

نظریه «شیوه فطری اجرا»

داوود کیانیان

(دارای نشان درجه یک هنری از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)

چکیده مقاله: شیوه فطری اجرا برای تئاتر کودکان و نوجوانان بر اساس تحقیق بازیهای نمایشی و نمایش بازی های کودکان پدید آمده است. هدف از ارائه ی این نظریه اجرای تئاتر کودکان و نوجوانان با شیوه ی ویژه ی این نوع تولید ها می باشد. چرا که هرچه قدر شیوه ی اجرایی تئاتر کودکان به شناخت غریزی کودکان نزدیک تر باشد، ضمن فراهم آمدن لذت مخاطب، تاثیر و ماندگاری پیام تئاتر را برای آنان بیشتر خواهد کرد. از آنجا که تئاتر های کودکان و نوجوانان جدای از لذت، بنا بر ضرورت به « آموزش و تربیت » مخاطب عنایت تام دارند، این شیوه می تواند اهداف مخاطب و متولی را به صورت حداکثری برآورده کند. در ضمن از این طریق به دلیل جذب مخاطب، گیشه رونق می یابد و می تواند به خود کفایی این تولید کمک کند و آنرا از کمک های دولتی بی نیاز گرداند.

کلید واژه: شیوه، بازی، تئاتر، کودکان و نوجوانان.

مقدمه :

تولید تئاتر برای کودکان و نوجوانان و اجرای نمایش یا آنها با کار کردهای؛ سرگرمی، آموزشی، تربیتی، هنری، و حتی درمانی بیش از یک قرن است که کم و بیش در کشورهای مختلف جهان مورد استفاده قرار گرفته است. با هدف دستیابی به این کار برد هاست که انواع نمایش و تئاتر کودکان و نوجوانان به مرور قوام گرفته و با توجه به تاثیر گذاری عمیق آن بر مخاطب، روز بروز گسترش یافته است تا آنجا که می توان گفت به یک فرهنگ تبدیل شده است.

اما در این زمینه من کمتر به روش و یا روشهایی به صورت نظریه برای این فعالیت ها برخورد کرده ام. آنچه در این رابطه موجود است تجربیات پراکنده ایست که توانسته در مقاطعی موفق عمل کند، بنابراین به نظر می رسد در زمینه ی نمایشها و تئاتر کودکان و نوجوانان برعکس تئاتر بزرگسالان که با نظریه پردازان بزرگ برخورد می کنیم، کمبود جدی وجود دارد و یا آنکه در کشورهای دیگر موجود است ولی از نظر نویسنده دور مانده است .

در مقاله ی «شیوه ی فطری اجرا» تلاش شده است شیوه ی مناسب را برای این منظور ارائه دهد. مناسب از این جهت که چون اصول این شیوه از بازیهای نمایشی کودکان و نوجوانان گرفته شده است، بنابراین مخاطب ارتباط عاطفی و تنگاتنگی با آن برقرار می کند که نتیجه ی آن چیزی نیست جز یک تاثیر شگفت انگیز و ماندگار که برای مخاطب بسیار لذت بخش است.

مولف پس از سالها تحقیق و تجربه ی این شیوه در اجرای نمایش خلاق، نمایش در کلاس درس و تئاتر دانش آموزی یا کودکان و نوجوانان در جایگاه معلم و مربی، و نگارش نمایشنامه و کارگردانی تئاتر برای آنها، افتخار دارد که حاصل آن تجربه ها را به عنوان یک روش هماهنگ و منسجم به علاقمندان تئاتر کودکان و نوجوانان معرفی کند.

فکر تحقیق در شیوه های اجرایی تئاتر کودکان در اوایل دهه پنجاه برایم پیش آمد که نمایش یا نوجوانان را به صورت حرفه ای شروع کردم. من قبلاً (در نیمه دوم دهه چهل) با کودکان و نوجوانان دو نوع نمایش کار می کردم؛ یک نوع نمایشی که به عنوان مربی تئاتر در مدرسه های دولتی انجام می دادم و همانجا هم بعد از یکی دو اجرا به اتمام می رسید. و نوع دیگر نمایشی بود که خارج از مدرسه و در یک گروه تئاتر حرفه ای خصوصی (گروه تئاتر پارت)^(۱) با نوجوانان تولید می کردیم.

نوع اول برای آنها (بازیگران کودک و نوجوان) بیشتر جنبه سرگرمی و آموختن تئاتر داشت. اما نمایشی که در گروه حرفه ای آماده می شد کمتر به آموزش آنها توجه داشت، چون برای اجراهای عمومی و مخاطب کودک و نوجوان تدارک دیده می شد.

در دهه ی ۶۰ پس از تحقیق در بازی های نمایشی کودکان و کشف اصول ابتدایی شیوه و انتشار آن تحت عنوان « شیوه ی فطری اجرا »^(۲) و سپس تجربه ی مکرر آن در دهه ی ۷۰ برایم مشخص شد که این «شیوه» به دلیل آشنایی غریزی کودک با اصول آن، می تواند ارتباط زیادی با آنها برقرار کند و در این راستا کودک ضمن این که از اجرا لذت می برد، درعین حال نمایش می تواند تاثیر عمیقی بر او بگذارد.

این تجربه زمانی برایم اهمیت ویژه پیدا کرد که ملاحظه کردم استقبال کودکان و نوجوانان، خانواده ها و مربیان از نمایشهایی که با این شیوه اجرا می شود به حدی است که می تواند این نوع تئاتر را به خودکفایی برساند و از کمک های دولتی بی نیاز گرداند.

بعد ها تحقیق در آیین های نمایشی، پیوند اصول «شیوه ی فطری اجرا» را با آیین های نمایشی دینی مانند «مناسک حج» برایم آشکار ساخت که حاصلش کتاب «حج، نمایش ناب الهی» بود.^(۳)

در اواسط دهه ی هشتاد شکل تکمیلی این «شیوه» به همراه «انواع بازی های نمایشی» ایران نیز تحت عنوان «نمایش کودک» به چاپ رسید.^(۴) در اواخر دهه ی هشتاد با تحقیق گسترده تر، این نظریه تکامل یافت و می شود گفت که به بلوغ رسید و با نام «تئاتر خلاق» برای اجرای تئاتر بزرگسالان زیر چاپ رفت.^(۵)

این مقاله جمع بندی حدود چهار دهه تجربه ست در قالب یک نظریه به نام «شیوه فطری اجرا» شامل؛ خاستگاه، اصول، تعریف و جدولها.

پیش درآمد:

در اواخر دهه ی ۴۰ و اوایل دهه ی ۵۰ در اجرای تئاترها ی حرفه ای برای کودکان و نوجوانان همیشه این دغدغه را داشتم که؛ آیا باید به دلیل حضور نوجوانان در اجرا به فرآیند تولید و آموزش آنها و همچنین نظرات آنان در اجرا اهمیت بدهم؟ و یا این که طبق روش معمول تئاتری برای برآیند و محصول نهایی یعنی اجرای نمایش عمومی برای تماشاگران اهمیت قائل باشم؟ هر دو را امتحان کرده بودم. اولی بیشتر جواب می داد و در اجرا موفق تر بود، اما من به شیوه ی اجرایی آن آگاه نبودم. روش دوم را بیشتر می شناختم و تجربه کرده بودم،

۱- گروه نمایشی پارت در مشهد (۱۳۶۰-۱۳۴۴)

۲- کیانیان، داوود، تئاتر کودکان و نوجوانان، انتشارات تربیت، چاپ اول، ۱۳۷۰ تهران.

۳- کیانیان، داوود، حج، نمایش ناب الهی، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان، ۱۳۸۲ تهران.

۴- کیانیان، داوود، نمایش کودک، کتاب مربی برای اجرای بازی های نمایشی و نمایش خلاق، انتشارات منادی تربیت، ۱۳۸۷ تهران.

۵- کیانیان، داوود، تئاتر خلاق، انتشارات، سوره مهر، تهران ۱۳۹۰

ولی کودکان و نوجوانان تماشاگر به خوبی نوع اول با این گونه اجرا ها ارتباط بر قرار نمی کردند. پس تصمیم گرفتیم در نوع اول تحقیق کنیم، اما نمی دانستیم از کجا باید شروع کنیم و اجراهای متعدد نمایش های گروه تئاتری ما بویژه در زمان نزدیک به انقلاب اسلامی ایران (۱۳۵۷)، و پس از آن تا سالهای ۱۳۶۰ چنین فرصتی را برای این تحقیق ایجاد نمی کرد. در نیمه ی اول دهه ی شصت فرصت مناسبی دست داد که توانستیم در این زمینه دست به تفکر و تحقیق بزنیم و در این زمینه طرحی فراهم کنیم. این طرح با عنوان «شیوه ی فطری اجرا» که از بازی های نمایشی کودکان اخذ شده بود در سال ۱۳۷۰ در کتاب «تئاتر کودکان و نوجوانان» منتشر شد و در سال ۱۳۷۴ با نمایش «خروسک پریشان» به اجرا و تجربه گذاشته شد. نتیجه ی بدست آمده دور از حد انتظار موفقیت آمیز بود. بیش از ۲۰۰ اجرای آن در سرتاسر ایران و ارتباط خوبی که مخاطب و منتقدین با آن برقرار کردند، نشان داد که می تواند شیوه ای مناسب جهت تولید تئاتر برای کودکان و نوجوانان با شد.

