کارگردانی نمایش کودک و نوجوان

نوشته: هلنا روزنبرگ
ترجمه و تدوین: فاطمه حسینی
سید حسین فدایی‌حسین

آشنایی با عناصر اصلی نمایش: نمایشنامه، صحنه، بازیگر

اولین قدم در کارگردانی، آشنایی و تسلط بر عناصر اصلی نمایشنامه، صحنه و بازیگر است. حتی زمانی که برای کودکان و نوجوانان کار می‌کنید، نحوه عملکرد این عناصر تغییری نمی‌کند. برای موفقیت در کارگردانی، باید به بهترین نحو ممکن بر این عناصر کلیدی تسلط یابیم. مخاطب شما هر کسی که باشد، شناخت این عناصر، بخش اصلی کار شما محسوب می‌شود.

نمایشنامه

به طور قطع، یکی از سخت‌ترین و مهم‌ترین وظایف کارگردان، تجزیه و تحلیل نمایشنامه در راستای هدف و منظور نمایش است. بزرگی و سختی این مسئولیت، نباست شما را به عنوان کارگردان از انجام چنین کاری باز دارد. برای خواندن نمایشنامه و درک و تجزیه و تحلیل آن، همواره روش‌های مشخصی وجود دارد اما آنچه مسلم است، باید به یاد داشته باشید که می‌توان به یک متن، از زوایای مختلفی نگاه کرد و برداشت‌های متفاوتی از آن ارائه داد. کارگردان باید به جذاب‌ترین و هیجان‌انگیزترین برداشت‌ها از متن برسد. نمایشنامه‌هایی که ساختار پیچیده‌تری دارند، مسلماً امکان برداشت و تفسیرهای متفاوتی را برای شما فراهم می‌سازند.

انتخاب بازیگر و فضای مناسب کار و همچنین تفسیر و تحلیل درست متن می‌تواند از یک نمایشنامه متوسط، یک اجرای قوی و قابل توجه بسازد. فراموش نکنید که شما چشم و گوش مخاطب هستید و قرار نیست یک نمایشنامه ضعیف کار کنید. بنابراین با دقت، نمایشنامه مورد علاقه خود را انتخاب نموده و سپس با تمرکز و تأمل لازم، ایده‌های مختلف خود را روی آن پیاده کنید.

وجود عناصر اصلی نمایشنامه، مانند شخصیت‌ها و بن اندیشه، جزء شرایط مسلم اثر هستند و نمی‌توان تغییری در اصل آن‌ها ایجاد کرد. این عناصر اصلی، اساس تجزیه و تحلیل را تشکیل می‌دهند. برای تفسیر نمایشنامه از خود بپرسید:

شخصیت‌های داستان چه کسانی هستند؟ اتفاقات و رویدادهای اصلی کدامند؟ داستان کجا و در چه زمانی رخ می‌دهد؟ چرا شخصیت این‌گونه عمل می‌کنند؟

گام اول: خواندن نمایشنامه

اولین قدم در کارگردانی، خواندن متن نمایشنامه، بدون توقف است. این اولین باری است که نمایشنامه‌ای را می‌خوانید و در این خوانش، شما برای اولین بار با شخصیت‌ها و سیر داستان آشنا می‌شوید. البته اولین برداشت شما از متن بسیار مهم است. چراکه به شما کمک می‌کند تا بتوانید روی یک‌سری از شرایط اصلی نمایشنامه متمرکز شده و در آن‌ها تغییر ایجاد کنید. حتی می‌توانید روی برخی از شخصیت‌ها تأکید بیشتری بگذارید. این‌ها همه به نوع تعبیر و تفسیر شما از متن بستگی دارد.

خواندن نمایشنامه برای دومین بار... سومین بار و چهارمین بار

پس از خوانش اول، شما وارد بخش جدی‌تر کار می‌شوید که عبارت است از: بررسی دقیق نمایشنامه. پرواضح است که اطلاعات شما از نمایش باید بسیار بیشتر از اطلاعات مخاطب باشد. شما باید سعی کنید زوایای پنهان و مسائل مختلف مربوط به اثر را کشف کنید. وقتی نمایش را می‌خوانید، سعی کنید تمامی اطلاعاتی را که نویسنده به شما داده دریافت

کرده و دائم از خود بپرسید: چه کسی؟ کجا؟ کی؟ چرا؟

یکی از راه‌های تجزیه و تحلیل دقیق و درست متن این است که دفترچه یادداشتی تهیه کرده و هر صفحه را به دو ستون تقسیم کنید. در ستون سمت راست، گفتار اصلی متن و در دستور صحنه را بنویسید و مقابل آن، در ستون سمت چپ، احساس و برداشت خود را از آن گفتار یادداشت کنید. به طور مثال در طول خواندن نمایشنامه رینارد روباهه۱ برای اولین بار ممکن است بنویسید:

تسلین: شما دارید تمرین من رو خراب می‌کنید آقای بران. قار قار...

