فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ چهارم، شمارهٔ۱۴، زمستان ۱۴۰۳

بررسی تحلیلی تأثیر متقابل حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر تئاتر واقع‌گرا

هادی انوشا[1]، علی یوسف‌وطن‌خواه[2]

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

مربی، گروه کارگردانی نمایش، دانشکدگان عمران، معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران(نویسنده مسئول).

چکیده

تأثیر متقابل عنصر حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر، از وظایف اولیهٔ کارگردان در عبور از متن مکتوب به متن- اجرا یا همان اجرای تئاتر است که به شالکه و ساختمان اثر نمایشی، فرم بیرونی و ساختارمند می‌دهد. باتوجه به اهمیت این موضوع در اجرا و با بررسی مقالات و کتب تخصصی حوزهٔ کارگردانی تئاتر، تأثیر متقابل حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر از منظر کارگردان کمتر مورد توجه قرار گرفته شده‌است. کارگردان باتوجه به عناصر درونی و بیرونی اجرا و تأثیر حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر، از عناصری مانند خط، فضاسازی، ریتم و تمپو به حرکت می‌رسد. این امر با شناخت رویداد و شرایط محیطی وارد مقولهٔ کمپوزیسیون (ترکیب‌بندی) می‌شود. بازیگر به‌عنوان عنصر متحرک نمایش در شکل‌گیری این ترکیب‌بندی در فضای اجرایی نمایش نقش اصلی را ایفا می‌کند. عناصر بیرونی از قبیل میزانسن، فضاسازی، ارتباط با وسایل صحنه و نقشهٔ کف در هدایت کارگردان به اجرا نقشی تعیین‌کننده دارد. در این مقاله با بررسی دو عنصر حرکت و فضاسازی در متد بازیگری واقع‌گرایانه از لحاظ درونی در هدایت بازیگر و عناصر بیرونی صحنهٔ نمایش؛ مانند حرکت و فضاسازی به تأثیرگذاری کارگردان در هدایت بازیگر با تأکید بر حرکت و فضاسازی می‌پردازیم. این مقاله توصیفی-تحلیلی است. این پژوهش از لحاظ هدف کاربردی است. همچنین از لحاظ ماهیت مسئله و روش اجرا در گروه توصیفی و تحلیلی قرار می‌گیرد. تأثیر متقابل حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر در تئاتر واقع‌گرایانه از منظر کارگردان چگونه است؟ ویژگی‌های نشانه‌شناسانهٔ حرکت و فضاسازی تئاتر واقع‌گرایانه در هدایت بازیگر چه تأثیری بر اجرا می‌گذارد؟ ارتباط این دو عنصر با یکدیگر در نمایش‌های واقع‌گرایانه در هدایت بازیگر، ابزار مهمی که این دوعنصر در ساختار نشانه‌شناسی در اصول کارگردانی واقع‌گرایانه دارد. نشانه‌شناسی تئاتری و ارتباط آن با عنصر حرکت در صحنهٔ اجرا باید تأکید ورزید. فضاسازی در تئاتر در ارتباط با نشانه‌شناسی نمایشی، نقش ارجاع‌گونهٔ خود را بازی می‌کند و مخاطب اثر نمایشی را دنیای نمایش وارد می‌کند. کارگردان می‌تواند از عنصر بداههٔ حرکتی به‌عنوان روشی دیگر در صحنهٔ نمایش استفاده کند. در اجرای خاکستر به خاکستر اثر پینتر ارتباط عناصر حرکت و فضاسازی و بداههٔ حرکتی با عنصر نشانه‌شناسی، به دریافت مخاطب اجرا منجر می‌شود.

واژگان کلیدی: هدایت بازیگر، حرکت، فضاسازی، کارگردانی واقع‌گرایانه، ریتم.

[1] . hadianusha@ut.ac.ir

[2] . ali.vatankhah@modares.ac.ir

درآمد

رویکردهای متفاوت هدایت بازیگر در تئاتر واقع‌گرایانه از منظر کارگردان، در اعصار مختلف توسط کارگردان‌ها و گروه اجرایی از یک منظر نبوده است. هر کارگردانی در طول تاریخ نمایش اجراهای واقع‌گرایانه، شیوهٔ هدایت بازیگر را از زاویه دید شخصی و منحصربه‌فرد خویش مورد توجه قرار داده‌است. شیوهٔ ارتباط میان بازیگر با نقش، بازیگر دیگر، تماشاگر، فضاسازی، اتمسفر صحنه، نوع حرکت، ترکیب‌بندی و ژست (دین، کاررا، ۱۳۸۴). از نگاه هر کارگردان متفاوت بوده‌است.

کارگردانی تئاتر واقع‌گرایانه

از منظری دیگر، کارگردانی سبک واقع‌گرایی در مفهوم اخص خود نسبت به ارکان دیگر نمایش، پیشینه‌ای نوظهورتر است. کارگردانی به‌صورت ساختارمند، از قرن ۱۹ میلادی با روش دوک ساکس مانینگن آلمانی و آندره آنتوان فرانسوی هویت مستقل خود را در هنر تئاتر کسب کرده‌است و نگاه زیبایی‌شناسانهٔ واقع‌گرایانه به صحنهٔ اجرا، توسط این دو کارگردان، به هنرهای نمایشی و اجرا افزوده شده‌است.

هدایت بازیگر در دوران حاضر توسط کارگردان‌های سبک واقع‌گرایانه و نظریه‌پردازهای کارگردانی که در این جستار ذکر می‌شود، مورد مطالعه به روش پژوهشی و کتابخانه‌ای و همچنین به‌صورت عملی و کارگاهی مورد نظر قرار گرفته‌است و منجر به رویکردهای متفاوتی در امر هدایت بازیگر در تئاترهای واقع‌گرایانه شده‌است. باتوجه به موضوع این مقاله که چگونگی تأثیر متقابل حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر از منظر کارگردانی است، به بررسی اِلمان‌های حرکت و فضاسازی، در پیشبرد انگیزه و هدایت بازیگر در اجرای تئاتر واقع‌گرایانه پرداخته می‌شود. چگونگی هدایت بازیگر را از منظر دو عنصر حرکت و فضاسازی (دین، کاررا، ۱۳۸۴) مورد بحث و بررسی قرار می‌دهیم تا جهان‌بینی کارگردان و زاویه‌دید شخصی او، تماشاگرها را به مضمون زیباشناسانهٔ کارگردان در اثر نمایشی رهنمون سازد.

عناصر مؤثر در کارگردانی تئاتر واقع‌گرایانه

در کارگردانی تئاتر واقع‌گرایانه، عناصر مؤثر بسیاری دخالت دارند و هر نظریه‌پرداز کارگردانی به فراخور روش‌کار و تحلیل فرایند کارگردانی خود، عناصر متفاوت و مشابهی را در مکتوبات خود تبیین کرده‌است؛ اما دو عنصر کلی و مهمی که در مطالعات همهٔ آن نظریه‌پردازها مشترک است، حرکت و فضاسازی (دین، کاررا، ۱۳۸۴) است که از عناصر مهم فرایند بیرون به درون در هدایت بازیگر توسط کارگردان در اجراهای واقع‌گرایی محسوب می‌شود.

هدایت بازیگر در تئاتر واقع‌گرایانه از طریق حرکت

یکی از عوامل بسیار تأثیرگذار در فرایند آماده‌سازی بازیگری برای اجرای نمایش، هدایت بازیگر از منظر کارگردان است. فرانسیس هاج در کتاب *کارگردانی نمایشنامه* می‌گوید: «ارتباط‌شناسی حوزهٔ عمل کارگردان است» (هاج، ۱۳۹۵). برای اینکه کارگردان بتواند زاویه‌دید خود را در صحنهٔ اجرای نمایش، احساس و اندیشهٔ نمایشنامه را به ضم خود به مخاطب نشان دهد، یکی از این عناصر ارتباط‌شناسی «هدایت بازیگر» است. هدایت بازیگر مهم‌ترین عنصر در اجرای نمایش‌های واقع‌گرایانه محسوب می‌شود. در امر هدایت بازیگر، کارگردان از دو روش برای انتقال اندیشهٔ مورد نظر خود در مورد انتقال «زیرمتن» نمایشنامه استفاده می‌کند. اولین فرایند درون به بیرون است، بازیگری فرایندی از درون است که آنچه که بر صحنهٔ نمایش درمی‌آید، حاوی انتقال این رویکرد درونی است. کارگردان با تمرین‌هایی مانند بدیهه‌سازی در هدایت بازیگر به آزادسازی و تمرکز در ورود به فضای صحنهٔ نمایش، بازیگر را همراهی می‌کند. بازیگر باید بتواند به‌درستی با فضای درونی اثر نمایشی و رابطهٔ خود با دیگر بازیگران و حس درونی که از نمایشنامه برون زیری می‌کند ایجاد نماید.

هاج می‌گوید: حرکت در هدایت بازیگر، حرکت عبور بالفعل یک بازیگر از یک نقطهٔ صحنه به نقطهٔ دیگر است (هاج، ۱۳۹۵). عمل، صدایش و کنش‌مندی رساتر از کلام است، تماشاگر اثر نمایشی بیشتر با دیدن و نه شنیدن آنچه در صحنه جریان دارد، ارتباط برقرار می‌کند.

