نمایشی

کارگردان تئاتر در جامعه و عصر حاضر

مقدمه:

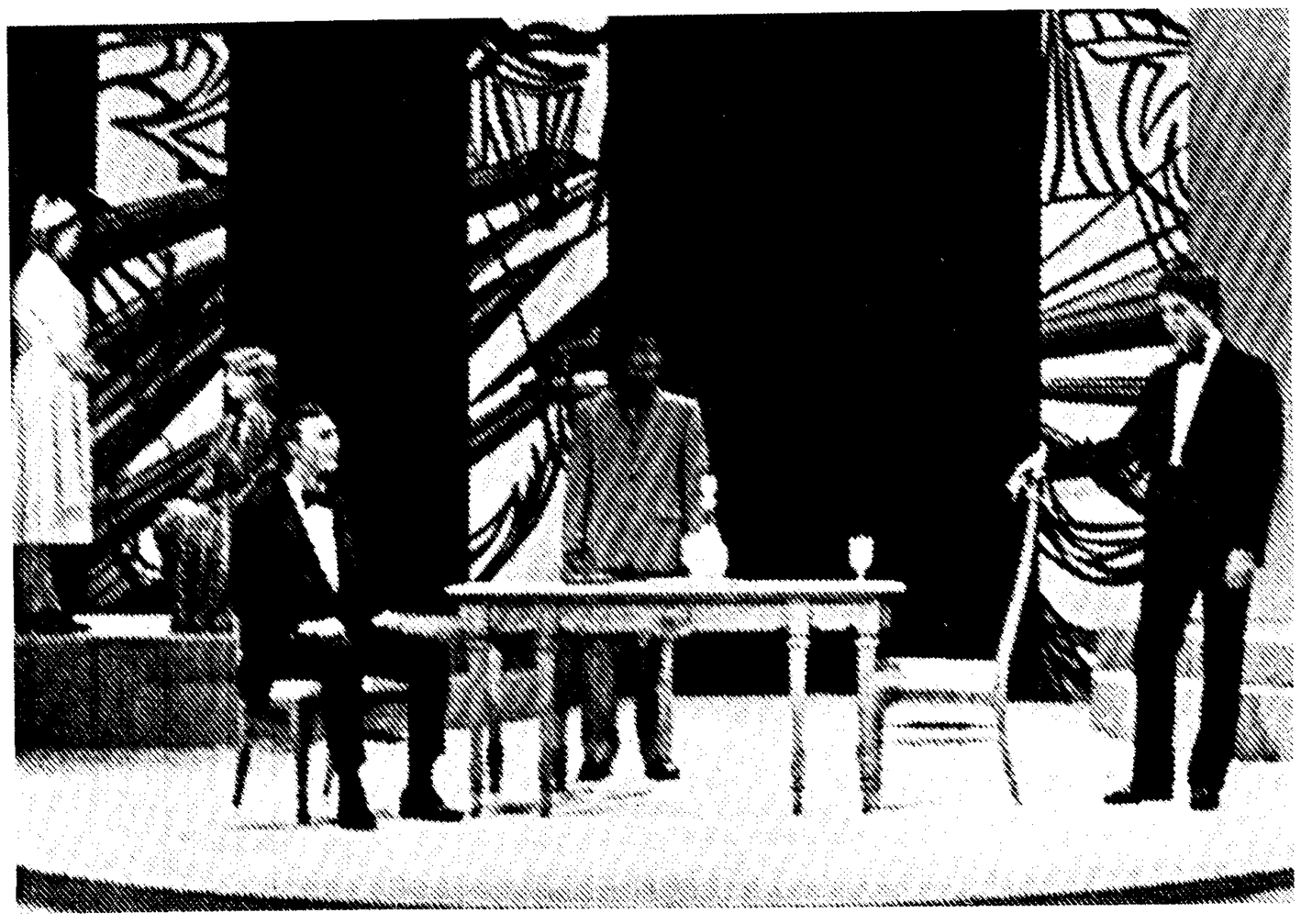
این همه عکس می و نقش نگارین که نمود
یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

هدف از به رشتهٔ تحریر در آوردن مطالبی چند پیرامون موقعیت کارگردان و ارائهٔ روشی دیگر در خصوص آن، نیاز جامعهٔ تئاتری ایران به بررسی شیوهٔ کارگردانی و نقش کارگردان در تئاتر است. شناخت و به کار گرفتن روش و شیوهٔ کارگردانی به نظر نگارنده یکی از ضروریات تئاتر ایران است.

تئاتر به معنی آنچه که امروزه در بین صاحبنظران این هنر متداول است، قبل از شروع نگارش تاریخ آغاز شده است. بشر اولیه با ایفای نقش و بازی در طبیعت و جامعهٔ خود به شکار می‌پرداخته و حرکاتی که از وی سر می‌زده، دارای جنبه‌های نمایشی شناخته شده بوده است. از آغاز زندگی بشر همیشه افرادی وجود داشته‌اند که وظیفه‌شان در قبال جامعه خود رهبری و هدایت و آفرینش نمایش به منظور انتقال تجربیات و یافته‌ها و اندوخته‌ها بوده است (مانند رئیس یا بزرگ قبیله).

نگارش تاریخ تئاتر یا نمایش به صورت مکتوب به عصر یونان باستان و ارسطو باز می‌گردد[1]. در عصر کهن، آفرینش زیبایی، جزئی از زندگی انسان به حساب می‌آمده، و در تمام جنبه‌های زندگی انسانها نقشی مهم را بازی می‌کرده است. موضوع آفرینش زیبایی یا به عبارتی دیگر «هنر»، قرنهاست که مسألهٔ مورد بحث متفکرین، جامعه‌شناسان و هنر شناسان بوده است. این موضوع با تمام پیشرفت و رشدی که در جوامع دیگر داشته است در مملکت اسلامی ما خصوصاً در میان دانشگاهیان و دانش‌پژوهان مقوله‌ای بیگانه باقی مانده است. هنر و درک آن به هر معنایی که تعریف شود نوعی فعالیت در جهت نمایش زیبایی یا وسیله‌ای برای انتقال احساس و شناخت واقعیت از تجربه یا تحقق زیبایی است. شاید علت عدم شناخت حقیقت هنر وسعت و گستردگی آن در جامعه است که دسترسی استقرائی بر هنر را امری محال می‌نماید و غالباً اکثر هنرمندان و دست‌اندرکاران هنری قادر به ارائهٔ تعریفی جامع و بدون نقص و نقض از ماهیت حقیقی هنر نیستند. اما خوشبختانه موارد و مصادیق آن در جامعه قابل تشخیص است و می‌توان ادعا کرد که در هنر ابداع، خلق، ابراز و اظهاری ظریفانه به کار می‌رود. یعنی هنرمند در کار و کوشش خود و در هنری که ارائه می‌دهد یک پایبندی، دلبستگی و عشقی به مبدأ پرستش خواهد داشت و اگر بدون آن باشد ره‌آوردش هدر رفته است. هنرمند خداشناس با ارائهٔ اثر هنری خود صفا و صمیمیت خاصی به زندگی می‌بخشد و دروازه‌های دیار زیبایی را با اثرش می‌گشاید.

