کامل هنری مفهومی، که هستی آن فقط در ذهن اجرا کننده است، باشد.»(احمد دامود،۱۳۸۴: ۱۸-۱۷) اجراکنندگان پرفورمنس لباس‌هایی به تن می‌کنند که برای اجرایشان کاربرد خاصی داشته باشد. به‌نظر می‌رسد آن‌ها آزادند تا هر چه که دوست دارند بپوشند. اما در کنار این آزادی باید بدانند که لباسشان چه کاربردی دارد و چطور می‌توانند هم از لباس خودشان و هم از لباس سایر اجراکنندگان استفاده کنند. برخلاف یک نمایش که درآن نوع و شیوه پوشش مهم است، آن‌چه که در پرفورمنس اهمیت دارد این است که چرا چنین لباسی را می پوشیم؟

www.SID.ir

Archive of SID

برخی‌دیگر از گروه‌های کوچک تئاتری در آمریکا، در دهه‌های هفتاد و هشتاد به پست مدرنیسم روی آوردند. رابرت ویلسون (Robert Wilson)و گروه تئاتری‌اش نمونه بارز این جنبش هستند. ویلسون تئاتر خود را به‌طورکلی با اجراهای جسم محور دهه ۶۰ در تضاد می‌داند.آثار ویلسون برخلاف دیگر گروه‌های اواخر قرن بیستم، که لباس را به‌کلی از کار حذف می‌کردند، سلسله مراتب سنتی رابطه بین طراح و کارگردان را به نمایش می‌گذارد. طراحی صحنه و لباس به‌طورکامل، در تمام آثار ویلسون، دیده می‌شود. درعین‌حال در همه‌ی اجراهای او، لباس و صحنه‌پردازی با فضای پست‌مدرنِ اجرا هماهنگ هستند. در گروه تئاتری ویلسون معمولا طراحان لباس برجسته‌ای چون کاترینا ژپک (Caterina Czepek)، جان کانکلین(John Concklin)، فریدا پارمجانی(Frida Parmeggiani)، و بسیاری دیگر به‌چشم می‌خورند. ویلسون هم‌چنین از وجود طراحان برجسته مد، هم‌چون جورجیو آرمانی (Giorgio Armani) و جیانی ورساچی(Gianni Versace) نیز بهره‌مند بود. (تصویر شماره۶)

در تئاتر معاصر آمریکا، بی‌شک جولی تیمور(Julie Taymor) (۱۹۵۳) از برجسته‌ترین کارگردانان و طراحان صحنه و لباس است. او به دلیل استفاده از لباس‌های متنوع، رنگارنگ و درخشان در آثارش شهرت زیادی کسب کرده است. تیمور به‌شدت متاثر از تئاتر مشرق‌زمین بود. استفاده متنوع و به‌جا از گونه‌های مختلف فرهنگی همراه با خلاقیت فردی از ویژگی‌های اصلی آثار تیمور است. در آثار تیمور عروسک‌ها نقش بسیار ویژه‌ای دارند و اجراهای او بیشتر تلفیقی از بازیگران و عروسک‌های کوچک و بزرگ است. هم‌چنین بیشتر بازیگران برای نقش حیوانات از ماسک‌های بسیار زیبا و بزرگی استفاده می‌کنند که خود تیمور طراحی آن‌ها را برعهده دارد. در آثار او، آدم‌ها و عروسک‌ها به گونه‌ای هماهنگ در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. به‌نظر می‌رسد که طراحی‌های تیمور بر پایه زیبایی‌شناسیِ فرهنگ‌های گوناگون استوار است. او عناصری از ژاپن، هند، اندونزی و.. را با اشکالی از اپراهای چینی، کمدیا دل‌آرته و پرفورمنس آرت درهم می‌آمیزد تا لباس‌هایی جذاب خلق کند و به‌این‌ترتیب تماشاگران را مسحور تصاویر و لباس‌های بی‌نظیر و منحصربه‌فرد آثار خود کند.

