بسم الله الرحمن الرحیم

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی

رشد آموزش هنر

فصل‌نامه‌ی آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی
دوره ی هفتم. شماره‌ی ۲. زمستان ۱۳۸۸

برای معلمان، مدرسان، هنرجویان و دانشجویان هنر

ویژه‌ی تئاتر و نمایش دانش‌آموزی

مدیرمسئول: **محمد ناصری**
سردبیر: **جواد محقق**
هیئت تحریریه:
عباس جهانگیریان،
منوچهر اکبرلو،
حمید محمد ظاهری،
مهسا قبایی
و جواد محقق
مدیر داخلی: **محسن وزیری‌ثانی**
ویراستار: **بهروز راستانی**
طراح گرافیک وجلد: **مهسا قبایی**

نشانی دفتر مجله: تهران، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸ ـ ۰۲۱
تهران، صندوق پستی: ۱۵۸۷۵-۶۵۸۵
پایگاه اینترنتی: www.roshdmag.ir
رایانامه: info@roshdmag.ir
تلفن مجله: (داخلی ۲۷۴) ۹-۸۸۸۳۱۱۶۲ ـ ۰۲۱
پیام‌گیر نشریات رشد:
۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۰۲۱
دفتر مجله: ۱۱۳
امور مشترکین: ۱۱۴
مدیر مسئول: ۱۰۲

تلفن: ۷۷۳۳۵۱۱۰ و
۷۷۳۳۶۶۵۶ ـ ۰۲۱
نشانی امور مشترکین:
تهران، صندوق پستی
۱۶۵۹۵/۱۱۱

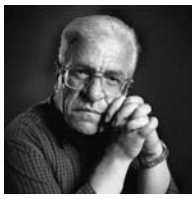
شمارگان: ۱۰۰۰۰ نسخه
چاپ: شرکت افست
(سهامی عام)

قابل توجه همکاران نویسنده و مترجم

- **مجله‌ی رشد آموزش هنر، آثار همه‌ی هنرمندان و استادان و صاحب‌نظران، به ویژه معلمان و مدرسان هنر و نیز، هنرجویان و دانش‌جویان رشته‌های هنری را که در نشریات عمومی منتشر نشده باشد، برای چاپ می‌پذیرد.**
- **مطالب ارسالی باید با اهداف کلان آموزش هنر در نظام آموزشی کشور همخوان باشد و به حل مشکلات ریز و درشت آموزش هنر در مدارس و مراکز رسمی آموزش کمک کند.**
- **مطالب باید با خطی خوانا بر یک روی کاغذ نوشته شود و حاشیه‌ی صفحه و فاصله‌ی سطرها برای اِعمال ویرایش مناسب باشد.**
- **حجم مقالات از ۱۵ صفحه‌ی دست‌نویس و ده صفحه‌ی حروفچینی بیشتر نباشد.**
- **اگر مطلبی، عکس یا تصویر و جدول و نمودار دارد، جای قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی صفحات مشخص شود و تمام موارد به صورت CD (با فرمت tif یا jpeg و dpi حداقل سیصد) همراه متن فرستاده شود.**
- **کپی صفحات اصلی متن ترجمه ضمیمه شود تا در صورت لزوم، بررسی صحت ترجمه و همخوانی آن با متن اصلی ممکن باشد.**
- **اهداف مقاله و چکیده‌ی آن همراه پنج کلید واژه در صفحه‌ای مجزا ضمیمه شود.**
- **معرفی کوتاه پدیدآورنده، همراه نشانی و مخصوصاً شماره‌ی تلفن او در برگه‌ای جدا پیوست باشد.**
- **پی‌نوشت‌ها و منابع باید کامل و شامل نام نویسنده، مترجم، نام کتاب، محل نشر، ناشر، سال انتشار و شماره‌ی صفحه باشد.**
- **مجله در رد، قبول، ویرایش و تلخیص مطالب آزاد است.**
- **مطالب چاپ‌شده، لزوماً بیانگر دیدگاه گردانندگان مجله نیست و مسئولیت پاسخگویی با پدیدآورنده است.**
- **دفتر مجله از نگهداری یا بازگرداندن مطالب رد شده، جز در موارد خاص، معذور است.**
- **ترتیب چاپ مطالب، به معنای درجه‌بندی و ارزش‌گذاری نیست، بلکه بر حسب ملاحظات فنی و رعایت تناسب و تنوع است.**

سی ویکمین سال پیروزی انقلاب اسلامی
بر همه‌ی معلمان، مدرسان، هنرجویان و دانشجویان هنر ایران گرامی باد

فهرست



از بازی تا بازیگری / جواد محقق ۳

تئاتر یعنی فرهنگ و ادب یک ملت ۴
(گفت‌وگو با صادق عاشورپور، معلم نویسنده، بازیگر و کارگردان تئاتر)
میرهاشم میری و جواد محقق

بایدها و نبایدهای تئاتر دانش‌آموزی (میزگردی با سه کارشناس نمایش) / حامد سجادی ۴۶

تربیت در تئاتر دینی / علی‌اکبر حلیمی ۱۶

تئاتر بی‌امکان (نخستین گام در احیای تئاتر مدارس) / عباس جهانگیریان ۲۰

عروسک به جای بازیگر(تئاتر دیرپای تمدن‌های بشری) / علیرضا میراسدالله ۲۸

نمایش و رؤیاپردازی‌های کودکان / حمید قاسم‌زادگان جهرمی ۳۹

سفری کوتاه به دنیای شگفت‌انگیز عروسک‌ها / منوچهر اکبرلو ۴۲

آموزش نمایش و قانون بازی / معصومه شاه‌حسینی ۳۴

معرفی کتاب دریچه‌ای به تئاتر کودک در ایران / داود کیانیان ۵۸

معرفی کتاب فلسفه و روش در تئاتر کودکان و نوجوانان / ماسی گلدبرگ / اردشیر کشاورزی ۶۰

معرفی کتاب تکنیک‌های نمایش خلاق / منوچهر اکبرلو ۶۱

معرفی کتاب سه نمایشنامه‌ی کودکانه / سیدحسین فدای حسین و... ۶۲

از بازی تا بازیگری

بازی، شـاخص‌ترین کار ارادی کودک اسـت و لذت‌بخش‌ترین و آموزنده‌ترین آن. بازیگری هم می‌تواند چنین باشد. دانش‌آمـوزان به هنگام اجرای نمایـش، چه در نقش بازیگر و کارگردان، و چه در نقش تماشـاچی، هم لذت می‌برند، هم می‌آموزنـد و هم می‌آموزانند. تئاتر یا نمایش، هنری دیرسـال و دیرپاسـت که با به خدمت گرفتن بسـیاری از هنرهای دیگر، سـعی در آموزش‌وپرورش مخاطبان و دسـت‌اندرکاران خود دارد و دستگاه آموزش‌وپرورش نباید در جدی گرفتن آن لحظه‌ای تردید کند. اگر ورزش، سـازنده و پرورش‌دهنده‌ی جسـم اسـت، نمایش می‌تواند به سازندگی جان و روح و شخصیت دانش‌آموزان مدد برساند.

تئاتر و نمایش محملی است که کم و بیش، ظرفیت آموزش هر درسی را دارد و در پرورش مخاطبانش سخت تأثیرگذار است. دردا و دریغا که آموزش‌وپرورش ما از کنار برکات و مواهب این شکل و شیوه‌ی آموزشی و پرورشی به راحتی گذشته و آن را عملاً به فراموشی سپرده یا لااقل به اندازه‌ی قدر و امکانش، گسترش نداده است.

یکی از مشکلات درس هنر در مدارس همین است که زمینه‌ای برای آموزش همه‌ی درس‌ها به‌شمار نرفته و نمی‌رود، بل خود درسـی جدا و در کنار دیگر درس‌ها تصور می‌شـود. این بلا بر سر درس‌های مشابهی چون ورزش، تاریخ، دینی و ادبیات هم آمده است که سرشت و سرنوشتی چون هنر دارند و سلامت فهم و درک عمومی مخاطب را ــ برای آموختن حتی دروس دیگر ــ بالا می‌برند. اشتباه این‌جاست که بعضی‌ها خیال می‌کنند، ما باید در کلاس و مدرسه، خطاط و نقاش، یا نمایش‌نامه‌نویس، بازیگر و قهرمان ورزشی تربیت کنیم. در حالی که چنین نیست. نه معلم و مدرسه‌اش را داریم، نه وقت و امکاناتش را. هدف از این درس‌ها شناخت علائق و استعداد بچه‌ها و راهنمایی آن‌ها به سمت و سوی مهارت و کاردانی و کاریابی، و در مجموع، زندگی لذت‌بخش اسـت. کار هنر در مدارس، آموزش حرفه‌ای نیسـت، ایجاد شور و شوق و لذت اسـت. بقیه‌ی اهداف در پی این مهـم، خود خواهند آمد. تئاتر دانش‌آموزی هم اجرای یـک کار حرفه‌ای با عوامل خاص نیست، کاری خلاقانه و ساده است؛ بدون نیاز به امکاناتی که همواره بهانه‌ی کار نکردن‌ها و سرپوش گذاشتن بر تنبلی‌ها و ندانم‌کاری‌های ما شده است.

امید که این شماره، و احیاناً شماره‌ای دیگر که به ضرورت گسترش کار، همین مبحث را دنبال خواهد کرد، تلنگری باشـد در فضای فکری دسـت‌اندرکاران خرد و کلان آموزش‌وپرورش کشـور تا با توجهی از سردرد و شناخت و احساس ضرورت به این مهم بپردازند و نتایج درخشان آن را در فضای پرنشاط مدرسه ببینند. چنین باد.

جواد محقق

اشاره

صادق عاشــورپور یکی از فعال‌ترین معلمان کشــور در عرصه‌ی نمایش است که از سال‌های نوجوانی به این هنر دل بســت و برای گسترش آن تلاش بسیار کرد. او که کار تئاتر را با بازیگری آغاز کرد، در ادامه‌ی راه به کارگردانی و نویسندگی متون نمایشی نیز دست زد و آثار متعددی در این عرصه ارائه کرد. در سال‌های اخیر، عاشورپور به کارهای تحقیقی در حوزه‌ی تئاتر و بازی‌های نمایشی نیز پرداخته و آثار قابل تأملی در این زمینه تألیف و تدوین کرده است.

این معلم هنرمند، به خاطر فعالیت‌های ادبی و هنری خود جوایز متعددی دریافت داشــته و رتبه‌های بسیاری از جشنواره‌های گوناگون کسب کرده است.

با او، گفت‌وگویی کرده‌ایم که می‌خوانید؛

گفت‌وگو با
صادق عاشورپور
معلم نویسنده، بازیگر و کارگردان تئاتر

تئاتر یعنی فرهنگ و ادب یک ملت

میرهاشم میری
جواد محقق

❑ آقــای عاشــورپور، از فرصتی که در اختیــار مجله گذاشــتی، تشــکر می‌کنیم. در مصاحبه‌ها رسم است که اول از مصاحبه‌شونده احوالی گرفته می‌شــود و بعد مرور زندگی شخصی و کارهایش. برای کسانی که کارهایت را می‌خوانند و از زندگی شــخصی‌ات چندان اطلاعی ندارند، کمی از زندگی خودت بگو.

■ از این‌کــه اظهــار لطــف کردید و تشــریف آوردید، ممنونم. من در این قد و قواره‌ها نیســتم، اما شــما برای من عزیزید. همان‌طــور که می‌دانید، زندگــی آدم‌هــا مثل کشورشــان به بخش‌های متفاوت تقســیم می‌شود. مــن دوران کودکی‌ام را به ســختی گذراندم. ورشکستگی پدر و بعدها سر به نیست شــدنش، ما را با مصائب و مشکلات بسیاری درگیر کرد. ما اسماً پدر داشتیم، اما رسماً سایه‌ی او را بر سـر خود نمی‌دیدیم. بعــد از مدتی پیدا شد که دیگر به بیماری سخت ریوی دچار شــده بــود. همان زمان دلم می‌خواست رنج‌هایم را بنویسم، درحالی که نمی‌دانستم نویسندگی چیست! البته فرصت هم پیدا نکردم، چــون مجبور بودم برای امرار معاش از مدرســه که می‌آمدم، فال **حافظ** بفروشــم، توی کوچه‌ها، خیابان‌ها، قهوه‌خانه‌ها و کاروان‌سراها بگردم و به اصطلاح کاسبی کنم. فکر می‌کنم لطف پــروردگار بود که از همان ایام با حافظ و با فرهنگ ایران و اســلام پیونــد خوردم و این‌ها دغدغه‌ی من شد.

مدتــی در تهــران در یــک کارخانه‌ی آلومینیوم‌سازی کار کردم که صاحب‌کار بدجوری کتکم می‌زد. ول کردم و دوباره به همدان آمدم. در تهران دو کلاس اکابر خوانده بودم. به همدان که آمدم، ســنم از حد قانونی ورود به مدرسه بیشتر بود و به مدرسه راهم ندادند. معلمی بود به اسم **بیات** که نمی‌دانم الان زنده است یا نه. خدا خیــرش بدهــد. به او گفتــم: آقا من می‌خواهم به مدرسه بیایم. گفت: پسر جان سن تو بیشتر از حد قانونی است. آن‌قدر اصــرار و گریه کردم که آمدند و برای من ســؤال نوشتند و من همه را جــواب دادم. با یکی دو معلم دیگر مشــورت کردند و به تأیید سر تکان دادند. بعد اســم مــرا در کلاس دوم نوشتند.

❑ به اصطلاح امروزی‌ها سال اول را جهشی قبول کردند.

■ بله، و من از ســال دوم تحصیل را ادامــه دادم. ابتدایی را که تمام کردم، به دبیرستان علویان رفتم. در آن‌جا به کار نمایش علاقه‌مند شدم و سرِخود شــروع کردم به کار کردن. اســتادی

داشتیم به اسم آقای **طاهری** که خدا رحمتش کند، خیلی تشویق می‌کرد و استاد دیگرمان آقای **دهگان** که خودش اهل تئاتر بود. این دو بزرگوار مرا با مرحوم آقای گلپریان آشنا کردند. خاطره‌ی قشنگی از آن مرحوم دارم.

روز خیلی سردی قرار بود خدمت ایشان برسم و تمرین کنیم. وقتی رسیدم، می‌لرزیدم. ایشان دستش را به دیوار برد و پالتوی خیلی شیکی را برداشت و آن را به تن من کرد. گرم شدم. وقتی بیرون می‌آمدیم، خواستم پالتو را دربیاورم. گفت: نه این مال توست و هر کار کردم آن را پس نگرفت! خلاصه با او کار تئاتر را هم‌چنان ادامه دادم.

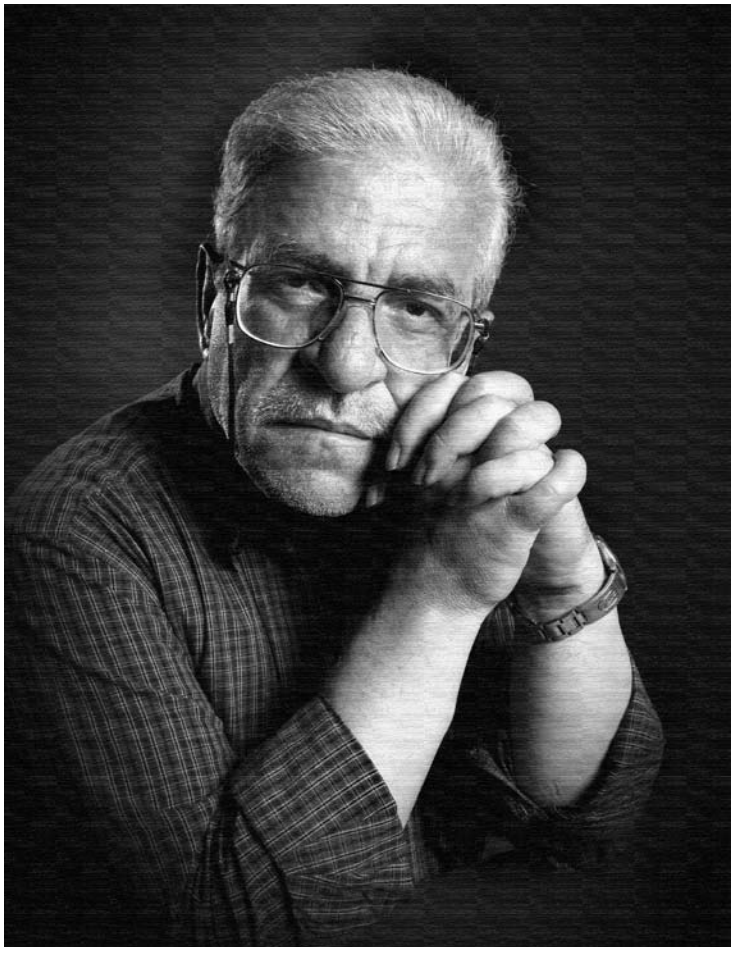
زندگی سخت و مشکلات فراوان، در من نوعی طغیانگری و رفتارهای ناهنجار پدید آورده بود که گاه مسائلی درست می‌کرد. معلم بسیار دلسوزی داشتیم که روحانی بود. معلم شماها هم بود؛ آقای سلیمیان. ایشان یک روز که رفتار نادرستی از من دید، برآشفت و با درشتی و نرمی شروع کرد به نصیحت من که پسر تو حیفی. تو چنینی تو چنانی. باید قدر خودت را بدانی. این رفتارها شایسته‌ی تو نیست و از این صحبت‌ها که مرا از این‌رو به آن رو کرد. فهمیدم که به شورستان می‌رفتم. این روحانی جلیل‌القدر و معلم شریف سبب شد که سرنوشت من تغییر کند. شما یادتان هست که در آن ایام دوستان من منش‌های دیگری داشتند. بعد از آن صحبت‌ها بود که من به جمع شما بچه مسلمان‌ها پیوستم. پس از دیپلم هم، آقای سلیمیان و آقای طاهری هم‌چنان هوای مرا داشتند. اما با آقای دهگان ارتباطم کمتر شد. چون از نظر فکری از ایشان بریده بودم.

❑ **خدا رحمت کند آقای دهگان را. معلم ما هم بود. آن بزرگوار بیشتر پیرو همان تفکری بود که ایران را منهای اسلام مطرح می‌کرد و درواقع یکسونگر بود. البته ایشان در این تفکر خیلی هم مقصر نبود. دوران جوانی و میان‌سالی ایشان این تفکر، تفکر رسمی جامعه‌ی شبه‌روشنفکری بود و با شدت و حدّت هم تبلیغ می‌شد. البته همان وقت‌ها هم تفکر شکست‌خورده‌ای بود.**

■ به هر تقدیر، من در آن وضعیت رشد کردم. بعد به دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک رفتم و ثبت‌نام کردم. در همین ایام پدرم فوت کرد. وقتی به بیمارستان رفتیم، گفتند: باید صد تومان پول خون بدهی و من نداشتم. در جشنواره‌ای در بازیگری اول شده بودم و قرار بود به انگلستان بروم. ولی مرا نفرستادند و به جای من پسر تیمسار **عشقی** را که آن زمان رییس ساواک بود، فرستادند. وقتی اعتراض کردم، فحشم دادند که: کره خر تو را چه به این حرف‌ها؟ بعد یک صد تومانی کف دستم گذاشتند و گفتند: برو برای خودت خرج کن.

جالب این‌جاست که وقتی گفتند باید صد تومان پول خون برای پدرت بدهی، یادم افتاد که صد تومانی را داخل یکی از کتاب‌هایم گذاشته‌ام. به خانه آمدم، اما هرچه گشتم، آن را پیدا نکردم. پدرم که مرد و مجلس ختمش تمام شد، یک روز کتابی برداشتم که بخوانم. صد تومانی را لای آن دیدم. با خودم گفتم: حتماً خواست خدا بوده است که پدر من با این پول شفا پیدا نکند

به هر حال به دانشکده‌ی هنرهای



◆بارها به دوستان هنرجو، دانشجو، علاقه‌مندان و همه‌ی کسانی که به نوعی با تئاتر درگیرند، عرض کرده‌ام که ما به عنوان «دراماتور»، اگر به مقوله‌ی تئاتر با مطالعه نگاه نکنیم و در تئاتر با مطالعه جلو نرویم، با یک گروه مقلد، با یک گروه مطرب برابر می‌شویم

◆ کریستوفر مارلو می‌گوید: «ملتی که تئاتر ندارد، فرهنگ ندارد»

◆ در همان روزگار که در اروپا اهل تئاتر را تکفیر می‌کردند و تحت تعقیب قرار می‌دادند و مردم را از اقبال به تئاتر منع می‌کردند، در ایران «تعزیه» اجرا می‌شد. یعنی تئاتر در مردمی‌ترین شکلش بین مردم آمده بود و در لایه‌های اجتماعی رسوخ کرده بود

دراماتیک رفتم. البته نمی‌دانستم شهریه هم دارد. شاید به این دلیل که فقط قشر مرفه جذب تئاتر شوند و تئاتر مردمی نشود. پس از قبول شدن، «تکسی» دادند که بازی کن. آقای **زهری**، آقای **انتظامی** و آقای **مجید محسنی** بودند. پس از بازی، مجید محسنی گفت که: خوب بود، خوب کار کردی. گفتم: ولی آقا من نمی‌توانم بیایم. پرسید: چرا؟ گفتم: شما این‌جا پول می‌خواهید، من پول ندارم. مجید محسنی گفت: تو بیا، درست را بخوان، پول را من می‌دهم. گفتم: من صدقه قبول نمی‌کنم. خیلی ناراحت شد. گفت: تو قرض تلقی کن، بعد که داشتی، پس بده. گفتم: نه آقا! این می‌شود یک انگ توی پیشانی من که در تمام عمرم بگویند خرج تحصیل این را مجید محسنی داده!

آن‌جا نماندم. به «هنرکده‌ی آناهیتا» رفتم و پیش مرحوم **اسکویی** دوره‌ای دیدم. آن‌جا با مرحوم **احمد لباسی** بودیم. بعد دیدم مشکلاتم بسیار زیاد است. باید به مادر و خواهر برسم. باید، هم کار کنم، هم درس بخوانم. تصمیم گرفتم معلم بشوم. دوسالی در دانش‌سرای راهنمایی تحصیلی همدان درس خواندم و معلم شدم، اما در تمام این ایام تئاتر را رها نکردم. هرجا می‌گفتند کلاس یا دوره‌ای هست، می‌رفتم و شرکت می‌کردم.

بعد از مرحوم اسکویی، نخستین کسی که تئاتر علمی را به من شناساند، آقای **رضا کشانی** بود که حق بزرگی، نه تنها به گردن من که به گردن تئاتر همدان دارد. ظاهراً آقای محقق هم در کلاس‌های ایشان شرکت می‌کردند؟

❑ **بله، من هنرجوی دوره‌ی دوم کلاس‌های ایشان بودم.**

■ خلاصه با ایشان کار کردیم و با جناب استاد **عبادی** که کار ایشان تجربی بود. آقای عبادی بعد به دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک رفت و در برگشت، «آی بی‌کلاه، آی با کلاه» را کار کرد که بنده در آن نمایش نبودم. اما در «چوب به‌دست‌های ورزیل» نقش «مش جعفر» را بازی کردم با **عبدالله باکیده** و جمعی از دوستان. این کار آن‌چنان قوی و مؤثر

اجرا شد که فکر نمی‌کنم دیگر کاری با قوت و قدرت آن در تئاتر همدان تکرار شـود. آقای **علی نصیریان** که برای دیدن نمایش به همدان آمده بود، به من گفت: «پسر، بهتر از **رمضانی‌فر** ایفای نقش کردی. این اجرا از اجرای ما در تهران خیلی بهتر بود.»

بگذریم، یک روز آقای عبادی به من گفت: «فلانی، من سـوژه‌ای دارم کـه می‌خواهـم تو آن را بنویسـی.» گفتم: «چرا من؟» گفت: «تو بنویس.» سـوژه‌ای به مـن داد که بعدها شـد نمایش «کدام یک از ما.»

❑ که با دکوپاژ عروسکی اجرا شد.

■ بله، اجرا که کردیم، از طرف ساواک آمدنـد و یقه‌ی بنده و آقای عبادی را گرفتنـد. آقای عبادی گفت: ایشـان دانش‌آموزی بـوده و کار به او مربوط نیست. هرچه هسـت، مربوط به من اسـت. به من گفتند: پس تو گم‌شو. آقای عبـادی را بردند. اما بعد از چند روزی دیدم خوش‌بختانه آقای عبادی آمد. هرچه پرسـیدیم: آقا چی شد؟ گفت: به شما چه؟

بعد از ایـن کار، نمایش دیگری نوشـتم با عنوان «صداهـا» که برای مـن همین افتخـار بس کـه از این نمایش پـس از انقـلاب در خاطرات شـهیدان یاد شده است. **جعفر والی** به همدان آمد و نمایش برای جشنواره در تهران انتخاب شـد. در تهران این نمایش به مذاق حضرات خوش نیامد و بنـده و آقای مهندس **رازانی** را که کارگردان بود، گرفتند. آقای **عناصری** دخالت کرد که: شما جشنواره‌ی تئاتر راه انداخته‌ایـد و حـالا می‌خواهیـد جوان‌هـای مـردم را بگیریـد؟! این رسـوایی به بار می‌آورد. همین سبب شد که دست از سر ما برداشتند و ما را رها کردند. ولی به من گفتند که دیگر حق نوشتن نداری. آقای نصیریان که آن زمان مسـئول اداره‌ی تئاتر بودند، گفتنـد: «از مـن کاری برنمی‌آید. به من هم گفته‌اند که کاری از فلانی اجرا نشود.» با وجود ممنوعیت شروع کردم به نوشـتن «رائد گفت ابوذر تن‌ها» و آرزو داشـتم که یک روز این کار اجرا شـود. تا انقلاب اسـلامی به پیروزی رسید و بعد از انقلاب موفق به این کار شدیم. کار خیلی خوبی از آب درآمد. آقای دکتر **سید کاظم اکرمی** که آن زمان مدیرکل آموزش‌وپرورش همدان بود، کار را دید و کمی بعد برای شهید **رجایـی** تعریف کرد کـه معلمی در همـدان چنیـن کاری کرده اسـت. خوش‌بختانه شهید رجایی تئاتری بود و از مـا دعوت کرد که کار را در تهران اجرا کنیم.

❑ خود آن بزرگـوار هم برای دیدن نمایش آمد؟

■ بله، اما بعد از نمایش چنان هیبت و ابهت او مرا گرفت که از سـالن فرار کردم. در حیاط قدم می‌زدم که آقای **میرابی** آمد و گفت: «بیا آقای رجایی کارت دارد.» همـه‌ی بدنم می‌لرزید. خدمت ایشان که رسیدم، دستش را بر سر من کشید و موهای مرا نوازش کرد. مثل چوب خشک ایستاده بودم. ایشان خیلی تشویق کرد و حتی دعوت کرد که به تهران بروم. اجازه خواستم که هم‌چنان در همدان بمانم. ایشان ابراز محبـت کرد که چه می‌خواهی؟ عرض کردم: «هیچ، سالنی نیمه‌کاره در امور تربیتی همدان هست. محبت بفرمایید و شرایطی فراهم کنید که کار

◆ **بعد از مرحوم اسکویی، نخستین کسی که تئاتر علمی را به من شناساند، آقای رضا کشانی بود که حق بزرگی، نه تنها به گردن من که به گردن تئاتر همدان دارد**

آن سالن تمام شود تا بچه‌های تئاتر آموزش‌وپرورش جایی برای کار کردن داشته‌باشند.»

ایشان به بنده چک سفید دادند. رفتم و کلی تجهیزات تئاتری خریدم و به همدان آوردم و سالن مهدیه آماده‌ی کار شد. چک سفید را هم خرج نکردم. صورت حساب گرفتم و همراه چک خدمت ایشان بردم که آقا این مخارج ما و این هم چک سفید شما. خودتان می‌دانید. اولین نمایشی که در این‌جا اجرا شد، همان «ابوذر» بود. دوستان چپ قدیم هم آمدند. حتی نارنجک دست‌ساز هم زیر پای من پرتاب کردند به این اتهام که: «تو خودت را به رژیم آخوندها فروخته‌ای!» و خیلی اذیت کردند. جوسازی کردند، بایکوت کردند و هزاران ادا و اصول درآوردند. جالب این‌جاست که مدتی بعد، همان آدم‌هایی که مرا محکوم می‌کردند، آمدند که: «ما هم می‌خواهیم با شما کار کنیم.» رفتیم پیش مسئولان وقت که آقا این‌ها اشتباه کرده‌اند و پشیمان‌اند و خلاصه مشغول شدند.

❑ **جریان‌های عظیم اجتماعی هم‌چون انقلاب اسلامی، زمینه‌ها و پیش‌زمینه‌هایی دارند که شما و ما می‌شناسیم. مردم هم می‌شناسند. اما متأسفانه جریان‌های شبه‌روشن‌فکری که عموماً از ریشه‌های دیگری تغذیه می‌کنند، با این پیش‌زمینه‌ها بیگانه‌اند. نه این‌که نیت بدی داشته باشند یا خدای‌ناکرده خائن بالفطره باشند؛ به دلیل همین بیگانگی دچار شبهه شدند. دوره‌ای لازم بود تا این‌ها خودشان را پیدا کنند. در آن شرایط، آن دوستان هم همین دوره‌ی خودیابی را طی می‌کردند.**

■ بله، آن‌ها که راهشان را پیدا کردند که پیدا کردند. آن‌ها هم که پیدا نکردند، دنبال کار خودشان رفتند و سر از جاهایی درآوردند که فعلاً کاری به آن نداریم.

بعد از ابوذر، «بلال»، «رنجدیدگان تاریخ» و «اصحاب کهف» را اجرا کردیم که این آخری به کمک بروبچه‌های خوب سپاه پاسداران بود که واقعاً خیلی یاری کردند. وقتی اداره‌ی فرهنگ و ارشاد اسلامی سر و سامانی گرفت، به یاری آنان، «اسب» را اجرا کردیم. یادم هست که شماها هم که از قدیم به بنده لطف داشتید، تشریف آوردید. متن را خواندید، بردید و ویرایش کردید، و در چند جلسه‌ی تمرین ما هم حاضر شدید و نظر دادید. جا دارد که یاد کنم از مرحوم **احمد لباسی** که بازی جانانه‌ای در این نمایش ارائه کرد، مرحوم علی شیعه که از جان مایه گذاشت، مرحوم **اکبر ایروانی** که خدا رحمتشان کند. این‌ها در نمایش نقش داشتند. مرحوم **محمد کشتی‌آرا** هم دکورهای این نمایش را ساخت. تشکر می‌کنم از همین آقای **حسن کوثری** که نور این نمایش را تنظیم و اجرا کرد و آقای **رضا مهری**. متأسفانه بیشتر دست‌اندرکاران این نمایش را از دست داده‌ایم.

در یکی از همین تمرین‌هابود که دیدیم مرحوم استاد **محمود زنگنه**، نقاش نامدار معاصر، آمد و نشست و چهره‌ی من و کشتی‌آرا را طراحی کرد. به هر حال این نمایش مورد استقبال قرار گرفت.

به دعوت آقای **جـواد مجتهدی**، نمایـش را بـه تلویزیـون بردیم و به‌صورت «تله‌تئاتر» اجرا کردیم.

❑ **اولین اثر چاپ‌شده‌ات کدام بود؟**

■ آقای **رضـا فرهادیان** که حالا در کسوت روحانی است، «ابوذر» را در قم به چاپ داد. جا دارد یاد کنم از **شهید آوینی** که حق بسیار بر گردن من دارد. او اولین کسی بود که به من میدان داد و مرا به اهل هنر کشـور شناساند، به خاطر «پاسـتورال»ها یا نمایش‌های چوپانی که بنده جمـع‌آوری کردم و در ماه‌نامه‌ی «سـوره» چـاپ کرد و تئاتری‌های داخل و خارج از کشـور، نمایش‌های چوپانی ایرانی را شناختند. پس از آن با ایشـان قرار گذاشـتیم کـه کار نیمـه‌کاره‌ی مرحوم **صمد بهرنگی**، یعنی قصه‌های «کچل‌ها» را جمع‌آوری کنیم. چهارصد روایت از این قصه‌ها را گرد آوردیم که با شهادت شهید آوینی، این روایت‌ها گم شدند. فقط چند روایت از آن‌ها در اصفهان به چاپ رسید که خودم حتی یک نسخه هم ندارم. شنیدم طی سه‌ماه، همه‌ی نسخه‌های آن به فروش رفت. بعد هم نوشـتن را ادامه دادم به‌طوری که در طول این ۲۵ سـال، هر سـال دست کم یـک نمایش‌نامه یا یک مجموعه نمایش‌نامه به چاپ رسانده‌ام.

❑ **الان مجموع آثـار چاپی‌ات چند عنوان می‌شود؟**

■ حدود چهل نمایش‌نامه که مستقل یا مشترک چاپ شده است.

در همان ایام به تشـویق شهید آوینـی، شـروع کردم به گـردآوری بازی‌های عامیانه؛ یعنی بازی‌هایی که در کوی و بـرزن می‌کردند. در کنار این‌ها هر سال دو سه کار برای ارشاد اسلامی یا سـیما کارگردانی کرده‌ام. این جرقـه را هم همان ایام شـهید آوینـی در ذهن من زد و گفت: حالا که پاسـتورال‌های ایرانی را نوشته‌ای و شناسانده‌ای، نمایش‌های کلاسیک ایرانی را هم گردآوری و معرفی کن.

یـادم هسـت، بحثی داشـتم با مرحوم **هوشنگ امامی**. او اظهار کرد که ما در ایران تئاتر نداشته‌ایم. خیلی به بنده برخورد. با ایشان درگیر شدم که آقا، حضرت عالی به این امر عنایت نداشته‌اید و ندارید. بعد از ارائه و معرفی چند سند، به ایشان قبولاندم که اشتباه می‌فرمایند. شهید آوینی گفت: تو که عنایت داری برو بنشین و بنویس. در امتثال امر آن بزرگـوار هم‌اکنون ۱۹ سال است که دارم پاستورال‌های ایرانی را می‌نویسم و به فضل خدا موفق هم بـوده‌ام، یکی دو نمونـه از آن‌ها دارد در دانشـگاه تهران تدریس می‌شود و شنیده‌ام که یکی دوتا از آن‌ها از جمله «شاه و وزیر» که در قهوه‌خانه‌ها اجرا می‌شـد و «کوسـه‌گردی»، به زبان فرانسوی هم ترجمه شده است.

