هندسه فضا در تئاتر باوهاوس(با تاکید بر نمایش"باله سه‌گانه" اثر اسکار اشلمر)

معصومه علینژاد

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۸/۲۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۲۲

هندسه فضا در تئاتر باوهاوس(با تاکید بر نمایش"باله سه‌گانه" اثر اسکار اشلمر)

معصومه علینژاد
مربی، دانشکده سینما تئاتر ،دانشگاه هنر تهران

چکیده

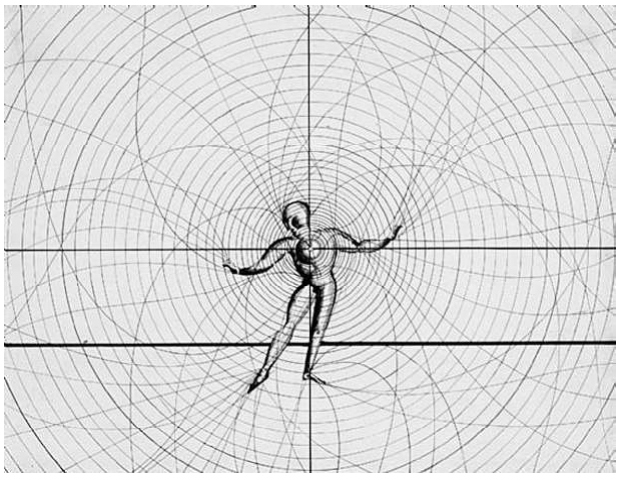
یکی از مسایل چالش‌برانگیز درحوزه طراحی صحنه موضوع فضا است. درقرن بیستم تئاتر باوهاوس با نگاهی نو به مساله فضا و ساختار اجرا تعاریف تازه‌ای را ارایه می‌دهد. اسکار اشلمر از پیشروان این مکتب است که با طرح نظریه و اجرای شاخص خود در نمایش "باله سه‌گانه" فضایی را پیش رو قرار می‌دهد که در ابعاد مختلف قابل‌پژوهش است. به‌نظر می‌رسد شناسایی "هندسه فضا" در این اجرا می‌تواند الهام‌بخش اجراهای نوین باشد. ازاین‌رو با بررسی سه حوزه در "باله سه‌گانه" ، به شکل مواجهه اشلمر با فضا خواهیم پرداخت. اولین بعد شناسایی فضا برای اشلمر بدن انسان است که به‌عنوان مدیومی جدید برای شناسایی ذات اصلی همه اشکال به‌شمار می‌رود. بدن به‌مثابه شکل والد که هر شکل و فرم در جهان خارج ، از او زاده می‌شود قابل‌تجزیه به اشکال و احجام مختلف است. هم‌چنین در میان بدن و دنیای پیرامون فضایی نامرئی وجود دارد که انسان به آن متصل است و او را احاطه کرده است. دومین بعد شناخت فضا "حرکت بدن " و یا اشکال است که تصویر این فضای نامرئی را تاحدودی مرئی می‌کند. حرکت حول محورهای مختلف هویت احجام را مشخص می‌کند و بر اهمیت ارتباط انسان با پیرامونش تاکید می‌کند. در نمایش "باله سه‌گانه" با توجه به تنوع حرکتی وجوه مختلفی از خطوط ارتباطی اجراگر را با محیطش نشان می‌دهد. "صحنه و نور" سومین وجه از هندسه فضایی است که با تغییرات ساده علاوه‌بر تنوع بصری با اجرا و مفاهیم بنیادین آن هم‌سو است. طراحی صحنه جزیی آمیخته با سایر ابعاد اجرا است و به‌طورماهرانه‌ای راوی پیام اجرا است. با تمرکز بر موارد ذکرشده می توان ابعاد هندسی نمایش را موردبررسی قرار داد.

واژگان کلیدی: تئاتر باوهاوس، هندسه فضا، بدن، حرکت، باله سه‌گانه، طراحی صحنه و نور، اسکار اشلمر

۱. مقدمه

مکتب هنری باوهاوس[۱] به تعبیر معمار آلمانی هابرت هافمن[۲] کارگاهی برای آینده بود. در این نظریه تاثیرگذاری باوهاوس با دوره رنسانس مقایسه شده است. همان‌طور که رنسانس حدود سیصد سال بر هنر بعد از خود تاثیر گذاشت باهاوس هم تاثیری کمتر از آن بر آینده هنری خود ندارد. پس از تاسیس این مدرسه در سال ۱۹۱۹ با مدیریت والتر گریپیوس[۳] به دلیل وضعیت‌های موجود سیاسی دوران حکومت آلمان نازی مجبور به تغییر مکان از ویمار[۴] به دسو[۵] و از آن‌جا به برلین شد که توسط پلیس برلین در سال ۱۹۳۳ برای همیشه تعطیل شد، اما شیوه و رسم و سلوک آن مدت‌ها مورد کاربرد توسط دانشگاه‌های هنری بود. حتی امروز نیز از اصول و تجربه‌های هنرمندانی هم‌چون واسیلی کاندینسکی [۶] ، پاول کلی[۷]، یوهانس ایتن[۸]، والتر گریپیوس و اسکار اشلمر[۹] در آموزش و خلق آثار هنری استفاده می‌شود. تاثیر این مکتب بر تئاتر اروپای غربی و آمریکا تا امروز ادامه دارد. اهداف این مکتب و هنرمندان آن بر شیوه آموزش هنر نوین، رسیدن به یک طراحی خوب، بررسی تاثیر معماری بر ساکنین آن و سازندگی در همه هنرها و ارتقا صنایع در حد هنرهای زیبا بود. دستورالعمل حاکم بر باهاوس این بود که پیرو هیچ دستورالعملی نباشد . اما آن‌چه مسلم است محصول هنری باهاوس متاثر از تجربه و قوانین خاصی بود که در شناخت و سلوک هنرمندان متبحر آن به‌دست می‌آمد. چنان‌چه فرم‌شناسی یکی از آموزش‌های مکتب باوهاوس است که بنیان‌های نظری و عملی آن را دربر می‌گیرد. اسکار اشلمر از مدرسان فرم شناسی در کارگاه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی باوهاوس بود و پس از شریر[۱۰] مسوولیت کارگاه تئاتر را پذیرفت. قبل از حضور اشلمر کارگاه تئاتر این مکتب چندان در تجربه خود موفق و تاثیرگذار نبود ولی پس از ورود او جریان تازه‌ای از اجراها به‌وجود آمد. تئاتر اشلمر بر اساس تجربه‌هایی شکل گرفت که او در هنرهای تجسمی و به‌طورخاص فرم‌شناسی داشت. از شاخص‌ترین این اجراها نمایش باله سه‌گانه[۱۱] بود که شاخصه‌های تجسمی درآن قابل واکاوی و مشاهده است. اما دریافت و شناخت این فرم‌ها برای او از چه منبعی حاصل می‌شد؟ و وجوه تجسمی وبازشناسی فرم برای گونه تئاتری چطور حاصل می‌شد؟ و چگونه هندسه فضا در نمایش باله سه‌گانه آشکار می‌شود؟ سوال‌هایی هستند که پاسخ به آن ، شناخت وجوه فرم‌شناسانه و هندسه فضا را برای ما میسر خواهد کرد. در گام اول پاسخ به این سوال‌ها با واکاوی شیوه نگاه اشلمر به اشیا و طبیعت پیرامون مرتبط است. پس از آن‌که پیرو نظریه پل سزان فرم‌های طبیعت قابل‌تجزیه به اشکال و احجام هندسی اولیه مانند دایره ، مثلث و مربع و یا احجامی چون مکعب، کره استوانه و... شد، بنیان‌های درک بصری از فرم‌های طبیعی دستخوش تغییر شدند. به‌تبع آن بخش بزرگی از اندیشه فرم‌شناسانه اشلمر تحت‌تاثیر همین نظریه قرار گرفت اما شیوه خاص خود را در پی آن موردتجربه قرار داد. تمرکز و مطالعه اشلمر بر بازشناسی فرم بدن انسان به‌عنوان اولین و کامل‌ترین منبع طبیعت برای تجزیه به اشکال و احجام ساده و اولیه هندسی بود. بنابراین انسان و فضای پیرامون او در راس و مرکزتوجه اشلمر به‌عنوان یک منبع الهام قرار گرفتند . حال بازشناسی فرم‌های تجسمی از منبع