هنر رقص نیز در نیمه دومِ قرن بیستم به پیشرفت‌های چشم‌گیری دست یافت. در میان هنرمندانِ این رشته بدون‌شک باید از پینا بائوش(Pina Bausch) طراح رقص و رقصنده آلمانی نام برد. آثار بائوش ترکیبی از گفت‌وگو، آواز، موسیقی، سیرک و ژیمناستیک، تصاویر دیداری‌وبصری، تصاویر پروژکتوری و لباس‌های به‌یادماندنی است. هم‌چنین یاری گرفتن از رقص کاتاکالی و ترکیب عناصری از فرهنگ‌های گوناگون نیز به زیبایی اجراهایش می‌افزود. هدف اصلی او، درآمیختن رقص‌های اکسپرسیو با هنرهای دیگر بود. طراحی صحنه آثار او بیشتر بر عهده پیتر پابست (Peter

www.SID.ir

Archive of SID

(Pabst و طراحی لباس با ماریون چیتو (Marion Cito) بود.

در آثار بائوش، لباس نقش مهمی دارد. لباس فرستنده پیام‌های جنسی است و اغلب زن‌ها در آثار او لباس‌هایی به‌شدت بلند و زنانه، از جنس ابریشم و ساتن به تن می‌کنند. لباس‌هایِ بلند بازیگران با حرکات و چرخش‌های نرم و زیبا تصاویر بسیار زیبایی را به‌وجود می‌آورد. پارچه‌های ابریشمیِ رنگی و متنوع از ویژگی لباس‌های آثار بائوش است. در بسیاری از اجراهای او بازیگران و رقصندگان با پاهای برهنه بر صحنه ظاهر می‌شوند و دربعضی دیگر کفش‌هایی با نوک تیز و پاشنه‌های بلند به پا دارند. مردان نیز با بدن‌های ورزیده و عضلانی‌اشان، گاهی برهنه و گاهی نیز با لباس‌های عادی و یا رسمی بر صحنه ظاهر می‌شوند. در بعضی از اجراها نیز بائوش برتن بازیگران مرد لباس‌هایی زنانه می‌پوشاند.

هریک از چهره‌های مهمی که به آن‌ها اشاره شد، راه جدیدی در هنر تئاتر و طراحی لباس گشودند و هرکدام دیگری را غنی‌تر و کامل‌تر کردند. در زمینه لباس و صحنه‌پردازی نیز- به‌عنوان عنصرهای مهم و تاثیرگذار این رشته- هرروز شاهد نوآوری‌های طراحان بزرگ در سراسر دنیا هستیم. بدون‌شک جایگاه لباس در تئاتر امروز دنیا، مدیون هنرمندان و طراحانی است که با تلاش بی‌وقفه‌شان، آن را به‌عنوان عنصری مهم و موثر در دنیای تئاتر مطرح کرده‌اند. هنرمندانی که در این تحقیق سعی شد، به‌صورت خلاصه، به بررسی آثارشان پرداخته شود و هم‌چنین صدها هنرمند و طراح دیگری که به دلیل محدودیت این تحقیق، مجالی برای پرداختن به آن‌ها دست نداد.

نتیجه گیری

به‌طورخلاصه می‌توان گفت که لباس بخش بسیار مهمی از اجرای نمایش است. لباس، بخشی از بازیگر است و تئاتر بدون بازیگر بی‌معناست. تماشاگر نیز به کمک ویژگی‌هایی که در لباس‌های نمایشی وجود دارد، از خودِ بازیگر دور و به شخصیتِ بازنمایی شده، نزدیک می‌شود.

لباس، جلوه و بازتاب بیرونی نقش‌آفرینی، احساسات و حال‌وهوای درونی بازیگر است و می‌تواند معنای درون نمایش‌نامه را از طریق نشانه‌های بیرونی بیان کند. لباس عاملی قوی در بیان احساسات شخصیت نمایشی است و هم به بازیگر و هم به تماشاگر در درک هرچه‌بهتر نمایش‌نامه و فضای کلی اثر یاری می‌رساند.

به‌طورکلی فرم، رنگ و بافت جایگاه ویژه‌ای در طراحی لباس تئاتر دارند و در صورت نادیده گرفتن آن‌ها، لباس ویژگی بیانی خود را ازدست می‌دهد. لباس به‌وسیله فرم، رنگ و بافت این توانایی را دارد که نشانه‌های بی‌شماری را بر خود حمل کند و از این طریق به معرفی بهتر شخصیت نمایشی و فضای نمایش بپردازد.

