بسم الله النور

پرواز پروانه خیال
(مجموعه نوشتار درباره تئاتر کودک و نوجوان)

به کوشش:
منوچهر اکبرلو

به مناسبت سیزدهمین جشنواره سراسری تئاتر کودک و نوجوان
اصفهان - ۱۸ تا ۲۲ آبان ۱۳۸۵

فهرست

بخش اول: نوشتارها ۹

مریم آویژگان /بررسی فابل های هزار و یکشب و کلیه و دمنه برای اقتباس نمایشی ۱۱

اکرم السادات ابوالمعالی/ تخیل در افسانه، تخیل در نمایشنامه ۱۷

شهرام اشرف ابیانه /ساختار و مضمون افسانه های جن و پری برای ادبیات نمایشی ۲۷

منوچهر اکبرلو/ مدخلی بر بررسی ظرفیت های نمایشی افسانه های کهن ۳۷

رحمت امینی/ درآمدی بر مفهوم پداگوژی در تئاتر کودکان ۵۱

امیرکاووس بالازاده/ بهره گیری از بن مایه های اساطیری در تئاتر کودک ونوجوان ۵۷

نغمه ثمینی/نقش تئاتر در بهبود وضعیت آموزشی و تربیتی نوجوانان ۶۹

عباس جهانگیریان /پیامدهای غیبت تئاتر درآموزش و پرورش ایران **۷۹**

علی اکبر حلیمی /تئاتر دینی و تربیت ۸۵

نصیب الله حیاتی /تئاتر کودک و مکاشفه روش های نوین آموزشی ۹۱

منصور خلج/بازی و نمایش ۱۰۳

حسن دولت آبادی / تئاتر کودک و تربیت شهروندموفق ۱۱۳

جواد رضائیان/ تکنیک فاصله گذاری برای نمایش نوجوانان ۱۲۱

سیدمحمدعلی رفیعی/گستره تخیل در آفرینش دینی برای کودکان ونوجوانان ۱۳۱

عباس شادروان/درنگ و پویشی در آستانه تئاتر کودک و نوجوان ۱۴۹

محمدرضا شمس/عروسک،تئاتر عروسکی و پیدایش آن ۱۶۵

اردشیر صالح پور/بازی هنر است ۱۸۱

محمود فرهنگ/مروری بر موجودیت ادبیات نمایشی و نمایش کودکان و نوجوانان ۱۹۱

حمید قاسم زادگان جهرمی/نقش بازدارنده نمایش در رویاپردازی های مخرب کودکان ۲۰۹

آناهیتا غنی زاده/نقش نمایش خلاق در زندگی کودکان ۲۱۹

داود کیانیان/آسیب شناسی ادبیات نمایشی کودک و نوجوان ۲۳۳

شکوفه ماسوری/آیا عنصر روایت در ادبیات کودکان مانع اقتباس از این آثار در نمایشنامه است؟ ۲۵۵

امیر مشهدی عباس/قصه در نمایش ۲۶۳

یدالله وفاداری/ چگونه در مدرسه کلاس تئاتر تشکیل دهیم؟ ۲۷۱

چیستا یثربی/تئاتر درمانی و جایگاه آن در تئاتر دانش آموزی ۲۸۱

محمدرضا یوسفی/بازی-نمایش ۲۹۳

بخش دوم: پژوهش **۳۰۵**

سمیه اسلامی کیاسری/معرفی یک پژوهش: فهرستگان نمایش کودک و نوجوان ۳۰۷

منوچهر اکبرلو/کتابنامه توصیفی نمایشنامه های کودک و نوجوان از آغاز سال ۱۳۸۰ تا شهریور ۱۳۸۵ ..... ۳۱۱

انتشارات نمایش(وابسته به مؤسسه انجمن نمایش)

(با همکاری کانون تئاتر کودک و نوجوان)

پرواز پروانه خیال(۲۳۸)

(مجموعه نوشتار درباره تئاتر کودک و نوجوان)

به کوشش:منوچهر اکبرلو

مدیر فنی و هنری :حسین فصیحی

طراح جلد: سمیه اسلامی کیاسری

حروف نگار: سعیده صفاری- پویا کربندی

نوبت چاپ: اول پاییز۱۳۸۵

تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

قیمت:

شابک:

۹۶۴_۲۷۴۷_۰۲_۲
ISBN:964-2747-02-2
۹۷۸_۹۶۴_۲۷۴۷_۰۲_۳
978-964-2747-02-3

پیشگفتار

۱- تئاتر کودک و نوجوان این مرز و بوم در عمر نه چندان درازخود، به علل مختلف مغفول مانده است. این تئاتر دوره های پر فراز و نشیبی را پشت سر گذاشته است . اکنون در میانه دهه ۸۰، اینجا ایستاده ایم و با نگاه به پشت سر از کارهایی که نکرده ایم انگشت به دندان می گزیم و گام های پیموده شده بر سر شوق مان می آورد تا از امیدواری به آینده بهره گیریم.

۲- از سال گذشته تا کنون، شاهد حرکت های خوشایندی در زمینه تئاتر کودک و نوجوان بوده ایم. مهم ترین آن ها، تشکیل کانون تئاتر کودک و نوجوان در اداره کل هنرهای نمایشی است تا اهالی تئاتر بدانند که نقطه کانونی فعالیت در این عرصه ایجاد شده است. تا مراکز، نهادها، انجمن ها، مدیران، هنرمندان و اصحاب قلم امیدوار باشند که این کانون می تواند مرکزیتی باشد برای هر آن چه اقدام بنیادین و بر زمین مانده در زمینه تئاتر کودک و نوجوان است.

۳- تشکیل انجمن تئاتر کودک و نوجوان خانه تئاتر، افزایش آمار متقاضیان درخواست اجرا در تالار هنر و استقبال بخش خصوصی از انتشار نمایشنامه های کودک و نوجوان نیز دلمان را گرم می کند. گیریم که تعداد آثار منتشر شده آن قدر اندک است که در مقایسه با عناوین کتاب‌های منتشر شده در دریای بازار نشر، چونان چند قطره به شمار می آید.

۴- شروع به کار مجدد جشنواره سراسری تئاتر کودک و نوجوان نیز تذکر می دهد که دلخوشی ها کم نیست! جشنواره ای که جز اجرای نمایش ها و بخش های جنبی آن، شایسته است ثمرات دیگری نیز داشته باشد. یکی از آن ها، انتشار چند کتاب است. یکی از آن کتاب‌ها

مقدمه

پژوهشگران و صاحب نظران تئاتر کودک و نوجوان، یکی از عوامل اصلی اوج و فرودها و نداشتن روند مطلوب جریان تئاتر کودک و نوجوان را نبود مرکزیت منسجم و جامع در زمینه سیاست گذاری و برنامه ریزی این عرصه می دانند. کانون تئاتر کودک و نوجوان اداره کل هنرهای نمایشی در واپسین روزهای پایان سال ۸۴ با این هدف شکل گرفته است که با بهره گیری از کارشناسان مراکز، نهادها و نیز پیشکسوتان این عرصه، گام های بنیادینی در زمینه تئاتر برای آینده سازان میهن اسلامی بردارد. همانان که فردایی نه چندان دور، اهالی تئاتر و مخاطبان تئاتر حرفه ای کشور خواهند بود.

«کانون» از آغاز، جایگاه ویژه ای را برای مطالعات نظری و پژوهش های بنیادین به منظور توسعه کیفی تئاتر کودک و نوجوان در نظر گرفته است. مجموعه حاضر که به مناسبت برگزاری مجدد جشنواره سراسری تئاتر کودک و نوجوان انتشار می یابد، نخستین محصول مکتوب کانون در زمینه بهره گیری از دانش و تجربه صاحب نظران است. جای دارد تقدیر خود را نثار گرامی دوستانی کنیم که قبول زحمت کردند و آثار خود را برای انتشار در این مجموعه در اختیار کانون قرار دادند. به امید آن که «کانون تئاتر کودک و نوجوان» بتواند به اهداف خود در جهت رشد و اعتلای کیفی و کمی تئاتر کودک و نوجوان نایل آید.

سید صادق موسوی - مدیر کانون تئاتر کودک و نوجوان
اداره کل هنرهای نمایشی

بخش اول

نوشتارها

نیز، مجموعه ای است که پیش رو دارید.

۵- آرزومندیم این مجموعه، نقطه پایان نداشته باشد. دفتر نخستینی باشد و ادامه یابد. آن گاه می توانیم شاهد تداوم حضور پژوهشگران و اهل قلم و تجربه باشیم تا چراغ تئاتر کودک و نوجوان را با دم گرم خود پرنورتر سازند و از راه آمدگان و در راه ماندگان بدانند چگونه باید طی طریق کنند. تا آن زمان، اهل نظری که در این مجموعه از قلم آن ها محروم بوده ایم، پوزش ما را پذیرا باشند.

۶- سفارش نوشتارها بر اساس حوزه تجربه و پیشینه فعالیت های عملی و نظری مولفان محترم صورت گرفته است.

۷- ارایه نوشتارها، به ترتیب حروف الفبا و بر اساس نام خانوادگی نویسندگان بوده است.

۸- این مجموعه شامل دو بخش است. بخش اول، در بردارنده ۲۶ نوشتار است و در بخش دوم یک معرفی پژوهش و نیز یک کتابنامه توصیفی از نمایشنامه های منتشر شده برای کودکان و نوجوانان ارایه شده است.

۹- مراتب ارادت خود را نسبت به نویسندگان معزز مجموعه اعلام می دارم که بی‌چشمداشت، آثار قلمی خود را به مشتاقان عرضه کرده اند. در هر حال برای تدوین این مجموعه، مزاحمت های تلفنی و حضوری اجتناب ناپذیر بوده است!

مجدداً امیدوارم انتشار این دفتر توسط «کانون» ادامه یابد تا بتوان از آثار عزیزان دیگری که پذیرفتند بنویسند؛ اما گرفتاری های کاری فرصت نداد تا در مهلت مقرر، نوشتارهای خود را به این مجموعه برسانند؛ بهره مند شویم.

۱۰- و باقی ... بقای اهالی تئاتر کودک و نوجوان. همانان که «پروانه خیال» را روی صحنه تئاتر به «پرواز» در می آورند.

با احترام - **منوچهر اکبرلو**

بررسی فابل‌های هزار و یک شب و کلیله و دمنه برای اقتباس نمایشی

مریم آویژگان

در یک نگاه کلی، در می‌یابیم که در هزار و یک شب، با توجه به تعاریف فوق نمی‌توانیم تعداد زیادی فابل پیدا کنیم، داستان‌های اخلاقی بسیارند اما نه در شکلی تمثیلی! با این همه بررسی همین تعداد معدود نیز می‌تواند جالب باشد.

هزار و یک شب:

در هزار و یک شب، به هشت فابل یا افسان تمثیلی بر می‌خوریم که به طور خلاصه عبارتند از:

۱- حکایت حیوانات: حکایتی آشنا و قدیمی؛ بطه برای طاووس، حکایت می‌کند که چگونه مردی نجار، با حیله، بچه‌شیری را که در پی انتقام از آدمیزاد است، در صندوقچه‌ای می‌اندازد و سپس صندوقچه را آتش می‌زند. بطه بر اثر این ماجرا از آدمیان به شدت هراسان است، لیکن طاووس و دوست تازه‌اش غزال، می‌کوشند تا او را آرام کنند. در پایان آدمیان سر می‌رسند و بطه را در دام می‌اندازند و طاووس برای غزال، شرح می‌دهد که به دام افتادن بطه، دلیلی نداشت مگر، ترک تسبیح خداوند.

۲- حکایت مرغابی و سنگ‌پشت: مرغابی، از ترس کرکس‌ها که بر جسدی گرد آمده‌اند، سرزمین خود را ترک گفته به یک سنگ‌پشت، متوسل می‌شود. لیک پس از مدتی به خانه‌اش باز می‌گردد و در آن‌جا، توسط شاهینی، شکار می‌شود. در آخر شهرزاد توضیح می‌دهد که سبب مرگ مرغابی، ترک تسبیح خداوند بوده است.

۳- حکایت روباه و گرگ: روباه و گرگ بی‌وقفه، به یکدیگر نیرنگ می‌زنند، تا سرآخر، روباه خود را نجات می‌دهد و گرگ، دردام می‌افتد.

۴- حکایت موش و سمور: سموری که کنجدهای خانواده‌ای فقیر را می‌دزدد، درمی‌یابد که زن خانواده، قصد تنبیه دزد را دارد پس با حیله، موش را به سروقت کنجدها می‌فرستند و او را به دام زن، می‌اندازد.

۵- حکایت کلاغ و گربه: حکایتی در شرح مودت و دوستی! کلاغی، گربه را از چنگ پلنگ، نجات می‌دهد.

۶- حکایت روباه و کلاغ: روباه می‌خواهد با کلاغ طرح دوستی بریزد، پس برایش، حکایت ککی را می‌گوید که با موش، دوست شد و یاری‌اش داد، در عوض، کلاغ نیز حکایت گنجشکی را می‌گوید که به سبب تقلید از شاهین، مرد! پس به روباه می‌فهماند که هیچ کس، نباید در پی تقلید یا دوستی با نا هم‌جنس خود، باشد. روباه از طرح اولیه‌اش، پشیمان می‌شود.

هزار و یک شب و کلیله و دمنه، همواره منبع اقتباس برای نمایشنامه‌های کودک و نوجون بوده‌اند. این نوشتار به معرفی فابل‌های این دو کتاب و مقایسه آن‌ها با یکدیگر می‌پردازد.

درتعریفی کلی، فابل عبارت است از، داستانی کوتاه در باب حیواناتی که مانند انسان حرف می‌زنند و حرکت می‌کنند و قرار است از خلال رفتار و حرف‌هایشان پیامی اخلاقی القاء شود. هر چند این تعریف تکراری و پیش‌پا افتاده می‌نماید، ولی بهتر است آن را به خاطر بسپاریم. چرا که ما را، از سرگردان شدن میان انواع گوناگون قصه‌هایی با شخصیت‌های حیوانی، مصون می‌دارد. انواعی که گاه به گذشته‌های بسیار دور باز می‌گردند، مثلاً در یکی از قدیمی‌ترین انواع این گونه داستان‌ها، حیوانات بدون آن‌که نقابی برای انسان‌ها به شمار آیند، در همان نقش حیوانی خود، قصه را شکل می‌دهند. یا در نوعی دیگر هرچند حیوانات رفتار و کلامی انسانی دارند، اما نه برای آموزش، بلکه صرفاً به جهت سرگرمی خواننده، پا به حیط داستان می‌گذارند. این میان فابل‌ها، که صرفاً بر نکته‌ای اخلاقی تمرکز یافته‌اند؛ دارای کم‌ترین جذابیت ممکن هستند. چرا که به جای لحن طنز آلود، سیمای جدی و عبوس دارند و انسان‌نمایی حیوانی نیز در آن‌ها چندان متقاعد کننده نیست.

قابل توجه می‌نمایند. هرچند آشکار است که اگر مؤلفین و گرد آورندگان داستان‌ها قصد می‌کردند، قطعاً می‌توانستند داستان‌های جالب‌تری در باب حیوانات بیابند، اما گویا آن‌ها، چنین اندیشه‌ای در سرنداشتند. و این بار دیگر، تأکیدی است بر اهمیت حضور شخصیت‌های انسانی در هزار و یک‌شب. این کتاب ترجیحاً از نوع بشر، تجارب و جست و جوهایش سخن می‌گوید و به همین دلیل، اشکال گوناگون قصه‌هایی با قهرمانان حیوانی را از نظر، دور داشته است.

به تم این داستان‌ها اشاره شد. مطلب دیگر زمان و مکان در این داستان‌ها است. موضوع و زمان و مکان در این داستان‌های تمثیلی یا فابل، دارای تسلسل است. این داستان‌ها دارای نثری بسیار ساده هستند و بسیار کوتاهند که به مجموع هزار و یک شب اضافه شده‌اند. علی‌رغم این‌که، در خود مجموعه و کلیت هزار و یک‌شب، ما از وحدت موضوع و زمان و مکان چیزی نمی‌بینیم، اما در هر یک از این فابل‌ها به تنهایی، وحدتهای زمان و مکان و موضوع به چشم می‌خورد و شخصیت‌های این داستان‌ها همگی حیواناتی هستند که رفتار انسانی دارند.

کلیله و دمنه:

همانطور که اشاره شد تعداد فابل‌ها در هزار و یک‌شب هشت عدد است که به خلاص آن‌ها، اشاره شد. از کلیله و دمنه نیز، حکایت "کبوتر طوقدار" را انتخاب می‌کنیم.

در این حکایت، به حیواناتی مثل موش و کبوتر اشاره شده که در فابل‌های هزار و یک‌شب نیز، این حیوانات حضور دارند. در داستان‌های کلیله و دمنه، وحدت زمان و مکان و موضوع، حفظ شده است.

هر دو اثر ذکر شده، دارای چارچوب داستانیِ اصلی هستند. چارچوب داستانی کلیله و دمنه، داستان ویشنوشارما است که پیری مجرب و سالخورده است و چارچوب داستانی هزار و یک‌شب، داستان شهرزاد است که از او به عنوان زنی دانا و کاردان، یاد شده است. در هر دو اثر، قصه، وسیله‌ای است که نهایتاً به تزکیه و کاتارسیس منجر می‌شود و هر دو، فرجام خوشی دارند.

کلیله و دمنه، داستان‌های بسیار مستحکم و مدونی دارد که از نثر بسیار منسجم و مسجعی، برخوردار است که داستان‌های مربوط به جامع انسانی را از زبان حیوانات بیا می‌کند.

در هزار و یک شب، داستان‌های حیوانات به کلی جدا از شخصیت‌های انسانی هستند، اما

۷- حکایت خارپشت و قمری: خارپشتی، قمری‌ها را فریب می‌دهد و آن‌ها را به بهانه‌ی جمع کردن توشه برای آخرت، به کندن میوه‌های درخت وا می‌دارد. لیک، روزی که خارپشت، قصد جان قمری‌ها را کرده است، دستش رو می‌شود. قمری‌ها برای تنبیه خارپشت حکایت دزدهایی را می‌گویند که مال بازرگانی را می‌دزدند، اما خود، مسموم می‌شوند و می‌میرند.

۸- حکایت گنجشک و طاووس: طاووس، ملک پرندگان می‌شود و گنجشک را وزیرش می‌کند. گنجشک با هم گریزش از آدم‌ها، سرآخر، هنگام وساطت میان دو گنجشک دیگر، در دام می‌افتد.

در هزار و یک شب، پس از داستان طولانی عمر، شهریار به ناگهان از شهرزاد می‌خواهد که داستانی در باب زندگی پرندگان برایش تعریف کند. شهرزاد خواست پادشاه را اجابت می‌کند و نه تنها یک داستان، بلکه هشت افسان تمثیلی که به طور خلاصه به آنها اشاره شد، به زبان داستان می‌راند. و این میان، البته دو داستان پرهیزگاری ویک داستان اخلاقی نیز می‌گوید. بنا به شکل کلی این داستان‌ها، به نظر می‌رسد که یک راوی یا مؤلف تمام آنها را به مجموعه، افزوده است.

اولین داستان این مجموعه "آدمیزاد و حیوانات" است که در فارسی، به حکایت حیوانات ترجمه شده است و یکی از تأثیر گذارترین افسانه‌های تمثیلی، به شمار می‌رود. این داستان، اثبات می‌کند که آدمیزاد، بدون ذره‌ای احساس، نسبت به حیوانات، بر تمام جهان، تفوق و برتری دارد. البته در پایان داستان نیز، بندی کوتاه و کوچک به این مجموعه افزوده می‌شود، این که حیوانات نیز بی‌وقفه، خدا را تسبیح و سپاس می‌گویند، و هرگاه از تسبیح خداوند غافل می‌مانند، به سادگی، هلاک می‌شوند. در حکایت دوم، که مرغابی و سنگ‌پشت نام دارد، درونمایه‌ای که در داستانک قبلی بود، تکرار می‌شود. بقی فابل‌های هزار و یک‌شب، به سختی از بهانه‌هایی پیش‌پا افتاده برای انتقال پند و اندرزی سودمند، فراتر می‌روند. تنها آخرین آن‌ها، داستانی با نام "طاووس و گنجشک" که به تم سرنوشت می‌پردازد، از استحکام و قوت برخوردار است. همچنین باید به داستان "گرگ و روباه"، اشاره کرد. داستانی که با وجود تعلقش به گون فابل، اما بسیار سرگرم کننده، می‌نماید. هر چند این حکایت، بیش از حد طویل به نظر ی‌رسد و در آن تکرار مکررات، فراوان یافت می‌شود، اما با این همه، بسیار خوش ساخت است و با مثل‌هایی کوچک که به صورت بداهه از زبان گرگ و روباه بیرون می‌آید. آراسته شده است. در کل مجموعه، افسانه‌های تمثیلی نه از جهت کمیت، در صد بالایی دارند و نه از نظر کیفیت،

تخیل در افسانه
تخیل در نمایشنامه

اکرم السادات ابوالمعالی

در کلیله و دمنه و به طور کلی در تفکر هند، مفهوم بنیادی بین انسان و صورت حیوانی از هم جدا نیست و این ریشه در تفکرات و اعتقادات هندی‌ها دارد که معتقد به تناسخ و مفهوم چرخه‌ای زمان هستند.

در کلیله و دمنه، استفاد گسترده‌ای از حیوانات به عمل آمده و داستان‌ها در مورد اخلاقیات و آداب اجتماعی، در سطح متعالی هستند و این نشان‌دهنده‌ی تفکر فلسفی متعالی موجود در کلیله و دمنه است. اما در هزار و یک شب، فابل‌ها فاقد پیچیدگی و نثر موزون و متعالی هستند و بسیار بسیار ساده‌تر از حکایت‌های کلیله و دمنه می‌نمایند. هر دو اثر، دارای مفاهیم اخلاقی و تعلیمی می‌باشند.

و سازنده واقعیت انسانی است. جهان خیالی پریان علاوه بر غول و جادوگر و سلاح های جادویی، چیزهایی چون آفتاب، ستارگان، باد و باران را نیز در بر دارد. رابطه جهان خیال با واقعیت رابطه‌ای دیالکتیکی است. جهان خیالی باید چنان مستقل و منسجم باشد که نوعی حس باور را در ما القا کند. این جهان خیالی باید در برگیرنده مسائل و پرسشهایی باشد که به لحاظ تجربه ما از جهان واقعی، مهم و بامعنا هستند. خیالبافی افسارگسیخته، علیرغم ظاهر رنگارنگش، نشانه فقر تخیل و ضعف خلاقیت ادبی است. در مقابل این خیالبافی، استفاده ناشیانه از تمثیل است که به مدد ترفندهایی چون نشاندن حیوانات بر جای آدمیان، تصویری ساده و سطحی از واقعیت ترسیم می کند و از این طریق آن «پیام اخلاقی» مشهور را آموزش می دهد.

تخیل در افسانه های جن و پری هسته‌ای مرکزی دارد که دایره‌ای به دور ای هسته مرکزی جنس تخیل را شکل می دهد. این دایره اجزایی چون تخیل کنشی، تخیل کنشگری، تخیل زبانی، تخیل شی جادویی و تخیل زمان جادویی و مکان جادویی را شامل می شود.

تخیل نیز به عنوان هست مرکزی این دایره، به مانند سیاهچاله های فضایی، هرچیزی را درون خود می بلعد و از جنس خود می کند. این هسته مرکزی، انرژی تصویرهای تخیلی را تأمین می کند و بدون آن تخیلی شکل نمی گیرد. در افسانه های کهن، تخیل با نیازهای اولیه زندگی انسان پیوند خورده است. دلهره برای تأمین غذا، امنیت در خانواده و طبیعت، رابطه جنسی و نیاز به تولید مثل، عدالت در جامعه، محورهای موضوعی تخیل را می سازند.

این هست مرکزی تولید تخیل پیوسته تخیل جدیدی خلق می کند، اما خود عمر طولانی دارد، به قدمت تخیل انسان در طول تاریخ. در واقع این پدیده توانایی جذب هر ذره و عنصر تخیلی را دارد به نوعی که دوباره شکل و الگویی تازه می آفریند. تا آنجا که نقش تخیلات اولیه به عنوان کهن الگو اهمیت انکار ناپذیری می پذیرد که گاه به شکل الگوهای ثابت و ایستا در قالب افسانه ظاهر شده و گاه در طول تاریخ حرکت می کند و فانتاسیک را پدید می آورد. آنچه که امروزه از کهن الگوهای تخیلی برآمده، فانتزی است که تصویر می شود.

تخیل کنشی

کنش به عنوان یکی از عناصر اصلی ساختار داستانی به تخیل نویسنده جهت می دهد و بار آن را به خود منتقل می کند. تخیل کنشی تخیل حرکت است و تفاوت آن با تخیل های دیگر

تخیل یا واقعیت

در دورانی که افسانه‌سازان و قصه‌گویانی پیدا شدند که با تکیه بر مبنای کارکردی خود افسانه‌ها، یعنی عامل زیبایی شناسی و سرگرمی و تربیتی و غیره افسانه ساختند، اولین جوانه‌های ثبت تخیل فردی را به دنیای انسانی آوردند. بعدها اقتباس نمایشی از این افسانه‌ها، دایره این امر را گسترده‌تر ساخت. این تخیل عمدتاً از نوع غیر حقیقی است و در آن الگوهای تخیلی متفاوتی از شخصیت تا کنش و رفتار مشاهده می‌شود. تخیل افسانه‌ها منابع گسترده‌ای از درونه ذهنی انسان را در ادوار تاریخی در اختیار ما قرار می‌دهد؛ و از این رو توصیف‌های تخیلی آن می‌تواند حقایق مهمی را بر ما آشکار کند و نگرشی باز و شفاف و نو از تجربه زیستن در جهان واقعی را ممکن سازد. بدین ترتیب «جادو» که در سپیده‌دم تاریخ معرف صمیمیت و قرابت آدمی با طبیعت بود، در عصر تسلط تکنولوژی بر طبیعت نیز خاطره این پیوند را در خود حمل می‌کند و تاریخ تخیلی، تاریخ واقعی را پیشگویی می‌کند. بقول «تالکین ادبیات تخیلی فرار به واقعیت است، نه فرار از آن».

به نظر تالکین، تخیل نه جدای از واقعیت است و نه غیر واقعی بلکه بر عکس، عنصر خلاق

پنهان کردن بال و پر پری در داستان «جان شاه و شمسه» توسط جان شاه نمونه‌ای از ای تخیل آدمی را به‌خوبی نمایش می‌دهد.

«...سیده شمسه چون سخن او را شنید آهی بر کشیده به او گفت: یا سیدی، اگر تو عاشق منی جامه‌ها باز پس ده تا من با خواهران خود به سوی پیوندان روم و ایشان را از عشقی که ترا با من است آگاه کرده به سوی تو باز گردم و ترا به سوی شهر پدرت بر دارم .....» (هزارو یک‌شب، ج۲، ص۱۲۱۹)

تخیل شی جادویی

تخیل شی جادویی، تخیل تملک است. شی جادویی یکی از پیچیده‌ترین نیازهای انسانی را بیان می‌کند. نیاز به احاطه بر همه آنچه که وقتی، محدود و پایان‌پذیر است. پرهای یک پری، آرزوی پرواز و میل به داشتن آن را بیان می‌کند. انگشتر و کمربند و هر شی دیگر سحر آمیز که غیب می‌کند و یا در لحظه از مکانی به مکان دیگر منتقل می‌کند آرزو و میل انسان به داشتن نیرویی که در هنگام خطر و گرفتاری او را ایمن کند را مطرح می‌سازد. و این اشیا مکمل توانایی انسان در برابر طبیعت بی‌رحم و ناامنی‌ها و خطرات پیرامون وی به شمار می‌آیند.

آن‌جا که «بدرباسم» به یاری آب جادویی در صدد رهایی از چنگال «سحر ملکه لاب» بر می‌آید:

«.... ملک بدر باسم برخاسته رفتن نزد شیخ بقال را اجازت خواسته به دکان او رفت و او را از ماجرا بیاگاهانید. شیخ از سخن او بخندید و گفت: به خدا سوگند این مکاره پلید از برای تو مکری کرده ولکن هرگز از او باک‌مدار. آن‌گاه شیخ مقدار یک رطل سویق (آرد سفید و نرم گندم و جو) به ملک بدر باسم داده و به او گفت: اگر ملکه این را ببیند به تو بگوید که این چیست و او را چه خواهی کرد؟ تو گو از بهر خورش آورده‌ام. پس به او بگو از این سویق بخور. آن‌گاه او سویقی بیرون آورده به تو بگوید از این سویق بخور. تو چنان بنمای که از او می‌خوری ولکن مخور و زینهار که از سویق او بخوری که اگر از او مقدار ذره‌ای بخوری سحر او بر تو کارگر شود و از این صورت به صورتی که او خواهد درآیی.... به او بگو که ای روشنی دیده‌من از این سویق بخور و لذت این رابیین. اگر او از سویق تو بخورد، اگر چه مقدار ذره باشد، در حال تو آب در کف کن و بر روی او بزن و به او بگو از این صورت به در آی. در حال او از آن صورت بدر شود و ....» (ص ۱۷۳۸)

مثل شخصیت‌ها در این است که نفس وجودی آن را همین حرکت می‌سازد.

اساساً جنبه‌های دراماتیک به معنای جنبه‌هایی از یک اثر که قابلیت به عمل در آمدن را داشته باشد و درام به معنای حرکت و عمل است. حال باید پرسید که حرکت چگونه به وجود می‌آید. پاسخ آن که کشمکش میان دو قطب تضاد، قطبی که می‌خواهد بایستد و قطبی که به پیش می‌راند، حرکت را ایجاد می‌نماید. کشمکش در یک اثر دراماتیک زمینه‌ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه‌ای را بهم پیوند می‌زند و علت وجودی آن لحظات، و هم‌چنین اهمیت آن‌ها را می‌نماید. بدون کشمکش مقول درام بی‌معناست؛ پس تخیل کنشی به نوع تخیل، در حرکتی است که در اثر تضاد دو نیرو رخ می‌دهد. همان‌طور که در فصل گذشته نیز اشاره رفت در افسانه‌های جن و پری هزار و یک شب، ما با انواع کشمکش در یک داستان روبروییم که غالباً با جهش توأم هستند و سیر تصاعدی را طی نمی‌کنند. بنابراین اجازه نمی‌دهد که حرکت به صورت یک روند مناسب طی شود. با اشاره به سخن تالکین در تخیل ما باید به یک باور برسیم، واقعیت فرض شود.

اگر در درام بتوانیم تخیل کنشی را که ساطع از کشمکش است در روندی درست و راهی مناسب به دست آوریم باورپذیری اینگونه افسانه برای مخاطب دلنشین و زیبا می‌نماید.

تخیل کنشگری

تخیل کنشگری یا تخیل شخصیت‌ها که محور دیگری از تصویرهای تخیلی داستان را می‌سازد، تخیل ترکیب اجزا و اشکال موجود است برای رسیدن به شکلی تازه. دیو که یکی از کنشگران افسانه‌های جن و پری است به خوبی تخیل صورت را نشان می‌دهد. محور اصلی تخیل دیو، انسان‌هایی زورگو، درشت اندام و قوی بنیه و کم عقل هستند که توانایی جسمی بالای آن‌ها، و تعقل بسیار پایین این شخصیت، در اختیار تخیل آدمی قرار گرفته و شخصیت دیو را پدید آورده است.

همچنین پری که به عنوان یکی دیگر از کنشگران این گونه افسانه‌ها محسوب می‌شود، نمون خوب دیگری است که از تخیل صورت. محور اصلی تخیل پری، پرندگان هستند. موجوداتی لطیف که با آرزوی دست نیافتنی پروارز در انسان، توانسته‌اند موجودی مرموز، ظریف و توانا در طی مکان‌های طولانی به دست دهند. آن جا که پری پرهایش را از تن بدر می‌آورد خاصیتی انسانی می‌یابد و آنگاه که پرهایش را می‌یابد توانمند از دست انسان می‌گریزد.

همیشه برای آدمی همراه با راز و اسرار است. در بستر خشکی زمین نیز تخیل دو گونه‌است، یا زمین واقعی است و یا زمین دنیای تخیلی. زمین دنیای تخیلی نسخه تخیلی زمین واقعی است.

«..... ملک بدر باسم با خالوی خود صالح به دریا اندر فرو شدند و همی رفتند تا به قصر صالح برسیدند. در آن‌جا جده و پیوندان خویش را بدید و دست ایشان ببوسید....» (ص ۱۷۲۳)

»و اما جلنار بحریه پس از آن که ملک بدر باسم با صالح بحری برفت و خبری از او باز نیامد، به جستجوی او برخاسته و به دریا فرورفته نزد مادر شد....» (ص ۱۷۲۸)

در داستان «بدر باسم و جوهره» ما شاهد دخول «بدر باسم» به دریا و زندگی پریان در زیر آب‌ها هستیم.و اما دربار زمین تخیلی می‌توان به داستان «جان شاه و شمسه» و سرزمین بوزینگان و یا داستان سندباد بحری و سرزمین بوزینگان - سرزمین رخ و یا مکان تخیلی که در قصر شیخ در داستان «جان شاه و شمسه» و یا «حسن بصری و نور السناء» متصور شده اشاره کرد.

یکی از شگفت‌انگیزترین آرزوی آدمی، گذار از زمان حال و برگشت به گذشته و یا رفتن به آینده است. این تخیل بازتاب محدودیت‌ها و فانی بودن انسان را بیان می‌کند. تخیل گذار، تخیل مویه و گذار است، برای انسانی که در قفس زمان اسیر است.

«.... پس از آن سیده شمسه به هوا پرید و مانند باد تند و برق جهنده بر هوا همی رفت ....» (ص۱۲۲۱)

«سیده شمسه به جانشاه گفت: ای حبیب من و ای روشنی چشم من، آیا می‌دانی چقدر مسافت طی کرده‌ایم؟ جان‌شاه گفت: وا... نمی‌دانم. سیده گفت: سی ماهه، راه طی کرده‌ایم.» (ص۱۲۲۲)

فصل مشترک تخیل در افسانه و نمایش

تخیل انسانی در طول تاریخ خود به صورت الگوهایی تکرار شونده وجود داشته است که این الگوها در ادوار مختلف و به حالت‌های متفاوت در هنرها و ادبیات تأثیرگذار بوده است. افسانه‌های جن و پری به عنوان گونه‌ای ادبی که بستر تولید گونه‌ای از تأتر می‌تواند به حساب آید از این الگوها بهره فراوان برده است. اگر تاریخ زندگی انسان را بر مبنای شیوه و تفکر و ساخت اجتماعی‌اش تقسیم کنیم، دو دوره متمایز قابل شناسایی است. دوره اول دوره‌ای که

و یا در داستان های فولکلور جن و پری، قهرمان ها به واسطه طلسم، انگشتر و اشیاء جادویی بر فقر غلبه می کنند، قصرهایی زیبا بنا می نمایند و به عشق خود دست می یابند. در واقع تخیل تملک و آروزی پنهان آدمی این گونه جلوه گر می شود.

تخیل مکان و زمان

تخیل مکان و زمان تخیل ابعاد است. انسان همیشه محاط در ابعاد است. در بعد زمان و مکان هستی انسان را ممکن می سازند. تخیل مکانی تخیل بسته و یا زمینه و تخیل زمانی تخیل گذرا است. در تخیل مکانی بستری که کنشگر درون آن است و یا مورد توجه اوست، تصویر می شود و در تخیل زمانی موقعیت کنشگران در گذار از این زمینه ها. تخیل مکانی خود به سه شکل عمده تقسیم می شود که البته زمین محور آن است. اصلی ترین بستر تخیل، زمین است. زمین بستر محوری تخیل است. چون از این نقطه تخیل یا به زیرزمین یا به آسمان می رود. علت اینکه این بستر، محور تخیل شده، به خاطر حضور و زندگی آدمی روی زمین است. انسان به آسمان نیازهای جاه طلبانه و نیاز به تصاحب موقعیت برتر را نشان می دهد. و با تخیل به زیرزمین، تخیل جایگاه مرگ و مردگان را. این برداشت از نگرش اسطوره‌ای زندگی پس از مرگ ناشی می شود. گرایش تخیل به این نقطه به یک معنی هراس از مرگ را در خود دارد و به معنی دیگر، شناخت دنیای پس از مرگ. این بخش از تخیل، در هزار و یک شب که آن را کتاب زندگی می دانند، بسیار اندک و شاید بتوان گفت جایگاهی ندارد. در افسانه های جن و پری این کتاب نیز ردپای این تخیل مشاهده نمی شود، اما بالعکس نیاز به تصاحب، امید به زندگی برتر، تخیل سفر به آسمان و مکان های ناشناخته آن را در افسانه های جن و پری بسیار مشاهده می کنیم. رویای زندگی فراتر از این که هست، انسان را در جستجوی مکانی بالاتر، زیباتر و عجیب تر، به آسمان ها می فرستد. در داسان حسن بصری و نوالسناء قهرمان داستان به دنبال نورالسناء تا آسمان ها سفر می کند و با یافتن سرزمین پریان (جزیره واق)، به نورالسناء دست می یابد و این گونه است که زندگی دوگان زمینی و آسمانی اش پایانی است که خود سرآغاز تخیل در ذهن خواننده به حساب می آید.

تخیل در بستر زمین، در دو بخش خشکی و دریا وجود دارد. تخیل خشکی رایج تر از تخیل دریایی و یا آبی است. با این همه تخیل آبی شگفت تر از تخیل خشکی است، چون آب ها

تخیل به آینده‌ای واقعی سوق می‌دهد. ما شاهدیم جادو زمانی پیدا شد که آگاهی انسانی سبب فاصله‌گذاری او با طبیعت شد. اولین ارمغان این آگاهی ترس و اضطراب است. انسان اولیه که طبیعت او را لخت به وجود آورده حیوانی است که بهترین شکر جانوران دیگر بوده و از ترس به میان درختان و غارها و لای سنگ‌ها پناه می‌برده است. این‌گونه‌بود که اضطراب در اعمال ناخودآگاه او نقش بسته و نگرانی شدید تمام روح او را فرا می‌گرفته است، نگرانی شدید و دردناکی که هر دیوانه‌ای را حتی در پناهگاهش مغلوب و از پا در می‌آورد.

جادو با به‌کارگیری هوشمندانه عنصر تخیل در چنین وضعیتی به یاری انسان شتافت. البته جادو فقط ریشه در تخیل ندارد و گاه خصلت درمان‌گر هم دارد.

شهرزاد به عنوان یک پزشک، یک درمانگر، با توسل به تخیل و افسانه‌های جادویی، به درمان شهریار بیمار و مضطرب می‌پردازد. جذب شهریار در دوران اضطرابی که در آن به سر می‌برد، می‌طلبد تا شهرزاد با دست‌آویز قرار دادن افسانه‌های جن و پری هم او را جذب سخنان خود نماید هم به درمان او بپردازد و با الگوهای تخیلی به کار رفته در این حکایت دوران نابارور اولیه در زندگی شهریار را شکوفا نماید. با ترسیم این عملکرد، می‌توان نمایشنامه‌نویس کودک و نوجوان را بدن راه رهنمون ساخت که در راستای انتخاب این گونه حکایت‌ها جهت نگارش، در نظر بگیرد که مخاطبان کودک و نوجوان بدلیل آن‌که با تخیل در فضای همسو قرار دارند بهترین مخاطبان این‌گونه نمایشنامه می‌باشند.

افسانه‌های جن و پری به عنوان کهن الگوهایی که کیفیات متفاوت الگوهای تخیلی را در خود جای می‌دهند، بستر مناسبی برای دست‌یابی به چنین اهدافی محسوب می‌شوند تا با تمسک بدان، به خلق نمایشنامه‌های مناسب و در خور تأمل دست یافت.

جنبه تفکر آدمی بیشتر مبنای تخیلی دارد و دوره دوم که تفکر انسان مبنای تجربی و استدلالی پیدا می‌کند. درهر دوره از این دوره‌ها شیوه زیست انسانی و مناسبات تولیدی بر نوع و شکل تخیل تأثیر گذار بوده است. انسان شکارگر که همیشه در رویای شکار بوده، زمینه زیستی تخیلش با انسان کشاورز که اندوخته غذایی داشته و به نوعی به امنیت عادی و روانی محدود رسیده، متفاوت است. همین‌طور در هر کدام از این دوره‌ها نگرش به واقعیت، نوع تخیل را تعیین کرده است. تخیل انسان عصر نو سنگی با انسان عصر فضا تفاوت‌های کلان دارد. مقایسه افسانه‌های کهن و داستان‌های علمی - تخیلی این موضوع را به خوبی روشن می‌کند. تخیل در دوران کهن تا حد زیادی بازتاب نگرانی‌ها و ترس‌های انسان است. به همین دلیل نوع تخیل انسان در این دوران تدافعی و درونی است. اما در دوران اخیر این تخیل بیانگر اعتماد به نفس انسانی است که از حد قابل قبولی امنیت زیستی و روانی برخوردار شده و محتوای تخیلش تعرض و روبه بیرون است. تأثر برخاسته از یک چنین تفکری نیز می‌تواند پاسخگوی نیاز امروزی آدمی باشد. اگر بخواهیم با اقتباسی آزاد به تخیل و کیفیت‌های آن بنگریم و بنگاریم، دور انگاشتن نیاز امروزی بشر، حدفاصلی است بین مخاطب و اثر، که ارتباطی وصل ناشدنی را در پیش‌رو می‌گذارد.

نویسنده‌ای که بر اساس اینگونه افسانه‌ها دست به نگارش متن نمایشنامه برای کودک و نوجوان می‌زند باید در نظر داشته باشد که کارکردهای این کیفیات الگوهای تخیلی را به جا، سنجیده و متناسب با نیاز بشر امروز، منظور کند، تا در کار خود موفق آید. همان‌گونه که شهرزاددر نقالی داستان‌هایش شخصیت شهریار را به دو دوره تقسیم کرده و در دوران ابتدایی که دوران تخیل زندگی شهریار است و شاید از نظر فکری او را در دوران کودکی‌اش بتوان قرار داد، شهرزاد به نقل داستان‌های تخیلی جن و پری می‌پردازد تا بتواند در این دوران او را به تحول فکری و بلوغ برساند و به مرکز اندیشه و تعقل رهنمون سازد. درابتدای کتاب هزار و یک‌شب ما شاهد حضور متعدد داستان‌های جن و پری هستیم. شهرزاد با گفتن حکایت بازرگان و عفریت بستر نقالی داستان‌های تخیلی را برای شهریار باز می‌کند تا با صیقل یافتن روح او در این بستر او را آماده کند تا در تعقل را برای او بگشاید. در ادامه افسانه‌های هزار و یک شب نیز به داستان‌های جن و پری بر می خوریم که شهرزاد با تو می‌خوریم که شهرزاد با توسل به این گون داستانی، علاوه بر ایجاد تنوع و سرگرمی، شهریار را هشدار می‌دهد که از کجا به کجا گذر کرده و دوران اولیه‌اش را یادآور می‌شود. هم‌چنین آرزوهای او را در قالب

ساختار افسانه های جن و پری برای ادبیات نمایش کودک و نوجوان

شهرام اشرف ابیانه

حذف می شوند[۱] تا قصه از این طریق، به یک ساده سازی برسد که هم برای خواننده، کودکش قابل درک باشد و هم خود این کودک بتواند از طریق فرافکنی مشکلاتی که دنیای واقعی برای او فراهم کرده به شخصیتهای قصه، خود را سبک کند.

از دید روانشناس برجسته‌ای چون بتلهایم، افسانه، جن و پری به خاطر نقش مهمی که از این نظر در رشد روانی کودک بازی می کند، مورد توجه و اهمیت شایانی است. ولی همین روانکاو کودکان درون گرا، از وضع «رقت بار روانشناسی کودک» می نالد و از پیاژه - روانشناس معروف کودک - که با ملاک سنجش عقلانی خود، سعی می کند به سئوال دخترکی درباره فیلهای پرنده جواب دهد، گلایه می کند. بتلهایم توضیح می دهد، در حالی که کودک می خواهد «به شیوه خاص خود یعنی به وسیله توصیف خیال پرورانه واقعیت، آن طور که خودش واقعیت را می بیند «تصویر بالهای فیل» را برای خودش توجیه کند، پیاژه، به نظر و برداشت کودک با گفتن اینکه «شوخی می کند»، خدشه وارد می کند.[۲]

اما همین بتلهایم از قول «چسترتون» پژوهشگرانگلیسی، نقل قول می کند، کودکانی که همراه فرد مورد بحث، نمایشنامه «پرنده آبی» موریس مترلینگ را دیده بودند از این که نمایشنامه به روز جزا ختم نمی شد ناراضی بودند و از این طریق، بتلهایم مدرکی به دست می‌آورد که نمایشنامه را به علت آنکه عدالت مورد نظر کودک اجرا نشده و در نتیجه، عامل تسلی - که ویژگی یک افسانه جن و پری خوب است - در کار رعایت نشده، به باد انتقاد بگیرد و نمایشنامه را از دسته افسانه مطلوب برای کودکان خارج کند. [۳] خلاصه کلام آن که بتلهایم هم مانند پیاژه با معیار روان شناسی به بررسی یک اثر نمایشی دست زده و مرز بین این دو مقوله را مخدوش می کند. درسی که می توانیم بگیریم این است که اشتباه بتلهایم را مرتکب نشویم.

حالا با توجه به اینکه ادبیات مردمی و نمایشی، دو عرصه کاملاً متفاوت و کارکردهای مخصوص خود را دارند، با معیار نمایشی، به افسانه جن و پری و ساختار سحر انگیز و جادویی اش به عنوان ماده‌ی خام و مناسبی نگاه می کنیم که می تواند در دست هنرمندی توانا، جان گیرد. هنرمندی که قصد دارد با وفاداری به اسلوب و ساختمان این نوع قصه ها، با دمیدن روح خود به کالبد این آثار به آنها جان و حیات تازه‌ای بدمد تا در عرصه ی ادبیات نمایشی، این اشکال و حوادث راکد و ساکن به تحریک واداشته شوند و همان معنای جادویی نمایش را این بار با ساختار محکم نمایشی برای ما شیرین تر کند. برای دستیابی به این نتیجه، نگاهی می اندازیم به ساختار قصه «پرنده طلایی» از برادران گریم و نمایشنامه

ساختار

افسانه‌های جن و پری روایت‌هایی هستند که سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل شده و از طریق فرهنگ مکتوب توسط کسانی چون بازیل، یرو و برادران گریم به ما رسیده‌اند. فاقد عناصر تصویری‌اند تا در نزد خواننده‌ای که سنین بالاتری دارد، خواندنشان مطلوب و دلپسند واقع شود و البته این به جز خوانندگان بزرگسال، نوجوانان و کودکان را نیز شامل می شود. بنابراین، این قصه‌ها نمی‌توانند مانند رمان، آن شیرینی بیان توصیفی را که به خواننده دست می‌دهد، برآورده کند تا بدین وسیله خواننده بتواند به هزارتوی حوادث برود از معنای وجودی آنها اطلاع حاصل کند و این‌قدر، خود را در مقابل افسانه منفعل احساس نکند.

باید توجه داشت که این قصه‌ها، نوعی از ادبیات سنتی و مردمی و فولکوریک را تشکیل می‌دهند که جای خالق هنرمندی در پشت آن خالی است تا به حوادث و صحنه‌های گوناگون آن شکل و معنا بدهد و آنرا حول محور و هدف واحدی، گرد هم بیاورد. تنها کاری که شده این است که یکسری صحنه‌ها و شخصیت‌های مهم مطرح، و امور جزئی، به قول بتلهایم،

طلایی، نصیبش می شود ولی نقش او در قصه، که مانع هر گونه کشمکشی در اثر می شود، تا آنرا از قالب خشکش درآورد همچنان حفظ می شود.

عدم رعایت وحدت موضوع، از موارد آزاردهنده ی این قصه ی برادران گریم است. ابتدا قضیه گم شدن سیبهای طلایی باغ پادشاه که پرنده باعث آن است مطرح، و سپس جستجوی دو پسر پادشاه در پی پرنده می آید که سرانجام کارشان، به میخانه کشیده می شود و سپس پسر کوچکتر و برخوردش با روباه و بعد گم کردن پرنده و درخواست پیداکردن اسب و دوشیزه طلایی به جای آن، مطرح می شود و باقی قضایا همین طور پشت سر هم و بی هدف می آیند و می روند. در اینجا، چندین موضوع، به طور پراکنده مطرح می شود که از دیدگاه نمایشی ای که داریم به قصه نگاه می کنیم به کلی نسبت به آن محور مرکزی که به آن علاقه پیدا کرده ایم تا داستان را بر اساس آن دنبال کنیم، یعنی همان پیدا کردن پرنده، بی ربط است. به همین خاطر حوادث در نظر ما، خشک و بی روح به نظر می رسد.

می توان هزاران مورد دیگر در این رابطه بیان کرد که با فرض اینکه فقط با قصه ای سرو کار داریم که کاری به این مسائل ندارد و هدفش، تنها سرگرم کردن مخاطب کودکش است، از آن می گذریم و هدفمان را از طرح این مسائل این طور عنوان می کنیم که، این قصه کودکانه زیبا، به عنوان یک ماده ی خام ارزشمند، می تواند دستمایه یک اثر نمایشی جذاب شود که در آن از این نواقص و موارد آزار دهنده، خبری نیست. ربط دادن صحنه ها و حوادث جالب و جذاب این مجموعه از طریق گونه ای وحدت موضوع هنرمندانه، ساختار کار را از نظر نمایشی شکیل جلوه می دهد و توجه به شخصیت ها، و دادن انگیزه به آنها و پی گیری کنش از طریق محور مرکزی - پرنده ی طلایی - رسیدن خواننده را به معنای اصلی قصه یاری می کند، بی آنکه در طول این سفر او را خسته کرده باشیم. از طرفی، با وفاداری به روح اثر، می توانیم دیدگاه هنرمندانه ای وارد کار کنیم که به قصه ی ما، جنبه ای از شخصیت خودمان را هم بدهد. در جریان رعایت این موارد با امروزی کردن قصه ها، کودک مورد بحث بتلهایم، می تواند با شخصیت ها و حوادث اثر، این بار از طریق ادبیات نمایشی، همذات پنداری کند، حتی اگر این کودک از نوع مبتلایان به بیماری روانی درون گرایی باشد.

در نمایشنامه ی «پرنده ی آبی» مترلینگ، با پیشرفت صحنه ها هرچه جلوتر می رویم با معنای نمادی که پرنده نشان آن است بیشتر آشنا می شویم و مانند قصه برادران گریم، خواننده خود را منفعل از جریان قصه، احساس نمی کند. شخصیت های اثر، مانند هر افسانه جن و

«پرنده آبی» از موریس مترلینگ.

در روایت برادر گریم، موضوع گم شدن پرنده‌ی طلایی در لابه‌لای حوادثی که بعداً پیش می‌آید یعنی در سایه‌ی پیدا کردن اسب طلایی و دوشیزه‌ی طلایی، گم می‌شود و سرانجام با قضیه‌ی خیانت دو برادر قهرمان اصلی، این محور مرکزی، پیدا کردن پرنده، به زودی فراموش می شود و در پایان، تبدیل ناگهانی روباهی که در طول قصه به قهرمان کمک می‌کرده به یک انسان و آن هم برحسب تصادف، برادر همان دوشیزه‌ی طلایی که اینک قهرمان ما صاحب آن است، ناگهان از موضوع گم شدن پرنده به وصال دو دلداده رسیده‌ایم، جایی که راوی، سرانجام خوشی برای آنها آرزو می کند و پرونده را می بندد.

چیزی که در ساختار قصه‌ی برادران گریم، از دید نمایشی جلب نظر می کند، بی‌منطقی حوادث، به خاطر نبودن یک رابطه‌ی علت و معلولی و خمیرمایه‌ای درست است که این صحنه‌ها را به هم ربط می دهد تا محور مرکزی، یعنی پرنده طلایی - و چیزی که پرنده، نماد آن است یعنی خوشبختی - گم نشود.

عدم وجود همین عامل، به اضافه‌ی وقایع تصادفی و خطرناکی، که هر بار هم، قهرمان از آنها بوسیله‌ی روباه نجات می‌یابد، و بعضی دیگر از وقایع ناگهانی که در پایان رخ می‌دهند تا به پایان خوش قصه انجام شود، نتیجه‌ای جز این ندارد که خواننده، کنترلی روی وقایع داستانی نداشته باشد - یا حداقل این طور فکر کند - و همین، ذهن او را از ادامه‌ی داستان و دستیابی به نتیجه دور کند. خلاصه آنکه، خواننده از قصه و جریان آن، خارج می ماند و بالطبع، نسبت به وقایع و حوادث قصه بی‌تفاوت.

در ضمن، انگیزه‌هایی هم برای خوبی و بدی شخصیت‌ها در نظر گرفته نمی‌شود. چون مطابق این نوع قصه‌گویی، کاراکترها باید مطابق ذهنیت مطلق‌گرای کودک عمل کنند. کودکی که خواننده‌ی این قصه‌ها و مخاطب اصلی آن است و طبیعی است که دوگانگی را در وجود یک شخصیت نپسندد. ولی این نکته باعث نمی‌شود که مثلاً بخوبی بیش از حد روباه که هر گونه شناختی را نسبت به این شخصیت ناممکن می سازد و او را به یک کارکتر خنثی در قصه مبدل می‌کند، نادیده گرفته شود. شخصیت ارائه شده از روباه طوری است که هر جا، گره و کشمکشی می‌رود که در قصه شکل بگیرد، ذهن مخاطب خردسال خیالی‌ما، هر آن انتظار کمک این روباه را می‌کشد تا وظیفه‌ی ابدی‌اش را به انجام برساند. گرچه سرانجام هم، این موجود، به پاس خوش خدمتیهایش پاداش می‌بیند و بودن در کنار قهرمان و شاهزاده خانم

نابکاران با خیال راحت بتوانند شاهزاده خانمش را از دستش بربایند. این سادگی و بلاهت با آن دلاوری حیرت آور - هر چند که به کمک عوامل جادویی باشد - تناقض دارد. ولی دو کودک نمایشنامه‌ی پرنده‌ی آبی، بر فرض مثال به رغم تک بعدی بودن، شخصیتی یکدست به ما ارائه می دهند. گول گربه را می خورند ولی نمی توانند با درختان جنگل که قصد نابودی آنها را دارند مقابله کنند و به راحتی از پا در می آیند. مگر آنکه روشنایی به نجات آنها بیاید و درختان مهاجم را در جلدشان فروببرد.[۴] در افسانه‌ی سنتی «دو برادر» از برادران گریم برای خوب بودن حیواناتی که همراه شخصیت اصلی هستند دلیلی ارائه نمی‌شود. به همین خاطر، فداکاری های آنان در ما احساسی ایجاد نمی کند. اما سگ در نمایشنامه‌ی «پرنده‌ی آبی» که قدرت حرف زدن با صاحب کوچولویش را مدیون بچه ها ست. بارها، جانش را برای کمک به آن در خطر می اندازد. فداکاری سگ که از خوشحالی ساده و بی آلایشش در این گفتگوی بی پرده با صاحب کوچولویش شکل گرفته، پذیرفتنی است. این عامل، باعث می شود ما نسبت به این شخصیت احساس همدردی و همذات پنداری فراوانی کنیم. اما در قصه‌ی دو برادر، حیواناتی که آنها را دنبال می کنند، بدون هیچ انگیزه‌ای، خدمتگزاری به انسان را می پذیرند و به عنوان نمونه، حتی یکی از آنها (گرگ، خرس یا شیر) از این سلطه جویی یک طرفه ناراضی نیست، چرا که برمبنای مضمون قصه باید «جنبه های کاملا متفاوت شخصیت» را از نظر روان شناسی به نمایش گذارند، نه چیز دیگری.

این در حالی است که در «پرنده‌ی آبی» به غیر از سگ و روشنایی، بقیه موجوداتی که از پوسته‌ی خودخارج شده‌اند - و بیشتر از همه گربه - از این که از جای گرم و نرمشان بیرون کشیده شده تا به سفری با شخصیت ها بروند - و از همه بدتر در این سفر، تحت سلطه، بیشتر باشند - ناراضی اند و مثلاً گربه در جاهای مثل قضیه جنگل، که در ابتدا گفته شد، دست به تلافی هم می زند و درختان را بر علیه دو کدک می شوراند.

در این هنگام، شخصیتی مثل عجوزه پیر در افسانه «دو برادر» که قهرمانان در پایان با او روبرو می شوند، یا باید بد باشد یا نیک مطلق تا ذهن مطلق گرایی کودک در هنگام خواندن قصه، دچار آشفتگی نشود و بالطبع دلیلی هم برای عملش ارائه نمی‌شود. عجوزه در قصه «دو برادر» باید بدی را برگزیند و مسافران تازه از راه رسیده را به سنگ مبدل کرده و در چاله‌ای روی هم، جمع کند.

اما ملکه سیاهیها در «پرنده‌ی آبی» با وجود بد بودن، هیچگاه اجازه‌ی خروج بیماری ها و

پری خوب، با وجود تک بعدی بودن، نقش مهمی در ساختار نمایشی اثر به عهده دارند و خود قهرمانان هم که کودک هستند مانند قهرمان افسانه‌های سنتی، بی‌کار نمی‌نشینند و به سفر و مکاشفه‌ای بزرگ دست می‌زنند و سعی می‌کنند مانند آن افسانه‌ها به کمک عوامل جادویی، به هدفشان برسند.

این نمایشنامه با وفاداری به روح افسانه‌های جن و پری، مانند آن‌ها به گونه‌ای واقع‌بینانه آغاز و سپس قهرمان / کودک را به یک سفر تخیلی می برند و در پایان او را پس از کسب موفقیت به جهان عادی باز می‌گرداند و مانند ویژگیهایی که «توکلین» برای یک افسانه‌ی جن و پری خوب قائل است، هم خیالپروری را در درون خود دارد و هم عامل درمان و هم عنصر رهایی و هم عاملی که بتلهایم بر آن تأکید دارد، یعنی تهدید . عامل تسلی هم در کار ، بر خلاف نظر بتلهایم ، برقرار است منتهی نه به شکل برقراری عدالت مورد نظر آقای بتلهایم درباره‌ی «گربه‌ی بی‌وفا» . محکوم در اینجا، به مجازات هولناکی چون کور شدن دو چشم ناخواهری، توسط پرندگان در قصه‌ی سیندرلا از برادران گریم، نمی‌رسد، بلکه با تلطیف شاعرانه و هنرمندانه‌ای، گربه در همان نقش منفور خود باقی می ماند تا همیشه از سوی سگ مورد تهدید دائمی باشد و چسترتون، که بتلهایم به گفته‌های او به عنوان یک سند معتبر استناد می کند، اگر به طور صحیحی کودکانی را که همراهش بودند هدایت می‌کرد، صد البته کودکان نیز این حکم نمایشنامه‌نویس را می‌پسندیدند و از کجا معلوم که نمایش فوق‌الذکر، اجرای خوبی داشته که کودکان را وادار به انتقاد از پایان آن کرده. به هر حال در پایان اثر مورد بحث وظیفه‌ی فرافکنی و همذات پنداری کودک با نمایشنامه به راحتی انجام می گیرد و عامل تسلی، اینبار به شکل دیگر، رعایت می‌شود و بدین گونه یک اثر نمایشی، با ساختاری محکم پدید می‌آید که ضمن وفاداری به روح افسانه‌های کودکانه، همسو با محور و هدف مرکزی - اینجا مثلاً خوشبختی در کنار ماست - پیش می‌رود و دید خود هنرمند هم، بدون اینکه لطمه‌ای به ساختار افسانه‌ی جن و پری گونه‌ی آن زده باشد، وارد اثر شده و باعث غنای هرچه بیشتر کار شده است.

مضمون

شخصیت محوری یک افسانه، در طی هر مسیر دلاوریهایی می کند که با فریب خوردن هر باره او جور در نمی‌آید. مثلاً به راحتی فریب برادرانش را می‌خورد و به چاه می‌افتد تا

استفاده و با دادن رنگ نمایشی به آنها و پیشرفته کردنشان، از نظر شکل و مضمون قصه، باعث جاودانه شدن این‌گونه مضامین پر محتوای افسانه‌ی جن و پری و غنی شدن و عمیق‌تر شدن محتوای آنها در میراث فرهنگی بشریت شد.

پا نوشت ها:

۱- کاربردهای افسون، برونو بتلهایم: ص۳۲

۲- برای اطلاع بیشتر رجوع شود به: برونو بتلهایم، همان مآخذ، ص ۱۷۰

۳- برای اطلاع بیشتر رجوع شود به: همان، ص ۲۰۱

۴- پرنده آبی،موریس مترلینگ، ترجمه فردوس، انتشارات امیرکبیر

۵- منظور :«قصه های دوران کودکی و خانوادگی»است که در بخش چهارم کتاب «کاربردهای افسون» به همت مترجم، «کاظم شیوا رضوی» ، اضافه شده است.

مصیبت ها را، که بشر موفق به مهار آنها شده، از سردابش نمی‌دهد تا بدان وسیله بشریتی که آن همه مورد نفرت اوست را از بین ببرد. زیرا که او فقط نگاهبان این سیاهی ها است، و نه چیز دیگر. بنابراین به راحتی نقش راهنما را برای دو کودک به عهده می‌گیرد و درهای یکی یکی سرداب ها را برای آنها باز می‌کند تا بچه‌ها بتوانند پرنده‌ی آبی‌اشان را پیدا کنند. ولی با وجود این خوش خدمتی ظاهری که انجام می‌دهد، حاضر نیست جای حقیقی پرنده‌ی آبی را به آنها بگوید و می‌گذارد تا بچه‌ها پرنده‌های قلابی را بردارند و آنجا را ترک کنند. این عمل انتهایی ملکه‌ی سیاهیها، منطقی است و این شخصیت را در نظر ما دلنشین جلوه می‌دهد، هر چند که جزء سپاه بدی باشد. ولی اگر جای پرنده را نشان می‌داد، هستی و علت وجودی‌اش و شخصیت متناقضش زیر سئوال می‌رفت.

اما همین قصه‌ی دو برادر، نسبت به دیگر قصه‌های سنتی که برادران گریم جمع‌آوری و بازنویسی کرده‌اند، مضمون و محتوای جالبتری دارد.[۵] ابتدا همراه یکی از برادران دوقلو به استقبال حادثه‌ها می‌رویم و نقش و کارکرد حیوانات مختلف که جنبه‌های گوناگون شخصیت ما را به طور نمادی شکل می دهند، در اینجا به خوبی مشخص می‌شود و سپس با قضیه سنگ‌شدن یکی از برادرها و حیواناتی که همراهش هست، در یک جهش مکانی زیبا، از نظر نمایشی، به سراغ برادر دیگر می‌رویم که در حال نجات دادن برادرش به سرعت با گروه حیواناتش، بسوی محل حادثه می‌شتابد و ما به عنوان خواننده، منتظر عکس‌العمل‌های متفاوت این شخصیت می‌مانیم و این انتظار نمایشی، کم‌کم آن چیزی را که به آن پرداخت تا شخصیت می‌گوییم به ذهن متبادر می‌کند. طبیعی است مجموعه‌ی این عوامل، داستان را نسبت به بقیه جذاب‌تر و خواننده را در پی‌گیری حوادث داستان پی‌گیرتر می‌کند و از طرف دیگر دستمایه‌های مناسبی برای یک اقتباس نمایشی از قصه، در اختیار ما می گذارد.

پس مشخص شد که مقایسه‌ی مضامین موجود در افسانه با نمایشنامه‌ای چون پرنده‌ی آبی ما را به رد اولی و تأیید دومی نرساند، بلکه این نکته را روشن ساخت که مضامین این گونه افسانه‌ها در شکل کنونی خود برای دستمایه قرار گرفتن یک کار نمایشی ناقص‌اند. زیرا که در صورت فعلی فقط برای به کار انداختن صرف تخلیل کودک به درد می‌خورند. اما با کمی دستکاری درشکل و محتوای این قصه‌ها، به طوری که از نظر نمایشی منطقی به نظر برسد و همچنان هم به روح خود این افسانه‌ها وفادار باشد، می‌توان به اثری مانند «پرنده‌ی آبی» رسید که مضامین موجود در این قصه‌ها، چون حیوانات خوب و بد و عجوزه و قهرمان بی‌همتا،

مدخلی بر بررسی
ظرفیت های نمایشی افسانه های کهن

از افسانه تا نمایش

منوچهر اکبرلو

«افسانه، سرگذشت و حکایت گذشتگان باشد».

کلمه افسانه در ترکیباتی چون افسانه بستن، افسانه گو و...، به معنای سرگذشت گذشتگان آمده است.

افسانه: افسون، سحر، جادو، سخن ناراست، ... قصه، داستان، تمثیل، نقل، سرگذشت، ... افسانه، همانا نقل سرگذشت گذشتگان است.

صاحبان اندیشه نیز تعابیر و تعاریفی دیگر از افسانه داده اند:

یونگ: افسانه، بیان تجربه خاصی است که در تاریخ تکامل بشر از راه مکانیسم های توارشی از نسلی به نسل دیگر انتقال می یابند و سرچشمه آن ها را باید یکسانی تمام آدمیان در بنیاد روان یگانه ای دانست.

کاسیرر: افسانه پر است از شدیدترین عواطف و هول آورترین مناظر. اما در افسانه، انسان، آموختن هنر تازه را آغاز می کند: هنر بیان کردن و این یعنی هنر سازمان دادن به ژرف ترین غریزه ها و امیدهایش.