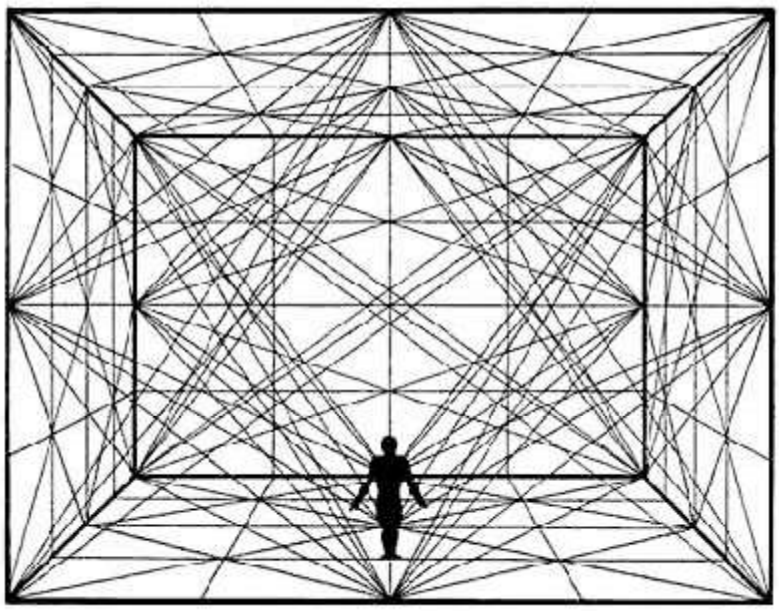
و گسترش و بازیابی آن در تئاتر مساله‌ای بود که در اجرای نمایش باله سه‌گانه به‌طورمشخص نمودار شد. اشلمر در تئاتر خود به‌دنبال بازنمایی یا روایت داستان نبود بلکه به‌دنبال شناخت رابطه انسان به‌عنوان عنصر اصلی تئاتر و رابطه او با فضای پیرامونش بود. بخشی دیگر از این نگاه از جهان‌بینی اشلمر ناشی می‌شد که تعاریفی متافیزیکی و عرفان‌گونه از اجرای نمایش داشت به‌همین‌علت تمایل زیادی به شیوه‌های اجرایی انتزاعی نشان می‌داد. بنابراین فضای قابل‌شناسایی



تصویر ۱

او هم مرئی بود و هم نامرئی. و هندسه‌ای که اشلمر در پی آن بود شامل شناخت تمام ابعاد این فضا بود. به‌طور دقیق‌تر تعریف هندسه شامل شکل، اندازه، موقعیت نسبی اشکال بود که با ویژگی‌های فضا سروکار داشت. عناصر قابل‌شناسایی در اجرای باله سه‌گانه با تعریف هندسی آن در رابطه با شناخت اشکال و موقعیت آن‌ها و رابطه‌شان با یکدیگر است که با رویکرد اشلمر می‌تواند مرئی و یا نامرئی باشد "همانطور که بررسی مطالعات بصری اشلمر نشان می‌دهد بدن به صورت مرئی یا نا مرئی در خطر غوطه ور شدن در فضای هندسی[۱۲] است که آن را احاطه می‌کند."(اسمیت، ۲۰۰۷: ۵۵)(نگاه کنید به تصویر۱و۲) چنان‌چه در تصویر مشاهده می‌شود خطوطی پیرامون انسان را دربر گرفته است که برای چشم قابل‌دیدن نیست اما خطوطی هستند که بالقوه انسان در آن می‌تواند حرکت کند و یا اشیاء پیرامون درراستای آن حضور داشته باشند. این فضا یک قابلیت هندسی پنهان دارد که با خطوط مشخص شده‌اند. این همان فضایی است که اشلمر آن را فضای نامرئی می‌نامد." اشلمر نه به تئاتر کلاسیک علاقه ای داشت و نه به تئاتر مرسوم معاصر. او به چیزی کمتر از یک مدیوم احیا شده جدید و کامل، فکر نمی کرد که به اعتقاد وی ، با یک اجرای مجلل ، خصوصا از طریق باله، می‌توان به بهترین شکل آن دست یافت. در باله با لباسهای مخصوص و حرکات خاص بازیگران و ارتباط میان یک شکل انسانی با اشکال دیگر و فضای آنها، می‌توان به جدایی آن فضا

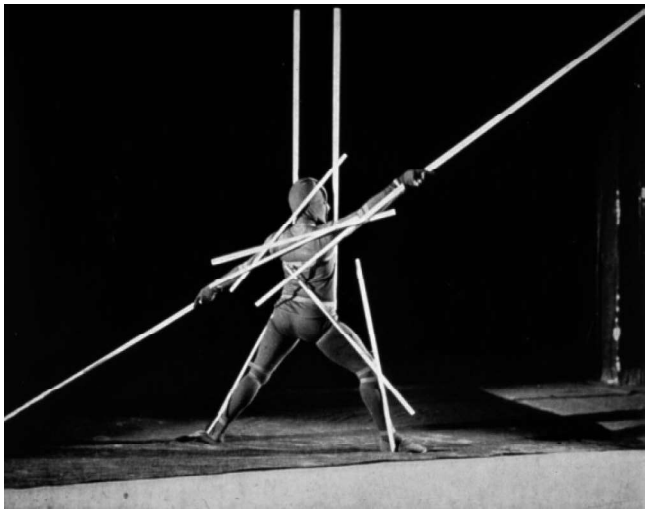
از جهان حقیقی تاکید نمود."(ویتفورد، ۱۳۸۵: ۸۷). این همان نگاه و اندیشه عرفان‌گونه اشلمر بود که در شیوه اجرایی نمایشش آشکار می‌شد. برای تبیین وجوه هندسی فضا در اجرای باله سه‌گانه که در سال ۱۹۱۲ برای نخستین‌بار اجرا شد آن را در سه وجه دقیق‌تر ملاحظه و بررسی می‌کنیم تا به شاخصه‌های هندسی فضا در تئاتر باهاوس دست یابیم. این تقسیم‌بندی با توجه به درک بنیادین از بدن انسان و حرکت او در صحنه نمایش به‌علاوه سایر عناصر بصری قابل‌تحلیل درنمایش به‌دست آمده است.