آخریـن کاری هم که نوشـته‌ام، «تیرگان» یا «حماسه‌ی آرش کمانگیر» است. در تئاتر ما اثری به وجود نیامده که در حد این اسـطوره‌ی ملی باشد. ما آمدیم برخلاف تراژدی‌های یونانی که پهلوانـان را نیمه‌خـدا به تصویر کشـیده‌اند، آرش را مـردی عادی و انسانی والا تصویر کردیم که با طاغوت زمانه‌ی خویش به سـتیز برمی‌خیزد و جان بر سـر ایـن کار می‌گذارد. در ایـن روزگار هم دیدیم که فرهنگ ما در جریان انقلاب اسـلامی و هشـت سـال دفاع مقدس آرش‌ها داشـت. کاری هم برای تلویزیون نوشتم به نام «عمونوروز» و کار دیگری به‌نام «کین سهراب، خون سیاوش» که امیدوارم موفق به اجرای عمومی آن بشوم.

چند سال پیش، مرکز نمایش و یونسکو مشترکاً تقدیری از بنده کردند با عنوان «نمایش‌نامه‌نویس ملی ایران» و لوح تقدیـری دادند و جوایزی. فکر می‌کنم اولین‌بار بود که از هنرمندی از غـرب کشـور، در این حـد تقدیر می‌شـد. با صراحت می‌گویم که من «تولدیافته‌ی بعد از انقلابم».

❑ **می‌توانی بگویی چه تعریفی از تئاتـر داری یـا به کـدام تعریف نزدیک‌تری؟**

■ ببینید! **کریستوفر مارلو** می‌گوید: «ملتی که تئاتر ندارد، فرهنگ ندارد.» من تئاتر را بـه معنی فرهنگ و ادب یـک ملت می‌بینم که اگـر کمی در این خصوص دقت کنیم، درمی‌یابیم که واقعیت همین اسـت. زیرا تئاتر از همه‌ی هنرها بهره می‌برد تا از آن یک مقوله‌ی فرهنگی بسازد و در خدمت مردم قرار دهد. بنابراین، تئاتر فرهنگ صرف، فرهنگ مطلق و فرهنگ ارزشی است. شـاید از این‌روست که بزرگان تئاتر می‌گویند: «تئاتـر هنری الهی و ماورایی اسـت.» تعریف من از تئاتر به‌طور کلی این اسـت که در مجموع «تئاتر یعنی فرهنگ، یعنی ادب یک ملت.»

❑ **اگر بـه این تعریـف، این نکته‌ی تکـراری را اضافـه کنیم کـه «تئاتر تقلیـدی اسـت از زندگی»، بـا این تعریف کنار می‌آیی؟**

■ وقتی می‌گوییم «تقلید»، تلقی‌های مختلفـی می‌شـود از آن کـرد. زیرا تقلید می‌تواند فیزیکی باشد. یعنی ما می‌توانیم کمی شـکلک و ادا و اصول دربیاوریم؛ صرفـاً به جهت خنداندن مـردم بی‌هیچ پشـتوانه‌ی فرهنگی. گاهی هم تقلید همان است که به قول

تولستوی، می‌آییم در یک مقوله‌ی فرهنگی، مثلاً تئاتر، یک‌سلسله مسائل را از طبیعت و برای ارتقای سطح فرهنگ مردم تقلید می‌کنیم. فرمایش شما صحیح است، اما تقلید به چه معنی؟ تقلید فیزیکی که از میمون و طوطی خیلی بهتر برمی‌آید. بحث این است که تقلید هنرمند تئاتر باید تقلید ناب باشد؛

❑ **یا به تعبیری تقلید آگاهانه.**

■ بله، دقیقاً. باید تقلید آگاهانه باشد؛ تقلیدی با شعور و با فرهنگ. اگر این‌گونه باشد، در مخاطب به قول قرآن کریم «تزکیه» و به گفته‌ی **ارسطو** «کتارسیس» به‌وجود می‌آورد. اگر تقلید هنرمند تئاتر، تزکیه به‌وجود آورد، تعریف شما تکراری نیست، بلکه خیلی هم ناب است. بارها به دوستان هنرجو، دانشجو، علاقه‌مندان و همه‌ی کسانی که به نوعی با تئاتر درگیرند، عرض کرده‌ام که ما به عنوان «دراماتور»، اگر به مقوله‌ی تئاتر با مطالعه نگاه نکنیم و در تئاتر با مطالعه جلو نرویم، با یک گروه مقلد، با یک گروه مطرب برابر می‌شویم. اما اگر آگاهانه و با مطالعه وارد کار شویم و هنر و توانایی خود را به خدمت فرهنگ مردم دربیاوریم، کار ما ارزنده و شایسته‌ی عرضه می‌شود.

❑ **چه‌قدر با دیدگاه‌هایی موافقی که هنر را نه محمل اندیشه، و نه دارای رسالت اجتماعی می‌دانند. بلکه از هنر به‌عنوان پدیده‌ای لوکس که کارش صرفاً ارائه‌ی کار هنری است، یاد می‌کنند. اصلاً به نظر تو آیا تئاتر بدون رسالت می‌تواند وجود داشته باشد؟**

■ تئاتر منهای رسالت، یعنی مطربی؛ یعنی مثل میمون ادا درآوردن. در عصر **شکسپیر** مجبور بودند تئاتر را در دربارها اجرا کنند و مردم عادی از تئاتر بی‌بهره بودند، زیرا کلیسا تئاتر و اهل تئاتر را تکفیر کرده بود و سخت با آن‌ها مبارزه می‌کرد. بنابراین تئاتر به دربارها چسبیده بود و از آن‌ها تغذیه می‌کرد.

شکسپیر تمام آثارش را در دربار نوشت. اما بزرگی شکسپیر این است که در دربار هم رسالت خود را فراموش نکرد. حرف‌هایی زد که برای مردم قابل استفاده باشد. بنابراین از تئاتر به‌عنوان یک وسیله و از دربار به‌عنوان یک محمل استفاده کرد. اما در همان روزگار که در اروپا اهل تئاتر را تکفیر می‌کردند و تحت تعقیب قرار می‌دادند و مردم را از اقبال به تئاتر منع می‌کردند، در ایران «تعزیه» اجرا می‌شد. یعنی تئاتر در مردمی‌ترین شکلش بین مردم آمده بود و در لایه‌های اجتماعی رسوخ کرده بود.

قبل از اسلام ما نمایش‌هایی مثل «کوسه برنشین»، «میرنوروزی»، «گریستن مغان»، «سوگ سیاوش» و... داشته‌ایم که پس از اسلام این قالب‌ها یا ظرف‌ها تهی از مظروف باقی می‌مانند. اما اهل هنر این ظرف‌ها را با مظروف‌های جاودانه‌ی الهی پر می‌کنند و آن‌چنان عظمتی به این نمایش‌ها می‌بخشند که هنوز هم در گوشه و کنار این سرزمین شاهد اجرای برخی از آن‌ها هستیم.

این نکته را هم عرض کنم که وقتی صحبت از فرهنگ ایرانی می‌شود، تقسیم آن به قبل و بعد از اسلام، درست نیست. زیرا اسلام که به ایران آمد، نه‌تنها جنبه‌های مثبت فرهنگ ایرانی را حذف نکرد، بلکه با آمیختن آن‌ها با زلالی‌های آیین جدید، فرهنگ پیش از اسلام ما را بسیار غنی‌تر کرد.

❑ **تجربه‌های تاریخی ما نشان داده است که هویت ایرانی ـ اسلامی ما، دارای ابعادی جدا ناشدنی است و هر جریان تاریخی یا سیاسی که سعی کرده است، اسلامیت را به نفع ایرانیت از دایره خارج کند، یا ایرانیت را به نفع اسلامیت تضعیف کند، شکست خورده است.**

■ دقیقاً. این ثنویت در واقع لازم و ملزوم یکدیگر شده‌اند. حذف هریک به منزله‌ی از دست رفتن دیگری است که بخشی از هویت ماست. هیچ‌کس نمی‌تواند فرهنگی را که قرن‌هاست در خون این ملت است و جزء جدایی‌ناپذیر ذهن و جان این ملت شده است، از او بگیرد. در عرصه‌ی تئاتر هم این را تجربه کرده‌ایم. بارها اتفاق افتاده است که نمایشی سعی کرده است، این ابعاد هویت ایرانی را جدا از هم نشان بدهد. اما هربار در همان اجرای اول شکست‌خورده است. می‌گویند هر پدیده‌ای اگر در پنج نسل یک ملت دوام بیاورد، تبدیل به فرهنگ آن ملت می‌شود. بنابراین، اسلام فرهنگ ماست و شما جز در مواردی نادر، نمی‌توانید اثری پیدا کنید که در آن عنصر اسلامی با عنصر ایرانی درنیامیخته باشد.

❑ **ما در این عرصه سهروردی‌ها، ابن‌سیناها، ملاصدراها و بسیار کسان را داریم که مصداق دقیق تلفیق این عناصر هستند. اما اجازه بدهی به مطلب اصلی برگردیم. فکر می‌کنم شما قبول داشته باشید که تئاتر هر جامعه می‌باید برخاسته و برآمده از نیازهای درونی همان جامعه باشد؛ البته محتوای تئاتر نه شکل‌های اجرا. چون با مراوده‌ای که جوامع با یکدیگر**

دارند، می‌توانند از شکل‌ها و فرم‌های یکدیگر استفاده کنند. می‌خواهم نظرت را درخصوص کسانی که بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای در کشور ما به تقلید از تئاتر پوچی اروپا روآوردند، بدانم. چون فکر می‌کنم جهان‌بینی هر ملت بدون توجه به بستر تاریخی و اجتماعی‌اش، چیزی پا در هواست.

■ هر ملت در طول تاریخش به نکته‌هایی رسیده که برایش شده ارزش، جهان‌بینی، فرهنگ و هنر. بارها عرض کرده‌ام که پوچی در اروپا نتیجه‌ی شکست آشوب‌های بی‌سرانجامی است که **هیتلر** و تفکر فاشیسم به‌وجود آوردند. تئاتر پوچی دنیای بی‌سرانجام پس از آن جنگ بی‌معنی و بی‌هدف را به تصویر می‌کشد که آن همه فاجعه آفرید برای مردم سراسر دنیا. یعنی از آسیا گرفته تا آفریقا تا آمریکای لاتین، همه از این جنگ صدمه خوردند. وسعت این فجایع این اندیشه را در ذهن اروپاییان شکل داد که دنیا پوچ است، زندگی و هستی پوچ است. نوع نگرشش به این مقولات تغییر کرد. حتی مذهبشان هم نتوانست به کمک آن‌ها بیاید و نگرش آن‌ها را اصلاح کند. روآوردند به نمایش‌های پوچی.

ما به عنوان یک ملت صاحب فرهنگ، وقتی که می‌خواهیم از تکنیک‌های غربی بهره بگیریم، باید فرهنگ خودمان را در آن بریزیم. کسانی چون **برتولت برشت، مایر هولد، پیکاتور** و امثال ایشان که تئاترهایی پدید آورده‌اند به نام‌های «تئاتر بیومکانیک» یا «تئاتر فاصله‌گذار»...

❑ **یا تئاتر حماسی.**

■ بله، این‌ها همه تکنیک‌ها و شیوه‌های کارشان را از تئاتر ما گرفته‌اند. از «تعزیه» ایران، «پیپینگ» و «گالی» هند و از «کابوکی» ژاپن گرفته‌اند و برده‌اند تئاتری به نام «تئاتر حماسی» به‌وجود آورده‌اند. تئاتر حماسی همین تعزیه‌ی خودمان است. این‌ها آمدند شکل و قالب تئاترهای شرقی را گرفتند و محتواهای مورد نظر خودشان را در این قالب‌ها عرضه کردند. برشت و مایر هولد اعلام کردند که: «بشر قرن بیستم دیگر نیاز به ناتورالیسم و رئالیسم ندارد، چون این‌ها جواب‌گوی مسائل او نیستند. این بشر به تئاتری پیشرفته نیاز دارد.» اما این تئاتر پیشرفته را از شرق گرفتند. از تعزیه‌ی ما گرفتند و خودشان هم اعلام کردند که: «تعزیه عظیم‌ترین و غنی‌ترین تئاتر بشری است.»

❑ **آقای عاشورپور، حدود ۳۴ سال پیش که شروع کرده بودم به خواندن ترجمه‌هایی از کارهای برشت، مثل «آدم آدم است»، «سرود آن که گفت آری، آن که گفت نه»، «استثنا و قاعده» و... صحنه‌هایی از تعزیه‌هایی که دیده بودم، پیش چشمم می‌آمد. این در حالی بود که از ارتباط فنی این دو خبر نداشتم؛ نه خوانده بودم و نه از دیگران شنیده بودم. ولی وقتی در آثار برشت مثلاً به «سرود هم‌سرایان» می‌رسیدم و می‌دیدم کارآکترهای نمایش از نقش خود فاصله می‌گیرند و همه با هم زمزمه می‌کنند، صحنه‌های تعزیه واضح‌تر و مؤثرتر در برابر چشمانم جان می‌گرفت. چون در تعزیه دیده بودیم که وقتی ذکر مصیبت می‌خوانند، حتی «شمرخوان» و «ابن‌زیادخوان» و «حرمله‌خوان» تعزیه هم دست بر چهره می‌گیرند و «تباکی» می‌کنند.**

◆ تئاتر حماسی همین تعزیه‌ی خودمان است. این‌ها آمدند شکل و قالب تئاترهای شرقی را گرفتند و محتواهای مورد نظر خودشان را در این قالب‌ها عرضه کردند

◆ هزار سال پیش از آن‌که یونانی‌ها به تئاتر برسند، در مصر تئاتر وجود داشته است. یا در همین شهر همدان، هشت هزار سال پیش از میلاد مسیح، تئاتر «اِکتیو» اجرا می‌شده است

حتی بعضی از این «اشقیا» اشک هم می‌ریزند.

■ مـن از ایـن هـم فراتر مـی‌روم. در کتـاب «نمایش‌هـای ایرانی» که نوشـته‌ام و به‌زودی چاپ خواهد شد، مطرح کرده‌ام که هزار سـال پیش از آن‌که یونانی‌ها به تئاتر برسند، در مصر تئاتر وجود داشـته است. یا در همین شـهر همدان، هشت هزار سال پیش از میلاد مسـیح، تئاتـر «اِکتیو» اجرا می‌شده است!

❑ یعنی در دوره‌ی تمدن کاسی، پیش از آمدن آریاها؟

■ آریاهـا کـه آمدنـد با کاسـی‌ها درآمیختند و از میراث تمدن کاسـی بهره‌های بسیار بردند. نمایش «اکتیو» در این‌جا شکل گرفت و رفته‌رفته به نمایش «سوگ سیاوش» تبدیل شد که همان بحث «زروان خدا» را مطرح می‌کرد و «اشـو کـرد»، «زرو کرد» و «فَرو کرد» که سه جنبه‌ی اویند، بعدها به مسیحیت راه یافت و «اقانیم ثلاثه» نام گرفت. این نمایش‌ها در ایران رایج بودند و از ایـران به اروپا رفتند. حتی ناقوس کلیسا هم از ایران به اروپا رفته اسـت. این‌ها را «میترایی‌ها» به اروپا بردند. علاوه بر این‌ها، ما دو نوع نمایش داریم به نام‌های «میستر» و «میراکل» کـه «میـراکل» نمایـش تاریخی و «میستر» نمایش رمزآمیز است؛ یعنی نمایشی که اعضای آن حق نداشتند، «اسرار» را هویدا کنند.

❑ جرمش این بود که اسـرار هویدا می‌کرد.

■ نمونه‌ای از اسـتمرار این اندیشـه رمزآمیز را در «عرفان» هم می‌بینیم. بعد این نمایش‌ها از ایران به اروپا رفتند؛ حالا یا توسط سربازان **خشایارشا**، یا توسط سربازان یونانی و رومی یا توسط بازرگانـان و... به هر حـال این دو نوع نمایـش در اروپا پدیـد آمدند. علت عمده‌ی مخالفت کلیسـا با تئاتر هم دقیقاً این بود که این نمایش‌ها منشأ ایرانی داشتند و فرهنگ ایرانی را تبلیغ می‌کردند. کلیسا به منظور پیش‌گیری از این تبلیغ، ۸۰۰ سال مانع اجرای این نمایش‌ها در اروپا می‌شد. اما سرانجام ممنوعیت خود را پس گرفت و اعلام کرد که بیایید و میستر و میراکل را در کلیسا اجرا کنید.

❑ البتـه کلیسـا به ایـن نمایش‌ها صبغه‌ی مسیحی داد.

■ بلـه، به آن رنگ مسـیحی زدند. پس می‌بینید که در «تئاتر کلاسیک» اروپا هم، تأثیرگذاری ایرانی‌ها آشکار و غیرقابـل انکار اسـت. ایـن را من نمی‌گویم، **جان هیلد** می‌گوید. حتی شکسـپیر در «شـاه لیر» تحت‌تأثیر داسـتان **فریدون** و تقسیم قلمروش بین **سـلم** و **تور** و **ایرج** است. حتی قصه‌های عامیانه‌ی ما را که ریشه در گذشته داشتند و با فرهنگ اسلامی ما درآمیخته بودند، گرفتند و روی آن‌ها کار کردند. متأسفانه شبه‌روشن‌فکران ما بی‌توجه به این‌ها ـ مخصوصاً قبل از انقلاب ـ تشتک گدایی فرهنگی به دسـت گرفتند و به آن سـوی آب‌ها چشم دوختند. برشت را کار می‌کردند، امـا تعزیـه را واپس‌گرایـی و ارتجاع می‌دانسـتند! بعدها متوجه شدند که آقای برشـت به ایران هم سفر کرده و تعزیه‌هایی را هم دیده، ولی به هر دلیل

از آن نامی نبرده است.

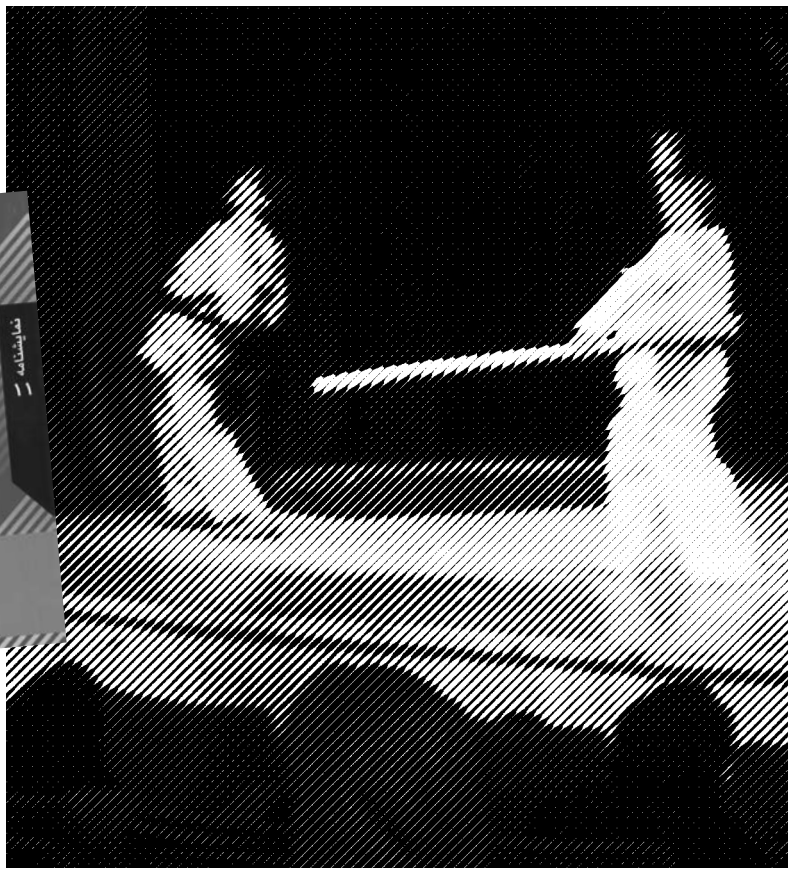
مـا در تعزیـه، «عباس‌خـوان»، «شـمرخوان» و «زینب‌خـوان» داریم. مـرد لباس زنانه می‌پوشـد و «زینب‌خوان» می‌شود. نه از آن‌رو که در اسـلام زن نمی‌تواند روی صحنه برود. من ندیـده‌ام هیچ مجتهدی از منع زن در چنین فعالیتی سخن گفته باشد. بلکه از آن‌رو که می‌خواهد ایجاد فاصله کند. یعنی آن‌چه تئاتر اروپا در قرن بیستم به آن رسید، مسلمانان در همان قرن‌هـای اولیه، به‌خصوص در زمان دیلمیان، یعنی سال ۳۵۲ به آن رسیدند؛ همان سال‌هایی که در کربلا و نجف به دسته‌های عزاداری و تعزیه پرداختند و خلفای عباسـی هم هیچ کاری نتوانسـتند بکنند. این نمایش رونق پیدا کرد و چنان‌که می‌بینید تا امروز هم ادامه یافته است.

پطروشفسکی هم مقاله‌ای دارد که در آن به این نوع «فاصله‌گذاری» در تعزیه‌های ایرانی اشاره کرده است و می‌گوید: «حضرت عباس» می‌خواند، بعد می‌آید می‌نشـیند کنار و همه‌ی کارآکترها هم همین‌طور. همه‌ی آن‌ها می‌دانند کـه فقط خواننـده و راوی هستند. هنر برشـت در این است که می‌گویـد: ما نباید برای تماشـاگران امروزی ایجاد «هم‌ذات‌پنداری کنیم»، بلکه باید با روایت، تماشاگر را به تفکر وادار کنیم. این را بیش از هزار سـال پیش مسـلمانان گفته‌اند. در تعزیه، هریـک از «راوی»هـا پـس از آن‌که می‌خواند، در گوشـه‌ای می‌نشیند و گریه می‌کنـد و این بـه لحاظ فنی ایجاد فاصله می‌کند و موجب می‌شود که تماشاگر به این «حضرت عباس» یا «شمر» نیندیشـد و این‌ها را فقط هنرمندانی ببیند که آن واقعه‌ی بزرگ را روایت می‌کنند و آن شخصیت‌ها را تجسم‌می‌بخشند.

برشت همین را می‌گیرد و چون می‌خواهد تماشـاگر را به اندیشیدن وادار کند، از فن ایجاد فاصله بیشترین بهره را می‌برد. تنها برشت نیست که این کار را می‌کند، پیکاتور، مایر هولد، و **اختانکف** هم هستند. تعزیه‌ی ما را می‌برند جلوی نور آفتاب اجرا می‌کنند.

◆ هنر برشت در این است که می‌گوید: ما نباید برای تماشاگران امروزی ایجاد «هم‌ذات‌پنـداری کنیـم»، بلکه باید با روایت، تماشاگر را به تفکر وادار کنیم. این را بیش از هزار سال پیش مسلمانان گفته‌اند

◆آخریـن کاری هـم کـه نوشـته‌ام، «تیرگان» یا «حماسه‌ی آرش کمانگیر» است. در تئاتر ما اثری به وجود نیامده اسـت که در حد این اسـطوره‌ی ملی باشد



می‌گویند: بگذارید تماشاگر هنگام اجرای نمایش، ساندویچ بخورد و تخمه بشکند. تماشاگر تعزیه هم، ناهارش را می‌آورد کنار بساط تعزیه می‌خورد. یا همان‌جا به او چای و شربت و گلاب می‌دهند. تقریباً همه‌ی کارهایی که آن‌ها می‌کنند، در تعزیه‌ی ما وجود داشته است. ولی بحث این‌جاست که استعمار تا سی سال پیش در ذهن ما فرو کرده بود که همه‌چیز را در غرب ببینیم. یعنی همان «یار در خانه و ما گرد جهان می‌گردیم.» ما را از اصل خودمان جدا کرده بودند.

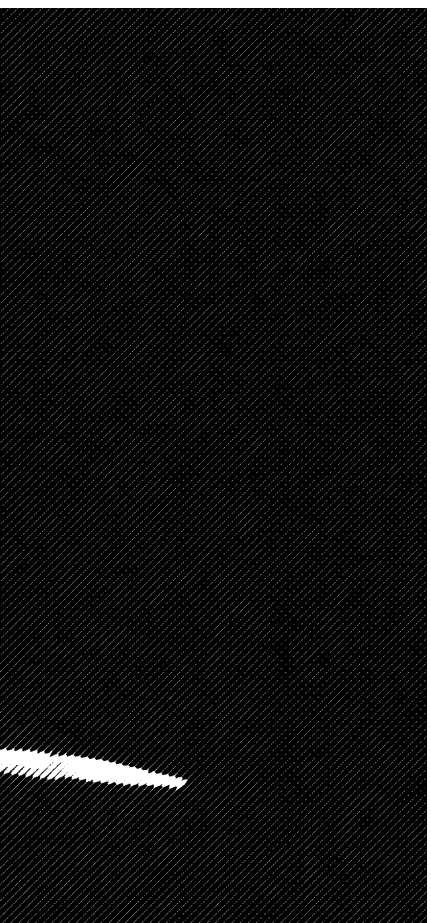
خود برشت می‌گوید که: «من کاری نکردم. فقط تکنیک‌هایی را از تئاتر شرق گرفتم و با تفکر و اندیشه‌ی خودم درآمیختم.» البته اندیشه‌ی برشت «سوسیالیستی» بود که به آن هم وفادار نماند. چون از دست هیتلر فرار کرد به شوروی پناهنده شد، اما از آن‌جا هم گریخت و به آمریکا رفت و با **چارلی چاپلین** همراه شد. بعد آقای **رونالد ریگان** که در آن زمان بازیگر تئاتر و سینما بود، برشت و دوستانش را لو داد که آن‌ها را گرفتند و به محاکمه کشیدند. این‌جا به آن جمله‌ی زیبا و عمیق شهید **مطهری** می‌رسیم که فرموده بود: «سوسیالیسم و امپریالیسم دو تیغه‌ی یک قیچی‌اند.» فرار برشت از آلمان به شوروی، از شوروی به آمریکا و گرفتاری‌اش در آن‌جا، به خوبی این موضوع را ثابت می‌کند.

برشت نمایشی دارد به نام «دایره‌ی گچی قفقازی». داستان بچه‌ای است که می‌خواهند تقسیمش کنند. ما اصل داستان را در قضاوت‌های حضرت **علی(ع)** می‌بینیم. دو زن ادعا می‌کنند که مادر بچه‌اند و علی(ع) برای شناخت مادر واقعی وانمود می‌کند که قصد دو پاره کردن بچه و دادن هر پاره را به یک زن دارد. این داستان حتی اگر مستقیماً از مآخذ اسلامی گرفته نشده باشد، به هرحال یک قصه‌ی شرقی و اسلامی است. خلاصه کنم. تمام تکنیک‌هایی که برشت، **گئورگ بوشز**، پیکاتور و... گرفتند و در نمایش‌هایشان اجرا کردند، تحت‌تأثیر تعزیه و دیگر نمایش‌های شرقی بود.

❑ ممکن است یک پدیده‌ی فرهنگی ریشه در فرهنگ یک ملت داشته باشد. اما این پدیده وقتی که مورد اقبال دیگر ملت‌ها قرار می‌گیرد به «فرهنگ بشری» تبدیل می‌شود. اصلاً اگر ملت‌ها با هم بده‌بستان فرهنگی نداشته باشند، فرهنگی پدید نمی‌آید. ملت‌ها از طریق بازرگانی، یا نظامی، یا سیاسی، در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و بر هم اثر می‌گذارند. این اثرگذاری از زبان گرفته تا شیوه‌ی لباس پوشیدن، آموزش و پرورش، شیوه‌ی اداره‌ی امور خانواده و جامعه، و... گسترش می‌یابد و مجموعه‌ی آن‌ها فرهنگ بشری نامیده می‌شود.

البته در هر دوره‌ای ملتی بوده که به دلیل داده‌های بیشتری که نسبت به ملت‌های معاصرش داشته، آن دوره را به نام خودش رقم زده است. چین باستان، هند باستان، ایران باستان، یونان باستان، مصر باستان، روم باستان و... محیط‌های بسته‌ای نبودند و به دلیل داده‌های بیشتری که دست‌کم به ملل منطقه‌ی خودشان داشتند، نامبردار شدند. آن‌چه که روشن است و همه‌ی اهل تحقیق در سرتاسر جهان به آن معترف‌اند، این است که فرهنگ ایرانی هم حرف‌هایی داشته و در دوره‌های خاصی تأثیرهایی گذاشته که چون وارد زندگی دیگر ملل شده و با زندگی و فرهنگ آن‌ها آمیختگی پیدا کرده، شکل و رنگی متفاوت با اصل پیدا کرده است. بگذریم. وضعیت فعلی تئاتر همدان را چه طور می‌بینی؟

■ وضعیت فعلی تئاتر همدان راضی‌کننده نیست. البته مقصودم این نیست که دوستان تئاتری ما کار نمی‌کنند یا عزیزان ما در اداره‌ی ارشاد اسلامی فعال نیستند. نمی‌دانم گره کار کجاست. من هشتاد درصد مشکل را در بچه‌های بازیگر می‌دانم. تنبل‌اند و به‌نظر می‌رسد که تئاتر برای این‌ها تعریف نشده است. چندتایی ناباب هم آمدند و تئاتر را با پول معنی کردند. و تفکر پولکی را در میان بچه‌ها رواج دادند. از طرف دیگر، تشویق‌های بی‌مورد و بیجای بعضی دوستان اداره‌ی ارشاد از این‌ها هم، سبب شد که فکر کنند خیلی بالا آمده‌اند. اما متوجه نشدند که اگر مورد تشویق قرار می‌گیرند، تعهد و احساس



مسئولیتشان هم باید بیشتر شود.

اصلاً ادب صنفی در بچه‌های تئاتر ما نیست و این نبود ادب و تربیت صنفی، سبب می‌شود که این‌ها به تعریف درستی از تئاتر هم نرسند. یکی از آدابی که می‌بینیم فراموش شده، حرمت نهادن به پیش‌کسوت است.

❐ ظاهراً خاطراتی هم در این‌باره داری.

■ بله، بنده با عبدالله باکیده و گروهی دیگر در خدمت استاد عبادی، «چوب‌به‌دست‌های ورزیل» را کار می‌کردیم. در غیاب آقای عبادی، عبدالله داشت سیگار می‌کشید. یکی از دوستان که از پنجره به بیرون نگاه می‌کرد، یکمرتبه گفت: آقا آمد! عبدالله چنان سراسیمه شد که سیگار را کف دستش خاموش کرد! به ولای علی تمام کف دستش تاول زد. بچه‌ها هم پنجره‌ها را باز کردند و با کت‌هایشان شروع کردند به باد زدن تا دود خارج شود و آقای عبادی متوجه نشود که کسی سیگار کشیده است!

ولی الان، همین آقای عبادی که بزرگ و سرور همه‌ی ماست، یا آقای **کبودراهنگی** که به هر حال پیش‌کسوت است، از در وارد می‌شود، بچه‌ای که تازه پشت لبش سبز شده، سیگارش را با ژست خاصی می‌گیرد دستش، پک می‌زند و با گستاخی می‌پرسد که مثلاً کار ما چه شد. یا وقتی کارش را برای نقد به بنده و امثال بنده می‌دهند، از نقص‌های کارش که می‌گوییم، برآشفته می‌شود و داد می‌زند که شما غرض‌ورزی می‌کنید. آخر من چه غرضی با تو دارم، من سال‌ها کار کرده‌ام، و حالا با آن همه تجربه که دارم، به تو مجانی خدمت می‌کنم. اگر این نقایص اخلاقی برطرف شوند و بچه‌های ما اول تکلیف خودشان را معلوم کنند، و بفهمند و بدانند که از تئاتر چه می‌خواهند، ما به ایجاد ادب انسانی و فرهنگ تئاتری مطلوب نزدیک می‌شویم.

◆ جا دارد یاد کنم از شهید آوینی که حق بسیاری بر گردن من دارد. او اولین کسی بود که به من میدان داد و مرا به اهل هنر کشور شناساند

◆ برشت می‌گوید که: «من کاری نکردم. فقط تکنیک‌هایی را از تئاتر شرق گرفتم و با تفکر و اندیشه‌ی خودم درآمیختم.»

مقاله

تربیت‌در تئاتر دینی

● **علی‌اکبر حلیمی**
مدرس تئاتر ـ مشهد

کلید واژه:
تئاتر، تعزیه خوانی، نمایش‌های آیینی

اشاره

تئاتر یک هنـر دینی، اعتقادی است، چرا که خاسـتگاه آن مراسم آئینی و مناسـک مذهبی (نمایشی و نیایشـی) بـوده اسـت. مصادیق روشـن این مدعا در تمدن شـرقی «مصـر باسـتان»، در تمـدن غربی «تئاتـر یونانی»، و در ایـران «تئاتر تعزیه‌خوانی» اسـت. ایـن اتفاق در میـان سـایر ملـل شـرقی و غربی نیـز افتـاده و در تاریـخ هنـر قابل جست‌وجو و دریافت است.

پرستش و نیایش نیاز اساسی و حیاتی بشر از بدو خلقت بوده است. ایـن نیاز فطـری در دوره‌ی پیش از تاریخ و قبل از پیدایش ادیان الهی، در قالب مراسم و مناسک آئینی، نمایشی و نیایشی تأمین شده است. در تاریخ ادیان بزرگ الهی هم‌چون مسیحیت و اسـلام نیز، در باشکوه‌ترین مراسم مذهبی و دینی متجلی است.

تئاتر مصـر در دوره‌ی باسـتان (حـدود قـرن ۶ پیـش از میـلاد مسـیح(ع)) و در دوران فراعنـه، از نمایشـواره هایی دربـاره‌ی آفرینش خدایان، تعزیه‌ی **ازیریس** و رستگاری مردگان یا شفابخشی بیماران پدیدار شد.

تئاتـر یونانی از مراسـم مذهبی پرسـتش‌گروهی از اربـاب انـواع و خدایـان و الهه‌هـا به‌وجـود آمد که در رأس آن‌هـا **زئـوس** و **هـرا** قرار داشتند. مهم‌ترین مراسم بزرگ‌داشت ایزدان به ویژه **دیونیزوس**، رب‌النوع حاصل‌خیـزی، به پیدایـش تراژدی منجر شد.

در ایـران نیـز عـلاوه بـر نمایشواره‌های «**سـوگ سیاوش**»

و نمایش‌هـای آئینـی دیگر پیش از اسـلام، در دوره‌ی صفویـان نمایش بی‌نظیر تعزیه، از دل مراسـم و آئین عزاداری سید و سالار شهیدان عالم، **امام حسین‌بن‌علی (ع)** جوشید و مایه و پایه‌ی گرامی‌داشت عمیق‌ترین و بـا ارزش‌ترین معتقـدات مذهبی شیعیان در قالب تئاتر دینی شد.