سی اس لوییس: افسانه از درون بر می خیزد و سبب می شود تا زندگی را آن طور که هست، دید و احساس کرد.

دبلیو اچ اردن: افسانه تزریق سمبولیک تصورات روانی زندگی است. بنابراین افسانه های یک فرهنگ، مجموعه ای از نقل ها و قصه های متنوع درباره انسان ها، حیوانات، موجودات خیالی (مانند دیو، پری واژه ها) به همراه سحر و جادو و دربردارنده سرگذشتی است عجیب و غریب، هیجان انگیز، خیال پردازانه و سرشار از آرزوهای مردم یک قوم.

افسانه ها از دوران باستان تا کنون وظیفه مقدس خود یعنی انعکاس زندگی مردم در شرایط تاریخی مشخص را طبق خواست همان زمان انجام داده و از هر دوره نشانه ها و آثاری را با خود همراه کرده که سینه به سینه منتقل شده تا به زمانه ما رسیده است.

در افسانه ها، رخدادهای گوناگون که در یک کلام، انعکاس دهنده مبارزه ازلی و ابدی خیر و شر هستند، به نحوی شدید، سریع، هیجان آور و همراه با تلاش و مبارزه منعکس شده‌اند. در افسانه ها جز آن ها که«پایان غم انگیز» دارند، سرانجام نیکی بر بدی پیروز می شود، قهرمانان با مشکلات زیادی است و پنجه نرم می کنند، از آب و آتش می گذرند، با مرگ در می افتند، با نگهبانان تاریکی می جنگند و سرانجام به مراد و مقصد خویش می رسند. آن ها از توده ها دفاع می کنند و در نهایت آن ها را رهایی می بخشند. درباره ساختار، ویژگی ها و

کلید واژه ها: کودک، افسانه، نمایش، تخیل، فانتزی

چکیده نوشتار:

در این نوشتار، ابتدا به تعریف افسانه و ویژگی های آن می پردازیم و خاستگاه های آن را مرور می کنیم. سپس به ضرورت حضور افسانه در زندگی کودک می پردازیم. پس از آن از رابطه کودک با نمایش صحبت می کنیم. در ادامه با فهرست و تشریح کردن ویژگی ها، ساختار و شخصیت های افسانه به نحوه حضور این ابعاد در نمایش می پردازیم. به دیگر سخن کوشش می کنیم که ظرفیت های نمایشی افسانه ها را فتح باب کنیم.

افسانه

واژه«افسانه» به عنوان یکی از گونه های رایج ادبیات شفاهی، به اشکال مختلف همچون داستان، قصه، نقلی، سرگذشت، حکایت، روایت و... اطلاق شده است.

با مرور اجمالی قاموس های فارسی، با تعاریف زیر روبه رو می شویم:

مغایر با واقع گرایی کودکان می دانند. و البته هستند بسیاری که در صدد پرده پوشی واقعیات تلخ در برابر کودک هستند. بدون توجه به این نکته مهم که کودک در هر حال ممکن است در هر لحظه از دوران حیات خود در معرض این گونه حوادث قرار گیرد. کودک باید دریابد که بسیاری از نابسامانی های احتمالی، حاصل کردار خود او یا دیگر انسان هاست و از تمایلات انسانی سرچشمه می گیرد. و چرا نباید در این میان از افسانه یاری جست؟ در هر حال افسانه ها، دل نگرانی ها و پرسش های عمیق آدمی را مطرح می سازند: افسانه را از نیاز به دوست داشتن و دوست داشته شدن، ترس از بی ارزش شدن، عشق به زندگی، هراس از مرگ و تنهایی و... سخن می گویند. و مگر تمامی اندیشمندان و هنرمندان، جز درباره این ها سخن رانده اند؟! اگر هنرمندان و داستان نویسان و شاعران، دلواپسی های انسانی را مطرح ساخته اند بدون آن که (در بسیاری موارد) در پی ارایه راه حل باشند؛ اما افسانه ها راه حل هایی شفاف و صریح نشان می دهند.

افسانه با ظرافت به کودک می فهماند که زمانه مرگ پدر و مادر فرا می رسد و هر کس با غم و تنهایی روبه رو خواهد شد، اما راه حل مواجهه با این ها، غم و زانوی ماتم به بغل گرفتن نیست. بلکه باید کفش های آهنین به پا کرد و از هفت در پا گذشت و هفت خوان را پشت سر گذاشت و بر هر چه غول و دیو و دد است با شمشیر اراده و با سپر صبوری، فائق آمد.

با چنین نگاهی، نمی توان پذیرفت که افسانه ها فقط مربوط می شوند به دوران بدوی زندگی انسان و جامعه پیچیده و هزار لای امروزین، مشکلات خود را دارد و در نتیجه نیازند نسخه های دیگری است. اما اگر به پژوهش های جدی در باب افسانه ها نظر بیندازیم درمی یابیم که افسانه ها با به کارگیری الگوی روانکاوی شخصیت انسانی (به معنای عام آن) پیام های خود را به شکل جهان شمول ارایه می دهند.

هدف افسانه، بیان گذر است. گذر از مرحله ای به مرحله دیگر. گذری دشوار با هزاران موانع پیش رو، همراه با آزمون هایی سخت که گاه پیروزی در آن ها را نشان می دهد. این که در هر حال باید مراحل را پشت سر بگذاریم و رسیدن به کمال و سرمنزل مقصود جز با اراده و تحمل دردناکی ها میسر نخواهد شد.

راهی که افسانه نشان می دهد ساده، اما شگفت آور است. طرح ساده و تکرار شونده افسانه، بر حقیقی عمیق استوار است.

افسانه با این که صورتکی از سمبل ها بر چهره دارد، اما از اسطوره و حکایت و داستانهای

شخصیت های افسانه، در ادامه نوشتار، سخن خواهیم گفت. افسانه سرایان، آرزو و امید زندگی را در قلب شنونده می پرورانند. (نیاکان همه اقوام به خوبی دریافته اند که توده های محروم همواره به امید آینده ای بهتر، زندگی می کنند). در نتیجه در افسانه همواره شاهد پیروزی عدالت بر ستم هستیم.

در افسانه ها تصویر ظاهری انسان با ذکر جزییات انعکاس نیافته است. چرا که شخصیت های افسانه، هر یک مظاهری از اقشار اجتماعی یا تجلی صفات بشری هستند. چنان که توانایی ها و ناتوانی های این شخصیت ها بیانگر خواسته ها و نداشته های بشراند.

به عنوان مثال:«قصه قالیچه پرنده نشان می دهد که بشر از روزگار قدیم در آرزوی پرواز بوده و در این آرزو می سوخته است که روزی مسافتی بسیار را در مدتی کوتاه طی کند. در همین زمان بود که قصه چکمه های سریع السیر به وجود آمد و اسب، اهلی شد. آرزوی مسافرت در رودخانه با سرعتی سریع تر از جریان آب موجب اختراع پارو و بادبان شد و... . شواهد زیادی می توان ذکر کرد و به وسیله آن ها نشان داد که افسانه های قدیم از حقایق زندگی ریشه می گیرند و نیز دلایل زیادی در دست است که دوراندیشی انسان اولیه را به زبان استعاره نشان می دهد».

بنابراین فرق افسانه با داستان، تحقق داستان در عالم خارج از ذهن و عدم تحقق افسانه در عالم خارج از ذهن است. اما در این نمی توان شک کرد که افسانه ها با وجود آن که«خیالی» هستند، از«حقیقت» زندگی منشا گرفته اند.

افسانه و کودک

افسانه پیش از هر چیز حس لذت جویی کودکان را ارضا می کند. افسانه، کودک را سرگرم می سازد و به او آگاهی می بخشد. افسانه زندگی کودک را غنی می کند، تکامل او را تسریع و تسهیل می نماید و او را صاحب شخصیتی حساس به محیط پیرامونش می گرداند.

در زمانه کنونی، برخی معتقد به حذف افسانه از مجموعه خواندنی های کودکان هستند. آن ها از سویی نگران جنبه تخیلی و خیال پردازانه افسانه هستند و در جایی دیگر بر این باورند که کودک می بایستی که از همان کودکی با دنیای خشن، جدی و پر از آلام بزرگسالان آشنا شود تا آمادگی لازم را برای ورود به این دنیای بی رحم داشته باشد. آنان وجه تخیلی افسانه را

آرزوها، موانع و خواسته های قهرمانان افسانه ها، می تواند آیینه ای باشد در مقابل آمال، مشکلات و دلواپسی ها و داشته ها و نداشته های کودکان، کودک بازیگر، با بازی هیجان انگیز یک تجربه مفید و با بهره گیری از همذات پنداری و همانند سازی، در ساخت اثر نمایشی حضور می یابد و همه چیز را به شکل ملموس و واقعی تجربه می کند.

این مفهوم، مبتنی بر این فرض است که کودک با مشاهده شرح حال یک قهرمان کامل با تمام مشخصه هایش، در زندگی خود نیز به ارزش های مشابه پای بند خواهد بود. کودک برای مانوس شدن با الگوهای رفتاری که می باید در آینده در عالم واقعیت به کار ببرد، نقش بازی می کند. نمایش خلاق، افسانه را تصویر می کند و به کودک اجازه می دهد مشاهدات خود را تجزیه و تحلیل کند تا بتواند این قابلیت را بیابد که در زندگی واقعی به تفسیر و تعبیر رویدادهای و پیشامدهای خصوصی خود بپردازد. گر چه در نمایش خلاق، تماشاگر واقعی همان کودک نمایشگر است؛ اما تماشاگر غیر بازیگر نیز وادار به تجربه همان حوادث و رویدادهایی می شود که بر شخصیت روی صحنه می گذرد و او نیز در نهایت می تواند به داوری بنشیند.

به نظر نگارنده به عنوان دستمایه های لازم برای یک خلق یک نمایش تاثیرگذار، افسانه همتایی ندارد. و البته شادی و شعفی که کودک از واکنش مساعد در برابر یک افسانه ناب به دست می آورد و جذبه ای که از این رهگذر احساس می کند از ارزش روان شناسانه آن ناشی نمی شود (هر چند که این ارزش هم در آن دخالت دارد) بلکه از کیفیت ادبی افسانه و قابلیت های دراماتیک آن سرچشمه می گیرد.

در نمایش کودک، آن چه بیش از همه اهمیت دارد، قصه است و همه چیز تحت الشعاع آن قرار می گیرد. افسانه به دلیل دارا بودن ابعاد«فانتاستیک» و چارچوب منظمی و منسجمی که دارد قادر است مخاطب را به سرعت و صراحت، جذب نمایش کند و خطوط کلی خود را آشکار سازد. افسانه به سرعت آغاز می شود و این با علاقه کودک پیوند می خورد که در کم ترین زمان ممکن به سراغ ماجرا می رود:«روزی روزگاری در زمان های قدیم یک پادشاه با سه دخترش زندگی می کرد...» کودک از همان اولا، وارد ماجرا می شود و طرح سریع مساله اصلی و مهم جلوه دادن آن، تمرکزی کامل در کودک ایجاد می کند.

ویژگی های مشخص افسانه، به نمایشگران یاری می رساند که هر چه زودتر ساختار مناسب با آن افسانه را بیابند و همگن ساختن فرم و محتوا و سوژه؛ مقدمه ای است برای موفقیت کامل یک اثر نمایشی.

رئالیستی صریح تر است. کودک از روی غریزه، این بیان صریح را در می یابد و در دنیای درونی خود، می کوشد تصویری منطبق بر شرایط زیستی خود بسازد. از آن جایی که دنیای درونی کودک به غرایز استوار است (بر خلاف دنیای بزرگسالان که خرد گراست)؛ بنابراین به دلیل هم سنخ بودن با دنیای افسانه، به راحتی آن را می پذیرد، باور می دارد و پیامش را در می یابد.

امروزه گر چه با اختراع چاپ و مکتوب شدن افسانه ها، پویایی و رشد و نحنای آن ها متوقف شده است؛ اما به همین شکل نیز آن ها می توانند کودکا را به سوی درک حقایق عالی زندگی راهنمایی کنند. افسانه به آن ها خودآگاهی ای می بخشد تا بتوانند فشارهای مبهم و در هم ناخودآگاه شان را تنظیم کنند.

و اگر چه مایه افسوس است که کودکان ما از آشنایی با افسانه ها کم بهره اند و بسیاری از آن ها فقط با شکل مبتذل بازنویسی های تجاری افسانه ها آشنایند که افسانه ها را تا حد سرگرمیهای خنثی و کم مایه تنزل بخشیده اند، اما همین ها نیز می توانند تاثیرگذار باشند.

سخن در این بخش را به پایان می بریم و خواننده علاقه مند به بحث گسترده تر را به پژوهش های منتشر شده ارجاع می دهیم.

کودک و نمایش

اکنون در این زمینه سخن می گوییم که نمایش می تواند روح تازه ای در کالبد افسانه ها بدهد. اگر افسانه از افکار، احساسات و آرزوهای همیشگی انسان«سخن» می گوید، نمایش می تواند این همه را«نشان» بدهد. کودک با نمایش به شکل آگاهانه، مجموعه ای از افکار، نظرات و حرکات را دنبال می کند. یعنی در متن زندگی قرار می گیرد و شیوه زیستن را می‌آموزد. غنای اندیشه در افسانه، زمانی که با تاثیرپذیری نمایش، آن هم«نمایش خلاق» درآمیزد؛ کودک را ضمن آن که غرق در لذت می سازد؛ وی را با روان مشترک انسان ها آشنا می سازد؛ به او تجربه می دهد و غریزه تقلید را در او ارضا می کند.

نمایش خلاق همچون خود کودک است که برای او بازی و زندگی مترادف است. نمایش خلاق از سر بیکاری و برای پر کردن اوقات فراغت و به شکل فوق برنامه انجام نمی پذیرد. نمایش خلاق، عین زندگی است.

افسانه و نمایش

اکنون از رابطه افسانه و نمایش سخن می گوییم.

خاستگاه توده ای آن، به زبان ساده و محاوره ای مردم نزدیک است.

۷- حضور نمادها و تمثیل های انسانی، حیوانی، عددی و اشیا، در افسانه رایج است. و اکنون می پردازیم به معرفی شخصیت ها در افسانه ها. این مساله قبلا توسط اولریش مارزولف در کتاب با ارزش طبقه بندی قصه های ایرانی مطرح و دسته بندی شده است. برای مطالعه کامل، خواننده را به متن کامل آن ارجاع می دهیم.

و در این جا برای حفظ تداوم نوشتار، چکیده آن را به شکل گذرا مرور می کنیم:

الف - شخصیت های انسانی:

شاهزاده، جوان فقیر چوپان (و مشابه های آن به شکل کچل، کوسه، پسر خارکن، پسر هیزم شکن و...)، مادر و دیگر اقوام (مادرزن، مادرشوهر، خاله و...)، شاه (یا حاکم و...)، درویش، قاضی رشوه خوار، ملای مکتب خانه، شاهزاده خانم و...

ب - شخصیت های غیرانسانی:

دیو، غول، فرشته، جن، سیمرغ، اژدها و...

پ- شخصیت های حیوانی:

طوطی، سگ، آهو، شیر، جغد، گنجشک و...

کودک در افسانه (و شکل نمایشی اثر) با این شخصیت ها رو به رو می شود. شخصیت هایی که (حتی از نوع انسانی اش) جملگی فانتزی و متعلق به دنیای خیال هستند.

کودک با تخیل پردازی و ذهنیت فانتزی و نیز نگاه آنیمسیمی، جهان افسانه ها و رنج و شادی های شخصیت های آن را درک می کند. کودک به دلیل تجربه کمی که از مواجهه با واقعیات دارد، جهان خود را بر پایه عواطف استوار می کند. به این دلیل است که دنیای تخیل و فانتزی را به سرعت می پذیرد و باور می دارد. از آن جا که اساس افسانه را تخیل تشکیل می دهد، از منطق و عادت روزانه جهان بیرون خارج می شود و به دنیایی قدم می گذارد که منطق خاص خود را داراست. این روند، دقیقا در نمایش هم انجام می پذیرد و این نقطه اشتراک و اتصال افسانه و نمایش است.

این امر درباره همه انواع افسانه ها مصداق دارد. همه گونه های افسانه از افسانه های حیوانات، جادویی، فکاهی و حماسی گرفته تا افسانه های دینی و عاشقانه؛ می توانند به مدد نمایش، جانی دوباره بگیرند و بر نقش جان کودک، زندگی و معنای آن را حک کنند.

ویژگی های افسانه:

۱- ساختار افسانه از این الگو پیروی می کند که شخصیت ها در همان آغاز کار معرفی می شوند. بلافاصله شخصیت اصلی با گره اصلی مواجه می شود و پس از طی موانع راه (گره های فرعی) در نقطه اوج، درگیری نهایی انجام پذیرفته و با گره گشایی و تعیین تکلیف مشخصیت اصلی، به همان سرعت که داستان آغاز شده بود، به پایان می رسند. این ساختار، به شکل کلاسیک ادبیات نمایشی (ساختار ارسطویی) شباهت دارد.

۲- در افسانه، ماجراها و کشمکش ها بسیار مهم اند و وقایع، زنجیروار پشت سر هم رخ می دهند.

۳- منطق ماجراهایی که رخ می دهند، منطبق بر منطق جهان فانتزی است. در این دنیا، گر چه هر چیز مجاز است؛ اما هر شخصیتی، توانایی ها و کاستی های خود را داراست.

۴- شخصیت های افسانه، مطلق اند. یا سفید یا سیاه. یا خوب یا بد. در افسانه شخصیت ها در یک زمان دارای ابعاد خوب و بد نیستند، آن گونه که همه ما در عالم واقع چنین هستیم. لکن از آن جا که دو قطبی بودن بر ذهن کودک تسلط دارد، این شخصیت پردازی با آن، همسوست. از سوی دیگر، نشان دادن واضح قطب های متضاد به کودک امکان می دهد که به اسانی و به تفکیک، هر یک از آن ها - و نیز تفاوت هایشان - را دریابد. در زندگی واقعی به دلیل پیچیدگی ابعاد شخصیتی آدم ها، این امر امکان پذیر است.

۵- گر چه موضوع گیری های راوی افسانه درباره شخصیت های خوب و بد آشکار اما انتخاب کودک، به صرف خوب یا بد بودن شخصیت ها نخواهد بود. هر قدر شخصیت، ساده تر و سرراست تر و نزدیک تر به جهان فطری او باشد، همانند سازی با او و رد شخصیت مخالف، برای کودک آسان تر است. کودک از خود نمی پرسد که«آیا می خواهم خوب باشم؟»؛ بلکه می پرسد«می خواهم مانند چه کسی باشم؟» و برای گرفتن تصمیم و انتخاب، خود را با شوق و از روی رغبت به درون وجود شخصیت مورد علاقه اش می افکند. هر گاه این شخصیت، فردی نیک باشد، کودک نیزبی تامل تصمیم می گیرد که او هم نیک باشد. این امر به صراحت به هنگام ورود هر شخصیت به ماجرا مطرح می شود. باطن هر شخصیت همچون ظاهرا و آشکار هویداست.

۶- افسانه از نظر زبانی، فخیم و فاخر نیست و به دلایل روشن روانشناسانه و با بازگشت به

۱۰- برای آشنایی بیشتر باعث نیاز کودکان به افسانه و بررسی نظریات مخالف و موافق در این باب، نگاه کنید به: افسون افسانه ها، صص ۱۴۵ - ۱۷۰ . در این صفحات مقایسه ای نیز درباره ویژگی ها، نقصان ها و برتری های افسانه ها در مقابل داستان های رئالیستی آمده است. همچنین نگاه کنید به: کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۸۰، صص۱۴۳ - ۱۵۸ . در آن جا، نگارنده، نظریات تبلهایم را در این زمینه تشریح و نقد کرده و دیدگاه های خود را نیز در این زمینه مطرح ساخته است.

۱۱- ریشه های مشترک افسانه های اقوام مختلف و دور از هم را در همین نکته می توان یافت. چنین است که سیندرلا و ماه پیشونی از یک انسان و برای یک انسان سخن می گویند.

۱۲- از جمله نگاه کنید به: کودکان و ادبیات رسمی ایران، صص ۳۰-۳۱ و نیز زبان رمزی افسانه ها، ص ۳۲ به بعد، همچنین به: فانتزی در ادبیات کودکان، فصل یکم. صص ۳۰ - ۲۹.

۱۳- درباره آشنایی با تاثیرات هنر نمایش بر کودک، نگاه کنید به: نقش نمایش در تعلیم و تربیت، نمایش و تربیت، تئاتر کودکان و نوجوانان، تئاتردرمانی با شیوه های نمایشی و پژوهش منتشر نشده نگارنده با نام تکنیک های نمایش خلاق. همچنین برای آشنایی بیشتر با رابطه نمایش و قصه گویی، علاوه بر پژوهش نگارنده، نگاه کنید به کتاب هنر قصه گویی خلاق.

۱۴- این گونه نمایش از بازی به اجرا می رسد. بر خلاف روال معمول کار نمایش، که نخست متن نوشته می شود و پس از آن یک گروه با طی مراحل، از تقسیم نقش گرفته تا تمرین نهایی، آن را روی صحنه می آورند. جهت آشنایی بیشتر نگاه کنید به: شیوه های فطری تئاتر کودک و نوجوان و تکنیک های نمایش خلاق. متاسفانه مربیان تئاتر کانون پرورش کودکان و نوجوانان؛ فعالیت ها و تجربیات خود را در این زمینه، مکتوب نکرده اند. آن ها آغازگر این راه در ایران بوده اند.

۱۵- برای آشنایی با گونه شناسی این گونه داستان ها نگاه کنید به: فانتزی در ادبیات کودکان، بخش یک، فصل پنج، صص ۱۴۹ - ۱۸۶.

۱۶- آغازهای افسانه ها با عبارت های بسیار متنوعی شکل می گیرد. ولی همه آن ها در پرهیز از حاشیه روی و شروع بلد واسطه ماجرای اصلی، مشترکند. برای بررسی آغازهای افسانه نگاه کنید به: دنیای قصه گویی، بخش سوم، صص ۱۶۳-۱۶۹.

۱۷- نگاه کنید به: فن شعر ارسطو و شرح هایی که بر آن نوشته اند.

۱۸- نگاه کنید به کودکان و ادبیات رسمی ایران، صص ۲۹ - ۳۰. همچنین برای آشنایی با

چکیده بحث

برای این که یک نمایش بتواند توجه کودک را به خود جلب کند، باید او را سرگرم سازد و کنجکاوی اش را برانگیزد. و نیز برای غنی سازی زندگی کودک، قصه نمایش باید علاوه بر این دو، تخیل او را نیز برانگیزاند و به او یاری رساند تا توانایی ادراک خود را افزایش دهد و عواطف خویش را ارضا و نیز منظم سازد . افزون بر این ها، باید با نگرانی ها و آرزوهای کودک هماهنگ شود تا کودک بتواند به مسایل خود پی ببرد و در همان حال به تجزیه و تحلیل و انتخاب دست یا زد.

گفتیم که قصه باید در یک زمان با همه جنبه های شخصیت کودک ارتباط ایجاد کند؛ دنیای درون او را کاملا باور کند و نیز خود را به کودک بباوراند و این همه صریح و بی ابهام باز گوید. و این همه که گفتیم از جمله ویژگی های افسانه هستن. یعنی آن چکیده آرزوها و افکار و احساسات یک فرهنگ (بگوییم فرهنگ بشری) هستند که در طول زمان به تدریج صیقل یافته، دگرگون شده، غنی گشته و به این شکل بیانی در آمده است.

افسانه و نمایش می توانند همگام و همسو نیازها و کمبودهای کودک را برآورده سازند و ضمن این که به او این فرصت را بدهند که«کودکی کند»، او را برای جهان فردا آماده سازند.

پانوشت ها:

۱- برهان قاطع، به تصحیح محمد عباسی، ص۱۰۴ .

۲- فرهنگ آنندراج، ج ۱، ص ۳۶۱ .

۳- فرهنگ نفیس، ج ۱، ص ۳۴۹ .

۴- فرهنگ عمید، ص ۱۲۰ و فرهنگ رشیدی، ص ۱۳۷ .

۵- زبان رمزی افسانه ها، ص ۳۴ .

۶- اساطیر اسکاندیناوی و نگاهی نو به مفهوم اسطوره، ص ۲۳ .

۷- درباره«پایان شناسی» در افسانه ها، نگاه کنید به: فانتزی در ادبیات کودکان، ص۲۵۱ .

۸- ادبیات از نظر کودکی، ص ۲۳۵ .

۹- درباره تفاوت افسانه و داستان در کتاب های تئوریک و آموزش داستان نویسی، صحبت بسیار شده است. به عنوا نمونه نگاه کنید به: عوامل داستان، صص ۱۴-۹ .

منابع:

الف) کتاب:

۱- افسون افسانه ها، برونو بتلهایم، ترجمه اختر شریعت زاده، هرمس، تهران، ۸۱.

۲- فانتزی در ادبیات کودکان، محمد محمدی، روزگار، تهران: ۷۸.

۳- افسانه های مردم فارسی زبان، روشن رحمانی، نوید، شیراز: ۸۰.

۴- طبقه بندی قصه های ایرانی، اولریش مارزلف، ترجمه کیکاووس جهانداری، سروش، تهران: ۷۱ .

۵-داستان های ایرانی، احمد تیم داری، حوزه هنری، تهران:۷۹ .

۶- روایت در فرهنگ عامیانه، آرتور آسابرگر، ترجمه محمدرضا لیراوی، سروش تهران: ۸۰ .

۷- اسطوره، رویا، راز، میرچا الیاده، ترجمه رویا منجم، علم، تهران: ۸۲.

۸- عوامل داستان، الهه بهشتی، برگ، تهران: ۷۵ .

۹- کودکان و ادبیات رسمی ایران، صدیقه ها شهرنسب، سروش، تهران: ۷۱.

۱۰- دنیای قصه گویی، آن پلووسکی، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، سروش، تهران۶۹.

۱۱- هنر قصه گویی خلاق، جک زایپس، مینو پرنیانی، رشد، تهران:۸۰ .

۱۲- تئاتر کودکان و نوجوانان، داوود کیانیان، تربیت، تهران:۷۰ .

۱۳- تئاتردرمانی، هوارد بلدنر، ترجمه حسن حق شناس، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران:۷۰ .

۱۴- روان شناسی شخصیت، یوسف کریمی، دانشگاه پیام نور، تهران: ۷۰.

۱۵- نقش نمایش در تعلیم و تربیت، گوردون فایرکلو، ترجمه داوود دانشور، جاویدان خرد، تهران: ۵۷.

۱۶- برهان قاطع، محمدبن خلف تبریزی، به کوشش محمد عباسی، پیروز، تهران:۳۶ .

۱۷- فرهنگ آنندراج، محمد پادشاه، ج یک، پیروز، تهران: ۳۵.

۱۸- فرهنگ عمید، حسن عمید، امیرکبیر، تهران:۵۳.

۱۹- فرهنگ رشیدی، به کوشش محمد عباسی، پیروز، تهران: ۳۷.

۲۰- فرهنگ نفیسی، علی اکبر نفیسی، ج یک، پیروز، تهران:۱۷.

خصوصیات افسانه های ایرانی نگاه کنید به: طبقه بندی قصه های ایرانی، صص ۳۸ - ۴۸ .

۱۹- بحث مفصل در این زمینه در پژوهش دیگر نگارنده با نام«جنبه های تکنیکی و دراماتیک ادبیات کهن ایران» مطرح شده است.

۲۰- طبقه بندی قصه های ایرانی، صص ۴۲ - ۴۷ .

۲۱- تخیل، چیزی را که وجود دارد و رخ می دهد و ما می شناسیم می سازد؛ ولی فانتزی چیزی را که وجود ندارد، ترسیم می کند. پس در آثار هنری آن جا که از تخیل صحبت می گردد. همان تخیلات واقعی و آن جا که از فانتزی صحبت می شود، تخیلات غیرواقعی، مدنظر است.

۲۲- جاندار پنداری= animism .

۲۳- همین جحا برای آن ها که نگران خیالباف شدن کودک و گریز از دنیای واقعیات او هستند توضیح دهیم که ذهن بشر اساسا همواره در تلاش است تا با ابزار موجود و واقعی، جهانی را طرح کند که«نیست» یا«باید باشد». فانتزی فرصتی مناسب است که می تواند مجال«بازگویی» را برای انسان خلاق پدید آورد. مادر برخورد با آثار واقعی (غیرفانتزی) با حواص پنج گانه در کنار منطق خود درگیر ماجرا می شویم و از آن بهره می بریم اما برای کسب لذت در قبال فانتزی لازم است که حس ناباوری را در خود به شکل ارادی به حالت تعلیق درآوریم تا بتوانیم با عبور از دیوار ناباوری و رسیدن با باور غیرممکن ها، جهانی دیگر گونه را بپذیریم و باور کنیم. فراموش نکنیم که تمام ابداعات و اختراعات و اکتشافات و آثار بزرگ ادبی و هنری، نخست در تخیل مبدع، مخترع، مکتشف و هنرمند شکل گرفته اند. مگر هر آزمایشی علمی و تجربی با یک فرضیه آغاز نمی شود؟ و مگر فرضیه، خود یک امر ذهنی، فرضی و مبتنی بر تخیل دانشمند نیست؟

۲۴- افسانه ها به شکل های مختلفی طبقه بندی شده اند. از جمله نگاه کنید به: کودکان و ادبیات رسمی ایران، صص ۲۶ - ۲۹ ونیز: افسانه های مردم فارسی زبان، فصل سوم. از آن جایی که همه انواع افسانه به یکسان قابلیت تبدیل به نمایش را دارند؛ درباره ویژگی های انواع مختلف افسانه، در این نوشتار صحبت نشده است و البته روند تبدیل هر نوع به نمایش در کنار اشتراکات، تفاوت ها و ظرایفی هم دارد که خود، مجال مستقلی را طلب می کند.

۲۵- این«منظم کردن عواطف» را از نظریه«کاسیرر» گرفته ایم. نگاه کنید به: اساطیر اسکاندیناوی و نگاهی نو به مفهوم اسطوره، ص۲۳ .

درآمدی بر مفهوم پداگوژی در تئاتر کودکان

رحمت امینی

۲۱- فن شعر، ارسطو، عبدالحسین زرین کوب، امیرکبیر، تهران: ۵۲.

ب) نشریه:

۲۲- کتاب ماه کودک و نوجوان، ش ۸۰، آبان ۸۳، گزارش میز گرد ویژگی های ادبیات پیش دبستانی، با حضور محمدرضا یوسفی، جعفر ابراهیمی و نگارنده.

پ) سایر منابع:

۲۳- پژوهش تکنیک های نمایش خلاق (چاپ نشده)، پژوهش جنبه های تکنیکی و دراماتیک ادبیات کهن ایران (در حال اتمام) و... از نگاه نگارنده.

این مقاله در واقع درآمدی است بر مفهوم پداگوژی در تئاتر کودکان که حاصل مشاهدات و مطالعات اخیر نگارنده است.

الف - پیشینه

در عین حال که واژه یا اصطلاح پداگوژی تازه و غریب به نظر می رسد، اما اگر کاربردهای آن توضیح داده شود، متوجه می شویم که هم اکنون بسیاری از روش ها و آداب آن در مراکز تعلیم و تربیت و دانشگاه ها به کار می رود زیرا پداگوژی علوم مختلف و متنوعی را در بر می گیرد که در آن تربیت بدنی، ذهنی و اخلاقی به طور مستقل یا توامان صورت می پذیرد.

پداگوژی از نظر ریشه شناسی لغوی از دو واژه تشکیل شده است Paedo ؛ که در زبان یونانی به معنای کودک یا پسر بچه است و agogas که به معنای راهبر است.

در یونان باستان، دایگان و یا بردگانی که وظیفه نگهداری و بردن و برگرداندن کودکان به مدرسه را داشتند با این نام خوانده می شدند. عموم دانشمندان و اندیشمندان علم تعلیم و تربیت کودکان نیز به این اصطلاح اشاره کرده اند، اما در کشور ما، موارد بسیار محدود و معدودی از کاربرد این اصطلاح دیده می شود که آخرین آن در خصوص آموزش مهارت های فنی در سازمان فنی و حرفه ای کشور به کاربرده شده است.

تعداد کتاب ها و یا مقالاتی که درباره پداگوژی و کاربردهای آن نوشته شده است در کشور ما از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نمی کند. هر چند در مراجعه به هر یک از موتورهای جستجوگر اینترنتی، با هزاران سایت روبه رو می شویم که درباره پداگوژی و تئاتر پداگوژیک مطالب و توضیحات مفصل دارند.

ب - پداگوژی در تئاتر

نویسنده این مطلب، نخستین بار، اصطلاح پداگوژی در تئاتر را صرفا در چند نقد مطبوعاتی و از زبان یکی از منتقدان شنیده است. برداشتی که از این اصطلاح در آن زمان می شد، حکایت از این داشت که پداگوژی در طبقات فرودست اجتماعی که با فقر و مشکلات دست و پنجه نرم می کنند و اوضاع فلاکت باری دارند، معنا پیدا می کند.

همایون علی آبادی یکی از منتقدانی که در سال های پیش از انقلاب تا کنون نقدهای بسیاری درباره نمایش های روی صحنه نوشته است، از جمله افرادی است که اصطلاح

مقدمه:

از نظر لغوی، پداگوژی (Pedagogy) هنر و علم تربیت کودکان است و اغلب مترادف با واژه تدریس یا تعلیم و آموزش به کار برده می شود. به طور دقیق تر پداگوژی، آموزش معلم محور است.

اکنون پداگوژی مفهوم گسترده تری یافته است و در موارد مختلف به کار می رود از جمله با علم، اخلاق، فلسفه علمی، فنون مختلف و آفرینش آثار زیبا، اما مهمترین دستاوردی که از پداگوژی انتظار می رود، این است که فراگیران با این روش به جای این که نگرش و مهارت های خود را مستقیما از معلمان خود دریافت کنند، بتوانند با راهنمایی معلمان، به کشف و نوآوری برسند و یاد بگیرند که به چه دانشی، نگرش و یا مهارتی نیازمندند و چگونه و از چه راهی می توانند آن را به دست آورند.

به این ترتیب، فراگیران، وارد فرایند کشف، نوآوری و در یک کلام، خلاقیت می شوند و این جاست که هنرها و از جمله مهمترین و بهترین آن ها برای دستیابی به این هدف، وارد ایران می شوند و تئاتر پداگوژیک مفهومی کاربردی و نوین پیدا می کند.

مساله امکان پذیرفت. وجوه غیر کلامی در فقط در کم و کیف رابطه اثر دارند، بلکه سر نخ‌هایی از انگیزش ها و نگرش های نهفته درونی هستند. به رفتار در آوردن یک احساس - تفکر - و یا نگرش ویژه با استفاده از حرکات و حالات بدنی، درک و سناخت کامل تری از دنیای درونی به دست می دهد.

در نمایش دیگر که در جشنواره کودک و نوجوان آلمان به نمایش درآمد، تماشاگران از مطالب درج شده در بروشور نمایشی متوجه شدند که تمامی کودکان دختر و پسر بازیگر در یکی از نمایش ها، حاصل ازدواج پدر و مادری بودند که یکی یا هر دوی آن ها دارای بیماری ایدز بوده و لاجرم آن ها نیز از همان آغاز تولد بیماری ایدز دارند و خود بر این نکته واقفند. اکنون نمایش به یاری آن ها آمده تا در فرآیند تمرین و زندگی گروهی با یکدیگر یقین حاصل کنند که با وجود داشتن بیماری مهلکی به نام ایدز نیز می توان زندگی کرد و به ادامه زندگی امیدوار بود.

جالب این که نخستین بار که گروه درمانی در سال ۱۹۰۵انجام شد، در کنار بیماران روانی بستری و اعصاب و روان، مبتلایان به سل نیز در قالب گروه درمانی تحت درمان قرار گرفتند. پداگوژی نیز به طور اعم در خصوص تمامی گروه های اجتماعی و به طور خاص در مورد گروه سنی کودک و نوجوان روشی موثر و کارآمد برای اصلاح نابهنجاری ها و رفتارهای غلط است. چنانچه تئاتر درمانی در موقعیت های غیر بالینی نیز کاربرد دارد و اجرای نقش در تعلیم و تربیت، مشاغل و صنعت و در برنامه های پرورش روحی یا اصلاح ساختار جامعه و حتی پیدا کردن راه حل مساله و یا فقط برای تفریح در زندگی روزمره مناسب است.

ناگفته پیداست که در مسیر تئاتر پداگوژیک برای کودکان، آموزش عمومی برای رفتارهای اجتماعی مثل رعایت قوانین، احترام به افراد اجتماع و... نیز آموزش های اختصاصی مثل آموزش دروس گوناگون از طریق اجرای نمایش نیز دیده می شود. مثلا در برخی کشورهای اروپایی، رفت و آمد کودکان و نوجوانان در خیابان و رد شدن از خطوط عابر پیاده و... از طریق نمایش صورت می گیرد، به این ترتیب که طی ایامی حیاط مدرسه همچون خیابان مشخص و خط کشی می شود و معلمان و حتی کودکان با سپاس پلیس می ایستند و بچه های مدرسه، با تصور خیابان های اصلی شهر به عبور و مرور می پردازند و در محیطی کاملا بی‌خطر چنین مفاهیمی را یاد می گیرند. در حاشیه یادگیری مفاهیم و مقررات راهنمایی و رانندگی، افرادی در نقش پستچی، رفتگر و... نیز حضور می یابند و عملا به کودکان می‌آموزند

پداگوژی را درباره آثاری مثل نمایشنامه های اسماعیل خلج و نیز ماشین نشین های اصغر فرهادی به کار برده است. زیرا که در چنین آثاری شخصیت های درام، در محیطی پر مساله و با ناهنجاری های مشهود فردی و اجتماعی زندگی نکبت باری دارند و گاهی از بیماری های روحی، روانی و حتی جسمی در رنجند.

این مفهوم همچنان در ذهن نگارنده پایدار بود تا این که سفری به یکی از دانشکده های هنری آلمان پیش آمد و دریچه ای تازه از مفهوم تئاتر پداگوژیک پدیدار شد؛ به ویژه برگزاری جشنواره تئاتر کودک و نوجوان در کنار این بازدید علمی، با اولویت دادن به چنین مفهومی، اهمیت پداگوژی در تئاتر کودک و نوجوان را در یکی از پرسابقه ترین کشورهای اروپایی که برای تئاتر اهمیت فوق العاده ای قائلند، را نشان می داد.

نخستین برداشت از تئاتر پداگوژیک در اجرای نمایش های کودک و نوجوان کشورهای مختلف که در آن جشنواره حضور داشتند، این بود که در فرآیند آماده سازی و تمرین با کودکان، آنچه مهم است، حاصل کار و اجرای نهایی نیست. بلکه شیوه ها و طرق تمرین و مدت زمان آن است که اهمیت فوق العاده شباهت پیدا می کند.

همان طور که می دانیم بسیاری از رویکردهای عملی، قوی و به روز در روان درمانی و تعلیم و تربیت، از روش تئاتر درمانی گرفته شده است.

مورنو نیز که پدر تئاتر درمانی نامیده می شود، تئاتر درمانی را به بیماران محدود نمی کرد، بلکه آن را در مورد بزهکاران، مجرمان، افراد عادی و جمعیت ها و موسسه ها هم به کار می برد. در واقع از نظر او تئاتر درمان همچنان که برای افراد دارای اختلال روانی کاربرد داشت، در موقعیت های آموزشی و تمامی مشاوره ها و راهنمایی ها نیز به کار می رفت.

در آلمان نیز یکی از اهداف پروژه ای که قرار است، روش ها و کاربردهای تئاتر پداگوژیک رواج دهد، بهره گیری از روند آماده سازی و تمرین تئاتر برای غلبه بر مشکلات ذهنی و روانی کودکان است. مثل غلبه بر ترس از تاریکی که در بین کودکان سنین ۳ تا ۷ سال بسیار رایج است. به این ترتیب به جای این که از روش های مرسوم روان درمانی برای گفت و گو و روانکاوی استفاده شود و روانکاو صرفا با کودک حرف زده و با او سوال و جواب کند، وی را وارد فرایند بازی می کند.

درگیر کردن جسم و ذهن به این که رویدادی در حال وقوع در زمان جاری است، نظرات و احساس هایی را به سطح آگاهی فرد منتقل می کند که فقط در حالت گفت و گو در مورد آن

بهره گیری از بن مایه های اساطیری در تئاتر کودک و نوجوان

امیرکاوس بالازاده

که چه نقشی در جامعه دارند و شیوه رفتار شهروندان با آن ها باید چگونه باشد.

در این میان اگر فرد یا افرادی از کودکان دارای مشکل ارتباط یا هر مشکل رفتاری دیگری باشند، آن را بروز می دهند و اولین قدم برای حل مشکل در همین جا برداشته می شود. زیرا وقتی فرد مساله اش را در جمع و با کمک افراد دیگری نشان می دهد، به هنگام بحث و مشارکت بعدی، در می یابد تنها او نیست که این مساله را دارد و در میان افراد گروه خود، نیز کسانی از این نظر مشابه او هستند.

در واقع، هنگامی که تفکری، تجسم می یابد تا دیگران نظاره گر باشند و مورد پذیرش فرد هم واقع می شود، واقعی تر به نظر می رسد. این مفهوم عملی و نظری کاربرد مهمی در درمان و تعلیم و تربیت دارد. افراد، بیشتر نیاز دارند که واکنش های خود را عملی سازند تا این که در موردشان فقط حرف بزنند یا حرف بشنوند.

نتیجه گیری

پداگوژی و تئاتر می توانند در کنار یکدیگر و به ویژه در مورد کودکان و نوجوانان کاربردهای بسیار موثری داشته باشند. ذکر این نکته نیز ضروری است که در یک تقسیم بندی کلی، تئاتر در حیطه کودکان به دو بخش تئاتر برای کودک و تئاتر با کودک تقسیم می شود. در دومی یک گروه نمایش فارغ از مضمون و موضوعی که به دغدغه های دوران کودکی و رفتارهای خاص این دوران از نظر روانشناسی مربوط باشد، نمایش را بیشتر جهت سرگرم کردن کودکان گروه های مختلف سنی تدارک می بینند. که البته عموما جنبه های آموزشی هم دارد. اما در دومی که تئاتر با کودکان است، بیش از همه، فرآیند تمرین و آماده سازی اهمیت می یابد و تاثیری مد نظر است که طی دوران تمرین بر کودکان موثر بوده است. قاعده مفهوم تئاتر پداگوژیک را می بایست در این بخش جستجو کرد.

جستجویی که نگارنده این مقاله، خود را در آغاز آن می بیند.

گذشت ایام پیوسته تحول پذیرفته و در پیچ و خم هزار توهای زمان اشکال دیگری پذیرفته است که دستیابی به گونه آغازین وابتدایی آن تقریبا به دشواری امکان پذیر است، اگر خوشبینانه آن را غیرممکن نخوانیم و حال آن که پاره ای قهرمانان روزگارانی بس جدیدتر را در پهنه نظرمان می گسترانند.

واژه اسطوره از لغت یونانی Mythus که در آثار هومر به معنای «نطق، کلام و گفتار» است، مشتق شده و در زبان عربی از ریشه «سطر» آمده که به معنای یاوه، بیهوده و اباطیل است.

خاقانی گوید:

قفل اسطوره ارسطو را بر در احسن الملل منهید

«میرچاالیاده» در تعریف اسطوره می گوید: «اسطوره نقل کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است، راوی واقعه ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز رخ داده است. به بیان دیگر، اسطوره حکایت می کند که چگونه از دولت سر و به برکت کارهای نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی، چه کل واقعیت: کیهان، و یا فقط جزیی از آن: جزیره ای، نوع نباتی خاص، سلوکی و کرداری انسانی، نهادی پای به عرصه وجود نهاده است. بنابراین، اسطوره همیشه متضمن روایت یک «خلقت» است. یعنی می گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است.

از آنجا که اسطوره اعمال یا شاهکارهای موجودات مافوق طبیعی و تجلی نیروهای منیوی آن ها را شرح می دهد، خود سرمشق و الگوی نمونه همه کارها و فعالیت های معنی دار آدمی می شود».

«ویژگی اصلی اسطوره از دیدگاه برخی محققان آن است که درباره زمانی سخن می گوید که یکسره با زمان دنیوی و سپنجی که اعمال بشر طی آن اتفاق می افتد - متفاوت است»

«اسطوره پنداشت های مشترک قوم و جماعتی است در دورانی معین درباره هستی و گیتی، مرد (انسان)، خویش و بیگانه و آفاق و انفس که به شکل داستان بازگو شده است. در تحلیل نهایی، اسطوره تبلوری است از آرایشی ذهنی در قالب زبان، هدف ذهن از پرداختن این آرایه ها نهایتا گونه ای خبر و پیام رسانی است.

اسطوره نوعی توجیه و شناسایی است. منتهی از یک دیدگاه اساطیر جهان برون، گیتی و آفاق را توجیه و شناسایی می کنند و از دیدگاهی دیگر، جهان درون و خود نفس یا ذهن وانفس را. نکته ای که در اینجا باید یادآوری کنم، آن دست است که تفاوت بین فرهنگ ها و جوامع

هدف از نگارش نوشتار حاضر روشن نمودن این نکته است که اسطوره های ایرانی می توانند در نمایشنامه های خاص کودکان و نوواناان جلوه گر شوند، مورد توجه قرار گیرند و در عین این که یادمان های کهن را زنده کنند، مسایل روز را هم بازتاب بخشند. در ضمن به خاطره ای بس دور نیز اشارتی خواهد رفت که در آن اسطوره و تاریخ درآمیختند و نمایشی فی البداهه خلق کردند که «پهلوانان می میرند» نام گرفت و در روزگار خود (اواخر دهه پنجاه و اوایل دهه شصت شمسی) نه فقط کودکان و نوجوانان در کتابخانه های مختلف کانون پرورش فکری از اجرای گاه به گاهش لذت می بردند، بلکه مخاطبان بزرگسال هم به دیدنش رغبت و تمایل نشان می دادند. ای بسا همان اندیشه های گنگ و مبهم بود که نگارنده را به مطالعه و تحقیق در زمینه اساطیر برانگیخت. پیش از ورود به جستار شاید لازم باشد تعریفی کوتاه از «اسطوره» ارائه کرده سپس بدین نکته پرداخت که اساطیر ایرانی سه دوره باستانی، میانه و نو - البته نویی کهنسال با قدمتی هزار ساله - را از سر گذرانده اند و در هر دوره به اقتضای شرایط و مسایل زمانه تغییر و تحولاتی پذیرفته اند. در نتیجه، هنگامی که از جم نیک رمه یا جمشید سخن می گوییم به دورانی بس طولانی و دراز اشارت می رود که قهرمان مورد بحث با

«مرز آشکاری بین حماسه و افسانه از یک سو و تاریخ از سوی دیگر وجود ندارد. تاریخ می تواند نقش اسطوره داشته باشد. به عبارت دیگر اسطوره به داستانی گفته می شود که از نقطه نظر تاریخی حقیقت ندارد اما نکته اینجاست که حتی داستان های واقعی و تاریخ حقیقی هنگامی که مورد استفاده اسطوره ای قرار می گیرند، می توانند عملکردی مشابه حتی مشابه و حتی یکسان با اسطوره داشته باشند».

در این مورد که چرا اسطوره ها، حماسه ها و افسانه ها چنین دلپذیر و دوست داشتنی اند، می توان گفت: «افسانه ها و اساطیر به شکلی اعجاب آور همیشه تازگی خود را حفظ می کنند و از این جهت نمی توان آن ها را به سان کتیبه ای موزه ای نگریست که تنها برای حفاظت در جعبه ای شیشه ای و نیم نگاهی در سال و ماه به کار آیند. برعکس، می توان آن ها را به میان مردم کشاند و در مصاف با روند تاریخی زنده نگاه داشت و با اعجاب دید که چگونه غبار زمان به سادگی از روی حکایات کهن کنار می روند.

به یاد بیاوریم که نخستین نمایشنامه ها به معنای متعارف در یونان باستان ریشه در اساطیر داشتند و نیز در هر گوشه دیگر از جهان نیز آن جا که آوای نمایشی برخاست، بی گمان بازی آیین و اسطوره و افسانه در بین بود. البته روند اقتباس از افساه ها و اساطیر تنها به دوران کهن محدود نمی شود، هر چه تاریخ پیش می آید، این جریان ادامه می یابد.

«لوی استراوس» معتقد است که اهمیت اسطوره ها در این است که در [هنگام] تبدیل به یک قالب دراماتیک هرگز ارزش جادویی و کهن خود را از دست نمی نهند. به بیان او این ارزش و جادو چنان در عمق یک داستان اساطیری لانه دارد که هرگز با ترجمان و تبدیل به یک قالب دیگر نابود نمی شود».

و «جوزف کمپبل» در کتاب «قدرت اسطوره» در این باب می نویسد: «انگاره های اسطوره بازتاب امکانات معنوی هر یک از ماست. با تامل کردن در باب این انگاره ها قدرت آن ها را به درون زندگی خویش منتقل می سازیم».

نکته ای که در مورد «اساطیر ایرانی» باید بدان اشاره کرد، این است که: «در وهله نخست باید اعتراف کنیم که ما اساطیری غنی نظیر اساطیر هند یا یونان باستان نداریم و احتمالا بخشی مهمی از اساطیر کهن مان در طی قرون و اعصار در اثر علل و عوامل مختلف به بتوه فراموشی سپرده شده است. از دیرباز و شاید از زمان ظهور زردشت، در ایران گرایشی ضد اسطوره ای و نهضتی برای اسطوره زدایی پیدا شده بود. ذهن ایرانی کلا تجریدگر است. در «اوستا» و یا در

بشری امری بدیهی است. در نتیجه، پدیده های فرهنگی، من جمله اسطوره که در این جوامع به وجود می آیند، با هم فرق هایی دارند. غفلت از وجود این اختلاف ها در پژوهش های اساطیری مساله ای بخشودنی نیست. ما باید اساطیر در چارچوب و محدوده فرهنگ ها و تمدن های خاص خود بررسی و مقایسه کنیم، زیرا هنگامی که از «اسطوره ادیپ«، «اسطوره سیاوش»، «اسطوره آفرینش در بین النهرین»، «اسطوره نژادبرتر» و «اسطوره دولت» سخن به میان می آوریم، همه آن ها یک چیز واحد نیستند».

«اسطوره واکنشی از ناتوانی انسان است در مقابله با درماندگی ها و ضعف در برآوردن آرزوها و ترس از حوادث غیر مترقبه. در این زمینه قدرت تخیل نهایت فعالیت خود را انجام می دهد. خدایان به ترتیب خلق و سپس به شهریاران و پهلوانان زمینی تبدیل می شوند».

بدین ترتیب اساطیر به حماسه ها بدل شدند و به قول «پتازونی» اسطوره شناس ایتالیایی «حماسه روند زمینی شدن خدایان است».

دکتر سرکاراتی در این زمینه می گوید: «در آغاز باید به این نکته اشاره کرد که اسطوره همواره و حتما به حماسه بدل نمی شود. شاید بتوان گفت که خاستگاه اسطوره و حماسه در ذهن آدمی متفاوت است. ولی در برخی موارد تبدیل اسطوره به حماسه صورت گرفته است. این جابه جایی و دگرگونی را در «مهابهاراتا» و «شاهنامه» می توان دید. دگرگونی یادشده شاید علت طبقاتی داشته باشد. طبقه ارتشتاران و آزادگان با دید دیگری به اساطیری که جزو بلورهای دینی طبقات دیگر بودند، می نگریسند و بیش از ایزدان به پهلوانان، که اشخاص نظیر خودشان، یا نمونه آرمانی طبقه آن ها بودند، دلبستگی داشتند. از این رو، مثلا اسطوره مربوط به آفرینش عالم و نبرد «اهریمن» و «اهرمزد» و آمدن سوشیانت (=منجی) توسط گوسانان و رامشگران حرفه ای، که در خدمت آزادگان و طبقه ارتشتار ایرانی بودند، به صورت حماسه در آمد، که شکل نهایی آن را در شاهنامه در بخش داستان های پهلوانی ایران از زمان «کیومرث» تا «کیخسرو» مشاهده می کنیم».

«گاهی شخصیتی تاریخی چهره ای اسطوره ای به خود می گیرد. در اینجاست که آدمی با پدیده هایی سر و کار پیدا می کند که از منشا آن ها گاهی ندارد و به تکاپو تلاش می افتد تا آن ها را معنا کند و به کنه آن ها برسد»

ناگفته نماند که «اسطوره فقط تفسیر گذشته نیست، بلکه زمان حال را نیز توصیف می کند، به گونه ای که انسان در انتظار آینده باشد و به آن تکیه کند».

شعرا، گاه با اشاره ای کوتاه به باوری حماسی، که مردم با آن آشنایند ثل دیو و پری و یا آوردن اسم اشخاص اسطوره ای - حماسی نظیر سیاوش، رستم، گیو و غیره تاثیر پردازی پردازی اثر هنری خود را شدت می بخشند».

وی یکی از علت های تبدیل اسطوره به حماسه را از میان رفتن اعتبار و ارزش اعتقادی آن در جامعه در اثر عوامل گوناگون می دانند و می افزاید: « (در اینجا) با تبدیل آن اسطوره به حماسه، پیام اساطیری به نحو زیرکانه ای حفظ می شود و رنجش و آزردگی اذهان عمومی، که دیگر به آن اسطور، باور ندارند، از بین می رود. در این حال عمل پیام رسانی، که قبلا توسط اسطوره انجام می گرفت، از طریق حماسه صورت می گیرد. مثلا در شاهنامه، جم (جمشید) نقشی را بر عهده می گیرد که در اسطوره بند هشنی اهرمزد عهده دار است و ضحاک صورت حماسی اهریمن محسوب می شود».

با توجه به نکاتی که در بالا آمد، اهمیت اسطوره و حماسه در نزد مردم و علل توجه و اقبال آن ها به این موضوع نموده شد، اما چرا کودکان و نوجوانان به افسانه ها، اسطوره ها و حماسه ها دل می بندند و از خواندنشان و نیز از بهره گیری از آن ها در اشکال مختلف نمایشی لذت می برند؟ علت روشن است اصولا کودکان و نوجوانان میل و رغبت بسیار به شنیدن قصه و داستان دارند و اسطوره ها و حماسه ها زیباترین و دل انگیزترین این افسانه ها هستند. آن ها جادوی کلامی و محتوایی خود را به مخاطبانشان انتقال می دهند و در عین حال ایشان را با «فرهنگ خودی» آشنا می سازند. نکته مهم دیگر حضور و مشارکت این قشر در برخی آیین ها و مراسمی است که جنبه های اسطوره ای - نمایشی دارند. از این طریق کودکان و نوجوانان خود را چون بزرگسالان در مسائل عمده شهر، روستا و قلمرو خود سهیم و شریک می انگارند و روحیه همکاری و مشارکت در آن ها تقویت می شود. برای نمونه، در آیین های اساطیری، «باران خواهی» در مناطق کردنشین در هنگامه خشکسالی، دختران و پسران خردسال و نوجوان با اجرای نمایش های «برکه بارانه و هوله بارانی» از خداوند بزرگ درخواست باران می کنند. شیوه اجرایی این دو نمایش بدین گونه است که: «دختران خردسال و نوجوان کرد که تمثیل پاکی و معصومیت اند، در اغلب مناطق کردستان مخصوصا اورامان به کوی و برزن می آیند. آن ها تکه چوبی نسبتا بلند که می تواند یک پارو یا دو تکه چوب کوتاه و بلند باشد و به شکل چلیپا به یکدیگر میخ شده اند، از اهالی اوستا می گیرند. طی عبور از محلات کم کم برای این چرب لباس، موی سر و... تهیه می شود. اجزای لباس تطابق نسبی با لباس

روایات متاخر زردشتی نیز جز چند مورد اسطوره (در معنای خاص آن) درباره ایزدان ایران باستان چیزی نیامده است. شاید بتوان از افسانه هایی نظیر نبرد ایزد آذر با آژی دهاک برای دست یافتن به خره و یا ستیزه تیشتر با اپوش و چند مورد دیگر که در اوستا آمده و روایت های کوتاهی در مورد ایزدانی چون «سپندارند» و «بهرام» به عنوا اسطوره یاد کرد. ولی ما مثل هندوان و یا یونانیان باستان تبارنامه ایزدان، توصیف کردارهای آنان و ماجراها و روابطشان با مردمان را به شکل اسطوره در دست نداریم. البته داستان آفرینش گیتی و اخبار مربوط به احوال قیامت، که با ساختاری محکم و غنای فراوان به دستمان رسیده اند، می توانند به عنوان روایات اساطیری تلقی شوند. شاید در بین مردمان هند و اروپایی، ایرانیان و رومیان باستان این وجه اشتراک را داشته اند که اساطیر مربوط به ایزدان خود را به شکل داستان های حماسی آراسته اند. و اما مشخصه عمده روایات اساطیری ایران، اعتقاد به دوگانگی و ثنویت است که به انحای مختلف و به صورت تقابل اشخاص، افراد، جای ها و ارزش های متضاد در سراسر این روایت ها مجال تجلی می یابد.

ذهن ایرانی اصولا به دنبال تصورات مجرد می رود و طبیعی است «اشاپسندان» که موجوداتی مجرداند، پرداخته شوند. البته زردشت هم بر ضد اشخاص اساطیری نظیر «جم» تبلیغ و ایزدانی را، که در مورد آن ها داستان ها نقل می کردند، به صورت دیو محکوم می کند».

دکتر سرکاراتی در مورد دوام پنداشت های اساطیری در ادب فارسی می گوید: «البته پنداشت های اساطیری از قبیل تقابل یزدان و اهریمن، پری و دیو و بخت و فره و امثال آن همچنان در فرهنگ ایران پس از اسلام - هم در ادب منشور و هم در ادب منظوم - بازتاب داشته و دوام آوردن است. علاوه بر این، ثنویتی که در ادب پارسی بین جسم و روح، روشنی و تاریکی و خیر و شر به اشکال مختلف نمود دارد، از یک دیدگاه می تواند ادامه پنداشت های اساطیری محسوب شود، ولی از آن جا که در اثر عوامل گوناگون اجتماعی - سیاسی اساطیر پیش از اسلام، حداقل به صورت آگاهانه، اعتبار خود را از دست داده بودند و یا با ساخت اجتماعی دوران بعد سازگاری نداشتند، دوامشان میسر نبوده است. در مقابل، نقش آفرینان صحنه حماسه ایران نظیر رستم و اسفندیار، سیاوش و دیگران به طور وسیعی در ادبیاتمان منعکس شده اند

تالیفات بزرگانی چون «شیخ شهاب الدین سهروردی» - نظیر غربت غربیه و عقل سرخ - و برخی از اشعار مولوی و سنایی، بر مبنای پنداشت های اساطیری بنا شده اند. عده ای از

ترجمه اشعار این مراسم چنین است:

عروس باران،
هلاران و ملاران،
ای خدا باران بباران،
برای فقیران و مستمندان،
آن ها که نان ندارند،
بدون سفره و غذا هستند،
بدون باران می میرند،
برای این کار رو به رودخانه می رویم،
با عروس باران خودمان راهی هستیم،
که عروس باران برایمان دعا می کند،
آن را در آب فرو می بریم،
ما بچه های پاکیم،
ما در این جهان بی گناهیم،
می گوییم ای خدای بزرگ،
سوگند به این آسمان و ابر،
نجاتمان بده از این جور،
تویی بخشنده و مهربان،
برایمان بارانی ببار
جو و گندم ما تشنه است».

از جمله ویژگی های اسطوره ها، حماسه ها و افسانه ها این است که کودکان و نوجوانان می توانند از تخیل خود هم برای جان بخشی، شکل دادن و باززایی آن ها به خوبی بهره بگیرند و حتی معانی تازه ای از دلشان استخراج کنند که مسائل و مشکلات زمانه را نیز بازتاب بخشد.

این قبیل داستان ها روحیه ایثار، شجاعت، جوانمردی، میهن پرستی و انسانیت و اخلاق و حتی مسائل و ارزش های دینی را در میان کودکان و نوجوانان می گسترند و آن ها را از نامردمی، پلیدی و پلشتی باز می دارند. در میان داستان های اساطیری که مفاهیم و مضامین

زنان کرد اعم از سربند، جلیقه یا کوا، پیراهن، کراس و احیانا شلوار دارد. در صورت امکان با تزییناتی که به آن مدرگ - مهرگ (مهره های رنگی و شیشه ای) می گویند، موهای عروسک را می آرایند. در برخی موارد لباس عروسک ساخته شده را با گل های زیبا با گیاهان شناخته زینت می بخشند. پس از آماده شدن این اشعار توسط دختران نوجوان و خردسال خوانده می‌شود که ترجمه آن بدین قرار است:

عروس باران تمنای آب دارد
تمنای آب میان گندمزار
تخم مرغ تازه و نطفه دار می خواهد
سنجاق سینه دختران را می خواهد».

... یا ممکن است در آغاز و پایان شعر ابیاتی به عنوان مقدمه قرار گیرد، مانند (ترجمه):

«اناران و مناران
خدایا باران بباران»

به همراه آواز دختران در میان حضور اهالی ده برخی از مردم به گونه ای متذکرانه بر عروسک «برکه بارانه» آب می پاشند»

و در مورد آیین هوله بارانی (=سمبل باران) یا خوابداری (خدایا بباران) که به هما شکل بالا منتهی توسط پسران محله اجرا می شده، می خوانیم: «پسران محله چوبی را به شکل مترسک صلیب مسیحی ها درست می کردند، پیراهن و کت در بر آن کرده و رستار دور سر او می پیچاندند و پارچه هایی مانند روسری زناه و رنگی بر آن آویزان می کردند و در دست پسر بچه ای که بزرگتر از همه بود، می دادند و او این مجسمه پارچه ای را برداشته و از جلو حرکت می کرد و بچه های دیگر در عقب وی در خانه های محله می رفتند و جلوی هر دروازه که می‌رسیدند، همه با هم سرودخوانان فریاد می زدند: هوله بارانی یا خوابواری ... بچه ها آن قدر این سرود دسته جمعی را اداه می دادند تا صاحبخانه بیرون بیاید و یک سنجاق قفلی به مجسمه بزند و آن وقت بچه ها رضایت داده و به دروازه دیگر می رفتند و آن قدر ادامه می دادند تا تمام دروازه های محله را تمام کنند. گاهی اتفاق می افتاد که سنجاق قفلی در دسترس نبود و کدبانوی خانه ناچار به دنبال کاسه و کوزه زمستانی می رفت و از گردو و سنجد و توت و بادام و کشمش و سویز و آرد توت هر چه که دست می افتاد، دا من خود را پر کرده و به دروازه می‌آورد و به بچه ها می داد تا رضایت بدهند.

بیشترین استفاده و بهره را از این گونه نمایش ها ببرند.

و اما باز گردیم به داستان «پهلوانان می میرند»، در فاصله سال های ۴۸ تا ۵۸ که در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوان هنرجوی تئاتر بودیم، نمایش های گوناگونی را با همکاری یکدیگر به مرحله اجرا در می آوردیم که معمولا با استقبال مواجه می شد. اوایل انقلاب اسلامی یک روز با تعدادی از دوستان در یکی از پارک های تهران نشسته و همچنان که مشغول بحث و گفت و گو بودیم، ناگهان ایده ای به ذهنم رسید. آن را با بقیه دوستان در میان گذاشتم. فی البداهه برخاستیم و آن طرح را که بعدها «پهلوانان می میرند» نام گرفت، در مقابل چشم حیران مردم اجرا کردیم که با استقبال زیادی مواجه شد و بعدها به همان شکل فی البداهه و با افزودن اشعاری به سبک شاهنامه فردوسی در کتابخانه های مختلف کانون پرورش فکری و حتی برخی محافل خصوصی به مرحله اجرا درآمد. نمایشنامه چنین آغاز می‌شد که امپریالیسم آمریکا به عنوان سمبلی از تمدن غرب با ایران (یک نفر نقش عمومی) و نفر دیگر که حالت نقال را داشت، نقش مردم ایران را بازی می کرد) به بحث و گفت و گو می‌نشیند و سرانجام هر دو قرار می گذارند به جای این که خودشان با یکدیگر بجنگند اساطیرشان به این کار اقدام کنند و هر کدام که پیروز شدند، برنده واقعی این مبارزه قلمداد شوند.

ایرانیان با خوشحالی این مطلب را می پذیرند، چون به پهلوانشان رستم می بالند، اما وقتی به سراغ او می روند، می بینند که تریاکی و معتاد شده و حاضر به مبارزه نیست. در این میان شخصی به نام امیر حمزه صاحبقران - قهرمان یکی از داستان های عامیانه به نام امیر حمزه که پهلوانی سخت جدردبیباک و یادآور حمزه عموی پیامبر بزرگ اسلام است که در غزوه احد به درجه رفیع شهادت رسید - پیدا می شود و رستم را وا می دارد تا به جنگ هکتور پهلوان غربی برود. هکتور که رستم او را دکتر صدا می زند، طبعا در این مبارزه پیروز می شود و رستم را به قتل می رساند. مردم ایران به سراغ پهلوان دیگرشان «اسفندیار» می روند. اما با شگفتی در می یابند که او از کار رزم کناره جسته و اکنون با بحث و گفت و گو با حریفش رویاروی می شود. در بحثی که میان دو پهلوان - هکتور و اسفندیار - در می گیرد، اسفندیار عصبانی شده و هکتور را به قتل می رساند. جهان غرب به سراغ پهلوان بی بدیلش «آشیل» می رود که شکل و شمایل یک افسر نازی را دارد.