کاربردهای شیوه ی فطری اجرا:

اگر بپذیریم که گرایش به بازی و ازجمله «بازی های نمایشی» در انسان یک امر غریزی است، می توانیم شیوه ی فطری اجرا را پاسخی بدانیم به این نیاز غریزی انسان. شیوه ی غریزی اجرا ی کودکان در بازی های نمایشی روندی است برنامه ریزی شده که به طور خودکار در این فعالیت های نمایشی جریان دارد. اصول این شیوه، ناخودآگاه در طی فرآیند بازی ها و بازی های نمایشی کودکان از درون متبلور می شوند و تا وقتی که از بیرون آموزه های ساختار شکنانه پذیرفته نشده اند، به حیات خود ادامه می دهند. نمود غریزی آنها را می توان علاوه بر «بازی های نمایشی» در «نمایش بازی ها» ی کودکان و نوجوانان جهان پی گیری کرد. چنان که جلوه های متفاوت آن را می توان در نمایش های «آیینی»، «سنتی» و حتی «بازیهای نمایشی» بزرگسالان هر کشوری نیز به تماشا نشست. گستره ی وسیع آن ناشی از غریزه ی بشری است که در همه ی انسان ها مشترک است. به کارگیری آگاهانه ی این شیوه به دلیل آشنایی دیرینه ی مخاطب بزرگسال با آن می تواند بن مایه ی تئاتر ملی را نیز رقم بزند، و بر مخاطب کودک به دلیل وجوه مشترک و عمیقش با شیوه، تأثیری گسترده و عمیق داشته باشد. از دیگر کاربردهای مهم آن برای کودکان و نوجوانان ارضاء غریزه ی بازی و پاسخ به نیاز و فطرت نمایشی آنان است که لذت و سرگرمی یکی از کارکرد های طبیعی آن محسوب می شود. با این ویژگی ها ست که ضرورت می یابد به لحاظ تأثیر گذاری فوق العاده ی این شیوه بر مخاطب و استقبال تماشاگر (فروش گیشه) به کارگیری آن به طور جدی در دستور کار تولید کنندگان تئاتر قرارگیرد. نظریه ی شیوه ی فطری اجرا علاوه بر «تئاتر برای کودکان و نوجوانان»، در اجرای «نمایش خلاق»، «تئاتر کلاسی»، «تئاتر دانش آموزی» و «تئاتر درمانی» نیز نقش تعیین کننده ای داراست. طبیعی است برای فراگیری آن تنها مطالعه ی این روش کافی نیست و نیاز به گذراندن کارگاه های عملی خواهد بود.

بازی های نمایشی؛ خاستگاه شیوه فطری اجرا

در بررسی اصول حاکم بر این شیوه نخست می بایست به خاستگاه آن یعنی بازی های نمایشی انسان اشاره داشت و سپس به تشریح نظریه پرداخت. شیوه ی غریزی اجرا ی کودکان در بازی های نمایشی با شیوه ی فطری اجرا به عنوان نظریه، یک تفاوت اساسی و هفت مورد مشترک دارند.

اختلاف آنها در این است که؛ اولی (شیوه غریزی اجرا) چه در بازی های نمایشی کودکان و چه در بازی های نمایشی سنتی بزرگسالان کاملاً ناآگاهانه و غریزی به انجام می رسد، اما در دومی (شیوه فطری اجرا) چه با بزرگسالان و چه با کودکان و نوجوانان آگاهانه به کار گرفته می شود.

در اولی این غریزه است که تعیین می کند از هر اصلی چگونه و به چه اندازه ای نسبت به شرایط موجود استفاده شود. ولی در دومی شناخت آگاهانه انسان است که تعیین می کند از اصول به چه اندازه و چگونه با در نظر گرفتن همه جانبه ی شرایط استفاده گردد.

در اولی حواس است که تعیین کننده است، اما در دومی عقل و شعور است که رهبری را عهده دار است و حواس و احساسات را تحت کنترل خود دارد.

اما موارد مشترک این دو شیوه در اصول هفتگانه آنان است. ولی قبل از آن که به آنها بپردازیم، لازم است که تا حدودی به معرفی فعالیت بازی های نمایشی که بستر و خاستگاه این اصول است بپردازیم.

بازی های نمایشی آن دسته از بازی ها می هستند که در آن نقش یا نقش هایی وجود دارد که کودک با نقش آفرینی آنها به این فعالیت می پردازد. از همین جا است که واژه ی نمایش به معنی تأثیری اش (و نه به معنی عام آن) یعنی «اجرای نقش» به وسیله «بازیگر» شکل می گیرد. و همین تعریف می تواند معیاری برای شناخت یک فعالیت نمایشی از غیر نمایشی باشد.

بازی های نمایشی نخست «بازی» اند و سپس «نمایش». یعنی در این فعالیت ها عنصر بازی بر عنصر نمایش اولویت دارد و معمولاً نسبت به «نمایش» از کمیت بیشتری نیز برخوردارند. کودک در این فعالیت ها قصد و هدفی جز بازی ندارد، اما بخش هایی از بازی اش به دلیل نقش آفرینی او جنبه ی نمایشی پیدا می کند.

کودکانی که به بخش نمایشی آن گرایش بیشتری نشان می دهند، کم کم به فعالیتی نزدیک می شوند که نخست نمایش باشد و سپس بازی. یعنی؛ «نمایش بازی».

در نمایش بازی ها نقش ها سرتاسر فعالیت را در اشغال خود دارند و حرف اول را می زنند. و این بستر مناسبی است برای کودکانی که به نقش و نقش آفرینی گرایش دارند. آنها در این فعالیت می توانند این نیاز خود را به تمامی برآورده نمایند، گرایشی که برای آن ها در بازی های نمایشی کاملاً ارضاء کننده نبود.

آن ها در این نقش آفرینی ها اصلاً محدودیتی احساس نمی کنند. چون با آفرینش نمایش (تقلید خلاق) حوادث و رویداد هایی را که در اطرافشان می گذرد، بار دیگر به صورت خلاقانه می آفرینند و به این وسیله گرایش خویش را ارضاء می نمایند.

آن ها با اضافه کردن پسوند «بازی» به فعالیت های نمایشی خود، دست به خلق «نمایش بازی» هایشان می زنند فعالیتی که تقلیدی خلاقانه از رویداد های اجتماعی جامعه آنهاست. مثل: خاله بازی، معلم بازی، دکتر بازی، آمپول بازی، ماشین بازی و.. با این نگرش بازی های نمایشی آن دسته از بازی هایی هستند که جزء کوچکی و یا بخشی از آن دارای ظرفیت نقش آفرینی هستند، اما نمایش بازی ها به تمامی دارای این ویژگی می باشند و حتی جزئی از آن نیست که دارای این خصلت نباشد، و اگر چنین رویدادی در آن یافت شد، دیگر آن فعالیت نمایش بازی نیست، بلکه بازی نمایشی است.

بازی های نمایشی و نمایش بازی ها بنا بر ویژگی ها و گرایش های کودکان می توانند به انواع و اشکال گوناگون طبقه بندی شوند، هم چون: فردی، جمعی، دخترانه، پسرانه، بومی، غیربومی، عامیانه، مدرن، زنده، رایانه ای. آئینی و..

این فعالیت های نمایشی بنا بر خصلت غریزی اشان جهانی بوده و وحدت دارند، اما بنا بر ویژگی های جغرافیایی و فرهنگی اشان متنوعند و با عنایت به حضور بداهه پردازی در آنها خلاقیت های متنوع و منحصر به فردی در اشکال اجرا یی آنها بروز می کند. بنابراین یک فعالیت نمایشی واحد در مکان ها و زمان های متفاوت، گوناگون اجرا می شود. اما موردی که برای ما دارای اهمیت است این جاست که با همه ی این تنوع و گوناگونی که در اجرا دارند، در اصول مشترکند و وحدت دارند.

در زمانی که نامهربانی‌ها و بیگانگی‌ها می‌رود که جهانی را با خشونت از آن خود کند، باید به یکی دیگر از کاربردهای شگفت‌انگیز شیوه‌ی فطری اجرا اشاره کرد که همانا وحدت انسانی و گام برداشتن در پای بندی به اصول مشترک (در بازی‌های نمایشی و نمایش بازی‌ها) است. وحدتی که می‌تواند پادزهری قوی برای مقابله با بیگانگی‌های معاصر و نامهربانی‌های ناشی از آن باشد. آنهم نه با خشونت، بلکه با یک همزات‌پنداری طبیعی که دارای عمق و جایگاهی با الفت‌دیرینه است، به قدمت غرایز انسانی. ملاحظه می‌کنید که سخن به گزاف و اغراق پرداخته نشده است که از کاربردهای این اصول ایجاد بستری مناسب برای تئاتر ملی ذکر شده است. و یا حتی می‌توان به اجراهایی با شیوه مشترک جهانی اندیشید، چون وجود اصول مشترک و شناخت آگاهانه آنها برای تمامی انسان‌ها این اجازه را به ما می‌دهد که به چنان اجراهایی بیندیشیم. به ویژه آنکه اصول مورد نظر علاوه بر بازیهای نمایشی ملتها به وضوح در آیین‌های نمایشی و نمایش‌های سنتی^(۱) و نمایش‌های آیینی^(۲) هر کشوری قابل رویت است.

نکته‌ی قابل توجه اینجاست که این اصول نه تنها در بازی‌های نمایشی و نمایش بازی کودکان جاری است، بلکه در بازی‌های نمایشی و نمایش بازی‌های روستایی بزرگسالان^(۳) نیز کاملاً جریان دارد که با مختصر توجهی قابل مشاهده است. بنابراین می‌توان گفت؛ هر کجا که غریزه‌ی بازی (در این جا نوع نمایشی آن) موجود باشد، این اصول نیز حضور فعال دارند مانند؛ نمایش خلاق که کودکان این فرآیند نمایشی را تحت رهبری یک مربی به انجام می‌رسانند. تئاترهای کلاسی نیز از این امر جدا نیستند و معلم به وضوح می‌تواند حضور این اصول را در اجرای دانش‌آموزان در کلاس درس حس کند. معلمی که به این اصول واقف باشد می‌تواند به درستی به رهبری این نمایش‌ها بپردازد. جالب این جا است که بدانیم در روش «تئاتر درمانی» نیز که اجراکنندگان به نوعی به غرایز و فطرتشان برای اجرای نقش رجوع می‌کنند، این اصول به وضوح قابل رویت است، و اگر درمانگر به این اصول شناخت داشته باشد، سریع تر و صحیح تر به مقاصد درمانی‌اش می‌رسد.

