

چگونگی خلق فضا از طریق نشانه‌های بویایی در طراحی صحنه تئاتر و نمایش

کیمیا توکل نیا^۱، دکتر فرزاد معافی^۲

کارشناس طراحی صحنه

دانشکده هنر دانشگاه سوره

چکیده

به‌کارگیری عناصر بویایی در هنرهای اجرایی برای خلق فضای دراماتیک، «آرمانورژی»^۳ نامیده می‌شود که مبدأ زمانی مشترکی با پیدایش تئاتر دارد. هدف این پژوهش، بررسی روش‌های استفاده از نشانه‌های بویایی در تئاتر و نمایش و نمونه‌هایی در تاریخ سینما است. اطلاعات مقاله به روش کتابخانه‌ای-میدانی و به کمک ترجمه منابع انگلیسی و مصاحبه با متخصصان در حوزه هنرهای نمایشی و عطرسازی، جمع‌آوری گردیده‌است.

پرسش بنیادینی که آغازگر مسیر پژوهشی این مقاله شد، چگونگی خلق فضا به‌وسیله عناصر بویایی در نمایش و ضرورت یا عدم ضرورت وجود آن است. این پژوهش شامل نظرات متفاوتی درباره کارکرد بو در طراحی تئاتر است. با وجود این، در نتیجه پژوهش می‌توان به دلایلی برای چرایی استفاده از عناصر بویایی دست یافت: «فضاسازی به کمک حافظه، انتقال مخاطب به جهان تجربی ذهن، فاصله‌گذاری آگاهانه، کسب تجربه‌های حسی نو، ایجاد حس کنجکاوی، خلق فضای صمیمانه، تحریک ویژگی‌های غریزی و...». موانع قابل توجهی نیز در مسیر تولید فضا از طریق به‌کارگیری بو وجود دارد؛ از جمله: «تفسیرپذیری گسترده، ایجاد فاصله کنترل‌ناپذیر میان مخاطب و اجرا، مشکلات فنی و عدم پیشرفت تکنولوژی پخش و گردش هوا، هزینه بالا، ایجاد ری اکشن‌های آلرژیک، امکان تروماتایز شدن افراد، ناتوانی در پوشش بو و تعویض رایحه‌ها و...».

کلیدواژه‌گان: حواس پنجگانه، آرمانورژی، عناصر بویایی در نمایش، فضاسازی در تئاتر، طراحی صحنه تئاتر.

1 . kimiatavakolnia10@gmail.com

2 . moafi@soore.ir

3 Aromaturgy

مقدمه

«شناختن جهان هستی، نیازمند درک محیط است».

برگ برنده‌ای برای احیای تئاتری باشد که پس از شکوفایی سینما، به‌عنوان نسخه‌ای منقذی و در حالت خوشبینانه با نام واپس‌گرایانه «مادر سینما» نزد عموم مردم رنگ باخت.

(مرلوپونتی)

برای استفاده از عنصر بویایی در فضا سازی، می‌توان از آن به‌عنوان عنصری فیزیکی و غیرانتزاعی در مکان اجرایی برای ایجاد فضای موردنظر متن مورد استفاده قرار گیرد؛ مثلاً یک تئاتر رئالیستی می‌تواند رایحه‌ای مرتبط با متن را برای برانگیختن حواس بویایی مخاطب در صحنه پخش کند. در آثار پر فورماتیو هم که چهارچوب متنی و الزام‌آوری در جهت حفظ تمرکز مخاطب وجود ندارد، عنصر بویایی می‌تواند به‌عنوان تجربه‌ای حسی به‌کار گرفته شود. در روش استفاده‌ی نمادگرایانه، باید فضا را مفهومی جامع در نظر گرفته و به جهان متن و دیالوگ رجوع کنیم. در این مسیر، عناصر بویایی در قلمرو زبانی جاگذاری شده و بدون استفاده فیزیکی از بو و رایحه، به ذهن و مشام مخاطب متبادر می‌شوند.

ادراک محیط اطراف از طریق گذر در محیط به‌دست می‌آید و برای شناخت هر پدیده‌ای، به تجربه حسی آن نیاز داریم. همان‌طور که می‌دانیم، احساس صرفاً پدیده‌ای ذهنی نیست. انسان به‌واسطه تجربیاتی که از طریق حواس پنجگانه به‌دست می‌آورد، به درک از فضا، موقعیت و هویت خود می‌رسد. اولویت یافتن ادراکات بصری و شنوایی در هنرهای نمایشی، بویایی، چشایی و لامسه را به حاشیه رانده است. همچنین در ادبیات نظری نیز کمتر از نقش و اثرات بویایی مانند تأثیر بر روان افراد، تقویت حس اجتماع، شناسایی فعالیت‌ها و درک فضا سخن گفته‌اند؛ اما بویایی یکی از احساسات مهم انسان برای درک محیط و چپستی جهان و فضا است. برای اندیشیدن به‌عنوان «چگونگی خلق فضا با استفاده از عناصر بویایی در طراحی صحنه تئاتر و نمایش» باید اجزای این پرسش را تفکیک و تشریح کرد. در ابتدا باید تعریفی برای فضا و چپستی آن در نظر گرفته و از تعریف سنتی صحنه به مثابه استیج فاصله بگیریم. در صورتی که طراحی صحنه را تلاشی برای ایجاد فضای نمایشی بدانیم، می‌توانیم دید روشنی نسبت به ایجاد فضا توسط عناصر کم‌کاربردی همچون بویایی داشته باشیم. در این مقاله به بررسی تجربیات استفاده از عناصر بویایی در آیین، تاریخ تشریفاتی، تئاتر یونان باستان و روم، استفاده نمادین از بو در قرن بیستم، نمونه اجراهای معاصر ایرانی و شکست سینما در این حوزه پرداخته شده است. تئاتر به نسبت سینما، در به‌کارگیری عناصر بویایی قدرتمندتر ظاهر شده و به‌نظر می‌آید که تلاش‌های سینما و تلویزیون در بویایی کردن تصویر به شکست انجامیده است.

همان‌طور که در ابتدای مقدمه گفته شد، مطالعات و نوشته‌های کمی درباره تأثیر عناصر بویایی بر هنر موجود است. من نیز در مسیر نوشتن این مقاله، با فقر منبع ترجمه‌شده مواجه شدم. در واقع هیچ منبع مرتبطی با این موضوع در ایران به ترجمه نرسیده است که البته اتفاقی دور از انتظار نیست. برای کسب اطلاعات موردنیاز، چند مقاله انگلیسی درباره تأثیرات عناصر بویایی بر هنر اجرا، سینما و تئاترهای نمادگرایانه و در جهت تکمیل اطلاعات درباره سیستم بویایی، مقالاتی در حوزه فیزیولوژی و چپستی بو، ترجمه و مطالعه کردم. برای تکمیل مباحث و رفع برخی شبهات، به مصاحبه با صاحب‌نظران حوزه اجرا و عطرسازی پرداختم که در بررسی تحلیلی موضوعات بسیار مفید واقع شد.

سه پرسش اصلی مقاله به این ترتیب است:

چگونه می‌توان از طریق نشانه‌های بویایی، به خلق فضای نمایشی پرداخت؟

روش‌های استفاده از عناصر بویایی در صحنه چیست؟

چه عواملی سبب استفاده حادقلی از عناصر بویایی در تاریخ تئاتر و نمایش شده‌اند؟

صحنه به مثابه فضا

فضا جهان هستی را پر کرده است. ما به‌طور طبیعی در فضا قرار گرفته‌ایم. محیط اطرافمان، سازنده فضای زندگی ماست. در عین حال که ما نیز سازنده فضا برای بخش‌های دیگر هستیم. مارتین هایدگر درباره ارتباط انسان و فضا می‌گوید: «وقتی ما از انسان و فضا صحبت می‌کنیم، انگار انسان یک طرف ایستاده و فضا در طرفی دیگر. با این حال، فضا چیزی نیست که با انسان روبه‌رو شود. فضا نه جسم خارجی

در تئاتر کلاسیک، مخاطب با استفاده از تصاویر (حرکات، چهره، لباس، دکور، نور و...) و صدا (دیالوگ، موسیقی و...) جهان نمایشی را باور کند. این باور، زمانی به حد کمال خود خواهد رسید که مخاطب خود را نیز در آن جهان بیابد. در تئاتر مدرن اما لزومی بر باورپذیری جهان نمایش وجود ندارد. هنرمندانی همچون برتولت برشت^۱، با تأکید بر فاصله‌گذاری بین اجراگر و مخاطب، دریچه‌ای به تئاتر مدرن باز کردند. البته این به معنای نقض ضرورت فضا سازی نبود. مخاطب با آگاهی بر تئاتریکالیت^۲ حاکم بر صحنه و جایگاه خویش به‌عنوان مخاطب تئاتر، خود را در فضای اثر معلق می‌دید. چنین مرزشکنی‌هایی سبب شد که هنرمندان از انحراف توجه مخاطب از عناصر تصویری و شنوایی اثر نهراسند و حتی در جهت بیرون کشیدن مخاطب از جهان اثر تلاش کنند. آنچه شایسته توجه است، قابلیت‌های بی‌مثال تئاتر به‌عنوان یک هنر زنده است، هنری پویا که توانایی منحصره‌فردی در استفاده از بویایی، چشایی و لامسه دارد. استفاده از این سه عنصر ادراکی، می‌تواند

² Martin Heidegger

¹ Bertolt brecht

است نه تجربه درونی. این طور نیست که مردم در مکانی باشند و اطراف و بالای سر آن‌ها فضا باشد» (Heidgger, 1997: 334).

فضا به طور مشخص ویژگی خاصی ندارد؛ ولی هنگامی که انسان فعالیتی را در مکانی به عمل برساند، معنای نمادین فضا پدیدار شده و تبدیل به محلی برای تخیل و واقعیت می‌شود.

صحنه بستر ساز اجرای متن نمایشی است. بازیگران به وسیله بدن‌هایشان، به صحنه بعدی انسانی داده و میان خود و آن، احساس تعلق دوطرفه‌ای می‌سازند. صحنه تئاتر، چه به معنای کلاسیک (استیج) و چه به عنوان یک مکان اجرایی، از صرف مکان بودن فاصله گرفته و به فضا تبدیل می‌شود.

«مکان تئاتری، مکانی پدیداری است که تحت سلطه بدن و مسائل مکانی آن قرار دارد» (فورتیه به نقل از گارنر، ۱۳۹۸، ۴۲).

فضای تئاتر، فضایی انتزاعی است که برای حرکات نمایشی بازیگر ساخته شده تا بتواند تماشاگر را وارد جهان خیالی مورد نظر متن کند. هنرمند تئاتر از اولین حرکتی که برای القای مفاهیم انجام می‌دهد، خود را ملزم به انتخاب صحیح‌ترین محل ممکن و دقیق‌ترین شیوه استفاده از فضا برای به کارگیری زبان هنرش می‌داند. فضا در صحنه تئاتر می‌تواند علاوه بر بازیگران، با تماشاگران نیز وارد تعامل شود و مفهوم صحنه را از تعریف سنتی و مکان محور «جایگاه بازیگران» به سطح بالاتری ارتقا دهد. مکان تنها بخشی از فضا است که از طریق انسان شخصی‌سازی شده است؛ یعنی زمانی که ارتباط انسان و فضا مبتنی بر تجربه‌ای برای انسان باشد، فضا به مکان تبدیل می‌شود. مکان فضای ویژه‌ای است که با معنا و ارزش‌های کاربران پوشش داده شده است و در تقابل با فضا، رابطه مؤثر قوی بین شخص و یک قرارگاه ویژه را بیان می‌کند.