آشیل با اسفندیار گفت و گو می کند و حاصل این مناظره انگشتی است که به چشم

شان مورد علاقه و توجه خردسالان و نوباوگان قرار داشته و برخی از آن ها دستمایه نمایش‌های کودکان و نوجوانان نیز بوده است، به داستان جمشید، فریدون و ضحاک (آزی دهاک)، تیشترواپوش، آرش، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، هفت خوان، اکوان ریز، فره ایزدی و... اشاره کرد. هر یک از این اسطوره ها و حماسه ها در طول زمان با دگرگونی اوضاع و احوال سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دگرگونی های مختلف به خود پذیرفته و گاه با شکل ابتدایی شان فرهنگ ها فاصله پذیرفته اند که برای رسیدن به اصل آن ها باید مسیرهای مختلفی را پیمود و هم اکنون تحلیل های بسیار متفاوت و گاه متناقضی از تن مایه ایشان شده است. روشن است که این امر در هنگام تبدیل داستان های مذکور به نمایش در روزگار ما می تواند جلوه هایی از تراژدی و درام، طنز و شوخ طبعی، عاشقی و عیاری و... در اختیار نویسنده و کارگردان اثر قرار دهد.

به عنوان مثال، اسطوره جمشید را از زوایای مختلف بررسیده اند. برخی وی را شکل دیگر گونه ای از هر فرد دانسته اند و پاره ای دیگر او را نخستین شهریار قلمرو انسانی وا نموده‌اند و درهنه او را پادشاه سرزمین مردگان می دانند در اوستا آمده است: «در روزگار جم نه بیماری بود، نه پیری و نه دیو مرگ آفریده. پدر و پسر هر دو با هم می رفتند شانه به شانه پانزده ساله و به یکبار این پادشاه خیرخواه و نیک مرا منی پیشه کرد و خود را خدا خوانده و از اریکه قدرت فرو افتاد و دیو سه پوز، شش چشمی به نام «اژی دهاک» بر قلمرو او تسلط یافت و وی گریخت و در دل درختی پنهان شد. یافتندش و با اره به دو نیم کردندش.

همین مساله برخی از مردم شناسان را برانگیخته تا بگویند جمشید پیر شد و چون فره ایزدی و توان پادشاهی را از کف بداد، برابر شرایط روزگارش که وقتی پادشاهی به کهنسالی می رسید و زور و فره از دست می داد، وی را طی مراسمی آیینی سری بریدد و خونش را برای باروری خاک به زمین می ریختند و جوانی برنا را به پادشاهی برمی داشتند، مشمول قانون «شاه کشی» شده است.

پس این داستان را به اشکال مختلف می توان بازگفت، باز نوشت و به قالب نمایش بازگرداند.

بدین ترتیب اسطوره ها، داستان های عامیانه، حماسه ملی ایران (شاهنامه) و حکایت های مشابه می توانند بستر مناسبی برای استفاده در نمایش های ایرانی در اختیار نویسندگان قراردهند و بی تردید کودکان و نوجوانان به خاطر روح لطیف و حساسی که دارند، می توانند

نقش تئاتر در بهبود وضعیت آموزشی و تربیتی جوانان

نغمه ثمینی

اسفندیار می رود و او را از پای می اندازد. این بار امیر حمزه به سراغ آشیل ی رود و در رویارویی با او با شمشیر به پشت پای او می زند و به این تتیب وی را از میان بر می دارد. اکنون نوبت عمو سام است که نامردانه و از پشت امیر حمزه را بکشد. پس از آن جنگ مغلوبه می‌شود و نقال داستان - که مظهر مردم است - سینه به سینه با عمو سام رو به رو می شود و در همین جا نمایش پایان می پذیرد.

استفاده از مضامین طنز و شوخ طبعی در این اثر فی البداهه که هیچ گاه نوشته نشد و در نتیجه هر اجرای قبلی و بعدی قضاوت داشت، سبب شد که مخاطبانی پرشمار از کودک و نوجوان به دیدن اثر بیایند و از آن استقبالی شایان به عمل آورند. این توجه و علاقه مردم و به خصوص کودکان و نوجواان نگارنده را به مطالعه اساطیر و داستان های عامیانه فارسی برانگیخت.

شعله علاقه آن قدر عمیق و جدی بود که هنوز هم خاموش نشده و گر چه تا این زمان نمایشنامه دیگری توسط نگارنده به رشته تحریر در نیامده، اما پژوهش و تحقیق در زمینه اسطوره را هرگز رها نکرده و این کار همچنان ادامه دارد.

کند و به صنعت تکنولوژی خوش آمد می گوید و از سوی دیگر در بطن خود خانه و خانواده ای می پرورد که همچنان با شیوه سنتی زندگی دست به گریبانند؛ حالی است که قواعد زندگی سنتی و زندگی مدرن، کاملا متضاد یکدیگر قرار دارند؛ در زندگی سنتی، انسان به درون ریزی عواطف و احساسات و امیالش فرا خوانده می شود، حال آن که در زندگی مدرن، انسان به بیرون ریزی عواطف، فردگرایی و انجام هر آ» چه که دلخواه است، دعوت می شود.

این تضاد ممکن است در جوامع غربی که سال هاست - از عصر رنسانس به بعد - روند جایگزینی مدرنیسم به جای سنت را از سر می گذرانند، حالا دیگر چندان معضل آفرین نباشد، اما در کشورهای شرقی و به ویژه ایران، اغلب خانواده ها هنوز شکل سنتی خود را حفظ کرده اند و از جوانانشان هم انتظار دارند که بنابر همان شکل سنتی زندگی کنند و برای مثال تا زمان ازدواج با جنس مخالف ارتباطی نداشته باشند و در خانه پدر و مادر بمانند؛ این در حالی است که ابزار مردن، ماهمواره کتاب ها، کامپیوتر و دیگر نشان های فرهنگی و صنعتی مدرن، در زندگی جوان رخنه کرده اند و او را همچون آدم دوروی حکایت کهن ما، به سرگردانی کشانده‌اند.

حال، پرسش ذهنی غالب جوانان شرقی - و ایرانی - این است: به کدام سو باید رفت؟ سنت ها ارجحند یا نشانه های دنیای جدید؟ حرکت به جلو یا واپس گرایی؟ پاسخ این پرسش ها راحت به کف نمی آیند و نتیجه، چیزی نیست مگر بروز آشفتگی، پرخاشگری و نابهنجاری در میان جوانان میدان حاضر یا چنان که یکی از جامعه شناسان معروف می گوید، ناتوانی در تطابق با خواسته های جامعه و بدل شدن به یک عنصر ناسازگار؛ و این ناسازگاری و نابهنجاری، تاثیر مستقیم بر فضای آموزشی و تربیتی دارد. چرا که نظام آموزشی، چه در مرحله دبیرستان چه در حد دانشگاه، خود قوانین و سنت های دیگری را به جوان تحمیل می کند و تضاد درونی او را شدت می بخشد. یعنی جوان، از سویی با سنت های خانه و خانواده دست به گریبان می شود، از سوی دیگر با سیر طبیعی جامعه به سوی مدرنیسم و از جهت سوم با فضای آموزشی که او را برای پذیرفتن برخی از قواعد تحت فشار گذاشته است؛ چنان که به طور مشخص در ایران مدارس، و دانشگاه ها همچنان با همان شکل سنتی سابق اداره می شوند؛ دانشجوها و دانش آموزان موظفند که بدون قید و شرط در برابر استا و معلم تسلیم باشند و درس های قراردادی و از پیش تعیین شده را بپذیرند و امتحان دهند؛ نتیجه چیزی نیست مگر افت تحصیلی جوانان و تمردشان از درس و پرخاشگری نسبت به استاد و دیگر

مقدمات

در افسانه های کهن ایرانی، شخصیتی عجیب و جادویی وجود دارد. شخصیتی با دو صورت مجزا! یکی پشت سر و دیگری جلوی آن. این دو صورت، نماینده دو تفکر، عقیده و اندیشه متضادند.

یکی همواره می خواهخد به طرف جلو برود و دیگری دوست دارد گامی به عقب بگذارد؛ یکی به ماندن و ثبات می اندیشد و دیگری به رفتن و حرکت. وقتی یکی از این دو صورت تصمیم می گیرد بخوابد، دیگری هوس خواندن به سرش می زند، وقتی اولی قاطعانه «نه» می گوید، دومی بی پروا «آری» بر زبان می راند... و این شخصیت اسطوره ای غریب، کمابیش منطبق با همان تصویری است که ما از حوان امروز و مخصوصا جوان شرقی قرن ۲۱ در ذهن داریم. وقتی واژه «جوان» را به کار می برم، به طور مشخص رده سنی ۱۵ الی ۳۰ سال را مدنظر دارم و از میان سرزمین های شرقی، بر روی، ایران تمرکز می کنم.

جوان ایرانی قرن بیست و یکم، به طور کامل تجسم آدمی با دو صورت هستند؛ یک صورت به تجدد می اندیشد و صورت دیگر به سنت؛ از سویی جامعه به سمت مدرنیسم حرکت می

آفت های کنونی آموزش و پرورش را برشمریم و نقش تئاتر را در زدودن آن ها برشمریم.

۱- جوانان این دوره، از شدت فشارهای مختلف و به سبب نفوذ فرهنگی غیرسنتی، به سمت فردگرایی و دورافتادگی از جمع حرکت می کنند و همین محیط آموزشی را که ذاتا جمعی است با معضلاتی روبرو ساخته؛ این میان تئاتر یک هنر و بازی لذت بخش و در عین حال جمعی است؛ حضور جوانان در بازی های و تمرین های تئاتری بدون شک حس حضور در جمع را در جوانان تحریک می کند و فردگرایی فرد را تخفیف می بخشد.

۲- یکی دیگر از آفت های فضای آموزشی در کشورهای مختلف و مخصوصا ایران فرار جوانان از مسئولیت پذیری است؛ آفتی که به رکود درسی و ضعف آموزشی منجر می شود؛ حال آن که تئاتر یک هنر جمعی است و در آن هر کس مسوولیتی بر عهده می گیرد؛ مسئولیت ایفای یک نقش! پس طبیعی است که آموزش تئاتر و درگیر نمودن جوانان دانش آموز یا دانشجو با تمرین نمایش می تواند باعث رشد حس مسئولیت پذیری ایشان و بهبود وضعیت درس آموزشی آن ها شود.

۳- فضای آموزش و پرورش فعلی در کشوری همچون ایران، به هیچ وجه جوابگوی انرژی و توانایی های نهفته در وجود جوانان نیست؛ د این فضا انتخابی در بین نیست؛ درس ها از پیش تعیین شده اد و همه بدون آن که خواست، روحیه و توانشان سنجیده شود، به ناچار درس های مشابهی را می خوانند به این میان باز هم یک تمرین تئاتری، عرصه گشاده ای است برای تخلیه روانی، بازی نقش حقیقی و رها کردن انرژی های نهفته؛ دانش آموز یا دانشجو می تواند سر صحنه تئاتر، بی واهمه مشکلاتش را فریاد بزند و بعد به صورت تعدیل و تخلیه شده، بار دیگر به محیط آموزشی خود باز گردد.

تجربه ها

از حرف های تئویک که بگذریم، من فرصت می یابم تا به عنوان یک مربی تئاتر برای جوانان و نوجوانان، چند نمونه از تجربه های شخصی ام را بیان کنم. تجربه هایی که به صورت خلاصه شده از هفت سال سابقه کار در این زمینه، بیرون کشیده شده اند؛ تجربه اول: روزی که برای نخستین بار وارد یکی از کلاس های آزاد تئاتر شدم، کاملا جا خوردم! بچه ها که در رده سنی ۱۴ تا ۱۸ سال قرار داشتند، بسیار ناآرام و جسور و آشفته بودند؛ آن ها نه به ورود من توجه داشتند و نه بعدتر، به فریادها و داد و بی دادهایم؛ در عوض، در گوشی پچ پچ

آزادی؛ در واقع در تطابق بین وضعیت با عقاید یونگ، فیلسوف مشهور آلمانی، جوان ناچار می شود بر چهره اش نقاب (پرسونا) بزند تا بتواند با انواع سنت ها و قواعد سازگار شود و در عوض سایه (Shadow) یا خواست واقعی خود را پنهان کند؛ و یا در تطابق با نظریات فروید، روانپزشک اطریشی، مجبور می شود هر چه بیشتر نهاد (id) یا ناخودآگاه خود را پنهان کند و در عوض به فرامن (super ego) دامن بزند. به بیان بهتر فضای آموزشی قدیمی و سنتی کشورهایی چون ایران، باعث قطور شدن لایه نقاب ها می شود و همین خیلی زود به سادگی، به انفجار ناگهانی دانشجو یا دانش آموز و بروز ناهنجاری می انجامد.

حال در این جا می توان پرسشی اساسی مطرح کرد: در برابر این معضل چه باید کرد؟ از یک سو می توان به تغییر فضای آموزشی و پیشنهاد فضا و برنامه ریزی مناسب تری برای تعلیم و تربیت جوانان اشاره کرد؛ اما من در این مقاله به روی دیگر سکه نظر دارم. با فرض ثابت بودن شیوه ها و محیط آموزشی، من در پی راهی هستم که بتوان به واسطه آن معضلات روانی /آموزشی جوانان را تخفیف داد و در ایشان سازگاری بیشتری با محیط ایجاد کرد. راهی که چیزی نیست مگر، هنر درمانی. این شیوه البته به این زمان منحصر نمی شود و سابقه ای بس طولانی در تاریخ هنر و روانشناسی جهان دارد؛ از ارسطو تا به این سو، عده زیادی بر هنر به عنوان عاملی برای تخفیف آشفتگی های روانی اشاره کرده اند؛ حتی در اساطیر هم نمونه های هنر درمانی یافت می شود؛ به یاد بیاوریم کریشنای هندی، داوود کتاب عهد عتیق و اورفه اساطیر یونان را که همگی با هنر، آرامش روانی به ارمغان می آورند. در زمان معاصر نیز روانپزشکان و نظریه پردازان بر نقش آرامش بخش هنر اشاره کرده اند؛ فروید می گوید:

«کودکان بازی می کنند، بازی برای فرار از واقعیت. و آدمی آن گاه که دوره کودکی را پشت سر می گذارد، برای فرار از حقیقت تلخ زندگی، در عین بیداری به یک بازی فکری اشتغال می ورزد که افرادی خاص به رویای هندرمندانه و سرانجام به هنر و آفرینش هنری منتهی می گردد.»

در ادامه، ژاکوب لوی مورنو نظریه پرداز وینی نیز علت روان پریشی ها را، عدم توانایی بازی نقش واقعی در جامعه می خواند و شیوه تئاتر درمانی را انتخاب می کند شیوه ای که به اعتقاد من می تواند بسیاری از مشکلات و آفت های تعلیم و تربیت را در زمان حاضر از بین ببرد و آن آدم دوروی سرگردان را به سمت آرامش و تصمیم گیری فراخواند؛ حال برای آن که بیش از پیش به تم کلی بحث نزدیک شویم، می توانیم به شکلی مرتب و شماره بندی شده،

من فقط نقش یک ناظر و تصمیم گیرنده را اشتم؛ این تجربه بسیار جذاب بود؛ در روز پایانی، از خانواده بازیگران جوان و نوجوانم دعوت کردم تا به دیدن نمایش های کوتاه بیایند؛ نتیجه اعجاب انگیز بود؛ نه برای آن که کارها تنوع جالبی برخوردار بودند، بلکه بیشتر از آن جهت که خانواده ها مبهوت شده بودند؛ مادر یک دختر هجده ساله به من گفت: «تعجب می کنم! هیچ وقت فکر نمی کردم دخترم این قدر افسرده باشد!» و پدر یک دختر ۱۶ ساله، اعتراف کرد: «دخترم همیشه از شاگردان عالی کلاس است و حالا تعجب می کنم که چه طور به خواست خود نمایشی درباره انزجار از معلم و مدرسه و کلاس نوشته و بازی می کنند.»

باری! این تجارب شخصی و تجارب دیگری از این دست که از همکارانم شنیده ام همه و همه تئوری های اولیه را ثابت می کنند و ما را به سمت یک تز کلی می کشاند: این که آموزش تئاتر و درگیر کردن جوانان با تئاتر (و هنر) می تواند تا حد زیادی به خودشناسی، رهایی از نابهنجاری های روانی و سر آخر بهبود وضعیت درس و آموزش و پرورش این گروه سنی کمک کند؛ همین در واقع می توان از عالم آموزش هنر و تئاتر در فضای آموزشی، تربیتی جوانان به عنوان عنصری کارآمد اصلاح کننده یاد کرد؛ عنصری که باعث تلطیف فضای آموزشی و تا حد زیاد رفع مشکلات دانشجویان می شود. اما متاسفانه در ایران، با وجود اهمیت فوق العاده این عامل و علاقه فراوان جوانان، کلاس تئاتر به صورت تفننی و فرعی در کنار دیگر کلاس ها وجود دارد؛ در غالب دبیرستان ها، فشار درس آن قدر زیاد است که فرصتی برای بدون افکنی در تئاتر باقی نمی ماند؛ در دانشگاه های غیرهنری نیز اوضاع کمابیش به همین صورت است و تنها گروه های علاقمند، غالبا بدون مربی و استاد، دست به تجربه‌های تئاتری می زنند - در واقع اینجا هنوز کسی نقش فوق العاده آموزش هنری را جدی نگرفته است.

نوع آموزش و تاثیر خانه و اجتماع

تا به این جا کوشیدم به طور انتزاعی و با ذکر تجربیات، اهمیت تئاتر را در ارتباط با تم کلی سمینار بیان کنم؛ حال می خواهم از زاویه ای دیگر به موضوع بپردازم؛ این که خود آموزش تئاتر، باید به چه گونه ای باشد که دچار همان مشکلات کلی فضاهای آموزشی /تربیتی نشود و بتواند نقش اصلاح گر خود را ایفا کند؛ طبعا در این بخش بیشتر به کلاس های آزاد و فرعی تئاتری خواهم پرداخت تا آموزش حرفه ای تئاتر در مقاطع فوق لیسانس یا دکتری.

می‌کردند و بیهوده می خندیدند؛ درست شبیه واکنش اولیه شان در تمام محیط های رسمی آموزشی. من این میان چه می توانستم انجام دهم؟ فریاد و قهر و بیرون رفتن از کلاس؟! یا ماندن و صرف انرژی بیهوده برای آرام کردن بچه ها و تشویقشان برای گوش کردن به تئوری‌های من در باب انواع انواع بازیگری؟! هیچ یک! من را سومی به کار گرفتم؛ یک تمرین ساده؛ از همه خواستم که هر یک دو دقیقه بدون وقفه و فکر، در هر وردی که می خواهند صحبت کنند، تمرین ابتدا مسخره بود؛ عده ای با خود سانسوری از گفتن مشکلات اصلی شان طفره می رفتند و عده ای دیگر همچنان به مسخره کردن من و کلاس مشغول بودند؛ اما به زودی فضا جدی شد؛ چند نفر با تشویق من جرات پیدا کردند تا در دو دقیقه حرف زدن بی ربط و بی وقفه، از مسایلی بگویند که هیچ گاه درباره شان صحبت نکرده بودند؛ مسایلی مانند ارتباطشان با جنس مخالف، نفرتشان از معلم ها، و برنامه درسی غیر انسانی شان! در پایان کلاس فضا به کلی تغییر یافته بود و علاوه بر ارتباط صمیمانه ای که در کوتاه ترین مدت با بچه‌ها یافته بودم، احساس می کردم که همگی به گونه ای تخلیه روانی دست یافته اند. و این شاید گام اولی بود برای کم کردن آن دره عمیقی که میان نظام آموزشی و بچه ها قرار داشت؛

تجربه دوم: دو جلسه از شروع یک کلاس تئاتری می گذشت به کلاسی که هنرجویانش دختران ۱۵-۱۴ ساله بسیار جسوری بودند که حتی آن تمرین حرف زدن در دو دقیقه نیز رامشان نکرده بود؛ همه چیز مهیا بود تا کلاس را رها کنم و بروم، اما ایستادم و مبارزه کردم؛ به سرعت نمایشنامه ای نوشتم بر اساس افسانه های قدیمی ایران و سعی کردم در این افسانه ها، با توجه به شناخت مختصری که از بچه ها داشتم، شخصیت هایی را بگنجانم؛ تمرین به سرعت پیش رفت؛ بچه ها با نقش هایشان همذات پنداری کردند و در پایان توانستیم اجرای موفقی داشته باشیم؛ اما از نگاه این بحث نه آن اجرای موفق، بلکه تاثیری که از آن بر جای مانده بود، اهمیت داشت؛ انگار تمام بچه ها بار انرژی محدودیت ناپذیر و بی مهار خود را بر دوش شخصیت ها گذاشته بودند. و در پایان همچون انسان های متمدن، می نشستند و حرف می زدند! با پرس و جو و تحقیق دریافتم که بازیگران جوان من در کلاس های جدی درس خود نیز کاملا تغییر رویه داده اند و دیگر نه معلم آزاری می کنند و نه پرخاشگری.

تجربه سوم: یک کلاس پرجمعیت بیست نفری برای تدریس تئاتر به من سپرده شده بود؛ بچه ها بین ۱۴ الی ۲۰ سال سن داشتند؛ فکر یافتن نمایشنامه ای که بتواند تمام این جمعیت را با خود درگیر کند، محال بود؛ پس از بچه ها خواستم که خودشان متن هایشان را پیدا کنند؛ و

عصبیت اجرا، صرفا خود را به تمرین بسپارد.

۲- ابداع اتودها و تمرین هایی که هم جنبه های روحی، روانی هنرجو را نشانه رفته باشند و هم جنبه های فنی و تکنیکی را. مثلا همان تمرین صحبت در دو دقیقه می تواند هم موجب عقده گشایی هنرجو شود و هم باعث تقویت بیانش بر صحنه.

۳- توجه دقیق بر تطابق نقش یا نقش ها با شخصیت هنرجو؛ بر خلاف بازیگران حرفه ای، در این جا بیش از آن که توانایی هنرجو در خلق انواع نقش ها مهم باشد، همذات پنداری او با یک نقش خاص مهم است؛ به گونه ای که بتواند معضلات خود را از زبان نقش بازگوید؛ چیزی که در آموزش سنتی هم کمابیش معمول است.

۴- در شیوه سنتی، هنرجو تنها با یک استاد طی طریق می کند؛ این باعث می شود که استاد بتواند بر کار هنرجو تمرکز و دقت بیشتری داشته باشد؛ در شیوه فعلی نیز می توان به گونه ای برنامه ریزی کرد که به جای رها کردن هنرجو پس از پایان یک دوره سه ماهه، او را در طی ترم‌های متوالی تحت نظارت یک مربی قرارداد. چرا که تئاتر درمانی، جز با استمرار و شناخت مربی بر شاگرد میسر نمی شود.

پس از ذکر این موارد، به آخرین بحث یعنی نقش خانه و اجتماع می رسیم. طبیعی است که هر چه اجتماع، خانواده و سیاستگذاران دولتی به امر آموزش های هنری جوانان جدی تر نگاه کنند، به طور غیرمستقیم در مسیر بهبود وضعیت آموزشی گام برداشته اند. در کل می توان وظایف خانه و اجتماع در قبال آموزش های تئاتر (هنری) را به طور خلاصه در چند بخش تقسیم کرد:

۱- ایجاد فضای مناسب برای ادامه تمرین های هنری در خانه و میان خانواده؛ اصلا خانواده می تواند جوان را به این تمرین ها تشویق کند و مخصوصا اگر این تمرین ها از کودکی سنین کمتر آغاز شود، قطعا نتیجه بهتری دربر خواهد داشت.

۲- جامعه و سیاست گذاران آموزشی، می توانند مساله آموزش هنر را جدی بگیرند. در جامعه ایرانی نگاه غالب، به جوانی که وقتش را به جای خواندن درس، در راه تمرین های گاه بی نتیجه تئاتری صرف می کند، مثبت نیست؛ و این باعث دلسردی و سرخوردگی نوآموز می‌شود و استرس های او را شدت می بخشد.

۳- تامین هزینه کلاس های هنری برای تمام دانش آموزان و دانشجویان و ایجاد امکانات لازم برای ایشان.

در بررسی چگونگی اشکال آموزش تئاتر و هنر، در شرق، با دو مشکل کلی و متضاد روبه رو می شویم: آموزش سنتی و آموزش مدرن! و بار دیگر ما همچون آدمی با دو صورت میان این دو شکل سرگردانیم!! آموزش سنتی که به نمایش های سنتی ایران بازمی گشت، اکنون به مرور نابود می شود و جایش را به آموزش امروزی می سپارد. برای مثال در یکی از آیین های نمایشی ایران با نام نقالی، می توان خلاصه ای از شیوه آموزشی سنتی را بیان کرد. در این شیوه، شاگرد باید تا سال ها نزد استاد می ماند و ابتدا از نظر سجایای اخلاقی به مرتبه کاملی می رسید و سپس با تمرین و تجربه و «نوچگی» به مرحله استادی دست می یافت. این شیوه شباهت بسیاری به آموزش سنتی هنرها در دیگر کشورهای شرقی و مخصوصا ژاپن دارد؛ چنان که در کتابی به نام ذن در هنر کمان گیری، نوشته

نویسنده توضیح می دهد که چگونه آموزش کمان گیری نزد استادی ژاپنی، از یاد دادن فن فراتر رفت و به گونه ای پالایش نفس و تغییر جهان بینی نسبت به زندگی انجامید. در شیوه کهن آموزش هنر و نمایش در شرق، شاگرد ناچار است مسیری طولانی و بی انتها را به کندی و بی دغدغه زمان بگذارند. اما آیا اکنون، در زمان حال نیز چنین شیوه ای کاربرد دارد؟ پاسخ منفی است. ضرباهنگ تند دنیای امروز با حرکت آرام هنر کهن شرق نمی خواند و شاید به همین دلیل جوانان امروزی دیگر تعلق خاطر چندانی به نمایش های سنتی و آموزش آن ها نشان نمی دهند.

اما شیوه جدید آموزش چه می گوید؟ در ایران شیوه تازه کاملا با شکل سنتی متضاد است. برخلاف جدیت و عمق آموزش کهن که روح و روان و جسم را با هم به کمال می رساند، در این شیوه تازه، تنها تئوری ها مطرح می شوند و همه تنها به زودتر رسیدن به نتیجه علمی فکر می کنند؛ به همین علت حتی در کلاس های دانشگاه نیز، همه می خواهند زودتر و بدون عمق کاری را بر صحنه ببرند؛ نتیجه آموزش های سرسری از این دست، قطعا نه به تخلیه روانی نوآموز منجر خواهد شد و نه به ارائه کاری درخشان؛ و همین خود عصبیت و استرس تازه ای را در جوان موجب می شود... به عقیده من این میان می توان شیوه سومی ابداع کرد؛ شیوه ای که کوشیده ام در کلاس هایم به ثمر برسانم؛ چیزی میان شکل سنتی آموزش و شکل جدید آن؛ برخی از اصول این شیوه جدید عبارت است از:

۱- القاء این که، آموزش تئاتر (هنر)، قطعا قرار نیست به اجرایی عمده و یا راه یافتن دانش جو به سینما، تلویزیون یا تئاتر حرفه ای منجر شود. این کمک می کند تا هنرجو بدون دغدغه و

پیامدهای غیبت تئاتر در آموزش و پرورش ایران

عباس جهانگیریان

۴- بسیاری از خانواده های سنتی ایرانی، هنوز دلبسته اشکال سنتی نمایش هستند، و به اشکال جدید با دیده مثبت نمی نگرند؛ و به همین علت تمایلی به آموزش جوانان با شیوه های جدید هنری ندارد و این باز سرگردانی میان سنت و مدرنیسم را تشدید می کند. هر چه خانواده و فضای کلی جامعه، فاصله خود را کم تر کنند و در این زمینه بیشتر به هم نزدیک شوند، فضای آموزشی بهتری تامین می شود.

۵- تعصبات کلی جوامع شرقی، مخصوصا در ایران، یکی از موانع آموزش صحیح هنری است؛ در بسیاری از شهرستان های کوچک در روستاها، دختران هرگز اجازه نمی یابند که از و تئاتر نامی ببرند؛ هر چند در این جوامع کوچک، جوان ها هنوز به طور جدی با روان پریشی های قرن بیشتم درگیر نشده اند، اما می توان پیش بینی کرد به زودی موج به آن جا نیز خواهد رسید، پس به ناچار هنر درمانی کاربردش را خواهد یافت و چاره ای نیست مگر تلاشی همگانی برای تعدیل تعصبات قومی.

و...

این مقاله می تواند بسیار طولانی تر از این باشد و تا ده ها صفحه ادامه یابد، اما به عنوان طرح مساله و اشاره ای به نقاط مهم بحث، کافی به نظر می رسد. پس نقطه پایانی بحث را می گذارم...! هر چند یک صورتم می گوید حرف ها را ادامه بده، صورت دیگرم از پشت سر فریاد می زند: کافی است بحث را همین جا ختم کن!

با درک این واقعیت، عده ای از دوستداران تئاتر، مدیریت آموزش و پرورش وقت را وادار می کنند به تئاتر، به مثابه یک درس و فعالیتی آموزشی و پرورشی نگریسته و مورد حمایت قراردهد.

از این روی، سازمان تئاتر مدارس کشور، رسما تاسیس و فعالیت خود را آغاز می کند. ما گر چه هیچ گونه کارنامه و گزارش از این سازمان در اختیار نداریم که بتوانیم به نقد عملکرد آن بپردازیم، اما حضور آن، حتی در حد یک نام برای ما کافیست تا از مسئولان آموزش و پرورش بپرسیم که در حال حاضر چه نهادی در این وزارت خانه، مسئولیت حمایت و سازمان دهی فعالیت های تئاتری دانش آموزان را بر عهده دارد؟

مسئولان آموزش و پرورش، ان شاء الله، آگاهی دارند که در کشورهای دارای آموزش و پرورش خلاق و پویا، تئاتر نه زنگ تفریح و یک برنامه بین درسی برای پر کردن اوقات فراغت، که به مثابه بخش رسمی در فعالیت های دانش آموزان، به رسمیت شناخته شده و برای آن، چارت سازمانی و بودجه ای مستقل منظور می شود. تئاتر، اگر در یک مجموعه پانزده - شانزده میلیون نفری، متولی و نهاد اداره کننده نداشته باشد، شکوفه ای هم اگر بزند، می پژمرد و می‌ریزد.

ریاضی، علوم، فیزیک، شیمی، انشاء و ... هر کدام برای خود، کتاب، برنامه ریزی آموزشی، آموزگار و دپارتمان دارند، اما تئاتر، نه تنها متولی، برنامه مدون درسی و آموزشی و مربی ندارد، بلکه در مجموعه نظام آموزشی ما اصولا دیده نمی شود و جایگاهی ندارد.

یک دفعه، چه اتفاقی افتاد که همه این سازمان ها یا کلا تعطیل شدند، یا بخش تئاتر را از مجموعه سازمانی خود حذف کردند یا به حداقل خود رساندند! و از همه نامهربان تر به تئاتر، خود آموزش و پرورش که گویا پرونده آن را به طور کامل بسته است.

دوستداران و علاقه مندان به تئاتر در مدارس، نه تنها از هیچ گونه چتر حمایتی رسمی و غیر رسمی برخوردار نیستند؛ بلکه کوشش های خودجوش دانش آموزان نیز گاه با بی مهری و گاه با مخالفت های آشکار و پنهان مدیران، ناظم ها و مسئولان رو به رو می شود.

علت اصلی این بی توجهی ها را پیش از هر چیز، باید در نبود آگاهی و شناخت درست از کارکردهای آموزشی و پرورشی تئاتر، از سوی کارگزاران فرهنگی و برنامه ریزان آموزشی در این وزارت خانه دید. مشکل اساسی در آموزش مدرسه ای در کشور ما، آموزش از بیرون است. آموزش از بیرون، یعنی نادیده گرفتن ظرفیت های درونی و بالقوه دانش آموز و تحمیل

عمر رسمی تئاتر کودک و نوجوان، ظاهرا نباید درازتر از عمر داستان، شعر، هنرهای تجسمی و سینمای کودک و نوجوان در ایران باشد.

فعالیت های هنری و ادبی مربوط به کودک و نوجوان به نوعی با تاسیس کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان پیوند خورده است. پیش از آن ممکن است کوشش هایی پراکنده در این عرصه ها، صورت گرفته باشد، اما به صورت یک جریان فعال و فراگیر، در جایی به ثبت نرسیده است. در آموزش و پرورش هم اگر فعالیت های تئاتری درخوری اتفاق افتاده باشد، بیشتر حاصل حضور دانش آموزانی است که در مراکز کانون و خانه های جوانان تئاتر کار می‌کردند.

غیر از کانون و خانه های جوانان، سازمان پیشاهنگی نیز در این سال ها، فعالیت های تئاتری اعضای خود را در مدارس، پوشش می دهد.

واحد نمایش تلویزیون با تشکیل بخش تئاتر کودک و نوجوان، آثار قابل توجهی را در تلویزیون و تئاتر شهر، به نمایش در می آورد؛ ولی این ها هیچ کدام قادر نیست، استعدادهای بالقوه تئاتری را در مدارس، کشف و پرورش دهد.

را با روش هایی که متکی به ظرفیت های درونی اوست، پرورش دهد. شعر، داستان، تئاتر و هنرها، این توانایی را دارند که قابلیت ها و ظرفیت های درونی دانش آموز را، هم در عمق و هم در سطح، اعتلا و گسترش دهند.

انیشتین، پدر علم ریاضی، می گوید:تجربه علمی باید به موازات نیروی تخیل آمی تکوین یابد. تخیل، سرچشمه تمام آفرینش های هنری و منشا تمامی اکتشافات علمی است.

ژان پیاژه، نظریه پرداز، ریاضی و روان شناسی کودک معتقد است به وسیله هنر می توان مفاهیم و آموزه های درسی را در ذهن و حافظه عمیق کودک رسوخ داد و ماندگار کرد.

پس بهتر که آموزش را با هنر و تخیل در آمیزیم تا هم از خشکی مفاهیم و مباحث علمی بکاهیم و هم امکان زایندگی و پویایی این مضامین و مفاهیم را فراهم آوریم و در میان هنرها، تئاتر به دلیل زنده بودن و ارتباط رو در رو و مستقیمی که با مخاطب برقرار می کند، تاثیرگذارتر از دیگرگونه های هنری ست.

در آموزش و پرورش خلاق، تئاتر، هم وسیله است، هم هد ف.

مولفان کتاب های درسی، برنامه ریزان آموزشی، ناظم ها و مدیران مدارس،باید باور کنند تئاتر:

۱- امکان و وسیله ای موثر برای انسانی کردن محیط اجتماعی است.

۲- سالم ترین و موثرترین وسیله برای پر کردن اوقات فراغت داش آموزان است.

۳- وسیله ای است موثر و تجربه شده در انتقال مفاهیم درسی و آموزشی و ماندگاری آن در ذهن.

۴- فرصت و موقعیتی است مناسب برای تقویت حس اعتماد به نفس کودک و نوجوان.

۵- وسیله ای ست موثر برای پرورش شخصیت اجتماعی دانش آموز.

۶- وسیله ای است موثر برای پرورش حس زیبایی شناسی دانش آموز.

۷- وسیله ای است موثر برای پرورش قدرت بیان، بدن و حافظه.

۸- وسیله ای است موثر برای بیرون آوردن دانش آموز منزوی و خجالتی از لاک انزوا و تنهایی.

۹- وسیله ای است موثر برای پرورش مهارت های شنیدن، دیدن، نقد و تحلیل مسایل.

۱۰- موثرترین وسیله برای تمرین گفت و گو.

۱۱- دروازه ای است برای ورود به جهان کتاب، اندیشه، موسیقی، شعر،قصه و حرکات

برنامه های مشخص، مکتوب، مدون و عمدتا کهنه، از بیرون این ظرفیت هاست که دانش آموز باید نعل به نعل، مطالبی را که برای او تهیه شده، به حافظه خسته اش بسپارد و امتحان بدهد و نمره بگیرد!

بسیاری از این مفاهیم و مطالب گر چه برای دانش آموز مفید است، اما روش انتقال و شیوه های آموزشی و تدریس آن، ناکارآمد است؛ بی دلیل نیست که دانش آموز عمدتا در مدت زمان کوتاهی، همه یا بخشی از آنچه را که فرا گرفته، از یاد می برد و آن چه را هم که آموخته و در حافظه خود اندوخته، تاثیر چندانی در بهبود زندگی روزمره او ندارد. ضمن این که بخشی از مطالب کتاب ها هم بزرگسالانه، نصیحتگر، خشک و غیر کاربردی است و در واقع یک گروه هفتاد - هشتاد نفری، تفکر و سلیقه خود را، بد یا خوب، به شانزده میلیون دانش آم و زم تحمیل می کنند .

ریشه این ضعف را پیش از هر عاملی باید در نبود دیالوگ در آموزش و پرورش ایران دید. میان نه میان معلم و دانش آموز دیالوگی وجود دارد. و نه میان معلم برنامه ریز و مولف کتاب های درسی.

رابطه آموزش دهنده و آموزش پذیر کاملا یک طرفه و غیر دموکراتیک است.

دانش آموز، جز تسلیم شدن به آنچه بر او تحمیل می شود، راه دیگری پیش رو ندارد.

او، موجودی ست که باید خوب گوش کند. هر آنچه به او آموزش داده می شود، طوطی وار، از حفظ کند و امتحان بدهد و آموزگارانی که سنت شکنی می کنند و شیوه های نوین و خلاق آموزشی را تجربه می کنند، بر این گفته، گواه اند که روش های خلاق و دو سویه، بازدهی بالایی هم برای آموزش دهنده و آموزش پذیر و هم برای خانواده ها و جامعه دارد.

در نظام های آموزشی سنتی، به خلاقیت، تخیل و بن مایه های درونی دانش آموز، توجه زیادی نمی شود. او در این منظر، موجودی است کاملا مطیع و در اختیار که باید بی چون و چرا به همه آن چه که بزرگترها برای او تعیین می کنند، عمل کند!

چنین نظام آموزشی، طبعا آدم هایی یک بعدی، غیر خلاق، مطیع، منفعل و ناکارآمد بار می‌آورد.

چنین آدمی نمی تواند بین خوانده ها و آموزه ها و زندگی اجتماعی اش، ارتباطی درست، منطقی و خلاق برقرار کند. چنین انسانی، نمی تواند پویا، کارساز و کارامد باشد؛ حال آن که آموزش از درون، می کوشد استعدادهای درونی و پنهان کودک را کشف کند و توانایی های او

تئاتر دینی
و تربیت

علی اکبر حلیمی

موزون

۱۲- وسیله ای موثر برای تمرین خلاقیت، بداهه و ساخت و پرداخت موقعیت.

۱۳- دانش آموز را با قواعد بازی در صحنه زندگی آماده می کند.

۱۴- وسیله ای است موثر برای ایجاد تعادل روانی در دانش آموز (پسیکودرام یا تئاتر درمانی، اکنون، به مثابه یکی از روش های رایج و موثر در درمان بیماری های روحی و روانی در مراکز درمانی، مورد استفاده قرار می گیرد).

امید است مدیریت آموزش و پرورش ما، برای یک بار هم شده، خواننده این مطالب باشد و واکنش از خود نشان دهد و دیالوگ برقرار کند.

ظرفیت های زیادی در جامعه وجود دارد که وزارت آموزش و پرورش می تواند، آن ها را در جهت احیا و رشد تئاتر در مدارس، جذب و به کار بند. مرکز هنرهای نمایشی، حوزه هنری، شهرداری ها، کانون پرورش فکری کودکان و دانشگاه ها و دانشکده های تئاتری بارها آمادگی خود را برای همکاری با وزارت آموزش و پرورش اعلام کرده اند اما هیچ یک تا کنون پاسخی از آن سوی دریافت نکردند.

با توجه به آن چه دارد در آغاز هزاره سوم در جهان اتفاق می افتد، به نظر می رسد، وقت آن رسیده که دعا کنیم نسیم تحول، هر چه زودتر بر تار و پود و پیکره این وزارت خانه بوزد.

و اگر چنین شود می توانیم به وزارت آموزش و پرورش، اگر بخواهد تئاتر را در مدارس احیاء و سامان بخشد، پیشنهاد دهیم که شش بستر را برای فعالیت تئاتری فراهم آورد:

۱- چاپ نمایشنامه و مباحث تئاتری در کتاب های درسی

۲- تخصیص بخشی از زنگ هنر به موضوع تئاتر و فعالیت های تئاتری

۳- اختصاص بخشی از فعالیت های فوق برنامه به تئاتر

۴- بهره مندی از امکانات تئاتری بیرون از مدرسه

۵- بازسازی و فعال کردن ساکن های موجود در مدارس

۶- اجباری کردن ساخت سالن های نمایش در برنامه های سازمان عمران و نوسازی مدارس.

آمد که در راس آن ها زئوس و هرا قرار داشتند و مهمترین مراسم بزرگداشت ایزدان به ویژه دیونیزوس رب النوع حاصلخیزی منجر به پیدایش تراژدی شد...

در ایران نیز علاوه بر نمایشواره های ناپیدای سوگ سیاوش و نمایش های آئینی دیگر پیش از اسلام، در دوره صفویان نمایش بی نظیر تعزیه، تئاتر تمام از دل مراسم و آئین عزاداری بر سید و سالار شهیدان عالم، امام حسین بن علی (ع) جوشش گرفت و مایه و پایه گرامیداشت عمیق ترین و باارزشترین معتقدات دینی و مذهبی شیعیان در پاسداشت حقیقت در قالب تئاتر دینی شد.بررسی موضوع مراسم و آئین مذهبی در اسلام و مسیحیت و نقش آن در پیدایش نمایش‌ها و نیایش های 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 تبئین کنند.

به هر تقدیر و با این مقدمه می توان به یقین منشا پیدایش هنر نمایش و خاستگاه اساسی تئاتر در تاریخ را دیانت دانست. (طبعا این مقوله تا قبل از بعثت پیامبران الهی چون مسیح (ع) و حضرت محمد (ص) در قالب نمایش ها و نمایش واره هایی محقق شده که معتقدات دینی اولیه (اساطیر الاولین) را شامل شده است).

از سوی دیگر پیوند میان نمایش و نیایش حاکی از ارتباط تنگاتنگ و تعامل میان مذهب و نمایش یا توانمندی این هنر در بیان زیبای معتقدات دینی است. در حقیقت هنرهای نمایشی و تئاتر در طول تاریخ همواره به عنوان مهمترین ابزار، وسیله یا واسطه قوی انسانی در خدمت تبلیغ و ترویج اصول اعتقادی، باورهای بشری تکریم اخلاقیات و مبارزه با هواها نفسانی و آلودگی باطنی انسان بوده است. تئاتر از آن جهت که یک هنر انسانی - اعتقادی و فلسفی است می تواند در خدمت تربیت دینی جوامع و ترویج فرهنگ اصیل و عمیق بشری و اندیشه و آرمان‌های ماندگار قرار گیرد. هنر نمایشی و تئاتر از آن جهت که قدرت اثرگذاری عمیق بر روح و روان و باطن و ضمیر پاک انسانی و فطرت را دارد، ذاتا هر تربیتی است و می تواند در مسیر غایت دینی و رشد به سوی کمال قرار گیرد. چنانچه دین نیز به منظور تعالی و تربیت جوامع انسانی نازل شده و هر گاه این امور متعالی و قدسی در قالب هنر دینی تجلی یافته، فضایی قدسی و معنویت آفرینش شده و اثرات شایسته و بایسته پیرامون آن پدیدار شده است.

تئاتر به عنوان موثرترین ابزار هنری و تربیتی (به دلیل ترکیب متنوع از هنرها و ادبیات) یا واسطه انسانی قابلیت قرار گرفتن در مقام تربیت، و هنرمند در موقعیت مربی را داراست و توانایی های بالقوه هنر نمایشی در این امر بر کسی پوشیده نیست.

تئاتر یک هنر دینی اعتقادی است، چرا که منشا پیدایش خاستگاه اساسی آن مراسم آئینی و مناسک مذهبی (نمایشی و نیایشی) بوده است.

مصادیق روشن این مدعا در تمدن شرقی«مصر باستان» و در تمدن غربی« تئاتر یونانی»، و در ایران«تئاتر تعذیه خوانی» است. این اتفاق در میان سایر مدل شرقی و غربی نیز افتاده و در تاریخ هنر قابل جستجو و دریافت است.

پرستش و نیایش یک نیاز اساسی و حیاتی بشر از بدو خلقت تا آخرت هستی بوده و هست. این نیاز فطری در دوره پیش از تاریخ و قبل از پیدایش ادیان الهی در قالب مراسم و مناسک آئینی نمایشی و نیایشی تامین شده است و در تاریخ ادیان بزرگ الهی نیز چون مسیحیت و اسلام در باشکوهترین مراسم مذهبی و دینی متجلی است.

تئاتر مصر در دوره باستان (حدود قرن ۶ پیش از میلاد مسیح و در دوران فراعنه از نمایشواره هایی درباره آفرینش خدایان، تعزیه ازیریس و رستگاری مردگان یا شفابخشی بیماران پدیدار شد.

تئاتر یونانی از مراسم مذهبی پرستش گروهی از ارباب انواع و خدایان و الهه ها به وجود

چنین نمایشی به دلیل الهام و اقتباس از معارف دینی و الگوسازی و اسوه برداری از نمونه های عالی و برتر قهرمانان با فضیلت، فرهنگ ساز و فهیم است و در طول زمان ماندگاری دارد. رنگ و بوی معنوی و معنابخش تئاتر دینی شفابخش دل های پاک و بی آلایش است و در فضایی معوی به راز و نیاز و رمزگشایی می پردازد، بعد زمان و مکان را می شکند و موضوعی واحد اما فراگیر دارد.

همه عناصر نمایشی مهم و با ارزش در تئاتر دینی تطبیق پیدا می کند و قابل تعمیم است. این نوع نمایش به لحاظ موضوع و مضمون به مهمترین مسایل انسان یعنی رابطه انسان با خدا، ارتباط انسان با خود، خلقت و خلایق می پردازد، حدیث نفس می کند و از نفس اماره می‌گوید، شیطان و فرشته را به مصاف با هم وا میدارد و در یک آزمایش و آزمون بزرگ قرار می‌گیرد. تئاتر دینی می تواند زمینه اجتماعی، فلسفی، اعتقادی، اخلاقی، حماسی، تاریخی و عرفانی داشته باشد و مضامین با ارزش دیگر را نیز در مسیر مطالعه خود قرار دهد و متناسب با نیاز مخاطبان تربیتی موضوعات مفید و موثر انتخاب کند.

نمایش دینی دارای پیام های عبرت انگیز، اندیشه ساز و باورپذیر است و در حوزه تعلیم و تربیت نیز کارایی بسیار دارد.

مخاطبان کودک و نوجوان نیز در این نوع نمایش قشر گسترده و عظیمی هستند که باور پذیرند و در شرایط فعلی نیازمند بهره وری از این هنر نابند.

تئاتر کودکان و نوجوانان نیز با توجه به رشد و توسعه روز افزون خود در سطح آموزش و پرورش 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 به ویژه ممالک شرقی و مسلمان با استفاده از ابزارهای ارتباطی جدید، هنر نمایش نیز می تواند به عنوان یک واسطه قوی در مقابل این تهاجم قرار گیرد.

هنرمند تئاتر دینی امروز بیشتر از یک سخنران، خطیب، استاد و معلم دینی می تواند در انتقال پیام و تربیت اعتقادی جامعه و تبلیغ و ترویج معنویت و ایمان به ویژه در میان نسل جوان موثر باشد. ابزار هنری و نمایشی قوی ترین واسطه فرهنگی و 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 ودر این حوزه کارایی بیشتر پیدا می کنند. در مقطع تاریخی فعلی و شرایط خاص فرهنگی امروز جامعه ما سخت نیازمند

اگر تربیت را تغییر رفتار یا تحول فکری، روحی و عاطفی در مسیر رشد و کمال انسانی بدانیم، هنر نمایشی به دلیل ایجاد عطف باطنی و ارتباط اثرگذار و سازنده بر شخصیت مخاطب عامل اساسی برای تربیت و تغییر رفتار است.

چنانچه تاریخ تئاتر نیز گواه این مدعاست که در صحنه های عظیم نمایش های مذهبی و دینی از مراسم آئینی و مناسک باستانی گرفته تا تئاتر تعزیه ایرانی و نمایش های دیگر مذهبی، همه و همه عامل مهمی برای اثرگذاری باطنی و تغییر رفتار جمعی مخاطبان در جهت رشد کمال معنوی بوده است. هنر نمایش توانایی بازسازی و فضاسازی عمیق ترین مسایل دینی و حقایق انسانی و تربیتی و ارائه الگوها و اسوه های برتر الهی و انسانی را در قالب تئاتر با زبانی ساده و قابل فهم دارد، زبانی برای دیدن و فهمیدن و بیان معارف که در گفتن نمی گنجد. بازنمایی عمیق ترین مفاهیم انسانی و معارف الهی در اشکال نمایشی قابل انجام است. تئاتر دینی با الهام و اقتباس از قصص و داستان های مذهبی، وقایع و تاریخ یا مفاهیم و معارف معنوی و همانندسازی و تبدیل این مضامین به نمایش های امروزی می تواند موثرترین ابزار تربیتی و تصویرکننده معانی باشد. ضرورتی ندارد که تئاتر دینی به صورت مستقیم به موضوع دین یا طرح وقایع و شخصیت های دینی بپردازد، بلکه می تواند به صورت غیرمستقیم مضامین دینی و مفاهیم معنوی را در موضوع نمایش وارد کند و مفسر آن باشد.

شرط اساسی برای تاثیرگذاری تربیتی و ایجاد تحول در تئاتر دینی اهلیت هنرمند است، یعنی اینکه هنرمند خود اهل معنا و معنویت، معتقد و مومن و عامل باشد. لذا تربیت هنرمند تئاتر دینی در اولویت قرار دارد، هنرمندی که ابتدا خود فهمیده باشد و باور پیدا کرده و سپس با عمل خود روی صحنه نمایش و زندگی مربیگری کند. چنین هنرمند شایسته ای کلامش چون از دل برآید، لاجرم بر دل نشیند و اثرگذاری داشته باشد.

حوزه تئاتر و تربیت، هنرمند نمایش دینی درست مثل عالمی است که اگر خود عامل نباشد، وعظ و خطابه اش پوچ و بی معنی و بلااثر است! تئاتر دینی باید ابتدا مربیان خود را تربیت کند و سپس در اندیشه متربیان باشد؛ لذا تئاتر دینی نیازمند نمایشگرانی با ارزش است که اگر خود تربیت نشده باشند، نمی توانند مربی دیگران باشند.

تئاتر دینی چون ریشه اعتقادی - اخلاقی و معنوی دارد، مورد قبول و اقبال عمومی و عامه 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 تاثیر قرار گرفته و تحول می یابند.

تئاتر کودک و مکاشفه
روش های نوین
آموزشی

نصیب الله حیاتی

هنرمندانی است که بتوانند اصول و مبانی فکری ایرانی و اسلامی را در قالب های 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 با ارزش حقایق معنوی را ادراک و احساس کند.

هنر نمایش دینی در حوزه تعلیم و تربیت بیشتر از دانستن، توانایی فهماندن و به باور نشاندن دارد. آن گاه که مخاطب فهمیده شد، در لحظات حساس حیات فکری و معنوی خود، تداعی معانی نموده و به سوی خوبی ها و پاکی ها تاسی کرده و تربیت می شود.

نمایشگران متعهد و متولیان تعلیم و تربیت می بایست در تقویت و تشویق هنرمندان توانایی تئاتر دینی کوشش کنند و با همفکری و همراهی مادی و معنوی آن ها در مسیر پرپیچ و خم دوران جدید که خطرات و آفت های فکری و فرهنگی بسیار 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 در اندازد و با اتکا به معارف دینی متناسب با نیاز امروز با شکل و شمایلی جذاب و خلاق و با اتکا به معارف دینی متناسب با نیاز امروز با شکل و شمایلی جذاب و خلاق ظاهر شود و از تکرار و تقلید یا شعار و مستقیم گویی پرهیز نماید.

تئاتر دینی باید بتواند با تغییر و تحول اساسی در طرح و ساختارهای اصلی خود به تولید آثار نمایشی جدید و جذاب و جذاب بپردازد و تصورات نادرست از مقوله دین را در ذهن مخاطبان بزداید. شادابی و نشاط در مضامین خود ایجاد کند و با الهام از معارف فطری و با ارزش دینی روحیه امیدبخشی و تلاش در نسل جوان پدید آورد.

روایتگری و بازسازی نمایشی بسیاری از قصه های دینی و تاریخی - مذهبی در قالب تئاتر دینی با نگاهی نو قابل انجام است. سال ها کار طاقت فرسا و تلاش لازم است تا تنها گوشه‌هایی از این فرهنگ با ارزش به دیدن در آید. خلاقیت و آفرینش هنری - نمایشی مستلزم درک و دریافتی تازه و بدیع از حقایق گذشته است تا بتواند پلی میان فرهنگ و هنر گذشته با زندگی امروز ایجاد کند. چنانچه نمایش تعزیه ایرانی در دوره اقتدار خود توانست با توده مردم مسلمان ارتباط برقرار کد، هنرمندان تئاتر دینی امروز نیز باید بتوانند با زبان هنری و مناسب با مخاطبان گسترده خود ارتباط برقرار کنند. این مهم نیازمند تحقیق و تلاش تخصصی هنرمندان و پژوهشگران حوزه دین و هنر نمایش و تربیت است. این مبحث و مقاله تنها مقدمه ای کوتاه و ناقص بر مقوله تئاتر دینی و تربیت بود که امید است در فرصتی دیگر و با یاری اهل تئاتر، دین و تربیت به تفضیل و تکمیل بیشتر آن پرداخته شود.

«ما انسان را در نیکوترین صورت و هیأت آفریدیم.»

پس همه‌ی کودکان هنگام تولد پاک و معصوم هستند و در ادامه‌ی حیاتشان، اگر در محیطی سالم و بانشاط، زیر نظر افرادی متخصص و آشنا به علوم مختلف، با برنامه تربیت شوند پاک و معصوم خواهند ماند. ما متولیان تربیت فرزندان خود هستیم که ناخواسته یا خواسته آنها را به سوی تباهی رهنمون کرده و یا برعکس، آنها را در جهت شناخت و استفاده از توانایی هایشان یاری نموده و به سوی رستگاری هدایت می کنیم. پیامبر اسلام حضرت محمد (ص) در این زمینه می فرماید: «هر نوزادی با فطرت الهی به دنیا می آید، پس پدر و مادر او را به دین یهود و نصرانی و زرتشتی گرایش می دهند.»[۱]

در هر جامعه‌ای کودکان زیربنای آینده آن جامعه به شمار می روند؛ جامعه‌ای که بخواهد در مسیر صحیح گام بردارد و آینده‌ای روشن برای خود متصور شود، باید با برنامه‌ریزی دقیق و کامل شرایط رشد و پیشرفت کودکان خود را فراهم سازد و آنها را به انسان هایی با توانمندی های مختلف و سالم از نظر فیزیکی و روحی - روانی تبدیل نماید. به جرأت می توان گفت که اگر جامعه‌ای دچار نابسامانی های مختلف است به دلیل عدم توجه دولت مردان آن جامعه به آموزش کودکان بوده است. نمی توان از ساختمانی که بنیانش سست و غیراصولی گذاشته شده انتظار مقاومت در برابر عوامل مخرب طبیعی یا غیرطبیعی را داشت.

برای تربیت کودکان هر جامعه‌ای متولیانی را شناخته‌اند؛ در کشور ما ایران، با پیچیده و ماشینی شدن زندگی و همچنین علم به گرفتاری های عدیده‌ی والدین برای تأمین رفاه نسبی خود و خانواده و با توجه به رسالتی که برای «آموزش و پرورش» قائل شده‌اند، می توان وزارت آموزش و پرورش را به عنوان یکی از مهمترین عناصر در تربیت کودکان کشور درنظر گرفت. زیرا «یکی از اهداف بنیادی آموزش و پرورش، این است که ضعف های کودکان و نوجوانان را به قوت تبدیل کند و آنها را در ترمیم و جبران کمبودها، در توجه به نیازهای واقعی زمان، یاری و راهنمایی کند.»[۲]

تربیت یا آموزش و پرورش را نباید و نمی توان مطلق تلقی کرد که شکل ثابتی دارد، بلکه برعکس، تحت تأثیر عوامل متعدد و متنوعی قرار می گیرد، عواملی از قبیل دانش آموزان، معلمان، والدین، اوضاع فرهنگی، سیاسی و اقتصادی جامعه، شرایط جوی، محیط زیست و ...، و همین عوامل متغیر سبب می شوند و ایجاب می کنند که شکل ها، ویژگی ها، روش ها، برنامه ها و تصمیم گیری ها در این ارتباط پیوسته تغییر یابند.

امروزه این موضوع بر همگان روشن است که تعلیمات رسمی در آموزش و پرورش، بخصوص در دوره‌ی ابتدایی، نیاز به ایجاد دگرگونی در سیستم ارائه‌ی مطالب و نیز نحوه اندازه‌گیری و سنجش پیشرفت تحصیلی دانش‌آموزان دارد و دست‌اندرکاران و مسئولین این امر باید به دنبال راه‌های تازه برای آموزش و تربیت فرزندان این مرزوبوم باشند تا جامعه در آینده بتواند از دانش و تجربه‌ی آنان برای پیشرفت و دست یافتن به ایده‌آل‌های خود بهره‌مند شود.

نوشتار حاضر سعی در شناخت و معرفی نیازهای ضروری کودک و براساس این نیازها، مکاشفه روش‌های نوین برای پربار کردن آموزش آنان را دارد و بر این اعتقاد است که تئاتر از جمله هنرهایی است که ضمن برآوردن نیازهای کودک، می‌تواند به عنوان وسیله‌ای مؤثر جهت شرکت دادن دانش‌آموزان، به ویژه دانش‌آموزان مقطع ابتدایی، در جریان آموزش صحیح، مفید و با کاربرد حداکثری به کار آید.

دیدگاه امروزین در این زمینه همسو با تعالیم دین مبین اسلام است.خداوند متعال در قرآن کریم، سوره‌ی تین آیه چهار می‌فرماید:

فرایند هیچ گونه محدودیتی وجود ندارد؛ در بیشتر اوقات هم این آموزش (که هدف اصلی است) در ظاهر به چشم نمی‌آید و آنها متوجه نمی‌گردند، بلکه در بطن آن کنش و تعامل قرار داده شده و غیرمستقیم تأثیر خود را می‌گذارد و اثر و دوامش هم قطعاً بیشتر خواهد بود.

در کشور ما با داشتن آمار بالایی از دانش‌آموزان و علی‌رغم گذشته فرهنگی غنی، در زمینه‌ی آموزش و تعلیم و تربیت هنوز به شیوه‌ی کهنه و با کاربرد حداقلی این امر صورت می‌پذیرد. اگر به آموزش و پرورش خود توجه درخور ننمائیم، به رغم هرگونه تلاش سیاسی، اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و ... که برای پیشرفت کشور انجام دهیم، باز از عقب خواهیم ماند. زیرا به زیرساخت همه‌ی این فعالیت‌ها که آموزش و پرورش کودکان و نوجوانان، همان‌ها که در آینده‌ای نه چندان دور باید امور این فعالیت‌ها را بدست گیرند نپرداخته‌ایم؛ زیرا به جای پرداختن به علت‌ها، باز همه‌ی توجه خود را صرف معلول نموده‌ایم. پس شایسته است که زعمای کشور و علمای تعلیم و تربیت به شیوه‌ی آموزشی که اعمال می‌شود توجه نمایند و در راه بهبود و کیفیت بخشیدن به آن تدّبر نمایند تا بیشتر معضلات جامعه در آینده بروز ننماید و از جامعه‌ای پویا و بانشاط برخوردار گردیم.

با نگاهی گذرا به سیستم، برنامه، کتب و شیوه‌ی آموزشی که در مدارس کشور ما مورد استفاده قرار می‌گیرد می‌توان پی برد که با عزیزان خود چه می‌کنیم و چه آینده‌ای را می‌توان برای آنها و کشور متصور بود و آیا می‌توان با این روش و برنامه که در تعلیم و تربیت کودکان خود در پیش گرفته‌ایم به اهداف عالیه اسلام از تربیت نزدیک شد؟

باید از خود بپرسیم تا چه زمان می‌خواهیم به معلول بپردازیم و از نابسامانی‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و ... در جامعه بدون توجه به علت‌های واقعی آن گلایه کنیم؟ تا چه موقع از افسارگسیختگی جوانان خود شکوه باید کرد؟ و شاهد آمار بالای انواع گوناگون بزهکاری در جامعه بود و شکایت از پائین آمدن سن زندانیان و بالا رفتن آمار آنها کرد؟ تا چه موقع به جای پیشگیری، به فکر درمان فوری و استفاده از داروهای بی‌تأثیر و یا پاک کردن صورت مسئله بود؟ ما کودکان را در مقابل انواع بیماری‌های مهلک واکسینه می‌کنیم، آیا نمی‌شود زمانی که آماده‌ی دریافت و پذیرش هر چیزی هستند، در مقابل این همه معضل واکسینه شوند؟ و هزاران آیای دیگر که برای بدست آوردن جواب آنها کافی است به اطراف خود نگاهی تازه انداخت و فکر چاره بود.

علمای تربیت، تربیت را شکوفا ساختن استعدادهای درونی انسان و پرورش این ودیعه‌ی

کودکان و نوجوانان در دنیای ما زندگی می‌کنند و با همه‌ی خوبی‌ها و بدی‌ها مواجه می‌شوند چشمان آنها را نمی‌توان بست و فقط از خوبی‌ها و زیبایی‌های جامعه برایشان قصه ساخت، نمی‌توان با تغییر مدرسه و دوستان از هر آنچه در اطراف‌شان می‌گذرد آنها را دور نگه داشت. بلکه باید با آموزش صحیح، راه‌های مقابله و برخورد با مشکلات و دردها را به آنان آموخت. باید آنها را شناخت و ویژگی‌های دوره‌ی سنی آنها را درک کرد و بر این اساس با آنها برخورد و برای آنها برنامه‌ریزی کرد.

باید دید کسانی که قرار است آموزش ببینند چگونه فکر می‌کنند و چه خصوصیات و تمایلاتی دارند تا با استفاده از همین میل و علاقه، مطالب و مواد آموزشی به شکلی دلپذیرتر ارائه گردد و آنها خود نیز به یادگیری و آموزش علاقمند گردند.

«آگینا بارتو» شاعر روسی که اشعار زیادی برای کودکان سروده است، در زمینه‌ی اهمیت شناخت کودکان می‌گوید: «برای اینکه ما در دنیای تازه‌ای که داریم، بتوانیم با کودکان زندگی کنیم، باید روحیات آنان را بشناسیم. باید بدانیم که آنها چه چیزهایی را دوست دارند و به چه چیزهایی عشق می‌ورزند. باید همواره آنان را مورد بررسی و مطالعه قرار دهیم. زیرا دریافت‌ها و ادراکات آنان از زندگی همیشه تازه است. احتیاجات آنها گوناگون و جدی است، اگرچه همیشه با احساسی کودکانه همراه است.»[۳]

در امر آموزش، شوق و علاقه یادگیرنده به آموزش، تأثیر زیادی در جریان یادگیری، بویژه یادگیری کودکان و نوجوانان دارد. معلمی که نداند با چه کسانی سروکار دارد و خصوصیات و ویژگی‌های متعلمینش را نشناسد مسلماً در وظیفه‌ی خود نمی‌تواند موقعیتی بدست آورد و یا میزان موفقیت او کم خواهد بود. او موظف است دانش آموزان خود را بشناسد و انگیزه و شوق را نسبت به امر آموزش و یادگیری در بین آنها بوجود آورد.

در دنیای امروز آموزش کودکان و نوجوانان متحول گردیده است؛ اگر در گذشته محیط آموزش محدود به چهار دیواری بسته‌ای به نام کلاس بود و ابزار یاددهی و یاد گرفتن کتاب از پیش نوشته شده، بدون توجه به اختلافات دانش‌آموزان با یکدیگر بوده و تنها راه انتقال مطالب، کلام و بیان معلم بود که به وسیله او گفته و از طرف دانش‌آموز شنیده می‌شد، امروزه در دنیای مدرن، برای این مهم (آموزش) سعی در استفاده از همه‌ی ابزار و نامحدود بودن مکان و امکانات آموزشی و استفاده از همه‌ی حواس در امر آموزش را دارند و اصولاً آموزش برای آنها تبدیل به نوعی برخورد و تعامل دوطرفه میان مربی و متربیان بیان شده است و در این

آزادی هایش را محدود سازد، خواسته هایش را تحت ضابطه و کنترل درآورد.»[۵] هرچند که آنها فقط و فقط به خاطر سرگرمی و لذت بازی می کنند و به گفته ی داوود کیانیان «استقبال کودکان از برخی فعالیت های هنری، چون نمایش (بازی های نمایشی یا هیجان انگیز)و شعر (بازی های کلامی) براساس تمایل کودک به بازی ذکر شده است»[۶] و این میل و گرایش برای او یک میل و گرایش فطری و غریزی است که به وسیله ی خود کودک تجربه شده و می آموزد. این امور طبیعی و غریزی اگر سرکوب شوند در آینده صدمات جبران ناپذیری برای کودک به همراه خواهند داشت ولی اگر در جهت صحیح ابراز و هدایت شوند تبدیل به ابزاری مفید در جهت آموزش و پرورش وی می گردند.