اصول مشترک بازی‌های نمایشی و شیوه فطری اجرا

۱- فرآیند

فرآیند در بازی‌های نمایشی و نمایش بازی‌های کودکان یک اصل است. کودک در حین انجام بازی (فرآیند) به فرآیند مورد نظر خود، یعنی لذت و سرگرمی (و در نتیجه ارضاء غریزه بازی) می‌رسد. جریانی که در روش رسمی و معمول تولید تئاتر برای کودک و نوجوان (به عنوان مخاطب و تماشاگر) جایی ندارد، چون تولید کنندگان به فرآیند به عنوان یک اصل بدیهی نظر دارند و این ناشی از حضور تماشاگر در تئاتر است. تماشاگر به عنوان یک عنصر تعیین کننده اگر در این تئاتر نادیده انگاشته شود، اجرا دچار نقض غرض می‌گردد. درحالی که در بازی‌های نمایشی و نمایش بازی‌های کودکان، تماشاگر اصلاً جایی ندارد و مشارکت در فرآیند فعالیت است که حرف اول را می‌زند و اصل محسوب می‌شود.

بنابراین دو روش (فرآیند محوری و فرآیند محوری) در نقطه‌ی مقابل یکدیگر قرار دارند. اما نظریه‌ی شیوه‌ی فطری اجرا چون از جهت پای بندی به اصول بازی‌های نمایشی و نمایش بازی‌ها به اصل فرآیند پای بند است و از جهت دیگر نمی‌تواند به حضور تماشاگر به عنوان مخاطب بی‌اعتناء بماند در ظاهر با یک تضاد و مشکل روبرو است که باید دید چگونه آن را حل می‌کند؟ این شیوه در بخش آماده سازی و تمرین‌ها با گرایش به کار گروهی در جریان «فرآیند» است که پدید می‌آید و در بخش ارائه‌ی

۱- در ایران مانند نمایش‌های مردمی «تخته حوضی» که «سیاه بازی» هم به آن گفته می‌شود.

۲- منظور از نمایش‌های آیینی «تعزیه خوانی» یا «شبییه خوانی» است.

۳- ر. ک. درویشیان، علی اشرف، افسانه‌ها، نمایشنامه‌ها و بازیهای کردی، نشر روز، چاپ اول ۱۳۶۷

محصول به مخاطب (تماشاگر)، او را مثل تئاترهای معمول با یک فرآورده کاملاً آماده «برآیند» روبرو نمی‌کند، بلکه نمایش را با حضور و «مشارکت» تماشاگر بویژه در روی صحنه کامل می‌گرداند و این یعنی حضور «فرآیند» در اجرا که نظریه‌ی شیوه‌ی فطری در پی تحقق آن است. در این روش ما با «کارگردان» به عنوان مولف یا مسئول نهایی نمایش (به عنوان برآیند) روبرو نیستیم، بلکه به جهت تأکید بر فرآیند چه در تمرین و چه در اجرا با شخصیتی به عنوان «مری/کارگردان» مواجه هستیم که به هیچ عنوان از فرآیند در سرتاسر خط تولید و اجرا غافل نمی‌ماند. او در بخش تمرین، با کار گروهی و کارگاهی کلیه‌ی عوامل دست اندر کار تولید را در روند فرایند نمایش (اعم از نوجوان و بزرگسال) به نتیجه می‌رساند و در بخش اجرا با مشارکت دادن تماشاگر (اعم از کودک، نوجوان و بزرگسال) به اصل فرایند قوت می‌بخشد.

در شیوه‌ی فطری اجرا کودک و نوجوان تماشاگر اگرچه در فرایند تمرین‌ها مشارکت ندارد، اما چون در فرآیند اجرا مشارکت می‌کند، بجای آموزش غیرمستقیم در تولید تئاتر به روش معمول و برآیند محور، آموزشی عملی و تجربی او را متحول می‌کند. کارشناسان آموزشی و تربیتی به خوبی می‌دانند که این جریان گام بزرگی در آموزش و پرورش محسوب می‌گردد. از آنجا که فرایند برای کودک و نوجوان با لذت و سرگرمی توأم است، از خستگی و کسالت او می‌کاهد و بر شادی، نشاط و بویژه خلاقیت او می‌افزاید.

از دیگر کاربردهای با اهمیتی که می‌توان برای این اصل ذکر کرد، تفاوتی است که شیوه‌ی فطری اجرا با شیوه‌ی معمول تولید تئاتر برآیند محور دارد. در تئاتر برآیند محور، معمولاً فقط دو حس بینایی و شنوایی مخاطب به کار گرفته می‌شود و تماشاگر در مواجهه با اجرا می‌تواند ببیند و بشنود و کمتر پیش می‌آید که حواس دیگرش هم به کار گرفته شود. درحالی که در شیوه‌ی فطری اجرا، تماشاگر با گذر از تماشاگری به بازیگری، با مشارکتش در اجرا، فعالیت حواسش از محدودیت دو حس‌ها شده و تمامی حواسش فعال می‌گردد. یعنی علاوه بر شنیدن و دیدن، حس ذائقه، حس لامسه و حس بویایی‌اش نیز فعال می‌شود. این گستردگی دایره‌ی حواس به گسترش فهم و درک مخاطب کمک می‌کند و در نتیجه به شناخت بیشتر او منجر می‌شود و تأثیر عمیق‌تر و ماندگارتر آموزش و تربیت را باعث می‌شود. جریان فرآیند روندی است که بر تجربه‌گرایی بازیگر پای می‌فشارد، حال آن که روش‌های معمول تئاتری تنها بر مشاهده‌ی تماشاگر تأکید دارند. این درست است که هر دو گونه‌ی تئاتری برای کودکان و نوجوانان بر محوریت مخاطب شکل می‌گیرد، اما شیوه‌ی فطری اجرا در این امر می‌تواند موفق‌تر عمل کند، چون با به کارگیری کلیه‌ی حواس مخاطب و با مشارکت دادن فیزیکی و روانی او برای محوریت او اصالت قائل می‌شود.

یکی از کاربردهای مهم اصل فرآیند ایجاد فرصت «کشف» و «خلاقیت» برای مشارکت‌کننده (در این جا کودک و نوجوان) است. کودکان و نوجوانان با مشارکت در اجرای نمایش و مداخله در فرآیند آن، در واقع سفری مکاشفه‌آمیز را شروع می‌کنند. در این سفر آن‌ها این امکان را می‌یابند که با تجربه کردن در جمع (بازیگران) و در جلوی جمع (تماشاگران)، در رابطه با اهداف نمایش به کشف راه حل‌هایی که خود می‌اندیشند به بعضی از نتایج مورد نظر برسند و متحول گردند: حرکت از قطبی به قطب دیگر..

- از نادانی به دانایی،

- از ناتوانی به توانایی،

- از ضعف به قدرت

- از فردیت به اجتماع،

- از بیماری به درمان،

- و..

۲- مشارکت

مشارکت در بازی‌های نمایشی و نمایش بازی‌های کودکان و نوجوانان اصلی است که به طور کامل به اجرا درمی‌آید. چنانکه ممانعت از مشارکت آنها در بازی باعث ناراحتی آنان شده و عدم شرکت در بازی را نوعی عدم موفقیت تلقی می‌کنند. در «شیوه‌ی فطری اجرا» نیز مشارکت مخاطب در فرآیند اجرا یک اصل به حساب می‌آید. اما از آن جا که در بخش اجرا مخاطب تماشاگر است (و در مقابل صحنه و

بازیگران قرارداد)، حضورش در اجرا مرحله به مرحله خواهد بود و به نسبت علاقه ای که از خود نشان می دهد و هم چنین اعتقاد « مربی / کارگردان » به این اصل و امکان پیش بینی مشارکت مخاطب در صحنه، اجرا عملی می شود. اصل مشارکت، اصل اول یعنی فرایند را کامل می کند، چون کودک با مشارکت در فرآیند اجرا است که می تواند به طور عملی نمایش را تجربه کند و از ارضاء غریزه ی بازی لذت ببرد و از فشار آن رها شود و در سلامتی زندگی کند. او ضمن این که در این روند آموزش می بیند، به نوعی نیز در این جریان پرورش هم می یابد. مشارکت در اجرا ی نمایش، کودک و نوجوان را بر سر ذوق می آورد و انرژی های او را در زمینه ها ی مثبت و برنامه ریزی شده تخلیه می کند، و می توان گفت مشارکت به نوعی بازگشت به خویش نیز برای او محسوب می شود؛ نقش آفرینی در بازی های نمایشی و نمایش بازی هایی که به طور غریزی قبلاً تجربه کرده است. از دیگر کاربردهای مشارکت باید از رونق گرفتن تئاتر نام برد. لذت کشف و هیجان ناشی از اجرا گرایش مخاطب را به تئاتر افزایش می دهد و این امر می تواند به گسترش و خودکفایی تئاتر کمک قابل توجهی بنماید. مشارکت مخاطب در اجرا به لحاظ کمیت و کیفیت بسیار متنوع خواهد بود که توضیح های تفصیلی را علاقمندان می بایست در کتاب های مربوطه جستجو نمایند. اما به اشاره می توان از عناصر تولید به نمایشنامه و کارگردانی اشاره کرد که می توانند نقش اساسی در مشارکت داشته باشند. بویژه مربی / کارگردان که می تواند بدون متن هم به این اصل عنایت داشته باشد و به صورت کارگاهی نیز به تولید نمایش بپردازد. تماشاگر در اجراهای تئاتر غیر مشارکتی بوسیله ی همذات پنداری با قهرمانان نمایش ارتباط پیدا می کند. اما در تئاترهای مشارکتی ارتباط می تواند در اشکال فیزیکی و روانی هم تبلور یابد. و حتی در بازیگری و رفتن روی صحنه تداوم پیدا کند و در نقش آفرینی ها با خلق ایده های جدید در پیش برد نمایش و اجرا به اوج و تکامل خود برسد.^(۱)

نمود این اصل در آئین های نمایشی کهن نیز کاملاً قابل رویت است، به هنگامی که تمامی مردم با شرکت در آئین ها مراسمی را اجرا می کرده اند. این مناسک ها تماشاگر نداشته است و همه خود را موظف به مشارکت می دانسته اند. به این جهت می توان مشارکت در اجرای نمایش را به نوعی بازگشت به آیین نیز تلقی کرد و آنرا به نوعی «تئاتر آیینی نوین» خواند.