موضوع مراسـم و آئین مذهبی در اسـلام و مسیحیت و نقش آن در پیدایش نمایش‌ها و نیایش‌های بزرگ الهی خود جای تعمق و تفحص دقیق دارد و تطبیق آن با تئاتر کاری است تخصصی که اهل تئاتر دینی باید آن را پژوهش و تبیین کنند.

خاستگاه تئاتر

بـه هر تقدیـر و با ایـن مقدمه می‌توان به یقین منشأ پیدایش هنر نمایـش و خاسـتگاه اساسـی تئاتر در تاریـخ را، دیانـت دانسـت. طبعاً این مقوله تا قبـل از بعثت پیامبران الهی چون **مسـیح (ع) و حضرت محمـد(ص)**، در قالـب نمایش‌ها و نمایش‌واره‌هایی محقق شده است که معتقدات دینی اولیه (اساطیر الاولین) را شامل می‌شوند.

از سوی دیگر، پیوند میان نمایش و نیایش، حاکـی از ارتباط تنگاتنگ و تعامـل میان مذهـب و نمایش یا توانمنـدی این هنـر در بیان زیبای معتقدات دینی اسـت. در حقیقت، هنرهای نمایشـی و تئاتـر، در طول تاریخ همواره به‌عنوان مهم‌ترین ابزار، وسیله یا واسـطه‌ی قوی انسانی، در خدمت تبلیغ و ترویج اصول اعتقادی، باورهای بشـری، تکریم اخلاقیات و مبارزه با هواهای نفسـانی و آلودگی باطنی انسان بوده است. تئاتر از آن‌رو که هنری انسانی ـ اعتقادی و فلسفی است، می‌تواند در خدمت تربیت‌دینی جوامـع و ترویـج فرهنـگ اصیل و عمیق بشری و اندیشه‌ها و آرمان‌های ماندگار قرار گیرد.

هنر نمایش و تئاتر، به این دلیل که قـدرت اثرگذاری عمیق بر روح و روان، و باطن و ضمیر پاک انسـانی و فطرت را دارد، ذاتاً هنری تربیتی است و می‌تواند در مسیر غایت دینی و رشد به سـوی کمال قرار گیرد. چنان‌چه دین نیـز به‌منظور تعالـی و تربیت جوامع انسانی نازل شده و هرگاه این امور متعالی و قدسـی، در قالب هنر دینی تجلی یافته، فضایی قدسـی و معنوی آفریده شده و اثرات شایسته و بایسته‌ای پیرامون آن پدیدار شده اسـت. تئاتر به‌عنوان مؤثرترین ابزار هنـری و تربیتی (به‌دلیـل ترکیب متنوع از هنرها و ادبیات) یا واسطه‌ی انسـانی، قابلیت قرار گرفتن در مقام تربیـت، و هنرمند در موقعیت مربی را داراسـت. توانایی‌های بالقوه‌ی هنر نمایش در این امر بر کسـی پوشیده نیست.

اگر تربیت را تغییر رفتار یا تحول فکری، روحی و عاطفی در مسیر رشد و کمال انسـانی بدانیم، هنر نمایش به‌دلیل ایجاد ارتباط اثرگذار و سازنده بر شخصیت مخاطب، عامل اساسی بـرای تربیـت و تغییر رفتار اسـت. تاریخ تئاتر نیز گواه این مدعاست که صحنه‌های عظیم نمایش‌های مذهبی و دینی، از مراسـم آئینی و مناسک باستانی گرفته تا تئاتر تعزیه‌ی ایرانی و سـایر نمایش‌هـای مذهبی، عامل مهمی برای اثرگذاری باطنی و تغییر رفتار جمعی مخاطبان در جهت رشد کمال معنوی بوده‌اند.

هنر نمایـش توانایی بازسـازی و فضاسـازی عمیق تر یـن مسائل دینی و حقایق انسانی و تربیتـی و ارائه‌ی الگوها و اسوه‌های برتر الهی و انسانی را در قالب تئاتر با زبانی ساده و قا بل فهـم دارد؛ زبانـی بـرای دیـدن و فهمیـدن و بیـان معارف کـه در گفتن نمی گنجـد. با ز نما یـی عمیق تر یـن مفاهیم انسانی و معارف الهی در اشکال نمایشی قابل انجام است.

✓ هنرمند تئاتر دینی امروز، بیشـتر از یـک سـخن‌ران، خطیب، استاد و معلم دینی می‌توانـد در انتقـال پیام و تربیـت اعتقـادی جامعـه و تبلیـغ و ترویـج معنویت و ایمان به‌ویژه در میان نسـل جوان، مؤثر باشد

تئاتـر دینی، با الهام و اقتباس از قصص و داستان‌های مذهبی، وقایع و تاریـخ، یا مفاهیم و معارف معنوی و همانندسازی و تبدیل این مضامین بـه نمایش‌هـای امـروزی، می‌تواند مؤثرترین ابزار تربیتی و تصویرکننده‌ی معانی باشد. ضرورتی ندارد که تئاتر دینی به‌صورت مسـتقیم به موضوع دین یا طرح وقایع و شـخصیت‌های دینی بپردازد، بلکه می‌تواند به صورت غیرمستقیم مضامین دینی و مفاهیم معنوی را در موضوع نمایش وارد کند و مفسر آن باشد.

شرط اساسی برای تأثیرگذاری تربیتی و ایجاد تحول در تئاتر دینی، اهلیت هنرمند است. یعنی هنرمند خود اهل معنا و معنویت، معتقد و مؤمن، و عامل باشد. لذا تربیت هنرمند تئاتر دینی در اولویت قرار دارد؛ هنرمندی که ابتدا خود دریافته و باور پیدا کرده باشد و سپس با عمل خود روی صحنه نمایش و زندگی، مربیگری کند. کلام چنین هنرمند شایسته‌ای چون از دل برمی‌آید، لاجرم بر دل می‌نشیند و اثرگذار است. هنرمند نمایش دینی درست مثل عالمی است که اگر خود عامل نباشد، وعظ و خطابه‌اش بی‌معنی و بلااثر است! تئاتر دینی باید ابتدا مربیان خود را تربیت کند و سپس در اندیشه‌ی متربیان باشد.

✓ هنرهای نمایشی و تئاتر، در طول تاریخ همواره به‌عنوان مهم‌ترین ابزار، وسیله یا واسطه‌ی قوی انسانی، در خدمت تبلیغ و ترویج اصول اعتقادی، باورهای بشری، تکریم اخلاقیات و مبارزه با هواهای نفسانی و آلودگی باطنی انسان بوده است

✓ تئاتر دینی، با الهام و اقتباس از قصص و داستان‌های مذهبی، وقایع و تاریخ، یا مفاهیم و معارف معنوی و همانندسازی و تبدیل این مضامین به نمایش‌های امروزی، می‌تواند مؤثرترین ابزار تربیتی و تصویرکننده‌ی معانی باشد

تئاتر دینی چون ریشه‌ی اعتقادی ـ اخلاقی و معنوی دارد، مورد قبول و اقبال عمومی و عامه‌ی مردم است؛ مخاطبانی که دارای فطرت سالم و پاک هستند، صداقت و صمیمیت دارند و با کوچک‌ترین تلنگر بر اندیشه، عاطفه و احساس خود، تحت تأثیر قرار می‌گیرند و تحول می‌یابند. چنین نمایشی، به‌دلیل الهام و اقتباس از معارف دینی و الگوسازی و اسوه‌برداری از نمونه‌های عالی و برتر قهرمانان با فضیلت، فرهنگ‌ساز و فهیم، در طول زمان ماندگاری دارد. رنگ و بوی معنوی و معنابخش تئاتر دینی، شفابخش دل‌های پاک و بی‌آلایش است و در فضایی معنوی به راز و نیاز و رمزگشایی می‌پردازد، بعد زمان و مکان را می‌شکند و موضوعی واحد اما فراگیر دارد.

همه‌ی عناصر نمایشی مهم و با ارزش، با تئاتر دینی تطبیق‌پیدامی‌کنند و در آن قابل تعمیم هستند. این نوع نمایش به لحاظ موضوع و مضمون، به مهم‌ترین مسائل انسان، یعنی رابطه‌ی انسان با خدا، ارتباط انسان با خود، خلقت و خلایق می‌پردازد، حدیث نفس می‌کند و از نفس اماره می‌گوید، شیطان و فرشته را به مصاف با هم وا می‌دارد و در یک آزمایش و آزمون بزرگ قرار می‌دهد.

تئاتر دینی می‌تواند زمینه‌ی اجتماعی، فلسفی، اعتقادی، اخلاقی، حماسی، تاریخی و عرفانی داشته باشد و مضامین با ارزش دیگری را نیز در مسیر مطالعه‌ی خود قرار دهد و متناسب با نیاز مخاطبان تربیتی، موضوعات مفید و مؤثری را انتخاب کند. نمایش دینی دارای پیام‌های عبرت‌انگیز، اندیشه‌ساز و باورپذیر است و در حوزه‌ی تعلیم و تربیت نیز کارایی بسیار دارد.

مخاطبان کودک و نوجوان نیز در این نوع نمایش قشر گسترده و عظیمی هستند که باورپذیرند و در شرایط فعلی، نیازمند بهره‌گیری از این هنر ناب‌اند. تئاتر کودکان و نوجوانان، نیز، با توجه به رشد و توسعه‌ی روزافزون خود در سطح آموزش‌وپرورش و سایر نهادهای فرهنگی و هنری، نیازمند توجه جدی به مضامین دینی و تربیتی است. با توجه به هجوم فکری و فرهنگی غرب به نسل جدید و جوان جهانی، به‌ویژه ممالک شرقی و مسلمان با استفاده از ابزارهای ارتباطی جدید، هنر نمایش نیز می‌تواند به‌عنوان واسطه‌ای قوی در مقابل این تهاجم قرار گیرد.

انتقال پیام

هنرمند تئاتر دینی امروز، بیشتر از یک سخن‌ران، خطیب، استاد و معلم دینی می‌تواند در انتقال پیام و تربیت اعتقادی جامعه و تبلیغ و ترویج معنویت و ایمان به‌ویژه در میان نسل جوان، مؤثر باشد. ابزار هنری و نمایشی، قوی‌ترین واسطه‌ی فرهنگی، هنری و پرورشی است. مربیان تربیتی و معلمان، با استفاده از هنر نمایش با مضامین جذاب دینی و تربیتی، اثرگذاری تعلیمی و تربیتی ماندگارتری بر مخاطبان کودک و نوجوان دارند و در این حوزه کارایی بیشتر پیدا می‌کنند.

در مقطع تاریخی فعلی و شرایط

خـاص فرهنگی امـروز، جامعه‌ی ما سـخت نیازمند هنرمندانی است که بتوانند اصول و مبانی فکری ایرانی و اسلامی را در قالب‌های جذاب نمایشی به کودکان و نوجوانان منتقل کنند. نسل جدید و جوان بیشتر از شنیدن نیازمند دیدن و فهمیدن است تا در یک موقعیت عالی و باارزش، حقایق معنوی را ادراک و احساس کند.

هنـر نمایش دینـی در حوزه‌ی تعلیـم و تربیـت، بیشـتر از انتقال اطلاعـات، توانایی فهماندن و به باور نشـاندن دارد. آن‌گاه کـه مخاطـب فهمید، در لحظات حسـاس حیات فکـری و معنـوی خود، بـه تداعی معانـی دسـت می‌زنـد، به سـوی خوبی‌ها و پاکی‌ها مـی‌رود و تربیت می‌شود. نمایشگران متعهد و متولیان تعلیم‌وتربیـت می‌بایـد در تقویت و تشویق هنرمندان توانای تئاتر دینی بکوشـند و با هم‌فکـری و همراهی مادی و معنوی آن‌ها در مسیر پرپیچ و خـم دوران جدید کـه خطرات و آفت‌هـای فکری و فرهنگی بسـیار دارد، رسالت خود را به انجام رسانند. تئاتر دینی به منظور ورود به زندگی فکری و فرهنگی مردم به ویژه نسل جوان، باید طرحی نو دراندازد و با اتکا به معارف دینی متناسب با نیاز امروز، با شـکل و شـمایلی جذاب و خلاق ظاهر شود و از تکرار و تقلید یا شعار و مستقیم‌گویی بپرهیزد.

تئاتر دینی بایـد بتواند با تغییر و تحـول اساسـی در طرح‌هـا و سـاختارهای اصلی خـود، به تولید آثار نمایشـی جدید و جذاب بپردازد و تصورات نادرست از مقوله‌ی دین را در ذهن مخاطبان بزداید. در مضامین خود شادابی و نشاط ایجاد کند و با الهام از معـارف فطـری و بـا ارزش دینـی، روحیـه‌ی امیـد و تـلاش را در نسـل جوان پدید آورد.

روایتگـری و بازسـازی نمایشی بسیاری از قصه‌های دینـی و تاریخی ـ مذهبـی در قالـب تئاتـر دینـی بـا نگاهی نو قابل انجام اسـت. سـال‌ها کار طاقت‌فرسا و تلاش لازم است تا تنها گوشه‌هایی از ایـن فرهنگ با ارزش به دیدن در آیـد. خلاقیـت و آفرینش هنری ـ نمایشی مستلزم درک و دریافتی تازه و بدیع از حقایق گذشـته اسـت تا بتـوان پلی میان فرهنگ و هنر گذشـته با زندگـی امروز ایجاد کرد. چنان‌چه نمایش تعزیـه‌ی ایرانـی در دوره‌ی اقتدار خود توانسـت با توده‌ی مردم مسلمان ارتباط برقرار کند، هنرمندان تئاتر دینی امروز نیـز باید بتوانند با زبان هنری و مناسـب بـا مخاطبان گسـترده‌ی خود ارتباط بگیرند. این مهم نیازمند تحقیق و تلاش تخصصی هنرمندان و پژوهشگران حوزه‌ی دین و هنر نمایش و تربیت است.

این مقاله تنها مقدمه‌ای کوتاه و ناقص بر مقوله ی تئاتر دینی و تربیت است. امید می‌رود در فرصتی دیگر و به یاری اهل تئاتر، دین و تربیت آن را تکمیل کنیم.

✓ شرط اساسی برای تأثیرگذاری تربیتی و ایجـاد تحـول در تئاتر دینـی، اهلیت هنرمند اسـت. یعنی هنرمند خود اهل معنا و معنویت، معتقـد و مؤمن، و عامل باشد

اشاره

با توجه به رشد فناوری‌های متنوع اطلاع‌رسانی و فراگیر شدن دامنه‌ی دانش و آگاهی در خانواده‌ی جهانی، بعید به نظر می‌رسد مدیران، برنامه‌ریزان و سیاست‌گذاران آموزشی در وزارت آموزش و پرورش، از کارکردهای آموزشی، روان‌شناختی و پرورشیِ تئاتر، به مثابه هنری زنده و تأثیرگذار، آگاهی کافی نداشته باشند. با فرض چنین باوری و نیز آگاهی از علاقه آموزگاران هنر به تئاتر و روش‌های اجرای آن در مدرسه، با دوستان نویسنده، پژوهشگر و کارشناس همکار این ویژه‌نامه هم‌رأی شدیم که کمتر به بحث‌های کلی درخصوص ضرورت، اهمیت و ارزش‌های تربیتی، آموزشی و اخلاقی هنر تئاتر بپردازیم و رویکردمان در نگارش مقاله و نمایش‌نامه، بیشتر کاربردی و راهبردی باشد.

البته هنوز هم ممکن است باشند کسانی که در مورد نقش و جایگاه تئاتر در بهبود سلامت روانی دانش‌آموزان، بهبود نظام آموزشی، رشد خلاقیت فردی و خرد اجتماعی، و مفرح کردن فضای تحصیلی، تردید داشته باشند. ما این عزیزان را برای شناخت بیشتر از نقش تئاتر در مدرسه، به انتشارات «سازمان فرهنگی هنری سازمان ملل متحد» (یونسکو) و «انستیتو بین المللی تئاتر» (ITI) و نیز کتاب‌های منتشر شده به زبان فارسی در این زمینه، ارجاع می‌دهیم.

مقاله

● عباس جهانگیریان

نخستین گام در احیای تئاتر مدارس

تئاترِ بی‌امکان

عکس: اعظم لاریجانی

امکانات و ظرفیت‌های موجود

پیش از آن‌که بـه موضوع اصلی یعنـی «تئاتـر بی‌امکان» برسـیم، یادآور می‌شـوم که همه‌ساله مطالب زیادی، هم در سـایت و هم توسـط انتشـاراتِ «انجمن بین‌المللی تئاتر کودک و نوجوان (استج)»، در ارتباط با موضـوع تئاتر کـودک و نوجوان و تئاتـر دانش‌آموزی، همراه با راهکارها و روش‌های اجرایی منتشر می‌شوند، امـا متأسـفانه هیچ کوششـی برای جمع‌آوری و ترجمه‌ی این آثار توسط نهادهای مسـئول، صورت نمی‌گیرد. از آن‌جا که بخشـی از ایـن مقاله‌ها، محصـول تجربه‌ی عملـی مربیان و آموزگاران هنر در مدارس جهان است، انتقال این تجربه‌ها به معلمان هنر در این‌سو، می‌تواند آموزگاران ما را در گذر از آموزش رسمی و کم‌تنوع به آموزش خلاق و مفرح، یاری کند.

امکانـات خوبـی در نهادهـای بین‌المللی وجود دارند که در صورت تشکیل کمیته یا نهاد تئاتر در آموزش و پـرورش، می‌توان بی‌هیچ هزینه‌ای از آن‌هـا به نفع دانش‌آمـوزان ایرانی اسـتفاده کـرد. در داخل کشـور نیز امکانات و ظرفیت‌هایی وجود دارند که آموزش و پرورش به‌رایگان می‌تواند از آن‌ها استفاده کند. بخش تئاتر «کانون پرورش فکری کـودکان و نوجوانان» (که خـود از زیرمجموعه‌های وزارت آموزش و پرورش است)، «دفتر کودک و نوجـوان» مرکز هنرهای نمایشـی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، «مرکز هنرهای نمایشـی» شهرداری تهران، «حوزه‌ی هنری و انجمن تئاتر کودک و نوجوان» خانه‌ی تئاتـر، بارها برای همکاری بـا وزارت آموزش و پرورش، در راه‌انـدازی سـازمان تئاتر مدارس، یـا اداره‌ی کل فعالیت‌هـای تئاتری، اعلام آمادگی کرده‌اند. تشکیل چنین نهادی، ظاهراً نبایـد هزینه‌ی زیادی روی دسـت وزارت آموزش و پرورش بگذارد. در ابتدا حتی می‌توان صرفاً به وجود نهـادی که متولی فعالیت‌های تئاتری در مدارس باشد، بسنده کرد؛ نهادی که بتواند امکانات موجود داخلی و بین‌المللـی را جـذب آموزش و پرورش کند و بر فعالیت‌های خودجوش در مدارس، نظارت هنری و حمایتی داشته باشد.

گسترش فعالیت‌های تئاتری در مدارس، ضمن بهره‌منـدی آمـوزش و پـرورش از کارکردهای آموزشـی و پرورشی آن، به رشد و توسعه‌ی تئاتر کشور، در سطح حرفه‌ای و ملی کمک می‌کند.

✓ امکانات خوبی در نهادهای بین‌المللی وجود دارند که در صورت تشکیل کمیته یا نهاد تئاتر در آموزش و پرورش، می‌توان بی‌هیچ هزینه‌ای از آن‌ها به نفع دانش‌آموزان ایرانی استفاده کرد

✓ در شـرایط کنونی، ملاک ورود دانشـجو به دانشـکده‌های تئاتـری، محفوظـات داوطلب اسـت. چنین امتیاز و معیاری هرگز نمی‌تواند، صندلی‌های دانشـگاه را از هنرمندان آینده پر کند

ضـرورت شـناخت و پـرورش استعدادها

ما اصولاً خیلی دیر استعدادهای هنـری، ورزشـی و علمـی را در مدارس‌مـان کشـف می‌کنیـم. این زمان تأخیر در شـناخت استعدادها، درواقع وقفه‌ای است که در روند رشد و شکوفایی این سـرمایه‌های انسانی اتفاق می‌افتد. کشـف و ایجاد فرصت و بستر مناسـب برای رشدو بالندگی این استعدادها که عمدتاً هم در دوره‌ی راهنمایـی تحصیلی بـروز می‌یابند، می‌تواند سن حضور حرفه‌ای را در سه عرصه‌ی فوق، یعنی هنر، ورزش و علم، پایین بیاورد.

افـزون بـر این، رشـد و پرورش اسـتعدادهای تئاتـری در مـدارس، کیفیت آموزش عالی را نیز در سطح کشـور ارتقا می‌بخشـد. در شـرایط کنونـی، مـلاک ورود دانشـجو بـه دانشـکده‌های تئاتـری، محفوظات داوطلب است. چنین امتیاز و معیاری هرگز نمی‌تواند، صندلی‌های دانشگاه را از هنرمندان آینده پر کند. در حالی که وجود جریان‌های تئاتری در مدارس، می‌تواند زمینه‌ی مناسبی را فراهم کند تا آموزش عالی، ملاک ورود متقاضیان به دانشـکده‌های تئاتری را استعداد، توانایـی، سـوابق تئاتـری و جوایـز دانش‌آموز در این زمینه قرار دهد. در صورت به‌وجود آمدن چنین شرایطی، فرصتی فراهم می‌شود تا فعالان تئاتر در مدارس کشور، برای تعالی بخشیدن به تجربه‌هـا و اندوخته‌های خود وارد دانشگاه‌بشوند.

در وضعیت کنونی، تنها ۱۰ تا ۱۵ درصد از دانش‌آموختـگان تئاتر وارد فعالیت‌های حرفه‌ای تئاتر می‌شـوند. بقیـه تنها بـه دریافت یـک مدرک دانشگاهی بسنده می‌کنند! در شرایطی که ما ۱۳ دانشکده و مؤسسه‌ی آموزش عالی در رشته‌ی تئاتر داریم (بیشترین تعداد در خاورمیانه و آسیا)، نباید بازده و محصـول آموزش دانشـگاهی‌مان چنیـن انـدک و ناچیز باشـد. حتی اگر به کارشـناس تئاتر هم بسـنده کنیم، اکثریـت این دانش‌آموختگان، فاقـد توانایی و مهـارت لازم در مقام کارشناس تئاتر خواهند بود.

راه چاره

خیل فارغ‌التحصیلان و به قولی کارشناسان که همه‌ساله بر تعدادشان هم افزوده می‌شـود، هیچ کمکی به توسعه‌ی تئاتر در کشور ما نمی‌کنند. تنها راه چاره برای برون‌رفت از بحران موجود، ایجاد پیوندی ارگانیک میان آمـوزش و پـرورش و وزارت علـوم، تحقیقات و فناوری اسـت. گسترش هنرسـتان‌های هنرهای نمایشی نیز می‌تواند فرصت مناسبی برای جذب استعدادهای تئاتری در مدارس فراهم آورد.

بخشـی از این دانش‌آموختگان دانشگاه را می‌توان به‌عنوان مربی تئاتر در آموزش و پرورش به خدمت گرفت. هر منطقه‌ی آموزش و پرورش می‌تواند حداکثر با ۱۰ مربی، فعالیت‌های تئاتری را در مدارس احیا کند. با حذف درس خوش‌نویسـی از زنگ هنـر، می‌توان فضایی را برای دانش‌آموزان علاقه‌مند به تئاتر باز کرد. خوش‌نویسی هنری فردی است و دانش‌آموز اگر علاقه‌مند باشـد، خـود می‌تواند با حضـور در کلاس‌های خوش‌نویسـی و زیر نظر اسـتادان واقعی، به آمـوزش این هنر بپردازد. آموزش ناقص کنونی که عمدتاً توسط معلمان ناآشنا با خوش‌نویسی تدریس می‌شود، جز ترویج بدخطی و بدنویسی دستاوردی برای دانش‌آموزان نداشته است.

اگر از آمال و آرزوهایمان صرف‌نظر کنیم و بـا توجه به بضاعـت موجود بخواهیـم برنامه‌ریزی کنیم، تنها یک راه پیـش‌رو داریم و آن تکیه بر «تئاترِ بی‌اِمکان»، در کلاس درس و فضاهای خالی مدارس اسـت؛ تکیه بر انسـان بـه جای امکان؛ تکیـه بر قابلیت‌های درونی دانش‌آمـوزان به جای امکانات بیرونی. تئاتـر بی‌امکان را با این هدف طرح می‌کنیم که نبود سالن نمایش و امکانات اجرایی مثل مربی تئاتر، گریمور، نورپرداز، طـراح لباس، طـراح دکور، نمایش‌نامه‌نویس، بازیگر و کارگردان را بهانه‌ای برای کار نکردن و بی‌اعتنایی به تئاتر قرار ندهیم.

شـاید یکی از دلایل غیبت تئاتر در فضاهای آموزشی ما، همین ذهنیت بازدارنده باشـد کـه بـدون امکانات نمی‌توان کار کرد! همین نگاه سنتی، کلاسـیک و سـخت‌گیرانه به تئاتر، میلیون‌ها دانش‌آموز را در کشـور ما از تئاتر و دستاوردهای ارزشمند آن محروم کرده اسـت. در این نوشتار، به اجمال امکان‌های بالقوه‌ی انسـانی و فیزیکی موجـود در مـدارس را مورد بررسـی قرار می‌دهیم. در هر واحد آموزشـی و مدرسه، از فضاهایی به شرح زیر می‌توان برای اجرای تئاتر استفاده کرد:

۱. سالن نمایش (یا سالن اجتماع و امتحان)

بسیاری از مدارس، سالن نمایش یا سالن معروف به اجتماعات و امتحانات ندارنـد، امـا گاه در مناطقی، برخی مدارس از چنین نعمتی برخوردارند. یکی از راه‌های فعال کردن این سالن‌ها، عمومی کردن آن‌هاست. به این صورت که هم می‌توان با قرار دادن این سالن‌ها در اختیار گروه‌های حرفه‌ای (با اولویت گروه‌های دانش‌آموزی)، تئاتر را در یک منطقه رواج داد و هم برای گروه‌های تئاتر مدارس فاقد سالن، این فرصت را فراهم آورد که از امکانات سالن مدارسِ هم‌جوار و همسایه استفاده کنند.

۲. فضاهـای خالـی در حیاط یا راهروها و کلاس‌های بزرگ

نمایش‌های میدانـی یا خیابانی،

هیچ نیازی به امکانات معمول تئاتری ندارند. این نمایش‌ها که در همه‌جای دنیا رواج دارند، در پارک‌ها، میدان‌ها، سالن‌های مترو، حیاط مدرسه‌ها و هرجا مردم زندگی می‌کنند، به اجرا درمی‌آیند. کافی است بچه‌ها کار خود را در گوشه‌ای از مدرسه شروع کنند، آن‌گاه خواهیم دید که به سرعت، یک حلقه‌ی انسانی، مشتاقانه آن‌ها را احاطه خواهد کرد. اگر سخت نگیریم، هر روز می‌توانیم در کلاس، حیاط، سالن و دیگر فضاهای موجود در مدرسه، تئاتری تماشا کنیم. گاه دیده‌ایم که معرکه‌گیرها با چند صلوات، مردم را به دور خود جمع می‌کنند.

تنها یک قرارداد کافی است

برخی تصور می‌کنند برای اجرای یک نمایش، اگر شخصیت‌های نمایش حیوان باشند، حتماً باید کسی که نقش حیوان را بازی می‌کند، در جامه و شکل و شمایل آن حیوان روی صحنه ظاهر شود. حال آن‌که چنین نیست. تئاتر، امری قراردادی است. به‌عنوان نمونه، نمایش تعزیه را در نظر بگیرید. سراسر تعزیه قرارداد است؛ قراردادی میان تعزیه‌خوان و تماشاگر. مثلاً یک پارچه‌ی دراز آبی‌رنگی را پهن می‌کنند روی زمین و کنار آن می‌نشینند و وضو می‌گیرند. تماشاگر تعزیه در هر جای ایران، می‌داند که رود فرات در عراق است، اما این نوار پارچه‌ای آبی‌رنگ را به‌عنوان رود فرات از تعزیه‌گردان می‌پذیرد.

در نمایش‌های مدرسه، ما با توجه به رشد فکری دانش‌آموزان، به حقیقت نمایی‌های کلاسیک نیازی نداریم. برای این‌که تماشاگر در یک نمایش با شخصیت‌های حیوانی، بداند کی گرگ است، کی بره، کی خروس، کی اسب یا هر حیوان دیگر، یک نشانه‌ی ساده از آن حیوان برای معرفی نقش کافی است. حتی یک نقاب ساده که خود بچه‌ها نقاشی کنند و با کش روی سر و صورت خود ببندند و یا با نوشته‌ای بر خود، هویت و نقش آن‌ها را معرفی می‌کند.

✓ تئاتر بی‌امکان را با این هدف طرح می‌کنیم که نبود سالن نمایش و امکانات اجرایی مثل مربی تئاتر، گریمور، نورپرداز، طراح لباس، طراح دکور، نمایش‌نامه‌نویس، بازیگر و کارگردان را بهانه‌ای برای کار نکردن و بی‌اعتنایی به تئاتر قرار ندهیم

به یاد می‌آورم که در دوره‌ی دبیرستان، دبیر شیمی برای این‌که ما عناصر و فرمول‌ها را بهتر به حافظه خود بسپاریم، عناصر و ترکیب‌های شیمیایی را به شخصیت تبدیل می‌کرد. این جان‌بخشی و دادن شخصیت به عناصر و پدیده‌ها، باعث می‌شد که ما هم، با آن‌ها بهتر رابطه برقرار کنیم و هم آن‌ها را ساده‌تر به حافظه خود بسپاریم. برای مثال، الکل را لاابالی، بی‌کله و گاه ملول، و اسید را جیلیز ویلیز لقب می‌داد.

جان‌بخشی به اشیا و پدیده‌ها می‌تواند مقدمه‌ای برای ورود به عرصه‌های نمایش باشد. بچه‌ها، خیلی ساده و با توجه به تخیل نیرومندی که دارند، می‌توانند در نقش اشیا، حیوانات، ابزار و وسایل ظاهر شوند و تئاتری را شکل دهند. چندان نیازی هم به متنی از پیش تهیه شده نیست. تجربه نشان داده است، زمانی که در یک کلاس، در شروع فعالیت، چند متن، توسط معلم به اجرا درمی‌آید، کم‌کم دانش‌آموزان، خود به نوشتن نمایش‌نامه رغبت نشان می‌دهند و

در جریان کار و مداومت در اجرا، اصول نمایش‌نامه‌نویسی را نیز می‌آموزند.

نمونه‌های مناسب نمایش‌نامه

برای آغاز کار، نوشتن نمایش‌نامه براساس آن گروه از متن‌های درسی که از قابلیت لازم برای اقتباس برخوردارند، بهتر از متن‌های تألیفی جواب می‌دهد. ضمن این‌که بهره‌گیری از متن‌های درسی برای تألیف نمایش‌نامه و اجرا در کلاس یا مدرسه، بهترین روش برای انتقال مفاهیم و ماندگار کردن موضوع‌ها و متن‌های درسی در حافظه‌ی عمیق دانش‌آموزان است. بسیاری از متن‌های درسی دارای ظرفیت‌های مناسبی برای اقتباس، برداشت آزاد و تنظیم نمایش‌نامه‌اند. به‌عنوان نمونه، در کتاب ادبیات فارسی (۱) سال اول دبیرستان، داستان‌های شاه‌نامه، بخش‌هایی از سفرنامه‌ی ناصرخسرو و داستان‌های طوطی و بقال **مولوی**، خیر و شر **زهرا کیا**، سمک و قطران و میرعلم‌دار، می‌توانند دست‌مایه‌های خوبی برای اقتباس باشند.

هم‌چنین، در کتاب ادبیات فارسی(۳) سال سوم دبیرستان، گلدسته‌ها و فلک از **جلال آل‌احمد**، بخش‌هایی از تاریخ بیهقی، شاهنامه‌ی **فردوسی**، کلیله‌ودمنه، و نیز آثار **شکسپیر**، **تولستوی**، **تاگور** و شخصیت‌هایی که به نام آن‌ها در کتاب‌های درسی برمی‌خوریم، مثل **کمال‌الملک**، و در کتاب ادبیات فارسی(۲)رشته‌ی‌ادبیات،داستان‌های بازرگان و طرار (از کتاب فرج بعد از شدت). دیوار (از جمال میرصادقی)، داستان ابراهیم (از قصص‌الانبیاء)، داستان بر دار کردن حسنک وزیر (از تاریخ بیهقی)، داستان شیر و گاو (از کلیله‌ودمنه)، رستم و اسفندیار (از شاهنامه)، طوطی و بازرگان (مولوی)، زاهد و پادشاه (از گلستان سعدی) شولَم و شولم (از کلیله‌ودمنه)، زال و رودابه (از شاهنامه فردوسی) و بسیاری از متن‌های درسی در دوره‌های سه‌گانه‌ی تحصیلی، از این ویژگی برخوردارند.

پانتومیم یا نمایش ایمایی

پانتومیم ساده‌ترین روش برای اجرای تئاتر در مدرسه، به‌خصوص در کلاس درس است. با طرح سؤال‌هایی چون: من کیستم؟ من چیستم؟ من کجام؟ می‌توان پای یک‌یک دانش‌آموزان را به صحنه‌ی نمایش کشاند. یکی از راه‌های خوب و همراه با نشاط در معرفی مشاغل به دانش‌آموزان، (به‌خصوص در پایه‌های اول تا سوم ابتدایی)، استفاده از زبان بدن و زبان ایمایی است. یکی از دانش‌آموزان، بدون این‌که سخنی بر زبان بیاورد، با حرکات خود شغل و حرفه‌ای را معرفی می‌کند و از دیگری می‌پرسد: یا من کیستم؟

در بخشی از بازی‌های ایرانی هم ما ویژگی‌های نمایش ایمایی را مشاهده می‌کنیم؛ ازجمله بازی «هر که به کاری مشغوله». در این بازی، تعدادی از دانش‌آموزان دور هم حلقه می‌زنند و شخصی به نام «اوستا» وسط این دایره می‌ایستد. بچه‌های ایستاده روی خط دایره، هرکدام به کاری مشغول می‌شود؛ یکی نجاری می‌کند، یکی سلمانی، یکی رانندگی، یکی خیاطی، یکی نوازندگی و... اوستا

✓ دیالوگ به معنای گفت‌وگوی نمایشی است. این شیوه، هم برای کشاندن تئاتر به کلاس‌های درس، هم برای تقویت قدرت‌بیان و استعدادهای بالقوه‌ی تئاتری، روشی است مؤثر و پرکشش و نیز فرصتی است مناسب برای دور شدن از شیوه‌های مبتنی بر خطابه و آموزش یکسویه در آموزش و پرورش

✓ نمایش بداهه یا دمساخت، نمایشی است که بدون متن و طرح از پیش نوشته شده یا طراحی شده، در آنی شکل می‌گیرد

دست‌های خود را به دور هم می‌چرخاند و هرگاه حرکت خود را متوقف کند و حرکت یا کار یکی از شرکت‌کنندگان را انجام دهد، آن شخص باید حرکت و کار خود را قطع کند و بلافاصله عمل و کار اوستا را انجام دهد. این حرکت ادامه دارد تا اوستا کار شرکت‌کننده‌ی دیگری را انجام دهد. در این صورت او به شغل خود برمی‌گردد و به کارش ادامه می‌دهد. هرکس اشتباه کند، از چرخه‌ی بازی اخراج می‌شود و سرانجام نفر آخر برنده‌ی بازی است. این بازی در سکوت کامل می‌گذرد.