تسلین خیلی مغرور و ازخودراضی است. او با چاپلوسی دیگران به راحتی عوض می‌شود و تحت تأثیر چرب‌زبانی‌های دیگران قرار می‌گیرد.

همان طور که به خواندن نمایشنامه ادامه می‌دهید به عوامل پیش‌برنده داستان و منابع نمایشنامه نیز بیاندیشید و همواره مطالبی را که به ذهنتان می‌رسد، در دفترچه یادداشت کنید. کمی بعد ملاحظه می‌کنید، افکار و احساساتی که یادداشت کرده‌اید دائماً تغییر می‌کنند. رفته‌رفته، با هر بار خواندن، به شناخت بیشتری از شخصیت‌ها می‌رسید و ممکن است از ایده‌های اولیه خود به طور کامل صرف‌نظر یا برخی از آن‌ها را تعدیل کنید.

درک شرایط حاکم بر نمایشنامه

کار شما به عنوان کارگردان، تفسیر نمایشنامه از طریق کشف ماهیت شخصیت‌ها و شناخت کشمکش‌های اصلی و تعلیق‌های داستان است. باید تا حد ممکن، نمایشنامه را کندوکاو کنید تا به تفسیری پذیرفتنی و روان دست یابید.

شخصیت: وقتی نمایشنامه‌ای را می‌خوانید، به چند روش می‌توانید نسبت به شخصیت مورد نظر آشنایی و شناخت کسب کنید.

آنچه شخصیت به زبان می‌آورد؛

رفتارهایی که شخصیت از خود بروز می‌دهد؛

آنچه که شخصیت‌های دیگر راجع به وی بیان می‌کنند.

گفت‌وگو (گفتارها) نویسنده نمایشنامه معمولاً گفتارها را به گونه‌ای می‌نویسد که در خلال آن شخصیت‌ها معرفی شوند. بنابراین هنگام خواندن متن، دقت کنید که شخصیت‌ها چگونه حرف می‌زنند، از چه کلماتی استفاده می‌کنند و به چه چیزی می‌اندیشند؟ هر شخصیتی، بسته به سطح تحصیلات، تجربه شخصی، طبقه اجتماعی، نوع زندگی و منش فردی که دارد، به گونه‌ای خاص صحبت می‌کند. بنابراین، تمرکز روی گفتارها، کلید اصلی برای تفسیر نمایشنامه است.

کشمکش هر نمایشنامه‌ای از کشمکش‌های مختلفی برخوردار است. کشمکش‌های اصلی در نمایشنامه عبارت‌اند از:

کشمکش شخص با شخصیت دیگر؛

کشمکش شخص با خودش؛

کشمکش شخص با طبیعت؛

کشمکش شخص با جامعه.

شخصیت مثبت نمایش که دائماً به دنبال دستیابی به هدف مشخصی است، قهرمان۲ نمایش نامیده می‌شود و شخصیتی که در مقابل قهرمان قرار گرفته و مدام مانع کارهای او می‌شود، ضد قهرمان۳ نام دارد. وقتی قهرمان و ضد قهرمان روبه‌روی هم قرار می‌گیرند، کشمکش شخص در مقابل شخص آغاز می‌شود. این نوع کشمکش، اصلی‌ترین کشمکشی است که در نمایش‌های مربوط به کودکان و نوجوانان رواج دارد. مثال بارز آن، کشمکش پیتر پن و کاپیتان هوک در نمایش پیتر پن است.

گاهی شخصیت، درگیر کشمکش درونی است. این کشمکش شخص با خودش، کمتر در نمایش کودک و نوجوان استفاده می‌شود چراکه گاهی آن قدر درونی و روان‌شناختی می‌شود که نشان دادن جنبه‌های نمایشی آن روی صحنه، بسیار دشوار است. نمونه روشنی از این نوع کشمکش درونی را می‌توان در نمایش هملت سراغ گرفت.

کشمکش شخص در مقابل طبیعت نیز در داستان معروف رابینسون کروزوئه مورد استفاده قرار گرفته است. این نوع کشمکش در نمایشنامه می‌تواند در شرایط وقوع بلایای طبیعی نشان داده شود. این بلایای طبیعی، لزوماً نبایست به بزرگی سیل یا زلزله باشد. وقتی شخصیت نمایش با بلایای طبیعی جدال می‌کند، مخاطب کودک و نوجوان به وجد می‌آید. در نمایش دیو و دلبر، دیو با زشتی‌هایی که طبیعت به او داده است مبارزه می‌کند.