«هنر رسالت انسان‌سازی دارد بدین دلیل پیامبران همواره هنرمندان چندین بعدی و بی‌نظیر تاریخ بوده‌اند در لحظه به لحظهٔ شیوه و سیرهٔ پیامبران و امامان و پیشوایان و اولیاء و برگزیدگان، هنر موج می‌زند و انسانیت و پیشرفت و ایثار و چگونه زیستن را می‌آموزد. هنر بهترین وسیلهٔ بیان حقایق است. روش امام، هنر چگونه رهبری کردن است. شیوهٔ نبرد رزمندگان کفر ستیز، هنر چگونه جنگیدن و شهادت، هنر چگونه



۱. تصویری کردن نمایش با طراحی و قرار دادن منظم عوامل مختلف صحنه امکان پذیر می‌شود.

دکتر امیر حسین جبینی
استادیار دانشکدهٔ هنرهای زیبا-گروه آموزشی هنرهای نمایشی

مردن است. ایثار، هنر چگونه عشق ورزیدن و پرستش الله هنر چگونه بودن است و انسان هنر چگونه خلق کردن است»[۲].

هنر وسیلهٔ تعالی و سیر معنوی به سوی ملکوت اعلاست.

این همه نقش عجب بر در و دیوار وجود
هر که فکرت نکند نقش بود بر دیوار

در زمینهٔ هنر، سعدی شیرین سخن چنین می‌گوید: «حکیمی پسران را پند همی داد که جانان پدر هنرآموزید که ملک دولت دنیا را اعتماد نشاید و سیم و زر در سفر بر محل خطر است، یا دزد بیکباره برد و یا خواجه بتفاریق بخورد. اما هنر چشمهٔ زاینده است و دولت پاینده، و اگر هنرمند از دولت بیفتد غم نباشد که هنر در نقش خود دولت است. هنرمند هر جا رود قدر بیند و بر صدر نشیند»[۳].

قبل از دور شدن از موضوع اصلی و هدف مقاله، اشاره به این نکته لازم است که با تمام پیشرفت و بحث و فحصی که در خصوص هنر، هنرمند، تئاتر، سینما و.. شده است، هنوز برای رسیدن به مقصد و مقصود راهی طولانی در پیش است. در کشور هنرپرور ایران اهمیت هنر و هنرمند را به درستی نشناخته‌اند و با هنر و هنرمند بیگانه رفتار می‌شود. در صورت شناخت قدر و قدرت هنر و اهمیت آن به عنوان «یک وسیلهٔ ارتباطی مؤثر» و استفاده صحیح از آن، این وسیله می‌تواند علاوه بر تجربه و سرگرمی باعث اعتلای فرهنگ جامعه نیز شود. با شناخت هنر می‌توان به چگونگی بیان احساس و عواطف درونی انسان پی برد، به عبارت دیگر شناخت هنر شناخت اصالت حقیقت و دوام و بقاء آن است و هنرمند با قدرت و تواناییش دروازه‌های دیار عشق را می‌گشاید و با هنر خود به جامعه روشنی می‌بخشد.

برای شناخت و درک چنین احساسات و عواطفی باید احساس و ادراک خویش را با احساس هنرمند در آمیخت و در آن مشارکت داشت.

اجرای صحیح تئاتر و درک این وسیلهٔ ارتباطی نیاز به همفکری و شناخت جدّی مسؤولین فرهنگی جامعه دارد. برای رشد و اعتلای این هنر باید مسائل و مشکلات آن را به صورتی جدی مورد تحلیل و ارزیابی قرار داد و به این نکته توجه داشت که هنر تئاتر در هیچ کشوری (به غیر از معدودی از نمایشنامه‌ها) پول ساز نبوده است، اما توانسته است رسالت سنگین ارتقاء فرهنگی جامعه را به خوبی به دوش کشد و به سر منزل مقصود رساند. هنرمندان متعهد ما در انتظار فرصت و مجالی هستند که شاید چرخ گردون با آنها یار شود و با کمک مالی و معنوی مسؤولین مربوطه اثری ارزشمند و دلخواه و در خور جامعهٔ اسلامی به جای گذارند. در این راه باید وسایل کار در اختیار هنر و هنرمند قرار گیرد.

از مسؤولین و دست‌اندرکاران کارهای تحقیقاتی خصوصاً دانشگاهها انتظار می‌رود که هنر را از دیدگاه و جایگاه هنر مورد بررسی و ارزیابی قرار دهند و اگر قرار است که کاری یا اثری به جای ماندنی و زیربنایی دربارهٔ هنر خصوصاً هنرهای نمایشی انجام پذیرد، باید کار تحقیق و پژوهش در این زمینه با جدیت حمایت شود و امکان فعالیت استادان و محققان این گونه رشته‌ها را هموار کرد.

تحقیقات در هنر خصوصاً هنرهای نمایشی در میان استادان این رشته و مراکز و مؤسسات تحقیقی و دانشگاهی اصلاً جدی گرفته نشده و اعتنایی هم نسبت به آن نمی‌شود و همین بی‌توجهی، عده‌ای را به این باور رسانده است که تحقیق در هنر باید مانند دیگر تحقیقات دارای تعریف علمی محض (از دیدگاه علوم) باشد تا بتوان اسم تحقیقات را بر روی آن گذاشت. هنر، هنر است و در ذات خود علمی و به واسطهٔ وسعت آن نمی‌توان آن را محدود ساخت و به یک تعریف دقیق رسید.