در چند عنوان کتابی که تحت عنوان بازی‌های نمایشی به زبان فارسی منتشر شده‌اند، معلمان علاقه‌مند می‌توانند بازی‌هایی از این دست را بیابند و در کلاس اجرا کنند.

برای این‌که شرکت‌کنندگان، غیر از حرکت دادن دست و پا، میمیک صورت خود را هم در معرفی خویش به‌کار گیرند، می‌توان حالت‌های صورت را ملاک حضور شرکت‌کنندگان قرار داد؛ مانند اخمو، خجالتی، گریان، خندان، قهر کرده، متفکر و شکمو (کسی که همه‌اش می‌خورد و می‌لمباند!)

تقلید و روایت‌های نمایشی از رویدادهای زندگی

آموزگار می‌تواند از دانش‌آموزان بخواهد، ماجرایی را که خود تجربه کرده‌اند، یا شاهد آن بوده یا شنیده‌اند، به‌صورت نمایشی در کلاس روایت کنند و یا رفتار و گفتار کسانی را که رفتاری متفاوت و خاص دارند، تقلید کنند. در اجرای این نوع نمایش‌ها نباید از بچه‌ها انتظار کاری حرفه‌ای و بی‌ایراد داشته باشیم. یادمان باشد که هدف، ایجاد بستر و فضایی است که دانش‌آموز بتواند چنین جسارتی را در جمع و در حضور تماشاگران به نام معلم و هم‌کلاسی، تجربه کند و قدم‌های اول را برای رفع کم‌رویی و تقویت اعتمادبه‌نفس خود بردارد.

✓ در نمایش‌های مدرسه، ما با توجه به رشد فکری دانش‌آموزان، به حقیقت نمایی‌های کلاسیک نیازی نداریم

✓ پانتومیم ساده‌ترین روش برای اجرای تئاتر در مدرسه، به‌خصوص در کلاس درس است

مونولوگ یا تک‌گویی نمایشی

یکی از روش‌های دیگر تئاتر بی‌امکان، مونولوگ یا تک‌گویی نمایشی است. تک‌گویی نمایشی، همان‌طور که از عنوانش پیداست، با یک بازیگر به اجرا درمی‌آید و نوعی واگویه و با خود حرف زدن است؛ منتها با استفاده از عناصر نمایشی و با هدف نمایش برای جمع.

در این روش، یکی از دانش‌آموزان را انتخاب می‌کنیم. حسی را به او می‌دهیم و می‌گوییم حالا بقیه‌اش را خودت ادامه بده. برای مثال، قاب عکسی به او می‌دهیم (یک قاب‌عکس فرضی که می‌تواند عکس پدربزرگ، مادربزرگ، پدر، برادر، دوست و یا یک شخصیت مشهور باشد) و از او می‌خواهیم تا با عکس حرف بزند، درددل و گلایه‌اش را بگوید، اعتراض و انتقاد کند یا... باید او را آزاد بگذاریم تا خلاقیت‌های کلامی و بیانی خودش را بروز دهد.

عکس: مهسا قبایی

می‌توانیم این عکس فرضی را به دانش‌آموزان دیگر هم بدهیم و ببینیم کدام حسی‌تر و تأثیرگذارتر، مونولوگ خود را می‌سازند و بیان می‌کنند.

به جـای قاب عکـس، می‌توان از مخاطب‌هـای غایب دیگری، مثل سـنگ قبر در یک گورستان فرضی، یک مجسـمه و هر چیز دیگری که نشانه‌ای از یک مخاطب غایب باشد، اسـتفاده کرد. تک‌گویی نمایشـی می‌توانـد به صورت یک مسـابقه‌ی نمایش‌نامه‌نویسـی هـم در کلاس برگزار شود. به این صورت که بچه‌ها داوطلبانه بیایند مونولوگ‌های خود را بیـان کنند و بهترین‌هـا انتخاب شوند.

در یکی از کارگاه‌های بازیگری، به یکـی از هنرجویان گفتم: «فرض می‌کنیـم که تو خـدای ناکرده آدم دروغ‌گویی بـوده‌ای. امـا اتفاقی در زندگی‌ات افتاده که سـرت به سنگ خـورده و از دروغ‌گویی‌های خود به خاطر مخاطرات و پیامدهای بدی که برایت داشته است، پشیمان شده‌ای. حالا ایستاده‌ای جلوی آینه و با مرور گذشـته‌ی خـود، به نوعـی خود را محاکمـه می‌کنی. طبیعتاً در چنین حالتی، این میمیک صورت توسـت که تمامی حالت‌های حسی و عاطفی تـو را در این مرور تصویری منعکس می‌کند.

او بـه گونه‌ای ایـن «اِتود» را به انجـام رسـاند که هم‌کلاسـی‌ها، تا مدتـی پس از اجرا، هنـوز از دنیای حسـیِ به‌وجود آمده، بیرون نیامده بودنـد. در همیـن کلاس، ما بالغ بر ۲۰۰ اتود نمایشی با همین نوجوان‌ها کار کردیـم و در روزهای آخر دوره، کم پیش می‌آمد که کسـی از پسِ اتودهای پیشنهادی ما برنیاید.

یکی دیگـر از روش‌های خوب و تأثیرگذار برای معرفی شخصیت‌های تاریخـی در کلاس، اسـتفاده از مونولوگ بـه جای خواندن متن‌های توصیفی و خسته‌کننده است. هریک از دانش‌آموزان می‌توانند به دل‌خواه یک شخصیت تاریخی را انتخاب کنند و او را بـه صورت مونولوگ در کلاس اجرا و معرفی کنند. برای مثال، کسی که کمال‌الملـک را انتخاب می‌کند، روی سکو در پیشگاه کلاس می‌ایستد و در حالی که دارد روی بوم نقاشـی می‌کند، از خود می‌گوید: «من محمد غفـاری، ملقب بـه کمال‌الملک، در سال ۱۲۲۲ هجری شمسی در شهر کاشـان به‌دنیا آمدم. پـدرم که خود نقاشـی چیره‌دسـت بود، مرا در ۱۵ سـالگی برای تحصیل در مدرسه‌ی دارالفنون، به تهران فرستاد...»

دیالوگ

دیالـوگ به معنـای گفت‌وگوی نمایشـی است. این شـیوه، هم برای کشاندن تئاتر به کلاس‌های درس، هم برای تقویت قدرت‌بیان و استعدادهای بالقوه‌ی تئاتری، روشـی است مؤثر و پرکشش و نیز فرصتی است مناسب برای دور شـدن از شیوه‌های مبتنی بر خطابـه و آمـوزش یکسـویه در آموزش و پرورش. یکی از انتقادهایی که منتقدان به نظام آموزشـی دارند، فقدان دیالوگ و گفت‌وگو در آموزش مدرسه‌ای است؛ شـیوه‌ی گفت‌وگو، به ۲۵۰۰ سـال پیش هم در مدارس آتـن و رم رایج بود و **افلاطون** بر آن تأکید ورزیده است. در مدارس دینی و حوزه‌هـای علمیه هم این شـیوه متداول است. این روش باعث تفهیم و ماندگاری آموزه‌های درسی می‌شود.

آموزش مبتنی بر دیالوگ، نوعی مشـارکت دادن دانش‌آموز در اداره‌ی کلاس اسـت. در شـرایط کنونـی، دانش‌آمـوزان متن‌هـای درسـی را می‌خوانند، از حفظ می‌کنند، امتحان می‌دهند و سپس اندوخته‌های ذهنی خود را به وادی فراموشی می‌سپارند! نمایش قادر اسـت این آموزه‌ها را در حافظه، پایدار و مانـدگار کند. برای مثال، اگر قرار باشـد در درس تاریخ، بخشـی از تاریخ مشروطه را از طریق صرفاً خواندن تاریخ در کتاب درسـی بـه دانش‌آموز بیاموزیم، به سـادگی می‌توانیـم همیـن درس را در قالب نمایـش، روایت کنیم. یکی از بچه‌ها به جلوی کلاس می‌آید، می‌ایسـتد و می‌گوید: «من احمدشـاه قاجارم.» یکی دیگر از دانش‌آمـوزان می‌آید و می‌گوید: «من ستارخانم.» یکی دیگر در کنار آن دو می‌ایسـتد و می‌گوید: «من هـم لیاخوف هسـتم، فرمانده قوای روسیه در ایران.» (این آدم‌ها را می‌توان با دیگر شخصیت‌های مثبت و منفی انقلاب مشروطه جابه‌جا کرد.)

حالا آن‌هـا هر کدام ابتدا خود را معرفی می‌کنند و سپس دلایل عمل خـود را (آن‌چه در تاریخ مشـروطه مرتکب شده و انجام داده‌اند) به صورت تک‌گویی نمایشی یا دیالوگ، همراه با اعمال نمایشـی، روایـت می‌کنند. و اگر بخواهیـم کار اقتباسـی بکنیم، می‌توانیم به شیوه‌ی دیگری هم این واقعه‌ی تاریخی را روایت کنیم. خانی در حال تنبیه و فلک‌کردن یک دهقان است؛ دهقانی که به دلیل خشک‌سالی

نتوانسته است بهره‌ی زراعت خود را بـه خان قاجار بپردازد. در حین فلک کردن او، **ستارخان** سر می‌رسد و یک درگیری لفظی میـان او و خان پیش می‌آیـد. این گفت‌وگو می‌تواند در بافتی دراماتیک شکل بگیرد.

نمایش بداهه یا دَمساخت

نمایـش بداهـه یا دمسـاخت، نمایشی اسـت که بدون متن و طرح از پیش نوشته شده یا طراحی شده، در آنی شکل می‌گیرد. به این شیوه‌ی نمایشی «نمایش خلاق» هم می‌گویند که البته من با این واژه چندان موافق نیستم. ما نمایش غیرخلاق نداریم و اولین ویژگی هنر نمایشی خلاق بودن اسـت. از این‌رو، واژه‌ی «دمساخت» علمی‌تر به نظر می‌رسد؛ نمایش‌هایی که بدون متن و در آن واحد سـاخته می‌شوند.

در سـینما، گاه از یک پلان، در چندین برداشت فیلم‌برداری می‌کنند. کِلاکِت که باز می‌شـود، کارگردان یا دسـتیار یا منشـی صحنه می‌گوید: «برداشت یک، از پلان یک.» این پلان را گاه کارگردان نمی‌پسندد و مجبور می‌شوند دوباره بگیرند: «برداشت دو، از پلان یک.» این برداشـت‌ها گاه تا ده بار هم ممکن اسـت تکرار شـود. در پایان فیلم‌برداری، خود کارگردان یا تدوینگر، پشت میز تدوین از میان این ده برداشـت، یکـی را که از همه بهتر اسـت انتخاب می‌کند و بقیه را دور می‌ریـزد. هنر تدوین، یعنی هنر گزینش بهترین پلان‌ها و زیباشناسی چینش، بنـد و بسـت و تدوین این پلان‌ها در کنار هم.

در تمرین‌ها و اتودهای نمایشی در کلاس، معلـم می‌توانـد قالبی را بـه بچه‌ها بدهد و از آن‌ها بخواهد به تناسب خلاقیت خود قالب را پر کنند. قالب مذکور می‌تواند چنین باشـد: ناظمی یـا مدیـری در دفتر کارش نشسته است. دانش‌آموزی در می‌زند و می‌خواهد موضوعی را با او در میان بگذارد. این موضـوع می‌تواند رازی را بگشـاید، می‌تواند گرهـی را در کار مدرسه، ناظم، معلم یا دانش‌آموز بیندازد، یا می‌تواند ماجرایی را کشف کند. انتخاب یکی از این‌ها و تکمیل موضوع به خلاقیت دانش‌آموز بستگی دارد.

✓ اگر سـخت نگیریم، هر روز می‌توانیم در کلاس، حیاط، سـالن و دیگر فضاهای موجود در مدرسه، تئاتری تماشا کنیم

از دو دانش‌آمـوز کـه داوطلبانه اعلام آمادگی کرده‌اند، یکی می‌شود ناظم مدرسـه و دیگـری دانش‌آموز. دانش‌آموز پشـت در دفتر مدرسه با حالت مردد (یا خوش‌حال، ترسـیده، خجالتی) قدری می‌ایسـتد و بالاخره در می‌زنـد. ما نمی‌دانیـم او به ناظم چه‌خواهد گفت و ناظم چه واکنشی نشان خواهد داد. این دانش‌آموز است که باید به‌صـورت بداهه، داسـتانی در ذهن خود سـرهم کند و به ناظم بازگوید.

این برداشـت که انجام شـد، دو دانش‌آمـوز دیگـر می‌توانند بیایند و برداشـت دوم را در همین قالب اجرا کنند. در پایان، برداشتی که بیشترین امتیاز را از سوی دانش‌آموزان کلاس آورده، به‌عنوان برداشـت برتر تشویق شـود. بی‌تردیـد در میـان این چند برداشت، آن که از عناصر تعلیق، کشف، ترس و دلهره برخوردار باشد، جذابیت نمایشی بیشتری خواهد داشت.

عکس: اعظم لاریجانی

عروسک به‌جای بازیگر

نمایش دیرپای تمدن‌های بشری

مقاله

علیرضا میراسدالله

تئاتر عروسکی به شکلی از نمایش گفته می‌شود که در آن به جای بازیگر از عروسک یا «پاپت» استفاده می‌شود. در مواردی هم بازیگر و عروسک در کنار هم ایفای نقش می‌کنند. این شکل نمایش که با عنوان «پاپتری» هم از آن نام برده می‌شود، سابقه‌ای کهن دارد و ریشه‌هایش به تعبیری به قبل از میلاد مسیح می‌رسد. اشکال متفاوتی از این شیوه‌ی نمایش در سراسر دنیا وجود دارند که فصل مشترک همه‌ی آن‌ها فرایند «اینمه کردن» و به حرکت در آوردن عروسک است. تئاتر عروسکی تقریباً در تمام تمدن‌های بشری و همه‌ی نقاط دنیا در میان مردم رایج بوده و هنوز هم هست. این هنر، از دوران کهن تا کنون با دو انگیزه انجام می‌شده است: اول، سرگرم کردن اجتماعات مردمی، و دوم برگزاری مراسم‌های ملی و مذهبی. کارناوال‌ها نیز میادین پاپت بازی یا نمایش عروسکی به‌شمار می‌آیند.

عکس: مهسا قبایی

اکثر نمایش‌های عروسکی، قصه‌گویی را هم همراه خود دارند. یعنی قصه جزء منفک نشـدنی این‌گونه از نمایش‌هاست (البته در دوران مُدرن مواردی برخلاف این اصل نیز دیده می‌شود). در دوران کهن، اکثر نمایش‌های عروسکی قصه‌هایی جادویی و پُر رمز و راز داشـتند و عروسـک‌ها قادر به انجام کارهای اعجاب‌آوری بودند، اما اکنون تئاتر عروسـکی موضوعات ساده‌ی روزمره را هم تحت پوشش قرار می‌دهد. در تئاتر عروسکی یک اصل مهم وجود دارد: این که عروسک مهم‌تر و معروف‌تر از عروسـک‌گردان است. در بسیاری از موارد، عروسک‌گردان‌ها به نام عروسک‌هایشان معروف هستند و مهم نیست که چه‌قدر مهارت دارند؛ مهم این اسـت که با مهارتشان عروسک را وادار به انجام چه حرکاتی می‌کنند. حرکات و فیزیک عروسک است که عموماً در یاد مردم باقی می‌ماند.

تاریخ نمایش عروسکی

عروسک از دیرباز مورد توجه و استفاده‌ی انسان‌ها بوده است. بسیاری از مردم با ساخت عروسک و حرکت دادن آن، در جوامع خود به خودنمایی می‌پرداختند و با سرگرم کردن مردم، اموراتشان را می‌گذراندند. به جز این شکل ساده و کاسبکارانه، اشکال دیگری نیز وجود داشـته‌اند که به جادوگرها و شـکل استفاده‌ی آن‌ها از عروسک برمی‌گردند. اگرچه عروسک‌گردانی آن‌ها را نمی‌توان به سادگی در قالب نمایش عروسکی جا داد، ولی به‌هرحال فرمی از نمایشِ آمیخته با عروسک بوده که برای عده‌ی کمی اجرا می‌شده اسـت. گاه شـخص جادوگر، به تنهایی به برگزاری عجیب‌ترین نمایش‌نامه‌های عروسـکی دست می‌زده است. تا از کسی انتقام بگیرد یا مراد دل کسی را حاصل کند.

✓ اکثر نمایش‌های عروسکی، قصه‌گویی را هم همراه خود دارند. یعنی قصه جزء منفک نشـدنی این‌گونه از نمایش‌هاست

✓ سابقه‌ی نمایش عروسکی با عروسک‌های مفصلی چوبی و عروسـک‌های گِلی نیز به مصـر برمی‌گردد و شیوه‌ی گرداندن آن‌ها ریشه‌های مصری دارد

شـواهد موجود نشـان می‌دهند، در مصر قدیم و حدود دوهزار سال قبل از میلاد، اولین عروسک‌های سیمیِ متحرک ساخته شدند. بعضی از هنرمندان آن ایام، به واسـطه‌ی مهارتشـان در بازی با آن عروسک‌ها، مشهور شدند. این فرم از نمایش عروسکی، به شکل‌های موجود در حال حاضر بسیار نزدیک است. سابقه‌ی نمایش عروسـکی با عروسک‌های مفصلی چوبی و عروسک‌های گِلی نیز به مصر برمی‌گردد و شیوه‌ی گرداندن آن‌ها ریشه‌های مصری دارد. اولین نوشته درباره‌ی نمایش‌های عروسکی از دوران فرعون‌ها به‌دست آمده و مربوط به سال ۴۲۲ قبل از میلاد مسیح است.

آسیا و نمایش عروسکی

اگرچه اسـناد و مدارک به‌دسـت آمده نشـان می‌دهند که در مصر باستان نمایش عروسـکی بسـیار جریان داشته و جزو هنرهای مرسـوم آن دوران بوده اسـت، ولی قدیمی‌ترین تمدن‌های جهان در آسـیا سـاکن بودند و ریشه‌های کهن‌ترین شـکل این نمایش در میان هندوها دیده می‌شـود. در واقع، با آن‌که اولین مجموعه‌ی عروسک‌های سیمی در مصر کشف شده است، ولی نمونه‌هایی

از موجودات عروســکی از هند باستان یافت شده‌اند که قدمتشان به ۲۵۰۰ سال پیش از میلاد مسیح می‌رسد. از این‌رو، از آثار مصری‌ها قدیمی‌ترند.

در قدیمی‌ترین متون سانسکریت نیز اشاره‌هایی به نمایش‌های عروسکی شده و به جای عروســک‌گردان، از اصطلاح «نگه‌دارنده‌ی سیم‌ها» استفاده شده است. اســم هندی این عروسک گردانان **ساترادهارا**[1] بوده است. این لغت در متونی به قدمت چهارهزار سال هم دیده می‌شود.

به جز هند، در شــرق دور نیز سابقه‌ی نمایش عروسکی و عروسک‌گردانی به همان حدود زمانی می‌رســد. نمایش‌های ســایه‌ای که با عنوان «تئاتر سایه‌های متحرک» شــناخته می‌شــده و امروزه نام کوتاه‌تر «تئاتر سایه» را یافته است، از جمله اولین تئاترهای عروسکی است که در کشور چین برگزار می‌شده و می‌شود. در یکی از متون کهن چین آمده است: عروسک‌ها همه‌جا به نمایش در می‌آیند. حتی در دادگاه‌ها، قبل و بعد از صدور حکم، این نمایش‌ها جریان دارند.

اما به لحاظ تنوع، ژاپن متنوع‌ترین فرم‌ها را دارد. چندین و چند نمونه‌ی کاملاً متفاوت از نمایش عروسکی در این کشور به ثبت رسیده است. شاید مشهورترین آن‌ها «بون‌راکو»[2] باشــد که مهد شکل‌گیری‌اش معبد «شینتو» است و تا قبل از قرن هفدهم، توسط دو عروسک‌گردان و با دور عروسک انجام می‌شد. ولی در قرن هفدهم به سه عروسک افزایش پیدا کرد. عروسک گردان‌ها در این نمایش لباس کاملاً مشکی می‌پوشند و در تاریکی صحنه که فقط نورهای موضعی عروسک‌ها را روشن می‌کنند، از دیده‌ی حضار محو می‌شوند. عروسک‌های بون‌راکو، زیباترین وخوش‌رنگ‌ترین پاپت‌های دنیا هستند. کره، تایلند، اندونزی و بسیاری از کشورهای دیگر آســیا نیز تاریخی آکنده از نمایش‌های عروسکی دارند. در واقع، عروسک را نمی‌توان به سادگی از تمدن‌های باستانی آن‌ها جدا کرد.

در خاورمیانه و اطراف ما نیز، انواع و اقسام نمایش‌های عروسکی وجود داشته و هنوز هم در مناطقی وجود دارد. برای مثال، در کشور ترکیه و در دوران عثمانی‌ها و حتی پیش از آن، نوعی تئاتر سایه‌ی ترکی اجرا می‌شد که از لحاظ فرم با تئاتر سایه‌ی چین شباهت‌های زیادی داشت. فقط قصه‌ها و باورها در این نوع نمایش با مُدل چینی‌اش متفاوت بودند و عموم قصه‌ها ریشه‌های اسلامی داشتند. برای درک بهتر نمایش‌های عروسکی در کشورهای اسلامی، باید به قصه‌های مذهبی رجوع کرد. تئاتر سایه‌ی ترکی بهترین نمونه از این دست نمایش‌ها برای درک پیوند میان نمایش عروسکی و اسلام است. این‌گونه نمایش‌ها در دوران پیش از اسلام هم در منطقه‌ی خاورمیانه رایج بودند، ولی با ظهور اسلام رنگ و بویی دیگر به خود گرفتند.

در کشورمان ایران هم نمایش‌های عروسکی گوناگونی از هزاران سال پیش اجرا می‌شدند که البته شواهد کمی از آن‌ها باقی مانده است. با رجوع به یافته‌ها می‌توان گفت که دو نمونه‌ی «نمایش دستکشی» که در آن عروسک به صورت دستکش در دست عروسک‌گردان قرار می‌گرفت و «نمایش عروسک سیمی» که عروسک‌گردان با نخ نامرئی یا سیم‌های نازک عروسک را از بالا هدایت می‌کرده، رایج بوده است. اما بیشترین نمایش‌های عروسکی در ایران در دوره‌ی قاجار اجرا می‌شدند و اکثر فرم‌های رایج را از ترکیه و کشورهای اسلامی هم‌جوار با ایران وارد کرده بودند.

خیمه‌شب بازی یکی از این فرم‌هاست که اگرچه ریشه‌های کهن‌تر از دوران قاجار دارد، ولی فرم رایج آن و آن‌چه که ما به‌عنوان خیمه‌شب‌بازی می شناسیم، در دوران قاجار به این تکامل رسید. در این نمایش، عروسک‌گردان قصه‌ای را با لحنی آهنگین یا حتی به‌صورت شعر بیان می‌کند. در حال حاضر در این نوع نمایش لحن آهنگین یا شعر نیز الزامی نیست و قصه می‌تواند به‌صورت ساده بیان شود. به عروسک‌گردان این فرم از نمایش عروسکی «نقال» یا «مرشد» می‌گویند. مرکز اجرای این نمایش‌ها قهوه‌خانه بوده است که امروزه به ندرت دیده می‌شود.

در خیمه‌شب‌بازی، داستان معمولاً میان راوی که همان مرشد یا نقال باشد و عروسک اتفاق می‌افتد. به‌عبارت دیگر، عروسک‌گردان و عروسک هر دو بازیگرنمایش هستند. شاید بتوان اپرای عروسکی «رستم و سهراب» را که در سال‌های اخیر روی صحنه رفت، کامل‌ترین شکل خیمه‌شب‌بازی دانست.

✓ از اوایل قرن نوزدهم، نمایش عروسکی پا به عرصه‌ای دیگر گذاشت و موجب جذب عده‌ی زیادی از هنرمندان رشته‌های گوناگون شد

✓ در نمایش عروسکی، به رغم ریشه‌های کهن و جریان مردمی غالب بر آن، می‌توان حرف‌های تازه زد و مخاطبین غیر سنتی را جذب کرد

اروپا، یونان و رُم باستان

اگرچه تعداد انگشت‌شماری از عروسک‌های اروپای کهن باقی مانده‌اند، ولی مسیر تحول نمایش عروسکی و پاپتری را باید از طریق ادبیات اروپا دنبال کرد. در نوشته‌های **ارسطو** اشارات مستقیمی به نمایش عروسکی شده است. حتی می‌گویند که او خود عروسک‌گردانی هم می‌کرده است. گفته می‌شود که **ارشمیدس** با گروه‌های نمایش عروسکی همکاری داشته است. در نوشته‌های

پلاتو نیز به وفور از نمایش عروسکی سخن به میان آمده است. از تمام این‌ها مهم‌تر، در «ایلیاد و ادیسه» هم به عروسک‌های سیمی اشاره شده است.

ریشه‌ی نمایش‌های عروسکی در اروپا احتمالاً به پنج قرن پیش از میلاد مسیح می‌رسد؛ زمانی که عروسک‌گردان‌ها در میدان‌های شهر با نمایش‌های خود مردم را سرگرم می‌کردند. عروسک‌های گِلی اروپایی قدمتی حدود ۲۵۰۰ سال دارند.

از اروپای باستان که بگذریم، آغاز نمایش‌های عروسکی در اروپای امروزی به قرون هجده و نوزده برمی‌گردد. در بسیاری از کشورهای اروپایی، سبک‌های متفاوت نمایش عروسکی در این دوران به‌وجود آمدند. در حال حاضر، تئاتر عروسکی ایتالیایی برای مثال، تفاوت‌های فاحشی با نمایش‌های عروسکی دانمارکی، انگلیسی، چک، هلندی یا آلمانی دارد. هر کدام از این کشورها، نمایش‌های عروسکی با قصه‌های بومی و عروسک‌های خاص خود دارند.

در اروپای شرقی و به‌طور مشخص در کشور چک، با توجه به قدمت عروسک و تاریخ کهن عروسک‌گردانی، نمایش‌های بسیار جالب توجهی روی صحنه می‌آید. شاید بتوان اولین هنرمند نوگرای چک را که نمایش‌های عروسکی به سبک امروز را در آن کشور پایه‌گذاری کرد، **جان یرژی برات** دانست. او در سال ۱۷۲۴ به‌دنیا آمد. از آن‌جا که پدرش نجار بود، توانست عروسک‌های چوبی بسیار متفاوتی در کارگاه پدرش خلق کند. همان عروسک‌ها امروز مُدل اصل عروسک‌های چوبی در نمایش‌های چک هستند.

آفریقا میراث‌خوار مصر

اکثر نمایش‌های عروسکی آفریقایی، ریشه در نمایش‌های مصر باستان دارد. و اگرچه به ظاهر تفاوت‌های فراوانی در نمایش‌های عروسکی آفریقایی و مصری می‌بینیم، ولی راز و رمز و جادویی که در این نمایش‌های وجود دارد، معمولاً از مصر باستان قرض گرفته شده است. در واقع، نمی‌توان به‌طور مشخص این شکل از نمایش را به یک کشور نسبت داد. البته در نمایش‌های عروسکی آفریقایی، بیش از هر چیز از ماسک استفاده می‌شود که این موضوع، نمایش‌های آفریقایی را در دسته‌بندی دیگری قرار می‌دهد. در حال حاضر در اکثر کارناوال‌های آفریقایی، هم نمایش‌هایی با ماسک اجرا می‌شوند و هم نمایش‌هایی با عروسک و عروسک‌گردان.

در آمریکا چه‌خبر است؟

وقتی صحبت از آمریکا می‌شود منظور «USA» نیست، مکزیک کشوری است که از لحاظ قدمت تاریخی و فرهنگ و هنر بومی، همیشه در این قاره مورد توجه بوده و هست. شواهدی از اولین نمایش‌های عروسکی مکزیکی موجودند که به ۶۰۰سال بعد از میلاد مسیح تعلق دارند. و عروسک‌هایی نیز در این کشور پیدا شده‌اند که متعلق به همان دوران هستند. این عروسک‌ها قابلیت حرکت دارند و بازوها، پاها و گردن آن‌ها متحرک است. بنابراین، عروسک و عروسک‌گردان از

دیرباز در مکزیک وجود داشته‌اند.

اما جالب است بدانید که در آمریکای شمالی و در ایالات متحده آمریکا، قدمت نمایش‌های عروسکی فقط به شصت هفتاد سال می‌رسد. اولین نمایش‌های عروسکی که در سال‌های آخر دهه‌ی ۱۹۴۰ اجرا شدند، اغلب نمایش‌های تلویزیونی بودند و در برنامه‌های کودک پخش می‌شدند. عروسک‌های این نمایش‌ها، شبیه عروسک‌های فعلی در برنامه‌های کودک خودمان بودند.

نمایش‌های عروسکی معاصر

از اوایل قرن نوزدهم، نمایش عروسکی پا به عرصه‌ای دیگر گذاشت و موجب جذب عده‌ی زیادی از هنرمندان رشته‌های گوناگون شد. این هنر به مرور در کنار هنرهای دیگر قرار گرفت و به اصطلاح «های ـ آرت» یا هنر پرطرفدار شد. نمایش‌های عروسکی که تا پیش از این در خیابان‌ها یا مراکز سطح پایین به اجرا در می‌آمدند، کم‌کم سر از سالن‌ها معتبر در آوردند و مخاطبین خاصی را جذب کردند.

اما رشد و تکامل کامل این هنر در اوایل قرن بیستم اتفاق افتاد؛ زمانی‌که سینما نیز به کمک این هنر آمد و عروسک‌ها و عروسک‌گردان‌ها تکیه‌گاه جدیدی پیدا کردند. تلویزیون و مدیاهای دیگر نیز حامیان اصلی این هنر شدند. کم‌کم برخی از زبده‌ترین هنرمندان روز جهان، به نمایش عروسکی گرایش پیدا کردند و نشان دادند که در نمایش عروسکی، به رغم ریشه‌های کهن و جریان مردمی غالب بر آن، می‌توان حرف‌های تازه زد و مخاطبین غیر سنتی را جذب کرد.

در حال حاضر، نمایش عروسکی و پاپتری شاید بیشتر به شکل تلویزیونی آن شناخته می‌شود و کمتر در حالت سنتی و نمایش روی صحنه مورد توجه قرار می‌گیرد. اما به‌هرحال هر روز در هر گوشه و کنار دنیا، نمایشی با فرم و قصه‌ای جدید روی صحنه می‌رود. عروسک‌ها و عروسک‌گردان‌ها به‌طور دائم در حال سفر به دور دنیا هستند و نمایش‌هایشان را اجرا می‌کنند.

در مجموع می‌توان گفت، تئاتر عروسکی شاخه‌ای از تئاتر است که همواره موجبات تحول و پیشرفت هنر تئاتر را فراهم کرده و در بسیاری از موارد، از شکل‌های دیگر هنر نمایش پیشی گرفته است.

✓ بیشترین نمایش‌های عروسکی در ایران در دوره‌ی قاجار اجرا می‌شدند و اکثر فرم‌های رایج را از ترکیه و کشورهای اسلامی هم‌جوار با ایران وارد کرده بودند

پی‌نوشت

1. Sutradhara
2. bunraku

آموزش نمایش و قانون بازی

معصومه شاه حسینی
آموزگار پایه اول دبستان ـ بوبین زهرا

اشاره

نمایش نیز، همانند هر فعالیت دیگری دارای قوانینی است که نیازمند آموزش است. طبیعی است که دانستن این قوانین در کنار کسب تجربه‌ها در هر کدام از شاخه‌ها می‌تواند در توانمندسازی فعالان نوپای این عرصه مفید باشد.

مقاله‌ی زیر شما را با مجموعه‌ای از این قوانین آشنا می‌کند.

الف) تمرینات مقدماتی

توانایی گفتار و اجرای حرکات و کاربرد حواس، مهم‌ترین مهارت‌ها برای ایفای نقش هستند. برای گفتار خوب، فرد باید بتواند صداها را به‌طور مجزا و درست ادا کند و گفتار او با عواطف لازم همراه باشد. بنابراین به تمرینات تقویت تنفس و تقویت صدا نیاز دارد. هم‌چنین، اجرای صحیح حرکات چهره و اندام، گفتار را قوت می‌بخشد، به‌طوری که بر مخاطبان مؤثر واقع شود. اجرای صحیح حرکات به اندام توانا و نرمش‌های مناسب نیاز دارد. از این‌رو، آموزش نمایش به دانش‌آموزان باید به صورت بازی شروع شود که در آن قانون بازی را می‌پذیرند، مسئولیتی را برعهده می‌گیرند و ناخودآگاه یک جامعه‌ی کوچک را تجربه می‌کنند. البته این بازی‌ها نیز با تمایل خودشان انجام می‌گیرند. بازی‌های مناسب عبارت‌اند از:

۱. اجرای تخیلی

از دانش‌آموزی بخواهید، چشمان خود را ببندد در خیال خود از محیط کلاس دور شود و موقعیتی را که به او می‌گویید، تجسم کند. سپس چشمان خود را باز کند و آن‌چه را خیال کرده است، با حرکات چهره و بدن خود و بدون استفاده از وسیله، برای سایر هم‌کلاسی‌هایش انجام دهد. او می‌تواند کارهای ساده‌ای مثل شستن دست و صورت، پوست کندن یک میوه، چیدن گل از بوته‌ای در یک باغ، نخ‌کردن سوزن، پاک کردن شیشه، پاک‌کردن آینه، واکس‌زدن کفش، حمل یک جسم سنگین و... را به نمایش بگذارد.

۲. گفت‌وگوی فی‌البداهه

موضوعی را مطرح کنید و از دو دانش‌آموز بخواهید که فی‌البداهه در مورد آن گفت‌وگو کنند. برای مثال، تصور کنند که در حیاط مدرسه نشسته‌اند و مدت کوتاهی تا برگزاری امتحان فرصت دارند. درباره‌ی امتحان صحبت کنند و آن‌چه در تخیل خود دارند، با هم در میان بگذارند.