کشمکش شخص با جامعه اگرچه اغلب با موضوعات سیاسی همراه است اما می‌تواند در نمایش کودکان و نوجوانان نیز مورد استفاده قرار گیرد. نمایش مردی که زمان را کشت۴ نوشته آرتور فاکوئز۵ درباره مردی است که با تمام مردم شهر خود می‌جنگد تا بتواند درست زندگی کند. او ترجیح می‌دهد قیام کند تا اینکه تمام روز بنشیند و به ساعت خیره بماند.

تقطیع نمایشنامه یکی از گام‌هایی که در جهت تفسیر درست متن برداشته می‌شود،

تقطیع یا تقسیم نمایشنامه به بخش‌های کوچک و قابل اجرا است. به طور مثال نمایشنامه‌ای پنجاه شصت صفحه‌ای را برای اجرا در مدت زمانی حدوداً یک ساعت در نظر بگیرید. وقتی بخواهید تمام آن را یک جا کار کنید، بار سنگینی روی دوشتان احساس می‌کنید و مطمئناً به زودی خسته می‌شود و نتیجه رضایت‌بخشی حاصل نمی‌گردد.

هر نمایشنامه‌ای به طور معمول، به چند بخش تقسیم شده است. نمایشنامه‌ها عموماً چند پرده دارند و هر پرده شامل چندین صحنه است. وقتی تغییری در زمان یا مکان به وجود آید، صحنه عوض می‌شود. اکثر نمایش‌های کودکان و نوجوانان، فقط از چند صحنه تشکیل شده‌اند؛ چراکه مدت زمان آن‌ها کمتر از نمایش‌های بزرگسال است.

هر صحنه در نمایشنامه را می‌توان به دو روش زیر به قسمت‌های کوچک‌تری تقسیم کرد:

۱. **ورود و خروج بازیگران:** از آنجا که موقعیت ورود و خروج شخصیت به صحنه، یکی از اصلی‌ترین روش‌های پیشبرد داستان توسط نویسنده است، شما می‌توانید از این موقعیت‌ها برای تقسیم نمایش به بخش‌های کوچک‌تر استفاده کنید.

۲. **تقسیمات دیگر:** گاهی ممکن است یک شخصیت، مدتی طولانی یا حتی از ابتدا تا انتهای نمایش روی صحنه باشد. در این شرایط باید برای تقسیم نمایش به بخش‌های کوچک‌تر، راه‌کار دیگری یافت. به طور مثال می‌توان صحنه را بر اساس تغییر در حس و حال شخصیت یا موضوع نمایش و یا تغییر در تمرکز روی گفتارها تقسیم‌بندی کرد. به یاد داشته باشید که این تقسیم‌بندی‌ها به شما کمک می‌کند تا با تمرکز بیشتری عمل کرده و ظرافت و زیبایی کار را دوچندان کنید.

نحوه کار با بخش‌های کوچک‌تر

اختصاص یک عنوان به هر بخش وقتی صحنه را به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم کردید، سعی کنید هر بخش را به صورت زیر توصیف کنید.

نام شخصیت عملکرد هدف و مقصود

رینارد گول می‌زند فریب تسلین

اگر بخش‌های کوچک را بدین‌گونه توصیف کرده و آن‌ها را عنوان‌بندی کنید، هم تفسیر نمایش راحت‌تر می‌شود و هم می‌توانید داستان نمایش را برای بازیگران خود به راحتی شرح دهید.

بعد از عنوان‌بندی بخش‌های کوچک، می‌توانید تمامی کنش‌ها و واکنش‌ها را دسته‌بندی کرده و اتفاقات روی صحنه را از ابتدا تا انتهای نمایش، فهرست‌بندی کنید. این فهرست، تجسم روشنی برای تفسیر و تحلیل نمایشنامه ارائه می‌دهد.

تعیین ضرب‌آهنگ هر بخش بعد از عنوان‌بندی و مشخص کردن کنش‌ها و واکنش‌های هر بخش، به تعیین ریتم و ضرب‌آهنگ آن بخش بپردازید. آیا ضرب‌آهنگ این بخش کند است یا تند و یا ریتم متوسطی دارد؟ بیشتر زمان این بخش به سکوت می‌گذرد یا مدام گفت‌وگو میان بازیگران رد و بدل می‌شود؟ البته در این قسمت، باید ضرب‌آهنگ کلی را تعیین کنید و جزئیات را برای زمانی بگذارید که کار به مرحله تمرین روی صحنه می‌رسد. اگرچه اکثر نمایش‌های کودکان، دارای ضرب‌آهنگ تندی هستند اما نباید فراموش کرد که حتی کودک نیز به مکث‌های کوتاهی برای تمرکز و تأمل نیاز دارد.