تئاتر به خلق فضا می‌پردازد و نمایش فضا از طریق میزانسن، طراحی صحنه، دکور، نور و... انجام می‌شود. این فضا سازی منجر به تخیل، و تخیل منجر به ساخت جهان اجرا می‌شود. نکته مهم این است که این فضا باید بستر ساز باورپذیری موقعیت اجرایی باشد؛ چه موقعیت اجرایی واقع‌گرایانه و درصدد بازنمایی روح زندگی باشد، چه در تلاش برای ایجاد تصویری تجربه نشده و دور از ادراکات انسانی، باید به عنوان یک موقعیت باور شود. طراح صحنه با به کارگیری عنصر فضا، متن نانوشته‌ای را در پس متن نمایشنامه طراحی و اجرا می‌کند.

«وظیفه طراحی صحنه این است که در پی انواع راه‌های جدید و تا به حال کارنگرفته شده‌ای باشد که ممکن است بتواند با آن‌ها حس مکان را منتقل کند» (جونز، ۱۳۹۴، ۱۴۵).

چیستی و عملکرد سیستم بویایی در انسان

برای ایجاد روش‌های جدید برای خلق فضا توسط عناصر بویایی، باید اطلاعاتی درباره نوع به کارگیری این ابزار ادراکی در دست داشته باشیم. برای به کارگیری عناصر بویایی در یک اجرا باید مکانیزم بوییدن را بررسی کرده و سپس به بررسی موانع بپردازیم. بو در انتقال اطلاعات نقش مهمی دارد و انتقال اطلاعات برای بقای انسان، امری ضروری و حیاتی است. بویایی می‌تواند به انسان برای رفع نیازهای اولیه اش یاری برساند، او را از خطرات برهاند و غریزه او را در امور جنسی، تغذیه و... تقویت کند. ابتدا برای درک تأثیر بو در انتقال اطلاعات، باید تعریف کوتاهی از چیستی بو ارائه دهیم.

«حس بویایی انسان متکی به تشخیص ذرات ریز موجود در هوا به نام اودورانت است. ذرات بو به دلایل مختلف از منبع خود آزاد می‌شوند؛ برای مثال در یک پیتزا که در فر در حال گرم شدن است، بسیاری از مولکول‌های انرژی گرمایی به دست می‌آورند که به آن‌ها اجازه می‌دهد تبخیر شوند و به هوا پرواز کنند» (Hutton and Turmidge, 2017).

این روند پیچیده، با اولین تماس با مولکول‌های فرار در هوا (بو) شروع می‌شود. آگاهی از طریقه عملکرد سیستم بویایی در کنار آشنایی با چیستی شیمیایی بو، می‌تواند دید وسیع‌تری نسبت به ارتباط بو و مغز ایجاد کند. بویایی و چشایی برخلاف بینایی که امری فیزیکی است، از جنس مقولات شیمیایی هستند و درک فیزیولوژی بویایی مهم است.

«قشر بویایی نیز جزئی از سیستم لیمبیک است. لیمبیک با اجزای دیگر مغز در ارتباط است که نقش ذخیره خاطرات و پاسخ‌های هیجانی را تنظیم می‌کند. لیمبیک حواسی مانند بویایی را به خاطرات و احساسات ما متصل می‌کند» (Sherman, 2019).

لیمبیک^۳ در پردازش احساس، اجزای تشکیل دهنده حافظه و میل و غریزه بقا نقش بسزایی دارد. برخلاف چشم و گوش که از طریق گذشتن از بسیاری اعصاب، به سطح جلویی مغز می‌رسند، اطلاعات از پیاز بویایی تنها پس از عبور از دو عصب به مغز مخابره می‌شوند. در نتیجه بویایی ارتباط کم واسطه‌ای با مغز برقرار می‌کند و در نتیجه تنها احساسی است که مسیر مستقیمی به سمت مراکز احساسی و حافظه مغز دارد. انسان به واسطه حواس پنجگانه خود، جهان اطرافش را تجربه می‌کند. اطلاعات او با توجه به تجربه‌های شکل گرفته به وسیله حواس، افزوده و غنی می‌شود؛ برای مثال، اولین تجربه در استشمام بوی سوختگی غذا به فرد می‌آموزد که بروز این بو، دال بر احتمال سوختگی غذاست و مانند آلارم خطر عمل خواهد کرد.

«محفوظات ما از دنیای بیرون همگی به مدد تجربیاتی که خود آن‌ها نیز توسط حواس پنجگانه ما محقق شده‌اند، حاصل می‌گردند، لوحه سفید روان ما پس از تجربیات زندگی ما سیاه و پر می‌گردد و البته ذهن به مدد نظاماتی که خود از جنس تجربه نیستند (نظام از-پیشی‌ها) چنین تجربیاتی را ساختار داده و ممکن می‌سازد» (دی داد، ۹۰).

³ Limbic

از همان ابتداء، عنصر بویایی در اجراهای زنده وجود داشت. راهی برای فرار از این واقعیت تاریخی نداریم که در آن دوران مردم به دلیل نبود امکانات بهداشتی و سبک زندگی، بوی ناخوشایندی از خود متصاعد می کردند؛ چه در فضاهای عمومی و چه خصوصی و محصور شده‌ای که محل سکونتشان بود. دیوید پاتر^۶ در این باره می گوید: «شکی در این نیست که هوای شهری امپراتوری روم، بوی بدی داشت» (Potter, 1990: 169).

احتمال می رود که گردهمایی هایی مثل نمایش ها، تئاترها و سایر اشکال های عمومی اجرا پر از مواجهه های ناخوشایند بویایی بوده باشد. آلیپاز اشاره می کند که رومی ها برای رفع بوی بد در نمایش ها، از زعفران و گیاهان سوزان استفاده می کردند تا بوی بد محیط را بپوشانند (Alipaz, 2015: 2).

اکثر رایحه سازی های انجام شده در سالن های اجرای پیشامدرن، در جهت تلاش برای کاهش بوی ناخوشایند توده مردم انجام می گرفتند. استفاده از عناصر بویایی مرتبط با مناسک الهی، در برخی از نمایشنامه های ابتدایی یونانی به کار می رفت. نمایش های یونانی معمولاً در چهارچوب جشنواره های مذهبی روی صحنه می رفت و برخی نمایش نامه ها از تجربیات بویایی قربانی کردن، دود و عزاداری و ضیافت بهره می گرفتند.

«در یکی از اجراها با نام "اسرار الوسینی" (به عنوان اولین نمونه اثر مدرن اجرایی شناخته می شود)، از بوهای شدید و متنوعی مثل مرکبات، گل، غلات و حیوانات، خون، گوشت سوخته، شراب، عسل، روغن، بخورها و آتش مقدس استفاده می شد» (Burkert, 1985: 68).

از دوران هلنی به بعد، در برخی از اجراها، رایحه ها در اجراهای نمایشی باهم ادغام شدند. نویسندگانی مانند اوید و آپولیوس، آغازکننده نوبع مهندسی در تئاتر به شمار می آیند. این نوبع با پخش غباری از زعفران بر سر مخاطبان عملی شده بود. هرچند چنین تحولاتی منتقدان سرسخت خودش را داشت؛ برای مثال، ارسطو و هوراس ضمن محکوم کردن چنین تحولاتی، معتقد بودند که این هیجان گرایی معاصر حواس مخاطب را از آنچه که مهم است، منحرف می کند و هیچ کمکی به درک دقیق وقایع که در مقابل چشم و گوش آنان اتفاق می افتد، نخواهد کرد. (Aristotle, Poetics 6.28; Horace, Epistles 2.182-207)

بو نقش مهمی در کمدی های آریستوفان و کراتینوس داشت. گرچه در آثار کراتینوس اغلب به جای به کارگیری فیزیکی بو و پخش آن در صحنه، از طنز کلامی در مورد بوی بد استفاده می شد.

«... در قدیمی ترین نوع از نمایش های رومی، برهنگی، خشونت، رابطه جنسی و بوهای خیالی و واقعی از آروغ، صدای باد معده و... دیده می شد» (Ostrow, 2015: 105).

انسان باستان همواره از بویایی خود برای شکار، جمع آوری خوراکی، تشخیص خطر، فساد و... استفاده می کرد. حال پس از شناخت سیستم بویایی و آشنایی با چستی بو، به مواجهه آیینی انسان پیشاتاریخی با بو و چند نمونه از به کارگیری آن در ادوار تاریخی خواهیم پرداخت.

بو، آیین، تاریخ

آیین ها را می توانیم ریشه و شکل اولیه هنر نمایش بدانیم که در روند تحولی این هنر از قدیم تا به امروز نقشی اساسی داشته است. یکی از آیینی ترین بوهایی که احتمالاً در حافظه جمعی انسان (چه در قامت اجراگر و چه به عنوان تماشاگر) نقش بسته، بوی آتش و ذغال است. انسان در اولین شکل نمایشگری خود، شبها پس از فعالیت های سخت روزانه به بیان دلآوری های خود در عرصه شکار و مبارزه با حیوانات درنده می پرداخت. تماشاگران این اجرای تک نفره- باتوجه به تاریکی هوا، سرد بودن محیط و تهیه و پخت و پز غذا- دور آتش می نشستند. احتمال می رود که بوی آتش، چوب سوخته و گوشت حیوانات شکار شده اولین بوهایی باشند که انسان ها در هنگام تماشای یک اجرا استشمام می کردند.

استفاده آیینی از بو وابسته به جغرافیا و فرهنگ است؛ برای مثال در دوران قبل از کلونیزه شدن اینویوت ها^۴ در کانادا، به سبب اعتقاد جامعه بومی به بدویت و روحانیت طبیعت، جنگل ها دست نخورده باقی مانده بودند و بوی کاج و درختان به مشام می رسید؛ آنچه که امروز به عنوان نماد ملی کانادا به شمار می آید. در کشورهای شرقی (چین و کره) از سوزاندن عود برای تطهیر مردگان استفاده می کردند که هرکدام دارای اسانس متفاوتی بود. در چین از عود و اسانس سوز، به عنوان ساعت استفاده می کردند و تا قبل از تمام شدنش از عبادت برنمی خاستند. در دوران سلسله گوریو^۵ در کره جنوبی، درون رنگ هایی که برای رنگ آمیزی دیوار آرامگاه ها به کار می بردند، رایحه و اسانس های معطری ریخته تا فضای آرامگاه عطرآگین شود. این سنت به شکل دیگری در آیین های مذهبی ایرانیان نیز دیده می شود (استفاده از گلاب در مکان های مذهبی و پاشیدن آن بر لباس عزاداران امامان شیعه). نکته حائز اهمیت، استفاده های مشترک از یک رایحه، در نقاط جغرافیایی متفاوت است. هرچند که کاربری انحصاری و متفاوت خود را داشته باشند؛ برای مثال، بوی گلاب در انگلیس، کارکردی تشریفاتی داشته است: «از رایحه گلاب برای محافظت از ملکه ادوارد چهارم در برابر بوی ناخوشایند (Dugan, 2008: 131) جمعیت، در هنگام ورودش به مسابقه ای در لندن استفاده شد».

استفاده از عناصر بویایی در تئاتر غرب، از یونان باستان تا قرن بیستم

⁶ David Potter

⁷ Eleusinian mysteries

⁴ Inuit

⁵ Goryeo

آن کوربین^۸، هنرمندان نمادگرا قرن بیستم را «هنرمند-عطر» معرفی می‌کند (Corbin, 1986: 198).

علاقه به رایحه، در آغاز قرن بیستم بسیار آشکار بود و حتی در تئاتر سمبولیک تجربی آن روزها نمود کرده بود. سمبلیست‌ها در تلاش برای کشف تجربه ذهنی و آزادانه ایده‌ها، بدون توجه به زمان و مکان و شخصیت، به دنبال تجربه‌های حسی چالش برانگیز در تئاتر بودند. شاعران و رمان‌نویسان نمادگرا نیز به‌ندرت متن‌ها و نمایشنامه‌های خود را در اختیار سایر تئاترها می‌گذاشتند و بسیاری از قطعاشان بدون اجرا باقی می‌ماند. به نظر منتقدان، متن‌های آنان فاقد ویژگی‌ها قابل اجرا بوده‌است؛ برای مثال، آن‌ها از رایحه به‌عنوان تصویر یا کلام یاد می‌کردند و گاهی اوقات بوی واقعی را به‌عنوان بخشی از میزانشن خود به‌کار می‌بردند.