۳. نقاشی و اجرای نقش:

موضوعی را برای نقاشی به دانش‌آموزان بدهید. سپس یکی از نقاشی‌ها را انتخاب کنید و از تعداد مناسبی از دانش‌آموزان بخواهید نقش‌های آن را ایفا کنند.

۴. نقالی:

هر یک از دانش‌آموزان قصه یا خاطره‌ای را به شکل نقالی برای دیگران تعریف کند و در هر قسمت، حرکت‌ها و صدای خود را با شخصیت مورد نظر و آن‌چه در جریان است، متناسب سازد.

توجه: هنگام بازی می‌توان از موسیقی یا سرودهای مناسب استفاده کرد.

ب) تئاتر سکوت یا پانتومیم

اهداف

۱. آشنایی دانش‌آموزان با پانتومیم.
۲. تقویت «میمیک» یا حالت چهره، حرکت بدن، دست‌ها، پاها و نگاه.
۳. تمرین و اجرای پانتومیم با کمک و بهره‌گیری از پنج حس انسانی.
۴. برانگیخته شدن تخیل خلاقانه‌ی دانش‌آموزان.
۵. تقویت کنجکاوی و توانایی مشاهده، استدلال و بیان تجربه‌های شخصی شاگردان.
۶. افزایش اعتماد به نفس دانش‌آموزان.

ارائه‌ی درس

پانتومیم نمایشی است که در آن گفتار وجود ندارد، اما حاوی اعمالی است که واقعه‌ای و یا داستانی را بیان می‌کنند. پانتومیم به گونه‌ای کلام

خاص خود را دارد، بدون این‌که در آن حتی از اشیا استفاده شود. برای اجرای پانتومیم در کلاس می‌توان از پنج حس انسانی بهره گرفت و به تمرین‌هایی از گونه‌های زیر دست زد:

۱. حس بینایی

- جست‌وجوی نگاه در دور دست‌ها و یافتن شیء موردنظر.
- نگاه کردن به چیزی که ممکن است خوشایند و یا ناخوشایند، زشت و یا زیبا باشد.
- جست‌وجوی چیزی گمشده روی فرش، زمین و یا روی میز و یافتن آن.
- تماشای تلویزیون و یا فیلم و بازتاب ماجراهای گوناگون آن در چهره، بدن و نگاه.
- ترسیدن از حیوان، سایه، تاریکی، کسی و یا چیزی.
- ابراز شادمانی از دیدن کسی و یا گرفتن هدیه‌ای.
- ادای احترام و یا سلام دادن به کسی با دست، چهره و نگاه.
- با اشاره‌ی دست کسی را به سوی خود فراخواندن.
- شیئی سبک و یا سنگین را از روی زمین بلند کردن و انعکاس حالت‌های درونی در نگاه.
- به عکس و یا تصویر کتابی نگاه کردن و انعکاس حس‌های گوناگون در چهره و نگاه.
- گریستن و خندیدن و نمایش شاد بودن، غمگین بودن، مهربانی، خشونت و... با حس بینایی.

۲. حس شنوایی:

- گوش کردن به صداهای دور و دقت در تشخیص آن‌ها.
- شنیدن صداهای نزدیک و انعکاس تأثیر آن‌ها در چهره.
- گوش دادن به قطعه‌ای موسیقی خوشایند یا ناخوشایند.
- فریادی را شنیدن و آن را بازتاب دادن.
- شنیدن فرمانی آمرانه و به وحشت افتادن.
- ترسیدن از صداهایی که در فضا

• آموزش نمایش به دانش‌آموزان باید به صورت بازی شروع شود که در آن قانون بازی را می‌پذیرند، مسئولیتی را برعهده می‌گیرند و ناخودآگاه یک جامعه‌ی کوچک را تجربه‌می‌کنند

● وقتی کودک معنای مشاهده‌ی عمیق را بیاموزد، به آسانی می‌تواند فشرده‌ای از دیده‌های خود را براساس توانمندی‌های دریافت حسی‌اش در ذهن ثبت کند و سپس در لحظه‌ی مناسب آن‌ها را بازتاب دهد

می‌پیچند و هراس‌انگیزند.
- گوش دادن به حرف‌های خوشایند و ناخوشایند کسی.
- به زمزمه‌های مهربانانه‌ی کسی توجه داشتن و به شوق آمدن.
- انعکاس سروصداهای ناهنجار ترافیک شهری در حالات چهره و بدن.
- گوش دادن به صداهای حیوانات، پرندگان، باران، باد و...

۳. حس چشایی:
- نوشیدن لیوانی پر از شربت و لذت بردن از آن.
- چیزی تلخ و یا بدمزه را خوردن.
- خوردن شیرینی، بستنی، شکلات و یا چیزهایی از این‌گونه.
- چشیدن نمک، فلفل، ترشی و یا چیزهایی تند و سوزآور.
- تشنگی و نوشیدن آب.
- خوردن داروهای تلخ و یا خوش‌مزه.
- خوردن ناهار، شام و صبحانه با لذت و یا از سر بی‌میلی.
- نوشیدن آب سرد، چای داغ و یا چیزهایی از این‌گونه.

۴. حس بویایی:
- بوییدن چیزی مطبوع و خوشایند.
- گلی را بوییدن و از آن لذت بردن.
- از بوی بد چیزی متنفر شدن.
- از بوی غذای مطبوع به شوق آمدن.
- در جست‌وجوی بوی مشکوکی بودن.
- بو کشیدن چیزی که دماغ را می‌سوزاند و عطسه‌آور است.
- بوییدن عطر و لذت بردن از بوی خوش آن.
- بازتاب متوجه شدن بوی رطوبت جایی و یا نمور بودن چیزی.
- بوییدن تن و بدن خود و بازتاب حس خوشایند و یا ناخوشایند.

۵. حس لامسه یا بساوایی:
- لمس کردن چیزی زبر و خشن.
- شیئی نرم و یا لطیف را لمس کردن.
- لمس یک شاخه‌ی گل.
- پرنده و یا حیوانی را نوازش دادن.
- بروز احساس مطبوع از لمس چیزی.
- چیز خیس و یا لغزنده‌ای را لمس کردن.
- نشان دادن حس نفرت از لمس چیزی چندش‌آور.
- لمس کاغذ، کتاب، دفتر، دیوار و بروز احساس‌های گوناگون.
- لمس صورت مادر، پدر، برادر و خواهر و بیان احساس درونی.

ج) ریتم

اهداف
۱. آشنایی دانش‌آموزان با ریتم و یا ضربانگ.
۲. افزایش دقت دانش‌آموزان به چگونگی لحن و نوسانات صدا به هنگام سخن گفتن.
۳. افزایش دقت دانش‌آموزان به کندی

و تندی حرکت هنگام راه رفتن، اندیشیدن و...

۴. توجه دادن دانش‌آموزان به این که جهان و زندگی انسان‌ها براساس ضرباهنگ خاص خود جریان دارد.

۵. جلب توجه دانش‌آموزان به ریتم زندگی و ایجاد این اعتقاد در آن‌ها که اگر خللی بر ریتم زندگی وارد شود، با خود بیماری می‌آورد.

۶. آموزش ریتم به دانش‌آموزان به منظور به‌کارگیری آن در زندگی توسط دانش‌آموز؛ مثل این‌که لازم است دانش‌آموز به‌طور مرتب سر کلاس حاضر شود و اگر این طور نباشد، ریتم آموختن او مختل خواهد شد.

۷. آموزش ضرباهنگ‌های متعادل و نامتعادل، و پرشتاب و آهسته به کمک انجام تمرین‌های نمایشی.

۸. رسیدن به این نتیجه که آموختن ریتم باعث سرعت بخشیدن منطقی به اندیشیدن و فراگیری، و یا در مواقع ضروری، پرهیز از شتاب‌زدگی و متعادل‌بودن در انجام کارها و بسیاری چیزهای دیگر خواهد شد.

ارائه‌ی درس

برای رسیدن به اهداف بالا و آموزش انواع ضربانگ، تمرین‌های زیر پیشنهادمی‌شوند:

۱. با کوبیدن بر دست، با فاصله‌های چند ثانیه‌ای، می‌توان دانش‌آموزان را بر آن داشت تا بدون شرکت دادن دست و یا بدن، فقط با صورت شکلک درمی‌آورند. رفته رفته می‌توان بر سرعت ضربه‌ها افزود و به ناگاه آن را قطع کرد. در سکوت چند ثانیه‌ای که به وجود می‌آید، بهتر است دانش‌آموزان در همان حال بمانند و تغییر حالت ندهند.

۲. تمرین بالا را تکرار می‌کنیم، اما این بار دانش‌آموزان می‌توانند از دست‌های خود نیز استفاده کنند.

۳. دانش‌آموزی در برابر جمع بایستد و با کوبش دست یا کوبیدن روی میز، او با تمام بدنش ضرباهنگ دریافتی را بازتاب دهد.

۴. در تمرین بالا، می‌توان حرکت چشم به سمت راست یا چپ، پایین یا بالا را تمرین کرد.

۵. با انتخاب یک قطعه موسیقی بی‌کلام، می‌توان ریتم‌های تند و کند را به بدن انتقال داد.

۶. قطعه شعری کوتاه با ضربانگ‌های تند، کند و متعادل خوانده شود.

۷. قطعه‌ای از متن کتاب درسی با ریتم‌های گوناگون خوانده شود.

۸. شعری به شکل گروهی و با روش تمرین قبلی خوانده شود.

۹. دانش‌آموزان به خنده و گریه‌ی گروهی با ریتم‌های گوناگون بپردازند.

۱۰. دانش‌آموزان با ضرباهنگ گوناگون راه بروند، بنشینند، برخیزند، بخورند، بنوشند، بنویسند، بخوانند، حرف بزنند و غیره.

۱۱. دانش‌آموزان زبانشان را تا سر حد امکان بیرون آورند و با ضرباهنگ‌های گوناگون بگردانند و آن را به چپ و راست، و بالا و پایین حرکت دهند.

د) تقلید و بدیهه‌سازی

اهداف

۱. کمک به شناخت عمیق دانش‌آموزان از جهان پیرامون خود.

۲. افزایش دقت دانش‌آموزان در رفتار دیگران و در نهایت درک مسائل اجتماعی.

۳. افزایش قدرت خلاقیت در دانش‌آموزان.

۴. کمک به برآورده‌شدن نیازهای فردی دانش‌آموزان و در نتیجه تخلیه‌ی روانی آنان.

۵. ایجاد این باور که تقلید، احساس هنر تئاتر است.

۶. عادت دادن دانش‌آموزان به مشاهده‌ی عمیق.

ارائه‌ی درس

وقتی کودک معنای مشاهده‌ی عمیق را بیاموزد، به آسانی می‌تواند فشرده‌ای از دیده‌های خود را براساس توانمندی‌های دریافت حسی‌اش در ذهن ثبت کند و سپس در لحظه‌ی مناسب آن‌ها را بازتاب دهد. نمونه‌های زیر را می‌توان در عمل آزمود:

۱. دیدن مسابقه‌ی فوتبال از تلویزیون.

۲. تماشای یک فیلم پرهیجان از تلویزیون.

۳. غذا خوردن تند و حریصانه.

۴. خواندن قصه‌ای پر هیجان و خنده‌دار.

۵. نواختن یکی از سازهای موسیقی ایرانی.

۶. مانند عروسک و یا آدم‌های ماشینی حرکت کردن.

۷. نمایش رفتار و اعمال کودکی لوس و بی‌ادب.

۸. انجام بازی‌های راهنمایی و رانندگی، مثل: رعایت حق عبور دیگران و عدم رعایت آن، رعایت مقررات عابر و حرکت در پیاده‌رو و غیره.

۹. انجام مصاحبه‌های رادیویی.

۱۰. انجام مصاحبه‌های تلویزیونی.

- **برای اجرای پانتومیم در کلاس می‌توان از پنج حس انسانی (بینایی، شنوایی، چشایی، بویایی و لامسه یا بساوایی) بهره گرفت**

- **آموختن ریتم باعث سرعت بخشیدن منطقی به اندیشیدن و فراگیری، و یا در مواقع ضروری، پرهیز از شتاب‌زدگی و متعادل‌بودن در انجام کارها و بسیاری چیزهای دیگر خواهد شد**

۱۱. معلم کلاس شدن.
۱۲. ایفای نقش شاگرد پرهیاهو و ناآرام در کلاس.
۱۳. مکالمه‌ی تلفنی.
۱۴. ایفای نقش پدر و مادر.
۱۵. خواب رفتن به هنگام انجام تکالیف درسی.
۱۶. ایفای نقش فروشنده و خریدار.
۱۷. خودآفرینی یکی از چهره‌های روزمره‌ی زندگی.
۱۸. سخن راندن بی‌محتوا.
و موضوع‌های گوناگون دیگر.

یک نمونه طرح درس

معلم از یک جعبه‌ی کارتن به عنوان تلویزیون استفاده می‌کند و یک صندلی را به عنوان مبل روبه‌روی آن می‌گذارد. از دانش‌آموزی می‌خواهد روی صندلی بنشیند و بنا را بر این بگذارد که تلویزیون دارد یک مسابقه‌ی فوتبال پخش می‌کند و یکی از تیم‌ها، تیم مورد علاقه‌ی اوست. حالا او باید حالات مختلف تماشاگر را تقلید کند.

دانش‌آموز منتظر شروع مسابقه است و هرچه به زمان شروع بازی نزدیک می‌شود، هیجان او نیز افزایش می‌یابد. او این موضوع را با جابه‌جا شدن روی صندلی و مالیدن دست‌ها به هم نشان می‌دهد. بالاخره مسابقه شروع می‌شود و دانش‌آموز با هر بار پا به توپ شدن بازیکن مورد علاقه‌اش، با نیم‌خیز شدن و یا حرکت دست‌های خود، عکس‌العمل نشان می‌دهد. معلم او را صدا می‌کند، ولی آن‌قدر غرق تماشای تلویزیون است که صدای او را نمی‌شنود و پاسخی نمی‌دهد.

در این لحظه تیم مورد علاقه‌ی دانش‌آموز گل می‌زند که باعث انفجار درونی او می‌شود و به قدری بالا و پایین می‌پرد که معلم جلو می‌رود و صدای تلویزیون را کم می‌کند. این کار او را برای لحظه‌ای به خود می‌آورد و از هیجاناتش می‌کاهد.

زمان برای او به کندی می‌گذرد. این را می‌شود از نچ‌نچ‌کردنش فهمید. یک دستش را مشت می‌کند و بر کف دست دیگرش می‌کوبد. این نشان می‌دهد که او نگران پایان بازی است و دلش می‌خواهد قبل از این‌که کار خراب شود، بازی به پایان برسد.

دست‌های خود را زیر چانه گذاشته و کاملاً مستقیم و عمود به تلویزیون نشسته است و تندتند در جای خود جابه‌جا می‌شود. زیر لب به بازیکن تیمش که توپ را لو داده است، بد و بیراه می‌گوید و از مربی تیم انتقاد می‌کند که مگر بازیکن قحطی بوده که این بازیکن را در ترکیب قرار داده است.

بازی ادامه دارد. یک توپ توسط دروازه‌بان تیم حریف به زمین تیم مورد علاقه‌اش ارسال می‌شود و دانش‌آموز با حالت نیم‌خیز و با اضطراب زیاد، توپ را دنبال می‌کند. در این لحظه مهاجم حریف با یک حرکت سریع به محوطه‌ی جریمه می‌آید و خطر وارد شدن توپ به دروازه احساس می‌شود. دانش‌آموز نیم‌خیز شده و دست خود را روی دهان نیمه باز خود گذاشته است و گویی اصلاً نفس نمی‌کشد که ناگهان آن‌چه نباید رخ می‌دهد و توپ وارد دروازه‌ی تیم مورد علاقه‌ی دانش‌آموز می‌شود. او از عصبانیت چند بار با مشت به دیوار می‌کوبد و با صداهایی که از خود درمی‌آورد، نارضایتی خود را از نتیجه‌ی بازی اعلام می‌کند.

مقاله

نمایش و رؤیاپردازی‌های کودکان

حمید قاسم‌زادگان جهرمی
مدرس مراکز تربیت‌معلم

مادر تمامی هنرها، یعنی «نمایش»، از پدیده‌هایی است که همواره نقش مؤثری در زندگی انسان داشته‌اند. نمایش از دیرباز مورد توجه فلاسفه، اندیشمندان و مربیان بوده است. چنان‌که مکاتب گوناگون فکری، سیاسی و اعتقادی، هنر نمایش را به منزله‌ی وسیله‌ای کارامد برای توسعه‌ی مفاهیم و معارف گوناگون در جامعه دانسته و آن را در پرورش انسان به‌گونه‌ای متناسب با هدف خود به‌کار گرفته‌اند. در گذشته‌های دور نیز، بشر ابتدایی کم یا بیش متوجه اثر درمانی و آرام‌بخش نمایش دراماتیک بوده و گوناگونی مراسم و آیین‌های قربانی و انواع رقص‌ها و سایر مراسم جمعی مشابه، مؤید این مطلب است.

در زندگی هر فردی، مسائل پرهیجان و اضطراب‌آور متعددی وجود دارند که آن‌ها را تجربه، احساس و لمس کرده و یا در حد آرزو یا ناکامی، به‌دنبال تجربه‌ی آن‌هاست. بازیگری که مسائل دراماتیک و مهیج را به‌اجرا در می‌آورد، اگر براساس تحلیلی درست به حرکات و میزانسن رسیده باشد، خود نیز اثر کاهش‌دهنده‌ی هیجانات و اضطراب را احساس می‌کند. در گذشته‌ای نه چندان دور که تعداد سینماها و تئاترها در ایران محدود بود، در چای‌خانه‌ها نقالان با بیانی ویژه، داستان‌های حماسی را با تقلید حرکات و ژست‌هایی مناسب قهرمانان داستان‌ها (دراماتیزه) نقل می‌کردند و اثرات تبعی این نمایش که وسیله‌ی تفریح عمومی کوچک و بزرگ نیز محسوب می‌شد، کاهش اضطراب و هیجانات بینندگان بود.

گوردون فایرکلو در زمینه‌ی نقش تربیتی نمایش می‌نویسد: «نمایش واسطه‌ای است بسیار مهم برای رشد و پیشرفت فردی. هم در تشکیلات جدید برای تعلیم و تربیت فراگیر و تغذیه‌ی فرهنگی، و هم در پاسخ به نیازمندی‌های حرفه‌ای فارغ‌التحصیلان مدرسه، نمایش به‌خوبی از عهده بر می‌آید.» [فایرکلو، ۱۳۶۷: ۹].

او پاره‌ای از اهداف نمایش آموزشی را چنین ذکر می‌کند:

۱. توسعه اعتماد به‌نفس.

۲. تعالی بخشیدن به کلاس توسط لذت کار خلاق.

۳. ایجاد جوی آرامش‌بخش، اما کوشا.

۴. تأمین نظم و انضباط از طریق مباحثه و تمرین عملی

۵. توسعه‌ی تفکر منطقی از طریق بدیهه‌سازی‌های کاملاً سنجیده.

۶. تحریک کودکان به‌وسیله‌ی

تخیل یکدیگر و گسترش اطمینان به توانایی خودشان.

۷. درک و فهم عواملی که به توصیف واقع‌گرایانه‌ی شخصیت آن‌ها کمک می‌کند.

۸. گسترش حساسیت خلاق نسبت به انگیزه‌های گوناگون.

۹. کسب تجربه‌ی «تخیل» و در عین حال واقعی که در کارهای خلاق دیگری نظیر هنر و نویسندگی ارزشی عظیم داراست [همان، ص۱۶].

نمایش، هرجا که بتوان بازیگر و تماشاگر را در آن جمع کرد ـ در یک اتاق خالی یا یک فضای باز با استفاده از نور طبیعی خورشید ـ و با بازیگرانی که لباس معمولی خود را به تن دارند، قابل اجرا است. قابلیت بالای به‌اجرا در آوردن نقش شخصیت‌های واقعی با استفاده از عناصری چون صحنه‌پردازی، نورپردازی، لباس، چهره‌آرایی، وسایل صحنه و آثار صوتی در تئاترهای حرفه‌ای، کمک شایانی به تأثیرگذاری‌های مورد نظر می‌کند. البته بدون تمامی این عناصر نیز می توان سر کرد، اما در نمایش کودک و نوجوان این عوامل بسیار مؤثرند.

ایرج جهانشاهی در مطلبی با عنوان «سخنی با بزرگ‌ترها»، انگیزه‌ی بردن نمایش به درون خانه‌ها و کلاس‌های مدرسه چنین توضیح می‌دهد: «کودک در این سال‌ها از عمر خود، عاشق خیال‌بافی است. او به جانوران عشق می‌ورزد. برایش تفاوتی ندارد که این جانوران واقعی هستند یا تخیلی. عاشق خودنمایی است، ولی آن‌گونه خودنمایی که پسندیده است و می‌تواند پایه‌ای برای رشد فکری و آموزش رفتارهای درست به او باشد. جنبش و فعالیت، حرف زدن و پرسیدن، و کنجکاوی کردن را دوست دارد. این‌ها نشانه‌های رشد فکری و جسمی کودک‌اند. اگر در کودکی چنین نشانه‌هایی دیده نمی‌شود، پیداست که رشد نمی‌کند. آن‌چه را غیرمستقیم به او می‌آموزیم و خود تجربه می‌کند، بهتر یاد می‌گیرد تا درس و بحث مستقیم و انعطاف‌پذیر پدر و مادر، مربی و معلم را» [جهانشاهی، ۱۳۶۳: ۲۷۱].

او ادامه می‌دهد: «هدف تئاتر در مدرسه [کلاس] هنرپیشه پروردن نیست، بلکه ایجاد فرصتی است برای یاد دادن راه و روش تسلط بر اندیشه‌ها، حرکت‌ها و سخن‌های آدمی در زندگی. برای رسیدن به چنین هدفی نیازی نیست که نمایش‌نامه‌هایی از نویسندگان بزرگ، وسایل بسیار و دور از دسترس و تالار نمایش داشته باشیم. هر داستان مناسب که برای کودک نوشته شده باشد، می‌تواند موضوع نمایش‌نامه‌ای شود» [همان، ص۲۷۳].

قصه‌گوها نیز که غالباً در مهدکودک‌ها فعال هستند، در جلسات قصه‌گویی خود به میزان وسیعی از بداهه‌سرایی و ادبیات خلاق، همراه با اجرای نمایشی داستان‌ها، استفاده‌ی بهینه‌ی می‌برند. **جک زایپس** از تجربیات یک پژوهشگر آمریکایی به‌نام **مارشاکایندر** که از هنرهای نمایشی در کارهای قصه‌گویی و خلاقانه‌ی خود با کودکان بهره‌ی فراوان برده است، چنین می‌نویسد: «در برخی موارد، یک

عکس: مهسا قبادی

جلسه‌ی کامل قصه‌گویی را به تمرین یک نمایش که قرار است بعداً اجرا و فیلم‌برداری شود، اختصاص می‌دهم. در قصه‌گویی‌های خود عملاً کودکان را به استفاده از فنون به نمایش در آوردن قصه تحریک می‌کنم. در این طرح‌ها، از روش‌های فنی و خلاق استفاده می‌کنم که موجب همکاری وسیعی میان کودکان می‌شود و حس اجتماعی را در آن‌ها ایجاد و تقویت می‌کند. هیچ یک از این طرح‌ها به منظور ضدیت و مخالفت با تلویزیون، فیلم‌ها و بازی‌های رایانه‌ای و ویدیویی طرح‌ریزی نشده‌اند، با وجود این هر دو آن‌ها به کودکان کمک می‌کنند، از داستان‌ها برای ابراز خود، ابراز نیازها و رویاپردازی‌هایی استفاده کنند که تلویزیون، فیلم و بازی‌های رایانه‌ای در آن‌ها به‌طور کامل دخل و تصرف کرده‌اند»

در راستای حرکت به‌سوی اجرای نمایش طرح‌ها و داستان‌های مورد توجه کودکان و نوجوانان برای تجربه‌اندوزی، راهکارهای استخراج شده از نظریات این دست از پژوهشگران چنین دسته‌بندی می‌شود:

● **توافق روی موضوع**: اگر دانش‌آموزان افسانه، حادثه‌ای تاریخی و یا یک قصه‌ی برگرفته از بازی رایانه‌ای را انتخاب کنند، رسیدن به توافق نظر اهمیت دارد، در غیر این‌صورت آن‌ها انگیزه‌ای نخواهند داشت. بهترین کار این است که نظر آنان پرسیده شود و یا امکانات متفاوت مطرح شوند. در این کار می‌توان از راهنمایان درسی و برنامه‌ریز مدارس کمک گرفت.

● **پژوهش**: وقتی که عنوان انتخاب شد، دانش‌آموزان باید گروه‌های تحقیقاتی تشکیل دهند تا مطالب مربوط به‌عنوان را گردآوری کنند. سپس می‌توانند قصه‌هایی در رابطه با موضوع بگویند و روایت‌های خود را با یکدیگر در میان بگذارند.

● **تقسیم نقش‌ها:** لازم نیست که نقش‌های خاصی برای قصه و موضوع در نظر گرفت. دانش‌آموزان می‌توانند درون گروه‌های خود با کمک‌مربی یا معلم که نقش مشاور را بر عهده دارد، نقش خود را تعیین کنند.

● **فی‌البداهه‌گویی:** اجرای صحنه‌های متفاوت نمایش، یک فرایند داستان‌سرایی است و در این موقعیت باید همه‌ی کودکان و نوجوانان در پرورش داستان بکوشند. اگر آنان با اجرای نمایش آشنا نباشند، بهتر است مربی یا معلم با بازی‌هایی که فی‌البداهه گویی دارند، تمرین را شروع کند.

● **اجرای کار:** وقتی که فی‌البداهه‌سرایی طرح‌ریزی شد، بدین‌معنا که خطوط کلی نمایش روشن گردید، مناسب است تمرین‌ها منسجم‌تر ادامه یابند و نمایش در نهایت به‌اجرا در آید.

● **جلسه‌ی تحلیل و بررسی**: در این بخش کودکان و نوجوانان می‌توانند تجربیات خود را از طریق گفت‌وگو با هم، البته با مدیریت معلم یا مربی، در اختیار یکدیگر قرار دهند. البته باید دقت کرد که این گفت‌وگوها از چارچوب موضوعات انتخاب شده و مورد نظر خارج نشوند.

در پایان با تأکید دوباره بر اهمیت عنصر تخیل در رشد و شکوفایی جسمی و روحی کودک و نوجوان و به‌کارگیری صحیح بازی‌های نمایشی که خاص هر منطقه و یا کشور هستند، می‌توان از هنر نمایش به گونه‌ای صحیح و دقیق، بالاترین بهره را برد.

● «نمایش واسطه‌ای است بسیار مهم برای رشد و پیشرفت فردی. هم در تشکیلات جدید برای تعلیم و تربیت فراگیر و تغذیه‌ی فرهنگی، و هم در پاسخ به نیازمندی‌های حرفه‌ای فارغ‌التحصیلان مدرسه

● «هدف تئاتر در مدرسه [کلاس] هنرپیشه پروردن نیست، بلکه ایجاد فرصتی است برای یاد دادن راه و روش تسلط بر اندیشه‌ها، حرکت‌ها و سخن‌های آدمی در زندگی

منابع

۱. فایرکلو، گوردن (۱۳۶۷). نقش نمایش در تعلیم و تربیت. ترجمه‌ی داود دانشور. انتشارات مدرسه. تهران.

۲. جهانشاهی، ایرج (۱۳۶۳). ازوپ در کلاس درس. انتشارات فاطمی. تهران.

مقاله

یک، دو، سه! شروع شد! تو عازم یک سفری؛ سفری کوتاه اما به یادماندنی. اگر مسافر این قطار شوی، دیگر هیچ‌وقت نمی‌توانی از آن دل بکنی. در این سفر، با یک بلیت چیزهای فراوانی می‌بینی؛ چیزهای عجیب و مختلف. چیزهای ناممکن که تنها در این سفر ممکن می‌شوند. عجایبی که تنها در این سفر واقعی می‌شوند و موجوداتی که تنها در این سفر وجود می‌یابند.

از هرچه بخواهی می‌شنوی و می‌دانی و می‌بینی؛ از اوج آسمان‌ها گرفته تا اعماق زمین. همه چیز را، هر چیزی یا اتفاقی را که در تصور تو باشد، در این سفر می‌توانی ببینی. آدم‌هایی که به جای راه رفتن پرواز می‌کنند؛ خرگوش‌هایی که به مدرسه می‌روند؛ گل‌هایی که آواز می‌خوانند؛ بزی که دانشمند است؛ صندلی‌هایی که با یکدیگر حرف می‌زنند؛ قاشق‌هایی که یک خانواده را تشکیل می‌دهند؛ پارچه‌هایی که با حرکات دست، موجودات متفاوتی می‌شوند؛ دست‌هایی که راه می‌روند و... خلاصه در این سفر، تویی و هزاران تخیل و واقعیت ممکن و ناممکن که منتظرند تا تو به آن‌ها اعتبار ببخشی.

دست‌های تو که باید به بهترین و زیباترین حالت ممکن به آن‌ها شکل و معنا ببخشند. تکه پارچه‌هایی که با نیروی فکر تو جان می‌گیرند و هزاران موجود گوناگون را به تصویر می‌کشند. تکه چوب‌هایی که با اندیشه‌ی تو، به انسان‌های مختلف تبدیل می‌شوند و این سفری است پرماجرا و البته طولانی به دنیای «نمایش عروسکی».

در این سفر، فکر نو و خلاقیت بیش از هر چیز دیگر به کارت می‌آید. این که تو بتوانی در هر شرایطی بهترین و زیباترین راه نمایش و تصویر را پیدا کنی، مهم است. این‌که فکر تو و دستان تو بتوانند برای من از تکه طنابی، آدمی خلق کنند و از لنگه کفشی، سربازی و از قوطی کبریتی، حلزونی.

و این همان است که جوهره‌ی تصویر و جوهره‌ی نمایش عروسکی محسوب می‌شود. سه شماره: یک، دو، سه! خلاقیت، فکر و پشتکار.

و اما دنباله‌ی سفر. قطار از راه‌های متفاوت می‌گذرد؛ گاهی کند و سخت و گاهی پر شتاب و امیدوارکننده. گاهی ناامید می‌شوی که دیگر هرگز به مقصد نمی‌رسی، خسته و گم شده‌ای. اما ناگهان چراغی از دور دست به تو خوشامد می‌گوید و خستگی از جانت به در می‌رود. لبخندی بر لبانت نقش می‌بندد. بله تو موفق شده‌ای!

منوچهر اکبرلو

سفری کوتاه به دنیای شگفت‌انگیز عروسک‌ها

اما ... باید بدانی که این سفر مراحلی دارد.

نقطه‌ی شـــروع، همان حس آغاز یک ســـفر اســـت. نگرانی و دلشـــوره داری. نمی‌دانی باید از کجا شروع کنی. وسایل لازم برای سفر را چگونه و به چه ترتیبی مهیا کنی. اصلاً چه بگویی. اما تو یک ایرانی هســـتی و نسل پشت نسل با شعر و قصه همراه. در رگ و ریشه‌ی تو هزاران حکایت جاری است. فقط کافی است که سرت را بلند کنی و نگاهی به اطرافت بیندازی. خوب‌تر که نگاه کنی، روی هر شاخه، روی هر برگ، یادگاری از فرهنگ ایران زمین پیدا می‌کنی. از قصه‌های **رستم** و **سیاوش** گرفته در حکایات **سعدی** و **مولوی**، و از قصه‌های عامیانه مثل **سمک عیار** گرفته تا قصه‌ای که هفته پیش در یک کتاب خوانده‌ای.

تعجـــب می‌کنـــی از این همه و شـــاید خجالت بکشـــی کـــه نام همه‌ی شخصیت‌های کارتون‌های خارجی را به خوبی می‌دانی و نمی‌توانی دو جمله درباره‌ی **رستم** و **سهراب** و **مبارک** و... صحبت کنی!

پس شروع می‌کنی: یک، دو، سه! یکی بود یکی نبود. زیر گنبد خدا، اول دفتـــر به نام ایزد دانا، در روزگاران قدیم، اون دور دورا ـ یا همین نزدیکی‌ها ـ وقتی آسمون آبی بود، یک روزی ...

حالا کمی راحت شدی. چون بالاخره چیزی برای گفتن پیدا شد. خوب حالا این قصه را چه‌طور بگویی جالب می‌شـــود؟ این جای کار کمی سخت است. حوصله می‌خواهد. باید سعی کنی جوری حرفت را بزنی که همه بفهمند و لذت ببرند. دیگر این که حرفت مال خودت باشـــد. یک ایرانیِ قرن بیست و یکم! حالا حرفت را چه جوری تصویر می‌کنی؟ این قسمت سفر هم طولانی است. این‌جا هم

✓ **بالاخـــره چیـــزی برای گفتن پیدا شـــد. خوب حالا این قصه را چه‌طور بگویی جالب می‌شـــود؟ این جای کار کمی سخت است. حوصله می‌خواهد. باید ســـعی کنی جوری حرفت را بزنی که همه بفهمند و لذت ببرند. دیگر این که حرفت مال خودت باشد. یک ایرانیِ قرن بیست و یکم!**

حوصله می‌خواهد. (اصلاً کاری ســراغ داری که بدون حوصله، خوب تمام بشود؟) چه کار باید بکنی؟ نمی‌دانی؟ پس دنبالم بیا ...

آن‌جا را نگاه کن! چند تا قوطی خالی روی زمین افتاده. یعنی با این‌ها چه کار می‌شــود کرد؟ برو یک قرقره‌ی نخ بیاور. خب، حالا قوطی‌ها را با نخ به هم وصل کن؛ یک نخ به سر قوطی اول و یک نخ به ته قوطی آخر. دو سر این نخ را به یک تکه چوب وصل کن. خب، حالا تو از این چند تکه، چه شخصیتی می‌توانی بسازی؟ مار؟ هزارپا؟ یا ...

حالا شــروع کن و دور و برت را خوب نگاه کن. هر چیزی ـ یادت باشــد، هر چیزی ـ می‌تواند به چیز دیگری تبدیل شود. این خاصیت دنیای نمایش عروسکی است.