عنصر حرکت در هنرهای دراماتیک در مواجهٔ شخصیت‌ها و نگاه کارگردان به نمایشنامه، سیر مسیر اجرای صحنه‌ای را مشخص می‌کند. نشانه‌شناسی نمایشی عنصری پررنگ جلوه می‌کند. حرکت نمایشی تکمیل‌کنندهٔ احساسات و واکنش‌ها است؛ زیرا تصویر و حرکت در صحنه‌های نمایشی تأثیر بیشتری نسبت به کلام دارد. کارگردان با دراماتورژی، کلام نمایشنامه را توسط ابزارهای نمایشی که یکی از آن‌ها عنصر حرکت است، در صحنهٔ نمایش زنده می‌کند. عناصر دیگر مانند پرورش کادربندی صحنه و طرح‌های حرکتی در زمان و فضا یکی از مهم‌ترین وظایف کارگردانی است (کاترون، ۱۳۹۰).

حرکت شامل تصویرسازی در موقعیت‌های مختلف صحنه است. البته اصول حرکت در صحنهٔ اجرا به‌وسیلهٔ حرکت‌های تنانی توسط طراح حرکت یا خود کارگردان در هدایت بازیگر در ارتباط عناصر بیرونی صحنهٔ اجرا هماهنگ می‌شود. طراحی حرکت در تمرین‌ها مورد اصلاح و بررسی قرار می‌گیرد. از طرفی دیگر، آستن[3] بیان می‌کند: «نشانه‌شناسان تئاتر برای تحلیل و رمزگذاری حرکات بدن در یک نمایش از مطالعات بدن انسان به‌عنوان وسیله‌ای برای ارتباط؛ یعنی همان نشانه‌شناسی حرکت استفاده می‌کنند» (آستن، ساونا، ۱۳۸۶). کارگردان از منظری دیگر برای ارتباط با منتقد و تماشاگر تئاتر از عنصر مهم حرکت به‌عنوان یکی از عناصر ارتباطی برای تولید معنا و مفهوم اجرای واقع‌گرایانه استفاده می‌کند.

[3]. Asten

هدایت بازیگر در تئاتر واقع‌گرایانه از طریق فضاسازی

دومین فرایند در هدایت بازیگر، فرایند بیرون به درون است. بازیگرها با ابزارهای بصری و فضاسازی به تصویرسازی نمایش نائل می‌شوند. کارگردان با این ابزار بصری نقشهٔ کف صحنه، ترکیب‌بندی، ژست یا اطوار، بدیهه‌سازی با وسایل صحنه و قاب‌پردازی بصری در هدایت بازیگر بر روی صحنهٔ نمایش و ایجاد ارتباط بیشتر مخاطب با اجرا، وظایف ذاتی خود را باید ایفا می‌کند. یکی از عناصر تأثیرگذار در خلق فضاسازی تئاتر واقع‌گرایانه بدن بازیگر است. فضامندی به‌وسیلهٔ بدن پدیداری شخصیت‌های اجرا درک و فهمیده می‌شود (Bowler, 2015). مرلوپونتی نیز اعتقاد دارد بدن خود را از طریق مواجهه با فضا درک می‌کند (Uysal,2001). ارتباط فضاسازی با بدن بازیگر از عوامل بیرونی در تصویرسازی هدایت بازیگر به‌حساب می‌آید.

پیشینهٔ پژوهش

کتاب

کیتی میچل کارگردان بریتانیایی در کتاب مهارت کارگردان: کتابچه راهنمای تئاتر (۱۳۹۹)، در بخش شش کتاب خود در مورد عنصر حرکت در اجرای واقع‌گرایانه دارای سه کارکرد اصلی برای گرم‌کردن بازیگر، برای آماده‌کردن بدن بازیگر، برای گسترش مهارت بدنی در نمایش ذکر می‌کند. کیتی میچل تفاوت‌های کار حرکتی و بازی (گیم)، هدایت کار روی بدن و بیان، کمک‌گرفتن از متخصص حرکت را شرح می‌دهد.

جان آهارت در کتاب چشم کارگردان (۱۳۹۸)، به بررسی بداهه و ترکیب‌بندی حرکتی از قبیل تعیین حرکات، اعمال‌جسمانی، جابه‌جایی و حرکت بازیگر بر روی صحنه اجرای واقع‌گرایانه بحث می‌کند. آهارت از ترکیب‌بندی حرکتی و تعیین نوع رفتار، جابه‌جایی‌های بازیگر از سوی کارگردان را با هدف تأثیرگذاری بر نمایش می‌داند. آهارت عنصر فضاسازی را بنیادی‌ترین ابزار کشف دانسته است و فهم جهان پیرامون نمایش را در واژه، کنش و محیط را با فضای اجرای نمایش بررسی می‌کند.

فرانسیس هاج در کتاب کارگردانی نمایشنامه (۱۳۹۵)، به بررسی حرکت در اجرای واقع‌گرایانه و عبور برنامه‌ریزی شده را مشخصه‌ای اوج ساخت و قوی‌ترین ابزار ارتباط بازیگر و کارگردان می‌داند. هاج قاب‌پردازی‌های بصری را ابزاری در تأثیر فضای اجرای نمایش و باعث انگیزش‌مند شدن حس درونی بازیگرها می‌داند.

لوئیس کاترون در کتاب بینش‌کارگردان (۱۳۹۰) در مورد ویژگی‌های حرکت مانند جذب توجه تماشاگر، تحریک انگیزهٔ شخصیت، نمایان شدن سبک اجرای نمایش، پذیرش منطق زندگی واقع‌گرایانه در نمایش را بررسی می‌کند. کاترون ریتم و تمپو را واحدهای اثرگذار حرکت در نمایش می‌داند.

الکساندر دین و لارنس کارا در کتاب اصول کارگردانی نمایش (۱۳۸۴)، در بررسی عنصر حرکت، آن را مشخصه‌ای ویژه در اختیار کارگردان‌ها می‌داند که توسط بداهه‌پردازی حرکتی توسط بازیگر خلق می‌شود و حرکت را یکی از پنج اصل کارگردانی در کارگردانی واقع‌گرایانه به‌حساب می‌آورد.

مقاله

در باب هدایت بازیگر و موضوعات مربوط به مباحث نظریه‌پردازان سبک‌های بازیگری، مقاله‌ای از تاجبخش فنائیان (۱۳۷۴) موجود است که در زمینهٔ سبک و ارتباط هدایت کارگردان بحث و بررسی شده‌است.

پایان‌نامه و رساله

پایان‌نامهٔ کارشناسی یا موضوع بررسی رویکرد ان بوگارت به حرکت در تربیت بازیگر و واکاوی تأثیر آن بر اجرای کمپانی سیتی (۱۴۰۱)، توسط محمدرضا زبرجدی که ان بوگارت که به کشف جمعی و مبتنی بر همکاریِ حرکت پویا در اجرا باور دارد، به واکاوی این مسئله می‌پردازد که چگونه فضا، شکل، ژست، زمان، حرکت و احساس در کنار یکدیگر در خلق اثر مؤثر واقع می‌شوند. قراردادن بازیگر در محیط‌های مختلف و پرورش آگاهی حرکتی در آن‌ها تأثیرات شگرفی بر تئاتر و اجرای معاصر داشته‌است. بوگارت در رویکرد خود به حرکت بر اهمّیت بدن‌آگاهی و نیز آگاهی از فضای پیرامون تأکید می‌ورزد. همچنین آثار خلق‌شده توسط او در کمپانی سیتی عمدتاً آثاری هستند که بدون استفاده از متن ازپیش‌نوشته‌شده، بر مبنای ویوپوینت‌ها ابداع می‌شوند و سپس نمایشنامه‌نویس این کمپانی، چارلز می، بر مبنای حرکات فیزیکال و موسیقی نورپردازی که با مشارکت اعضای کمپانی شکل‌گرفته، در صورت نیاز، دیالوگ‌هایی را برای بازیگران در نظر خود جای می‌دهد.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با موضوع تئاتر در معماری متحرک (بررسی حرکت و انعطاف‌پذیری در طراحی معماری فضای نمایش) (۱۳۹۱)، توسط مینا رامیار که به بررسی تعریف مفهوم فضای رویداد بیان‌کنندهٔ این موضوع است که چگونه از طریق زمان و حرکت نمایش داده می‌شود و اینکه چگونه نمایش از طریق رویداد به‌ویژه در معماری تئاتر، شکل فضایی به خود می‌گیرد. فضای رویداد آشکار می‌کند که چگونه فضا به مانند یک رویداد عمل می‌کند و معماری، رویداد را در خود جای می‌دهد.

کاظم‌زاده پارسی (۱۳۹۱) با موضوع هدایت بازیگر با تأکید بر تمرینات جسمانی در روند آماده‌سازی نقش، به موضوع هدایت بازیگر در روند آماده‌سازی جسمانی و بروز عواطف می‌پردازد و بدن بازیگر را ابزار هدایت بازیگر در بیان عواطف می‌داند.

روش‌شناسی

روش پژوهش در این مقاله توصیفی، تحلیلی است. این پژوهش از لحاظ هدف کاربردی است. همچنین از لحاظ ماهیت مسئله و روش اجرا در گروه توصیفی و تحلیلی قرار می‌گیرد. این پژوهش کیفی است و فرضیات آن به شرح زیر است:

فرضیات پژوهش

رابطهٔ حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر و رویکرد نشانه‌شناسانه در ارتباط با این دو اِلمان از ویژگی‌های مهم هدایت کارگردانی واقع‌گرایانه محسوب می‌شود. کارگردان در ارتباط با حرکت و فضاسازی در صحنه اجرای واقع‌گرایانه به میزانسن ارگانیک می‌رسد و می‌تواند تعامل و رویکرد اجرایی خود را با تماشاگر برقرار کند.