تصویر ۲

شناسایی فضای هندسی این اثر چه در قالب بدن انسان و چه در قالب حرکت او و سایر اجزا اجرا بررسی شده است که بخشی با مطالعه بصری بر خود اثر که به صورت فیلم به‌جا مانده و بررسی و استخراج ویژگی‌های هندسی آن مستلزم مطالعه بر آرا هنرمند است زیرا اشلمر خود به‌ندرت همه اجزا اثر خود را بازگو کرده است بنابراین درک و استخراج آن برای اجراهای نوین ضروری به‌نظر می‌رسد. بخشی دیگر توسط بررسی آرای این هنرمند و هم‌چنین تاثیرات مکتب باهاوس که بر شکل گیری این اجرا به‌دست می‌آید. نمایش باله سه‌گانه همان‌طور که نام آن نشان می‌دهد شامل سه اپیزود است که بخش اول آن فضا و اتمسفری مضحکه‌وار دارد، بخش دوم آن بدون هویتی شاخص و نام‌پذیر است و بخش آخر آن فضایی قهرمانانه و باعظمت را تداعی می‌کند و اجراگران آن دو مرد و یک زن هستند. در این اجرا دوازده رقص به‌طورمجزا اجرا می‌شود و هجده لباس برای صحنه های مختلف دارد. در این مجال کوشش شده است در پاسخ به چگونگی هندسه

فضا درتئاتر باهاوس و به‌طورمشخص در نمایش باله سه‌گانه سه حوزه الف: هندسه بدن و اشکال ب:هندسه بدن و حرکت[۱۳] ج: هندسه صحنه و نور موردبررسی قرار گیرد.



تصویر ۱,۱

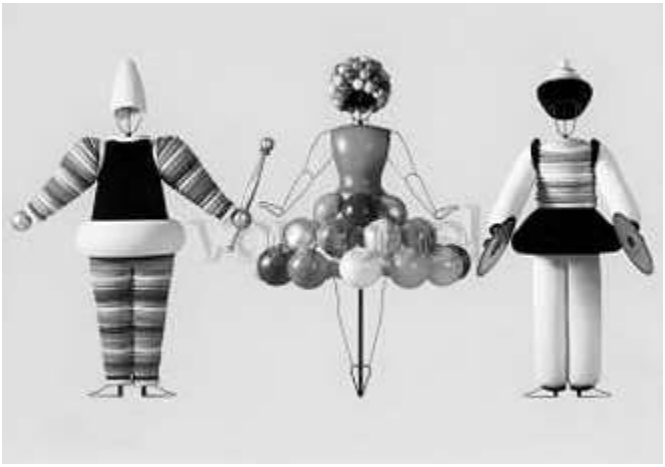
۱ .هندسه بدن و اشکال

مطالعه اشلمر بر روی فرم بدن برای دست یافتن به ذات اصلی شکل طبیعت و به‌طورخاص انسان بود. با درنظر گرفتن بخش‌های مختلف بدن، می‌توان آن را به اشکال یا احجام هندسی مختلف تجزیه کرد. تجزیه بدن انسان به این اشکال طی یادداشت‌هایی در دفتر خاطرات اشلمر بدین‌شرح آمده است: ۱. قفسه سینه= مربع۲. شکم= دایره۳. گردن= استوانه توخالی۴.بازوها= استوانه‌های تو خالی ۵.مفصل‌های آرنج، زانو، شانه‌ها و بند انگشت= دایره ۶. سر= دایره ۷. چشم‌ها= دایره ۸. بینی= مثلث و هم‌چنین خطوطی ارتباطی بین قلب و مغز و یا خطوطی بین آن‌چه انسان می‌بیند و شی دیده‌شده وجود دارد. این فرم‌های هندسی به صورت خام یا به شکل پرداخت‌شده برای شکل‌گیری شخصیت‌های "باله سه‌گانه" استفاده شده‌اند. هندسه اشکال پوششی این شخصیت‌ها نوعا در پوشش شباهت به عروسک پیدا کرده‌اند و یا می‌توان این نوع پوشش را به‌عنوان عروسک- ماسک درنظر گرفت. در نمایش‌های اشلمر طراحی و ساخت عروسک‌های ماریونت و یا ماسک حضوری جدی داشتند. و اگر هیچ‌یک از این‌ها نبودند، پوشش بدن اجراگر همراه با اشیایی انتزاعی و هندسی بود. به‌عنوان‌نمونه یکی از شخصیت‌های نمایشی او اجراگری است با پوشش چسبان تمام مشکی و تعداد دوازده چوب که به دست‌وپا و بدن او بسته شده به‌طوری‌که اجراگر در صحنه دیده نمی‌شود و صرفا چوب‌ها به‌مثابه خطوطی فضا را تعریف می‌کنند.[۱۴](نگاه کنید به تصویر۱،۱)" اشلمر با خلق شخصیت‌ها یا فرم‌های مادی می‌کوشد بین بدن طبیعی انسان یا گرداننده با سادگی