جارویی که روســری به سرش کرده، سطل آشــغالی که سبیل و ریش دارد، دســتی که به شکل حیوانات گوناگون رنگ‌آمیزی شــده و... هر یک می‌توانند به موجودات بامزه‌ای تبدیل شوند. بله عروسک‌های آماده‌ای هم هستند که می‌شود خرید. یا می‌شــود به کســی که کارش عروسک‌سازی اســت، گفت که عروسکی بسازد. ولی با این کار تمام شگفت‌انگیزی دنیای نمایش عروسکی ناپدید می‌شود. یادت باشد، خودت باید راه را بروی. این راه، تنها راه ورود به خانه‌ی خلاقیت‌های عروســکی ذهن توســت. خانه‌ای که پس از دوران کودکی، مدت‌ها درِ آن را بسته بودی و وقت نکرده بودی به داخل آن سرکی بکشی.

ببین! خیلی ساده است. هر چیزی که بتوانی از انگشت برای حرکت دادن آن و بازی به جای یک شخصیت استفاده کنی، «عروسک دستکشی» خواهد بود. از توپ گرفته تا قوطی پلاستیکی، پارچه، اسفنج و... در این حالت، انگشت اشاره‌ات گردن عروســک را نگه می‌دارد. حالا این گردن می‌تواند گردن یک انســان باشد یا یک پرنده یا نه، تنه‌ی یک درخت. انگشتان دیگرت می‌توانند دست و بال و... آن موجود را حرکت بدهند. می‌توانی هر انگشــت را به یک موجود تبدیل کنی. شگفت‌انگیز نیست؟ فقط با انگشتان یک دست می‌توانی پنج موجود زنده خلق کنی!

حالا اگر به جای انگشت یا دستت، از میله یا چوب برای نگه داشتن عروسک اســتفاده کنی، در واقع یک عروســک میله‌ای یا باتومی ساخته‌ای. حالا می‌توانی کارهای دیگری هم بکنی. مثل وصل کردن یک رشــته طناب به قســمت بالای میله. برای عروسک می‌توانی دست بگذاری. می‌شود دست‌های عروسک رها باشد و برایش دو پا بگذاری که حرکت کند. در این حالت تو عروسک را نگه می‌داری و دوستت دست یا پاهای آن را حرکت می‌دهد. هر قسمت عروسک را که متحرک کنی، نیاز داری که یک نفر دیگر اضافه کنی تا آن قسمت را حرکت بدهد. حالا تو و دوستانت هر کدام یک «عروسک گردان» هستید.

یادت باشد! در هیچ لحظه‌ای فکر نو را از یاد نبری. دائم فکر کن. زود قانع نشو! یادت باشد که یک عروسک پیچیده و با حرکات زیاد، حتماً عروسک خوبی نخواهد بــود. مهم آن اســت که آن را چگونه به بازی می‌گیــری. اگر خوب فکر کنی و از ابتکارت خرج کنی، شاید یک عروسک بندانگشتی خیلی جذاب‌تر از آب دربیاید.

یک بار فکر کن روی تخت‌های بالای واگن قطار نشسته‌ای و می‌خواهی برای کســانی که در پایین نشســته‌اند، نمایش بدهی. فکر می‌کنی چه روشی مناسب

✓ جارویی که روسری به سرش کرده، سطل آشغالی که سبیل و ریش دارد، دستی که به شکل حیوانات گوناگون رنگ‌آمیزی شده و... هر یک می‌توانند به موجودات بامزه‌ای تبدیل شوند

اســت؟ عروسکی بســاز! با قوطی، چوب یا هر چیز دیگر. به قسمت‌های متفاوت بدنــش نخ وصل کن. همه‌ی این نخ‌ها را به یک چوب وصل کن. اندازه‌ی نخ‌ها را مساوی بگیر. شاید لازم باشد دو تکه چوب را به صورت ضربدر به هم وصل کنی تا همه‌ی نخ‌ها به آن وصل شوند.

حالا شــروع کن! ببین کدام طرف چوب را تکان بدهی، کدام قســمت بدن عروســکت بهتر تکان می‌خورد. سعی کن عروسک راه برود، خم شود، بالا بپرد یا برای دیگران دست تکان بدهد. این عروسک نخی خیلی بامزه می‌شود. از قدیم از این نوع عروسک‌ها در کشورمان زیاد داشته‌ایم. همیشه یک شخصیت بامزه‌ای بوده به نام مبارک که تماشاگرها را می‌خنداند. به این نوع نمایش، «خیمه شب‌بازی» می‌گویند.

راستی یک سؤال! هیچ وقت شده خواب ببینی؟ معلوم است که بعله. در خواب مثل این اســت که همه چیز مُبهم اســت. سایه‌ها و شکل درهم رفته‌اند. آیا هیچ وقت شده که بخواهی رویاهایت را تصویر کنی؟ یک راه خوب برای تصویر کردن رویاهایت، کمک گرفتن از «عروسک‌های سایه‌ای» است. تکه‌ای طلق برمی‌داری و هر شــکلی خواستی می‌کشــی؛ مثلاً یک خرگوش یا دختر پادشاه. (اگر نیم‌رخ بکشــی بهتر اســت.) بعد اطرافش را بِبُــر. روی آن را رنگ‌آمیزی کن. جاهایی را که می‌خواهی حرکت کنند، با نخ و ســوزن به هم وصل کن؛ جاهایی مثل آرنج، سرشانه، زانو و... حالا اگر چند تکه چوب را چند جا از پشت عروسکت به هم وصل کنی و آن را پشت یک پرده‌ی سفید نگه داری، می‌توانی نمایش را شروع کنی. باید از پشت و بالا به پرده نور بدهی. چه می‌شود؟ از این طرف، سایه‌ی عروسک‌هایت روی پرده دیده می‌شــود. حالا عروســکت را راه بِبَر، دستش را تکان بده و... حالا تو داری «نمایش ســایه» را بازی می‌کنی. همان که قدیم‌ها به آن «خیال بازی» می‌گفتند؛ درست مثل خواب، مثل خیال.

این‌ها مثل واگن‌های متفاوت قطارند. می‌توانی به هر کدام که خواستی سرک بکشــی. همگی این‌ها در نهایت به یک مقصد می‌رســند. واگن‌های دیگری هم هستند. به اشیای دور و برت خوب نگاه کنی. به فکر عروسک‌های تازه باش. ببین با نخ و چوب و کاموا و... چه عروسک‌هایی می‌توانی بسازی.

گفتم که؛ این ســفر، سفری است نامحدود و عجیب. سفری که هیچ وقت به پایان نمی‌رســد! ســفری که ادامه‌اش را خودت باید بروی. نمی‌دانی چه چیزهای شگفت‌انگیز مشــتاقانه منتظر آمدن تو هســتند. وقتی از سفر برگشتی، متوجه می‌شوی که هر چیز دور و بَرَت (یک خودکار، یک گلدان، یک ساعت مچی، یک کلاه و...) می‌تواند یک عروسک باشد، حرف بزند و بازی کند. عجیب نیست؟!

اشاره

حضور تنی چند از صاحب‌نظران تئاتر کشور، به ویژه در حوزه‌ی دانش‌آموزی، که همه صاحب آثار گوناگون و فعالیت‌های هنری متعددی برای بچه‌ها هستند، فرصتی مغتنم بود تا «بایدها و نبایدهای تئاتر دانش‌آموزی» به بحث و گفت‌وگو گذاشته شود و راهکارهای اجرایی و عملی آن به رشته‌ی سخن در آید. شرکت‌کنندگان در این میزگرد، صاحب‌چنان تجربه‌هایی در این عرصه‌اند که می‌توانند مسئولان علاقه‌مند را از رفتن به راه‌های طی شده و به سرانجام نرسیده باز دارند و مسیرهای بهتری را پیشنهاد کنند. بی‌شک محصول این همه تجربه، معلمان هنر را هم به کار خواهد آمد و منظرهای تازه‌ای را به رویشان خواهد گشود. چنین باد!

بایدها و نبایدهای تئاتر دانش‌آموزی

حامد سجادی

محقق: من در تئاتر آدم پیاده‌ای هستم. اگر چه همیشه از علاقه‌مندان آن بوده‌ام و در سال‌های دانش‌آموزی و دانشجویی، علاوه بر گذراندن یکی دو دوره‌ی آموزش بازیگری و تئاتر، به‌صورت تجربی هم در اجرای چند نمایش هم نقش‌هایی داشته‌ام و تعدادی تمرین‌های به اجرا درنیامده، ولی در سال‌های بعد از انقلاب بیشتر با ادبیات دمخور بودم و با تئاتر از طریق مطالعه در مباحث نظری یا متون نقد و نمایش، مختصر ارتباطی داشته‌ام. به همین دلیل حضورم در جمع شما به‌عنوان سردبیر مجله و یک معلم علاقه‌مند به تئاتر است و جنبه‌ی کارشناسی ندارد. یعنی میزگرد در اختیار خود شماست و هرطور صلاح می‌دانید، شروع بفرمایید و ادامه بدهید. من حرف یا پیشنهاد خاصی ندارم جز این‌که یادآوری کنم، موضوع میزگرد ضرورت فعالیت‌های نمایشی در آموزش‌وپرورش و چگونگی این ارتباط و راهکارهای برون‌رفت از وضع بلاتکلیف فعلی‌ست. امید که نگاه به فرصت‌ها و آسیب‌ها راهگشا باشد.

جهانگیریان: من فکر می‌کنم روشمند برویم جلو و اول بحثی داشته باشیم در این مورد که اصلاً چرا می‌گوییم آموزش‌وپرورش باید به تئاتر توجه کند؟ هم به مثابه یک ابزار آموزش و هم به مثابه امکانی برای اوقات فراغت بچه‌ها. چرا که معتقد هستم، نسل آینده‌ی تئاتر ما از دل همین بچه‌های مدرسه بیرون می‌آید. حتی تماشاگران خوب آینده هم باید از همین طریق تربیت شوند.

بحث دوم این‌که وقتی آموزش‌وپرورش صدای خانواده‌ی تئاتر کودک را شنید و به آن توجه کرد، آقای **وفاداری** و آقای **کیانیان** چه‌کار باید بکنیم؟ بحث سوم هم

این است که چه کنیم تا فعالیت‌های تئاتری در مدارس تداوم داشته باشند و به یک جریان پایدار هنری تبدیل شوند؟

کیانیـــان: من فکـــر می‌کنم در درجـــه‌ی اول باید از مجله‌ی «رشـــد آموزش هنر» و ســـردبیر محترم آن که به بحث تئاتر در مدارس اهمیت دادنـــد و برای خانواده‌ی تئاتر کودک و نوجوان ارزش قائل شـــدند، تشکر کنم. خوش‌بختانه در آموزش‌وپرورش دو کار خوب انجام شـــده اســـت که حیف است به آن‌ها اشاره نکنیم: یکی این‌کـــه در مهدکودک‌ها تئاتر خلاق ایجاد شـــده است. من خاطرم هست کـــه آقای **صادقیان** در «دفتر تألیف و برنامه‌ریزی کتب درسی» این رشته را پی‌گیری کردند و گســـترش دادند و حتی یک سایت نمایش خلاق هم ایجاد کردند. اگرچه کم‌کم این سایت ضعیف شد و از بین رفت.

نکتـــه‌ی دیگـــری کـــه در آموزش‌وپرورش مطرح است و جای خوشـــحالی دارد، به‌صورت آزمایشی شـــروع شـــد، جواب داد و به‌صورت برنامه درآمـــد، ایجـــاد فضایی برای نمایش در کتاب‌های دوره‌ی ابتدایی اســـت. الان در کتاب‌های «بخوانیم» اول تا پنجم دبستان این اتفاق افتاده است. پس همین اتفاق هم می‌تواند در دوره‌های راهنمایی و دبیرســـتان هم صورت بگیرد. اما آموزش‌وپرورش، معمولاً زمانی که می‌خواهد درسی را در برنامه بگـــذارد، ابتدا معلم‌هایش را در آن زمینـــه آمـــوزش می‌دهد و آن‌ها آماده می‌شـــوند تا آن درس را در کلاس‌ها تدریس کنند. متأسفانه در رابطه با تئاتر برای معلمان دوره‌ی آموزشی گذاشته نشد که این‌جا باید عنوان شود، این کار زودتر انجام بگیرد. چون معلم می‌گوید من بلد نیستم و کار نمی‌کند. یا این‌که چون آموزش ندیده است بد کار می‌کند و نتیجه‌ی خوبی نمی‌گیـــرد. در هر دو صورت، آموزش‌وپـــرورش به آن نتیجه‌ای که می‌خواهد برسد، نمی‌رسد.

محقـــق: البتـــه شـــنیده‌ام که به‌صورت نوار ویدیویی کار شده است که حالا CD هم شده است.

کیانیـــان: ولـــی هیـــچ معلمی، آموزشـــی به‌عنـــوان آمـــوزش تئاتر نمی‌بیند تا بتواند مطالب کتاب‌های بخوانیم یا درس‌هایی مثل انشـــاء و ادبیات را به کمک تئاتر تدریس کند. خب او باید اول خودش یاد بگیرد. به هر حال می‌خواستم به‌عنوان مقدمه بگویـــم که این کارها انجام شـــده‌اند و جـــای خوشـــحالی دارد، اگر خوب پی‌گیری شـــوند. اما این‌که تئاتر در آموزش‌وپرورش چه نقشـــی می‌تواند داشـــته باشـــد، به کاربردهـــای تئاتر برمی‌گـــردد. بنده دو مـــورد از آن‌ها را کـــه از همه مهم‌تر اســـت، عنوان می‌کنم. آموزش‌وپرورش عبارت است از «آمـــوزش» و «پرورش» و تئاتر در هر دو زمینه می‌تواند یاریگر باشـــد و اهداف آموزش‌وپرورش را پیاده کند.

اول، پـــرورش کـــه می‌تـــوان با نمایش خلاق در دوره‌های گوناگون ســـنی، از پیش‌دبستانی تا متوسطه، با حضور مربیانی کـــه درس نمایش خـــلاق را می‌دانند، با بچه‌ها کار کرد تا در هر زمینه‌ای که آموزش‌وپرورش می‌خواهد، پرورش پیدا کنند.

دوم، آموزش کـــه به‌نظر من دو بخـــش دارد: یکی تئاتـــر در آموزش و دیگری آمـــوزش در تئاتر. تئاتر در آموزش یعنی این‌که ما تئاتر را هم مثل

■ کیانیـــان: می‌توان با نمایش خلاق در دوره‌هـــای گوناگـــون ســـنی، از پیش‌دبستانی تا متوسطه، با حضور مربیانی کـــه درس نمایـــش خلاق را می‌داننـــد، با بچه‌هـــا کار کـــرد تا در هـــر زمینـــه‌ای کـــه آموزش‌وپرورش می‌خواهد، پرورش پیدا کنند

بقیه‌ی درس‌ها به کودکان و نوجوانان آموزش بدهیم. یعنی در برنامه‌های آموزشی ما تئاتر هم وجود داشته باشد. در بسیاری از کشورها رسیده‌اند به این‌که تئاتر، شامل بازیگری، کارگردانی و نمایش‌نامه‌نویسی را در برنامه‌های درسی بگنجانند.

اما این‌که آموزش را در تئاتر قرار

■ جهانگیریان: معتقد هستم، نسل آینده‌ی تئاتر ما از دل همین بچه‌های مدرسه بیرون می‌آید. حتی تماشاگران خوب آینده هم باید از همین طریق تربیت شوند

دهیم، بحث مهم‌تری است و تئاتر دانش‌آموزی همیشه به این بخش توجه داشته است. می‌توانیم درس‌ها را به‌صورت نمایشی و یا تئاتر آموزش دهیم که ما اسم آن را تئاتر خلاق می‌گذاریم. تئاتر خلاق باید مربی داشته باشد. بنابراین ما هر درسی را و هر آموزشی را که موردنظرمان باشد، می‌توانیم با تئاتر به‌صورت غیرمستقیم به‌وسیله‌ی خود دانش‌آموزان آموزش بدهیم. البته آموزش در تئاتر شکل‌های متفاوتی دارد که دو شکل عمده‌ی آن چنین است: در اولی، بچه‌ها سر کلاس و برای بچه‌های کلاسشان کار می‌کنند. در شکل دوم آن‌که پیشرفته‌تر است، برای همه‌ی مدرسه و اولیا و حتی برای جشنواره‌های دیگر کار خود را ارائه می‌دهند. اصلاً تئاتر آموزشی عمدتاً در آموزش‌وپرورش معنی می‌دهد.

محقق: آقای وفادار! شما سال‌ها در آموزش‌وپرورش کار تئاتر انجام داده‌اید و تجربه‌های زیادی در این زمینه دارید. چکیده‌ای از آن تجربه‌ها را برای مخاطبان بازگو می‌کنید؟

وفادار: من همه‌ی این تجربه‌ها را در مقاله‌ای آورده‌ام. اما اساس مسئله را در این می‌بینم که بچه‌ها هرچه از طریق تئاتر یاد بگیرند، فراموش نمی‌کنند. البته برای رسیدن به تأثیر پرورشی آن، به اعتقاد بنده باید قبل از دبستان شروع کرد و بچه‌ها را با فضایل اخلاقی، مانند راست‌گویی، شجاعت، ایمان و آن‌چه که برای آن‌ها لازم است، آشنا کرد. اگر بچه‌ها با این فضایل در این سنین آشنا شوند تا آخر عمر یادشان نمی‌رود و به آن‌ها عمل می‌کنند و از رذایل دور می‌شوند. من خودم به یاد دارم که در سال ۱۳۳۲ یا ۱۳۳۳، در کتاب فارسی دبستان، شعری از شادروان **عباس یمینی‌شریف** داشتیم که چنین بود:

فریدون مهربان است
عزیز کودکان است
به نرمی می‌زند حرف
همیشه خوش‌زبان است
فریدون نیست ترسو
خودش یک پهلوان است
و هرجا کودکان است
فریدون در میان است
نمی‌گوید مگر راست
که حسنش در همان است

باور کنید من و بچه‌های دیگر همه دلمان می‌خواست که مثل فریدون باشیم. این در حقیقت همان الگوپذیری است که فرد را به سمت آن‌چه خوب است، سوق می‌دهد. عرضم این است که چرا نباید بچه‌ها را همین‌طور که واکسن می‌زنیم و می‌گوییم که این کارت واکسن برای شروع مدرسه‌شان است. آن فضایلی را هم که در حد ظرفیت بچه‌هاست، در مهدکودک‌ها به آن‌ها یاد بدهیم؟ یعنی در مدارس زنگ درس تئاتر داشته باشیم. به این ترتیب می‌توان هرچه لازم است بچه بداند و بیاموزد، در قالب تئاتر ارائه دهیم و همه‌ی آن‌ها هم یاد بگیرند و تأثیر بپذیرند. منظور این است که هم تماشاچی می‌شود تربیت کرد، هم بازیگر و هم معلم تئاتر.

محقق: در این زمینه چه پیشنهاد مشخصی دارید؟

وفادار: اول، یک گروه کارامد تربیتی و تئاتری کنار هم بنشینند و این موضوع را برنامه‌ریزی کنند. دوم، به تربیت نیروهای آموزش دهنده و معلمان همت کنیم. در اوایل انقلاب، مرحوم آقای **دوایری** کتابی برای درس هنر تدوین کرد که همه‌ی رشته‌ها را هم داشت؛ نمایش، سرامیک‌کاری، نقاشی، خط، سینما. اول انقلاب، سازمان پژوهش معلمان هنر را به «مامازن» دعوت کرد و برای علاقه‌مندان یک دوره‌ی آموزشی گذاشت. اما ساعت درس هنر ۴۵ دقیقه بود! در این ۴۵ دقیقه تا معلم می‌آمد حضور و غیاب کند، و ۵۰ـ۴۰ دانش‌آموز را آرام نگه‌دارد، وقت تمام می‌شد. دیگر نمی‌توانست به سینما، تئاتر، سرامیک‌کاری، نمایش‌نامه‌نویسی، خط و نقاشی برسد. خلاصه عملی نبود. آمدند به تدریج، سینما، تئاتر و بعد سرامیک را حذف کردند. از آن پس فقط خط و نقاشی در درس هنر آموزش داده می‌شود که آن هم اصلاً جدی نیست.

من خودم سی‌سال معلم هنر منطقه‌ی ۶ بودم. اگر بچه‌ای در درس هنر نمره‌ی ۱۸ می‌گرفت، اولیا می‌آمدند و اعتراض می‌کردند. می‌گفتند هنر که درس نیست. باید به

او ۲۰ بدهید، چون معدلش ۱۹ است.

محقق: یکـی از مشـکلاتی که آموزش‌وپـرورش هنر را جدی نگرفته یا نتوانسته است جدی بگیرد، همین اسـت که خود خانواده‌ها آن را جدی نمی‌گیرند. همین‌طور که شما گفتید، به درس ریاضی و زبان بیشتر اهمیت می‌دهند. اصـلاً خانواده‌ها توقع ندارند کـه فرزندشـان در درس هنر و انشـا تجدید شود.

من در مداس خارج ازکشـور که تدریس می‌کردم دانش‌آموزی را در هنر تجدید کردم و در ایران هم همین‌کار را انجام می‌دادم؛ هم در درس هنر تجدید می‌کـردم و هم در درس انشـا. مدیر مدرسـه می‌آمد و می‌گفت فلانی تا به حال کسی از هنر، انشا یا ورزش تجدید نشده اسـت که تو این کار را کرده‌ای! من هم جواب مـی‌دادم بله تا به حال کسی تجدید نکرده که به من اعتراض می‌کنی، ولی من این کار را می‌کنم تا آیندگان به من استناد کنند!

وفادار: من خودم در مدرسه، هم هنر را تدریس می‌کردم و هم ادبیات را؛ در واقع هم انشا، هم هنر، و هم نمایش و سـرود. یعنی تمـام هنرها را تلفیق می‌کردم. کلاس بسیار بانشاط بود. به موقع سرود می‌خواندیم و به موقع تئاتر بـازی می‌کردیم. در جشـنواره‌ها هم حضور داشتیم و همه‌ی کلاس شرکت می‌کرد! تنها ایـرادی که از ما گرفتند این بود که تعداد گروه‌ها زیاد است.

کیانیـان: یکـی از مشـکلات آموزش‌وپـرورش همیـن اسـت که نـگاه شـما را نـدارد و نمی‌دانـد که تئاتـر دانش‌آموزی، یعنـی همین‌که همه دخالت کننـد. در حالی‌که تئاتر حرفه‌ای فقط به آن‌هایی که اسـتعداد دارند، توجه می‌کند.

وفادار: تأکیـد مـن در حقیقـت بر تئاتر خلاق است. چون برای تأثیرگذاری پرورشـی روی بچه‌هـا و آموزش فضایـل اخلاقی، بـدون این‌که به سـاعات درسـی لطمـه‌ای بزنیـم یا اسـم کلاس را بگذاریـم کلاس هنـر و ادبیات و جیره‌بندی کنیم که چـه مقـدار املا و چـه مقدار انشا داشته باشیم، می‌توانیـم از شیوه‌های دیگری استفاده کنیم. من خودم سـر کلاس به یک نفر می‌گفتم که شما انشا بخوان و بقیـه‌ی آن‌ها را تصحیح می‌کردم. یا یک املا می‌گفتم و برگه‌هـا را بعـداً تصحیح می‌کردم و فرصت را خالی می‌کردم تا بچه‌ها خط بنویسند، نقاشی کنند و تئاتر یا سرود کار کننـد و این تأثیرش خیلی خوب بود.

محقق: ایـن به هنرمندی و ایثار زمانی معلم بستگی دارد.

وفادار: پیشـنهاد دوم این است که ما بـه معلم‌های علاقه‌مند آموزش بدهیم. ببینیم آن‌ها چه خوانده‌اند واقعاً علاقه‌مند است یا نه و چه خوانده است در این زمینه و حالا بیاید دوره ببینند. اگر شما وقت بیشتری برای این بچه‌ها

وفادار: من خودم را از تئاتر حرفه‌ای کنار کشـیده‌ام و آمده‌ام با بچه‌ها کار کنم، ولی جایی نـدارم که مطالبم را منتشـر کنم و آموزش بدهم. طبیعتاً من هم کم‌کم این کار را کنار می‌گذارم و می‌روم

بگذارید و اولیا پیشـرفت فرزندشان را ببینند، می‌فهمند که ارزش آن درس‌ها کمتر نیست. یعنی اولیا را ماهی یک‌بار دعوت کنیم و بگوییم ببینید این تئاتر یا هنر تأثیرش روی کودک شما چنین بوده است. پس نگران نباشید اگر او در خانه نقاشـی می‌کند یا کتاب شعر و داستان می‌خواند.

محقق: در ایـن فرصت محدود، سر کلاس چه‌کار می‌توان کرد؟

وفادار: یکی این اسـت که زنگ هنـر را کـه الان محدود اسـت، آزاد بگذاریم. متأسفانه نگاه آموزش‌وپرورش به هنر، یعنی خط و نقاشـی، در حالی که نه معلم خط داریم و نه معلم نقاشی و بیشـتر معلمـان هنر هـم آدم‌های نابلدی هستند. امروزه استادان نقاش و خوش‌نویسی معتقدند، بالاترین اشتباه آموزش‌وپـرورش این اسـت که درس هنر را اجباری کرده است.

اگر معلـم خوب تدریـس نکند، حتی اگر اندکی خلاقیت و اسـتعداد هـم در کودک باشـد، از بین می‌رود. زیـرا می‌گویند که آموزش نقاشـی و خوش‌نویسی اصولی دارد.

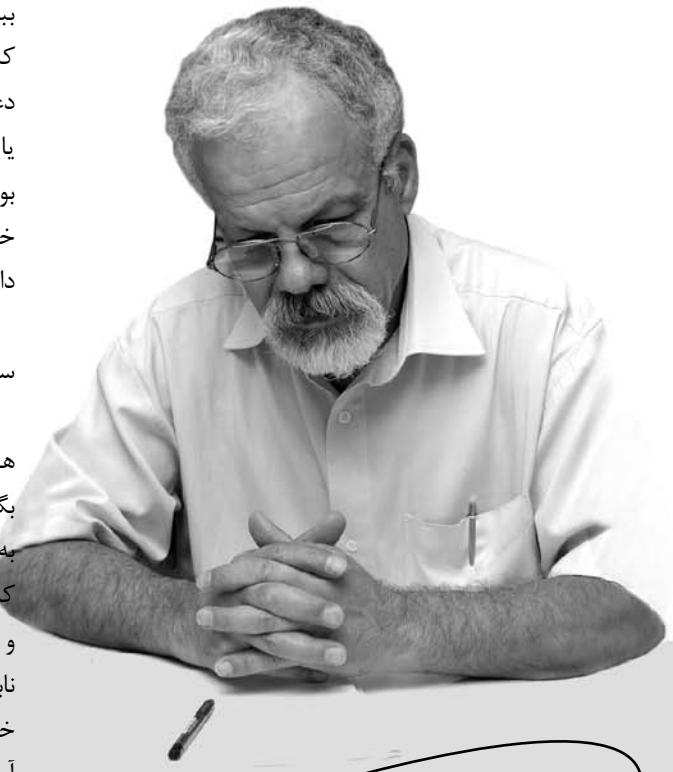
خشت اول چون نهد معمار کج/ تا ثریا می‌رود دیوار کج

دوم این‌کـه معتقـدم، وزارت آموزش‌وپرورش آموزش خوش‌نویسی را از مـدارس بـردارد. چـون بهترین خطی را که ما می‌توانیم ترویج کنیم، همین خط نوشـتاری مکتوبی اسـت کـه در کتاب‌ها هسـت و بچه‌ها با آن می‌نویسـند. در هیچ کجای ایران هم، خوش‌نویـس آن را تدریس نمی‌کند و معلمان هنر و رشـته‌های دیگر سر کلاس به بچه‌هـا می‌گویند طبق این سرمشق بنویسید.

سـوم این‌که تئاتر و سـرود را به درس هنر اضافـه کنیم. این دو درس برخـلاف خـط و نقاشـی کـه حتماً معلـم کارآزمـوده می‌خواهند، با یک معلم معمولی هم قابل اشـاعه اسـت. در مقالـه‌ای گفتـه‌ام بچه‌هایی که در روستاها، شهرسـتان‌های دور زندگی می‌کننـد، نگوینـد ما سـالن نداریم، مربی یا استاد نداریم تا با ما کار کنند. طرح‌هایـی را ارائـه داده‌ام که بچه‌ها بدون هیچ امکاناتی می‌توانند در کلاس کارهای خلاق تئاتر را به‌صورت دو نفره انجام دهند. و از فضاهای حیاط و راهرو و دیگر فضاهای خالی مدرسه استفاده کنند. در مدارسـی کـه آمفی‌تئاتر و سالن تئاتر دارند، می‌شود جداگانه کار کرد. ضمن این‌که در یک منطقه فقط یک مدرسه سالن دارد، این امکانات را می‌توان بین چند مدرسه‌ی مجاور آن تقسیم کرد.

محقـق: آموزش‌وپـرورش چـه قدم‌هایی برای رفع مشکل مربی تئاتر برداشته است؟

کیانیـان: بعـد از انقـلاب، آموزش‌وپرورش به این منظور راه‌های زیـادی را رفـت. خاطـرم می‌آید که در حـدود سـال ۱۳۷۰، معلم‌هایـی را پذیرفـت و قصد داشـت که چیزی شـبیه «انیسـتیتوی تربیـت مربیان امور هنری» تأسـیس کند و در آن‌جا معلم‌های هنـر را آموزش بدهد. البته این سـازمان قبـل از انقـلاب وجود داشت. یعنی از سال ۱۳۴۸، نزدیک به ده سال، «اداره‌ی کل امور تربیتی»، به معلمین هنر تئاتر هم تدریس می‌کرد و بـه آن‌ها فوق‌دیپلم می‌داد. سـپس آن‌ها به مدارس راهنمایی و دبیرستان بازمی‌گشـتند و درس‌هـای هنـری می‌دادنـد. من هـم در دوره‌ی اول آن شـرکت کردم و در سایر دوره‌ها، جزو



جهانگیریان: یکی از راه‌های پایدار کردن مفاهیم آموزشی و آسان‌کردن فهم آن‌ها، انتقال از طریق هنر است؛ به‌خصـوص تئاتـر کـه می‌تواند اثر داشته‌باشد

کسانی بودم که گزینش می‌کردیم. بنابراین من حقوق می‌گرفتم که معلم هنر باشم و ساعت درسی برای من وجود داشت. اگر چه در متن نبود، ولی در فوق‌برنامه حتماً وجود داشت. الان در هر مدرسه‌ای که اعلام کنیم می‌خواهیم کلوپ تئاتر تشکیل بدهیم، تعداد زیادی داوطلب می‌شوند. اما چه کسی می‌خواهد این‌ها را رهبری کند؟ مربی تربیتی با هزاران کاری که بر سرش ریخته است، نمی‌تواند این کار را انجام بدهد. پس باید معلم خاص هنر این کار را انجام بدهد؛ معلم هنری که آموزش تئاتر دانش‌آموزی دیده باشد. در سال ۱۳۷۰ تا انتخاب دانشجو و امتحان هم رفت، ولی نمی‌دانم چه شد که این اتفاق صورت نگرفت.

به هر حال نیاز است که ما معلم ویژه‌ی هنر و درس ویژه‌ی تئاتر داشته باشیم و اهمیت ویژه‌ای هم به آن بدهیم. یعنی این‌که موضوع را جدی بگیریم. وقتی آموزش‌وپرورش جدی بگیرد، خانواده‌ها هم البته جدی می‌گیرند.

محقق: یکی از مشکلاتی که ما در عرصه‌ی تئاتر و سینما داریم که این مشکل در عرصه‌ی تئاتر دانش‌آموزی به‌صورت مضاعف وجود دارد، کمبود متون نمایشی است. تئاتر غیرمدرسه‌ای، از نظر دکور و فضایی که می‌خواهد و زمانی که می‌برد، اصلاً مناسب مدرسه نیست. حتی بعضی از کتاب‌هایی که به اسم نمایش‌نامه برای دانش‌آموزان نوشته شده‌اند هم، اگر یک مقدار دقت داشته باشید، می‌بینید که تئاتر مدرسه‌ای نیست. نمایش‌های بزرگ‌سالانه هستند و آدم‌های حرفه‌ای می‌خواهند.

تنها کاری که من در سال‌های اخیر در این زمینه دیده‌ام که با این نگاه دانش‌آموزی به تئاتر پرداخته، اثری است از آقای **حسن‌دولت‌آبادی** در ۱۰ جلد که به ترتیب برای دوره‌های دبستان تا دبیرستان نوشته و تدوین شده است. البته بر این کتاب نقدهایی وارد است، ولی ایشان از متون ادبی و فرهنگی ما داستان‌هایی را بیرون کشیده‌اند و به متن نمایشی تبدیل کرده‌اند که بچه‌ها می‌توانند در ده دقیقه یا یک ربع، به راحتی در همان فضای کلاس و مدرسه آن‌ها را اجرا کنند. ایشان زحمت کشیده‌اند و مقداری از روش کارگردانی، روش بازی گرفتن و بعضی از عناصر دیگری را هم که لازم بوده، در همان کتاب‌ها برای مخاطب توضیح داده‌اند. با وجود این هنوز به‌نظر من متن‌های نمایشی دانش‌آموزی در کشور بسیار اندک است.

در ضمن می‌دانید که وقتی نمایشی در مدرسه‌ای اجرا می‌شود، دیگر تا چهار یا پنج سال نمی‌توان دوباره آن را در همان‌جا اجرا کرد، چون بچه‌های مدرسه می‌گویند این را ما قبلاً دیده‌ایم. یعنی باید به تولید بیشتری برسیم که متأسفانه خیلی کمبود داریم. من گاهی که در مدارس از این صحبت‌ها می‌کنم، می‌گویند: آقا ما الان می‌خواهیم این‌کار را انجام بدهیم، شما متن نمایشی به ما معرفی می‌کنید؟ می‌بینم که واقعاً دستم خالی است. البته توضیح می‌دهم که مثلاً شما خودتان شروع کنید به نوشتن متن از همین کتاب‌های درسی‌تان، از کتاب‌های تاریخ، دینی، علوم اجتماعی، فارسی و... داستان دربیاورید و بازنویسی کنید. ولی واقعیت این است، کسی که کار نوشتن انجام نداده، متن نمایشی نخوانده، هیچ دوره‌ای در این زمینه نگذرانده، و احتمالاً حتی دو نمایش جدی هم ندیده است، قطعاً نمی‌تواند نمایش‌نامه بنویسد. این شخص باید عناصر داستانی را بشناسد و دیالوگ‌نویسی و صحنه‌سازی بلد باشد که وقتی مخاطب کار را می‌بیند، بپسندد. یعنی کارش جذاب و تأثیرگذار باشد.