دو اصل « فرآیند » و « مشارکت » در واقع یک مجموعه ی درهم تنیده اند و یکدیگر را در این شیوه کامل می کنند. اصل مشارکت کامل کننده اصل فرآیند است و با آن در اجرا هماهنگی کامل دارد. به گونه ای دیگر باید گفت؛ اگر مشارکت در اجرا حضور نداشته باشد، اصل فرآیند برای مخاطب جاری نمی گردد. این اصل با حضور او به پدیده قوت می بخشد و اجرای نمایش را به اصل خودش باز می گرداند، و حضورش هرچه پررنگ تر باشد، اهداف از پیش تعیین شده ی دست اندرکاران تولید به ویژه نویسندگان و مربی / کارگردان به تحقق نزدیک تر می گردد. خاستگاه آن مانند اصل اول، یعنی «فرآیند»، بازی های نمایشی و نمایش بازی ها است که همه به نوبه خود از؛ «غریزه» ی بازی نشئت گرفته اند.

۳- اصالت بازیگری

بازیگری در بازی های نمایشی و همچنین نمایش بازی ها از آن جهت اصالت دارد که نسبت به سایر عناصر نمایشی در اجرا، پر رنگ تر جلوه می کند. چون این عنصر است که با حضورش در صحنه به سایر عناصر نمایشی حیات می بخشد. اصلاً عنصری که کودک و نوجوان را به اجرا ترغیب می کند، همین بازیگری است. و بازی های نمایشی کودک و نوجوان و نمایش بازی های آنان از این گرایش است که پدید می آیند. این گرایش سبب می شود کودک با مشارکت در اجرای بازی از فرآیند لذت ببرد و از این طریق غریزه اش ارضاء گردد. به همین سبب باید از این عنصر به عنوان عنصر اصلی در پدیده یاد کرد.

۱- ر. ک. به: کیانیان، داوود، تئاتر مشارکتی (تئاتر آیینی نوین)، انتشارات نمایش، ۱۳۸۸، تهران.

شیوه ی فطری اجرا نیز براین اساس است که به بازیگری اصالت داده و آن را نسبت به سایر عناصر هنری، عنصر اصلی تلقی می کند. با تاکید بر همین اصل است که نمایش با تکیه بر فعالیت کارگاهی، از طریق اتودهای بازیگران به اجرامی رسد، نه از طریق دستورات صحنه مو به موی نمایشنامه و یا کارگردان. البته همین جا باید متذکر شد که این روند تولید و اصالت دادن به بازیگری به هیچ عنوان نقش سایر عناصر را نادیده نمی گیرد، بلکه اصرار دارد در جریان تولید سایر عناصر هم حضوری فعال داشته باشند، اما شیوه تاکید می کند که همه ی

آنها توسط بازیگر و زیر نظر مربی/ کارگردان نمود پیدا کنند. چنانکه در مشارکت تماشاگر در فرایند اجرا نیز ما چشم به بازیگری او داریم. چراکه کودک و نوجوان مخاطب(تماشاگر) نیز انتظارش از مشارکت در اجرا به طور عمده شرکت و بازیگری در نمایش است. پس می بایست کلیه عوامل در این ارتباط آمادگی کامل را داشته باشند. همان گونه که حذف بازیگری از بازی های نمایشی و نمایش بازی های کودک و نوجوان به محو عنصر نمایش از بازیهای آن ها می شود، شیوه فطری اجرا نیز چنین تلقی یی از «بازیگری» در این ساختار ویژه دارد و به اصالت آن معتقد است. بازیگری در این شیوه دارای دو شاخه است:

۱- علاوه بر استفاده از بازیگران حرفه ای و علاقمند به تئاتر کودک، فراموش نکردن بازیگران نوجوان به دلیل گذارندن فرایند تمرین و آمادگی برای اجرا و همچنین نزدیکی سنی و روانی آنان با قهرمانان نمایش جزء شاخه اول محسوب می شوند، چون در این راستاست که تماشاگر نیز به دلیل نزدیک بودن با گروه سنی بازیگران ارتباط نزدیک تر و سریع تری با اجرا برقرار می کند.

۲- روند طی کردن کودکان و نوجوانان مخاطب اجرا از تماشاگری به بازیگری.

اصل اصالت بازیگری که در آیین های نمایشی نیز حرف اول را می زند، با اصل های «مشارکت» و «فرآیند» در روش فطری اجرا یک مجموعه ی درهم تنیده ای را تشکیل می دهند که از یک دیگر جدایی ناپذیرند. اصل بازیگری بر سایر اصل های دیگر تقدم دارد، چرا که تا این اصل شروع به فعالیت نکند، عملاً اصول دیگر فعال نمی گردند. در واقع بازیگری یک اصل زیربنایی است که سایر اصول بر اساس آن حیات می یابند. بازیگری در بازی های نمایشی «تقلید» کودک و نوجوان است که به تعبیر «ژان پیاژه Jean piaget»^(۱) «وانمود بازی» نامیده می شود. در این بازی ها معمولاً حرکت بر کلام تقدم می یابد. چون کودکان از دایره ی واژگان محدودی استفاده می کنند. اولویتی که در شیوه ی فطری اجرا نیز در نظر گرفته شده است. بازیگری به عنوان یک عنصر هنری از دو عنصر حرکت و کلام تشکیل یافته است که احساس و تفکر او را به مخاطب منتقل می کند. حرکت به تنهایی می تواند در صحنه ی نمایش بماند و اجرای نمایش داشته باشد؛ مثل نمایش بدون کلام^(۲) و اگر از اجرا عنصر فیزیکی بدن (حرکت) را حذف کنیم، کلام به تنهایی نمی تواند در «صحنه» به نمایش درآید. اما در وادی نمایش به نوعی دیگر فعالیت دارد؛ نمایش رادیویی. اما در زمینه ی نمایش صحنه ای کم می آورد. چون نمایشی است برای شنیدن و تصویری برای دیدن ندارد که ارائه دهد. براین اساس و با عنایت به گرایش ناگزیر کودکان است که در شیوه ی فطری نیز اولویت را به حرکت فیزیکی انسان که شامل سر و بدن اوست داده می شود. در رابطه با مساله اصلی بودن عنصر بازیگری و اولویت حرکت و تصویر سازی بر کلام اشاره به دو نکته دیگر ضروری است. اول آن که سایر عناصر هنری را فرعی نامیدن هرگز نباید به این معنی تلقی شود که آن ها دارای اهمیت نیستند و بود و نبودشان یکسان است، بلکه به این معناست که به بازیگری کودک اولویت داده شود و بر محوریت آن در میان سایر عناصر هنری تاکید شود. دیگر آن که این مطلب درمورد اولویت حرکت فیزیکی و تصویر سازی با آن نیز صادق است و هرگز نباید در پی حذف عنصر کلام بر آمد. چنانکه کودکان نیز در فعالیت های نمایشی خود هرگز دست به این عمل نمی زنند. بنابراین شیوه ی فطری اجرا که ملهم از اصولی است که در فعالیت های نمایشی کودکان جاری است، نمی تواند سازی جداگانه بنوازد. بدیهی است که این موارد علاوه بر بازیگری زنده، درمورد بازیگری نمایش عروسکی هم صادق است.

۴- بداهه پردازی

بداهه پردازی نیز از اصولی است که مانند خون در کلیه ی اصل های بازی های نمایشی و نمایش بازی های کودکان و نوجوانان جاری است و به آن تازگی می بخشد. این اصل به طور مستقیم با رشد خلاقیت کودک و نوجوان در ارتباط است و آن را ارتقاء می دهد و در ضمن یکی از راه های پر اهمیتی است که اظهار وجود آنان را باعث می شود. کودک و نوجوان وقتی با احساس امنیت و آزادی بداهه پردازی می کند، آنچه را که می اندیشد بر زبان جاری می سازد و یا آن را به تصویر می کشد. او از ذابویه ی زبان، «چگونه گفتن» و «از دهان چه کس گفتن» را می آموزد و از این راه درست گفتنش پرورش می یابد. و از ذابویه ی نقش آفرینی، بازیگری اش تقویت می شود.

1-Piaget Jean (1896 – 1980)

2-Pantomime

طبیعی است که بداهه پردازی او تنها به کلام محدود نمی شود، بلکه در حوزه ی خلق حرکت های جسمانی و فضا سازی نیز تبلور می یابد. بداهه پردازی نیز با بقیه ی اصول دیگر کاملاً هماهنگ عمل می کند و اصلاً بدون آنها کامل نمی شود. این پدیده به دلیل حضور فعال و غیر قابل حذفش نیز یکی از اصول شیوه ی فطری اجرا محسوب می گردد. بدیهی است که این اصل تا آن جا آزادی عمل دارد که به سایر اصول صدمه وارد نیاورد، چراکه فضای این شیوه سرشار از هماهنگی است و نباید به افراط و تفریط اصول آن میدان داده شود. و این همان معیار اندازه معقول است که این وظیفه به عهده مربی / کارگردان گذاشته شده است.

بداهه پردازی همیشه تازگی، طراوت، خلاقیت و نوآوری را به همراه می آورد و باعث می گردد اجرای نمایش از آسیب تکراری بودن و در نتیجه یکنواخت شدن در امان بماند. بداهه پردازی به طور کلی در تئاتر از چنان اهمیتی برخوردار است که شیوه های اجرایی بداهه پردازی از دیر زمان تاکنون به حیات خود ادامه داده اند و به لحاظ قدمت علاوه بر حضور در بازی های نمایشی و نمایش بازی ها، می توان جلوه های پررنگ آن را در نمایش های سنتی سایر ملت ها نیز مشاهده کرد. این ویژگی جذابیت و کشش مخاطب را به همراه دارد که کاربرد پر اهمیتی برای اهداف از پیش تعیین شده ی مربی / کارگردان، تولید کنندگان و سرمایه گذاران به حساب می آید.