تعیین حس و حال هر بخش در این مرحله باید حس کلی حاکم بر هر بخش تعیین شود. حال و هوای یک بخش می‌تواند شاد، غمگین، ترسناک و مانند آن باشد. تعیین حس و حال، در واقع به نمایش رنگ دیگری می‌بخشد و مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اکثر کارگردانان تئاتر کودک و نوجوانان، اغلب به تمامی بخش‌ها حس و حال شاد می‌دهند؛ اما حتی نمایش کودکان و نوجوانان نیز باید دارای حس و حال متنوع باشد. بنابراین می‌توان بخش‌های مختلف نمایش را شاد، غمگین یا حتی ترسناک ارائه نمود؛ اما حس و حال شاد را در کلیت اثر لحاظ کرد.

تهیه نقشه کلی

همان طور که عنوان، ضرب‌آهنگ و حس و حال هر بخش را تعیین می‌کنید، خود به خود فکری ذهن شما را به خود مشغول می‌کند. نقشه کلی نمایش، یا اینکه نمایش باید چگونه به نظر برسد؟ این نقشه کلی، همان پلان یا تصویر جامع نمایش است. در واقع انگار شما از بالا به شخصیت‌ها نگاه کرده و اتفاقات نمایش را از منظر کلی می‌بینید. این نقشه کلی از نمایش، به بازیگران نیز کمک می‌کند. بازیگر به این وسیله می‌تواند قبل از ساخت دکور و قرار گرفتن آن روی صحنه، چگونگی حرکات خود را روی صحنه ببیند.

برای تعیین نقشه کلی کار، ابتدا باید صحنه را به چند منطقه تقسیم کرد. این تقسیم‌بندی صحنه، اساس تعیین نقشه کلی نمایش است. برای این منظور سعی کنید حداقل پنج منطقه جداگانه، با فضاهای متفاوت برای صحنه‌های مختلف طراحی کنید. طرح‌های مختلف ارائه دهید تا به طراحی رضایت‌بخشی برسید و با تکیه بر آن تمرین را شروع کنید.

یافتن خط اصلی نمایش

در نهایت، سعی کنید بن اندیشه و خط اصلی نمایش که قسمت‌های مختلف کار را به هم وصل می‌کند، بیابید. بن اندیشه نمایش می‌تواند یک عقیده، یک احساس، یک پیام صوتی یا تصویری یا حتی یک بیعت شعر باشد. نکته اصلی این است که باید خط اصلی کار را بیابید و آن را به بهترین شکل ممکن بیان کنید تا همه اعضای گروه بتوانند با تکیه بر آن، در جهت تفسیر شما از متن، حرکت کنند. بن اندیشهٔ کار، مثل ستون فقرات نمایش است که تمامی مهره‌ها و عناصر تشکیل‌دهنده را به هم وصل می‌کند و در حقیقت، به نمایش قالب و شکل خاصی می‌بخشد. با تعیین خط اصلی کار، هر صحنه در راستای صحنه‌های دیگر قرار می‌گیرد و ارتباط صحنه‌ها با یکدیگر بیشتر می‌شود. هر بازیگر باید هدف نقش خود را بیابد و سپس آن را به هدف اصلی نمایشنامه ارتباط دهد.

هارولد کلارمن کارگردان تئاتر، معتقد است، تمامی بازیگران باید خط اصلی کار را درک کرده و تمامی کنش‌ها و واکنش‌ها را در جهت آن تنظیم کنند.

نه‌تنها تمامی شخصیت‌پردازی‌های نمایش به خط اصلی کار تکیه دارد، بلکه طراحی‌های دکور، صحنه و لباس و حتی عملکرد عناصر فنی نیز بر همین اساس انجام می‌گیرد. در یکی از نسخه‌های نمایش پیتر پن، کارگردان، بن اندیشه نمایش را ماجراجویی معرفی کرد. بنابراین هر یک از شخصیت‌ها به دنبال این خط اصلی حرکت می‌کردند و هر یک با توجه به ویژگی‌های شخصیت خود، در راستای این خط ارتباطی گام برمی‌داشتند.