■ کیانیان: مربی تربیتی با هزاران کاری که بر سرش ریخته است، نمی‌تواند این کار را انجام بدهد. پس باید معلم خاص هنر این کار را انجام بدهد؛ معلم هنری که آموزش تئاتر دانش‌آموزی دیده باشد

جهانگیریان: قبل از این‌که شما دوستان تشریف بیاورید، به آقای محقق می‌گفتم که کانون پرورش فکری، انتشارات مدرسه، امور تربیتی، و به‌طور پراکنده چند مرکز هنرهای نمایشی گاهی به انتشار متن‌های نمایشی دست زده‌اند. ما همه‌ی این‌ها را که بررسی کردیم، دیدیم در میان آن‌ها به ندرت کارهای خوب پیدا می‌شود؛ یعنی کار مدرسه‌ای نیست. من به آقای محقق پیشنهاد کردم، شما در همین سازمان، سالی یک‌بار، دوسال یک‌بار متون نمایشی دربیاورید برای سه نوع اجرا: یکی برای سالن، یکی برای اجرای میدانی در حیاط مدرسه و یک نوع هم برای اجراهای کلاسی؛ آن هم براساس محتوای کتاب‌های درسی هر سه دوره. یک متن ده‌دقیقه‌ی بنویسیم تا معلم و بچه‌ها درسشان که تمام شد، براساس آن درس یک نمایش‌نامه در اختیارشان باشد و اجرا کنند؛ نمایشی که نوشته‌ی یک نمایش‌نامه‌نویس حرفه‌ای است.

حتماً تجربه کرده‌اید و می‌دانید

که وقتی یک مفهوم آموزشی از طریق هنر به دانش‌آموز منتقل می‌شود، در حافظه‌ی عمیق او ماندگار می‌شود؛ یعنی هیچ‌وقت از یادشان نمی‌رود. بنابراین یکی از راه‌های پایدار کردن مفاهیم آموزشی و آسان‌کردن فهم آن‌ها، انتقال از طریق هنر است؛ به‌خصوص تئاتر که می‌تواند اثر داشته باشد.

وفادار: من خودم سی‌سال معلم هنر منطقه‌ی ۶ بودم. اگر بچه‌ای در درس هنر نمره‌ی ۱۸ می‌گرفت، اولیا می‌آمدند و اعتراض می‌کردند. می‌گفتند هنر که درس نیست. باید به او ۲۰ بدهید، چون معدلش ۱۹ است

وفادار: موضوع متون نمایشی موضوع مهمی است که به‌طور جدی باید به آن پرداخت. اما ما یک مشکل اساسی‌تر داریم: تئاتر دانش‌آموزی با تئاتر حرفه‌ای بسیار متفاوت است و تعریف‌های خاص خودش را دارد که متأسفانه در آموزش و پرورش تعریف نشده است. من به یکی از مراکز تربیت معلم رفته بودم در آن‌جا از مدرس تئاتر که یک فارغ‌التحصیل هنرهای زیبا بود، سؤال کردم شما به معلم‌ها چه متنی را آموزش می‌دهید. گفت: همان درس‌هایی را که در دانشکده خوانده‌ام یاد می‌دهم. گفتم: شما تئاتر حرفه‌ای خوانده‌ای، این‌جا تئاتر دانش‌آموزی لازم دارد. می‌دانی این‌ها چه تفاوتی با هم دارند؟ گفت: من تئاتر دانش‌آموزی نمی‌شناسم. مگر فرقی با هم دارند؟!

چرا نمی‌دانست؟ چون ما کتاب نظری در مورد تئاتر دانش‌آموزی نداریم. یعنی این نوع از نمایش اصلاً تعریف نشده است. بنابراین اگر کمبود متن نمایشی دانش‌آموزی داریم، کمبود کارگردان دانش‌آموزی و کمبود بازیگر دانش‌آموزی هم داریم. اصلاً فرهنگ تئاتر دانش‌آموزی ناشناخته است. این را فقط مربی‌های تئاتر دانش‌آموزی می‌شناسند. ما نباید از نمایش‌نامه‌نویس‌های حرفه‌ای انتظار داشته باشیم، برای دانش‌آموزان متن نمایشی مناسب بنویسند. حرفه‌ای‌ها برای حرفه‌ی ما می‌نویسند ما اتفاقاً باید از بچه‌ها بخواهیم که برای خودشان بنویسند و می‌نویسند و قشنگ هم می‌نویسند؛ به شرطی که پرورش پیدا کنند. ما باید از معلمان و مدرسان این رشته انتظار داشته باشیم که با این کار آشنایند. بنابراین، یکی از آسیب‌هایی که تئاتر دانش‌آموزی ما از آن لطمه می‌بیند، نشناختن همین تفاوت است.

ما برای بخش‌های گوناگون در کشور مسابقات تئاتری داریم، اما تئاتر دانش‌آموزی هنوز تعریف نشده است. آن‌وقت یک دانشجوی تئاتر حرفه‌ای را از بیرون می‌آوریم و می‌گوییم که با بچه‌های ما تئاتر کار کن. بعد هم به‌خاطر این‌که جنبه‌ی مسابقه دارد، هرکدام «حرفه‌ای‌تر» کار کند، برنده می‌شود! یعنی غلط اندر غلط! چون آن دانشجو حرفه‌ای کار می‌کند و دانش‌آموزان با آن آشنا نیستند و مسیر را غلط می‌روند و چون آموزش و پرورش هم بودجه‌ی تئاتر حرفه‌ای ندارد، جواب هم نمی‌دهد و همه‌چیز قاطی می‌شود!

تئاتر دانش‌آموزی تئاتری خلاق است و اصلاً به بودجه نیاز ندارد. از کمترین و پیش‌پاافتاده‌ترین امکانات می‌تواند استفاده کند و خلاقیت بچه‌ها را رشد بدهد. اصلاً بچه‌ها باید خودشان بنویسند، خودشان کارگردانی کنند و خودشان بازی کنند. مربی هم در خدمت آن‌ها باشد که این‌ها را پرورش بدهد تا رشد کنند. ولی متأسفانه این اتفاق نمی‌افتد. یک کارگردان از بیرون می‌آورند و او می‌گوید که چه‌کار کنند. انگار با تئاتر حرفه‌ای سروکار دارند! درحالی‌که تئاتر حرفه‌ای با بازیگرهای حرفه‌ای پاسخ می‌دهد. دانش‌آموز از کار حرفه‌ای چیزی نمی‌داند و فقط مثل یک مهره به حرف‌های آن‌ها گوش می‌دهد و تمام خلاقیت‌هایش از بین می‌رود.

محقق: خود شما که بحمدالله می‌توانید این نوع از تئاتر را تعریف کنید، چرا یافته‌های خود را در اختیار دیگران قرار نمی‌دهید؟

وفادار: بنده درباره‌ی این قضایا کلی مطلب دارم، ولی جایی نیست که آن‌ها را چاپ کند! اگر آموزش و پرورش این کار را نکند، کجا این کار را می‌کند؟ من معلم هستم و یک عمر برای بچه‌ها کار کرده‌ام. من خودم را از تئاتر حرفه‌ای کنار کشیده‌ام و آمده‌ام با بچه‌ها کار کنم، ولی جایی ندارم که مطالبم را منتشر کنم و آموزش بدهم. طبیعتاً من هم کم‌کم این کار را کنار می‌گذارم و می‌روم. ما نمایش‌نامه‌هایی را درمی‌آوریم که مربی‌ها می‌نوشتند. چه‌قدر دانش‌آموزان با استعداد کشف کردیم و نمایش‌نامه‌هایشان را به چاپ رساندیم تا دیگران کار کنند.

در سال ۱۳۶۸، با حمایت آقای مهندس **نوید** و دوستان دیگر، کتاب «نمایش‌نامه برای دانش‌آموزان» در همان اداره‌ی کل فرهنگی هنری وزارت آموزش و پرورش چاپ شد که پنج

نمایش آن نوشته‌ی خود دانش‌آموزان بود و جزو بهترین کارها. یکی از آن‌ها متنی بود که آقای **علیرضا سلیمی**، دانش‌آموز کلاس سوم راهنمایی از نیشابور یا سبزوار نوشته بود و کار خیلی خوبی بود و اول شد. کار دیگری را آقای **شهرام جزیریان** نوشته بود، از دبیرستان دکتر هشترودی تهران که در مورد قانون سوم **نیوتن** بود و این‌که هر عملی واکنش و عکس‌العملی دارد. معلم، شاگرد را از کلاس بیرون می‌کند و دیگر خبری از او نمی‌شود. بعد از مدتی که او را می‌بیند، به علت سر و وضع به‌هم‌ریخته‌اش، او را نمی‌شناسد. می‌پرسد: شما کی هستی؟ می‌گوید: من همانی هستم که از کلاس بیرونم کردید؛ همان روزی که روی تابلو نوشته بودید هر عملی علت و عکس‌العملی دارد. ولی شما علت تأخیر مرا نپرسیدید.

معلم یادش می‌آید که این دانش‌آموز گاهی دیر می‌آمده است. بعد از پرس‌وجو می‌فهمد که مادر این بچه در خانه نبوده و پدرش هم مریض بوده و این بیچاره ناچار بوده است که همه‌ی کارهای خانه را انجام بدهد و سر کلاس دیر می‌رسیده است. برای جبران اشتباه کمک می‌کند و پدر او را به بیمارستان می‌برند و دانش‌آموز به مدرسه برمی‌گردد. یعنی معلم یاد می‌گیرد که درس دادن زمزمه‌ی محبت است. باید دید دانش‌آموزی که دیر می‌آید، چه مشکلی دارد؛ نه این‌که فقط درس بدهد. این را یک دانش‌آموز اول نظری نوشته بود.

نمایش‌نامه‌ی دیگری به‌نام «اولیا»، توسط مدیر، ناظم و دانش‌آموزان یک دبستان در کلاس‌های تابستانی اجرا شد. یکی از معلمین هم نقش پدر یکی از این بچه‌ها را بازی کرده بود. این کار هم نوشته‌ی یک دانش‌آموز بود. یا نمایش‌نامه‌ای از شیراز برای دخترهای دبیرستانی.

خلاصه‌ی عرضم این است که این‌ها را دانش‌آموزان نوشته‌اند. اصلاحات کوچکی هم من و آقای **علیرضا نادری** کردیم و چاپ شدند. هنوز هم من به این‌ها می‌بالم و می‌گویم که این‌ها نمونه‌ی عملی هستند. خود من ۲۵۶ نمایش‌نامه فهرست کرده‌ام برای دانش‌آموزان دوره‌ی ابتدایی و راهنمایی که حدود صد تایش را «انتشارات آیین تربیت خراسان» چاپ کرده است. در خراسان، دوست عزیزی به نام **مسعود میرعلایی** داریم که ۶۵۰ شاید هم ۷۰۰ نمایش‌نامه‌ی مکتوب دانش‌آموزی را با طرح و موضوع به شکل خلاصه فهرست و آماده‌ی چاپ کرده است. اگر این‌ها چاپ شوند، می‌توانند ابزار کار معلمان باشند.

این‌ها همه زحمت کشیده‌اند. آقای **حمید قلعه‌ای** و همسرش خانم **سیمین‌تاج عیسی‌زاده**، نمایش‌نامه‌ی فوق‌العاده عالی داشتند که در آن به روان‌شناسی رنگ هم توجه کرده بودند. یعنی این‌که: «هر رنگی چه فضایی ایجاد می‌کند. در بنیاد شهید که بودم، خیلی از دوستان می‌آمدند و می‌گفتند که ما متن نداریم و من می‌پرسیدم: به فلان کتاب‌خانه رفته‌اید؟ در آن‌جا خیلی کتاب داریم و یا فلان کتاب‌فروشی و بالاخره فهرستی می‌نوشتیم و می‌رفتند و می‌دیدند که متن هست. می‌شود آثار موجود را فهرست و معرفی کرد.

محقق: من تا حالا نمی‌دانستم این‌قدر متن نمایشی دانش‌آموزی وجود دارد. شاید علتش این است که

این متن‌ها برای اجرا نوشته می‌شوند و برخلاف کتاب‌های شعر و داستان، در شمارگان محدودی چاپ می‌شوند و در دسترس عموم هم قرار نمی‌گیرند؛ مثل فیلم‌نامه‌ها. الان امور تربیتی برای گروه سرود خیلی خوب کار کرده است. دفترهای متعددی از شعرهای مناسب سرود را به‌صورت پی‌درپی چاپ کرده است و در اختیار بچه‌های گروه قرار می‌گیرد. ولی در زمینه‌ی تئاتر این تسلسل وجود نداشته است. یک دوره‌ای مدیر خوش‌ذوقی بالای کار بوده است و شما هم در کنارش بوده‌اید و این اتفاق‌ها افتاده‌اند. ولی بعد از رفتن او، احتمالاً دوباره کار تعطیل شده است. در گروه سرود این اتفاق نیفتاده و کار تداوم داشته است.

جهانگیریان: در همین رابطه پیشنهادی دادیم به آموزش و پرورش که آقای محقق حتماً یادشان هست. زمانی که آقای **زرافشان** بودند، پیشنهاد مکتوبی دادیم و گفتیم از داخل همین کتاب‌های درسی می‌شود متن‌هایی را انتخاب کنیم و از آن‌ها نمایش‌نامه بنویسیم تا به‌صورت یک کتاب منتشر شوند. با توجه به این‌که آقای محقق ارتباط دوستانه‌ای با مدیر فعلی سازمان دارند، هنوز هم می‌شود. می‌توانند طرحی را تصویب کنند که مثلاً شما برای اول راهنمایی، آقای کیانیان برای دوم راهنمایی و من هم برای سوم راهنمایی یا کسی و کسانی برای دوره‌ی دبیرستان، درس‌هایی را که قابلیت دارند، به صورت نمایش‌نامه بنویسیم تا در یک کتاب چاپ کنند و در کتاب‌خانه‌های مدارس قرار دهند.

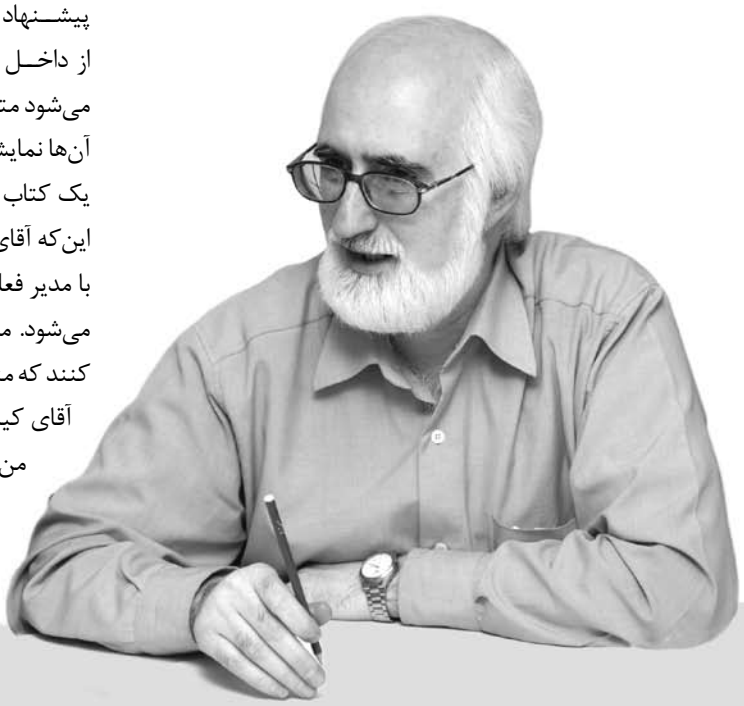
کیانیان: علت علاقه‌مند شدن من به تئاتر این بود که در مدرسه‌ی ما، بچه‌ها تئاتر بازی می‌کردند و ما را هم راه نمی‌دادند. ما از پشت پنجره نگاه می‌کردیم. گاهی هم هل می‌دادند، شیشه می‌شکست و ما را مقصر می‌دانستند. اولین تئاتری که از کتاب درسی دیدم ماجرای «**انوشیروان** و آسیابان» بود. معلمی هم داشتیم که از مولوی داستان «معلم و شاگردها» را به‌صورت تئاتر کار می‌کرد و من خیلی به کار او علاقه داشتم. وقتی به دبیرستان آمدم، خودم کار تئاتر را شروع کردم و در دانشگاه هم رشته‌ی تئاتر را ادامه دادم.

به هر صورت، می‌توان بعضی از قسمت‌های کتاب‌های درسی را به نمایش تبدیل کرد. مثلاً آقای **خلج**، شعر **بهار** را درباره‌ی چشمه و سنگ، به‌صورت نمایش‌نامه در آوردند و خیلی قشنگ هم اجرا کردند و در جشنواره هم شرکت دادند. ما می‌توانیم طی یک جلسه آموزش، به معلم‌ها بگوییم که این شعر چه‌طور به‌صورت نمایش‌نامه در آمده است و فرمولش چیست. شما هم می‌توانید یک درس دیگر را، مثلاً قصه‌های **مولوی** و **عطار** را که قابلیت تبدیل شدن به نمایش‌نامه‌های کوتاه را دارند، انتخاب کنید و کار را انجام بدهید. آقای دولت‌آبادی هم همین کار را کرده است و من قبل از چاپ آن را خوانده‌ام. خیلی خوب است و واقعاً زحمت کشیده است.

محقق: آقای دولت‌آبادی، در فضایی نسبتاً خالی برای همه‌ی دوره‌های آموزشی کار کرده و این خیلی خوب است.

■ کیانیان: می‌توان بعضی از قسمت‌های کتاب‌های درسی را به نمایش تبدیل کرد. مثلاً آقای خلج، شعر بهار را درباره‌ی چشمه و سنگ، به‌صورت نمایش‌نامه در آوردند و خیلی قشنگ هم اجرا کردند و در جشنواره هم شرکت دادند

■ محقق: یکی از مشکلاتی که ما در عرصه‌ی تئاتر و سینما داریم که این مشکل در عرصه‌ی تئاتر دانش‌آموزی به‌صورت مضاعف وجود دارد، کمبود متون نمایشی است



وفاداری: اگر ما الگوسازی کنیم و نمونه‌هایی ارائه بدهیم، موفق می‌شویم. فرض کنید بگوییم این ماجرا و این هم نمایش‌نامه. چگونه ما از این ماجرا به این نمایش‌نامه برسیم. اول پرسش‌ها را انتخاب می‌کنیم، بعد درگیری‌ها را و سپس نتیجه‌گیری و اوج را و غیره. این آموزش برای معلمانی که علاقمندند و در مدرسه کار می‌کنند، ولی بلد نیستند، بنویسند خیلی مناسب است.

کیانیان: اصلاً آقای وفاداری! اگر متن هم نباشد، کار بداهه هم می‌شود انجام داد. الان کاری که آقای **جان‌سون‌شو** انجام می‌دهد، پرورش و تقویت آموزش مهارت‌های زندگی است. یعنی ما در همین کلاس می‌توانیم به دو کودک بگوییم که این‌جا صف نانوایی است. تو در صف ایستاده‌ای. تو بچه‌ای ۱۲ یا ۱۳ ساله هستی و من مردی ۵۰ ساله. من جلو آمدم و پولم را دادم و حق تو را ضایع کردم. بچه‌ها شما هم تماشاگر هستید می‌خواهیم ببینیم که این کودک چه‌طور از حق خودش در برابر یک بزرگ‌تر دفاع می‌کند.

با همین کار یک نمایش ساخته می‌شود. خواهیم دید که کودکان می‌توانند در مورد هر موضوعی یک نمایش کوتاه در کلاس ترتیب بدهند. این کار مهارت‌های زندگی را در آن‌ها پرورش می‌دهد که فردا در جامعه به‌دردشان می‌خورد. با سیستم آموزشی موجود که فقط یک سلسله مطالب را حفظ و بعد هم فراموش می‌کنند؛ چیزی به مهارت‌های زندگی دانش‌آموزان اضافه نمی‌شود. به نظر من خیلی از کارها را می‌توان در قالب نمایش به بچه‌ها آموزش داد. البته می‌توان از فی‌البداهه‌گویی و یا خلاقانه‌گویی هم استفاده کرد.

محقق: به‌نظر من، تا در مورد آموزش تئاتر صحبت می‌کنیم، ذهن‌ها به‌دنبال یک مدرس با تجربه و فضای کلاسی می‌رود. در حالی‌که همه‌ی ما می‌دانیم در هنر بسیاری از آموزش‌ها به این شکل اتفاق نمی‌افتند. مثلاً نویسندگان، فیلم‌سازان و شاعران بزرگ هیچ کدامشان در کلاس‌های آموزشی رسمی [دانشگاهی] تربیت نشده‌اند. هنرمندان عموماً محصول دانشکده‌ها نیستند و اغلب آن‌ها، یا تحصیلات دانشگاهی ندارند یا اگر دارند، به رشته‌های هنری مربوط نمی‌شود.

فکر می‌کنم در حوزه‌ی تئاتر هم بخش قابل توجهی از آموزش‌ها باید از طریق کار تجربی اتفاق بیفتند. اگر بتوانیم در آموزش‌وپرورش هر استان چند گروه تئاتری مجرب داشته باشیم که به‌صورت چرخشی به مدارس شهر و روستا بروند و با همان سبک و سیاق حرفه‌ای یا دانش‌آموزی اجرا داشته باشند مؤثر واقع می‌شود. به این ترتیب هر دانش‌آموزی می‌تواند در سال یک یا دو اجرای نمایش را از نزدیک ببیند. در این روش می‌توان برای دوره‌ی راهنمایی از بچه‌های دبیرستان و برای دوره‌ی ابتدایی از بچه‌های راهنمایی که شکل گرفته‌تر هستند، استفاده کرد.

ما در میان معلم‌ها هم کسانی را داریم که هنوز حتی اجرای یک نمایش

■ وفادار: تئاتر دانش‌آموزی با تئاتر حرفه‌ای بسیار متفاوت است و تعریف‌های خاص خودش را دارد که متأسفانه در آموزش و پرورش تعریف نشده است

■ محقق: امور تربیتی برای گروه سرود خیلی خوب کار کرده است. دفترهای متعددی از شعرهای مناسب سرود را به‌صورت پی‌درپی چاپ کرده است و در اختیار بچه‌های گروه قرار می‌گیرد. ولی در زمینه‌ی تئاتر این تسلسل وجود نداشته است

را به چشم ندیده‌اند. با توجه به این نکته، لزوم داشتن گروه‌های چرخشی تئاتر بیشتر احساس می‌شود. این کار بچه‌ها را تشویق می‌کند به اتفاق مربی‌های خوش‌ذوقی که حال و حوصله‌ی کار دارند، به این مهم بپردازند. برای آموزش بچه‌ها حداقل باید دغدغه‌ی ذهنی درست کرد.

من این مسئله را بارها، به خصوص به دوستان آموزش‌وپرورشی گفته‌ام که چگونه در آموزش‌وپرورش آزمایشگاه علوم به راه انداختیم. در سال‌های اول انقلاب آن‌قدر امکانات نبود که همه‌ی مدارس آزمایشگاه داشته باشند. برای حل این مشکل، برای هر چند مدرسه‌ی نزدیک به هم، یک آزمایشگاه مجهز در مدرسه‌ای که فضای بزرگ‌تری داشت، آماده و تجهیز کردیم. این کار در بعضی از روستاها هم انجام شد. یعنی بین چند روستا، روستایی که امکانات و مرکزیت بیشتری داشت، تجهیز شد.

می‌شود برای درس هنر هم یک کارگاه مرکزی تأسیس کرد تا هر چند مدرسه به نوبت از آن استفاده کنند. درست مثل آزمایشگاه علوم.

چند سال پیش با همکاران مجلات رشد برای بازدید از مدارس به خلخال رفته بودیم. در یکی از روستاهای بزرگ وارد مدرسه‌ای شدیم که شبانه‌روزی بود. چون در همه‌ی روستاها تعداد دانش‌آموزان به حد نصاب نمی‌رسد و نمی‌توان دبیرستان تأسیس کرد، بین چند روستا این دبیرستان تأسیس شده بود و بچه‌ها از روستاهای اطراف با دوچرخه یا اسب و الاغ می‌آمدند آن‌جا. ظاهراً آن‌هایی که راهشان نزدیک‌تر بود شب برمی‌گشتند و دیگران در خوابگاه می‌ماندند و آخر هفته به خانه‌هایشان می‌رفتند.

آزمایشگاه مدرسه فضای نسبتاً بزرگی بود که از یک طرف در و پنجره داشت و بقیه‌ی آن را کمدهای قدی گذاشته بودند. و آن‌قدر وسایل مدرن آزمایشی فیزیک و شیمی در قفسه‌ها بود که باورم نمی‌شد. با معلم و بچه‌ها احوال‌پرسی کردم و خودم را معرفی کردم. در آن آزمایشگاه حدود ۱۲ میکروسکوپ در دست بچه‌ها بود و هر دو سه نفر با یک میکروسکوپ کار می‌کردند. در و دیوار پر بود از امکاناتی که من در طول ۱۵-۱۴ سال تحصیل، حتی یکی‌شان را لمس هم نکرده بودم. ما تصویر میکروسکوپ را قبل از انقلاب فقط در مجلات و کتاب‌ها دیده بودیم.

از معلم سؤال کردم که آیا از شرایط راضی است یا نه و او بی‌انگیزه و خسته گفت که نه. پرسیدم: چرا؟ خیلی سرد جواب داد: می‌بینید که! امکانات نیست! من فکر کردم شوخی می‌کند و با صدای بلند خندیدم، ولی دیدم که هیچ‌کس نمی‌خندد و دانستم که او جدی می‌گوید! مانده بودم در مدرسه‌ای که برای ۲۰ دانش‌آموز، ۱۲ تا میکروسکوپ وجود دارد، چه‌طور او می‌گوید امکانات نیست؟! به او گفتم من در طول دوران تحصیلم در مرکز یک استان نسبتاً مرفه، این وسایل را حتی به خواب هم ندیدم. اما شما در یک روستا این همه امکانات دارید و باز هم دم از کمبود امکانات می‌زنید؟! یعنی آموزش‌وپرورش برای این درس‌ها در سطح وسیعی این امکانات را توزیع کرده است، اما در زمینه‌ی هنر، معلم هنر و فضای هنری نداریم.

خیلی از همکاران ما فکر می‌کنند خلاقیت کار عجیب و غریبی است که فقط نوابغ از عهده‌اش بر می‌آیند. در حالی‌کــه بچه‌هــا پیــش از رفتن به مدرسه و در مدرسه، به شدت خلاق‌اند و بازی‌های خلاقانه‌ای می‌کنند. یکی از همــکاران معلم، درباره‌ی خلاقیت برای من مقاله می‌فرســتاد. یک روز به شهرســتان محل زندگی او رفتم و پیدایــش کردم. پرســیدم: این‌جا چــه‌کار می‌کنی؟ گفت: چون در این شــهر کســی در مورد خلاقیت کار نمی‌کند، من فقط در این زمینه کار می‌کنم! پرســیدم: چه‌کار خلاقانه‌ای کــرده‌ای؟ گفت: دربــاره‌ی خلاقیت مقاله می‌نویسم. اما چه فایده؟ هرچه مقاله می‌فرستم، شما چاپ نمی‌کنید! گفتم: دوســت عزیــز، کار خلاقانه را باید در مدرسه با بچه‌ها انجام بدهی. خلاقیــت این نیســت کــه مطالب کتاب‌های دیگران را رونویســی کنی و به دفتر مجله بفرستی!

درست مثل بسیاری از دانشکده‌ها که یک سلسله مطالب را به دانشجو می‌آموزند تا در نهایت اوهم برود آن‌ها را به شــخص دیگری آموزش بدهد. این کار از نسلی به نسل بعدی منتقل می‌شود، ولی هیچ‌وقت از بین این‌ها شاعر، قصه‌نویس یا نویسنده‌ی متون نمایشــی یا فیلم‌نامه بیرون نمی‌آید. یعنی چرخه‌ای اســت کــه خروجی تولیدی ندارد. باید با بچه‌ها کار عملی کرد. آن‌ها را به نوشــتن شعر، قصه و متون ساده‌ی نمایشی واداشت.

وفــادار: هفتــه‌ی پیش خدمت آقای مهندس نوید بودیم، بحث تئاتر پیش آمد. ایشــان گفتنــد واقعاً باید فکــری کرد که همــه‌ی اوقات خالی بچه‌ها در مسیر خانه، مدرسه و منزل به نحو مفیدی پر شود. چه‌خوب بود که گروه نمایشی یک کار آماده داشت تا آن را داخل سرویس مدارس انجام بدهند یا در اردو، هنگام استراحت کنار دریــا، آن را اجرا کنند. مثلاً وقتی این گروه در حال ناهار خوردن اســت، آن گروه برایشان نمایش اجرا کند.

به تازگی شــهرداری تهران یک سلسله نمایش‌نامه با هدف توسعه‌ی فرهنــگ شــهروندی تــدارک دیده اســت و هدف آن‌ها آموزش زیربنایی به شهروندان اســت. داستان آموزش وضو بــه یــک پیرمرد توســط **امام حســن** و **امام حسین**(ع)، مگر غیر از یک نمایش خلاق است؟ یعنی آن بزرگواران متوجه بودند که به شخصی که بزرگ‌تر است، نمی‌توان مستقیماً گفت کــه شــما دارید اشــتباه وضو می‌گیرید.

این‌ها نمونه‌های بسیار درخشانی هســتند. آقــای کیانیــان در کتاب «کودک و نمایش» خودشــان این‌ها را ذکر کرده‌اند. متولی نداشــتن تئاتر کــودک و نوجــوان، مشــکل بزرگی است. کانون پرورش فکری، شهرداری، آموزش‌وپرورش و همین‌طور انجمن تئاتــر کــودک و نوجوان، هــر کدام به‌صورت داخلی برای خودشــان کار می‌کنند؛ همه هم به‌صورت موازی و هر کس هم ساز خودش را می‌زند، ما هماهنگ نیستیم و یک متولی نداریم که برای این کارها برنامه‌ریزی کند تا کارها هدفمند شوند.

ما در آموزش‌وپرورش بیشــترین مخاطب را داریم و بیشترین علاقه‌مند فعال را که خود دانش‌آموزان هستند و هزینه‌ی خاصی هم ندارد. اما مشکل چیســت که ایــن اتفــاق نمی‌افتد، نمی‌دانم!

■ محقق: اگر بتوانیم در آموزش‌وپرورش چند گروه تئاتری مجرب داشته باشیم که به‌صورت چرخشی به مدارس بروند و با همان ســبک و ســیاق حرفــه‌ای یا دانش‌آموزی اجرا داشــته باشــند مؤثر واقع می‌شود

■ وفادار: متولی نداشــتن تئاتر کودک و نوجــوان، مشــکل بزرگــی اســت. کانــون پــرورش فکــری، شــهرداری، آموزش‌وپــرورش و همین‌طــور انجمن تئاتر کودک و نوجوان، هر کدام به‌صورت داخلی برای خودشان کار می‌کنند

معرفی کتاب

بلقیس فاضلی

اشاره

آمار کتاب‌های منتشر شده در زمینه‌ی تئاتر کودک و نوجوان، در اواخر فهرست کتاب‌های کودک و نوجوان قرار دارد. بحث درباره‌ی دلایل این امر، هدف این نوشتار نیست، این نوشتار می‌کوشد تازه‌ترین آثار منتشر شده در این عرصه را به خوانندگان علاقه‌مند معرفی کند.

دریچه‌ای به تئاتر کودک در ایران

(مجموعه مقـالات در زمینه‌ی تئاتر کودکان و نوجوانان)

* **نویسنده:** داوود کیانیان
* **ناشر:** نمایش
* **سال نشر:** چاپ اول ۱۳۸۷
* **شمارگان:** ۲۰۰۰
* **قیمت:** ۴۰۰۰ تومان

این کتاب مهم‌ترین اثری اسـت که در سـال جاری در زمینه‌ی تئاتر کودک و نوجوان منتشـر شـده اسـت. چرا که چشم‌اندازی از دیدگاه‌ها و تجربیات مردی را ارائه می‌دهد کـه بی‌تردید، جدی‌ترین پژوهشگر این عرصه است و در چند دهه‌ی اخیـر بی‌وقفه به این امر پرداخته اسـت. داوود **کیانیان** خـود در مقدمه‌ی کتاب آورده اسـت: «مجموعه‌ای را که ملاحظه می‌کنید، به یقین خالی از نقص نیست و برخورد کارشناسانه‌ی اهلش می‌تواند در رفع نواقص آن بسیار کارساز باشد.

یکی از آن بسیار این است که چون نگارش مقاله‌هـا در زمان‌هـای متفاوت صورت گرفتـه اسـت (۱۳۸۱-۱۳۶۶)، کتاب از یک دستی برخوردار نیست و گاه مطالب تکرار شده‌اند. برای دوری از تکرار و دست‌یابی به هماهنگی و انسجام، از رعایت توالی تاریخ تحریر صرف‌نظر شـد، موارد تکراری و مشـابه حذف شدند و مطالب به گونه‌ای جابه‌جا و حتی اصلاح شـدند که دارای سـیری منطقی باشند. با وجود این‌ها، کتاب خالی از عیب و ایراد نیست کـه در درجه‌ی نخسـت از عدم بضاعت نویسـنده حکایت دارد و در درجه‌ی بعد، از بستر خالی که در این زمینه وجود دارد. حدود هشـت دهه از حضور و پای‌گیری تئاتر کودک به شکل فعلی می‌گذرد، ولی منابعـی که در امور نظـری و عملی آن عرضه شده‌اند، از تعداد انگشتان دو دست یک کودک تجاوز نمی‌کند!

به هر صـورت مجموعه‌ی حاضر به همین منظور، دوباره و یک‌جا به‌دسـت چاپ سپرده شده است. گو این‌که تحریر مقاله‌ها در طـول دو دهه صورت گرفته، اما به‌نظر می‌رسـد تاریخ مصرفش هنوز (متأسفانه!)به‌سـر نیامده است. نویسنده امیدوار اسـت، گردآوری این مطالب در یک‌جا، علاقه‌مندان به این زمینه را مفید افتد.»

کتاب دریچـه‌ای به تئاتر کودک در ایران ترکیبـی از گفت‌وگوها، مقالات و یادداشـت‌های اسـتاد کیانیان را یک‌جا عرضه‌می‌کند.

استاد در آغاز کتاب از پیشینه‌ی تئاتر کودک و نوجوان در ایران سخن می‌گوید و نقش کانون پـرورش فکری کودکان و نوجوانان را از همه مهم‌تر تلقی می‌کند: «قدمـت تئاتر کودک و نوجوان به ۷۰ یا ۸۰ سال پیش برمی‌گردد. در آن سال‌ها، مدارسـی که غربی‌ها در ایران تأسـیس کرده بودنـد، در کنار موضوع‌های دیگر، تئاتر کودک و نوجوان را هم وارد کشـور کردند. پس از آن در مدرسـه‌های جدید که به جای مکتب‌خانه‌های سابق تأسیس شـدند فعالیت‌هایی در این زمینه انجام گرفت. در دهه‌ی چهل، با تأسیس کانون پرورش فکری کـودکان و نوجوانان، این فعالیت فرهنگی هنری سازمان یافته‌تر شـد. به موازات این مراکز، فعالیت‌هایی هم در آموزش و پرورش، سـازمان شیر

و خورشید سابق و کاخ‌های جوانان انجام می‌گرفت. اما همان‌طور که می‌دانید، سیاست فعالیت‌های این مراکز به‌طور عمده فرمایشی بود.