و خلوص یک عروسک (که به صورت پوشش مادی استَ)پیوند برقرار کند و این به‌طورکامل در نمایش باله سه‌گانه قابل‌تشخیص است"(ویتفورد،۱۳۸۵: ۱۰۶). در بخش اول "باله سه‌گانه" شخصیت زنی با پوششی هندسی شبیه به عروسک ظاهر می‌شود. با توجه اشکال بسط‌یافته‌ای که به‌صورت اولیه اشلمر آن‌ها را شرح داده است هندسه بدن اجراگر به‌عنوان عنصر فضاساز سر با کلاهی به صورت نیمکره و حلقه‌ای دور آن است. قفسه سینه مانند کره ، دست‌ها و پاها مخروطی و بخش لگن با نیم‌کره‌ای بزرگ به شکل دامن بر تن اجراگر است. کل فرم‌ها که هندسه فضای صحنه را توسط اجراگر می‌سازد از دایره ساخته شده‌اند. در ادامه قطعه اول اجراگر دیگری با سر بزرگ عروسکی که کره‌ای شکل و بزرگ‌تر از حد متعارف است، ظاهر می‌شود. صورت این عروسک با چهار دایره که (روی دو گونه، پیشانی و چانه) است پوشیده شده، مردمک چشم دایره و پره‌های بینی نیز دایره است و لب‌ها را به صورت برش‌های باریکی از دایره جدا کرده است که تاکید و تنوع در استفاده از این شکل هندسی را بیان می‌کند.تمرکز بر دایره در این صحنه بیانگر قابلیت‌های درک هندسه‌ای پنهان(دوبعدی و سه‌بعدی) در فضای پیرامون انسان است و از خود انسان آغاز می‌شود . (نگاه کنید به تصویر ۱۰۲) دایره شکلی است که نزدیک‌ترین قرابت فرم را با بدن دارد و اولین شکلی است که از فرم‌های طبیعی انتزاع می‌شود. دایره هم محیط انسان را می‌سازد و هم بدن را محاط می‌کند. ازاین‌رو تعریفی از اشیا یا هندسه اشیا به‌وجود می‌آید که زاییده فرمی غیرطبیعی از بدن است و هم‌پوشانی با طراحی لباس پیدا می‌کند. لباس، شیئ یا شکلی است که از بدن جدا نیست و حدفاصل فضای ناپیدا و بدن ناپیدا(انتزاعی) است که در این‌جا هویت تجسمی دارد. لباس‌های اجراگران از فرم انتزاعی بدن و ارتباط او با پیرامون طراحی شده‌اند که با پایه ماشه و نقاشی تجسم می‌یابد.

تصویر ۱۰۲

"اشلمر نظریه مهم خود را در رابطه فرم های مادی که در اینجا منظور لباس است را با بدن گسترش می‌دهد. به طور طبیعی ماده و لباس در معنای کاربردی تفاوت دارند ، اما برای هدف اصلی ما هر دو تجسمی هستند، هر دو از جهان ماده هستند و هر دو برای بدن و ذهن شی خارجی به‌نظر می رسند. او نشان می‌دهد که معنا و ریشه ذاتی لباس مثلا پوشیدن دستکشی قرمز در اندامی سراسر سفید در این شیوه خود را نمایان می‌کند."(تریمینگام،۲۰۱۲: ۱۰۴)



تصویر ۱،۳

این اشیا و اشکال در قطعه‌های دوم و سوم نیز نمودهای متنوع دارد که در لباس‌ها و اشیا در دست اجراگران دیده می‌شود. مثلا فرم‌سنج‌هایی که در دست اجراگران است به‌طورعمودی یا افقی در فضا از یک خط به یک دایره تغییر فرم می‌دهد ، یا فرم چوب‌هایی که آلت موسیقی به‌نظر می‌رسد به صورت دو خط مورب با سرهایی کره‌ای فضای یک نقاشی انتزاعی را تداعی می‌کنند که با کل مجموعه وحدت فرمی دارد. لباس‌ها هم‌چنان از فرم‌های کره، نیم‌کره، استوانه و مخروط برخوردار هستند و هم‌چنین کلاه‌ها یا فرمی که بالای سر بازیگر مرد است، کره است. گویی فضا تصویرگر گردش و یک فرم لایتناهی است که انسان در مرکز آن قرار می‌گیرد. این‌ها مثال‌ها و اشکال تجسم‌یافته‌ای هستند که همگی از دایره زاده می‌شوند. دایره‌هایی که به توان می‌رسند ، دایره‌هایی که در فضا متصاعد می‌شوند و دایره‌هایی که فرم جهان هستی(زمین و سایر موجودات) را بدین‌گونه تصویر می‌کنند. اجراگری که در بخش دوم وارد صحنه می‌شود هم در بازوها و نیم‌تنه و دست ها دارای فرم کره‌ای‌شکل است، صورت و پاها از شباهت به یک بیضی تخم‌مرغی شکل دارد. حتی ظرایف لباس نیز از این دو فرم شکل گرفته است.(نگاه کنید به تصویر۱،۳) شخصیت دیگر صحنه ، که فرم عضلات را روی لباس مخروطی شکل خود نقاشی کرده است، گویا پیوند ذات طبیعت هندسی بدن با آن‌چه در دنیای طبیعی وجود دارد را به‌تصویر می‌کشد. به‌این‌معنی که

ذات طبیعی بدن مخروطی و شکل طبیعی و قابل‌رویت آن عضلانی است. این تاکید زمانی بیشتر می‌شود که شکل متضاد او یعنی اجراگری با لباس کاملا انتزاعی(دامنی دایره‌ای و آکاردئونی) و تمام‌سفید کنار او قرار می‌گیرد. خطوط افقی دایره‌ای که حول‌محور اجراگر ساخته شده، نشانگر کشف هندسه نامرئی دیگری دربدن انسان توسط اشلمر است که گویی انسان باحلقه‌هایی افقی احاطه شده است. در بخش آخر از شکل‌هایی ماورایی مثل شکل حلزونی پیرامون بدن استفاده کرده است که نمود مادی خطوط و مسیر هندسی رابطه بدن با جهان ماورا را نشان می‌دهد. شکل دیگر در بخش سوم نمایش شکل سطح یک دایره است که به‌صورت‌عمودی از میان بدن عبور کرده است که حالتی هاله‌مانند به بدن داده است که در حالت نیم‌رخ قابل‌رویت است. این شکل از نگاه معناگرایانه اشلمر می‌تواند نشان زنده بودن و حضور طبیعت بدن داخل دایره‌ای باشد که او را دربر گرفته است. آخرین شخصیت‌های حاضر درقطعه سوم اجراگری با لباس مشکی چسبان است که دور سر و کمر او حلقه‌های سیمی دایره‌ای به‌طورتکرارشونده و متداخل وجود دارند که خطوط هندسی نامرئی اندیشه و موج افکار انسان را با پیرامون از وجهی دیگر نمایان کرده است.[۱۵](نگاه کنید به تصویر۱،۴)

در طراحی همه اشیا نمایش سادگی و هارمونی وجود دارد که می‌تواند به‌عنوان زبان هندسی تصویر تعبیر شود. در تئوری های معاصر از جسم اجراگر به‌عنوان پتانسیلی برای ساخت فضا یاد می‌شود. چنان‌چه پاملا هووارد می‌گوید:"همه اجسام مادی به‌عنوان یک زبان خلاق و دارای هارمونی می‌توانند اجزا یک اجرا باشند. به‌عنوان تئاتری که پیشرو است –هم در بعد متن و هم ابعاد بصری– ابهامی وجود دارد اجراگر/بازیگر به‌عنوان عنصر پایه ای با ترکیب نور و صوت می‌تواند بالاتر از وجوه ساخت و سازهای طراحی صحنه قرار گیرد؟"(ادی و وایت،۲۰۰۷: ۳۰)

