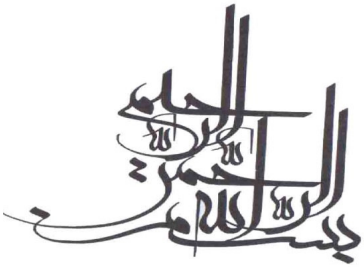

مجموعه تئاتر

مقدمه :

هنر نمایش اگر چه از آئین ها برآمد و در آغاز رو به سوی آسمان داشت، اما در طول هزاره ها زمینی شد و ابعاد گسترده ای از زندگی انسان ها را در برگرفت و به بیانی دیگر آئینه ای شد پیش روی زندگی تا با دوباره سازی آنچه آدمی داشت و بدان باورمند بود به واکاوای زوایای تاریک پنهان ازچشم بنشیند و هر بار به زبانی تلخ یا شیرین به کاستی ها و توانائی ها، نیکی ها و بدی ها، زشتی ها و زیبائی ها، باید ها و نباید ها و... خلاصه هر آنچه را که آدمی در زندگی روزمره خود با آن درگیر است بپردازد و در این میان، زبان هر چه بود و شیوه کار بر هر اساس که استوار، اما آموزش نقش اساسی داشت.جهان نمایش، جهان تبیین حیات آدمی بود و نمایش تازیانه ای دردناک و هول انگیز بر گرده انسان، تا خواب او را برآشوبد و به دوباره دیدن خود بنشاندش و بیاموزدش که چه هست و چه باید باشد. چنین است که می گویم تأتر آمده بود تا به آدمی بیاموزاند، چیست، کیست و چه باید باشد و چه نباید. و این همه نه لزوماً به بیانی مستقیم که به کنایه و اشاره .. و نه تنها به زبان گفتار که به چندین زبان؛ زبان رنگ، زبان حرکت زبان نور و... و بدین سان هنر نمایش اگر چه خود هدفی بود برای خلق زیبائی اما ابزاری نیز شد برای زیباتر شدن روح آدمی و تعالی زندگی نوع بشر.

آنچه در این میان تأمل برانگیز است، کارکرد هنر نمایش است در دوره های زمانی خاص و شرایط ویژه اجتماعی در راستای نیازهای مشخص یک دوران. تحول در امر تعلیم و تربیت، هنر نمایش را به ابزاری قوی و کارامد در این حوزه تبدیل کرد، و این ابزار به دلیل نیازهای روزافزون امر تعلیم و تربیت و توانمندی بی بدیل هنر نمایش در گسترش ، بهینه سازی و تعمیق این امر روز از پس روز بیش از پیش در چشم پژوهشگران، آموزگاران و مدیران این حوزه جلوه کرد. امروزه شاید بتوان درجه

بالای رشد و شکوفائی امر تعلیم و تربیت را در یک کشور با چند و چون بهره گیری از توانمندی های تأتر تعلیم و تربیتی سنجید، یا لا اقل یکی از سنجه های این امر را با میزان حضور این هنر در امر آموزش مربوط دانست.

در ایران،اگر چه تأتر تعلیم و تربیتی یا پداگوریک، به رغم احساس نیاز مبرم بسی دیرتر از دیگر کشورها به عرصه آمد، اما تقریباً بیش از ۴ دهه قبل و با تأسیس کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و با تشکیل کلاس های آموزشی نمایش کودک و نوجوان در چند رشته مختلف (مانند تأتر عروسکی و نظایر آن) و نیز تربیت و گسیل مربیان تأتر کودک و نوجوانان به کتابخانه های کانون نخستین گام ها برای توجه به این رشته برداشته شد، که کوتاه زمانی بعد با تأسیس مرکزی در وزارت آموزش و پرورش مستقیماً و به شکلی تخصصی امر بکارگیری و گسترش تأتر تعلیم و تربیتی در راستای بهینه سازی امر آموزش و پرورش در کشور در دستور کار قرار گرفت.

گروه مطالعات هنر و ادبیات پژوهشکده هنر ورسانه با در نظر گرفتن اهمیت خدشه-ناپذیر این مقوله در رشد کیفی تعلیم و تربیت دانش آموزان و بنا بر رویکرد خود در اولویت دادن به پژوهش ها و جستارهای راهبردی، تحقیق در بکارگیری هنر های نمایشی به مثابه ابزاری برای تعلیم و تربیت را در دستور کار خود قرار داد که بر پایی جلسات سخنرانی و ارائه نظر کارشناسان و هنرمندان مرتبط با مقوله تئأتر تعلیم و تربیتی نخستین گام در این راه است .امید که با پی گیری موضوع و همراهی و همدلی هنرمندان این حوزه بتوانیم این امر خطیر را در اشکال مختلف پژوهشی پیگیری کنیم.

گروه مطالعات هنر و ادبیات

پژوهشکده هنر و رسانه

تئاتر آموزشی و سودمندی‌های تئاتر تعلیمی و تربیتی "پداکوژیک" برای کودکان

دکتر امینی

اهمیت تئاتر تربیتی-آموزشی و بازتاب‌های آن در دنیای معاصر و تلاش‌هایی که در این باره صورت می‌پذیرد، چنان است که ترجیح داده شد که همین امر نقطه آغاز زمان باشد. مثلاً نمایش خرس و چشمه پس از اجرا به مدت یک ماه در تئاتر شهر و پس از دریافت سفارش، به چند مهدکودک نیز برده شد. با وجود کمبود فضا و امکانات در مهد کودک‌ها، ما ناگزیر به سازگار شدن با امکانات مهد کودک شدیم، به طور مثال، اگر در تئاتر شهر چاهی ساخته بودیم که از آن آب بر می‌داشتند، به جای آن در مهدکودک از سطل زباله برای نشان دادن چاه استفاده کردیم و دیدیم که پس از نمایش، کودکان برای برداشت آب به سراغ سطل زباله می‌رفتند. در آنجا بود که نقش نمایش و پذیرش آن از سوی کودکان و ارتباطی که با تخیل کودکان برقرار می‌شد آشکار گردید. در شرایطی که بر روی تئاتر آموزشی در ایران چندان کار نشده بود، در کشور آلمان و در دانشگاه «اُسمابورگ» از امکانات بسیار وسیعی برای نمایش‌های آموزشی و تربیتی و یا همان پداکوژیک به کار گرفته شده بود. واژهٔ پداکوژیک در ایران فقط برای تئاترهایی با مضمون بزهکاری و در نقدهای آقای «همایون علی آبادی» دیده شده بود. مثلاً در نمایش «ماشین نشین‌ها» با کارگردانی آقای «اصغر فرهادی».

با تحقیقات من در آلمان مشخص گردید که، ریشه پداکوژیک به فعالیت‌های شخصی به نام «ماکارنکو» روسی بر می‌گردد. این شخص در نزدیکی‌های شهر سنت‌پترزبورگ به کمک ارتباطی که با اهالی تئاتر آن شهر برقرار کرده بود، توانست

روشی برای تعلیم و تربیت ابداع کند که در آن برای بزهکاران نوجوان به جای اعمال روش‌های تنبیهی و یا نصیحت گونه، فضای مجازی ترتیب داده شود تا این احساس که آنها فکر کنند در یک محیطی همچون زندان و در غل و زنجیر هستند از بین برود. به همین منظور در اعماق جنگل محیطی را به نام «کلنی» ایجاد کرد، آن هم نه صرفاً فضای تئاتری، بلکه محیطی پر از تعامل، مشارکت و کار. افراد تحت سرپرستی «ماکارنکو» به زراعت، دامداری، ساخت و ساز مشغول بودند و در کنار اینها به هنر و نمایش نیز توجه می‌شد، که این مورد آخر به ایجاد اعتماد به نفس و به ظهور شخصیت تازه کمک می‌کرد. بعدها خبردار شدیم که در ایران نیز فیلم پداکوژیکی ساخته شده است، که متأسفانه تا به امروز نسخه‌ای از آن که قابل استفاده باشد به دلیل کهنگی و پوسیدگی وجود ندارد. با تحقیق دربارهٔ ریشهٔ لاتین پداکوژیک به این موضوع رسیدیم که در یونان باستان، بردگانی که اتفاقاً بسیار باسواد و فرهیخته بودند، کودکان را از منزل تا مدرسه همراهی می‌کردند و در طول مسیر نکات اجتماعی، فرهنگی و اخلاقی را به کودکان می‌آموختند. «پایدو» نام این بردگان بود و این عمل «پداگوگوس» به معنی کسی که "هدایت می‌کند" بود.

از دههٔ ۶۰ و ۷۰ میلادی به بعد، کشورهای اروپایی به این نتیجه رسیدند که باید از فرایند ایفای نقش برای تعلیم و تربیت بهره ببرند. امروزه فرایند ایفای نقش در کتب آموزش و پرورش بخش با اهمیتی به شمار می‌آید. امروزه گفته می‌شود: جدای از موضوع تئاتر، یک معلم باید بتواند از فضای خشک و یکنواخت بیرون آمده و وارد تعامل با دانش‌آموز خود گردد. اروپائیان به این موضوع تئاتری نگاه کرده و می‌کنند. «پائولوفِریر» از پیشگامان تئاتر کاربردی، معتقد است، "معلم همچون کامیونی نیست که با فشار دادن یک شاسی محتویات آن به تدریج بر سر دانش‌آموز تخلیه شود".

طبیعتاً با چنین روش‌هایی ذهن دانش‌آموز از یک سری اطلاعاتی پر می‌شود که کاربردی نبوده و قابل استفاده نیستند.

غربی‌ها به خوبی به این ضرورت رسیدند که به دور از هرگونه شعار، علوم، نقش کاربردی داشته باشند و به همین منظور بانک‌های مجازی برای پایه ابتدایی تشکیل دادند. در حیاط مدرسه نیز فضاهای مجازی تشکیل دادند. با این کار کلاس‌ها از آن حالت خشک بیرون آمده و تبدیل به محل کار، اداره پست و بانک، می‌شد. به این ترتیب فضای سالن و حیاط مدرسه کارایی بهتری پیدا می‌کرد. مثلاً دانش‌آموزان در فضای بانک قرار می‌گرفتند و در آنجا به خوبی از کاربرد ریاضی آگاه می‌شدند و به خوبی درک می‌کردند که ریاضی برای انجام امور زندگی لازم است. در کشورهای غربی، در دو شاخه، فعالیت‌های تئاتر تعلیمی ـ تربیتی را شکل دادند که به نام تئاتر "پداکوژیک" خوانده می‌شود. یک گروه حرفه‌ای هنرمندان تئاتر که برای کودکان کار می‌کردند متونی را تهیه کردند که مخصوص دانش‌آموزان بود. چه اینکه برای اجرا به میان دانش‌آموزان بروند و یا دانش‌آموزان برای دیدن کار آنها به سالن بروند. این گروه‌های حرفه‌ای متون کتاب‌های درسی دانش‌آموزان را می‌خواندند و در طراحی متون نمایشنامه به نکات روانشناسی، تربیتی و ادبی نیز توجه می‌کردند. این کار بسیار جدی و دقیق است، چرا که کودکان با الگوبرداری به جهت مورد نظر ما می‌توانند سوق پیدا کنند. در اجرا چند روند مختلف وجود دارد. مثلاً یک بار نمایشنامه را اجرا می‌کنند و برای بار دوم به بچه‌ها می‌گویند که این بار هرجا که لازم دیدید وارد نمایشنامه شوید و به ما بگویید که فلان شخصیت باید چه کاری انجام دهد که صحیح و درست باشد. مثلاً در اجرای اصلی بچه‌ها می‌بینند که شخصیت از سمت راست حرکت می‌کند و به یک سری از موانع برخورد می‌کند و یا مشکلاتی برایش ایجاد می‌شود. بچه‌ها وارد نمایش می‌شوند و می‌گویند که بازیگر از سمت چپ برود.

گروه نمایش برای سمت چپ نیز فکری کرده است و موانع خاص خود را تعریف کرده‌است. کودکان به فکر می‌افتند که بازیگر چه کند، عده‌ای می‌گویند به عقب برگردد و یا اینکه رأی‌گیری می‌کنند. گروه نمایش نیز برای کودکان پیشنهادهایی دارد و به این ترتیب با چنین تعاملاتی کودکان می‌آموزند که برای رسیدن به یک هدف همیشه چندین راه وجود دارد. یک مسیر طولانی‌تر است ولی خود ساختگی بیشتری دارد، یک مسیر کوتاه‌تر است ولی ویژگی‌های دیگری دارد. روش دیگر روشی است که اساساً هدف اجرا نیست، هدف تنها فرایند تمرین است. در این روش گروه‌های حرفه‌ای عامل نیستند. در این روش‌ها با واژه «معلم بازیگر» مواجه هستیم به این مفهوم که ما معلمی داریم که هم به حرفه معلمی تسلط دارد و هم اینکه دوره‌های تئاتر و بازیگری را گذرانده است. چنین معلمی با مبنا قرار دادن دروس کتاب و استفاده از فضای کلاس به‌عنوان سالن تئاتر تدریس خود را انجام می‌دهد. البته به تعدادی از دانش‌آموزان هم نقش‌هایی اعطا می‌کند و به‌عنوان تکلیف به کودکان می‌گوید که مثلاً داستان روباه و زاغ را برای جلسه بعد نمایشی کنید و به کلاس بیاورید. حتی به کودکان می‌تواند گوشزد کند که شما خود روباه خود باشید و مثلاً هرچه می‌توانید زاغ را فریب دهید که قالب پنیر را رها کند و از سویی زاغ‌ها نیز باید مراقب باشند قالب پنیر را به این راحتی از کف ندهند. همینطور می‌توان نمایش را اجرا کرد و از کودکان خواست وارد نمایش شوند و ایده خود را بگویند البته اجرای اینگونه نمایش‌ها ساده نیست و باید مثلاً پیوسته مراقب بود که به یک کودک بیشتر توجه نشود، یا به دیگری بی توجیهی شود.

آقای اکبرلو

مسائل تئاتر تعلیمی:

سابقه تحقیق در این موضوع منحصراً به خارج از کشور بر می‌گردد و در ایران ترجمه آثار به دست آقای «کیانیان» انجام شده است. مهم ترین کتابی که در این مورد چاپ شده، کتاب «آموزش از طریق نمایش» است که انتشارات نمایش به کوشش آقای «فدایی حسین»، منتشر کرده است. من چند نکته را متذکر می‌شوم:

۱) روند تولید تئاتر تربیتی: در صورتی که یک گروه حرفه‌ای اقدام به تولید تئاتر کند، پروسه آن به لحاظ حرفه‌ای کاملاً مشخص است و یک روش واحد برای تولید همه تئاترها وجود ندارد.

۲) روش‌های تئاتر تعلیمی همواره در حال تغییر و تحول هستند؛ بنابراین اگر من بخواهم مقاله‌ام را منتشر کنم بیش از اینکه مطالب این مقاله حاوی روش و دستورالعمل باشد، در واقع بیشتر می‌توان گفت که تاریخچه آن است و نقل تجربیات گروه‌ها یا افرادی است که به صورت فردی یا گروهی در خارج، مؤسسات و شرکت‌هایی به طور ثابت این کار را انجام می‌دهند. در واقع می‌توانیم بگوئیم که اینها از این روش استفاده می‌کنند نه اینکه بگوئیم روش‌هایش فقط اینهاست. طبیعی است که این امر، کار را برای کسانی که می‌خواهند آن را انجام دهند، سخت خواهد کرد.

در تئاتر تعلیمی، نگاهی وجود دارد مبنی بر اینکه تئاتر کودک، شکل ساده و سطحی شده تئاتر بزرگسال است، در واقع نباید چنین نگاهی وجود داشته باشد. تئاتر تعلیمی بیش از هر چیزی برای کودک یک نوع کشف و تجربه است.

ویژگی بسیار بدیهی و مهم دیگر این است که فرد باید تئاتر تعلیمی و روش‌ها و انواع و هدف آن را بشناسد. به صرف اینکه مطالب علمی را آموزش دهیم و مثلاً دو

شخصیت بگذاریم تا با هم حرف بزنند،گر چه یک نوع نمایش است ولی الزاماً تئاتر تعلیمی نخواهد بود.

نکته بعد، مسأله بسیار مهم خلاقیت تئاتر تعلیمی است؛ یعنی آن چیزی که ممکن است در تئاتر حرفه‌ای وجود نداشته باشد، به این معنا که در نگارش متن و شیوه تولید تئاتر تعلیمی، خلاقیت به شدت تعیین کننده است و از این نظر شبیه به نمایش خلاق است. یعنی نقش آن به نسبت نمایشی که یک گروه حرفه‌ای تولید می‌کند و در یک سالن و یا مدرسه برای بچه‌ها به نمایش در می‌آورد، پر رنگ تر است.

ویژگی بسیار مهم دیگر تئاتر تعلیمی این است که معمولاً گروه باید بومی باشد. برای همین است که اگر متن یا خلاصه قصه یا روند تولید نمایشی که در یک دبیرستان مثلاً در یک محله پایین شهر لندن تولید شده و مسأله آن خشونت جوانان آن دبیرستان است را در اینجا بخوانیم به هیچ وجه آن متن در یک مدرسه مثلاً در تهران قابل اجرا نیست. بومی بودن تئاتر تعلیمی موضوع مهمی است و باید برای مخاطبی که مشخص می‌شود تولید گردد. اینگونه نیست که متنی بنویسیم و چاپ و تکثیر شود. به همین دلیل معمولاً شرکت‌ها و کمپانی‌ها و مؤسساتی که این کار را می‌کنند متون یا روند خود را بعضاً به صورت خلاصه در سایت‌هایشان می‌گذارند، ولی این امر هیچگاه به این معنا نیست که شما آن متن را ترجمه کنید و همان را اجرا کنید. قصه‌اش با نمایشنامه‌هایی که نوشته و تکثیر می‌شود و همه می‌توانند از آن استفاده کنند فرق می‌کند. یعنی به شدت به زمان و مکان خودش وابسته است. گر چه این متون از بُعد آموزش و روش و ساختار، قابل استفاده‌اند.

روندهای نمایش به طور دائم در حال تغییر و تحول است چون طبیعی است که هر دانشی رو به تحول و تکامل باشد و خود بچه‌ها هم در دوره‌های مختلف متفاوتند.

وقتی نگاه بچه‌ها رشد می‌یابد وسیله آموزشی نیز باید متناسب با آنها رشد کند و متناسب با ظرفیت فکری آنها باشد.

دوستانی که می‌خواهند تئاتر تعلیمی کار کنند باید چشم انداز روشنی از آن کاری که می‌خواهند انجام دهند داشته باشند. یعنی صرف اینکه بگوئیم در اینجا می‌خواهیم ستاره‌های دور خورشید را آموزش دهیم، کفایت نمی‌کند. یا اینکه صرفاً بگوئیم می‌خواهیم به بچه‌ها آموزش دهیم که در کوچه و خیابان زباله نریزند جواب نمی‌دهد. در عمل هم می‌بینیم پس از اجرای نمایش‌هایی که آموزش نظافت می‌دهند سالن پر از آشغال است. بنابراین صرف اینکه راوی بیاید و جمله‌ای را بگوید، به هیچ وجه تعلیمی اتفاق نمی‌افتد و آموزشی منتقل نمی‌شود.

نکته بسیار مهم این است که معمولاً چون در مراکز آموزشی، تئاتر تعلیمی کار می‌شود مسئولان مرکز آموزشی با گروهی که می‌خواهند تئاتر تعلیمی انجام دهند به توافق برسند. شاید ما فکر کنیم که فقط در کشورهایی مثل کشور ما اینگونه است که وقتی در مدرسه می‌خواهیم تئاتر نمایش دهیم، می‌گویند وقت بچه‌ها را نگیرید و بگذارید ریاضی‌شان را بخوانند و چند مسأله بیشتر حل کنند، چرا طولش می‌دهید این نکته را ظرف پنج دقیقه معلم توضیح می‌دهد. این نگاه سنتی و غیر مشارکتی به آموزش و پرورش فقط در ایران نیست؛ ظاهراً در همه جا وجود دارد، حتی در مهد اروپا، نیز این مسأله اتفاق می‌افتد.

مدارس و مراکزی حتی تا سطح دانشگاهی هستند که به شدت به مقوله آموزش و پرورش نگاه سنتی دارند و مسائلی چون مشارکت و نگاه یک سویه از طرف معلم به شاگرد، ظاهراً در آنها نیز به شکل‌های مختلف وجود دارد. طبیعی است که اینگونه مراکز بیشتر مانع تراشی می‌کنند. البته بعضی از گروه‌های تئاتر تعلیمی خودشان بازاریابی می‌کنند، توضیح می‌دهند، تشریح می‌کنند، اهداف و ضرورت‌ها را

می‌گویند و مسأله را به خوبی برای مراکز جا می‌اندازند و بعد تولید می‌کنند یا اینکه نه؛ از سوی آن مراکز این تفهیم از قبل وجود دارد و از گروه‌های نمایش می‌خواهند که بیایند و نمایش را اجرا کنند. به هر حال هر دو طرف باید به توافق برسند. برای مثال ممکن است که بعضی از مراکز آموزشی موافق نباشند در مدرسه مسائل سیاسی مطرح شود.

بنابراین بر روی مفهومی که قرار است منتقل شود باید توافق کامل از هر دو طرف وجود داشته باشد. به عبارت دیگر یکی از بزرگ‌ترین موانع، بحث بودجه و امکانات و این قبیل حرف‌ها نیست بلکه سیاست‌های حاکم بر آن موسسه و مرکز آموزشی است. حال می‌توانید آن را به کلیت نظام آموزشی تعمیم دهید که اساساً چنین رویکردی ندارد و طبیعتاً در اجزای آن مثلاً در یک مرکز آموزشی و یا مدرسه نیز این اتفاق می‌افتد مگر مراکزی که افرادی در آنها باشند که تجربیات دیگر گونه‌ای داشته باشند و دوست داشته باشند که از روش‌های جدید آموزش و پرورش مانند روش‌های مشارکتی و غیره استفاده شود. در اینگونه مراکز تمایل از آن طرف است و سفارش از آنجا گرفته می‌شود.

بحث بسیار مهم دیگر، بحث سرگرمی است. این مسأله باید در تئاتر تعلیمی حل شود. در تئاتر رسمی همیشه این حرف وجود دارد که می‌گویند این تئاترها برای سرگرمی است. این تفکیک به خطاست. دربارهٔ تئاتر تعلیمی هم این تفکیک به خطاست، یعنی هیچگاه نمی‌توانید بگویید که تئاتر تعلیمی آموزنده است و مثلاً فلان نمایشی که دیروز فلان گروه نمایشی اجرا کرد برای تفریح و اوقات فراغت بچه‌ها بوده است.

نکته مهم در این است که بچه‌ها مانند ما این تفکیک را قائل نیستند. یعنی بچه‌ها یا خوششان می‌آید یا خوششان نمی‌آید، یا ارتباط برقرار می‌کنند یا برقرار نمی‌کنند. هیچ

کودکی نیست که بگوید خسته کننده بود ولی عوضش به من چیزهای زیادی آموخت. این ادبیات، ادبیات یک بچه نیست. معیار اصلی همان ارتباط است.

بنابراین باید روشن شود که مفهوم سرگرمی به هیچ وجه قابل تفکیک از امر آموزش نیست و این دو در هم ممزوج و به هم آمیخته‌اند. در بحث نظری، تجریدی می‌توانیم تفکیک کنیم و بگوئیم ابعاد هر یک چیست، ولی در تولیدی که انجام می‌دهیم به هیچ وجه نباید این دو را از یکدیگر جدا کنیم. برای مثال بُعد سرگرمی یک اثر افزایش پیدا کند و باعث تضعیف بُعد محتوایی قضیه شود. درگیر شدن با این قضیه به نظر من خطاست. این عقیده را دربارهٔ تئاترهای بزرگسال و تئاترهای حرفه‌ای نیز دارم، ولی چون در تئاتر تعلیمی با تئاتر کودک و نوجوان روبه‌رو هستیم، باید این مطلب لحاظ شود.

گفتیم که متناسب با زمان و مکانی خاص است. یعنی نمایشگری که تئاتر تعلیمی کار می‌کند پیش از هر چیزی باید قبل از نوشتن متن، ببیند برای کدام مخاطب می‌نویسد؟ به همین دلیل است که می‌گویم تاریخ مصرف آن مشخص است و اصلاً عمق تأثیرگذاری‌اش نیز به همین خاطر است. به نظر من نمایشنامه‌ای که یک فرد بنویسد و در همه جا قابل استفاده باشد، کاستی‌های زیادی دارد.

به هر حال میزان استعداد و میزان یادگیری بچه‌ها به جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، خانواده و شرایط اجتماعی‌شان بستگی دارد و به شدت تعیین‌کننده است. میان کار برای کودکان بزهکار با کودکان یک مدرسه غیرانتفاعی که در رفاه زندگی می‌کنند، تفاوت‌هایی وجود دارد.

نکته بسیار مهم این است که فراتر از مسائلی مانند مسائل بهداشتی یا اخلاقی، وقتی که وارد مسائل اجتماعی یا سیاسی می‌شویم، این نگرانی همیشه وجود دارد (چه از

سوی گروه، چه از سوی متولیان و مسئولان مراکز آموزشی) که آیا باید وارد این وادی بشویم یا نه.

این پرسش وجود دارد که آیا باید کودکان را در یک دنیای شاد و پر امید همواره با پایان خوش غوطه ور سازیم و بگذاریم هر موقع وقتش شد با واقعیت‌های تلخ بیرون روبه‌رو شوند یا اینکه نه، کودکان باید از همان دوران کودکی مسائل، مشکلات، تلخی‌ها، مرگ، نداری‌ها، بی عدالتی‌ها، بیماری‌ها و ... را تجربه کنند. بنابراین در این خصوص دو نظریه وجود دارد و ما وارد این امر نمی‌شویم که کدام یک درست است.

نکته در این است که به هر حال کسانی که تئاتر تعلیمی کار می‌کنند باید وارد این قضیه بشوند و گروه مخاطب تعیین می‌کند که مسائلش چیست؟ حالت معمول این است که افرادی که سیستم محور هستند و نه کودک محور، معمولاً با طرح مسائل حاد اجتماعی و مخصوصاً مسائل سیاسی مشکل دارند. طبیعی است کسی که نمایشنامه تئاتر تعلیمی می‌نویسد در خانه‌اش بنشیند و بعد بگوید چه کسی آن را می‌خواهد و در کجا می‌خواهد کار کند؛ نه. بلکه قرار است شما در فلان جای خاص، با فلان مسأله خاص کار کنید. اگر برای مثال یک منطقه آموزشی با مشکلات روابط نا سالم با جنس مخالف روبه‌روست، طبیعی است که قبل از هر چیزی باید به سراغ آن مکان برویم و از پدر و مادرها، خود بچه‌ها، مدیران و هر کسی که با آنها ارتباط دارد تحقیق کنیم و احتمالاً به روزنامه‌ها و نشریات و چیزی که مرتبط با آنهاست سری بزنیم تا ببینیم عواملی که باعث به وجود آمدن این مشکل شده‌اند، چه چیزهایی هستند؟ صرف اینکه بروید نصیحت کنید، فایده‌ای ندارد و این کار هیچ ارتباطی به تئاتر تعلیمی ندارد.

بحث من در اینجا اصلاً بر روی طرح اینگونه مسائل بود. معمولاً افرادی که سیستم محورند، نه مخاطب محور (کودک محور و نوجوان محور و جوان محور) وارد این

قضیه می‌شوند که بچه‌ها نباید نگاه خاصی پیدا کنند و نباید به بچه‌ها جهت‌گیری خاصی بدهید. سؤالی دربارهٔ این نوع تئاتر مطرح است و آن اینکه آیا باید تئاتر تعلیمی جهت گیری داشته باشد یا خیر؟ طبیعتاً جهت گیری‌ها یا متعصبانه و کورکورانه و بدون استدلال است و یا منطقی و مستدل است.

به اعتقاد من هیچ تئاتری بدون جهت گیری نیست، اصلاً شما نمی‌توانید حرفی بزنید و جهت گیری خاصی در حرف‌هایتان نباشد. در تئاتر تعلیمی نیز به نظر من باید این اتفاق بیفتد چرا که هیچ درس و نمایشی بی هدف نیست، اصلاً گرایش به یک سمت و سوی خاص جزو بایدهای تئاتر تعلیمی است. گر چه بدیهی است که باید متعادل و منطقی باشد و در جهت تأکید بر یک جهت گیری خاص نباشد؛ چرا که این امر با ذات تئاتر تعلیمی مخالف است یعنی یک معلم- بازیگر متعصب، دانش‌آموز را باز هم محور آموزش قرار نمی‌دهد و او را شریک این کشف و شهود و تجربه قرار نمی‌دهد و در واقع مثل همان متکلم وحده بودن است که می‌گوید بنشین و ساکت باش و بشنو و ببین من چه می‌گویم.

همانطوری که گفتم نگرانی‌هایی وجود دارد که با توجه به ظرفیت جامعه فرق می‌کند. بنده تجربه کوتاهی در کانون بزهکاران داشتم. در میانه کار، مسئول مربوطه آمد و جلوی کار ما را گرفت و گفت که من فکر می‌کردم شما می‌خواهید بچه‌ها را نصیحت کنید که دنبال دوست ناباب نروند، نه اینکه به این شکل جدی به قضیه نگاه کنید. من گفتم اینها که جزو تئاتر تعلیمی نیست. گفت من نگرانم که اگر به عوامل آن بپردازید و جدی شود، نقش دولت پررنگ شود و بچه‌ها ممکن است به این سؤال برسند که مسئول این کار دولت است و این خیلی خطرناک است. البته کار ناتمام ماند ولی این سؤال برای من پیش آمد که یعنی چی؟ یعنی ما بچه‌ها را به سمت و سوی دیگری غیر از عوامل اصلی روی آوردن آنها به بزهکاری هدایت کنیم. قرار نیست

بعد از فلان کار «بِرِشت» بعد از اجرای نمایش به خیابان بروند و تظاهرات کنند ولی مهم این است که به آن شناخت برسند. اگر مسیر درست را نباید نشان دهیم، پس رسالت تئاتر تعلیمی و یا هر سخنرانی و هر کتاب و تحلیل اجتماعی چه می‌شود. به هر حال این مشکل بزرگی است که وجود دارد. بعضی موضوع‌ها نیز بی خطر است، ولی با آن مخاطب خاصی که شما دارید باید ببینید مسأله چیست؟

در انواع دیگر تئاتر در تئوری‌های نمایشنامه نویسی معمولاً چند نوع را بیان می‌کنند، از جمله می‌گویند: شروع با موقعیت، شروع با شخصیت و شروع با موضوع. برخی معتقدند که مخصوصاً در نمایش‌های بزرگسال، شروع با موضوع معمولاً نمایش را شعاری می‌کند. چون از همان ابتدا همه هدف آن است که آن پیام و آموزش منتقل شود. به نظر من تئاتر تعلیمی استثناست، یعنی در تئاتر تعلیمی باید شروع با موضوع باشد چون شروع با موضوع با این هدف آغاز می‌کند که آن موضوع انتقال پیدا کند. فرم بعد از آن می‌آید، یعنی در تئاتر تعلیمی اول محتوا می‌آید و پس از آن شکل و فرم در روند کار ایجاد می‌شود.

به نظر من مهم‌ترین معیار برای تعیین اینکه کدام فرم برای این متن شما مناسب است، مشارکت مخاطب است. مشارکت سه نوع است: یا از اول تا آخر و در تمام طول اجرا همراه است، مثل اتفاقی که در نمایش خلاق می‌افتد، یا در بعضی از بخش‌ها و در نقطه خاصی است، یا نوع دیگر نمایش‌هایی هستند که بدون مشارکت بچه‌ها صورت می‌گیرد و کودک صرفاً نمایشگر است. من ارزش‌گذاری نمی‌کنم چون بستگی دارد که نمایش شما کدام یک را بطلبد. به نظر من در تئاتر تعلیمی نقش مشارکت باید بسیار پررنگ‌تر از انواع دیگر نمایش‌ها باشد. مهم‌تر از شیوه‌های مشارکت، ارتباط است. اگر این ارتباط انتقال پیدا نکند، محتوایی هم منتقل نمی‌شود. به هر حال انتخاب با گروه است که از انواع مشارکت کدام یک را برگزینند.

سخت‌ترین کار در نوشتن تئاتر تعلیمی این است که هم نیاز آموزش را برآورده کند و هم خسته کننده نباشد، یعنی اگر نمایشی داشته باشید که بخواهد مثلاً به اِعمال خشونت جوانان یا کودک آزاری بپردازد سخت ترین کار این است که هم محتوا منتقل شود و هم اینکه خسته کننده نباشد.

مورد بعدی که بر آن تأکید می‌کنم این است که این ما بزرگسالان و مخصوصاً ما تئاتری‌ها هستیم که فرم و محتوا را از هم جدا می‌کنیم، ولی بچه‌ها همانطوری که عرض کردم یا می‌پذیرند یا رد می‌کنند. ما انواع ارزشیابی داریم، ولی در نهایت باید ببینیم که ارتباط لازم برقرار می‌شود یا خیر. اینکه کاری زرق و برق بیشتری داشته باشد و از امکانات بیشتری برخوردار باشد، الزاماً ارتباط لازم را برقرار نمی‌کند.

آخرین مطلب هم این که، وقتی می‌خواهیم یک متن برای تئاتر تعلیمی بنویسیم ۶ سؤال مهم وجود دارد که نویسنده باید بتواند به آنها پاسخ دهد و بعد شروع به نوشتن متن کند؛ وگرنه این سؤال‌ها در حین اجرا به ذهن مخاطب می‌رسد و ارتباط برقرار نمی‌شود. این سؤالات عبارت اند از:

۱) چه چیزی قرار است منتقل شود؟

۲) مدرسه و معلم چه می‌خواهند؟

۳) آیا موضوع به اندازه کافی برای مخاطب خاص جذاب است؟

۴) آیا موضوع به اندازه کافی، محتوایی برای انتقال دارد؟

۵) آیا اطلاعاتی که انتقال می‌دهیم کودک را به چالش می‌اندازد یا اینکه تصورات قبلی‌اش را تقویت می‌کند؟

این توافقی است که گروه تئاتری باید با مسئولان مدرسه به آن برسند. قرار است که یک باور (مثل باور مذهبی، اجتماعی و ...) تقویت شود، نه اینکه بخواهیم چالشی ایجاد کنیم.

۶) نکته بسیار مهم پرسش و پاسخ پس از اجراست که بدون آن تئاتر تعلیمی معنا ندارد. باید از خودمان سؤال کنیم آیا اطلاعاتی که ارائه می‌کنیم برای بحث و پرسش و پاسخ پس از اجرا کافی است یا نه. چون هر چه که در پرسش و پاسخ مطرح می‌شود باید ارجاعات آن به متن باشد. یک نویسنده نباید توضیحات اضافه و خارج از متن بدهد.

داوود کیانیان

از اینکه چنین جلسه‌ای برگزار شده و نشان می‌دهد که پژوهشگاه این ضرورت را حس کرده که چگونه به زیر بنای تئاتر ایران توجه کنیم، بسیار خوشحال هستم. زیر بنای تئاتر ایران هرگز از تئاتر کودک و نوجوان جدا نیست. من هم به قول دکتر «رحیمی» با تک تک سلول‌های تئاتریم از ایشان و پژوهشگاه تشکر می‌کنم. من به عنوان کسی که تئاتر کودک را دوست دارد و سال‌ها در این زمینه کار کرده در همه جا اعلام آمادگی می‌کنم که در این راستا هر کار و خدمتی که از دستم برآید، انجام دهم. به یقین از دل این جلسات خیلی جریان‌های هنری و آشنایی در زمینه تئاتر کودک و نوجوان به وجود می‌آید و این همان چیزی است که به آن نیاز داریم، یعنی ایجاد جریان.

صحبت کردن بعد از دو سخنران کمی مشکل است، زیرا اولاً ایشان خیلی از مسائل را مطرح کردند که البته فرصت کافی برای ارائه کامل نظریاتشان نداشتند. دوم اینکه انتهای جلسه است و فکر می‌کنم حضار کمی خسته شده باشند. مطلبی را که می‌خواهم عنوان کنم این است که انواع مختلف تئاتر کودک و نوجوان چقدر به مسأله تعلیم و تربیت اهمیت می‌دهند، مسئولان و والدین چقدر اهمیت می‌دهند، بچه‌ها

تا چه اندازه اهمیت می‌دهند و ما تئاتری‌ها چقدر اهمیت می‌دهیم و مجموع این اهمیت‌ها در ژانرهای مختلف می‌تواند مشخص شود.

قبل از اینکه وارد این مسأله شوم می‌خواهم نکته‌ای را به مسائلی که دکتر امینی و رحیمی بیان کردند، اضافه کنم. قبل از انقلاب من معلم بودم و کتاب ما معلم‌ها و مربیان کتاب «ماکارنکو» بود. من از سال ۴۲ با تعلیم و تربیت در آموزش و پرورش آشنا شدم که در واقع معلم شدم، اما از آنجایی که من تئاتری بودم، این آموزش خودم را با تئاتر انجام می‌دادم بدون اینکه هیچ درسی در این زمینه خوانده باشم یا تجربه‌ای داشته باشم، بچه‌ها نیز زیاد استقبال می‌کردند. معلم‌های دیگر می‌گفتند فلانی، چه کار می‌کنی، بچه‌ها زمانی که زنگ را می‌زنند سریعاً فرار می‌کنند و می‌روند، اما سر کلاس تو می‌نشینند. من هم می‌گفتم کاری نمی‌کنم بلکه این تئاتر است که این کار را می‌کند چون من مطالب آموزشی را با تئاتر آمیخته می‌کنم. تا اینکه اثر «ماکارنکو» را خواندم و تأثیر زیادی بر روی من گذاشت. این کتاب در آن زمان از جمله کتاب‌هایی بود که دانشگاه و دانشجویان آن را ترویج می‌کردند.

نکته‌ای که می‌خواستم بگویم، این است که آن بزهکارانی که ماکارنکو با آنها کار می‌کرد، بعد از مدتی به دکتر، مهندس و استاد دانشگاه تبدیل می‌شدند. این امر نشان می‌دهد که مسأله تئاتر تعلیمی چقدر اهمیت دارد و می‌تواند تأثیر گذار باشد.