تعریف علمی از هنر مانند دنبال باد دویدن است که هیچ وقت ما را به جایی نخواهد رساند. هنر برای برقراری ارتباط با زبان خاص خود از قراردادها و نشانه‌ها بهره می‌گیرد، و دنیای خود را به همراه نشانه‌ها و قراردادها می‌سازد.

برای عده‌ای علم با علوم طبیعی و تحقیقات مبتنی بر کمیت، هویت پیدا می‌کند. یک تحقیق اگر با فرمولها و نمودارها پیش نرود علمی نیست و به این ترتیب تحقیق دربارهٔ «روش کارگردانی در جامعه کنونی» علمی نیست. ولی قاعدةً واژهٔ علمی بودن تحقیقات در دانشگاه باید مفهومی به مراتب فراتر از آنچه را در ذهن‌هاست دارا باشد.

یک تحقیق هنگامی علمی می‌شود که:

الف: برای دیگران مفید باشد و این دیگران در عرصهٔ هنر با افرادی که برای آنها در علوم محض تحقیق می‌شود بسیار متفاوت می‌توانند باشند.

ب: عناصری برای اثبات یا بطلان فرضیه‌های ارائه شده، داشته باشد.

ج: به آگاهی جامعه و آگاهیهای قبلی اضافه کند.

د: باید درخصوص مواردی باشد که قبل از این دیگران به آن نپرداخته‌اند و یا با دیدی متفاوت نگریسته‌اند.

هـ. تحقیق باید به یک شیء شناخت ناپذیر و معین نظر داشته باشد که آن شیء لزوماً معنی فیزیکی نخواهد داشت.

اگر جامعهٔ دانشگاهی پی به این اهمیت بُرد و

معرفت هنر را یافت، عامل پیشرفت و هدایت آن خواهد شد وگرنه باعث رکود و ویرانی و گمراهی هنر متعهد می‌شود. هنر در طول قرنها، رسالت عقیدتی- فرهنگی خود را به اثبات رسانده است.

تحقیقات در هنر می‌تواند در برگیرندهٔ یک اثر خلاق، یک اثر نمایشی، تحلیل و ارزیابی روند نفوذ بیگانگان از طریق رسانه‌های ارتباطی، هویت فرهنگی- ملی در قلمرو هنر، روش بررسی مؤثر پدیدهٔ ماهواره (به جای مبارزه) و.. باشد.

انسان هنرمند در صدد ساختن دنیایی از حسها، اندیشه‌ها و ادراک خود است. «زمانی، انسان می‌اندیشید که بین کلمات و مصادیق آنها

تاکید فردی
در اینجا نقطه تمرکز بر روی یک بازیگر می‌باشد

رابطه‌ای ماوراءالطبیعه وجود دارد. مثلاً میان واژهٔ سنگ و خود سنگ ارتباطی غیر قراردادی و غیر تصادفی وجود دارد. همین توهّم هم درمورد کارکرد نشانه‌ها در نقاشی و سایر هنرها وجود دارد»[۴]. نماد، قرارداد و نشانه‌ها (Symbols) در زندگی روزمرهٔ انسانها کاملاً جاافتاده‌اند و دارای معنای خاص[۵] خود هستند. هنر با استفاده از این قراردادها و نشانه‌ها واقعیات مربوط به خود را می‌سازد و اگر مخاطبین هنر قدرت درک و دیدن و شنیدن و ایجاد ارتباط با این سمبل‌ها را داشته باشند مسلماً به دنبال تعریف جداگانه‌ای از هنر نخواهند رفت و با آن هماهنگ خواهند شد و مخاطبی که با این نشانه‌ها غریب باشد و قدرت تطبیق با استعاره را نداشته باشد مسلماً از هنر جدا می‌افتد. هنر، نقش و اثر هنری همواره دارای پند و نصیحت و عشق و راز و نیاز است و هنر در زندگی انسان دارای کاربردی شگفت از نظر اخلاقی، عرفانی، اجتماعی و سیاسی و تربیتی است.

شاید اگر از یک هنرمند سؤال شود که هنر چیست؟ و آیا تعریف علمی برای هنر می‌توان یافت؟ هیچ گاه قادر به ارائهٔ تعریف مورد نظر ما نباشد اما قادر خواهد بود که احساسات و عواطف هنری خود را با زبان کاربردی هنر به خوبی به نمایش گذارد.

به هر حال برای اینکه از بحث اصلی خود زیاد دور نشده باشیم به اصل مطلب یعنی نقش یک کارگردان در اثر هنری به عنوان یک راهنما و مدیر و فردی که قبل از بر روی صحنه بردن اثر نمایش باید درخصوص آن اثر «تحقیق کافی» انجام داده باشد می‌پردازیم.

▣▣ کارگردان در نقش یک هنرمند

کارگردان به عنوان یک راهنما، صادرکنندهٔ دستورهای لازم است، و مدیری است که به کلیهٔ اصول و جوانب یک کار نمایشی احاطه دارد و به رهبری و هدایت نمایش می‌پردازد. کارگردانی از حدود یک قرن پیش شکل گرفته است.

تا قبل از اواسط قرن نوزدهم میلادی، کارهای نمایشی بدون داشتن فردی به عنوان «کارگردان» بر روی صحنه می‌رفت و اغلب بازیگران در نقش مدیر صحنه فعالیت می‌کردند و فرد مسؤولی به عنوان کارگردان وجود نداشت. تا قبل از این دوره بازیگران اصلی نمایش با قرار گرفتن در وسط صحنه بدون در نظر گرفتن اینکه در کجا و یا اینکه با چه بازیگری هستند به ایفای نقش می‌پرداختند، و بازیگران فرعی نمایش درقسمت عقب صحنه و با فاصله از بازیگران اصلی قرار می‌گرفتند. اغلب تماشاگران برای دیدن اجرای نمایش و ایفای نقش ستارگان نمایش به تئاتر می‌رفتند. لباس (Costumes) و دکورهای (Sets) انتخابی از نظر تاریخی هیچ تطابقی با وقایع نداشت، و اغلب لباس بازیگران جهت جذابیت نمایش (لباسهای پر زرق و برق برای بازیگران اصلی) مورد استفاده قرار می‌گرفت.