تصویر ۱،۴

۲.هندسه بدن و حرکت

"بگذارید نقطه شروعمان را حرکت بدن بازیگر در فضا در نظر بگیریم....بگذارید تصور کنیم این فضا مانند یک بتون جامد است که به سختی حرکتی در آن از نوع حرکت بدن مثل کش آمدن و چرخیدن اتفاق می‌افتد. سپس فرم هندسی از بدن را در نظر بگیرید که در یک توده جامد منجمد شده است. مثلا اگر ساق پا یا بازویمان را به صورت همزمان حول محوری از بدن بچرخانیم شکلی شبیه به یک دیسک به دست می آید و یا اگر بازو یا ساق پا را به صورت کششی حرکت دهیم یا بچرخانیم شکلی شبیه یک مخروط یا قیف حاصل می‌شود. سایر اشکال که از تقسیم فضا از طریق حرکت گردشی شکل های راس دار، طوماری و حلزونی شباهت به یک ارگان هماهنگ و تکنیکی دارد."(مک کینی و باترورس ،۲۰۱۰ :۲۶)

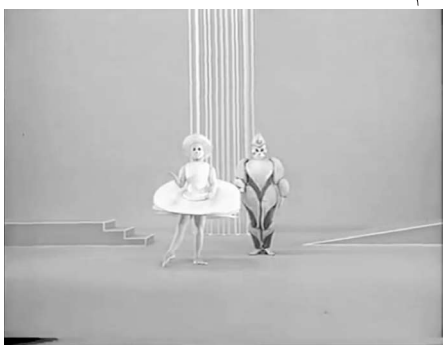
حرکت‌هایی که مبدا آن را بدن انسان درنظر می‌گیریم، در امتداد دادن سطوح و احجام در فضا و یا فرم‌هایی از حرکت‌های ابتدایی انسان مثل خرامان راه رفتن ، پرش‌های کوتاه یا چرخش‌ها و نیم‌چرخش‌ها شکل می‌گیرد که گونه دیگر از حرکت را برای انسان پیش‌رو قرار می‌دهد. با درنظر گرفتن این تئوری طراحی حرکت به‌این‌ترتیب اتفاق می‌افتد: مرحله اول انتزاع فرم از اعضا بدن ، مرحله دوم طراحی لباس به‌مثابه عنصر فضایی، سپس پیروی از فرم لباس برای طراحی فضایی که با حرکت اشکال در آن شکل می‌گیرد. در بخش اول نمایش" باله سه‌گانه" تاکید بر دایره‌ها و حجم‌های منشعب از آن به روش‌های مختلف طراحی شده است. امتداد حرکت طولی دایره منجر به استوانه می‌شود یا حرکت آن حول محوری مرکزی به شکل ۳۶۰ درجه‌ای به فرم کره‌ای می‌انجامد و حرکت از نوک محور به شکل مخروط یا نیم‌مخروط ظاهر می‌شود. با درنظر گرفتن بعد حرکت که به‌طورنامرئی در احجام ظاهرا ساکن وجود دارد ، می‌توان این حرکت‌ها را در شکل مادی‌تر آن یعنی حرکت اجراگران در لباس‌هایی می‌توان دید که با هندسه‌ای مادی احاطه شده‌اند و با پیروی از ذات اشکال به‌شیوه ای مکانیکی به حرکت درمی‌آیند. به‌عنوان‌مثال در صحنه اول اجراگر زن با لباسی که با ترکیب بدن که به دوک نخ ریسی شبیه است شروع به حرکتی دایره‌ای حول محور عمودی بدن و هم‌زمان حول دایره‌ای بزرگ‌تر در صحنه می‌کند ، در ادمه حالت دست‌ها و حرکت‌های کوتاه سر شبیه به حرکت عروسک‌های ماریونتی است که به‌صورت نیم‌دایره‌ای به‌جهت چپ‌وراست و بالاوپایین اشاره می‌کند. ساخت فضای مخروطی در حال گردش در امتداد حضور انسان در جهان مکانیکی تعریف می‌شود. و اگر جنبه غیرمکانیکی/ماشینی آن درنظر گرفته شود حرکت در فضا مانند حرکت سیارات به دور خود و حول‌محوری دایره‌وار دیگری است. به‌نظر می‌رسد اشلمر در چنین فضاسازی‌هایی با توجه به وجوه عرفانی و معناگرایانه‌اش به‌دنبال نشان دادن حرکت در فضای لایتناهی است که انسان در آن محاط شده است. حضور اجرا دیگری که حرکت او به صورت پرشی ولی آرام حرکت می‌کند از هندسه لباس او تبعیت می‌کند که شباهت به فنر دارد. پس از آنکه از حرکت باز می‌ایستد در جلو یک زمینه دایره‌ای در پشت صحنه ، اجراگر نخست در مقابلش حرکتی شبیه به تعظیم دارد – در حالی‌که دامن مخروطی او در فضا پس از

چرخش ۹۰درجه‌ای خود دایره‌ای دیگر است وبر تصویر دایره اول تاکید می‌کند – از حالت مخروطی خارج می‌شود. خطوط سطح دامن شبیه حلقه‌های کره‌های آسمان است که در مقابل دایره زردرنگ زمینه(مانند خورشید) و اجراگری با فرم سر کره‌ای حرکت و موقعیت حرکتی کرات را تداعی می‌کند.(نگاه کنید به شکل ۲۰۱). اجراگران دیگر صحنه اول ، یکی با لباسی استوانه‌ای و دیگری با لباسی شبیه به عضلات بدن ظاهر می‌شوند که در تضاد با یکدیگر از نوع حرکتی عمل می‌کنند. اولی حرکتی کاملا مکانیکی و بر اساس چرخش مستطیل حول‌محور عمودی و یا نیم‌چرخش‌هایی بر جهت و مخالف جهت عقربه‌های ساعت دارد اما حرکت اجراگر دوم شکل رقص طبیعی‌تری دارد که ناشی از فرم لباس اوست که به طبیعت ظاهری بدن نزدیک‌تر است. درادامه این صحنه ورود اجراگر زن را با لباسی مانند لباس باله ولی هندسی می‌بینیم که با اجراگر مردی که لباس عضلانی به تن کرده از دو فرم پله و رمپ پایین می‌آیند و در مقابل هم به رقص می‌پردازند ، در ابتدا هریک متناسب با فرم لباس خود ذات حرکتی فرم را به نمایش درمی‌آوردند. پس از دقایقی گویی اجراگری که لباس عضلانی به تن دارد رقص مکانیکی اجراگر مقابل را فرامی‌گیرد و به تقلید از اجراگر دیگر حرکت خود را تغییر می‌دهد. در انتها هریک از جایگاهی ورودی غیر از ورودی خود به‌طورجابه‌جا خارج می‌شوند.(نگاه کنید به تصویر ۲۰۲) به‌نظر می‌رسد اشلمر در این صحنه فرایند تکامل تغییر فرم بدن و حرکت آن را از حالت طبیعی به فرم انتزاعی را آموزش می‌دهد." در چنین تقسیم هندسی دقیقی از صحنه اجرگر در فضا جادو می‌شود و آن‌چه به دست می آید یک انسان عروسک است. این تلاش برای این است که انسان/ اجراگر از بعد و مرز فیزیکی و هم‌چنین از حرکتهای ذاتی و طبیعی خود جدا شود."(اسمیت,۲۰۰۷ : ۵۶)