بررسی موردی استفاده از عناصر بویایی در تئاتر نمادگرایانه

در تئاتری به نام آرواره شب به کارگردانی آندری بلی^{۱۱} (۱۹۰۷) از سوزاندن عود و بخور استفاده شده بود. بازیگری که نقش حضرت مسیح را برعهده داشت، با استفاده از عود و بخور، فضایی آیینی به‌وجود می‌آورد و مردم را به پرستش خداوند دعوت می‌کرد. مهم‌تر از تأثیر بوی ایجادشده، دود غلیظی بود که از آن برمی‌خاست و در کنار نور و حرکت به خلق فضایی مسیحی و معنوی کمک می‌کرد.

در سال ۱۸۹۳، ژورفین پلادان^{۱۲} برای اجرای خود با نام «بابل» که در سالن بسیار بزرگی در سنترال اجرا می‌شد، مقادیر زیادی عود سوزاند که باعث شد لایه‌ای از دود در فضا ایجاد بشود. این دود به مدت زیادی در فضای سالن باقی ماند و باعث شد که فضای آیینی، مذهبی و اسرارآمیز اجرا قوت بگیرد. دود معطر، باعث شده بود که دید مخاطب کاهش پیدا کند و در نتیجه، فضا سازی مطابق با هدف اجرا همخوانی پیدا می‌کرد.

مترلینک^{۱۳} در اولین اجرای اثر خود با نام «نابینایان» که در سال ۱۸۹۱ به صحنه رفت، دربارهٔ این اجرا تنها ارجاعی موجود است که دربارهٔ صحت و سقمش اطلاعاتی وجود ندارد: «در تئاتر، عطر پاشیده شد تا فضا سازی بیشتر صورت بگیرد». این نمایشنامه دربارهٔ انتظار نابینایان برای آمدن کشیشی است که آن‌ها را در جنگل رها کرده‌است. متن از احساسات بویایی و لامسه استفاده می‌کند و هرگونه جزئی‌گرایی بصری را از بین می‌برد تا مخاطب بتواند بر نوع متفاوت ادراک کاراکترهای نابینا و محمضهٔ پیش آمده، متمرکز شود. درک این محمضه زمانی به عمیق‌ترین شکل خود می‌رسد که مخاطب نیز تلاش کند از دو حواسی که شخصیت‌ها برای خلاصی از وضعیتشان به‌کار می‌گیرند، استفاده کند. در ابتدای نمایش، مترلینک از مخاطبان می‌خواهد که به

در قرن هفدهم هم در مواردی به استفاده از عناصر بویایی برمی‌خوریم. یکی از نمونه‌های درخشان، اجرای نمایشنامهٔ مکبث از شکسپیر بود که در سال ۱۶۶۰ به روی صحنه رفت. تئاتر با نمایشی از آتش‌بازی و انفجارهای کوچک شروع می‌شد و بوی غلیظ و گوگردی باروت به آرامی تمام صحنه و جایگاه تماشاگران را دربرمی‌گرفت؛ چنین استفادهٔ هوشمندانه‌ای از باروت می‌توانست سبب تداعی خاطرات در ذهن مخاطبان خود شود؛ چراکه منطبق با رخداد‌های سیاسی آن روزهای انگلستان بود.

در قرن نوزدهم، استفاده از دستگاه‌های بخارساز برای ایجاد فضایی معطر در سالن‌های تئاتر لندن مرسوم شد. اختراع دستگاه بخارساز توسط یک عطر ساز فرانسوی با نام اویگنه ریمل^۸، تغییر قاب توجهی در سیستم تهویه در فضای سالن‌های سلطنتی ایجاد کرد و از آن پس، تئاترها معطر به رایحه‌های خوشایند شدند. هرچند که این نمونه، صرفاً پیشرفتی در بهداشت سالن بود و ارتباطی به متن و ویژگی‌های دراماتیک نمایش نداشت.

در آغاز قرن بیستم، بویایی از تعریف‌ناپذیری خود فاصله گرفت و تبدیل به موضوعی برای گفت‌وگو میان علوم مختلفی مثل انسان‌شناسی، هنر، جنسیت و... شد. از سال ۱۸۸۰ تا ۱۹۱۰ نیز تغییرات قابل توجهی در رابطه با بررسی سیستم بویایی رخ داد. نمادگرایان در پیشرفت مفاهیم بویایی در هنر اجرایی، نقش بسزایی ایفا کردند که در ادامه به تأثیر نمادگرایی بر عناصر بویایی و بررسی موردی آثار خواهیم پرداخت.

استفاده از عناصر بویایی در تئاترهای نمادگرایانه

همان‌طور که گفته شد، با شروع قرن بیستم، بویایی به موضوعی برای گفت‌وگوهای هنری و ادبی شد. از سال ۱۸۸۰ تا ۱۹۱۰ تغییرات قابل توجهی در رابطه با بررسی سیستم بویایی رخ داد. سمبلیست‌ها در قرن بیستم گونه‌های غیرنمایشی نوشتار را وارد تئاتر کردند: «بو، دیگر فقط بوی اشیاء نیست؛ بلکه با ارگانسیم ارتعاش یافته‌ای که انسان امروزی به آن بدل شده، وارد یک رابطهٔ تعاملی و ادراکی شده‌است... شکستن مرزهای سوژه و ابژه، تجاوز به حال و گذشته، ایجاد پیوند، فوریت و حافظه» (Rindisbacher, 1992: 147).

بو برای طبیعت‌گرایان و رئالیست‌ها، ابزاری جهت توصیف‌های ادبی بود. در آن سو، سمبولیست‌ها از بو برای بیان رمزوراز و الهامات استفاده می‌کردند. حواس بدوی و ناملموسی مثل بویایی، چشایی و لامسه، شیفتگی آنان را برمی‌انگیخت. سمبلیست‌ها به دنبال تداعی واقعیت‌های پنهان بودند و بو می‌توانست بهترین انتخاب برای مفاهیم نهفته باشد؛ چراکه در تلاش برای کشف زبان جدید جهت بیانگری هرچه بیشتر احساسات، بیدارسازی حواس و مفهوم‌سازی دوباره برای چیزها بودند.

¹¹ Joséphin Péladan

¹² Maeterlinck

⁸ Eugene Rimmel

⁹ Alein Corbin

¹⁰ Andrei Bely

حواس مخاطب را از اجرا پرت کند؛ اما با وجود این عوامل برهم‌زننده تمرکز، مخاطب همچنان در نزدیک‌ترین فاصله از درک یک خیابان واقعی قرار دارد. انگیزه متفاوت در شکل‌گیری هنر، منطقی متفاوت را برای انتخاب محل اجرا سبب می‌شود. انتخاب محیط غیرقراردادی، به دلیل عدم توانایی در کنترل تمامی احتمالات موجود، احساسی نزدیک به زندگی روزمره و صمیمیت را در مخاطب به‌وجود می‌آورد؛ برای مثال، نمایش چینگ شی که نمایشی محبوب میان مردم چین بوده، در چایخانه‌ها، مزارع و کنار جاده‌ها اجرا می‌شده است. بیضایی در کتاب نمایش در چین، علت توفیق آن را علاوه بر قابل فهم بودن نمایش، صمیمیت محیط تماشا دانسته است: «در جایی که حامیان نمایش مردمند نه اشراف، طبعاً محیط نمایش فاقد نظم و آداب اشرافی است؛ ولی همان قدر که سلوغ‌تر و بی‌نظم‌تر است، صمیمانه‌تر و بی‌دروغ‌تر نیز است.»

پیتر بروک^{۱۴}، کارگردان معروف انگلیسی در این باره می‌گوید: «در کلمه اجرا (پرفورمنس)، دیگر تماشاگر و نمایشگر و صحنه و سالن از یکدیگر جدا نیستند. آن‌ها یک کل واحد را تشکیل می‌دهند. آنچه برای یکی وجود دارد، برای دیگری نیز وجود دارد، تماشاگر با قرار گرفتن در



محیطی کاملاً متفاوت از زندگی تکراری و روزمره خود جدا شده و به عرصه‌ای قدم می‌گذارد که زندگی در هر لحظه آن به شدت جریان دارد» (زاهدی، نقل و قول شده از بروک).

شکست در به‌کارگیری عناصر بویایی در سینما

تئاتر برخلاف سینما و تلویزیون، هنری زنده است و همین شاخصه بدان امکان استفاده از تمامی ابعاد احساسات پنجگانه را می‌دهد و از آنجایی که بویایی پیوند تنگاتنگی با ساختار پردازش مغز دارد، محرک‌های بویایی برای القای هیجان در آثار نمایشی و سینمایی می‌توانند پیشنهاد متفاوتی به‌نظر بیایند.

«درگیر شدن حواس بویایی، لامسه و چشایی مخاطب، در بیشتر تولیدات سنتی تئاتر نقشی فرعی داشته است. این یک پدیده جالب است؛

دقت صحنه و چیدمان بازیگران را ببیند؛ بنابراین مخاطب در موقعیت آگاهی نسبت به ناینایان قرار می‌گیرد.

ناینایان در طول نمایش، با اتکا بر صداها، لمس چیزها و بو کشیدن جهت‌یابی می‌کنند. استفاده از رایحه‌های طبیعی مثل برگ‌های پوسیده، هوای دریا و آسفودل‌ها به مخاطبان تجربه‌ای صمیمانه از فضای انتظار می‌دهد و به چهره‌های روی صحنه و حسی که در آن شرایط بدان دچار هستند، جسمانیت و زندگی می‌بخشد.

فورت^{۱۳} در سال ۱۸۹۱ تابلوی «نقاشی زنده» را ابداع کرد. سه پرده به مدت سه دقیقه برافراشته می‌شد. بازیگران-مدل‌ها بی حرکت و بدون میمیک بودند. ترکیبی از موسیقی، منظره و رایحه‌های متناسب با عناصر بصری به اثربخشی بیشتر این تابلوی جاندار کمک می‌کرد. چنین اجراهایی با وجود ایده‌های نوآورانه خود، با کم‌وکاستی‌هایی نیز همراه بودند. برخی از ایده‌ها در حد یک طرح غیراجرایی باقی می‌ماندند و برخی دیگر، با عدم استقبال مخاطبان مواجه می‌شدند. مری فلاشر در مقاله خود، دلایل شکست تئاتر «آواز آواها» را که توسط نمادگرایان طراحی شده بود، این‌طور شرح می‌دهد: «شاید مخاطب به دلیل سناریوهای از پیش آماده شده، از درک تجربه‌های حسی منحرف شدند» (Mary Fleischer, ? :130).

«شاید فورت بودجه کافی برای این کار نداشت. همان‌طور که گنورد جاستر می‌گوید که به اندازه کافی عطر بخرد تا به اندازه کافی فضای را پر کند» (همان).

«شاید مخاطبان از فرورفتن در چنین چیزی ناراحت شدند. طبیعت متجاوزانه بو در تئاتر» (همان).

استفاده از بو در مکان‌های غیرقراردادی نمایش

یکی از ویژگی‌های مکان‌های غیرقراردادی نمایش، نزدیکی این مکان‌ها به واقعیت زندگی و طبیعت است. در این محیط‌های اجرایی ممکن است که به سبب برخی اتفاقات غیرمترقبه و شرایط غیرقابل کنترل، فضای به‌وجود آمده منطبق با مقصود متن نمایشی اثر نباشد. درحالی‌که در یک سالن تئاتر، هرگونه صدا، بو، تصویر و حرکتی که توجه مخاطب را از نمایش در حال اجرا منحرف کند، نوعی نقص در مدیریت سالن به‌شمار می‌رود. درخواست از مخاطبان برای خاموش کردن تلفن‌های همراه، عدم اجازه خروج مخاطبان از سالن در حین اجرا و... از روش‌های کنترل حواس مخاطب است.