با راهنمایی کارگردان، حتی طراحی صحنه این نمایش نیز به گونه‌ای ماجراجویانه انجام شده بود. به طور مثال در ساخت دکور از اختلاف سطح و مواد انعطاف‌پذیر استفاده شده بود و بازیگران مجبور بودند برای جابه‌جایی در صحنه از روی دکور بپرند یا از سطوح مختلف، بالا بروند. طرح و رنگ لباس‌ها نیز بر اساس خط اصلی نمایش تنظیم شده بود. انتخاب خط اصلی کار و مشخص کردن بن اندیشه، در حقیقت اولین گام در جهت تفسیر نمایش است. کارگردان باید یک هنرمند واقعی باشد تا بتواند کار را درست تفسیر کند.

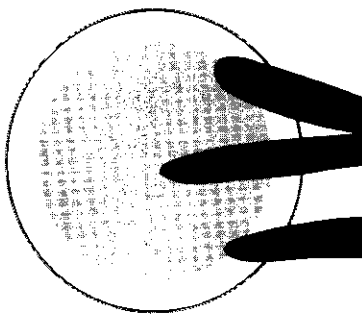
وظیفه شما تلاش در مسیر خلاقیت است

خوشبختانه، تئاتر یک کالای آماده و از پیش مشخص شده نیست وگرنه کارگردان خیلی راحت می‌توانست کناری بنشیند و دستوری بدهد که چه تئاتری با کدام مشخصات نیاز دارد تا برایش فراهم شود. در این شرایط، لابد یک ماشین تولید نمایش، با تمامی وسایل و

امکانات، شامل لباس و دکور، همراه با بازیگرانی ربات‌گونه می‌توانست تئاتر مورد نظر کارگردان را تحویل او بدهد. نتیجه کار هم در نهایت تولید نمایشی مضحک و بی‌معنی بود. در شرایط امروز جامعه، با وجود پیشرفت‌های فراوان تکنولوژی، خوشبختانه وظیفه کارگردان هنوز کامپیوتری نشده و هیچ بخشی از کار وی ماشینی و فاقد خلاقیت و نوآوری نیست. بلکه کارگردان، همچنان عهده‌دار نقش حساس تلاش در مسیر خلاقیت و نوآوری است.

صحنه

هر صحنه نمایشی، اگرچه ممکن است به لحاظ نورپردازی، تعداد و نحوه قرارگیری تماشاگران، امکانات سالن نمایش و طراحی صحنه، متفاوت از صحنه‌های دیگر به نظر برسد، اما به طور کلی صحنه‌ها به چهار دستهٔ اصلی تقسیم می‌شوند: ۱. صحنه قاب عکسی؛ ۲. صحنه میدانی؛ ۳. صحنه سه‌سویه (پیش‌رانه)؛ ۴. صحنه انعطاف‌پذیر.



صحنه قاب عکسی

این گونه صحنه‌ها معمولاً در سالن‌های بزرگ و کلاسیک تئاتر دیده می‌شود. در این نوع صحنه‌ها، پیشانی صحنه و پرده‌ها، به شکلی طراحی شده‌اند که به عنوان قاب و محافظ صحنه عمل می‌کنند. تماشاگران روبه‌روی صحنه روی ردیف‌هایی از صندلی می‌نشینند. صحنه، در ارتفاعی معین از سطح زمین قرار دارد. این گونه صحنه‌ها معمولاً فضایی خیال‌انگیز و دوست‌داشتنی برای مخاطب کودک و نوجوان به وجود می‌آورد.

بخش‌های مختلف صحنه قاب عکسی

از آنجا که کارگردان مدام می‌بایست با بازیگران و گروه فنی در خصوص نحوه قرارگیری در صحنه و استفاده از فضاهای مختلف آن در ارتباط و تعامل باشد، صحنه را به بخش‌های مختلف تقسیم می‌کنند؛ تا چنانچه قسمت خاصی از صحنه مدنظر است، کارگردان به راحتی منظور خود را به عوامل اجرایی منتقل کند. این بخش‌ها عبارت‌اند از: راست و راست بالا (عقب) و پایین (جلو)، وسط یا مرکز صحنه و وسط بالا و پایین، چپ و چپ بالا و پایین. لازم به ذکر است که این تقسیم‌بندی‌ها از زاویه دید بازیگری که روی صحنه، مقابل تماشاگران ایستاده است در نظر گرفته شده است. بنابراین برای استفاده صحیح از این بخش‌ها باید خود را در چنین موقعیتی روی صحنه تصور کنید.