همه مطالبی که ما در اینجا می‌گوییم بر اساس تجربه است. در ایران ما نمی‌توانیم در زمینه تئاتر کودک تحصیل کنیم چون واحد درسی در این رابطه هنوز وجود ندارد. پس تمام کسانی که از تئاتر کودک حرف می‌زنند و در این زمینه کار می‌کنند به صورت تجربی فعالیت می‌کنند. البته این تجربیات خود را به محک اجرا گذاشته‌ایم. راه تجربه راه اشتباهی نیست ولی ممکن است که راهی طولانی باشد، خیلی از موارد آن را کنار گذاشتیم و آنچه درست بود را نگه داشتیم. بنابراین آنچه من می‌گویم

تجربی است، اما تجربیاتی که در عمل جواب داده‌اند. این راه‌ها هیچگاه بسته نیستند، بلکه بسیار پویا هستند و این به دلیل خلاقیتی است که در مخاطب ما و در کودک وجود دارد.

روزی که به من پیشنهاد شد دربارهٔ تئاتر تعلیمی صحبت کنم، گفتم یک تئاتر تعلیمی وجود دارد که عده‌ای حرفه‌ای می‌آیند کار می‌کنند و راجع به آن صحبت می‌کنیم. با خودم فکر می‌کردم که این مطلب ارتباط تئاتر با تعلیم و تربیت کودک یعنی چه و در کجا واقعاً جواب می‌دهد. دیدم که علاوه بر این ژانر که حرفه‌ای‌ها هم کار می‌کنند، خود بچه‌ها نیز در مدرسه این فعالیت را دارند مثل نمایش‌های کلاسیکی که صرفاً به خاطر یادگیری کار می‌کنند. با خودم گفتم که بیایم این ژانرهای مختلف را در بیاورم و به این تقسیم بندی‌ها نگاه کنم و ببینم تعلیم و تربیت در کجای آن جای می‌گیرد. هشت مورد را بررسی کردم و قانع شدم که تعلیم و تربیت حرف اول را می‌زند. این نشانه اهمیت تعلیم و تربیت برای تئاتر و برای ما مسئولان و تئاتری‌ها که به آن می‌اندیشیم و حتی برای خود بچه‌ها است.

۱) بازی نمایشی: بچه‌ها بازی نمایشی می‌کنند. بچه‌ها به طور فطری بازی را دوست دارند و به قولی با بازی زندگی می‌کنند و با زندگی بازی نمایشی. من به این دلیل به این بازی‌ها نمایشی می‌گویم که در آنها بازیگری و اجرای نقش و نقش آفرینی وجود دارد. یک نمونه کوچک هم مثال می‌زنم: نقش آفرینان این بازی‌های نمایشی، خود خردسالان و کودکان هستند. یعنی نقش را می‌آفرینند و یکی از بچه‌ها هم به نام اوستا یا سالار این کار را رهبری می‌کند. مخاطب نیز خودشان هستند، یعنی در بازی‌های نمایشی اصلاً تماشاگر وجود ندارد. به مجرد اینکه یک نفر ابراز تمایل می‌کند که تماشا کند، او را به بازی دعوت می‌کنند که البته خود بچه هم همین را

می‌خواهد و اگر او را در بازی مشارکت ندهند و دعوت نکنند و ناراحت می‌شود و می‌گوید من را بازی نمی‌دهند.

بنابراین مخاطب خود بچه‌ها هستند و تماشاگر ندارند. هدف بچه‌ها نیز از بازی کردن این است که می‌خواهند لذت ببرند. به این دلیل می‌خواهند لذت ببرند چون غریزه و فطرت بازی و نمایش آنها را وادار می‌کند که این کار را انجام دهند. پس وقتی این غریزه ارضا می‌شود لذت می‌برند. مانند هر غریزه دیگری که اگر ارضا شود، باعث ایجاد لذت می‌شود چه بسا که ممکن است به خاطر همین لذت، کسانی در این زمینه افراط و تفریط هم داشته باشند. اما بچه‌ها بدون آنکه متوجه باشند که دارند غریزه بازی را ارضا می‌کنند، می‌گویند بازی می‌کنیم چون خوشمان می‌آید. چرا این غریزه گذاشته شده است؟ چون خداوند این فطرت را به این دلیل گذاشته که به وسیله آن، کودک از لذتی که می‌برد زندگی را تمرین کند. تمرین کردن زندگی را خیلی از کسانی که بر روی تئوری بازی کار کرده‌اند عنوان کرده‌اند. دلایل و کاربردهای بسیاری نیز برای آن گفته‌اند، یکی از آنها نیز همین است که به نظر من مطلب صحیحی است. لذا به این وسیله می‌آیند لذت می‌برند، زندگی را تجربه و تمرین می‌کنند و یاد می‌گیرند. نمونه‌ای از این قبیل بازی‌ها، برای مثال «دختره اونجا نشسته است، گریه می‌کنه، زاری می‌کنه، از برای من یکی رو بزن، یکی رو نزن...» است. آنهایی که این شعر را می‌خوانند، نقشی را بازی نمی‌کنند بلکه خودشان هستند و یک دختر آن وسط نشسته و دارد نقش بازی می‌کند و نشان می‌دهد که دارد گریه می‌کند، ولی واقعاً گریه نمی‌کند و چون نقش بازی می‌کند این یک بازی نمایشی می‌شود. حال چگونه زندگی و تعلیم و تربیت را می‌آموزند؟ به صورت غیر مستقیم؛ اثر تعلیم و تربیت غیرمستقیم خیلی بیشتر از مستقیم است. اتفاقاً تئاتر به این دلیل اهمیت دارد که به صورت غیرمستقیم مسائل تعلیمی و تربیتی را عنوان می‌کند و منتقل می‌کند. وقتی

که موضوع شعاری باشد خود به خود تهی و بی ارزش می‌شود و نمی‌تواند تأثیر نهایی و واقعی خودش را بگذارد.

در این بازی می‌بینیم که بچه‌ها همدلی می‌کنند و می‌گویند «یکی رو بزن، یکی رو نزن» یعنی تنها گریه نکن، بیا یک نفر را بزن ما هم می‌آئیم و به جای تو گریه می‌کنیم «هر که را دلت می‌خواهد بزن»؛ ما همه آماده‌ایم که با تو در غمت شریک شویم، ما نمی‌دانیم غم تو چیست اما حاضریم که با تو شریک شویم. ببینید در دنیایی که ما اینقدر از هم دور افتاده‌ایم و نیاز به مهربانی داریم بچه‌ها با یک بازی در میان خودشان این کار را انجام می‌دهند. در نهایت بچه بلند می‌شود و می‌خندد و دیگر گریه نمی‌کند. البته معلوم است که همیشه این غم وجود دارد و یک نفر نشسته و گریه می‌کند. در این بازی مربی، معلم و مادر و پدر وجود ندارد بلکه بچه‌ها خودشان هستند و خودشان و فطرتشان؛ اگر این سرچشمه فطرت در ما روشن و زلال و پاک باقی بماند، به خیلی جاها می‌رسیم. متأسفانه با گرایشات و مشکلات و نا مهربانی و آموزش و تربیت‌های عجیب و اشتباهی که وجود دارد ما از آن دور می‌افتیم، ولی دقیقاً پدر و مادری که من باشم به بچه می‌گویم دروغ نگو؛ اما وقتی زنگ در را می‌زنند و یا تلفن زنگ می‌زند می‌گویم ببینید چه کسی است اگر فلانی باشد بگوئید نیستم. معلوم است که بچه به خوبی می‌فهمد که من دارم دروغ می‌گویم. تئاتر نیز باید با صداقت با بچه‌ها برخورد کند وگرنه تأثیری نخواهد گذاشت.

توجه: به صورت غیر مستقیم، این بازی گرایش به تعلیم و تربیت دارد؛ یعنی ما را به مهربانی گرایش و آموزش می‌دهد وتربیت می‌کند که چگونه در غم دیگران شریک باشیم.

۲) نمایش بازی: بازی‌های نمایشی بسیار زیاد هستند، من **۳۱۳** مورد را جمع‌آوری کرده‌ام و در کتاب نمایش کودک هم منتشر شده است؛ البته خیلی فراتر و متنوع‌تر و

بیشتر از اینهاست و هر روز هم تغییر می‌کند و در تمام دنیا هم وجود دارد. چون فطری است و جزو وجودمان است.

در نمایش بازی، در واقع هنوز بازی است اما از اول تا آخر، اجرای نقش و نقش آفرینی وجود دارد دیگر بازی صرف نیست بلکه نمایش است، به همین دلیل به آن نمایش بازی می‌گوییم. مانند مهمان بازی یا خاله بازی؛ همه وقتی که کوچک بودید این بازی را کرده‌اید؛ یکی مامان، یکی بابا، یکی خواهر و یکی برادر می‌شود. نمونه دیگر معلم بازی است. بازی خودش به روز می‌شود مثلاً الان بچه‌ها شرکت بازی می‌کنند، یکی مدیر عامل شرکت می‌شود، دیگری منشی و، یکی مراجعه‌کننده و دیگری حسابدار می‌شود. کاش آموزش و پرورش به بچه‌ها این فرصت را بدهد که بازی کنند، بچه‌ها در کجا بازی کنند؟ در آپارتمان؟ این وظیفه آموزش و پرورش است که توجه کند درس نمایش و بازی داشته باشیم چنانکه در همه جا وجود دارد.

اشاره‌ای کردند به کانون و آن عظمتی که بخش تئاتر کانون در سال ۵۰ داشت. خیلی از بزرگان و هنرمندان امروز ما که در سینما و تئاتر و تلویزیون چهره هستند (ایرج طهماسب، فاطمه معتمد آریا، حمید جبلی، رضا کیانیان، منصور خلج و ...)، در آنجا یا مربی بودند و یا شاگرد و کار می‌کردند. اما قبل از آن در آموزش و پرورش این اتفاق افتاد و شاید کسی نداند.

این اتفاق در کانون در سال ۵۰ افتاد ولی در آموزش و پرورش در سال ۴۸ روی داد. حس کردند که در مدارس باید مربی تئاتر، موسیقی و نقاشی وجود داشته باشد همانطور که مربی نقاشی و خط هنوز هم وجود دارد. یک انستیتو به نام انستیتو تربیت درست کردند. مربیان ما دو سال به آنجا می‌رفتند و امتحان می‌دادند. من در دوره اول در زمینه تئاتر قبول شدم؛ به من و هم دوره‌ای‌هایم فوق دیپلم دادند و به مدارس بازگشتیم و مربی تئاتر شدیم. بعضی‌ها نیز مربی موسیقی، نقاشی و ... شدند. دو سال از

این قضیه گذشت. بخش‌های تئاتری مدارس که شکل گرفت. جشنواره گذاشتند. هر سال در رامسر فستیوال تئاتر برگزار می‌شد و بعد در کانون پرورش فکری گفتند که این برنامه عام است و برای همه دانش‌آموزانی که به مدرسه می‌آیند و درس می‌خوانند باید باشد. اما برای بعضی از دانش‌آموز که دوست دارند بیشتر فعالیت هنری کنند، کانون را درست کردیم تا در آنجا بروند فیلم‌سازی و موسیقی را زیر نظر اساتید درجه یک انجام دهند. بچه‌ها به کانون‌ها رفتند و در آنجا فعالیت فوق برنامه هنری داشتند و همین کسانی هستند که ما امروز آنها را به خوبی می‌شناسیم.

در نمایش بازی نیز همه چیز مشترک است، به جز یک مورد. در اینجا مجدداً نقش‌آفرینی با خردسالان و کودکان است، رهبری با یکی از بچه‌ها به نام اوستا یا سالار، مخاطب، خود بازیگران و نقش آفرینان و هدف لذت بردن و ارضای غریزه بازی است؛ بچه‌ها از یک مربی یا یک بزرگسال دعوت نمی‌کنند که وارد بازی آنها شود مگر اینکه احساس کنند او نیز بچگی می‌کند و کودک درونش زنده است. مانند: مهمان بازی، دکتر بازی، خاله بازی، عروس ـ داماد بازی.

من در کانون سیستان و بلوچستان یک سخنرانی آموزشی داشتم. در فرصت کوتاهی که پیش آمد، از کانون بیرون رفتم و با بچه‌هایی که کانونی نبودند و در بیرون داشتند بازی می‌کردند، صحبت کردم و گفتم چرا به کانون نمی‌آئید، گفتند اسم ما را نمی‌نویسند، گفتم چه بازی می‌کنید، گفتند مرده بازی. پرسیدم این دیگر چه بازی است؟ گفتند این خیابانی که شما می‌بینید، خیابانی است که مرده‌ها را فقط از این خیابان می‌برند تا به مرده شور خانه ببرند. گفتند می‌خواهی بازی کنی؛ گفتم بله. به من گفتند که در نقش مرده باش و من را عین مراسمی که خودشان دارند تشییع کردند.

بچه‌ها آنچه را که در جامعه می‌بینند می‌توانند بازی کنند، حتی می‌توانند کامپیوتر بازی کنند. بچه‌ها به روز هستند و همه چیز را می‌توانند بازی کنند، مخاطب نیز خوشان هستند، فقط تنها فرقی که این مورد با قبلی دارد این است که تمام این بازی از اول تا آخر نمایشی است، یعنی نقش آفرینی دارد.

۳) نمایش خلاق: من سعی کردم در موارد اول و دوم هم منابع مختصری را که وجود داشته معرفی کنم، ولی در این مورد که نمایش خلاق است خوشبختانه منابع خوبی وجود دارد، حدود ۱۰ کتاب در این زمینه منتشر شده و دلیل آن این است که در سال ۸۰ اتفاقی افتاد و نمایش خلاق خیلی رشد کرد. کتاب ترجمه و تألیف کردند، آموزش و پرورش و جهاد دانشگاهی هر یک سایتی در این خصوص داشتند و معلم‌ها را می‌بردند و آموزش می‌دادند. به همین دلیل در آن دوره بسیار رشد کرد، ولی بعدها متأسفانه دچار افول و فراموشی شد.

نمایش خلاق با دو نمونه قبلی یک فرق اساسی دارد. تعریفی که من در این زمینه ارائه دادم این است که من گفته‌ام نمایش خلاق فرایندی است خلاق، ساده، نشان‌گرا، که مخاطب آن بازیگران کودک و نوجوانانی هستند که با بداهه‌پردازی و فاصله‌گذاری زیر نظر مربی نقش آفرینی می‌کنند. در موارد اول و دوم زیر نظر یکی از بچه‌ها به نام سالار یا اوستا صورت می‌گرفت، اما در اینجا به یکباره مربی می‌آید. مسئولان آموزش و پرورش متوجه شدند وقتی که اینها نمایش بازی می‌کنند و بازی نمایشی انجام می‌دهند به صورت غیر مستقیم خیلی چیزها را یاد می‌گیرند، لذا گفتند که ما برویم در این بازی شرکت کنیم و اهداف آموزشی و پرورشی و یا تعلیمی و تربیتی خودمان را به میان آنها ببریم. الان خیلی از مدارس ایران، مهد کودک‌ها و پیش دبستانی‌ها آن را دارند، البته مدارسی که می‌توانند یک مربی خلاق استخدام کنند، انگشت شمار هستند. اما در خیلی از مدارس دیگر یکی از معلمان را که مثلاً

زمانی در دوران کودکی تئاتری بازی کرده است می‌گذارند تا نمایش خلاق کار کند. در خیلی از جاها، در اثر همین نادانی‌ها، صدمه دیدیم. خوشبختانه در این رابطه کتاب‌های زیادی وجود دارد.

هدف‌هایی که در اینجا عنوان می‌شود دو مورد است: برای بازیگران لذت بردن است، اما برای مربی این مسأله نیست؛ البته لذت هم می‌برد، باید اهداف تعلیمی و تربیتی را بین بچه‌ها ببرد و به وسیله وی این کار اتفاق بیفتد. بنابراین دو هدف دارد و عجیب است که آنها مربی را به عنوان کسی که می‌آید بازی می‌کند می‌پذیرند، واقعاً بچه‌ها به یک سالار نیاز دارند که رهبری کند. البته مربی را با جان و دل می‌پذیرند و حتی الگوی خودشان قرار می‌دهند. لذا بچه‌ها لذت می‌برند، مربی نیز مسائل آموزشی و تربیتی را منتقل می‌کند، مسئولان هم به اهداف آموزشی و تربیتی خودشان می‌رسند.

۴) نمایش کلاسیک: متأسفانه در مدارس ما نمایش کلاسیک وجود ندارد. البته سفره آن پهن است یعنی ما می‌توانیم جلوی دیگران و کشورهای دیگر بگوییم که آن را داریم، اما واقعاً در این زمینه چگونه عمل می‌شود؟ مثلاً در کتاب‌های « بخوانیم » از اول تا پنجم، نمایش همراه با آموزش و پرورش است. در بخشی از آن آمده که بعد از درس، این درس را نمایش دهید. اما معلمان ما نه فرصت آن را دارند و نه شناخت و حوصله و امکان آن را دارند. بنابراین، این اتفاق نمی‌افتد و در آن جاهایی که بچه‌ها به زور آن اتفاق را عملی می‌کنند معلم نمی‌تواند راهنمایی کند و اگر راهنمایی هم بکند، اشتباه است.

یک نکته‌ای را در پرانتز بگویم که بسیار زیباست، تئاتر کودک و نوجوان در این دو، سه دهه اخیر واقعاً روی پای خودش می‌ایستد و از درون است که توانسته خودش را زنده نگه دارد. یعنی کمتر برای آن هزینه شده است. در گذشته از این جلسات نداشتیم، نمایشنامه نداشتیم، انواع این شناخت‌ها و ترجمه را نداشتیم، ولی همه اینها

دارد اتفاق می‌افتد و فقط بچه‌های علاقه مندی که تئاتری هستند و این درد را حس می‌کنند و می‌دانند که چقدر مهم است این اتفاق را پی گیری می‌کنند، وگرنه هنوز در آموزش و پرورش بعضی‌ها فکر می‌کنند که تئاتر خوب نیست و دلیلی ندارد که وجود داشته باشد و وقت بچه‌ها را بگیریم. این تفکر، تفکری است که باید با آن برخورد شود. باید نشان داده شود آن چیزی که می‌خواهید با حرف بگوئید تئاتر به نحو بهتر و موثرتری می‌تواند بگوید. اگر مسئولان متوجه این مسأله مهم باشند، سرمایه‌گذاری می‌کنند، اما متأسفانه هنوز این مطلب جا نیفتاده است.

نکته‌ای که در این رابطه می‌توان عنوان کرد این است که بعضی از گروه‌های حرفه‌ای، با هدف تعلیمی اینگونه آثار را برای کودکان و نوجوانان خلق می‌کنند. این کاری است که بچه‌ها خودشان هم سر کلاس‌ها انجام می‌دادند و می‌دهند و اگر به آنها فرصت داده شود تمامی درس‌ها را حاضرند با نمایش انجام دهند.

۵) تئاتر دانش‌آموزی: یکی از تفاوت‌های تئاتر با نمایش در این است که تا به اینجا هر چه که بوده مخاطب خود بچه‌ها بودند، ولی از اینجا به بعد به مخاطب و تماشاگر اضافه می‌شود. چیزی که در اهداف اولیه تئاتر هم وجود داشت؛ یعنی آئین‌های نمایشی هرگز تماشاگر نداشت و همه شرکت می‌کردند ولی از زمانی تئاتر به وجود آمد که تماشاگر به وجود آمد.

حیف است که یکی از پیشکسوتان تئاتر آموزشی را که واقعاً آن را در دنیا جا انداخت فراموش کنیم. اگر می‌بینیم تئاتر آلمان در زمینه تئاتر آموزشی و تعلیمی و تربیتیِ کودکان و نوجوانان اکنون حرف اول را می‌زند به دلیل شیوه‌ای است که این پیشکسوت بزرگوار ایجاد کرد. البته به خاطر ایدئولوژی و افکاری که خودش به آن معتقد بود دنبال روشی بود تا بتواند آموزش‌های خودش را به وسیله تئاتر به مردم منتقل کند. اما وسیله، وسیله درستی نیست؛ این شخص کسی نیست، جز "بِرِشت".

او کتاب‌هایی در این زمینه تألیف کرد و نمایش‌نامه‌های آموزشی هم در این خصوص نوشت، البته بیشتر برای فلسفه و نظریات خودش نوشت. آیا ما می‌توانیم از این چارچوب علمی برای آموزش‌های خاص خودمان استفاده کنیم؟ درباره خودم باید بگویم که بله، من این کار را کردم، برای اینکه چارچوب دیگری را نمی‌شناختم. البته شناخت او به معنای قبول ایدئولوژی او نیست.

جالب است بدانید که تکنیک "بِرِشت" در شرق بیشتر از غرب جا افتاده است. اگر روزگاری فرصت شود بیایم این بازی‌های نمایشی را برایتان تحلیل کنم و اصولش را بگویم خواهید دید که فاصله‌گذاری یکی از اصل‌هایی است که خود بچه‌ها به صورت ناخودآگاه به کار می‌برند. این در فطرت ماست و نباید بگوئیم که چون برای آنهاست ما استفاده نکنیم، البته من در خیلی از جاها محکوم شدم که چرا از آن استفاده می‌کنم. از تکنیک باید استفاده کرد. تئاتر دانش‌آموزی با آن چهار نوع قبلی بسیار فرق می‌کند. یکی از فرق‌های عمده آن این است که درست است نقش‌آفرینان آن دانش‌آموزان آموزشگاه هستند، ولی رهبری آن را بچه‌ها به عهده ندارند و مربی، کارگردانی است که باید تئاتر خوانده باشد و در عین حال مربی هم باشد یعنی تربیت هم بکند. در اینجا مخاطب، اول دانش‌آموزان آموزشگاه و اولیا و والدین آنها هستند و دوم اجرا کنندگان هستند. اجرا کنندگانی که قبلاً مخاطب اول بودند در اینجا کم کم محو می‌شوند. البته برای خودشان هم مهم است که یاد بگیرند چون هنوز دانش‌آموزند، اما می‌آیند و برای دیگران کار می‌کنند و دوست دارند تئاتر را بشناسند و حرف‌ها و احساسات خود را در قالب تئاتر به دیگران بگویند و به این منظور خیلی از آنها تئاتر را ترجیح می‌دهند و البته خیلی‌ها هم ممکن است که هنرهای دیگری را ترجیح دهند.

برای نمونه مسابقه‌های تئاتر منطقه‌ای را مثال می‌زنم که در سطح کشور برای مقاطع مختلف برگزار می‌شود. منابع، نمایشنامه‌های دانش‌آموزی است که توسط کودکان و نوجوانان پدید آمده و یا نمایشنامه‌هایی که به وسیله نمایشنامه نویسان دیگر برای اجرای آنها نوشته شده است. کسانی که می‌نویسند معلم و مربی هستند. یکی از کسانی که در این زمینه بیشترین نمایشنامه‌ها را نوشته همین آقای «اکبرلو» است، ولی هیچ کدام از آنها چاپ نشده است، این درد نیست؟!

ایراد و انتقادهای من دلیل بر این نیست که ما رشد نکرده‌ایم، بلکه رشد ما در بعضی از زمینه‌ها خیلی زیاد بوده است. تا سال ۵۷ تعداد نمایشنامه‌هایی که چاپ شده چقدر است؟ از سال۵۷ تا ۸۰ کمیت ۱۰ برابر می‌شود، کیفیت نیز رشد می‌کند، ولی اینها کافی نیست، چون از آنجایی که هستیم تا آنجایی که می‌خواهیم باشیم، فاصله زیاد است.

نکته‌ای که می‌خواهم دربارهٔ تئاتر دانش‌آموزی بگویم، این است که مناسب است تمام فعالیت‌های تولیدی تئاتر به دست دانش‌آموزان به انجام برسد نه به دلیل رقابت، مدارس با روی آوردن به اجراهای حرفه‌ای به تضعیف فعالیت‌های نمایشی دانش‌آموزی بپردازند. بدیهی است که حضور گروه‌های حرفه‌ای در مسابقات تئاتر دانش‌آموزی نادرست است؛ چراکه موجب داوری ناعادلانه می‌شود.در صورت ضرورتِ حضور چنین تئاتری در مسابقات دانش‌آموزی می‌توان آن را در شاخه جداگانه‌ای به اجرا و داوری گذاشت.

۶) تئاتر با کودکان و نوجوانان: این مورد دقیقاً همان مسأله تعلیمی و تربیتی را در دو شکل می‌تواند به خوبی عنوان کند: یکی گروه حرفه‌ای با بزرگسالان و هنر پیشگان حرفه‌ای برای کودکان و نوجوانان است که در مورد بعدی به آن اشاره خواهم کرد و دیگری این است که با خود کودکان و نوجوانان این کار صورت گیرد

و این همان موضوع مشارکتی است که بر آن تأکید شده است. در اینجا نیز نقش‌آفرینان کودکان و نوجوانان هستند، رهبری با کارگردان حرفه‌ای است و مخاطب، کودکان و نوجوانان و اولیا و مربیان مدارس هستند، حتی می‌توان آن را به اجرای عمومی نیز گذاشت و هدف فقط تعلیم و تربیت است. دو نمایشنامه‌ای که من خودم در این زمینه تعریف کردم یکی « داد و بیداد » بود که در سال ۵۷ منتشر شده و به طور مشخص عنوان نمایشنامه آموزشی روی آن ذکر شده و یکی نیز بعد از انقلاب چاپ شد و در آن این سؤال مطرح می‌شود که چرا عده کمی در جامعه ثروتمندند و عده زیادی فقیرند و سعی می‌کند در طول نمایش این مطلب را آموزش و تعلیم دهد که چرا این اتفاق می‌افتد.

۷) تئاتر برای کودکان و نوجوانان: در اینجا نقش‌آفرینان بزرگسالان هستند و در واقع انجمن تئاتر کودک و نوجوان از همین بزرگواران و هنرمندان تشکیل شده و رهبری آن با کارگردان حرفه‌ای است. مخاطب کودکان ، نوجوانان، والدین و در بعضی موارد همه اقشار جامعه هستند. هدف، لذت و سرگرمی سازنده برای مخاطب و سپس اهداف آموزشی که تفکیک ناپذیرند اما به لحاظ علمی باید تفکیک شوند. برای نمونه اقدامات مرکز تولید تئاتر عروسکی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و فرهنگسراهای تهران را می‌توان مثال زد. منابع، نمایشنامه‌هایی هستند که به این منظور منتشر شده‌اند و خیلی زیاد هستند. اجراهایی که به وسیله CD و DVD منتشر می‌شوند، همه اجراها و نمایش‌هایی هستند که برای کودک و نوجوان تولید می‌شوند.

نکته: بعضی از گروه‌ها به طور مشخص با گرایش تعلیمی دست به تولید تئاتر می‌زنند که ما این را کم داریم، البته خود بچه‌ها و گروه‌ها این کار را می‌کنند، بنابراین

خود به خود این امر انجام می‌شود ولی اینکه به صورت اختصاصی و تخصصی بیایند این کار را بکنند در ایران نداریم.

۸) تئاتر دربارهٔ کودکان و نوجوان: آخرین نوع تئاتری که می‌توان در این زمینه به آن اشاره کرد، تئاتری است که در ایران وجود ندارد، اما مربوط به کودک و نوجوان است. در سینما این نوع را داریم، مانند « مشق شب » اثر «کیارستمی» و مثل اینکه قرار است جشنواره‌ای در این رابطه برگزار شود. در اینجا نقش آفرینان کودکان و نوجوانان هستند، بزرگسالان نیز هستند، رهبری آن هم با کارگردان حرفه‌ای است، اما مخاطب آن کودک و نوجوان نیست بلکه برای بزرگسالان است. هدف، تعلیم و تربیت برای والدین و اولیای آموزشگاه‌ها است. تا اینجا هر جا صحبت از تعلیم و تربیت کردیم برای بچه‌ها بود، اما به نظر شما معلم‌ها و مربیان و والدین هم نباید در رابطه با بچه‌ها تعلیم ببینند و با آخرین دستاوردهای علمی، هنری، پرورشی، تربیتی و روانشناسی کودک و نوجوان آشنا شوند و بدانند که چگونه با بچه‌هایشان رفتار کنند؟ ما به این شناخت به شدت نیاز داریم و نمونه اجرایی در این مورد نداریم. وقتی که من در انتشارات "تربیت" بودم یک نمایشنامه به «رضا صالحی» نمایشنامه نویس مطرح کشورمان سفارش دادم که نوشت و همین انتشارات در سال ۸۰ آن را چاپ کرد که در مورد کودکان و نوجوانان است نه برای آنها، که خوشبختانه اجرا نیز شده است.

دکتر رحمت امینی

خوشحالم که شاهد حضور دوستان عزیز در این جلسه هستم و بازهم فرصتی برای صحبت پیدا کردم. چنانکه در جلسهٔ پیش گفتم، از تئاتر تعلیمی-تربیتی و اساساً از یک ژانر از تئاتر که به نام «تئاتر کاربردی» در دنیا مطرح است و یکی از زیرشاخه‌های آن تئاتر تعلیمی ـ تربیتی است، غافل بوده‌ایم. بنده چه در پژوهشگاه فرهنگ، هنر و

ارتباطات، چه در سرای اهل قلم، چه در حوزه هنری، چه در مرکز هنرهای نمایشی خیلی پیگیر این مفهوم هستم. شاید یکی از دلایل حضور دائم و همیشگی بنده این است که می‌خواهم به تصمیم گیران در سطح کلان فرهنگ و هنر کشور اثبات کنم که تئاتر فقط به شاخه فرهنگی ـ روشنفکری یا زیبایی شناسی ـ هنری محدود نمی‌شود و می‌تواند پرکننده اوقات فراغت و ارضاکننده ذوق هنری باشد و شاخه بسیار مهم آن که به ویژه در دو سه دهه اخیر بیشتر اهمیت یافته و درباره آن پژوهش انجام می‌شود، شاخه کاربردی آن است.

کشورهای صاحب تئاتری مثل آلمان، فرانسه و ... پروژه‌هایی را تعریف می‌کنند و هزینه همه چیز را خود می‌دهند. جالب است در یکی دو پروژه‌ای که شرکت کرده ایم، چه برای مثال به آلمان برویم و ۱۰ روز در آنجا بمانیم و سمینار برگزار کنیم چه آنها به ایران تشریف بیاورند؛ همه مخارج و هزینه را می‌پردازند تا شاخه تئاتر کاربردی و به تبع آن تئاتر تعلیمی-تربیتی کودک و نوجوان را بهتر درک کنند. به همین علت و تاحد توان در این شاخه فعالیت خواهم کرد. وقتی چنین جمع‌هایی را می‌بینم بیشتر انرژی می‌گیرم و با حمایت‌های اشخاصی مانند آقای دکتر «رحیمی» و همکارانشان در این پژوهشگاه، بیشتر خوشبین می‌شوم. خوشحالم که از دکتر «دولت آبادی» دعوت شده است تا طرح جذاب و منحصر به فرد تئاتر تربیت در خانه را مطرح کنند. دکتر «کیانیان» نیز به ما امید می‌دهند که تئاتر تعلیمی-تربیتی حتی می‌تواند راهگشای گسترش تئاتر فرهنگی-روشنفکری در جامعه ما باشد.

پس از این مقدمه، بحث خودم را آغاز می‌کنم. ابتدا به مقوله تعلیم و تربیت می‌پردازم، سپس بحث بازی و درنهایت یک جمع بندی ارائه می‌کنم.

برای بررسی مقوله تعلیم و تربیت در دو حوزه ایران و اسلام و همینطور دنیا، به لحاظ تاریخی می‌توانیم از دوره «افلاطون» که فلسفه و اساساً تألیفات فلسفی مطرح

شد، آغاز کنیم و تأثیرات آن را در ادامه مسیر تاریخی تعلیم و تربیت بسنجیم و به این نتیجه جالب برسیم که حرف‌ها چه در یونان به‌عنوان مهد یکی از تمدن‌های مهم و مهد فلسفه، چه در ایران که فیلسوفانی در آن قدم به‌عرصه گذاشتند و بعد، حکیمان شاعر، چقدر به‌هم شباهت دارد و چه نکات علمی مشترکی در ارتباط با تعلیم و تربیت وجود دارد که همچنان در عصر حاضر هم می‌تواند راهگشا باشد.

«افلاطون» تربیت انسان در کودکی را مقوله‌ای بسیار مهم می‌داند و معتقد است اساس جامعه پیشرفته و جامعه مدنی برای بهتر پاگرفتن مسائل علمی، اقتصادی، اجتماعی و ... در کودکی است. در جای دیگری می‌گوید؛ وقتی زندگی انسان در نتیجه تربیت اولیه در راهی معین افتاد، زندگی آینده او هم همان راه را خواهد پیمود. حتی در اثرش به‌نام "جمهور" می‌گوید تربیت کودکان باید پیش از به‌دنیا آمدن با تمرین‌ها و ورزش‌هایی که مادران باردار انجام می‌دهند، آغاز شود. این نکته‌ای مهم است. او مسیر شروع تربیت را پیش از تولد فرزند در نظر می‌گیرد.

من اینها را خیلی گذرا می‌گویم، چون برای بیان حرف‌های هرکدام از فیلسوف‌ها به زمان زیادی نیاز داریم. من فقط می‌خواهم مقطعی تاریخی را پشت سر بگذاریم و با توجه به این فرصت‌اندک، بر بنیان‌ها تأکید کنیم تا برسیم به پایان بحث و نتیجه‌گیری. «ارسطو» هم حرف‌های «افلاطون» را تائید و بر آنها تأکید می‌کند. البته می‌دانید که در حوزه تئاتر یا اساساً هنر، به ویژه شعر، بین «افلاطون» و «ارسطو» اختلافات اساسی و بنیادین وجود دارد. اما روی این نقطه‌ای که امروز بحث می‌کنیم، کاملاً مشترک‌اند. یعنی «ارسطو» هم بحث دوران کودکی و تعلیم و تربیت را در آینده افراد بسیار مهم می‌داند.

نظر فیلسوفانی مثل «افلاطون» و «ارسطو»، مثل بسیاری از نظریات فلسفی دیگر، در دوره پس از قرون وسطی و رنسانس به بعد، بر فیلسوفان دیگر تأثیر گذاشته است. برای

مثال، «جان لاک» می‌گوید روان کودک تازه متولدشده همچون صفحه‌ای پاک و لوحی نانوشته است که کم کم بر آن، موارد حک می‌شود. این سخنان را در صحبت‌های فیلسوفان و حکمای اسلامی-ایرانی خودمان هم مرور خواهیم کرد. فیلسوف دیگری که در حوزه تعلیم و تربیت کودک در دنیا مطرح شد، «روسو» است. «ژان ژاک روسو» فیلسوفی طبیعت‌گرا بود که اعتقاد داشت مهم‌ترین، بهترین و تأثیرگذارترین معلم یا مربی انسان، طبیعت است. او بر برخی قواعد و انقیادهایی که شاید تحت سیطره تربیت‌های قرون وسطایی قبل از خودش بود، شورید. این تأثیرات پس از او، یعنی پس از قرون وسطی هم ادامه داشت.

وی در جمله‌ای معروف گفت: «ما یاد گرفته‌ایم فرزند آدمی را از ابتدا در قنداق بپیچیم؛ آخرش هم در کفن بپیچیم؛ بگذاریمش برود به آن دنیا». مفهوم این جمله این است که باید هر نوع انقیادی را برای تربیت و تعلیم برداشت. طبیعت می‌تواند بهترین آموزگار و معلم انسان از همان دوران کودکی باشد. البته معتقدم این حرف کمی افراطی است، چون وی بعدها در کتاب‌ها و آثارش منظور خود را از این جمله اینگونه بیان کرد که باید قید و بندهای محدودکننده کودکان یا محدودیت‌هایی که در سنین بعدی افراد را در شاخه‌هایی خاص قرار می‌دهد و آنها را از طبیعت خود دور می‌کند، برداریم.

فیلسوف و متفکر دیگری با توجه به سخن روسو گفت اگر فقط به پدر و مادر بگوئیم و آنها را طوری تربیت کنیم که به راه درست بروند و در زندگی درست رفتار کنند، دیگر نیازی به هیچ وسیله تعلیمی و تربیتی دیگری نداریم. سخن «روسو» اینجا معنا پیدا می‌کند، که کودک به هر حال الگو می‌خواهد چه میان سایر موجودات که عقل ندارند چه میان انسان‌ها، فرزندان الگوهای رفتاری می‌خواهند. امروز هم در نهایت می‌خواهیم به همین نتیجه برسیم که الگوهای رفتاری مؤثرتر از نصیحت و

گفتارند. از حرف «روسو» اینگونه نتیجه می‌گیرم که نمی‌توان با حرف زدن، به انقیاد در آوردن و حکم صادر کردن، کودکان را به انسان‌هایی فرهیخته تبدیل کرد. نه تنها کودکان، بلکه بزرگسالان را هم نمی‌توان با چنین شیوه‌ای تغییر داد.

در اینجا خارج از بحث خود، به مثال همیشگی که در مجامع می‌آورم، یعنی تعلیم وضو که امام حسن و امام حسین، (علیهما السلام)، به پیرمرد دادند، اشاره می‌کنم. وقتی پیرمردی در مسجد وضوی نادرست می‌گیرد، اولین برخورد می‌تواند این باشد که یک نفر بگوید آقا، حاجی، این چه طرز وضو گرفتن است؟ غلط وضو می‌گیری! اول دست چپ نیست؛ دست راست است. قاعدتاً به پیرمرد در میان جمع بر می‌خورد. ممکن است اساساً از وضو بُبرد. مثل داستان موسی و شبان که شبان از عبادت خدا برید.