سؤالات پژوهش

تأثیر متقابل حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر در تئاتر واقع‌گرایانه از منظر کارگردان چگونه است؟

ویژگی‌های نشانه‌شناسانهٔ حرکت و فضاسازی تئاتر واقع‌گرایانه در هدایت بازیگر چه تأثیری بر اجرا می‌گذارد؟

چهارچوب نظری

در این مقاله به بررسی رابطهٔ حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر و نشانه‌شناسی مرتبط با آن‌ها و همچنین بررسی رویکرد بداههٔ حرکتی، از سوی نظریه‌پردازان سبک تئاتر واقع‌گرایانه پرداخته می‌شود. نشانه‌شناسی حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر در این جستار، از عوامل مؤثر در کارگردانی تئاتر واقع‌گرایانه به‌حساب می‌آید.

در این مقاله با بررسی متدها و شیوه‌های مختلف هدایت بازیگر از منظر کارگردان–مؤلف‌های صاحب‌نظر در سبک تئاتر واقع‌گرایانه، در نهایت به بررسی عنصر حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر می‌پردازیم.

حرکت در هدایت بازیگر در تئاتر واقع‌گرایانه

حرکت صحنه‌ای بازیگر

کارگردان در هدایت بازیگر از عنصر حرکت در روی صحنهٔ اجرا که برآیند نگاه و جهان‌بینی متن نمایشی را منعکس می‌کند، باید نوع حرکت را مشخص کند. حرکت قوی، راست ایستادن، رو به جلو حرکت‌کردن، گام‌برداشتن به جلو و یا حرکت‌های ضعیف؛ مانند نشستن، خم‌شدن، وزن را روی پای عقب گذاشتن از ویژگی‌های عنصر حرکت است.

راستای حرکت بازیگر در اجرای نمایشی از لحاظ نشانه‌شناسی تئاتر دارای ارزش معنایی خاص خود است. صحنه‌های اجرای منحصر به تئاترهای واقع‌گرایی را به شش قسمت مختلف تقسیم کرده‌اند. حرکت از قسمت ضعیف‌تر به‌سوی قسمت قوی‌تر صحنه، بسیار قوی است و این راهی عالی برای تقویت گفت‌وگوها و مشغلهٔ مهم و یا برای تأکید کردن بر روی یک شخصیت نمایشی است (دین، کاررا، ۱۳۸۴). نمایشنامه‌هایی مانند «*خاکستر به خاکستر*» پینتر[4] که دو شخصیت نمایشی آن به‌صورت کامل روی صحنه در طول نمایش قرار می‌گیرند، شخصیت دولین که برای لحظات اساسی نمایش در حالت غیرموکد است. اگر در رویدادی، قدرت از طرف او نیاز جریان نمایش است، از قسمت ضعیف صحنه به قسمت قوی حرکت صورت می‌پذیرد.

کارگردان در هدایت حرکتی بازیگر باید مکان‌هایی که در صحنه وجود دارد را مشخص کند تا بازیگر مدت زمان بسیاری در آنجا قرار گیرد. با حرکت از آن ناحیهٔ صحنه به قسمت قوی صحنه در راستای کنش صحنه‌ای آن رویداد قرار گیرد. باتوجه به نقاط قوی و ضعیف که در صحنهٔ نمایش واقع‌گرایانه وجود دارد، کارگردان در هدایت حرکت بازیگر برای تأکید کنش دراماتیک باید اشراف کامل به این نقاط صحنه‌ای در راستای حرکت نمایشی داشته باشد. هر حرکتی از اطراف صحنه به مرکز صحنه، حرکت قوی خواهد بود و بالعکس، حرکتی ضعیف و غیرمؤکد را تأکید می‌کند. حرکت از قسمت پایین صحنه به قسمت بالاتر صحنه حرکت قوی محسوب می‌شود. قسمت‌های بالای صحنه ارزش حرکتی صحنه‌ای قوی برای ورود به صحنه توسط بازیگر است. خروج‌های مهم باید از قسمت دهانهٔ پایینی راست صحنه باشد (همان).

ترکیب‌بندی حرکتی بازیگر

کارگردان در ساختار هدایت بازیگر، هدایت بیرون به درون در کنار عناصری مانند نقشهٔ کف، ژست، اطوار، ترکیب‌بندی، تصویرسازی را برای تهییج بازیگر برای حرکت در صحنه از ترکیب‌بندی حرکتی استفاده می‌کند. در راستای پیشبرد نمایشنامه و کمک به نشانه‌های تئاتری برای فهم مخاطب از بداههٔ حرکتی استفاده می‌کند. آهارت می‌گوید:

> «ترکیب‌بندی حرکتی در ساده‌ترین معنای خود، تعیین حرکات، اعمال جسمانی و جابه‌جایی و تحرک بازیگرها بر روی صحنه است. به‌عبارت دیگر، ترکیب‌بندی حرکتی، تعیین نوع رفتار، اعمال، حرکات و جابه‌جایی‌های بازیگر بر روی صحنه از سوی کارگردان با هدف تأثیرگذاری نمایش نسبت به تماشاگر است» (آهارت، ۱۳۹۸).

همان‌طورکه از تعریف بالا برآمد، نشانه‌شناسایی ترکیب‌بندی حرکتی عنصر قابل توجهی در ارتباط با مخاطب در اجراهای واقع‌گرایانهٔ تئاتر است. مخاطب با دال‌هایی که از صحنهٔ نمایش به‌صورت اعمال و رفتار و تصویرهایی که به‌صورت مشاهده از مخاطب دریافت می‌کند، به مدلول‌هایی منتهی می‌شود که ساختار دریافت نشانه برای تماشاگر حاصل می‌شود. ترکیب‌بندی حرکتی یکی از ابزارها برای کارگردان اجراهای واقع‌گرایانه برای هدایت بازیگر است. دریافت نشانه و معنا در

[4]. Pinter

اجرا، برای مخاطبان در رویداد نمایشی عنصر ارتباط با جهان نمایش است. ترکیب‌بندی حرکتی تمام حرکت‌های شخصیت‌های نمایشی که توسط کارگردان صورت گرفته است، مشخص می‌کند. انواع ورودی‌ها و خروج‌ها، استفاده از وسایل صحنه که شخصیت‌ها جابه‌جا می‌کنند، ایستادن و نشستن‌ها و حرکت شخصیت نمایشی را در فضای صحنه تعیین می‌کند.

موضوعی که در ارتباط با نمایشنامه در اجراهای واقع‌گرایانه حائز اهمیت است، این است که باید در نظر داشت که بیشترین کنش‌های دراماتیک صحنه‌ای، از کنش نمایشنامه و زیرمتن آن شکل گرفته شده است. به‌عبارت دیگر، کارگردان باید درک کاملی از تحلیل و تفسیر نمایشنامه داشته باشد و زیرمتن نمایشنامه، ارتباط موازی با کنش صحنه‌ای و ترکیب‌بندی حرکتی نمایش ایجاد می‌کند.

بازیگران حرفه‌ای نیاز به هدایت کارگردان ندارند؛ ولی در نقش‌های پیچیده برای وصول هدف نمایشنامه به راهنمایی کارگردان نیاز است (فنائیان، ۱۳۷۴). در اینجا تسلط و آگاهی کارگردان در علم نشانه‌شناسی را می‌طلبد. بازیگرانی با حرفهٔ خود آشنایند یا به معنای دیگری بازیگران حرفه‌ای هستند به‌صورت خودانگیخته و در عین حال آگاهانه و براساس احساسات قوی خود در قبال کنش نمایشنامه حرکت می‌کنند (هاج، ۱۳۹۵). کارگردان فقط از لحاظ اندازهٔ طول حرکت در هدایت بازیگر با بازیگر حرفه‌ای ارتباط برقرار می‌کند، وظیفهٔ کارگردان در مورد بازیگران تازه‌کار تعیین‌کننده است. هاج می‌گوید: «بازیگران تازه‌کار موقوف الحرکتند» (همان). در اینجا کارگردان با استفاده از ترکیب‌بندی حرکتی به‌عنوان یکی از اجزای عنصر حرکت، بازیگر را در جهت انتقال معنای مدنظر جهان نمایش به‌سوی تماشاگر هدایت می‌کند تا به تصویرسازی متناسب با صحنهٔ اجرا منتهی شود.

ترکیب‌بندی حرکتی در این ارتباط ارزش تصویرسازی و حرکتی خود را مشخص می‌کند. کارگردان باتوجه به کنش رویداد خود در رویکرد بیرون‌به‌درون، عنصر حرکت و ترکیب‌بندی حرکتی می‌تواند به بازیگر کمک کند. دستیابی به میزانسن ارگانیک، ترکیب‌بندی حرکتی خود را باتوجه به زیرمتن نمایشنامه طرح‌ریزی می‌کند. بنابراین باید تأکید کرد که ترکیب‌بندی حرکتی نباید راهی برای اعمال قدرت کارگردان نمایشی بر بازیگر باشد. از سوی دیگر، بازیگر در حرکت، آزادی عمل خود را در راستای زیرمتن اثر نمایشی هماهنگ می‌کند. باتوجه به اهمّیت ترکیب‌بندی حرکتی برای کارگردان در امر هدایت بازیگر، کارگردان از این عنصر برای رهاسازی بازیگر بهره می‌گیرد. البته در محدودهٔ عمل فرایند رویداد احصا می‌شود، تا در آن حیطه آزادانه دست به انجام رویداد حرکتی بزند. درنهایت در ترکیب‌بندی حرکتی کنش نمایشی متن به‌صورت کنش حرکتی محقق می‌شود که متن نمایشی بر آن تأکید می‌کند. بازیگر در ترکیب‌بندی حرکتی، مشخصه‌ای فعال در حال‌وهوای نمایشی پیدا می‌کند و با تأکید او بر عناصری که باید تأکیدگذاری در آن، رویدادهای مختص خود را داشته باشند. در ترکیب‌بندی حرکتی کارگردان همیشه اصولی را باید رعایت کند تا عنصر حرکت در راستای هدایت بازیگر متن نمایشی را همراهی کند. عناصری در صحنه که در رویدادهایی به‌خصوص مورد تأکید قرار نگرفته است، بیرون از نقاط تأکیدگذاری ترکیب‌بندی حرکتی قرار می‌گیرد.