یکی از سالن‌های تئاتر تورنتو در کانادا در اقدامی بی سابقه، تماشاگران از اسپری کردن هرگونه عطر و ترکیبات معطر منع کرده است؛ در توضیح این ممانعت، دلیل را امکان ری اکشن‌های آلرژیک و مشکلات آسم دانسته‌اند. در یک تئاتر خیابانی ممکن است بوی غذای یک رستوران، بوی ناخوشایند زباله یا بوی تعریق مخاطبان یا بازیگران

¹⁴ Peter Brook

¹³ Paul Fort

هنس لاب، سازنده سیستم «smell-o-vision»

در سال ۱۹۸۲ میلادی، جان واترز بوی پلی استر لاستیک ماشین را بازسازی کرده و آن را به وسیله سیستم اسکرچینگ اسنیف به بازار عرضه می‌کند. اسکرچینگ اسنیف صفحه کوچکی بود که مخاطبان باید بخشی از آن را می‌خراشاندند تا رایحه را استشمام کنند. این تجربه هم به یکی دیگر از تجربه‌های ناموفق در به‌کارگیری عناصر بویایی تبدیل می‌شود. ام تی وی، تلویزیون معروف آمریکایی در سال ۱۹۹۲، امتیاز پخش فیلم «بوی رازآلود» را می‌خرد و از ایده شکست‌خورده جان واترز استفاده می‌کنند. آن‌ها بوهایی متناسب با فیلم را به‌صورت اسکرچینگ اسنیف به مغازه‌ها می‌فروشد و با استفاده از زیرنویس به مخاطبان می‌گفتند که باید همزمان با صحنه، رایحه را بو کنند.



اسکرچینگ اسنیف

اکثر طرح‌های اولیه با چالش‌های فناوری مواجه می‌شدند؛ اما تجربه‌های متأخری مثل استفاده از خوراک که به‌صورت همزمان چشایی و بویایی و لامسه را درگیر می‌کرد، موفق‌تر عمل کرد. مخاطبان لقمه‌های خوش طعم و خوش بویی را همزمان با اتفاقات روی پرده سینما می‌خوردند.

آنچه که احتمالاً یکی از موانع در اقبال این تجربه حسی می‌شود (حتی اگر مسائل مالی و فنی را حل شده بدانیم)، پدیده «آنوسمی» یا همان «کر-بو» یا «کم-بو» بودن برخی از افراد است. همچنین برخی از افراد که بخش بصری ذهنشان غالب و مسلط است، تمایل دارند که لذت خود را به عملی که روی پرده نمایش داده می‌شود، نسبت دهند، نه بوییدن و لذت بویایی؛ در نتیجه، احتمال کمی وجود دارد که روی خوشی به این تجربه نشان بدهند.

استفاده از عنصر بو در تئاتر و پرفورمنس‌های ایرانی

در موارد اندکی شاهد به‌کارگیری عنصر بویایی در اجراهای ایرانی هستیم. باتوجه به اینکه عنصر بو در طول تاریخ تئاتر، پرکاربرد نبوده‌است، در تئاترها و اجراهای داخل کشور هم عموماً با این عنصر مواجه نمی‌شویم. قبل از معرفی و بررسی تجربه‌های اجرایی انجام گرفته، در ابتدا باید به این بپردازیم که متن و نمایشنامه می‌تواند ضرورت استفاده از بو و رایحه را مشخص کند؛ برای مثال، رمان پانزده سگ از آندره لکسیس، درباره پانزده سگ نفرین شده است که شعور انسانی پیدا کرده‌اند و با استفاده از ویژگی‌های حیوانات و هوش انسانی، در جهت

چراکه تنها سه احساس وجود دارد که به هیچ وجه نمی‌توان از آن در سینما و تلویزیون استفاده کرد» (Whitmore, 1994: 201)

رفع و کنترل بوی ناخوشایند تماشاگران سینما، همانند تئاتر، یکی از دغدغه‌های اولیه پس از گشایش سینماها بود. سینما از ابتدای ظهورش به اینکه چگونه بو و رایحه‌ها می‌توانند بر تجربه بیننده تأثیر بگذارد، توجه نشان داد و صرفاً در موارد بهداشتی و کنترل بوهایی آزاردهنده محدود نشد. تلاش‌های بسیاری در جهت همگام‌سازی عنصر بو با سینما انجام گرفت تا اینکه رایحه‌های خوشایند و بعضاً ناخوشایند بتوانند به تقویت تجربه سینمایی بیانجامند.

در سال ۱۹۱۶ میلادی، با هدف بالا بردن فروش یک فیلم صامت، به مردم عطر فروخته می‌شد تا بتوانند در حین تماشای فیلم، بوی مرتبط را استشمام کنند؛ از جمله بوی رطوبت، شکلات، کوکی و بوی منتسب به بی‌خانمان‌ها. گرچه از این تجربه جسورانه و تجاری به‌عنوان تلاشی شکست‌خورده و مقتضحانه یاد می‌شود؛ چراکه با فاصله کمی پس از عملی شدنش، سینمای ناطق نظر مردم را به جذابیت صدا و کلام جلب کرده و شوربختانه مردم دیگر تمایلی به چنین تجربه‌ای یا تکرار آن نشان ندادند.

شخصی با نام هنس لاب^{۱۵} بسیار علاقه‌مند بود تا از عناصر بویایی در سینما استفاده کند. او با طرح ایده‌ای با این پرسش که «کیه که نخواد ستاره محبوبش و بو کنه؟»، سیستم «Smell-o-vision» را در سال ۱۹۳۹ برای پخش بو در سینما به‌وجود می‌آورد. سیستم‌ها به صندلی‌ها وصل بوده و بو متناسب با تصویر پخش می‌شد؛ اما متأسفانه این ایده هم مقبول عامه مردم واقع نشد و به‌سرعت شکست خورد.

در سال ۱۹۶۰ فیلمی به نام «بوی رازآلود» به اکران درمی‌آید. عوامل این فیلم، امتیاز «سیستم بو» را از هنس لاب خریده تا به‌وسیله آن بتوانند چیزهایی را شبیه به شیشه عطر طراحی و به دیوار متصل کرده تا در حین پخش فیلم، بو پخش شود. رایحه‌ای که توسط این سیستم در سالن پخش می‌شد، بوی توتون خاص و کمیابی بود که توسط کاراکتر اصلی استعمال می‌شد. برخی منتقدان، به تحسین این نوآوری پرداختند: «می‌تواند از بوی راسو تا بوی عطر را تولید کند و نهایتاً آن را از بین ببرد»؛ اما قرائن به‌دست آمده از این حکایت دارند که به‌کارگیری این سیستم در اکران‌های فیلم «بوی رازآلود»، کاستی‌های زیادی داشته‌است. این سیستم در پخش بو برای افرادی که در بالکن می‌نشستند، ضعیف عمل می‌کرد. وقتی بو به مخاطبان حاضر در بالکن نمی‌رسید، آنان در تلاش برای کشف و استشمام آن رایحه به‌خصوص حرکت و سروصدا می‌کردند و در نتیجه، نظم سالن بهم می‌ریخت. مشکل دیگر، مانایی بو، ترکیب شدن رایحه‌ها و دشواری زمان‌بندی پخش آن‌ها بود؛ برای مثال، پس از اتمام صحنه مرتبط با یک رایحه و شروع صحنه جدید، مخاطبان باز هم آن بوی قبلی را حس می‌کردند.

¹⁵ Hans E. Laube

کارگردانی ابراهیم پشت کوهی در سالن سمندریان به صحنه رفته‌است. هر فصل این کتاب با نام و دستورپخت یک غذا شروع می‌شود و کاراکتر اصلی هم دختری است که آشپزی ماهر است.



داستان این نمایشنامه بر پایه فرهنگ عامه آمریکای لاتین است و پشت کوهی با تلفیق فرهنگ و آداب و رسوم جنوب ایران با فرهنگ عامه مردم آمریکای لاتین، فضای جدیدی می‌سازد. در این اثر نیز مکان نمایشی مانند هم هوایی، فضای یک آشپزخانه است. این اجرا برخلاف هم هوایی که برای هر نوع خوراکی (حلو، کیک تولد، غذای گوشتی) کارکردی نمادین در نظر گرفته بود، باتوجه به ضرورت متن از عناصر بویایی و چشایی استفاده کرده‌است. به دلیل اشتراک فرهنگی در مصرف ادویه میان جنوب ایران و آمریکای لاتین، غذا تبدیل به یک نشانه نمادین می‌شود. نکته قابل توجه این است که تئاتر هم هوایی و مثل آب برای شکلات، هر دو به آسیب‌شناسی زندگی زنان در جامعه سنتی پرداخته و غذا تبدیل به یک نشانه نمادین، عرفی و غیرقابل کتمان در زندگی زن در جهان سنت‌گرا می‌شود و مفهوم‌سازی می‌کند.

تئاتر «مثل آب برای شکلات»

«ادراک فرایندی است که از آگاهی و فهم اطلاعات حسی حاصل می‌شود. در واقع آنچه را که هر کس از محیط درک می‌کند، نتیجه برهم کنش بین تجارب قبلی، فرهنگ هر فرد و تفسیر چیزی است که دریافت می‌کند» (Ewing and Handy, 2009: ?).

با این تفسیر، استفاده مشترک از یک نشانه بویایی و نمادین توسط دو نویسنده با دو خواستگاه جغرافیایی متفاوت، می‌تواند به دلیل اشتراکات فرهنگی باشد. برخی بو و رایحه‌ها می‌توانند تداعی‌کننده خاطرات تاریخی و جمعی جوامع باشند؛ برای مثال، بوی اسید و حتی خود کلمه اسید یادآور اسیدپاشی زنجیره‌ای و سبب هراس و رنجی جمعی در بین زنان ایرانی است.

پرفورمنسی از محمد رضایی کلانتری در سال ۱۳۹۳ در گالری طراحان آزاد اجرا شد. اجراگر بدون اعتنا به تماشاگران که به دنبال سوژه‌ای برای تماشا و شنیدن می‌گردند، مشغول پیدا کردن درزهایی میان دیوارها و پر کردنش با موادشوینده و شیمیایی است. کم‌کم بوی اسید فضای گالری را پر می‌کند و توجه از اکت‌های بدون اغراق اجراگر

درک محیط اطرافشان می‌کوشند. ایده این رمان، امکان استفاده از عناصر بویایی در اجرا را نیز به وجود می‌آورد.

حال به دو نمونه از آثار اجرایی در ایران می‌پردازیم:

هم هوایی

کارگردان: افسانه ماهیان

طراح صحنه: منوچهر شجاع



تئاتر «هم هوایی» به کارگردانی افسانه ماهیان

در تئاتر هم هوایی، سه زن با سه داستان جدا به بیان زندگی تلخ خود می‌پردازند. آنچه که این سه زن را به هم متصل می‌کند، استفاده نمادگرایی از عنصری بصری و بویایی است؛ غذا و پروسه تهیه آن. در چنین اجرایی، عنصر چشایی که از شاخصه‌های اصلی غذاست، تا حد زیادی برانگیخته می‌شود؛ اما در نهایت سرکوب خواهد شد. بازیگران در طول مونولوگ‌گویی، به تهیه غذا و خوراکی‌هایی مرتبط با داستان زندگیشان مشغولند. آنچه که عموماً طراحان صحنه را به فکر استفاده از عنصر بویایی می‌اندازد، خوراکی است؛ چراکه ترکیبی از دو عنصر چشایی و بویایی را به وجود می‌آورد که در تحریک احساسات و حتی غریزه نقش دارد. با بلند شدن بوی کیک، علاوه بر روشن شدن خاطرات برای مخاطب، ممکن است احساس گرسنگی زیادی بکند. چنین استفاده‌ای از بو دو کارکرد ذهنی و جسمی را به دنبال دارد. بویایی و چشایی در ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر قرار دارند و درک طعم یک غذا بدون بوییدن آن غیرممکن است؛ برای مثال، در هنگام سرماخوردگی طعم تمامی غذاها را یکسان می‌بینیم؛ چراکه مجرای بینی پر شده است و امکان بوییدن را نداریم. بالعکس اگر بوی یک خوراکی را استشمام کنیم، سیستم بویایی با فعال کردن بخش پردازش حافظه به مرور و بازبایی تجربه‌های چشایی مان خواهد پرداخت. در این صورت طعم آن غذا را به یاد آورده و در صورت تجربه خوشایند درباره آن خوراکی، به اصطلاح دهانمان آب می‌افتد.