«حسن» و «حسین» نوجوان علیهما السلام، نمایشی ترتیب می‌دهند، رفتاری ارائه می‌کنند و باهم به این نتیجه می‌رسند که هر کدام یک بار وضو بگیرند و بگویند کداممان درست وضو گرفته ایم؟ آن دو به این شیوه در برابر پیرمرد وضو گرفتند. پیرمرد کمی فکر کرد و گفت این منم که اشتباه کردم. بارک الله به شما که با این روش به من یادآوری کردید که وضو گرفتن یعنی چه. از این نمونه‌ها خیلی داریم. برای مثال پیامبر اسلام (ص) تصمیم گرفتند به یاران خود بگویند که گناهان یا خطاهای انسان ابتدا کوچک به نظر می‌آیند، بعد جمع می‌شوند و یکدفعه بزرگ می‌شوند.ایشان فرمودند، بروید هرکدام مقداری خار و خاشاک از بیابان جمع کنید و بیاورید و روی هم بگذارید. در اینجا بود که پیامبر با اشاره به مقدار فراوان خار و خاشاک، منظور خود را به یارانشان منتقل کردند.

زمانی که «فن شعر» «ارسطو» توسط فیلسوفان ایرانی به زبان عربی ترجمه شد، بعضی از واژه‌ها خیلی دور از ذهن و حتی کمی مضحک به نظر می‌رسید. برای مثال

«ابن سینا» اسم گروه کُر یا همسرایان یونانی را گذاشته بود «الدستبند و الرقاصین». محاکات را برای تقلید به کار بردند، چون در فن شعر «ارسطو»، از واژه تئاتر استفاده نشده بود. مکان اجرای نمایش هم را «تئاترون» نامیدند. در حال حاضر به هر حوزه‌ای که دربارهٔ تئاتر مطرح می‌شود، تئاتر می‌گوئیم.

افکار «روسو» بر افرادی مثل «پستالوزی»، «هربارت» و «فروبل» تأثیر گذاشت. گفتند حال که در فضاهای خانگی شاید به دلیل بحث‌های اقتصادی یا فضای محدود نمی‌توان محیط مناسبی برای بازی کودک فراهم کرد، بهتر است کودکستان یا باغ کودک تأسیس کنیم. هدف آنها از ایجاد باغ کودک یا کودکستان این بود که کودکان دست‌کم تا هفت سالگی کاملاً رها، آزاد و بی‌قید و بند بازی کنند. این بحث بازی بحثی ریشه‌ای است که فقط به یک کلمه بازی نمی‌توان بسنده کرد. در ادامه، توضیحات بیشتری خواهم داد.

همانطور که عرض کردم، آثاری که درباره مسائل کودکان در ایران به جا مانده، به طور عمده پس از اسلام بوده‌است. نخستین دیدگاه‌ها در ارتباط با کودکان، بازی آنها، رهایی آنها و نوع تربیت آنها در سخنان پیامبر (ص)، امام علی(ع) و امام صادق (ع) دیده می‌شود. در یک جمع‌بندی می‌توانیم بگوئیم این بزرگان دین می‌فرمایند؛ کودکان در هفت سال اول زندگی سید و آقای والدین هستند. به فرمایش امام علی (ع)، در هفت سال نخست، کودک برگ خوشبویی بر ساقه درخت وجود والدین است. در صورتی که این نهال یا ساقه خوب رشد کند، شخصیت آینده کودک رقم خواهد خورد. هفت سال دوم، آموزش است؛ مقررات زندگی است؛ نکاتی که باید برای زندگی به کار رود و اگر هفت سال دوم خوب طی شود، در آینده کودک می‌تواند به عنوان جانشین و مشاور والدین خود عمل کند و اگر این هفت سال خوب طی نشود، دشمن والدین خود می‌شود. چیزی که آشکارا در بسیاری

از خانواده‌ها می‌بینیم. خانواده‌ای که دو هفت سال اول را به روشی درست و مناسب با کودک خود رفتار کرده باشد، می‌تواند به آینده کودک خود اعتماد و اعتقاد داشته باشد و اگر او را به حال خودش رها کرده باشد، امکان هر نوع کجروی و بیراهه روی وجود دارد.

پیامبر اکرم (ص) برای تأکید بر آن هفت سال اول می‌فرمایند: «کسی که دختر بچه خود را شادمان کند، مانند کسی است که بنده‌ای را از فرزندان اسماعیل ذبیح آزاد کرده باشد و آن کس که پسربچه خود را مسرور سازد و دیده او را روشن کند، مانند کسی است که از چشمش از خوف خداوند اشک فرو ریزد». ببینید چه چیز را با چه چیز مقایسه می‌کند. این موضوع اهمیت رسیدگی به وضع کودکان را نشان می‌دهد.

مثال دیگری می‌زنم: پیامبر در حال نماز به سجده می‌روند. کودکی(نوه شان) روی پشت ایشان سوار می‌شود. «پیامبر» (ص) تا زمانی که کودک از پشت ایشان پائین نیاید و خود تصمیم نگیرد که برود کنار، سجده‌اش را طولانی می‌کند. در تعلیمات اسلامی، رفتار کودک، بازی و اوقات فراغتش، به همان‌اندازه‌ای که یونانیان، فلاسفه و دیگران گفته‌اند، اهمیت دارد.

«ابن سینا» می‌گوید: «تا پیش از شش سالگی برای کودک نباید قید و بند و تکلیفی تعیین کرد». قید و بند و تکلیف! گاهی اوقات افراط، گاهی اوقات تفریط! برای مثال، برخی پدر و مادرها از سه چهار سالگی بچه را وادار به ادای تکالیف الهی می‌کنند که البته شاید بعضی کودکان به دلیل هوش و استعدادشان این کارها را هم انجام دهند، اما گاهی اوقات هم رها و یله و بی‌اعتنا می‌شوند و از آن طرف بام می‌افتند. به هر حال نکته این است که نباید برای کودک قید و بند و تکلیفی تعیین کرد، نه اینکه کودک

را به حال خود رها کنیم! باید برای کودک سرگرمی و بازی و شادی فراهم کنیم که در دوره امروز باید با دانش و مطالعه نیز همراه باشد.

حتی فیلسوفی به نام «امام محمد غزالی» که حتماً او را می‌شناسید، با همه سخت‌گیری‌هایی که در میان فیلسوفان اسلامی دارد، می‌گوید هر روز دست کم یک ساعت، وی را از بازی باز ندارند تا فرهیخته شود. اینجا باز اشاره به بعضی والدین است که از دو سه سالگی کودک را به کلاس زبان، موسیقی و ... می‌فرستند.

امروز کتاب‌ها و آثار متعددی در ارتباط با تعلیم و تربیت کودکان وارد بازار شده است. یکی از سفارش‌ها و توصیه‌های روان شناسان و ما که اهل تئاتر هستیم، این است که اگر کسی بخواهد برای مثال بحث نمایش یا تئاتر در خانه را پیش بگیرد، حتماً باید آن کتاب‌ها را به عنوان پیش نیاز یا به عنوان کتاب‌های کمکی مطالعه کند. خوشبختانه این کتاب‌ها الان در دو حوزه تخصصی و عمومی به بازار عرضه شده‌اند. حوزه تخصصی برای متخصصان است که بیشتر در حوزه دانشگاه و پژوهش کاربرد دارد. حیطه عمومی کتاب‌هایی است که ساده شده همان مفاهیم است و گاهی اوقات در سوپرمارکت‌ها نیز عرضه می‌شوند.

حکمای ما نیز از جمله سعدی، مولوی و ... در حوزه تعلیم و تربیت کودک سخن گفته‌اند. یکی از بیت‌های مهمی که حتماً شنیده اید، این است: «چون که با کودک سر و کارت فتاد/ پس زبان کودکی باید گشاد» این حرف، حرفی علمی است ولو اینکه مولوی با این هدف چنین حرفی نزده باشد، بلکه با نگاهی حکمت آمیز آن را گفته باشد. دوستانی که در این جمع تشریف دارند و پدر یا مادر هستند، شاید متوجه یک نکته شده باشند، که بدون اینکه بخواهند به تئاتر یا به نمایش توجه کنند، زمانی که اطوار و حالات و تُن و لحن صدای خود را به کودک نزدیک می‌کنند، بچه‌ها به

حرفشان بیشتر گوش می‌دهند، تا زمانی که با همان لحن و صدای عادی با او صحبت می‌کنند.

مادران به طور غریزی از این حیطه و از این روش، بسیار زیاد استفاده می‌کنند. هنگامی که عروسک کودک را با زبان خودتان، یعنی با زبانی که می‌سازید به حرکت در می‌آورید و با کودک صحبت می‌کنید، و او را مخاطب عروسک قرار می‌دهید، او به حرف شما بیشتر گوش می‌دهد.

در تمام مواردی که خدمتتان عرض کردم، یعنی در بحث تعلیم و تربیت نزد فیلسوفان و حکیمان غیرایرانی، فیلسوفان و حکیمان ایرانی و نیز علمای دین این نکته مشترک است که مقطع مهمی از دوران کودکی به بازی اختصاص دارد. بازی مفهومی بسیار عمومی و کلی است. اما هنگامی که وارد حوزه تخصص می‌شویم، بخشی از بازی، فعالیتی هدفمند می‌شود که همراه سرگرم‌کنندگی ابعاد تعلیمی-تربیتی پیدا می‌کند. هنگامی که بازی وارد حیطه هدفمندی می‌شود، بحث نوعی پیش‌نمایش یا پیش‌تئاتر مطرح می‌شود. نمونه آن بازی‌هایی است که ما و شما در دوران کودکی به‌عنوان خاله‌بازی انجام می‌دادیم. یا بازی‌هایی که در آن یکی از بچه‌ها لیدر (هدایت‌کننده) می‌شد و به بچه‌های یک خانواده یا همسایه و به دیگران نقش می‌سپرد. دکتر بازی، معلم بازی و بازی‌های این‌چنینی. در روان‌شناسی این بازی‌ها به دو حیطه تقسیم می‌شوند؛ یکی، بازی‌های تقلیدی بدون حضور والدین؛ دیگری بازی‌های وانمودسازی یا تقلیدی با هدایت والدین. هنگامی که بازی‌ها بدون حضور والدین انجام می‌شودند، دخالت ناگهانی آنها و هر نوع دخالتی که دنیای تخیل و دنیای حس و خیال‌پردازی کودکان را به هم بزند، مضر بازی آنهاست. تأکید می‌کنم که بهتر است در بخشی از بازی‌های دوران کودکی به هیچ‌وجه دخالت نکنیم. این موضوع، همان بحث "ژان ژاک روسو"، یعنی طبیعت بچه است. کودک در آن

هنگام دوست ندارد کسی به او توجه کند. دوست ندارد از بیرون چشم‌های ناظری نگهبان او باشند و بخواهند برای مثال بخشی را اصلاح و چیزی را اضافه کنند. کودک آنجا باید آزاد و رها باشد و با همسالان خود بازی کند.

اما در بازی‌های وانمودسازی یا همان بازی‌های تقلیدی که دکتر «دولت آبادی» بعد از من بیشتر دربارهٔ آن صحبت می‌کنند، پدر و مادر می‌توانند برای فرزندان خود یا برای بچه‌های همسایه و فرزند خود فضایی برای نمایش به وجود آورند.

در بازی‌های دسته اول، کودکان خود همه کارها را به عهده می‌گیرند و صحنه را خودشان می‌سازند. یکی چادر مادر را برمی‌دارد و از گوشه‌ای به گوشه‌ای دیگر گره می‌زند و آن را فضای اتاق، فضای مطب یا فضای هر چیزی می‌کند که زمینه بازی است. همه چیز با نظارت خودشان انجام می‌شود. ولی در دسته دوم که با دخالت والدین انجام می‌شود، در حال حاضر مقوله‌ای مطرح است که باید پدر و مادرها آموزش ببینند، با جزوه یا حتی کلاس رفتن که بتوانند به عنوان طراح صحنه، طراح متن یا هدایت‌کننده... وارد حوزه تئاتر در خانه کودکان شوند. یکی از فرق‌های اساسی بین این دو شیوه از بازی، این است که بازی‌های دسته اول نیاز به تماشاگر ندارند، اما در بازی‌های دسته دوم، پدر، مادر و افراد دیگر خانه می‌توانند تماشاگر فرایند نمایش کودکان خود باشند و آنها را تشویق کنند، برایشان دست بزنند، برایشان هدیه بگیرند و آن را به فرایند نمایشی دوطرفه تبدیل کنند. من در اینجا صحبت‌هایم را به پایان می‌رسانم. آقای دکتر« رحیمی»، اگر سؤالی هست، در خدمتیم.

پرسش: من گاهی دیده‌ام که بچه‌ها مشغول دکتربازی بوده‌اند و والدین نگران شده‌اند که کودکان مرزهای جنسی را بشکنند. پدر و مادرها چگونه می‌توانند این محدودیت را ایجاد کنند، بدون اینکه تخیل کودک آسیب ببیند؟

پاسخ: سؤال بجا و درستی است. شاید فراموش کردم که بگویم در هر دو حیطه نباید از مقوله نظارت والدین غافل شویم، اما دخالت آنها نباید به چشم بیاید. برای مثال همین که در اتاق را باز می‌کنیم و می‌بینیم که دارند بازی می‌کنند، ناگهان فضایشان می‌شکند، تخیلشان خدشه‌دار می‌شود و دیگر به بازی ادامه نمی‌دهند. گویی به حریمشان تجاوز شده‌است. پدر و مادرها بر فرزندان خود نظارت دارند و باید مراقب احوالشان باشند. اما در دسته اول این نظارت نباید ملموس و مداخله‌ای باشد. در دسته دوم که اساساً حیطه تئاتر است، متن تعیین و برای بچه‌ها فضاسازی می‌شود. این نکته شما درست است، ما باید مراقب حال و احوال فرزندان خود باشیم که روش‌های مختلفی دارد. برای مثال، کودک می‌داند که مادرش در همین بازی دو ساعته در دو نوبت حتماً برایش میوه و تنقلات می‌آورد. این خود اثر ذهنی مطلوب بر روند بازی آنها می‌گذارد. بچه‌ها هم می‌دانند که پدر و مادرشان بدون اینکه بخواهند دخالت خاصی در بازی‌شان بکنند، در اوقات خاصی به آنها سر می‌زنند. هر پدر و مادری می‌تواند از روش‌های متنوع و مختلف استفاده کند.

پرسش: فرمودید که تعیین‌کننده محدوده بازی بچه‌ها، به اصطلاح خط قرمزها، حضور پدر و مادر است که بچه‌ها می‌دانند تحت نظارت والدین هستند. به نظر جناب عالی، بچه در آن سن چگونه خط قرمزها را تشخیص می‌دهد؟ چگونه می‌تواند خوب و بد را تقسیم‌بندی کند و معیارش چیست؟

پاسخ: در اینجا روان‌شناسی به کمک ما می‌آید. به قول دکتر «رحیمی»، در حوزه تئاتر تعلیمی- تربیتی و اساساً بازی‌های کودکان، متأسفانه دست‌کم به عنوان کسی که در حیطه تئاتر، تحصیلات آکادمیک و حتی حضور آکادمیک دارد، یکی از خلأهای جبران‌ناپذیری که دانشگاه تهران دارد و امیدوارم پر شود، این است که حوزه گرایش تئاتر کودک و حوزه روان‌شناسی تعلیمی- تربیتی و روان‌شناسی کودک ایجاد شود.

پاسخ به این سؤال چندان ساده نیست. در کشور ما عده‌ای عقیده دارند که نباید دربارهٔ خطوط قرمزی که بخشی از آن مسائل جنسی است، صحبت شود، حداقل تا یک رده سنی خاص.تا آنجا که بنده مطلع هستم این دیدگاه نه به عنوان نظری تخصصی بلکه دیدگاهی عامه پسند است. به تازگی در کتاب‌هایی که مطالعه کرده‌ام، آمده است که باید ذهن کودک را در سنین کودکی برای پذیرش مفاهیم آماده کرد. البته باید در نوع مطرح کردن آن مفاهیم همه جوانب احتیاط را رعایت کنیم. به هر حال، در این دوره‌ای که به سر می‌بریم، دیگر دسترسی به اطلاعات هم برای کودکان و هم برای بزرگسالان چندان دشوار نیست.

وقتی پدر و مادری اعتقاد دارند که فرزندشان باید با کامپیوتر یا اینترنت آشنا شود و از همان کودکی آن را یاد بگیرد، به این معنی است که به کودکمان فرصت می‌دهیم وارد سایت‌های مختلف شود و از این رو، باید کودک خود را آماده کنیم تا با نوعی تربیت عصر حاضر وارد سایت‌های مختلف شود. مثل آتش می‌ماند، ما به کودک خود یاد می‌دهیم که آتش داغ است و می‌سوزاند. در روش سنتی دست کودک را به آتش می‌زدیم. این شیوه افراطی، براساس دیدگاه «روسو» بود. بدین ترتیب، کودک یاد می‌گرفت و دیگر به آتش دست نمی‌زد. زمانی با روش‌های دیگری، بدون رساندن آسیبی به کودک، این کار را می‌کنیم. نمی‌توان به سادگی به این سؤال پاسخ داد، اما پاسخ کلی این است که منع کامل و پنهان کردن کامل پدیده‌ها از دید کودک، دیگر راهکاری برای دور کردن کودک از این مسائل نیست.

پرسش: پیرو صحبت شما، می‌خواهم نکته‌ای را بیان کنم. من تهیه کننده برنامه کودک هستم. فکر می‌کنم شبکه کودک (شبکه دو) نیاز دارد از این تحقیقات علمی برای همه دپارتمان هایش استفاده کند. یک جمع علمی از برنامه سازان کودک از ۱۹۶۷ در مونیخ شکل گرفته است. بین ۲۰۰-۱۵۰ تهیه کننده و محقق کودک و

کارگردان هر دو سال یک بار دور هم جمع می‌شوند و موضوعی را تعریف می‌کنند که می‌شود سرآور برنامه سازی کودک و نوجوان در همه قاره‌ها و بیشترین راهبرد در برنامه سازی کودک در این جلسات ارائه می‌شود. در سال ۲۰۰۸، بحث جنسیت مطرح شد. تعداد فراوانی از تهیه کنندگان برنامه‌های کودک و نوجوان در این نشست بیان کردند که وقتی بچه‌ها به تصویر یک آدم – آنچه می‌گویم براساس تحقیقات اثبات شده است – به تصویر یک شخصیت انیمیشنی یا حتی عروسک نگاه می‌کنند به قد و حتی بدن(body) آن توجه دارند. بحثی مطرح است که شاید در فرهنگ یا سنت ما یک تابو باشد، اما باید بیان شود. خود من به عنوان یک تهیه‌کننده در یکی از کارگاه‌های سخنرانی اجازه بیان آن را حتی برای همکاران خود نداشتم. تا اسفند سال گذشته که مجبور شدم این بحث را تغییر دهم و بروم روی فضای فانتزی مانور بدهم و آنچه را می‌خواهم، بگویم. آنچه فرمودید، دنیا روی آن صحه گذاشته است. درایت و پشتوانه علمی و تخصصی می‌خواهد. معتقدم به رویکردی علمی، دینی و روان شناسی نیاز است. باید جمع شوند و بگویند که در آموزش و پرورش، در برنامه کودک، در کتاب، در شعر، در ترانه، در تئاتر چگونه می‌توان این بحث را ارائه کرد، چون اجتناب ناپذیر است.

پاسخ: همان طور که تأکید کردید، کودکان باهوش‌تر و کنجکاوتر شده‌اند و به هم توجه بیشتری می‌کنند. یک دختر به نمونه پسر خود توجه می‌کند. الزاماً نیت بدی ندارد، بلکه می‌خواهد خود را بشناسد، می‌خواهد خود و نیمه دیگر یا نیمه تکمیلی وجود یک انسان را بشناسد. به قول شما، ۲۰۰ متفکر هر دو سال یکبار کنار هم جمع می‌شوند، اما هنوز که هنوز است به نتیجه واحدی نرسیده‌اند. می‌خواهم به نکته‌ای که خودم در این پژوهش مطرح کرده‌ام، اشاره کنم که می‌توانیم با بازی نمایشی در دو حیطه، به خصوص حیطه هدایت والدین، کودکانمان را با مخاطراتی که در دنیای

مجازی برایشان خلق می‌کنیم، آشنا کنیم. آنها را به اعماق دریا ببریم، با دایناسورها بجنگند، وارد جنگل شوند و با شیر و حیوانات دیگر آشنا شوند. بدون اینکه به آنها آسیبی برسد. بخشی از مخاطرات مثل آتش، حیوانات و برق و ... مخاطراتی طبیعی هستند. هنوز هم احتمال دارد کودک دست در پنکه کند. اما بحث جنسی و مسائلی مانند آن، مخاطراتی دیگر است و ورود به آن حیطه کمی حساس تر است و باید آگاهانه تر اقدام شود.

دکتر رحمت امینی

می توان به عنوان مقدمه‌ای بر این پژوهش کار کرد. می‌توانیم جلساتی برگزار کنیم و بعد کسانی روی این مسأله پژوهش کنند. همه ما بدون استثناء در دوران کودکی تجربیاتی داشته ایم. در حال حاضر شرایط به گونه‌ای است که احتمال دارد به خطا برویم و دچار مشکل شویم. روان پریشی ها، بیماری‌های مختلف روحی- روانی، چیزهایی که در وجود انسان نهفته است و ممکن است هیچ وقت بروز نکند، ولی به خاطر عدم شناخت و رویکرد غلط به یک مقوله، از یک انسان برای مثال، همجنس خواه به وجود می‌آورد. ما این قضایا را جدی نگرفته ایم و حال که با مسائلی مثل اینترنت، ماهواره و اینطور چیزها مواجه شده ایم، واقعاً وحشتناک است. در اتاق‌های گفتگو (چت روم ها) بچه‌های ۱۴-۱۳ ساله یا نوجوان‌ها مسائلی را مطرح می‌کنند که بسیار عجیب است.

دوستی دارم که پزشک زنان است. می‌گفت در تبریز جلساتی با حضور ماماها و متخصصینی که با خانم‌ها و آقایان سر و کار داشته‌اند برگزار شد، تا مشکلات مربوط به عدم تفاهم زندگی زناشویی در مسائل جنسی مطرح شود. متوجه شدند بسیاری از طلاق‌های ما به علت همین مسائل بوده است. جالب است که بسیاری از خانم‌هایی که

در جلسات حضور داشتند خجالت می‌کشیدند یا از این جلسات فرار می‌کردند. کسانی که باید بروند در جامعه و کمک کنند که این اتفاقات در روستاها و شهرها نیفتد، مرتب از این موضوعات فرار می‌کردند. تحصیل‌کرده‌های ما خجالت می‌کشیدند وارد این بحث شوند. پیشنهاد می‌کنم در گروه نمایش این کار را انجام دهند. واقعاً بحث خوبی است.

امسال (۱۳۸۹) ارزیابی بین‌المللی از جشنواره فیلم کودک در همدان داشتم. حدود سه فیلم از بهترین فیلم‌هایی که پربیننده بودند، واقعاً با مشکلاتی روبه‌رو بودند و بحث یکی از آنها درباره دخترهایی بود که می‌خواستند پسر شوند و پسرهایی که تمایل به دختر شدن داشتند. انحرافات جنسی در سینما و تئاتر کودک هم دارد خود را به گونه‌ای دیگر نشان می‌دهد. به جای اینکه این موضوع را بررسی کنیم که بچه باید زمانی بدن خود، حس خود و آنچه را که وجود دارد، بشناسد و با آن آشنا شود و احترام بگذارد، در مقابلش سد می‌سازیم، اما به گونه‌ای دیگر خود را نشان می‌دهد. متأسفانه سینماگرهای ما ناخودآگاه دارند به این قضیه دامن می‌زنند. در حقیقت فاجعه‌ای در سینمای کودک در حال وقوع است.

دکتر دولت آبادی

در ارتباط با مسائل جنسی نکته‌ای اساسی وجود دارد که فقط بحث جنسیت نیست بلکه موقعیت پدر و مادر هم در کنار فرزندان مهم است. قبل از پرداختن به بحث خودم، به دلیل علاقه‌ای که به روان‌شناسی دارم و مطالعات مستمر در این حوزه، باید بگویم که پدر و مادر گاهی اوقات به اشتباه می‌گویند ما دوست بچه‌هایمان هستیم. هرگز پدر و مادر دوست بچه‌هایشان نیستند، بلکه دارای رفتاری دوستانه با بچه‌های خود هستند. یک دوست هیچ وقت دوست خود را تنبیه نمی‌کند، ولی تنبیه بخشی از

تربیت پدر و مادر است. منظورم تنبیه بدنی نیست. امروز بحث تنبیه بدنی منتفی است، بلکه تنبیه به معنی محرومیت مطرح است. به هرحال، بچه ممکن است بعد از مسیری که برای آموزش تعریف شده است، اشتباه کند. بعداز تکرار آموزش، اگر مُصر بود و دانسته به اشتباهش اصرار داشت، طبیعی است که تنبیه صورت می‌گیرد. من در تصویرم از بچه همواره گفته‌ام - در دو کتابی که زیر چاپ دارم، یعنی کتاب‌های بیست و یکم و بیست و دوم که با موضوع "تربیت به کمک نمایش" است و انتشارات قطره تا پایان سال به بازار عرضه می‌کند- که بچه به ساز می‌ماند؛ هی می‌زند، هی می‌خواند. اهل موسیقی می‌دانند که ساز دائماً کوکش در می‌رود و ما دائم باید کوکش کنیم. بچه کوکش دائما در می‌رود. از این بابت نباید برنجیم؛ باید به درستی کوک کنیم، اگر می‌خواهیم صدای خوشی از آن بشنویم.

در مورد جنسیت هم مشکل ما در ایران و جوامعی مثل ایران پنهان کاری است. ما در این زمینه، یک کتاب بیشتر نداریم که عنوانش را به خاطر ندارم. متأسفانه بسیار عقب مانده‌ایم. با وجود این که دین ما اینطور نیست؛ می‌گوید تکبر برای مرد بد است. ولی برای زن در مقابل نامحرم خوب است. ولی وقتی ازدواج کردی، بی دریغ باید در خدمت او باشی. البته این مسأله یک طرفه نیست. ولی از نظر فرهنگ سنتی، اینطور نیست. یک زن سنتی فکر می‌کند اگر وقتی تمایل به همسرش دارد، برود و اعلام کند ممکن است همسرش فکر کند او دچار فساد اخلاقی شده است. در مورد بچه‌ها هم همینطور است. بچه‌ها مثل خیلی از کنجکاوی‌هایشان می‌خواهند اندام را بشناسند. یکی از دستورالعمل‌های روان‌شناسی همین است. البته نظریات متفاوت و گاه اغراق‌آمیزی وجود دارد. در کتابی می‌خواندم که پدر می‌تواند فرزندش را ببرد دستشویی واندام برهنه‌اش را به فرزندش نشان بدهد.

یک مجموعه کتاب بسیار با ارزش (حدود ۲۰۰ جلد) به زبان ساده روان شناسی در حال چاپ است. از این تعداد ۱۶۰-۱۵۰ کتاب وارد بازار شده است. بهترین روان شناس‌های کشور به صورت پرسش و پاسخ آن کتاب‌ها را تدارک دیده‌اند.

به صورت متعادل، اگر مادری وارد اتاق شد و دید بچه‌اش برهنه است و با دوستش، با خواهرش، با برادرش لخت شده‌اند، نباید قضیه را بزرگ کند، بلکه باید از اول آموزش بدهد که چیزهایی در زندگی ممنوع است. بچه باید بداند مهمان که می‌آید، نوع لباس عوض می‌شود. اگر در شرایط عادی لباس راحتی می‌پوشد، در حضور مهمان باید شیک و پوشیده تر باشد. خیلی چیزهاست که ما در بزرگسالی بازی می‌کنیم؛ فقط در کودکی نیست. یک بخش از بازی‌های ما همین رفتارهایی است که از پدر و مادر الگو می‌گیریم.

دغدغه‌های تربیتی همانطور که آقای دکتر فرمودند، دغدغه‌های کهنسالی است. موضوع تربیت، موضوع امروز نیست. بخش اعظم ادبیات فولکلور ما مربوط به کودکان است. زمانی که انسان خواندن و نوشتن نمی‌دانست، از طریق آموزش‌های سینه به سینه ارزش‌های قوم و قبیله را به کودکان و به بزرگسالان می‌آموخت. «شنل قرمزی»، «ماه پیشونی» و همه داستان‌های این چنینی مربوط به کودکان در خود، نوعی آموزش تربیتی دارند. از قرن ۱۷ به بعد تربیت، به خصوص تحت تأثیراندیشه «فروید»، عجیب بود. فرزندان را با یک دست از درخت آویزان می‌کردند. انسان از نسل میمون است و می‌رویم به آن سمت و آن اتفاق. یا روان شناسی دستور می‌دهد خشونت را در مورد کودکان یا حتی نوزادان اعمال کنید. برای مثال نزدیک بچه، تقریباً زیر گوشش با اسلحه شلیک می‌کردند. خشونت‌هایی از این دست، بعدها به تعادل و تعامل رسید. امروز مشکل ما به خصوص در ایران این است که نسل بعد باهوش تر از پدر و مادرها هستند. علت این است که فرزندان بخشی از دانسته‌های خود را از پدر و مادر کسب

می‌کنند. پدر و مادر همه آموخته‌های خود را بی دریغ در اختیار فرزندان می‌گذارند. بخشی را هم از محیط دریافت می‌کنند. لذا حتماً بچه‌ها باهوش ترند. امروز بسیاری از پدر و مادرها قادر نیستند با اینترنت کار کنند، اما بچه‌ها کاملاً مسلط‌اند. ضرورت است و باید باشند؛ جای نگرانی نیست. دلواپسی پدر و مادرها در این زمینه بی مورد است.

اصراری ندارم بر همه چیزهایی که فرزند من می‌داند که حتماً بیشتر از دانسته‌های من است، مسلط شوم. اتفاقی که باید حتماً رخ دهد تا از این دغدغه‌ها رها شویم، این است که فرزندان ما را بپذیرند. نکته بسیار مهمی که چه در رفتارهای غیرنمایشی چه در رفتارهای نمایشی ملاک تربیت است، الگودهی از جانب والدین و الگوپذیری از جانب فرزندان است. بخش اعظم تربیت فرزندان از طریق الگو صورت می‌گیرد. مهمان بازی، خاله بازی، و... تمرینی برای ورود به زندگی بزرگسالی است. خیلی از چیزها را از طریق تمرین‌های بازی می‌آموزیم. وقتی بازی دارای ساختار می‌شود، تئاتری می‌شود، مطمئناً از بازی‌های برد و باختی موفق تر است. بازی‌های برد و باختی، محاسبه نشده است. حتی احتمال دارد یک باخت باعث آسیب جدی به فرزند شود، یا اصرار پدر و مادر برای اینکه همیشه فرزندش بِبَرد، توقع کاذبی در او به وجود آورد که به شخصیت او آسیب بزند. ساختار دراماتیک که پایانی محاسبه شده دارد و پایان قصه مشخص است، هم از بازی‌های برد و باختی و هم از اتفاقات واقعی زندگی بهتر است. مرگ یک مادربزرگ اتفاقی واقعی است که اگر بچه از قبل آمادگی آن را نداشته باشد، حتماً آسیب جدی خواهد دید. برای مثال: کودک، همسایه‌ای دارد که اتفاقی برای بچه اش افتاده، تصادف کرده، معلول شده یا پدر و مادرش مرده، بی پدر و مادر شده یا گم شده‌است. کودک پس از مدتی از آن محل برای همیشه می‌رود. تصویر ذهنی تا اینجا در ذهن بچه مدنظر ما باقی می‌ماند، ولی نمی‌داند ته ماجرا چه

شد. اگر به ذهن خود مراجعه کنیم، خیلی از اتفاقات طبیعی زندگی برای خود ما نیمه کاره مانده و خیلی کنجکاویم که بدانیم پایانش چه شد.

یک ساختار دراماتیک یا همان بازی نمایشی که قصه دارد و پایان آن را می‌بندیم، دقیقاً محاسبه شده است. برای مثال، مرگ در یک افسانه. به همین علت، گفته می‌شود اجازه دهید بچه‌ها افسانه‌ها را بخوانند. درخصوص خشونت‌های داخل افسانه‌ها هم می‌گویند تلطیف شده خشونت واقعی زندگی هستند. اگر بچه با مرگ یا خشونت دیگری مواجه شود، چون در زندگی خود لطیف شده اش را می‌بیند، تجربه داستانی می‌کند و پایان خوبی دارد و خوشبختانه در زندگی طبیعی قابل لمس خواهد بود.

مشکل امروز ما در تربیت، دغدغه گذشته و حال است. از خود مثال می‌زنم. پدر و مادرم مرا طوری تربیت کردند که نباید شیفته بخشی از آن تربیت باشم. وقتی مرور می‌کنم، می‌بینم بخشی از آن زائد است. با این حال بخش‌هایی باشکوه از گذشته وجود دارد که امروز یا اصلاً وجود ندارد یا سخت به دست می‌آید. برای مثال، در گذشته کوتاه‌ترین راه برای تربیت انتخاب می‌شد که همان تنبیه بدنی و برخورد فیزیکی است. بعضی‌ها می‌گویند بچه‌های گذشته خیلی خوب تربیت شده‌اند. نمی‌توان گفت خیلی خوب تربیت شده‌اند. ما می‌توانیم امروز بچه هایمان را خیلی خوب تربیت کنیم. حتماً آن موقع اشکلات جدی وجود داشته است. روان شناسی می‌گوید کسی که تنبیه می‌شود و توان رویارویی ندارد، چه کودک باشد چه بزرگسال، همیشه منتظر است این تنبیه را تلافی کند.

بچه‌ای که به دست پدر و مادر تنبیه می‌شود، حس انتقام به عنوان یک ذخیره مواجهه همیشه در ذاتش هست. اگر نتواند روی پدر و مادرش پیاده کند، به دلایل عاطفی یا به هر دلیلی، آمادگی دارد در مورد دیگران این کار را بکند. بخشی از

خشونت‌هایی که در جامعه می‌بینیم، می‌تواند محصول آن باشد. این وضعیت در مورد ترس‌ها، خجالت‌ها و ... هم صدق می‌کند. بچه‌ای که هنگام صحبت در جمع گوش‌هایش قرمز می‌شود، حتماً در کودکی مانع بروزش شده‌اند. این بچه یاد می‌گیرد که بعضی جاها حرفش را نزند. این مثال‌های ساده فقط برای نمونه بیان شدند. گستره این موضوع بسیار وسیع تر از این حرف هاست.

به علت تفاوت‌های فرهنگی و تربیتی گذشته و حال دچار مشکلاتی جدی شده‌ایم. برای مثال، حضور در اجتماعات و آئین‌ها امروز کم‌رنگ شده است یا وجود ندارد. نباید شب یلدا، نوروز، چهارشنبه سوری را در فرهنگ خود دست کم بگیریم. این مراسم در برقراری رابطه‌ای نزدیک بسیار مؤثر بودند. بخش اعظم مسئولیت ما در تربیت بچه‌ها ایجاد تعامل و برقراری ارتباط متقابل است. مهم است که بچه‌ها یاد بگیرند ضمن حفظ حقوق فردی خود به دیگران احترام بگذارند. این حضور اجتماعی در آئین ها، مراسم و مناسک در ایجاد رابطه فوق‌العاده موفق‌اند که ما امروز نداریم.

خیلی چیزها هم هست که نباید شیفته آنها شویم. برای مثال، حق مالکیت امری ذاتی و فردی است. بچه‌ها حق دارند از وسایل شخصی خود دفاع کنند. فرض کنید که قرار است مهمان بیاید. اگر فرزند من عروسکی دارد که ممکن نیست آن را به دختر عمو و پسرعمویش بدهد باید پیش از آمدن مهمان، وسایلی را که خیلی به آنها تعلق خاطر دارد، جدا کنم ولی باید به بچه‌ام بیاموزم که تو نیاز داری وقتی به خانه کسی می‌روی، از عروسک او هم استفاده کنی. این روحیه را از قبل در او ایجاد کنم که با دیگران تعامل کند. همانطور که تئاتر یکی از قوی‌ترین، بهترین و محکم‌ترین امکانات برای ایجاد تعامل اجتماعی است. این صفت تفضیلی «ترین» را با تأمل، با تشدید و با تأکید می‌گویم. برای مثال در بازی «هملت»، در صحنه ملاقات

«کلادیوس» و «لایرتیس»، پیک نامه‌ای از هملت می‌آورد که من در کشتی این کار را کردم و با کشتی دیگری برگشتم. در این صحنه «هملت» و «کلادیوس» که نقش‌های اصلی هستند، باید کنار بروند تا پیک میدان داری کند. یک بازیگر تئاتر می‌آموزد حتی اگر نقش اصلی باشد، در بعضی صحنه‌ها میدان مال او نیست. علاوه بر این نظم و کار جمعی می‌آموزد. می‌بینید که جامعه ما در کار جمعی بسیار ناموفق است. ما در وزنه‌برداری و کشتی موفقیم، در فوتبال دائماً مشکل داریم. اصولاً شرکت‌های خصوصی در ایران موفق هستند، چون به فکر کسب درآمدهای طولانی مدت هستند، اما به تعامل و به رعایت حقوق دیگران توجه کمتری دارند. بنابراین تفاوت‌های فرهنگی جدی است، ولی اصرار به تربیت، خوشبختانه از دیرباز وجود داشته است. گاه اشتباه، گاه صحیح.

امروز غیراز تفاوت دچار تعارض هم هستیم. تعارض تربیتی چیست؟ بخشی از تربیت ما سنتی و داخلی خودمان است که با فرهنگ ما هماهنگی دارد. برای مثال نمی‌توانیم در ایران مثل سوئد در دوره ابتدایی رابطه جنسی را با اشیای پلاستیکی آموزش بدهیم. حال در جامعه‌ای که چنین نگاهی دارد، چگونه می‌توان موضوع را مطرح کرد. ازیک طرف، جامعه باید ظرفیت پذیرش موضوعی بدیهی را داشته باشد. علاوه بر موضوعات حاد، ما در موضوعات معمولی نیز همین مشکل را داریم. در ارتباط با تربیت، از یک طرف تربیتی سنتی داریم که به فرهنگ ما نزدیک است، اما به دلیل ارتباط با فرهنگ غرب، مشکلاتی به وجود آمده است، البته اینگونه نیست که همه در فرهنگ غرب فاسد باشند. همین نگاه باعث شده است دچار اغراق شویم. آنها فرهنگ خود را دارند. آنها ما را نقد می‌کنند و ما هم آنها را نقد می‌کنیم. اما ما در نقد می‌خواهیم روی همه‌چیز رنگ سیاه بکشیم. این اشتباه است. در آنجا اتفاقاتی رخ می‌دهد که ممکن است با فرهنگ ما هماهنگ نباشد.