معمولاً همه ی کارگردانانی که به مشارکت مخاطب در اجرا ی تئاتر برای کودکان و نوجوانان عنایتی دارند، با این اصل کم و بیش آشنایی دارند و از کاربردهایش بهره مند شده اند. از نظریه پردازان معاصر و هنرمندان تئاتر که به این عنصر توجه ویژه داشته اند و به آن پرداخته اند، میتوان به «آگستوبوآل» (Boal Auguste)^(۱) نظریه پرداز تئاتر و «ویولا اسپولین» (SPolin Viola)^(۲) اشاره کرد.

بداهه پردازی چه به وسیله ی بازیگران حرفه ای انجام شود، و چه به وسیله نا بازیگران مخاطب پدید آید، نمایش را به زندگی نزدیک می گرداند و آن را به روز می کند.

۵- فاصله گذاری

فاصله گذاری در بازیگری این شیوه یعنی؛ حرکت پاندولی نامنظم بین خود و نقش، بین زندگی و نمایش. نامنظم برای آنکه حضور اصل بداهه پردازی در آن پررنگ است و باعث می شود پیش بینی وقوع این اصل در شیوه به دقت ممکن نباشد. بنابراین پیش بینی آن در اجرا با وجود بداهه پردازی در تضاد است. این اصل نیز مانند عصب در تمامی اندام شیوه جریان دارد. خاستگاه آن مانند بقیه ی اصول برگرفته شده از بازی های نمایشی و نمایش بازی های کودکان و نوجوانان است. و حضورش در آیین های نمایشی کاملاً قابل پی گیری است. چنانکه قبلاً به آن اشاره شد در تئاتر سنتی ما «سیاه بازی یا تخته حوضی» و در نمایش آیینی _ مذهبی امان «تعزیه یا شبیه خوانی» و همچنین در نمایشهای «روستایی» ایران حضور چشم گیری دارد. از ضرورت های حضور این اصل در بازی های نمایشی و نمایش بازی کودکان می توان به دو مورد اشاره کرد.

یک- جلوگیری از افراط و تفریط در برخورد با اجرای نقش. یعنی نه آن قدر بازیگر در نقش فرو رود که خود را نیز گم کند، و نه آن قدر از نقش دور باشد که اجرا با زندگی شخصی اش تفاوتی نداشته باشد. نقش آفرین در این گونه بازی ها ضمن باور نقش ها هرگز فراموش نمی کند که دارد نقش بازی می کند، و به بازی مشغول است، نه زندگی. ضمن آن که نقشش را در حد توان به خوبی نیز ایفا می کند.

فاصله گذاری جزء جدایی ناپذیر بازی های نمایشی و نمایش بازی کودکان به حساب می آید و مانند عصب در تمامی بازی آنها جریانی فعال دارد.

در شیوه ی فطری اجرا نیز به همین گونه است؛ چراکه نمی شود اصل های مشارکت تماشاگر و بداهه پردازی را در اجرا پذیرفت، اما به این اصل بی اعتناء بود. این تصور نادرستی است که حضور این اصل را فقط در عنصر بازیگری ببینیم. در این صورت نمایش دارای اجرایی ناقص خواهد بود که خون و عصب در کلیه اندامش جریان نداشته باشد. برای داشتن اندامی کامل، سالم، منظم و هماهنگ می بایست کلیه ی این اصول در تمامی شیوه و عناصر هنری آن جریان داشته باشند. شاید در نگاه اول خلق این پدیده با چنان ویژگی ای بسیار دشوار و

1 – Boal Auguste (1931 - 2009)

2- Polin, Viola (1906 – 1994)

پیچیده به نظر برسد. اما با کمی تأمل خواهیم دید که برعکس است. یعنی ما با پدیده ای ساده سروکار داریم که یکی دیگر از اصول ساده گرایی است. از دلایلی که ساده بودن شیوه را به اثبات می رساند، غریزی بودن اصول آنست. پدیده ای که به واسطه ی همین غریزی بودن به دست کودکان خلق می گردد. اما این که چرا گاه تا این حد مشکل می نماید، عارضه ایست که ما به واسطه ی کنار گذاردن آگاهانه غریزه، از آن (یا به نوعی باید گفت از «خود» مان) دور و بیگانه گشته ایم. بدیهی است که این گفته به آن معنی نیست که عقل، تفکر و خرد انسانی را کم اهمیت تلقی کنیم، بلکه برعکس است. آنان که به «فاصله گذاری» برتولت برشت (Brecht Bertolt)^(۱) آگاهی دارند به این امر واقف هستند. چون یکی از کاربردهای بزرگ این عنصر غرق نشدن در احساسات و به کارگیری عقل و تفکر و در نتیجه قضاوت است. این کاربرد بویژه برای کودکان که احساساتشان بر عقلشان غلبه می کند، می تواند به صورت مضاعف مفید افتد. از نظریه پردازان مشهور تئاتری که به ویژه به این عنصر برای رسیدن به نمایش آموزشی پرداخته است؛ «برتولت برشت» است که نظریه ی تئاتر «حماسی - روایی» اش شهرت جهانی دارد.

قابل ذکر است که شیوه ی فطری نه به تمامی تحت تاثیر تئاتر حماسی - روایی است، و نه دقیقاً در مقابل تئاتر معمول که برتولت برشت آنرا تئاتر دراماتیک می خواند. بلکه هر دو ی آنها را در خود جمع دارد. شاید در نظر اول جمع این دو جمع اضداد به نظر برسد. اما در عمل خواهید دید که امکان پذیر است و لایه های ابتدایی آن در بازیهای نمایشی، نمایش بازیها و آئین های نمایشی به سادگی قابل رویت است. تلفیقی که در شیوه ی فطری آگاهانه به کار گرفته شده است.

۶- ساده گرایی

ضرورت این اصل در بازی های نمایشی بدیهی به نظر می رسد. کودک و نوجوان در اجرای این بازی ها، علاوه بر احساس، اندیشه و تخیل، امکانی جز بدن و کلام ندارند که در نمایش خویش به کار برند و از طرفی فشار غریزه آن ها را وادار به اجرا می کند. بنابراین با تنها امکان خود یعنی بازیگری دست به اجرا می زنند تا خود را بیان نمایند، و شناخت خویش را گسترش دهند. بدون این که اجرائشان منوط به وجود امکانات دیگری باشد. در واقع نمایش آن ها مظهر تمام عیار نمایش بی چیز می باشد، یعنی اجرا در نهایت سادگی. این اصل در شیوه ی فطری نیز به همین منظور آمده است و حضور آن در این شیوه به این معنی نیست که اصراری افراط آمیز بر اجرای این اصل می رود، بلکه به این معناست که عدم و یا کمبود امکانات نمی تواند مانعی برای اجرا باشد. ساده گرایی یعنی حداکثر استفاده را از وسائل موجود و دم دستی کردن، و این هرگز به این معنی نیست که زیبایی را مد نظر قرار ندهیم، بلکه این اصل اصرار دارد زیبایی ها را در ساده گرایی جستجو کنیم، و نه در تجمل گرایی. این اصل هم مانند سایر اصول دیگر با آنها در هماهنگی کامل بسر می برد و در تمامی شیوه و تمامی عناصر هنری اجرا نمود پیدا می کند. ساده گرایی را نباید با سطحی گرایی اشتباه کرد. اگر ساده گرایی ما را به کودک و صداقت او نزدیک میگرداند، و شناخت و زیبایی شناسی او را گسترش می دهد، سطحی گرایی ما را از اهداف هنری، انسانی و ارزشی دور می گرداند. یک بزرگسال می تواند آگاهانه یک تئاتر سطحی را انتخاب کند و اگر ناآگاهانه آن را انتخاب کرد، می تواند پس از اجرا آن را بباد انتقاد بگیرد. اما یک کودک چه؟ می شود دست اندرکاران تولید تئاتر، اجرایی سطحی تحویل مخاطب دهند ولی ما انتظار ترقی و تعالی کودکان را داشته باشیم؟ بسیاری از اوقات هست که بعضی از تولید کنندگان از بی خبری اولیاء سوء استفاده می کنند و سکوت صادقانه و تشویق متواضعانه ی کودک را دستمایه ی استقبال آنان قرار می دهند.

کودکان می توانند درمورد کالایی را که خریده اند، به خوبی اظهار نظر کنند، اما متأسفانه بیشتر اوقات آنها مورد سؤال قرار نمی گیرند و گاه دیده شده که اگر کودکی در این باره قصد اظهار نظر دارد، از آنجا که با بی توجهی بزرگسالان روبرو نشود، از اظهار نظر خودداری کرده است. در ساده گرایی امکانات اصیل نیستند، درحالی که در سطحی گرایی امکانات اصالت می یابند. در ساده گرایی هرگز امکانات جای خلاقیت ها را پر نمی کنند، بلکه برعکس، این خلاقیت است که جای امکانات را می گیرد. و این یکی از اهداف و کاربردهای شیوه ی

فطری اجراست که نباید از نظر دور داشت. اما ساده گرایی چگونه با سایر اصول مطرح شده، هماهنگ است؟ و چگونه با آنها وحدت دارد؟ بازیگری در این شیوه ساده گر است، چون به حرکت و تصویر سازی چهره و بدن توام با کلام تاکید می کند، هم چنان گریم، لباس و سایر اشیا، صحنه، و از آن جا که ذات این نوع بازیگری ساده گرا است، پس با سایر اصول جاری در شیوه که آنان نیز ذاتی شیوه هستند، وحدت دارند.