نحوهٔ پوشش فضای نمایشنامه با ترکیب‌بندی حرکتی در نظر گرفته می‌شود. نحوهٔ چیدمان، موسیقی و بیان در ارتباط با حرکت بازیگران مورد هماهنگی و هارمونی ساختاری قرار می‌گیرد. در ترکیب‌بندی حرکتی به شخصیت‌های فرعی که صحنهٔ اجرای نمایش وجود دارند، باید توجه شود. نسبت به کنش اصلی و نمایشی که قرار است به‌وقوع بپیوندند، تأثیرگذاری نمایش و توجه مخاطب را از کنش اصلی توسط شخصیت فرعی دور نکند. آکسسوار صحنه و عناصر فنی و لباس در ترکیب‌بندی حرکتی باید درست استفاده شوند تا نشانه‌های نمایشی و هدایت بازیگر در رویداد مورد نظر به‌درستی به مخاطب نمایش منتقل شود. در نهایت ترکیب‌بندی صحنه‌ای که توسط کارگردان در تمرینات هدایت می‌شود، باید فضای نمایشی و جهان نمایشنامهٔ مدنظر را در رویداد حرکتی ایجاد و خلق کند.

ویژگی‌های حرکت در هدایت بازیگر

حرکت در غالب نمایش‌های واقع‌گرایانه دارای اصول مشترکی است که این اصول ساختاربندی حرکت را آسان و لذت‌بخش‌تر می‌کند. کاترون در کتاب *بینش کارگردان* می‌گوید:

> «۱- حرکت توجه تماشاگر را جذب می‌کند. ۲- حرکت قابل قبول نیست مگر اینکه به‌نظر می‌رسد آن به‌وسیلهٔ انگیزهٔ شخصت تحریک شده‌است. ۳- حرکت معنی سبک نمایش، کارگردانی و شخصیت را می‌رساند. ۴- حرکت باید طبیعی، پذیرفته شدنی، محتمل و در منطق زندگی، نمایش و شخصیت حقیقی باشد» (کاترون، ۱۳۹۰).

حرکت بازیگر در هدایت صحنه‌های واقع‌گرایانه باتوجه به مسیر نشانه‌شناسانهٔ آن، باید توجه مخاطب را جلب کند. حرکت باید تبدیل به قدرت صحنه‌ای نمایش شود. به‌طوری‌که در ساختار اصولی آن، بازیگر در خطوط حرکتی بازیگر دیگر حرکت نکند و خطوط منحصربه‌فرد خود را داشته باشد. حرکت باید به قدری قدرتمند و حائز اهمّیت باشد که به احساسات و افکار بازیگر کمک کند. حرکت بدون انگیزه، نشان نمایشی ندارد و ریتم نمایشی را واژگون و دلالتمندی اصول نمایش رئالیستی را به هم می‌ریزد.

حرکت با انگیزه سبب بروز دلالت‌های صحنه‌ای شخصیت نمایشی می‌گردد. این انگیزه براساس موضوع رویداد نمایشنامه و موقعیت است و برای مخاطب پذیرفتنی خواهد بود. حرکت صحنه‌ای که در تمرینات هدایت بازیگر آزمون و خطا می‌شود و منجر به ایجاد سبک مورد نظر جهان نمایشنامه در اجرای نمایش می‌گردد. «کارگردان وقتی خودش درصورتی‌که تسلط بر حرکت ندارد، آموزش حرکتی به بازیگر را انجام ندهد» (میچل، ۱۳۹۹). طراح حرکت در صورت نیاز در صحنهٔ نمایش

واقع‌گرایانه همراه کارگردان در طراحی حرکت و فضاسازی نمایش امری لازم است. باتوجه به سبک اجرایی نمایش است که کارگردان نوع نگرش خود را دربارهٔ عنصر حرکت و نوع گزینش آن را به مخاطب منتقل می‌کند.

در نمایش واقع‌گرایانه، حرکت باید قابل باور باشد تا شخصیت بتواند برشی از زندگی را در صحنهٔ اجرا امکان‌پذیر نماید. البته کارگردان در مسیر هدایت بازیگر در سبک‌های تئاتر واقع‌گرایانه در ترکیب‌بندی حرکتی باید این نگاه را در سرتاسر نمایشنامه در نظر بگیرد. بداهه حرکتی در این مسیر در جریان تمرینات دست بازیگر را باز گذاشته است. بازیگر با درنظرگرفتن موقعیت و کنش‌های نمایشی اجرا، ترکیب حرکتی صحنه‌های نمایشی را ایجاد می‌کند تا بتواند زندگی نمایشی را در صحنهٔ نمایش خلق کند. متن نمایشی با اجرای درست و اصولی خود در صحنه زندگی می‌کند. کارگردان می‌تواند در مسیر بداهه حرکتی به‌عنوان ناظر بیرونی، نسبت به حرکات خارج از چهارچوب زیرمتن اجرا به بازیگر پیشنهاد و مسائلی را به او گوشزد کند. کارگردان به‌عنوان کسی که مورد اعتماد بازیگر است از بیرون صحنهٔ اجرا ترکیب حرکتی بازیگر را تصحیح می‌کند تا بتواند بازیگر در مسیر خلق اجرا، اهدف کلی جهان نمایش‌نامه به‌وسیلهٔ عنصر حرکت محقق کند.

تغییر نواخت در حرکت بازیگر

یکی از عناصری که در مسیر حرکت نمایشی در هدایت بازیگر در سبک‌های تئاتر واقع‌گرایانه از نگاه کارگردان مورد توجه و تأکید همیشه قرارگرفته است، میزان نواخت و کندی یا تندی حرکت در طول اجرای نمایش است. «تغییر سرعت یا نواخت حرکت بازیگر یکی از ابزارهای نشانه‌شناسی است که مخاطب اثر نمایشی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. بنابراین باید اطمینان حاصل کرد که اجراکنندگان در صحنه برحسب شدت روحی مناسب شخصیت حرکت کنند» (هاج، ۱۳۹۵). تغییر نواخت در اجراهای نمایش واقع‌گرایانه باعث زنده‌شدن اجرای نمایش و دنبال‌کردن و ترغیب مخاطب اثر نمایشی در پی خواهد داشت.

تغییر سرعت باعث دنبال‌کردن رویدادهای نمایشی و از حالت ساکن خارج‌شدن و خطی‌نشدن اجرا می‌گردد. کارگردان در هدایت بازیگر در تمرینات، همیشه از عنصر حرکت در مواجهه با عدم خطی گذراندن اجرا و زنده‌کردن زیرمتن و رویدادهایی که تأکید بیشتری بر آن است، توجه بیشتری به عنصر حرکت دارد. توجه به ریتم و تمپو در نمایش اصطلاحاتی است در مسیر هدایت و تمرینات کارگردان استفاده و تأکید می‌شود.

ریتم یا همان ضرب‌آهنگ به تأثیر کلیت اجرای نمایشی نسبت به زمان که در مخاطب مؤثر است، تعریف شده‌است. الکساندر دین می‌گوید: «از نظر فنی ریتم تکراری از تأکیدهای منظم است؛ یعنی باید فواصل فضایی یا زمانی در بین تأکیدها باشد» (دین، کاررا). کاترون درمورد تمپو می‌گوید: «تمپو یا میزان سرعت به اثر سرعت تند، آهسته، ملایم در درون واحدهایی که ریتم تولید می‌کند، اشاره می‌کند» (کاترون، ۱۳۹۰). ریتم به تنهایی کامل نمی‌شود؛ باتوجه به تعریف کاترون، ضرب‌آهنگ در اجراهای نمایشی واقع‌گرایانه با تغییر سرعت یا تمپو کامل می‌شود و سپس الگوی سرعت ریتم همیشه در حال تغییر است.

کارگردان همیشه در هدایت بازیگر، سرعت حرکت اجرا را باید مانند تندی یا کندی که در حرکت اجرای نمایش ایجاد می‌شود را در فضا و یا در زمانی که رویداد رخ می‌دهد، در نظر بگیرد. برایند ریتم و تمپو همیشه حاصل تکرار کم‌وبیش منظم یک الگو خواهد بود. عنصر حرکت ارتباطی متقابل با ریتم و تمپو در نمایش‌های واقع‌گرایانه دارد. ریتم و تمپو در هدایت بازیگر احساس‌برانگیز و در نتیجه هیجان‌های احساسی و فیزیکی در طول اجرای نمایش واقع‌گرایانه خلق می‌کند.