بنابراین در نمایشهای متفاوتی مانند مکبث اثر «شکسپیر» و کامیل (Comille) اثر «الکساندر دوما» دکورها و لباسهای استفاده شده در هر دو نمایش یکسان بود و در هر اجرا از این دو نمایش لباسها هیچ تغییری با یکدیگر نداشت. تماشاگران مشتاق دیدار ستارهٔ محبوب و مورد نظر خود بودند و اهمیت چندانی به نقض واقعیات نمی‌دادند. نمایشهای به اجرا درآمده در این دوران دارای پیوستگی تصویری (Continuity Visual) نبود و اغلب نمایشها به صورت قطعه قطعه در ظرف چند روز به روی صحنه می‌رفت.

تا سال ۱۸۶۶ میلادی این وضعیت ادامه داشت و اغلب نمایشها به همین صورت بر روی صحنه می‌رفتند. در این سال فردی به نام «دوکِ ساکس - ماینینگن» (Duke of - Meiningen Saxe) شروع به راهنمایی و هدایت بازیگران نمایش (Troupe) خود کرد. وی توجه زیادی به

حرکات بازیگران بر روی صحنه داشت و در یک نمایش ساعتها به صورت انفرادی با بازیگران جهت ایجاد برداشتی صحیح از نمایش به کار می‌پرداخت. در این زمان در روسیه فردی به نام «کنستانتین استانیسلاوسکی Constantin Stanislavski» تحت تأثیر روش کارگردانی ماینینگن در مقام یک هدایت‌کننده و مدیر نمایش به تکامل آن پرداخت[۶].

اواخر قرن نوزدهم را تولد کارگردانی مدرن که امروزه شناخته می‌شود نام گذاشته‌اند.

کارگردانان روسی گاهی برای اجرای عمومی نمایش بیش از یک سال با بازیگران به تمرین می‌پرداختند و با دقت و موشکافی فراوان بر روی جزئیات یک اثر هنری فعالیت می‌کردند.

در اوایل قرن بیستم با تولد هنر هفتم و بعدها تلویزیون، نقش و اهمیّت کارگردان به عنوان راهنما و هماهنگ‌کنندهٔ کلیّهٔ اجزای نمایش بیشتر و بیشتر شد و مسؤولیت هنری (Artistic) کلّ مجموعهٔ یک نمایش که شامل کلیّهٔ عناصر تکنیکی صدا، نور، صحنه‌سازی، صحنه پردازی (Stage Craft)، جلوه‌های ویژه (Special Effects)، کنترل و راهنمایی بازیگران و دیگر عوامل درگیر یک نمایش می‌شد برعهدهٔ کارگردان بود.

▣▣ ترکیب و تصویری کردن نمایش (Picturization and Composition)

کارگردانی یک نمایش مستلزم تسلّط کامل بر تکنیکهای صحنه (Staging) است. کارگردان باید رابطه بین عوامل صحنه و تماشاگر را به دقّت درک کند و بتواند با استفادهٔ صحیح و ترکیب مناسب، اشیاء نمایشی پرقدرت را بر روی صحنه ارائه دهد.

ترکیب یا ترکیب تصویری (Composition) به معنی نظم دادن فیزیکی بازیگران نسبت به خود، به صحنه و دیگر بازیگران در محدودهٔ فضای نمایشی است.

تصویری کردن نمایش (Picturization) از میان حرکت ارگانیک صحنه نشأت می‌گیرد. (به عنوان مثال به نمایش آنتیگون و تقسیم‌بندی آن مراجعه شود.) کارگردان اشیاء و شخصیتهای نمایش را در حین تمرین به اطراف صحنه حرکت می‌دهد تا نظم و معانی جدیدی را که مورد نظر نمایشنامه‌نویس و برداشت وی از آن است، به وجود آورد. ترکیب قوی و زیبایی صحنه، چشم تماشاگر را از تصویری به تصویر دیگر (صحنه‌ای به صحنه‌ای) می‌کشاند. تغییر نمایشنامه از حالت نوشتاری به یک وضعیت سه بعدی نیاز به مهارت در درک ترکیب و تصویربندی و انتخاب عناصر متفاوت در یک نمایش دارد.