مثل آب برای شکلات (۱۳۹۵)

کارگردان و طراح صحنه: ابراهیم پشت کوهی

نمونه دیگری از به‌کارگیری همزمان این دو عنصر با نام «مثل آب برای شکلات» وجود دارد که براساس کتابی با همین نام از لورا اسکوییل به

به بوی زنده اسید معطوف می‌شود. حالا بیننده، بیش از آنکه سوژه‌های بصری را ببیند، بویی را استشمام می‌کند که برای «نبویدن» است. ممکن است تروماتایز شود، یا ری اکشن آلرژیک نشان بدهد، تنگی نفس بگیرد و از محیط خارج شود.



این پرفورمنس با کم‌رنگ کردن نشانه‌های بصری و تلاش برای حذف نشانه‌های شنوایی، عنصر بویایی را در جایگاه پراهمیت سوژه قرار می‌دهد. این بوی تند و آزاردهنده می‌تواند برداشت‌های متفاوتی را میان مخاطبان ایجاد کند. ممکن است این بو تداعی‌گر وسواس فکری و عملی باشد یا تجربه خشونت‌بار اسیدپاشی را به یاد فردی بیاورد. در چنین تجربه‌ای، مخاطب از حال و مکان و حضور خود فاصله می‌گیرد و به جهان انباشت‌های ذهنی و تجربی خود منتقل می‌شود. اجراگر در غیاب ذهنی تماشاگر، درز دیوارهای ذهن را پر می‌کند و اجرا کامل و تمام می‌شود.

مصاحبه‌ها

به دلیل کمبود وجود منابع دربارهٔ عناصر بویایی در تئاتر و فضا سازی به وسیلهٔ بو، با تعدادی از صاحب‌نظران در حوزه طراحی صحنه، کارگردانی، پژوهش و عطرسازی مصاحبه انجام شده است. دو پرسش همسان برای متخصصان در حوزه تئاتر مطرح شد که در برخی موارد به طرح سؤالات بیشتری انجامید. بنا به میل مصاحبه‌شونده، فواصل مکانی و امکانات، از دو شیوهٔ مصاحبهٔ حضوری و غیرحضوری (مجازی و تلفنی) استفاده شده است. در مرحلهٔ اول پرسش‌های زیر همراه با عنوان مقاله و پاره‌ای توضیحات، برای مصاحبه‌شوندگان ارسال شد. متخصصان و فعالان به مدت سه الی هفت روز به تحلیل و آنالیز موضوع پرداخته و در صورت اعلام آمادگی، مصاحبه صورت می‌گرفت.

پرسش‌ها:

عنصر بویایی چطور می‌تواند منجر به فضا سازی در طراحی صحنه تئاتر شود؟

آیا تابه‌حال از عناصر بویایی در آثارتان استفاده کرده‌اید؟ یا با استفاده از آن در آثار مواجه شده‌اید؟

(از آقای پیام نیک زبان و آقای ابراهیمی پرسش‌هایی مرتبط با حوزه عطرسازی پرسیده شده است).

مصاحبه با پیام نیک زبان، عطرساز و پژوهشگر در حوزه عطرسازی و آروین ابراهیمی، عطرساز و دستیار

استفاده از عنصر بویایی در تئاتر و سینما اتفاق افتاده است؛ اما بیشتر تجربه‌ها، به‌خصوص در عرصهٔ سینما، با شکست مواجه شده‌اند. فکر می‌کنید دلیل این شکست چه می‌تواند باشد؟

نیک زبان: بویایی از حواس اصلی است. وقتی چیزی را می‌نوشید یا میل می‌کنید، بوی آن را هم به‌صورت ناخودآگاه حس خواهید کرد؛ یعنی با اختیار شخصی خودتان نمی‌بوید. چشایی و بویایی همزمان رخ می‌دهد و برای درک بهتر به یکدیگر کمک می‌کنند. اگر سرما بخورید و چند نوع سوپ را برای تست برایتان بگذارند، احتمالاً خواهید گفت که همگی یک طعم دارند. تا زمانی که نتوانید بو کنید، یک طعم را برداشت خواهید کرد. اسکرچینگ بردها و چیزهایی که بر شخص اعمال بشود تا عمل بویدن را بر روی آن‌ها انجام بدهد؛ چون غیرارادی و فاقد همزمانی است، مخاطب آن را پس‌زده و مانع توجهش به فیلم یا تئاتر می‌شود. پس باید اتفاقی بیفتد که خارج از تصمیم‌گیری ارادی شخص باشد.

اگر بخواهم مثال تحقیقاتی‌ای در این زمینه بزنم، می‌توانم به تحقیقات اخیر داروسازی و پرستاری چندی از دانشجویان ایرانی اشاره کنم که به تأثیر رایحه بر بیماران بستری در بیمارستان انجام گرفته است. به‌ویژه بخش‌هایی که از لحاظ تنفسی ایزوله نیستند؛ مثل بخش قلب و دیالیز. در آزمایش‌ها، مقادیری لوندِر (پوست استوخودوس) به وسیلهٔ دیفیوزرها در هوا قرار دادند یا اینکه روی ملحفه و بالش بیماران اسپری کردند. در هر دو صورت، بیمار اطلاع قبلی از وجود این رایحه‌ها نداشته و به او گفته نشده که باید آن رایحه را ببوید و به خود اسپری کند. بیمار توقع پاکیزگی را در بیمارستان دارد و ری اکشنی هم نسبت به این بو نشان نمی‌دهد؛ چراکه یکی از ویژگی‌های لوندِر، متبادر کردن احساس پاکیزگی بوده است. روایتی در این باره وجود دارد که در گذشته مردم در کنار رودخانه‌ها البسهٔ خود را می‌شستند، در کنارشان فضای سبز وحشی‌ای وجود داشته که احتمالاً در آن لوندِر هم می‌روییده و آن‌ها با آگاهی بر بوی خوش این گیاه، آن را به لباس‌ها می‌مالیدند تا بوی خوبی در آن ایجاد شود. از منظر آروماکولوژی که برخلاف آروماتراپی، در آن نیازی به تماس با فرم و شکل مایع رایحه وجود ندارد. اگر مولکول‌ها از قبل بررسی شده و تأثیرات روانی‌شان اثبات شده باشد، می‌تواند روی خلق‌وخو و باز خورد فرد پذیرنده تأثیر بگذارد. در تحقیقات ثابت شده است برخی مولوکول‌های موجود در گیاهان (لینالول و لینالیل استات) می‌توانند متوقف‌کنندهٔ احساس تنش و درد باشند و انتقال احساس درد توسط رسپتور (گیرنده)‌های بینی پس از دریافت این مولوکول‌ها، کاهش پیدا می‌کند. در آزمایش مذکور، پس از استشمام این رایحه، میل به خواب پیدا می‌کنند و درد تزریقات را کمتر احساس می‌کردند. البته در صورتی که به بیمار نسبت به وجود همچنین رایحه‌ای با چنین ویژگی‌هایی آگاه باشد، ممکن است تلقین هم وارد سازوکار ذهنش شود و شاید پروسهٔ خوابش هم سریع‌تر اتفاق بیفتد.

به لحاظ فیزیولوژی، برخی یک رایحه را در کمترین غلظت درک می‌کنند و برخی دیگر همان رایحه را با غلظت مشابه، درک نمی‌کنند و باید غلظت بیشتری به رایحه بدهیم. این افراد نسبت به یک رایحه خاص، کم بو یا کر بو هستند و باید چگال مولکول‌های بو در فضا باید بیشتر باشد تا بتوانند بو را متوجه شوند.

سطح تحمل مخاطب تئاتر هم تا حد زیادی وابسته به آگاهی‌اش از سبک تئاتری است که به تماشایش می‌رود.

نیک زبان: پس مخاطبی باید در اجرا حضور داشته باشد که علاقه‌مند به تجربه‌های این‌چنینی است. باید در بروشور اشاره بشود که افراد آگاهانه حضور پیدا کنند.

آیا شرایط روانی افراد بر چگونگی دریافت بو و احساساتی که نسبت به آن پیدا می‌کنند، تأثیر خواهد گذاشت؟

نیک زبان: رز همیشه رز است. چه در حال گریه باشید، چه خنده. گل رزی که در روز تدفین بستگان استشمام می‌شود، با گل رز دسته گل عروسی تفاوتی ندارد. شرایط روانی فرد، باعث می‌شود که افکت رز در یک روز غمبار سبب تشدید عواطف و احساساتش بشود. این در مورد حواس دیگر هم صدق می‌کند. مثل بینایی و ...

و سؤال آخر؛ باتوجه به ضرورت تولید بوهای واقع‌گرایانه در تئاتر، آیا عطرسازی امکان بازتولید دقیق بو و رایحه‌های واقعی را دارد؟

ابراهیمی: بله، دقیقاً امکان‌پذیر است؛ مثلاً در ترم پایانی عطرسازی، هنرجویان می‌آموزند که با ترکیب تک رایحه‌ها احساس رایحه صندل را ایجاد کنند. درحالی‌که هیچ‌کدام از تک‌نت‌ها مربوط به صندل نیستند. این امر کاملاً شدنی است. هرچند که مرحله پیشرفته‌ای در عطرسازی به‌شمار می‌رود.

مصاحبه با سینا بیلاق بیگی

طراح صحنه تئاتر

عنصر بویایی چطور می‌تواند منجر به فضا سازی در طراحی صحنه تئاتر شود؟

چرا در طراحی صحنه از بوی اشتباهی پرهیز می‌کنیم؟ یا به دکور زمان می‌دهیم تا بوی رنگ یا شاپانش برود؟ در واقع با مهندسی معکوس می‌توان به درک اهمیت بو رسید. هنگامی که می‌گوییم دکور و صحنه نباید بوی آزاردهنده‌ای داشته باشد، به این دلیل است که امکان به‌وجود آمدن عارضه‌های تنفسی، سردرد و سوزش چشم در مخاطب یا بازیگر وجود دارد. یا در هنگام استفاده از افکت‌های دود، همواره باید به این توجه شود که بوی دستگاه‌های دودساز و مه‌ساز مخاطب را اذیت نکند. از آن‌سو باید به این توجه داشت که بویایی می‌تواند در کنار حواس‌های دیگر در صحنه تئاتر به کمک ما بیاید. (گرچه من تا به حال تئاتری را

پخش رایحه باید بدون دعوت به درک اتفاق بیفتد؛ برای مثال اگر در سالن‌ها سیستم پمپاژی در زیر صندلی‌ها تعبیه شود و نازل‌ها به یک بانک بو متصل باشند که منطبق با متن، مجموعه‌ای از افکت‌های بویایی طراحی شده را در خود داشته باشد، می‌توان رایحه را بدون سروصدا و اطلاع قبلی پخش کرد. به‌نظر غیرممکن نمی‌آید و به درک بهتر متن کمک می‌کند.