خطوط فرضی در صحنه قاب عکسی

صحنه قاب عکسی از یک سری خطوط فرضی موازی با خط جلوی صحنه تشکیل شده است. مسلم است که اگر بازیگر روی خطوط فرضی نزدیک به تماشاگر بایستد، بازی وی تأثیر بیشتری بر مخاطب خواهد گذاشت، چراکه مخاطب او را واضح‌تر می‌بیند. از سوی دیگر، بازیگر و وسایلی که در جلوی صحنه قرار دارند، بزرگ‌تر از بازیگران و وسایل عقب صحنه دیده می‌شوند. در نمایش‌های کودکان و نوجوانان، معمولاً کارگردان، شخصیت‌های مهم را پایین (جلو) صحنه قرار می‌دهد تا قوی‌تر به نظر برسند.

سطوح مختلف در صحنه قاب عکسی

سطوح به معنی ارتفاع‌ها و اختلاف سطح‌هایی است که با استفاده از سکوها یا وسایلی مانند آن، روی صحنه به وجود می‌آید. کارگردان در سطوح مختلف، به بازیگران میزانسن می‌دهد. هر چه بازیگر در سطح بالاتری قرار گیرد، قوی‌تر و مهم‌تر به نظر می‌آید. شاید یکی از متداول‌ترین اشکالات کارگردانان تئاتر کودک و نوجوانان این باشد که از اختلاف سطح در کار استفاده نمی‌کنند. البته لازم به ذکر است که استفاده از اختلاف سطح باید درست و به‌جا باشد.

صحنه میدانی

در این گونه صحنه‌ها، تئاتر روی یک صحنه مدور اجرا می‌شود و تماشاگران، گرداگرد صحنه می‌نشینند. بازیگران معمولاً از میان تماشاگران عبور کرده و روی صحنه می‌آیند. در این نوع فضا، رابطه بین بازیگر و تماشاگر، رابطه‌ای قوی و صمیمی است. معمولاً در این نوع نمایش‌ها، بچه‌ها احساس می‌کنند که خودشان هم بخشی از نمایش هستند. کارگردان تئاتر باید به اجرای کار روی صحنه میدانی مسلط باشد چراکه این نوع نمایش‌ها، به شدت مخاطب را جذب کرده و تفاوت عمده‌ای با سایر صحنه‌ها دارد.

بخش‌های مختلف صحنه میدانی

وجه امتیاز صحنه میدانی نسبت به سایر صحنه‌ها این است که مخاطب، دورتادور صحنه نشسته و از تمامی زوایا، نمایش را تماشا می‌کند. در این شرایط، قسمتی از صحنه برای یک مخاطب، پایین و همان قسمت برای دیگری بالای صحنه محسوب می‌شود. برای مشخص کردن بخش‌های مختلف صحنه میدانی می‌توان مطابق جهت‌های نقشه جغرافیایی یا مثل یک ساعت، صحنه را جهت‌گذاری کرد. اگر صحنه مانند نقشه در نظر بگیریم، جهت‌ها را با N (شمال)، S (جنوب)، W (غرب) و E (شرق) نشان می‌دهیم و چنانچه صحنه را مثل ساعت فرض کنیم، آن را به دوازده قسمت مساوی تقسیم کرده و از یک تا دوازده نشانه‌گذاری می‌کنیم. این نوع جهت‌گذاری در زیر نشان داده شده است.

خطوط و سطوح در صحنه میدانی

به طور طبیعی در صحنه میدانی، خطوط فرضی به شکلی که قبلاً به آن‌ها اشاره کردیم معنا نخواهد داشت، چراکه در تقسیم‌بندی صحنه، قسمت عقب و جلو نداریم. در این نوع صحنه، خطوط فرضی، دایره‌هایی است که از لبه بیرونی صحنه به سمت مرکز ترسیم می‌شود. دایره‌های مرکزی ضعیف‌ترین قسمت و دایره‌های بیرونی (حواشی صحنه) قسمت‌های قوی و پررنگ‌تر صحنه هستند. اگر بازیگری در مرکز صحنهٔ میدانی بایستد، تقریباً نیمی از تماشاگران چهره او را نمی‌بینند اما چنانچه نزدیک به لبه دایره، پشت به راهروی بین ردیف تماشاگران بایستد، تعداد بیشتری چهره او را خواهند دید.

در ایـن صحنه‌ها، اسـتفاده از اختلاف سـطح چندان رایج نیسـت؛ چراکه قرار دادن یک سـکو در مرکز دایره باعث می‌شود تا بسیاری از حرکات بازیگران از چشـم تماشاگرانی که پشت آن سکو نشسته‌اند، پنهان بماند. بنابراین می‌توان به جای این سـکوهای مزاحم (البته در این نوع صحنه) از داربسـت یا چهارپایه‌هایی که فاقد سطوح جانبی هستند استفاده کرد. گاهی اوقات بازیگران، برای ایجاد اختلاف سـطح، روی وسایل صحنه یا روی شانه یکدیگر می‌ایستند و تصاویر جذاب و دیدنی به وجود می‌آورند.