در کشور ما با توجه به بخش نامه ها و دستورالعمل هایی که در آموزش و پرورش وجود دارد برای مقطع ابتدایی، اهدافی را مشخص نموده اند که این اهداف در نفس خود و با توجه به اعتقادات مردم و نیز با عنایت به فرهنگ غنی ایران اسلامی، مناسب به نظر می رسد و اگر نسبت به آن ها هم انتقاد و یا پیشنهادی وجود داشته باشد خارج از بحث ما می باشد. اما بحثی که وجود دارد این است که چگونه و به وسیله ی کدام ابزار می توان به این اهداف و یا هر هدف دیگری دست یافت؟ آیا با این روش و برنامه ای که در حال حاضر در مدارس اعمال می شود دسترسی به آن اهداف و یا بخشی از آن اهداف میسر است؟ آیا نمی توان با استفاده از شیوه های دیگر - چون دیگر کشورها - زودتر و یا مفیدتر به آن اهداف دست یافت؟

در آموزش و پرورش دوره ی جدید کشور، اهداف به دو بخش اساس و ارکان تقسیم می شوند که نخستین مرحله ی آن اساس نامیده می شود و طول آن دو سال، از ۵ تا ۷ سالگی است و گذراندن آن برای همه ی نوآموزان اجباری، و شروع آن در کودکستان ها است. اما از آنجا که امکان گسترش کودکستان ها در سطح کشور و به خصوص روستاها فراهم نبوده، برنامه ریزان با تأسیس و گسترش واحدهای مستقل و یا ضمیمه ی دبستان ها به نام دوره آمادگی در مدارس ابتدایی موافقت نمودند. و هدف اساسی این دوره را فراهم کردن محیط و فرصت های مناسب برای پرورش قوای جسمانی، عقلانی و عاطفی کودکان دانسته اند. اما اهداف این دوره را نمی توان اهداف دوره ی ابتدایی دانست. زیرا فقط سال اول آن مختص مدارس ابتدایی می باشد.

اما دومین دوره، دوره ی آموزش و پرورش ارکان نامیده می شود که طول آن چهار سال است و برای ورود به آن، دانش آموزان باید دوره ی قبل (اساس) را گذرانده باشند، که خود به

الهی در جهت اهداف مطلوب انسانی تعریف کرده‌اند؛ که این کار مستلزم زحمت و تلاش فراوان مربیان و دیگر دست اندرکاران و برنامه‌ریزان تعلیم و تربیت کشور می‌باشد. پیامبر اکرم (ص) رسالت خود را رسالت تعلیم و تربیت می‌دانست و می‌فرمود: «برای تعلیم فرستاده شده‌ام و رسالت من تعلیم است.»[۴]

در کشورهای پیشرفته، با توجه به اهداف خود از تربیت، برای تدریس در مقاطع ابتدایی و مهدکودک‌ها، حتماً باید افراد متخصص و دارای مدرک تحصیلی متناسب با نیازهای کودک، به آنها آموزش دهد. چرا که کودکان هنوز این دنیا را تجربه نکرده‌اند و نمی‌توان بدون برنامه و افراد متخصص، افراد شایسته‌ای برای فردای کشور تربیت کرد.

با ورود کودک به دوره‌ی دبستان که همزمان است با دور شدن از حالت سستی و ضعف و بدست آوردن توانایی‌های فیزیکی مانند افراد بزرگسال، که با قدرت و سرعت می‌تواند، از توانایی‌های فیزیکی خود استفاده و دست به بازی‌های بزند که خطرناک‌اند. او از محیطی آشنا (خانواده) که در آن به شدت مورد توجه بوده خارج، و به محیطی ناآشنا یعنی مدرسه وارد می‌شود و در این تغییر محیط و اطرافیان، به تحولات روحی - روانی بزرگی می‌رسد. در این میحط جدید مجبور است که در جمع حضور داشته و علی‌رغم میلش از بعضی خواسته‌ها و تمایلات خود بگذرد و با جمع هم‌کلاسی‌ها که جامعه‌ای کوچک شده است هماهنگ شود. او در این دوره برای اثبات خود و تثبیت هویت فردیش قابلیت‌هایی از خود بروز می‌دهد و در این فرایند ممکن است تنش‌هایی هم با خود و یا با دیگران پیدا نماید ولی اگر محیط، محیطی پویا باشد و مربیانی با دانش عمیق و برنامه‌ای صحیح در آن حضور داشته باشند این دوره کوتاه می‌شود و کودک در آن مجبور به سرکوب نیازها و استعدادهای درونی خود نمی‌شود بلکه زمینه ی بروز استعدادهای او مهیا می‌گردد.

او خود را به مرور در میان جمع پیدا و خصوصیات و توانایی‌های فردی خود را بروز می‌دهد، قواعد جمع را می‌پذیرد و دست به بازی‌ها و فعالیت‌های جمعی و گروهی می‌زند؛ در جریان این بازی‌ها دوستان و یا رقیبانی پیدا می‌کند و برای جلب نظر آنها حاضر است دست به هر خطری بزند.

در این دوره، بازی اصلی‌ترین و لذت‌بخش‌ترین فعالیت کودک است که در تربیت او نقش مهمی می‌تواند داشته باشد؛ «بازی می‌تواند کودک را به راه و رسم حیات اجتماعی آشنا سازد، به او درس همکاری، تبادل نظر، تبادل رأی و افکار بیاموزد، درس انضباط بدهد،

۶- پرورش روحیه خودآموزی، تجربه، تحقیق و پژوهش در دانش‌آموزان.
۷- پرورش حس اعتماد و اتکاء به نفس و استقلال شخصیت.
۸- عادت دادن دانش‌آموزان به رعایت قوانین و مقررات متداول و پرورش روحیه نظم و مسئولیت‌پذیری در آنان.
۹- پرورش استعدادهای هنری با تأکید بر هنرهای بومی متناسب با مقتضیات منطقه و سن و جنس دانش‌آموزان.
۱۰- پرورش قوای روحی و جسمی و ایجاد عادات علاقه در دانش‌آموزان بر انجام مستمر ورزش مناسب و رعایت نکات ایمنی، بهداشت فردی، اجتماعی و محیط زیست.
۱۱- شناسایی علائق و استعدادهای هر دانش‌آموز و فراهم آوردن زمینه‌های مناسب برای بروز و شکوفایی آنها، شناسایی ارزش استعدادهای مختلف و کاربرد و جایگاه آنها در جامعه.
۱۲- پرورش و تقویت توانایی حل مسائل در جهت پرورش نظم فکری و رفع نیازهای مادی در زندگی فردی و اجتماعی.
۱۳- برانگیختن حس کنجکاوی علمی.»[۷]

اما این اهداف تا چه حد قابل دسترس می‌باشند و با کدام برنامه و روشی می‌توان به آنها دست یافت، برمی‌گردد به روش‌های اجرا که در مدارس اعمال می‌گردد. و برای دسترسی به آنها در دوره‌ی ابتدایی ده ماده‌ی (کتاب) درسی با ساعات متفاوت و گاه یکسان در پایه‌های گوناگون به صورت رسمی تدریس می‌گردد که عبارتند از :

۱- قرآن
۲- تعلیمات دینی
۳- انشای فارسی
۴- قرائت فارسی
۵- املای فارسی
۶- مطالعات اجتماعی
۷- ریاضیات
۸- علوم تجربی
۹- هنر و نقاشی
۱۰- ورزش

دو بخش، دوره‌ی آموزشی و دوره‌ی پرورشی تقسیم می‌شوند.

اهداف آموزشی دوره‌ی ارکان عبارتند از:

۱- یادگیری قران مجید در حد صحیح‌خوانی تمام قرآن و فهم معانی اجمالی سوّر و آیات ساده، خصوصاً در رابطه با مبانی اعتقادی و اخلاقی.

۲- آموزش کامل واجبات و محرمات و عبادات بویژه نماز.

۳- تکمیل سوادآموزی در جهت استفاده مستقل فرد از منابع مکتوب و معمول مورد استفاده عموم.

۴- تقویت زبان فارسی و تکمیل توانایی‌های کلامی و نگارش در حد بیان نیازهای زندگی با بیانی روشن و نگارش صحیح، خوانا و زیبا.

۵- آموزش ریاضیات برای فهم روابط ساده ریاضی و حساب کردن.

۶- آموزش علوم در حد آشنایی با محیط، طبیعت و پیرامون.

۷- آموزش مسائل سیاسی - اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی در حد آشنایی اجمالی دانش‌اموزان.

۸- آشنا ساختن دانش‌آموزان با قوانین و مقررات متداول.

۹- آموزش هنرها، بویژه هنرهای سنتی و ملی.

در پایان دوره ابتدایی باید دانش‌آموزان با همه‌ی این موارد آشنا و مدارس به این اهداف آموزشی دست یافته باشند و علاوه بر آن به اهداف پرورشی که در پی خواهد آمد نیز نائل گردند.

اهداف پرورشی دوره‌ی ارکان عبارتند از :

۱- تقویت مبانی اعتقادی دانش‌آموزان به اصول دین برمبنای فطرت و با تکیه بر مشاهده، تفکر و تعقل.

۲- ایجاد عادتهای مطلوب عبادی در دانش‌آموزان متناسب با جنس آنها.

۳- تقویت فضائل اخلاقی در خلال برنامه‌های آموزشی - تربیتی هدفدار و قابل ارزشیابی.

۴- تقویت روحیه تعاون و همکاری در فعالیت‌های گروهی، رعایت احترام به حقوق دیگران، توجه به فعالیت‌های امدادی و مشارکت در فعالیت‌های سازندگی.

۵- پرورش علاقه به کار و کوشش و فراهم آوردن زمینه‌های عملی آن.

اموری را که سعی در انتقال آنها به کودکان داریم به بهترین شیوه به آنها آموزش داد و محیط مدرسه و کلاس را نیز به محیطی پویا و بانشاط تبدیل نمود و «هنر نمایش» این امکان را فراهم می‌نماید که علاوه بر پاسخ به این میل و علاقه‌ی تمام نشدنی کودکان، اهداف و مطالب آموزشی خود را در برنامه‌های آنها بگنجانیم و درنهایت به مقصود خود که همانا آموزش و تربیت کودکان است دست یابیم.

فقط کافی است مربی به وظیفه‌ی خود به شکلی خلاقانه نگاه و عمل نماید و سیستم آموزشی نیز آنها را مقید به رعایت کلیشه‌های همیشگی خود ننماید، آنوقت است که باید اثرات آموزش و پرورش را در تربیت کودکان مشاهده نمود و آینده‌ای روشن را برای کشور متصور شد.

۵۹ سال پیش ،»ابوالقاسم جنتی عطایی» در مقدمه کتاب «نمایشنامه‌های مدارس» خود به همین موضوع اشاره دارد و می‌گوید: «برای نفوذ در روح کودک و ایجاد عوامل پیشرفت و توسعهٔ فکر و شخصیت در حال رشد او، روانشناسان، راه چشم و گوش را بهترین طریق می‌دانند و معتقدند برای تعلیم نکاتی که از نظر «آموزش و پرورش» مورد توجه است،باید از طبیعی‌ترین و مهمترین وسیله که «هنرهای نمایشی» یکی از آنهاست استفاده کرد و مسائل را غیرمستقیم به کودک آموخت.»۸

این نکته خطاب به متولیان برنامه ریزی درسی هنوز هم کاربرد دارد!

پانوشت ها:

۱- سیری در تربیت اسلامی، مصطفی دلشاد تهرانی، موسسه نشر و تحقیقات ذکر، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۶، ص ۱۰۹

۲- رشد تکنولوژی آموزشی شماره ۱۵۴، مقاله ویژگی‌ها یا خصایص ذاتی آموزش - پرورش، علی اکبر شعاری نژاد، بهمن ۱۳۸۲، ص۸

۳- نکاتی درباره ادبیات، ترجمه اردشیر نیکپور، مقاله شعر برای کودکان نوشته آگینابارتو، شورای کتاب کودک، تهران ۱۳۵۶، ص ۴۰

۴- سیری در تربیت اسلامی، مصطفی دلشاد تهرانی، موسسه نشر و تحقیقات ذکر، تهران ۱۳۷۶، چاپ دوم، ص ۱۱۴

۵- زمینه تربیت، دکتر علی قائمی، امیری، تهران ۱۳۶۳، ص۲۲۴

در مدارس کشور، یادگیری هر موضوع درسی را در موارد بسیاری تا حد خواندن و یا حفظ کردن آن موضوع تقلیل داده است بدون اینکه موضوع و مواد درسی که قرار است آموزش داده شوند در کودک درونی گردند و پذیرش و عمل به آنها نهادینه شود. به همین دلیل اگر مدارس و مربیان بتوانند شرایط و فرصت‌هایی را بوجود بیاورند تا یادگیرنده بتواند با توجه به میل و گرایش خود نسبت به بازی آنها را عملاً تجربه و موضوع آموزشی را غیرمستقیم بیاموزد نتیجه بهتری بدست خواهد آمد و مطلب آموزش داده شده در وجود آنها نهادینه خواهد شد.

به عنوان مثال، آموزش قواعد رانندگی و عبور از خیابان را می‌توان به صورت رسمی در کلاس درس آموزش داد ولی تصور نمائید که اگر در حیاط مدرسه، توسط دانش‌آموزان، خیابانی فرضی نقاشی و از وسیله‌ای چون ماکت اتومبیل استفاده شود و عملاً دانش‌آموزان از خیابان و جلوی اتومبیل فرضی عبور نمایند، چه تفاوتی با شیوه‌ی قبل در آموزش بدست خواهد آمد و علاوه بر آموزش راهنمایی و رانندگی چه چیزهای دیگری که از اهداف اولیه کلاس نبوده، به دانش‌آموزان انتقال داده می‌شود. پس برای موفقیت کامل در امر آموزش باید شرایطی فراهم نمود تا یادگیرنده بتواند امر آموخته شده را به صورت عملی به کار بندد و فضا و محیط آموزش نیز برای او مکانی دلپذیر و لذت‌بخش گردد.

همان‌طور که قبلاً گفته شد، آینده هر جامعه‌آی، به کیفیت و کارایی نظام آموزشی آن کشور بستگی دارد؛ از اینرو، هرچه برنامه‌های آموزشی آن کشور مفید و مؤثرتر باشد، جامعه‌ی فردایش که متشکل از همین کودکان و دانش‌آموزان است، سلامت و سعادت بیشتری خواهد یافت. و از آنجا که نظام آموزشی، علاوه بر آموزش مواد و مطالب مشخص کتاب‌های درسی، یک تجربه‌ی اجتماعی نیز می‌باشد که از طریق آن کودک درباره‌ی خود و جامعه می‌آموزد و مهارت‌های خود را توسعه داده و دانش و مهارتی را که باید کسب می‌نماید؛ باید قبول کرد که لازم است یادگیرندگانی را پرورش داد که قدرت استدلال، تخیل، توانایی‌های جسمانی، تفکر، ارتباط و درک افراد و گروه را داشته باشند و این کار با بازنگری در شیوه‌های آموزش در مدارس میسر خواهد شد.

شاید بتوان گفت که بعد از تغذیه، مهمترین نیاز کودک که سیستم آموزشی ما از آن غفلت می‌نماید بازی است. و شاید مهمترین ابزاری که در اختیار مربی برای آموزش به متربیان خود نیز وجود دارد باز همین بازی می‌باشد. به وسیله‌ی بازی می‌توان اساسی‌ترین

بازی و
نمایش

منصور خلج

۶- تئاتر کودکان و نوجوانان، داوود کیانیان، تربیت، تهران ۱۳۷۴، چاپ دوم، ص۳۲
۷- اهداف، اصول و ویژگی های دوره پیش‌دبستانی و دبستانی وزارت آموزش و پرورش، نشر واژه، تهران ۱۳۷۳، ص ۲۷ الی ۳۴
۸- نمایشنامه های مدارس، ابوالقاسم جنتی عطایی، ا.اقبال، تهران ۱۳۲۶، مقدمه.

می‌آید که اگر بازی را از زندگی بشر حذف کنیم شاید هیچ اختراع و اکتشاف مهمی به وقوع نمی‌پیوست.

بازی به واقع آن فعالیت جسمی و ذهنی است که در طی آن به انسان نشاط داده می‌شود. او را از افکار دیگر جدا کرده میل پیروزی و رقابت را در او زنده کرده و به او هیجان و شادی می‌دهد. به این ترتیب تمام انسان‌ها به گونه‌ای به بازی احتیاج دارند. چیزی که باعث شده بزرگترها باور نداشته باشند که آنها نیز به بازی احتیاج دارند تصوری است که آنها از بازی دارند. برای بزرگترها بازی مترادف است با فعالیت شدید فیزیکی مثل دویدن، توپ بازی و یا بازی‌های تقلیدی نظیر عروسک‌بازی و یا انتزاع‌های کودکانه مانند تداعی نقش یک تکه چوب به یک اسبِ سرکش توسط بچه‌ها و غیره. اما به نظر صاحب نظران بازی در تمام دوران زندگی انسان بگونه‌ای نقش تخلی هیجانی همراه با تحریک، طراوت، شادی و آموزش را دارد. در این میان نوع بازی‌های بزرگسالان برحسب سن و جنس آنها متفاوت است، هر چه بر سن و سال افراد افزوده می‌شود عامل فعالیت فیزیکی و تخلیل کودکانه نیز کم شده و تقلید نیز در نقش‌ها و اشکال دیگر به منص ظهور می‌رسد. به عنوان مثال در مواقعی رانندگی برای جوانان و گاه بزرگسالان نوعی بازی به حساب می‌آید و یا بازی مادربزرگ نیز به نوعی وارد این بازی می‌شود. در اینجا مهمترین توجه به بازی بر روی کودکان است و دلیل آن کارکردهای بازی برای این سن است.

کودکان از اوان تمدن بازی کرده‌اند و توصیفِ بازی آنها در سراسر ادبیات جهان یافت می‌شود. هر تمدنی نسل به نسل انواع بازی‌های سنتی را به کودکانش منتقل کرده است. به علاوه معنای کلم بازی اکنون هرچه بیشتر در ارتباط با کودکان می‌رود.

به عقیده اندیشمندی بنام فوربل «بازی والاترین جلو رشد بشر در کودکی» است. چون خودِ بازی به تنهایی چیزی را که در روح کودک است بیان می‌کند. بازی ناب‌ترین و معنوی‌ترین دستاورد کودک است. بازی برای کودکان استراحت نیست بلکه مهم‌ترین جنب کودکی است و در عین حال نوع و تصویر زندگی بشر در هم مراحل و در هم روابط است.

از سوی دیگر ایجاد ارتباط از مهمترین عوامل در زندگی انسان‌هاست که در نهایت موقعیت دشوار آدمی را با توجه به نگرش فلسفی او به جهان تحمل‌پذیر می‌سازد و هنر و ارتباط هنری ژرف‌ترین راه برای برقراری ارتباط با دیگری است.

میدان بازی به گستردگی زندگی است و انواع آن بسیار پرشمارتر از آمار صنایع و

به بازی گری ماند این چرخ مست
که بازی نماید به هفتاد دست

بازی چیست؟ چه کسانی باید بازی کنند؟ و اصولاً بازی به چه کار می آید؟ صاحبنظران در تعریف بازی بازی دیدگاه‌های متنوعی را ارائه کرده‌اند که در بسیاری جهات گاه شبیه هم نیستند. اما همگی در این امر اتفاق نظر دارند که بازی جزئی از زندگی انسانهاست. بازی در لغت به معنی سرگرمی به چیزی، مشغولیت و تفریح است.

در فرهنگ انگلیسی آکسفورد، بازی (play) به عنوان فعالیت آزاد یا حرکت به طور کلی، بازی به مثابه نشان‌دهند چیزی که نباید آن را جدی گرفت، بلکه فقط ورجه ورجه کردنِ تفریحی است؛ وارد مسابقه شدن برای بازی؛ نمایش درآوردن و در همین معنا تقلید در آوردنَ و نمایش دادن است. در بررسی بازی کودکان هر یک از این معناها و هم آنها به طور ضمنی یافت می شوند.

معمولاً هر وقت صحبت از بازی به میان می آید ذهن ها بلافاصله به سوی بچه ها می رود. درحالیکه بازی برای تمام انسان ها لازم است. با نگاهی به گذشته چنین به نظر

در اجتماعی کردن کودک و نوجوان به شمار می آید.

می دانیم که بچه ها بازی را دوست دارند. کودک و بازی پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارند. همه ما شاهد هستیم که بچه ها همواره در حال بازی هستند آن بازی یا به صورت انفرادی است و یا به صورت جمعی، کودک یا با عروسکش در حال بازی است یا در قالب دکتر، پلیس ، مغازه دار، معلم و سایر نقش ها همواره مشغول بازی است. کودک و بازی هم زادند و پرداختن به این مبحث جای سخن فراوان دارد که علمای تعلیم و تربین و روان شناسان در خصوص آن کتاب ها نوشته اند اما اجمالاً اشاره می کنم که یکی از اشکال بازی، بازی های جمعی است که دو یا چند نفر در آن شرکت دارند. این بازی ها قواعد خود را دارند و توسط همه هم رعایت می شوند. تئاتر هم یک بازی جمعی است بچه ها در خلال بازی آرزوها و امیال خود را به صور گوناگون بروز می دهند. یکی از کارکرهای اساسی بازی برای بچه ها، تجربه اندوزی است. بچه ها از طریق بازی با اشیاء و افراد به مفاهیمی مانند رنگ، حجم، بُعد حرکت، ارتباط های متقابل عناصر و اجزاء و غیره پی می برند. بچه ها همچنین توسط بازی به تقویت تفکر و اندیشه خود می پردازند و راهبردهای استفاد خلاق از ذهن را در می یابند. بازی بچه ها را وا می دارد تا بسیاری از اعضای حسی حیاتی خود را مانند چشم، گوش و زبان را به تحریک و ورزیدگی وادارند. ژان پیاژه[۴]، روان شناس نامدار سوئیسی درمورد بازی های کودکان نظراتی دارد که بسیار حائز اهمیت است او می گوید: «بازی های کودکان نهادهای اجتماعی ستایش انگیزی هستند، به عنوان مثال تیله بازی در میان پسر بچه ها نظام بسیار پیچیده ای از قاعده ها را در بر دارد که واقعیت اجتماعی بسیار ویژه ای را می سازند یعنی واقعیتی مستقل از افراد که همانند زبان نسل اندر نسل منتقل می شود.

ما فقط از خود پرسیده ایم چگونه افراد رفته رفته این قاعده را می پذیرند. یعنی با توجه به سن و رشد ذهنی شان چگونه این قواعد را رعایت می کنند؟ آنان از این قاعده ها چه آگاهیی به دست می آورند. به عبارت دیگر در مورد بخش اول کافی است از بچه ها بپرسیم چگونه تیله بازی می کنند. قاعده هایش را به من یاد بده تا با تو بازی کنم. کودک نیمی از تیله ها را بر می دارد. حرکت خود را انجام می دهد و بازی آغاز می شود. سپس نوبت بخش دوم پرسش می رسد یعنی بخش مربوط به آگاهی از قاعده ها. [۵]

پس از روشن شدن این نکته می توان دو پرسش زیر را به آسانی طرح کرد:

۱- آیا افراد همیشه مانند امروز بازی کرده اند؟

حرفه هاست.

می توان گفت بین بازی کودکان و زندگی بزرگسالان رابطه‌ای هست و این که در این جنبه از حیات کودکی بشر می توان کلید معماهای پیچیده‌ای را یافت که بزرگسالان در ارتباط خود با همگنانشان با آن ها روبرو می شوند.

یک استاد روانشناس بنام سولی در کتاب خود تحت عنوان «مطالعاتی درباب کودکی» چنین می گوید: «ما به آسانی دربار بازی آنها، وانمودهایشان و توهماتشان، حرف می زنیم، اما وقتی صحنه‌ی کوچکی از زندگی یا گوشه‌ای از جنگ را بازی می کنند واقعاً چه می دانیم که در ذهن آن ها چه می گذرد؟»[۲و۳]

دیرینه ترین شکل هم بازی های کودکان، بازی به عنوان فعالیت بدنی است.

منشأ بازی تمایل به تشخیص یک اندیشه تازه است، چیزی که همان طور که بعداً خواهیم دید به طور کلی با هنر خویشاوندی نزدیکی دارد.

بازی فعالیتی است که هم چون هر فعالیت دیگر که ذهن بشر را در طول تاریخ به خود مشغول داشته، گاه به اشتباه ارائه و تفهیم شده است. برخی بازی را تظاهر به فردی دیگر بودن می دانند آنگونه که کودکان در بازی هایشان ارائه می دهند، برخی بازی را همان خیال بافی هایی که بزرگسالان به جبران کار خسته کننده و یا نارضایتی از شرایط شان خود را با آن سرگرم می کنند و یا برخی از آن به عنوان مسکّنی برای افرادی که از چیزی خاص رنج می برند، می دانند. هر کدام و یا تمامی این مقولات در بازی موثر است. اما سوای همه آنها بازی ایجاد ارتباط است به معنای وسیع کلمه، مشکل بتوان آن را در تمامیت خود توضیح داد.

می توان گفت بازی فعالیتی است شادی آفرین و منبعی برای ایجاد رضایت در فرد. خلاقیت، ابتکار و آزادی از جمله مفاهیمی هستند که هر بازی می تواند در بر داشته باشد. روانشناسان معتقدند که کودکان هنگام بازی تجربه کسب می کنند، ذهنیت و تصور خود را رشد می دهند. روابط علت و معلول را در جریان بازی می یابند و به ساختن مفاهیم کلامی، تخلیل و ذهنی می پردازند.

بازی یک رکن مهم زندگی کودک و نوجوان است. کودک با نقش هایی که در بازی ها می پذیرد همانند سازی کرده و کم کم نقش ها در او درونی می شوند.

برخی از صاحب نظران معتقدند که بهترین نوع یادگیری برای کودکان رفتارها و برخوردهای حساب شده و دقیق در بازی های مختلف است. بازی و تفریح ابزار بسیار مهمی

خیالی، خود را هواپیمایی می‌نماید که به سوی فرودگاهی که از درخت و سنگ انباشته است در حال فرود آمدن است. دیگری نقش مادری را در خانه بازی می‌کند. سایر کودکان نقش‌های فروشنده، مأمور راهنمایی، معلم و یا دکتر را به عهده می‌گیرند. گاهی کودکان در همین سن یک داستان خانوادگی را بدون راهنمایی بزرگترها بازی می‌کنند.

بازی نمایشی می‌تواند از روی نقشه و با همکاری یک عده صورت گیرد و معمولاً می‌شود با تکیه بر یک قصه و یا یک حادثه عملی مبتنی باشد. ارزش‌های مثبت بازی‌های نمایشی شاید بیشتر از هر فعالیت خلاق دیگر مورد توجه روانشاسان تعلیم و تربیت است، چرا که کودکان و نوجوانان در این بازی‌ها از فرصت‌های زیادی برخوردارند تا احساسات خود را ضمن نقش‌هایی که بازی می‌کنند مستقیماً تعبیر نمایند.

مارک تواین می‌گوید: بر این باورم که تئاتر کودکان از بزرگترین ابداعات قرن بیستم بوده است. تئاتر مذکور قویترین معلم اخلاق و بهترین انگیزه به سوی بهزیستی است.[۷]

از ارزش‌های مثبت بازی نمایشی دیگر اینکه فرصت‌های خوبی برای رشد و تکامل عواطف کودک و نوجوان فراهم می‌سازد. زیرا در این وضع طبیعی است که کودک و نوجوان می‌توانند بطور مطلوبی درست احساس کنند، هر هیجان عاطفی را بروز دهند. همچنین آنها با همانند سازی با اشخاص گذشته و در جاهای دیگر و در اوضاع و شرایط گوناگون و متنوع، تجارب زند خود را گسترش می‌دهند و مهارت‌هایی را در خود رشد و تعالی می‌بخشند. بازی نمایشی می‌تواند تجارب زند خود را نظم دهد. چنانچه وقتی او شخصی را در یک وضع معین تعبیر می‌نماید و نشان می‌دهد تمام آنچه را که دربار آن وضع می‌داند و راهی که شخص بدان واکنش نشان می‌دهد یکی می‌سازد بطوری که می‌تواند کاملاً آن را تعبیر کند، همین نظم و تعبیر درک و فهم کودک زیر بنای تصحیح افکار او را تشکیل می‌دهد و قابلیت در یادگیری را برایش فراهم می‌آورد، زیرا اطلاعات را در وضع بسیار معناداری در اختیار کودک و نوجوان قرار می‌دهد و آن را با تجارب کلی وی مربوط می‌سازد. همچنین آنها گرایش‌ها و نظرهای خود را به طور غیر مستقیم و ضمن اوضاع و احوال مناسب و مقتضی رشد و توسعه می‌دهند.

امروزه علمای تعلیم و تربیت همواره از نمایش به عنوان قوی‌ترین قالب هنری در جهت پرورش کودکان و نوجوانان یاد می‌کنند. آشناترین وسیل هنری با روان و روحیه کودک و نوجوان همانا نمایش است، چرا که بچه‌ها از کودکی با بازی زندگی می‌کنند، بزرگ و بزرگ‌تر می‌شوند . اما به راستی ما بزرگترها می‌دانیم که این قالب هنری تا چه حد می‌تواند در

۲- قاعده ها چه خاستگاهی دارند؟ ابداعی کودکان هستند یا پدر و مادرها و به طور کلی آدم بزرگ‌ها نها را وضع کرده‌اند؟

آنچه در این میان مهم است دریافت گرایش ذهن کودک است و ارزش راز آمیز و گاه درنیافتنی آن.

اما آنچه مورد نظر است هدایت این بازی به سوی نمایش است که در اصطلاح به آنها بازی نمایشی گفته می‌شود. امروز بازی نمایشی (Dramatic Play) در خیلی از کشورها جزو برنامه دروس مدارس شده است زیرا مربیان و برنامه‌ریزان به این اصل مهم پرورشی پی برده‌اند که کودک وقتی داستان یا نمایشی را می‌خواند علاقمند است خود را با خصایص قهرمان‌های آن اثر همانند و یکی نماید.

اگوستوبوال[۶] کارگردان و نظریه‌پرداز برزیلی معتقد است: «هر یک از ما در درون خود یک بازیگر یعنی کسی که نقش بازی می‌کند و یک تماشاگر، یعنی کسی که نقش بازی شده را می‌نگرد، دارد. ما این توانایی را داریم که خود را در حین انجام کارها نگاه کنیم. جانوران دیگر حتی بازتاب خود در آینه را به جا نمی‌آورند و بنابراین از این بازتاب برای تغییر و اصلاح ظاهر خود بهره نمی‌گیرند. گربه به آینه نگاه نمی‌کند تا سبیل‌اش را مرتب کند و شیر در آینه یال خود را شانه نمی‌زند اما ما انسان‌ها حتی بدون آینه نیز قادریم خود را در حین نگاه کردن ببینیم. ما فقط بازیگر و تماشاگر خود نیستیم. بلکه نمایشنامه‌نویسی هستیم که متن خود را یعنی آن بخش از گفتگوهای صحنه‌هایی را که در آن قرار داریم، می‌نویسد، صحنه‌آرایی هستیم که لباس‌ها را بسته به مکانی که در آن هستیم (خانه، محل کار، هنگام فراغت) انتخاب می‌کند و نیز کارگردانی که بازی‌هایمان را به صحنه می‌آورد. بنابراین هر انسانی به تنهایی یک تئاتر کوچک است. به دیگر سخن او تمامی نقش‌ها را ایفا می‌کند و تمامی کارها را انجام می‌دهد. حال چه آموزش تئاتر دیده باشیم و چه ندیده باشیم. بازی نمایشی در واقع فعالیتی است که به وسیل کودک یا نوجوان یا گروهی از آنها انجام و اجرا می‌شود برای اینکه تجربه مستقیم یا غیر مستقیمی را دوباره زنده کنند و به صورت نمایش درآورده و در اجرای آن خود را با نقش‌های اشخاص داستان یا تجربه یکی می‌سازند.»

در بازی نمایشی کودک و نوجوان؛ تجربه شخصی دیگری را به صورت زنده تفسیر می‌کند، وقتی کودکانِ خردسال نمایش می‌دهند واقعاً خود را همان شخص یا حیوان احساس می‌کنند و در عالم خیال خود، به همان تجربه می‌پردازند. مثلاً کودک پنج ساله‌ای در بازی

منابع:

۱- بازیها، روانشناسی روابط انسانی، اثر اریک برن ترجمه اسماعیل فصیح تهران نشر البرز
۲- کاربرد نمایش، جان هادسن، ترجمه یدا.... آقا عباسی، انتشارات نمایش۱۳۸۲
۳- مجله پیام یونسکو دی ماه ۱۳۶۲
۱ -شاهنامه فردوسی
۲و ۳- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به مقاله نمایش و بازی کودکانه نوشته مارگارت لونپلد کتاب کاربردهای نمایش ترجمه یدا... آقا عباسی، تهران
۴- و ۵- ژان پیاژه محقق و روانشناس سوئیسی، مجله پیام یونسکو، دی ماه ۱۳۶۲
۶- اگوستیوبوال، کارگردان برزیلی (متولد ۱۹۳۱)، کتاب بازی هایی برای بازیگران و نابازیگران، ترجمه حمید گرشاسبی، چاپ سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری ۱۳۷۸
۷- تئاتر کودکان (مجموعه مقاله)، ترجمه حسین سیدی، انتشارات برگ، ۱۳۷۷
۹- شعری از فروغ فرخزاد

رشد و بالندگی شخصیت کودکان و نوجوانانمان و همچنین در بزرگسالیشان مفید و موثر واقع گردد.

در اینجا می خواهم از گفتار یکی از نویسندگان بنام، یعنی ماکسیم گورکی مدد بگیرم که می گوید: «بیایید گذشته شگفت انگیز خود را، رنج ها و پیروزی های خود را، اشتباهات و شکست های خود را با صداقت و سادگی برای بچه ها نقل کنیم. با آنان از امیدهای خود از هم آنچه که مایه درد و رنج ماست و یا دل ما را سرشار از جرأت و شهامت می گرداند حرف بزنیم، انسان باید تجربیات نسل گذشته را محترم بشمارد و بداند که برای تأمین و مداومت فرهنگ و مداومت بشری در جستجوی اشکالِ تاز[۵] زندگی، زندگی آزادانه تر و عاقلانه تر، جز این وسیله ای نیست کودکان باید بدانند که هر چه که در این دنیاست اسباب بازی که به دست دارند تا اندیشه های متعالی، افسانه های باستان. فکر برادری انسان ها، همه و همه به قیمت کوشش و تلاش سخت و پیگیری کسانی ساخته شده است که پیش از آنها می زیسته اند.»

اما سرانجام سخن، از چند دهه پیش در برخورد با فرهنگ و مصنوعات بیگانه ناگهان چنان در بمباردمان جعبه جادویی (تلویزیون) و انواع سی دی ها قرار گرفتیم که بدون اندیشیدن به عواقب آن بسیاری از مظاهر فرهنگ دیرپای خود را به فراموشی سپردیم، بر چنین زمینه ای بچه ها تحت تأثیررسانه های فراگیر، بیشتر وقتشان پای تلویزیون و بازیهای رایانه ای بی محتوا اما هیجان انگیز سپری می شود.

حاصل اش ذهنیتی انباشته از فرهنگی غیر خودی همچون ارباب حلقه ها ، هری پاتر، مرد عنکبوتی و لوک خوش شانس و صدها از این نمونه است و در نهایت اگر این ها مجالی برایش بگذارند باز تحت تأثیر همین رسانه ها توپی و بازی فوتبالی با الگوهای برآمده از فلان جام جهانی.

و نتیجه معلوم است، ناآشنا با فرهنگ غنی سرزمین خود.

و گفت آن شاعر [۵] بزرگ:

« دلم برای باغچه می سوزد
چرا که ذهن باغچه دارد آرام آرام
از خاطرات سبز تهی می شود[۸].»

دیگر بچه ها را نمی بینی که هفت سنگ بازی کنند و یا الک دولک و یا عموزنجیر باف و صدها بازی دیگر و « من به معصومیت بازی ها» می اندیشم.

تئاتر کودک و تربیت شهروند موفق

حسن دولت‌آبادی

با همه‌ی اینها ذهن کودک را همچون کاغذ سفیدی دانسته اند که می توان با طرحی مناسب بر آن نقشی زیبا زد یا با بی توجهی آن را مخدوش کرد. چنین نگرشی، تأکید بیشتر بر مسئولیت ما در پرداختن به امور کودکان است. گرچه توجه به ادبیات کودکان از قرن نوزده آغاز شد، اما بررسی ادبیات عامیانه ما را متوجه این نکته اساسی می کند که بزرگسالان از دیرباز به جهان کودکان توجه داشته اند. در داستان های عامیانه‌ی شفاهی به دنیای مطلوب و مورد توجه کودکان پرداخته شده است. قرن نوزده نیز قرن توجه به ادبیات عامیانه بود و پس از این است که روانشناسی کودک پا به میدان می گذارد تا به صورت علمی به یاری ادبیات کودکان بشتابد.

آثار کودکانه رابطی است بین کودک و محیطی که در آن زیست می کند، پلی است بین یک کودک با دیگر کودکان و عامل ارتباط دهنده‌ی او با دنیایی است که برای وی شناخته شده نیست تا از این طریق برای دنیای بزرگسالی و نقش واقعی‌ای که قرار است در آن ایفا کند، آماده شود. شاید این توضیح کوتاه بتواند ما را به اهمیت آثار کودکانه توجه دهد. باید دانست که کودک از شخصیتی مستقل و با ویژگی های خاص خود برخوردار است. او به هیچ وجه کوچک شده‌ی بزرگسالان نیست. از این منظر حتی دو کودک زاده شده از یک مادر از تفاوتهای جدی برخوردارند.

نخستین بار افلاطون به تفاوت فطری کودکان اشاره کرد و بر تفاوت نگرش تربیتی کودکان تأکید نمود. در جمهوریت افلاطون می خوانیم: «ما بدواً تمثیل (فابل fable) را به اطفال می آموزیم که عموما دروغ هستند؛ هرچند حاوی بعضی حقایق می باشند. با توجه به این که شروع هرچیز مهم تر است، بخصوص در باره‌ی مخلوق جوان و دقیقی که می خواهد به قالبی در آید، آیا سزاوار است که از راه غفلت بگذاریم اطفال، تمثیل ناباب را بیاموزند؟ طفل نمی تواند تمیز دهد که کدام یک کنایه است و کدام نیست و عقایدی که در این سن کسب می کند معمولا پاک شدنی نیست و بدون تردید به همین علت است که باید سعی خود را به کار برد که اولین اشعاری که می شنود، زیباترین و مناسب ترین جهت تعلیم فضایل وی باشد.»

تئاتر کودک کشورمان گرچه طی سال های گذشته میدان وسیعی یافته است، اما اغلب نسبت به خصوصیات روحی و رفتاری کودکان کم توجه است و تولیدکنندگان برخی از این آثار بدون تسلط به ویژگی های آثار خاص کودکان، محصولات خود را ارایه می کنند. متأسفانه همان آسان پنداری موجود در نازل بودن سطح آموزش رسمی کودکان ابتدایی در قیاس با

رفتار کودکان همواره سبب حیرت بزرگسالان می‌شود. کودکی های ما نیز بزرگسالان را متعجب می‌کرد. اما تفاوت‌های فاحش دنیای امروز، این تعجب را چندین و چند برابر کرده است. برای بزرگسالان همواره این توهم ایجاد می‌شود که: آیا کودکان بر آنند که با رفتن به راه متفاوت، از ایجاد یک رابطه‌ی ملموس و پذیرفتنی کناره بگیرند؟ در پاسخ به چنین سوالی می‌توان گفت: کودکان هر عصری قدرت انطباق خود با روش‌های زندگی همان عصر را دارند. یکی از تفاوت‌های بزرگسالان با کودکان آن است که علی رغم همه‌ی اشتراک ها، کودکان هر عصر به شیوه هایی می‌پردازند که بزرگسالانشان برخی از آن شیوه‌ها را در کودکی خود تجربه نکرده‌اند. نوع بازی و وسایل و سرگرمی های متفاوت کودکان امروز با بازی‌ها و سرگرمی‌های عصر کودکی ما بزرگسالان، تنها یکی از این تفاوت‌ها است. جامعه شناس آمریکایی « نیل پوستمن» در این رابطه می‌گوید: « زمانی انتقال دانش از طریق کتاب و در انحصار بزرگسالان بود، اما امروزه دانش به صورت تصاویر دیداری نشر پیدا می‌کند و نمی‌توان بین بزرگسالان و کودک مرزی برای جذب آن قائل شد و کودکان به طور فزاینده ای، زودرس به نظر می‌رسند.»

جهان امروز به سرعت درحال تغییر است. نگرانی عمده‌ی چنین جهانی گم شدن هویت است. سرعت توسعه‌ی فرهنگ فردی و اجتماعی نگرانی های جدی ای را برای جوامع فراهم آورده است. جامعه‌ای که از سرعت لازم برای این دگرگونی بی‌بهره باشد، به پذیرش فاصله‌ی ایجاد شده بین افراد و ارزش های خودی ودلبسته شدن به القاعات بیگانه ناچار خواهد شد. به همین علت شناختن نیاز های اساسی اجتماع ویافتن راه‌های شایسته‌ی مورد توجه نسل معاصر لازم است. بهره‌گیری اصولی از این شناخت دربرنامه‌ریزی‌های اوقات فراغت باعث تقویت روحی و بروز خلاقیت کودکی که شخصیت وی در حال شکل‌گیری است خواهد شد و نسل آینده را برای تبدیل شدن به شهروندی آگاه و مسئولیت‌پذیر آماده می‌کند. چنین برنامه‌ریزی‌ای به‌ویژه در مدارس نه تنها توفیق فعالیت های آموزشی دانش‌آموزان را افزایش خواهد داد که بستر را برای ایجاد جامعه‌ی مطلوب آینده فراهم خواهد ساخت. در غیر این صورت و در صورت پرداختن صرف به علوم، آنان مجذوب تنوع علوم جهانی خواهند شد و شکاف عمیقی بین آن‌ها و جامعه‌ی خودی به‌وجود خواهد آمد.

با چنین نگرشی درخواهیم یافت اوقات فراغت به هیچ وجه به معنی پرکردن بی‌هدف زمان نیست بلکه در عین توجه به همه‌ی موارد یاد شده، باید متوجه حفظ و توسعه‌ی فرهنگ ملی و ایجاد شرایط برای دستیابی به فرهنگی جهانی باشد. به صورتی که نه تنها فرهنگ ملی مورد تحقیر قرار نگیرد که موجبات مباهات افراد جامعه را فراهم آورد و به این نیاز که «من کیستم؟» یا «که می‌خواهم باشم؟» پاسخ دهد و تئاتر از محبوب‌ترین و مؤثرترین فعالیت ها برای چنین برنامه‌ریزی‌ای است.

به استناد تاریخ نمایش، انسان از زمان اندیشیدن و جستجو برای یافتن علت وقوع اتفاقات پیرامون خویش، به «نمایش» نیز پرداخته است. او به وجود نیرو های فراتر از توان محدود خود واقف شد و کوشید تا به مدد نمایش از فردیت خویش خارج شود و با حضور در تلاشی جمعی، « اجتماع « را به رسمیت شناسد و از طریق نمایش ارزش‌ها و اهداف خود را تقویت کند. پس نمایش را به امکانی برای آموختن و آموزش دادن بدل ساخت.

اما این‌ها همه‌ی قابلیت های نمایش نبود. آن‌چه که نمایش برای آدمی به ارمغان آورد رسیدن به نوعی پالایش و زدودن کاستی ها و کژی های روحی و رفتاری بود. بعد ها که تئاتر در یونان از دل نمایش های اولیه شکل گرفت، تزکیه‌ی نفس به عنوان حاصل اصلی تئاتر

مراتب بالاتر ؛ دامنگیر تئاتر کودک نیز شده است. اما واقعیت آن است که تئاتر کودک به تخصص های ویژه و آگاهی ها و حساسیت های بسیار بالاتر از تئاتر بزرگسالان نیاز دارد و لازم است تولید کنندگان اینگونه آثار تئاتری، حساسیت بیشتری از خود نشان دهند. همواره در کلاس های دانشگاهی بر این مثال تأکید کرده ام که اگر تئاتر بزرگسالان را با پزشکی عمومی قیاس کنیم، تئاتر جوانان را باید با پزشکی تخصصی و تئاتر کودکان را با پزشکی فوق تخصصی قیاس کرد.

متأسفانه در توجه به کودکان افراط و تفریط هایی را شاهدیم. گاه چنین تصور می شود که باید کودک را به خود واگذاشت. در این نگرش بر تجربه های شخصی کودک بیشتر از آنچه که باید تأکید می گردد و نقش یاری رساننده‌ی بزرگسالان نادیده انگاشته می شود. از دیگر سو، نگرانی های تربیتی سبب اعمال نظارت های سختگیرانه و بی انعطاف خاص دنیای بزرگسالان می شود. واقعیت آن است که کودکان به هر دو شیوه و البته در حد و سطحی متعادل محتاجند. یعنی هم باید به دنیای کودکانه که بسیار شکننده است توجه کرد و هم تجارب بزرگسالان را با شیوه های مناسب در اختیارشان قرار داد. چرا که اگر بزرگسالان با آگاهی های لازم به یاری کودکان نشتابند، سال های بسیاری لازم است تا کودکان نسبت به خود، دیگران و محیط و شرایط به شناخت کافی برسند.

در این میان هنر، به‌ویژه تئاتر، عامل و امکانی هوشمندانه برای «بازآفرینی» و یافتن «معانی نو» و نیز تأمین نیاز اساسی «شناخت» و «لذت» و بالاخره امکانی عملی برای «زندگی کردن مطلوب تر» است. تئاتر تجارب نوینی را در اختیار کودک قرار می دهد، فلسفه‌ی زندگی را به او می آموزد و وی را با دنیا و محیط زندگی واقعی اش آشنا می کند. همچنین تئاتر به تنوع طلبی کودک پاسخ شایسته می دهد. کودک از طریق تئاتر در گذشته و حال مشارکت می کند و برای آینده آماده می شود.

می توان در یک جمله، یکی از مهم‌ترین قابلیت تئاتر کودک را: « تربیت شهروند موفق» دانست. کودک با مشارکت کردن در یک فعالیت جمعی، احقاق حقوق خود و رعایت حقوق دیگران و کشف هویت را می آموزد. او همچنین می آموزد خود را، در موقع مقتضی به درستی بنمایاند و نیز در زمان لازم به مطرح شدن دیگران رضایت دهد. این همان چیزی است که بشر از آغاز اجتماعی شدن در پی آن بود و در زندگی بسیار پیچیده‌ی امروز، این مهم بسیار بیشتر از زمانی که انسان در شرایط ساده‌ی بدوی می زیست رخ می نمایاند.

برای خود ترسیم می کند. تئاتر به اجتماعی کردن این فردیت یاری می رساند. نشر همکاری جمعی، پیوستگی، آشتی خواهی، صلح جویی، تقویت حس برادری، ایجاد علاقه به کار، شناخت و دریافت زبان حال و شیوه‌ی زندگی، پاسداری از حکمت، اراده و خواست و در نتیجه پرورش غنای خویش از راه باز شناسی هویت، از دیگر قابلیت های تئاتر است.

فعالیت های فرهنگی خصوصاً تئاتر می توانند مردمان نسلی را برای مقابله‌ی روشن بینانه با مسائل و مشکلات موجود و آینده توانا سازد و به نوجوانان و جوانان یاری دهد تا پرسش های واقعی، پرمایه و عمیق را مطرح کنند و طرح های روشن و اطمینان بخشی برای بهروزی بخواهند و در اختیار گیرند. عرضه‌ی دلایل زندگی به جوانان علتی غایی است و دیگر علل غایی را در بر می گیرد.

اما تئاتر آموزش و پرورش شرایط ویژه‌ی خود را دارا است. مدرسه به عنوان دومین اجتماع خاص بعد از خانه، حساس ترین محل برای فراگیری رفتار های اجتماعی و کاربردی کردن علوم با هدف بهبود کیفیت زندگی است. به همین علت توجه به این تلاش فرهنگی و هنری خاص، به موازات آنچه که توسط مدرسان و مربیان محترم در کلاس ها آموزش داده می شود، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. واقعیت آن است که حجم و جدیت دروس، فرصت کافی برای پرداختن به رفتار های اجتماعی دانش آموزان را کاهش می دهد.

مشارکت در فعالیت های جمعی، مسئولیت پذیری، شناخت حقوق خود، احترام به حقوق دیگران و آموزش امور اعتقادی و کاربردی زندگی را، بیشتر باید در فعالیت های جمعی خارج از کلاس جستجو کرد و آنچنان که اثبات شده است یکی از کوتاه‌ترین راه های دستیابی به این رفتارها پرداختن به فعالیت های تئاتری است. همه‌ی امور مهم حتی دروس علمی کلاس ها را هم می توان از طریق تئاتر آموزش داد.

ائمه‌ی معصوم ما نیز بر اهمیت تأثیر آموزش از طریق نمایش وقوف کامل داشته‌اند. نشان دادن طریقه‌ی صحیح وضو گرفتن توسط حضرت امام حسن (ع) و امام حسین (ع) به پیرمردی که به درستی وضو نمی گرفت و نمایاندن روش صحیح خواندن نماز توسط حضرت علی (ع) به اجتماع حاضر در محضر رسول گرامی اسلام تنها نمونه هایی از این بذل توجه است. قرآن کریم نیز برای تأثیر بیشتر کلام وحی، از داستان و درگیری نیرو های خیرو شر بهره‌ی بسیار برده است.

می توان از وجود تعداد قابل توجه فارغ التحصیلان تئاتر دانشگاه ها برای تولید تئاتر در

شناسایی شد. ارسطو فیلسوف یونانی و نخستین منتقد هنر در جهان، در کتاب « فن شعر « خویش حاصل تئاتر را رسیدن به « کاتارسیس « یا تزکیه‌ی نفس برشمرد.

اهمیت تئاتر در یونان قرن پنجم پیش از میلاد تا بدان پایه بود که عالی‌ترین مقامات اجتماعی و دینی آتن مسئولیت جشنواره های مهم آتنی را بر عهده داشتند و بلند مرتبه‌ترین متفکران آن اجتماع در مقام نویسنده و کارگردان به تولید آثار عمیق و هوشمندانه پرداختند. آثاری که حتی پس از گذشت قرن‌ها هنوز در تمام دنیا به کرات اجرا می‌شود.

نمایش و پس از آن تئاتر در طی زمان تغییرات اساسی یافت، اما همواره اهداف مشترکی را پی گیری می‌کرد که عمده‌ترین آن‌ها عبارتند از :

- تلاش برای دانستن آنچه که وجود دارد ولی دانش محدود بشر قادر به کشفشان نیست.
- حضور در فعالیتی جمعی بنا بر ضرورت های اعتقادی و معیشتی، برای جدا سازی انسان از فردیت خودخواهانه و پیوند او به هستی برای احترام نهادن به حقوق دیگران و شناسایی موقعیت فرد در اجتماع.
- آموزش ارزش های مورد توجه جوامع وتقویت روحیه‌ی احترام به اجتماع محل زیستن.
- تمیز راستی ها از ناراستی‌ها، با الگو قرار دادن قهرمان، به منظور اصلاح جامعه.

به این ترتیب تئاتر تعلق انسان هوشمند را که از کودکی و به طور غریزی با نمایش مأنوس بود به استمرار همراه با شناخت این پیوند ترغیب نمود. حتی با ظهور سینما و تلویزیون هم تئاتر قابلیت و تأثیر خویش را از دست نداد و با شناخت ضرورت های جهان معاصر، قالب های نوینی را برگزید و با توانایی بیشتر، به حیات خویش ادامه داد.

گرچه از گذشته تا به امروز اهداف گوناگونی باعث توجه به تئاتر شده است اما در یک نگاه کلی می‌توان تمامی آن‌ها را در یک هدف جامع یعنی « آموزش « جمع بندی کرد.

روان‌شناس آگاهی گفته است : « آدمی از آغاز تولد تا پایان مرگ نیازمند نوازش است و در طول عمر او، تنها، شکل این نوازش تغییر می‌کند. « اگر این نیاز در کودکی با کشیدن دست بر سر تأمین می‌گردد، در بزرگسالی با مورد توجه قرار گرفتن در عرصه های علمی، هنری و ورزشی و حتی امور جاریه‌ی زندگی کسب می‌شود و تنها، شکل تأمین این نیاز تغییر می‌کند. تئاتر یکی از بهترین امکانات برای بروز فعالیت‌های فردی شایسته، تشویق شدن اصولی، تخلیه‌ی انرژی و مورد توجه قرار گرفتن است.

هرکس به اندازه‌ی درونیات، اندوخته، و مایه‌ی انسانی‌اش، دایره‌ای فرضی از جهان

تکنیک
فاصله‌گذاری برای
نمایش نوجوانان

جواد رضاییان

آموزش و پرورش یاری جست. استقبال دانش‌آموزان از این فعالیت‌ها، وجود بیش از دو هزار کانون فرهنگی و هنری و مراکز معتبر فرهنگی چون کانون پرورش فکری، در اختیار بودن ساختمان مدارس و کلاس های آن و مهم‌تر از همه در اختیار داشتن حدود نوزده میلیون دانش‌آموز شرایط مطلوب را برای انجام این فعالیت در آموزش و پرورش فراهم آورده است. به نظر می‌رسد حلقه‌ی مفقوده‌ی این زنجیر، برنامه ریزی اساسی برای دراز مدت است.

به این ترتیب هر یک از آگاهان دست اندرکار و نیز برنامه ریزان فعالیت‌های خاص کودکان و نوجوانان موظف هستند در پی تلاش‌های نظری، به اقدامات آگاهانه برای تولید محصولات فرهنگی - هنری خاص آنان مبادرت ورزند. شخصاً در پی سال‌ها تولید و آموزش تئاتر کودکان و نوجوانان با نوشتن ۲۰ جلد کتاب با محتوای ۱۰۰ نمایشنامه برای کودکان و نوجوانان اقدام کرده ام که ۱۰ جلد آن با عنوان «نمایشنامه های آسان برای اجرا در کلاس درس و صحنه‌ی تئاتر» در سه مقطع مهد کودک، ابتدایی - راهنمایی - دبیرستان توسط نشر قطره منتشر شده است و ۱۰ جلد دیگر نیز آماده‌ی چاپ است.

این مجموعه بر آن است تا امکان اجرای آثار قابل ارائه در کلاس‌های مدارس را فراهم آورد. بسیار کوشش شده است تا آثار فانتزی خاصی که در قالب های غیر انسانی نوشته شده است، بر ادبیات ارزشمند کهن ایران متکی باشد و اجرای آن‌ها با حداقل امکانات ممکن شود.

به دلیل عدم آشنایی اکثریت مربیان و معلمان عزیز با کارگردانی، طرح کارگردانی هر نمایش پیشنهاد شده است. علاوه بر این در بخش تحلیل، شخصیت های هر اثر به اختصار تحلیل گردیده است و در بخش مستقل گفتگوی پیش از اجرا، متناسب با « تم » هر اثر، جملاتی از متفکران جهان انتخاب و ارائه شده است تا به استناد جمله‌ی حضرت علی (ع) که فرمود: « فراگیر حکمت و فرزانگی را از هر کس که آن را برای تو آورده، و بنگر به آنچه گوید و نگاه نکن به آن‌کس که گوید.»[۱]، قبل از اجرای هر اثر فرصت بحث متنوع و همه جانبه با دانش آموزان تماشاچی فراهم شود. به اصول کلی مربوط به تولید تئاتر به‌ویژه آثار این مجموعه نیز در بخش « راهنمای اجرا « پرداخته شده است. امید است این اقدام فرهنگی به تقویت بنیه‌ی علمی دانش آموزان و جهت دادن به شخصیتشان به عنوان شهروند موفق حال و آینده یاری رساند.

پانوشت:

۱- غرر الحکم و درر الکلم آمدی (ره) سید هاشم رسولی محلاتی، جلد دوم ، دفتر نشر فرهنگ اسلامی،. ۱۳۷۷ -

- جدا می‌سازد؟ این نوشتار قصد پرداختن به این مقوله را دارد!

"...بدیهی است که نوع نگرش نوجوان و بزرگسال نسبت به «بازی» تفاوت دارد .... برای او، نمایش «بازی» است نه به تنهای «بازی» است و نه «نمایش» مطلق، بلکه ترکیبی است از این دو؛ در درج نخست «بازی» است و آنگاه «نمایش»[۱]

آنگاه که از بازی یاد می‌شود، مراد بازی‌های بدنی نیست و نه حتی بازی‌های فکری؛ بلکه از منظر روانشناسی، این فعالیت‌های خاص که از نگاه بزرگسالان، تنها سرگرم کننده و کودکان می‌نماید، تمرین هایی است که کودکان و نوجوانان به واسط آن بر دنیای پیرامون خود تسلط می‌یابند. به یاد آوریم نوجوان، موجودی است که گرفتار در برزخ بلوغ، از سویی ارزش‌های کودکی را سخیف می‌شمارد و از دیگر سو، تطابق با ارزش‌های بزرگسالی را سخت می‌یابد. طبیعی است که گرایش او به «هنر» ورزش یا هر فعالیت دیگری که در حیطه‌ی بزرگسالان است باید با تأمل و دقت نگریسته شود. در این میان، نمایش نه به مفهومی که بزرگسالان از آن استنباط می‌کند بلکه به عنوان بستری برای این پروسه (تطابق با ارزش‌های نوین در زندگی نوجوان) سخت مورد توجه قرار می‌گیرد.

«... بازی‌های نمایشی نوجوانان [کودکان] دنیایی است با «کمیت» محیطی که از آن برخور دارند و با «عمقی» که آن را درک می‌کنند. و یا به «کیفیت» اوضاع اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی، حتی وضع خانوادگی، جسمانی و روانی».[۲]

اکنون با دقت بیشتری در بازی‌های نمایشی - با معنایی که از آن ذکر شد - بنگریم.

«..... بازی‌های نمایشی کودکان دختر و پسر با هم متفاوت است. دختران بیشتر به بازی‌هایی می‌پردازند که حول محور کارهای زنانه باشد و پسران به مواردی توجه نشان می‌دهند که در آنها جنب و جوش و تحرک بالاتری وجود دارد....»[۳]

آیا کودکان امروز را می‌توان با ادوار گذشته مقایسه کرد؟ آیا بازی‌های نمایشی کودک و نوجوان امروز که از آخرین دستاوردهای علمی و فن‌آوری برخوردار است با بازی‌های همسالان آنها در نیم‌قرن پیشش قابل قیاس است؟ طبیعی است که این قیاس از همان ابتدا منتفی است اما آن‌چه در میان قابل ذکر است، ماهیت «بازی» است. مراد آن است که شاید، تفاوت‌های در نوع بازی‌های نمایشی بیابیم اما در ماهیت آن کمترین تغییری صورت نپذیرفته است. اگر بپذیریم که نوجوانان در جست و جوی هویت تازه‌تری هستند طبیعی است که آن را - یا حداقل تمرینات خام و اولیه آن را - در نمایش و بازی‌های نمایش بجویند. نوجوان و

در این نوشتار ابتدا از منظر نوجوان به نمایش پرداخته می‌شود. آنگاه با روش‌های نمایشی که در ارتباط با این رده‌ی سنی کاربرد دارد آشنا می‌شویم و در ادامه به «فاصله‌گذاری » پرداخته می‌شود. از آنجا که این نوشتار در پی یافتن موارد قرابت این شیوه با ماهیت تئاتر نوجوان است، با ذکر پاره‌ای از موارد به عنوان مصادیق، سعی دارد تا از این شیوه، به مثابه یک الگوی مناسب برای تئاتر نوجوانان نام برد. بدیهی است این نوشتار، آنجا که به الگوهای نمایشی می‌پردازد مرادش نقد و قضاوت نیست، بلکه تنها اشارتی کلی بدان می‌گردد که آن هم قصد آشنایی مختصر خواننده را آرزومند است.

نمای در کلیت خود دارای یک ماهیت منسجم است و اجزای آن در ارتباطی تنگاتنگ، یک ساختار هماهنگ را می‌سازد. صرف نظر از معانی تخصص هر کدام از این اجراء این کل است که مبین یک نمایش و آنچه«قابل دیدن » را تشکیل می‌دهد.

در نمایش به «مفهوم عام» و تلقی خاص از نمایش نوجوان به اصول مشترک می‌رسیم که به نوعی اشاره به همان «کلیت » دارد. پرسش اصلی اینجاست که در نمایش نوجوان چه مواردی پنهان است که آن را از سایر گونه‌ها -اگر اصولاً بتوان چنین افتراقی را ممکن دانست

نوآوری امکان ظهور می یابند.

ج- به نظر می رسد از روش دیگری نیز می توان نام برد که حاوی نکات مثبت دو روش ذکر شده است. در این روش از یک متن نوشته شده استفاده می شود و در حین اجرا در آن تغییراتی که به ضرورت پیش می آید اعمال می شود. شاید بتوان از این روش به عنوان مثل نوشته شده - بدیهه سازی نام برد[۶].

در مواجهه با نمایش نوجوانان [کودکان] با مقوله‌ای روبرو می شویم که قابل تعمق و شایست تأمل بیشتری است. وجود «فاصله گذاری » را در تئاتر این مقطع سنی نمی توان نادیده گرفت.

در تبیین مفهوم «فاصله گذاری » و آنچه مراد از این تکنیک در تئاتر مدرن است، ناگزیر به پرداخت چند نکته هستیم. دکتر قطب‌الدین صادقی در نوار خود تحت عنوان «تئاتر حماسه (اپیک)" آنجا که به ساختار اصلی این تئاتر می پردازد در تبیین معانی «فاله گذاری » آن تقریباً معادل باد جدایی و بازیگر از نقش معنا می کند. »[۷]

«.... فاصله گذاری در واقع نوعی پالوده کردن (استلیزاسیون) بازی است ..... این در واقع پرداختن به جوهره‌ی نقش است. فارغ از تمام حواشی و زوایای حسی »[۸].

تفسیر معنای «جوهر نقش » و آنچه مراد از «پالودگی بازی » است را به فرصتی دیگر وا می نهیم و آنچه مقصود از آوردن این مبحث در این نوشتار است را بررسی می نمائیم به نظر می رسد قرابت و نزدیکی خاصی بین تئاتر نوجوانان [کودکان] با ماهیت «فاصله گذاری » وجود دارد.

در تبیین ویژگی های نمایشی کودکان و نوجونان از مقوله «فاصله گذاری » یاد می شود. در این باره می خوانیم:

"... یکی از مهمترین و کلیدی ترین ویژگی های بازی های نمایشی..... «فاصله گذاری » است. این فاصله گذاری از لحظه ی شروع تا اتمام بازی، همچون خون در رگ های کلیه عناصر بازی نمایشی جریان دارد و موجب «یک سویی » و «هماهنگی » آن می شود.[۹]

مراد از «یک سویی » و «هماهنگی » در این عبارت چیست؟ آیا این مفاهیم را می توان به عنان یک شاخص تئاتر نوجوان [کودک] برشمرد:

به نظر می رسد جست و جوی معنای «یک سویی » و «هماهنگی » و آنچه مراد نویسنده از این مفاهیم است، ما را به این نکته رهنمون می گرداند که او (کیانیان) فاصله گذاری را یک

کودک امروز، نیازهای مختص به خود را دارند که همسالان آن‌ها در ادوار گذشته حتی وجود آن را نیز حس نمی‌کردند.

نوجوان در نگاه بسیط‌تر موجودی متفاوت با کودک است. او با توجه به خصوصیات رشدی خود اندکی با دنیای کودک فاصله می‌گیرد. زاویه دید او گسترده‌تر از کودک است. سرگرمی‌های کودکان کمتر از نوجوانان را ارضاء می‌کند و ایفای نقش تازه‌تری را خواستارند. این تغییر نگرش در نمایش آنها نیزرخ می‌نماید.

نمایش نوجوانان، اندکی گسترده‌تر از دنیای «بازی‌های نمایشی کودکان» است چرا که نوجوان دیگر کودک نیست. او موجودی تعقل گرا ست.

"... نوجوانان، دارای روحیه انتقاد، تلاش در جست و جوی هوای تازه، ایفای نقش متفاوت، خواستار تسلط بر پیرامون خود، حساس، زود رنج و... هستند»[۴]

نمایش نوجوان از «تخیل» و «حس» سرشار «کودک» بی‌بهره نیست. ولی در بردارنده هم خصوصیات رشدی او نیز هست. چگونه می‌شود غرور و تفحص نوجوان در دنیای فانتزی و خیال‌انگیز قصه‌های پریان که سرشار از «حبس» و «عاطفه» است را در ساختاری نمایشی همراه با تعقل و تأملی کرد که «نیاز» او برای گذر از دنیای پیچیده و راز آلود بزرگسالی است؟

پاسخ این خواسته، نیاز به بررسی و تأملی بیشتری دارد، در جای دیگر این نوشتار بار دیگر به سراغ این دغدغه اصلی این نوشتار خواهیم رفت.