سیستمی مشابه با آنچه که فرمودید، برای پخش بو با قدرت بالا در ایران وجود دارد؟

ابراهیمی: دیفیوزرهای فرکانسی آر اف برای پخش بو در فضا و محیط‌های باز به‌کار می‌روند. شاید نتوانند یک خیابان را درگیر رایحه کنند؛ ولی تا چند متری منبع بو را تحت شجاع قرار می‌دهند، مثل ورودی یک مغازه.

نیک زبان: به‌نظر من مشکلاتی برای استفاده از عناصر بویایی وجود خواهد داشت. همان‌طور که می‌دانید، عوامل شیمیایی سنتزی بوهای طراحی‌شده، عموماً مواد قدرتمندی بوده و پایا و مانا هستند؛ مثلاً تصور کنید بخواهید بوی عرق بدن را طراحی و پخش کنید، مانایی این بو می‌تواند آسیب‌زا باشد. وقتی که صحنه تئاتر یا ساکنان فیلم عوض بشود، اجسام و اشیای داخل صحنه به‌راحتی در خدمت ضرورت متن جابه‌جا شده و به‌راحتی تعویض می‌شود؛ اما بو چطور می‌تواند تعویض شود؟

شاید اگر سیستم تهویه و گردش هوای قدرتمندی وجود داشته باشد، این مشکل تا حد زیادی حل شود. آیا رایحه‌هایی وجود دارند که بتوانند برای پوشاندن بوهای دیگر به‌کار برود؟

نیک زبان: بله، ولی همین بوی کاورکننده هم دوباره فضا را پر می‌کند؛ مثلاً صحنه شاعرانه‌ای از باغ آلبالو را تصور کنید که در آن شکوفه و گیلاس روی صحنه می‌ریزد و رایحه آلبالو هم برای فضا سازی پخش می‌شود. شاید با خیلی از رایحه‌ها بتوان این رایحه را از بین برد؛ ولی در صحنه بعدی که مضمون جدایی دارد، رایحه را باید با چه چیزی جایگزین کنیم؟ می‌توانیم برای کاور کردن رایحه قبلی از روایح شیمیایی استفاده کرد؛ اما چه تضمینی است که این ماده شیمیایی سنتزی که با مولوکول‌های رایحه قبلی اصطلاحاً باند شده، ترکیب ناسالمی برای مخاطبان نباشد؟ نکته قابل توجه، آلرژی‌زا بودن رایحه‌هاست. لزوماً هر رایحه طبیعی‌ای برای افراد بی‌خطر نیست. همین‌طور رایحه‌های شیمیایی هم می‌توانند برای برخی پرخطر و برای برخی بی‌خطر باشد. اگر فرد نسبت به یک رایحه علاقه داشته باشد؛ ولی به آن آلرژی داشته باشد، ناخودآگاه حس منفی‌ای پیدا خواهد کرد.

ابراهیمی: آستانه تحمل افراد نسبت به بوها متفاوت است. یکی ممکن است بوی ماهی را تحمل کند و فرد دیگری شاید از سالن بیرون برود.

نیک زبان: آستانه تحمل بسیار وابسته محیط و البته فیزیولوژی افراد است. درک ما از بو کاملاً وابسته به محیط زندگی و گذشته‌مان است.

سراغ نداشتیم که بو در آن بتواند هم پا و به اندازه عناصر دیداری و شنیداری مثل صحنه، نور و موسیقی مؤثر باشد.

بو در صحنه یا به صورت اتفاقی با توجه به مضمون، از شمع و عود و سیگار و... ایجاد شده، یا اینکه به صورت عمدی و آگاهانه تولید می‌شود؛ مثلاً وقتی که می‌خواهیم بوی نا و نم‌گرفتگی را ایجاد کنیم، کافی است که چیزی را مرطوب کرده و در جایی ببندیم تا بوی نم‌گرفتگی در فضا بپیچد. ما علاوه بر تولید بو، می‌توانیم از راه دیگری هم به سراغ بویایی برویم؛ مثلاً بو را از طریق دیگر حواس، در ذهن مخاطب ایجاد کنیم. وقتی که صدا یا تصویر دریا را در صحنه تئاتر پخش می‌کنیم، ناخودآگاه حافظه به سراغ بوی دریا هم می‌رود؛ چراکه این‌ها را در کنار هم ضبط کرده‌است. پس آن را از تجربیات بایگانی‌شده ذهن بیرون می‌کشد. در نتیجه من بوی شن را هم می‌شنوم، بوی آب را و بوی شوری‌اش را.

حتی ممکن است بوی متبادر شده به ذهن یک فرد، بوی دریای جنوب باشد و در ذهن فرد دیگری، بوی دریای شمال. یا مثلاً وقتی از جنگل کاج صحبت می‌کنیم، ناگهان بوی صمغ کاج مرور می‌شود. یک زیرزمین با دیوار طبله کرده، خودبه‌خود بوی نا را به ذهن متبادر می‌کند.

استفاده از بو در صحنه، امری حساس است. می‌توان به یک صندلی زشت نگاه نکرد؛ ولی نمی‌شود تنفس نکشید. نوع آزارش خیلی متفاوت است. آزار دادن توسط بو، ریسک بالایی دارد. به همین خاطر ایجاد بو و رایحه در صحنه تئاتر، طراح را دچار ریسک و دلپهره می‌کند. بماند که استفاده از همین دستگاه‌های دودساز هم باعث سرفه و عوارض می‌شود و همیشه با احتیاط استفاده می‌شوند.

مصاحبه با منوچهر شجاع

طراح صحنه تئاتر

عنصر بویایی چطور می‌تواند منجر به فضا سازی در طراحی صحنه تئاتر شود؟

تئاتر و نمایش از مراسم آیینی نشئت گرفته‌اند و مراسم باستانی و پیشاتاریخی آکنده از بوهای طبیعی بوده‌است. اسپند و عود ذهن افراد را برای ورود به یک مراسم آیینی آماده می‌کرد و این عناصر بعدها در مراسم دینی و مذهبی هم همراه انسان بوده‌اند. مثل آتش برای انسان اولیه.

ورود عنصر بو به تئاتر، به سبب ریشه‌های آیینی‌اش خالی از معنا نیست. به شرط اینکه به‌عنوان یک رشته تخصصی شناخته شود. به‌نظرم استفاده از عنصر بویایی زیرمجموعه طراحی صحنه محسوب نمی‌شود و می‌تواند بخش مجزایی باشد. همان‌گونه که طراحی لباس یک زیرمجموعه جداساز است که خودش را با طراحی صحنه هماهنگ می‌کند. باید به طراحی بو هم به‌عنوان مجموعه‌ای نگاه کرد که در دل مجموعه‌های دیگر قرار می‌گیرد. تئاتر متشکل از یک سری عناصر هم‌خانواده؛ اما در عین حال مجزاست. طراحی صحنه هم یکی از این اجزا به حساب می‌آید. ترکیب اجزایی مثل کارگردانی، نمایشنامه‌نویسی،

طراحی صحنه و... در کنار هم تئاتر را می‌سازند. هر کدام از این بخش‌ها وظیفه‌ای دارند و این وظیفه باید در هماهنگی کامل با کلیت اثر باشد. طبعاً هیچ کدام از این اجزا به تنهایی نمی‌توانند تئاتر را بسازند و بالعکس، از تئاتر حذف هم نمی‌شوند. بو قطعاً فضا ساز خواهد بود و می‌تواند در جهت انتقال مفهوم و حس و تخیل، زیبایی و تعبیر مؤثر عمل کند. بو یکی از حواس مهم انسان است که به انسان در دریافت دنیای اطرافش کمک می‌کند. بویایی مثل کلیدی است که قفلی را در ذهن باز می‌کند.

البته منظور بیشتر استفاده از عنصر بو در نمایش است. هر چند که می‌توان این عنصر را در هنگام پخش تصویر و سینما هم به کار گرفت؛ اما در فضای زنده سالن نمایش قطعاً کارکرد روشن‌تری خواهد داشت.

آیا تا به حال از عناصر بویایی در آثارتان استفاده کرده‌اید؟

بله. من در دو اثر تجربه استفاده از عناصر بویایی را داشته‌ام. در نمایش «هم هوایی» از خانم ماهیان، ناخودآگاه عنصر بویایی وارد کار شد. در طراحی صحنه و فضای این اثر، محل پخت‌وپز تبدیل به مکانی نمادین شد. سه زن با سه قصه متفاوت که در کنار هم هستند، به واسطه عمل نمادین و نمایشی پخت‌وپز، اعمال و رفتار و قصه‌های خود را منتقل می‌کنند. یکی از شخصیت‌های نمایشی حلوا می‌پخت. زن دیگری کیک می‌پخت و دیگری خوراکی را آماده می‌کرد که متشکل از مواد خام گوشتی بود. دلیل انتخاب این خوراکی‌ها در انتهای نمایش مشخص می‌شد. مجموعه این‌ها در کنار هم به انتقال مفهوم و حس متن کمک کردند و به‌نظرم نتیجه استفاده از بو در این اثر مثبت بود.

اثر دیگری که در آن از عنصر بویایی استفاده کردم، «صبحانه در غروب» نام داشت. قصه کار، کاملاً غیرواقعی بود و البته استفاده از بو در این اثر، بی دلیل نبود؛ چراکه یکی از کاراکترها فال قهوه می‌گرفت و در عین حال، قصه در فضایی کویری می‌گذشت. سه سرباز بودند که قصه‌هایشان به این فضا ربط پیدا می‌کرد و عنصر فراواقعی فال قهوه نیز وارد کار می‌شد. به ذهنم رسید که می‌شود برای ساخت فضای کویر از پودر قهوه روی کف صحنه استفاده کرد که هم رنگ قهوه‌ای خاک و کویر را تداعی کند و هم بوی قهوه در سالن بپیچد و ما را به وسیله این کلید به فضای غیرواقعی داستان وارد کند. به‌نظر من کارکرد بو در این تجربه هم مثبت بوده است.



نمایش «صبحانه در غروب»؛ استفاده از قهوه در کف صحنه

مصاحبه با کیوان سررشته

به کار گرفته‌است؛ مثلاً شخصیت روی صحنه سیگار می‌کشد و کارگردان می‌گوید حالا که قرار بود کاراکتر سیگار بکشد، الان هم بوی سیگار تولید می‌شود و چه بهتر!

در حالت دوم، آن را به‌طور کل نادیده گرفته و قراردادهای تئاتری را فقط شامل نور و صدا و... می‌داند. به‌نوعی با تماشاگر قرارداد می‌کند که این بو را نادیده بگیرد. به‌نظم اگر قرار باشد در آینده چنین چیزی وارد تئاتر بشود، به پیشرفت در تکنولوژی وابسته است. تکنولوژی‌های مرتبط به بو و مزه، هنوز در دسترس عام نیست. اگر در لحظه تصمیم بگیرد، موسیقی یا تصویر مورد نظرتان را پخش کنید و منتقل کنید، تکنولوژی به کمکتان خواهد آمد؛ اما برای تولید بو و مزه نیاز به تخصص در حوزه بو و مزه داریم؛ مثلاً صنعت عطرسازی داریم. در مورد مزه هم همین‌طور؛ اما متأسفانه تکنولوژی‌ای قابل دسترسی وجود ندارد که بتوانیم بو و مزه‌های از پیش آماده شده را انتقال بدهیم. اگر هم وجود دارد یا به‌وجود بیاید، احتمالاً مثل تمام پیشرفت‌های فن و صنعت دیگر منجر به تغییراتی در تئاتر می‌شوند. هرچند که احتمالاً باید بسیار جلو برویم تا به تحریک مستقیم مغز برسیم تا این تغییرات شکل زبانی به خود بگیرند؛ برای مثال، تجربه سینمای چند بعدی را می‌توان در نظر گرفت که جایی می‌نشینید، رویتان آب می‌باشد، صدای تکان می‌خورد و...؛ ولی آنقدرها نمی‌توانید داستان را تجربه کنید. اگر در تاریکی بنشینید و فقط صدا و تصویر را ببینید، مغز قوی‌تر از حالتی که یک سینمای سه بعدی دارد، عمل می‌کند. به تنهایی جاهای خالی را پر می‌کند و شما حضورتان را در تاریکی فراموش می‌کنید و وارد جهان داستانی می‌شوید. نکته مهم این است که شکل کلاسیک و قصه‌پرداز تئاتر که برای ساخت جهان مورد نظرش طراحی صحنه می‌کرده است، مشتاق این بوده که تماشاگر حضور خود در تماشاخانه را به کلی فراموش کند. هرچند قراردادهای را می‌گذارند؛ ولی اگر تماشاگر فراموشش کند، بسیار خوشحال‌تر می‌شوند. هرچیزی که تماشاگر را نسبت به حضور خود در سالن تئاتر آگاه کند، وجهی معاصر از نوع پرفورماتیو پیدا می‌کند که درصدد شکستن دیوار چهارم است. استفاده از بو هم احتمالاً نمی‌تواند در قراردادهای زبانی فعلی ما با تئاتر، در آن سوی دیوار چهارم باقی بماند و سبب می‌شود که ما به اکنونمان برگردیم.