کارگردان و بازیگر ناخودآگاهانه بر خلق کنش نمایشی و تأثیر احساسات، بر اصل تغییر ضرب‌آهنگ و تغییر سرعت اثر نمایشی توجه دارند. کارگردان در هدایت حرکتی خود نسبت به ریتم بازیگر و صحنه یا کل یک اجرای نمایشی باید توازن یکسان ایجاد نماید، برای این توازن در تمام نمایش، باید ریتم زمینه‌ای ایجاد شود. کارگردان به تقسیمات صحنه‌ای، مشخص‌کردن نقطهٔ اوج، دستور صحنه‌هایی باتوجه به نواخت و ضرب‌آهنگ و تغییر سرعت، طول نمایش را به‌درستی بلوک‌بندی می‌کند. یکی از مهم‌ترین وظایف کارگردان در استفاده از عنصر حرکت، پیداکردن کلیهٔ امکانات برای تنظیم ضرب و تغییر آهنگ نمایش برای جلوگیری از خطی‌بودن و روایت‌گونه‌بودن اجرا است.

همچنین باید در نظر داشت که «زاویه‌دید کارگردان اثر نمایشی واقع‌گرایانه بر حس ریتم و تمپو نمایشی تأثیرگذار است» (آهارت، ۱۳۹۸). ابزار مهم ریتم در هدایت بازیگر، نقش مهمی در حرکت را از منظر کارگردان ایفا می‌کند و باعث ویژگی‌هایی در نمایش می‌شود. از جمله در ریتم تعیین‌کنندهٔ موقعیت است؛ یعنی با تغییر حرکت و تمپو، به تغییرات احساسی و بینشی منجر می‌شود. ریتم عنصر تعیین‌کننده است که منجر به ساخت‌بندی رویداد صحنه‌های نمایشی می‌گردد. فضای نمایشی توسط ریتم، نشانه‌گذاری و... مشخص می‌شود؛ مثلاً در محل کار یا مکان آموزشی یا محل بازی، شخصیت‌ها به تغییر ریتم‌ها و ضرب‌آهنگ متفاوت و تغییر فضای نمایشی ریتم و تمپوی متفاوتی دارند.

یکی از ویژگی مهم ریتم که در حرکت نمایشی تأثیرگذار جلوه می‌کند، شخصیت‌پردازی است. ریتم حرکتی، هر فردی متفاوت از دیگر شخصیت‌های نمایش است. راه‌رفتن، مکالمه‌کردن و حتی در نقطهٔ ضعیف صحنه به قسمت قوی حرکت‌کردن به تغییر ریتم و در نهایت تغییر حرکت می‌انجامد. این از ویژگی‌های دیگر ریتم تغییر رویداد نمایشی است و حتی بیشتر به تغییر صحنه و کنش دراماتیک را ریتم بر عهده می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال، در نمایشنامهٔ «*دائی وانیا*» چخوف[5] که او در صحنه‌ای قصد داشت پرفسور را با تفنگ از بین ببرد، نمونه‌ای بارز

[5]. Chekhov

از تغییر ضرب‌آهنگ در کنش نمایشی است. ریتم از منظر روان‌شناسی و حتی نشانه‌شناسی، مخاطب را به دریافت معنا ترغیب می‌کند.

کارگردان باید در هدایت بازیگر، در استفادهٔ مناسب از ریتم و حرکت نمایشی اصول بنیادی صحنه را بلوک‌بندی کند؛ به‌طور مثال مکث‌ها را مشخص کند و ورود و خروج‌ها را زمان‌بندی نماید. ریتم به اشیاء و وسایل صحنهٔ اجرا که توسط بازیگران جابه‌جا می‌شوند یا موسیقی که در اجراهای نمایشی واقع‌گرایانه در خلال نمایش ترکیب می‌شوند، تأثیر می‌گذارد. توجه به ریتم نمایش که در نهایت در سرعت حرکت و تغییرات آن بلوک‌بندی و مشخص می‌شوند را به‌درستی هماهنگ با این تغییرات، سرعت معین می‌کند. در مورد بازیگرانی که در صحنه هستند، در پاس‌کاری‌های گفت‌وگویی ریتم را نگه می‌دارند یا ریتم را در ابتدای هر صحنه با ورود شخصیت‌ها تثبیت می‌نمایند.

فضاسازی در هدایت بازیگر تئاتر واقع‌گرایانه

جهان نمایشی و فضا و اتمسفر صحنه؛ از جمله مقوله‌هایی است که کارگردان در سبک اجراهای واقع‌گرایانه از عناصر مهم فرایند بیرون به درون در هدایت بازیگر محسوب می‌شود. «ساختن تصویری کامل از مکان، به بازیگر کمک می‌کند وارد جهان نمایشنامه شود» (میچل، ۱۳۹۹، ۲۵۱). محصول نهایی اجرا بدون درنظرگرفتن و توجه دقیق به رابطهٔ فضایی و اتمسفر فضای صحنهٔ نمایشی میان بازیگر و مخاطب تئاتر به ایجاد اثر نمایشی منتهی نمی‌گردد. ریچاد شکنر فضای کامل را شیوه‌ای نامحدود برای تغییر شکل، ساختن، پرداختن و جان‌بخشی اجرا است (Schechner,1973).

کارگردان تئاتر باید امکانات فضای نمایشی را بشناسد و نحوهٔ استفاده از آن‌ها را ارتباط داشته باشد. کارگردان باید از لحاظ حسی با آن‌ها ارتباط برقرار کند. از دیگر عوامل در درک فضای نمایشی، ارتباطی است که بین بازیگر و مخاطب تئاتر واقع‌گرایانه به‌صورت دو طرفه ایجاد می‌شود. کسی متقابل تماشاگر و اجراکننده در محیطی که مکان مواجههٔ منحصربه‌فردی را فراهم می‌کند، فرصت‌های نامحدودی برای استفاده در فضا به‌وجود می‌آورد. جان آهارت می‌گوید: «یکی از بنیادی‌ترین تجربهٔ انسانی با ابزار سه‌گانهٔ کشف و فهم جهان پیرامون کلمه، کنش و محیط که هرسه با فضا در ارتباط هستند» (آهارت، ۱۳۹۸).

کارگردان سبک واقع‌گرایانه در انتخاب فضای اجرای نمایش خود باتوجه به متنی که قابلیت اجرایی در صحنه را داشته باشد، باید به نمایش مربوطه یا دراماتیک بودن فضای اجرایی نمایش برای مخاطبان خود اطمینان داشته باشد، تا حس‌وحالی قوی به تماشاگر تئاتر منتقل کند. البته نقش بازیگر کنش‌مند در صحنهٔ اجرا در فضاسازی باتوجه به ترکیب‌بندهای حرکتی حائز اهمیت است. تولید فضا به خالق بستر آن وابسته است: کنشگر (سقائیان ودیگران، ۱۴۰۲).

فضاسازی صحنه‌ای در تئاتر واقع‌گرایانه

فضا و اتمسفر تئاتری، یکی از عوامل تأثیرگذار تعیین انتخاب صحنه برای اجرای اثر نمایشی است، در اجراهای واقع‌گرایانه از چهار صحنه استفاده می‌شود. صحنهٔ قاب‌دار، صحنه‌های چهارسویه یا گرد، صحنه‌های سه‌سویه باز، صحنه‌های قاب‌عکسی پیش‌صحنه و بلک‌باکس است. صحنه‌های قاب‌دار، دارای قابلیت توهّم‌گونه از دنیای حقیقی است که برشی از زندگی را در نمایش‌دادن فرم معمارانه صحنه‌های واقع‌گرایانه را ایفا می‌کند. این ویژگی توهّم‌زایانه صحنه‌های قاب‌دار در اجراهای واقع‌گرایانه در فضای‌سازی و توهّم واقعیت، تأثیر ویژه‌ای در اجراهای واقع‌گرایانه دارد. ارتباط فضاسازی و هدایت بازیگر از یک طرف و مخاطبان تئاتر از سوی دیگر برای کارگردان امری حیاتی در اجرا است.

استفاده از صحنه‌های قاب‌دار یک قاعدهٔ همیشه مسلط بوده است. بازیگر نباید با حرکت به سمت تماشاگر حد و مرز سطح قاب‌دار جلو یا آوانسن را نقص کند؛ چون توهم واقعیت در اجراهای آثار واقع‌گرایانه سلب می‌شود. «کارگردان هم از یک زاویه فقط در صحنه بازیگر را نبیند و فضای‌های متفاوت را راستی‌آزمایی و کنترل نماید» (میچل، ۱۳۹۹). این عنصر در ایجاد فضای واقع‌گرایانهٔ نمایش، ابزاری مؤثر برای هدایت بازیگر برای کارگردان اثر نمایشی واقع‌گرایانه جلوه می‌کند.

صحنهٔ قاب‌دار برای ایجاد فضای نمایشی ارائهٔ بازنمود از واقعیت و هرچه نزدیک‌تر شدن به زندگی واقعی بوده است. کارگردان با استفاده از شکل صحنهٔ قاب صحنه‌ای در هدایت بازیگر توهم واقعیت برای مخاطب تئاتر خلق می‌کند. یکی دیگر از صحنه‌هایی که در اجراهای واقع‌گرایانه تأثیر زیادی بر اجرای نمایش دارند، بلک‌باکس است. امروزه در سبک اجرایی مورد مطالعه بیشترین سهم را بازی می‌کند. کارگردان باتوجه به فضای معمارانهٔ بلک‌باکس و دیوار چهارم حائل نسبت به مکان زندگی نمایش و مخاطب تئاتر، به‌صورت نامرئی فرض می‌شود. عنصر توهم‌زایی را در سبک اجراهای واقع‌گرایانهٔ صحنهٔ بلک‌باکس تقویت می‌کند. کارگردان در هدایت بازیگر در تمرینات مانند یک فضای حقیقی و واقعی بدون در نظرگرفتن اینکه در اجرای نهایی کدام دیوار را برمی‌دارد. در مسیر هدایت صحنه مبادرت می‌ورزد و بازیگران را در تمرینات به سمتی سوق می‌دهد که نزدیک به زندگی واقعی و توهّم واقعیت ایجاد کند.