خانواده‌های ما سفری به ترکیه، انگلیس یا فرانسه می‌روند. رفتار کوتاه‌مدتی می‌بینند و بلافاصله حکم صادر می‌کنند. برای مثال در تابستان وارد منطقه‌ای دریایی می‌شوند و می‌بینند همه تاپ و لباس‌های کوتاه پوشیده‌اند، پس حکم می‌دهند که همه آنها فاسدند. اما اینطور نیست. اینها زن و شوهر سالمی هستند و زندگی خود را دارند. به آن لباس هم کسی نگاه نمی‌کند. اگر چشمی هم دودو کند، چشم ایرانی است. دو هفته که بمانیم برای ما هم عادی می‌شود. دیگر نه آن همه تنوع رنگ برایمان جذاب است نه لباس آن طوری.

این فرهنگ از طریق اینترنت و ترجمه کتاب‌ها وارد جامعه ما شده و تعارضی عجیب و تناقضی جدی در تربیت ایجاد کرده است. به‌نظر من و البته به استناد کتاب‌های روان‌شناسی، یک راه کلان وجود دارد که باید ترتیبی ارائه کنیم که نیازهای فطری و طبیعی فرزندانمان در خردسالی که کاملاً در اختیار ما هستند به درستی تأمین شود. همه این نیازها را نمی‌توانیم برآورده کنیم، چون برخی از نیازها مربوط به بزرگسالی است، اما می‌توانیم ترتیبی بدهیم که فرزندان ما در خردسالی ما را بپذیرند و به ما اتکا کنند. چه کسی گفته است که پدر و مادر نمی‌توانند کیف فرزندشان را ببینند؟ چه کسی گفته است که پدر و مادر نمی‌توانند سرزده وارد اتاق فرزندشان شوند؟ کافی است فرزند خود را متقاعد کنید که پدر و مادر دارای اختیاراتی ویژه هستند و از سر دلسوزی می‌توانند به داخل اتاق بیایند. اگر چند بار رفتید و دیدید که کاری را که آموزش داده‌اید، به خطا و پنهانی در اتاق انجام می‌دهد؛ در را بکنید و بگذارید انباری، البته ابتدا باید آموزش دهید. اگر آموزش دادید و خواستید، اما نشد و به عمد مرتکب اشتباه شد، اقدام تنبیهی انجام دهید. در شرایط نرمال کاری انجام نمی‌دهیم. باید در بزنیم و اگر اجازه دادند، وارد اتاق بشویم. اما ما فقط کاری نمایشی انجام می‌دهیم. در می‌زنیم و بلافاصله در را باز می‌کنیم!

امروز در اروپا، زن و مرد وقتی به اتاق خواب می‌روند باید در را ببندند. موضوع دیگر پس از بحث جنسی، مشاجره است. تأکید ویژه می‌کنند که جلوی بچه مشاجره نکنید. مشاجره در خانه چگونه و کجا باید انجام گیرد؟ نقش بچه چیست؟ مشاجره نباید در حضور بچه اتفاق بیفتد. اگر ناخودآگاه پیش آمد، چنانکه در فیلم‌های خود نشان می‌دهند، بچه‌ها را از محیط دور می‌کنند.

اگر بچه هایمان بپذیرند که با آنها رفتارهای دوستانه داریم، بپذیرند که ما بزرگ‌تر و پخته تر از آنها هستیم و مهم تر اینکه دارای الگوهای صحیح رفتاری هستیم، به ما اعتماد می‌کنند. به بچه می‌گوئیم فحش نده، اما از دهانمان فحش می‌ریزد. به بچه می‌گوئیم دروغ نگوید، اما با تلفن که صحبت می‌کنیم، دروغ می‌گوئیم. همه چیز برای ما مجاز است اما برای بچه نیست. خوشبختانه در این بخش هم فرهنگ و هم دین ما فوق‌العاده قوی هستند. بعضی افراد موقعیت اجتماعی بالایی دارند، اما بچه‌های خوبی تربیت نکرده‌اند. مشکل همین است که «چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند».

در قرن ۱۸ در خانه‌های سنگفرشی اسپانیا تئاتر اجرا می‌شد، اما تئاتر بزرگسال بود.کلیسا به شدت نظارت داشت. در آن زمان بخشی از اسپانیا مسلمان نشین بود. مردهای مسلمان برخلاف فیلم "ال سید" که تصویری خشن از آنها ارائه داد، بسیار با فرهنگ بودند و تمدن اسلامی هم در آن زمان پیشرفته تر از تمدن اروپایی بود. بخش دیگری از اسپانیا مسیحی‌نشین بود. این بخش برای اینکه عقب نماند، سعی می‌کرد سخت گیری را بیشتر کند. در قرن بیستم، «استاوسکی» که یک اشرف‌زاده بود، اولین متد علمی کارگردانی را ارائه کرد. وی در خانه هم تئاتر اجرا می‌کرد. سه جلد کتاب مشهور ایشان در ایران توسط انتشارات «سروش» ترجمه و چاپ شده‌است. غیر از «استاوسکی» که در خانه با برادر و خواهرهایش تئاتر تولید می‌کرد، در ایران هم

نمایش‌های سنتی داریم. در شهر ما- ساری- خواننده‌ای به نام محمد دنیوی بود. البته بیشتر از ۲۰ سال است که من در تهران زندگی می‌کنم. هفت، هشت سال پیش که برای تحصیل رفت و آمد می‌کردم، همچنان مثل گذشته در کوچه نوش‌آبادی پیت‌های پنیر را در خانه‌اش می‌گذاشت و تئاتر اجرا می‌کرد. در بچگی یک بار با دایی‌ام برای دیدن تئاتر به آنجا رفتم اما چیزی نفهمیدم. بنابراین، ما زمینه پیدایش و اجرای تئاتر در خانه را داریم. با افتخار باید بگویم آنچه در اینجا اعلام می‌کنم، برای اولین بار است که مطرح می‌شود. در دنیا هیچ تجربه‌ای برای برنامه‌ریزی تئاتر در خانه وجود ندارد. این طرح که در کتابم بیشتر درباره آن توضیح داده‌ام، اجرای تئاتر در منزل است. ممکن است کسی بگوید در آپارتمان ۴۰متری کجا سن بزنم؟ می‌توان از یک گوشه خانه استفاده کرد. می‌توان با برنامه ریزی، با عشق و علاقه و شور و با قانع کردن بچه‌ها این کار را انجام داد. در حال حاضر این طرح در بعضی از خانواده‌ها به صورت شخصی در حال اجراست و موفق بوده و جواب داده است. با بچه‌ها قرار می‌گذارند در جایی که آنها دوست دارند، تئاتر اجرا کنند.

اجازه دهید تفاوت تئاتر در خانه را با «پسیکودرام» بیان کنم. «پسیکودرام» واژه‌ای فرانسوی است و معادل انگلیسی آن «سایکودرام» است. ما قبلاً آن را به شکل سنتی در ایران داشته‌ایم و هنوز هم داریم. آئین زا در ناحیه جنوب و بین بلوچ‌ها و جنوبی ها، بوشهر و خوزستان؛ آیین بخشی‌ها در بین ترکمن‌ها، نمونه‌ای از آن است. ریشه آفریقایی دارد؛ بین ترکمن ها، ریشه مغولی دارد. بسیار سنتی اجرا می‌شد و می‌شود و در هر پنج قاره وجود دارد. «مورنو» در آمریکا (روان شناس آمریکایی) آن را علمی می‌کند. امروز خوشبختانه «پسیکودرام» در بیمارستان‌های روانی ایران برای کسانی که عارضه روحی دارند و در واقع برای بیماران روانی اجرا می‌شود. سه مرحله دارد: نخست؛ مرحله شناسایی بیماری، دوم؛ اقدام که بیمار به کمک روان پزشک خود یا

دستیار او این کار را انجام می‌دهد، سوم؛ جمع بندی، نتیجه گیری و تغییر. تغییر همان نتیجه گیری است. اما آنچه من به عنوان تئاتر در خانه مطرح می‌کنم، اجرای یک برنامه برای بیمارهای روانی نیست. بچه ممکن است دچار عارضه‌های بدیهی باشد، رفتارهای بد یا رفتارهای دیگر که ممکن است بد نباشد. از دید ما رفتار بچه باید به رفتاری خوب تغییر کند، سعی می‌کنیم نمایشنامه‌هایی ساده و بدون امکانات طراحی کنیم و آن را در اختیار بچه بگذاریم. اگر ما را پذیرفت، با او مشارکت و بازی می‌کنیم. اینکه بچه را در چه موقعیتی قرار دهیم، مهم است. باید بچه را در موقعیت دفاع از کار خوب و مقابله با کار بد قرار دهیم. یک نکته بسیار ظریف که حتماً باید بگویم و حتماً باید رعایت شود این است که بچه نباید فکر کند که چون آدم بدی است و کار بدی کرده، قرار است تئاتر برایش اجرا شود. از بستگان دور، خانواده‌ای را می‌شناسم که متأسفانه به دلیل رعایت نکردن همین نکته بچه اش دچار عارضه جدی شده است. پدر خانواده برای دختر کوچکش (مانیا) از نمایش استفاده می‌کرد. یک عروسک مانیای خوب و یک مانیای بد ساخته بود. دو عروسک شبیه به هم با رنگ‌های متفاوت بودند. آن بچه بعد از مدتی مدافع مانیای بد شد و مانیای خوب را دور می‌انداخت. خجالتی بودن، دفاع نکردن، تعامل اجتماعی و ... همهٔ اینها در بخش‌هایی است که فکر می‌کنیم بچه لازم دارد. مهم ترین نکته نیز اعتماد به نفس است که بسیاری از این تعاریف در اعتماد به نفس می‌گنجد. اگر بتوانیم به درستی عمل کنیم، یک نظریه روان شناسانه تأمین می‌شود. از یک زاویه دید، تربیت دوگونه است: نخست، آنچه من می‌کنم، بکن. دوم،آنچه من می‌گویم، بکن.

روش اول جای بحث ندارد! در روش دوم می‌گویم تحلیل و بررسی کن، اگر به نتیجه رسیدی، انجام بده. در قرن شانزدهم که هنوز روان شناسی علمی وجود ندارد، «شکسپیر» به خوبی از نکات روان شناسانه استفاده می‌کند. می‌توانید «هملت» را با

«لایرتیس» مقایسه کنید. وقتی روح به «هملت» می‌گوید مرا زدند و کشتند، عمویت در خواب سم در گوش من ریخت، بلافاصله نمی‌رود که «کلادیوس» را بکشد. باید به او اثبات شود. بله، تردید و اینها همه هست. «شکسپیر» می‌خواهد سه ساعت نمایشنامه‌اش را ادامه بدهد اما «لایرتیس» همین که «هملت» پدرش «پولونیوس» را در اتاق خواب می‌کشد، با ۱۰ نفر به «کلادیوس» حمله می‌کند. «کلادیوس» هم بلافاصله او را می‌فریبد. «اوفیلیا» هم همینطور است. از نوع آنچه من می‌گویم بکن. تا پدر می‌میرد خود را می‌کشد. خودکشی از دیدگاه روان‌شناسی نوعی اعتراض است. خودکشی می‌کند، چون نمی‌تواند با سیستم وقت مواجه شود. با کشتن خود، اعتراضش را نشان می‌دهد.

بخش دیگر، رفتارهای نمایشی است. فرض کنید بچه‌ای اتاقش را به هم می‌ریزد. من در این طرح خاص چند پیشنهاد می‌کنم. نخست باید همه چیز را آموزش دهیم. برای جمع کردن وسایل باید امکاناتی مانند سبد عروسک، سبد لباس و ... را دم دست بگذاریم که بچه وسایل را داخل آنها بیندازد. برای رعایت نظم در خانه نباید سبد را طبقه بالای کمد خانه بگذاریم که بچه دستش به آن نرسد. اول زمینه را آماده می‌کنیم و سر فرصت به او آموزش می‌دهیم. اگر رعایت نکرد، باز هم به او آموزش می‌دهیم. این کار را تکرار می‌کنیم تا بیاموزد. اگر اشتباه کرد، بار دیگر با او همکاری می‌کنیم که انجام بدهد. ولی او حتماً باید این کار را بکند. برای اجرای نمایش برای مثال مسابقه جمع کردن وسایل می‌گذاریم. این دیگر رفتار نمایشی است. قصه ندارد. مسابقه می‌گذاریم. بی آنکه از اول نشان دهیم که قرار است او پیروز شود، اجازه می‌دهیم او پیروز شود. بابت این کار یک جایزه در نظر می‌گیریم. از جمله اشتباه‌های آشکاری که باعث سرخوردگی می‌شود، این است که جایزه و تنبیه به‌اندازه کار نیست. هرگز مادری حق ندارد به بچه‌اش بگوید تو زیباترین دختر دنیا هستی. اگر

بچه‌ای وسایلش را ریخت و پاش می‌کند، هرگز پدر و مادری اجازه ندارد به شخصیت او حمله کند و بگوید: «تو همیشه شلخته‌ای! تو خیلی بی‌عرضه‌ای!» اگر همه این راه‌ها را رفتید، اما باز هم وسایلش را جمع نکرد، باید به او بگوئید: من اگر جای تو بودم، وسایلم را جمع می‌کردم؛ جملهٔ من اگر جای تو بودم جنبه مثبت دارد. من اگر جای تو بودم اینقدر خط خطی نمی‌کردم، با دقت می‌نوشتم.

رفتارهای نمایشی را هم می‌توان به چند بخش تقسیم کرد: نگاه کردن در چشم- در کتاب توضیح داده‌ام- دور کردن از محیط، دور شدن از محیط، و...ای کاش وقت بیشتری بود تا این مسأله را بیشتر تحلیل و بررسی می‌کردیم. اگر سؤالی هست بنده در خدمتم.

پرسش: برای رفع مشکل مانیا چار از فاصله‌گذاری یا همان تکنیک شنل قرمزی استفاده نمی‌کنید؟ چرا به دختر قصه نمی‌گوئید تو مانیا هستی و عروسکت برای مثال یک خرس کوچولو یا یک خرس گنده است که دختر این قدر نزدیک نشود.

پاسخ: بله او اشتباه کرد.

پرسش: طبیعی است بچه نسبت به موجودی منفی احساس خوبی دارد، چنانکه بزرگسالان وسترن را دوست دارند. برای مثال در فیلم «امام علی»، طبیعتاً ولید را خیلی دوست داریم.

پاسخ: درساختار داستانی، برای مثال سینمایی، اگر تأکید روی مجرمی باشد که به هر دلیلی با زیرکی دزدی کرده است، هرچه پلیس به او نزدیک شود، بیشتر دوست داریم که نجات پیدا کند. اگر تأکید سازنده فیلم یا نویسنده، روی پلیس باشد، دلمان می‌خواهد پلیس پیروز شود. بستگی به تأکید دارد. در داستان‌نویسی هم وضعیت اینگونه است. بحث همذات‌پنداری است که ارسطو مطرح می‌کند. از دید من، «مکبث» همان «هملت» است. شما در «هملت» چه می‌بینید؟ در هملت وکیل مدافع

مظلوم را می‌بینید. ولی در «مکبث» چه می‌بینید؟ «مکبث» خیلی شبیه «هملت» است، چون تأکید روی «مکبث» است. کسی که قتل کرده است. او هم شاه را در خواب کشته است. این یکی پسرعمویش را کشته و آن یکی برادرش را کشته است. پای زنی در میان است. خیلی به هم شبیه است. اما دلمان می‌خواهد مکبث پیروز شود. اما «شکسپیر» با زیرکی پایان را عوض می‌کند. این شیوه در نمایشنامه‌نویسی هم به کار می‌رود. شخصیت مثبت را منفی می‌کند. بستگی به مواضع ما دارد. بچه‌ها در کودکی حسی‌اند. من نمایشنامه‌ای چاپ کردم به اسم «جنجال در جنگل» نمایش درباره یک روباه است. آخرین جمله‌ام این بود: حیوانات روباه را می‌زدند. پسر کوچکم- الان خارج از کشور تحصیل می‌کند- با همه بدی‌هایی که روباه کرده بود، گفت: بابا تو رو خدا بگو نزنندش گناه دارد! فهمیدم عجب اشتباهی! استدلال عقلی بزرگسالی در بچه نیست. پایان آن را تغییر دادم. او را مجبور کردم خانه کثیف را تمیز کند. وقتی این کار را نکرد، بیرونش کردم. بعدها که نمایشنامه چاپ شد، فکر کردم که می‌توانستم دستگیرش کنم و بفرستمش باغ‌وحش. چون بچه هم باغ‌وحش را دوست دارد هم محدودیت را دوست ندارد. ما همه ذاتاً به سمت نیکی و خوبی گرایش داریم، بستگی به نوع نگاه فرد دارد.

پرسش: برای مثال ما در بزرگسالی وسترن را دوست داریم، ولی بچه‌ها چیزهای دیگر را دوست دارند.

پاسخ: بچه‌ها هم هیجان را دوست دارند. زیرکی را دوست دارند. در ماجراهای تام و جری، وقتی تام خوب می‌شود، طرف او را می‌گیرند. یک وقت جری حق دارد، بچه طرف او می‌شود. همه ما ذاتمان به خوبی گرایش دارد. بستگی به نوع نگاه، ساختار و پرداخت ما دارد.

پرسش: درباره چندوجهی شدن شخصیت کودک و غالب شدن شخصیت منفی و کشش بیشتر کودک به طرف آن، این سؤال برایم مطرح شده‌است که بالغ، والد و کودک درون را از چه سنی می‌توان تشخیص داد؟ آیا چندوجهی شدن شخصیت و غالب و مغلوب شدن خوب یا بد، تأثیری متقابل روی یکدیگر می‌گذارد؟ آیا از آن زمان بچه با والدینش یا با بالغ وجودش تقابل پیدا می‌کند یا اینکه کودک هنوز در رفتارهایش به مرحله‌ای نرسیده است که بخواهد این کنش و واکنش‌ها را درک و آنطور رفتار کند؟

پاسخ: بچه، احمق یا نادان به معنای توهین آمیز آن نیست. بچه نادان است یا کم دان است. معلوم است که چیزی نمی‌داند. کم کم یاد می‌گیرد. علت اینکه بچه‌ها در خردسالی داستان‌های تکراری را دوست دارند، این است که تعداد واژگانی که می‌دانند بسیار کم است و دوست دارند داستانی را که از قبل می‌دانند بار دیگر بشنوند. هم بر گنجینه لغاتشان افزوده می‌شود و هم با چیزی مواجهند که آن را می‌شناسند. وقتی یک فضا یا اثری را برای مخاطب می‌سازید، همه آنها چه کودک چه بزرگسال می‌خواهند بدانند جای خودشان در آن اثر کجاست. برای مثال در داستان «هری پاتر» بچه می‌داند جارو پرواز نمی‌کند. نویسنده از افسانه کمک می‌گیرد. افسانه چون نویسنده‌ای واحد ندارد، با همه ارتباط خوبی برقرار می‌کند. سازنده افسانه براساس‌اندیشه «فانتاستیک» عمل می‌کند. فانتزی، جادو، فراواقع و سوررئال را درافسانه بر می‌دارد تا غیرواقعی را به خورد ما بدهد. با این حال، تعریف آن مقداری فرق می‌کند. ساده تر است. آن بُرش زمانی را ندارد، فلاش بک ندارد؛ چون بچه نمی‌تواند ذهنش را جمع کند. از نشانه‌ها و نمودهایی استفاده می‌کند که مخاطب قانع شود این اتفاق در این شرایط شدنی است. در آثار هم این ویژگی دیده می‌شود. ما

می‌دانیم در عمق زمین حیات وجود ندارد؛ ماده ماگما وجود دارد که وقتی پوسته می‌ترکد، بیرون می‌زند و آتشفشان می‌شود. اما با «ژول ورن» در کتاب «سفر به مرکز کره زمین»، قانع می‌شویم که در آن شرایط امکان دارد به مرکز زمین برویم. اصل راست‌نمایی است؛ با رئالیسم (واقع‌گرایی) فرق می‌کند. بچه‌ها به علت بچه بودن هنوز تشخیص در درونشان وجود ندارد. چون به صورت ذاتی کم دان‌اند، شخصیتشان دارد هویت پیدا می‌کند و شکل می‌گیرد. اسلام هم می‌گوید زن قبل از اینکه به سراغ همسرش برود، باید آرامش داشته باشد؛ باید وضو بگیرد. به‌عبارتی، بستر بستن نطفه باید سالم باشد. همسرتان را از خانواده‌ای با این ویژگی‌ها انتخاب کنید. این چیزها قبل از این است که اصلاً بچه مطرح باشد. بنابراین بچه در گذشته شکل می‌گیرد و همین‌طور که به جلو می‌آید هویتش مشخص می‌شود. در بزرگسالی این تفکیک مشخص و تقریباً حدودش هم نامشخص است. البته بعضی از بچه‌ها این روند را طی نمی‌کنند و گویی از همان اول بزرگسال هستند.

دکتر دولت آبادی

"اشاره شد به کمبود نمایشنامه. من طی ۱۱ سال ۳۰ جلد کتاب با عنوان نمایشنامه‌های آسان برای اجرا در کلاس درس و صحنه تئاتر" نوشتم. هر کتاب شامل پنج نمایشنامه است. من مدت‌ها با آموزش و پرورش همکاری کرده‌ام. در دولت قبلی آقای «احمدی‌نژاد» هم در شورای عالی هنر بودم. تمام ضوابط آموزش و پرورش را می‌دانم و مسائل اخلاقی و نیازها را هم در حد خودم می‌شناسم. در آنجا اقداماتی شد که مورد تجلیل «یونسکو» هم قرارگرفت، آن هم نوشتن کتاب‌هایی دربارهٔ اجرای تئاتر بود. انتشارات قطره ۱۰ جلد از این کتاب را منتشر کرد که ظرف مدت کوتاهی به چاپ چهارم رسید. ۲۰ جلد دیگر هم قرار است انتشارات سوره چاپ کند.

درخصوص طرح تئاتر در خانه یکی از مراکز فرهنگی کشور اعلام کرده است که از آن حمایت جدی می‌کند. امیدوارم که بتوانیم این طرح را سازمان بدهیم و مراکز رسمی در سراسر کشور ایجاد کنیم تا خانواده‌ها از طریق آن مراکز، تئاتر در خانه را بیاموزند و در خانه هایشان به کار بگیرند.

دکتر وفاداری

اگر کودک را اساس زندگی انسانی در جامعه تئاتر کودک بدانیم، بی‌راه نگفته‌ایم. تئاتر کودک قادر است انسان بسازد. تئاتر کودک این توان را دارد که به کودک تجربه‌ای بیاموزد که بتواند از آن در بزرگسالی استفاده کند. در تئاتر کودک مجال آزمون و خطا نیست. ممکن است در بزرگسالی اشتباهی مرتکب شویم که جبران‌پذیر یا جبران ناپذیر باشد، ولی تئاتر کودک تجربیاتی بسیار مفید به همراه دارد که در عمق جان کودک نفوذ می‌کند و کودک بعدها با تجربیاتی بسیار گرانبها در نوجوانی وارد جامعه می‌شود. کودک به واسطهٔ تئاتر می‌تواند شغل خود را در آینده انتخاب کند. در حقیقت، کودک زندگی آینده خود را مکاشفه و پی‌ریزی می‌کند. تصویرش را در ذهنش مجسم می‌سازد و براساس علایق خود به سمت شرایط مطلوب می‌رود. قبل از ورود به بحث خاطره‌ای تعریف کنم که چرا وارد تئاتر شدم. اجازه می‌خواهم این مطلب را بخوانم.

"یادش بخیر آن روزگاران، آن روزهای خوب و روشن، آن روزهای پاک و ساده با آرزوهای فراوان، صبح است. یکی از روزهای خوب بهار ۱۳۳۸، پشت پنجره کلاس ششم ابتدایی دبستان پهلوی خرمشهر جمع شده‌ایم و با علاقه و حسرت از پشت پنجره توی کلاس را تماشا می‌کنیم. ما را به کلاس راه نمی‌دهند. چند نفری از بچه‌ها توی کلاس تئاتر تمرین می‌کنند. موضوع تئاتر هم همان «انوشیروان و آسیابان» از

کتاب فارسی است. زنگ زده می‌شود. بچه‌ها با جنب و جوش سر صف می‌روند. شیشه پنجره شکسته می‌شود و بچه‌ها فرار می‌کنند. من می‌مانم و دوست همکلاسی‌ام وحدت. اسم کوچکش یادم نمی‌آید. شاید علیرضا. واقعیت این است که آن روزها دانش‌آموزان همدیگر را با نام خانوادگی صدا می‌زدند. صدای همخوانی بچه‌ها در مدرسه می‌پیچد: شین شین شیشه شکست: شین شین شیشه شکست. در میان همخوانی بچه‌ها از بلندگوی مدرسه اسم دو نفر که به دفتر احضار می‌شوند شنیده می‌شود: وفاداری، وحدت فوراً به دفتر؛ می‌رویم ترسان. قسم و آیه ما به جایی نمی‌رسد. معلوم می‌شود نزدیک‌ترین افراد به پنجره ما بودیم. پس حتماً ما شیشه را شکستیم. هیچ دلیل دیگری هم پذیرفتنی نیست. عیدی‌مان را روی هم می‌گذاریم می‌شود دو تومان و می‌رویم از چند خیابان آن طرف‌تر شیشه می‌خریم با میخ و بتانه. یا ما درست اندازه نگرفتیم یا شیشه‌بُر درست نبریده، شیشه به پنجره نمی‌خورد. با دقت بیشتری اندازه می‌گیریم و بر می‌گردیم. شیشه‌بُر شیشه دیگری می‌بُرد و به ما می‌دهد، با این قول از ما که دیگر شیشه را پس نیاوریم. قول می‌دهیم و راه می‌افتیم. یا ما حواسمان جمع نیست یا جوانی که در شلوغی خیابان تنه‌اش به ما می‌خورد. شیشه به زمین می‌افتد و می‌شکند. جوان بی‌توجه به مغازه‌ای می‌رود و ما می‌رویم جلوی مغازه و داد و قال راه می‌اندازیم. صاحب مغازه که پدر جوان است، دو سکه یک تومانی پرت می‌کند روی زمین. سکه‌ها را بر می‌داریم و باز هم شیشه‌بری. حالا نمایش خیابانی ما دیدنی است. از ترس شکسته‌شدن شیشه من جلوجلو می‌روم و راه را باز می‌کنم و به رهگذران هشدار می‌دهم. به دبستان می‌رویم، شیشه را می‌اندازیم و میخ و بتانه و خلاص.

از دبستان به دبیرستان می‌روم. کلاس هفتم دبیرستان «بایندار» خرمشهر. از نمایش خبری نیست اما دفتر انشایم پر از نمایشنامه‌هایی است که به صورت داستان می‌نویسم و سر کلاس می‌خوانم. معلم ادبیات - یادش بخیر- باور نمی‌کند داستان‌ها را من

می‌نویسم. حق هم دارد، برای اینکه تلفظ بعضی لغات را با اینکه در جمله درست به کار رفته نمی‌دانم. خلاصه چند جلسه می گذرد تا اینکه می‌شوم انشا نویس کلاس و مسابقات روزنامه نگاری و داستان نویسی و سیکل اول تمام می‌شود. بالاجبار آمده‌ام رشته ریاضی یا مهندسی. رشته طبیعی یا دکتری را نمره نیاوردم. رشته ادبی و معلمی هم طرفدار زیادی ندارد.

اوایل سال است. کلاس چهارم ریاضی هستم. مطلع می‌شوم قرار است در مدرسه، تئاتر کار شود و علاقمندان می‌توانند ثبت نام کنند. من هم ثبت نام می‌کنم. کارگردان «نمایش دود»، اثر «ویلیام فکنر» را انتخاب نموده و تمرین شروع می‌شود. آموزش و تمرینات از روی کتاب «هنر تئاتر» «عبدالحسین نوشین» است و به خوبی پیش می‌رود. نزدیک سه یا چهار ماه تمرین می‌کنیم و قرار می‌شود دو شب در سالن نمایش دبیرستان «ایراندخت» خرمشهر اجرا داشته باشیم. دبیرستان ما سالن اجرای نمایش نداشت. شب اول بعد از اجرا از روی صحنه تا خانه را احتمالاً پرواز کردم چون هنوز هم نمی‌دانم چطور به خانه رسیدم و هنوز هم بعد از نزدیک به ۵۰ سال لذت آن اولین اجرا در دلم جاری است و تکرا نشده. سال‌ها بعد جسته گریخته فعالیت‌هایی هست اما بی نتیجه است و به اجرا نمی‌رسد.

تابستان سال ۴۶ است و برای فرار از گرمای ۵۰ درجه ای خرمشهر به تهران برای ییلاق آمدیم. روزنامه کیهان خبری از کنکور هنرهای زیبا در دانشگاه تهران دارد. با اشتیاق می‌روم. می‌خواهم ببینم چه خبر است. ۶:۳۰ صبح است. جلوی در بزرگ دانشگاه تهران، خیابان «انقلاب» ایستاده‌ام. هیچ خبری نیست. یا من اشتباه کرده‌ام یا آنها که ثبت نام کرده اند و کنکور دارند. کم کم آنهایی که ثبت نام کرده‌اند می‌آیند و جلوی در به صف می‌ایستند. غریبانه و بافاصله کنار درخت‌ها و جوی آب ایستاده‌ام و نگاه می‌کنم. صف شلوغ شده و غربت من بیشتر. مثل اینکه شما هم غریبی آره؟

سؤال را جوانی با لهجه غلیظ اصفهانی می‌پرسد. تأئید من را که می‌بیند، راهنمایی می‌کند: «یک هنرکده هنرهای دراماتیک است در خیابان ژاله، چهارراه آبسردابی. جای خوبی است. هنرستان آزاد هم دارد». می‌روم هنرکده. حیاط بزرگی دارد با دوطبقه ساختمان و پله‌هایی که به طبقه اول می‌رود. از پله‌ها بالا می‌روم برای ثبت نام در هنرستان. از پاگرد به حیاط نگاه می‌کنم. دانشجویان مشغول کارهای خودشان هستند: مطالعه کتابی، بحث و گفتگویی، چند نفری هم به درخت‌ها تور بسته‌اند و والیبال بازی می‌کنند. در دلم می‌گویم: دوست اصفهانی راست می‌گفت. جای من اینجاست. در رشته‌های فن بیان و نمایشنامه نویسی ثبت‌نام می‌کنم به استادی دکتر «مهدی فروغ»، بازیگری به استادی دکتر «رکن‌الدین خسروی» و می‌شوم هنرجوی هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک و سال بعد دانشجوی دوره کاردانی تئاتر عروسکی و چند سال بعد کارشناسی بازیگری و بعد تر کارشناسی ارشد کارگردانی و حالا هم به فضل خدا رساله دکترا را با عنوان «تئاتر کودک در ایران» می‌نویسم.

این مقدمه‌ای بود که فضایی ایجاد شود برای بیان فعالیت‌هایی که در زمینه تئاتر کودک داشتم. در سال ۱۳۵۶ به کانون زنده یاد «کامبیز مفخم» رفتم. مرا به کانون پرورشی، فکری دعوت کرد. چند سالی هم همکار بودیم و چندین تئاتر در آنجا کار کردیم. در پی تغییر و تحولاتی که در دوره انقلاب ایجاد شد، آموزشی که مربیان در کانون می‌دادند، قطع شد. متأسفانه بهترین هنرمندان تئاتر کشور که الان شاید حرف اول را می‌زنند، از کانون بیرون آمدند. کانون جای بسیار خوبی بود که استعدادها از کودکی می‌رفتند و تئاتر یاد می‌گرفتند. در سال ۶۰ یک مرتبه آموزش تئاتر کانون که بسیار خوب، درست، زیبا و اصولی بود، قطع شد. هنوز هم نمی‌دانم چرا آموزش به این خوبی و تأثیرگذاری را قطع کردند. زیبایی کار به این بود که دانشجوهای تئاتر، یا هنرهای زیبا یا هنرهای دراماتیک که آموزش تئاتر کودک دیده بودند به شهر

خودشان می‌رفتند و هم خانواده شان را می‌دیدند و هم در شعبه کانون در شهرستان‌ها درس می‌دادند. بچه‌های زیادی در این کانون کار کردند و علاقه شان به اثبات رسید.

چند سالی کارشناس مسئول امور هنری در آموزش و پرورش بودم. تقریباً به همه استان‌ها سفر کردم و از نزدیک دیدم که بچه‌ها چه قدر تشنه تئاترند. اما هیچ متولی و مسئولی نیست که برنامه ریزی کند و همه آنها را تحت پوشش قرار دهد، به بچه‌ها خوراک بدهد و از آنها بخواهد که روی تئاتر کار کنند.

جایگاه تربیت و تئاتر بالاست و هنوز مسائل زیای وجود دارد که کشف نشده است. تئاتر شخصیت ساز است. همه آنچه در تئاتر کودک وجود دارد برای آموزش کودک ضروری است؛ آنگونه که نان شب ضروری است. من در مقاله ای هم این مطلب را گفتم که مادران از بچه‌ها مواظبت می‌کنند و برای جلوگیری از بیماری به آنها انواع واکسن‌ها را می‌زنند. وقتی بچه‌ها به سن مدرسه می‌رسند، از مادران می پرسند کارت واکسیناسیون دارید، اما نمی‌پرسند آیا بچه شما شرایط لازم روحی و روانی را برای ورود به مدرسه دارد یا نه. اصل را می‌گذاریم براینکه کودک این آمادگی شخصیتی را دارد، حال تئاتر کودک به او کمک می‌کند که با بالندگی و علاقه وافر وارد مدرسه شود و بداند که قرار است مراحل ارزشمندی را در دبستان طی کند تا به دانشگاه برسد و بداند که این شروع او را به پست و مقام ارزشمندی می‌رساند که آرزویش را دارد. مادربزرگ آقای دکتر «عالمی» می‌گفت: «ما هنگام صحبت سرمان را پائین می‌اندازیم. طبیعی است که صحبت ما هیچ تأثیری روی مخاطب نمی‌گذارد، اما در ژاپن به بچه‌ها از کودکی یاد می‌دهند هنگام صحبت سرشان را بالا بگیرند و بدین ترتیب، کودک شهامت صحبت کردن و ابراز عقیده را پیدا می‌کند». خیلی وقت‌ها بچه‌های ما، دانش آموزان و دانشجویان ما چون نمی‌توانند ابراز عقیده کنند، حقشان پایمال می‌شود. آنها یاد نگرفتند، کی باید یاد بگیرند؟ قبل از

دبستان، در دوارن مهدکودک. بچه‌ها در دوران آمادگی باید با این تئاترها سرگرم شوند، بازی و تفریح کنند، لذت ببرند و در تمام این مراحل آموزش‌های مختلف را ببینند. در بسیاری از بازی‌های نمایشی، مطالب آموزشی ارزشمندی وجود دارد. برای مثال بازی شاه، دزد، وزیر. نکته‌های تربیتی مستتر در این بازی نمایشی از همین لحظه قابل شمارش است:

۱. برای تشخیص و قضاوت باید همه شواهد و قرائن را در نظر گرفت. قضاوت کار ساده‌ای نیست. اگر وزیر دزد را معرفی کند، شاه دستور مجازات می‌دهد و دزد مجازات می‌شود. مجازات‌ها خارج از ظرفیت بچه‌ها نیست. سبیل پنبه‌ای آتشین، چند بار برخاستن و دوباره نشستن، دور محل بازی دویدن، آواز خواندن و امثالهم مجازات‌هایی است که در این نمایش بازی مرسوم و قابل تحمل است.

۲. هرکس بر خلاف قانون عمل کند و مجرم باشد، باید مجازات شود، اما اگر تشخیص وزیر اشتباه باشد، خود او به جرم تهمت زدن مجازات می‌شود. هرگز نباید به کسی تهمت زد. تهمت زدن کار پسندیده‌ای نیست.

۳. تهمت‌زننده باید مجازات شود حتی اگر وزیر پادشاه باشد، اما جز این مجازات‌ها پادشاه می‌تواند در صورت لزوم دستور عفو و بخشش بدهد. بستگی به این دارد که دوستی‌ها و رفاقت‌ها و در نهایت عشق‌های پاک کودکانه تا چه حد بین اعضای گروه رشد کرده باشد.

۴. عفو و بخشش از فضایل ارزشمند اخلاقی است که باید به موقع از آن استفاده کرد، اما اگر شاه دستوری دهد و پشیمان شود، همه شرکت کننده‌ها حرکتی کودتا مانند انجام می‌دهند و شر را از بین می‌برند.

۵. قبل از تصمیم‌گیری باید خوب فکر کرد. پشیمانی سودی ندارد.

۶. هر کس که در تصمیم گیری‌ها اشتباه کند، تنبیه می‌شود حتی اگر شاه باشد. اما مهم ترین نکته تربیتی حضور فعال فرد در گروه است و نظمی که از این بازی یاد می گیرد.

«افلاطون» می گوید: بچه‌ها را رها کنید. او در مدینه فاضله می گوید: «بگذارید بچه‌ها از سه سالگی در معابد و آموزشگاه‌ها زیر نظر مربیان بازی کنند. کاری به آنها نداشته باشید. به مربیان دستور می‌دهد از سه تا شش سالگی برای بازی بچه‌ها تعیین تکلیف نکنند. بچه‌ها دور هم که جمع می‌شوند بازی اختراع می کنند. اما اگر نظمی را که برای خود قائل شده اند، به هم زدند، مربی باید آنها را تنبیه کند. این تنبیه برای بر هم زدن نظم است، نه به علت خشم مربی. او تأکید می کند که کودک حتماً باید بداند که به علت بر هم زدن نظم، تنبیه می‌شود تا یاد بگیرد که از قانون اطاعت کند.