مصاحبه با حسین توازنی

نویسنده و کارگردان

_عنصر بویایی چطور می‌تواند منجر به فضا سازی در طراحی صحنه تئاتر شود؟

به‌صورت کلی، مؤلفه‌های مختلفی به حس مکان شکل می‌دهند. همیشه در ذهنم که چطور می‌تواند با هم کار کنند. یکی از این حس‌ها، همین حس بویایی بود.

البته بخش عمده‌ای از کارهای من، روی صحنه تئاتر (به معنای مرسوم) نبوده‌است. در کارهایی که در مکان‌های به‌خصوص اجرا

کارگردان، نویسنده و دراماتورژ

_عنصر بویایی چطور می‌تواند منجر به فضا سازی در طراحی صحنه تئاتر شود؟

بو از عناصری است که شدیداً به یادآوری و تجربه‌های حسی وابسته است و حافظه ما را تحریک می‌کند. از طرفی دیگر، از بین حواس پنجگانه ما، بویایی و چشایی احساساتی هستند که زبان ندارند؛ برای مثال ما زبان‌های صوتی داریم، زبان تصویری داریم، زبان‌هایی داریم که از طریق لمس ارتباط برقرار می‌کنند. ولی تاجایی که من اطلاع دارم این چنین زبانی را نداریم و عدم وجود زبان، مانع از در هم رفتن بوها و مزه‌های مختلف (به معنای شکلی که شاید ما بتوانیم جمله‌بندی و ساختار و نحو زبان اسمش را بگذاریم) می‌شود. اگر در صوت، بتوانیم تک صداهایی داشته باشیم و از کنار هم قرار گرفتنشان معنایی کلی، در عین حال قابل تکراری ساخته می‌شود، یا در تصویر و لمس بتوانیم به ترکیب عناصر پردازیم، انگار در بو و مزه این فاصله زمانی از بین می‌رود و همه چیز را یک لحظه تجربه می‌کنیم. اگر هم فاصله‌ای وجود داشته باشد، با هم ترکیب نمی‌شوند. اول بویی را تجربه می‌کنیم و سپس بویی دیگر. این یکسان نبودن معانی دریافتی و امکان قرارداد نشدن بو، باعث می‌شود که اگر بو را در جای مشخصی به کار می‌بریم، احتمال این باشد که تماشاگران معانی متفاوتی را برداشت کنند. این در هنرهای کلاسیک که همواره به دنبال انتقال مستقیم ایده بوده‌اند، چیز خطرناکی بوده‌است. طبعاً در صدوپنجاه سال اخیر که هنر نسبتاً خود را در معرض تفسیرهای بیشتری گذاشته، عناصر بویایی و چشایی هم وارد شده‌است. به‌خصوص در شکل‌هایی مثل پرفورمنس آرت نقش پررنگی پیدا کرده‌است؛ اما اگر بخواهیم درباره طراحی صحنه صحبت کنیم-که برآمده از تئاتر کلاسیک غربی، ارسطویی و شکل سنتی تئاتر بوده و مسیر تکوینی مشخصی را از دوره یونان باستان تا روم و شکسپیر و ایسن و تئاتر امروز از سر گذارنده- بنا به محافظه‌کاری و مراقبت از آنچه که معنا تولید می‌کند، و دایره وسیع تفسیر و دلایل تکنولوژیک، تا به امروز کمتر به سراغ استفاده از عناصر بویایی رفته‌است.

_آیا تا به حال از عناصر بویایی در آثارتان استفاده کرده‌اید؟ یا با استفاده از این عنصر در آثار مواجه شده‌اید؟

اگر بخواهم در مورد خودم هم بگویم، وقتی به ساخت یک تئاتر فکر می‌کنم، احتمالاً به سراغ استفاده از این دو عنصر نروم و برابرم مشکل‌تر باشد. تنها باری که با استفاده از عناصر بویایی در تئاتر مواجه شدم، در تئاتر «کابوس‌نامه، بیداری کاذب» به کارگردانی آقای وحید رهبانی بود که در تماشاخانه سه نقطه، به‌صورت تعاملی اجرا می‌شد. در بدو ورود، چشم تماشاگر را می‌بستند. روی خاک آب می‌پاشیدند، خرما و چای پخش می‌کردند و فضای یک تشییع جنازه را بازسازی می‌کردند؛ برای مثال، وقتی که روی خاک آب می‌پاشیدند، بو بلند می‌شد. تجربه‌های دیگرم، تصادفی به حساب می‌آیند که دو حالت دارد. در حالت اول، سازنده اجرا نسبت به تولید بو آگاه بوده و آن را به‌عنوان ارزش‌افزوده



اجرای محیطی «ارس»

مصاحبه با محمد پرویزی

پژوهشگر هنر و اجرا

چون دایره تعابیر از بو گسترده و در هر فردی متفاوت است، نمی‌توانیم استفاده از بو را نوعی طراحی در تئاتر قلمداد کنیم. اینکه مخاطبان در حرکت به استنشاق بو بپردازند و فرم اجرایی اثر تعاملی باشد، باز به‌کارگیری از بو را شدنی می‌کند. نمی‌توانید انتظار داشته باشید که مخاطبان در سالن سمندریان بنشینند و با پخش بو، فضا سازی صورت بگیرد. مانع هم همان‌طور که گفتم، دایره گسترده برداشت‌هاست. ما در موارد درخشانی در ادبیات، بو را به مخاطب واگذار می‌کنیم. اگر صحنه‌ای را ترسیم کنید که بیشتر از قلمرو اجرایی، قلمروی زبانی داشته باشد، پذیرفتنی است؛ یعنی کاراکتر در قلمرو زبانی، نشانه‌های بویایی را جاگذاری می‌کند و در دیالوگی می‌گوید: «بوی نای همه‌جا را برداشته بود»؛ یعنی فضایی را القا می‌کند که من به‌عنوان تماشاگر یا خواننده، بو را دریافت و تأویل می‌کنم. پس به جای استفاده واقعی از زبان، می‌توان از بو در زبان استفاده کرد. یا مثلاً بازیگر با بازی خود نسبت به یک بافت و تکسچر، القا می‌کند که نسبت به بویی در رنجش است. البته در وهله اول باید طراحی صحنه را ترجمه کنیم. باید مشخص کنیم که تعریفمان از صحنه چیست. آیا صحنه آن چیزی است که می‌بینیم؟ یا اینکه یک فضا (اتمسفر) است؟ صحنه دایره‌ای از قلمروی ساخت فضا است؛ مثلاً در آثار بکت، به جز بازیگران چیزی در صحنه نیست؛ اما این به معنای این نیست که صحنه وجود ندارد؛ بلکه صحنه را به‌عنوان فضا ترجمه کرده‌است. این‌طور بدون تغییر و طراحی صحنه، دائماً می‌توانیم مخاطب را به فضاهای ذهنی جدیدی پرتاب کرده و در نتیجه فضا مدرن‌تر هم خواهد بود. کار بو بیدار کردن شاخک‌های حسی است که کنترل‌پذیر نیست؛ مثلاً در یک مهمانی ممکن است بوی عطر کسی را استشمام کنید که باعث شود به جهان دیگری پرتاب شوید و شاید دیگر نتوانید از شبتان لذت ببرید؛ اما آن چیزی که شما را درگیر آن بو می‌کند، با دوستان که همان بو را استشمام کرده، مشترک نیست. برای همین است که می‌گوییم بو کاملاً هرمنوتیک، فردی و ناخودگاه است. این است که کار را سخت می‌کند. پس چگونه می‌توان فضایی را با استفاده از بو خلق کنیم که نشانه‌های جمعی داشته باشد و در نتیجه مخاطب بتواند فضای موردنظرمان را بیابد؟

کرده‌ام، به دو شکل به بویایی فکر کرده‌ام. حالت اول بدون مداخله است؛ یعنی بویی بوده که به‌صورت پیش‌فرض در مکان وجود داشته. مکان یکی از اجراهایم، خیابان‌های تهران بود و من این‌طور با بو بازی می‌کردم که مخاطب را از خیابانی که بوی خاصی داشته، به خیابانی با بوی دیگر ببرم؛ مثلاً خیابان ایتالیا در تابستان با آن همه درخت یا زیر پل کالج و پارک لاله. این‌ها لوکیشن کارهای من بودند که هر کدام دارای بوی متفاوتی بودند. در اجرای دیگرم که در خانه بزرگی اتفاق می‌افتاد، بوی اتاق با پذیرایی تفاوت داشت. به این فکر می‌کردم که مخاطب در چه مکانی بوده و آن مکان چه بویی داشته و حالا در چه مکانی حضور دارد و این مکان چه بویی دارد، به همین ترتیب مکان سوم و الی آخر... اصطلاحاً سیکوئنسی از بوی‌های مختلف بدون مداخله ایجاد می‌شد. حالت دوم اما با مداخله در فضا صورت می‌گرفت؛ مثلاً در اولین اجرایم در خانه‌ای قدیمی، تماشاگر در راهرو ایستاده بود و به اتاق پذیرایی که مکان اجرای بازیگران بود، نگاه می‌کرد. در همان لحظه، بازیگر دیگری که در آن بخش به‌خصوص بازی نداشت، در اتاق دیگری مقداری دارچین در قابلمه‌ای پر از آب جوش می‌ریخت. همین باعث می‌شد که بوی دارچین در خانه بیچد و این حس ایجاد می‌شد که انگار کسی در آشپزخانه دارد غذایی ایرانی می‌پزد و احتمالاً ما را یاد غذاهایی می‌اندازد که مادرانمان در کودکی برایمان می‌پختند.



اجرای محیطی «پروانه»

- طبق گفته‌تان، بوی دارچین تداعی‌گر غذاهای ایرانی است. پس از بویها برای برانگیختن احساسات نوستالژیک و جمعی استفاده کرده‌اید. فکر می‌کنید بو می‌تواند کارکردی به جز یادآوری و فعال کردن خاطرات داشته باشد؟

اگر بویایی را حسی ببینیم که منجر به شکل‌گیری حس مکان می‌شود، می‌تواند دریچه‌ای شود تا ببینیم چکار دیگری می‌تواند جز تداعی خاطرات انجام بدهد. البته باید ببینم خاطره چیست و شامل چه چیزهایی هست و نیست.

وقتی که تماشاگر بعد از یک ساعت راه رفتن در خیابان، به بنای دیگری (که قرار بود نیمه دوم اجرا را درونش ببیند) می‌رسید، کارکرد بو این بود که مخاطب را ریلکس کند، خستگی را از تنش بیرون کند و این احساس را بدهد که انگار از یک فاز به فاز دیگری منتقل شده تا بتوانم توجهش را از نو جلب کنم.