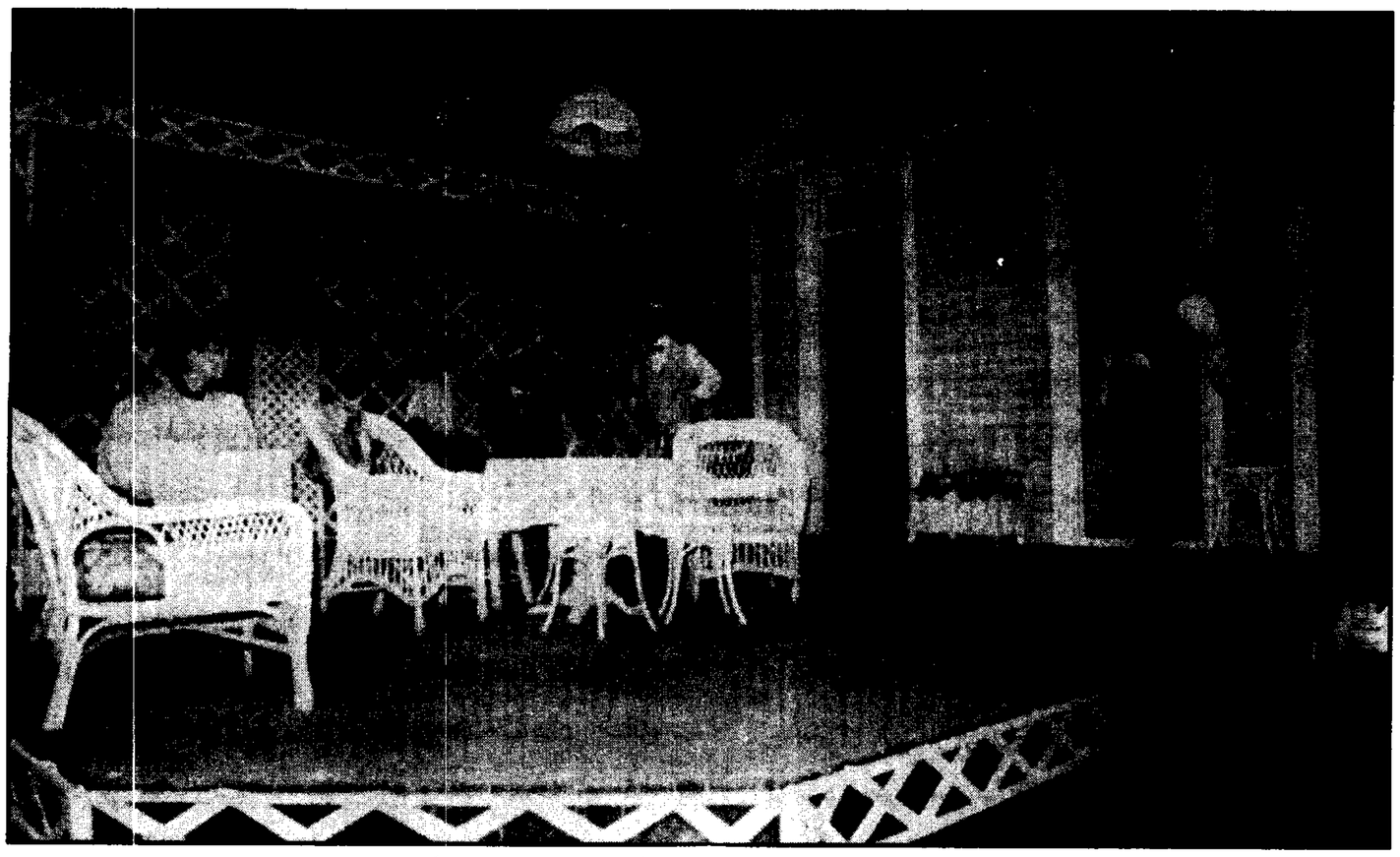
«جوزف چایکین» (Joseph Chaikin) می‌گوید:

«من به عنوان یک کارگردان این را درک کرده‌ام که بعضی از تصاویر بصری که مربوط به بازیگر (Actor) می‌شود، قابل تغییر نیستند. اگر نقشی وجود داشته باشد که من مایل به انجام آن باشم باید قادر به تصور کردن حرکات آن شخصیت باشم. تصور یک نمایش در ذهن، یکی از فعالیتهایی است که من به عنوان کارگردان باید قادر به انجام آن بوده و بتوانم به آن وسیله به راهنمایی بازیگر بپردازم.»

متن نمایشنامه در زیر نور و با کمک لباس (Custome) بر روی صحنه باید تبدیل به بازی توسّط بازیگران شود. علم به ترکیب‌بندی و تصویری کردن، کار کارگردان را آسان می‌کند. مانند علم به آناتومی که کار پزشک را آسان می‌سازد. درک آناتومی تصویر و ترکیب بندی، پیش نیاز یا مقدّمهٔ تولید تئاتر و نمایش است.

متأسفانه در بعضی از نمایشهایی که به اجرا در می‌آید به ترکیب‌بندی و تصویری کردن نمایش کمتر اهمیّت داده می‌شود و گاهی فقط بر روی یکی از آنها تأکید می‌شود و بعضی از کارگردانها ارزش و تکنیکهای این دو عنصر (ترکیب بندی و تصویری کردن) را ناچیز می‌پندارند، خصوصاً آنهایی که تحت تعلیم این‌گونه کارگردانها -که این دو عنصر را نادیده می‌انگارند- قرارگرفته‌اند. در حقیقت آنها از تکنیکهایی که بارها و بارها مورد آزمایش قرار گرفته، پیروی می‌کنند و هیچ خلاقیّتی در کارگردانی نمایش از خود نشان نمی‌دهند.

هر چند که تولید یک نمایش خودگویای داستان نمایش است اما یک کارگردان خلّاق باید این را در نظر داشته باشد که ترکیب‌بندی و تصویری کردن نمایش متفقاً به اجرای نمایش



واگذاری صحنه به دیگری
در این نوع تاکید یک بازیگر با برگشتن به طرف بازیگر دیگر صحنه را به دیگری واگذار می‌کند.

کمک می‌کند. کارگردان به عنوان یک قصّه گو (Story Teller) به وقایع اتّفاقی در نمایش شکل می‌بخشد. انتخاب و اجرای هنرمندانه (Artistic) از طرح یک نمایش به تجربه و سابقهٔ هر هنرمندی ارتباط خواهد داشت. امّا هر بازیگر به خاطر لذت کاری و دنیایی که در آن سیر می‌کند وقایع را از دیدگاه خود نگاه می‌کند.

فعل و انفعالات هر اِلمان یا عنصر (Element) مانند فضا، زمان، واقعه (Event) و یا سکوت که بر روی صحنه توسط بازیگران به اجرا در می‌آید به شرح جنبه‌ای از داستان، به وسیلهٔ ترکیب‌بندی و تصویری کردن نمایش می‌پردازد. یک کارگردان با حرکات از قبل تعیین شدهٔ بازیگران در پیوند با یکدیگر و نسبت به کل اجزا ثابت و متغیّر صحنهٔ تولید نمایشی روبرو است. هدف کارگردان باید ساده‌سازی و روشن‌کردن داستان نمایش و پیچیدگیهای آن برای بازیگر و تماشاگر باشد. «بزرگترین آرتیست کسی است که هنر را به صورت ساده (قابل درک) به نمایش درآورد».

برای رسیدن به چنین هدفی یک کارگردان باید اصول اولیهٔ ترکیب‌بندی که شامل انواع صحنه (Type of Stage)، انواع تأکید (Type of Emphasis)، روش رسیدن به تأکیدهای متفاوت، انواع تمرکز (Type of Focus) و اصول زیبایی‌شناسی است را به دقّت بشناسد.

اهمیت کار، در زمانی است که باید پیچ و مهره‌های تولید نمایش به دقت به صورت اتوماتیک با هم جفت و آمادهٔ نمایش شود.