تئاتر کودکان که الهام گرفته از همین بازی‌های نمایشی است، جنبه آموزشی دارد. این آموزش‌ها در همه زمینه هاست. پیشنهاد می کنم ما به عنوان علاقمندان به تئاتر کودک از بازی‌های نمایشی بیشتر در نمایشنامه‌های خود و در اجرا استفاده کنیم. فکر نمی کنم الان در خانواده‌ها چنین بازی‌هایی بکنند. تا آنجا که می‌دانم، بسیاری از این بازی‌ها جنبه آموزشی و تربیتی دارند. تربیت هم به نوعی آموزش است. بچه یاد می گیرد ،کجا شجاعت به خرج دهد و کجا لازم است بترسد.

شهید مطهری در کتاب تعلیم و تربیت، می گوید: مغز کودک مانند گچی است که روی آن آب ریخته باشند. مثل دوغابی است که آن را در هر ظرفی بریزید، شکل می گیرد و سفت می‌شود. شخصیت ما در دوران کودکی شکل می گیرد. اگر بخواهیم این شخصیت را بعدها تغییر دهیم، ناچاریم خُردش کنیم و دوباره بسازیم. سعدی علیه‌الرحمه می گوید:

چوب تر را هر آنچه خواهی پیچ/ نشود خشک جز به آتش راست

بچه‌ها باید موقعیت و شرایط مناسبی برای رشد داشته باشند. اگر شرایط مناسب نبود، نگویید عیب ندارد. در یک بهزیستی به چشم خود دیدم که مربی با کودکی سه، چهار ساله مدام حرف می‌زد، شوخی می‌کرد به او دست می‌زد تا توجه کودک به او جلب شود. علت را پرسیدم، گفت: پدر و مادر این کودک او را تنها در خانه می‌گذاشتند و می‌رفتند سرکار. کودک دچار مشکل ذهنی شده است. ما سعی داریم این کودک را به شرایط خوب برگردانیم. در جایی خواندم بعضی از مادرانی که سرکار می‌روند، به بچه مواد مخدر می‌خورانند که گریه نکند.

پرسش: استاد می‌خواستم بپرسم چطور می‌توان این بازی‌های فراموش شده را به متن آورد، در حالی که به علت پیشرفت فناوری رقبایی مانند کامپیوتر آمده است؟ این کارها وظیفه کیست؟

پاسخ: این وظیفه دوستان دست‌اندرکار در بخش تئاتر است. در حال حاضر، انجمن تئاتر کودک و نوجوان نزدیک به ۲۰۰ عضو دارد. ۵۰ گروه نمایشی در فرهنگسراها، تالار هنر و در جاهای مختلف کار می‌کنند. به خصوص دوستان نمایشنامه‌نویس باید از این بسترها استفاده کنند. آقای «اصغر صغیری» کاری به نام «قلندر خونه ایرج» انجام داد. او در این کار از آئین‌های عزاداری استفاده کرده بود. هنوز هم از این کار به نیکی یاد می‌شود. نمایش بسیار دیدنی و تأثیرگذاری بود. اتفاق در جایی رخ می‌دهد که دارند سینه می‌زنند.

بازی‌های «گرگم و گله می‌برم، چوپون دارم نمی‌ذارم» و «خونه خاله از اینوره» بستر خوبی است. نمونه‌هایی از این دست فراوان است. باید از متخصصان کمک گرفت. این متخصصان باید با کسانی که قصد دارند تئاتر کودک کار کنند، صحبت کنند و از دلایل آنها برای انتخاب این رشته بپرسند و اینکه چقدر در این زمینه

آموزش دیده‌اند. خاطره‌ای تعریف کنم. فردی از یکی از فرهنگسراها اعلام کرده بود که در زمینه تئاتر خلاق کار می‌کند. از او پرسیدم اصول تئاتر خلاق چیست؟ جوابی نداد. رفته بود در مهدکودکی به عنوان تئاتر خلاق کارهایی انجام داده بود. اصولاً از مهدکودک‌ها به عنوان محلی برای آزمون و خطا استفاده می‌کنند. در واقع، مهدکودک‌ها محل اولیه کار آنهاست.

«روسو» می‌گوید هیچ مربی حق ندارد روی بچه مردم کار کند تا ببیند کارش درست است یا غلط. این مسائل به این علت اتفاق می‌افتد که تئاتر کودک متولی ندارد. این خلأ در آموزش و پرورش هم دیده می‌شود. برخلاف کشورهای خارجی، مربیان ابتدایی ما کم‌سوادترین افراد هستند. ممکن است از این معلم در روز اول رفتاری سر بزند که کودک از درس و زندگی زده شود.

پرسش: آقای دکتر، آیا این دوره طلایی برای انجام تئاتر تعلیمی برای کودک می‌تواند قبل از دبستان شروع شود؟

پاسخ: بله.

پرسش: چنان که می‌دانیم، در دوره کودکی نزدیک‌ترین روابط با فرزندان را پدر و مادر دارند. نقش متولیان مسلماً براساس ضرورت موضوع است، ولی نقش پدر و مادر در تعلیم کودک بر چه اساسی است؟ شما از بازی‌های دوران قدیم و دور هم جمع شدن‌ها صحبت کردید. آیا در آن هنگام به دبستان می‌رفتید؟ الان اینترنت و انواع بازی‌ها جذابیت فوق‌العاده‌ای دارند. من فکر می‌کنم یکی از موضوع‌هایی که در بازی‌های ما وجود دارد این است که این بازی‌ها به روز نشده‌اند. دنیای بچه‌های پنج سال قبل با بچه‌های الان فرق می‌کند.

پاسخ: بله این وظیفه دوستان دست‌اندرکار است که راهش را پیدا کنند. نویسنده «هری پاتر» هم راهش را پیدا کرد. افسانه‌ای قدیمی را به این شکل ارائه کرد و همه می‌دانید که فروش میلیونی دارد.

پرسش: در کشور ما وضعیت چگونه است؟

پاسخ: در کشور ما هم باید راهش پیدا شود. دوستان فعال در این زمینه باید بیشتر فعالیت و مطالعه کنند. باید راهی پیدا کنند که این افسانه‌ها و این بازی‌های نمایشی و سنت‌ها را به شکلی ارائه کنند که مورد توجه کودکان واقع شود.

پرسش: این شرایط چقدر به باور والدین ما برمی گردد؟

پاسخ: تا این حد که باور کنند این کارها به درد می‌خورد یا نه. اگر برنامه‌های مختلفی که از تلویزیون برای بچه‌ها پخش می‌شود، تأثیر تربیتی و آموزشی داشته باشند و صرفاً برای پر کردن وقت نباشند، پدرها و مادرها هم می‌پذیرند. الان بحثی مطرح است که تئاتر اولیا و تئاتر خانواده درست کنیم. در دنیا درباره این مسأله فکر نشده است، اما دوستان ما دارند روی این مسأله کار می‌کنند. اگر بتوانیم به قضیه تئاتر اولیا و تئاتر خانواده بپردازیم، این مقوله کم‌کم راه و جای خود را در خانواده باز می‌کند. پدر، مادر و بچه‌ها هرکدام می‌توانند نقش خود را بازی کنند. در سال‌های قبل که در آموزش و پرورش بودم، سعی کردم برای آموزش و پرورش، الگوهای دانش آموزی، معلمی و اولیایی درست کنم. طبق این الگو بچه‌ها سرکلاس درس، نقش خود را بازی می‌کردند ومعلم‌ها هم نقش خود را اجرا می‌کردند. یک بار این کار را انجام دادیم. به نظر من خیلی موفق بود، ولی تداوم نداشت چون متولی نداشت. ما(مربی ها) شش ماه در کانون بدون حقوق کار کردیم. شورا پس از دیدن کار، انتقادهایی کرد. وقتی ایرادهای کار را برطرف کردیم، شورا عوض شد. شورای جدید از کار خیلی تعریف

کرد، اما گفت باید تغییراتی صورت بگیرد. اعتراض کردیم که پس از شش ماه زحمت می‌گوئید کار ایراد دارد. با این حال، سه ماه دیگر هم کار می‌کنیم.

دکتر حسین فدایی

به نام خدا؛ تشکر می‌کنم از شکل گیری چنین جلسه ای و اینکه پس از سال‌ها یک مرکز برای تئاتر کودک اهمیت قائل شده و جلساتی را به بررسی مسائل مختلف تئاتر کودک اختصاص داده است. امیدوارم در این جلسات راهکارهای بهتری برای تئاتر کودک ارائه شود. موضوع صحبتم «نقش تئاتر تعلیمی در مراکز آموزشی» است. این عنوان شامل دو بخش می‌شود: نخست، تعریفی که از تئاتر تعلیمی داریم. دوم، نقش تئاتر تعلیمی در مراکز آموزشی. من روی هر دو شاخه تأملی داشتم. ابتدا تعریفی از تئاتر تعلیمی ارائه می‌دهم و ویژگی‌های آن را مطرح می‌کنم و در ادامه به نقش آن در مراکز آموزشی می‌پردازم. البته نقش تئاتر تعلیمی به نوعی در ویژگی آن نهفته است. علاوه بر نقش تئاتر تعلیمی در مراکز آموزشی، می‌خواهم عنوان دیگری هم اضافه کنم. تئاتر تعلیمی می‌تواند سطوح مختلفی را در مراکز آموزشی طی کند. تئاتر به تنهایی اثری هنری است که ویژگی‌هایی دارد. مهم تر از همه وجه زیبایی شناختی آن است. زمانی یک اثر را اثری هنری تلقی می‌کنیم که وجوهی از زیبا شناختی در آن لحاظ شده باشد. بنابراین، اولین نقش تئاتر در هر مرکزی از جمله مراکز آموزشی وجه زیبایی شناختی است. حال اینکه تئاتر تعلیمی چقدر وجوه زیباشناسی دارد و چقدر وجه آموزشی را مد نظر قرار می‌دهد و چقدر تئاتر است، اینها بر می‌گردد به ویژگی‌های تئاتر تعلیمی که ما وارد آن نمی‌شویم.

به طور کلی وقتی عنوان تئاتر را روی اثری می‌گذاریم، باید ویژگی‌هایی از تئاتر و یک اثر هنری را داشته باشد. طبیعتاً در تئاتر تعلیمی ـ تربیتی هم این زیبایی شناختی

وجود دارد. در کنار آن یک اثر هنری می‌تواند شرایطی را به وجود آورد که از جمله آنها ایجاد آرامش، تزکیه یا پالایش است. همین که اثری هنری اجرا می‌شود، به مخاطب نوعی آرامش و تسکین می‌دهد. این ویژگی از ویژگی‌های تئاتر است که طبیعتاً در تئاتر تعلیمی- تربیتی هم وجود دارد که به دانش آموزان، هنرآموزان یا کسانی که در مرکز آموزشی شاهد آن هستند، القا می‌کند. ویژگی دوم، ایجاد شگفتی و هیجان است که از وجوه زیباشناختی تئاتر محسوب می‌شود. همین که دکوری نشان داده می‌شود و فضا در محیط آموزشی تغییر می‌کند، بچه‌ها لباس‌هایی می‌پوشند، نقش‌هایی را می‌پذیرند و آن را برای بچه‌های دیگر به اجرا در می‌آورند، حتی در نازل ترین شکل آن، منظورم به لحاظ امکانات است، وجوهی از شگفتی در مخاطب به وجود می‌آورد، برای اینکه افراد را در نقشی دیگر می‌بینیم و تغییر فضا نوعی شگفتی و هیجان در ما ایجاد می‌کند. مهم ترین نکته ای که در بخش زیبایی شناختی اثر نمایشی در مراکز آموزشی وجود دارد، نقش اصلاحی است. وجه اصلاحی پیامی است که غیر مستقیم ارائه می‌شود. این مسأله هم سطوح مختلفی دارد. اینکه تئاتر آموزشی چقدر پیام خود را مستقیم ارائه می‌کند و چقدر غیرمستقیم موضوع بحث ما نیست. به طور کلی هر تئاتری از جمله تئاتر تعلیمی حرف یا پیام خود یا موضوعی را که می‌خواهد مطرح کند، به شکل غیرمستقیم به مخاطب القا می‌کند. در واقع فقط در عرصه هنر است که آنچه را می‌خواهیم مطرح کنیم، به شکل غیرمستقیم و در قالب داستان، یک موقعیت نمایشی یا یک موقعیت دراماتیک بیان می‌کنیم.

ویژگی دیگری که باز هم از وجوه زیبایی شناختی تئاتر آموزشی است، سرگرم کننده بودن است. سرگرمی در اکثر نمایش‌ها وجود دارد و خاص نمایش‌های آموزشی نیست. همین که بچه‌ها برای دیدن تئاتر از محیط مدرسه خارج می‌شوند یا در مدرسه، زنگی به دیدن تئاتر اختصاص می‌یابد، تفریح شروع می‌شود. صرف نظر از

اینکه آن تئاتر جذابیت‌های دیداری داشته باشد یا نه، همین‌که فضای بچه‌ها تغییر می‌کند و حس می‌کنند وارد یک فضای تفریحی شده‌اند، وجه سرگرمی قوت یافته است.

آنچه تاکنون مطرح شد، درتمام تئاترها دیده می‌شود، ولی پس از این وارد سطح دوم تئاتر تعلیمی می‌شویم که خاص تئاتر تعلیمی است. من در مبحث بعدی که درباره ویژگی‌های تئاتر تعلیمی است، مفصل سخن خواهم گفت. اما در اینجا به اختصار اشاره می‌کنم که همه نمایش‌ها جنبه‌ای از آموزش را در خود دارند. چنانکه «دکتر وفاداری» فرمودند، هیچ نمایشی خالی از جنبه آموزشی نیست.

بحثی که درباره سطح دوم وجود دارد این است که تئاتر تعلیمی با هدف آموزش به اجرا در می‌آید. از همان لحظه که نمایش نوشته می‌شود، هدف آموزشی آن مشخص است. برای مثال می‌خواهیم درباره عمل ضرب یا جمع، نمایشی تولید و برای بچه‌ها اجرا کنیم. این نمونه ساده را در نظر بگیرید تا نمونه‌های بالاتر و معضلاتی که در مدارس وجود دارد. آموزش‌های اجتماعی می‌تواند شامل معضلاتی باشد که بچه‌ها پس از ورود به جامعه با آنها مواجه می‌شوند. می‌توان برای این بچه‌ها تئاتر آموزشی اجرا کرد که چگونه با این مشکلات پیش رو مواجه شوند.

نمایش‌های تعلیمی و تربیتی از آموزش‌های مواد درسی تا مسائل اجتماعی بچه‌ها را در بر می‌گیرد. آقای دکتر «امینی» کتابی به نام «آموزش از طریق تئاتر» را معرفی کردند. این کتاب مجموعه مقالاتی درباره تئاتر تعلیمی است. از اکثر کشورهایی که در این کتاب از آنها اسم برده شده، نمونه‌هایی آمده است. در مقاله‌ای هم بحث آموزش مسائل جنسی به بچه‌ها در قالب نمایش بررسی شده است. بسیاری از بچه‌هایی که وارد جامعه می‌شوند با مسائل و مشکلات جنسی مواجه می‌شوند. مسأله ایدز، مواد

مخدر و ... را می‌توان در شاخه تئاتر تعلیمی مطرح کرد، چرا که یکی از فضاها و امکاناتی که می‌تواند در بحث پیشگیری بسیار تأثیرگذار باشد، تئاتر تعلیمی است.

مبحث دیگری که در حوزه تئاتر آموزشی و تئاتر تعلیمی مطرح می‌شود دو اصطلاح است؛ یکی، آموزش برای تئاتر و دیگری آموزش با تئاتراست. در تئاتر تعلیمی و تربیتی نحوه دیدن یک تئاتر و نحوه استفاده از آن مطلبی است که شاید تازگی داشته باشد. گاهی اوقات احساس می‌کنیم چه لزومی دارد که بچه‌ها چگونه دیدن تئاتر را آموزش ببینند. علت این است که زحمتی که برای اجرای تئاتر کشیده ایم، هدر نرود و تئاتر تأثیر بهتری داشته باشد.

نقش دیگر تئاتر تعلیمی، بُعد فرهنگی و جامعه شناختی آن است. می‌توان گفت این ویژگی خاص تئاتر تعلیمی در مراکز آموزشی است. در آنجا به دنبال پیامی هستیم که قرار است به مخاطب برسانیم. این مسأله خاص نمایش‌هایی است که از بچه‌ها به عنوان بازیگر یا حتی تماشاگر فعال استفاده نمی‌کنند و آنها فقط بیننده هستند. این سطح کوچک را در نظر بگیرید تا سطحی که بچه‌ها را به عنوان مخاطب فعال در اجرا مشارکت می‌دهیم و می‌توانیم تعلیمات اجتماعی بالاتری را به آنها ارائه کنیم. می‌توان گفت مشارکت مخاطب یکی از ویژگی‌های مهم تئاتر تعلیمی است. در واقع، تئاتر تعلیمی دو ویژگی مهم دارد: نخست، وجه تعلیمی آن است که طبیعتاً باید اتحاد تعلیمی و آموزشی داشته باشد، دوم، تئاتری که از مشارکت مخاطب استفاده می‌کند. روی مشارکت بسیار تأکید می‌شود. و حتی بسیاری معتقدند تئاتر آموزشی که از مشارکت مخاطب استفاده نکند، تئاتر تعلیمی نیست. می‌توان سه مشخصه را برای وجه اجتماعی و فرهنگی تئاتر تعلیمی بیان کرد: اول، مخاطب یک اثر بودن، دوم، مشارکت در اجرای یک نمایش و وجه سوم اینکه بچه‌ها نقشی در نمایش ایفا کنند. در تئاتر تعلیمی به طور مشخص نمایش‌هایی مد نظر است که گروه‌های حرفه ای در

مدارس اجرا می‌کنند. بحث درباره نمایش‌هایی است که با هدف تربیت توسط گروه‌های حرفه‌ای اجرا می‌شود. این مسأله در ایران هنوز به خوبی شناخته نشده، اما در اغلب کشورها گروه‌هایی هستند که به‌طور برنامه‌ریزی شده و منظم نمایش‌ها را با همین هدف آماده می‌کنند. البته اینطور نیست که گروه‌هایی که از اجرا در سالن‌های حرفه‌ای منع یا محروم شده‌اند، به ناچار نمایش‌هایی را آماده و در مدارس اجرا می‌کنند. در تئاتر تعلیمی برخی افراد تخصص این کار را می‌بینند که به چه شکلی و چه سوژه‌هایی را در نظر بگیرند. این سوژه‌ها را با شوراهای آموزش و پرورش تعیین می‌کنند. به گروه‌ها پیشنهاد می‌شود که روی این موضوعات خاص کار کنید. پیشنهادهایی به عنوان متون کمک آموزشی تهیه می‌شود، برای اینکه وقتی مبحثی قرار است در کلاس مطرح شود، جنبه کمک آموزشی دارد، نمایش‌هایی هم که به عنوان دروس کمکی نوشته می‌شوند با این هدف اجرا می‌شوند. در واقع چنین برنامه‌ریزی‌هایی وجود دارد. این کارها در برخی از کشورها قاعده و قانون دارند و تعرفه‌هایی مشخص شده است که گروه باید برای چنین کاری از شورای هنر مجوز بگیرد. عموماً این شورا متشکل از کسانی است که متخصص تئاترند. اگر قرار باشد در ایران چنین شورایی تشکیل شود، می‌توان از متخصصانی از وزارت ارشاد، مرکز هنرهای نمایشی، آموزش و پرورش، کمک گرفت. در این شوراها قوانینی تعریف می‌شوند که این گروه‌ها باید چه ویژگی‌هایی داشته باشند، نمایش‌ها باید چه ویژگی‌هایی باشند و بر این کارها نظارت می‌کنند، حتی زمان نمایش را مشخص می‌کنند. منظور من از تئاتر تعلیمی و تربیتی این نوع تئاتر است، نه تئاتری که به شکل خودجوش در مدارس اجرا می‌شود. اگر دوستان سؤالی دارند، مطرح کنند تا به ویژگی‌های تئاتر تعلیمی که بحث مفصلی است، بپردازیم.

پرسش: منظورتان از آموزش با تئاتر و آموزش در تئاتر چیست؟

پاسخ: آنچه گفتم آموزش برای تئاتر است. درخصوص تفاوت بین این دو باید گفت آموزشی که برای دیدن تئاتر به کار می‌رود و تئاتری که در خدمت آموزش است.

پرسش: در مقوله نقش آموزش صد در صد نیست. حال آموزش و پرورش باید چه تعامل‌هایی داشته باشد؟ چه شرایطی باید فراهم باشد؟ باتوجه به صحبت‌های شما، این نوع تئاتر در ایران جای بحث ندارد، اما در خارج مراکز و سازمان‌هایی برای نظارت بر کار این گروه‌ها تشکیل شده‌است. ظاهراً کانون زمانی چنین شورایی داشت که افرادی از وزارت ارشاد، آموزش و پرورش، از صدا و سیما و ... برای هدفی که مدنظرشان بود، تعامل می‌کردند. باید چنین مرکزی تشکیل شود تا بتواند از تمام این مراکز آموزشی و هنری بهره گیرد. چون ما بحث تئاتر تعلیمی ـ تربیتی و تعلیم و تربیت در تئاتر داریم، باید هر دو را مدنظر قرار دهیم. در بحث تئاتر باید متخصصان تئاتر و در بحث آموزش هم باید متخصصان آموزش و پرورش حضور داشته باشند. اینها باید جمعی تشکیل دهند و بر سیاست‌گذاری نظارت کنند و شرایطی را برای گروه‌ها مشخص کنند که بتوانند در این زمینه فعالیت کنند.

سؤال دیگر در ارتباط با تئاتر تعلیمی است. من ۱۰ سال است که در مقطع هنرستان و راهنمایی تئاتر کار می‌کنم. آموزش و پرورش نمایشنامه‌هایی را با اهداف آموزشی می‌نویسد که برای منِ معلم کلیشه‌ای است. وقتی خودم می‌گویم این نمایشنامه‌ها کاربردی نیستند، چگونه آنها را با بچه‌ها کار کنم. در بیشتر این نمایشنامه‌ها به علت تأکید بر تعلیمی بودن تئاتر از وجه دراماتیک نمایش می‌کاهند.

پاسخ: آنچه در اینجا مد نظر قرار نگرفته وجه هنری اجرای تئاتر است. به هیچ‌وجه نمی‌توان اجرا را از تئاتر کنار گذاشت. فعالیت‌هایی که صورت گرفته بیشتر روی متون بوده است، اما اینکه چه کسانی قرار است متن را اجرا کنند، مهم است. ضرورت شکل‌گیری گروه متخصص هم به این دلیل است. اگر بهترین متن آموزشی را در

اختیار داشته باشیم که توسط نویسنده حرفه‌ای نوشته شده باشد، اما نتوانیم آن را درست اجرا کنیم، تئاتر تأثیر لازم را نخواهد داشت.

دکتر وفاداری

لازم می‌دانم به مطلبی اشاره کنم. آموزش و پرورش چهار دوره نمایشنامه برای دانش‌آموزان چاپ و کار کرد. من از دو دوره آن دفاع می‌کنم. آقای علیرضا نادری نجف‌آبادی و بنده در آن دو دوره مسئول این کار بودیم. احتمالاً این معلم محترم به این نمایشنامه‌ها دسترسی پیدا نکردند.

پرسش: آقای وفاداری، آیا می‌خواهید از خودتان دفاع کنید؟

دکتر وفاداری: نه، می‌خواهم از آموزش و پرورش دفاع کنم. حدود پانزده نمایشنامه خوب وجود دارد که هرکدام قابل دفاع هستند و براساس شرایط دانش‌آموز و جنسیت آنها در مقاطع ابتدایی، راهنمایی و دبیرستان نوشته شده‌اند، چون بچه‌ها در جشنواره‌های دانش‌آموزی نمی‌توانستند به طور مختلط شرکت کنند، این نمایشنامه‌ها براساس این ظرفیت‌ها نوشته شده‌اند و تمام اصول و ضوابط دراماتیک در آنها رعایت شده است.

دکتر فدایی: بخش عمده این بحث برمی‌گردد به بحثی که سال‌هاست وجود دارد و آن بحث ماهیت تئاتر تعلیمی است که آیا تئاتر تعلیمی تئاتر است یا آموزش؟ من فقط نقل قولی از «برشت» مطرح می‌کنم. می‌توان او را سردمدار تئاتر آموزشی دانست. البته تئاتری که ایشان کار می‌کرد. او گفته است: «عموماً احساس می‌شود تمایزی شدید بین یادگیری و سرگرمی وجود دارد». شاید منظور ایشان از سرگرمی همان وجه زیبایی‌شناختی تئاتر است. اولی یا همان یادگیری مفید و دومی فقط خوشایند تلقی می‌شود. همه آنچه باید گفت این است که تضاد بین یادگیری و

سرگرمی حکم مطلق الهی نیست. از آن نوعی نیست که همیشه بوده یا باید باشد. تئاتر، تئاتر می‌ماند حتی اگر تئاتر آموزشی باشد. اگر تئاتر خوبی باشد، سرگرم کننده هم خواهد بود.

فکر می‌کنم دیدگاه «برشت» پاسخ دهنده بسیاری از این مباحث است. تئاتر خوب هم تئاتر است و هم می‌تواند وجه سرگرم کننده داشته باشد. مهم بودن تئاتر هم به علت اجرای خوب تئاتر است. وقتی تئاتر خوب باشد، هم می‌تواند آموزش بدهد و هم سرگرم کننده باشد.

تصور می‌کردم درباره ماهیت تئاتر تعلیمی، ویژگی‌های آن و نحوه اجرای آن در جلسات قبل صحبت شده‌است. با این پیش‌فرض وارد بحث دوم یعنی نقش تئاتر تعلیمی در مراکز آموزشی شدم.

آنچه باید بر آن تأکید کنم این است که تئاتر تعلیمی ـ تربیتی در تخصص گروهی حرفه‌ای است که با هدف آموزش تئاتر، موضوعی نمایشی را آماده و با مشارکت مخاطب آن را در یک مرکز آموزشی اجرا می‌کنند.

براساس این تعریف؛ تئاتر تعلیمی یک پروسه است. اینگونه نیست که صرفاً نمایشی آماده شود و مثل نمایشی که هر شب در یک سالن تکرار می‌شود، به اجرا درآید، بلکه به پروسه‌ای تبدیل می‌شود که باید مدت‌ها قبل از اجرای نمایش روی آن کار کرد. معلم باید تعلیماتی را به بچه‌ها بدهد تا بچه‌ها درباره موضوعی که قرار است گروه نمایشی اجرا کند، از قبل اطلاعاتی داشته باشند. حتی معلم باید درباره ویژگی‌های نمایش، شیوه و سبک اجرا، دیالوگ‌ها و ... از قبل با بچه‌ها صحبت کند. می‌توان گفت این پروسه سه مرحله دارد: پیش از اجرا، حین اجرا و پس از اجرا. شاید بتوان گفت مرحله پس از اجرا از مراحل دیگر مهم‌تر است. کارگاه‌هایی تشکیل می‌شود و بچه‌ها پس از اجرا دربارهٔ تئاتر صحبت می‌کنند.

بنابراین، تئاتر تعلیمی حرکتی پویاست و اجرای صرف نیست که هر شب تکرار شود. وقتی از تئاتر تعلیمی صحبت می‌کنیم با موضوعی کاملاً پیچیده و بزرگ مواجه هستیم. به این علت با سه سطح در نقش تئاتر تعلیمی مواجه هستیم: یک سطح آن چیزی است که از تئاتر می‌دانیم و مرتب کار و اجرا می‌شود. دو سطح بالاتر هم وجود دارد که خاص تئاتر تعلیمی است. دلایل آن همان چیزهایی است که به طور اجمالی گفتم. حال اینکه این پروسه به چه شکل به اجرا درمی آید، بحث تئاتر دانش آموزی و تئاتر تعلیمی و تربیتی است. شاخه‌های دیگری هم در این موضوع وجود دارد. تئاتر تعلیمی، تئاتر کودک، درام در آموزش و پرورش، تئاتر خلاق و ... که همه این موارد باید تعریف شوند تا بتوانیم به تعریفی مشخص که خاص تئاتر تعلیمی ـ تربیتی است، برسیم.

دکتر سرسنگی

وقتی که دکتر «امینی» موضوع را تحت عنوان « تئاتر تعلیمی-تربیتی » مطرح و اشاره‌هایی به درام کاربردی و تئاتر کاربردی کردند من امیدوار بودم که مرا به این جلسه دعوت نکنند، به دلیل اینکه من تا حدودی با نظریاتی که تا الان در حوزه درام کاربردی ارائه شده، مخالف هستم. مطالعات من نشان می‌دهد آن چیزی که ما به عنوان درام کاربردی در کشور می‌شناسیم با اصل واقعیت و آن چیزی که به عنوان تئاتر و کاربردهای تئاتر مطرح است یک مقدار متناقض است.

عنوان سخنرانی « تأثیر تئاتر تعلیمی-تربیتی در نهادهای اجتماعی » است، یعنی تئاتری که در اصطلاح تئاتر «پداکوژیک» نام دارد و چند سالی است که بحث آن در کشور ما مطرح شده و مخصوصاً آقای دکتر «امینی» از کسانی هستند که به این بحث در پایان نامه دکترایشان به صورت جامع پرداخته اند. من سعی می‌کنم که فراتر از این موضوع بحث کنم و نکاتی را در رابطه با درام کاربردی بگویم.

نکته اول اینکه؛ وقتی درباره درام کاربردی بحث می‌کنیم در حقیقت به گونه‌ای از نمایش و تئاتر اشاره می‌کنیم که خصلتاً و اصالتاً با یک کاربرد عملی روبروست. در کتاب «درام کاربردی» هم نوشته شده همانطوری که ما می‌گوئیم ریاضی محض و ریاضی کاربردی، همانطور هم می‌توانیم بگوئیم تئاتر محض و تئاتر کاربردی و تعریف را یکسان دانسته است. به عقیده من اولین اشتباه نویسنده این است که حوزه فرهنگ وهنر را با حوزه علوم دقیقه یکی دانسته است یعنی تصورش این است که همانطوری که ما می‌توانیم بگوئیم ریاض محض و ریاضی کاربردی، می‌توانیم بگوئیم تئاتر محض و تئاتر کاربردی.

تاریخ تئاتر جهان نشان می‌دهد که دو نوع تئاتر وجود دارد،یکی تئاتر اندیشه ورز و دیگری تئاتر لذت آفرین، یعنی تئاتر یا به دنبال این بوده که اندیشه و فکری را ترویج کند و یا بعضی از نمایش‌ها نیز به دنبال لذت آفرینی بوده‌اند. اگر از بدو تاریخ تئاتر در یونان به مسأله توجه کنیم، می‌توانیم مثلاً نمایش تراژدی و کمدی را جزو نمایش‌های اندیشه ورزانه به حساب بیاوریم. اما هیچ وقت این دو مؤلفه – مؤلفه اندیشه ورزی یا اندیشه‌سازی یا ارتباط با قوه عاقله تماشاگر و بحث سرگرمی و لذت ـ در نمایش‌ها از همدیگر جدا نبوده‌اند. یعنی می‌توانیم بگوئیم حتی در نمایش‌های اندیشه ورز هم لحظات سرگرم کننده‌ای داریم که می‌توانند موجب سرگرمی مخاطب شوند و بالعکس در نمایش‌های سرگرم‌کننده هم لحظاتی را داشته باشیم که اندیشه‌ای را ترویج کنند و بتوانند با قوه عاقله مردم ارتباط برقرار کنند.

با این تعریف می‌توان گفت که اساساً نمی‌توانیم یک تقسیم بندی کلی داشته باشیم و بگوئیم درام کاربردی و درام غیر کاربردی. چون به عقیده من درام در اصل و جوهر خودش یک کاربرد دارد یعنی همیشه یک کاربرد داشته است. وقتی نمایش تراژدی اجرا می‌شود، با گریستن بر سرنوشت قهرمان، نوعی پالایش روحی برای

مخاطب به وجود می‌آید. در کمدی نیز همین طور است و مخاطب با خندیدن بر نقاط ضعف و نقصان‌های فردی و اجتماعی است که می‌خندد.

بنابراین به عقیده من تئاتر در همه دوره‌های تاریخی به‌نوعی کاربرد داشته است. اساساً همه آئین‌های نمایشی کاربردی هستند. یعنی هیچ قسمتی را در این آئین‌ها نمی‌توانید پیدا کنید که غیر کاربردی باشند. معمولاً آئین‌های نمایشی قدیم را به چهار دسته تقسیم می‌کنند:

۱) آئین‌های شکار

۲) آئین‌های کشاورزی

۳) آئین‌های جادوگری یا شَمَنیستی

۴) آئین‌های پرستش.

هر کدام از این چهار آئین بنا به کاربرد خاصی اجرا می‌شده است. بشر نخستین برای اجرای این آئین‌ها دیدگاه خاصی داشته است.

بنابراین من معتقدم که هیچ درامی بدون پسوند کاربردی وجود ندارد. آن چیزی که اینها را از هم متمایز می‌کند نوع کاربرد درام است که هم به جوهر اثر و اندیشه سازندگان اثر برمی‌گردد و هم به شرایط زمانی و مکانی که تئاتر در آن شرایط زاده می‌شود و برای مخاطب اجرا می‌شود.

یکی از اتفاقاتی که در تئاتر معاصر و از قرن بیستم به بعد به شدت جای خود را در تئاتر دنیا باز می‌کند، بحث تئاتر آئینی است، یعنی برگشتن به جوهر آئینی تئاتر. به نظر می‌رسد که برگشتن به جوهر آئینی تئاتر، یک نوع برگشتن به همان ایده است که تئاتر باید با کاربردهای خاص اجتماعی عجین باشد و بیش از پیش در جوامع معاصر نقش خود را ایفا کند.

«آرتو» گرایش زیادی به سورئالیسم دارد و در سال ۱۹۲۶ با کمک «راجر میترال»، تئاتر «آلفرد ژیاری» را تأسیس می‌کند که یکی از نقاط عطف زندگی تئاتری آرتو است و یکی از پله‌های اولیه‌ای که خودش را به سمت تئاتر آئینی پیش می‌برد. تأکید «آرتو» بر مشارکت دادن تماشاگر در اجراست. یکی از اولین اجراهایی که خیلی هم سر و صدا می‌کند اجرای « فوران خون » در ۱۹۲۷ میلادی است که اجرای عجیب و غریبی است و باعث می‌شود اسم «آرتو» در اروپا بر سر زبان‌ها بیفتد.

اجرای بعدی که تمرکز بیشتری بر مشارکت تماشاگر دارد، نمایشی تحت عنوان «رازهای عشق» اثر «میترال» است که «آرتو» آن را اجرا می‌کند. تمرینات اجرایی که آرتو برای مشارکت حداکثری تماشاگر در این نمایش استفاده می‌کند عبارت است از: شروع اجرا در محل صحنه، استفاده فرا نمایشی از مخاطب، قرار دادن جایگاه تماشاگران در صحنه، و شلیک به سمت تماشاگر. من خیلی از کارهای متأخر خارجی را در جشنواره‌های مختلف دیده‌ام که سعی می‌کنند جایگاه تماشاگر و جایگاه اجرا را با یکدیگر بیامیزند. حتی در نمایشی که یکی از گروه‌های معروف انگلیسی اجرا کرد اساساً جایی به عنوان صحنه وجود نداشت، یعنی بازیگران در بین تماشاگران اجرا می‌کردند.

شهرت «آرتو» بیشتر مدیون نظرات تئوریک اوست تا اجراهایش به ویژه «بیانیه»، که در سال‌های ۱۹۳۲ و ۱۹۳۳ در مجموعه‌ای به نام «تئاتر و همزادش» به چاپ رسیدند. «آرتو» پیرو تئاتری بود که مردم را به تحرک و هیجان وادار سازد، چیزی که بعداً در کارهای «آگوستوآل» می‌بینید. او می‌خواهد تماشاگر منفعل را به یک تماشاگر فعال تبدیل کند.

شاید یکی از بهترین آثاری که به صورت متعهدانه نسبت به نظرات «آرتو» تا به حال نوشته و اجرا شده، نمایش «مارا – ساد» است که «پیتر بوروک» در سال ۱۹۶۵

توسط کمپانی «آردِسی» در تئاتر لندن به صحنه می‌برد و یک مدل مینیاتوری از عقاید «آرتو» در حوزه مشارکت تماشاگر و تئاتر آموزشی است.

نگرش آئینی آرتو به تئاتر و تلاش وی برای خلق تئاتری که ویژگی‌های آئینی داشته باشد، مثل تأکید بر تئاتر بی کلام است. بنابراین یکی از کارهایی که «آرتو» برای آئینی کردن کار خودش می‌کند این است که سعی می‌کند کلام را از کارش حذف کند و بیشتر بر صدا، ژست و ایما و اشاره متکی باشد که این با کارهای بعدی «برشت» که ملهم از نمایش‌ها و اجراهای هندی و چینی است کاملاً مطابقت دارد و موجب می‌شود تا ویژگی‌های آئینی دیگری نیز به کارهای او و سپس به تئاتر پیروانش راه پیدا کند.

یکی از عناصر مهمی که در آئین وجود دارد بحث تعلیم و تربیت است. آئین‌هایی که در دوران باستان وجود داشتند، در کنار مؤلفه‌های مذهبی و رابطه‌ای که می‌خواستند بین انسان و خدایان و نیروهای مافوق بشری برقرار کنند، نوعی جنبه تعلیم و تربیتی داشتند، یعنی اساساً یکی از وظایف آئین، تعلیم و تربیت نسل جوان بود.

«پیسکاتور» یک کارگردان مارکسیستی بود که از تئاتر اکسپرسیونیستی برای ترویج و تبلیغ گروه‌های چپی استفاده می‌کرد. او و «برشت» طرحی برای نمایش پی ریختند که برای موضوعات سیاسی و اجتماعی قابل استفاده بود. نام این نوع تئاتر را «اپیک»گذاشتند. ما به تئاتر «اپیک» نمی‌توانیم تئاتر «روایی» بگوییم و این قیاس اشتباه است. در حقیقت روایت شکلی است که در تئاتر «اپیک» از آن استفاده می‌شود. بنابراین استفاده از اسم تئاتر «اپیک» و تئاتر «روایی» به طور همزمان برای برشت و «پیسکاتور» بحث اشتباهی است و به غلط جا افتاده است.