باید توجه داشت که قابلیت‌ها و کارکردهای لباس، درنهایت باید درجهت هرچه‌بهتر جلوه‌گر شدن

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیت نمایشی در ذهن تماشاگر باشد و به پیشبرد کنش دراماتیک یاری رساند.
شخصیت در جریان کنش شکل می‌گیرد و از دل کنش دراماتیک بیرون می‌آید. لباس‌های طراحی شده نیز باید برحسب زبان خاص کنش نمایشی باشند. لباس‌ها باید با کنش‌ها هماهنگ بوده و باعث پیشبرد و پیشرفت آن شوند. لباس‌های نمایشی، برای هر حرکت و کنش شخصیت، منطق لازم را به‌وجود می‌آورند. به‌عنوان‌مثال؛ حرکت و کنش‌های لیرِ درهم‌شکسته در پایان نمایش، با لباس‌هایی مندرس و تیره برای تماشاگر اثر بسیار منطقی می‌نماید، چراکه شخصیت لیر و درهم‌شکستگی او به‌وسیله لباس به تماشاگر نشان داده شده است.
اما مهم‌ترین انقلاب در زمینه لباس، در ابتدای قرن بیستم و به‌وسیله سمبولیست‌ها رخ داد. از این زمان به بعد لباس تنها وسیله‌ای برای نشان دادن هرآن‌چه که در نمایش روی می‌داد، نبود؛ بلکه تماشاگران از طریق لباس، به حال‌وهوای عمومی، و فضای کلی نمایش پی می‌بردند.
جنبش‌ها و سبک‌هایی که بیشتر در نیمه اول قرن بیستم شکل گرفتند؛ هم‌چون فوتوریسم، دادائیسم، کانستراکتیویسم و بسیاری‌دیگر، تاثیر قابل‌توجهی بر همه جنبه‌های تئاتر – ازجمله لباس – گذاشتند. این تاثیرها تا سال‌ها و حتی امروز نیز در بسیاری از اجراها دیده می‌شود.
از نیمه دوم قرن بیستم نیز کارگردانان بزرگ و نوآور، به شیوه‌های مختلف، از لباس استفاده می‌کردند. بسیاری از جنبش‌های نو و گروه‌های آوانگارد تئاتر – در نیمه دوم قرن بیستم– طراحی لباس را از تئاتر حذف کردند. آن‌ها اعتقاد داشتند که بازیگر باید لباس ساده بپوشد، بدون هیچ نشانه‌ای که حاکی از برتری یا تفاوت او از تماشاگر باشد. لباس در آثار چنین گروه‌هایی تنها وسیله‌ای برای پوشش بود. گروه‌هایی نیز معتقد بودند که شیوه درست اجرا، بدن انسان را بدون هیچ پوششی می‌طلبد و به‌این‌منظور بازیگر یا برهنه بود و یا تنها یک لنگ به دور خود می‌پیچید. بسیاری از این گروه‌ها جوانان عاصی و معترضی بودند که در واکنش به جنگ و فقر و بدبختی موجود، دست به تجربه شیوه‌های جدید در تئاتر زدند. بیشتر این گروه‌ها نیز پس از مدتی ازهم پاشیدند.
بسیاری‌دیگر نیز هم‌چنان به شیوه قرن‌های هجدهم و نوزدهم، که بازسازی عین‌به‌عین واقعیت بود، ادامه دادند. بااین‌وجود دهه پنجاه و شصت دوران هم‌زیستی تئاتر نوین و کهن بود.
تجربه‌ها و نوآوری‌هایِ کارگردانان در این دوران راه را برای تغییرهای اساسی در تئاتر هموار کرد. ازجمله آنان می‌توان به کارگردانان بزرگی چون؛ بروک، باربا، گروتفسکی، منوشکین، تیمور و بسیاری دیگر اشاره کرد. در چنین اجراهایی به لباس – هم‌چون سایر بخش‌ها– بسیارتوجه می‌شد و معمولا طراحان برجسته‌ای وظیفه طراحی لباس را برعهده داشتند. با نگاهی اجمالی به لباس در این اجراها می‌توان نتیجه گرفت که نوآوری‌هایِ صورت‌گرفته، موجب آشکار شدن ابعاد مختلف لباس در معرفی شخصیت و پیشبرد کنش دراماتیک شده است. در چنین اجراهایی لباس– با همه

www.SID.ir

Archive of SID

بخش‌ها- ازجمله نور، دکور، حرکت‌بندی‌ها و خوانش کارگردان از متن، بسیار هماهنگ، و بیشتر بازتاب ایده‌های کارگردانان بر صحنه نمایش بودند.