ایجاد فضای واقعی جهان نمایش در هدایت بازیگر برای بازیگرها شفاف‌سازی می‌کند و تا در پایان مراحل تمرینات و رسیدن به اجرا، دیوار فرضی چهارم را در مقابل مخاطبان تئاتر می‌گشاید.

تأثیر فضاسازی در تئاتر واقع‌گرایانه

کارگردان برای انتخاب درست و ایجاد فضای نمایشنامه باید تأثیر فضای نمایشی بر اجرا را در نظر داشته باشد. چگونگی فضاسازی در هدایت بازیگر، مشوق آن‌ها و دیگر اعضای گروه خواهد بود تا اجراهای نهایی ارتقا پیدا کنند. ارتباط تماشاگر و بازیگر باید به‌واسطهٔ فضای نمایشی در

هدایت بازیگر ترغیب‌کننده‌تر باشد، به‌طوری‌که این فضای نمایشی باعث انگیزش‌مند شدن حس درونی بازیگر شود و او را تهییج به ارتباط با فضاسازی و جهان‌بینی فضای نمایش کند، کارگردان نیز بتواند با هدایت خود با قاب‌پردازی بصری، اجرای فضامندی نمایش را به‌درستی به دیگران منتقل کند.

«قاب‌پردازی بصری ابزاری است که در تأثیر فضای نمایشی نقش قابل ملاحظه‌ای را بازی می‌کند و باعث توالی و تسلسل نماهای ساکن در ایجاد فضای نمایشی همراهی می‌کند» (هاچ، ۱۳۹۵). قدرت حس فضا و تأثیر یادآوری عاطفی آن و در آنجا بودن و ارتباط بازیگر با دیگری و تصویرسازی‌های درونی بازیگر برای انتقال وجه بیرونی و نمایشی از دید مخاطب، ارتباط نزدیکی به درک فضاسازی دارد. کارگردان برای ایجاد فضای درست نمایشی باید به‌خوبی ببیند که در فضای اجرا، چه چیزهایی تأکید بیشتری می‌گذارد. از چه صحنه‌هایی در انتخاب خود، برای خروجی مورد نظر اجرای نمایشی باید استفاده کند. ابزار صحنه مانند نورپردازی، ترکیب‌بندی، حرکت نقشهٔ کف و ژست‌ها و اطوارها در راستای فضاسازی جهان نمایشنامه کمک بگیرد. در نهایت بتواند با میزانسن ارگانیک و ارتباط آن با فضامندی نمایش واقع‌گرایانه، بازیگر را در امر هدایت تهییج کند تا توهم زندگی نمایشی را در فضای خلق‌شده ایجاد کند.

کارگردان می‌تواند از فضا و اتمسفر جهان نمایش استفاده کند تا به کنش دراماتیک را خلق کند. نگاه نشانه‌شناسی به اجرا، آن دال و مدلول سوسوری یا بازنمون و تفسیر و موضوع پیرسی به‌عنوان پایه انتقال معنا و دلالت‌مندی ساختاری نمایش واقع‌گرایانه، برای مخاطب خود منتقل نماید و مخاطب را به پذیرش اثر نمایشی ترغیب کند.

«در کارگردانی نمایشنامه‌های واقع‌گرایانه از لحاظ ساختاری و نشانه‌شناسی اِلمان‌هایی مانند سکو و پرده، فاصله قراردادی که مرزهای میان محل بازی و محل جایگاه تماشاگران از فضای پیرامون آن فضای نمایشی اثر واقع‌گرایانه متمایز و مشخص می‌کند» (الام، ۱۳۸۳). در یک نظر دیگر، به‌وجود آوردن اتمسفر و فضای نمایشی ارتباطی تنگاتنگی با بداههٔ حرکتی دارد. هدایت بازیگر استفاده از فضا و حرکت، بازیگر را وادار به بداههٔ حرکتی و انتخاب درست از فضا و اتمسفر صحنهٔ نمایشی بر اعمال معنای رویداد موردنظر می‌کند. «فضای تئاتری و ترکیب‌بندی حرکتی به‌عنوان عناصر دیداری تئاتر شناخته می‌شوند که به یکی از حیاتی‌ترین مشغله‌های کارگردان محسوب می‌شود» (آهارت، ۱۳۹۸). البته باید در نظر داشت که تأثیر قدرتمند استفادهٔ احساسی از اتمسفر نمایشی در ایجاد کنش دراماتیک اثر نمایشی در صحنه برای مخاطب انکارناپذیر است.

حس فضا اگر درست انتخاب شود و درست استفاده شده باشد، مخاطب می‌تواند تأثیر آن را در اطرافش احساس کند. چون فضا قدرتی برای یادآوری خاطرات و تداعی‌کردن است. کارگردانی در سبک واقع‌گرایانه با استفاده از اتمسفر نمایشی خواهد توانست از فضای نمایشی و بازیگر، خود تداعی تجربه‌های گذشته را کند. بازیگر با تخیل یا تجربهٔ گذشته خود باتوجه به متدهای کارگردان‌هایی در سبک واقع‌گرایانه مانند استانیسلاوسکی و یا در متداکتیک لی استراسبرگ در به‌یادآوردن و حس‌کردن آن‌ها در جهت زندگی‌کردن آن رویداد صحنه‌ای با کمک از تجربیات و تخیل گذشتهٔ خود به بازسازی آن بپردازد. بازیگر می‌تواند با استفاده از حافظهٔ عاطفی و حافظهٔ عضلانی در حرکت باتوجه به ایجاد فضا و اتمسفر نمایشی در جهت ایفای هدایت خود نقش بسزایی را بازی کند.

باید اذعان کرد فضای نمایشی مانند دیگر عناصر هدایت بازیگر مثل ترکیب‌بندی حرکتی، ریتم و تمپو، میزانسن ارگانیک، نقشهٔ کف، ژست و اطوار یکی از مؤلفه‌های مؤثر و ابزاری تأثیرگذار برای کارگردان در سبک‌های واقع‌گرایانه است. با فضاسازی درست، بازیگر با هدایت کارگردان به جهان نمایشنامه و اتمسفر آن وارد می‌شود تا بتواند فضای توهم‌گونهٔ اثر نمایشی واقع‌گرایانه در صحنهٔ نمایش را زنده کند.

بررسی تحلیلی تأثیر متقابل حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر در تئاتر واقع‌گرایانه «خاکستربه‌خاکستر»

نمایش «*خاکستربه‌خاکستر*» به کارگردانی نیکا کرمانی براساس نوشته‌ای از هارولد پینتر[6] به ترجمهٔ رضا دادویی در تماشاخانهٔ دیوار چهارم در شهر تهران در آذر ۱۳۹۸ اجرا شد. تأثیر متقابل حرکت و فضاسازی در هدایت بازیگر و نقش نشانه‌شناسی کارگردان در ارتباط با اجرای نمایش خاکستربه‌خاکستر بررسی می‌شود. ارتباط با تحلیل زیرمتن نمایش، نسبت به عنصر حرکت و فضاسازی و بداههٔ حرکتی است. در اجرای نمایش خاکستربه‌خاکستر دو کارکتر در یک پرده در کل صحنه حضوردارند، نمایشنامهٔ خاکستربه‌خاکستر دو شخصیت زن و مرد در طول روایتی که شخصیت زن سرنوشت خود و دیگران در اردوگاه آشویتس بازگو می‌کند.

نمایش خاکستربه‌خاکستر در پی آن است که زبان و قدرت را در نزدیکی نسبت به همدیگر عنوان کند. در نمایش خاکستربه‌خاکستر نقطه عطف روایت، آزادی شخصی و اجتماعی است. به‌عبارت دیگر، کسانی که بر زبان و گفتار تسلط بیشتری دارند، در حیطهٔ شخصی و اجتماعی قدرتمندتر هستند.

این نمایش مضامین حافظه، هویت و خشونت را از طریق روایت‌های ربکا از معشوق گذشته‌اش که ممکن است درگیر واقعهٔ هولوکاست باشد یا نباشد، بررسی می‌کند. روایت‌های ربکا در یک فضای نمایشی مبهم، متناقض و تکه‌تکه هستند و حس آشفته و ناپایدار او را از واقعیت و خود منعکس می‌کنند. برای خلق مضامین نمایش، کارگردان در اجرا با استفاده از حرکت و فضاسازی در صحنهٔ اجرا، سعی در نزدیک کردن این محتوای متنی در فرم و اجرای نمایشی داشته‌است.