بداهه پردازی نیز در این شیوه ساده گر است. یعنی به آنچه که بازیگر در ذهن دارد، برای ارائه بوسیله ی بازیگری بسنده می کند، و از جریان های از پیش تعیین شده؛ مثل متن، میزانشن، و امکانات صحنه کمتر سود می برد. کلیه اصول مذکور با فاصله گذاری نیز هماهنگند، چون این اصول باهم وحدت دارند و توامان عمل می کنند. به همان اندازه که فاصله گذاری در شیوه حضور می یابد، ساده گرایی پررنگ تر می شود. چرا که فاصله گذاری نیز حضور زندگی را در شیوه می رساند. جریانی که در شیوه های معمول غایب است. زندگی امکانی است که به سادگی به همگان هدیه شده است. و شیوه ی فطری اجرا هرگز این امکان را به فراموشی نمی سپارد. امکانی که بر مرز ایجاد و پیوند تخیل و واقعیت، نمایش و زندگی، احساس و تفکر اصرار می ورزد و بر چهره ی نمایشی زندگی تاکید می کند.

۷- نشانه پردازی

اصل نشانه پردازی یعنی جایگزینی علامت های ساده بجای امکانات پیچیده. کودکان و نوجوانان در بازی های نمایشی و نمایش بازی های خود از اصطلاحی بهره می برند به نام «مثلاً». آن ها با این کلمه ی جادویی می توانند از هر چیزی به جای چیز دیگری استفاده کنند. مثلاً؛ چوب به جای: عصا، الاغ، شمشیر و یا هر چیزی که مناسبت بداند. این نشانه گرایی روند اجرایشان را به سوی ساده گرایی عملی می کند. چنان که همین امر باعث می گردد کودکان و نوجوانان بر بازیگری خویش (و در نتیجه به بدن و کلام خود) تاکید ورزند و از امکان فیزیکی و زبان خود حداکثر استفاده را بنمایند. همین تاکید است که به شناسایی خود و دیگران (نقش) منجر می گردد، که البته دست آورد کوچکی برای شیوه نیست.

با توجه به این کارکرده است که این اصل در شیوه ی فطری در تمام اصول از جمله در صحنه پردازی و ابزار صحنه حضوری فعال دارد. باید در نظر داشت که این اصل هم مانند سایر اصول دیگر در شیوه ی فطری از آنها منفک نیست. اصول همچون تاروپود یک قالی خوش بافت و زیبا درهم تنیده و در یکدیگر آمیخته اند و همه بهم برای ارائه ی یک اجرای هماهنگ یاری می رسانند. این اصل را نیز علاوه بر بازی های نمایشی و نمایش بازی ها می توان در آیین های نمایشی، نمایش های آیینی، نمایش های سنتی و روستایی به وضوح مشاهده کرد.

اگر سبک سمبلیسم^(۱) برای بزرگسالان دارای پیچیدگی هائیکه نیاز به نقد و توجیه و تفسیر دارد، نشانه پردازی در شیوه فطری طبق اصل ساده گرایی ساده و شفاف است و با قراردادی ساده و همه کس فهم به اجرا درمی آید. نشانه گرایی انتخاب نشانه هاست به جای مفاهیم مورد نظر که قرارداد های آن مابین نمایش دهنده و مخاطب منعقد می شود.

قراردادهایی که گاه بومی و اختصاصی اند و گاه فرامرزی و بین المللی. گاهی قدیمی و عامند و گاهی جدید و خاص، اما در هر حال ساده و کاملاً قابل درکند. به طوری که می توان آنها را به راحتی به مخاطب پیشنهاد کرد.

کودکان همیشه منابع گرانبهائی برای پرسش این گونه سؤال هابند. آنها و بازی هایشان منابع دست اول و با ارزشی هستند که هیچ گاه از دسترس دور نیستند. آنان همیشه با کمال میل از پذیرفتن ما به دنیایشان استقبال می کنند.

جدول (۱) مقایسه ی «بازی های نمایشی و نمایش بازی ها» با «شیوه ی فطری اجرا»

شماره ردیف	بازی های نمایشی و نمایش بازی ها	شیوه ی فطری اجرا
۱	ناخودآگاه و غریزی انجام می شود.	آگاهانه و با شناخت به انجام می رسد.
۲	فرآیند محور است.	به سوی فرآیند محوری حرکت می کند.
۳	نقش آفرینی اصالت دارد.	بازیگری اصالت دارد.
۴	بداهه پرداز است.	به سوی بداهه پردازی حرکت می کند.
۵	فاصله گذار است.	به سوی فاصله گذاری حرکت می کند.
۶	ساده گرا ست.	به سوی ساده گرایی حرکت می کند.
۷	نشانه پرداز است.	به سوی نشانه پردازی حرکت می کند.
۸	مشارکتی است.	به سوی اجراهای مشارکتی حرکت می کند.

جدول (۲) مقایسه ی «شیوه ی فطری اجرا» با «شیوه ی معمولی تولید تئاتر»

شماره ردیف	شیوه ی فطری اجرا	شیوه ی معمولی تولید تئاتر
۱	مربی – کارگردان دارد.	کارگردان دارد.
۲	عناصر هنری ضمن کار تخصصی به تالیف گروهی گرایش دارند.	عناصر هنری به سوی تولید تخصصی و فردی گرایش دارند.
۳	به سوی فرآیند محوری حرکت می کند.	برایند محور است.
۴	بازیگری به عنوان یک اصل اصالت دارد.	می تواند هر کدام از عناصر هنری محور شود.
۵	بداهه پردازی یک اصل است .	از بداهه پردازی پرهیز می کند.
۶	فاصله گذاری یک اصل است .	از فاصله گذاری پرهیز می کند.
۷	ساده گرایی یک اصل است .	به تجمل گرایی و پیچیدگی گرایش دارد.
۸	نشانه پردازی یک اصل است .	به سوی واقعیت گرایی و طبیعت گرایی گرایش دارد.
۹	به سوی اجراهای مشارکتی گرایش دارد.	از اجراهای مشارکتی پرهیز می کند.
۱۰	از راه احساسات مخاطب به فعالیت عقلی و قضاوت او می اندیشد.	به برانگیختن احساسات و اندیشه ی مخاطب می اندیشد.
۱۱	به سوی درگیری کلیه ی حواس و اندیشه ی مخاطب حرکت می کند.	معمولا از دو حس بینایی و شنوایی و اندیشه ی تماشاگر بهره می برد.
۱۲	به آموزش و تربیت تجربی مخاطب گرایش دارد.	به تحت تاثیر قراردادن مخاطب و جلب توجه او نظر دارد.

تعریف:

شیوه ی فطری؛ فرآیندی است گروهی، خلاق و آگاهانه که برای بازیگری اصالت قائل است و در جریان تولید از اصول بداهه پردازی و فاصله گذاری در چارچوب ساده گرایی و نشانه پردازی سود می برد و بر مشارکت مخاطب در عالی ترین سطح به عنوان یک اصل در روند تولید (تمرین و اجرا) تاکید می ورزد .

این شیوه چون آگاهانه از اصول بازی‌ها ی نمایشی و نمایش بازی‌های کودکان و نوجوانان گرفته شده است، می‌تواند به علت درک غریزی آن توسط کودکان و نوجوانان، ارتباط فوق‌العاده‌ای با آنان برقرار کند و از این طریق کاربردهای نمایش را که قبلاً به آنها اشاره داشته‌ایم، به سادگی و روانی به مخاطب منتقل نماید، به طوری که آنان احساس نمایند این شناخت‌ها تجربه‌ی شخصی‌شان است که توانسته‌اند خود آن را کشف و درک نمایند. با این حساب این کاربردها می‌تواند به درکی عمیق و ماندگار تبدیل شود. تأثیر سریع و درک پایدار توأم با لذت، خود به معجزه‌ای شبیه است که کمتر می‌تواند مشابهی برای آن یافت.

مولف در طی پنج دهه پی‌گیری مستمر تأثیر کودک و نوجوان، بارها چه در ایران و چه در کشورهای دیگر مشاهده نموده است که تولید کنندگان و دست‌اندرکاران تأثیر کودک و نوجوان به صورت پراکنده و تجربی و یا ناخودآگاه و به صورت غریزی از این شیوه به طور ناقص از بعضی اصول آن سود برده‌اند و جالب این جاست که به نتایج مطلوبی نیز رسیده‌اند. بنابراین وقتی استفاده از بعضی از این اصول نتیجه بخش است، پس به صورت کامل چگونه تأثیری خواهد داشت؟

مولف امیدوار است با طرح این شیوه پراکندگی‌های موجود در استفاده بعضی از این اصول، با به کار بردن این شیوه اجراها به یک دستی و نظم کامل رسد و صورت غریزی و ناخودآگاهی که در این زمینه وجود دارد، تبدیل به روندی آگاهانه شود. و آوردن واژه «فطری» در عنوان شیوه به همین منظور صورت گرفته است، تا فاصله‌ای باشد بین غریزه که جنبه‌ی ناخودآگاه دارد با فطرت که جنبه انسانی (و در این جا جنبه آگاهانه اش) برای ما اولویت دارد.

مواردی که مناسب است در پایان این بحث به آن اشاره کنم، چهار نکته است، و از آنجا که کودکان در بازیهای نمایشی خود کم و بیش و ناخودآگاه این چهار نکته را به طور خودکار اعمال می‌کنند، پس این نکته‌ها نباید از چشم علاقمندان به شیوه‌ی فطری نیز پنهان بماند.

۱- خود محوری و جایگزینی شخصیت‌های مختلف به جای یکدیگر.

۲- عدم پای بندی به وحدت موضوع و از این شاخ به آن شاخ پریدن بنا به نیازهای نیرومندتر.

۳- عدم وحدت زمان در اجراها.

۴- و عدم رعایت وحدت مکان در اجراهای بازیهای نمایشی و نمایش بازی‌ها.

اما این که آیا از این موارد استفاده شود و یا استفاده نگیرد، مولف هنرمندان را در به کارگیری آنها کاملاً آزاد می‌داند. چرا که آنها را نسبت به اصول اصلی و هفتگانه‌ی شیوه فطری فرعی ارزیابی میکند. اما قابل تذکر است که فرعی ارزیابی کردن نیز نشانه‌ی کم اهمیت تلقی کردن آنها نباید به حساب آید.