پیسکاتور اعتقاد داشت که هیچ تئاتری بدون تماشاگر نمی‌تواند وظیفه اصلی خود را انجام دهد و باید در مرکز توجه بازیگر قرار داده شود وگرنه تئاتر نمی‌تواند رسالت خود را انجام دهد.

تئاتر اپیک «برشت»، همانند کار «پیسکاتور» بررسی سیاسی جامعه یا عوامل موثر بر آن مانند ساختار طبقاتی یا نظام اقتصادی را هدف قرار می‌دهد.

نکته مهم درباره «برشت» این است که او نمایشنامه‌های آموزشی را پدید می‌آورد و این آثار تا آنجا تئاتر خوب به شمار می‌روند که سرگرم‌کننده و آموزشی باشند. او با تأئید گفته شیلر چنین اظهار می‌دارد که هیچ دلیلی وجود ندارد که دغدغه اخلاقی نباید کاملاً لذت بخش باشد.

واژه درام کاربردی در دهه ۱۹۹۰ به دنیای تئاتر معرفی شد و انواع فعالیت‌های نمایشی را در برمی گیرد که اغلب خارج از نهادهای عرفی تئاتر و مشخصاً برای سود رساندن منظور شده‌اند. این نکته ای است که نتیجه بحث ما به آن خواهد رسید. مثلاً اجرای تئاتر در سرباز خانه‌ها، بیمارستان‌ها، یتیم خانه‌ها، کارگاه‌ها و مجامعی که به صورت عرفی مکان اجرای تئاتر محسوب نمی‌شوند ولی می‌توان تئاتر را در آنها اجرا کرد.

تئاتر کاربردی آنطوری که «هلن نیکلسون» در کتابش می‌گوید، با حوزه پژوهش در رشته‌های مطالعات فرهنگی، آموزشی، روان‌شناسی، جامعه شناسی و انسان‌شناسی ارتباط دارد. درام و تئاتر کاربردی اعتقاد دارد تجربه‌ها میان رشته‌ای هستند، یعنی رشته‌های مختلف را به شکلی به هم ملحق می‌کنند. این نویسنده خاستگاه درام کاربردی را سه جنبش تئاتری مرتبط با هم، یعنی تئاتر سیاسی چپ گرا، درام و تئاتر در عرصه آموزش و تئاتر گروه‌های اجتماعی می‌داند.

متأسفانه برداشت ما از تئاتر تعلیمی ـ تربیتی و آموزشی برداشت درستی نبوده است.

دو سال پیش من به جشنواره تئاتر برلین رفتم که هر چند بین المللی نیست ولی بزرگ‌ترین کمپانی‌های تئاتر برلین به آنجا می‌آیند و برنامه اجرا می‌کنند و شما می‌بینید که آثار و نشانه‌هایی از آئین در تئاتر معاصر به شدت دیده می‌شود. بنابراین من به صراحت با عنوانی به نام تئاتر کاربردی مخالف هستم و معتقدم که تئاتر از زمانی که آئین بود تا زمانی که جزو هنرهای زیبا شد و زمانی که دوباره به ریشه‌های آئینی‌اش بازگشت همیشه با نوعی کاربرد درگیر بوده است. نوع کاربرد، زمان و مکان و اندیشه‌ای که در پشت این قضیه نهفته است متفاوت است، ولی همیشه تئاتر کاربردی بوده است.

یک نکته را به عنوان ختم کلام عرض کنم. ما در بحث تئاتر تعلیمی ـ تربیتی در نهادهای اجتماعی بسیار ضعیف عمل کرده‌ایم، یعنی متأسفانه تئاتر و مدیریت کشور ما در سال‌های اخیر به خاطر ضعف اندیشه و ضعف دانش در مورد آن چیزی که در جهان معاصر تئاتر می‌گذرد نتوانسته به چیزی که امروزه در دنیا تحت عنوان تئاتر تعلیمی-تربیتی و تئاتری که در مراکز غیر عرفی تئاتر اجرا می‌شود نزدیک شود و از این ظرفیت بسیار بزرگ استفاده کند.

یکی از کارهایی که شاید بتواند به توسعه تئاتر ما کمک کند همین بحث بردن تئاتر به محافل غیر عرفی تئاتر است. الان گروه‌های بزرگ تئاتری مثل «لیوینگ»، «هپی نینگ»، «نانو عروسک» و گروه‌هایی شبیه اینها، دیگر در یک سالن منتظر نمی-نشینند تا تماشاگر بیاید و کارشان را نگاه کند، بلکه اینها هستند که به دنبال مردم در کافه‌ها، رستوران‌ها، کارخانه‌ها و هر جایی که تماشاگر وجود دارد می‌روند. اساساً یک رابطه معکوس برقرار شده؛ قبلاً در تئاتر کلاسیک، افرادی در صحنه منتظر

تماشاگران بودند، اما امروز بازیگران هستند که به دنبال تماشاگر می‌روند و این سیستم تا در تئاتر ما رخ ندهد و تا ما فقط به فکر تئاتر شهر و چند سالنی که داریم باشیم و همین سیستم سنتی را در مدیریت تئاتر کشور حفظ کنیم، کاری از پیش نخواهیم برد.

من اعتقاد دارم که هنوز در مسیر توسعه نیستیم. یعنی هنوز از مسیر توسعه فاصله داریم که باید در این مسیر قرار گیریم تا بتوانیم از آنجا شروع کنیم و به جلو برویم.

دکتر امینی

از آنجایی که این جلسه، جلسه آخر سلسله مباحث تئاتر تعلیمی ـ تربیتی محسوب می‌شود، من تلاش می‌کنم در مجموع یک نتیجه‌گیری ارائه دهم. وقتی در حوزه تئاتر تعلیمی ـ تربیتی می‌خواهم صحبت کنم، سعی می‌کنم مسأله را بومی کنم و بحث را به نوعی رواج دهم که مابه‌ازاهای کاربردی در تئاتر کشور ما داشته باشد. این حوزه تئاتر کاربردی خصلتاً و ذاتاً اینگونه است و متفاوت با تئاتری است که فعلاً بنده اسمش را به تأسی از استاد بزرگوار آقای دکتر «نادر زاده کرمانی» تئاتر فرهنگی و روشن فکری می‌گذارم. «برشت» هم بارها گفته که تئاتر سرگرم‌کننده اتفاقاً باید آموزشی و تعلیم دهنده باشد و جالب اینجاست که او تماشاگر خود را از توده‌های اجتماع می‌خواست نه افرادی که به قول «برشت» مغز و اندیشه‌شان را هم با کت و کلاهشان دم درِ تئاتر روی چوب رختی می‌گذارند و می‌آیند در سالن می‌نشینند و غرق در تماشای یک نمایش می‌شوند و از سالن که بیرون می‌آیند به قول معروف نه خانی آمده، نه خانی رفته، یعنی در اندیشه آنها تغییری حاصل نمی‌شود.

من با نظریه‌ای خیلی ساده راجع به بحث تئاتر در نهاد اجتماعی یک تقسیم بندی انجام می‌دهم. نهاد اجتماعی از خانواده شروع می‌شود، سپس نهادهای آموزشی، مدارس و بعد از آن نهادهایی که آدم‌ها در مکانی جمع می‌شوند، مانند سربازخانه،

بیمارستان، زندان و کارخانه. اینها نهادهایی هستند که در آنها اجتماعاتی شکل می‌گیرد.

من امروز می‌توانم تقسیم بندی ویژه‌ای را خدمت شما بگویم که برداشتی از مطالعات امروز تئاتر کاربردی است و می‌گوید: در یک تئاتر به سبک «لاوزکی» بازیگر می‌داند که بازیگر است اما هوشیارانه می‌کوشد حضور تماشاگر را نادیده بگیرد؛ همان دیوار چهارم، یعنی بازیگران روی صحنه طوری وانمود می‌کنند که هیچ کس مقابلشان ننشسته و این استحاله در نقش را کاملاً تمرین کرده‌اند و برای آن روش دارند و می‌خواهند که آن را برای تماشاگر به اجرا بگذارند.

زمانی که تلویزیون و سینما رواج نداشت شاید جامعه خیلی زیاد به چنین تئاتری اقبال نشان می‌داد ولی امروز تلویزیون و سینما کاملاً این نقش را ایفا می‌کنند و این دیوار وجود دارد و ما حتی اگر داد هم بزنیم و به شیشه تلویزیون بزنیم در آن طرف کسی نمی‌فهمد که ما این طرف هستیم.

در تئاتر به سبک «برشت» که انقلابی در حوزه مخاطب ایجاد کرد و همچنان این نظریه برجاست و قابل بحث است، بازیگر نسبت به حضور تماشاگران کاملاً آگاه است و با آنها به شکل مخاطبان برخورد می‌کند، اما چندان انتظاری ندارد که از طرف آن مخاطبان حرفی زده شود که منجر به تغییر نمایش شود. یعنی همچنان این معادله پا برجاست.

«آگوستو آل» نظری دارد که به نظرم افراطی است ولی به بحث ما کمک می‌کند. او می‌گوید زمانی که تئاتر یونانی به عنوان درام ارسطویی شکل گرفت یک حرکتی بود که روند طبیعی تئاتر دنیا را از آن لحظه به بعد دچار انحراف کرد. تا آن زمان آئین‌ها و مراسم آئینی بودند و اجرا کننده و بیننده اجرا یکی بودند و در یک وضعیت قرار داشتند و با هم همکاری و تعامل داشتند. اگر بخواهم مثال بزنم چیزی شبیه

هیأت‌های مراسم مذهبی که نوحه خوان می‌خواند و شنوندگان جواب می‌دهند یعنی هیچ نوحه‌ای نیست که یک نفر فقط از اول تا آخر بخواند و بقیه فقط گوش دهند. این اتفاق در مراسم حج هم می‌افتد. از قبل عده‌ای هستند و دفترچه و متنشان نیز به آنها داده شده و حرکات برایشان کارگردانی شده و آنها وارد مراسم می‌شوند و آن کار را انجام می‌دهند. یعنی در واقع کسانی که در این همایش و نمایش شرکت می‌کنند منفعل نیستند و حضور دارند و پاسخ حضورشان را هم در نهایت می‌گیرند.

لذا تقسیم بندی تئاتر تعلیمی ـ تربیتی ما، نوع سوم تئاتر را می‌طلبد؛ نوعی که اساساً به عنوان هنری که در جایی قرار گرفته و کسی نمی‌تواند به آن نزدیک شود نیست. تئاتر کشور ما در حال حاضر به این نوع نگاه بسیار نیاز دارد. من مطمئن هستم که خیلی از شما دوستان رغبت نمی‌کنید که بروید یک تئاتر ببینید حتی اگر به شما بلیط بدهند، دلیل آن هم یک نوع دوری و بیگانگی با شکلی از تئاتر است که در کشور اجرا می‌شود و با آن احساس نزدیکی ایجاد نمی‌شود.

در واقع من فرضیه‌ای دارم که اگر در جایی فرصت شود به عنوان یک پژوهش آن را انجام می‌دهم و آن اینکه راه نهادینه شدن تئاتر ما، اگر بخواهیم در اروپا به دنبال آن باشیم از «برشت» شروع می‌شود نه از یونان. هر چند وقتی وارد حیطه‌های تخصصی شویم بازیگر تئاتر «برشت» باید تخصص بازیگری را هم داشته باشد.

مقدمه دوم اینکه چرا «آگوستو آل» و پیروانش تأکید دارند که می‌شود و باید از طریق تئاتر نوع سوم جامعه و مردم را تغییر داد. ایشان نا خودآگاه آدم‌ها را به دیگ تشبیه می‌کند و می‌گوید که در آنجا تمامی طبایع انسانی در وجود هر آدمی نهفته است و در طول زمان جمع شده است. همه ما در این دیگ، شرارت‌ها و قداست‌ها، نیکی‌ها و بدی‌ها، وفاداری‌ها و خیانت‌ها و بز دلی‌ها و شهامت‌ها را داریم. گاهی

اوقات کاربرد اینها هم مهم است یعنی کسی نمی‌تواند بگوید که من شجاع هستم و اگر جایی آتش گرفت، او به درون آتش برود.

«آگوستو آل» می‌گوید وقتی بازیگر تخصصی تئاتر می‌خواهد نقشی را ایفا کند، سراغ دیگش می‌رود.

بنابراین اگر به درام در دنیا توجه کنید، می‌بینید اغلب به چیزهایی اشاره می‌کند که بیشتر جنبه‌های مرضی و روان پریشی و حسادت و مسائل این چنینی دارند و فرد از آن دیگش و از آن قسمتی که در زندگی‌اش تجربه دارد بر می‌دارد و آن را برجسته می‌کند و روی صحنه ارائه می‌دهد و دوباره سر جایش بر می‌گرداند. او می‌گوید که یک بازیگر خوب و عمیق مثل یک رام کننده شیر است. او شیر وجودش را بیرون می‌آورد و دوباره به درون قفس باز می‌گرداند، ولی اگر نتواند آن شیر را دوباره به قفس برگرداند مجنون می‌شود و خودش دچار مشکل می‌شود.

برای مثال بازیگر نمایشی به نام « اتوبوسی به نام هوس » بعد از مدتی که این کار را تمرین کرده بود چندین ماه در بیمارستان روانی بستری شده بود، به این دلیل که وقتی سراغ آن شخصیت رفته بود و آن را ایفا کرده بود دیگر نتوانسته بود به سادگی از آن جدا شود و مدتی طول کشید تا دکترها توانستند او را درمان کنند.

انسان‌ها در جوامعی زندگی می‌کنند که قانون و باید و نباید وجود دارد. اجتماع به انسان‌ها قانون ارائه می‌کند و می‌گوید کجا باید چه کار کنند. حال ما می‌توانیم به واسطه تئاتر روند بر عکس این قضیه را طی کنیم. یعنی بگوییم همانطورکه یک بازیگر متخصص می‌تواند از دیگش استفاده کند و یک بازی را انجام دهد، بازیگر دیگری هم که ذاتاً دچار معضل است و نا هنجاری دارد می‌تواند روند معکوس را انجام دهد یعنی به سراغ آن دیگ برود و قسمت شرارت را جایگزین کند.

اینکه اسم تئاتر تعلیمی- تربیتی را کاربردی بگذاریم و آن را به چند شکل تعریف کنیم یک بحث است و مربوط به حوزه نظری است، ولی حوزه عملی آن هم باید شروع شود، قاعدتاً در این مسیر هم موانعی وجود دارد.

اگر می‌خواهیم نمایش تئاتر تعلیمی- تربیتی را در نهادهای اجتماعی فعال کنیم، پیش شرط بسیار مهم آن این است که ابتدا فعالان این حوزه باید توجیه شده باشند و این امر نیاز به برنامه‌ریزی دارد، ولی باید از یک جایی شروع شود. من معمولاً در بحث‌های پژوهشی و سخنرانی‌های علمی پیشنهاد می‌دهم که یک کانونی برای تئاتر تعلیمی ـ تربیتی شکل گیرد، آرام آرام از یک نقطه کوچک رشد کند و گسترش یابد.

تئاتر دانشگاهی

امروز صحبت ما درباره تئاتر دانشگاهی، گذشته، حال و آینده است. گذشته اش را یک مقداری دیده ایم. حالش را که البته آقای دکتر امینی اطلاع دارند و آینده اش را خدا می داند که چه میشود. گذشته اش که هیچی نبوده و من خلاقیتی درونش ندیدم. واقعیت این است که ما بدون اینکه دلیل پیدایش مکتب ها و جریان های مختلف ادبی و هنری به ویژه در فرانسه و آلمان را بشناسیم، آنها را بیان می کردیم.

یکی از استادان بسیار عزیزم، کلمه‌ای به من گفت که هیچ وقت فراموش نمی کنم. گفت اینها را دور بینداز و یک مقدار غربی کار کن. واقعیت این است که با این طرز تفکر، تئاتر خلاق دانشجویی که بایستی به طرف هنر، ادبیات و فولکلور اقوام ایرانی حرکت می کرد، درجا زد و مصرف کننده پوچ و توخالی آثار دسته سوم غربی شد. من هم حرف استادم بیضایی را اینجا تکرار می کنم، که شاید چیزی حدود ۴۰ سال قبل این حرف را زد که ما باید تئاتر غرب را بشناسیم. اما، شناخت با مصرف کننده منفعل یک جریان بودن، متفاوت است. به همین دلیل آنجایی که اساس خلاقیت، بایستی شکل بگیرد و جایگاه خلاقیت، تئاتر دانشجویی و دانشگاهی باشد، این خلاقیت شکل نگرفت و تئاتر دانشجویی در مسائلی که کاملاً با جامعه ما بیگانه بود. نهایتاً شاید تئاتر در دوران رژیم گذشته کسانی را دلخوش می کرد، ولی ما نمی دانستیم که در انتظار گودو، زاده چه شرایطی است، نمی دانستیم که حتی برشت، زاده چه شرایطی است. ما کمتر اطلاعی از تحولاتی که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در روسیه رخ داده بود و حاصلش امثال چخوف بودند، داشتیم. جزوه هایی را می خواندیم، ولی وقتی که می آمدیم چخوف را کار بکنیم؛ دنیای ما چیز دیگری بود. حتی اگر شکسپیر کار می کردیم، شکسپیری که یک استاد دکتری گرفته و

آمریکا درس خوانده دانشگاه، کار می کرد، چیزی بود که مطلقاً با فضای ذهنی دانشجوی ما، واقعاً بیگانه بود. من این را با پوست و گوشتم حس کردم. کاش یک مقداری از خودمان و از آنچه را که داشتیم، وارد این فضا می کردیم.

ما نه در تئاتر دانشگاهی، مصرف کننده صرف بودیم ولی بعد از انقلاب من دیدم که دوستان تلاش هایی کردند و قدم هایی برداشتند، انشاءالله در آینده ما متوجه بشویم که چه گنجینه ای در موسیقی، هنرهای تجسمی و ادبیات داریم.این مراکز هنری و دانشگاهی ماست که می تواند کلیات و اساس تئاتر فردای ما بسازد و این به همت شما و استادانی که در دانشگاه هستند، برمی گردد. امیدوارم این جلسات نظری انتقادی نسبت به حرکت تئاتر دانشجویی هم داشته باشد. من اینجا توضیح بدهم که تئاتر دانشگاهی را با تئاتر دانشجویی، متفاوت نمی بینم. اتفاقی که میافتد این است که عده ای دانشجو همراه با استادانشان، آموزش تئاتر می بینند و کار نمایش میکنند. حالا اسمش را هر چیز بگذاریم، تئاتر دانشگاهی یا دانشجویی!

دکتر امینی

قبل از اینکه به طور مشخص و مفصل به بحث اصلی جلسه بپردازم، نکاتی را در حوزه رویدادهای تئاتر دانشگاهی عرض می کنم. دانشکده هنرهای زیبا یکی از مهم ترین مراکز تئاتر دانشگاهی ماست و بنده هم این افتخار را دارم که مدیر گروه دانشکده هنر و معماری باشم. این دانشکده یکی از تأثیرگذارترین، بزرگترین و پرخروجی ترین، دانشگاه‌های تئاتر ماست. من چشم انداز فضای تئاتر را چندان جالب، نمی بینم. در این شرایط می شود از همین جمع، نیروها و انرژی ها برای آینده تئاتر کشور به طور کل و تئاتر دانشگاهی اختصاصاً سود برد. درتئاتر دانشجویی، هم دانشجوی و هم استاد تئاتر سهم دارند، به همین دلیل اسم جشنواره تئاتر ما، جشنواره

تئاتر دانشگاهیان کشور است. چون در این جشنواره علاوه برحضور دانشجویان در بخش های مختلف، استادان نیز هر روز یک کاری ارائه می‌دهند که معمولاً حاصل کار استاد حرفه ای تر است. به همین دلیل اسم تئاتر دانشگاهی، عمومی تر و وسیع تر است تا دانشجویی. جهاد دانشگاهی پیش از وزارت علوم، جشنواره ای با نام جشنواره تئاتر دانشجویان کشور، برگزار می کرد که در هیچ بخشی از آن استادان شرکت نداشتند.

چندی پیش به من پیشنهاد شد تا برای یک ژورنال خارجی یک مقاله کوتاه بنویسم، البته من فارسی بنویسم و یکی از دوستان به انگلیسی تنظیم کند و اطلاعاتی راجع به تئاتر دانشگاهی در ایران ارائه دهم. من این کار را انجام دادم و اطلاعاتی را به‌دست آوردم که به طورکلی و کوتاه خدمت شما عرض می کنم.

پیش از انقلاب، ابتدا فعالیت با مجمتع دانشگاه هنر یا هنرهای دراماتیک شروع شد. حدود ۳۰ تا ۴۰ سال قبل از انقلاب که کلید آموزش آکادمیک در کشور ما زده شد؛ استادان و افرادی تلاش کردند که به جامعه تئاتر و نمایش کشور اثبات کنند، تئاتر هم رشته ای هست که در آن مدارجی طی می شود و مدرکی گرفته می شود. حالا جالب اینجاست، بنده حدود ۱۰ الی ۱۵ سال بعد از انقلاب به عنوان دانشجو از شهرستانی به نام ورامین که ۴۰ کیلومتر با تهران فاصله دارد و جزء استان تهران است، آمدم؛ اما در همان سالها و حتی چند سال بعد خانواده، همچنان هیچ اطلاعی از وجود رشته ای به نام تئاتر نداشتند و تعجب می کردند که مگر تئاتر هم دانشگاه و رشته دارد.

متأسفانه این نکته در حوزه تئاتر به نوعی در تئاتر دانشگاهی رخ می دهد، منتها به شکل دیگری. به این شکل که در گذشته دو دانشکده بود، پیش از انقلاب تا یک دهه پیش، مجتمع دانشگاهی هنر را داشتیم سپس دانشکده هنرهای زیبا. هر کدام از این

دو، سالانه حدود ۳۰ الی ۳۵ نفر دانشجو می گرفتند. شرایط برای قبولی بسیار دشوار بود. یادم هست که افراد معمولاً دو تا سه سال پشت کنکور می ماندند و چند مرحله داشت؛ یک مرحله کتبی، سپس آزمون عملی و در آن آزمون عملی، تعداد زیادی رد می‌شدند. در این آزمون عملی الزاماً فقط بحث علمی مطرح نبود، گزینش اخلاقی هم بود. فضای خاص آن دوران ایجاب می کرد که گاهی اوقات مثلاً به نفع اخلاق و خصوصیات فردی که قبول شده در مرحله کتبی او را قبول بکنند، به هر صورت بسیار دشوار بود. یادم هست کتاب در دسترس نبود، حتی به صورت زیراکسی.

وقتی من دانشجو بودم و قبل از من دکتر قهرمانی. کتاب *نمایش در ایران* نوشته آقای بیضایی، حتی به صورت زیراکسی نبود. اگر یک نسخه را پیدا می‌کردیم، یک نفر به نمایندگی ما آن را زیراکس می کرد و البته از نوع زیراکس های پرتعداد نبود، کپی بود. به خاطر همین در تهران دو سه دستگاه ریسو داشتند تا کار ارزانتر تمام بشود اما با این وجود اشتیاق برای مطالعه بیشتر بود. شاید این یک قاعده کلی انسانی باشد که هر چیز کمتر است، ارزشمندتر است.

پایان نامه ها جدیتر بود. جلسات دفاع کارشناسی، حداقل با سه تا چهار داور و بحثهای مفصل برگزار می شد و مانند یک کلاس درس بود، بین داور و استاد دعوا می شد، چالش می شد و هر کس پایان نامه را می گذراند، نفس راحت می کشید. در دوره کارشناسی، ۱۶/۵ یا ۱۷ نمره خوبی محسوب می‌شد. استادان برجسته بیشتر در دسترس بودند. استادانی بودند که هم کار عملی کرده بودند و هم کار نظری و هم می توانستند کمک بکنند. خوب به هر حال آن زمان زنده یاد رادی، آقای هوشنگ آزادی، مترجم کتاب *تئاتر جهان* و نظایر اینها اندک بودند. البته باید اشاره کنم، بعضی از استادان نامی که در این جا اسم نمی برم و دارای تألیفات و کارهای عالی و

بزرگ بودند، درکلاس اصلاً موفق نبودند و برعکس این موارد هم بود. مثلاً استادی که تعداد تألیفات وکار عملی کمتری داشت ولی معلم بسیار خوبی بود.

عمدتاً و متأسفانه تفاوت در این است که ارتباطات و معادلات بین المللی تقریباً در حوزه تئاتر دانشجویی مانند امروزه نبود. الان خوشبختانه ما در هر دانشکدهای تعدادی دانشجو داریم که دیگر به ما نیاز ندارند؛ یعنی ازطریق اینترنت، فرمی را پر می کنند و با سیدی فیلمشان به جشنواره های بین المللی می فرستند. این ارتباطات نبود و شاید یکی از دلایل کمرنگ شدن مطالعه، این است که دانشجویان خیلی عملگراتر هستند. یعنی در حوزه کارگردانی، بازیگری و شرکت در جشنواره ها، گویی این عطش کار کردن، جای مطالعه را گرفته و به نظر من ضربههایی هم به این حوزه زده است. این نکته باید اصلاح شود، در کشورهای خارجی حوزه تئوریک از حوزه آکادمیک، مستقل است و کسانی که می خواهند کارگردان و بازیگرشوند، عمدتاً به مدارس عالی میروند. یعنی در آنجاست که هنرمند عملگرا می شود.

این مربوط به دیروز بود و دو دانشگاه. البته امروز تعداد دانشکده ها به طرز انفجاری افزایش پیدا کرده است. دانشکده هنر و معماری به عنوان یک رقیب جدی وارد شد و از آنجایی که عده زیادی از دانشگاه دولتی رد می شدند و در دانشگاه آزاد راحتتر قبول می شدند؛ از همان آغاز به کار دانشگاه آزاد، استادان آزمون عملی گویی توجه بیشتری به افراد عملگرا داشتند و نسبت به گزینش، کمی آزادانه تر عمل میکردند. حاصل جذب اولیه دانشکده هنر و معماری، آقایانی همچون کیومرث مرادی، مهرداد رویانی مقصوص، علی سلیمانی و افرادی نظیر اینها بود و عده ای ازاین افراد جذب تلویزیون شدند. اشتیاق برای قبولی و ورود به این رشته خیلی زیاد بود، دانشکده هنرهای زیبا تأسیس شد و پس از آن در تهران، سوره شروع به گرفتن دانشجو کرد و در دوره ای درخشید. دوره آقای اصغر همت که جای بحث دارد که

چرا درخشید؟ بخشی از آن را می‌توان با این جواب داد که یک حمایت عالی مالی و معنوی از جانب آقای حجت الاسلام زم داشت. این امر هم در حوزه هنری به طور عام و هم در سوره به طور خاص، بسیار دست آدمها را باز گذاشت. سوره چند سال اساساً درخشید ودانش‌آموختگان آن، افراد شاخصی شدند. پس از آن کم‌کم در اراک، تنکابن، شیراز و بوشهر ، دانشکده ها یا در واقع گروه‌های نمایشی تأسیس شد و این نشان می دهد که اشتیاق در ده های برای ورود به این حوزه بیشتر بوده است.

جالب اینجاست که با این حجم قبولی و خروجی، سالن خاصی به تئاتر دانشگاهی ما، نه در تهران و نه در شهرستانها اضافه نشد. جز همان سالنهای دانشکده ها، چرا ما باید الان هنوز یک مولوی داشته باشیم، آن هم با هزار و یک مشکل. تالار مولوی بودجه خاص تئاتر ندارد و برای انجام هر کاری، قدرت عمل ندارد، استقلال تئاتری کاملی برای کار کردن ندارد. الان در تهران فقط یک تئاتر شهر را می بینیم. این برای ما عجیب و جالب است، پس این همه دانش آموخته چه کرده اند و چه می کنند. تعداد انگشت شماری بعد از گرفتن فوق لیسانس و دانش آموختگی در مقطع ارشد، مدرس شدند.

افرادی که دانش آموخته دانشکده هنر و معماری بودند؛ به نوعی خصلتی شبیه به خود دانشکده هنر پیدا کردند و دانش‌آموختگان تربیت مدرس هم شبیه به دانشکده تربیت مدرس شدند و در شهرستانها هم جذب دانشکده های تازه تأسیس شدند. خوب ما چه قدر می توانیم انتظار داشته باشیم که چشم انداز یک دانش آموخته تئاتر، استادی باشد، ما چه قدر ظرفیت داریم؟ گویا جز شغل معلمی برای دانش آموخته تئاتر چیز دیگری در این شرایط متصور نیست. متأسفانه نمی توانیم بگوییم برو آموزش و پرورش، برو کانون پرورش فکری، برو نهادهای هنری- فرهنگی کارگردانی کن. اینها باید انجام می شده. آموزش و پرورش باید فضا را برای جذب

فراهم می کردند و باید این اتفاق می افتاد ولی الان نیست. تقریباً هر کسی که در این جمع است، از طریقی غیر از کارگردانی و بازیگری گذران می کند. اگر گه گاهی دست به این کار می زند، زندگی اش را بدون نیت شغلی تأمین میکند. هیچ دانش آموخته ای نمی تواند به واسطه کار هنری تئاتر، کسب درآمد و امرار معاش کند. بنابراین الان این است، چه برسد به فردا یا آینده. عرض کردم که ما یک سمینار تئاتر دانشگاهی داریم که یکی از میزگردهایش موضوع تئاتر حرفه ای با تئاتر دانشگاهی است که چند تا از مسئولان تالارها هستند. مدیر تالار مولوی است، احتمالاً ایرانشهر است، خود من در مرکز هستم و حتماً صحبت خواهم کرد. خبرنگارها معمولاً بیشتر آنجا هستند و به نوعی باید اینها را منتقل کرد که شاخههای تئاتر متنوع شده، تئاتر کاربردی آمده و میشود برای تربیت اجتماع، برای اصلاح رفتارهای اجتماعی و برای خیلی چیزها از آن استفاده کرد. امیدوارم با این حرفهایی که می زنیم و منتقل می شود ، بتوانیم کاری بکنیم. واقعاً این طور که شما می فرمایید درست است. من مربی کانون پرورش فکری بودم. شبهای جمعه به قم و ساوه می‌رفتم. تمام دوستانی که الان هستند، مربیان کانون بودند. غیر از آن مرکز رفاه خانواده بود که من در نازی آباد تهران در مرکز رفاه خانواده مربی بودم و با وجود استعدادهایی که آنجا بودند، واقعاً به دلیل اینکه در معرض انواع و اقسام خطرها بودند؛ بچه های گروه من همه بدون استثناء معتاد شدند. بچه های دروازه غار، بچه های خزانه. بهزاد فراهانی در مرکز بی سیم نجف آباد و من در مرکز رفاه خانواده نازی آباد بودم. وقتی نگاه می کنم، همگی هنرمندان درجه یک سینما و تئاتر ما هستند. امکانش بود که ما از همان دوره دانشجویی مان شروع به تمرین و کار کنیم. آن چیزی که تئاتر دانشجویی آن موقع کم داشت به اعتقاد من که بنا به تجربه، به دست آوردم، آن موقع ما ایران را نمی شناختیم و با آنچه که در کشورمان وجود داشت و می توانستیم از آن استفاده کنیم،

آشنا نبودیم. معلمین ما هم همه فارغ التحصیل فرانسه و آلمان و امریکا بودند. مطلقاً عنایتی به آنچه که در خانه داشتیم، نداشتند و صحبتهای شما واقعاً برای من آموزنده بود.

آنچه که ما در تئاتر دانشگاهی با آن روبرو هستیم؛ می توانیم در سه مرحله بگوییم و این سه مورد، مشکلات خاص خود را دارند. قبل از اینکه به این سه تا بپردازم. چه شده که در چند سال اخیر توجه ها به این که ما در نظام آموزشی تئاتر دانشگاهی مان چه اتفاقی دارد میافتد و به کجا می‌رویم، جمع شده است؟ توجه نسبت به گذشته، مقالات، سمینارها، سخنرانی ها در مورد نظام آموزش تئاتر بیشتر شده است.

شاید اگر به روند گسترش آموزش تئاتر، دردانشکده های تئاتری که به آن اشاره کردند، نگاه بکنیم، تقریباً دو دانشکده داشتیم که کنار هم پیش می رفتند و هنرهای دراماتیک و هنرهای زیبا بعد از آن ایجاد شد و کارشناسی را ارائه دادند. دانشجویان محدودی شرکت می کردند و با مصاحبه های عملی و با معیارهای ویژگیهای فردی، انتخاب می شدند و کسانی هم می آمدند که علاقه ذاتی داشتند و یا فعالیت هایی کرده بودند و در این جمع قرار می گرفتند و به انحاء مختلف فعالیت میکردند. در موقعیت فعلی ما با توجه به رشد جمعیت مان، با کنکور مواجه شدیم. کنکوری عظیمتر از گذشته که برای انتخاب دانشجو مورد استفاده قرار می گرفت. سیاستهای کلان هم در توسعه کشور حرکت می کرد و توسعه تعداد دانشجویان در تمامی رشته ها نیز صورت گرفت.

بعضی از معضلاتی که ما در تئاتر با آن مواجه هستیم، مختص تئاتر نیست بلکه درتمامی دانشگاههای کشور بود و مخصوصاً در آموزش هنر به سه بخش تقسیم کردم. یکی بحث دانشجو است؛ یعنی انتخاب دانشجو پیش از ورود به دانشگاه. دوران

تحصیل و دوران فارغ التحصیلی، در هر کدام از این سه مورد با مشکلات روبرو هستیم و سیاست‌گذاری به نحوی شکل گرفته که به اینجا رسیدیم.

در انتخاب دانشجو، فلسفه آموزش هنر این است که اگر فردی می خواهد آموزش ببیند، باید استعداد داشته باشد، غریزه داشته باشد؛ آموزش کمک می کند تا هنرمند بشود. در گذشته تئاتر، یک خانواده و افرادی می آمدند پله پله کار می کردند و به نوعی خاک صحنه را می خوردند و می رفتند جلو، هنرمند میشدند، نویسنده می شدند، بازیگر می شدند و شروع می کردند به اجرای کارهای مختلفی که منجر می شد به خلق کردن یک کار هنری. وقتی نظام آموزشی ایجاد شد بر این اساس شکل گرفت که اگر ما مکان یا نهادی داشته باشیم که لزوماً مکانی برای آموزشهای مختص آن رشته نباشد و آموزشهایی را که فکر می کنیم برای فرهنگ جامعه لازم است پیاده کنیم، می تواند موفقتر باشد.

اینجا نگاه فلسفی تغییر کرد، ما یک دانشجوی کنکوری را داشتیم که در انتخاب او یک مرحله آزمون سراسری کتبی داریم، یک مرحله آزمون عملی و مصاحبه. بررسی جامعی در مورد اینکه دانشجوی هنر چگونه باید انتخاب شود، وجود نداشته است یا اگر هم داشته ما در دانشگاه از آن بی خبر هستیم. اینکه خلاقیت خود دانشجو باید مورد آزمایش قرار بگیرد یا حافظه دانشجو؟ حافظه ضرورت انتخاب دانشجو بوده یا خلاقیت و استعداد هنری. علاقه اش بوده یا اینکه نمره ریاضی اش. ضریب کدام درس مهم‌تر است؛ زبان خارجی یا نمره شناخت و فعالیت گذشته اش در زمینه تئاتر. در کشورهای مختلف وقتی که می خواهند یک تعدادی داوطلب را انتخاب بکنند، یک مجموعه، با سلیقه و با سابقه ای که دارند، دست به انتخاب می‌زنند. مثلاً فرض کنید بعضی از دانشکده های پزشکی، وقتی می خواهند دانشجوی دکتری تخصصی پزشکی را انتخاب بکنند یک هنرمند برای کمک در کنارشان هست، این نمونه که

یک فیلم مستند هم شده، نشان می دهد که در انتخاب دانشجوی پزشکی وقتی مصاحبه می کردند، یک دانشجو را رد می کنند. این دانشجو بالاخره به دانشگاه دیگری می‌رود و در آنجا قبول می شود. حدود ۱۵ یا ۲۰ سال بعد، وقتی با همان دانشجویانی که انتخاب نشده و رد شدند، مصاحبه می کنند؛ از آن فرد متخصص یا پزشک می‌پرسندکه آیا از زندگی ات راضی هستی؟ می‌گوید از زندگی ام راضی نیستم. پزشک هستم ولی از کاری که انجام می دهم، رضایت خاطر ندارم. یک بخش از کار هنری، رضایت فردی است. در انتخاب دانشجو ما همین مشکلات را داریم. در همین انتخابی که ما در سازمان سنجش خوب انجام و براساس آن سیاست توسعه ای، مواردی را افزایش دادیم. مثل اینکه دانش آموز ریاضی هم می تواند کنکور هنر را بدهد و بارم بندی نمرات هم براساس آن توانایی هایی که ریاضی بوده شکل می گیرد و می تواند کنکور هنر بدهد. موقع انتخاب رشته می گوید؛ من می خواهم معماری بروم، می خواهم مهندسی عمران بروم، می خواهم کامپیوتر بروم، می خواهم مدیریت بروم. عکاسی بروم. حالا اگر این تعداد نتوانستم بروم بالاخره می خواهم بروم دانشگاه، فرقی نمی کند بین پسر و دخترش، یعنی نمونه هایی است که ما در سالهای اخیر با آن مواجه بودیم.