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، تئاتر کودک و نوجوان رشد چشم‌گیری پیدا کرد و آموزش و پرورش، جمعیت هلال احمر، حوزه‌ی هنری و مرکز هنرهای نمایشی فعالیت‌های شایان توجهی کردند. حوزه‌ی هنری و مرکز هنرهای نمایشی هم نمایش‌نامه‌هایی به چاپ رساندند. اما اگر بخواهیم مرکزی را که در این رابطه به‌طور مستمر و پی‌گیر فعالیت کرده است، معرفی کنیم، باید به کانون اشاره کنیم. کانون در دو دهه‌ی بعد از انقلاب، به‌خصوص سال‌های اخیر، هر سال شش هفت تولید داشته است. در کنار آن نیز، با راه‌اندازی تئاتر سیار (تریلی نمایشی) تئاتر را به روستاها و مناطق محروم برده است.»

کیانیان در جای‌جایِ نوشته‌های خود بر معضل بی‌توجهی به تئاتر کودک و نوجوان اشاره می‌کند. از جمله در جایی، یکی از مهم‌ترین سرچشمه‌های این بی‌توجهی را عدم شناخت کودک و نوجوان، کار برای آن‌ها، و ارتباط با آن‌ها می‌داند و بیان می‌کند: «ما امروز با جریانی مواجه هستیم که افراد حرفه‌ای را به سمت کارهای بزرگ‌سال هدایت می‌کند و افراد کم‌بضاعت را برای تئاتر کودک و نوجوان باقی می‌گذارد. صاحبان این تفکر می‌گویند: این‌ها بچه هستند و چیزی نمی‌فهمند! به همین دلیل تئاتر کودک بی‌سرپرست مانده است. اما کسی که به طرف تئاتر کودک و نوجوان می‌آید، باید تئاتر را به‌طور اعم و تئاتر کودک را به‌طور اخص بشناسد! اما وقتی ما به کودک اصالت نمی‌دهیم، این شناخت هم حاصل نمی‌شود.»

و در جایی دیگر اظهار می‌کند: «یک نظریه‌ی غلط در آموزش‌وپرورش وجود دارد که به تخصص در تئاتر کودک و نوجوان اهمیت نمی‌دهد. یعنی می‌گوید که مثلاً مربی پرورشی صدکار بکند و یکی از آن‌ها هم تئاتر باشد. این مربی اگر به‌فرض هم به تئاتر بپردازد، ناموفق خواهد بود؛ چون آموزش لازم را ندیده است. من می‌گویم انسان‌ها دو دسته‌اند: یا روی صحنه هستند یا روبه‌روی صحنه. کسی که خارج از این دو دسته باشند، به او ظلم شده است. نمایش که از بچگی آغاز می‌شود و خلاقیت‌ها را در انسان‌ها باور می‌کند، در صورت هدایت صحیح، محمل رشد در تمام زمینه‌های مذهبی، علمی، هنری می‌شود.»

کیانیان در جایی دیگر، به موضوع برپایی جشنواره‌های تئاتر می‌پردازد. برپایی جشنواره‌ها، تا چه حد در رشد و پویایی تئاتر به‌طور اعم و تئاتر کودکان و نوجوانان به طور اخص مؤثر است؟ وی در این زمینه باور دارد: «از آن‌جا که تئاتر بخشی از مقوله‌ی **هنر** است و هنر دارای خصلت **کیفی**، پرداختن به تئاتر اگر با عنایت به این امر صورت نگیرد، نه تنها مفید نخواهد بود، بلکه صدمات جبران ناپذیری را نیز به همراه می‌آورد. وقتی کفه‌ی کمیت در یک کار هنری بچربد، یعنی از کیفیت آن همان مقدار کاسته شده است و اگر این روند ادامه یابد، خطر تهی شدن آن کار هنری از **مغز** تهدیدش می‌کند».بدیهی است که توجه به کیفیت به لحاظ علمی به این‌معنا نیست که باید به کمیت‌ها بی‌توجه بود. چون کیفیت‌ها در آفرینش همیشه در کمیت‌ها انعکاس می‌یابند و لاغیر. شاید بتوان گفت که کیفیت و کمیت دو کفه‌ی یک ترازو هستند و مطلوب ما برابری آن‌دوست. آن‌کس که به دلیل عشق به‌یک طرف، از طرف دیگر این سکه دور و غافل می‌ماند، از هدف خود دور می‌افتد؛ چون بخشی از ذات آفرینش را نادیده انگاشته است.

در بخش اول کتاب، کیانیان ضمن اشاره‌ای به‌گذشته‌ی تئاتر کودک و نوجوان و بعضی از علل عدم رشد آن، به مشکلات زیرساختی تئاتر کودک و نوجوان و نقش جشنواره‌ها در این زمینه می‌پردازد. در این بخش، نخست در نوشتاری با عنوان «تئاتر مذکر!» معضل تئاتر در مدارس دخترانه را شرح می‌دهد.

در بخش بعدی کتاب، استاد به ضرورت پرداختن به تئاتر دانش‌آموزی می‌پردازد و ضمن طرح این پرسش که «چرا می‌خواهید نمایش بدهید؟» شیوه‌ی مناسب اجرای نمایش کودکان و نوجوانان را ارائه می‌دهد. وی تشکیل گروه نمایشی را اولین و مهم‌ترین قدم می‌داند و در ادامه، روش‌های رسیدن به نمایش را برمی‌شمارد. هم‌چنین در مقاله‌ای مستقل، به‌ضرورت یا عدم ضرورت استفاده از گریم، دکور، لباس و موسیقی در تئاتر دانش‌آموزی پرداخته است.

در بخش سوم کتاب با عنوان «ادبیات نمایشی کودکان و نوجوانان»، پیشینه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی تئاتر کودکان و نوجوانان و کندوکاوی در مسائل ادبیات نمایشی برای کودکان و نوجوانان آمده و به کمبود نمایش‌نامه و نقش روان‌شناسی در متون نمایشی کودک و نوجوان اشاره شده است.

در بخش چهارم، به تئاتر کودک به‌عنوان یک تئاتر ضرورت توجه شده و اهمیت شیوه‌ی فطری اجرا در تئاتر کودکان و نوجوانان و نیز کاربردهای نمایش کودکان و نوجوانان به تفصیل آمده است.

بخش پنجم کتاب نیز ضمن تشریح فعالیت منحصر به‌فرد تئاتر سیار کانون پرورش فکری، به ذکر یک خاطره از اردوگاه‌های آوارگان افغانی پرداخته شده است.

در پایان کتاب نیز فهرستی از آثار نویسنده در زمینه‌ی تئاتر کودکان و نوجوانان آمده است.

فلسفه و روش تئاتر کودکان

* **نویسنده**: ماسی گلدبرگ
* **مترجم**: اردشیر کشاورزی
* **ناشر**: نمایش
* **سال نشر**: چاپ اول / ۱۳۸۷
* **شمارگان**: ۲۰۰۰
* **قیمت**: ۵۰۰۰ تومان

مخاطبین این کتاب در مرحله‌ی نخست، مشتاقان تئاترند که در جست‌جوی دانش درباره‌ی تئاتر ویژه‌ی کودکان، به‌خصوص کودکان پنج تا چهارده سال هستند. این کتاب برای آموزگاران، والدین، مربیان پرورشی مدارس، و سایر افراد علاقه‌مند هم مفید است.

در این کتاب، صفحات زیادی به تئاتری که به وسیله‌ی کودکان اجرا می‌شود و در کتاب «فن نمایش تفریحی» نامیده شده، اختصاص نیافته است. البته منظور کوچک شماردن یا کم‌ارزش دانستن «فن نمایش تفریحی» نبوده است، زیرا نمایش برای تفریح و سرگرم شدن در زمان تعطیل، به هیچ‌وجه در دنیای ما کم‌ارزش نیست. هدف این بوده است که نقش مناسبی به‌عنوان یک فعالیت متکی بر اجرا کننده به آن داده شود و آن‌را از «تئاتر کودکان» که متکی بر تماشاگر است، متمایز کند.

کتاب به دو بخش «فلسفه» و «روش» تقسیم شده است. اما خواننده در می‌یابد که درباره‌ی فلسفه بیشتر از روش بحث شده است. دلیل این عدم توازن آشکار این است که در روش‌شناسی، تئاتر کودکان با تئاتر بزرگ‌سالان یکی است. اما به‌هر حال، مجموعه‌ی ویژه‌ای از سنت‌های تاریخی، اهداف و توجه خاص به تکنیک برای تماشاگر کودک وجود دارد که زیر گروهی از تجربه‌ی تئاتر را به‌وجود می‌آورد. اختلاف مهم تئاتر کودکان و تئاتر سنتی بزرگ‌سالان در آرمان فلسفه مستحکمی است که شالوده‌ی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. معمولاً برای روشن ساختن مفاهیم و روش‌ها، لازم است مثال‌هایی آورده شود. متأسفانه نمایش‌نامه‌های عالی و الگو برای کودکان نادرند و به سختی می‌توان آن‌ها را پیدا کرد. نویسنده سعی کرده است مثال‌هایی را از تعداد محدودی نمایش‌های بهتر بیاورد، اما جز داستان «هنسل و گرتل»، بقیه برای خواننده‌ی ایرانی آشنا نیستند.

در بخشی از کتاب، مؤلف به طرح این پرسش بنیادین می‌پردازد که تئاتر کودکان چیست و چرا وجود دارد. وی بر این باور است که تئاتر کودکان، تئاتری است که در آن هیچ تمایزی بر پایه‌ی طبقه‌ی اقتصادی، جنس، نژاد، مذهب یا ملیت وجود ندارد. تئاتر کودکان محلی است که اعضای مختلف تشکیل دهنده‌ی جمعیت، در آن حضور دارند. تئاتر کودکان برای تماشاگران خود، شادی می‌آفریند و به آن‌ها کمک می‌کند انسان‌های بهتری باشند. با تمام این تفاصیل، به تئاتر کودکان توجه کمی می‌شود. این تئاتر وجهه‌ی کمی دارد و هنرمندان معدودی به آن روی می‌آورند. به‌علاوه، ادبیات نمایشی در خور توجهی ندارد. با این همه، از نیرویی بالقوه برخوردار است که می‌تواند جمعیت را تحت تأثیر قرار دهد و سنت تئاتری جدیدی بنیان نهد.

بخش اول کتاب با عنوان «فلسفه»، فصل اول با بحث «هدف تئاتر کودکان» آغاز می‌شود و در ادامه، تعریف واژه‌ها و اصطلاحات آمده و از مواردی چون، هنر نمایش کودکان، فن شبیه‌سازی خلاقه، تئاتر کودکان، تئاتر عروسکی و... یاد شده است. در فصل دوم با وضعیت تئاتر کودک در گذشته، خانه‌های استقرار، انجمن‌ها، تئاتر در دانشگاه، نوع حضور دولت، تئاترهای خصوصی، سازمان‌ها و انتشارات و... آشنا می‌شویم. فصل سوم نیز به‌موقعیت تئاتر کودکان در اروپا اختصاص دارد. در فصل چهارم، گروه‌های سنی مخاطبان تقسیم‌بندی و تشریح شده‌اند و تعلیم و تربیت و روان‌شناسی در تئاتر، همذات پنداری، پایان‌های خوش و... مطرح شده‌اند. فصل پنجم به مسئله‌ی تئاتر توسعه اختصاص دارد. بازی طبیعی کودکان، سنت صحنه و تئاتر خانواده، از جمله عنوان‌های این فصل هستند.

در بخش دوم کتاب، تحت عنوان «روش»، نمایش‌نامه‌نویسی برای تئاتر کودکان بررسی شده است و عناصری چون قهرمان مطلوب، کشمکش مبهم، ساده‌سازی، اصول اخلاقی، معاصر بودن و تنوع ریتم تشریح شده‌اند. در فصل کارگردانی برای تئاتر کودکان نیز، رهنمودهای کارگردانی آمده و نحوه‌ی انتخاب بازیگران و همذات‌پنداری و چگونگی شرکت دادن تماشاگر در نمایش آموزش داده شده‌اند. در ادامه، بازیگری برای تئاتر کودکان مطرح شده است؛ آن‌چه که در مباحث نظری در تألیفات فارسی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. عناوینی چون تماشاگران، نقش، واکنش، مسئولیت، نیازهای جسمانی، رشد بازیگر و محدودیت طرز فکر در این فصل مورد بحث قرار گرفته‌اند. تئاتر کودکان، منابع اجتماعی، حمایت مالی و تولید، امکانات و تجهیزات، روابط عمومی و گیشه‌ی فروش بلیت سخن به‌میان آمده است.

تکنیک‌های نمایش خلاق

***نویسنده:** منوچهر اکبرلو
***ناشر:** حوا
*** سال نشر:** پاییز ۱۳۸۷
*** شمارگان:** ۱۰۰۰ نسخه
*** قیمت:** ۱۱۰۰ تومان

در این کتاب می‌خوانیم: روند تعلیم و تربیت امروز، به‌سوی خلاقیت در آموزش هنر (موسیقی، نمایش، نقاشی و...) گرایش دارد. اما منظور از «خلاقیت» چیست؟ خلاقیت را می‌توان به معنای زندگی بخشیدن، ساختن یا پدید آوردن چیزی در نظر گرفت. هنر به هر شکل، باید برگرفته از درون فرد یا گروه باشد. هنر بیان چیزی است که از درون تکامل یافته و نه تحمیل نوع تکامل یافته‌ای از آن بر فرد یا گروه. هنر زاییده پیوند تکنیک و بیان خودجوش است.

آفرینش نمایشی عبارت است از ایجاد شکل و ساختار، با استفاده از تخیل که آن را نمایش‌نامه می‌خوانیم. نمایش‌نامه ممکن است برگرفته از موقعیت‌های عادی زندگی و یا ادبیات کلاسیک کودکان باشد. به‌عبارت دیگر، ساختار دراماتیک نمایش‌نامه به طور معمول وسیله ای است برای تلاش خلاق اعضای گروه. با وجود این، نمایش‌نامه از لحاظ چگونگی بیان انعطاف‌پذیر است.

در نمایش‌نامه نیز مانند دیگر اشکال هنر، برای ایجاد ارتباط، تکنیک مشخصی وجود دارد. این تکنیک عبارت است از تجزیه‌وتحلیل مرحله به مرحله‌ی معنای خلاقیت نمایشی و کاربرد تکنیک لازم برای دست‌یابی به موفقیت. امروزه توان هنرهای نمایشی، به‌عنوان یک نیروی آموزشی و نیز به‌عنوان نوعی از هنر، به‌خوبی شناخته شده است. خلاقیت نمایشی را می‌توان نیرویی حیاتی برای پرورش ذهن و شخصیت دانست.

در گذشته در تئاتر کودکان، تأکید بر حاصل کار گروهی و طرز بیان فصیح و حُسن اجرای فردی بود. نمایش پیش از هر چیز به صحنه و بازیگران تعلق داشت که بقیه‌ی کودکان به‌عنوان تماشاچی در کار سهیم بودند. اما امروزه دیدگاه‌ها تغییر کرده‌اند. در مورد نقش چشم‌گیر این دگرگونی، همین بس‌که اندیشمندان دریافته‌اند، در درون بیشتر ما، نوعی حس نمایشی وجود دارد که از آن به خلاقیتی رضایتمندانه دست می‌یابیم. امروزه این امر یکی از زمینه‌های مهم ایجاد سرگرمی برای پر کردن اوقات فراغت به‌شمار می‌آید. در زمینه‌ی تئاتر کودکان نیز، بینش جدیدی نسبت به توان خلاقیت نمایشی کودکان ایجاد و ذوق فطری کودکان در ایفای نقش، که درون‌مایه‌ی نمایش است، به‌عنوان وسیله‌ای مؤثر در آموزش شناخته شده است.

نویسنده در بخشی از فصل اول کتاب با عنوان «تخیل، خلاقیت و نمایش» می‌نویسد: «آگاهی از توان خلاقیت نمایشی کودکان و دستاوردهای آموزشی ناشی از آن در طیفی گسترده، به دوره‌ی تصنعی بودن تئاتر کودکان خاتمه داد. پیش از آن، نمایش متعلق به معدود افراد با استعداد بود و بر صحنه پردازی‌های چشم‌گیر، تشویق‌های فراوان و میزان فروش بلیت تأکید داشت.»

نویسنده ادامه می‌دهد: «کودکان فعال و باهوش برای موفقیت هنری **نمایش** مورد سوءاستفاده قرار می‌گرفتند (این امر در تلویزیون، رواج دارد). به تأثیرات وارده بر شخصیت کودکانی که این‌گونه مورد سوءاستفاده قرار گرفته و بعدها کنار گذاشته شده بودند، توجهی نمی‌شد. حتی فن بیان و فصاحت کلام نیز مخرب بود، زیرا نه تنها مصنوعی می‌نمود، بلکه کودکان را نیز از نظر میزان جلب توجه دیگران، از یکدیگر مجزا می‌کرد. این مسیر نادرست هنوز ادامه دارد و هدف تئاتر بیشتر منحصر به اجرای جذاب بدون در نظر گرفتن جنبه‌ی خلاقیت است. در واقع، به ارزش‌های اجتماعی توجه کمی می‌شود یا اصلاً به آن‌ها بها داده نمی‌شود. کاستی‌ها و نقاط ضعف تئاتر رسمی، به‌خصوص برای کودکان خردسال، کاملاً آشکار است.»

اکبرلو در بخش دیگری از کتاب خود در این زمینه می‌نویسد: «هیجان ناشی از تحریک بیش از حد، رقابت ناسالم و تصنعی‌بودن بیان و حرکات متداول. این بازی‌ها به هیچ‌وجه زاییده‌ی ذهن کودک نیستند. ارتباط بین تئاتر رسمی و بازی‌های خلاق، از حس دراماتیک ذاتی که در درون همه‌ی ما نهفته است، سرچشمه می‌گیرد. نوع قدیمی‌تر تئاتر، تنها افراد با استعداد را دربرمی‌گیرد، حال آن‌که خلاقیت نمایشی، از این حس دراماتیک

همگانی به عنوان وسیله‌ای آموزشی استفاده می‌کند و شادی را که نتیجه‌ی ایجاد یک روزنه‌ی احساسی خلاق در فرد است، در او پرورش می‌دهد.»

نویسنده تأکید دارد: تغییر نمایش رسمی به غیررسمی، از طریق شناخت تدریجی توان خلاقیت‌های نمایشی برای همه‌ی کودکان میسر است. هم‌چنین، دو مانع عمده‌ی خلاقیت نمایشی را چنین برمی‌شمارد:

۱. عدم آگاهی از امکانات فعالیت‌های خلاق؛

۲. ناآشنایی با این‌که چگونه می‌توان به نتایج هنری مطلوب دست یافت.

مشکلات عمده‌ای که هر مربی با آن‌ها روبه‌روست، عبارت‌اند از: انتخاب موضوع، مشکلات انضباطی در ارتباط با اجرای کار، رفتار و عوامل روان‌شناختی و نیز یافتن روش‌های سهل‌الوصول برای اجرایی موفق. این مشکلات محدود به کلاس‌های درس محدود نیستند و بسته به نوع ماجرای نمایشی تغییر می‌کنند.

کتاب تکنیک‌های نمایش خلاق با توجه به نیاز دوره‌های آموزشیِ مربیان نمایش خلاق در نهادهای گوناگون نوشته شده است و ترکیبی است از ترجمه، تألیف و بیان تجربیات نویسنده در زمینه‌ی نمایش خلاق. در پایان هر فصل، بخش‌های «مرور فصل» و «پرسش‌های فصل» به گونه‌ای تنظیم شده‌اند که به عنوان یک کتاب آموزشی، برای مطالعه‌ی علاقه‌مندان و نیز شرکت‌کنندگان در دوره‌های آموزشی نمایش خلاق در نهادهای گوناگون، مانند مراکز آموزش ضمن خدمت در آموزش‌وپرورش، انجمن‌های نمایش، فرهنگسراها، تشکل‌های غیردولتی، آموزشگاه‌های آزاد هنری و... قابل استفاده باشد.

سه نمایش‌نامه‌ی کودکانه

* نویسندگان: سید حسین فدای حسین، منوچهر اکبرلو، امیر مشهدی عباس
* ناشر: حوا
* سال نشر: ۱۳۸۷
* شمارگان: ۳۰۰۰
* قیمت: ۹۰۰ تومان

نمایش‌نامه‌ی این کتاب که برای گروه‌های تئاتر کودک، معلمان هنر و مربیان کودکان قابل استفاده‌اند، عبارت‌اند از:

*** گریه کن ابر سفید**

مدتی است در باغ باران نباریده و درختان و گل‌ها منتظر خبری از گنجشک هستند. او رفته است تا ابر سفید را به باغ دعوت کند.

گنجشک می‌آید و خبر می‌دهد که ابر سفید برای آمدن به وزش باد نیاز دارد. درختان و گل‌ها با کمک تماشاگران، باد را به باغ می‌خوانند و باد نیز کمک می‌کند تا ابر سفید به باغ بیایید. ابر سفید اما می‌گوید که به تنهایی توان باریدن ندارد. او برای این‌کار به کمک دوستش ابر سیاه نیاز دارد، ولی مشکل این‌جاست که آن‌ها مدتی است با هم قهر هستند. گویا ابر سفید مدتی پیش باعث اذیت و دلخوری دوستش ابر سیاه شده است.

ابر سفید به خاطر نجات باغ، برای ابر سیاه پیغام می‌فرستد و از او به خاطر رفتارش عذرخواهی می‌کند. ابر سیاه نیز دوستش را می‌بخشد و آن‌ها با دیدن هم شروع به گریه می‌کنند؛ گریه‌ی شوق ... باران در باغ شروع به باریدن می‌کند و طراوت و تازگی به باغ برمی‌گردد.

متن نمایش‌نامه، هم‌چون دیگر آثار **سید حسین فدای حسین**، آرام آرام ماجرا را آغاز می‌کند و موقعیت نمایشی را پیش می‌بَرَد. در قسمتی از متن این نمایش‌نامه‌می‌خوانیم:

گل سرخ: درسته. ما باد رو صدا می‌زنیم. اگر شنید که شنید، اگر هم نه ... حداقل سعی خودمون رو کردیم.

گنجشک: این بهترین کاره. خدا هم حتماً کمک می‌کنه .../رو به دوردست فریاد می‌زند / آهای باد مهربون ... آهای

بید: بی‌فایده است. این کارها دردی رو دوا نمی‌کنه.

گل سرخ: هرچی باشه از بی‌کار موندن که بهتره. / رو به دوردست فریاد می‌زند / آهای باد مهربون ... آهای ...

بقیه: آهای باد مهربون ... آهای ... هر کجا هستی، اگه صدای ما رو می‌شنوی، بدون که تشنه‌ایم. یه تکونی بخور و ابر سفید رو به این‌جا بیاور ... آهای باد مهربون ... آهای ...

بید: گفتم که بی‌فایده‌اس! صدای ما به اون نمی‌رسه.

گنجشک: چه‌طور

از بچه‌های تماشاگر کمک بگیریم. / به طرف تماشاگران می‌آید / بچه‌ها ... می‌شه کمک کنین تا ما بتونیم باد رو صدا کنیم؟ ... حاضرین این کار رو انجام می‌دین؟ ... خیلی خب، پس بلند بگین ... آهای باد مهربون ... آهای ...

تماشاگران، همراه با بازیگران، باد را صدا می‌زنند.

*** تولدت مبارک عمو هانس**

این نمایش‌نامه برگرفته از شخصیت واقعی **هانس کریستیان آندرسن** است. شخصیت‌های نمایش‌نامه نیز از آثار او اقتباس شده‌اند.

منبع فارسی آثار آندرسن، کتاب «قصه‌های هانس کریستیان آندرسن»، ترجمه‌ی **بهمن رستم‌آبادی** (نشر محراب قلم، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۱) بوده است. در این کتاب، زندگی‌نامه‌ی او به قلم خودش و نیز بخش عمده‌ای از آثارش ترجمه شده‌اند. این متن آن‌گونه که در آغاز کتاب آمده است، به انگیزه‌ی برگزاری همایش بزرگداشت هانس کریستیان آندرسن در بهمن ۱۳۸۳ نوشته شده و اینک برای انتشار، بازنویسی شده است.

از نگاه نمایش‌نامه‌نویس، نمایش‌نامه در اجرا، «بازی در بازی» خواهد بود. همه‌ی بازیگران روی صحنه‌اند. در جای مناسب قرار دارند و در زمان لازم، بازی می‌کنند. اجرا، با تعداد معدودی بازیگر خواهد بود و هر بازیگر، تعدادی از نقش‌ها را به عهده خواهد گرفت. این توضیح گرچه مربوط به اجراست و نه نمایش‌نامه، ولی به باور نویسنده، خواننده را در خواندن و تصور بازی، کمک خواهد کرد. بدیهی است که تصمیم نهایی برای اجرا با کارگران خواهد بود.

مجموعه‌ای از شخصیت‌های آشنا (و ناآشنای) آثار آندرسن در این نمایش‌نامه حضور دارند؛ از سرباز سربی و عروسک بالرین و عصای شعبده‌بازی گرفته تا پادشاه و آدم برفی و خورشید و ماه و اشیایی چون سکه و حیواناتی مانند قورباغه، خرگوش، پرستو، مگس و حلزون. گفت‌وگوها (دیالوگ‌ها) نیز جابه‌جا عیناً برگرفته از اصل داستان‌ها هستند. خط کلی داستان، زندگی پرماجرا و پر رنج و البته پر از امید خود آندرسن است.

در قسمتی از متن این نمایش‌نامه می‌خوانیم:

عمو هانس: سن تو که بودم، منم این سؤال برام پیش اومده بود. یادمه، یه بار می‌خواستم تو برکه شنا کنم، اصلاً هم شنا بلد نبودم. با خودم گفتم، اگر خدا خواسته باشد، تا پیرِ پیر نَشَم، نمی‌میرم؛ پس اگر توی آب بپرم، نمی‌میرم!

دختر: پریدن توی آب؟

عمو هانس: می‌بینین که زنده‌ام! نه دختر، نپریدم! گفتم شاید این فکر، فکر شیطونه! بزرگ‌تر که شدم، این جور چیزها رو به صورت قصه نوشتم.

پسر: برای بچه‌ها؟

عمو هانس: نه برای بزرگ‌ترها. اون زمون‌ها کسی برای بچه‌ها داستان نمی‌نوشت.

/ به دورها نگاه می‌کند. در فکر خود به گذشته‌ها برمی‌گردد./

پسر: خوش به حالتون. از اول می‌خواستین نمایش بازی کنین. آخرش هم شدین. به این می‌گن خوش‌بختی.

عمو هانس: تو چه می‌دونی خوش‌بختی یعنی چه؟ تو چه می‌دونی چه روزها و شب‌ها گذشت تا ستاره‌ی بخت روی سر من بچه روستایی نشست. ولی همیشه به خودم می‌گفتم باید منتظر موند. حقیقت بالاخره خودش رو نشون می‌ده. شما نمی‌دونین چه‌طور ناراحتی و سختی کشیدم. ولی

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی

با مجله‌های رشد آشنا شوید

مجله‌های رشد توسط دفتر انتشارات کمک‌آموزشی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش تهیه و منتشر می‌شوند:

مجله‌های عمومی دانش‌آموزی

(به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

- رشد کودک (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه‌ی اول دوره‌ی دبستان)
- رشد نوآموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دوره‌ی دبستان)
- رشد دانش‌آموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم و پنجم دوره‌ی دبستان)
- رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)
- رشد جوانه (برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی)

مجله‌های عمومی بزرگسال

(به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه فردا، رشد مدیریت مدرسه، رشد معلم

مجله‌های اختصاصی

(به صورت فصلنامه و ۴ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

رشد برهان راهنمایی (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی)، رشد آموزش قرآن، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش هنر، رشد مشاور مدرسه، رشد آموزش تربیت‌بدنی، رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش جغرافیا، رشد آموزش زبان، رشد آموزش ریاضی، رشد آموزش فیزیک، رشد آموزش شیمی، رشد آموزش زیست‌شناسی، رشد آموزش زمین‌شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه‌ای، رشد آموزش پیش‌دبستانی

مجله‌های رشد عمومی و اختصاصی برای آموزگاران، معلمان، مدیران، مربیان و مشاوران مدارس، دانش‌جویان مراکز تربیت‌معلم و رشته‌های دبیری دانشگاه‌ها و کارشناسان آموزش و پرورش تهیه و منتشر می‌شوند.

نشانی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، ساختمان شماره‌ی ۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۶، دفتر انتشارات کمک‌آموزشی.

نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸-۰۲۱

تلفن: ۸۸۸۴۹۰۹۹-۰۲۱

E _ mail:info@roshdmag.ir www.roshdmag.ir

پری مهربون همیشه توی گوشم زمزمه می‌کرد: شـــهامتت رو حفـــظ کن! این قدر ســـختی کشیدم که موقع تحسین مردم هم، گریه کـــردم! گریه می‌کردم و بـــا تموم وجود، از تـــه قلب از خداوند ممنون بودم.

/ به اطراف، به عروسک‌هایش نگاه می‌اندازد./

هر کدوم از این عروســـک‌ها برای خودشون یه زندگی دارن. مثل زندگی شما، مثل زندگی من!

پسر: حتی اون سرباز سربی؟

ســـرباز ســـربی: مگه من چیم از بقیه کمتره؟ فقط یه پا کمتر دارم. اینم سهم من از جنگ بود! شما هم مثل اون پســـر بچه‌ای فکر می‌کنین که صاحب من بود؛ مثل بقیه.

*** آقای کفاش و خانم همسایه**

داســـتان در مـــورد زندگـــی آقای کفاش اســـت که در خانه‌ای کوچک و محقر زندگی می‌کند و خانم همسایه، زن پولداری است که در همسایگی آقای کفاش زندگی می‌کند.آقای کفاش عادت دارد هر روز صبح زود بیدار شود، شروع به کار کند و آواز بخواند و این مشـــکل خانم همسایه اســـت. خانم همسایه تا صبح مشغول شمردن سکه‌هایش است و از تـــرس این‌که مبادا دزد ســـکه‌ها را ببرد، از آن‌هـــا مراقبت می‌کند. پس او هر روز صبـــح می‌خوابد، اما صدای آواز خوانـــدن آقای کفـــاش و کار کردن او، مزاحم خواب خانم همسایه می‌شود.

خانم همسایه که نمی‌تواند این وضع را تحمل کنـــد، یک روز آقای کفاش را دعوت می‌کند؛ یک کیسه سکه‌ی طلا به او می‌دهد و از او می‌خواهد دیگر کار نکند و آواز نخواند. کفاش قبول می‌کند و ســـکه‌ها را بـــا خود به خانـــه می‌برد. کفاش می‌ترســـد مبادا ســـکه‌ها را دزد ببـــرد و به همین علت، بـــرای مراقبت از آن‌ها شب‌ها تا صبح بیدار می‌ماند و دیگر نمی‌تواند صبح‌ها بیدار شود و آواز بخواند. این موضوع برای کفاش مشکل بـــه وجود مـــی‌آورد و مـــرد آوازخوان و بشاش شهر را به مردی نگران، عبوس و خواب‌آلود تبدیل می‌کند. عاقبت کفاش از این وضع خسته می‌شود و سکه‌ها را به خانم همسایه‌ها پس می‌دهد.

مضمـــون دنیاطلبـــی (بـــه معنای منفـــی)، به خوبی در ایـــن نمایش‌نامه مطرح شده است. کفاش از سکه‌هایش می‌گذرد تا به ســـعادت واقعی دســـت یابد. در قسمتی از متن این نمایش‌نامه می‌خوانیم:

کفـــاش داخـــل خانـــه نشســـته و مشغول باز کردن کیسه است. / کیسه را باز می‌کند و با هزار سکه‌ی طلا روبه‌رو می‌شود./ زبانش بند می‌آید و از تعجب نمی‌داند چه کند./

کفـــاش: ااااا ه... ای ... اینـــا که ســـکه‌ی طلاس ... حتماً خانم همسایه اشـــتباه کـــرده ... آره ... آره ... اینـــا رو اشتباهی به من داده ...

/ بلند می‌شود و به در خانه‌ی خانم همسایه می‌رود و در می‌زند./

کفـــاش: خانـــم همســـایه ... خانم همسایه ...

/ خانم همسایه در را باز می‌کند./

همسایه: بله ... آقای کفاش ...

کفاش: فکر کنم ... اشتباهی شده ... این هدیه من نیست...

همسایه: چرا؟

کفاش: آخه این تو پر از سکه‌های طلاس

همسایه: خب ...

کفـــاش: یعنـــی شـــما اشـــتباه نکردین؟!!

همسایه: گفتم که آقای کفاش ... شما باید بیشتر استراحت کنین ... من فکر می‌کنم این‌جوری دیگه نمی‌خواد به پول درآوردن فکر کنید ... فقط سعی کنین صبح‌ها دیرتر از خواب پاشید ...

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط:

۱ـ پرداخت مبلغ ۵۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله‌ی درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه ی سه راه آزمایش (سرخه‌حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.

۲ـ ارسال اصل فیش بانکی به همراه برگ تکمیل شده‌ی اشتراک با پست سفارشی. (کپی فیش را نزد خود نگه دارید.)

- **نام مجله های درخواستی :**
- **نام و نام خانوادگی:**
- **تاریخ تولد:**
- **میزان تحصیلات:**
- **تلفن:**
- **نشانی کامل پستی:**

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

پلاک: ..... کدپستی: .....

- در صورتی که قبلاً مشترک مجله بوده اید ، شماره‌ی اشتراک خود را بنویسید:

امضا:

- **امور مشترکین:** ۰۲۱ـ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۶۶۵۵
- **صندوق پستی امورمشترکین:** ۱۶۵۹۵/۱۱۱
- **پیام گیر مجله های رشد:** ۰۲۱ـ۸۸۳۰۱۴۸۲

یادآوری:

- هزینه‌ی برگشت مجله در صورت خوانا و کامل نبودن نشانی و عدم حضور گیرنده، بر عهده‌ی مشترک است.
- مبنای شروع اشتراک مجله از زمان دریافت برگ اشتراک است.