صحنه سه‌سویه یا پیش‌رانه

صحنه‌ای است که تا مسافتی به داخل سالن پیش آمده و تماشـاگران در سـه طرف آن می‌نشینند. ایـن صحنه معمولاً در ارتفاعی مناسـب، بالاتر از تماشـاگر قرار دارد. بازیگران برای ورود به صحنه، معمـولاً از دو راهروی بیـن ردیف‌های صندلی و جایگاه مخاطبان، عبور می‌کنند.

بخش‌های مختلف صحنه سه‌سویه و خطوط و سطوح آن

بخش‌های مختلف و خطوط و سـطوح این نوع صحنه، ترکیبی اسـت از صحنه‌های قاب عکسی و میدانی. معمولاً قسمت عقبی این صحنه که به انتهای سالن متصل است، مانند صحنه قاب‌عکسی است و قسمی از صحنه که جلو آمده و تماشاگران از سـه طرف آن را احاطـه می‌کنند، مثل صحنه میدانی در نظر گرفته می‌شود.

صحنه انعطاف‌پذیر

شـاید بتوان صحنه‌هایی که در سـه دستهٔ بالا نگنجند را صحنه‌هـای انعطاف‌پذیر نامید. وقتی نمایش روی چندین سکوی مختلف با ارتفاع‌های متفاوت، یا روی صحنه‌های متحرک اجرا می‌شود و یا حتی وقتی تماشاگر روی جایگاه متحرکی قرار دارد، صحنه نمایش، انعطاف‌پذیر محسوب می‌شود.

بخش‌هـای مختلف صحنـه انعطاف‌پذیر و خطوط و سطوح آن

همان طور که گفته شـد، هـر صحنه‌ای که در سه دسته‌بندی قبلی نگنجد، صحنهٔ انعطاف‌پذیر محسوب می‌شـود. این عنوان به دلیل متغیرهای زیادی که در این نوع فضای نمایشی وجود دارد به چنین صحنه‌ای اطلاق می‌شود. به طور مثال یکی از کارگردانان نمایش‌های کودک و نوجوان، محیط دالان‌مانند و بسیار طولانی و باریکی مربوط به یک مغازه را انتخاب کرد و آن را به عنوان سالن نمایشی مورد اسـتفاده قرار داد. بنابراین در این دسـته از صحنه‌هـا چیزی به عنـوان بخش‌های مختلف و خطوط و سـطوح معنای چندانی نـدارد. به طور کلی می‌توان گفت: «در صحنه‌های انعطاف‌پذیر، خلاقیت اجرایی بیشتری نهفته است.

بازیگر

بازیگر با استفاده از سه قابلیت اصلی بدن، بیان و ذهن یا احساس خود، می‌تواند به پرداخت نقش یا شخصیت مورد نظرش اقدام کند. در این بخش از کتاب سـعی می‌کنیم به موضـوع بدن بازیگر بپردازیم. اکثـر کارگردانـان نمایش‌های کودک و نوجـوان و همچنین نمایش‌های بزرگسـالان، بـه تصاویر و موقعیت‌های نمایشـی که بازیگران می‌توانند با اسـتفاده مناسـب از بدن خود روی صحنه بیافرینند، اهمیت چندانی نمی‌دهند.

بدن بازیگر، درست به اندازه بیان و احساس وی در ایفـای نقش اهمیت دارد. بازیگر گاهی تنها به وسیله بدن خود با مخاطب حرف می‌زند. مخاطب نیز همان طور که گفتارها را می‌شـنود، می‌تواند حرکات بدن بازیگر را بخواند و درک کند. بنابراین، پیش از اینکه بـرای مخاطب خود تصاویر مؤثر و گویا خلـق کنید به تمامی حـرکات بازیگران در موقعیت‌های مختلف بیاندیشید.

موقعیت بدن[10] یـک بازیگر در صحنه قاب عکسی

۱. **موقعیت تمام‌رخ**: حالتی است که تمام بدن و سر بازیگر، به طور مستقیم رو به تماشاگران است.

۲. **موقعیـت یک‌چهـارم (چپ یا راسـت)**: در ایـن حالت بازیگر تقریبـاً چهل‌وپنج درجه از مخاطب رو برگرداند، و می‌توان گفت سـر و بدن بازیگر تقریباً بین تمام‌رخ و نیم‌رخ قرار دارد.