اصول ترکیب‌بندی صحنه (Stage of Composition Principles)

انواع صحنه‌ها

صحنهٔ خیمه‌ای Canvuas Stage:

صحنه‌ای است که اجزاء نمایش به صورت خیمه‌ای یا دایره‌وار بر روی آن نصب می‌شود. در چنین صحنه‌ای باید ترتیب قرار گرفتن بازیگران، اندازهٔ صحنه، محلّ و فضا دقیقاً مورد نظر گرفته شود. یک کارگردان باید برای صحنه‌های متفاوت ترکیبی متفاوت طراحی کند و هر صحنه‌ای نیاز به مراحل خاص خود خواهد داشت.

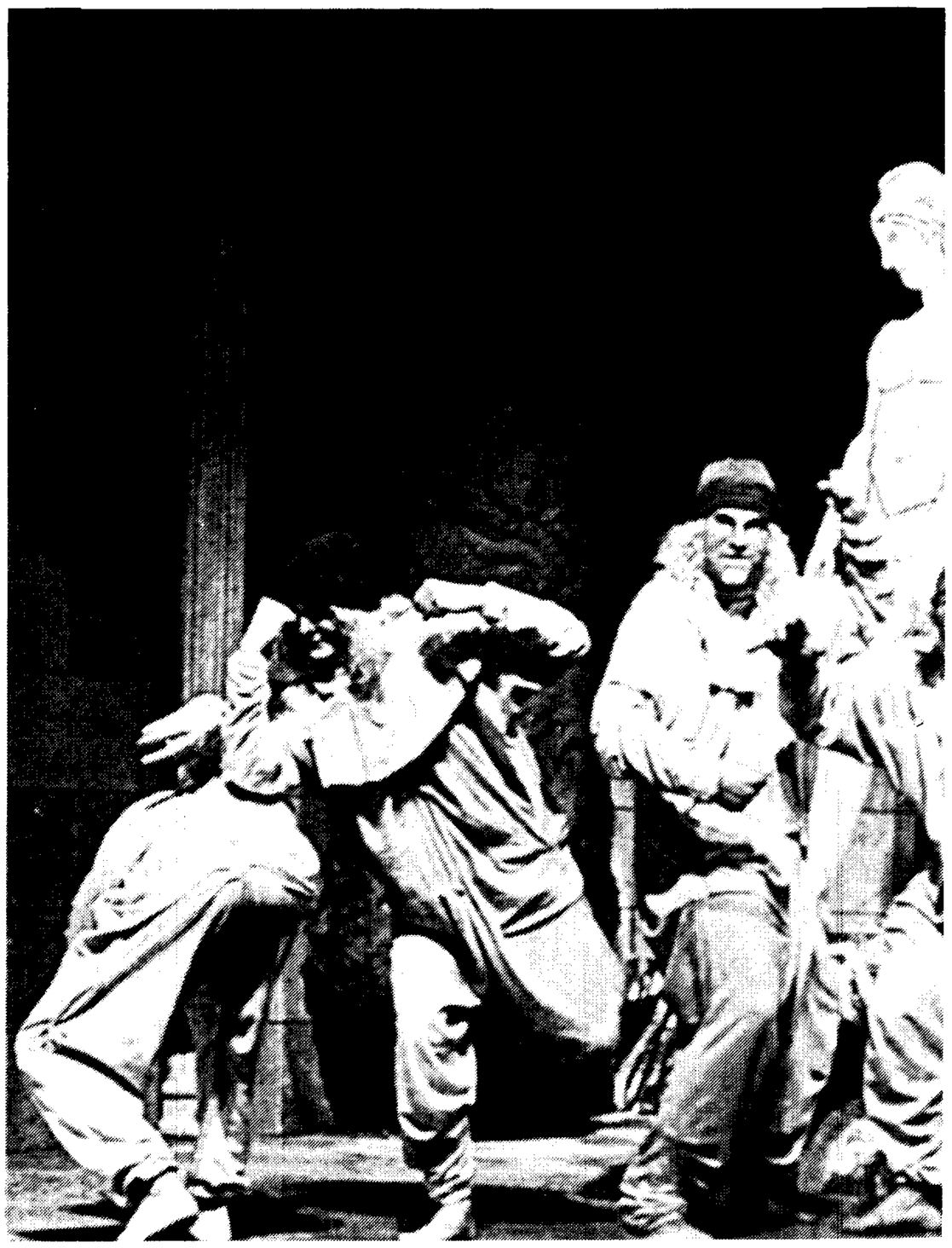
صحنهٔ ایوانی Proscenium Stage:

ساده‌ترین صحنه برای ترکیب‌بندی است. چنین تئاتری دارای یک طاق قوسی شکل (Arch) است، که تماشاگران را از صحنهٔ اصلی جدا می‌سازد. از آنجایی که در چنین صحنه‌ای تماشاگران در یک طرف صحنه قرار می‌گیرند، کارگردان کنترل زیادی بر روی شمای کلی صحنه خواهد داشت. تئاتر ایوانی زمینهٔ مناسبی برای نمایشهای رئالیستی و استایلیستیکی (Stylistic) است. فاصلهٔ بین تماشاگر و صحنه اجازهٔ ایجاد نمایش تخیّلی (Illusion) خصوصاً به وسیلهٔ نورپردازی، صحنه پردازی (Scenery) و جلوه‌های ویژه را می‌دهد. در صحنهٔ تئاتر ایوانی، تصاویر به صورت نقاشی است.

صحنهٔ میدانی یا صحنهٔ مدوّر Stage Arena:

تماشاگر دور تا دور صحنه را احاطه می‌کند و اجزای صحنه به صورت مجسّمه طراحی می‌شود. در چنین میدانی تأکید بیشتر بر روی بازی بازیگران است و از وسایل صحنه (Scenery) کمتر استفاده می‌شود. در چنین تئاتری به خاطر اینکه برای تماشاگرانی که دور تا دور صحنه را احاطه کرده‌اند، باید طرّاحی و صحنه پردازی شود و صحنه دارای دید چندگانه باشد در جهت مسدود نکردن دید تماشاچی وسایل صحنه بیشتر از ۶۰ سانتی‌متر ارتفاع ندارند. چنین صحنه‌ای اغلب به وسیلهٔ لباس (Custome) و نور ترکیب‌بندی می‌شود. حرکات منحنی یا نیم‌دایره‌ای و مبلمان قابل حمل باعث تقویت ترکیب‌بندی چندگانه می‌شود. در چنین صحنه‌ای وقتی که بازیگر از گوشه‌ای شروع به بازی می‌کند به طور اتوماتیک برای نصف تماشاگران (Arena) حرکتی دینامیکی و برای نصف دیگر بسیار ضعیف خواهد بود. حرکات منحنی شکل (یا نیم دایره‌ای) باعث این می‌شود که بازیگر برای مدّت بیشتری در برابر چشم تماشاگران باشد. به همین ترتیب حرکات فراز مانند (Rising Movement) بازیگر در ترکیب‌بندی خصوصاً اگر در وسط صحنه انجام پذیرد، از آنجایی که توسّط اکثر تماشاگران دیده می‌شود دارای قدرت بیشتری است.