در نمایش نوجوانان، از منظری دیگری نیز می‌توان نگریست.[۵]

الف - نمایش بر اساس «متن آماده»

در این روش متن نوشته شده با همیاری و همراهی مربی، به مرحل اجرا می‌رسد. به نظر می‌رسد عمداً بازیگر نوجوان در این روش از ابزار خلاقیت باز می‌ماند و صرفاً می‌کوشد نوشته را به اجرا در آورد در این میان، آنچه حائز اهمیت است نقش مربی آگاه با اصول نمایشی و نیز اصول روان‌شناسی این مقطع سنی است.

ب- نمایش بر اساس «بدیهه سازی»

این روش را می‌توان، ننمایش مبتنی بر «اجرا» دانست. بازیگر از «اجرا» به «متن» می‌رسد. پر واضح است که این روش بر خلاقیت و نوآوری استوار است. «موضوع» نمایش از سوی مربی یا خود هنرجویان مطرح می‌شود. آنچه به ذهن بازیگر خطور می‌کند به «اجرا» در می‌آید. تجزیه و تحلیل می‌شود و بهترین‌ها به ثبت می‌رسد. در این روش خلاقیت، ابداع،

می‌کند، همواره به دیگران تذکر می‌دهد که «چنان » کنند یا «چنین » نباشند.

تا اینجا مختصری، به مقوله «فاصله‌گذاری » پرداخته شد. در این جا لازم می دانم مصادیقی عملی‌تر از این مقوله ارائه نمایم. مواردی از کاربرد «فاصله‌گذاری » در نمایش نوجوانان.

الف- فاصله در «موضوع »

نوجوانان در مقابل «موضوع »، آثار نمایشی خود، واکنش می‌دهند. هنگامی که موضوع نمایشی مشخص باشد یا حداقل طرح کلی و روند حوادث داستانی مشخص باشد، هنرمند نوجوان با استفاده از عواملی که در این نوشتار آمد خود را برای برخورد منطقی با آن آماده می‌سازد.

«بخش عظیمی از توضیحات افراد چه قبل و چه بعد از شروع و یا حتی در حین بازی حول این محور دور می‌زند که قصد (موضوع!) از چه فراز و نشیب‌هایی می‌گذرد یا چه پایانی باید داشته باشد. » [۱۳] اما در حین بازی و اجرای هر نمایشی، بسیار می‌بینیم که جریان کار قطع می‌گردد. نوجوانان در چنین هنگامی، مشکل را بسیار سریع حل می‌نمایند. هماهنگی حاصل می‌آید و کار ادامه می‌یابد. هنرمند نوجوان از چه عاملی برای رفع این معضل استفاده می‌نماید؟

«قبل از اجرا یک توافق کلی و نسبی با خط اصلی و موضوع [برقرار می‌شود] اما در حین اجرا، با هزاران موارد جزئی رو به رو می‌شویم که به هنگام عمل باید آن را با دیگران هماهنگ نمائیم و این مسیر نیست مگر با ایجاد «فاصله ».[۱۴]

در روشی که مبتنی بر بدیهه سازی است، با این که موضوع با توافق گروه حاصل می‌شود، «فاصله » کارکرد ویژه‌ای می‌یابد. اصولاً نمایش نوجوانان، انتظار خلاقیت و نوآوری ویژه‌ای می‌رود و این انتظار زمانی مجال ظهور می‌یابد و به تحقق می‌رسد که:

"... برای بازیگر یک خط کلی از داستان فرض [شود] و [حال] این بازیگر است که بر اساس این اطلاعات مختصر دربار شخصیت و موضوع به وسیل کلام، حرکت، میزانس داستانی را هماهنگ با دیگران به پیش می‌برد ».[۱۵]

ب- فاصله در «لباس » و «صحنه »

معمولاً کودک (نوجوان) از لباس خودش برای نقش استفاده می‌کند اما برای این که نقش از خودش جدا نماید در لباس خود تغییراتی ایجاد می‌نماید . نگارنده این سطور خود در تجربه‌ای که مثل آن را به عنوان پروژ عملی در پایان این رساله می‌بینید شاهد این «فاصله » بوده است. در صحنه‌ای که قرار است بازی اصلی شروع گردد (تابلوی چهارم) به پیشنهاد بازیگران

سبک یا شیو نمایشی تحمیلی از سوی کارگردان (مربی) ارزیابی نمی‌کند، بلکه مراد او از این عبارت آن است که هم عوامل این‌گون تئاتر در خدمت این ترفند (فاصله‌گذاری) قرار می‌گیرند و حاصل این همراهی در انتهای کار، «یک سویی » و «هماهنگی » کلیه عناصر این بازی نمایشی است.

"..... آنچه که ما می‌بینیم این است که کودک [نوجوان] در «بازی » خود گاه «بازی‌گرا » است و گاه ایفا کنند نقش و در طول اجرا این فاصله هرگز پنهان نمی‌شود.... »[۱۰]

به عبارت روشن‌تر:

"... آنگاه که در «نقش » فرورفته است هرگز از یاد نمی‌برد که در «بازی » است و چون در لحظه برای بهتر شدن نمایش فی‌البداهه تصمیم می‌گیرد که چیزی را وارد نمایش نماید، و آنگاه که از نقش خارج شده، «نقش » را فراموش نمی‌کند، و مرتب در حال خلاقیت است »[۱۱]

نگارنده که خود تجربیاتی - که بسیار حقیر و ناچیزند - در زمین کار با کودکان و مخصوصاً نوجوانان دارد بارها تجربه کرده است که پروس «در آمدن از نقش » و «فرورفتن » دوباره در آن بارها و بارها در بازی‌های هنرجویان نوجوان رخ می‌دهد. این عمل چنان طبیعی و بدون قطع و سکته اتفاق می‌افتد که قابل توجه و حتی شایسته ستایش است.

از دیگر سو، در بازی‌های نوجوانان، نوعی «روان بودن » مشاهده می‌شود که حاصل ارتباط خاص و قدرتمندی است که بازیگر نوجوان با کلیه عناصر نمایش برقرار می‌کند. نوجوان با استفاده از «تخیل » خود یک ارتباط قدرتمند با کلیه موجودات اطرافش، از انسان گرفته تا حیوان، از گیاه گرفته تا جماد برقرار می‌سازد. این عامل قدرتمند حتی گاه می‌تواند جای خالی دکور و وسایل صحنه را پر نماید. پرد سفیدی می‌تواند «سوی » را بسازد و همین پرد سفید می‌تواند در جای دیگر - جلوی پنجره‌ای را بپوشاند و آن را می‌تواند مچاله کند و با تکه‌ای طناب آن را به شکل نمادین به عروسکی تبدیل کرد که ساعت‌ها بازی بسازد و بازی بگیرد.[۱۲]

به نظر می‌رسد این واقعیت که نوجوان هم «بازیگر » است و هم «تماشاگر » در نمایش نوجوانان ما را به هنرجویانی که در حین ایفای نقش، به نوعی آن را تجزیه و تحلیل و نقد نیز می‌کنند، آشنا سازد. بازیگر نوجوان مرتب بازی خود را قطع می‌کند. در آن تغییراتی ایجاد می‌کند. گاه این برخورد نقادانه با بازی دیگر بازیگران نیز روی می‌دهد، بدین معنی که بازیگر نوجوان، بازی دوست خود را قطع می‌کند و به او تذکر می‌دهد، حتی نقش او را نیز بازی

گروهشان و تذکرات متعدد به آنها و اصلاح بازی‌هایشان بازی را به نقد می‌کشند. موارد مشخص «فاصله » را در حرکت و بیان بازیگران و در میزانسن می‌بینیم.

پانوشت ها:

۱- تئاتر کودکان و نوجوانان، داود کیانیان، ص ۳۰

۲- همان ص .۳۱

۳- همان، ص ۱۸۰ با اندکی تصرف و تلخیص

۴- روانشناسی بلوغ نوجوانی،دکتر علی اکبر شعاری نژاد (با اندکی تصرف و تلخیص).

۵- مخاطب این گونه نمایش - اگر در اصل چنین افتراقی توافق داشته باشیم - دارای روحی خاصی است.

۶- عناوین این قسمت به نقل از کتاب «نقش نمایش در تعلیم و تربیت »، نوشته: گوردون فایرکلو، ترجمه داود دانشور، انتشارات تربیت، تهران استخراج شده است. توضیحات از نگارنده است.

۷- نوار آموزشی، تئاتر حماسی (اپیک)، دکتر قطب‌الدین صادقی، تهیه شده در مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۸- همان جا.

۹- تئاتر کودکان ونوجوانان، داود کیانیان، ص۱۷۹.

۱۰- همان، ص۱۸۴

۱۱- همان، ص۱۸۵

۱۲- تجربیات در این زمینه بسیار متنوع اند.

۱۳- تئاتر کودک و نوجوان، داود کیانیان، ص۱۸۸.

۱۴- همان، ص ۱۸۷.

۱۵- همان، ص ۱۸۸ (بااندکی تصرف و تلخیص).

۱۶- همان، ص ۱۸۹.

۱۷- تئاتر کودکان و نوجوانان، داود کیانیان، ص ۱۹۰.

گروه، تغییر مختصری در لباس پیش آمد و آن پشت و رو کردن لباس‌ها برای شخصیت‌های ذهنی‌تری چون «فرشته » و «شیطان » بود.

«.... اصولاً مسئله لباس آنقدر برای آنها [کودک و نوجوان] آنچنان اهمیتی ندارد که اگر لباس تکمیل نباشد از نمایش خودداری کنند »[۱۶]

چنانچه در تئاتر بزرگسال نیز دیده می‌شود (این تقسیم‌بندی اگر از منظری جز کودک و نوجوان نگریسته شود چندان علمی و منطقی نیست) جای مناسب برای اجراء، مسأله مهم و قابل تأملی است اما برخورد نوجوانان (کودکان) با این معضل اندکی متفاوت است. در جای دیگر این فصل از نیروی تخیل و قدرت سرشار تصویرسازی ذهنی نوجوان یاد می‌شد. آنان با استفاده از تخیل خود و با «فاصله » به این شکل پیروز شده‌اند. نوجوانان وجود دکور، وسایل صحنه و حتی لباس را نادیده می‌گیرند. توجه و دقت آنها بیشتر معطوف به واقعیت و به بازی کشاندن آن است. اما برخورد آنها با واقعیت نیز اندکی متفاوت است » آنان هرگز واقعیت را به بازی نمی‌گیرند. بلکه آن را بازی می‌کنند ».[۱۷] به عبارت دیگر واقعیت‌های پیرامون آنها با تخیل سرشارشان در هم می‌آمیزد و هرگاه نبود امکانات این هنرمندان کوچک را در تنگنا قرار دهد، این پرواز تخیلی و ذهنی‌شان اوج بیشتری می‌گیرد و به بازی کشاندن پیرامونشان، زیباتر و نمایشی‌تر می‌شود. به نظر می‌رسد بدون استفاده از «فاصله » نمی‌توان به چنین مهمی دست یافت.

تکه چوبی در یک اجرای نوجوانان، می‌تواند به عوان عصا، وسیله‌ای برای عبور نابینایی از خیابان، کمک دهنده به دو نوجوان برای حمل باری سنگین، وسیله‌ای که بتوان با استفاده از آن پیرمردی تنها را از گزند حیوانات درنده نجات داد و یا در صحنه‌ای شاعرانه و پراحساس از آن به عنوان سازی جان‌سوز که نغمه‌های دل‌نواز، عاطفه‌ای پرشور را به نمایش گذاشت و ..... تبدیل شود. فرآیندی که همه بازیگران توانا و قدرتمند، سالیان درازی است دل در گرو به دست آوردنش هستند.

در نمایش نوجوانان مواردی مانند تجزیه و تحلیل متن، تمرینات دور میز، خواندن متن و... کمتر مطرح‌اند، نوجوان در مواجهه با متن ترجیح می‌دهد همه موارد را در حین اجرا بیابد. تجربه نشان می‌دهد که فرآیندی به نام تحلیل متن، در نمایش نوجوانان مقبول نیست. بازیگران نوجوان در اجرای نقش خود به تحلیل جامع آن می‌پردازند. قطع‌های چشمگیری که در روند بازی‌های نوجوانان رخ می‌دهد هیچ لطم خاصی به بازی آنها نمی‌زند. همانگونه که ذکرش رفت آنان در حین بازی به تحلیل نقش می‌پردازند و آن را با قطع بازی‌های خود و دوستان هم

گستره تخیل‌در آفرینش دینی برای کودکان و نوجوانان

سید محمدعلی رفیعی

نگارش یا تصویرگری برای کودک و نوجوان نیاز به اطلاعات نظری پیشینی ندارد و حتی از قید آگاهی‌های مرتبط با روانشناسی کودک و نوجوان یا اصول مخاطب شناسانه آزاد است از آن رو که هنر و ادبیات، در رهایی شکوفایی می‌یابند.

۴- این تصور در میان برخی مذهبی‌نویسان یا تصویرگران مذهبی همت که خلق اثر تخیلی مذهبی کاری آسان‌تر از اثر مستند است زیرا نیازی به پشتوانه مستند مذهبی ندارد و بدون هیچ ضابطه یا ملاحظه‌ای مرتبط با واقعیت دینی می‌تواند پدید آید. بنابراین راهی برای دینی نوشتن یا تصویرگری دینی بدون نیاز به پژوهش‌ها و آگاهی‌های علمی و دینی است.

۵- برخی نیز در روایی کار تخیلی دینی و به عبارت دیگر مشروعیت دینی آن تردید می‌ورزند یا چنین می‌پندارند که دین، دست پدیدآورندگان را چندان برای کار تخیلی باز نگذاشته است.

۶- این سوءتفاهم برای برخی اثرآفرینان دینی نیز پدید آمده است که مدافعان و مبلغان استناد و واقعیت در خلق اثر دینی، بالضروره مخالف خلق اثر تخیلی دینی خواهند بود.

۷- برخی پدیدآورندگان اثر دینی، بی‌آن که شناخت یا علاقه چندانی نسبت به دین داشته باشند یا به تجربه‌هایی دینی دست یافته باشند، تنها به خاطر پذیرش کاری از سفارش‌دهنده دست به خلق اثری به اصلاح دینی می‌زنند. در نتیجه برای دفاع از اثر خویش با مشکلاتی گوناگون روبه‌رو می‌شوند.

این نوشته باتوجه به اساسی‌ترین و رایج‌ترین ملاحظات، مشکلات و پندارها در آفرینش تخیلی دینی پدید آمده است.

۱ـ معنی تخیل

واژه «تخیل» عربی است، معادل فارسی آن در فارسی«پندار» و در انگلیسی« Imagination» است. از میان معانی گوناگونی که فرهنگ Oxford برای این واژه آورده، سه معنی مرتبط با بحث ماست:

۱- الف: قدرت آفرینش تصورات یا تصویرهای ذهنی.

۱- ب: چیزی که در ذهن وجود دارد اما در واقعیت نیست.

۱- ج: قدرت آفرینشگر بودن و اندیشیدن درباره ایده‌ها، روش‌ها و...های جالب.

در فلسفه به چنین تحلیلی برای تخیل برمی‌خوریم:

نوشتار حاضر می‌کوشد تا به‌گونه‌ای فشرده به بحث درباره این بپردازد که آیا خلق اثر تخیلی دینی مجاز است؟ اگر آری، نسبت آن با واقعیت دینی چیست و چه ملاحظاتی در خلق اثر تخیلی دینی در نظر باید گرفت تا مشکلی از نظر هنری، ادبی، دینی یا مخاطب شناسی پدید نیاید.

امروزه نگارش این قبیل مقالات به دلایلی چند در شرایط حاضر کشور ما به‌ویژه در زمینه نگارش یا تصویرگری دینی برای کودکان و نوجوانان ضرورت می‌یابد:

۱- تحت این‌که مراکزی برای پژوهش دینی در ادبیات و هنر کودک و نوجوان وجود ندارد تا پشتوانه‌هایی نظری به لحاظ محتوا، قالب، پیام و مخاطب‌شناسی دینی در اختیار پدید آورندگان آثار برای کودک و نوجوان بگذارند.

۲- اغلب پدیدآورندگان آثاری برای مخاطب غیر بزرگسال، فاقد پژوهش‌های قوی، اطلاعات درست، روحیه پرسش و جست‌وجو و پشتوانه نظری عمیق در نگارش یا تصویرگری دینی خویش‌اند.

۳- این پندار در میان برخی پدیدآورندگان اثر برای کودک و نوجوان وجود دارد که

برای دریافت رابطهٔ تخیل و موجود تخیلی با دین و موجود دینی باید نگاهی به تعریف خود از دین و گسترهٔ آن داشته باشیم.

۲- تعریف دین

مقصود ما از «دین» در این مقاله «دین کامل الهی» است که از بخش‌های زیر تشکیل می‌یابد:

۲-۱. روح دین: شامل؛ فلسفه دین و آموزه‌های آن، عرفان و معنویت، پیام، هدف نهایی و مفاهیم کلی دین که ناظر به همه آموزه‌های دینی در راه رساندن انسان به خوشبختی جاودانه است.

۲-۲. «هست»های دین: شامل؛ آگاهی‌هایی درباره حقایق و واقعیات همیشگی جهان هستی و قوانین حاکم بر آن (کلیه علوم عقلی، نقلی، علوم پایه، علوم انسانی و همه دانش‌ها و معارف حقی که حقیقتی از جهان را باز می‌نمایانند).

۲-۳. «بود»های دین: شامل؛ اطلاعاتی درباره گذشته جهان هستی، انسان و موجودات (منشاء آفرینش، چگونگی آفرینش، سرگذشت جهان، تاریخ زندگی انسان و...).

۲-۴. «خواهد بود»های دین: شامل؛ آگاهی‌هایی درباره آینده انسان، آینده جهان هستی، زندگی پس از مرگ و جهان‌های دیگری که پدید خواهند آمد.

۲-۵. «باید»های دین: شامل؛ همه دستورهایی که باید به وسیله انسان به اجرا درآید تا در زندگی کمتر رنج ببرد و بیشتر احساس خوشبختی کند (دعاها و نیایش‌ها، دستورهای اخلاقی و احکام فقهی و حقوقی در گستره وسیع فردی، خانوادگی، اجتماعی و سیاسی آن).

«هست»ها، «بود»ها و «خواهد بود»ها باور و بینش انسان را شکل می‌دهند، «باید»ها کنش‌ها و واکنش‌های او را براساس باور و بینش او سامان می‌بخشند و «روح دین» پیامد باورها و بینش‌ها و کنش‌ها و واکنش‌ها در جسم و جان انسان است.

این دین کامل الهی در جهان حاضر دارای دو نمونه بیشتر نیست: یهودیت و اسلام.

۳- نمونه‌های عینی دینی

دین کامل الهی دارای چند مظهر یا نمود در جهان خارج از ذهن و تصور است:

۳-۱. متن‌های دینی: آموزه‌های اصیل دینی شامل کتاب مقدس و نقل سخنان، کنش‌ها و

۱-۱. تخیل تمثیلی: تخیلی تمثیلی به معنی در ذهن آوردن صورت چیزی است، یعنی مثل چیزی را در ذهن تخیل کردن. وقتی گفته می‌شود: «من چیزی را تخیل کردم.» یعنی آن را در خیال آوردم. بنابراین تخیل، نیروی تصویر یا تمثیل اشیا در ذهن است به نحوی که صورت اشیای غایب از نظر را به انسان می‌نمایاند و انسان آن را در خیال خود حاضر می‌یابد. در بهترین عبارت: «تخیل، ترکیب صورت‌های ذهنی حاکی از پدیده‌هاست اگرچه ممکن است برخی از این صورت‌های ذهنی گویای شیء موجود حقیقی نباشند.»

۱-۲. تخیل ابداعی: تخیل به این معنی ابداع و اختراع کردن است. نیرویی است که در صورت‌های ذهنی تصرف و آنها را ترکیب، تحلیل و کم و زیاد می‌کند. فارابی می‌گوید که این نیروی تخیل «حاکم و فرمانده محسوسات است. بعضی محسوسات را از هم جدا و بعضی دیگر را به انواع مختلف ترکیب می‌کند. در این تغییرات ممکن است بعضی محسوسات موافق یکدیگر و برخی مخالف یکدیگر باشند.» نمونه چنین تخیلی، تخیل نقاشی است که صورت خیالی را که در اعماق ذهن خود می‌بیند، بر پرده تصویر می‌کند؛ یا تخیل نویسنده‌ای است که زندگی قهرمان داستانی را چنان که خود می‌خواهد ترسیم می‌کند؛ و یا تخیل دانشمندی است که نظریه تازه‌ای را ابداع می‌کند. این قبیل تخیلات را اختراع، ابتکار، خلاقیت و نوآوری گویند.

۱-۳. تخیل وهمی: تخیل به این معنی، در ذهن آوردن چیزی است که پیوندی با عالم خارج ندارد و آمیزه‌ای است از تصویرهای برگرفته از تخیلات، توهمات و خواب و خیال‌های دیگر.

(برگرفته از «فرهنگ فلسفی» نوشته دکتر جمیل صلیبا، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، از انتشارات حکمت، ذیل ماده «تخیل»)

بر این اساس موجود تخیلی یکی از چهار حالت را نسبت به موجود جهان واقع می‌تواند داشته باشد:

۱- تصور چیزی یا مفهومی که موجود است یا موجود خواهد شد.

۲- تصور چیزی یا مفهومی که موجود بوده است اما دیگر نیست.

۳- تصور چیزی یا مفهومی که موجود نبوده و نیست اما می‌توانست یا می‌تواند موجود شود.

۴- تصور چیزی یا مفهومی که موجود نبوده و نیست و نمی‌توانست و نمی‌تواند موجود شود.

۴-۲. سندیت: اندیشه تعیین می‌کند که از میان آن‌چه به دین منسوب است کدام یک از آموزه‌های اصیل دینی است و کدام یک از پیرایه‌هاست، تا تخیل، بر آن‌چه دینی پنداشته می‌شود اما دینی نیست بنا نشود.

۴-۳. دانش و تخیل: اندیشه، به کمک دانش‌های دیگر، اطلاعات تکمیلی و تحلیل‌های مستدل را برای افزایش‌های تخیلی در آثار مستند یا نیمه‌تخیلی در اختیار پدید آورنده می‌گذارد.

۴-۴. انتزاح: اندیشه براساس مستندات به دست آمده از دانش دینی و به یاری دانش‌های دیگر و نیز تحلیل‌های مستدل، روح دین (با تعریف ۱-۲) و تحلیات دینی را انتزاع و شناسایی می‌کند تا در همه آفرینش‌های دینی و در آفرینش‌هایی براساس روح دین معیار و میزان حرکت قرار گیرد.

۴-۵. معیار و میزان: اندیشه، اصول و ضوابطی علمی، فنی، هنری و دینی را برای هرگونه از آفرینش تخیلی یا نیمه‌تخیلی یا نقد و ارزیابی آن در اختیار پدیدآورنده یا منتقد قرار می‌دهد.

۵- مشروعیت تخیل دینی

برای آفرینش تخیلی دینی، بسته به نوع آفرینش و نوع تخیل، می‌توان مستندات، جوازها و حتی توصیه‌هایی در متون اصیل دینی یافت. اصول این جوازها، مستندات و توصیه‌ها را می‌توان در چند موضوع زیر خلاصه کرد:

۵-۱. حقجویی و واقعگرایی: تخیلات تمثیلی و ابداعی (بند ۱) و هرگونه تخیل مبتنی بر اندیشه دینی که بر پایه مستندات، حقایق و واقعیات پدید می‌آیند از آن‌رو که کوششی برای تصور و ساماندهی تصویر حقیقت و واقعیت در ذهن‌اند، کاری دارای ارزش دینی به شمار می‌آیند. این ارزش از ارزش شناخت بیشتر و بهتر حقیقت و واقعیت و آن نیز از ارزش حقیقت و واقعیت مایه می‌گیرد.

۵-۲. منطقگرایی و ترمیم واقعیت: اضافات پژوهشی و اندیشه‌ورزانه براساس منطق رخدادها و سیر طبیعی ماجراها که به منظور ترمیم نواقص اطلاعات مستند صورت می‌پذیرند از آنجا که به روشی عقلانی در جهت حقجویی و واقعگرایی (بند ۱-۵) پدید می‌آیند ارزشمندند. هرگونه تخیل در جهت تجسم درست آنها و بازسازی رخدادها و ماجراها نیز ارزش خود را از عقلانیت و حقجویی و واقعگرایی آن می‌گیرند.

۵-۳. تدبر و تأمل: تدبر و تأمل در آموزه‌های دینی و فراتر رفتن از متن به سوی عبرت‌ها، نتیجه‌ها، حکمت‌ها، علت‌ها، پیام‌ها و هدف‌ها از توصیه‌های مکرری است که در آموزه‌های

واکنش های پیامبران و جانشینان الهی آنان.

۲-۳. انسان های دینی: شامل پیامبران و جانشینیان الهی آنان و گردندگان یا مدعیان گروش به دین (پیروان و مؤمنان).

۳-۳. تفسیرهای دینی: شامل تأملات، برداشت ها، تفسیرها، نگرش ها یا قرائت های انسان های دینی براساس متن های دینی (متن های دست دوم تا چندم دینی، گفته های مؤمنان درباره دین).

۴-۳. رفتارهای دینی: شامل کنش ها و واکنش های انسان های دینی براساس تفسیرهای خود از متن دینی (عبارات، دعاها و نیایش ها، آیین ها و مناسک).

۵-۳. نهادهای دینی: شامل تشکل هایی که انسان های دینی برای هدف های دینی خود تأسیس می کنند یا تشکل هایی که به طور طبیعی در میان آنان پدید می آید (جلسات دینی، خیریه های دینی، هیئت های دینی، حکومت های دینی،...).

۶-۳. مکان های دینی: شامل جایگاه هایی برای آموزش ها یا مناسک، عبادات یا آیین های دینی (مساجد، کنیه ها، مدارس دینی، مکان های مقدس و زیارتگاه ها).

۷-۳. پیرایه ها: شامل متن ها، تفسیرها، رفتارها، نهادها و مکان هایی که به نام دین پدید می آیند اما ریشه ای در آموزه های اصیل دینی ندارند.

۴- تخیل: از متن تا اندیشه

تخیل دینی برپایه اندیشه دینی بنا می شود. اندیشه دینی نیز بر دانش دینی یعنی متن ها و آموزه های اصیل دینی استوار است. اگر این شرط را برای تخیل دینی در نظر نگیریم، دلیلی بر دینی بودن تخیل نیست. چنان که صفت «دینی» برای یک اندیشه، بدون استواری آن بر پایه متن ها و آموزه های اصیل دینی بی معنی است.

اندیشه دینی در جهت خدمت به تخیل دینی یا تخیل آفرینی دینی، در چند عرصه فعالیت می کند:

۱-۴. مشروعیت: اندیشه حکم می دهد و استنباط می کند که: آیا دین جایگاه یا مشروعیتی برای تخیل گذاشته است؟ آیا چیزی به نام تخیل دینی وجود دارد؟ آیا آفرینش تخیلی براساس آموزه ای اصیل از دین قرار دارد؟

نگهداری دین و پیام آن برای عصرها و نسل هاست و طبعاً کاری ستودنی و ارزشمند به شمار می آید.

۱۲-۵. هم هدفی با دین: نزدیک سازی مردم به آن چه دین می خواهد آنها را به آن نزدیک کند اگر براساس پژوهشی اندیشمندانه و تخیلی مبتنی بر اندیشه دینی صورت پذیرد بی تردید مورد تأیید دین است.

۱۳-۵. معنویت افزایی و اخلاقگرایی: گسترش اخلاق و روح معنویت در میان مخاطبان از آن رو که نزدیک سازی آنان به روح دین است گامی در جهت نزدیکترسازی آنها به دین به شمار می آید.

۱۴-۵. روشنگری و دانش افزایی: دین مدعی آن است که روشنگر و دانش افزاست و هر کس روشن تر و داناتر باشد، دینی تر است. اندیشه و خرد آن گاه مفهومی مقدس در آموزه های دینی می یابند که به روشنی، دانایی و دستیابی به روح دین (با تعریفی که در ۱-۲ برشمردیم) بینجامد. هرگونه تلاش با ابزاری واقعی یا تخیلی که نام روشنگری و دانش افزایی بر آن بتوان نهاد از ستودنی ترین فعالیت های مورد توصیه دین است.

۶-گستره حضور تخیل در آفرینش دینی

در خلق آثار نگارشی یا تصویری دینی، گستره ها و زمینه های متعددی برای تخیل می توان یافت که بسته به نوع تخیل و نوع اثر می تواند از حجم اندک یا بسیار تخیل به نسبت استناد به واقعیت بهره گیرد. آن چه خواهد آمد، جایگاه ها و انواع آفرینش تخیلی دینی را به ترتیب، از حجم اندک تا بسیار تخیلی به نسبت استناد به واقعیت در محتوای آن، بررسی می کند:

۱-۶. تخیل واقعیت: پدیدآورندهٔ اثر ادبی، هنری یا آموزشی، تنها نقل کنندهٔ خشک و بی روح متنی از دین به متنی برای مخاطب نیست؛ کاری که با دو دستور cut و pate یا copy و paste در رایانه صورت می پذیرد و در اصطلاح نسل قبلی به «روش چسب و قیچی» موسوم بود. بنابراین حتی در مستندترین گونه های نگارش یا تصویرگرای، پدیدآورنده نخست باید واقعیت را در ذهن خود تصور کند و به اصطلاح اهل فلسفه، «وجود ذهنی» به آن ببخشد. این همان چیزی است که به عنوان یکی از گونه های تخیل تمثیلی (صورت شیء موجود حقیقی) (بند ۱) مطرح است. آن گاه این صورت ذهنی یا تخیل شیء موجود حقیقی یا واقعی، از سوی پدید آورنده به صورت محصولی دیداری، شنیداری یا نوشتاری پا به عرصه وجودی تازه می گذارد.

اصیل دینی به پیروان دین کامل شده است.

۵-۴. رفتن از ظاهر به باطن: آموزه‌ها و متون دینی، افزون بر ظاهر، حاوی باطن و باطن‌هایی متعددند و هر یک از باطن‌ها برای خود دنیایی بسیار از مصداق‌ها دارند. منحصر شدن در ظاهر و فرا رفتن به سوی باطن‌ها از توصیه‌های ادیان الهی‌اند.

۵-۵. رفتن از مصداق به مفهوم: بسیاری از مصداق‌های ذکر شده در آموزه‌های اصیل دینی، یکی و تنها یکی از مصداق‌های مفهومی فرا گیرند. بالا رفتن از پلکان یک مصداق به سوی مفهوم فراگیر، نمونه‌ای از تدبر و تأملی است که بر آن تأکید می‌شود.

۵-۶. رفتن از مفهوم به مصداق: مفاهیم گاه می‌توانند دارای مصداق‌هایی بی‌شمار باشند. یافتن این مصداق‌ها و پرداختن خلاقانه به آنها به مدد نیروی تخیل، نمونه‌ای دیگر از تدبر و تأمل ممدوح است.

۵-۷. رفتن از مورد به تطبیق: ذکر یک مورد در آموزه‌های اصیل دینی اغلب به معنی انحصار حکم یا مفهوم به یک مصداق نیست بلکه مشابه و مطابق یک مورد را می‌توان به مدد اندیشه و تخیل یافت. این نیز نمونه‌ای دیگر از تأمل و تدبر مورد توصیه دین الهی است و آموزه‌های ماندگار دینی را به فراتر از زمان و مکان مصداق‌های اندک خود می‌برد.

۵-۸. رفتن از نماد به مدلول: بسیاری از حقایق دینی، علاوه بر این‌که خود، حقیقت دارند، نماد و بازنمای حقیقتی فراترند و بر مفاهیمی عمیق‌تر دلالت دارند. نماندن تنها در سطح فروتر حقیقت و خود را به مدد تخیل اندیشه بنیاد تا سطوح بالاتر امتداد دادن از مصداق‌های تأمل، تدبر و رشد دینی است.

۵-۹. رفتن از خبر به تأویل: دستیابی به تأویل به معنی «مصداق» و «وقوع» برای یک رخداد که وعده آن داده شده یا پیش‌آگهی آن در متن اصیل دینی آمده، یکی از مصداق‌های کوشش، اندیشه، رشد، دانش‌افزایی و به‌کارگیری نیروی تخیل دینی است.

۵-۱۰. رفتن از اجمال به تفصیل: تفصیل آن چه مجمل است به ویژه اجمالی که به تناسب مخاطب نیازمند درجاتی از تفصیل است یکی از راه‌های تعمیم دانش و بینش و افزایش هدایت دینی است و کاری ستودنی به شمار می‌آید از آن‌رو که «هدایت» امری ستودنی در آموزه‌های اصیل دینی است.

۵-۱۱. همگامی با دین: رفتن در جهت دین و بهره‌گیری از تجربیات و آموزه‌های دینی برای معاصرسازی و تعمیم‌دهی حقایق و واقعیت‌های دینی گامی در جهت به روزسازی و زنده

و انسانی و اجتماعی گرفته تا سیاست و هنر و باستانشناسی و دیرین‌شناسی و محیط‌زیست) که براساس منطق داستان یا موضوع، و تحلیل‌های گوناگون می‌توانند توالی درست و نظم منطقی اثر را سامان ببخشند و در مجموع، اطلاعاتی مفصل و کامل در اختیار مخاطب بگذارند. یافتن این نقاط خالی، تشخیص نیاز به هر بخش از آگاهی‌های دینی یا علمی و معرفتی مرتبط، رسیدن به تحلیل‌های درست و ساماندهی مطلوب اثر و تنظیم درست آن، مستلزم تصورات و تخیلاتی از نوع تخیل تمثیلی و تخیل ابداعی است.

۶-۵. تخیل واقعیت، نظم منطقی و افزوده‌های تخیلی: تفاوت این حالت با حالت پیشین آن است که نقاط خالی با افزوده‌های تخیلی پر می‌شوند. جاذبه‌های این روش نیز کم نیستند و به کارگیری این روش اشکالی ندارد اما پدیدآورنده باید این مشکلی را در پدیدآوری اثرش حل کند که چه باید کرد تا مخاطب، مرز واقعیت و تخیل را درنیامیزد و درنتیجه واقعیت را خیالی یا خیالی را واقعی نپندارد. بسیاری از آثاری دینی که با این روش پدید می‌آیند با این مشکل روبه‌رو هستند و مایه سوءتفاهم میان پدیدآورنده و مخاطب - به ویژه مخاطب غیر بزرگسال - شده‌اند.

مخاطب‌شناسی گام اول در حل این دشواری به‌ویژه در حوزه خلق اثر برای کودکان و نوجوانان است. طبیعی است هرچه سن مخاطب بالاتر و دانش او نسبت به موضوع اثر بیشتر و فراگیرتر باشد، بیشتر و دقیق‌تر خواهد توانست این مرز را تشخیص دهد. یک راه رفع یا دفع سوءتفاهم میان پدیدآورنده و مخاطب، قراری است که پدیدآورنده از همان ابتدا می‌تواند با مخاطب بگذارد و از همان آغاز به صورت صریح یا ضمنی به مخاطب بفهماند که آن‌چه می‌خواند آمیزه‌ای از واقعیت و تخیل است و حتی کلیدی به او بدهد یا شیوه‌ای در جلوه‌های بصری یا شنیداری یا نوشتاری پیش بگیرد که این مرز برای مخاطب کاملاً مشخص شود.

همچون مورد ۶-۳ (تخیل واقعیت و نظم تخیلی)، نقطه ممنوعیت دیگر در این شیوه آن است که افزوده‌های تخیلی یا افزوده‌های تخیلی در کنار واقعیت و نظم منطقی، پیامی مغایر با مسلمات علمی یا معرفتی یا دیگر واقعیات دینی یا روح دین به مخاطب القا کنند.

۶-۶. تخیل واقعیت، نظم تخیلی و افزوده‌های منطقی: در این حالت، مستندات یا عناصر واقعی، نظمی تخیلی (مانند آن‌چه در بند ۶-۳ آمد) می‌یابند و آن‌گاه برای پر کردن فضاهای خالی، یا مراعات قواعد این نظم جدید، یا نهادن چفت و بست‌هایی مناسب برای پیوند جدید میان اجزای این مجموعه جدید، یا افزایش‌های مناسب دیگر، از قواعد منطقی مرتبط با این

بنابراین حتی در خلق مستندترین آثار نیز پدیدآورنده از تصور واقعیت بی‌نیاز نیست. در اینجا در واقع، تخیل، نام دیگر تصور است. آنچه در بندهای ۲-۴، ۵-۴ گفته شد مبنای اندیشگی، عملی و دینی این کار است.

۶-۲. تخیل واقعیت و نظم منطقی: آنجا که برای خلق یک اثر، موضوع چینش منطقی واقعیات در کنار یا به دنبال یکدیگر پیش می‌آید، انتخاب نوع جینش یا توالی واقعیات با پدیدآورنده است. این انتخاب، در پی فرآیندی پیش می‌آید که در ذهن پدیدآورنده بر اثر دانش، اندیشه و نیز آگاهی او از منطق نظم، نظم منطقی و ارتباط منطقی واقعیات موضوع اثر رخ می‌دهد. تصور این نظم، نیاز به بهره‌گیری از نیروی تخیلی دارد که پدیدآورنده باید از آن برخوردار باشد تا اثر را به صورتی نظم یافته وجود ببخشد.

نظم منطقی استوار است بر: توالی زمانی، ارتباط‌های مکانی و روابط علت و معلولی اشیاء پدیده‌ها و رخدادها.

این نظم‌دهی، در فنون نگارش، ویرایش یا هنرهای دیداری، گونه منطقی تنظیم، تدوین یا ویرایش ساختاری به شمار می‌آید.

۶-۳. تخیل واقعیت و نظم تخیلی: اختلاف این مورد با مورد بالا در این است که نوع چینش یا توالی واقعیات نه براساس نظم منطقی بلکه بر پایه ذوق، سلیقه، ابداع، ابتکار، خلاقیت یا نوآوری پدیدآورنده صورت می‌گیرد که برپایه ترکیب تخیلات تمثیلی دیگر اشیای موجود حقیقی یا غیرحقیقی، یا تخیل ابداعی یا تخیل وهمی (بند ۱) یا گاه تقلید از نظم تخیلی دیگران بنا شده است.

این گونه تدوین‌ها، ویرایش‌های ساختاری یا تنظیم‌های مبتکرانه می‌توانند روح تازه‌ای به واقعیات مستند دینی و غیردینی در چینش‌هایی جدید ببخشند و بستر انتقال پیام‌هایی افزون بر متن؛ یا افزایش قدرت تصور و تخیل خواننده؛ یا ایجاد جذابیت، کشش یا تعلیق در اثر شوند.

تنها نقطه ممنوعیت دینی در این قبیل تنظیم‌های تخیلی در آنجاست که نحوه گزینش و چینش واقعیات دینی، پیامی مغایر با مسلمات علمی یا معرفتی یا دیگر واقعیات دینی یا روح دین را به مخاطب القا کند یا مخاطب چنین پندارد که این نظم، نظم واقعی است.

۶-۴. تخیل واقعیت، نظم منطقی و افزوده‌های منطقی: این مورد دارای همان توضیحاتی است که در بندهای ۶-۱ و ۶-۲ آمد به علاوه پر کردن نقاط خالی میان اطلاعات مستند. این پر کردن ها و افزودن ها بر پایه دیگر اطلاعات دینی و اطلاعاتی علمی و معرفتی (از علوم تجربی

گفتن ندارد. تنها شرط دینی، شناخت و تصور درست پدیدآورنده نسبت به آن حقیقت، واقعیت، هدف، مفهوم، حکم یا پیام است و این که اثر در مجموع، مغایرتی با دیگر مفاهیم و آموزه‌های دینی نداشته باشد.

۱۱-۶. خلق اثر براساس روح دین: می‌توان با شناخت فلسفه دین و آموزههای آن، عرفان و معنویت دینی، پیام دین، هدف غایی دین و مفاهیم کلی دین که در مجموع، روح دین‌اند، آثاری - نه لزوماً با نشان دینی - در راستای القای احساس، اندیشه و دانش عمیق دینی آفرید. این کار نیز دارای فواید و تأثیرهای بسیار خواهد بود. شرط درستی آن نیز افزون بر شناخت دقیق موضوع، عدم مغایرت با دیگر مفاهیم و آموزه‌های کلی و به ویژه مفاهیم و آموزه‌های جزئی دین است.

۱۲-۶. اثر غیردینی نویسنده دینی: «از کوزه همان برون تراود که در اوست» این مصراع بیانگر همهٔ آن چیزی است که دربارهٔ رابطه هنر و هنرمند، نوشته و نویسنده و به‌طور کلی اثر و پدیدآورنده آن مطرح می‌توان کرد. بر این اساس، پدید آورندهٔ غیردینی هر چند متظاهرانه یا با عدم صراحت بخواهد به خلق اثری دینی بپردازد، اثر حکایت از غیردینی بودن پدیدآورنده خود خواهند داشت، به‌عکس، یک پدید آورندهٔ دینی هر چند بخواهد اثری غیردینی خلق کند، می‌توان به فراست یا با تأثیرپذیری دینی از اثر دریافت که نویسنده، فردی دینی است. بیجا نیست که یکی از مخالفان روشنگری و بیدادگری در اروپا می‌گفته است: «شماره سطر از نوشته یک نویسنده را به من بدهید تا من حکم اعدامش را از آن استخراج کنم.»

بر این اساس، هرگونه اثر به ظاهر دینی یا غیردینی پدیدآورندگان دینی را در زمره آثار تخیلی دینی به کار می‌توان آورد. میزان شناخت و احساس عمیق پدیدآورنده نسبت به دین و درستی یا نادرستی مضمون و محتوای اثر، معیار ارزشیابی این آثار است.

۱۳-۶. معنویت‌گرایی غیردینی: برخی می‌پندارند که پرداختن به موضوع‌های معنوی نامرتبط با دین یا مرتبط با ادیان، مکاتب یا مذاهب غیرالهی، کاری غیردینی یا حتی در جهت خلاف ادیان الهی است. توجه به نکته‌ای در این زمینه می‌تواند میزان صحت و سقم این نظر را از دیدگاه اسلام تعیین کند.

از صراحت برخی آیات مانند آیه ۱۵۷ سوره اعراف (۷) برمی‌آید که آن‌چه را نیک است پیامبران به آن امر می‌کنند، آن‌چه را بد و ناشایست است، پیامبران از آن بازمی‌دادند، آن‌چه را پاکیزه است حلال می‌کنند و آن‌چه را ناپاک است حرام می‌کنند و آن‌چه را بار گران است از

نظم جدید استفاده می‌شود.

ملاحظات مرتبط با بندهای مرتبط پیشین در اینجا نیز صادق است.

۶-۷. تخیل واقعیت، نظم تخیلی و افزوده‌های تخیلی: تفاوت این حالت با حالت پیشین آن است که حتی برای پر کردن فضاهای خالی یا افزایش‌های مناسب، از عناصر و روابط تخیلی بهره گرفته می‌شود.

ملاحظات مرتبط با بندهای مرتبط پیشین در اینجا نیز صادق است.

۶-۸. عناصر تخیلی، نظم واقعی (گرته‌برداری از واقعیت): می‌توان حقیقت یا واقعیتی دینی - اعم از داستان یا مفهوم یا حکم یا آموزه‌ای - را برگزید، روابط و نظم میان اشخاص، اشیا و عناصر آن را شناسایی کرد و با تغییر اشخاص، اشیا و عناصر و حفظ روابط و نظم میان آنها و پیام مشابه، اثری نو - نه لزوماً با نشان دینی - آفرید.

این کار براساس آن‌چه در بند ۵ گفته شد، گونه‌ای فراتر بودن آموزه‌های ماندگار دینی و بیرون آوردن آنها از قفس زمان و مکان مصداق و موردی در زمانی گذشته است.

شناخت دقیق حقایق و واقعیت‌های دینی (بندهای ۲-۴ تا ۵-۴ از یک‌سو و شناخت دقیق حقایق و واقعیت‌هایی که قرار است در قالب جدید ارائه شوند و تناظر یک به‌یک، همگونی، تشابه ساختاری و به اصطلاح همریختی یا ایزومورفیسم (Isomorphism) میان این دو، شرط اصلی خلق این گونه آثار تخیلی است.

۶-۹. عناصر تخیلی، نظم نیمه تخیلی (برداشت آزاد از واقعیت): این حالت شبیه حالت پیشین (۶-۸) است با این تفاوت که لزومی به تناظر یک به یک و همریختی کامل میان شکل نخستین و شکل بازآفریدهٔ موضوع نیست بلکه ساختار جدید می‌تواند تفاوت‌هایی با ساختار قبلی واقعی دینی داشته باشد اما نه در حدی که نتوان ارتباطی ساختاری میان آن دو را در وهله نخست یا با اندک تأمل دریافت.

طبیعی است که این تفاوت ساختاری در کنار اشیا، اشخاص، عناصر و روابط جدید، در مجموع نباید روح، پیام، هدف یا آموزه‌ای مغایر دیگر واقعیات دینی، آموزه‌های دینی یا روح دین داشته باشند.

۶-۱۰. الهام از پیام یا واقعیت دینی: می‌توان با الهام از حقیقت، واقعیت، هدف، مفهوم، حکم یا پیامی دینی اثری - نه لزوماً با نشان دینی - آفرید که بتواند آن حقیقت، واقعیت، هدف، مفهوم یا پیام را به‌گونه‌ای به مخاطب منتقل سازد. فواید، آثار و اهمیت‌های این کار نیازی به

زمانی رخ می‌دهد که مخاطبان ما یا گروه‌های هدفی که در نظر داریم به هر دلیل گونه‌ای دلزدگی یا سوءنظر یا سوءتفاهم نسبت به دین پیدا می‌کنند و پرداختن مشخص و نشاندار ما به دین مایه آن خواهد شد که از مطالعه یا مشاهده اثر ما سر باز زنند. ما با کشاندن آنها به حوزه‌ها، نگرش‌ها، دریافت‌ها و تجربه‌های معنوی درست که به‌واقع در راستای دین یا برگرفته از دین یا مورد تأیید دین‌اند، آنها را ناخودآگاه به حوزه دین نزدیک خواهیم ساخت و در زیر پوشش شعاعی از نور دین قرار خواهیم داد.

درست بودن یا نبودن آموزه و محتوای این آثار معنوی غیردینی یا به ظاهر غیردینی، معیار سنجش میزان روایی یا ناروایی و درستی یا نادرستی هر یک از این آثار است.

۶-۱۴. ترکیبی از گونه‌های پیشین: لزومی برای این نیست که اثر تخیلی دینی، تنها یکی از گونه‌هایی را که برشمردیم در بربگیرد بلکه می‌توان از ترکیب هنرمندانه و ادیبانه دو یا چند گونه از این گونه‌ها، اثری در حوزه آفرینش تخیلی دینی پدید آورد.

معیار بررسی و نقد و معیارسنجی این آثار در جزء یا کل آنها همان است که دربارهٔ هر یک از گونه‌ها گفته آمد.

۷- آسیب‌شناسی و آفرینش تخیلی

در آفرینش تخیلی دینی گاه حالت‌هایی پیش می‌آید که مایه دشواری‌هایی برای مخاطب خواهد شد. فهرست این حالت‌ها که می‌توان آنها را پدیدآورنده نقاط یا انواع ممنوع آفرینش تخیلی دینی به‌شمار آورد عبارت‌اند از:

۷-۱. حقیقت‌انگاری خیال: آمیزه تخیل و واقعیت در خلق آثار دینی گاه مایه آن می‌شود که مخاطب - به ویژه مخاطب کودک یا نوجوان - مرز تخیل و واقعیت را درنیابد، تخیل را واقعیت و یا واقعیت را تخیل بپندارد و از پدیدآورنده بپرسد یا به او خرده بگیرد که مثلاً دربارهٔ فلان شخصیت داستان چرا فلان اطلاعاتی را داده است که صحت ندارد.

بی‌گمان این ضعفی بزرگ برای یک اثر به حساب می‌آید که پدیدآورنده چیزی در ذهن و نیت خود داشته باشد و مخاطب چیزی دیگری دریافت کند. در اینجا - همان گونه که در بند ۶-۵ گفته شد - پدیدآورنده باید به تناسب سن مخاطب خود تمهیدی بیندیشد که این توهم یا اشتباه یا آمیزش واقعیت با تخیل از همان آغاز دیدن، شنیدن یا خواندن اثر برای مخاطب پیش نیاید و اگر راهی نیست، از این شیوه دست بکشد و چشم بپوشد.

دوش مردم برمی‌دارند و آن‌چه را بند و زنجیر است از دست‌وپای مردم برمی‌دارند. به عبارت دیگر و برخلاف نظر اشاعره، چنین نیست که چیزی بی‌دلیل مورد امر یا نهی یا حلیت یا حرمت خدا و پیامبر قرار بیگرد بلکه این خوبی، بدی، پاکی یا ناپاکی چیزی یا کاری است که معیار امر یا نهی خداوند خواهد بود. از نگاه دیگر اگر چیزی خوب و پاک باشد مورد تأیید و اگر بد و ناپاک باشد مورد مخالفت خداست. از آیات بسیار دیگری دریافت می‌شود که خداوند، حق، دوستدار حق، گوینده حق، مدعی حق، هوادار حق و گسترنده حق است و به این دلیل است که دین الهی بر دیگر نظرهای مخالف او برتری دارد. خداوند، خود و آیین خود را دارای دلیل و برهان و دلیل و برهانی برتر و محکم‌تر از دیگران می‌دادند. از میان فلسفه احکام و آموزه‌ها در آیات و روایات و از توصیه به طلب علم حتی از چین یا طلب حکمت حتی از منافق و طلب حق حتی از اهل باطل چنین برمی‌آید که معیار پذیرش یا رد کار یا چیزی از سوی دین حق به‌ویژه دین الهی، درستی یا نادرستی و پاکی یا ناپاکی آن است نه این‌که لزوماً منسوب به دین الهی باشد یا نباشد.

بنابراین در مواجهه با معنویت‌گرایی‌های غیردینی باید توجه داشت که آیا آموزه‌های آنان درست است یا نیست. حتی می‌توانیم معنویت‌های دینی را معیار قرار دهیم و تطابق، تضمن یا همسویی بسیاری میان معنویت دینی و روح و آموزههای اخلاقی و معنوی دین با آموزه‌های معنوی و اخلاقی ادیان، مذاهب یا مکاتب غیرالهی بیابیم. در اکثر موارد نیز متوجه خواهیم شد که گاه مکتبی غیرالهی، بسط یا تفسیر تنها آیه‌ای از قرآن یا آموزه‌ای از دین الهی است. آن‌گاه است که همسویی تجربه‌های درست و حقجویانه بشری را با معارف دینی درخواهیم یافت. نیز درخواهیم یافت که بسیاری - نه همه - معنویت‌های غیردینی بازمانده ادیانی الهی می‌توانند باشند که به فراموشی، انقراض یا تحریف کشیده شده‌اند.

برپایه آن‌چه گفته شد، پرداختن به بخش‌های درست معنویت‌های غیردینی و حتی خلق آثاری که معنویت‌های راست و درست را به مخاطب القا کند - حتی اگر نامی یا نشانی از دین در آن نباشد - نه‌تنها کاری غیردینی یا چنددینی به شمار نمی‌رود بلکه می‌توان آنها را در زیرمجموعه گونه‌های آثار تخیلی دینی گنجاند.

افزون بر اینها، پرداختن به این‌گونه معنویت‌ها و نبردن نام دین یا نیاوردن نشانی از دین در بسیاری از آثار معنوی به ظاهر غیردینی اما در واقع دینی، گاه ضرورت می‌یابد و گاه این ضرورت، بیش از ضرورت پرداختن‌های با نام و نشان به دین خود را می‌نمایاند. این حالت

۷-۴. درخواست‌های نادرست: به هر مقدار در دعاها و نیایش‌هایی که آمیزه‌ای از استناد و ابداع‌اند، از منقولات دینی استفاده شده است، در همان بخش‌ها ضروری است که این ادعیه از منابع و مستندات معتبر دینی استخراج شده باشند. به هر مقدار نیز که افزوده‌های پدیدآورنده در دعا حضور دارد نیز صحت، درستی و روایی این درخواست‌ها براساس اطلاعات درست دینی به‌ویژه اطلاعات کلامی و مبانی عقیدتی ضروری است.

۷-۵. عدم تناسب با مخاطب: مخاطبان از سنین کودکی تا بزرگسالی مراحل مختلفی را از درک واقعیت تا انتزاع تا تخیل طی می‌کنند. عدم شناخت درست از مخاطب و این‌که در چه مرحله‌ای از دانش، تفکر و تخیل به سر می‌برد، می‌تواند مایه بروز مشکلاتی چه در جنبه استنادی و واقعی و چه در جنبه تخیلی برای مخاطب شود و اثر را برای آن مخاطب نامناسب معرفی کند.

۸- گستره نقد آثار تخیلی دینی

دربارهٔ چه آثاری می‌توان نقد دینی داشت؟ آیا برای نقد دینی لزومی بر ادعای پدیدآورنده بر دینی بودن اثر است؟ آیا می‌توان نقد دینی را تنها منحصر به آثاری کرد که پدیدآورندهٔ آن مدعی دینی بودن آن است؟ آیا هستند آثاری که ادعای غیردینی بودن دارند اما در حوزه نقد دینی قرار می‌گیرند؟ پاسخ چنین است:

به طور کلی سه دسته از آثار در گستره نقد دینی قرار می‌گیرند:

الف: آثار دینی.

ب: آثار ضددینی.

ج: آثاری غیردینی که به حوزه‌های مشترک با تعریف دین می‌پردازند.

با تقسیم‌بندی دیگر، اگر هر یک از این همانی‌ها، تشابهات، ضدیت‌ها یا تناقض‌ای زیر میان یک اثر مستند، تخیلی یا نیمه‌تخیلی با متون دینی وجود داشته باشد، حساسیت دینی را برمی‌انگیزد و نگاه دینی به آن اثر می‌توان داشت؛ چه این نگاه در جهت تأیید باشد چه نقد، چه نفی:

۸-۱. این همانی، تشابه، ضدیت یا تناقض گزاره‌ای از اثر با گزاره‌ای دینی.

۸-۲. این همانی یا تشابه یا عنصر یا شخصیت اثر با عنصر یا شخصیتی دینی.

۸-۳. این همانی یا تشابه رابطه‌ای از عناصر یا شخصیت‌ها در اثر با رابطه‌ای از عناصر یا

تخیل انگاری واقعیت یا واقعیت‌پنداری تخیل یکی از بزرگ‌ترین مشکلات نگارش‌های نیمه‌تخیلی یا تخیلی است که در آنها عناصری از واقعیت با عناصری از خیال آمیخته شده‌اند و یکی از کلیدی‌ترین و اساسی‌ترین معیارهایی است که براساس آن می‌توان حکم به جواز یا عدم جواز یک اثر تولیدی تخیلی یا نیمه‌تخیلی برای مخاطب - به‌ویژه کودک یا نوجوان - را صادر کرد.

از جایگاه‌های بروز این مشکل موارد زیر را می‌توان برشمرد:

الف: آفرینش‌های تخیلی که با بهره‌گیری از واقعیت، با نظم منطقی و افزوده‌های تخیلی پدید آمده‌اند (۵-۶).

ب: آفرینش‌های تخیلی که با بهره‌گیری از واقعیت، نظم تخیلی و افزوده‌های منطقی پدید آمده‌اند (۶-۶).

ج: آفرینش‌های تخیلی که با بهره‌گیری از واقعیت، نظم تخیلی و افزوده‌های تخیلی پدید می‌آیند (۷-۶).

به دلیل حضور عناصر واقعی دینی در این گونه آثار، مشکلاتی مانند واقعیت‌انگاری تخیل یا تخیل‌انگاری واقعیت، ممکن‌پنداری ناممکن یا ناممکن‌پنداری ممکن، یا نهادپنداری واقعیت یا واقعیت‌پنداری نهاد ممکن است پیش آید. مثلاً اگر شما شخصیت های دینی را وارد داستانی کنید که خود ساخته‌اید، خواننده خواهد پنداشت که چنین رخدادی برای شخصیت دینی پیش آمده است.

۷-۲. اطلاعات نادرست: به هر مقدار که عناصر واقعی و آموزه‌های دینی (هست‌ها، بودها، خواهد بودها،....) در آفرینش تخیلی دخالت داشته باشند، در همان بخش‌ها ضروری است که اطلاعات موجود در اثر، راست و درست و نتیجه پژوهش، تحقیق، استناد و داده‌هایی قابل اطمینان باشند. به هر مقدار نیز که عناصر تخیلی و افزوده‌های پدیدآورنده در اثر حضور دارد نیز صحت، درستی و روایی این اطلاعات ضروری است.

۷-۳. دستورهای نابجا: به هر مقدار که اوامر و نواهی دینی (بایدها و نبایدها) در آفرینش تخیلی حضور داشته باشند، در همان بخش‌ها ضروری است که این بایدها و نبایدها از منابع و مستندات معتبر دینی استخراج شده باشند. به هر مقدار نیز که عناصر تخیلی و افزوده‌های پدیدآورنده در اثر حضور دارد نیز صحت، درستی و روایی این اوامر و نواهی براساس اطلاعات درست دینی ضروری است.

درنگ و پویشی
در آستانه تئاتر
کودک و نوجوان

عباس شادروان

شخصیت‌های دینی (کمترین تشابه یا این همانی ساختاری).

۸-۴. این همانی یا تشابه حداقل بخشی از زبان اثر با زبان متون دینی.

۸-۵. این همانی، تشابه، ضدیت یا تناقض پیامی از اثر با پیامی دینی.

۸-۶. این همانی، تشابه، ضدیت یا تناقض روح اثر با روح دین.

با توجه به این، گستره نقد دینی فراختر از گستره دین است و حتی آثاری غیردینی را که به حوزه‌ای مشترک با حوزه‌ای که دین در آنها حرفی دارد نیز دربرمی‌گیرد.

۹ -مهمترین عنصر تخیل: ملاحضات اساسی

۹-۱. دین‌شناسی: مهمترین عامل یا عنصر در پیدایش اثری تخیلی، پدیدآورنده اثر تخیلی دینی در هر موضوع، باید برخوردار از فهمی عمیق، دانشی استوار، باوری پاک، تجربه‌ای درونی و دغدغه‌ای مقدس در آن موضوع باشد. در این حالت است که او می‌تواند توان عظیم نهفته در پس هر یک از آموزه‌ها، موضوع‌ها، دستورها و ماجراهای دینی را درک کند و به دیگران انتقال دهد.

۹-۲. نیازشناسی: آن‌چه تعیین می‌کند از میان همهٔ این دریافت‌های دینی، کدام را با کدام شیوه باید بازآفرینی کرد، شناخت پدیدآورنده از زمان، مکان و شرایط زندگی سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی مخاطب و روانشناسی، نیازسنجی و شناخت زبان و سطح علمی اوست.

۹-۳. پاک‌نهادی: پدیدآورنده که نویسنده، شاعر، تصویرگر، فیلمنامه‌نویس، فیلمساز یا هر هنرمند دیگری می‌تواند باشد، پس از این ویژگی‌ها تنها در صورتی می‌تواند اثری خلاقانه و ماندگار بیافریند که از الهام‌ها و اشراق‌هایی ناشی از درونی پاک برخوردار باشد.

۹-۴. تعهد: دغدغه اصلاح و تغییر و تعالی، اثر را هدف، انگیزه و تعهد می‌بخشد و مانع آن می‌شود که پدیدآورنده به خلق اثری از سر تفنن و بی‌دردی و آفرینش کاری از مقوله هنر برای هنر یا ادبیات برای ادبیات بپردازد زیرا از دیدگاه دینی قرابتی نزدیک با مقوله‌های بیهودگی (لهو)، سخن بیهوده (لغو)، بازی نامفید (لعب) و از این قبیل خواهد داشت.

۹-۵. مخاطبگرایی: اثر تخیلی دینی، هر چند جوایزی بسیار را درو کند و هر چند ستایش منتقدان را برانگیزد، همچون هر اثر دیگر، آن‌گاه اندیشمند است که استقبال مخاطبان را برانگیزد، برای آنها، کشش، جذابیت، تأثیر و آموزندگی داشته باشد و در آنها تغییر رفتار، اندیشه، نگرش و آگاهی پدید آورد. مخاطب، نخستین و آخرین داور است.

را در تیاتر «کودکان و نوجوانان» ردیابی کرد. کودکان و نوجوانانی که با تیاتر در آمیخته می‌شوند، نخست پی بازی آمده‌اند و چون سرشار از بازی شدند، صحنه تیاتر برای آن‌ها به پهن آزمون زندگی در شاخه‌های گوناگون تبدیل می‌شود. آن نیاز نخستین، با این دستاوردهای پسین، افزونی می‌گیرد. دکتر جواد فیض بر این باور است: «تمایل به بازی کردن در سرشت کودک و نوجوان وجود دارد. کودک از بازی کردن ، دویدن و از جست و خیز کردن لذت می‌برد. بازی کردن قدرت ابتکار و استعداد درونی کودک را آشکار می‌کند و به تکامل می‌رساند».[۲]

»شیو طبیعی یادگیری برای کودک، بازی کردن است برای کودکان بازی کردن و یادگیری، متضاد یکدیگر نیستند. کودکان از موقعیت‌های «یادگیری» که لذت‌بخش باشند، بهره می‌برند».[۳]

اینک که بر آستانه کودکی درنگ شده است، شاینده می‌نماید موضوع از دیدگاه یکی «از پیشگامان و صاحب‌نظران معروف جهان، در زمینه‌ی اصول و تکنیک پرورش استعدادها برای خلاقیت» نیز نگریسته شود. دکتر اسبورن باور دارد: «توانایی‌های فکری چهار دسته هستند:

۱- جذب: یعنی به کار بردن توجه و توانایی مشاهده.

۲- ضبط: یعنی حفظ کردن و به خاطر آوردن.

۳- استدلال: توانایی تجزیه وتحلیل و قضاوت.

۴- خلاقیت: توانایی تجسم، پیش بینی و ایجاد ایده‌های جدید۴

راستی را تیاتر «کودک و نوجوان» چنان بار هر چهار دسته را در خود انباشته است که با کوشا شدن هر کودک و نوجوانی در گستر آن، به خوبی توش و توان‌های خود را پرورش خواهد داد. زیرا ایشان در تیاتر نخست «جذب» را به درستی فرا می‌گیرند؛ سپس تلاش می‌کنند پیرامون خود را به نیکی و با چشمان باز بنگرند و تأثیر محیط و همبازی‌ها، انگیزه‌ای می‌شود که هرچه بیش‌تر توانایی‌های خویش را به سوی یافته‌های تازه سوق دهند و بیش از پیش به دامنه‌ی داشته‌ها، بیفزایند. در روند شکل‌گیری نمایش، هر کودکی تلاش می‌کند تا هر چه را آموخته‌است، به جا و درست به کار گیرد تا از این رهگذر، هم حس برتری جویی خود را ارضا کند و هم لذت بیش‌تری از سوی نیروی آفرینشگری خود ببرد. بچه‌ها در رقابت و همکاری با هم، بالندگی می‌یابند و زندگی را می‌آزمایند. دراین هنگام است که آنها می‌کوشند در برابر پرسش‌های سرگروه، هر چه دقیق‌تر داده‌ها را تجزیه و تحلیل کنند و با داوری شایسته

نکته: به درخواست نویسنده، در این نوشتار، همه‌جا، از لفظ «تیاتر» استفاده شده است.

آنچه در پی خواهد آمد،تطبیق سه گفت- نوشته هایی است که زیر سه محور درنگی بر آستان کودکی، تاریخچه تیاتر کودک و نوجوان و اثرات نمایشی بر دانش‌آموزان ارایه می‌شود.

۱- درنگی بر آستان کودکی

چنان‌چه نیک نگریسته شود، جوهره باشندگی هنرهای نمایشی، از آن میان تیاتر، نیاز به بازی و باز سازی در انسان بوده است. ماکس راینهارد در سال ۱۹۳۰ چه نیکو گفته است: «تیاتر گوشه دنج مقدسی برای آنان است که دوران بچگی را مخفیانه در جیب خویش نگاه داشته‌اند و آن را از این روی انجام داده‌اند که تا آخر عمر همیشه بازی کنند.»[۱]

از آن‌جا که هر دوره، توسط بازی آفرینان، درونمایه‌ای همنواخت با نیازهای اجتماعی، سیاسی، فلسفی یا روان شناختی روزگار بدان افزوده شده، هرگز تیاتر از نفس بازی تهی نشده است. با پذیرش این آن چه آمد، می‌توان آشکارا بهترین نمونه از این عصاره و افزوده‌ها

۲- وی بر این باور بود که کودکان در کلاس تیاتر تنها نمایش نامه شخصی بازی نمی کنند، بل، با عنوان هنر به عملی لازم صحنه تن می دهند و این برای آنها کار به شمار می آید. بنابراین از همان سنین کارورزی را می آزمایند.

۳- وی تأکید داشت که در برنامه نمایشی، بچه ها با تماشاگران خود بتوانند وارد گفت و شنود شوند و از دست آوردها و باورهای خود دفاع کنند. پس شیو ورود به بحث و جدل منطقی را فرا می گیرند.

۴- همه ی نمایش نامه ها برای تماشاگران هم سال کودکان و نوجوانان اجرا می شوند و این خود برای آنها کلاسی تماشایی است.

بر این پایه یک سال بعد، یعنی در سال ۱۹۱۹ خانم ناتالیا ساتز نخستین کسی بود که تیاتر ویژه‌ی کودکان و نوجوانان را در مسکو پایه گذاری و مدیریت کرد.