[6]. Harold Pinter

ویژگی‌های حرکت در هدایت بازیگر در تئاتر واقع‌گرایانه «خاکستربه‌خاکستر»

در این اجرای واقع‌گرایانه باتوجه به رویکرد زیبایی‌شناسهٔ ابزود، حرکت به‌ندرت اتفاق می‌افتد و هر زمان حرکت به‌کار گرفته می‌شود، اهمّیت آن را مورد توجه قرار می‌دهد. بسیاری از صحنه‌های اجرا شامل تقابل ربکا و دولین می‌شود که در حال صحبت کردن نشسته و ثابت هستند. عنصر حرکت در این اجرا تنها خود را با تغییرات ظریف در حالت و ژست بدنی شخصیت‌ها نمایان می‌کند. این حرکت‌های حداقلی منعکس‌کنندهٔ ایستایی عاطفی و روانی است که تعامل آن‌ها را مشخص می‌کند. حرکت مینی‌مالیستی شخصیت‌ها در این اجرا از ارزش اشارت‌های نمادین برخوردار است و اغلب وزن نمادین در اجرا را صورت می‌دهد. ژست‌های حرکتی ربکا از اشاره‌ها و بازنمایی فیزیکی خاطراتش و ارتباطش با رویداهای دل‌خراش اردوگاه کار اجباری آشویتس و کوره‌های آدم‌کشی آنجا حکایت دارد. این ژست‌ها و حرکات تکه‌تکهٔ او با رفتار غیرفعال او در تضاد است که با در کنار هم قرارگرفتن این دو کنش متضاد، تصویر ناراحت‌کننده‌ای را در ذهن مخاطب متبادر می‌کند که ماهیت حافظهٔ غیرعادی و آسیب‌دیدهٔ ربکا از حوادث اتفاق افتاده در نمایش را نشان می‌دهد.

تصویر ۱. نمایش خاکستربه‌خاکستر. تماشاخانهٔ دیوار چهارم، تهران، آذر ۱۳۹۸.

تنش‌هایی مکث و سکوت که از ویژگی‌های منحصربه‌فرد آثار پینتر است در این اجرا از اِلمان‌های عنصر حرکت به حساب می‌آید. لحظه‌های سکوت و مکث با جریان‌های احساسی روایت اجرا همراه می‌شود و مخاطب را وادار می‌کند که تا روی زیرمتن اجرا تمرکزکند. در این اجرا فقدان حرکت به‌طرز خاصی تبدیل به حرکت شده است و فضای ظالمانهٔ اجرا را پررنگ‌تر می‌کند.

ویژگی‌های فضاسازی درهدایت بازیگر در تئاتر واقع‌گرایانهٔ «خاکستربه‌خاکستر»

فضای اجرای کنش‌های نمایش خاکستربه‌خاکستر که در یک محیط خانهٔ صمیمی بین شخصیت‌های دولین و ربکا رخ می‌دهد، فضای محدود و خانگی که حس صمیمیت را تقویت می‌کند، باعث تشدید حس تنگنا هراسی یا ترس از گیرکردن در یک مکان تنگ و راه گریز نداشتن برای ربکا، در فضای اجرای نمایش صورت داده است. این شیوه از فضاسازی در اجرا با نورهای موضعی، محیطی با وحشت‌های وسیع و بی‌معنایی که شخصیت ربکا در روایت‌های تکه‌تکه‌شدهٔ خود به‌یاد می‌آورد؛ مانند اتاق خشک‌شویی در اشاره به کوره‌های آدم‌سوزی نازی‌ها و ایستگاه قطار و نوزاد ربوده‌شده توسط نازی‌ها، تضادی بین امر شخصی و زندگی خصوصی ربکا و رویداد تاریخی جنگ جهانی دوم، موجب فضاسازی‌های مناسب در اجرا و تأثیرگذاری روی تماشاگر شده‌است. در روایت‌های شخصیت ربکا، ویژگی ابهام‌آمیزبودن فضا در خاطرات و گفتار تکه‌تکه شدهٔ ربکا، مرزهای فضامندی اجرا را محو کرده است. مانند توصیف‌های ربکا از مکان‌های نامشخص دیگری را تداعی می‌کند که احتمالاً یک ایستگاه قطار، یک کارخانه و اردوگاه کار اجباری که حس انسجام فضایی مخاطب را به چالش می‌کشد. این بی‌ثبایی در فضاسازی اجرا نشان‌دهندهٔ از هم‌گسیختگی خاطره و تاریخ در اجرای نمایش است.

در سرتاسر اجرای خاکستربه‌خاکستر، عنصر فضاسازی به‌عنوان بازتابی از دینامیک و جابه‌جایی قدرت در بین دو شخصیت را منعکس کرده است. آرایش فیزیکال شخصیت‌های ربکا و دولین در فضای اجرا، بر پویایی قدرت در حال تغییر آن‌ها تأکید می‌کند. دولین وقتی در موضع بازجو قرار می‌گیرد، او را در موقعیتی مسلط نشان می‌دهد، درحالی‌که وضعیت نشستهٔ ربکا در طول اجرا نشان‌دهندهٔ آسیب‌پذیری او است؛ ولی روایت دهشناک تاریخی ربکا از اردوگاه کار اجباری در نهایت او این پویایی را معکوس کرده است.

تعامل حرکت و فضامندی در اجرای نمایش خاکستربه‌خاکستر، مضامین آسیب، حافظه و ماهیت گریزان حقیقت را به‌وسیلهٔ این دو عنصر در کارگردانی واقع‌گرایانه در هدایت بازیگر تقویت کرده است. حرکت‌های تکه‌تکه و محدود شخصیت‌ها در طول اجرا باتوجه به زیرمتن ابزود آن در فضاسازی محدود، حس به‌دام‌انداختن جسمی و روانی شخصیت ربکا را برمی‌انگیزاند. همان‌طورکه روایت‌های شخصیت ربکا بین فضاهای داخلی و تاریخی جابه‌جا می‌شود، فضای ایستا و مینی‌مالیستی به میدان جنگی برای واقعیت‌ها تبدیل شده است که یکی ریشه در زمان حال دارد و دیگری در پژواک‌های غمناک گذشتهٔ ربکا مستتر شده است.

طراحی‌های حرکت‌های تنانی به‌وسیلهٔ حرکت و فضاسازی در این اجرا نشان‌دهندهٔ این است که چگونه حتی کوچک‌ترین حرکت‌ها و ظریف‌ترین فضاسازی‌ها توانسته است وزن چشم‌گیری در اجرا به‌همراه داشته باشد. این دو عنصر در کنار هم فضایی از ناراحتی و ابهام را خلق کرد و تماشاگر اجرا را مجبور به مقابله با پیچیدگی‌های حافظه، گناه و شبح اجتناب‌ناپذیری از جنایات تاریخی در طول اجرا کرده است.

نمایش تک‌پرده‌ای خاکستربه‌خاکستر ساختاری رئالیستی با محتوای ابزورد دارد. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که در نمایشنامه‌های

پینتر بسیار وجود دارد، سکوت و مکث است. سکوت و مکث در نمایش تک‌پرده‌ای خاکستربه‌خاکستر به عنصری قراردادی تبدیل شده است که عنصر فضاسازی و ترکیب‌بندی حرکتی ژست‌های شخصیت در نقاط عطف داستان به‌خوبی به‌وسیلهٔ این ویژگی‌ها نقطه‌گذاری شده‌است.

در نمایش خاکستربه‌خاکستر در حدود ۶۶ مرتبه پینتر از سکوت و مکث استفاده کرده است. این سکوت و مکث‌ها به‌نوعی به‌صورت قراردادی در نمایش کارکردهایی از قبیل تغییر موضوع بحث دیالوگ‌های درون نمایشنامه، فرار از جواب دادن ربکا به سؤال‌های دولین، وحشتناک بودن واقعهٔ رخ داده، ترس از آینده، ازدست‌دادن نوزاد و انکار اعتقادات و به یادآوری خاطرات بوده‌است. این ویژگی در اجرا برای تولید معنای زیرمتن و محتوای نمایش و نقاط عطف آن کمک محسوسی به کارگردان در نقاط عطف نمایش با به‌کارگیری عنصر حرکت و فضاسازی هدایت بازیگر در اجرا کرده‌است. کارگردان در اجرای این نمایش برای منعکس‌کردن سکوت‌ها و مکث‌ها در اجرا با استفاده از فضاهای حرکتی که بین این دو کارکتر و موقعیت‌های حرکتی شخصیت دولین و ساکن شخصیت ربکا، سعی در نشان‌دادن سکوت‌ها و مکث‌ها در جهان نمایش کرده‌است.

باتوجه به اینکه از عناصر حرکت، فضاسازی و بداهه حرکتی به‌عنوان ابزار کارگردان در اجرا تأکید شده‌است و نقش نشانه‌شناسی حرکتی و فضایی جهان نمایش واقع‌گرایانهٔ پینتر فقط بررسی می‌گردد.

تصویر ۱. نمایش خاکستربه‌خاکستر. تماشاخانهٔ دیوار چهارم، تهران، آذر ۱۳۹۸.

در تصویر شماره یک، رویدادهایی که شخصیت ربکا به گذشته و خاطرهٔ حوادث جنگ برمی‌گردد. شخصیت دولین در این رویدادها در موقعیت ضعیف قرار دارد، بیشترین فاصله از نظر فضای صحنه با ربکا و کمترین حرکت یا حالت ایستاده یا نشسته بر صندلی، در موقعیت ضعیف صحنه قرار می‌گیرد. از لحاظ فضاسازی در تصویر شماره یک باتوجه به زیرمتن نمایش شخصیت ربکا در قوی‌ترین موقعیت صحنه‌ای قرار دارد. شخصیت دولین که در موقعیت ضعیف است، در کمترین نقطهٔ تمرکز صحنه‌ای قرارگرفته است. شخصیت دولین گوشهٔ سمت راست نشسته است. ارتباط حرکت و فضاسازی با نشانه‌شناسی صحنهٔ نمایش، دورترین فاصلهٔ شخصیت‌ها از یکدیگر، مبین این نشانه‌ها است.

تصویر ۲ و ۳. نمایش خاکستربه‌خاکستر. تماشاخانهٔ دیوار چهارم، تهران، آذر ۱۳۹۸.