تصویر ۲۰۱

در بخش سوم " باله سه‌گانه" حرکت‌ها اغلب به صورت مارپیچی است . شروع حرکت در تطبیق با لباس‌های اجراگران به شیوه‌های مختلف طراحی شده است . از لباس مارپیچی‌شکل تا سربند یا تاجی که از کنار هم قرار گرفتن کره‌ها تداعی‌گر این فرم هندسی است تا حرکت روی خطوط مارپیچی صحنه تداعی‌گر ارتباط هندسی و پتانسیل حرکتی بی‌نهایت انسان در فضای اطرافش است . در این صحنه اجراگری با سربند حلقه‌ای و دامنی حلقه‌ای وارد می‌شود و حرکت او نیز به شکل مارپیچی و دایره‌ای است. (نگاه کنید به تصویر۲،۳) هندسه فرم مارپیچی در این‌جا هم در حالت سطح و دوبعدی بیان شده و هم در لباس این اجراگر ماهیت هندسی سه‌بعدی خود را با حرکت در فضا به همان حالت تشدید می‌کند و دوباره سمبل حرکت بی‌نهایت و حرکت کرات آسمانی را یادآوری می‌کند. " این صحنه غیر ثابت تر از آن است که چشمان ما بتواند آن را در یک قاب ثابت ببیند. در قرن بیستم و در حال حاضر، در شرایطی که صحنه سیال و متحرک می‌تواند به صورت ماهرانه در صحنه های خیره کننده و متغیر با بهره از امکانات جدید نور،ماشینری صحنه و تکنولوژی دیجیتال قابل نمایش است، شیوه بدیع صحنه رقص حلقوی تغییرات و جهش صحنه ها با تجسم فضایی ما به شدت هماهنگ است ودرباره این اثر اشلمر اشاره به سطوح مختلفی از تجربه های ناب ماورایی از حرکت دارد."(تریمینگام، ۲۰۱۲: ۹۷)

تصویر ۲،۳



تصویر ۲،۲

درصحنه سوم گویی اشلمر جهانی از حرکت‌ها را به تجربه نمایش آورده است و ترکیبی از اشکال را در حرکت اجرگران طراحی کرده است مانند حرکت مارپیچی اجراگر حول خودش و به‌طورهمزمان حرکت رفت‌وبرگشت خطی در مرکز صحنه. در تصاویر آخر حرکت از فرمی ساده به فرمی پیچیده‌تر تبدیل شده است که یک‌به‌یک قابل‌رمزگشایی است. در این‌جا حرکت از شکل مکانیکی جهان مادی فراتر رفته و هندسه پنهان ارگان طبیعت یعنی بدن انسان، زایش و رابطه غیرمادی او با کائنات با بیان خاص اشلمر به ظهور رسیده است. به‌نظر می‌رسد حرکت در این سه بخش(باله سه‌گانه) از قدرتی برخوردار است که کلام یا هر سازه تجسمی دیگری در انتقال آن وجه از فضا و ارتباط آن با بشر عاجز است.

۳.هندسه صحنه و نور

طراحی صحنه در صحنه‌های تئاتر باوهاوس و به‌طورخاص آثار اسکار اشلمر به‌لحاظ شیوه بیان و کارکرد و معنای متفاوتی از آن‌چه تاکنون داشته، پیدا می‌کند. اشکال پایه مانند مربع، دایره و مثلث با پتانسیل‌های بی‌نهایت هندسی به شیوه مکتب باوهاوس از رسانه نقاشی و مجسمه به رسانه‌ای پویا مانند تئاتر راه می‌یابند. در برخی صحنه‌ها اشکال پایه به‌صورت‌ساده حضور دارند و در برخی دیگر ترکیبی هستند." ساده بودن همیشه به معنای کم بودن نیست و فضا همیشه نباید جامد و قابل لمس باشد.بعضی وقتها فضا به وجود می آید تا در یک اثر ناب بیانگر ترکیبی از روایت و طراحی صحنه و کارگردانی به طور غیر قابل تفکیک باشد."(مک کینی و باترورس،۲۰۱۰: ۳۲) در فضای صحنه‌های اجرای باله "باله سه‌گانه" خود صحنه به‌مثابه جعبه مکعبی خالی، کف صحنه، ابزار صحنه و لباس‌ها در ترکیب بامعماری مکعبی مصادیق بررسی هندسه آن است. هر بخش از صحنه باله شامل صحنه‌هایی مختلف است که به‌لحاظ کارکرد دراماتیک تغییر می‌یابد. در اولین بخش صحنه داخل مکعبی قرار گرفته که یال روبه‌رویی مکعب رو به تماشاگران است و نمایی با پرسپکتیوی یک نقطه‌ای دارد. یال‌های مکعب زردی با درجه رنگی متوسط است ولی یال روبه‌روی تماشاگران کمی روشن‌تر است که باعث دیده شدن سطح زمینه به صورت یک مربع است.(نگاه کنید به تصویر۳،۱)در همین صحنه حرکت اجراگر به صورت خطوطی عمودی رفت‌وبرگشتی

تصویر ۳،۱

تصویر ۳،۲

درپلان کف صحنه دیده می‌شود. در تصویر بعدی مکعب صحنه چرخیده و به‌طورمایل به سمت تماشاگران قرار گرفته و ضلع مکعب که به سمت تماشاگران است با سطحی دایره‌ای شکل پوشانده شده است.(نگاه کنید به تصویر ۳،۲) در این‌جا رابطه حرکت اجراگران نیز در طراحی پلان کف به‌طوردایره‌ای و چرخشی است. تغییر تصویر صحنه با حضور اجراگر و شکل لباس و حرکت آن‌ها بر روی دایره تمرکز دارد و حرکت دایره در فضا را با قابلیت‌های حرکتی در سه بعد و ترکیبی از دایره‌های ایستا را نشان می‌دهد. در قاب بعدی تصویر داخلی مکعب محیطی حذف و نوری یک‌دست که بر تمام جهات تابیده است زمینه‌ای یک‌دست زردرنگ را نشان می‌دهد که با خطوطی در کف صحنه به‌صورت‌شطرنجی پوشیده شده است. در این‌جا حرکت اجراگران متناسب با