لازم به یادآوری ست که پیش از این در دهه های هجده و نوزده کودکان و نوجوانان در برنامه های نمایشی ای مانند بازی های کریسمس، اپرای بچه ها، سیرک و نمایش های خانوادگی شرکت داده می شدند. چنان که کنستانتین استانیسلاوسکی می نویسد: «من کار بازیگری را در سن سه سالگی در آنجا (گروه کوچک خانوادگی اش در ساختمانی کوچک که در املاک آنها بود) آغاز کردم.[۵]» به گفته لسینگ بودند کسانی که «میمون های کوچک» خود را به نمایش می کشاندند.

یا در کتاب «تصویر صحنه» آمده است: «زمانی که هومانیزم، پلاوتوس و ترنز، این کمدی نویسان لاتینی را در آلمان هم معرفی کرد، مسئولان مدارس به این فکر افتادند که فرصت را غنیمت شمرده و به خاطر زبان لاتین تمریناتی را از این دو نامور در برنامه های درسی مدارس بگنجانند.

پیشاهنگ این حرکت ساکسن (ایالتی در مرکز آلمان قدیم شامل شهرهایی چون لایپزیک، کمنیتس و درسدن) بود ولی شهرهای لایپزیک و مایین و بسیاری نقاط دیگر هم بزودی به آن پیوستند و اجراهای دانش آموزی به زبان لاتین و یونانی در سایرمناطق آلمانی زبان رواج یافت. در گزارشی مربوط به مقررات آموزشگاهی ۱۶۱۱ میلادی آمده است که همه ساله می بایست بجز درامهای پلاتوپس و ترنز یک نمایشنامه هم از یکی از شعرای نو و بنام به صحنه درآید. اجراها معمولاً در مدارس یا در میدان عمومی جلوی شهرداریها صورت می گرفت.»[۶]

یا در پژوهشی که گیلیان آدامز به دست داده، اولین نمایشنامه نویس کودکان را هراشوتای

درباره موضوع، پاسخ های در خور ستایش عرضه نمایند.

جان مایه هنر نمایش، تخیل و تمرکز است. کسانی که با کاروان این هنر همراه می شوند، از چم و خم بسیاری از راه ها گذر می کنند و در هر بار بازی، تجاربی می اندوزند تا به انسان هایی با گنجایش بیش تر، تبدیل شوند. از نشانه های این دگرگونی، ظرفیت تخیل بالا و نیروی تمرکز چشم گیر آنهاست . با کسب چنین ویژگی ای، کودکان و نوجوانان آفرینشگر ایده های نو به نو در آنها با شتابی بالا گسترش می یابد و چنان چه این روند آگاهانه و پیاپی دنبال شود، آنها از لحاظ قامت درونی، سر و گردنی بلندتر از دیگر همسالان خود خواهند داشت و به عبارتی سرکرده می شوند و یکی از ویژگی ای هنر، پیشرو کردن هنرمندان است.

به هر روی، تیاتر در درازای پدیداریش، برای انسان ها، در هر سن و سالی، بسیار سودمند و بهره رسان بوده است. دیگر اکنون در افکندن این پرسش که تیاتر برای آدمیان و از آن میان کودکان و نوجوانان چه دستاوردی دارد، بایسته نیست؛ کم ترین بهره اش همان زمینه سازی برای بازی و کسب تجربه های زندگی ست. خوشتر طرح پرسشی در این وادی ست که این آدمیانی که ماییم، برای این گونه از تیاتر چه اندیشیده ایم؟ تیاتری که روزگاری نه چندان دور، در دامان «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» جان گرفت و بالید و پایه های بالندگی بسیار کسان را فراهم کرد و امروز دیگر با آن حلاوت و توانمندی رخ نمی نماید؟ راستی را دریغ است که اندیشه ای شایسته و بایسته برای این گونه تیاتر نشود و آن را بر خود وانهاد تا همچون شاخه ای از بدنه ی تنومند ولی بیمار و نزار تیاتر بزرگسالان، دچار شته زدگی و پوسیدگی و بی نوایی شود. مبادا تا این گونه گردد، تیاتری که تاریخچه ای این گونه دارد:

آنچه که با عنوان کلی «تیاتر کودک و نوجوان» نام گذاری شده است، همچون هر پدیده زنده و بالنده ای دارای پیشینه و شناسنامه ای است که برای آشنایی بیشتر با این پدیده قرن بیستمی فشرده ای از آن نقل می شود.

در سال ۱۹۱۸ آناتولی لوناچارسکی وزیر فرهنگ کشور شوراها برنامه ای برای برپایی تیاتر کودکان و نوجوانان تقدیم دولت کرد و در برنامه اش به چهار دلیل این اقدام را ضروری برشمرد:

۱- وی تیاتر را به عنوان کلاس درسی در نظر گرفته بود برای آموزش هستی، موسیقی، ادبیات، تاریخ، جغرافیا، زبان مادری و در سوی دیگر تماشای هیبت ها و آن چه تماشایی است.

دسته از تیاترها یا به درمان‌گاه یا پناه‌گاه تبدیل یا به کلی ویران شدند. تنها درشوروی گروه‌های کودکان و نوجوانان را با برنامه‌هایی تبلیغی تهییجی آماده می‌ساختند و به گونه‌ای سیار در درمان گاه‌ها و پناه‌گاه‌ها به اجرای تیاتر می‌پرداختند.

در سال ۱۹۳۵ تیاتر مسکو سرمشقی برای خانم موشین ارتغرل شد تا در استانبول پایه گزار تیاتر کودکان و نوجوانان شود.

در سال‌های بیست و سی در بیشتر نقاط جهان تیاتر کودکان و نوجوانان با چونین پیش‌زمینه‌ای پی‌ریزی و نظریه‌پردازی شد. شایان توجه آن که در بیشترین جاها این بانوان بودند و هستند که به تیاتر کودکان و نوجوانان روی خوش نشان دادند و در جهت تأسیس و شکوفایی آن تلاش می‌کردند و می‌کنند.

در سال ۱۹۲۲ در آمریکا با کمپانی کلیرتری میجر فعالیت این‌گونه تیاتر شکل گرفته و سی‌سال ادامه داشت. درسال ۱۹۳۶ دومین گروه در آمریکا توسط خانمی به نام دورتی مک فادن تأسیس شد.

در سال ۱۹۲۷ در انگلستان بر تاوادل پایه گزار تیاتر کودکان و نوجوانان شد که با تلاش وی چهل سال کوشایی داشت.

در سال ۱۹۴۵ هانس سنوک گروه باله‌ای برای کودکان و نوجوانان در هلند فراهم آورد.

در سال ۱۹۲۹ در فرانسه به پیرویی از کمدی - دل - آرته و تیپ‌های مشهور این تیاتر و بر پایه‌ی براهه سازی گروهی برای این قشر تشکیل داد.

در سال ۱۹۵۲ در زلاند نو گروه تیاتر کودکان کانتر بوری فعالیت خود را آغاز کرد. در سال ۱۹۲۰ و سال ۱۹۳۳ در کانادا نخست گروه تیاتر کودکان وینی پک و سپس گروه تیاتر کودکان مونترال آغاز به کار کردند.

در سال ۱۹۴۴ در بلغارستان گروه تیاتر کودکان و نوجوانان شکل گرفت و پس از جنگ جهانی دوم گروهی به سرپرستی خانم لیلیا تودووا آغاز به کار کرد.

۱۹۴۵ در لهستان، ۱۹۵۰ در برلین، ۱۹۵۳ در استرالیا و سر آخر در سال ۱۹۶۵ نخستین جشنواره‌ی بین‌المللی تیاتر کودکان و نوجوانان پی‌ریزی شد که تا هم‌اکنون ادامه دارد و هر ساله در یکی از کشورهای جهان این جشنواره با حضور گروه‌هایی از کوشندگان تیاتر کودکان و نوجوانان جهان برگزار می‌شود.

اینک با عنایت به چنین پیشینه و بردی که تیاتر «کودکان و نوجوانان» دارد، نقش تأثیرگذاری

کشیش آلمانی قرن دهم در کلیسای گاندریشم قلمداد می کند.[۷]

درتاریخ نمایش ایران و جهان گاه با اشکالی از نمایش روبرو هستیم که چه به لحاظ اجرایی و چه از نظر شمار بینندگان، بیشتر کودکان و نوجوانان را مخاطب خود دانسته‌اند. مانند خیمه‌شب بازی در ایران یا قره‌گُز در ترکیه یانمایش عروسکی در نقاط گوناگون.

اما تاریخچه تیاتر کودکان و نوجوانان با آن ویژگی‌هایی که لوناچارسکی در نظر گرفت، پیشینه‌اش به هشتاد سال نزدیک می‌شود. پس از خانم ساتز، الکساندر بریانزیو در لنینگراد تیاتری را در این زمینه راه‌اندازی کرد که سرمشقی برای برپایی تیاترهای همگون در سراسر شوروی شد. همچونین وی این گونه تیاتر را نظریه‌پردازی کرد و ویژگی‌های آن را برشمرد. او نوشت:

«تشکیلات تیاتر کودکان و نوجوانان با نشانه‌های همبستگی میان تیاتر پیشگان و مسئولین آموزش و پرورش در مدارس جریان پیدا می‌کند. در این‌جا هنرمندان باید خویش را همچون آموزگاران دریابند و آموزگاران خود را همچون هنرمندان احساس کنند، یگانه شوند و با پیوستگی میان خود، با روحیه‌ای جوان نمایان شوند..... همکاران آینده‌ی تیاتر کودکان و نوجوانان باید با تمام نیروی تیاتری خود تماشاگران را همچون پاره‌ای از وجود خویش درک کنند . کسی که از عهده‌ی چونین کاری برنمی‌آید، اجازه‌ی کار برای این تیاتر را ندارند. زیرا برای کودکان و به ویژه نوجوانان چیزی زننده‌تر از خنده‌های ساختگی بزرگ‌سالان - که آن‌ها را سرمشق تماشای خود می‌دانند- نیست. اگر آن‌ها می‌خواهند با بچه‌ها بازی کنند، باید بچه شوند. بدین معنا: آز آغاز تا به انتها محتاط باشند.»[۸]

الکساندر خود در تیاترش از بازیگرانی بهره می‌جست که می‌توانستند خوب بازی‌کنند، بخوانند، برقصند و اکروباتیست باشند. کار وی آمیزه‌ای بود از تیاتر میر هولد تایروف و اختانگف و همچونین گوشه چشمی نیز به تیاتر ناتالیا ساتز داشت.

در سال ۱۹۳۴ خانم میلاملانوا ellanoveM Mila، بازیگر پراگی، در برنامه‌ای به گارگردانی ناتالیا ساتز بازی کرد و سال بعد نخستین تیاتر کودکان و نوجوانان را چکسلوکی پایه نهاد. این تیاتر تا سال - ۱۹۴۴ که فاشیست‌ها به سرزمین آنها یورش آوردند - پایدار بود و سپس با پایان جنگ جهانی دوم از سال ۱۹۴۵ دوباره زندگی از سرگرفت.

راستی را که با آغاز جنگ جهانی دوم تمامی تیاترهای کودکان و نوجوانان دچار بحران شدند. «چه کسی در چونین موقعیتی به تیاتر کودکان می‌اندیشد؟» بیش‌ترین سالن‌های این

نمی‌ماند و پی‌آمد این «نقش‌ها» در ضمیر آگاه و نا آگاه آنان برجا می‌ماند و بدین گونه رفتارهای آموزش‌یافته‌ای می‌یابند که برای آتی آنان بسیار سرنوشت‌ساز خواهد شد و چه بسا الگوی کرد و کار خود را از روی برخی از همین نمونه‌ها بر دارند و دارای منش و کنش فرهیخته شوند.

ب- تیاتر برای کودکان و نوجوانان

در این گونه تیاتر، هنرمندانِ کارآزموده بزرگ‌سال گرد هم می‌آیند تا با ابزار هنری خود خوراک آموزشی، پرورشی و تفریحی برای کودکان و نوجوانان فراهم آورند. آن‌ها هم با دَم به دم آن همراهی می‌کنند و واکنش‌های به جا و برازنده‌ای نشان می‌دهند. همین که آنان در این مکان با زبانی دیگر آموزش می‌بینند و رنگ‌ها و پی رنگ‌های تیاتر بر چشم و دل آن‌ها اثر می‌گذارد و باز راهی گشوده می‌شود به روی فردهای کودکان و نوجوانان.

ج- تیاتر کودکان و نوجوانان در آمیخته

در این گونه تیاتر همکاری هنرمندانه‌ای میان گروه بزرگسال و کودکان و نوجوانان چهره می‌نماید که فرینـد آن تیاتری می‌شود که برخی از کودکان و نوجوانان در روی صحنه با نوع هنر آفرینی خود و پیوندش با تماشاگران خودآزمایی و خود آموزی می‌کنند و پاری دیگر همچون تماشاگران برانگیخته به هیجان آمده از این هنرمندی و همکاری با بزرگان، ذوق و شوق خود را صیقل می‌دهند.

کودکان و نوجوانان بازی می‌کنند. بزرگان بازی بچگی را از «جیب خویش» بیرون می‌کشند و با روحیه‌ای پر از طراوت و نشاط پا به پای بچه‌ها بازی می‌کنند. تماشاگران با بازی به هم آمیخته هم نسلان و بزرگان وارد بازی تلخ و شیرین زندگی می‌شوند و از تیاتر همه بهره‌مند به در می‌آیند.

در این مقاله لازم است به نقش آموزش و پرورش و چند و چون «تیاتر کودک و نوجوان» در بستر آمزوشی و پرورشی پرداخته شود.

آموزش و پرورش تار و پود درهم تنیده‌اند. مشغل سترگ آموزش برعهد سختکوشان آموزشی است که از راه و روش‌های علمی و روشن بهره می‌گیرند تا گام به گام خواندن و نوشتن را به دانش‌آموزان بیاموزانند. آنان در کنار این کار جانانه، دانش‌آموزان را نیز پرورش

و تأثیرپذیری آن بر دانش‌آموزان، از اهمیت بالایی برخوردار می‌شود.

۳- اثرات نمایش بر دانش‌آموزان.

«فردریش شیللر» در سال ۱۷۸۴ گفت: «صحنه تیاتر بیش از هر موسسه عمومی کشوری، آموزشگاه دانش عملی است.۹

تیاتر نشانه‌هایی از آزموده‌های زندگی کسانی را در خود گردآورده است که به درازای عمر انسانی آزموده‌اند و می‌آزمایند. راستی را که برون ریختگی‌ها و درون مایگی‌های تیاتر پابه پای فراز و نشیب‌ها و افت و خیزهای انسانی دگرگون شده و همچنان درکار شدن است. پس چه «آموزش گاهی» بهین‌تر و روان پرورتر از تیاتر برای همه آدمیان، به ویژه «کودکان و نوجوانان» سراغ می‌توان گرفت؟ کودک و نوجوانی که به دیده کنجکاو و پرسش‌گر به زندگی پیرامون خود می‌نگرد، در گستره‌ی تیاتر با تمامی هستی خود گواه پرسش در افکندن‌ها و پاسخ شنیدن‌ها می‌شود و خود را با دنیای رخ در رخ می‌بیند که هم نشانی از زندگی هر روزه‌اش در آن است و هم نشانی ازدنیای رویا پرورش دارد. در تیاتر کودکان و نوجوانان گواه رفتاری می‌شوند که در پاداش و پادافره آن به یکسان خود درگیر نمی‌بینند، ولی از کردار پاداش بر خرسند و شادمان می‌شوند و از رفتار پادافره گیر دل‌گیر و بیزار. آن‌ها در جایگاه داوری نشسته‌اند و خوب می‌بینند، می‌شنوند و رأی می‌دهند. هیمن که این بهترین آموزش برای ادامه‌ی زندگی اوست و هنر تیاتر به سه گونه برای این دسته از انسان‌ها نمود پیدا می‌کند:

الف - تیاتر با کودکان و نوجوانان

ب- تیاتر برای کودکان و نوجوانان

ج- تیاتر کودکان و نوجوانان در آمیخته.

الف - تیاتر با کودکان و نوجوانان

در اینگونه تیاتر، خود بچه‌ها از پایین‌ترین سن (سه سالگی) تا پر و پیمان شده‌ی آنها (هجده ساله) درگیر بازساز و کار این هنر هستند. در این جا آموزش گر و آموزش یاری سرپرستی می‌کند تا خود کودکان و نوجوانان نقش‌های پذیرنده‌ی خود را بیافرینند و اجرا کنند. در این جا آن‌ها خود در شکل و شمایل خانه‌ساز و صاحب‌خانه ، مادر و پدر ، پزشک و بیمار، کارگر و کارخانه، دزد و پاسبان، شهردار و شهروند و ..... نمایان می‌شوند و زندگی را برپایه‌ی کنش و واکنش این داده‌ها می‌آزمایند. آشکارا این رفتار آن‌ها تنها در حوزه «تقلیدی» صرف باقی

پرورده شود، او می‌تواند در طول این دوران با تازه آشنایان خود، رفتاری بهینه و شایسته کند و فرایند چنین کنشی، بالابردن کیفیت آموزشی کلاس خواهد شد.

۲- اثر تعادل بخش نمایش

از ویژگی‌های این دوران، سرشاری نیزو (انرژی) در دانش‌اموزان است. گاه وجود اجتناب ناپذیر این نیرو، کار آموزشی را که نیاز به سکون و آرامش دارد، مختل می‌سازد، در چنین زمانی کلاس‌های درس متشنج می‌شود و آموزگار با دانش‌آموز پیوندی سازنده نمی‌یابد.

تئاتر، فرآیندی آفرینشگر و شادی بخش است. تا نمایشی از هیچ به هست برسد، مرتبه‌های گوناگونی را سپری می‌کند. هر مرحله در درون خود ذوق و شور فراوانی دارد. دانش‌آموزان درطول آماده سازی نمایش، فرصت می‌یابند تا با یکدیگر هلهله و غلغله کنند و بدین ترتیب بخشی از نیروی طبیعی خویش را شادمانه در راه سودمند و آفریننده‌ای به کار می‌گیرند. سپس با بخش نیروی آرمیده در کلاس‌های درس حضور می‌یابند. درستاورد چنین داد و ستدی، کلاسهای آموزشی مفید خواهد شد؛ زیرا دانش‌آموزان به تعادلی سودمند و طبیعی می‌رسند.

۳- اثر تسلط بر خویشتن نمایش

بسیار دیده می‌شود که دانش‌آموزانی به سببهای گوناگون بر خویشتن تسلط ندارند. این کمبود خود علت برخی از عقب‌ماندگیهای آموزشی است. دانش‌آموزی که قادر نیست در میان جمع همکلاسیهایش بلند روخوانی کند و یا هنگام تمرین پای تخته سیاه، دچار سرگیجه و اضطراب می‌شود و داشته‌های ذهنی‌اش به هم می‌ریزد، از عدم تسلط بر خویشتن رنج می‌برد . به کارگیری چنین دانش‌آموزانی در گروه نمایش، زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا به مرور زمان این نارسایی درمان شود و تسلط بر خویش حاصل آید؛ زیرا بنیاد آموزشی تئاتر بر تسلط بازیگر استوار است. درتأتر به هنرجویان آموزش داده می‌شود که چگونه بر خویشتن مسلط شوند و با طرح پیش‌سازها (اتودها) این آموزش رخت عمل می‌پوشد. فضای دوستانه و صمیمی گروه که دستاورد تلاش سازنده و راهگشای مربیان آگاه است، دشواریهای شخصی را هموار می کند و دانش‌آموزان با جسارت و شهامت با یکدیگر همکاری می‌کنند تا کل در هم بافته‌ای بدست آید و هر بار با دیدن نتیج شور و شوق خود در حضور تماشاگران (که شامل همکلاسیها، هم مدرسه‌ایها و آموزگاران و خانواد آنها ست) بیش از پیش بر خویشتن تسلط می‌یابند.

می‌دهند. در اینجا پرورش یعنی تربیتی که از آن آداب و اخلاقی پرورده منتقل شود. ولی گاه حجم کارهای آموزشی و گرفتاریهای جانبی آموزگاران به اندازه‌ای است که «پرورش» در سایه فرو می‌نشیند . در این هنگام وظیفهٔ مربیان ترتبیتی چهره‌ای پر اهمیت می‌نماید؛ اینان با پیشه کردن راه و روشهایی متفاوت با کار آموزشی، کم به پرورش دانش‌آموزان می‌بندند و بازیافت چنین تلاشی درکلاس‌های درس جلوه می‌کند و خرسندی گروهی از فرهنگیان و خانواده‌های دانش‌آموزان را فراهم می‌آورند.

یکی از راه‌های پرورشی، خویگرسازی دانش‌آموزان با هنر نمایش است؛ زیرا نمایش حاصل زنجیره‌ای از عملکردهایی است که در هر حلق آن آموزشی نو و پرورشی ریشه‌دار جا گرفته است.تلاش نگارنده بر این است تا در حد گنجایش این وجیزه و توان، هر حلقه را در پیوند با عنوان، در برابر دیدگان نهد و به بررسی آن بپردازد.

نمایش در پیوند با پرورش، در دو دستهٔ عمومی شایان بررسی است:

الف) نمایش به مثابه یاور دانش‌آموزان

ب) نمایش به مثابه یاور آموزش

الف) نمایش به مثابه یاور دانش‌آموزان

۱- اثرات گروه‌گرایی نمایش

از دیدگاه روان شناسیِ رشد شخصیت، سنین دانش‌آموزی (از ۶ تا ۱۸ سالگی) از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا انسان تا این زمان دورانهای شناخت پیرامون (تا دو سالگی) و آشنایی با برخی مفاهیم (تا شش سالگی) را پشت سر گذارده است و اکنون با آموزشی که پیش روی دارد، دنیای مفاهیم را گسترش می‌دهد و به تعمیم و تجربه می‌پردازد. این دوران، گاهِ سرکشی‌ها و در خود فرورفتگیها است. تلاطم درونی، انگیز واکنش‌های متغیرِ بیرونی می‌شود و بسیاری کنش - واکنش‌های تحمل‌ناپذیر و تحمل‌پذیر در این دوران سر بر می‌زند.

ترغیب دانش‌آموزان برای شرکت در تئاتر و آماده‌سازی نمایش می‌تواند آن‌ها را از بلیه‌ای به نام «فرد گرایی» و برآیندی همچون «گوشه گیری» مصون بدارد. تئاتر هنری است که بر کوشش کار گروهی اتکاء دارد. آموزش نیز در نهاد خود، عملی گروهی است؛ هر دانش‌موز در ازاری دوران آموزشی، با همکلاسیها و آموزگاران متعددی برخورد دارد و آشنا می‌شود. اگر چنانچه به یاری تئاتر، در این دورانِ سرنوشت ساز، روحیه‌ای گروه‌گرا در دانش‌آموز

پیش‌سازهای بدیهی ارائه دهند. این بداهه سازی دانش‌آموزان را در راستای غنای لغوی و جمله‌سازی یاری می‌رساند و آنها در دروسی مانند املاء، انشاء، قرائت فارسی پیشتاز خواهند شد. در ضمن این عمل به رشد ذهنی آنها چنان یاری می‌رساند تا درک دروس دیگر نیز از آمادگی چشمگیری برخوردار شوند؛ به عبارت دیگر دانش‌آموزانی که در کار نمایش سرگرم می‌شوند، دارای ذهنی تیز و خلاق نیز خواهند شد و چنین ذهنیتی را در خدمت فراگیری آموزش قرار خواهند داد.

۳- توان بخشی به یادمان (حافظه)

یکی از دشواری‌های فرا روی دانش‌آموز، به یاد سپاری انبوهی از مطالب آموزشی است. گاه این دشواری آموزگاران را نیز رنج می‌دهد و آنها گمان می‌برند در شیو آموزشی‌شان نارسایی نهفته است، در حالی که هر روزه گواه بر ازدیاد مراکز تقویت حافظه هستیم. یکی از ویژگی‌های نمایش، توان بخشی به یادمان (حافظه) است. در گروههای نمایشی، مربیان با پیشه کردن گردشهای گوناگون، یادمان یا حافظ هنرجو را تقویت می‌کنند. گاه این توان‌بخشی به یادمان، چنان در فضایی از شور و شوقِ آفرینشگری درهم پیچیده است که در آن هنگام، فراگیری نمودِ برجسته ندارد. ولی آنگاه دانش‌آموزِ هنرجو هوشیار می شود که می‌بیند بدون رجوع به مراکز تقویت حافظه و کوچکترین فشار، متون نمایشی (تکس) را از بر کرده است یا اشعاری چند را به گونه‌ای نمایشی (دکلاماسیون) اجرا می‌کند و بسیاری از کارهای دیگر را که نیاز به حافظه دارد، انجام می‌دهد. از این دیدگاه می‌توان به ظرفیتِ تقویتی نمایش برای یادمان دانش‌آموزان پی برد و آشکارا تأثیر پرورشی نمایش را دید.

۴- توان‌بخشی به دیدار، شنیدار و گفتار

کامیابی در پهن آموزش و در بعد گسترد آن یعنی زندگی در گرو داشتن چشم و گوشی باز است. این مثل نیاکان مصداق این مدعا ست: «چشم و گوشت را باز کن تا راه را از چاه تشخیص دهی.» هنرجوی تئاتر گام به گام می‌آموزد که چگونه از دیدن و شنیدن روزمره در گذرد و به دیداری و شنیداری دگرگونه و کاونده برسد. سپس چگونه دیده‌ها و شنیده‌های خود را به گفتاری فصیح بیاراید و با دیگران در میان بگذارد. دانش‌آموزی که در کوران آماده‌سازی نمایش، این نکات را می‌آموزد، شخصی کنجکاو، بیدار و هشیار در کلاس درس خواهد بود و تأثیر تعلیم بیان در نوع گفتارش هویدا خواهد شد. چنین شخصی آموزش را نیک در می‌یابد و دشواری ویژه‌ای برای آموزگار فراهم نمی‌کند.

۴- اثر نمونه‌یابی و آینده‌نگری نمایش

دانش‌آموزان در گروه نمایش دمادم با چهره‌های گوناگونی برخورد می کنند. گاه این چهره‌ها منفور و گاه مقبول هستند. در بررسیهای پیش از نمایش، آنها می‌دانند که چه ویژگیهایی انگیز تنفر و یا برتری این چهره‌ها شده است. بدین ترتیب دانش‌آموز با نمونه‌هایی روبرو می‌شود که آگاهانه و یا ناآگاهانه بر او اثر بخش هستند و او درست از میان همین نمونه‌ها برای زندگی آیند خویش دست به انتخاب می‌زند. بدرستی آشکار است که همیشه چهره‌های پذیرا برای این سنین گیرایی دارند و آنها با پالایشی که در مسیر نمایشها یافته‌اند، به جانب نمونه‌های برازنده و پذیرنده می‌گرایند و آینده‌ای برای خود تصور می‌کنند که در آن با نیروی سازندگی هر چه بیشتر حضور یابند.

ب) نمایش به مثابه یاور آموزش

۱- نمایش دروس

از آنجا که نمایش، هنری دیدنی و شنیدنی است، موضوع نمایش بر هنرپذیر تأثیری ژرف دارد. هستند کسانی که سالیان پیش به تماشای نمایشی نشسته‌اند و هنوز تمامی یا گوشه‌ای از آن را زنده به یاد دارند. از سوی دیگر یادمان انسانی بسیاری از بازیگران، صندوقچ نقشهای دیرینی است که در گذر زمان ایفاگر آن بوده‌اند. از هر سو که نگریسته شود، اثر بخشی هنر نمایش بر بینایی و شنوایی، شگفت‌انگیز است.

گاهی نزد دانش‌آموزان زمزمه‌ای شنیده می‌شود که حکایت از نامأنوسی با برخی از دروس می‌کند. درسهایی همچون تاریخ به لحاظ سرگذشتها و تواریخ مکرر، ادبیات به لحاظ حجم فراوان و اشعار فرّار، مقولات اجتماعی به لحاظ دشواری درک منطق درونی آنها و .... در تنگنا به سر می‌برند. در این تنگنا، نمایش می‌تواند بهترین یاور به شمار آید؛ زیرا همینکه پاره‌ای از سرگذشتها و داستان‌ها و مقولات به جام زربفت نمایش آراسته شود، هم هنرگذار (دانش‌آموز هنرمند) و هم هنرپذیر (دانش‌آموز تماشاگر) به آسودگی پیام‌های گزاره (نمایش) را دریافت و درک می کند. نمونه‌وار، اگر فلان بخش از تاریخ به گونه‌ای نمایشی ترتیب داده شود تا در کلاس‌های درس به اجرا درآید، دانش‌آموزان دیگر با مشتی اطلاعات خشک و گاهی غیر قابل هضم روبرو نیستند، بلکه با آن بخش از درس به گونه‌ای زنده و پرشور برخورد می‌کنند.

۲- بداهه سازی و رشد ذهنی

درگروه تئاتری، دانش‌آموزان تشویق خواهند شد تا از ضمیر خویش یاری بگیرند و

۷- آشنایی با ادبیات باستان و معاصر

یکی از ارکان تئاتر، ادبیات است. تئاتر نخست از ادبیات حماسی تغذیه کرد تا دارای وجود شد. سپس این وجود، دستاوردهای ویژ خویش را به خانواد ادبیات پیشکش کرد. امروز «ادبیات نمایشی» رشته ای مستقل شناخته می شود. بنابراین کسانی که به راه تئاتر گام می گذارند، ناچار از آشنایی با ادبیات باستانی و معاصر هستند تا آنجایی که کسانی از میان این خیل به راه افتاده، خود افزایش دهنده این تبار نیز می شوند و با خلق آثاری در زمینه های نمایشی، برگی بر برگ های ادبیات نمایشی می افزایند.

خواندن نمایش نامه های گوناگون از ملل قدیم و جدید، بدیهی ترین راه آشنایی تئاتر پیشگان با ادبیات است.

بدون هرگونه شرح و افزوده‌ای تأثیر آشنایی با ادبیات بر دانش آموزان روشن است. چه، بخشی از دروس تمام دوران تحصیل دانش آموزان، بدرستی با ادبیات تدوین یافته است.

دانش آموزی که به واسط تئاتر با ادبیات کهن و معاصر آشنا می شود، راهبر کلاس در مواقع بحث های نظری پیرامون ادب و هنر خواهد بود.

۸- تخیل و تمرکز

جانمای هنر نمایش، تخیل و تمرکز است. کسانی که با کاروان این هنرهمراه می شوند، از چم و خم بسیاری از راهها گذر می کند و در هر بازی تجاربی می اندوزند تا به انسان هایی با ظرفیت تبدیل می گردند.از نشانه های این دگرگونی ظرفیت، تخیل بالا و نیروی تمرکز چشمگیر آنها است.از اثرات پرورش نمایش بر دانش آموزان، همان بس که این دو نیرو را در آنها رشد و گسترش می دهد و بستری شایسته برای بازتاب آنها میسر می کند؛ بدین ترتیب از پیش آمدِ بسیاری از نارساییها در آنها و در پهنه آموزش پیشگیری می کند.

پایانه

آموزش بدون پرورش یا پرورش بدون آموزش، در هر حال ناقص و نارسا است. خویگرسازی دانش آموزان با هنر نمایش، نوید پرورشی شکوفان با آموزشی شکفته را دربر دارد.امید آنکه با رونق کلاسهای هنری، سطح کلاس های آموزشی نیز ارتقا یابد.

منابع:

۱- Brauneck Manferd, Grard Schneilin - Theater Lexikon, GmbH, 1986

۵- آگاهی همگانی

برای برپایی نمایشی شایسته، دست‌اندرکاران نیازمند کسب آگاهی جانبی بسیاری هستند؛ نمونه‌وار، هنگامی که موضوع نمایشی می‌خواهد پیرامون بررسی دشواری‌های آموزش و پرورش و انتقاد از آنها چرخ زند، گروه نمایشگران ناچار به مطالعه پیرامون نظام آموزش و پرورش می‌شوند تا بدرستی بتوانند سره را از ناسره تشخیص دهند و موقعیت هموار را بشناسند وسپس دست در کار انتقاد از موقعیت ناهموار و دشواری‌زا شوند. در سیر این مطالعه آگاهیهای جنبی دیگری نیز خود می‌نماید و بر دانش گروه نمایش افزوده می‌شود.

دانش‌آموزانی که در گروه تئاتری گردهم می‌آیند، در گونه‌ای از نمایشی که بر بنیاد بداهه سازی استوار است، به یاری یکدیگر تبادل دانش می‌کنند و داد و ستدِ آگاهی در تمامی زمانی که آنها سرگرم تئاتر هستند ادامه دارد و این گونه است که دامن آگاهیِ همگانی آنها از روزی به روز دیگر هر چه بیشتر گسترده می‌شود و این همه، تأثیر مستقیم بر فراگیری هرچه بهتر آموزش دارد. دانش‌آموزانی که دامن اطلاعاتشان وسیع است، در جذب دروس کلاسی نیز سرآمد می‌شوند.

۶- آشنایی با موسیقی و نقاشی

تئاتر هنر ترکیبی است؛ یعنی این رشته از هنر در طول تاریخ دایم دستاوردهای رشته‌های هنری دیگر را به خدمت گرفته است؛ به ویژه هنرهای موسیقی و نقاشی خدمات شایان توجهی به بالیدن هنر تئاتر کرده‌اند. از دوره‌ای (دور نوزایی یا رنسانس) تأثیر هنرمندان نقاش و هنرنقاشی در تئاتر، انگیز پیدایش صحنه‌آرایی (دکوراسیون) شد و ارتعاشاتِ زیر و بم موسیقی، افکت (یاورهای فضاساز) را برای تئاتر به ارمغان آورد . امروزه هنر تئاتر چنان با این هنرها درآمیخته است که بدون شناخت آنها، لذت تئاتر به حد اعلاء خود نمی‌رسد.

دانش‌آموزانی که با تئاتر در آمیخته‌اند، بزودی با طیفهای رنگی و موسیقیایی آشنا می‌شوند و دانش‌آموزی که از راه موسیقی با ریتم و هماهنگی (هارمونی) و از راه نقاشی با ترکیب رنگی (کمپوزیسیون) و تأثیر آنها آشنا شده است، روشی متفاوت از دیگران برای فراگیری دروس کلاسی خود دارد .

شاید در او نیرویی پیدا می‌شود تا بتواند به یاری آن، ریم و وزن کلاس را خوب درک کند و برای جذب آموزش، به آنها رنگمایه‌های دلخواه را بدهد. بدین گونه او می‌تواند خود را با کلاس هماهنگ کند و گاه سرآهنگ شود.

عروسک
تئاتر عروسکی و
پیدایش آن

ترجمه و گردآوری: محمدرضا شمس

۲- Hoffmann Christet, Kinder and Jagend Theater welf - Heinrichshofen, 1984
۳- شهریاری، خسرو، کتاب نمایش، امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۵
۴- فیض، جواد، من و کودک من، امیرکبیر، تهران ، ۱۳۷۹
۵- نعمت اللهی، مسرور، تقویت هوش و .... ، اسرار دانش، ۱۳۸۰
۶- استانیلاوسکی، کنستانتین، زندگی من درهنر، علی کشتگر، امیرکبیر، ۱۳۵۵

پانوشت ها:

۱- (ترجمه از نگارنده) ۱۹۸۶ - Manfardl - Gerad Schneilin: Hheater Lexikon - Gmb H - Brauneck

۲- فیض، دکتر جواد: من و کودک من ، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۷۹ چاپ دهم، ص ۳۶۸

۳- استاپرد، دکتر میریام: همه کودکان تیز هوشند اگر ..... ،ترجمه دکتر سهراب سوری، نشر دانش ایران، ۱۳۷۹، چاپ ششم، ص۱۲۴

۴- نعمت اللهی، مسرور: تقویت هوش و ..... - انتشارات اسرار دانش، ۱۳۸۰، چاپ هشتم، ص ۷

۵- استانیسلاوسکی، کنستانتین، زندگی من در هنر، علی کشتگر، امیر کبیر، ۱۳۵۵، ص ۴۱

۶- شوبرت - اوتمار، تصوری صحنه، سعید فرهودی، انتشارات اطلاعات، چاپ اول، ۱۳۶۹، ص۸۶

۷- آدامز، گیلیان، هر اتسوتای گاندرشیم، بهار اشراق، کتاب ماه، ویژ کودکان و نوجوانان، سال ششم، شماره ۹، ص ۱۵۰-۱۴۹

۸- هافمن، کریستال، تیاتر جهان کودک و نوجوان، عباس شادروان (از ترجمه های منتشر نشد نگارنده)

۹-ترجمه از نگارنده)..... B. Manfred - Theater Lexikon

مختلف دنیا ساخته می شود که به شیوه های بسیار متنوعی، در نمایش ها به کار رفته می‌شوند.

عروسک از طریق حرکتی که ما می شناسیم، ولی قوی تر، به وسیله شکلی که در زندگی وجود دارد، اما ساده تر و یا با تاکید بیشتر، با صدایی که مفهوم شو، اما به طریقی اغراق شده، بر تماشاگر تاثیری می گذارد که هیچ وسیله دیگری نمی تواند این چنین از عهده این مهم برآید.

تفاوت عروسک و اسباب بازی

عروسک نمایش، با عروسک بازی کودکان و اسباب بازی هایش فرق بسیار دارد. عروسک نمایش را نمی توان یک اسباب بازی دانست. عروسک نمایش، برای بیان هدفی خاص به وجود آمده است و به واسطه بازیگر، در انتقال آن می کوشد.

عروسک نمایش حرکاتی زنده، گیرا و شیرین دارد؛ به طوری که تماشاگر با دیدن این حرکات او را موجودی زنده می پندارد که می کوشد عواطف و احساسات درونی بازیگر را به تماشاگر انتقال دهد و واکنش تماشاگر را به بازیگر را به بازیگر منعکس سازد.

عروسک نمایش یک واسطه است بین بازیگر (بازی دهنده عروسک) و تماشاگر. با وجود این، باید دانست که یک واسطه صرف نیست. او موجودی خلاق و زنده است که در راه انتقال احساسات و عواطف بازیگر می کوشد و به او کمک می کند. از طرف دیگر، با حرکاتی دقیق و دلپذیر و حتی رویایی، تماشاگر را وامی دارد تا این احساسات و عواطف را کشف و قرابتی با بازیگر پیدا کد. این چنین است که تماشاگر، وجود عروسک را نادیده می گیرد و فراموش می‌کند که او عروسکی بیش نیست؛ عروسکی که به دست انسان ساخته شده است و با دستان او به حرکت درمی آید.

در مقابل عروسک نمایش، عروسک بازی کودکان، به هیچ وجه قادر به انجام چنین اعمالی نیست. او شاید بتواند حرکت کند، اما این حرکت، فقط حرکتی مکانیکی است. حرکتی زنده و فعال نیست و نمی تواند تاثیری بر اعمال و رفتار دیگران بگذارد و به گفته دیگر، آن ها را دگرگون کند. خلاصه این که عروسک نمایش، سرشار از زندگی است.

تفاوت تاتر با تاتر عروسکی

گفتیم که عروسک، واسطه ای است بین بازیگر و تماشاگر. در تاتر از این واسطه خبری نیست و بازیگر رودرروی تماشاگر قرار می گیرد و خود به بیان آن چه می خواهد بگوید، می‌پردازد. فرق دیگر تاتر و تاتر عروسکی، در اندازه عروسک ها و متغیر بودن آن هاست.

عروسک، پیکره ای بی جان است که از مجموعه ای از وسایل ساده، مانند چوب، پارچه، چرم، پوست، اسفنج و غیره... ساخته می شود تا به کوشش بازیگران در مقابل تماشاگر، برای منظور و هدفی خاص (سرگرمی، تربیتی، آموزشی، سیاسی و...) به حرکت درآید.

هنگامی که شخصی در دنیای اطراف خود، انسان، حیوان، شکل یا موقعیتی را می بیند که به نظرش خنده دار، ترسناک، غم انگیز یا نابه هنجار می آید، جوهر درونی آن را می گیرد و به صورت عروسک در می آورد. او در این موارد، ناچار به پاره ای از جنبه ها تاکید و جنبه های دیگر را کوتاه یا حذف می کند. به گفته دیگر، عروسک همیشه تجسم ساده شده ای از پدیده ای بیرونی یا انگیزه ای درونی است.

عروسک قابلیت حرکت دارد و توسط بازی دهنده، به ایفای نقش می پردازد. بنابراین، اولین ویژگی یک عروسک، آن است که بتواند حرکت کند در غیر این صورت، بدون استفاده خواهد ماند. عروسک می تواند انسان، حیوان و یا حتی سنگ و میخ و کفش باشد، ولی آن گاه که به حرکت درآید، عروسک نمایش به حساب می آید.

امروزه صدها هزار عروسک، به شکل ها و اندازه های گوناگون، در گروه های نمایشی

آن چنان که شیفته شاهکار خود شد که از ونوس، الهه زیبایی خواست تا به مخلوق او زندگی ببخشد و چون ونوس، حاجت او را برآورد، پیگمالیون بر آن شد تا با ساخته دست خویش ازدواج کند.

پینوکیو، این مجسمه معروف چوبی که علاقه مندان بسیاری در سراسر جهان دارد نیز به خاطر عشق نجاری که او را تراشیده بود، جان یافت.

اساس نمایش عروسکی، بر همین پایه استوار است. هنگامی که عروسک ساز، عروسکی می سازد، تمام سعی و کوشش خود را وقف آن می کند تا ساخته دست خویش را به حرکت درآورد و به بیان دیگر، جان دهد.

او از طریق بسط شخصیت و یا جنبه ای از وجود خود، به مخلوق خویش جان می دهد و مخلوق، زندگی جدیدی را آغاز می کند که منحصر به خود اوست.

این رابطه تنگاتنگ، گاهی آن چنان پیش می رود که خالق و مخلوق یکی می شوند و تشخیص یکی از دیگری، مشکل و یا غیر ممکن می شود. در این جاست که عروسک، ماهیت اصلی خود را به فراموشی می سپارد و به موجودی کاملا تازه تبدیل می شود؛ موجودی کاملا پذیرفتنی که می توان خصوصیاتش را بررسی و حتی کشف کرد.

در این زمان، تماشاگری که در سالن نشسته است، دیگر عروسک را نمی بیند و اگر اغراق نکرده باشیم، باید بگوییم که تماشاگر خود را می بیند که دگرگون گشته و خصوصیاتش، در معرض دید همگان قرار گرفته است. تماشاگر می کوشد این خصوصیات را کشف و لمس کند و در پی این شناخت، نقطه های قوت آن را تقویت و ضعف های آن را برطرف کند. بازی دهنده، با آگاهی بر این نکته که عروسک، فقط زندگی می یابد که در دستان او جای بگیرد، عواطف و احساسات و هیجانات درونی خود را به عروسک انتقال می دهد و او را از محدوده تنگ اشیا بیرون می آورد و رسالتی عظیم به او می سپارد. عروسک به خوبی این رسالت را درک می کند و برای بیان و انتقال آن به تماشاچی می کوشد.

در این جاست که تماشاچی نیز وارد عمل می شود او تخیل خود را به کار می اندازد، چرا که فقط در تخیلات تماشاچی است که عروسک جان می گیرد و باید گفت که قوه تخیل تماشاچی، سهم عمده ای از نمایش را به عهده دارد. تماشاچیان در مقابل عروسک و بازی دهنده آن، واکنش نشان می دهند و به این ترتیب، نمایش پیش می رود و به سرانجام خود نزدیک می شود. در حقیقت، نمایش عروسکی آمیزه ای است از بازی دهنده، عروسک و

نمایش عروسکی، در راه تنوع می کوشد. برخلاف بازیگران تاتر، عروسک ها از جهت اندازه کاملا متنوع هستند؛ چرا که اندازه ملاک نیست. گروهی ممکن است با عروسک هایی بزرگ تر از اندازه طبیعی انسان بازی کنند و گروهی دیگر با عروسک هایی خیلی کوچک. البته باید یادآوری کرد که طرح و شیوه نهایی بازی، اغلب به وسیله انسان هدایت کننده (عروسک گردان) مشخص می شود.

در برخی از نمایش ها، عروسک گردان ممکن است به استفاده از چندین تن تجهیزات نیاز داشته باشد و در برخی دیگر، شاید چنین نیازی نداشته باشد و فقط با قوه تخیل و دست هایش، نمایشی اجرا کند. بدون آن که حتی از لباس و... استفاده کند.

تفاوت عمده نمایش عروسکی با تاتر، در مختصر و متراکم بودن آن است. بیل برد در این باره می گوید:«زمانی که یک نمایش را طرح ریزی می کنم، تمام وسایل و امکانات آن در ذهنم حضور دارند. در برنامه سفری ما همه چیز باید در کامیون، با ظرفیت معین جا داده شود.»

یعنی تمام تجهیزاتی که ما می توانیم حمل کنیم. در ایالات متحده، محدودیت ما به حمل بیش از دو تن وسایل ختم می شود، اما در سفرهای خارج، به علت نیاز به تجهیزات برقی و صحنه های اضافی، باید در حدود دو برابر آن را به همراه داشته باشیم. این خود دلیل کافی برای سادگی و تراکم صحنه ها و تجهیزات عروسکی است.

در گذشته های دور، این متراکم بودن هنر عروسکی، به عروسک گردان ها کمک می کرده است تا وسایل شان را به دوش بگیرند و از شهری به شهر دیگر می بروند. آن ها وقتی به یک مکان عمومی وارد می شدند، خیمه خود را برپا می کردند و از کیسه شان، تعدادی لباس و پیکره چوبی بیرون می آوردند و داخل خیمه آویزان می کردند. به این ترتیب، تماشاخانه فوری آن ها مهیا می شد و آن برای اجرای نمایش و برقراری ارتباط با تماشاگران آماده می شدند.

از تفاوت های دیگر، چهره عروسک است که هیچ گاه تغییر نمی کند و به همان شکل که هست، ثابت می ماند. به همین دلیل، عروسک نمی تواند با چهره خود، عواطف و احساسات و هیجانات درونی خود را نمایان سازد و نشان دهد.

گفتنی است که اگر عروسک ها نتوانند به اجراهای خود، چیزی برتر از آن چه که انسان بازیگر انجام می دهد، اضافه کنند، ناچار باید به دیگر گذشتگان فراوان خود ملحق شوند.

عروسک، بازیگر، تماشاچی

هنگامی که پیگمالیون، حجار و مجسمه ساز یونان باستان، مجسمه زیبایی از گالاته ساخت،

برخاسته اند و خواست ها، آرزوها و رنج های بی پایان همین مردم را منعکس می کنند. به گفته دیگر، عروسک ها از یک تبارند و به خانواده ای بزرگ تعلق دارند. به همین دلیل است که تا پایان قرن نوزدهم، نمایشگران عروسکی ایتالیایی، فرانسوی، اتریشی، استرالیایی و... در سرتاسر اروپا پراکنده بودند و برای توده های وسیع مردم، نمایش می دادند و به راحتی از طرف آن ها پذیرفته می شدند.

مختصری درباره تاریخ تئاتر عروسکی

گزارش شده است که امپراطور« مو»، از سلسله«چو»، هزار سال قبل از میلاد، در بازگشت از ترکمنستان، با خود صنعتگرانی آورد که چیزهای جدید و از جمله عروسک های نخی می ساختند. اما این ممکن است تنها یک روایت باشد. در دیگر روایات چینی، از مردی به نام«یان شی» نام برده شده که هزار سال پیش از میلاد می زیسته است. او در آن زمان، عروسک هایی ساخته بود که می توانستند آواز بخوانند و برقصند! در اواخر سلطنت«هان»، یعنی در فاصله قرون دوم و سوم میلادی، نمایش عروسکی به شکل خاصی شاخته و به سرگرمی ویژه ای تبدیل شده بود؛ چنان که در مراسم و ضیافت ها اجرا می شد.

در حفاری های غار«سیانیک»، واقع در ایالت«مارگیوجا»ی هند، نشانه ای به دست آمده که نشان می دهد در قرن دوم پیش از میلاد، در این منطقه نمایش سایه ای اجرا می شده است.

«سکاها نیز در قرن دوم و چهارم پیش از میلاد، نقاشی های زیبای نیمرخ روی چرم داشته‌اند. در گورستان های کوه های«آلتائی» نزدیک مغولستان، در مسیر راه اصلی تجاری بین چین و روسیه، حیواناتی بریده از چرم پیدا شده است. یک نمونه آن، موشی است که به خوبی می توانسته مثل یک عروسک سایه ای مورد استفاده قرار گیرد. بر ما روشن شده است که قبایل ترک، بیش از هزار سال قبل از میلاد، در آسیا سرگردان بوده اند و یک نمایش سایه، به نام«کاگورکک» داشته اند.

به نظر می رسد که اولین مرجع ما درباره نمایش عروسکی، گفته های«گزنفون» باشد که در سال ۴۲۲ قبل از میلاد، از خانه یک مرد آتنی، به نام«کالیاس» دیدن کرده است. کالیاس برای سرگرمی میهمانانش، یک گروه نمایشی سیار عروسکی، از سیراکوس اجیر کرده بود. او می گوید، یک نفر از مهمان ها به نمایش عروسکی علاقه مند نبود و بدان توجهی نداشت و او، سقراط بود.

تماشاچی. این ها لازم و ملزوم یکدیگرند و با نبود هر کدام، اجرای نمایش امکان پذیر نخواهد بود. زمانی که عروسک در دستان بازی دهنده ای ناشی و سر به هوا قرار بگیرد، آن چنان افسرده و غمگین خواهد شد که تماشاچی، بی درنگ آن را حس خواهد کرد. در این زمان، عروسک مانند پرنده به این قفس خو بگیرد و عادت کند. شاید همین حالا که شما این مطلب را می خوانید، بسیاری از عروسک ها مانند پرومته که علیه خدایان شورید و آتش و هنر را برای آدمیان به ارمغان آورد. علیه بازی دهندگان ناشی خود بشورند و با حرکاتی دلنشین و زیبا، آن ها را وادار به اطاعت از خود بکنند و تماشاچی را از کسالت بیرون بیاورند!

در این مورد، بد نیست سخنان ولادیمیر سوکولف، بازی دهنده معروف روسی را نقل کنیم که در مورد رابطه پیچیده عروسک و بازی دهنده، این چنین گفته است:«عروسک ها، شخصیت های مخلوق تصورات بشر هستند که به خالق خود تعلق دارند. بنابراین، نباید بازتاب انسان با واقعیت باشند، بلکه زندگی فوق العاده خود و یا به عبارتی زندگی جانداران آزاد را بازی می کنند. هم چنان که انسان خودش را به عروسک چوبی اش انتقال می دهد و او را مجبور به اطاعت از دستوراتش می کند، به همان صورت اتفاق می افتد که انسان نیز تسلیم عروسک دست ساز خود می شود. عروسک از تخیلات بازی دهنده اطلاعت می کند و تسلیم او می شود. در عین حال، به علت همین اطاعت، بازی دهنده نیز مطیع عروسک می شود».

زبان بین المللی

هنر عروسکی، در حکم یک زبان بین المللی است. این زبان از انبوه کلماتی که به آن تحمیل می شود ریشه عمیق تری دارد. ما نمی دانیم که چه کسی اولین بازی دهنده عروسک ها بوده است. به عبارتی، دقیقا نمی دانیم که بشر، چه موقع برای اولین بار از این زبان بین المللی استفاده کرده است، حتی این را هم نمی دانیم که ابتدا نمایش عروسکی در کدام کشور به اجرا درآمد، اما چیزی که بر همه ما روشن است، این نکته است که نمایش عروسکی از زمان‌های بسیار دور، وجود داشته است.

تقریبا می توا گفت که مردم اکثر نقاط دنیا با این زبان بین المللی آشنایی دارند و به وسیله آن، با یکدیگر ارتباط برقرار می کنند به وجود آمدن شخصیت های مانند مبارک (ایرانی)، قره گز (ترکی)، پانچ (انگلیسی)، گنیول (فرانسوی)، کاسپر (آلمانی)، پتروشکا (روسی) و... که از بسیاری جهات شبیه یکدیگرند، شاهدی بر این مدعاست. این ها به تمامی از میان توده مردم

نخ‌ها برای حرکت دادن عروسک های مفصل دار عاجی که در کف اتاقک پیدا شده استفاده می کرده اند.

در ادبیات«سانسکریت»، نخستین اشاره ها راجع به نمایش سایه ای، به دست آمده است. این نوع نمایش در هند و جاوه و چین، از دیرباز مورد توجه بود و جالب بدانید که قدیمی ترین عنوان برای کارگردان، در فرهنگ نمایشی هندی پیدا شده است که به نحوی بازگو کننده سنت نمایش های عروسکی نخی است. این عنوان«سوترا دارا» یا نگهدارنده نخ ها و رشته‌هاست.

در دایره المعارف پنج جلدی چینی«تان سو» که متعلق به قرن یازدهم میلادی است، به وجود آمدن نمایش سایه را به دوران حکومت ملکه«جونگ.تسونگ»، یعنی به دوران حکومت سلسله سونگ، نسبت می دهند.

اولین تصویری که از نمایش عروسکی در دست داریم، یک تابلوی کنده کاری چوبی، متعلق به قرن دوازدهم میلادی است که در آن، دو پسر جوان، نبرد دو عروسک مسلح را نشان می دهند. نحوه نمایش آن ها بدین گونه بود که از ما بین پاهای آن ها دو ریسمان گذرانده می شد و دو جوان که سر نخ ها را به دست می گرفتد، عروسک ها را بازی می دادند.

در منطقه«بور»، واقع در«آناتولی»، روی سنگ قبری این جمله نوشته شده است.«رباینده هوش، سلطان و صاحب نقش های بی شمار (محمد کوشتری)، استاد سایه باز خلد آشیان، ساکن باغ های بهشتی». این شیخ کوشتری، درویشی بود مسلمان که به احتمال فراوان، در قرن ۱۱ میلادی می زیسته است. شیخ کوشتری، مبدا نمایش سایه ای ترکیه و استاد استادان این هنر شناخته شده است.

قصه ها و افسانه هایی در مورد پیدایش نمایش عروسکی

در هندوستان، طبق یک اعتقاد قدیمی عروسک ها موجودات آسمانی کوچکی هستند که برای سرگرمی و آموزش بشر به زمین فرستاده شده اند. یک افسانه هندی، شرح جالبی از رابطه گیرای عروسک ها با خدایان را بازگو می کند.

می گویند یک روز«شیوا» و همسرش«پاراواتی»، از مقابل یک دکان نجاری می گذشتند. در آن جا مقداری پیکر شبیه عروسک می بینند که نجار، آن ها را با اعضای مفصل دار ساخته بود. شیوا و پاراواتی، آن چنان شیفته پیکره ها می شوند که اجازه می دهند روح شان ر

برخی از بهترین تاییدهایی که از دانش مردم و آگاهی آن ها بر هنر عروسکی، در دوران باستان داریم، استفاده گسترده از استعاره های عروسکی، در ادبیات است. ارسطو در قرن چهارم قبل از میلاد می گوید:

«تمام آن چه مورد نیاز است، عمل و اراده اوست: درست مثل عروسک ها که با کشیدن نخ‌ها هدایت می شوند و ابتدا سر و دست های این موجود کوچک، سپس شانه ها، چشم ها و گاهی تمام اعضای بدنش را به حرکت در می آورند و عروسک نیز شادمانه واکنش نشان می دهد.»

«آپولیوس»، فیلسوف و هجونویس یونانی، در کتاب ادبی خود«دنیا»، از کار نمایشگران عروسکی یونان ستایش می کند و می گوید:«اگر آن ها سر نخ ها را به دست گیرند، عروسک چوبی جان می گیرد. آن وقت می تواند چانه اش را تکان دهد، سرش را بالا و پایین ببرد، چشم‌هایش را بچرخاند و دستانش را طوری از هم باز کند که انگاری می خواهد به دیگران کمک کند».

«جالینوس»، پزشک یونانی، نخ های عروسک ها را با عضلات انسان مقایسه کرده است. افلاطون، انسان را عروسک می دانست که خداوند، در نهایت مهارت و قدرت، او را آفریده و مطابق سلیقه اش، شور و هیجان و خشم و احساسات بشری را در وی به ودیعه نهاده است. هم چنین، او نخ های عروسک را چون هوس های انسان می دید که او را به این سو و آن سو می کشاند. به علاوه،«هوراتیو»، هجونویس رومی و«مارکوس دورلیوس»، امپراطور رومی، در مورد اختیار آزاد انسان شک داشتند؛ چون میزان قدرت او را با عروسک مقایسه می کردند.

تا قرن سوم میلادی، با نام هیچ عروسک گردانی برخورد نمی کنیم. در این زمان است که با یک نمونه برخورد می کنیم.

«آتنائوس»، با هدف افشای رفتار، عادات و علایق یونانیان و نیز به سبب انزجار از آتنی ها، به«پوتینوس» (حرکت دهنده نخ ها) اجازه داده بود که در تماشاخانه«دیونیزوس» بازی کند جایی که تراژدی های نابی چون آثار«اوری پید» در آن جا اجرا می شده است.

اولین تماشاخانه کوچک عروسکی، در قرن دوم بعد از میلاد، توسط امپراطور رومی«هادریان» ساخته شد. این تماشاخانه، یک اتاقک چوبی بود که روی قایق ساخته شده بود. درهای این اتاقک، از جنس عاج بود و با باز شدن آن ها، صحنه نمایان می شد. به علاوه، دوستون جلوی صحنه را نگه می داشت که نخ هایی بر آن ها آویزان بود. بدون شک، از این

مورد پیردایش هنر عروسکی وجود دارد که این یکی از آن هاست. می گویند:«وو.دی»، امپراطور چین که از خاقان های سلسله«هان» بود، وقتی زن خود را از دست داد، رنج فراوانی می برد. هیچ کس نمی توانست او را دلداری بدهد و شاد کند تا این که یک روز، شخصی به نام«شیائووانگ» به دربار می آید و به امپراطور قول می دهد روح زنش را احضار کند؛ به شرطی که امپراطور پرده ای را که روح روی آن ظاهر می شود، کنار نزند. امپراطور قبول می کند. از آ به بعد، شب ها رو به روی پرده ای که روی چارچوب درآویخته شده بود، می نشست و پس از ظاهر شدن روح همسرش، با او صحبت می کرد تا این که شبی اختیار از دست می‌دهد و پرده را کنار می زند. آن وقت«شیائووانگ» را می بیند که با بریده هایی از چرم، شکل همسرش را درست کرده و توسط نور چراغ، روی پرده انداخته است. به روایتی، امپراطور خشمگین می شود و سر«شیائووانگ» را از بدن جدا می کند و به روایتی دیگر، به او لقب درباری می دهد. شیائو وانگ، از آن روز به بعد اجازه می یابد تا دوباره با سایه هایش، تصویر همسر امپراطور را بیافریند و به دیگران نیز هنرش را بیاموزد. به این ترتیب، نمایش سایه ای در چین رواج پیدا می کند.

نمایش عروسکی در ایران

نمایش عروسکی در ایران نیز از زمان های بسیار دور اجرا می شده است. البته در این مورد، اسناد و مدارک زیادی در دست نیست، اما به دلایلی چند می توان سحت این امر را باور داشت:

۱- ایران در گذشته های دور، کشوری بزرگ و پهناور بوده و به گفته ای مهد تمدن آن روزگار به شمار می رفته است. بنابراین، بعید به نظر می رسد که در چنین کشور پهناوری، نمایش عروسکی نبوده باشد.

۲- نمایش عروسکی می توانسته است در هر کجای دنیا به وجود بیاید، چرا که هنر جزی لاینفک زندگی برشر بوده و هست و مردم ایران نیز از این قاعده مستثنی نبوده اند. بنابراین، به صراحت می توان گفت که هر کشوری، تظاهرات نمایشی خاص خود را داشته است. به گفته بهروز غریب پور:«هر کشوری، هر قومی و هر جمعیتی، دارای تظاهرات نمایشی ویژه خویش می باشند و اگر نظر یاد شده را بپذیریم، تنها غلبه نوع قوی تر، گویاتر و جذاب تر را بر نوع پست تر آن منطبق و قابل پذیرش می دانیم. فی المثل، نمایش سایه ای در همه جا می توانسته است به

عروسک ها حلول کند. عروسک ها شروع به رقصیدن می کنند و نجار را سرگرم و شاد می‌سازند.

پس از آن که پاراواتی خسته می شود، خدایان عروسک ها را ترک می کنند و به راه شان ادامه می دهند نجار دنبال آن ها می رود و التماس می کند.«حالا که به عروسک های من زندگی بخشیده اید، چرا آن ها را ترک می کنید؟» پاراواتی جواب می دهد:«تو آن ها را ساخته ای. پس خودت باید آن ها را زنده کنی. نه ما!»

نجار تعمقی می کند و سرانجام، عروسک هایش را به وسیله نخ هایی به حرکت درمی آورد و بدین ترتیب، عروسک های نخی خلق می شوند...

از طرف دیگر، طبق اسطوره های باستانی هند،«آدی نات» یا اولین عروسک گردان، از دهان«برهما» خالق متولد شده است. این یاور، به عنوان آغاز مقدس، برای فرهنگ عروسکی ذکر شده است. در ترکیه، برای پیدایش نمایش سایه، این قصه را نقل می کنند. می گویند در میان بنایان و کارگران عمارت مسجد«بورسا» که به فرمان سلطان«اورخان» ساخته می شد، دو بنا بودند به نام های«قره گز» و«حاجی عباد». این دو بنا که بسیار شوخ بودند در سر کار خود آن قدر لطیفه های بامزه تعریف می کردند که کارگران، دست از کار می کشیدند و به صحبت های آن‌ها می خندیدند. در نتیجه، کار ساخت مسجد ساعت ها تعطیل می شد و مرتب به عقب می افتاد. این موضوع باعث خشم سلطان شد و دستور کشتن آن ها را داد. پس از اجرای فرمان، سلطان از کاری که کرده بود، پشیمان شد، اما دیگر دیر شده بود و از دست هیچ کس کاری ساخته نبود. سلطان از این موضوع رنج فراوان می برد تا این که«شیخ کوشتری» که از ایران به ترکیه مهاجرت کرده بود، به نزد سلطان رفت و دو شکل از پوست شتر، شبیه آن ها ساخت و نقاشی کرد. سپس آن دو شکل را به پشت پرده برد و با نشان دادن سایه آن ها و تکرار لطیفه ها و خوشمزه گی هایشان، باعث شادی سلطان شد. از آن به بعد، نمایش سایه در ترکیه، به«قره گز» معروف شد.

بر اساس یک قصه دیگر، هنگامی که در سال ۱۵۱۷ میلادی، سلطان عثمانی، سلطان سلیم اول، بر مصر فاتح شد، آخرین سلطان آن کشور،«تومان جی» را دستگیر کرد و به دار آویخت. بعد از این عمل، او از یک نمایشگر سایه ای خواست که این صحنه را بازسازی کند. بعدها سلطان سلیم اول، تصمیم گرفت این صحنه را در استانبول، به فرزند خود«سلیمان» نشان بدهد و به این ترتیب، نمایش سایه ای در استانبول شکل گرفت. در چین نیز افسانه هایی در

خیمه سایه گردان، صورت دیگری از سایه بازی بود که اگر محل اجرا فضای بسته بود، ملحفه ای را به سه کنج دیوار می آویختند که این ملحفه سفید، پرده نمایش می شد و نمایشگردان پشت آن می رفت و عروسک ها را می گرداند. اگر در هوای آزاد بود، ملحفه ای جلوی خیمه می بستد و چراغی پشت آن قرار می گرفت و نمایشگردان، در داخل خیمه عروسک ها را تکان می داد. عروسک ها از پوست شفاف و صیقل شده شتر درست می شد و رنگ بود با درازای تقریبا یک وجب! در سر عروسک، سوراخی بود و با چوب نازکی که به آن گیر می دادند، می توانستد سر را به راحتی حرکت دهند. اگر می خواستند دست ها و پاها هم حرکت کند، چند سوراخ دیگر و چند چوب دیگر، وسیله این کار بود. نور از بالا داده می شد و در نتیجه، تماشاگر چوب ها و نمایشگردان را نمی دید.

۳- شباهت های زیاد بین شخصیت های معروف عروسکی کشورهای مختلف، مانند مبارک، قره گز، گینیون، پانچ و... نشان دهنده آن است که نمایش عروسکی، طبق نیاز، برای ایجاد ارتباط با دنیای اطراف و شناخت آن و نیز برای بیان خواست ها و آرزوهای مشترک توده مردم، به وجود آمده است و بنابراین، در هر جایی که انسان وجود داشته ، هنر عروسکی نیز وجود داشته است.

۴- ارتباط متقابل با همسایگان و به خصوص کشور هند که طبق اسناد به دست آمده، انواع نمایش عروسکی در آن جا اجرا می شده است و تاثیر متقابل بر یکدیگر نیز می تواند دلیل دیگری بر این مدعا باشد.

باید یادآوری کرد که این تاثیر متقابل فرهنگی و این نیاز برای به وجود آمدن شخصیت های عروسکی هر کشور که گفتیم از بسیاری جهات شبیه یکدیگرند باعث شده است که بسیاری از دست اندرکاران این رشته هنری را به بحث پیرامون این موضوع بکشاند که نمایش عروسکی، ابتدا در کدام کشور به وجود آمده و از آن جا به کدام کشورها رفته است؟ و آیا نیای پهلوان کچل ایرانی، قره گز ترکی و یا نیای پانچ انگلیسی، مثلا فلان عروسک هندی است؟

به عنوان نمونه، باید از«سایمون» یاد کرد که در کتاب«دنیای عروسک ها» می گوید:«چنین تصور می شود که نمایش سایه ای، نخست توسط مغولان، از چین به ایران و از آن جا توسط دراویش و کولی ها، به ترکیه برده شده است.»