ساختار:

آیا ساختار متن و اجرا در شیوه فطری می‌بایست به دلیل رایج بودن و یا مفید بودن؛ از ساختار «ارسطویی» پیروی نماید؟ یا می‌بایست ساختار متن و اجرا به دلیل اشتراک شیوه فطری با اصل فاصله گذاری، ساختار «روایی - حماسی» برتولت برشت را مورد استفاده قرار دهد؟ و یا هیچ کدام، بلکه باید در پی ساختار ویژه‌ی این شیوه باشیم؟

چون شیوه‌های شناخته شده و مرسوم از جمله شیوه‌های «ارسطویی» و «روایی/حماسی» بر شناخت عقلانی مخاطب استوار است. بویژه شیوه روایی - حماسی که علاوه بر آن به «قضاوت» مخاطب بر اساس عقل و منطق نیز تأکید دارد، پس از دستگاه شناخت کودک (چه در تأثیر بازیگری کند و یا مخاطب تأثیر باشد) که احساسی (و عاطفی) است، فاصله می‌گیرد. و یا حداقل آن که ساختار ویژه‌ی تأثیر کودک نمی‌تواند باشند.

در پی شناخت ساختار ویژه تأثیر کودک، نخست باید دید که جایگاه کودک در تأثیر ی که برای او تالیف و تولید می‌شود تا چه اندازه اهمیت دارد؟ بدون شک محوریت او حرف اول را می‌زند. پس این نقش کلیدی و محوری را از دو منظر بررسی می‌کنیم:

نخست نقش او در تولید تأثیر، سپس چگونگی ساختار ذهنی او در رابطه با تولید تأثیر برای او با ساختار ویژه‌ی خودش.

۱- معمولا کودک در متن و اجرا حضور دارد، و یا اگر در متن هست و در اجرا حضور ندارد، اشخاص بازی در صحنه نقش کودک را کودکانه اجرا می کنند.

۲- در تئاتر کودک مخاطب کودکان هستند. یعنی تئاتر برای او تولید می شود.

۳- در تئاتر مشارکتی (که مشارکت یکی از اصول این شیوه هم هست) مخاطب و تماشاگر کودک به مشارکت در اجرا دعوت می شوند. بنابراین چون هدف از تولید تئاتر برای کودکان با توجه به سه مولفه ذکر شده ارتباط حداکثری و در نتیجه تاثیر بیشتر بر اوست، در نظر نداشتن ذهن کودک و نوع پذیرش او نقض غرض خواهد بود.

حال در پی شناخت مذکور باید ببینیم که ذهن او چگونه است؟ و کدام یک از ساختارها به درک و شناخت او نزدیک تر و یا منطبق تر است؟

برای این منظور همان گونه که برای کشف شیوه فطری اجرا به بازی های آنها مراجعه کردیم، در این جا هم از « بازی های نمایشی » آنها کمک می گیریم. چون در آنجاست که کودک شناخت خود را از خویش، جهان و مسائلش در قالب یک نمایش ابتدایی و ساده، به طور شفاف ارائه می دهد.

۱- کودکان در بازیهای نمایشی و نمایش بازیها منطقی نمی اندیشند، بلکه بنا بر احساس و نیاز غریزی خویش رفتار می کنند.

۲- زمان و مکان در اجرای آنها مانند دنیای خواب تداوم واقعی ندارند.

۳- اشخاص و موضوعات می توانند به راحتی جای یکدیگر را بگیرند بدون این که به فضا و روند بازی لطمه ای وارد شود.

۴- اصل بر فرآیند است، نه برآیند.

۵- بداهه پردازی و خلاقیت به عنوان یک اصل در بازی ها جریان دارند.

از حضور این موارد در بازی های نمایشی آنان می توان نتیجه گیری کرد که کودکان دارای ذهنی فعال و سیال هستند و ساختار بازی های آنها بر این امر گواهی می دهد. جدای از بازی ها ما می توانیم نمونه های این ذهن فعال و سیال را در سایر آفرینشهای هنری آنان مانند؛ نقاشی، کاردستی، و یا مجسمه سازی نیز مشاهده کنیم. بنابراین نزدیک ترین ساختار به ذهن کودکان، ساختار « سیال ذهن » خواهد بود.

بنابراین مناسب است که در این جا « ذهن کودک » را با شیوه ی شناخته شده ی « سیال ذهن » مقایسه کنیم، تا ببینیم که تا چه حد این دو با هم هماهنگ هستند و اگر در این مقایسه ها، هماهنگی ها حرف اول را بزنند، پس ما به ساختار ویژه ی تئاتر برای کودک نزدیک شده ایم. برای این که این مقایسه ی نقاط مشترک و غیر مشترک آنها ساده تر با یک دیگر سنجیده شود، آن را در یک جدول می آوریم.

در جدول مشاهده می شود که یگانگی های شیوه ی « سیال ذهن » با ذهن کودک تا آنجا هماهنگی دارد که این تصور را پیش می آورد که گویی اصلا یگانه اند. حتی در مواردی شرایط کودک ایجاب می کند که بر ساختار « سیال ذهن » تاکید بیشتری داشته باشد. هم چون؛

ردیف دو؛ با توجه به تمرکز کوتاه مدت او، و یا ردیف هفت؛ با توجه به گنجینه محدود لغات او.

اما از این دو مورد مهم تر این که اگر در شیوه ی « سیال ذهن » نویسنده در پی خلق اثری است که با آن هم خوانی داشته باشد، کودک زندگی اش به این شیوه رقم خورده است. بنابراین ساختار « سیال ذهن » در تئاترهایی که برای او تولید می شود، ساختاری ملموس و کاملا

جدول (۳) مقایسه ساختار « سیال ذهن» با « ذهن کودک»

شماره	سیال ذهن	ذهن کودک
۱	زمان خطی نیست (فقط در زمان حال نمی گذرد)، بلکه در حال، گذشته، آینده، درونی و بیرونی شخصیت در نوسان و سیال است.	زمان خطی نیست (فقط در زمان حال نمی گذرد)، بلکه در حال، گذشته، آینده، درونی و بیرونی شخصیت در نوسان و سیال است.
۲	مکان ثابت نیست و بنابر تمرکز شخصیت به صورت نا منظم در مکانهای گوناگون در نوسان و سیال است.	با توجه به تمرکز کوتاه مدت کودک، مکان ثابت نیست و به صورت نا منظم در مکانهای گوناگون در نوسان و سیال است.
۳	شخصیت ها ثابت نیستند، جا به جا می شوند و گاه جای یک دیگر را می گیرند.	شخصیت ها ثابت نیستند، جا به جا شده و گاه جای یک دیگر را می گیرند.
۴	نویسنده آگاهانه از تک گویی درونی (۱) استفاده می کند.	کودک نا خود آگاه دارای تک گویی درونی است.
۵	دیدگاه دانای کل (۲) محدود به ذهن شخصیت هاست.	دیدگاه دانای کل محدود به کودک است
۶	برای آگاهی مخاطب شخصیت ها به حدیث نفس می پردازند. (۳)	کودک دارای حدیث نفس است.
۷	زبان (۴) دور از نظم و منطق است.	زبان دور از نظم و منطق است. و گنجینه محدود لغات نیز به این امر کمک می کند.
۸	طرح شکننده و نه چندان از پیش تعین شده است. (۵)	طرح شکننده و به دلیل حضور فعال « بداهه پردازی» از پیش تعین شده نیست.
۹	شخصیت ها دارای تداعی اند. (۶)	کودک دارای تداعی های مکرر است.
۱۰	حوادث معمولاً به صورت بریده بریده و نامنظم از دریچه ذهنیات شخصیت ها روایت می شوند.	حوادث معمولاً به صورت بریده بریده و نامنظم از دریچه ذهن کودک خلق می شوند.
۱۱	هدف خلق اثر آگاهانه برای مخاطب است.	هدف: ارضاء غریزه است بوسیله ی بازی.
۱۲	در ظاهر فرایند محور نمایش داده می شود، اما در لایه های مختلف آن پیام یا پیامهایی وجود دارند که توسط مخاطب می بایست کشف شوند (برآیند محور).	کودک در شکل و محتوا وحدت دارد و کاملاً فرایند محور عمل می کند.
۱۳	نمایش زندگی است در یک قالب هنری .	بازی زندگی کودک است.

پذیرفته شده است که با ذهنش در هماهنگی کاملند.

حال باید دید « هدف» یک نمایشنامه نویس و یا کارگردان از انتخاب شیوه چیست؟ آیا او در پی دست یافتن به یک شیوه ناب است، یا شیوه برای او « وسیله » ای است که او را به اهدافش که می تواند؛ سرگرمی، آموزش، پرورش و یا مواردی دیگر باشد برساند. به نظر نگارنده این شیوه با نگاه ابزاری می تواند هدف و پیام مولف و هنرمند بزرگسال را که کسب لذت، بالا بردن آگاهی و خلاقیت های مخاطب است برای یک زندگی بهتر، به خوبی برآورده می کند. در حالی که شیوه به عنوان؛ هدف چنین ظرفیتی را ندارد. نویسنده و کارگردان/مربی تا آنجا مجازند که غرق در شیوه نشوند که اهداف مفیدی را که برای مخاطب کودک دارند به فراموشی بسپارند. افراط و تفریط در هر شیوه ای ما را از اهداف آموزشی و تربیتی دور می گرداند. مثلاً تمرکز افراطی بر روش « سیال ذهن» می تواند علاوه بر ایجاد ناهماهنگی با سایر اصول جاری در شیوه، موجب سرگردانی، سردرگمی شود که بدیهی است چنین نتیجه ای نمی تواند نه مربیان و والدین مخاطبان را راضی نماید و نه اصولاً برای زندگی و آینده کودکان ثمر مثبتی به بار آورد.