هندسه کف صحنه است با محورهایی عمودی و افقی، که گویی ترسیم خطوط شطرنجی تاکیدی بر هندسه نهفته در حرکت‌های اجراگران را بر محورهای طولی و عرضی و حضورشان را بر سطح نشان می‌دهد. هندسه این خطوط شباهت به تقسیمات صفحه برای نقاشی است. هم‌چنین خطوط اشاره به عمق نمایی را با حرکت‌های طولی بازیگران تشدید می‌کند. "هندسه کف صحنه، موقعیتی است که راه رقصنده‌ها را مشخص می‌کند. اینها بافرم فیگورها (رقصنده های داخل لباسهای حجیم) قابل‌شناسایی هستند. هر دو جز عناصر اولیه هستند. من دلم میخواست کارهای بیشتری را با کوریوگرافی انجام دهم. منظورم بازنمایی گرافیکی مسیر رقصنده ها بود.این مساله به طور مطلوب اتفاق نیافتاد و علت آن این بود که تصاویر بسیار زیاد را باید در قابی بسیار کوچک جا می دادم که در نتیجه باعث هر گونه ابهام یا نا کاملی می شد.به طور مثال رقصنده می خواست حرکتی به جلو و عقب در یک خط داشته باشد سپس به طور مورب، دایره ای و بیضی و غیره حرکت کند. "(مک کینی و باتروس،۲۰۱۰: ۲۸) بدون اینکه فضای زردرنگ با نور منتشر تغییر کند در صحنه بعدی خطوط شطرنجی به صورت تقسیمات داخلی حجم ، در زمینه و رو به تماشاگر قرار می‌گیرد و در همان زمان اجراگری با لباسی شبیه عضلات و نزدیک به فرم‌های طبیعی بدن ظاهر می‌شود که با زمینه خود در تضاد است. به‌کارگیری تضاد در فرم ناشی ازتاثیرپذیری اشلمر از خدایان یونان باستان درفرم‌های انعطاف‌پذیر دیونیزوسی[۱۶] و فرم‌های محکم آپولونی[۱۷] بود.

تصویر ۳،۴

تصویر ۳،۳

در بخش دوم "باله سه‌گانه" شاهد صحنه‌ای صورتی‌رنگ با نوری منتشر هستیم درحالی‌که حلقه دایره‌ای سفیدی به‌طورعمودی روبه‌رویمان قرار دارد. اجراگری با لباس هندسی که دامن باله او چرخش دایره را به سمت روبه‌رو نشان می‌دهد، داخل حلقه دیده می‌شود و با حرکت دایره‌ای و حلقه‌ای خود در پشت‌وجلو حلقه و هم‌چنین عبور از وسط آن تصویرگر هندسه فضایی حلقه‌ها و دایره‌ها است.(نگاه کنید به تصویر ۳،۳) تصویر بعدی خطوطی عمودی از بالا تا کف صحنه در مرکز و یک رمپ و یک پله را در راست‌وچپ صحنه نشان می‌دهد که هر دو به‌لحاظ فرم و کارکرد در تضاد قرار گرفته‌اند . این احجام که با نورپردازی خاص و تاکید روی لبه‌های حجم

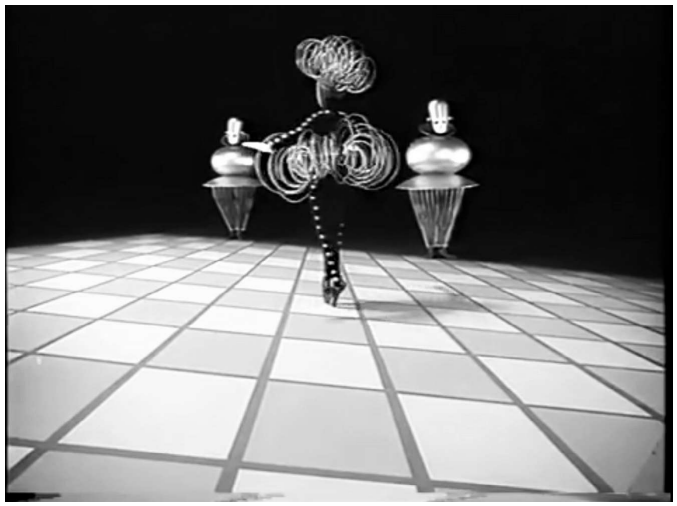
به صورت دوبعدی دیده می‌شود. دو اجراگر با دو شکل و حرکت متضاد در این صحنه از دو سمت (پله و رمپ) وارد می‌شوند و در جریان نقش‌شان با استحاله در یکدیگر که نشانگر استحاله فرم‌های طبیعی با فرم‌های هندسی است به‌طوربرعکس خارج می‌شوند. تاکید صحنه بعدی بر ادامه این جریان استحاله است که روی سه سطح مکعبی کم‌ضخامت به ایفای نقش می‌پردازند. کارکرد نور در این صحنه به‌طورمشخص در جداسازی یال‌های عمودی احجام مکعبی از سطوح افقی به صورت نمایش سه سطح مستطیلی است که با حضور سه اجراگر قرابت دارد.(نگاه کنید به تصویر ۳،۴)

تصویر ۳،۵

"دو نور در فضا وجود دارد منتشر یا شعاعی، اشلمر به عنوان یک نقاش از این ها استفاده متفاوت می کرد. درحالی‌که نور منتشر ما را احاطه کرده، در آسمان و در بازتاب سطوح مختلف به چشممان وجود دارد، نور موضعی یا شعاعی از منابع انرژی ساطع و به چشم ما می‌رسد مانند نور آتش، نور فشفشه یا لامپ."(ترینگام,۲۰۱۲: ۵۴) " نور موضعی در دنیای پیرامون ما و در صحنه به‌مراتب کمتر از نور منتشر وجود دارد. بااین‌اوصاف در صحنه‌های اشلمر عنصری مهم به‌شمار می‌رفت. در نقطه مقابل سایر اعضا تئاتر باوهاوس ، برای اشلمر با توجه به صحنه‌های مکانیکی‌اش نور موضعی اهمیتی ویژه داشت و او در تئاتر باوهاوس تنها از این ویژگی استفاده می‌کرد. دلیل استفاده از این نور پتانسیل تغییر در فضاها ، محو کردن لبه‌های تیز احجام و بازی با دریافت مخاطب بود."(تریمینگام،۲۰۱۲: ۵۵)

بخش سوم این نمایش مملو از نورهای موضعی است. و کف صحنه و محیط به صورت فضایی کاملا مشکی به دیده شدن خطوط سفید مارپیچی صحنه کمک می‌کند. خطوط مارپیچی دیگری روی لباس اجراگر که فرم لباسش منطبق با همین نوع هندسه است، وجود دارد. ساخت فضا