خیساندن و... بوهای واقع‌گرایانه طبیعی‌ای تولید می‌شود. هرچند برای پخش بوی آن ممکن است مشکلاتی ایجاد شود. تجربه‌های شکست‌خورده در به‌کارگیری بو نیز می‌توانند در آثار دیگری، به موفقیت دست یابند؛ مثلاً اسکرچینگ اسنیف و توزیع لقمه‌های خوراکی و... ممکن است در یک اجرای تئاتر برخلاف تجربه ناموفق‌شان در تلویزیون، با استقبال بسیاری مواجه شود. کمک گرفتن از صنعت عطرسازی هم می‌تواند به کمک طراحان بیاید. باتوجه به اینکه امکان تولید بوهای واقع‌گرایانه نیز در عطرسازی وجود دارد، می‌توان از متخصصان عطرسازی برای ترکیب رایحه‌ها، ایجاد فضای موردنظر و مشورت درباره تأثیرات بویایی هر رایحه در اجرا کمک گرفت. آنچه که باید مورد توجه قرار بگیرد این است که بو به سبب آنکه می‌تواند باعث ری اکشن‌های روانی و جسمی شود، باید با دقت و توجه به تمامی احتمالات مورد استفاده قرار بگیرد؛ چراکه بویایی متصل به تنفس بوده و بوییدن غیرقابل کنترل است. در صورت پیشرفت فناوری در عرصه ساخت سیستم‌های پخش بو و شکل‌گیری سالن‌های مجهز، شاید بتوان بوها را به‌صورت داستانی و پشت هم باتوجه به صحنه پخش کرد و امکان تعویض رایحه با هوای آزاد را به‌وجود آورد. مورد بعدی این است که باید انتظار تقاسیر و احساسات گوناگونی را نسبت به یک بو داشته باشیم. در صورتی که اثر نمایشی خط احساسی مشخصی را دنبال می‌کند و از مخاطب انتظار دریافت همان احساس موردنظر مؤلف را دارد، بهتر است که با احتیاط بیشتری از نشانه بویایی استفاده کند؛ چراکه ممکن است مخاطب به‌طور کامل از احساس موردنظر مؤلف دور بشود. بی توجهی مخاطبانی که ذهن بصری غالبی دارند و یا احتمال آنوسمی در مخاطب، هم باید مورد توجه قرار بگیرد. برای پایین آوردن احتمال ریسک، حتماً باید در بروشور یا پوستر درباره استفاده از بو و رایحه اطلاعاتی درج شده و مخاطبان مبتلا به آسم، آلرژی و... را از فرم اجرا با خبر کرد.

در نتیجه می‌توان گفت که آثار مدرن، پرفورماتیو، تعاملی، غیرصحنه‌ای (محیطی و خیابانی) و به‌طورکل، آثار تجربه‌گرا می‌توانند مسیر کم‌ریسک‌تری را در تجربه این نشانه داشته باشند.

برخی از رایحه‌ها در یک جغرافیا یا فرهنگ خاص، ویژگی‌های آیینی پیدا می‌کنند؛ برای مثال، اسپند در ایران. آیا نمی‌توان از این نشانه‌ها برای ایجاد فضاسازی جمعی استفاده کرد؟

درست است؛ اما همین تفسیرپذیری بو است که کار را دشوار می‌کند. انسان با امکانات حسی‌اش به درک تجربه‌ها می‌پردازد و به‌صورت ناخودآگاه، این تجربه‌ها ذخیره می‌شوند؛ اما شیوه عمل به یاد آوردن، هرگز نمی‌تواند اشتراکی باشد. آن هم به دلیل پرتاب نورون‌ها. حافظه شبیه یک مایع معلق کار می‌کند. وقتی بویی را احساس می‌کنید، هزاران نورون خودشان را پرتاب می‌کنند و یکسری نورون دیگر آن‌ها را در فضا جذب می‌کنند. الان اگر دو فرد متفاوت بخواهند از یک به اتفاق دیگری در یک خانه بروند، هیچ امکان ندارد که مسیرهای کاملاً مشابه‌ای را انتخاب کنند. هیچ اشتراکی میان افراد وجود ندارد. وقتی متوجه فاصله هولناک خودمان و دیگری هستیم، دیگر هیچ چیزی به نام اشتراکات نورونی وجود ندارد. در نتیجه حافظه این‌ها به‌طور عجیب‌وغریبی ترکیب و سنتز می‌کند و هنوز علم نمی‌داند که حافظه چطور این اطلاعات را بایگانی می‌کند. آنچه که اهمیت دارد این است که این‌ها در چه قاموسی بیرون می‌آیند؟ در کدام زمینه خود را بروز می‌دهند؟ وقتی در مورد اسپند در خاطرات جمعی صحبت می‌کنی، در مورد همین زمینه و قاموس است که شاید نشانه بویایی اسپند، تبدیل به نشانه‌ای جمعی بشود. هرچند که اسپند حتی در یک فرهنگ و جغرافیای خاص باز هم می‌تواند فردی را به فضای ذهنی متفاوتی از دیگران پرتاب کند.

نتیجه‌گیری

جهان به‌سرعت در حال تغییر و نوسازی خود است و هنر نیز هرروز بیشتر از دیروز به تکنولوژی و علم وابسته می‌شود. بهره‌مندی از تأثیرات عناصر بویایی نیز وابسته به فناوری و سیستم‌های پیشرفته است. عنصر بویایی به سبب تأثیرات زیاد تصویر و صدا بر مخاطب، همواره به سایه رانده شده‌است. در این مقاله چگونگی تأثیرگذاری عناصر بویایی بر فضاسازی صحنه را مورد بحث قرار دادیم که در مسیر پژوهش به موانع و مسیرهای جدیدی برخوردیم. بویایی به سبب ویژگی سیستماتیک و فیزیولوژیک خود، توانایی ایجاد اتصال انسان به گذشته و تجربه‌ها را امکان‌پذیر می‌سازد. این خصوصیت دارای دو وجه مثبت و منفی بوده که مورد بحث و گفت‌وگو قرار گرفت. وابسته به سبک اجرا و هدف اثر می‌بایست به تشخیص ضرورت یا عدم ضرورت وجود عنصر بویایی در یک اثر برسیم. در برخی از نمونه‌ها، متن خود ضرورت تولید می‌کند و عدم استفاده از این عنصر، به منزله نادیده‌انگاری یکی از ابزارهای بنیادین ادراکی انسان است. آنچه که مشخص است، امکان‌پذیری خلق فضا به‌واسطه عنصر بویایی وجود دارد. برای نیل به این هدف، می‌توان از دو روش استفاده فیزیکی و انتزاعی استفاده کرد. روش اول وابسته به کارگردانی و طراحی عطر و صحنه بود و روش دوم وابسته به متن نمایشی و ادبیات است. برای استفاده فیزیکی از عناصر بویایی، می‌توان از پخش‌کننده هوشمند بو استفاده کرد یا از خود اشیای دارای عطر و بو در صحنه کمک گرفت. با ایجاد تغییراتی در اشیاء؛ مثل سوزاندن و

منابع

- اشتاین، جی. ال. (۱۳۹۱)، *تئاتر مدرن در نظریه و عمل*؛ ترجمه مجید سرسنگی، چاپ اول، تهران: نیستان.
- پرونده، میشل. (۱۳۹۱)، *تحلیل متن نمایشی*، ترجمه غلامحسین دولت آبادی، چاپ دوم، تهران: افراز.
- جونز، رابرت ادموند. (۱۳۹۴)، *تجسم دراماتیک در طراحی صحنه*؛ ترجمه مهدیه علی عسگری زمانی، چاپ اول، تهران: قطره.
- دی داد. (۱۳۹۰)، «استعاره تئاترهای ذهنی». نقل شده تاریخ ۷ آوریل ۲۰۱۷، قابل دسترسی در: <http://www.daydaad.com/?p=5097>
- زاهدی، فریندخت. (۱۳۸۷)، «تغییر مکان قراردادی نمایش به محیط غیرقراردادی نمایش»، نشریه هنر، ش ۴۱، ص ۷۱-۸۶.
- شوبرت، اوتمار. (۱۳۶۹)، *تصویر صحنه*؛ ترجمه سعید فرهودی. چاپ اول، تهران: اطلاعات.
- عبداللهی موسالو، الناز؛ افشار، حمیدرضا. (۱۳۹۹)، «پدیدارشناسی مکان و فضا در صحنه تئاتر با توجه به نظریات نوربرگ شولتز»، نشریه کیمیای هنر، ش ۳۷، ص ۵۳-۶۹.
- فورتیه، مارک. (۱۳۹۸)، *مقدمه‌ای بر تئوری تئاتر*؛ ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد. چاپ ششم، تهران: سمت.
- کاویانی، حسین؛ کامیار، کامران؛ میرسپاسی، غلامرضا. (۱۳۷۹)، «واکنش‌پذیری هیجانی در بیماران افسرده ناخوشکام (کاربرد محرم‌های بویایی برای القای هیجان)»، نشریه تازه‌های علوم شناختی، ش ۶ و ۷، ص ۱-۷.
- لطفی، صدیقه؛ حریری، گلنوش؛ شهابی شهمیری، مجتبی. (۱۳۹۵)، «بررسی نقش توقعات ادراکی بویایی و شنوایی در طراحی و برنامه‌ریزی شهری»، نشریه معماری و شهرسازی آرمانشهر، ش ۱۷، ص ۳۶۵-۳۷۴.
- مصاحبه پژوهشگر با آروین ابراهیمی، محمد پرویزی، حسین توازنی، کیوان سررشته، فریبرز شجاع، پیام نیک زبان و سینا ییلاق بیگی. (اسفند ۱۴۰۱).
- نگین تاجی، صمد؛ انصاری، مجتبی؛ پورمند، حسن علی. (۱۳۹۶)، «تبیین نسبت رابطه انسان و مکان در فرایند طراحی معماری با رویکرد پدیدارشناسی»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۴، ص ۷۱-۸۰.
- Fleischer, Mary(2007). Incense and Decadents: Symbolist Theatre's Use of Scent, " in *The Senses in Performance*. New York: Routledge(?), 10-111.
- Pierce Hutton, Megan Turnidge. (2017, September 14). How Do We Sense Smell?. ASU - Ask A Biologist. Retrieved February 28, 2023 from <https://askbiologist.asu.edu/explore/sense-smell>
- Spence, Charles(2020). Scent and cinema. United kingdom:i-perception.11(6), 1-22.
- Spence, Charles(2021). Scant in the context of live performance. United kingdom:i-perception. 12(1), 1-28.
- Sherman, Carl.(2019). The senses: The somatosensory System.Dana foundation. Retrieved August 12, 2019 from <https://dana.org/article/the-senses-the-somatosensory-system>

Creating Atmosphere through Olfactory Signs in Theater and Stage Design

Abstract

The use of olfactory elements in performing arts to create a dramatic atmosphere is referred to as aromaturgy, a practice that dates back to the very origins of theater. This study aims to examine methods of utilizing olfactory signs in theater and performance, along with references to examples from cinema history. Data for this article were collected through both library and field research, including translations of English sources and interviews with experts in the fields of performing arts and perfumery.

The fundamental research question addressed in this study is how atmosphere can be created through olfactory elements in theatrical performances, and whether their inclusion is necessary. The research includes a range of opinions on the role of scent in theater design. Despite these differing views, the study identifies several reasons for employing olfactory elements: atmosphere-building through memory, transporting the audience to a subjective experiential world, conscious distancing, providing novel sensory experiences, stimulating curiosity, creating intimacy, triggering instinctive reactions, and more.

However, the study also highlights several significant challenges in utilizing scent to create atmosphere: broad interpretability, uncontrollable distancing between the audience and performance, technical limitations and lack of advanced diffusion technology, high costs, allergic reactions, potential for audience trauma, difficulties in scent coverage and switching aromas, among others.

Keywords: Five senses, aromaturgy, olfactory elements in performance, atmosphere in theater, stage design.