لباس در صحنه تئاتر، عنصر بسیار مهمی است. لباس بخشی از بازیگر است و با ویژگی‌های منحصربه‌فردش، در اجرای هرچه‌بهتر نقش، به او کمک می‌کند. لباس تنها عنصری تزیینی نیست، بلکه با کمک فرم، رنگ و بافت، می‌تواند مفاهیم زیادی را به مخاطب اثر منتقل کرده و درنهایت وسیله‌ای در جهت پیشبرد کنش دراماتیک باشد.

■ فهرست منابع

۱- آرتو آنتونن،(۱۳۸۳) **تئاتر و همزادش**، ترجمه نسرین خطاط، تهران: قطره.
۲- آقاعباسی یدالله،(۱۳۸۵) **پرفورمنس، هنر هنگامه: مفهوم، مجله صحنه**، ش(۳۳)، شهریور
۳- اسلین مارتین،(۱۳۸۲) **دنیای درام**، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس
۴- اسلین مارتین،(۱۳۷۹) **نمایش چیست**، ترجمه شیرین تعاونی، تهران: نمایش
۵- الام کِر،(۱۳۸۲) **نشانه شناسی تئاتر و درام**، ترجمه فرزان سجودی، تهران: قطره
۶- براکت اسکار،(۱۳۷۶) **تاریخ تئاترجهان**، سه جلد، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، تهران: مروارید
۷- برشت برتولت،(۱۳۵۷) **درباره تئاتر** ، ترجمه فرامرز بهزاد، تهران: خوارزمی
۸- بروک پیتر،(۱۳۸۳) **فضای خالی**، ترجمه اکبر اخلاقی، اصفهان: فردا
۹- پیکرینگ کنت،(۱۳۸۱) **چگونه نمایش‌نامه مدرن را بخوانیم**، ترجمه آنیتا هایراپتیان، تهران: نوروز هنر
۱۰- تیس‌له‌من هانس،(۱۳۸۳) **تئاتر پست دراماتیک**، ترجمه نادعلی همدانی، تهران: قطره،
۱۱- حسینی ناصر،(۱۳۸۳) **تئاتر معاصر اروپا**، دو جلد، تهران: انتشارات نمایش
۱۲- دامود احمد،(۱۳۸۴) **بازیگری و پرفورمنس آرت**، تهران: نشر مرکز
۱۳- دامود احمد،(۱۳۸۰) **اصول کارگردانی تئاتر** ، تهران: کتاب ماد
۱۴- روبین ژان ژاک،(۱۳۸۳) **تئاتر و کارگردانی**، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: قطره
۱۵- روز اونز جیمز،(۱۳۷۰) **تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک**، ترجمه مصطفی اسلامیه، تهران: سروش
۱۶- سجودی فرزان،(۱۳۸۳) **نشانه شناسی کاربردی**، تهران: قصه
۱۷- سلف دیوید،(۱۳۷۴) **نمایش و فنون نمایشی**، ترجمه شیرین بزرگمهر، تهران: انتشارات دانشگاه هنر
۱۸- شائفنر آندره ودیگران،(۱۳۸۳) **دائرةالمعارف پلیاد**، ترجمه نادعلی همدانی، تهران: انتشارات نمایش
۱۹- علیزاد علی اکبر(گردآوری)، (۱۳۸۲) **رویکردهایی به نظریه اجرا**، تهران: ماکان
۲۰- کریگ ادوارد گوردون،(۱۳۸۳) **در باب هنر تئاتر** ، ترجمه افضل وثوقی، تهران: قطره
۲۱- گروتفسکی یرژی،(۱۳۸۳) **به‌سوی تئاتر بی‌چیز** ، ترجمه کیاسا ناظران، تهران: قطره
۲۲- لوسی‌اسمیت ادوارد،(۱۳۸۰) **فرهنگ اصطلاحات هنری**، ترجمه فرهاد گشایش، تهران: عفاف
۲۳- مکی ابراهیم، (۱۳۶۶) **شناخت عوامل نمایش**، تهران: سروش
۲۴- مک‌کالو کریستوفر،(۱۳۸۳) **تئاتر معاصر و اروپا**، ترجمه نغمه ثمینی، تهران: قطره
۲۵- ملک پور جمشید،(۱۳۶۴) **گزیده‌ایی از تاریخ نمایش در جهان**، تهران: کیهان
۲۶- ویل‌کاکس روت‌ترنر، (۱۳۷۹) **تاریخ لباس**، ترجمه شیرین بزرگمهر، تهران: توس
۲۷- هاج فرانسیس،(۱۳۸۲) **کارگردانی نمایش‌نامه**، ترجمه منصور براهیمی و علی‌اکبر علیزاد، تهران: انتشارات سمت
۲۸- هولتن اورلی،(۱۳۶۴) **مقدمه بر تئاتر آیینه طبیعت**، محبوبه مهاجر، تهران: سروش

www.SID.ir

Archive of SID

منابع لاتین:

۱-Bablet Denis, Edward Gordon Craig, New York, Theatre Arts Books, 1966
۲-Bieber Margarete, the History of the Greek and Roman Theatre, Princeton Univ Pr, 1961
۳-Brockett Oscar G, History of the Theatre, Allyn&Bacon,1968
۴-Brockett Oscar G, The Essential Theatre, Indiana, Holt, Rinehart and Winston, 1976
۵-Bradby David & David Williams, Directors' Theatre, London, Macmillan publishers, 1988
۶-Cole Toby, Directors on Directing, New York, the Bobs-Merrill company , 1963
۷-Devlin David, Mask and Scene, An Introduction To A World View Of Theatre, London, Macmillan Publishers LTD 1989
۸-E Bowlt John, The Art Of Alexander Benois And Leon Bakst: Theatre Of Reason, Theatre Of Desire, Skira, 1999
۹-Irvin Polly, Directing For The Stage, Published By Rotovision 2003
۱۰-Hartnoll Phyllis, The Oxford Companion To The Theatre, Oxford University Press London, 1976
۱۱-Holt Michael, Costume And Make Up, London, Phaidon Press Limited, 1993
۱۲-Kirby Michael, Futurist Performance, Paj Publications, 1986
۱۳-Laver James, Costume in the Theatre, New York, Hill And Wang, 1964
۱۴-Motley, Designing And Making Stage Costumes, New York, Watson-guptill Publications, 1974
۱۵-Pecktal Lynn, Costume Design: Techniques of Modern Masters, Backstag books. 1993
۱۶-Roberts Vera Mowry, ON STAGE A History of Theatre, Harpercollins, 1974
۱۷-Rudnitsky Konstantin, Russian & Soviet Theatre, London,Thames and Hudson, 1988
۱۸-Schouvaloff Alexander, The Art Of Ballets Russes, Yale University Press, London, 1998
۱۹-Simonson Lee, The Stage Is Set, New York, Theatre Art book, 1932
۲۰-Strizhenova Tatiana, Soviet costumes And Textiles 1917-1945, Italy, ARBE Industries Grafiche-Modena, 1991
۲۱-Styan J.L, Drama; Stage and Audience, London, Cambridge University Press, 1975
۲۲-Williams David (ed), Peter Brook and the Mahabharata Critical Perspective, London, Routledge,1991
۲۳-Wilson Edwin, The Theatre Experience, New York, McGraw-;Hill book Company,1976

منابع دیجیتال:

*http://www.art-deco-prints-and- *http://www.art-perfect.de/haus-der-kunst-muenchen-allan-kaprow-1955-2006.htm
*http://www.britannica.com/eb/article-40211/stage-design
*http://www.britishtheatreguide.info/reviews/hamletninagawa-rev.htm
*http://www.berkeleyheritage.com/berkeley_landmarks/temple_of_wings.html
*http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm
*http://www.clancy.uk.com/cdw/cdwhist6.html
*http://www.complicite.org/productions/detail.html?id=3421
*http://www.harvardmagazine.com/on-line/070482.html
*http://www.russianavantgard.co
* http://www.robertwilson.com
* http://www.scenography.co.uk/articles/costume-design.php
* http://tirocchi.stg.brown.edu/essays/hay_couture_02.html
* http://worldart.sjsu.edu/Obj4673$276*SQ249

www.SID.ir

Archive of SID

■ پی‌نوشت‌ها

۱- نشانه‌های شمایلی تصویر مستقیم موضوع هستند.(مارتین اسلین.۱۳۸۲: ۲۳)
۲- نشانه‌های نمادین کاملا بر قرارداد استوار هستند و هیچ رابطه اندام‌وار روشنی با مدلول خود ندارند.(مارتین اسلین.۱۳۸۲: ۲۳)
۳- نشانه‌های نمایه‌ای نشانه‌هایی هستند که معنای آن‌ها ناشی از رابطه مستقیم با موضوعی است که نمایش می‌دهند. (مارتین اسلین.۱۳۸۲: ۲۳)

www.SID.ir