در صورتی که طبق روایات چینی، نمایش عروسکی از ترکستان، به چین برده شده است. نظر دیگری نیز هست که می گوید، نمایش سایه ای از هند، به سایر نقاط دنیا مانند کامبوج، تایند، مالزی و جاوه سرایت کرده است.

وجود بیاید؛ چرا که بازی مقابل نور و افتادن سایه بر دیواره چادر، امری اتفاقی و ممکن در هر نقطه ای است که به تناسب زندگی شبانی، خیمه ای برپا کره باشند. آن چنان که امروز در باطن واژه ترکیبی خیمه شب بازی، این سه عامل خیمه، شب و بازی به وضوح قابل دریافت است. آخرین خبری که از نمایش سایه ها در ایران داریم، نقل قول فردی است که مدتی کوتاه در پیرانشهر، میان شبانان آن جا زندگی کرده و از نوعی سایه بازی ابتدایی که با کمک چوب و بدن انسان در مقابل شعله های آتش و درون چادر شبانی صورت می گرفته است، خبر می دهد.»

بهرام بیضایی نیز در این مورد می گوید:«لازم نیست که حتما این بازی ها از جای دیگر ی به ایران آمده باشد و حتی خیلی طبیعی است اگر ذوق تفنن طلبی یا حس کنجکاوی مردی از این دیار هم مثل هر جای دیگر، در یکی از مراحل خود، به کشف نمایش با عروسک یا سایه منجر شده باشد. در این مورد، گفتنی است که بخش مهمی از مردم این دیار، روزگاری چادرنشین بوده اند و شب هنگام آتش می افروخته اند و لابد فکر سایه بازی از سایه های متحرکی که نور آتش بر دیواره های پارچه ای چادر می انداخت گرفته بوده اند و ادامه همین فکر، ناچار بازی به وسیله اشیا و بریده هایی از طرح بدن حیوان و انسان و غیره را باعث شده است و سپس فکر ساختن عروسک را برای نمایش سایه آن و سپس فکر ساختن عروسک را برای نمایش خود آن...»

بهروز غریب پور، در کتاب«استاد خیمه شب بازی می آموزد»، می گوید:«چوپان ها و شب های تابستان، برای آن که سرگرم باشند، جلوی آتشی که روشن می کردند، با دست و چوبدستی شان بازی می کردند. سایه روی دیواره چادر می افتاد و به اصطلاح، سایه بازی می کردند. برای همین، مردم اسم این نوع کارها را گذاشتند خیمه شب بازی که هم نشان می دهد بازی وقت شب اجرا می شود هم جای بازی را که خیمه باشد، روشن می کرد».

نمایش سایه ای، در گذشته در ایران اجرا می شده است و آن را به نام های«بازی خیال» و«خیمه سایه گردان»می گفتند. بیضایی، در کتاب«نمایش در ایران»، در مورد آن ها می گوید:

«بازی خیال، نوعی سایه بازی بوده است و در چادر اجرا می شده. عروسک ها را از چرم یا ماده دیگری می بریدند. وسط چادر آتش روشن می کردند. سایه عروسک ها بر دیواره های چادر نقش می بست. در واقع، دیواره های چادر، پرده این بازی بوده است».

بازی خیال تا نیم قرن پیش، در بیشتر جاهای ایران، خصوصا بین چادرنشینان دوره گرد رایج بوده است.

و بنابراین شواهد، مصر به عنوان یک کشور اسلامی، در فاصله قرون دوازدهم تا هفدهم میلادی، مرکز نمایش های سایه ای بوده است.

۸- مهم ترین سندی که در این باره وجود دارد و اولین بار به وسیله غریب پور، در کتاب«ورودی به قلمرو شبه عروسک ها» چاپ شد، متعلق به واعظ کاشفی است که به خوبی و صراحت، از نوعی خیمه شب بازی (عروسکی دستکشی) صحبت می کند که هم امروز نیز در فارس و اصفهان، به نام های پهلوان کچل و حاجی و مبارک و به همان شیوه که واعظ کاشفی می گوید، با اندکی تفاوت اجرا می گردد. از آن جا که واعظ کاشفی، از علما و شخنوران قریب هفتصد سال پیش ایران است، به میزان قدمت نمایش عروسکی پی می بریم. واعظ کاشفی، چنین می گوید:«بدان ای عزیز که در کار لعبت بازی، درویشان صاحب دل تامل فرموده اند و بسی حقایق برایشان مکتشف شده است و از آن جمله، آن چه لایق این رساله باشد، اگر چه در لباس هزل باشد، اما به حسب حقیقت، جد بود... عزیزی گفته است که روزی، به هنگامه لهوی حاضر شدم. شخصی را دیدم نشسته و چادری در سر کشیده و دو صورت در زیر چادر نگاه داشته، گاه به زبان یک صورت سوال می کند به آواز (مردی بالغ) و باز خود جواب می گوید به زبان صورت دیگر به آواز دختری خرد (باریک آواز) و باز در یک حالت، چنان سخن می گوید که سوال و جواب ایشان به اختلاف اصوات هر دو، از وی می توان شنید و در اثنای سوال و جواب، به خصومت شدند و بر یکدیگر زدند و باز به صلح شدند و این قول و فعل یکی بود که در زیر آن چادر بازی می کرد».

پانوشت ها:

۱ -پیگمالیون، مجسمه ساز افسانه ای قبرس که عاشق مجسمه گالاته، شاهکار خود شد و از ونوس خواست تا او را زنده کند.

۲ -گالاته، پری افسانه ای که (پولیفم) غول دیو پیکر عاشقش شد. ولی گالاته (آسیس) چوپان را بر او ترجیح داد پولیفم عاشق و معشوق را با هم غافلگیر کرد و آسیس را در زیر صخره سنگی کشت.

۳- پینوکیو، نوشته کارلو کولودی

۴- منظور عروسک گردان است و باید یادآوری کرد که بیشتر عروسک سازها، خود بازی دهنده عروسک هایشان هستند.

اما همان زور که قبلا هم کفتیم، نمایش عروسکی می توانسته در هر کشوری به وجود بیاید و الزامی نداشته که حتما از جایی به جای دیگر برده شده باشد.

با نگاهی کوتاه به موضوع نمایش ها، می توان پی برد که خیمه شب بازی هند، بسیار شبیه به خیمه شب بازی ایران است. به گفته غریب پور:«در این نمایش ها وضع دربار سلطنتی و تشریفات بار یافتن شاهزادگان و دهقانان به حضور شاه، نشان داده می شد و برای جلوگیری از خسته شدن بینندگان، رقص رقاصان هندی و مزاح دلقک ها و بالاخره، مجلس عیش و عشرت سلطا نیز در نمایش گنجانده می شد.«شاه سلیم بازی» در ایران نیز دقیقا بر همین پایه و البته با اضافات و کمبودهایی اجرا می شود. چنان که حتی خیمه شب بازی را به نام سلطان سلیم پاشا نامگذاری کرده و تنها بازی به جا مانده از بازی های دستجات نمایشگر عروسی، مجلس عروسی فرخ خان، پسر سلیم خان است که انواع عروسک ها هم چون رقاصه ها و لوده ها و شیشه بازا و پهلوانان و... برای افزودن شادی مجلس، وارد می شوند.»

۵- از اشعار متعدد شاعران ایرانی، علی الخصوص در قرن های ششم و هفتم هجری قمری، چنین بر می آید که تمامی اشکال نمایش عروسکی (سایه بازی، عروسکی نخی و دستکشی) اجرا می شده است. برداشت های عارفانه و فلسفی عمر خیام، حافظ و... گویای تلقی عمیق آن ها از نمایش عروسکی است. این بیت از رباعی«مالعبتکانیم و فلک لعبت باز/ از روی حقیقتی از از روی مجاز»، /یک چند در این بساط بازی کردیم/رفتیم به صندوق عدم یک یک باز، بر وجود نمایش های عروسکی در ایران دلالت دارد. اشعار شاعرانی هم چون اسدی طوسی (قرن پنجم)، خاقانی و نظامی (قرن ششم)، عمر خیام و عطار (قرن ششم و هفتم) و حافظ (قرن هشتم) و صائب تبریزی (قرن دهم) نیز در این زمینه قابل استفاده است.

۶ -در جهان اسلام، نویسندگان متعددی از«ظل الخیال»،«خیال الظل» و«خیال الستاره» سخن رانده اند و بحث هایی عرفانی نیز بدین مناسبت داشته اند.

اکثر این مولفین، در قرن پنجم هجری قمری (قرن ۱۱ میلادی) زندگی می کردند. با توجه به این که ایران نیز کشوری اسلامی بوده، می توان نتیجه گرفت که در این کشور نیز نمایش عروسکی اجرا می شده است.

۷ -از روی شواهدی پیداست که در قرن یازدهم، یعنی در عهد سلجوقیان، در دربار ایران و قلمروهای سلطنتی آن، نمایش سایه ای ترتیب داده می شده است. همین طور آثاری متعلق به نمایش سایه ای به دست آمده که نشان می دهد در قرن سیزدهم، اعراب آن را می شناخته اند

بازی، هنر است

اردشیر صالحپور

تفکیک مساحات و ابعاد این دو عنصر و ارزیابی و مداقه نظر آنان به پیوند ساختاری و ماهوی و ارتباط جدایی ناپذیرشان پرداخته شود.

در فرهنگ و سنت گذشتگان همواره بازی را نوعی اتلاف وقت دانسته و آن را جزء اعمال مفید آدمی به حساب نمی آورند و به کرات کودک را از «بازی» و «بازیگوشی» و پرداختن به این موضوع نهی کرده اند. در حالی که روانشناسان امروزین با دیدی تحلیلی بازی را جزء ضروریات رشد و تربیت جسمانی و درونی کودک قلمداد کرده و آن را وسیله ای برای القا و تداوم فرهنگ می دانند، بدین اعتبار که «بازی ها» ارزش ها را از نسلی به نسل دیگر منتقل می سازند. زیرا «بازی ها» اولا خوشایندند و نوعی سلامتی روح و فرح بخشی و التذاذ را در آدمی پدید می آورند چندان که گاه برای کودک هدف و غایت می شوند «آفتاب غروب کرده و تاریکی فرا رسیده اما کودکان هنوز در کوی و برزن به بازی مشغولند». آنا گویی سیری ناپذیرند. زیرا از طریق «بازی ها» طراوت جسمانی می یابند. همچنان که زیگموند فروید اذعان دارد:

بازی به وجود آورنده امری است که آن را «لذت کارکردی» می دانند.

در بازی جذابیتی است که کودک را به سوی خود می کشد و این لذت کهنگی ناپذیر است چندان که «بازی» برای بزرگسالان نیز واجد لذت بخشی است.

دوما، آن که، «بازی ها» موجد آزادی اند، نوعی رهایی را در بر دارند، گویی وسیله ای طبیعی برای رهایی «خود» است و کودک بی هیچ تقید و تکلیفی خود را در آینه «بازی ها» آزاد و راحت می پندارد و حتی قوانین کوچک و دست و پاگیر بادی ها نیز قانونمندی هایش طبیعی و مبتنی بر روح و خلقیات آنان طراحی و اعمال می شود سپس به همین اعتبار لذت و رهایی وصف ناپذیر است.

کودک همواره در جستجوی «بازی» و «وسائل بازی» است. «مادر» نخستین موجودی است که کودک از آن برای بازی استفاده می کند. اما کودک دیر یا زود در می یابد که باید از مادر جدا شود، زیرا او دیگر همبازی مناسبی برای بازی های کودکانه او نمی تواند باشد، پس کم کم اسباب بازی ها جایگزین مادر می شوند.

سوم آن که، قریب به اتفاق علماء تعلیم و تربیت «بازی» را آماده شدن کودک برای اعمال دوران بزرگی می دانند. یعنی مشق و تمرین زندگی که گهگاه « رشی» یا «ابزاری» را نیز به خدمت می گیرد. مثل «عروسک بازی» که برای دختران در واقع به منزله مشق «مادر شدن»

« بازی ها» به مثابه معاریفی از فرهنگ و هنر هر قوم و ملتی به شمار می آیند که ارزش های سنتی روانشناختی، جامعه شناختی، مردم شناختی، تاریخ و تعلیم و تربیت و بالاخره تجلیات فرهنگی را بازگو می کنند.

« بازی» شاخصه ای از حیات اجتماعی و وسیله ای برای غنی سازی حیات درونی کودک محسوب می شوند. این مقوله همچنین رسانه ای برای «محیط پذیر شدن» و اجتماعی بودن و ارتباط و بازخورد و بازتاب جهان و دنیای پیرامون و درک مفاهیم و رابطه ها قلمداد می گردد.

خلاقیت و آفرینش و اعتماد به نفس به منظور قوام و انسجام شخصیت کودک و بالاخره سرگرمی و تفنن و ایجاد در روحیه نشاط و بشاشیت همه و همه از دستاوردهای «بازی» است که جزء لاینفک و ضروری رشد و تکامل و بالندگی و سرانجام تحول آرام جسم و جان بر بستر رشد درونی و بیرونی را رقم می زنند. پس مواهب آمادگی جسمانی و لذات تنانی و انعطاف و تقویت ذهن و خود شکوفایی همواره در بازی ها موجود است.

از آنجا که این گفتار بر ارکان «بازی» و «هنر» استوار گردیدن، سعی بر آن است تا ضمن

است.

۱- بازی های تمرینی - play فعالیت هایی لذت بخش همراه با مهارت های بدنی (که با Game متفاوت است).

۲- بازی های نمادین - Symbolic که در آن تقلید و وانمود سازی وجود دارد و به آن دست بازی هایی اطلاق می شود که هر کودکی خود آنان را درست کرده به تنهایی بازی می کند.

۳- بازی های قانونمند Games with rules بازی های اجتماعی که مشمول قوانین دستورات هستند و نقض آن ها موجب محکومیت در بازی است.

آن گونه که متذکر شدیم «بازی ها» چون بیشتر جمعی هستند برای رعایت و نظم و همکاری ویژگی های خود را دارند و «بازی ها» به دلایل بسیاری که در این گفتار رفت واجد ارزش های بسیاری است، به نظر می آید که تعلق و تعشق آدمی به بازی ازلی و ابدی و زوال ناپذیر است و این امر در فطرت و سرشت آدمی حضوری انکارناپذیر و لذت بخش دارد. این امر اجتاب ناپذیر در استحاله های متفاوت از کودکی تا بزرگسالی همپا با عمر آدمی جریان خواهد داشت. گویی انسان همیشه «کودک است. تنها نوع اسباب بازی های او فرق خواهد کرد. در کودکی به «روروک» دل خوش است و در بزرگسالی به «ماشین سواری» و شرکت در مسابقات مهیج اتومبیل رانی. او روحیه ای بازی ساز دارد و بازی انعکاس زندگی است و زندگی خود یک بازی گاه بزرگ است، به تعبیر ویلیام شکسپیر نمایشنامه نویس شهیر انگلیسی: دنیا صحنه بزرگی است و ما «بازی گران» کوچک این صحنه بزرگ با این اوصاف «متل ها» «افسانه ها» و «قصه ها» و «هنرها» نیز بازی های ذهنی بشرند که همان هدف درون سازی را به طور افص در تقویت ذهن و جان دنبال می کنند. «هنرها» بازی های زیباشناسانه زندگی و جزء لاینفک هستی و تاریخ انسان اند و هیچ گاه نمی توان مشترکات «دین» «هنر» «بازی» را از ذهن و ضمیر آدمی جدا ساخت.

«هنرها» به کمک داده های عقل و ذهن و عاطفه و اندیشگی طراحی و پرداخته شده اند و اشتراکات عمیقی با بازی ها از منظر درونی سازی و ماهیت «بازی ها» با همان نقش تاثیرگذاری دارند و ریشه این مفاهیم در هنر قدیمی، والا و کهن بشری یعنی «تئاتر» و «نمایش» در نزدیک‌ترین پیوند و فواصل قرابتی دیدنی دارد.

آیین ها و مناسک و بازی های نمایشی بخشی از حیات فرهنگی بشرند و گاه نمایش زندگی «بازی» و «عمل» بر صحنه تئاتر به اعتبار مهندسین عنصر سازنده و ماده اولیه و تشکیل

است. او عروسک را می خواباند، رخت و لباسهایش را می شوید و بر طناب خانه پهن می کند. با قاشق به دهان او غذا می گذارد. پتو را روی او می کشد تا سرما نخورد. او را از کارهای بد باز می دارد و گاه او را تنبیه می کند...

به نظر می آید کودک تمام نصایح مادر خود را به گونه ای نمادین و نمایشی از منظر تعلیم پذیری تکرار و تمرین و تجربه می کند و آن را ملکه ذهن خود می سازد.

به همین اعتبار «بازی» مبتنی بر «عمل» است. روانکاوان و آموزشگران اعتقاد دارند که همیشه یادگیری از طریق «عمل» بهتر صورت می پذیرد و آموزش های توام با عمل و بر اساس و رویه شیوه های کارگاهی به مراتب از طرح اصول و مبانی نظری موثرترند، و به عبارتی زندگی خود محصول عمل و اعمال اجتماعی و تفاوت های فردی و گروهی است درست همانند «تئاتر» و «درام» که بر عنصر «عمل» و جوهره دراماتیکی کنش و واکنش مبتنی است و تئاتر بازتاب عمل و آینه طبیعت و اجتماع است. اما «بازی» تنها به این امور خلاصه نمی شود بلکه فرآیندهای دیگری را نیز در بر می گیرد که در این زمینه می توان به «مهارت های فردی و جمعی»، «تمرکز» و «تسلط بر قوه های نهفته» و ناکارآمد، و نیز «کشف عقلانی» و «انبساط ذهن و ضمیر» و «ارزش های اجتماعی و عاطفی» اشاره کرد. زیرا بازی فطرتا یک امر اجتماعی است و حتی هنگامی که کودک در تنهایی با عروسک خود بازی می کند در واقع نوعی هم داستان ذهنی دارد. پس «بازی» یک امر «اجتماعی» است و «همبستگی» ایجاد می کند و بشر موجودی ذاتا اجتماعی است. شرط «بازی» همکاری با دیگران است، زیرا بازی نکردن، انزوا، عزلت، گوشه گیری، تنهایی و افسردگی به بار می آورد و انسان در پویه زندگی و حیات خود ناگزیر از ارتباط و تعامل با جامعه و دیگران است. او از این منظر زمینه اجتماعی شدن را پذیرفته و دنیا را با خویش یار می کند و خود برای ادامه حیات نسبتی تازه و زنده را با جهان پیرامون برقرار می سازد. حضور «دایره» و شکل نمایشی آن در بازی ها تجلی و تلقی نوعی همبستگی است، آنان دست در دست هم و در کنار یکدیگر «وحدت» و «همدلی» را بر وفاق انسانی فرا می گیرند و سواد بصری اشکالی هم چون «دایره» همواره برای با هم بودن و «حلقه وحدت» است، هم چنین «توپ» با شکل «کروی» و «گرد» خود یادآور توتم های اولیه اجتماعات بشری است شاید به همین دلیل است که بازی با «توپ» برای کودکان همواره لذت بخش و قدیم است.

«پیاژه» دانشمند بزرگ روانکاوی و تعلیم و تربیت «بازی ها» به چند نوع تقسیم کرده

نگهداری شیئی در موزه بلکه هنر آنان در تار پودزندگی و نیازهای آنان فضایی داشته است.

در ریشه و سابقه تاریخ هنر «بازی» و «نمایش» و «موسیقی» بر اساس ضرباهنگ کار و تولید و نیز «اشکال» و «ریخت» و «حرکت» جریان یافته و نضج گرفته است. جوهره بازی در ماهیت آنان مشهود است.

به راستی چرا انسان و از چه موقع مبادرت به خلق هنر نموده است. زمینه و ضرورت آن در چیست؟ توس و ارتزاق، نیازها و دغدغه های غربت و تنهایی، آمال و آرزوهای ناشناخته، و ظن و گمان تاریکی میل که زیبایی و آفرینش و... کدام انگیزه او را به کشیدن و ترسیم نقوش اولیه به کمک استخوان و یا ذغال سوخته بر دیواره غارها گماشته است. هنر اولیه و بدوی در عین کاربردی بودن و آسانی و دشواری برگرفته از میل و تمایلات بازی دهنی است بازی رنگ و خطوط خصیصه اصلی این هنر نخستین است و گاه منشا کودکانه دارد و بازی کودک با گل و خاک و نقش و خیال و بازی ذهن و دستان بازی گر او با این عنصر قدیم یعنی «گل» موجب پیدایش سفالگری و چرخ سفال و سپس شکل و فرم و نقاشی های ذهنی بر آن شده است و تصویر ذهن بازی ساز او بر جداره های سفالینه ها بازی ذهنیت های درون است.

»هنرها» تاریخ سرگذشت تحولات و تصورات زندگی بشرند و تاریخ هنر تاریخ آن است و هنر تئاتر هنر مرکب کامل و مبتنی بر بازی های بشری بر ضمه است تئاتر بازی زندگی و نمایش آن است. در فرهنگ ایرانی «بازی» و کلمه بازی به مفهوم حرکت و عمل و گاه رقص است و بازی سازی و بازیگردانی مفاهیم نمایش را نیز القاء می کنند که حکیم فرزانه طوس، ابوالقاسم فردوسی می گویند:

به بازیگری ماند این چرخ مست
که بازی نماید به هفتاد دست

رقص چوب خراسان بزرگ و نیز چوب بازی در بختیاری گونه هایی از بازی های نمایشی و بازی واره های مناسک و آئینی هستند که به تناسب و فراخور درخواه فرهنگ بومی و محلی ایران واحد ارزش های فرهنگی بسیارند.

«بازی ها» متاثر و ملهم از شرایط اقلیمی و زیست محیطی و در برآیند فرهنگی آنان شکلی می گیرند و تداوم می یابند. مناسبات پیچیده و حیاتی در ارتباط با شرایط محیطی در بازی ها موج می زند. در حوزه های زندگی شبانی و کشاورزی و شکارگری بازی ها تنوع و تفاوتهای بسیاری دارند. همچنان که بازی های مناطق «کوهستانی» با شرایط «دریایی» فرق های بسیار

دهنده آن یعنی «بازیگر» که سلطان صحنه است معنای حقیقی خود را باز می یابد.

هنر چیست؟

حقیقت این ماجرا این است علیرغم نظریه پردازی و تعاریف و تعابیر گونه گون که تا کنون در توجیه و توصیف این مقوله ارائه شده هنوز تعریف جامع و کاملی که بیانگر ذات حقیقی و فراگیر و بالنده این امر باشد بدست نیامده و به نظر می آید که چون عشق کز هر زبان که می شنوی نامکرر است و حسن و کمال و جمالی آن نیز در چنین خاصیتی است هم چنان که فضیلت و تعالی و خیر و زیبایی و کمال مصنویت و عشق از ارکان حقیقی و اساسی آن به شما می روند.

بعضی از گوهر شناسان عرصه هنر و تملیح و تربیت، هنر را ناشی از غریزه «بازی» می دانند، هربرت اسپنسر نظریه ای دارد تحت عنوان انرژی مازاد:

حیواناتی که در رده بالای سلسله تکاملی قرار دارند، کلیه وقت و انرژی خود را صرف پیدا کردن غذا نمی نمایند. بلکه انرژی مازاد را صرف فعالیت های دیگری همچون بازی می کنند.

و نیز شیلیر نمایشنامه نویس و شاعر آلمانی بر آن اعتقاد است که:

حیوان زمانی که احساس کمبود می نماید کار می کند. زمانی که سرشار از انرژی است بازی می کند و مازاد بر آن خودفشاری است برای فعالیت.

که به نظر می آید این دو نظریه در تکامل و تداوم هم آمده و رابطه انرژی و بازی را به درستی تحلیل می نمایند.

از سوی دیگر «هنرها» هم سود رسان و لذت بخش اند و به نوع آدم و رنج ها، و تمایلات ناکام را کامیاب می کنند و تسکین می بخشند. بازی ها اضطراب ها را به نشاط و شادمان تبدیل می نمایند، کوششی به منزله جایگزینی قوای از دست رفته و تعدیل قوای درونی و بیرونی هستند. از این باب بازی ها جنبه «درمانگیری» نیز پیدا می کنند. بازی برای کودکان برای بیان احساسات، برقراری روابط و تجلی آرزوها و نیازها و ضروریات اوست. «هنر» امری فطری است، همچنانکه «بازی» به فطرت آدمی باز می گردد، گاه بازی ها خود هنرند، و هنر به منزله نوعی «بازی فرهنگی» است. لذات برای انسان گاه جنبه مادی دارد و گاه جنبه عضوی و هر هنری باید به نیازی پاسخ گوید و معضلی را مرتفع نماید، هنرها بیهوده خلق نمی‌شوند. هنرهای قدیم اساسا کاربردی و کارآمد بوده و ضرورت و شانیت وجودی آنان مسجل و حقیقی و منوط به کاربرد آنان بوده است، آنان هنر را تنها برای زیبایی و برای

نوعی بازی که مقاومت، استحکام، ورزش و پایمردی و صبر و طاقت را گوشزد و تاکید می کند. کودکان در این بازی با لی لی کردن در حالی که یک پای خود را در دست نگه داشته می بایست با یک دست و پای رها شده حریف را بیندازند، این بازی روحیه رزمی دارد و نمایش مردانه است و در زمره نمایش هایی برای پرورش جسم است. این بازی نیز در دو دسته روبروی هم تهاجم و دفاع را در تقابلی شیرین و هیجان آمیز ابراز می دارد.

ناقالدی آی ناقالدی (استان مرکزی):

این بازی ها را عمدتا چوپانان می گردانند و جنبه آیینی و سنتی داشته و بچه ها در آن بازیگران اصلی به شمار می روند، این نمایش واره آئینی کمکی به اقتصاد چوپانان بازیگران اصلی به شمار می روند، این نمایشواره آئینی کمکی به اقتصاد چوپانان در فصل به دنیا آمدن بره ها نیز هست که ضمن طلب افزونی و برکت تقدیس و تبرک زایش گوسفندان است. اشعار، آواز و ترانه ها نقل این آئین ها و بازی های نمایشی است.

بالیق منده (میاندوآب): نوعی بازی جمعی به ناحیه سمینه رود و زرینه رود مربوط به شنا به نفی (ماهی است من است)

از سوی دیگر هر چه ما به زندگی شهری نزدیک تر می شویم بازی ها هم به همان نسبت شهری می شوند.

لی لی حوضک: یک بازی کودکانه شهری است که در آن حوض نقش اساسی دارد.

اوساخرت نه لنگه (تهران): این بازی ها به شیت و اقتصاد صنعتگر داری توجه دارد و بر اساس متاسبات شهری طراحی و پرداخته شده است.

خرمایله: آداب و راه و رسم عروسی و خواستگاری را به تجربه کودکان نشان می دهد.

این بازی شباهت ویژه ای به آی ترک گون ترک ترکمنی دارد این بازی رسم خواستگاری و روابط همسرگزینی در آن مشاهده می شود. آی به معنی (ماه) و گون به معنی خورشید است این بازی ها مربوط به مناطق صحرانشین همچون ترکمن هاست که ماه و خورشید در آن حضوری جدی دارند.

دارد اما در ذرات و فطرت هه اشتراکات ماهوی دارند.

در موخره گفتار به نمونه ها که از «بازی های» متفاوت ایرانی خواهیم پرداخت:

گرگم و گله می برم (لرستان):

نوعی بازی دسته جمعی است که ریشه آن به بازی های شبانی باز می گردد و در آن نمایشی از وضعیت اقتصاد شبانی به چشم می خورد که در آن کودک همبستگی را آموخته و شکل مناظره ای آن اطلاعات همیاری کودکان را مستحکم می نماید. یک نفر در قالب گرگ در تقابل چوپان و گوسفندان قرار می گیرند و مکالمه ای آوازین خواهند داشت.

گرگم و گله می برم

چوپون داریم نمی ذاریم

حمله و دفاع و تیزهوشی و هوشیاری و تقویت چستی و چالاکی کودکان مدنظر است. چوپان می گوید: یکی دارم سر شورمه - من یکی را دارم که سرم را می شوید. گرگ می گوید: می برمش پاشورمه - گرگ در جواب می گوید من آن را می برم برای پاشستنم.

هل هله گرگه چمبری (بختیاری):

این بازی نیز شباهت بسیاری به بازی فوق دارد و در برابر گرگ مادربزرگ یا «دالو» که نگهبان و حمای بچه ها ونگاه دارنده آن هاست در تقابل گرگ پاسخ گفته و حافظ بچه هاست، او به غزله ما در هستی است طی مناظره و مجادله که با اشعار موزون و عقظی است (دالو) پیرزن بچه ها را یکی یکی باز می گرداند. او در این بازی نمایشی حکم «سرآهنگ» را دارد او بچه ها را به نام گل ها و میوه ها خطاب می کند و از کودکان می پرسد که آیا گرگ برای شما لباس خرید - از شما حمایت کرد که اگر کودک جواب مثبت دهد گرگ شده است. در این بازی همچنان که خصیصه اکثر بازی های نمایشی کودکان است ماجرا خوش پایان است و همه چیز در انجام کار به خیر و خوشی و عاقبت به خیری خاتمه می پذیرد، گرگ مظهر حرص، بدی شرارت و طمع مورد عتاب و نفرت کودکان قرار می گیرد و فضیلت و خیر ارزش حقیقی خود را باز می یابد.

در اقتصاد شبانه «گرگ» یکی از مظاهر و تیپ های جدی و خطرساز است، گرگ دشمن گله و گله داران است و مظهر بدی و می بایست که دفع گردد. در لالایی ها و اشعار و ترانه های کودکان نیز «گرگ» حضوری فعال و انکار ناپذیر دارد.

الختر (کهیگویه - لرستان - بختیاری)

مروری بر موجودیت ادبیات نمایشی و نمایش کودکان و نوجوانان در ایران

محمود فرهنگ

کودک و نوجوان وجود دارد. خیر!

آیا مسئولین آموزش و پرورش کشور اصولاً قدرت و ارزش و توانایی و گنجایش ادبیات نمایشی و اثر اعجاز گونه هنر نمایش را می‌دانند؟ نه، چون طی سالهای گذشته تنها به صورت خودجوش گروه‌ها، دانش‌آموزان، مربیان کار کرده‌اند.

بیشتر تلاش برای درس خواندن است اما هیچ‌گاه از این هنر ارزشمند در راه تعلیم و تربیت استفاده نشده است.

به عنوان مثال نمایش بعلاوه ریاضی ، نمایش به علاوه تاریخ، نمایش به علاوه فارسی و ... اما همیشه هنرها به عنوان فوق برنامه دیده شده است. نه امکانات و ابزاری جهت تعلیم و تربیت.

کوک در تجربه‌هایش که حالا تبدیل به اصول شده روش‌های بزرگ و مهمی را برای کمک به تعلیم و تربیت بچه‌ها از راه نمایش مطرح می‌کند. اما با وجود نابسامانی که ذکر آن در فرهنگسراها و سالن‌های خصوصی خواهد رفت باید گفت که آموزش و پرورش ما بدلیل گستردگی و عدم توانایی در پیش برد نمایش و ادبیات نمایشی و استفاده از این علم و ابزار مهم در راه تعلیم و تربیت همیشه در آخر صف قرار دارد.

گفتیم که نمایش کودکان و نوجوانان به شیوه امروزی‌اش در مسیری ناپیوسته و بصورت حرکت‌های منطقی حدود هشتاد سال است که پا به عرصه گذاشته است.

به نظر می‌رسد سروش ونیلا اثر هومبردونیک یکی از اولین نمایشنامه‌هایی باشد که برای کودکان در سه پرده توسط علی نقی‌خان وزیری ترجمه و چاپ شده است و سپس همین مترجم نمایشنامه روز پذیرایی را برای کودکان می‌نویسدکه گویی اجراهای متعدد و موفقی هم داشته است.

نمایشنامه "معلم کم آزار" نوشته مسعود فرزاد نیز یکی دیگر از آثار است که در سال ۱۳۰۹ منتشر گردیده است. در این هنگام جبار باغچه‌بان در شیراز در کودکستانی که دایر می‌کند دست به تألیف، اجرا و بعد چاپ نمایشنامه‌هایی برای کودکان می‌زند. نمایشنامه‌هایی چون گرگ و چوپان، خانم خزوک و پیروترب. شاید بی‌جا نباشد که این پیشکسوت تئاتر کودکان آغازگر تئاتر کودکان و نوجوانان در ایران نامیده شود.

مجموعه نمایشنامه‌های مدارس از آثار این دوره می‌باشد.

و در دهه چهل پاگیری و تاسیس کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان را همراه دارد.

ادبیات نمایش کودک و نوجوان با عمر نه چندان طولانی که بیشتر از هشتاد سال از عمرش نمی‌گذرد، هیچ وقت جدی گرفته نشده است و این در حالی است که نسل‌های آینده و کودکان و نوجوانان امروز تمامی فرهنگ آینده را در اختیار خواهند داشت.

آموزش و پرورش در جهان برای یافتن راه‌هایی برای تعلیم و تربیت از راه نمایش توسط پیش روهایی چون هنری کالرول کوک را طی کرده و تجربه‌های بزرگی را به خاطر نشان دادن قابلیت نمایش به دست آورده‌اند، ««کوک»» در مقدمه کتابش آورده: ابزار طبیعی مطالعه کودک بازی است. چون کسی می‌تواند کودک یا حیوان خردسالی را هنگامی که تنها رها شده تماشا کند، تربیت طبیعی، همان‌طور که در پرواز جوجه پرنده‌ای می‌توان دید، با تمرین و انجام کار صورت می‌گیرد ما نه با دستور یا شنیدن و گفتن فقط می‌تواند در خدمت سعی کردن باشد و جای آن را نمی‌گیرد.

کتاب او بیشتر براساس کاری که در مدرسه با دانش‌آموزان انجام داده نوشته شده است. او کشف کرد رویکرد نمایشی برای کسانی که در حال آموختن هستند زنده‌ترین و سودمندترین روش آموزشی است، اما آیا در آموزش و پرورش امروز ما برنامه‌ای حتی یک ساله برای تئاتر

قرار گیرد. اگر چه بعضی از آثار نمایشی تولید شده ضد روحانی ها و مذهب در قبل از انقلاب اسلامی با کمک شورای کتاب کودکان به اجراء درمی آمد. اما امروزه سیاست گذاران کانون پرورش فکری کودکان تلاش می کنند که در بخش های مختلف دست آوردهای ارزشی انقلاب اسلامی را ترویج دهند.

در دهه ۶۰تئاتر کودک و نوجوان با کمیت بی نظیر روبرو شد :

۱ -جشنواره سراسری کودک و نوجوان همدان

۲- جشنواره سراسری تئاتر دانش آموزی- آموزش و پرورش

۳- جشنواره سراسری تئاتر سوره- حوزه هنری

۴-- جشنواره سراسری بچه های مسجد

۵- جشنواره گلچهرگان بسیج سنندج

۶ -جشنواره سراسر تئاتر مدارس شاهد

۷- جشنواره استانی تئاتر کودکان و نوجوانان تربت حیدریه (ارشاد اسلامی خراسان)

۸- جشنواره استانی تئاتر کودکان و نوجوانان فرهنگسراها

۹- جشنواره بین المللی تئاتر عروسکی تهران مرکز هنرهای نمایشی

طی سالهای ۱۳۵۸ تا ۱۳۷۸ مرکز تئاتر عروسکی ۱۶۰ نمایشنامه را تولید نموده و به اجراء سپرده است.

در زمینه تولید ادبیات نمایشی به اجراء رسیده به نظر می رسد این آمار خوشحال کننده و امیدوارانه نباشد چون به نظر طی همین بیست سال ۸۰ ماه اجراء نداشته اند یا در موضوع ادبیات نمایش و نمایش فعالیت ها ثبت نشده است .شاید بد نباشد که نظری به تنها جشنواره مهم کشور داشته باشیم. این جشنواره توسط یک استان برگزار می شد مثل همدان با حمایت مدیر کل محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی و از طرف دفتر امور جشنواره ها یا امور استانها متون بررسی و توسط هیاتی انتخاب شده وآنگاه کارهای انتخاب شده بدون دخالت استان برگزارکننده معرفی می شدند گاهی اوقات به خاطر میزبان بودن چند نمایش هم از استان مربوطه در جشنواره حضور پیدا می کرد. برگزاری این جشنواره در همدان باعث رشد و اعتماد و توجه اهل تئاتر، جوانان و هنرمندان تئاتر در استان شد و به شکلی جریان سازی شده نویسنده های خوبی در استان دست به قلم بردند و آثار خوبی را در زمینه ادبیات نمایش ارائه کردند. بعضی از این آثار توانستند در تهران اجرای عمومی داشته باشند.

که در آن تئاتر به عنوان یک شاخه آموزشی پذیرفته می‌شود. مرکز تئاتر کانون فعالیت خود را از سال ۱۳۵۱ آغاز کرد و طی یک سال نمایش‌های ترب و خورشید خانم آفتاب کن را بصورت سیار در ۲۱ کتابخانه به اجرا درآورد.

کتاب نمایش در دهه پنجاه تنها از کانون پرورش فکری در زمینه فعالیت تئاتر نام می‌برد. این در حالی بود که مراکز دیگری هم چه دولتی و نیمه دولتی در این رابطه فعالیت داشته‌اند.

در پایان نامه‌ای تحت عنوان زمینه پیدایش و پیشرفت تئاتر کودکان در ایران (خانم نرگس طباطبایی) آمده است که فعالیت‌های کانون پرورش فکری کودکان را در قبل از انقلاب به شش قسمت تقسیم‌بندی نموده است.

۱- تئاتر حرفه‌ای برای کودکان

۲- کارگاه تئاتر نوجوانان متشکل از گروهی نوجوان که بصورت دواطلبی در این مرکز در سطح یک گروه حرفه‌ای تعلیم می‌گرفتند و به اجرای نمایش می‌پرداختند.

۳- تئاتر خلاق متشکل از گروهی مربیان تعلیم دیده که در تمام کتابخانه‌ها اقدام به تعلم نوجوانان در این رشته می‌پرداختند.

۴- تئاتر عروسکی

۵- جشنواره تابستانی

۶- اتومبیل سیار تئاتر

پس از پیروزی انقلاب اسلامی فعالیت‌های ذکر شده با توجه به اهداف انقلاب اسلامی و سیاست‌های فرهنگی جدید در این مراکز اجراء می‌شود و مرکز تئاتر عروسکی پذیرای گروه‌های مختلفی از هنرمندان جوان دانشجو و بعضی از اساتید است. طی سال تعدادی نمایشنامه‌های متقاضی اجراء به این مرکز مراجعه می‌کنند اگر در مسیر اهداف و الویت‌های موضوعی کانون قرار گیرند نمایشنامه‌ای آنها به اجراء در می‌آید و بیشترین مخاطب این مرکز کودکان پیش دبستانی و مهدها و مدارس هستند و جشنواره‌های مختلف داخلی و کلاس‌های آموزش برای مربیان خود برگزار می‌کند.

در سال‌های ۵۶ و ۵۷ گروه‌های مختلف سیاسی بصورت پنهانی و بعد از پیروزی انقلاب اسلامی به صورت آشکار، جهت‌گیری سیاسی و ایدئولوژیک خود را در تئاترهای کودکان و نوجوان عرصه می‌کردند، که این روند تا سال ۱۳۶۰ ادامه داشت و پس از تغییر مدیریت و انتخاب خط مشی مناسب که کلیه فعالیت‌ها تلاش شده که در جهت افق‌های انقلاب اسلامی

مهمی بردارد.

-ولین جشنواره بین‌المللی تئاتر عروسکی تهران در سال ۱۳۶۸ برگزار شد که نگاه گروه‌های ایرانی بیشتر به مخاطب کودک بود و استفاده از متون ایرانی در لوحه کار گروه‌های عروسکی ایران و مخاطب کودک و نوجوان بود که پس از برگزاری جشنواره بین‌المللی عروسکی هنرمندان عروسکی و نمایشنامه‌نویسان دریافتند که می‌شود نمایش عروسکی برای مخاطب غیر کودک هم تولید کرد. و از میان ۱۵ نمایش ایرانی ۶ نمایش مربوط به کودک و نوجوان بوده است.

-در دومین جشنواره عروسکی تهران که در سال ۱۳۶۹ برگزار شد .

در این جشنواره ۶ گروه ایرانی به موضوعات بزرگسال پرداختن بودند و نمایشنامه‌های ارائه شد بیشتر توجه به موضوعات ادبیات کهن داشتند.

و ادبیات نمایش ارائه شده در بخش خارجی جشنواره دوم ۱ نمایش به موضوعات غیر کودک پرداخته بودند. و تنها یکی از آثار ارائه شده به موضوع کودک پرداخته بود.

-در سومین جشنواره نمایش عروسکی تهران سه نمایش مربوط که کودک و نوجوان و بقیه مربوط به بزرگسال و عموم بودند و آثار ارائه شده نمایش‌های خارجی تنها ۲ نمایشنامه مربوط به مقوله کودک و نوجوان و بقیه مربوط به بزرگسال یا عموم بوده است.

-در جشنواره چهارم که در سال ۱۳۷۱ برگزار شد تنها ۳ نمایش مخاطب کودک و نوجوان بوده بقیه مربوط به مخاطبین بزرگسال و عموم است.

در آثار خارجی ارائه شده تنها ۴ نمایش برای کودک و نوجوان تدارک دیده شده بود.

- در جشنواره پنجم که در سال ۱۳۵۳ برگزار ۱۱ نمایش مربوط به مخاطبین کودک بوده است و در بخش تنها ۲ اثر مربوط به کودک بوده است.

-در جشنواره ششم نمایش عروسکی که در سال ۱۳۷۵ برگزار شد تنها ۴ نمایش مربوط به کودک بوده است و از ۱۲ نمایش خارجی ارائه تنها یک اثر در مورد کودک و نوجوان بوده است.

-در هفتمین جشنواره بین‌المللی عروسکی تهران ۱۴ نمایش مربوط به کودک و نوجوان بوده و در نگاه موضوعی ۲۲ نمایشنامه‌های عروسکی خارجی می‌توان گفت که ۲ نمایشنامه از آثار ارائه شده برای کودک بود.

- در هشتمین جشنواره بین‌المللی نمایش عروسکی تهران که در سال ۱۳۷۹ برگزار شد

اصولاً جشنواره تئاتر کودک و نوجوان همدان در اهل تئاتر انگیزه خوبی بوجود آورد. البته برگزاری سمینارها و نشست‌های پژوهشی ادبیات نمایش هم اگر چه کاربردی نبود و کسانی که به این بخش دعوت می‌شدند بطور جدی مقالاتی را تهیه نمی‌کردند و تنها از اطلاعات موجود خود بهره می‌گرفتند و اگر مقالات خوبی مطرح می‌شد هیچ‌گاه به دست اهل خانواده تئاتر کودک نرسید.

اگر چه طی سالهای گذشته چندین دوره جشنواره تئاتر کودک و نوجوان همدان برگزار شد و بنا بود نقطه‌ای روشن از نگاه جدی در این خصوص باشد اما چون تنها برگزاری جشنواره مطرح بود نه رشد و اعتلای ادبیات نمایش .

گروه‌ها رها شده و به آنها اعلام می‌شد که باید آثارشان بازبینی شود. اگر چه قبلاً متن‌ها خوانده می‌شد اما چون برنامه مشخص و تشکیلات مناسب و پشتیبانی لازم و اعزام کارشناس و ارسال نمایشنامه و برگزاری کلاس در زمینه‌های مختلف نبود همیشه با ادبیات نمایشی تکراری و ضعیف روبرو بودید.

اگر چه نباید از حق گذشت تعدادی استعدادهای نمایشنامه نویس هم با تلاش خودشان پا به عرصه گذاشتند ولی فرقی نمی‌کرد.شما نمایشنامه‌نویس تکراری، ضعیف، متوسط و یا خلاق باشی.نگاه‌ها به شمار یکی بود. و هیچ آبی به آسیاب ادبیات نمایش کودک و نوجوان نمی‌ریخت.

همیشه نمایشنامه نویس‌های کودک چشم به تنها جشنواره همدان بسته بودند اما در این حرکت نه چندان جدی تنها هفت یا ۸ گروه می‌توانستد استفاده کنند.

هیچ‌گاه برگزارکننده‌ها ومتولیان برای رشد و اعتلای جشنواره‌ها و رشد ادبیات نمایش کودک ونوجوان تلاش جدی نکردند. از طرفی ادبیات داستانی که در ایران راه رشد خود را طی می‌کرد و نویسنده‌های خوبی را به جامعه معرفی کرده بود این فرصت را نیافت که در عرصه نمایش آثار خود را جاودانه کنند.

در حالی که در جهان همیشه مقول ادبیات، رمان شعر و تئاتر و سینما دائم وام خواه یکدیگرند و آثار ارزنده‌ای را تولید کرده وارائه می‌کنند اما طی سالهای گذشته و با تعطیل شدن جشنواره همدان جشنواره تئاتر کودک و نوجوان گاهی در کرمان گاهی در زاهدان گاهی در گچساران برگزار شد.هیچ‌گاه هیچ نهاد و سازمانی نتوانست در خصوص کمک به رشد ادبیات نمایش کودک آن چنان که شایسته کشور بزرگی چون ایران طبیعش است قدم

اگردر شهر تهران را ۱۴ میلیون در نظر بگیریم و بیش از ۳ میلیون و شاید بیشتر دانش‌آموز داشته باشیم این آمار کمی نگران کننده است.

نکته مهم این است که هیچ‌گاه آموزش و پرورش نخواسته و یا به فکرش نرسیده یا برنامه‌ریزی نداشته و نکرده که بتواند با مشارکت یا همکاری از این آثار برای بچه‌ها بهره‌برداری درستی کند.

این در حالی است که آموزش و پرورش اکثر کشورهای جهان از این‌گونه حرکت‌های بین‌المللی بهترین بهره را به نفع بچه‌ها خواهند برد.

مسئولین آموزش و پرورش در دنیای خود سیر می‌کنند و روح بچه‌ها از همین بخش اندک نمایش‌های عروسکی بی‌خبر است. و این یک خطر و هشدار برای عدم پیشرفت فرهنگی برای بچه‌هاست.

آموزش و پرورش که یکی از ارزنده‌ترین نهادهایی است که مخاطب و نسل آینده را در اختیار دارد هیچ هزینه‌ای نکرد و برنامه‌ای نداشت و تنها به برگزاری جشنواره‌های صوری و آمار بسنده کرد. و شاید در بعضی از کانون‌های تهران و بعضی از استان‌ها آدم‌هایی بودند که تلاش بی‌وقفه‌ای را کردند اما چون بودجه لازم و حمایت لازم از آنها نمی‌شد به جایی نرسید و سپس آنها به خاطر رشد به تهران آمدند و فراموش شدند یا جذب تلویزیون گردیدند.

تلویزیون نیز می توانست یکی از راه‌های رشد ادبیات نمایش کودک و نوجوان باشد.

ولی تا می‌توانست ذائقه کودک و نوجوان را عادت به سطحی‌نگری و دوری از فکر و اندیشه کرد. شاید طی سال‌های گذشته به دلیل تنوع در برنامه‌ها کمی جدی‌تر به این مقوله نگاه کرده باشند.

وقتی کتاب آقای شعاعی را نگاه می‌کنم که تمام نمایشنامه‌های بزرگسال را ثبت کرده در لابلای این صفحات و فصل‌ها و حروف به دنبال ادبیات نمایش کودک و نوجوان می‌گردم اما چیزی پیدا نمی‌کنم.

نمایشنامه و فیلم‌نامه در ایران توسط آقای حمید شعاعی با حروف الفبا دسته‌بندی شده است. نمایشنامه‌هایی را که بیش از ۵ دهه به چاپ رسیده است فهرست‌بندی شده و در مورد آنها شناسنامه ارائه نموده است حتی نمایشنامه‌هایی را که به اجرا درنیامده است اما شما حتی یک نمایش به کودک را در این مجموعه ارزشمند وجود ندارد.

در سرشماری از فصلنامه تخصصی تئاتر که تا امروز به چاپ رسیده است با یک بررسی

نمایشنامه‌های عروسکی ایرانی ۳۵ و طرح و ایده‌های اجراء شده در بخش نمایش عروسکی خیابانی ۱۸ گروه بودند که ۸ نمایشنامه مربوط به مخاطب کودک بوده و در بخش طرح و ایده نمایش‌های خیابانی از آثار ارائه شده ۱۱ طرح و ایده برای کودک و نوجوان ارائه شده است و از ۸ نمایش خارجی شرکت‌کننده ۴ نمایش مخاطب کودک را جذب کرده است.

- در نهمین جشنواره بین‌المللی عروسکی ۲۶ نمایش عروسکی از ایران حضور داشته که ۲۱ نمایش مربوط به مخاطبین کودک ونوجوان بوده است و از میان ۸ نمایش‌های خارجی تنها ۲ نمایشنامه از آثار ارائه شده مربوط به کودک و نوجوان بوده.

و از میان ۱۳ نمایش خیابانی ۶ طرح و ایده نمایش‌های خیابانی مربوط به کودک و نوجوان است.

- در دهمین جشنواره عروسکی بین‌المللی تهران ۳۷ نمایش عروسکی ایران حضور داشتند و ۱۰ نمایش خیابانی عروسکی که ۱۷ مورد درخصوص کودکان و نوجوان بوده است.

و از میان ۱۵ نمایش عروسکی خارجی ارائه شده در این جشنواره موضوعاتی که مربوط به کودک و نوجوان بوده تعدادشان به ۶ می‌رسد و درخصوص ۷ طرح و ایده‌های نمایش خیابانی که به اجرای رسیده ۴ نمایش خیابانی موضوعش به کودک و نوجوان مربوط می‌شده.

- و اما در یازدهمین جشنواره عروسکی تهران ۲۱ نمایش عروسکی صحنه شرکت کرده بود که تنها ۴ نمایش مربوط به کودک و نوجوان بوده و در بخش نمایش‌های خیابانی عروسکی طرح و ایده‌هایی که مربوط به کودک و نوجوان بوده تعدادشان به ۲ می‌رسد.

و از میان ۸ نمایش عروسکی خارجی حضور یافته ۳ نمایش موضوعش نزدیک به مخاطب کودک و نوجوان است. و در بررسی نهایی و جمع‌بندی نهایی می‌توان گفت که در یازده دور برگزاری جشنواره بین‌المللی عروسکی تهران برای مخاطبین کودک و نوجوان و ۱۶ نمایش صحنه خارجی و ۲۵ نماش خیابانی و ۷۸ نمایش صحنه‌ای ایرانی به اجراء درآمده است.

در بخش تولید نمایش‌های عروسکی صحنه‌ای ۲۵۶ اثر تولید شده و در بخش نمایش‌های خیابانی ۷۵ اثر به تولید و اجراء درآمده و آثار خارجی دعوت شده در این یازده دوره ۱۰۲ نمایش عروسکی صحنه‌ای بوده است. در مجموع در بخش صحنه‌ای ایرانی و خارجی ۳۵۸ که تنها ۷۸ نمایش عروسکی برای مخاطب کودک و نوجوان به اجراء درآمده و از میان ۷۵ نمایش خیابانی عروسکی به تولید و اجراء رسیده تنها ۲۵ نمایش برای مخاطب کودک اجراء شده است.

است.

حوزه هنری با کمک و تلاش حسین عابد در سوره جوان در چند دفتر اقدام به چاپ نمایشنامه کودک و نوجوان کرد.

دفتر تهیه و تدوین و کارگاه نمایشنامه‌نویسی مرکز هنرهای نمایشی اقدام به چاپ چند مجموعه به‌نام گلبرگ ۱ و ۲ و ۳ و ۴ کرد که طی همان سال‌ها نیمه تمام باقی ماند و دیگر نمایشنامه‌ای را به چاپ نداد و کارگاه هم تعطیل شد.

در بررسی‌های به‌عمل آمده طی دهه ۶۰ و ۷۰ تنها حوزه هنری اقدام به چاپ مجموعه‌های سوره نموده که چند مجموعه نمایشنامه کودک و نوجوان هم در بین آنها دیده می‌شود.

و اما پژوهش، از سال ۱۳۶۲ که اولین فصل‌نامه هنر توسط معاونت هنری و سپس مرکز مطالعات و تحقیقات هنری به چاپ رسید و در حال حاضر ۶۳ شماره آن به چاپ سپرده شده به تحقیق می‌توان گفت که حتی یک مقاله و یک پژوهش و تحقیق علم در زمینه ادبیات نمایشی کودک و نوجوان ایران و جهان به چاپ نرسیده.

آقای آژند در کتاب نمایشنامه‌نویسی در ایران که از آغاز تا ۱۳۲۰ را مورد بررسی قرار داده است. تنها اشاره‌ای که به مقوله تئاتر کودک و نوجوان می‌کند به پهلوان کچل است که نکته‌هایی در خصوص بداهه‌گویی‌ها و بخشی از نمایشنامه پهلوان کچل را آورده است و هیچ اشاره‌ای به نمایش کودک و ادبیات نمایشی کودک و نوجوان نکرده است .

در کتاب ۲۰ سال تئاتر کودکان که توسط خانم طیبه اسفندیاری جمع‌آوری شده و از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۷۸ اقدام به جمع‌آوری فعالیت‌های مرکز تئاتر عروسکی کرده تنها به فهرست آثار اجراء شده و عکس‌ها و پوسترها و معرفی کارگردان‌ها اشاره کرده است و این انعکاس فعالیت مربوط به مرکز تئاتر عروسکی است و کمتر به روند رشد و یا شکل‌گیری و نیازها توجه شده.

در آموزش و پرورش همیشه به دنبال به‌وجود آمدن یک جریان سالم و قوی در مقوله تئاتر کودکان و نوجوان بودیم. مسلم قاسمی در امور تربیتی استان تهران برای بررسی آثار ادبیات نمایشی کودک و نوجوان چراغ سبزی یافت و پس از نشست های مکرر با مسئولین ستادی تشکیل شد و جشنواره‌ای طراحی گردید. در اولین حرکت قبل از برگزاری جشنواره قرار شد متون نمایشی مناطق سطح تهران را مورد بررسی و بازخوانی قرار دهیم ولی پس از ماه‌ها بررسی و تهیه چند جزوه آموزشی نمایشنامه‌نویسی و... بالاخره معلوم شد که می‌باید توسط

مناسب می توان بیان کرد هیچ نگاهی هرچند کوتاه بر ادبیات نمایشی و تئاتر کودک و نوجوان نداشته است.

دلیل عدم توجه به این مقوله شاید به روز نبودن تئاتر امروز ایران، و دور شدن از افق‌های تئاتر است که توجه به اندیشگی است.

بد نیست که نیم‌نگاهی دیگر به جشنواره همدان و گچساران بیندازیم شاید آسیب‌شناسی همدان مقوله ادبیات نمایش چشم‌انداز بهتری به ما بدهد. در چند دوره برگزاری جشنواره امید برنامه‌ای مدون و پی‌گیرانه‌ای برای ادامه فعالیت گروه و اعزام کارشناس وجود نداشت. برگزاری کلاس‌های آموزشی و ارسال نمایشنامه جدید و چاپ کتاب و منابع و حمایت مادی و معنوی در کار نبود و اگر وعده‌ای بود عمل نمی‌شد. به همین جهت اشکالی که بر جشنواره‌های کودک و نوجوان همدان و... وارد بود. یکی از بازخوانی‌های متون خوانده شده جشنواره‌های کودک اخیر را بدین شکل درجه‌بندی کرده است از ۱۲۰ متن ۲۸/۳ حدوداً ۵۴ نمایشنامه ضعیف و ۱۶/۷ درصد یعنی ۲۰ نمایشنامه نیمه‌ضعیف و ۲۴ نمایشنامه متوسط و تنها ۹ نمایشنامه یعنی ۷/۵ درصد خیلی‌خوب و ۲۳ نمایشنامه یعنی ۲۷/۵ خوب بوده است.

و در بررسی نهایی درخصوص ۱۲۰ گروه متقاضی آمده است که بیشتر نمایشنامه‌ها به‌جای روند روبه رشد و قوی‌تر شدن متاسفانه راه سطحی‌نگری ضعف در اصول نمایشنامه‌نویسی و پرداخت شخصیت را طی کرده است. اگرچه به نظر می‌رسد اگر جشنواره کودک و نوجوان امسال که بعد از مدت‌ها تعطیلی اگر بنا باشد برپایه گذشته و عدم توجه به تولید آثار فاخر و قوی و نمونه دست نزند راه گذشته جشنواره کودک را طی کرده است و باید گفت هیچ اتفاق جدیدی پیش نخواهد آمد. اگرچه بناست آثاری از جهان دعوت شود و تدارک خوبی دیده شده امید است حرکت جدیدی در این عرصه شاهد باشیم.

اگر بخواهیم به‌صورت علمی روند رشد و اعتدال ادبیات نمایشی را دریابیم باید سری به دانشگاه‌های تئاتر زد و از گذشته دور نظری به پایان‌نامه‌ها بیندایم که و مشاهده کنیم آیا این توجه که ما از آن سخن می‌رانیم در دانشگاه‌های هنری تئاتر مورد توجه بوده است یا نه و اگر بوده قابل ارزش و توجه تئاتر کشور در بخش تئاتر کودک و ادبیات نمایشی و پژوهش است یا خیر؟ و آیا به چاپ رسیده یا نه؟

از پایان‌نامه‌هایی که در دانشگاه‌ها ارائه شده است متوجه می‌شویم این مسئله خیلی جدی نبوده و حتی در دانشگاه‌ها در سال‌های گذشته مقوله تئاتر کودک و نوجوان جدی گرفته نشده

کودکان و نوجوان جدی نگاه نکرده بود.

طی سال های بعد این مجموعه ها تعدادشان به ۲۷ مجموعه رسید که در مقاطع قبل از دبستان، دبستان، راهنمایی، دبیرستان و مربیان به چاپ رسید. صفحه بندی بسیار حرفه ای، طرح روی جلد بسیار قوی و قابل قبول همراه با موضوعات آموزشی، تربیتی، انقلاب، دفاع مقدس، نمایش های کوتاه و نمایشنامه های برگزیده جشنواره های کودک در سراسر ایران ویژگی های این مجموعه بود.

با همکاری شبکه ۲ گروه کودکان و نوجوان انجام گرفت معرفی ۴۰ نمایشنامه کودک و نوجوان که در این مجموعه ها به چاپ رسیده بود به صورت نمایش های کوتاه هشت دقیقه ای آماده شد و توسط بنده کارگردانی هنری شده و هر هفته از شبکه ۲ پخش گردید. اگرچه انتشارات مدرسه این برنامه را برای معرفی مجموعه های چاپ شده ادبیات نمایشی خودش تدارک دیده بود اما حاصل این برنامه هر چه بود حرکتی مهم و قابل ارزش در راستای حمایت از مقوله ادبیات نمایشی کودک و نوجوان بود.

در این برنامه ها نمایشنامه های هر مقطع به دانش آموزان و مربیان معرفی می شدند تا اگر قصد اجراء در مدارس خود را داشته باشند هم با شیوه اجرایی و ابزار مورد نیاز آشنا شود تمامی نمایش ها با شیوه بهره گیری از امکانات ساده در مدارس تدارک دیده شده بود. در میان مجموعه نمایشنامه های چاپ شده یک مجموعه در مورد قصه های قرآنی است، یک مجموعه نمایشنامه های کوتاه است که قابل اجراء در کلاس می باشد و براساس گفتار پندگونه و تربیتی و قابل استفاده برای بچه ها تدارک دیده شده و این مجموعه نمایشنامه های کوتاه توسط آقای منوچهر اکبرلو نوشته شده است.

اگرچه طی دهه ۸۰ به بعد تولید و چاپ نمایشنامه رمقی گرفته است اما خطر بزرگی که ادبیات نمایشی کودک و نوجوان را تهدید می کند دوری از ادبیات داستانی و متون کهن ایران بوده است و گرایش نمایشنامه نویسان کودک جهت کسب درآمد در این مقوله و نگاه غلط فرهنگسراها به این گونه از نمایش هاست. بد نیست نگاهی به آمار ارائه متون نمایش های کودک در سال های ۸۲ تا ۸۵ داشته باشیم تا متوجه شویم در تهران چه تعداد نمایشنامه ارائه شده و چند درصد مجوز کسب کرده اند.

در سال هشتادودو ۳۰۱ مجوز نمایشنامه و نمایش کودک صادر و یا تمدید شده است که بیشتر نمایش ها در فرهنگسراها و مکان های غیرمثل بولیگ، تماشاگه تاریخ و... به اجراء

نمایشنامه‌نویسان اقدام به تولید شود.

چندین مجموعه نمایشنامه تولید شد و تعدادی از نمایشنامه‌هایی که نیاز به بازنویسی داشت و مورد قبول بود به مناطق داده شد.

تلاش شد که موضوعات مورد نیاز ابتدایی و راهنمایی و دبیرستان استخراج شود مشکلات دانش‌آموزان در مدرسه، در خانه، در اجتماع در رابطه با معلم و محیط درس و مسائل تربیتی دسته‌بندی شود و تا آنجائیکه می‌شود تنها دنیای بچه‌ها را مطرح کنیم و موضوعات مورد نظر دنیای آنها تبدیل به ادبیات نمایشی شود.

تلاش شد که تئاتر کارگاهی، آموزش و نمایش بی‌چیز را مطرح کنیم و نمونه‌هایی در جشنواره‌ها ارائه شود تا مربیان و دانش‌آموزان با دیدن آثار تولید شده توسط دوستان خود به نمونه‌ها دقت کرده و از دنیای خود و نیازهای تربیتی و آموزشی خارج نشوند چون دیده می‌شد که در مقطع راهنمایی و دبیرستان از ادبیات نمایشی در ارائه آثار تئاتر استفاده می‌شد که قرابت و نزدیکی با دنیای آنها و نیازهایشان نداشت.

بالاخره اولین جشنواره برگزار شد و آثار ادبیات نمایشی و کلاس‌ها و کارگاه‌های آموزشی جواب داد و کور سویی از تئاتر کارگاهی و نمایش‌های قابل اجراء در هر مکان نمودار گردید.

طی برگزاری چند دوره جشنواره، نمایشنامه‌هایی آماده شد و مقوله نمایشنامه‌نویسی و مسابقات در هر سه بخش بسیار جدی گرفته شد. آن سال‌ها نمایش گرگ گرگ است، پرواز از قفس از آثاری بود که نمونه‌سازی شد و بسیار موفق بوده و مورد استقبال دانش‌آموزان قرار گرفت.

در بررسی چهار جشنواره تعدادی نمایشنامه که به نظر می‌رسید می‌توانست برای یک مجموعه مناسب چاپ باشد جمع‌آوری شد اما با عوض شدن مسئولین ورق برگشت و همه چیز دچار تحولی شد که دیگر هیچ یک از آن فکرها نمی‌توانست جامه عمل بپوشاند نمایشنامه‌های برگزیده و قابل چاپ در دست‌های ما ماند تا بالاخره فراموش شد. این فعالیت درشورای کارشناسی ادبیات نمایشی انتشارات، مدرسه ادامه یافت و فراخوان عمومی و برای نمایشنامه‌نویسان ارسال شد از میان بیش از ۱۰۰۰ نمایشنامه ارسالی یک مجموعه نمایشنامه برای کودکان قبل از دبستان، یک مجموعه برای دانش‌آموزان دبستان و یک مجموعه هم برای راهنمایی از آثار رسیده آماده چاپ شد. در بررسی‌های سال‌های قبل از انقلاب یعنی دهه ۳۰ تا ۱۳۷۰ هیچ‌گاه هیچ نهاد و موسسه و وزارتخانه‌ای اینقدر جدی به مقوله ادبیات نمایشی

متون نمایشی نیست چون از هنرمندی که بخواهد نمایش کودکی را تولید کند کسی حمایت نمی‌کند. جشنواره‌ای وجود ندارد که بتوان سره را از ناسره جدا کرد خوب و بد را از هم تمیز داشت.

بیشتر جنبه اقتصادی و درآمدزایی این کالای مسموم و به ظاهر زیبا برای تولیدکننده‌ها مطرح است. مغازه‌هایی که با سرقفلی گران دایر شده‌اند رقابت برای خالی کردن جیب تماشاچی و سبقت برای خالی کردن جیب اجراءکننده‌ها توسط سالن‌داران ۵۰درصد گروه ۵۰درصد سالن، ۱۲درصد مالیات و سرانجام ضرر تولیدکننده. این سرانجام نمایش کودک است.

دیگر نمی‌توان سوال کرد چرا این آفت ادبیات نمایش کودک را از میان برده و از درون مثل کرم ساقه‌خوار نهالش را نابود کرده است.

برخورد فرهنگسراها طی یک‌دهه گذشته بلایی بر سر نمایش کودک آورده که هر جور خواسته آنها را تربیت کرده است. اگرچه حق انتخاب داشته اما این ظاهر مسئله بوده است.

نبود سالن‌های متعدد و عدم حمایت از این‌گونه نمایش‌ها، روی آوردن گروه‌ها و تبدیل متون نمایش کودک به پایین‌ترین سطح ممکن تنها راه گروه‌هاستع که در پیش‌روی دارند.

نبود جشنواره‌هایی که گروه‌ها بتوانند خود را ارزیابی کرده و جایگاه واقعی خود را بیابند از مشکلات دیگر ادبیات نمایش کودک و نوجوان است.