شیوه فطری اجرا در تئاتر کودکان تلاش دارد تا به کارگیری اصولی را که کودک ناخود آگاه و به صورت غریزی عمل می کند، آگاهانه به کار گیرد و به زندگی کودکان نزدیک شود تا از این طریق کودک «ارتباط» تنگاتنگی با تئاتری که برای او تولید می شود، برقرار نماید. و این روش نسبت به سایر شیوه ها که این اصول را در نظر نمی گیرند، بدون شک موفق تر عمل می کند.

ما در این مقاله «شیوه فطری اجرا» را با هدف تولید تئاتر «برای» کودکان و نوجوانان بررسی کردیم، اما بدیهی است که این شیوه در رابطه با «نمایش خلاق» و «تئاتر در کلاس درس» و «تئاتر دانش آموزی» کاربرد بیشتری می تواند داشته باشد، چرا که در این نوع نمایش ها حضور کودک و نوجوان در تولید، تالیف و اجرا حرف اول را می زند.

بی مناسبت نیست که در این جا بار دیگر به تأثیری که این اصول در انواع آیین ها ی نمایشی و تئاتر های خود جوش مردمی داشته اند ذکرى به میان آورده شود. آیین نمایشی حج با قدمتی در حدود شش هزار سال با احتساب آغاز آن از زمان ابراهیم پیامبر، شیوه ای بسیار نزدیک به این اصول دارد^(۷).

تئاتر های «آیینی و سنتی» در ایران هم چون «شبه خوانی» و «تئاترهای رو حوضی» نیز بسیاری از اصولش با اصول «شیوه فطری اجرا» هم خوانی و هماهنگی دارند. و از آنجا که تئاتر «کمدیا دلارته» در ایتالیا شباهت بسیاری به تئاترهای روحوضی ما دارد، اصول مشترکش با شیوه ی فطری اجرا نیز کاملاً قابل مشاهده است. همانطور که قبلاً نیز اشاره شد؛ از تئاترهای مدرن شیوه های تئاتر کاربردی «آگستو بوآل» نیز اصولش بسیار قابل مقایسه و منطبق با این شیوه می باشد.

در پایان اگر بپذیریم که این روش نزدیکترین راه برای بیشترین ارتباط با کودک است، اما نباید فراموش کنیم که هنوز با او فاصله دارد. فاصله ای به اندازه کودکی تا بزرگسالی. بزرگسالی که می خواهد خود را هر چه بیشتر به او نزدیک کند، اما کودک نیست.

من اکنون به این می اندیشم که چگونه می شود این فاصله را نیز حذف کرد. در آن صورت ما با یک شیوه ی ایده آل روبرو خواهیم بود. برای این منظور شاید راه این باشد که به جای نویسنده، کارگردان و سایر عناصر انسانی و هنرمندان بزرگسال، تنها حضور یک مربی/ کارگردان در تولید کافی باشد و او با دعوت مخاطب به میدان صحنه، اجازه بدهد تا کودکان و نوجوانان وظیفه ی تمامی عناصر انسانی بزرگسال را بر عهده بگیرند، و با احساس و اندیشه خود به خلق آثار خلاقه خویش بپردازند، در این صورت، چون آثاری که خلق خواهد شد از بطن کودک و نوجوان نشئت می گیرد، پس بدون شک بر دل مخاطب کودک و نوجوان نیز آن چنان که باید خواهد نشست.

این روش یعنی گذر از «نمایش خلاق» به «تئاتر خلاق»، «با» حضور کودکان و نوجوانان مولف، و «برای» مخاطب کودک و نوجوان. روشی است که پژوهش و تجربه ی جداگانه ای را طلب می کند.^(۸)

پائیز ۱۳۹۸ - تهران

ویراست نهایی

۱- تک‌گویی درونی Interior Monologue شیوه‌ای از روایت است که در آن تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های داستان، در سطوح مختلف ذهن در مرحله پیش از گفتار نمایانده می‌شوند. مقصود از سطح پیش از گفتار ذهن، لایه‌هایی از آگاهی است که به سطح ارتباطی (خواه گفتاری و خواه نوشتاری) نمی‌رسد و برخلاف لایه‌های گفتار متضمن مبنای ارتباطی نیست. در لایه‌های گفتار نظم و عقل و منطق و ترتیب زمانی حاکم است و گاهی محتویات ذهن در این لایه‌ها سانسور می‌شود، اما در لایه‌های پیش از گفتار ذهن، نه ترتیب زمانی مطرح است، نه نظم منطقی و نه سانسور. به دلیل گسیختگی افکار و تصاویر در این لایه از آگاهی، در تک‌گویی درونی با ترکیب‌های غیردستوری، عدم رعایت قواعد نحوی، پرهیز از نشانه‌گذاری درست، جملات و عبارات ناقص و... مواجه می‌شویم. تک‌گویی درونی را به تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم تقسیم بندی کرده‌اند. مبنای این تقسیم بندی نیز حضور یا عدم حضور نویسنده در داستان است. در تک‌گویی درونی مستقیم [Direct Interior Monologue]، فرض بر این است که نویسنده غایب است و تجربیات درونی شخصیت به طور مستقیم از ذهن او عرضه می‌شود. بنابراین خواننده نیازی به صحنه‌آرایی و راهنمایی نویسنده ندارد. اما در تک‌گویی درونی غیرمستقیم [Indirect Interior Monologue] نویسنده در داستان حضور دارد و همپای تک‌گویی درونی شخصیت حرکت میکند و ذهنیات او را به خواننده منتقل میکند. در این شیوه از تک‌گویی درونی نیز، نویسنده دانای کل محتویات لایه‌های پیش از گفتار را چنان ارائه میکند که گویی این مطالب مستقیماً از ذهن شخصیت ارائه می‌شوند. با این تفاوت که نویسنده مطالب را از زبان خود و با زاویه دید سوم شخص - و به ندرت دوم شخص - روایت میکند و گاهی توضیحاتی هم در مورد ذهنیات شخصیت می‌افزاید.

«ویکی پدیا - واژه سیال ذهن»

تک‌گویی درونی انعکاس ذهن شخصیت‌ها در سطح پیش از گفتار است. مقصود از سطح پیش از گفتار ذهن، لایه‌هایی از آگاهی است که به سطح ارتباطی (خواه گفتاری و خواه نوشتاری) نمی‌رسد و برخلاف لایه‌های گفتار متضمن مبنای ارتباطی نیست و در این لایه‌های پیش از گفتار نه ترتیب زمانی مطرح است، نه نظم منطقی و نه سانسور. مرحله پیش از گفتار مبنای ارتباطی ندارد، بنابراین افکار و ذهنیات شخصیت‌های داستان در تک‌گویی درونی ظاهراً به دنبال اطلاع رسانی به خواننده نیستند. شخصیت داستانی برای خود و بدون انسجام منطقی می‌اندیشد و هیچ‌گاه دانسته‌های اولیه و بدیهی خود را برای خواننده بازگو نمی‌کند.

سایت بوطیقا، نگاهی به پیدایش جریان سیال ذهن؛ "منیره احیایی" چهارشنبه، ۰۶ اردیبهشت ۱۳۹۱

۲- در داستان‌های جریان سیال ذهن، آگاهی نویسنده دانای کل معطوف است به زندگی درونی شخصیت‌ها و محتویات نامنظم، غیرمنطقی و به گفتار در نیامده ذهن آن‌ها. تفاوت این شیوه با تک‌گویی درونی غیرمستقیم بودن آن است که در این شیوه محتویات ذهن شخصیت‌ها «توصیف» می‌شود، ولی در تک‌گویی درونی غیرمستقیم نویسنده دانای کل محتویات ذهن شخصیت‌ها را مستقیماً روایت می‌کند. «همان»

۳- کاربرد این شیوه در اصل در نمایشنامه بوده است. مثلاً قطعه «بودن یا نبودن» در نمایشنامه هملت اثر ویلیام شکسپیر شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی حدیث نفس است. برخلاف تک‌گویی درونی، مقصود از حدیث نفس، انتقال هویت ذهنی و زندگی درونی شخصیت به خواننده نیست، بلکه هدف، انتقال اندیشه‌ها و احساس‌هایی است که با طرح و عمل داستانی ارتباط دارند. بنابراین حدیث نفس از انسجام بیشتری برخوردار است. ارائه محتوا و روندهای ذهنی شخصیت‌ها در حدیث نفس مستقیماً و بدون حضور نویسنده صورت می‌گیرد، منتها فرض بر این است که مخاطبی نیز حضور دارد. در این شیوه زاویه دید همواره همان زاویه دید شخصیت است و از میان لایه‌های مختلف ذهن با لایه‌های سطحی - تری نسبت به تک‌گویی درونی سر و کار دارد. «همان»

۴- زبان در مرحله پیش از گفتار از نظم و منطق عقلانی برخوردار نیست از این رو برای انعکاس فرآیندهای ذهنی در آثار جریان سیال ذهن از ترندهای زبانی متنوعی استفاده می‌شود. «همان»

۵- در این آثار معمولاً با طرح شکننده و نه چندان از پیش اندیشیده‌ای روبه‌رو هستیم که بسته به نوع خواندن اثر دچار تغییراتی می‌شود. یعنی خوانندگان مختلف می‌توانند طرح‌های مختلفی برای یک داستان واحد بیابانند. «همان»

۶- ذهن در سطح پیش از گفتار خود، هنگام اندیشیدن به گذشته، بدون توجه به تقدم و تأخر زمانی این وقایع و دوری و نزدیکی‌شان از زمان حال، بسته به این که کدام یک از این رخدادها برایش تداعی شده باشد، آن واقعه را به همراه توده وقایع مرتبط با آن از اعماق مختلف احضار می‌کند. «همان»

۷- ر. ک. کیانیان، داوود، «حج، بزرگترین نمایش جهان» شامل یک تحقیق و پنج نمایشنامه، حوزه هنری البرز، انتشارات سوره مهر تهران ۱۳۹۲

۸- بخش ساختار و پایانی مقاله در سال ۱۳۹۳ افزوده و ویراستاری شده است.