به کمک هر سه این عناصر یعنی فرم لباس، فرم کف صحنه و فرم حرکت شکل می‌گیرد. (نگاه کنید به تصویر ۳،۵) استفاده از نور موضعی در نشان دادن لبه‌های رمپ و پله در این صحنه استفاده شده که باتغییر رنگ لبه‌ها نیز توام است.چنان‌چه اشلمر درباره نور می گوید:"نور از اهمیت بالایی برخوردار است. ما همیشه حضوری بصری داریم و در نتیجه تجربه ناب تصویری می‌تواند خوشایند باشد. اگر فرم در حال حرکت رمز آلود است و آثار جذابی از وجوه نامرئی ماشینهای مکانیکی را نشان می‌دهد، و یا اگر فضا با کمک فرمها، رنگ ها و نور ها تغییر می یابد پس همه آن‌چه برای تماشا نیاز داریم مانند جشنی برای چشمها می‌تواند با نور محقق شود." (گریپیوس و



تصویر ۳،۶

بایر،۱۹۷۵: ۱۶۲)

تغییر در کف صحنه فقط در قاب آخر اتفاق می‌افتد که به‌صورت شطرنجی با خطوط ضخیم نمایان می‌شود که راهنمای جریان حرکت بازیگران است. حرکت‌های افقی و عمودی اجراگران در ساخت و تاکید بر سطوح نامرئی فضا به شکل حجمی مکعبی با تکرار حرکت سطح مربع در فضا شکل می‌گیرد. در این صحنه تاکید بر فرم هندسی دایره که محیط بر فرم بدن انسان است و گویی نشانگر هاله ای از انرژی انسان است درمیان تصاویر سیاه‌وسفید این صحنه به‌صورت ته‌رنگ‌هایی دیده می‌شود. (نگاه کنید به تصویر۳،۶.) صحنه های "باله سه‌گانه" با تداوم حضورعناصر متضاد به نمایش درمی‌آید که در بخش آخر با تضادهایی مانند سیاه‌وسفید، مارپیچی و شطرنجی، فرم طبیعی و هندسی و... به اوج خود رسیده است.

نتیجه‌گیری

منطق سازمان‌یافته تئاتر باهاوس اغلب در هندسه فضای مرئی یا نامرئی آن قابل‌بررسی است.

امکان و پتانسیلهایی که ساختار بدن فراهم می‌آورد، به‌عنوان شکل پایه دارای هندسه‌ای دقیق و قابل‌تعمیم در هنرهایی مانند تئاتر است. در فضای تئاتر باوهاوس، اشیا و فضا خارج از محدوده جسم انسان تعریف نمی‌شوند. انسان در مرکز تعریف روابط فضا و اشیا است.درواقع اشیا حاضر در صحنه تعریفی مستقل از جسم و ماهیت انسان ندارند. هریک از این اشیا همان‌طورکه در"باله سه‌گانه" به‌عنوان نمونه کامل و دقیق ماهیت متحرک دارند، از ذات طبیعی اعضا انسان شکل گرفته‌اند. فیزیک معاصر بنیان‌های ذره‌ای همه اشیا را چه جامد و چه غیرجامد متحرک می‌داند . بنابر تئوری‌های معاصر فیزیک جوهر کوچک‌ترین ذره ارتعاش است و ارتعاش متحرکت است بنابراین کل اشیا بدون درنظر گرفتن ماهیت قابل‌روئیتشان مرتعش هستند. این حرکت به دو صورت، حول‌محور خود و حول‌محور دوم به‌عنوان مسیر رخ می‌دهد. در فلسفه اجرای این نمایش نیز به‌درستی می‌توان حرکت‌های دوگانه‌ای ازاین‌دست را یافت. جهان‌بینی اشلمر در این نمایش نشان می‌دهد که او قایل به ازبین بردن مرزهای فیزیک و متافیزیک است و درواقع هر دو را یکی می‌داند . آن‌چه ما آن را جهان مرئی یا نامرئی می‌نامیم، می‌تواند دارای هندسه‌ای باشد که انسان وجه ارتباطی آن است. درواقع این اجرا تبلور نظریه و جهان‌بینی ماورایی اشلمر است و می‌تواند به‌عنوان پایه هندسه‌شناسی صحنه، اجراگر و حرکت باشد. نور به‌عنوان عنصری در بازنمایی و درک این هندسه مورداستفاده است و هرچند خود نور دارای شکلی هندسی نیست اما شکل‌دهنده و شکل‌پذیر است. آن‌چه به‌عنوان منظر فضا در طراحی صحنه اثر درنظر گرفته شده است شامل سطوح دوبعدی و سه‌بعدی و هم‌چنین رنگ و نور است. در آخر از ترکیبی که اشلمر در اجرایی مانند " باله سه‌گانه" با محوریت بدن و اشیا(لباس) و حرکت و فضای صحنه به‌کار می‌برد، می‌توان نتیجه گرفت که این ترکیب‌بندی دارای قابلیت هندسی بی‌نهایت است که هر بخش آن می‌تواند در تولید آثار نمایشی به‌مثابه الگو مورداستفاده قرار گیرد.

■ پی‌نوشت‌ها

۱_ Bauhaus
۲_ Hubert Huffmann
۳_ Walter Gropius
۴_ Wiemar
۵_ Dessau
۶_ WassilyKndinsky
۷_ Paul Klee
۸_ Johannes Itten
۹– Oskar Schlemmer
۱۰– اولین استادی که مسوولیت کارگاه تئاتر را در مدرسه باوهاوس پذیرفت.
۱۱_ Triadic Ballet
۱۲_ Space Geometry
۱۳_ Body Motion
۱۴– این اجرا نوعی رقص بوده که اشلمر از آن به نام رقص میله‌ای اسم می‌برد.
۱۵– این اجرا نوعی رقص بوده که اشلمر از آن به نام رقص حلقه‌ای اسم می‌برد.
۱۶– فرم‌های دیونیزوسی با اشاره به یکی از خدایان اساطیر یونان باستان دارای انحنای بیشتر و آزادتر و دارای بار هیجانی بیشتری هستند.
۱۷– فرم‌های آپولونی با اشاره به یکی از خدایان اساطیر یونان باستان فرم‌های مستحکم و باقاعده هستند که در تضاد با فرم‌های دیونیزوسی قرار می‌گیرند.

■فهرست منابع

• ویتفورد، فرانک(۱۳۸۵) **باوهاوس**، برگردان مژگان محمدیان، تهران، نشر موج

• Bayer,Herbert. Gropius,iseGroupius, Walter.(1975) ***Bauhaus*** 1928-1919. New York,The Museum Of Modern Art.
• Howard,Pmela.(2009) ***What Is Scenography?***, 2nd ed. London And New York, Routledge.
• McKinney, Joslin. Butterworth, Philip. (2010) ***The Cambridge Introduction to scenography***. Cambridge, Cambridge University Press.
• Oddey, Alison. White, Christine.(2006)***The potentials Of Spaces(The Theory And Practice Of Scenography And Performance)***. Bristol,Uk, Intellect.
• Smith, Matthew Wilson.(2007) ***The Total Work Of Art (From Bayreuth to Cyberspace)***. London And New York, Routledge.
• Trimingham, Melissa. (2012)***The theatre of Bauhaus(The Modern and Postmodern Stage of Oskar Sclemmer)***. London And New York, Routledge.