انگیزه وارد شدن به دانشگاه است.. بخش دوم می رسد به بخش عملی. آقای انتظامی می گوید من دو تا پسر دارم. دو تا پسرم را بردم پیش استاد موسیقی. گفتم می خواهم به اینها آموزش بدهی. گفت این خوب است، این یکی بد است. این یکی را اصلاً برایش هزینه نمی کنیم. این یکی می شود مجید انتظامی که الان آهنگساز است. یعنی یک انتخاب دانشجویی به این صورت، یک نگاه هنری است که چه کسی، قدرت و استعداد آفرینش هنری دارد. البته خدا رحمت بکند نادر ابراهیمی را. ایشان می گفت که من مخالف این هستم که فردی با استعداد هنری وجود دارد، همه در

نهادشان استعداد هنری وجود دارد و من می توانم ثابت بکنم و عملاً انجام بدهم که هر کسی را برای هر اثر هنری پرورش بدهم. شاید سخت باشد. شاید نگاه متمرکزی بطلبد ولی در حرکتی که می کنیم، فعالیت، استعداد، غریزه، خانواده، ارث، اجتماع همه تأثیر دارد، در کار هنری هم سلیقه ایجاد کرده است. ما در بخش اولیه، یک معضل اساسی داریم. معضل اساسی ما در عدم شناخت دانشجویی است که وارد می شود. یعنی شما سرمایه گذاری می کنید این سرمایه گذاری باید در قسمت دوم جواب بدهد. وقتی نگاه می کنیم، دانشجویانی که در دانشگاه‌های هنری یا دانشگاه‌های دولتی بتوانند در کارشناسی وارد بشوند، شاید ۱۰۰ نفر باشند و در دانشگاه آزاد در کل کشور ۳۰۰ نفر. دردوره آخر۱۸۰۰ نفر برای ورود به رشته تئاتردانشگاه آزاد متقاضی بودند. این ۱۸۰۰ نفر برای آزمون عملی و مصاحبه در جایی جمع می شوند. یعنی آزمونی که در آن با مشکلات اساسی روبرو هستند. یک عده از کسانی که سابقه، فعالیت و استعداد هنری تئاتر داشتند، نتوانستند از این فیلتر عبور بکنند ولی یک عده دیگر که ممکن است استعداد داشته باشند و یا استعداد نداشته باشند، آمدند. ما چه کار می کنیم ؟ در مواردی که بعضی ها خیلی شخصی عمل کردند، آیا به فیزیک فرد نگاه کردند، آیا به قیافه اش، به صدایش، به طرز برخوردش. به ادبش، به بیادبیاش. این در نحوه ای که می خواهیم به این دانشجو نمره بدهیم، تأثیر می گذارد اگر انتخابهایمان را به شکلی کمیت پذیر نزدیک کرده باشیم؛ می توانیم انتخاب بهتری داشته باشیم. فرصتش را نداشتیم و این قدر گذرا بوده که از این مرحله گذشتیم. دانشجو از این مرحله می گذرد و تعدادی وارد دانشگاه‌ها می شوند. این دانشجویی که به تئاتر علاقه ندارد، تئاتر را برای این که وارد عرصه های هنری دیگری بشود، پیگیری می کند. برای اینکه اگربه خواستگاری اش آمدند یا به خواستگاری کسی رفت، بگوید من دانشجو هستم، سربازی نرود و به طریقی این دوره را بگذراند.

بعضی وقتها دیدیم در یک دوره خیلی خوب کار می کنند. یعنی این تأثیر تمام افراد روی هم دیگر است. یک مکتبی ایجاد می کنند. وقتی دانشجویان نتوانند با هم ارتباط برقرار بکنند و نتوانند آثار هنری ایجاد بکنند، دانشگاه عملاً شکل نمی گیرد. یعنی آن فلسفه اولی که در تشکیل دانشگاه عرض کردم، اینجا خودش را نشان می دهد. تشکیل دانشگاه به این است که ما امکانات موجود را ایجادکنیم تا افرادی که تمایل دارند به صورت نسبی خودشان را آماده کنند و وارد دانشگاه شوند؛ هم آموزش مستقیم بگیرند و هم جستجو کنند و خودشان را پیدا کنند، آن چیزی که باید در عرصه دانشجویی پیدا می کردند.

الان من چیزی را که در صحبتهای شما متوجه شدم؛ که هرکس با یک ایده و اندیشه تئاتری حتی بین دهها نفر، در بدترین شرایط وارد حوزه تئاتر شود اگر به جز بحث داشتن یک مدرک دانشگاهی، سربازی و اینها نباشد و یا اگر هست خیلی کمرنگ است و در حاشیه، آخرش را ببیند. اتفاقاً بعضی ها در شرایط بد خودشان را نشان می دهند، یعنی همان حرفی که اول صحبتهایم گفتم؛ زمانی که کتاب کم بود، اشتیاق به مطالعه بیشتر بود. درست است که می گوییم اوضاع ناجور است، سالن و بودجه کم است اما من در ذهنم، پلهای را می بینم که شاید اسمش ایران نیست. الان دوستان من ثابت کردند، همکلاسان من می توانند بروند آن طرف، خود من در سه جشنواره دانشگاهی خارج از کشور حاضر بودم. نمیگوییم همیشه اما اکثر اوقات خلاقیت دانشجوهای ما بیشتر بود و خلاقیت‌شان آنها را حیرت زده کرده بود.

بنابراین می خواهم بگویم که اینها همه اگر درست باشد، حالا غیر از موردی که عده ای خوب، پیش از آزمون کتبی حذف می شوند، یک عده هم در آزمون عملی حذف بشوند و فرض بکنیم که ۶۰ نفر وارد شوند که متأسفانه ۵۴ نفرهمان شرایط خواستگاری و سربازی و مانند این را داشته باشند. شش نفر هم اشتباه از زیر دست ما

در رفتند و دانشجوی خوبی باشند؛ همان شش تا هستند که بار تئاتر دانشجویی را به دوش می کشند و به نوعی مطرح می شوند و شاید به نفع این شش نفر باشد تا از امکانات و شرایط موجود سود ببرند و راه خودشان را ادامه دهند و اتفاقاً پیشنهاد آخر جلسه و توصیه من این است که هیچگاه شرایط بد را ملاک ناامیدی قرار ندهیم. کارنامه تئاتر دانشگاهی، کارنامه بدی نیست. تعدادی از فارغ التحصیلان تئاتر کشور، هنرمندان با ارزش این مرز و بوم هستند. تلویزیون ایران بدون هنرمندان تئاتری بسیار ضعیف خواهد بود. مجموعه مدیریت کشور، دانش آموختگان تئاتر هستند. در عرصه نویسندگی این دانش آموختگان هستند که دارند کار می کنند. در بخش استادان، این دانش آموختگان هستند. آقای دکتر بهمن امینی، خانم دکتر نغمه صمیمی، جواد روشن از این نمونه ها هستند. شاید بحثی که من اول کار کردم این بود که ما الان به تحولی رسیدیم که می خواهیم بهینه کار کنیم. یعنی این تعداد افرادی که از دانشگاه فارغ التحصیل می شوند، به مراتب بهتر باشد.

البته شاید نقیصه مسئله ای که من مطرح می کنم درونش باشد. یک روزدر کنکور دانشکده هنرهای زیبا سی و چند سال پیش فقط یک نفر شد فاطمه معتمدآریا. فقط یک نفر و به او گفتم؛ برو با بچه های سال دیگه بیا. در آن سال دانشجوی تئاتر نداشتیم. دانشکده هنرهای زیبا می توانست ۳۰ نفر دانشجو بگیرد، دوره ای که بیضایی مدیر آن گروه شد قبل از آن دکتر مملو بود و قبل از آن دکتر نامدار بود. دانشکده هنرهای دراماتیک گروهی را تربیت می کرد که در شهرستانها مربی تئاتر می شدند و جذب وزارت ارشاد می شدند. امیدوارم ما وقتی داشته باشیم راجع به تئاتر شهرستانها که سابقه تاریخی خیلی مهمی دارد، صحبت کنیم.

من به عنوان یکی از دستیاران دانشکده های هنرهای زیبا برای یکی از دانشگاههای بلژیک اقدام کردم و رزومه ام را برایشان فرستادم، خیلی هم تحویل گرفتند. در این

جا هیچ نهاد، قسمت، بخش، مجموعه یا شخص به خصوصی در دانشگاه آزاد پاسخگوی من دانشجو یا فارغ التحصیل نبود. برای یک مطلب بسیار بسیار اولیه به نام توافق نامه تحصیل یا معرفی نامه تحصیل.

تا اینکه آخرین موردی که در نهایت برخورد کردم، یک دانشگاه در قبرس به نام دانشگاه دی ام یو. است؛ دانشگاه مدیترانه شرقی قبرس و یکی از دو دانشگاه اول قبرس. مدیر امور بین الملل این دانشگاه دکتر مجید هاشمی پور یا پروفسور هاشمی پور است که ایشان یک ایرانی با نژاد ترک و فارسی زبان است ولی من یک کامنت ساده برای ایشان گذاشتم؛ که من به عنوان یک تحصیل کرده تئاتر میخواهم سینما و تلویزیون بخوانم. چه کار باید بکنم. راهنمایی ام بکنید. آیا من می توانم به روسیه بروم؟ سه ساعت بعد شماره خانه و محل زندگی اش را برای من ایمیل کردند. من به شماره خانه ایشان زنگ زدم، به من گفتند؛ چون معدلتان بالاست، ۲۵ درصد ابتدا به ساکن تخفیف می گیرید و ۲۵ تا ۵۰ درصد هم به دلیل اینکه رزومه شما پر است به شما تخفیف می دهیم، اگر فعالیتهای کاری دیگری هم داشته باشید باز به شما تخفیف می دهیم و این که حمایت های دیگر این دانشگاه شامل شما می شود. خوب برای من خیلی جالب بود که من چهار سال عمرم را در مجموعه ای که هیچ گونه حمایتی معنوی و علمی از من نمی کند، تلف کردم. حالا بحثم این است که این حمایتها و ارتباطات مخصوصاً در این حوزه اصلاً وجود ندارد و نمی دانم چه کسی باید پاسخگوی این امر باشد. بحثی که ما الان داریم این است که تئاتر بدون مخاطب هیچ معنایی پیدا نمی کند و ما از این طرف در تئاترمان مخاطبی نداریم و الان درگیر این هستیم که حالا این تئاتریها چه کار می کنند. مقاله ای نوشتند که بحث نبودن مخاطب را مطرح کرده بود و الان بیشتر در جامعه، مخاطب نبودن داریم تا مخاطب بودن. ما اهالی تئاتر دور همدیگر جمع می شویم، می رویم، کارهای همدیگر را می بینیم و

برای هم تئاتر تولید می کنیم. در همین دایره و حیطه خودمان چرخ می زنیم، با هم درگیر هستیم. از این طرف بودجه بگیر، این سالن را به نحوی من از چنگ او در بیاورم، او از چنگ من در بیاورد و در نهایت اینکه خارج از این دایره تئاتری ما، هیچ کس کار را نمی شناسد و برای ما ارزشی قائل نیست. چون در جامعه ما، چیزی به عنوان فرهنگ تئاتری و فرهنگ نمایش وجود ندارد. تئاتر یک فرهنگ ضاله است. فرهنگ انحرافی است و با این چشم به آن نگاه می شود و خود تئاتریها، اصرار دارند که چراغ تئاتر را روشن نگاه دارند.

حالا با وجود این بادهایی که از این طرف و آن طرف به آن می خورد و خود ما نیز دمی از زیر به آن می دهیم، گویا به ظاهر می دمیم که شعله ورش کنیم اما خیلی وقتها در حال خاموش کردن آن هستیم.

من این بحث را خیلی نامرتبط نمی دانم، یعنی اگر دانشجوی تئاتر هم وارد تولید می شود با این مقدمه شروع می کند، در نهایت تولید برای چه کسی؟ آقای جاسبی همیشه نکته ای را می گوید که شاید یک مقدار راه گریز باشد، یک مقدار هم ریشه در واقعیت دارد. این تلقی که مدرک دانشگاهی یعنی؛ گیر آوردن شغل با همان مدرک، تلقی درستی نیست. دانشگاه می آید تا سواد را بالا ببرد، اینکه فرد بتواند در راستای تحصیل خود به حرفه ای متناسب با آن بپردازد، عالی است ولی اینکه از دانشگاه چه آزاد و چه دولتی، انتظار داشته باشد که برای او کار جور کند، پس نهادهای دیگر چه کاره اند؟ وزارت کار و امور اجتماعی چه کاره است؟ آموزش و پرورش چه کاره است. معاونت پرورشی یعنی چی؟ معاونت پرورشی یعنی اینکه در کنار آموزش، پرورش وجود داشته باشد و مهمترین رکن پرورش حتی در اسلام از بازی شروع می شود تا چیزهای دیگر.. نکته این است که اگر ما به حوزه تئاتر سیستماتیک بپردازیم که حرف من هم هست در رساله و هم اجرا، اگر سیستماتیک از

دوره کودکی به آن پرداخته بشود. یعنی تربیت دو دسته آدم. تعداد کمتر کسانی هستند که در کودکی با تئاتر به عنوان یک هنر و یک پدیده زندگی خودشان آشنا می شوند و به عنوان محور زندگی خودشان آن را ادامه می دهند و هنرمند تئاتر می شوند. دسته بیشتر تماشاگر تئاتر می شوند و بعد اگر فکر بکنیم در فرایند طبیعی و درست این روند دو دهه طی بشود ما در دهه سوم به بعد به هر شغلی که نگاه بکنیم و در هر خانوادهای یک پدر و مادری را می بینیم که با تئاتر آشناست و اگر پدر یا مادر یک نماینده مجلس باشد از تئاتر حمایت می کند. یکی از وزرا باشد از تئاتر حمایت می کند. صاحب یک کارخانه باشد از تئاتر حمایت می کند. حتی اگر تئاتری نشده باشد. می گوید من تئاتر را شناختم و آن را می‌فهمم. این فرآیندی است که باید طی می شده و انشاءالله بشود. در مورد معضلاتی که برای دانشجو به وجود می آید، بله من معتقدم که در همین حوزه تئاتر دانشجویی ما در جشنواره تئاتر یک معاونت فرهنگی داریم که هر چه به این آقایان گفتیم که به این جشنواره تئاتر دانشگاهی نمی گوییم پول بدهید، دو تا اتاق از مهمانسرای تهران به ما بدهید که وقتی دانشجویان دانشگاه آزاد به جشنواره می آیند، یک مقدار هزینه اش پایینتر بشود و آنجا اقامت بکنند.

ما اگر از همین دانش آموختگانمان در حوزه های تئاتر کودک، خوب سود ببریم؛ نیازی به دانشکده زدن نداریم. می خواهم بگویم که فرایند آموزش تئاتر باید درست رخ بدهد؛ چه در دانشکده، چه در اجتماع. در اجتماع توسط مربیان که همین دانش آموختگان تئاتر هستند و جذب کار در جامعه می شوند و بدین ترتیب نسل بعدی و دو سه نسل بعد، تئاتری می شوند و فرهنگ تئاتر جا می افتد.

من می خواستم بگویم که آرزو می کنم که در کشور ما از همان آمادگی، مهدکودک ها و مدرسه ها این کشف استعداد و خلاقیتها واقعاً باشد که هم پدر و مادرهای ما آموزش جدی و علمی در این زمینه ببینند که با بچه هایشان چه کار کنند،

مثلاً قبل از اینکه تصمیم بگیرند که بچه ای را به وجود بیاورند و حتی در موقعی که یک خانم باردار است شاید همه اینها فلسفه ای پشتش است که باید برای تربیت چه کرد و مقدمه ای باشد برای اینکه آن نوزاد وقتی به دنیا می آید و همین طور که در چند ماهگی و چند سالگی هست باید کشف بشود که این بچه چه استعدادهایی دارد. خیلی از کسانی که نه تنها علاقه مند به هنر، بلکه تمام زندگی‌شان را در این زمینه گذاشتند به دلایل اختلافاتی که شاید مربوط به مسائل مذهبی یا کم علمی بود، با این مورد مواجه شدند که از طرف خانواده هایشان اجازه نداشتند از ابتدا وارد هنرستان بشوند یا اینکه به صورت خیلی عملی تر این کارها را انجام بدهند. خیلی در خفا این کار صورت می گرفته و اینکه مجبور شدند، بروند رشته های دیگری را بخوانند که حالا تا حدی به برخی علاقه ها و استعدادهایشان نزدیکتر باشد ولی وقتی اینها باز به صورت جدیتر این کارها را ادامه می دهند در طول سالها شاید دوست دارند وارد کنکور بشوند و به صورت آکادمیک و علمی تر بتوانند این خلاقیتهای خودشان را باور کنند؛ خیلی مواقع با سد کنکور مواجه می شوند، مخصوصاً کسانی که اصلاً هنر نخوانده اند یا اصلاً هنرستان نرفته اند یا تحصیل کارشناسی شان هنر نبوده است. متأسفانه ملاکها، تا حدودی ملاکهای ظاهربینی است. مثلاً من موقعی که دانشجوی فلسفه بودم، دوستانی داشتم که تمام نمرات‌شان بیست بود به خاطر اینکه حافظه فوق العاده بالایی داشتند و تشویق می شدند که تمام درسها را بیست بگیرند ولی مدتی بعد که همان سؤال را از همان کسی که بیست گرفته بود، می پرسیدم می گفت: تعطیلات عید بود و من نخواندم و الان یادم نیست. من می فهمیدم این آدم از نظر استفهامی این مطلب را درک نکرده و فقط حفظ کرده است و حالا ممکن است معدل بالایی هم در کارشناسی بگیرد. همین مشکل را من نوعی در کنکور هنر داشتم. چهار پنج بار خواستم ادبیات نمایشی شرکت کنم ولی با کتابهای زیادی مواجه شدم. یک دلیلش

این بود که منابع مشخصی مثل رشته حقوق در شاخه های مختلف یا مدیریت، منابع مشخصی دارد که برای هر رشته چه کتابی نیاز است. حتی ناشر و نویسنده را نوشته و شما می‌دانی که برای هر رشته باید پنج تا کتاب بخوانی ولی بعضی رشته ها مثل همین ادبیات نمایشی، اصلاً مشخص نیست که دقیقاً چه منابعی را باید بخوانی. یعنی هر چه قدر می خوانی درکنکو با یک سؤال مواجه می شوی که شاید در تمام آن چهل یا پنجاه کتابی که با دقت هم خواندی، واقعاً وجود نداشت؛ باز می فهمی که اگر من پنجاه تا کتاب هم می خواندم انگار جواب این سؤال را باید از جای دیگری پیدا کنم و اینکه می گویم ملاک همین حفظیات است. تا زمانی که این قضیه قیف وارونه هست که همه ما می دانیم یعنی چی! همین است. یعنی نمی شود توقع زیادی داشت. به نظرم می آید که اینها خیلی ریشه ای است. ما باید از اصل یک سری چیزها را ریشه یابی کنیم و بعداً برسیم به بحث تئاتر دانشگاهی و کسی که دانشجو شد باید چه کاری بکند یا فارغ التحصیل شد، چه کاری باید بکند و بحثهای دیگر. من فکر می کنم این بحثها خیلی ریشه ای تر از این حرفهاست. این نظر شخصی من است.

یک نکته را آقای حکیم اشاره می کنند که وقتی تئاتر کشور را با کشورهای دیوانسالار مقایسه می کنم و می گویند که تئاتریها برای اجرایشان نیازمند این هستند که خودشان را به مدیران اثبات کنند نه به مخاطبان. یکی از معضلات ایجاد و حفظ مخاطب است. ما در دانشگاه تلاشمان بر این است که این اتفاق بیفتد و باید صرفاً خودش را به من مدیر ثابت بکند تا بتواند سالن را بگیرد و بعد با مخاطب کلی در تماس باشد. در واقع من با شما موافقم، در این بحث صد در صد تمرکزمان را بگذاریم روی افرادی که توانایی و استعداد را دارند و برداشت بهتری می کنیم.

این مورد مانند بحثی است که در مورد مدارس نمونه یا تیزهوشان داریم؛ تلاشی نکردند که این تیزهوشان را تیزهوش بکنند و تنها انتخابشان کردند، خودجوش

تیزهوش هستند. ما هم باید یک روش بهتری پیدا کنیم، من از دانشگاه آزاد خبر ندارم اما در دانشگاه‌های دولتی و همچنین در انتخاب دانشگاه‌های خارج از کشور منطق این است که هر دانشگاهی با سیاست‌گذاری خاص خودش انتخاب خواهد کرد. مثلاً ما در دانشگاه تهران به این نتیجه رسیدیم که دوره بعد از تحصیل، نباید منفک از دوره تحصیل باشد. ما می توانیم انجمن فارغ التحصیلانی درست بکنیم که در استفاده از منابع کتابخوانی، کارگاه های تمرین و ارتباطات گسترده از طریق ایمیل دانشگاه، بتوان رابطه با دانشگاه را ادامه داد. بخش دیگر این که ما دانشجویان بسیاری داشتیم که به دانشگاه‌های مختلف خارج از کشور رفتند و بورسیه شدند. دانشجویی داشتیم که در یکی از بهترین دانشکده های تئاتری در آلمان پذیرفته شده و همچنین در انگلیس، فرانسه و در کانادا. حمایتی که توانستیم برای این افراد انجام بدهیم این بود که در سیستم دانشگاه بتوانیم مدارک را مستقیم بفرستیم و لازم به ترجمه رسمی نباشد و مشخص از طرف دانشگاه برود.

موارد دیگر اینکه نیاز بود که دانشجوی تئاتر عروسکی داشته باشیم؛ برای اینکه سطح تئاتر عروسکی را بالا ببریم و توانایی در این حوزه در کشور ما بیشتر شود، به این نتیجه رسیدیم که نیاز داریم با دانشگاه لهستان ارتباط داشته باشیم.

به نظرم این روند ارتباط جهانی که به مناسبتهای سیاسی کشور مربوط است، تاثیر می گذارد ولی من در مباحث دانشگاه تهران که حداقل در جریان هستم، روی این امر در حال سرمایه گذاری هستند. هم در انتخاب دانشجو، هم در ارسال دانشجو، هم مراودات بین دانشگاهی. مثلاً ما در ترم گذشته به عنوان نمونه برای ورک شاپ، از لهستان دعوت کردیم و یک نفر برای تدریس کلاس از فرانسه دعوت کردیم و برهمین اساس دو تا از نیروهای دانشجویی ما در حال رفتن به فرانسه هستند تا در

جشنواره شرکت کنند. یعنی این اتفاق افتاده، کوچک است ولی بالاخره یک جرقه ای است. این ارتباط خیلی ساده نیست یعنی با کلی تلاش این اتفاق می افتد.

بحث من روی شخص نیست. من می پذیرم. این در حوزه علمی است. مثلاً در انجمنی به نام انجمن دانش آموختگان نخبه دانشگاه آزاد. یک آقایی هست که خیلی فعال است. دوشنبه ها میآید برای کارشناسی ارشد. او دارد از یک سری مزایا سود می برد. مثلاً از همین ایمیل، اگر دانشجویی عضو انجمن نخبگان بشود، می تواند از مزایای ایمیل خارجی بهره ببرد. می تواند از مزایای learning agliment بهره ببرد. یک جاهایی است که من و شما جایی را که باید مراجعه بکنیم، نمی شناسیم. این اساساً در کشور ما مشکل عمده همه حوزه ها است. باید به ما شناخت داده می شد، بروشور، اطلاعات داده می شد، در حوزه تأمین اجتماعی، در حوزه آموزش، در حوزه پزشکی. به طور مثال خودم بعد از اینکه سه سال دانشجوی دکتری دانشگاه تهران بودم؛ تازه فهمیدم که یک مرکز درمانی وجود دارد، پزشکان متخصص وجود دارد که من و خانواده ام را تا زمانی که دانشجوی دکتری دانشگاه تهران هستم، مجانی درمان می کند. یعنی این چیزها هست. حتی گروه دانشگاه تهران به من اطلاعات درستی نداده بود یا اینکه به فکرش نمی رسیده در این حوزه به من اطلاعات بدهد.

دو بخش بعدی یعنی افراد در حال تحصیل، باز ما با معضلاتی روبرو هستیم؛ یکی فضای آموزش عالی در کل کشور در تمام سطوح است، منابع، استادان، فرهنگ حاکم و دانشگاه و امکانات است. ما در بخش فرهنگ حاکم هم دانشجو داریم و هم استاد داریم. ما در بخش استادهایمان یک ضعف هایی داریم که مثلاً فرض بکنید که من قهرمانی ممکن است کلاسم را به موقع نروم. شرح درس را رعایت نکنم. شرح درس هم باز یکی از بحثهایی است که به نظام کلی آموزش مربوط میشود که ما با چه سیستم آموزشی کار می کنیم. حتی باید دانشگاه‌ها، یک تشخص علمی داشته باشند

که دانشگاه هنر و دانشگاه معماری بخش تهران با شیراز متفاوت باشد. یعنی وقتی دانشجو از دانشگاه بیرون میآید، باید تشخص داشته باشد که من از اینجا بیرون آمدم. بخشی از کادر هیئت علمی به خوبی انجام وظیفه نمی کند. بخشی از فرهنگ حاکم اجازه استفاده از استادان مجرب را نمی دهد. ما یک استاد را دعوت می کنیم برای یک جلسه تخصصی مثل نور. بالاخره یک تخصص خیلی ویژه می طلبد، بعد از ۱۶ هفته که وارد دانشگاه شد ما مبلغ ۱۵۰ یا ۲۵۰ هزارتومان به او می‌دهیم. این پول در ۱۶ هفته می شود جلسه ای ۱۵هزار تومان. به نظر شما این پول تاکسی رفت و آمدش به جاهای مختلف می شود. این را با بخش های ویژه کشور مقایسه بکنید. یک مربی فوتبال چه قدر می گیرد؟ اگراین را با یک مربی دانشگاهی مقایسه بکنیم یا اصلاً با یک بازیگر. درآمد یک مربی فوتبال در یک هفته، به اندازه درآمد استاد دانشگاه در طول ۳۰ سال تدریس خواهد بود. این نشان دهنده توجه ما به این فرهنگ است. این باید اصلاح بشود.

ما در روند سالهای اخیر مخصوصاً در ده سال گذشته از نظر منابع بهتر شدیم اگرچه جمع آوری این منابع با یک نگاه نقادانه انجام نگرفت اما نمایشنامه های متعددی ترجمه و چاپ شده است، من بخشی را بررسی کردم ترجمه های بسیار غلط. این بدان معنا است که نمایشنامه نویسانی را تربیت می کنیم که الگویشان از یک نمایشنامه غلط شکل میگیرد. منابع خیلی کم است و اعضای هیئت علمی خیلی کم سراغ منابع آموزشی رفتند، ما وابستگی شدیدی به ترجمه داریم. این باید اصلاح بشود. امکاناتمان نسبت به گذشته بهتر شده اما نه با حجم دانشجو. امکانات الان ما، با گذشته قابل مقایسه نیست ولی تجهیزاتمان به مراتب بهتر است. این را صددرصد عرض می کنم که این با حجم دانشجو مطابقت نمی کند یا وقتی که ما باید ۴۰ نفر دانشجو بگیریم، ۷۵ نفر دادند. در ترم گذشته یعنی ترم اول مهرماه ۹۰-۱۳۸۹ معماری

دانشگاه تهران، متقاضی ۴۰ دانشجو بود اما حدود ۸۰ دانشجو دادند. کارشناسی ارشد شهرسازی ۲۰ تا دانشجو می خواست،۴۰ تا دانشجو دادند. ما نمی توانیم بگوییم که امسال ۴۰ نفر پذیرفتیم سال دیگر ۲۵ نفر میپذیریم. در سیستم آموزشی ترتیب کلاسها به هم می خورد، دانشجویی که سال اولی که کلاس را برنداشته، سال بعد هم نمی تواند بگیرد، باید سال سوم بگیرد و در واقع معضلاتی را ایجاد می کند.

اگر ما بخواهیم آینده بهتری داشته باشیم و فرزندان ما آینده بهتری داشته باشند، این باید اصلاح بشود، یعنی منابع درسیمان باید براساس آن چیزهایی که نیاز داریم، تقویت بشود و فقط متکی به ترجمه ها وآن هم ترجمه های غلط نباشیم. باید آن فرهنگی که در بخشی از ما حاکم است، منظم تر بشود تا بتواند این بخش به کیفیت کلاس‌ها بیفزاید. اگر از ۱۶هفته کلاسی شما فقط سه جلسه داشته باشید و فقط هم مختص دانشگاه هنری نیست، یعنی در بخش تحصیلات دکتری در دانشکده های غیر هنری، استادان اصلاً سر کلاس نمیروند و این معضلی است که باید بررسی و شناخته بشود .

پایان نامه ها یکی از مهمترین بخشهایی است که دانشگاه وجود دارد. ممکن است یک دانشجو با انگیزههای متفاوتی که آمده، در طول تحصیل هیچ کاری نکند. یک دانشجوی کارگردانی ممکن است سر کلاس بیاید و دو سه تا کار استیج بکند و استادش را راضی بکند و وارد بشود، وقتی به بخش پایان نامه می رسد یک بخش عملی دارد، تازه آنجا است که با تماشاگر روبرو خواهد شد. این بخش با چه جدیتی روبروست؛ یعنی اگر ما این دوره را به دو قسمت کنیم، یک بخش پژوهش داریم و یک بخش آموزش. پژوهش هم جزء بحثهای اساسی دانشگاهی حساب می شود. در بخش نظری چه قدر جدی می شود، چه قدر دانشجو از منابع استفاده میکند، با استاد راهنمایش کار می کند و با نظارت یک کمیته داوری، داوری می شود و با چه دقتی.

آن فرهنگی که عرض کردم بر تحصیل حاکم است ، در این بخشها همیشه حاضر است. یعنی با رودربایستی هایمان مواجه هستیم، با کمکاری هایمان روبه رو هستیم و به این طریق پیش می رویم و حالا اگر فرض بکنید این پایان نامه ای که قرار شد من بدهم، استاد راهنمای من تأیید کرده و نمره ۲۰، ۱۹ یا ۱۸ گرفته و به نحوی در معرض دید عموم واقع بشود. این تز من است و باید برای اجرای آن تلاش کنم. من هم مثل شما قبلاً دانشجوی تئاتر بودم. در گذشته هر کسی دانشجوی تئاتر بود، غیر از تئاتر هیچ رشته دیگری را انتخاب نکرده بود به همین دلیل کسانی که آن روزها درس خواندند؛ الان تئاتری هستند و حرفه شان هم تئاتر هست.

وزارت علوم برای اینکه کسانی که رشته های تئاتر و به طور کلی هنر را در اولویت های خود انتخاب می کنند؛ ضریب قائل شود. شاید امسال در کنکور اتفاق بیفتد که اگر تئاتر، موسیقی، عکاسی جزء ده رشته اول کسی بود، این انتخاب، یک اولویت نسبت به کسی باشد که شصتمین انتخابش است، حتی اگر نمرهاش بالاتر باشد. من امیدوارم در مورد کار دانشگاهی فکری بشود که بتوانند با صدا و سیما تعامل بکنند و صدا و سیمای شهرستانها هم در حوزه نمایش فعال بشود. واقعاً اگر صدا و سیما هم کمک بکند ما به لحاظ نیاز به بازیگر، کارگردان و نویسنده هم احتمالاً بازار خوبی خواهیم داشت. این موارد در حوزه های مختلف باید استفاده بشوند، البته این بستگی به تعامل دانشگاه‌ها، وزارت علوم، نهادهای هنری و مراکز مختلف کشور دارد .

خط اجرایی تعزیه و تئاتر ملی

دکتر محمدحسین ناصربخت

من در دانشکده، با بچه‌های نسل جوان آشنا هستم، اینطور نیست که در دانشکده تئاتر، کسانی حتی به قوت آنچه که شما در هنرهای زیبا یا هنرهای دراماتیک دیدید، نداشته باشیم. در میان این دانشجوها، بسیاری هستند که اهل تفکر و مطالعه هستند و راجع به اتفاقاتی که پیرامونشان رخ می‌دهد و راجع به تئاتر جهان فکر می‌کنند. خوشبختانه الان هم امکانات خیلی بیشتر از آن موقع است اما این را قبول دارم، شاید امروزه در میان خیل کسانی که سمت تئاتر می‌آیند، در اقلیت باشند. این بخش را می‌توانیم گردن این نسل بیندازیم. ولی فکر می‌کنم که این گناه به گردن دیگرانی است که هدایت می‌کنند. آنهایی که اساساً تئاتر را در کشور، نه در سطح مرکز، بخصوص در سطح کلان برنامه ریزی فرهنگی می‌کنند.

چون بالاخره در این سطح ما با کسانی روبرو هستیم که خودشان اهل تئاترند. شاید الان دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌هایی دارند، ولی آیا اساساً در آن سطح کلان خواسته شده است که ما تئاتر با تفکر داشته باشیم. حس من این هست که تئاتری که فقط به شکل بپردازد. و به قول شما نمایشی و بدون تفکر باشد، شاید راحت‌تر می‌تواند، امکان بروز پیدا کند و اگر تفکر در آن مطرح شود شاید مقداری دردسرساز شود. گاهی این ناامیدی‌ها، به من دست می‌دهد، به همین جهت هم آن نوع از تئاتر که فقط به شکل می‌پردازد در جشنواره‌های مختلف، ترویج و تشویق می‌شود.

این نسل هم از ما یاد می‌گیرد وقتی می‌بیند ما آن نوع تئاتر را در جشنواره تشویق می‌کنیم، هیچ وقت زحمت نمی‌کشد، خودش را خسته کند و برود مطالعه و تفکر کند، بخشی از آن به گردن ماست و بخشی هم به گردن برنامه‌ریزان کلان فرهنگی می‌باشد.

شاید تئاتر باتفکر، در ابتدا کمی خورنده باشد. چون به هر حال کار تئاتر به چالش کشیدن است و هیچ کس نمی‌خواهد، کارش به چالش کشیده شود، ولی در نهایت این نوع تئاتر است که به درد ما می‌خورد. این نوع تئاتر است که فرهنگ‌ساز است و می‌تواند جامعه ما را متحول کند. ما می‌خواهیم این نوع تئاتر را حداقل در شعارهایمان تبلیغ کنیم، ولی در عمل در انتخاباتی که برای جشنواره‌های مختلف انجام می‌دهیم، بیشتر به تئاتری که به مردم می‌پردازد، بدون اینکه دارای محتوا باشد، میدان می‌دهیم. متأسفانه الان تئاتر ما را جشنواره‌ها سمت وسو می‌دهند، نه اجراهای عمومی، وقتی در سیاستگذاری‌های جشنواره‌ها این چنین اتفاقی می‌افتد، نسل جوانی که می‌خواهد خودش را در جامعه تئاتری مطرح کند، دنبال بخشی که تفکر در آن مطرح شود و آن تفکر بخواهد به کسی بربخورد و جلویش را بگیرد، نمی‌رود. فکر می‌کنم ما به دنبال آن چیزی که بی‌دردسرتر است می‌رویم اما در نهایت آن چیزی که دردسر داشته باشد، کارساز است.

وارد بحث تعزیه شویم، دغدغه تئاتر ملی، هویت ملی، سینمای ملی و همه چیزهایی که در کشور ما پسوند ملی دارند، یک اتفاق جدید است. ما بعد از دوره مشروطه، اصل ملیت را به این مفهوم که الان با آن روبرو هستیم، می‌شناسیم. قبلاً ملت، این مفهوم را نداشت. حتی در معنای که برای آن آوردند، بیشتر، ملت برای پیروان یک مذهب و آیین می‌آمد.

ملت به مفهوم nation، تعریف قدیمی دارد به این معنا: گروهی از مردم که زبان، نژاد، جغرافیا و تاریخ مشترک دارند. ملت به این مفهوم در کشور ما بعد از دوره مشروطه مطرح می‌شود، چون ما قبلاً رعیت بودیم و قشری که الان به عنوان ملت می‌شناسیم، حقوقی نداشت و بعد از دوره مشروطه، مورد توجه واقع شد. وقتی ملت مطرح شد، حقوق، زبان و ادبیات ملت، ناگهان عوض شد، زبان این گروه که حالا، تحت عنوان ملت می‌شناسیم، در تعریف جدیدتر وارد ادبیات و نمایش ما شد. با قالب‌هایی جدید آشنا شده بودیم وسعی کردیم طوری برخورد کنیم که آنها برای خود ما باشد.

از اولین تلاش‌هایی که توسط میرزا آقای تبریزی و کمال الوزرای محمودی و مؤید الممالک فکری و حسن مقدم و... تا به امروز مطرح شد، تئاتر ملی ازهمان لحظه‌های آغازین ورود تئاتر به نمایش، با آن شیوه، تا به امروز مطرح است.

برای نمایشنامه‌نویسان ما که از همان دوران کار تئاتر می‌کردند و می‌خواستند از طریق این قالب جدید، حرف‌ها و آمال و آرزوهای ملت را مطرح کنند، تئاتر ملی از همان موقع به نوعی مطرح است. حالا شاید نه با این عنوان، ولی در دوره‌های بعد، بیشتر به این عنوان پرداختیم، بخصوص بعد از نیمه دوم دهه ۳۰ با وجود افرادی چون نصیریان، بیضایی و... که سعی کردند به گذشته رجوع کنند. شاید در بحث‌ها بطور مشخص مطرح شده باشد ولی به هر حال، این عنوان، از همان دوران، برای دست‌اندرکاران تئاتر، مطرح بوده است و راههای مختلفی برای رسیدن به تئاتر ملی، برای مال خود کردن این قالب جدید، که از فرنگستان آمده بود، مطرح کردند. گروهی می‌گفتند برای اینکه تئاتر ملی داشته باشیم، باید سراغ ادبیات کلاسیک خودمان برویم و سعی کنیم ادبیات کلاسیکمان را با استفاده از این قالب، روی صحنه بیاوریم تا تئاتر ملی ما شود، چون بالاخره در گذشته این ملت،

ادبیات کلاسیک هست و ادبیات کلاسیک، معرف اصلی مستهجان است. هنوز هم ما را با ادبیات کلاسیکمان، می‌شناسند. بنابراین، یکی از راهها این است که سراغ ادبیات کلاسیک برویم.

گروهی در دهه‌های ۳۰ و ۴۰، مطرح می‌کردند که یکی دیگر از راهها، این است که به سمت میراث کهن نمایشی و نمایش‌های سنتی خودمان برویم. در دورانی که شاید، ما هنوز، واژه ملت را به این معنی بکار نمی‌بردیم، به هر حال نمایش‌های سنتی وجود داشته، یعنی اقوام ساکن در ایران، نمایش‌های خودشان را پدید آورده بودند. ما باید سراغ میراث کهن نمایشی که در بین اقوام گوناگون ما بوده برویم، حوزه و دامنه بعضی از این اشکال هم، مقداری وسیع‌تر بوده است. حتی می‌بینیم که مثلاً تعزیه، تقریباً از اواخر دوره صفویه به بعد، تقریباً در اقصی نقاط کشور ما، اجرا می‌شده است. یا مثلاً سیاه بازی، در اواخر دوره قاجاریه، تقریباً در تمام شهرها، وجود داشته است. یا بعضی از نمایش‌هایی که امروزه ذیل تخته حوضی می‌آوریم، در بسیاری جاها رواج داشته است. در بسیاری از نقاط، روایت‌های مختلفی مثل تقلیدی‌های زنانه در کاشان، کرمان و گیلان و... نیز وجود داشته است. به غیر از این‌ها، خرده‌نمایش‌هایی هم در میراث کهن نمایشی خود داریم. اگر بتوانیم نمایشی بسازیم که دستاوردهایش، از این میراث کهن نمایشی، بهره گرفته شده باشد، می‌توانیم تئاتر ملی برسیم.