در صحنهٔ میدانی (Arena Stage) باید حتماً از مبلمان قابل حمل چرخدار استفاده کرد و آنها را در محل ورودیها، و یا در منتهی علیه صحنه قرار داد، به طوری که حرکات بازیگران را مسدود



نکند. در یا پنجره باید به صورت ماهرانه‌ای در راهروهای ورودی به صورت نیمه قاب و بسیار ظریف تعبیه گردد و یا در صورت استفاده از پنجره می‌توان آن را بر روی چرخ با قاب بسیار نازک وارد کرد. زمین صحنه (وسط صحنه) که قویترین نقطهٔ ظهور بازیگران است، نباید با وسایل اضافی صحنه تحت‌الشعاع قرار گیرد.

صحنهٔ کمانی Trust Stage:

به صورت نیم‌دایره، مربّع یا ذوزنقه است که تماشاگران در سه طرف چنین صحنه‌ای می‌نشینند. در عوامل این صحنه بیشتر باید از مجسّمه (Sculpt) و نقاشی استفاده کرد. در صحنهٔ کمانی تأکید بر حضور یکپارچهٔ بازیگر است تا صحنه‌آرایی، صحنه‌آرایی به صورتی محدود انجام می‌پذیرد و در صورت نیاز از لته (Platform) و پرده‌های نمایشی (Backdrop) استفاده می‌شود. صحنهٔ کمانی ترکیبی از دو صحنهٔ ایوانی و میدانی است. تماشاگر تسلّطی کامل بر نمایش (Action) داشته و پرسپکتیو متفاوتی از بازیگران خواهد داشت. در چنین صحنه‌ای امکان استفادهٔ تصاویر بر جسته یا پردهٔ نمایش (Vivid Table Aux) و افکتهای متفاوت به علت دیوار پشت (صحنه) وجود دارد. از آنجایی که بازیگران در روی سکوی وسط صحنه قرار می‌گیرند، نزدیکی بیشتری به تماشاگر خواهند داشت. صحنهٔ کمانی دارای اندازه‌های متفاوتی است.

صحنه‌های یاد شده اکثریت تئاترهای ساخته شده را تشکیل می‌دهند اما تئاتر دیگری به نام تئاتر محیطی یا همه جانبه (Enviromental Theatre) که از ترکیب انواع تئاتر می‌تواند باشد، وجود دارد. تئاترهای روباز علاوه بر جای دادن تعداد بیشماری تماشاگر نیاز به تعویض صحنه‌های متفاوت و خیالی جهت جلب تماشاگر خواهند داشت. این چنین تئاتری می‌تواند در پارکها، در زیر زمین مساجد، در میدانهای بزرگ و جاهای بیشمار دیگری تشکیل گردد. اندازه و نوع چنین صحنه‌ای انتخاب وسایل صحنه را مشخّص می‌کند.

تأکید Emphasis:

پس از شناخت صحنه‌های متفاوت، یک کارگردان باید شناخت دقیقی از «تأکید نمایش» یا بازیگر بر روی صحنه داشته باشد. یکی از اصول ترکیب‌بندی شناخت دقیق تأکید نمایش می‌باشد. از آنجایی که کارگردان نقش هدایت چشم و حواس تماشاگر را در طول بازی عهده‌دارد مقداری درخصوص حول نقاط تأکید صحبت خواهد شد.

تأکید یا «راهنمایی چشم» نقش مهمّی در ترکیب‌بندی بازی کرده، عملاً به تماشاگر می‌گوید که در هر لحظه از نمایش به چه جایی و به چه چیزی نگاه کند. وسط صحنه (Onstage) باید به بازیگر یا بازیگرانی که بیشترین صحبت و نقش مهمتری در بازی به آنها داده شده است، تعلّق گیرد.

در نمایش پنج نوع تأکید برای بازیگر ذکر شده است: تأکید فردی (Single Emphasis)، تأکید دو نفری (Duoemphasis)، تأکید فرعی (Secondary)، تأکید متفاوت (Diversified) و تاکید خارج از صحنه (کنار صحنه) (Ofstage).

تأکید فردی Single Emphasis:

ساده‌ترین تأکید در روی صحنه تأکید فردی است، که عبارت است از تمرکز بر روی یک بازیگر یا یک گروه در زمان خاص. وقتی در روی صحنه بازیگران جای خود را به یکدیگر می‌دهند، تمرکز از بازیگر اول به بازیگر دیگر داده می‌شود. یعنی در اصل، بازیگر اول برجستگی کمتری نسبت به دیگری پیدا می‌کند. در این حالت ممکن است که بازیگر با چرخشی از تماشاگران دور شود و به عقب صحنه برود و تأکید بربازیگر دیگری قرار گیرد.

تأکید فردی چشم تماشاگر را به نقطهٔ مورد نظر کارگردان هدایت می‌کند(شکل ۷).

تأکید دو نفری Duoemphasis:

در تأکید دو نفری نقطهٔ تأکید به دو نقطه تقسیم می‌شود. تأکید مشترک، در این حالت صحنه طوری طراحی می‌شود که توجّه یا نقطهٔ تمرکز به طرف دو بازیگر یا دو گروه به طور مشترک در روی صحنه معطوف شود. تأکید دو نفری زمانی باید استفاده شود که دو بازیگر در روی صحنه به طور مساوی ایفای نقش می‌کنند. در چنین حالتی (تأکید دو نفری) اغلب بازیگران صحنه را به دو قسمت مساوی تقسیم می‌کنند و به عنوان مثال به طور یکسان رودر روی یکدیگر

قرار می‌گیرند.