تصویر دو و سه باتوجه به زیرمتن نمایش و معنای آن، شخصیت دولین سعی در به زمان حال آوردن شخصیت ربکا دارد تا بر او تسلط پیدا کند. پس از عنصر حرکت به وسط صحنه و قرارگرفتن در کنار ربکا، این رویداد را ایجاد می‌کند و از لحاظ فضاسازی با آمدن شخصیت دولین به مرکز صحنه و حالت ایستاده در مقابل شخصیت ربکا که نشسته است، این عنصر نشانه‌شناسی قدرت را به‌کار می‌برد.

تصویر ٤. نمایش خاکستربه‌خاکستر. تماشاخانهٔ دیوار چهارم، تهران، آذر ۱۳۹۸.

تصویر شماره چهار و پنج از بداههٔ حرکتی برای هدایت بازیگر استفاده می‌شود. بازیگر با تعیین حرکات، اعمال جسمانی و جابه‌جایی خاص رویداد مورد نظر برای تعیین معنا برای مخاطب، شخصیت دولین حرکت‌های بداهه‌پردازانه‌ای می‌کند و کارگردان با در نظرگرفتن معنای رویداد نمایش موردنظر و زیرمتن نمایش، در راستای حرکت بازیگر به هدایت او می‌پردازد.

تصویر ۵. نمایش خاکستربه‌خاکستر. تماشاخانهٔ دیوار چهارم، تهران، آذر ۱۳۹۸.

نتیجه‌گیری

عناصر حرکت و فضاسازی ابزارهای مؤثر در اختیار کارگردان به‌منظور هدایت بازیگر هستند. ارتباط این دو عنصر با یکدیگر در نمایش‌های واقع‌گرایانه در هدایت بازیگر ابزار مهمی که این دو عنصر در ساختار نشانه‌شناسی در اصول کارگردانی واقع‌گرایانه دارد. همچنین به نقش نشانه‌شناسی تئاتری و ارتباط آن با عنصر حرکت در صحنهٔ اجرا، باید تأکید ورزید. عنصر حرکت به کمک نوع حرکت از محل‌های مختلف صحنه، ورودها و خروج‌های صحنه‌ای، تغییر ضرب‌آهنگ حرکت (ریتم و تمپو) نقش نشانه‌شناسی آن را چه به لحاظ فرمی و ساختاری و چه از لحاظ احساسی و محتوایی بازی می‌کند. مجرای ارتباطی برای انتقال پیام نمایش از بازیگران به مخاطبان اثر نمایشی باتوجه به ساختار دو وجهی سوسوری و سه وجهی پیرسی و عنصر حرکت بازیگر در صحنه می‌شود. فضاسازی در تئاتر در ارتباط با نشانه‌شناسی نمایشی، نقش ارجاع‌گونهٔ خود را بازی می‌کند و مخاطب اثر نمایشی را دنیای نمایش وارد می‌کند. زمانی که شخصیت‌های نمایشی در آن زندگی می‌کنند، به‌عنوان ابزاری بر روی صحنه در کنار عنصر حرکت برای انتقال معنا نقشی پررنگ را در هدایت بازیگر ایفا می‌کند. رویکرد دیگر بداهه حرکتی است که توسط بازیگر صورت می‌پذیرد و کارگردان می‌تواند از عنصر بداهه حرکتی به‌عنوان روشی دیگر در صحنهٔ نمایش استفاده کند. کارگردان با مشخص‌کردن محدودهٔ حرکت در صحنه و توافق در زیرمتن نمایشنامه، بازیگر را به حرکت بداهه‌پردازانه در هدایت خود ترغیب می‌کند و به‌عنوان کسی که بازیگر به او اعتماد دارد، فقط جزئیات حرکت را با او تصحیح می‌کند. در اجرای خاکستربه‌خاکستر اثر پینتر ارتباط عناصر حرکت و فضاسازی و بداههٔ حرکتی با عنصر نشانه‌شناسی، به دریافت مخاطب اجرا منجر می‌شود. باتوجه به تک‌پرده‌ای‌بودن اجرای فاصلهٔ دو بازیگر از یکدیگر، بداهه حرکتی کاراکتر دولین در تولید زیرمتن نمایش، فضاسازی با اکسسوار صحنه، ابزاری بود که کارگردان بتواند نگاه نشانه‌شناسانه با استفاده از عنصر حرکت و فضای نمایشی در اجرای واقع‌گرایانه در مدیوم تئاتر، دریافت مخاطب از اجرا را تسهیل کند.

منابع

آستن، آلن و جرج ساونا (۱۳۸۶). *نشانه‌شناسی (متن و اجرای تئاتری)*؛ ترجمهٔ داود زینلو، تهران: سوره مهر (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی).

آهارت، جان (۱۳۹۸). *چشم کارگردان (درسنامه‌ای جامع برای کارگردانان و بازیگران)*؛ ترجمهٔ صمد چینی فروشان. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

الام، کر (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*؛ ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: قطره.

پینتر، هرولد (۱۳۸۸). *خاکستربه‌خاکستر*؛ ترجمهٔ هوشنگ حسامی (چاپ سوم). تهران: تجربه.

چخوف، آنتوان (۱۳۹۵). *دایی وانیا*؛ ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر (چاپ یازدهم). تهران: قطره.

حامد سقائیان، مهدی و فهیمی‌فر، علی‌اصغر و عباسی، رضا (۱۴۰۲). مواجهه با فضای پدیداری در فرایندهای تمرینی تئاترهای بدن‌محور برمبنای آرای فلسفی مرلوپونتی، سومین کنفرانس بین‌المللی معماری، عمران، شهرسازی، محیط زیست و افق‌های هنر اسامی در بیانیهٔ گام دوم انقلاب، تبریز، https://civilica.com/doc/1960282./

دین، الکساندر و لارنس کاررا (۱۳۸۴). *اصول کارگردانی نمایش*؛ ترجمهٔ محمدباقر قهرمانی (چاپ دوم). تهران: قطره.

فنائیان، تاجبخش (۱۳۷۴). «کارگردان و هدایت‌بازیگر». *هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی* ۱: ۹۱-۹۴.

کاظم‌زاده پارسی، محمد مهدی (۱۳۹۱). «هدایت‌بازیگر با تأکید بر تمرینات جسمانی بر آماده‌سازی نقش». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد کارگردانی. دانشگاه آزاد، دانشگده هنر و معماری تهران مرکز.

میچل، کیتی (۱۳۹۹). *حرفهٔ کارگردان (کتاب راهنمای تئاتر)؛ ترجمهٔ علی اکبر علیزاد. تهران: بیدگل.*

هاچ، آلیسون (۱۳۹۷). *آموزش و پرورش بازیگر در قرن بیستم*؛ ترجمهٔ منصور براهیمی و مجید اخگر (چاپ پنجم). تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

هاچ، فرانسیس (۱۳۹۵). *کارگردانی نمایشنامه (تحلیل*، ارتباط‌شناسی، سبک)؛ ترجمهٔ علی‌اکبرعلیزاد و منصور براهیمی (چاپ هشتم). تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

- Bowler, Lisa Marie (2015), Theatre Architecture as Embodied Space a Phenomenology of Theatre Buildings in Performance, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie and der Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Merleaut-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la Perception, Paris, Gallimard.
- Uysal, V. Şafak (2001). Bodies and Spaces “In Contact”: A Study on the Dancing Body as Means of Understanding Body-Space Relationship in an Architectural Context. Submitted To The Department Of Interior Architecture And Environmental Design And The Institute Of Fine Arts Of Bilkent University In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Fine Arts.
- Schechner, Richard(1973),Environmental Theatre, New York: Hawtharr.B oks.

فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ چهارم، شمارهٔ۱۴، زمستان ۱۴۰۳

Analytical study of the mutual influence of movement and spatialization in guiding realistic theater actors

Abstract

The interaction of movement and spatialization in guiding the actor is one of the primary tasks of the director in moving from the written text to the text-performance, or the theater performance, which gives the structure and structure of the dramatic work an external and structured form. Given the importance of this issue in performance and by reviewing specialized articles and books in the field of theater directing, the interaction of movement and spatialization in guiding the actor has received less attention from the director's perspective. Considering the internal and external elements of the performance and the effect of movement and spatialization in guiding the actor, the director reaches movement from elements such as line, spatialization, rhythm, and tempo. This enters the category of composition by recognizing the event and environmental conditions. The actor, as a moving element of the performance, plays a major role in the formation of this composition in the performance space of the performance. External elements such as mise-en-scène, spatialization, connection with stage equipment, and floor plan play a decisive role in guiding the director to the performance. In this article, by examining the two elements of movement and space making in the realistic acting method, from the internal point of view in guiding the actor and the external elements of the stage such as movement and space-making, we will discuss the director's effectiveness in guiding the actor with an emphasis on movement and space-making. This article is descriptive and analytical. This research is applied in terms of its purpose. It is also classified as descriptive and analytical in terms of the nature of the problem and the method of execution. What is the mutual effect of movement and space making in guiding the actor in realistic theater from the director's perspective? What effect do the semiotic characteristics of movement and space making in realistic theater have on the performance in guiding the actor? The relationship between these two elements in realistic performances in guiding the actor is an important tool that these two elements have in the semiotic structure in the principles of realistic directing. Theatrical semiotics and its relationship with the element of movement in the performance scene should be emphasized. Space making in theater, in relation to dramatic semiotics, plays its referential role and brings the audience into the world of the play. The director can use the element of movement improvisation as another method in the play. In Pinter's Ashes to Ashes, the interrelation of the elements of movement and space and movement improvisation with the element of semiotics leads to the audience's perception of the performance.

Keywords: Actor direction, composition, atmosphere, realistic direction, rhythm.