۳. **موقعیـت نیـم‌رخ (چپ یا راسـت)**: یک چرخش نود درجه‌ای اسـت که مخاطب، نیم‌رخ بازیگر را می‌بیند.

۴. **موقعیت سـه‌چهارم (چپ یا راست)**: در این حالت، بازیگر تقریباً صدوسـی‌وپنج درجه از مخاطب روی برگردانده است و سر و بدن وی، بین حالت نیم‌رخ و پشت به تماشاگر است.

۵. **موقعیت پشت به تماشـاگر**: بازیگر کاملاً پشـت به تماشـاگر ایسـتاده اسـت و مخاطب به‌هیچ‌وجه چهره او را نمی‌بیند.

بازیگـر، روی صحنه معمـولاً در امتـداد خط مسـتقیم و یا منحنـی، از جایی به جـای دیگر حرکـت می‌کند و یا از موقعیتی به موقعیت دیگر می‌چرخـد. کارگردان باید این حـرکات و رفت و آمدها و موقعیت‌های بدنی را برای بازیگر معین و تثبیت[11] کند. تعیین و تثبیت حرکات بازیگران، در واقع تغییر دیداری نمایش است. (در این فصل درخصوص تعین و تبیـیـت موقعیت‌های بدن، با جزئیات بیشتری خواهیم پرداخت.)

موقعیت بدن دو بازیگر مقابل هم در صحنه قاب عکسی

اگرچـه دو بازیگـر روی صحنـه می‌توانند در موقعیت‌های مختلف و نامحدود بدنی قرار بگیرند امـا از میـان ایـن موقعیت‌های نامحـدود، چند موقعیت بسیار مهم وجود دارد که در اینجا به آن اشاره می‌کنیم:

بازیگـر (الف) و بازیگـر (ب) می‌توانند صحنه را تقسیم کنند.

بازیگر (الف) می‌تواند صحنه را به بازیگر (ب) بدهد.

بازیگر (الف) می‌تواند صحنه را از بازیگر (ب) بگیرد.

وقتی صحنه بین دو بازیگر تقسـیم می‌شود هر بازیگر در موقعیت یک‌چهارم قرار دارد. وقتی بازیگر (الف) صحنه را به بازیگر (ب) می‌دهد نسبت به او در موقعیت سـه‌چهارم است، و بازیگر (ب) نسبت به (الف) در قسـمت بالای صحنه ایسـتاده است. وقتی بازیگر (الف) صحنه را از بازیگر (ب) می‌گیرد به قسمت بالاتر از او حرکت می‌کند و در موقعیت یک‌چهارم قرار می‌گیرد.

موقعیت بدن یک بازیگر در صحنه میدانی

اگر نمایش روی صحنه میدانی اجرا شـود دیگر موقعیت‌های یک‌چهارم و سـه‌چهارم، نسـبت به تماشـاگر و رو به تماشـاگر و نیـم‌رخ را نخواهیم داشـت. چراکه به دلیل نحوه قرارگیری مخاطب (گرداگرد صحنه)، وقتی موقعیت یک بازیگر برای مخاطبی پشت به تماشـاگر باشد، برای مخاطب دیگر رو به تماشاگر است. از آنجا که موقعیت‌های بدنـی بازیگر باید مطابـق با فضا و صحنه نمایش باشد، در اجرا روی چنین صحنه‌هایی بازیگر باید همیشه موقعیتی به خود بگیرد که تعداد بیشتری از تماشاگران بتوانند او را ببینند.

موقعیت دو بازیگر مقابل هم در صحنه میدانی

در ایـن مورد، بـه دلیل نوع صحنـه، تا جایی که امـکان دارد باید دو بازیگـر، ارتباط چهره به چهره داشـته باشند تا مخاطبان بیشتری بتوانند آن‌ها را ببینند. بنابراین موقعیت‌های متقابلی که برای صحنه قاب عکسـی عنـوان کردیم، در این مورد کاربرد ندارد. از این رو بهتر اسـت دو بازیگر روبه‌روی هم قـرار بگیرند اما تا حد ممکن چهره یکدیگر را نپوشانند.

در نمایش‌هایـی که روی صحنـه میدانی اجرا می‌شـوند، حرکات بازیگران سمت یکدیگر یا در جهت وسـایل صحنه، روی خط مستقیم نیست، بلکه اغلب آنـان روی منحنی حرکت می‌کنند تا تماشاگران بیشتری بتوانند ایشان را ببینند.

1. Reynald the Fox
2. Protagonist
3. Antagonist
4. Arthur Fauquez
5. Arthur Fauquez
6. Proscenium
7. Arena
8. Thrust
9. Flexible
10. Body Position
11. Blocking