گروه دیگر هم می‌گویند شما هر چیزی را که راجع به ایران و خواسته‌های ایرانیان در هر دوره‌ای بنویسد، تئاتر ملی ماست. حتی اگر قالب، قالب فرنگی باشد و از اشکال کهن نمایشی یا از ادبیات کلاسیک خودمان هم استفاده نکرده باشیم، هر چیزی که از ایرانیان، توسط ایرانیان نگاشته شود، تئاتر ملی است. اینها

پیشنهادهای مختلفی است که برای تئاتر ملی شده است. که در هر کدام، نکته‌ای نهفته است و می‌شود به هر کدام توجه کرد.

در تعاریف جدید، به حاصل میراث مشترک و اراده با هم بودن و ماندن ملت گفته می‌شود. یعنی هم به میراث توجه دارد که ادبیات کلاسیک و شکل‌های کهن نمایشی در آن جای می‌گیرند و هم آنچه که امروز، ما را به هم متصل می‌کند، بنابراین همه این نوع گرایش‌ها، می‌توانند به نوعی تعریف ملت در تئاتر باشند.

اما امروز، راجع به یکی از این نوع گرایش‌ها صحبت کنیم که به هر حال مطرح است وعده‌ای بر اساس این نوع نگاه، کارهایشان را سازماندهی می‌کنند. به نظر من، از همان ابتدای ورود تئاتر به ایران، این اتفاق افتاده است. بعضی مواقع، مثلاً در کارهای میرزا آقای تبریزی، شاید ناخود آگاه، این اتفاق افتاده که او در کنار الگوبرداری که از کارهای آخوندزاده داشته، از تقلید ایرانی که تنها شکل اجرایی بوده، استفاده کرده است که امکان تماس بیشتر با آن را داشته است و از تنها اشکالی است که چون تعزیه هم بوده، وجود داشته است.

به نظرم این مسئله از همان ابتدا وجود داشته و توسط دیگران هم تعقیب شده است. مثلاً در کارهای ذبیح بهروزی می‌بینید. که رفتن به سوی نمایش‌های سنتی هست. آگاهانه ترین شکل آن در کارهای نصیریان و بیضایی و... رخ می‌دهد که کاملاً با هدف شکل نمایش سنتی پیش می‌رود تا ارتباط بهتری با مخاطب ایرانی برقرار کند.

در میان اشکال نمایشی ما، اشکال سنتی نمایش در چهار گروه دسته‌بندی شدند:

گفته شد که در گذشته خودمان، نقل نمایشی و یک سری نمایش‌های تخته حوضی داریم. یعنی تمام مجموعه تقلیدی با انواع مختلفی که در واقع نمایش‌های

شادی‌آور هستند، تحت عنوان تخته حوضی مطرح می‌کنند، یا نمایش‌های عروسکی سنتی و در کنار این‌ها نمایش سنتی و آیین تعزیه یا شبیه‌خوانی. در بین این چهار گروه، تنها نمایشی که دارای متن مکتوب است و بر اساس متن اتفاق می‌افتد، تعزیه است. بنابراین امکان بهره‌جویی بیشتری برای ما فراهم می‌کند و دچار آسیب کمتری می‌شود و راحت‌تر می‌شود برای استخراج اصول و قواعد آن، عمل کرد.

وابسته بودن تعزیه به متن مکتوب، باعث شده تا بسیاری از اصول و قواعد آن، علیرغم همه آسیب‌هایی که در طول زمان، به نمایش‌های سنتی ما وارد شده، هنوز به دست ما برسد. یعنی بسیاری از تجارب پیشینیان از طریق متون تعزیه، حفظ شده و به دست ما رسیده و قابل استخراج است. بعضی اوقات هم پنهان است و باید کمی روی این متون دقت کرد تا بتوان این اصول و قواعد را استخراج کرد. از این جهت، تعزیه قابلیت بهره برداری بیشتری را دارد. حال ببینیم کار تعزیه چیست و چه مواد اولیه‌ای را برای ما فراهم می‌آورد.

از منظر نمایشی، تعزیه، نمایشی است آیینی، روایی، منظوم و موسیقایی که حول محور عاشورا شکل گرفته و از دل عزاداران شیعه ایرانی، پدید آمد، تعزیه مثل همه هنرهای سنتی، نمایشی مبتنی بر قراردادهاست و وظیفه گروه اجراکننده حفظ این قراردادهاست. این فقط خواست نمایش سنتی ما نیست در تمام نمایش‌های سنتی و در سایر جاهای دنیا بخصوص در آسیا هم وجود دارد.

اگر به همین تعریف دقت کنیم می‌توان چند عنصر اصلی تعزیه را پیدا کنیم.

در تعزیه، روایت از اهمیت زیادی برخوردار است. یعنی به تجربه نقل و نقالی ما وابسته است.

در تعزیه، موسیقی اهمیت زیادی دارد. تعزیه، منظوم است پس به یکی دیگر از دستاوردهای مردم ما، یعنی ادبیات گذشته ما، ارتباط دارد و می‌توانیم بعنوان سه رکن اصلی تعزیه، از آنها نام ببریم.

ادبیات، موسیقی بویژه موسیقی آوازی و شیوه‌هایی که نقالان برای نمایش استفاده می‌کنند. این بخش برای من، از میان همه آنچه که نقل می‌شود، از اهمیت بیشتری برخوردار است.

البته، عناصر زیادی در نقل ایرانی وجود دارد. ولی این شیوه تجسم شخصیت‌ها، در نقل ایرانی، بخصوص در تعزیه، خیلی تأثیرگذار بوده است.

انواع نقل عبارتند از: نقل موسیقایی، نقل با استفاده از تصاویر، نقل بر اساس متون مکتوب و نقل نمایشی. اگر بخواهیم این چهار گروه نقل را بر اساس شکل اجرا و استفاده‌ای که از آن می‌کنند، طبقه بندی کنیم، نقد نمایشی در سیستم اجرایی و بوجود آمدن قراردادهای تعزیه، بسیار تأثیرگذار بوده است.

وقتی قراردادهای اجرایی تعزیه را مطالعه کنیم، می‌بینیم که همه این‌ها، برآورده از شیوه نقالان ما در تجسم شخصیت‌ها، بودند. منتها، تفاوتی که حاصل شده، این است که در تعزیه، گویی این نقل، از یک نقال، به چند نقال گسترش پیدا کرده است، یعنی به جای اینکه یک نقال، همه شخصیت‌ها را بازی کند، این وظیفه به چند نقال سپرده شده است. می‌دانید که در تعزیه، هیچ کس شخصیت خودش را بازی نمی‌کند و با آن هم‌ذات‌پنداری نمی‌کند و شخصیت خودش را روایت می‌کند. بارها گفته شده که ما داریم در زبان حال روایت می‌کنیم، نه من حسینم نه من شمرم، نه اینجا کربلاست. یعنی بارها، به این فاصله گذاری ویژه تعزیه – که با فاصله‌گذاری مطرح در تئاتر متفاوت است– تأکید می‌شود.

حال، کدامیک از عناصر تعزیه که ما بتوانیم از طریق آن، به سوی تئاتر ملی برویم، به ما کمک می‌کند؟

آیا تمامی محاسن تعزیه، ظرفیت‌های تبدیل شدن به تئاتر ملی یا کمک کردن ما، برای رفتن به سوی تئاتر ملی را دارند؟

من در مورد ادبیات تعزیه، مقداری با تردید نگاه می‌کنم، چون همه محاسن تعزیه، ظرفیت‌های لازم برای رسیدن به تئاتر ملی را ندارد. چون تئاتر ملی، باید رفاه و اتحاد بوجود آورد. همه محاسن تعزیه، قابلیت اجرا، در تمام مناطق کشورمان را ندارد. اما برخی محاسن تعزیه، این ویژگی را دارند.

همان طور که می‌دانید، تعزیه، در مناطق ارامنه نشین اجرا می‌شود و مردم با آن ارتباط برقرار می‌کنند، بسیاری از محاسن تعزیه، بخصوص تعزیه‌هایی که در دهه محرم برگزار می‌شود، اجرا می‌شوند. قدیمی‌ترین گزارش ما از تعزیه، مربوط به گزارشی است که «کاسته می‌برد» نقل می‌کند: «در دوره زندیه و در جزیره خارک، همه اهالی جزیره، برای دیدن تعزیه، جمع شده بودند چه اهل تسنن، چه اهل تشیع. و تعداد اهل تسنن در آن جزیره، حتی، بیشتر از اهل تشیع بود.»

در هندوستان نیز، گزارش‌ها حاکی از آن است که بسیاری از این محاسن در آنجا اجرا شده و در بسیاری مناطق مختلف، این اتفاق رخ داده است و می‌بینیم وقتی تعزیه، در اقصی نقاط جهان، برگزار می‌شود، مردم با آن ارتباط برقرار می‌کنند.

طبق تعریفی که ارائه می‌دهیم، ملت ایران، تعریفی نیست که تغییرناپذیر باشد. زمانی، ملت ایران، جغرافیای بزرگتری را دربر می‌گرفت، اما، امروزه، ملت ایران، در جغرافیای کوچکتری اقامت دارد. چون روزی، تاجیکستان و آذربایجان شمالی، جزو ملت ایران بود. اما حالا ملت ایران را در محدوده کوچکتری بکار می‌بریم.

بنابراین همین تعریف قابل تغییر است. ولی در شرایط فعلی، چیزی که ما به عنوان ملت ایران می‌شناسیم، باید بتواند با تئاتر ملی ارتباط برقرار کند.

بخشی از ادبیات تعزیه، نه تمامی آن چیزی که در ادبیات تعزیه برای ما به جا مانده است، می‌تواند در این زمینه به ما کمک کنند. بخشی که امکان دارد باعث تسّری شود، به نظر من باید کنار گذاشته شود. راجع به بخشی که مانده، صحبت کنیم که چرا می‌تواند این رفاه را بوجود آورد. چند نکته در آن وجود دارد. من راجع به مقایسه تعزیه با سایر متون ادبی و قصه‌هایی که از گذشته‌های دور داریم و سایر شخصیت‌های اساطیری و اتفاقاتی که در داستانهای حماسی، اساطیری، عاشقانه و... رخ می‌داده، تحقیق کردم و توانستم بسیاری از نقاط مشترک را در آنها پیدا کنم. یعنی تعزیه، در بسیاری از محاسن خود، از همان نوع شخصیت پردازی که در داستان‌های حماسی و اساطیری ما هست، تقلید می‌کند. حتی تفکراتی در تعزیه مطرح هست که خیلی به تفکرات کهن ایرانیان، نزدیک است.

وقتی این بخش‌ها، اجرا می‌شوند، در تمام کشور و جغرافیای ما، مورد استقبال قرار می‌گیرند، چون نتیجه تجربه تاریخی این قوم هستند و مورد استقبال قرار می‌گیرند. آن نوع شخصیت پردازی که در محاسن تعزیه ما وجود دارد، همان شخصیت پردازی است که در داستانهای حماسی ما نیز وجود دارد. در بسیاری از مواقع، در تعزیه، در مورد شخصیت‌های تاریخی، صحبت می‌کنیم که وجود خارجی داشتند ولی بعضی از آن شخصیت‌های اساطیری، وجود حقیقی ندارند.

بنابراین وقتی تعزیه شخصیت تاریخی را به نمایش می‌گذارد از تجربه گذشته خود، کمک می‌گیرید. وقتی می‌گوید قهرمان، در واقع، تاریخی را برای ما ترسیم می‌کند. نه اینکه قهرمان وجود نداشته باشد، قهرمان وجود داشته ولی برای ترسیم آن، از تجربه‌های گذشته، کمک می‌گیرد. چون او قهرمان را در این هیبت می‌بیند

و این طور می‌تواند با مخاطب ارتباط بگیرد، شاید این یکی از دلایل اصلی است که برخی محاسن تعزیه، توفیق پیدا می‌کند تا در همه جا، برای تمامی اقوام ایرانی و حتی برای اقلیت‌های گوناگون مذهبی و غیره هم، قابل درک باشد و مرزهایی که بین اندیشه‌ها و مذاهب هست، در پذیرش اتفاقی که روی صحنه می‌بینید، از بین می رود.

دو رکن دیگر نیز وجود دارد، این دو رکن هم قابل استفاده است. یکی، موسیقی آوازی ماست، تعزیه، این ویژگی را داشته که به هر منطقه‌ای که رفته، از موسیقی سنتی دستگاهی و مقامی آن منطقه استفاده کرده، شاید یکی از ظرفیت‌های قابل توجه تعزیه، در همین هست که می‌تواند هر چیز بومی را هم جذب خودش کند و مورد استفاده قرار دهد و این باعث شده است که تعزیه، مورد توجه بسیاری از محققان و پژوهشگران موسیقی قرار گیرد. البته من تخصص موسیقی ندارم و آقای رحیمی، بیشتر می‌توانند در این نکته، ما را یاری دهند. به دلیل اینکه، خود، تعزیه‌خوان هم بوده و بیشتر از من به موسیقی آشنایی دارد.

تعزیه، موسیقی را حفظ کرده است. به دلیل موقعیتی که تعزیه در حفظ و حراست موسیقی ما داشته، گنجینه‌ای را در تنظیم موسیقایی، در اختیار ما می‌گذارد که می‌تواند درتئاتر امروز، مورد بهره‌برداری قرار بگیرد. چنانکه بسیاری این کار را انجام داده‌اند وحتی از ظرفیت‌های موسیقی تعزیه، استفاده کرده‌اند. خارجی‌هایی که با ما مراوداتی داشتند، از ظرفیت‌های موسیقی تعزیه در برانگیختن عواطف و احساسات و ساختن لحظه‌های عاطفی، استفاده کردند.

یادم هست در اجرایی در تالار وحدت، در یکی از نمایش‌های شکسپیر، آقای چولی که چند سال، تقریباً مسافر جشنواره بود، برای آنکه بتواند در برخی لحظات ارتباط بهتری بگیرد،از موسیقی تعزیه استفاده کرد زیرا همه ملت ایران با این نوع

موسیقی، آشنا هستند. این موسیقی، یک دستاورد مشترک است که یک آشنایی مشترک، موجب یک آشنایی ذهنی مشترک می‌شود و موجب رفاه ملی ماست، این موسیقی شاید به دلیل شناختی که همه ما از آن داریم در تمامی مناطق ایران، استفاده می‌شود.

بنابراین، فکر می‌کنم موسیقی تعزیه نگهدارنده موسیقی ملی ما هم بوده است و به گفته پژوهشگران، می‌تواند یکی از آن منابع و عناصری باشد که در تعزیه هست و می‌تواند تئاتر ملی را بوجود آورد. ضمناً ما به این هم توجه داشته باشیم که تمام نمایش‌های سنتی ما، موزیکال‌اند و اساساً موزیکال بودن نمایش‌ها هم گویا همواره، تأثیر مثبتی در ارتباط گرفتن با تماشاگر داشته است. چه نمایش‌های شادی آور چه تعزیه، فرقی نمی‌کند. اینکه موزیکال هستند، می‌توانند گرایشی را در ملت ما، تبیین کنند. یعنی توجه به نمایش موزیکال، خود، کمک کننده است.

نکته بعدی، مسئله اجرا و قراردادهای اجرایی تعزیه است. وقتی من قراردادهای اجرایی تعزیه را در در شبیه خوانی، مورد بررسی قرار می‌دادم و سعی می‌کردم بعضی از آنها را تثبیت و ضبط کنم. علاوه بر اینکه تعزیه به نقالی و بخصوص قراردادهایی که در آن وجود دارد، خیلی شباهت دارد، به نکته‌ای هم رسیدم. یعنی در کنار این‌ها، من نمایش‌های شادی آور هم داشتم. به نکته‌ای رسیدم که خیلی شبیه به هم هستند. اینکه قراردادهای اجرایی، در شبیه خوانی، در تخته حوضی و نقالی، شبیه به هم هستند.

مثلاً استفاده‌ای که از سکو می‌کنند تا چهار سو به تماشاگر، توجه داشته باشند. تقریباً تمام نمایش‌های ما میدانی هستند. اینکه بازیگر، مجبور است که یک نوع تقطیع را در بازی خود داشته باشد و از حسی به حسی دیگر برود. یعنی یک پرش حسی و یک تصنع در بازی‌اش به وجود آید، یک نوع نمایش‌گرایی در بازی‌اش

وجود داشته باشد، که یک بخش آن به همان میدانی بودن این نمایش‌ها، برمی‌گردد و یک بخش آن هم ریشه در این دارد که همه این نمایش‌ها، مدیون نقالی هستند. متوجه شدیم که گویا با یک سیستم اجرایی مشترک، روبرو هستیم. یعنی وقتی روی اصول و قواعد اجرایی تعزیه خوانی و نمایش ایرانی، کار می‌کنیم، دور سکو گشتن، هم در تخته‌حوضی و هم در تعزیه وجود دارد.

استفاده از یک شی، در جایگاه‌های مختلف، در همه این نمایش‌ها، وجود دارد. مثلاً یک صندلی، اصل می‌شود، همان صندلی، صندلی پادشاه می‌شود، همان می‌تواند تبدیل به موجود دیگری شود. اینها بسته به قراردادی است که شما می‌گذارید و این‌ها شبیه به هم هستند یعنی هم در تخته حوضی و هم در تعزیه می‌تواند اتفاق بیفتد.

نظر دوستانی مثل آقای منوچهر یاری هم همین است و دیگران هم، در این باب نوشته‌اند که در تعزیه، می‌توانیم سیستم اجرایی نمایش‌های ایرانی را کشف کنیم و تعزیه، به آن دلیلی که در ابتدای جلسه، اشاره کردم، بیشتر این امکان را به ما می‌دهد. اینکه به خاطر متن مکتوب، کمتر دست خورده است به این دلیل است که خوشبختانه از آن حمایت‌های مذهبی و اعتقادی می‌شده که علیرغم همه آسیب‌هایی که به آن رسیده است، سالم‌تر از نمایش‌های تخته‌حوضی ماست. معتقد هستم الان، دوره اوج ماست، تعزیه دوران نزول ماست و حتی بیشتر می‌تواند قراردادهای بازی را از آن چیزی که ما به عنوان نقالی می‌شناسیم، به ما منتقل کند. بخصوص با توجه به اینکه، نقالی بر مدیریت یک نفر، متکی است. اتفاقی که در تعزیه افتاده است را به دلیل محدودیتی که دارد و بر یک نفر، متکی است، نمی‌توان در نقالی مشاهده کرد. یک بخش از تجربه در آن وجود ندارد و تجربه تعزیه، تجربه ایست اضافه شده بر تجربه نقالی. ما به عنوان یک سیستم اجرایی، شاید

بتوانیم به قراردادهای اجرایی تعزیه توجه کنیم. به نظر من، با این سیستم اجرایی، می‌توان نمایش‌هایی را اجرا کرد که برای ایرانی امروز هم مناسب باشد، زمانی که تعزیه بوجود آمد، می‌خواست به نیازهای مردمی که آن را بوجود آورده بودند، پاسخ دهد و به خوبی هم پاسخ داد و آمال، آرزوها و خواسته‌های آنها را بازتاب داد. ولی شکل گذشته تعزیه و شکلی که در متون می‌بینیم، شاید به نظر برخی برسد که امروزه، نمی‌تواند برخی از خواسته‌های ما را منعکس کند.

شاید محاسن تعزیه که از حدود صدسال پیش به این طرف، خیلی کمتر در آن کار جدید دیدیم، دیگر نتواند تمام خواسته‌های ما را برآورده کنند. اما با این سیستم اجرایی می‌توان به خواسته‌های جدید هم پرداخت و متون مختلفی را اجرا کرد.

چنانچه بهرام بیضایی این کار را اجرا می‌کند و بیشتر قراردادهای اجرایی تعزیه را کار می‌کند. چنانکه آقای سهیل پارسا، در اجرای مکتبش، این کار را کرد. گاهی نیز می‌شنویم که بعضی از هنرمندان برجسته بین‌المللی از برخی قراردادهای شبیه خوانی استفاده می‌کنند.

مثلاً در ژونه باروا، پیتر بروک. البته این ها زیاد برای ما مهم نیست، ما می‌خواهیم برای تئاتر خودمان، فکری بکنیم .

به نظر من این اتفاق رخ داده است. به این جهت که قراردادهای اجرایی تعزیه، شاید بتواند مهم‌ترین دستاورد تعزیه برای تئاتر امروز ما باشد. شاید سیستم اجرایی تعزیه، مهم‌ترین عنصر تعزیه است که می‌تواند مورد استفاده تئاتر امروز ما قرار بگیرد و با استفاده از این سیستم جدید، خواسته‌های و حرف‌های جدید زده شود.

این سیستم، سیستم متکی بر قراردادهاست. یعنی ما در تعزیه، با تئاتری استیزه، مبتنی بر قراردادهای نمایشی روبرو هستیم، اتفاقی که امروزه، هنوز هم تئاتر جهان،

به دنبال آن است. از قرن بیستم آغاز شده و هنوز هم ادامه دارد، بسیاری به دنبال تئاتر ناب هستند و حال برخی به سراغ نمایش‌های سنتی خودشان رفتند. برخی هم سراغ نمایش‌های سنتی شرق رفتند. ما این امکان را در تعزیه خودمان داریم تا از آن بهره‌برداری کنیم، در این زمینه خیلی‌ها کار کرده و زحمت کشیده‌اند.

اما بیش از این‌ها می‌شود کار کرد. البته به این بستگی دارد که ما بتوانیم اصل جریان را هم حفظ کنیم. یعنی تعزیه را هم بتوانیم حفظ کنیم. آنچه که الان به عنوان تعزیه داریم، تعزیه دوران نزول است.

امروز وقتی تعزیه‌خوان روی صحنه می‌رود، بانی از او می‌خواهد که به فلان ترانه ترکیه‌ای هم در خواندن توجه کنند و متأسفانه از آن استفاده می‌کنند. بعضی از تعزیه‌خوان‌های خیلی شاخص، این کار را می‌کنند. یعنی فقط برای اینکه بتوانند بانی را قانع کنند، تنظیم موسیقایی آن مجلس را کنار می‌گذارند و سراغ یک ملودی جدید می‌روند، که یک آسیب است.

امروزه تعزیه‌خوان، برای اینکه کمی صحنه‌اش را جلای بیشتری دهد از لباس‌های تاریخی مثل سریال امام علی(ع) و امام رضا(ع) و... استفاده می‌کند که این، بر اساس قراردادی طراحی شده و این قرارداد، چندین کارایی دارد. باز هم، از آنها تقلید می‌کند.

فکر می‌کنند اینگونه، جلوه و جلای بیشتری دارند. درست بر خلاف آنچه که تمام صاحب‌نظران و هنرمندان، گفته‌اند، سراغ یک چیز بازاری می‌روند.

خدا مرحوم فیاض را بیامرزد. سال آخر عمرش بود که به قم رفتیم، ایشان کاملاً به قاعده می‌خواندند. یعنی درخواندن از جای دیگر، هیچ وام نمی‌گرفت. یا مثلاً آقای صفاریان کاملاً با قاعده می‌خواند. ولی الان ذائقه بانی این است که از بازی‌هایی که در سینما و تلویزیون می‌بیند، وارد اجرا کند و این باعث می‌شود تا

تعزیه‌خوان شاخصه‌های تعزیه، زیبایی و قراردادهایی که در بازی وجود دارد را کنار بگذارد. پس اصل تعزیه ما الان در خطر است.

گاهی متن تعزیه را خودشان، دستکاری می‌کنند و چیزی اضافه یا کم می‌کنند یا اشعار دیگری از جاهای دیگر می‌آورند. آنجا که باید از زبان فاخر استفاده کند، از زبان فاخر استفاده نمی‌کنند. آنجایی که قرار است یک دستور ساده بدهند، معلوم است که نمی‌شود از تشبیه و استعاره و... استفاده کرد.

نمی‌توان شعر نمایشی را با شعر حماسی و تغزلی، مقایسه کرد. کاربردهایشان با هم متفاوت است ولی گاهی می‌بینیم که از این دستکاری‌ها می‌کنند. بنابراین اصل ماجرا، الان در خطر است و بحثی که داریم این است که می‌توانیم از سیستم اجرایی تعزیه از ادبیات تعزیه استفاده کنیم و هنوز قابلیت استفاده دارد. همچنین می‌توانیم از ساختار ادبی مجالس تعزیه و ساختار قصه‌ها هم درس بگیریم. تعزیه یک ساختار است. قصه‌های تعزیه، ساختار کاملاً ایرانی دارد. که این، به همان پیشینه قصه سرایی ما مربوط می‌شود و قصه سرایی ما هم به نقالان و... مربوط می‌شود.

می‌توانیم از همه اینها درس بگیریم به شرط اینکه اصل ماجرا را حفظ کنیم تا آن الگوی اصلی را داشته باشیم. تا بتوانیم بر اساس آن الگوی اصلی، متونی را بوجود آوریم و آن را در صحنه ببریم تا پاسخگویی نیازهای امروز هم باشد. اگر اصل قرارداد از یاد رفته باشد ما بر اساس چه ماده اولیه‌ای هنر جدید را خلق کنیم تا ریشه در گذشته کهن ما داشته باشد.

پس فقط باید اصل حفظ شود و به همین جهت هم هست که در سال‌های اخیر، دائماً به این نکته فکر می‌کنیم. تمام پژوهشگران تعزیه و نمایش‌های سنتی،

بر این نکته تأکید کرده‌اند که باید بنیاد نمایش‌های سنتی داشته باشیم. بخصوص الان که تعزیه، ثبت جهانی هم شده است.

خوشبختانه، الان از چند ثبت ملی عبور کردیم و چندی پیش هم ثبت جهانی شد. به نظر من الان وظیفه سازمان میراث فرهنگی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان‌های دیگر که به نوعی به هنر نمایشی مربوطند، این است که بنیاد تعزیه را بوجود بیاورند تا بتوانیم گروه‌های برگزیده تعزیه را بوجود آوریم و تعزیه را توسط پیشکسوتان آموزش دهیم. چون امروزه آموزش فقط از طریق نوارهای ویدئویی و... است و همین امکانات موجود هم بد نیست.

اما گاهی اوقات، اشتباه‌های بعضی تعزیه‌خوان‌ها هم درس گرفته می‌شود، مثلاً تعزیه‌خوانی تعریف می‌کرد من جایی وسط میدان می‌خواندم، خاک به گلویم رفت و سرفه کردم. یکسال بعد که به همان منطقه رفتم دیدم، همه به آن قسمت تعزیه که می‌رسند، سرفه می‌کنند. فکر می‌کنند جزو قاعده است و باید آنجا سرفه کرد. چون او وجهه‌خوانی نکرده، نوار را گذاشته و از آن تقلید کرده است. الان نوار ویدئویی ضبط می‌کند ولی این خطر هم وجود دارد که بدون استاد به بیراهه بروند. امیدوارم این امکان بوجود بیاید که پژوهشگران تعزیه و سایر نمایش‌های سنتی در کنار هم جمع شوند، کار تکراری انجام ندهند و همدیگر را تکمیل کنند.

همه اسنادی که به آن دسترسی پیدا کردند در کنار هم بگذارند و یک آرشیو مناسب بوجود بیاورند و یک کار جمعی را سامان دهند. نه اینکه انفرادی باشد. ما همه در زمینه تعزیه کار کرده‌ایم. آقای رحیمی در این زمینه پیشکسوت ما هستند. گزارش آقای رحیمی در مجله نمایش، گزارشی در مورد تعزیه، در منطقه خودشان است که چاپ شده و دوستان دیگری که این کار را کردند. همه اینها خوب است ولی انفرادی است. یعنی همه ما بر اساس علاقه خودمان کار کردیم و این برای

اینکه به جایی برسیم، کافی نیست که که حالا بر اساس آن تکیه‌گاهی پیدا کنیم و حرکت بعدی‌مان را سامان دهیم. همه حرکت‌های انفرادی، باید در دل سازمان، شکل بگیرند و انشاءالله بتوانیم به هدفی که داریم یعنی کمک گرفتن از تعزیه و نه فقط تعزیه، همه میراث کهن نمایشی‌مان، برسیم. بتوانیم به هدف رسیدن به تئاتر ملی، که بازگوکننده خواسته‌ها و امیال و آرزوهای ملت ما، در تمام مقاطع تاریخ بوده است، برسیم.

سؤال: با توجه به تحولات و سیر تاریخی تعزیه، در اوایل انقلاب در قم شاهد بودیم، وقتی می‌خواستند تعزیه را بیاورند که تعزیه آمریکا، تعزیه شاه و... بود. برای اولین بار هم بود که این اتفاق می‌افتاد. حتی نوع لباس و دکور صحنه و... را عوض کرده بودند. آن زمان فکر می‌کردیم که یک ضرورت تاریخی، باعث شده، یعنی کسی دنبال آن نبوده است، یعنی با توجه به تحولات طول تاریخ، این ضرورت‌ها وجود داشته است که شما می‌فرمایید، بالاخره این ضرورت‌هارا چکار باید کرد؟ یعنی یک سری ضرورت‌ها پیدا می‌شود که این کارها را بکنند. الان ترکیه و عراق و لبنان، این کارها را انجام می‌دهند. یعنی از ایران بیرون رفته است. اگر ما همین طور بخواهیم بررسی کنیم تا جنوب آمریکا هم رخنه کرده است، ما با یک چارچوب خدشه‌ناپذیر در این مسائل روبرو هستیم. اگر بخواهیم یک سری اتفاقات و خلاقیت‌ها را ببینیم، اگر ضرورتی هم هست، دوستانی که جدیداً به تعزیه رو می‌آورند، چگونه باید رفتار کنند.

دکتر ناصر بخت: ما که راهی را نمی‌بندیم، به هر حال همه دوستانی که کار می‌کردند و سعی می‌کردند اتفاقات سیاسی روز را با کمک تعزیه و تکنیک‌های تعزیه، انتقال دهند. اینها، همه تجربه است، بعضی از این تجربه‌ها، موفق و بعضی ناموفق است، مثل اینکه خانم صابری سعی می‌کند، آنتیگونه را با استفاده از تعزیه

اجرا کند. اینها تجربه است. منتها درست هم نیست بگوییم این تجربه را انجام ندهید. باید این تجربه را انجام بدهد، ببینیم چه اتفاقی رخ می‌دهد، اما فکر می‌کنم این تجربه‌ها را می‌توان کمی فکرشده‌تر عمل کرد.

نوع دسته بندی شخصیت‌های شما، اولیاء و اشقیاء و خیر و شر است. اگر با همان تعریف آنتیگونه را اجرا کنید، به مشکل بر می‌خورید. چون در آنتیگونه، تعریف خیر و شر نیست، نمی‌توان آنتیگونه را اینطور اجرا کرد. اما به نظر من می‌شود، منتها باید بنشینیم روی متن کار کنیم.

اگر بخواهیم با تفکر خیر و شر، کار کنیم باید روی متن آنتیگونه هم کار کنیم و تغییری در آن بوجود آوریم و آن را بازنویسی کنیم، تا با روش دسته‌بندی شخصیت‌ها، همخوانی داشته باشد که بگویید این شخص مخالف بخواند و مخالف‌خوانی‌اش روی همان خطوط شخصیت‌پردازی سوفوکل باشد. باید روی متن فکر شود، نمی‌شود هر متنی را در تعزیه آورد، باید روی آن تغییری بوجود آورید، مثلاً نمی‌توان شازده کوچولو را با تعزیه اجرا کرد و هیچ تغییری در آن نداد.

من می‌گویم می‌توان شازده کوچولو را با تعزیه اجرا کرد، اگر شما به بخش اشقیاء و اولیاء و دسته‌بندی شخصیت‌ها در تعزیه توجه کنید، این یکی از قراردادهای تعزیه است. اگر می‌خواهید به این‌ها توجه کنید، پس باید در شازده کوچولو، تغییراتی بوجود آید، حالا به نظر من، شازده کوچولو نسبت به آنتیگونه، هماهنگی بیشتری با این دسته بندی دارد. اصلاً نوع نگاه متفاوت‌تر است. به نظر می‌رسد تفکری که در شازده کوچولوی اگزو پری، نهفته است یک مقدار شرقی‌تر است بنابراین همخونی بیشتر دارد که باید به این نکات توجه کرد.

برای اینکه بتوانیم تئاتر امروز را در ذهن پی بیفکنیم، باید از اینها استفاده کنیم. آیا می‌شود با رعایت کامل ادبیات تعزیه متون جدیدی خلق کرد که بازتاب شرایط

معاصر باشد. ما در این زمینه، تجربه کسب کردیم. ما در دوره مشروطه، نمایش مالیات گرفتن معین‌البکاء را داشتیم که بر اساس تعزیه نوشته شده و راجع به پشت صحنه تعزیه بود.

یک گروه تعزیه‌خوان، از فرزندان میر اعضا کاشی بر علیه البکاء، نوشتند که کاملاً روشن است. یک نقد اجتماعی کامل از مسائل پشت صحنه است، ولی تمام تکنیک‌های تعزیه را در آن رعایت کردند. نمایش چهار عادت منصور حلاج، هم باز برای همان دوره یعنی بعد از مشروطه است.

خوب اینجا ماجرای دیگری را گفته و حرف دیگری را زدند. یک حرف عرفانی می‌زنند ولی از تکنیک‌های تعزیه استفاده می‌کنند و اجرای آن با هم، همخوانی دارد. این کار را کردند، ما این را تجربه کردیم، اما این تجربه قطع شده است. حتی بعدها، افرادی مثل افراشته و... تعزیه هایی بر اساس مسائل ارباب و رعیتی نوشتند، منتها آنها، سراغ شبه مضحک، رفتند برای اینکه حرف‌هایی که می‌خواستند بزنند با آن مجالس مناسب‌تر بود لذا از قالب شبه مضحک استفاده کردند، که یکی از نقل‌های تعزیه است.

در بین مجالس تعزیه، ادبیات تعزیه، یکی از نقل‌هاست که از قراردادهای اصلی اجرا استفاده می‌کند. ولی درمتن، اتفاقاتی رخ می‌دهد که بر محور تحقیر اشقیاء شکل می‌گیرد، ، تجربه‌ای که ما در این زمینه داشته‌ایم، بعضی موفق بوده‌اند ولی باید به آنها دقت بیشتری شود.

بعضی از مواقع هم، واقعاً تجربه‌هایی هم شده، ولی این طور نبوده اتفاقی که می‌افتد را تعزیه بنامیم. مثلاً کاری که آقای بیضایی انجام می‌دهد را تعزیه نمی‌گوییم، ولی از تعزیه، استفاده کرده است، حتی برای تئاترهم مهم نیست که بگوییم. همینکه ما از تعزیه استفاده می‌کنیم کافی است. حالا بدون شک، چیزی که

الان رخ می‌دهد، تئاتر ملی ماست که از تعزیه الهام گرفته است ولی نمی‌خواهیم بگوییم تعزیه است. البته به نظر من، خود تعزیه را هم می‌توان ادامه داد و موضوعات و داستانهای جدیدی برای آن تعریف کرد. زیرا در کشور ما هنوز جاهایی هستند که مردم می‌توانند شش ساعت، در مجلس تعزیه بنشینند. برای آن گروه از مردم می‌شود مجالس تعزیه جدید طراحی کرد، ولی استفاده از تئاتر، خیلی گسترده‌تر است.

استفاده آن در تئاتر، می‌تواند خیلی گسترده‌تر هم اتفاق بیفتد و این چیزی هم که اتفاق می‌افتد، لازم نیست که حتماً بگوئیم تعزیه است، این تئاتریست که از تعزیه الهام گرفته است و به دلیل اینکه از تعزیه الهام گرفته، تئاتر ملی ما و برآمده از تجربه اجرایی گذشته ماست.

دکتر رحیمی:

موضوع اصلی بحث زایش تئاتر ملی از دل خط اجرایی تعزیه است. وقتی می‌گوییم خط اجرایی، منظور فقط حرکت نیست، تمام عناصر حاکم بر تعزیه است. من معتقدم سرانجام روزی تئاتر ملی، در ایران اتفاق خواهد افتاد. همانطور که در چین، تئاتر برآمده از اندیشه چینی اتفاق افتاد.

خود تعزیه، تئاتر ملی نیست، تئاتر آیینی است، بر اساس تفکر و باورهای حاکم بر اجرا، کلام و تئاترهای آیینی‌مان، نمایش‌های آیینی در اشکال مختلفی، بروز پیدا کرده که تعزیه یکی از آنهاست.

در گذشته تعزیه را به عنوان هنر عوام الناس، رد می‌کردند، چون آنها شناخت به مقوله سنت نداشتند. من از به کار بردن عنوان نمایش، برای تعزیه، اکراه دارم، گرچه، در گروه هنرهای نمایشی است، واقعاً داستان جداگانه‌ای دارد، اما ریشه کهن در باورهای ایرانی دارد، شما می‌دانید تئاتر روم یا تئاتر یونانی مطلقاً مثل تئاتر

ایران نیستند، صحنه تعزیه کاملاً بر اساس تفکر ایرانی است که خواست مرکز زمین است و بر اساس اساطیر، ایران، مرکز حولیرست است و اقالیم مختلف و چندگانه شمال، جنوب، شرق و غرب در اطراف این قضیه قرار گرفته‌اند.

من در شهری بزرگ شدم که در واقع بلافاصله بعد از دولت خاستگاه تعزیه آنجا بود، حیرت انگیز بود، من در مقاله‌ای در مجله نمایش، همانطور که استاد ناصربخت فرمودند یکی دوجا اشاراتی به این قضیه دارم و عظمت نمونه‌هایش را گفتم که واقعاً حیرت‌انگیز است، ولی از بین رفت.