برای برجستگی شخصیتهای بازی به طور مساوی معمولاً تصاویری در پشت سر بازیگران قرار می‌گیرد تا تأکید و تمرکز بین دو بازیگر به طور مساوی تقسیم گردد و تعادل مساوی بین آنها برقرار شود.

▣▣ تاکید مضاعف یا چندگانه Diversified Emphasis:

به جای طبقه‌بندی چنین تأکیدی، تأکید مضاعف (یا چند گانه) بین چند نقطهٔ تمرکز یا چند قسمت مهم در روی صحنه تقسیم می‌شود. در چنین حالتی ۳، ۴، ۵ و یا تعداد بیشتری بازیگر یا گروه بازیگران در نقطه‌های مهم صحنه قرار می‌گیرند. بازیگران باید طوری در کنار هم در روی صحنه قرار گیرند که تماشاگر بتواند به راحتی یکی یکی آنها را از نظر بگذراند. گروههای بازیگر در روی صحنه به صورت طبیعی تأکید فرعی را تشکیل می‌دهند، مگر اینکه هدف کارگردان مشخص کردن یک یا دو گروه یا بازیگر به طور مشخّص باشد.

▣▣ تأکید فرعی یا ثانوی (Secondary Emphasis):

تأکیدی است که دو موضوع را در بر می‌گیرد، اما اغلب یکی تابع دیگری است. تأکید فرعی یا ثانویه اغلب به جهت کشاندن توجّه تماشاچی به شخصیّت دوم و یا فردی در بین جمع مورد استفاده قرار می‌گیرد. به عنوان مثال در یکی از نمایشنامه‌های برتولت برشت در یک دادگاه دو مادر بر سر سرپرستی بچه‌ای به مشاجره می‌پردازند. بچه در این صحنه تأکید ثانویه است، چون مشاجره بر سر وی صورت می‌گیرد. در صورتی‌که دو مادر شخصیتهای اصلی نمایش هستند. تأکید ثانویه نیز به معنی مهمترین و قویترین سه یا چهار المان (Element) در روی صحنه است.

▣▣ تأکید کنار Ofstage Emphasis:

در این حالت هیچ تأکیدی بر روی صحنه یا وسط صحنه (Onstaqe) انجام نمی‌پذیرد. بازیگران یکی پس از دیگری به عقب صحنه هدایت می‌شوند. وگاهی در قسمت عقب یا پشت صحنه به ایفای نقش می‌پردازند، مانند خطر دزد، طوفان یا سیل و یا از این نوع وقایع.

▣ چگونگی رسیدن به تأکید در روی صحنه:

شناخت انواع تأکید بر روی صحنه این سئوال را به دنبال خواهد داشت که یک کارگردان چگونه می‌تواند یا قادر خواهد بود که در ترکیب‌بندی به تأکید برسد. برای رسیدن به چنین تأکیدهایی عواملی از قبیل بالانس (Balance)، طراحی و صحنه‌پردازی و حرکات بدن باید طوری در کنار هم قرار گیرند که گویای نمایش در روی صحنه باشند.

بالانس Balance:

بالانس- وزن، تعداد، یا تناسب در ترکیب‌بندی- راه رسیدن به تأکید است.

بالانس عموماً تحت تأثیر فاصله بین اشیاء و محل قرار گرفتن آنها است. نسبت مساوی یا غیر مساوی در اطراف صحنه ایجاد تأکید می‌کند. تسلط بر ترکیب‌بندی از بین بالانس یا تناسب عناصر یا المانهای صحنه شکل می‌گیرد. در تئاتر باید بالانس مشخّصی بین عناصر فیکس شده و متحرّک برقرار باشد: نورپردازی، صحنه‌آرایی و مبلمان همه در ایجاد بالانس بر روی صحنه نقش مهمی دارند. نورپردازی متفاوت و گوناگون در روی صحنه ایجاد تناسب بین اشیاء و بازیگر می‌کند. استفاده از لباس (Costomes) متفاوت و گوناگون نیز باعث انحراف نقطهٔ تمرکز می‌شود، وسایل اضافی دیگر نیز به بالانس و تناسب صحنه اضافه می‌کند.

ادامه دارد

منابع و مآخذ

1. R.H.o'Neill, *The director as artist* , 1987, Holt New York.

2. Oscar Brocket, *History of the theatre*, fifth edition, Indiana University, 1987.

۳. ملک‌پور، جمشید، *تاریخ نمایش در جهان* ، زمستان ۱۳۶۴، انتشارات کیهان.

۱. هدف این مقاله بررسی تاریخ و نگارش تاریخ تئاتر نیست، اما اشاره به نمایشهای مذهبی، اجرای مراسم و مناسک متفاوت، گرفتن و یا هدیه دادن قربانی به خدایان که به جنبه‌های نمایشی آن اشارات فراوانی شده است.

۲. مجلهٔ سروش، شمارهٔ ۱۷۲، سرمقاله.

۳. گلستان سعدی.

۴. مندنی پور، شهریار، ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ خبر جنوب، نوروز ۷۳.

۵. انشاءاله در مقاله‌ای جداگانه به کاربرد قراردادها و نشانه در ارتباط جمعی صحبت خواهد شد.

۶. گروه ماینینگن گروه نیرومندی بود که در اواخر قرن نوزدهم به رهبری گورگ دوم به اجرای نمایش می‌پرداختند. گروه وی بعدها معروف به گروه ماینینگن شد. وی آموزش وسیعی در زمینهٔ هنر دیده بود و علاقهٔ زیادی به تئاتر داشت، گروه ماینینگن خود طراح لباس، دکورها و وسایلی که در صحنه به کار می‌رفت بود. وی اصرار زیادی به انطباق تاریخی اجرا داشت و در هر نمایش تفاوت ملیّتها را مورد توجّه قرار می‌داد. وی در شهرهای مختلفی از جمله برلین، روسیه، سوئد، اتریش، دانمارک، بلژیک، هلند و انگلستان نمایشهای زیادی را بر روی صحنه برد و در اغلب نمایشها سعی در آفرینش واقعیت داشت. دوک ماکس ماینینگن را پدر کارگردانی مدرن نامیده‌اند. ●