عدم حمایت از چاپ نمایشنامه معانی کودک هم یکی دیگر از مشکلات این بخش به حساب می‌آید.

اگرچه در سال ۸۵ پس از یک وقفه چندین ساله طولانی بناست جشنواره بین‌المللی تئاتر کودک و نوجوان در اصفهان برگزار شود و به نظر می‌رسد تازه ما اول راه هستیم چون طی سال‌های تعطیلی جشنواره کودک همدان تازه باید زمینی آماده کاشتن شود، دوباره اعتمادسازی شود. انگیزه برای نوشتن، برای تشکیل گروه‌ها به وجود آید. حمایت مادی و معنوی در تهران و شهرستان‌ها از گروه‌ها بوجود بیاید. با مشکلاتی که سر راه نمایش کودک هست کمبود بودجه‌ها، عدم حمایت واقعی از شهرستان‌ها، ضعف در آثار تولید شده ادبیات نمایش و کمبود متون و عدم دسترسی گروه‌ها به متون چاپ شده در شهرستان‌ها و دلسردی نمایشنامه‌نویسان کودک و نوجوان مبارزه کرد و کمر همت به مرتفع کردن مشکلات جدی این مقوله بست.

درآمده است.

در سال ۸۳ حدود۲۳۴ً نمایشنامه و نمایش کودک مجوز دریافت و یا تمدید کرده‌اند.

در سال ۸۴، ۱۸۱ نمایشنامه و نمایش مجوز دریافت کرده‌اند. در سال ۸۵ شش ماهه اول ۷۰ نماشنامه تمدید مجوز و یا به اجراء رسیده‌اند.

سال ۸۲ که سالن های فرهنگسراها و بولینگ و سالن های آزاد اقدام به سری‌دوزی نمایش کودک و نوجوان کردند و ادبیات نمایشی در نازل‌ترین شکل عرضه می شد و گروه‌های سنی کودک تنها برای دیدن اثری می آمدند که نمی توان نامش را نمایش کودک گذاشت.

برخی در این میان موفقیت های خوبی به‌دست آوردند و پایه‌گذاری حرکت جدیدی در ادبیات نمایشی و نمایش بی چیز کارگاهی شدند، از جمله گروه‌های آقای سیدجواد هاشمی در کانون و آقای رایانی در منطقه ۱۲ و بعدها در تئاتر حرفه کشور. ولی چون همیشه حرکت‌ها به افراد مربوط است و پس از رفتن گروه همه چیز تمام شده است. پس از رفتن گروه ما این حرکت در آموزش و پرورش ناتمام ماند و ادامه نیافت. و چراغ این حرکت خاموش شد. و حرکت‌هایی که ناتمام ماند.

وقتی مسئولیت تالار سنگلج را قبول کردم دوستان علاقه‌مند به نمایش کودک درخواست کردند که در منطقه بازار و میدان منیریه و محدوده منطقه ۱۱ که امکانی برای بچه‌ها نیست، نمایش کودک بگذاریم.

بیش از ۵۰ نمایش آماده را که متقاضی اجراء بودند دیده شد. نمایش‌ها بیشتر شبیه شو بودند - مقداری موسیقی - مقداری رقص ، مقداری شعر و بخشی برای تشویق بچه‌ها برای کف زدن و هیچ خبری از نمایشی که متن درست داشته باشد و اصول اولیه نمایشنامه در آن رعایت شود وجود نداشت.

اما تصمیم بر عهده گروه‌ها نیست چون براساس سیاست فرهنگسراها برای تولید یک اثر نمایشی کودک تنها راه ممکن این است: ۶۰ درصد گروه ۴۰ درصد فرهنگسراها. پس باید انتظار بدتر از این را داشت.

ضمناً هر کس، هر گروه بیشتر بزن و بکوب داشته باشد او برنده‌تر است چون نمایش او شادتر است ضمناً وقتی تولیدی نمایش کودک شد دیگر مسئله آمار مطرح است نه کیفیت، و سطح نمایش‌ها در اینجاست که ادبیات نمایشی رو به زوال می رود تا جائیکه در این عرصه متون قابل ارزش باقی نمی‌ماند چون در این آشفته بازار کاسب‌ها جلوترند. اینها دیگر نیاز به

تلاش آموزش و پرورش و صدا و سیما و کانون و هنرهای نمایشی و کانون تئاتر کودکان و ... می‌تواند چراغی باشد که نسل آینده از روشنایی این حرکت استفاده کنند.

توجه دانشگاه‌ها به ادبیات نمایشی کودک و نوجوان در پایان‌نامه‌ها و پژوهش‌ها و حمایت بخش چاپ وزارتخانه از تولید و چاپ ادبیات نمایشی می‌تواند این حرکت را جدی و پویاتر کند تا بتواند جبران بی‌مهری‌ها و عدم توجه‌ها را نماید. امید است.

درگذشته یکی از مشکلاتی که همیشه ادبیات نمایش کودک و نوجوان را در جشنواره‌های برگزار شده کودک و نوجوان همدان رنج می‌داد این بود که هیچ‌گاه برنامه‌ای برای رشد و اعتدال آثار ارائه شده و یا کمک بر گروه‌ها وجود نداشت در واقع همیشه ما برای جشنواره کودک قصد داشتیم از زمین بایری که هیچ سرمایه‌گذاری در آن نشده بهترین محصول را برداشت کنیم.

به همین جهت ما شاهد تولید آثاری بودیم حاصل جوشش و تلاش کسانی بود که روی آنها سرمایه‌گذاری شده بود.

امروز اگرچه در مقایسه با سال‌های گذشته در باب چاپ ادبیات نمایشی رشد چشمگیری به‌وجود آمده است که اشاره شد و چشم‌اندازی روشن‌تر در پیش‌رو داریم اما هنوز تا دست‌یابی به فضایی ایده‌ال ادبیات نمایشی راه طولانی داریم.

ما گنجینه‌ای عظیم را در ادبیات کهن خود داریم که بخش کوچکی از آن را اهل قلم از سال‌های گذشته به داستان درآورده‌اند و این نشان از محتوا و پیام و مضمون اخلاقی و تربیتی آن دارد و می‌تواند تا عمق وجود انسان‌ها اگر تبدیل به ادبیات نمایشی شود اثرگذار باشد.

اگرچه از چشم اهل ادب و ادبیات فارسی دور نمانده اما طی هشتاد سال گذشته هیچ‌گاه به کار نویسندگان کودک نیامده و اگر استفاده شده بسیار نادر بوده است.

اگر بناست اثرات فرهنگی در اخلاق و روحیات و رفتار و منش نسل جدید نقش گیرد از راه توجه و تکیه بر ادبیات کهن و زبان نمایش می‌شود.

در سال ۸۵ با راه‌اندازی جشنواره تئاتر بین‌المللی کودک و تشکیل کانون نمایش کودک و نوجوان پس از گذشت سه دهه می‌توان امید داشت که این چراغ روشن بماند.

هرچه را گفتیم بیشتر در مورد فعالیت شهر بزرگی چون تهران بود. اگر این همه نابسامانی در تهران در حیطهٔ ادبیات نمایشی کودک وجود دارد دیگر در مورد شهرستان‌ها که امکانات بسیار کمیدارند قضاوت سخت‌تر می‌شود. امید است آموزش و پرورش و نهادهایی که می‌باید در احیاء و رشد ادبیات نمایشی کودک برنامه‌ریزی کنند این مهم را به دست فراموشی نسپارند و مجله نمایش یکی از بخش‌های مهم چاپ را به این مقوله اختصاص دهد.

به نظر می‌رسد سیاست‌گذاری درست از طرف شورای نظارت و ندادن مجوز به آثار ضعیف و غیرتکنیکی و جلوگیری از نمایش‌های کودکی که تنها سطح تربیتی و ذائقه بچه‌ها را از نظر هنری پایین می‌آورد، می‌تواند به رشد آثار ادبیات نمایشی کودک کمک نماید.

نقش بازدارنده نمایش در رویاپردازی های مخرب کودکان و نوجوانان

حمید قاسم زادگان جهرمی

اصول وظیفه شناسی ملی و بین المللی بستگی دارد. انسان می تواند بهترین و مطمئن ترین امکانات و وسایل را برای زندگی گروهی بدست آورد که دارای معلومات و اطلاعات کافی و افکار و عقاید سالم باشد، بدون تردید نمی توان منکر این حرکت رو به جلو شد. بلکه لازم است با آموزش نظری و عملی در مدارس کودکان و نوجوانان را به عنوان یک فرد نسبتا با تجربه وارد صحنه زندگی کرد و همچنین احساس می شود باید به همراه آموزش های مدرسه ای از طریق روش های تاثیرگذار و ملموس برای تجربیات عینی کودکان و نوجوانان به خصوص در قالب تفریحی سالم و مفرح برنامه ریزی نمود.

واقعیتی که مشاهده می شود آن است که با گسترش روزافزون تفریحات معمول همانند بازی های رایانه ای در بین کودکان و نوجوانان در کنار کم توجهی مربیان و معلمان به قصه گویی، دامنه تخیل و رویا پردازی این قشر مهم و آینده ساز جامعه دست خوش تغییرات فاحشی شده است. آنچه مسلم است کمپانی های بزرگ رویاپردازی فیلم های زنده و انیمیشن و حتی بازی های مکمل عجیب و غریب، سطح توقع ذهن و تخیل کودکان و نوجوانان را بالا برده اند. دیگر ملاک تطبیق و مذاق یک داستان با داستان های دیگر در اندیشه قیاس کودکان و نوجوانان امروز داستان هایی از جنس هری پاتر و... است. بچه ها در تار و پود حوادث عجیب، احساسی و خشن آن قرار گرفته و به نام تفریح با صرف هزینه های گزاف و احتمالا آسیب های پنهان روانی اوقات فراغتی نچندان سالم از سر می گذرانند. با توجه به اشاره ای که به داستان های هری پاتر گردید مناسب است به گوشه ای از تحلیل شکوه حاج نصرالله (ش ۷۷ ص ۱۰۷) توجه نماییم تا مصداقی بر تخیل پروری نویسنده و تاثیر آن بر نوجوانان باشیم.

وی می نویسد:«جی.ک. رولینگ» چون کیمیاگری موجب تحول در کتاب و کتابخوانی شده است. فانتزی او کودکان و نوجوانان را با وجود سرگرمی های بسیار امروزی به کتاب خوانی واداشته است. رولینگ با استفاده از تخیل اسطوره ای - جادویی که بیشترین انرژی تخیلی را دارد به خط داستانی خود انرژی داده است. او با استفاده از این انرژی به نیازهای آستانه بلوغ پرداخته و ناگهان شوق خواندن را در دنیای کودک و نوجوان بیدار کرده است.

از آنجایی که هدف این نوشتار آسیب شناسی داستان ها و فیلم هایی از این دست نیست و قصد نفی و سرکوب نمودن قوه تخیل در نویسندگان و مخاطبین کودک و نوجوان را ندارد. فرصت را مناسب دانسته تا در تار و پود عنصر تخیل نگاهی به مسیر انحرافی آن داشته باشیم و

در جهان امروزی وسایل ارتباط جمعی، روزنامه، رادیو، تلویزیون، سینما، تئاتر و این اواخر اینترنت با انتقال اطلاعات و معلومات جدید در راه پیشرفت و تمدن بشری نقش بزرگی به عهده گرفته اند.

گوناگونی و فراوانی جمعیت گروه های وسیع انسانی در تمدن صنعتی و پیچیدگی روابط و زندگی اجتماعی وابستگی ها و همبستگی های ملی و بین المللی، ناامنی ها و بحران ها و تحولات نظام سیاسی و اجتماعی همه ملت ها و... همه از جمله عواملی هستند که نیاز انسان را به آگاهی از مسائل پیرامون زندگی افزایش می دهد.

در جوامع پیشرفته کنونی، گروه های انسانی تلاش می کنند همیشه در اجتماعات حضور داشته باشند تا به طور مستقیم یا غیرمستقیم در زندگی نقش خویش را ایفا نمایند و همین آگاهی اجتماعی از مهم ترین ویژگی های زمان معاصر به شمار می رود.

انسان معاصر برای ادامه زندگی در جامعه نوین نیازهای تازه پیدا کرده است و ناچار است خود را با شرایط جدید منطبق سازد. اکنون زندگی هیچ کس - بدون تفاهم اجتماعی که خود بر معلومات عمومی و مسائل جاری آشنا است میسر نمی باشد و موفقیت انسان ها به رعایت

باعث خیالبافی های بی ثمر می شود آیا به گونه ای دیگر بال و پری نیست که نهایت از بدن کودک و نوجوان جدا شده و باعث«سوختن» و نابودی او می گردد؟ اگر به کودکی خیلی ها برگردیم می بینیم که چه بسا کودکان و نوجوانانی که در هیبت قهرمانانی مثل زورو، بتمن و مرد عنکبوتی و... از بالای ساختمان خود را به پایین پرواز داده اند! به سرنوشتی تلخ دچار شده اند.

قطعا خطا و آزمایش های گوناگون باید صورت گیرد تا برای تجربیات کودکان در بازی های رایانه ای بتوان کاربرد مناسبی پیدا کرد. البته باید خوشبین بود تا دیدن، جنگ ها، کشته ها، ویرانی ها، معلولین و همه تلخی های از این دست تنها نقشی از خیال جاودانگی، رشادت ، ایثار، حب وطن و امثال آن را پیشاپیش ممکن بسازد.

همه ما واقفیم معماری نیز هنری کاربردی است که تخیل در آن شکوه خاصی پیدا کرده است. معابد، مساجد و کلیساها و ابنیه با شکوه دیگر، ترکیبی از علوم ریاضی فیزیک و تخیل است. انسان جهان پیرامون خود را به دو نوع در مسیر اهداف و آرزوها و آمال های خودش تغییر می دهد و بازسازی ونوسازی می کند. اول به طریق واقعی که تاریخ گواهی می دهد و بعد چون واقعیت او را به گوشه ای می راند و اجازه نمی دهد که دنیاهایی که آن طور که می طلبد و دوست دارد بسازد به فانتزی پناه می برد و دنیایی مطابق میلش اما در محدوده تخیل و رویاها می سازد. آیا پرخاشگری ها و گوشه گیری و خیلی از مشکلات و رفتارهای نابهنجار بازخورد دنیای تخیل و فانتزی کودکان و نوجوانان معاصر ما نیست؟

دنیای رو به اوج رایانه، لحظه ای مکث نمی کند تا راه حلی برای آن اندیشه شود حال با این شتاب روز افزون از اولیا، مربیان و سیستم های آموزشی ناکارآمد چه انتظاری می توان داشت وقتی کودک و نوجوان سعی در شکستن مرزبندی های تکراری و عادت های همیشگی دارد و تا تجربه نکند آرام نمی گیرد!

اجزای پراکنده ای که در ذهن کودک و نوجوان سعی در تجربه شدن دارد و اعتقاد نگارنده در تغییر جهتی ۱۸۰ درجه نشات گرفته از ذهن تخیل پرداز به خطا رفته در مقام نویسنده، فیلمساز و... می باشد. گر چه به خودی خود خلاق است و جهانی برای فرد می سازد ولی از خلاقیت هنری که با مثال پیشین در مورد معماری نقش کاربردی نیز زیبنده آن می گردد، تهی است. به این دلیل خاص که چنین نظم جدیدی از جهان بیرون در فرد تفکیک لازم برای درک جهان بیرون پیدا نکرده و از آن مهمتر با اراده و آگاهی زیبا شناسانه وی صورت نبسته است بی

گوشه ای از عوامل مخرب آن را گوشزد کرده و با عنایت به تجربه های گذشته راهکاری جهت توجه بیشتر متولیان امور آموزش و تربیت کودکان و نوجوان ارائه نماییم. همه می دانیم در دنیای خیالی کودکان، اسباب بازی ها جان می گیرند. حرکت و گفتگو می کنند. امکان پرواز اشیاء و سخن گفتن عروسک ها و دیگر پدیده ها فراهم می شود و در این میان است که کودک بیش از هر کس و هر چیز دیگری نقش اراده و خواست خود را می بیند و می فهمد و تمامی ناممکن ها را ممکن می کند. خسرو آقا یاری (۱۳۸۴ ص ۴) همین دنیای مهم خیالی را که زاییده قوه تخیل در انسان است را ضرورت توجه نویسندگان و دیگر اندیشمندان دانسته و می نویسد: در طول تاریخ فرهنگ و تمدن، بشری، اندیشمندان بسیار به موضوع روان انسان و پدیده هایی همچون تخیل و رویا پرداخته اند. به خصوص در گستره فلسفه و کلام اسلامی، دانشمندانی همچون بوعلی، فارابی، صدرالمتالهین و معی الدین عربی به مکانیسم خیال توجهات خاص و نظریات بکری داشته اند؛ تا حدی که بعضی چون بوعلی بر آن شده اند که حتی پدیده وحی انبیاء را نیز در مبنای مکانیسم تخیل تحلیل کنند و جایگاهی برای آن بیابند. اهمیت تخیل و دنیاهای فرا واقعیت و برتر از متن های عادتی و تکراری به حدی است که حتی اندیشمندی چون ابن عربی، آفرینش حیات را بر مبنای بداهه و انسان را همچون خالق خود بداهه گو و بداهه سرا و بداهه آفرین می داند!

پیاژه با اعتقاد داشتن ریشه تخیل کودکان در اساطیر معتقد است. کودک از همان هنگام که به دنیا می آید، با محکات یا تقلید از رفتار بزرگترها آشنا می شود، کمی بعد از او با خیالپردازی آشنا می گردد. بنابر این در سرتاسر زندگی بعدی او یا در محور محاکات است و یا در محور فانتزی. حال با تفاسیری از این دست این سوال مطرح می گردد که آیا تخیل هر فرد بنا به دلخواه او در هر موقعیتی اجازه گشایش دارد، نهایتا نتیجه آن چیست؟

محمد محمدی (۱۳۸۷ ص ۲۸) با اعتقاد به توانایی انسان در کاربردی نمودن تخیل می نویسد: یکی از برجسته ترین تخیل آدمی در این زمینه میل به پرواز بوده است که از تخیل اساطیری پرواز بوده است که از تخیل اساطیری پرواز با پرنده ها و جانوران شروع می شود و به تخیل کاربردی علم در ساخت هواپیما منجر می شود.«ایکاروس» که بابال های شمعی می خواست پرواز کند، میل عمیق آدمی را به پرواز نشان می دهد.

داستان هایی از گونه«ایکاروس» تعابیر و تفاسیر گوناگونی دارد که نگارنده بر آن واقف است. ولی باز این پرسش مطرح می گردد که تخیل های ناشیانه که در کودکان و نوجوانان

مکاتب گوناگون فکری، سیاسی و اعتقادی هنر نمایش را به منزله وسیله وسیله ای کارآمد جهت توسعه مفاهیم و معارف مختلف در جامعه دانسته و آن را در پرورش انسان به گونه ای متناسب با هدف های به کار گرفته اند. در گذشته های دور نیز بشر ابتدایی کم یا بیش متوجه اثر درمانی و آرام بخش نمایشی دراماتیک بوده و گوناگونی مراسم و آیین های قربانی و انواع رقص ها و سایر مراسم جمعی مشابه، موید این مطلب است.

در زندگی هر فردی مسایل دراماتیک و پرهیجان و اضطراب آور متعددی وجود دارد که آن ها را تجربه، احساس و لمس کرده است. و یا در حد آرزو یا ناکامی به دنبال تجربه آن می باشد. بازیگری که مسایل دراماتیک و مهیج را به اجرا درمی آورد . اگر بر اساس تحلیلی درست به حرکات و میزان سن رسیده باشد، خود نیز اثر کاهش دهنده هیجانات و اضطراب را احساس می کند. در گذشته ای نه چندان دور که تعداد سینماها و تئاترها در ایران محدود بودند، در چایخانه ها و توسط نقال ها با بیانی ویژه سخنوری، داستان های حماسی را با تقلید حرکات و ژست هایی مناسب قهرمانان داستان ها (دراماتیزه) می کردند و اثرات تبعی این بازخورد نمایشی که وسیله تفریح عمومی کوچک و بزرگ نیز محسوب می شد. موجب کاهش اضطراب و هیجانات بینندگان می شدند.

گوردون فایرکلو (۱۳۶۷ ص ۹) در زمینه نقش تربیتی نمایش اشاره می کند:

"نمایش واسطه ای است بسیار مهم برای رشد و پیشرفت فردی، در تشکیلات جدید برای تعلیم و تربیت فرا گیر و نیاز به تغذیه فرهنگی همراه با نیازمندی های حرفه ای فارغ التحصیلان مدرسه، نمایش در هر دو زمینه به خوبی از عهده بر می آید.» همو (۱۳۶۷ ص ۱۶) پاره ای از اهداف نمایش آموزشی را چنین ذکر می کند. ۱- توسعه اعتماد به نفس۲- تعالی بخشیدن به کلاس توسط لذت کار خلاق. ۳- ایجاد جوی آرامش بخش و لیکن کوشا ۴- تامین نظم و انضباط خوب از طریق مباحثه و تمرین عملی ۵- توسعه تفکره منطقی از طریق بدیهه سازی های کاملا سنجیده. ۷- تحریک کودکان به وسیله کیفیت تخیلی یکدیگر و گسترش اطمینان به توانای خودشان. ۸- آشکار نمودن نقایص (قدرت) - مشاهده کودکان و بدین لحاظ تحریک به کسب آگاهی بیشتر در مورد امور مربوط به آن ها. ۹- درک و فهم عواملی به توصیف واقع گرایانه شخصیت آن ها کمک می کند. ۱۰- گسترش حساسیت خلاق نسبت به انگیزه های گوناگون. ۱۱- کسب تجربه«تخیل» و در عین حال واقعی که در کار خلاق دیگری نظیر هنر و نویسندگی ارزشی عظیم دارا می باشد.

نتیجه مانده است. اما هنرمند با نیروی اراده و آگاهی، اقدام به خلاقیتی می کند و از قدرت تخیل خویش برای اجیاد وحدتی هماهنگ و ساختن مجموعه ای با شکلی جدید، متفاوت از آنچه که در بیرون اتفاق می افتد یا خواهد افتاد استفاده می کند و البته افراد غیر هنرمندی نیز می باشند که واحد بین اجزاء پراکنده جهان اطرافش را به واسطه دریافت و حس غیر آگاه خود، آنچنان که قوای حسی و دریافتی وی تربیت شده است، می فهمد و به آن معنایی می بخشد که قوای حسی و دریافتی وی تربیت شده است، می فهمد و به آن معنایی می بخشد که اغلب از طریق آموزش رسمی یا غیر رسمی فرا گرفته است که این استثنا است. هگل (۱۳۶۳ ص ۱۰۷) معتقد است:«نیاز عام و مطلقی که هنر از آن مایه می گیرد، از این واقعیت می تراود که انسان صاحب آگاهی اندیشنده است؛ این بدان معناست که آنچه او هست و اصولا آنچه که هست، بر اساس خویش و برای خود نوسازی می کند».

آفرینش هنر و زیبایی می تواند به علت هماهنگی اجزاء، دارای قدرت لذت بخشی، مسرت و تفریح گردد و اگر همین عامل هماهنگی را از مجموعه یک اثر هنری بیرون بکشیم بی تردید با مشتی اجزای بی روح و پراکنده مواجه خواهیم شد. عنصر تخیل در جای خود شفابخش و آرام کننده است. که از نظر روان شناسی می تواند تاثیر مثبتی در روند بهداشت روحی افراد بر جای بگذارد. محمدی (۱۳۷۸ ص ۲۰) با تعبیری جدید بکارگیری آن را در عرصه هنر کارساز می داند و می نویسد: [تخیل] این تئاتر ذهنی در عرصه هنر ملموس می شود. یعنی نقطه متضادی با تخیل عامه مردم شکل می گیرد. هنرمندان از این که تخیل خود را آشکار کنند هراسی ندارند و بلکه لذت هم می برند. دلایل گرایش آدمیان به سوی هنر سال هاست مورد بحث و گفتگوی فلاسفه بوده است و جواب آن را شاید بتوان در همان هماهنگی و لذت روحی و معنوی بردن جستجو کرد. اورلی هواتن (۱۳۶۴ ص ۱۲) در این باره می نویسد:«هنر آدمی را یارای آن می دهد تا بازگو نشدنی را باز گوید و افکار و عقاید خود را درباره تجاربش به شیوه ای موثر و بی مانند به دیگران برساند». هنر می تواند به عنوان یک عامل باز دارند ایفاگر نقش هدایت گر، در کج روی های خیالبافانه و مضر کودکان و نوجوانان باشد. البته باز این پرسش مطرح می گردد، که آیا هر نوع هنری با توجه به نوع سرگرمی ها و داستان های جدید برای تجربه کردن کارساز است؟

مادر تمامی هنرها یعنی نمایش از پدیده هایی است که همواره نقش موثری در زندگی انسان داشته است و از دیرباز مورد نظر فلاسفه، اندیشمندان و مربیان بوده است. چنان که

را به استفاده از فنون به نمایش در آوردن قصه تحریک می کنم. دو طرح نیز در میلواکی و برلین به اجرا درآوردم. در این طرح ها از روش های فنی و خلاق استفاده کردم که موجب همکاری وسیعی میان کودکان شد و حس اجتماعی را در آن ها ایجاد و تقویت کرد. هیچ یک از این طرح ها به منظور ضدیت و مخالفت با تلویزیون، فیلم ها و بازی های رایانه ای و ویدیویی طرح ریزی نشد، با وجود این هر دو آن ها به کودکان کمک می کرد تا از داستان ها برای ابراز خود، ابراز نیازها و رویاپردازی هایی استفاده کنند که تلویزیون، فیلم و بازی های رایانه ای در آن به طور کامل دخل و تصرف کرده بود».

در راستای حرکت به سوی اجرای نمایش طرح ها و داستان های مورد توجه کودکان و نوجوانان برای تجربه اندوزی، راهکارهای استخراج شده از نظریات این دست از پژوهشگران این چنین دسته بندی می گردد:

۱- اگر دانش آموزان افسانه، حادثه ای تاریخی و یا یک قصه برگرفته از بازی رایانه ای را انتخاب کنند. رسیدن به توافق نظر اهمیت دارد، در غیر این صورت انگیزه ای نخواهند داشت. بهترین کار این است که نظر آنان پرسیده شود و یا امکانات مختلف طرح شود، در این کار می توان از راهنمایان درسی و برنامه ریز مدارس کمک گرفت.

۲- پژوهش: وقتی که عنوان انتخاب شد، دانش آموزان باید گروه هایی تحقیقاتی تشکیل دهند تا مطالب مربوط به عنوان را گردآوری کنند. سپس می توانند قصه هایی در رابطه با موضوع بگویند و روایت های خود را با یکدیگر در میان بگذارند.

۳ -تقسیم نقش ها: لازم نیست که خاصی برای قصه و موضوع در نظر گرفت، دانش آموزان می توانند درون گروه های خود با کمک مربی یا معلم که نقش مشاور را بر عهده دارد، نقش خود را تعیین کنند.

۴- فی البداهه گویی: اجرای صحنه های مختلف نمایش یک فرایند داستان سرایی است و در این موقعیت باید همه کودکان و نوجوانان در پرورش داستان بکوشند. اگر آنان به اجرای نمایش آشنا نباشند بهتر است مربی یا معلم بازی هایی که فی البداهه گویی دارد تمرین را شروع کند.

۵- اجرای کار: وقتی که فی البداهه سرایی طرح ریزی شد. بدین معنا که خطوط کلی نمایش روشن گردید. مناسب است تمرین ها منسجم تر ادامه یافته و نمایش در نهایت به اجرا در آید.

نمایش را هر جا که بتوان بازیگر و تماشاگر را در آن جمع کرده در یک اتاق خالی یا یک فضای باز با استفاده از نور طبیعی خورشید و بازیگرانی که لباس معمولی خود را به تن دارند قابل اجرا است. قابلیت بالای به اجرا در آوردن نقش شخصیت های واقعی با استفاده از عناصری چون صحنه پردازی نورپردازی، لباس، چهره آرایی، وسایل صحنه و آثار صوتی در تئاترهای حرفه ای کمک شایانی به تاثیرگذاری های مورد نظر می کند. البته بدون تمامی این عناصر نیز می توان سر کرد. اما در نمایش کودک و نوجوان بسیار موثر می باشد. ایرج جهانشاهی (۱۳۶۳ ص ۲۷۱) در مطلب«سخنی با بزرگترها» انگیزه خود را از بردن نمایش به درون خانه ها و کلاس های مدرسه چنین توضیح می دهد:

"کودک در این سال ها از عمر خود عاشق خیالبافی است. او به جانوران عشق می ورزد. برایش تفاوتی ندارد که این جانوران واقعی هستند یا تخیلی. عاشق خودنمایی است، ولی آن گونه خودنمایی که پسندیده است و می تواند پایه ای برای رشد فکری و آموزش رفتارهای درست به او باشد. جنبش و فعالیت و حرف زدن و پرسیدن و کنجکاوی کردن را دوست دارد. این ها نشانه های رشد فکری و جسمی کودکند. اگر در کودکی چنین نشانه هایی دیده نمی شود، پیداست که رشد نمی کند. آنچه را غیر مستقیم به او می آموزیم و خود تجربه می کند بهتر یاد می گیرد تا درس و بحث مستقیم و انعطاف ناپذیر پدر و مادر و مربی و معلم را».

همو (۱۳۶۳ ص ۲۷۳) ادامه می دهد:

"هدف تئاتر در مدرسه [کلاس] هنر پیشه پروردن نیست، بلکه فرصتی است برای یاد دادن راه و روش تسلط بر اندیشه ها و حرکت ها و سخن های آدمی در زندگی. برای رسیدن به چنین هدفی نیازی نیست که نمایشنامه هایی از نویسندگان بزرگ، وسایل بسیار و دور از دسترس، و تالار نمایش داشته باشیم. هر داستان مناسب که برای کودک نوشته شده باشد می تواند موضوع نمایشنامه ای شود».

قصه گوها نیز که اکثرا در مهدکودک ها فعال هستند در جلسات قصه گویی خود به میزان وسیعی از فی البداهه سرایی و ادبیات خلاق همراه با اجرای نمایشی داستان ها استفاده بهینه می برند. جک زایپس (۱۳۸۰ ص ۳۰۸) از تجربیات پژوهشگر آمریکایی به نام مارشا کایندر، که از هنرهای نمایشی در کارهای قصه گویی، خلاقانه خود با کودکان بهره فراوان برده است، چنین می نویسد:«در برخی موارد، یک جلسه کامل قصه گویی را به تمرین یک نمایش قرار است بعدا اجرا و فیلمبرداری شود اختصاص می دهم. در قصه گویی های خود عملا کودکان

نقش نمایش خلاق
در زندگی کودکان

آناهیتا غنی زاده

۶- جلسه تحلیل و بررسی: در این بخش کودکان و وجوانان می توانند تجربیات خود را از طریق گفتگو با یکدیگر البته با مدیریت معلم یا مربی در اختیار یکدیگر قرار دهند. باید وقت کرد از چارچوب موضوعات انتخاب شده و مورد نظر خارج نگردد.

در پایان با تاکید دوباره بر اهمیت عنصر تخیل در رشد و شکوفایی جسمی و روحی کودک و نوجوان و به کارگیری صحیح بازی های نمایشی که خاص هر منطقه و یا کشور می باشد می توان از هنر نمایش به گونه ای صحیح و دقیق بالاترین بهره را برد.

منابع

۱- آقایاری، خسرو (۱۳۴۸) روشنان، مجموعه مقالات تخصصی در مورد کودکان و نوجوانان - انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

۲- قایرکلو، گوردن، (۱۳۶۷)، نقش نمایش در تعلیم و تربیت، ترجمه داود دانشور - انتشارات مدرسه

۳- حاج نصرالله، شکوه (۱۳۸۲) مقاله، کتاب ماه کودک و نوجوان شماره ۷۷ انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۴- جهانشاهی، ایرج (۱۳۶۳) ازوپ در کلاس درس، انتشارات فاطمی

۵- زایپس، چک (۱۳۸۵) هنر قصه گویی خلاق، ترجمه مینو پریانی - انتشارات رشد.

۶- محمدی، محمد (۱۳۷۸) فانتزی در ادبیات کودکان - نشر روزگار

۷- هگل، فردریش (۱۳۶۳) مقدمه ای بر زیباشناسی - مترجم محمود عبادیان - نشر آوازه

۸- هولتن، اورلی (۱۳۶۴) مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت، مترجم محبوبه مهاجر - انتشارات سروش.

و سایر افراد مسئول و آگاه در امر تعلیم و تربیت می باشد. امروزه جهان تعلیم و تربیت، آموختن از طریق بازی را به عنوان راهی نگاه می کند که کودک بدون مقاومت و با کمال شادی آنچه که در زندگی آینده‌اش نیاز و ضرورت است، با کمک و یاری والدین و مربیان در اختیار گیرد.

بنابراین بازی یادگیری را برای کودک و نوجوان شیرین کرده و موجب ارضای بسیاری از نیازهای اساسی و زیبنایی او در زندگی اجتماعیش خواهد شد. کودک پر بار و غنی از انرژی بوده و نیاز دارد این انرژی ها را به شکلی از خود بروز دهد. اگر در اطراف کودک زمینه های مثبت و منطقی جهت تخلیه انرژی وجود نداشته باشد این انرژی باعث بی قراری و پرکاری ناسالم او می گردد و در صورتی که به خوبی از این انرژی استفاده گردد، وجود کودک مثل یک ژنراتور فعال و پرکار شروع به بازتوانی و زایش مجدد آن انرژی می نماید، به علاوه استفاد مثبت از انرژی ها موجب افزایش اعتماد بنفس او می شود و در صورتی که این انرژیها از طریق بازی امکان بروز بیابند خلاقیت نیز افزایش می یابد و اراد کودک در تصمیم گیری و اجرا تقویت می شود.

بازی

بازی مهم ترین فعالیت دوران کودکی است که این امکان را به کودکان می دهد تا بر نیازهای رشدی خود تسلط پیدا کنند. بازی منبع خوبی از انرژی، کنجکاوی، تجارب جدید هیجان انگیز، شکفتن ایده ها و منبع غنی از اندیشه می باشد. بازی به عنوان سرچشمه ای جاوید، ماندگار، ثابت باعث فعالیت می شود. کودکان علاق مفرط و پایان ناپذیری به آموختن از راه بازی دارند و این علاقه به هر نسبت که محیطی غنی تر و موقعیت های تاز بیشتری برای آنان فراهم گردد زیادتر می شود زیرا در چنین شرایطی است که آنان با مسائل عینی و ذهنی مواجه شده و در صدد حل آن ها بر می آیند. بنابراین می توان در بازیها برایشان موقعیتهایی را متناسب با آنچه دوست دارند و یا در پی کشف آن هستند ترتیب داد. می توان بازی های کودکان را بر اساس مطالبی تنظیم نمود که موجب رشد و اعتلای اعمال حسی - حرکتی آنان می شود و یا درک عناصر یا پدیده های طبیعی را در پی داشته باشد و از این راه کنجکاوی هایی آنان را تحریک و تشویق نمود و احساس نشاط ول

بازی کودکان را قادر می کند تا این ایده های تازه ای را اختراع کنند و از ذهنیتشان در محیط های خالی از خطر (ریسک) استفاده نمایند. تحقیقات بر ارتباط بازی و خلاقیت تأکید دارند. چرا که هر دوی آنها وابسته به توانایی کودکان در بکارگیری نمادها هستند. می توان

مقدمه:

همواره در گذر زمان هم انسان‌ها تلاش می‌کنند راههای مناسبی برای بهتر زندگی کردن و شناخت خویشتن را بیاموزند. در این راستا تمدن و فرهنگ هر جامعه به انسان‌های آن جامعه کمک می‌کند تا در انتخاب راههای بهتر زیستن موفق باشند و این خود زمانی به نتیجه می‌رسد که مردم از آگاهی و بینش اجتماعی وفرهنگی درستی برخوردار باشند، باورهای اجتماعی خود را شناخته و به دستاوردهای جامع خود اهمیت و ارزش بدهند.

بدین منظور است که جامعه شناسان و روانشناسان هر جامعه زوایا و پیچیدگی‌های فرهنگی خود را بررسی کرده و واکنش‌های فردی و اجتماعی را تعیین می‌نمایند و برای درک و شناخت عوامل مختلف واکنش‌های فردی و در نتیجه واکنش‌های اجتماعی، چگونگی شکل‌گیری شخصیت افراد جامعه را مورد بررسی قرار می‌دهند. آنها معتقدند برای رسیدن به نتیج مطلوب در این رابطه بازگشت به دوران کودکی افراد بهترین راه است و این گونه نتیجه می‌گیرند که کودکی افراد از اهمیت خاص و ویژه‌ای برخوردار است. یکی از راههایی که در حیات اجتماعی هر انسان بسیار مؤثر است راه تربیت و پرورش دادن کودکان توسط خانواده‌ها

مند محیطی مساعد است. اگر این محیط فراهم نشود کودکان نسبت به شرکت در چنین فعالیتهای مشخصی دچار تردید می‌شوند و گاه از آن سرباز می‌زنند. بنابراین چنانچه محیط مساعد فراهم باشد نمایش خلاق بالقوه و بالفعل می‌تواندرشد کند و به صورت جلوه‌ای از یک آموزش طبیعی و صحیح ظاهر شود . نمایش خلاق در برنام آموزشی دوران کودکی: مربی کودکان در سال‌های اولیه مدرسه وارد کلاس می‌شود و به بچه‌ها پیشنهاد می‌کند تا نمایشی را اجرا کنند. او به آنها می‌گوید که هر چیزی را که لازم دارند بگویند تا او روی تخته سیاه بنویسد. او از کودکان کمک می‌گیرد تا آنها را برای اجرای نمایش آماده سازد. کودکان از وسایل و لباس‌های مورد نیازشان در رابطه با نمایش یک لیست تهیه کرده و آن را به مربی می‌دهند و او آنها را روی تخته می‌نویسد. چرا مربی وقت خود را به نمایش برای کودکان اختصاص می‌دهد؟ مربی از اهمیت فعالیت کودک مدار برای کودکان بخوبی آگاه است. شاگردان تنها ایده و علاق خود را به داستان ابراز کرده . نقشها را انتخاب می‌کنند و وسایل و لباسها را آماده می‌سازند. مربی بجای آنکه کودکان را نشانده و عقاید خود را به آنها تحمیل سازد، به علایق آنها اهمیت داده و آنها را درگیر فعالیت‌های هدفمند ساخته و از طریق نمایش فراگیری آنها را نیز حمایت می‌کند. یک نمایش ساده کودکان را راهنمایی می‌کند تا هدفمند باشد. کودکان احساس تعلق به جامع دانش‌آموزی را تجربه کرده و اعتماد به نفس پیدا می‌کند تا بر مهارتها و مفاهیم در موقعیتهای معنادار مسلط شوند.

وقتی بزرگ‌ترها دربار نمایش فکر می‌کنند، اجراهای رسمی به نظرشان آمده و در ذهنشان نقش می‌بندد گروهی از بازیگران چند خط از نمایشی را حفظ می‌کنند و با پوشیدن لباسها و استفاده از وسایلی برای سرگرم کردن بینندگان استفاده می‌کنند. نمایش رسمی اغلب باعث می‌شود شاگردان به احساس اضطراب و عدم خلاقیت و خودآگاهی (هوشیاری) دچار شوند. به همین منظور بسیاری از مربیان خلاق اینچنین نمایشهایی را وارد کلاس خود نمی‌کنند. نمایشنام رسمی به میزان قابل توجهی از نمایشنامه‌های خلاق متمایز است. در نمایش خلاق کودکان به صورت خود جوش اختراع می‌کنند، به عمل در می‌آورند و موقعیتهای آشنا و این مایه‌هایی برای خودشان تأویل می‌کنند تا اینکه یک متن را برای بیننده یا شنونده حفظ نمایند.

تجرب به عمل در آورن (فعال‌سازی) در هر جایی از برنام آموزشی جالب است مفهوم فعال‌سازی وقتی که کودکان اعمال احساسات، اندیشه‌ها و رفتارهای مردم را در موقعیتهای خاص تقلید می‌کنند، رخ می‌دهد. این توانایی در حدود سن سه سالگی آغاز شده و بیانگر

خلاقیت را به عنوان جنبه‌ای از حل مسائل که ریشه‌هایش در بازی می‌باشد در نظر گرفت. وقتی کودکان در بازی از ذهنشان استفاده می‌کنند، خیلی خلاق‌تر می‌باشند و در کارهای جدی خود بهتر عمل خواهند کرد.

خلاقیت:

زیبایی پیرامون ما را احاطه کرده است اما تعداد بسیاری آن را نمی‌بینند! آنها به شگفتی‌های این جهان می‌نگرند و به نظر می‌رسد که چیزی نمی‌بینند. هر ثانیه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم یک لحظ خوبی مانند از دنیا و لحظه‌ای است که پیش از این نبوده و بعد از این هم نخواهد بود. تردیدی نیست که مهم‌ترین نقشی که والدین می‌توانند در تربیت کودکان خود ایفا کنند پرورش توانائی خلاقیت آنهاست، زیرا خلاقیت به نحوی بلامنازع عامل کلیه پیشرفت‌های بشری است و امکان بروز خلاقیت افراد و حتی مهارت‌ها و انگیزه خلاقیت در کودکی پرورش یابد بسیار بیشتر است.

شاید از آن مهم‌تر این واقعیت است که ، بسیاری از روانشناسان تأکید دارند با خلاقیت، سلامت روح و روان همراه و همگام‌اند. بدین ترتیب تشاید به جرأت بتوان گفت خلاقیت کلید طلایی خوشبختی است.

حال باید پرسید کودکان ما در محیط‌های آموزشی چه می‌آموزند؟ ما به آنها یاد می‌دهیم که دو بعلاو دو می‌شود چها و یا اینکه پایتخت فرانسه، پاریس است. پی چه وقت به آنها یا خواهیم داد که چه هستند؟ شما (والدین) باید به یکایک آنها بگویید آیا می‌دانی که تو چه هستی؟ تو یک نمون خارق العاده هستی. تو بی‌مانند هستی در سراسر جهان هیچ کودک دیگری دقیقاً مانند تو وجود ندارد. طی میلیون‌ها سال پیش هرگز مثل تو وجود نداشته است. به بدنت نگاه کن چقدر شگفت‌آور است. پاهایت، بازوانت، چهر زیرک تو و طرز حرکات تو! تو ممکن است یک شکسپیر یک میکل آنژ، یک بتهوون شوی. تو استعداد هر چیزی را داری. بلکه تو یک نمون خارق‌العاده هستی. تمام کودکان نمونه‌های خارق العاده هستند. تمام کودکان می‌توانند خلاق بوده و در بزرگی نیز می‌توانند خلاق باقی بمانند. رشد کردن به نحوی خلاق آسان نیست. تجربه نشان می‌دهد ما باید راه خود را به طرف بهترین استفاده از انرژیهای خلاق خود بیابیم.

نمایش خلاق

نمایش خلاق همانند دیگر فعالیت‌های خلاق، پیش از آنکه رشد کند و شکوفا شود نیاز

حرکت (مثل تقلید راه رفتن فیل) نمونه هایی از فعالیت نمایشهای غیر رسمی می باشند.

-نمایش داستانی یا تفضیلی:

این نمایش تفسیری از عقاید و کلام شخص دیگری است که قبلاً به انجام رسیده است. کودکان در سطوح ابتدایی کودکی، اغلب داستانهای مورد علاق خود را که خوانده‌اند و یا شنیده‌اند. به فعالیت در می آورند و یا داستان های ابتکاری خلق می کنند. مثال: کودکی از کتاب مصور استفاده می کند و نقش خود را که یک پرستار است از روی تصویرهای کتاب شکل می دهد. نمایش داستانی خصوصاً در برانگیختن زبان شفاهی کودک حائز اهمیت می باشد.

-نمایش رسمی یا دارای متن:

این نوع نمایش پر ساختارترین شکل نمایش می باشد. این نمایش اجرای صیقل یافت متن نمایشی فراهم شده در برابر بینندگان است. در این نمایش کودکان جملات را حفظ می کنند و معلم آنها را کارگردانی می کند. این نمایش بیشتر بر تکنیک متمرکز است تا بیان زیرا تولید مدار می باشد.

اندیش نو در زمین آموزشی اولیه کودکان، مخالف بکارگیری نمایش یافتنِ نمایش برای کودکان می باشد، مگر اینکه نمایشنامه ها توسط خود کودکان انتخاب شده و آن را بازی نمایند. در غیر این صورت این نوع نمایش را نمی توان شکلی از نمیاش خلاق برای گروه سنی ابتدایی کودکان دانست.

اهمیت نمایش خلاق در برنامه آموزشی

نمایش خلاق نیازهای تمامی کودکان را به چهار طبقه اصلی پاسخگو می باشد.

۱- به فردیت کودکان و بیان خلاق آنها احترام گذارده، آن را ارج می نهد.

زمانی که آنها در تجاربی که جوابهای درست و یا غلط ندارد، شرکت می کنند، نمایش، مفاهیم مثبت درونی در کودکان ایجاد می کند. هر تفسیر کودک از یک نقش، یکتا و بی مانند است و کودک در مورد شرکت در یک تجرب گروهی قادر می شود تا احساس خوبی داشته باشد.

۲- وسیله ای برای فراگیری مشترک در کارگروهی از طریق تجارب مشترک را فراهم می آورد.

رشد ذهنی کودک است. فعال‌سازی بصورت بالقوه مهمترین نوع فراگیری است. زیرا کودکان می‌توانند:

نقشها را درک کنند، دیالوگ خلق کنند، احساسات را حس کرده از بدنشان استفاده کنند و تصمیم بگیرند.

از تجارب گذشته و حالشان صحبت کردن و حل مسائل استفاده نمایند.

دانش خود را در مورد نقشها، اعمال و رفتارهای مناسب رشد دهند.

نقطه نظرات دیگران را ببینند.

مهارتهای تازه را امتحان کرده از خود بروز دهند.

اشکال و نقشهای زبانی را کشف نمایند.

به بیان دیگر نمایش راه پرقدرتی برای دانستن است. بیشتر اوقات کودکان موقعیتهایی را بر اساس نقشهای ذهنی در واقعیت تجربه کرده‌اند به مرحل عمل در می‌آورند. مانند آماده‌کردن غذا برای یک خانواده و یا مراقبت از یک کودک، کودکان دوران ابتدایی کودکی خودشان را در زندگی بطور واقعی در موقعیت‌های قرار می‌دهند و مسائل را حل می‌کنند مانند تصور کنترل یک سفینه فضایی در فضا.

از طریق فعال‌سازی تمامی کودکان ذهن خود را گسترش می‌دهند. تجارب خود را که به آنها کمک می‌کند تا دنیا را در یک محیط کم خطرتر بشناسند تقسیم می‌کنند و ایده‌ها و احساسات و ادراک خود را از طریق قابل قبول اجتماعی کشف می‌کند. فعال‌سازی به چهار شکل در سالهای اولیه کودکی خود را بروز می‌دهد: بازی نمایشی، نمایش غیررسمی. نمایش داستانی یا تأویلی، نمایش رسمی یا نمایشنامه‌ای (دارای متن).

بازی نمایشی: اولین و غیر رسمی ترین نوع فعال‌سازی در کودکان پیش از مدرسه می‌باشد. در بازی نمایشی کودکان، بطور خودجوش نقش یا رفتار شخص دیگر را می‌پذیرند. مثال: پلیس می‌شوند و وانمود می‌کنند افسر راهنمایی رانندگی هستند. یا از یک شیء به عنوان وسیله‌ای کاربردی استفاده می‌کنن.

مثال: روی یک بلوک مکعبی شکل نشسته وانمود می‌کنند که تراکتور می‌رانند.

- نمایش غیر رسمی: این نمایش خودجوش و فرایند مدار است. این نوع نمایش برای کودکان پنج تا هشت سال قابل اجرا است. آنها متون نمایشی خود را بر اساس زندگی روزمره، ادبیات، تجارب ارتباط جمعی، به فعالیت می‌رسانند. پانتومیم (مثل لیس زدن بستنی قیفی) و

برنامه‌ریزی واقعی است. نتیج نهایی آن، یعنی خود نمایش به محصول یک تصادف نیست بلکه برآیند برنامه‌ریزی دقیق و اجرا و ارزیابی آن برنامه‌ها است.

گذشته از بیان واقعی قصه هر مرحله نیازمند برنامه‌ریزی به وسیل خود کودکان است. تقسیم کردن صحن انتخابی به بخش‌های کوچکتر، بحث دربار شخصیت‌ها، انگیزه‌ها، صحنه‌آرایی و غیره .....، برنامه‌ریزی نهایی به وسیل گروه کوچکتر و همچنین راهنماییهای لازم برای نظارت و اجرای نهایی و ارزیابی آن، همه به کودکان کمک می‌کند که به ارزش سازماندهی و برنامه‌ریزی پی ببرند. نمایش خلاق که با مهارت و دقت به اجرا درآمده باشد، می‌تواند که این روند ارزشمند را به کودکان بیاموزد.

۶- مهارتهای ارزیابی مؤثّر: بسیار همه است که به کودکان تفهیم شود که انتقاد یک فعالیت مثبت است و در گسترش یک اندیشه گامی ارزشمند به شمار می‌آید و نمایشگر سطح پیشرفته‌ای در تفکر سازنده و پویا است. ارزیابی (و بالطبع گسترش مهارتهای مربوط به آن) بخشی مهم از خودسازی برای نمایش خلاق است. با همکاری و راهنمایی مربی جلسه ارزیابی نمایش خلاق می‌تواند به یک موقعیّت ارزشمند آموزشی تبدیل شود. می‌تواند فرصتی باشد که طی ان کودکان ارزیابی سازنده را به عنوان فعالیت مثبت بشناسند. همچنین می‌تواند فرصتی باشد برای اینکه کودکان بیاموزند چگونه از یک دیدگاه مثبت به انتقاد بزنند تا نتیج آن سبب پرمایه شدن اندیشه یا پدیده شود.

نقش نمایش خلاق در زندگی کودکان

ایجاد اعتماد به نفس: بازی نمایشی و ایفای نقش و نیز ظاهر شدن روی صحن نمایش، نیاز به نوعی جرأت، شهامت و شجاعت خاص دارد. لذا فعل و انفعالات ناشی از بازی، به مرور اعتماد به نفس و اطمینان را در کودک پرورش داده و او را قادر می‌سازد تا در زندگی عادی نیز از آن برای طرح خود و ایجاد ارتباط صحیح با دیگران استفاده کند.

ایجادروحیه، امید بخشی و تلاش: ایجاد حرکت و نشاط نمایش و بازی نیازمند تحرک و تلاش زیاد بدنی، ذهنی و عاطفی است که هر سه در شخصیت و روحیه کودک مؤثر است برای شرکت در بازی باید فعال و با نشاط بود. کودک در بازی نمایشی با ایجاد چنین حال و حرکتی در خود تلاش و نشاط را تقویت می‌کند و تعادل روحی و عاطفی مناسبی به دست می‌آورد.

ایجاد فهم و درک عمیق از حوادث: کودک در بازی نمایشی، ضمن طرح وقایع و حوادث

۳ کودکان را برای ساخت معانی از موقعیت‌های انتزاعی و موقعیت‌های شخص‌گرایی در زندگی واقعی قادر می‌سازد.

۴- فرصتهایی برای بازیگر و تماشاچی فراهم می‌کند. کودکان چه بازی بکنند و چه به بازی دیگران نگاه کنند، به طور هم‌زمان موقعیتها و مشکلات دیگریان را برای خود به تصویر می‌کشند. بازی

۳- زبان محاوره: کودکان مجبورند برای آماده سازی، اجرا کردن و ارزیابی جلس نمایش خلاق به طور وسیعی از زبان محاوره استفاده کنند. آنها زبان محاوره را به چند طریق به کار می‌برند. یکی از راههایی که کودکان در چنین تجربه‌ای از واژه‌های محاوره‌ای، عبارتها و جمله‌ها استفاده می‌کنند این است که ساخت آن صحنه را تجربه کنند، به توالی آن توجه داشته باشند و به دنبال چیزی باشند که بازآفرینی اثر بر آن متکی است. همچنین، زبان از جنب اخلاق و توصیفی نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای توصیف صحنه‌ها، بیان احساسات و ترسیم تصویرهای نمادین، واژه‌ها مورد نیازند. همینطور در مرحل اجرای نمایش، در حالی که کلمه‌ها و نحو ارائه آن ها از اهمیت بسیاری برخوردار است زبان محاوره به کار برده می‌شود. در اینجا زبان محاوره‌ای باید روشن و به آسانی قابل فهم باشد. مهارتهای محاوره‌ای در جریان بحث، برنامه‌ریزی و ارزیابی و اجرای نمایش خلاق فرصت رشد کردن می‌یابد.

۴- اندیشیدن خلاق: تصور کردن و وانمود کردن اساس یک برنام موفق نمایش اخلاق است داستان انگیزه‌ای است که به کودکان داده می‌شود، از آن پس این خلاقیت است که عمل می‌کند. شخصیتها چه شکلی هستند. رفتارشان چگونه است؟ چگونه می‌توان آنها را توصیف کرد؟ هر یک از این پرسشها به پاسخ خلاق نیاز دارد. صحنه چگونه است؟ میز در کجا قرار دارد؟ اندازه اتاق چقدر است؟ این پرسشها نیز به خلاقیت نیاز دارد.

در نمایش خلاق، کودکان از لباس، دکور، صحنه‌آرایی، و غیره استفاده نمی‌کنند بلکه تمام این متغییرهای نمایش باید در تحلیل بازیگر و تماشاگران خلق شود. شخصیت پردازی، لباس و صحنه‌ای که برای یک دور از بازی به کار گرفته می‌شود. در بازی بعد می‌تواند به کلی تغییر کند. اندیشیدن خلاق به مفهوم تنوع در اندیشه نیز هست.

۵- برنامه‌ریزی: از انتزاعی به عینی. ساعتهای برنامه ریزی نمایش خلاق برای کودک مقدمات تجربه‌ای را فراهم می‌کند که طی آن می‌توان یک مفهوم انتزاعی را از طریق برنامه‌ریزی به نتیج نهایی یعنی به یک محصول عینی تبدیل کند. راه‌حل خلق یک نمایش، نیازمند یک

ایجاد قو ارتباط با دیگران:

گفتگو، درگیری و فعل و انفعال در بازیهای نمایشی کودکان، توانایی ایجاد ارتباط با دیگران را در کودک پرورش می‌دهد و امکان مقابله با مشکلات مختلف را به او داده و کودک موفقی را در خانه، مدرسه و اجتماع تربیت می‌کند. در این نمایش کودکان اندیشه، احساس و اعمالشان را برای یکدیگر اظهار می‌کنند و در کنار هم زیستن را تجربه می‌کنند. در نتیجه وادار می‌شوند یکدیگر را ببینند، بشنوند و ارتباط بگیرند بنابراین دست به کار گروهی می‌زنند و گروه‌پذیر می‌شوند.

رشد ذهنی و تقویت حافظه و هوش؛ تقویت گفتار و بیان:

تمرکز، تمرین و حفظ گفتارها به مرور موجب رشد ذهنی و تقویت حافظه کودک می‌شود. بدیهه سازیهای نمایشی، قوه تمرکز و هوش را بالا برده و تکرار نقش و تمرین‌های بیانی به مرور قوه بیان و گفتار کودک را وسعت بخشیده و جزء بدیهی‌ترین، ابتدایی‌ترین و بهترین فایده‌های نمایش به شمار می‌آید.

آموزش هنری (شناخت عوامل نمایش):

کودکان شرکت کننده در فعالیت‌های نمایشی به طور مستقیم و غیر مستقیم، با عوامل نمایش مثل نمایشنامه، بازیگر، کارگردان، صحنه، نور، لباس و.... آشنا می‌شوند و همین آشنائیها و شناختها ، به مرور میزان دانسته‌های کودکان را بالا برده و غیرمستقیم زمین پرورش شخصیت متانت و وقار ناشی از آگاهی را در آنها فراهم می‌سازد.

پرورش استعداد مدیریت:

بازی در صحنه نیازمند نوعی تلاش، هماهنگی، تحرک و کنترل جمعی است که معمولاً توسط تواناترین عضو گروه در این زمینه صورت می‌گیرد. در واقع کودکی که بازی نمایشی را رهبری می‌کند توانایی مدیریت را در خود پرروش می‌دهد و غیر مستقیم بر دیگران تأثیر گذاشته و آنها نیز به نسبت فعالیتی که انجام می‌دهند، همین استعداد را در خود بارور می‌کنند. مجموعه فعالیت نمایشی در کودکان به مرور در ساخت شخصیت آنها مؤثر بوده و آمادگی لازم برای تحویل روحی را در آنها فراهم می‌سازد.

افزایش شناخت فرهنگی و ادبی: در مقایسه با دیگر همسالان، کودکانی که در فعالیت‌های نمایشی شرکت می‌کنند از دانش و فهم فرهنگی ویژه‌ای برخوردارند: آنها درک ادبی و کلامی خود را گسترش می‌دهند و در ارتباطات فرهنگی قویتر هستند. این توانایی با توجه به نیازی که

مختلف سعی می کند لایه‌ها و گره‌های موجود در هر واقعه را برای درک حقیقت بشکافد و مرحله به مرحله از سطح به عمق نفوذ کند. بدین ترتیب کودک به فهم و درک وسیع و عمیقی از وقایع دست یافته و درک او نسبت به حوادث پیرامون احساس می گردد.

پرورش خلاقیت و فکر، شکوفایی استعدادها: کار نمایشی نیز به یکسری فعالیتهای ذهنی و فکری نیازمند است، بازیگر کوچک باید در بازی از عناصر ذهنی چون «تصور»، «تخیل» و «توهم» مدد گرفته و با کمک «تجسم» آنچه را که فرض کرده است بر صحنه نمایش دهد. روند این فعالیت ذهنی به مرور خلاقیت و تفکر منطقی را در کودک پرورش داده و او را در حل مسائل پیچیده توانا می سازد و امکان شناخت واقعیت را برای کودک بوجود می آورد. در جریان همین فعالیت نمایشی، کودک هم استعدادهای هنری، ادبی، روحی و جسمی خود را در جریان بازیها بروز می دهد و امکان پرورش آنها را فراهم می گرداند. از جمله: درمان برخی مشکلات روحی و رفتاری و اثرات درونی

در بازی، برخی عادات و صفات ناپسند چون خودخواهی، غرور، حسادت و ... خود را بروز می دهند و یا به دلیل فضای مناسب. برخی مشکلات روحی بچه‌ها به طور غیر مستقیم برای معلم قابل درک خواهد شد. مربی لایق می تواند برای این مشکلات، برنامه‌های خاصی تدارک دیده و در رفع آنها بکوشد.

از طرف دیگر، به دلیل توجه و حساسیت ذاتی موجود در کودکان برای بازی در نقشها، در واقع زمین مناسب برای تأثیرپذیری درونی آنها فراهم می شود.

ایجاد خاطره ماندگار: بسیاری از بازیها و نمایشهای کودکان، گوشه های واقعی و خاطره‌های زندگی آنها است که به واسط نمایش در ذهنها ماندگار می شود و بخشی از حافظهٔ بصری

ارائه الگوها و اسوه‌های مناسب؛ آموزش ادب و اخلاق:

قهرمان در نمایش، الگو و اسوه کودک می شود و او سعی می کند آداب را از قهرمان بیاموزد، ابتدا تقلید می کند و بعد این آموزش، ملک وجودش می شود.

تجربه و تمرین زندگی: پرورش زویای نگاه: موضوع بازی کودکان اغلب مصادیق زندگی آنهاست. کودک در بازی، زندگی آینده را تمرین و تجربه می کند و با نگاه به هستی از زوایای مختلف زندگی را تجربه کرده و خود را برای مقابله با آن آماده می گرداند. درست مثل کودکی که با عروسک بازی مراقبت از کودک و مادر بودن را می آموزد.

برای جامعه یک ضرورت است. لازم است مسئولین مربوطه به حضور این ضرورت در جامعه توجهات لازم را مبذول نمایند و با تشویق محققین، مدرسین و فراهم نمودن زمینه‌های مناسب برای شناخت بیشتر مردم و بالابردن سطح آگاهی اجتماعی بوسیل رسانه‌های عمومی به تدریج این مهم را در موارد آموزشی، آموزش و پرروش و بهزیستی گنجانده و با بوجود آوردن شرایط و موقعیتهای مناسب راه را در جهت ارتقاء باروری و رشد مطلوب نمایش خلاق باز کرده و برای تحقق آن کوشا باشند. امید است با درک و پذیرش این موارد و تشویق و پرورش نیروهای انسانی در این راستا به نسل و یا نسلهای آینده خدمات پرثمر و ارزنده‌ای ارائه شود تا آنها به باورهایی انسان ساز، مؤثر و خلاق دست یابند.

منابع:

- برندارنکو. آ. ک. و ماتوسیک. آ. ای. نقش بازی در پرورش فکری کودکان ترجمه مهری باباجان نشر دنیای نو چاپ دوم ۱۳۶۷

- شارپ. اولین بازی تفکر کودک است. ترجمه قاسم قاضی. نعمت کدیور. آموزش چاپ دوم .۱۳۶۳

- خایر کلوکوردون . نقش نمایش در تعلیم و تربیت. ترجمه داوود دانشور. انتشارات نمایش

- کالوت دیوید فرزند خود را در بازیها بهتر بشناسیم. مترجم محمد رضا شجاع رضوی ۱۳۶۱.

- ترجمه قسمتهایی از کتاب نقش برنامه آموزشی نمایش خلاق و بازی در رشد دوران کودکی

Creative Expression and play in the early childhood curriculum

(Gorge Mason. University) Jean. P. Isenberg

(Indiana University of Pennsylvania) Mary Renck Jalongo 1993

نمایش به درک فرهنگی و ادبی بیشتر دارد. اخذ می‌شود و در نتیج یک دور فعالیت‌های جدی نمایشی در یک گروه آموزشی نمایش خلاق بازدهی خواهد داشت.

رشد مهارتهای کودکانه: این مهارتها شامل مهارتهای کلامی، گفتاری، حرکتی، جسمی و روحی است که بر اثر بازی رشد یافته و گسترش می یابد.

پرورش ذوق نویسندگی: نوشتن نمایشنامه توسط کودکان، تجرب تنظیم متون نمایشی توسط آنها. باعث پرورش ذوق و استعداد نویسندگی در کودکان می‌گردد.

نتیجه و پیشنهاد

نمایش هنری است، ترکیبی از هم هنرها، از جمله هنرهای موسیقی، نقاشی، طراحی، معماری، رقص، ادبیات، مجسمه‌سازی، عکاسی، گرافیک ..... که با هنر نمایش مرتبط‌اند و به همین دلیل این هنر یکی از کامل‌ترین هنرها محسوب می‌شود.

هنر نمایش برای هر جامعه یکی از سودمندترین شاخه‌های فعالیت هنری، تربیتی بخصوص در رابطه با کودکان و نوجوانان آن جامعه به شمار می‌رود. جوامع مختلف می‌توانند برروی آن سرمایه‌گذاری کرده و نتایج مطلوبی را بهره برداری نمایند. در کوتاه مدت برای کودکان خلاقیت، اعتماد به نفس، تحرک و شادمانی، فعال‌سازی، گروه‌پذیری ..... و در نهایت شکل‌گیری شخصیت مطلوب و هنجار را به دنبال دارد که این اسکلت محکم و قوی در دراز مدت برای جامعه از لحاظ فرهنگی، اجتماعی و حتی اقتصادی بسیار مفید و سودمند خواهد بود که با وجود پرورش افراد خلاق، فعال و بخصوص متعادل و هنجار می‌توان به جامعه‌ای برتر دست یافت. چنانچه این مهم از جانب مسئولین دولتی از وزارت آموزش و پرورش گرفته تا وزارت بهداشت و درمان سازمان بهزیستی و کلیه مراکز ذیربط مورد توجه و حمایت قرار گیرد می‌توان با برنامه‌ریزی کوتاه مدت و نتیجه‌گیری در دراز مدت شاهد اتفاق‌های اساسی در حیط تربیتی و پرورش در سطح جامعه باشیم. دانش‌آموزان و کودکانی که در طول دوران کودکی و حتی تحصیلی خود با این واحد (نمایش خلاق) آشنا می‌شوند و از آن بهره می‌گیرند، قطعاً در آینده افرادی موفق، متعادل و کارآمد در فعالیت‌های اجتماعی، زندگی فردی و خانوادگی، ارتباط با نزدیکان و .... بوده و از لحاظ ارتباطات انسانی و عاطفی بسیار موفق خواهند بود و نتیج تمامی این موفقیتها به داشتن جامعه‌ای با حداقل مشکلات و مسئله خواهد انجامید. به جرأت می‌توان گفت حضور نمیاش خلاق به عنوان یک مقول تربیتی و پرورشی

آسیب شناسی ادبیات نمایشی برای کودکان و نوجوانان

داود کیانیان

ندارد و کارگردانان در انتخاب موضوع نمایش نامه ها، آزادی عمل نسبی دارند و در عین حال، نمایش نامه های شرکت کننده، از کمیت قابل ملاحظه ای برخوردار است.

بنابراین ملاحظات، کند و کاو مورد نظر می توانست بر این بستر پدید آید که حاصلش را ملاحظه می کنید. امید آن دارم که این پژوهش علاوه بر محققین، بیشتر و پیش تر مورد مطالعه پدیدآورندگان نمایش نامه برای کودکان و نوجوانان قرار گیرد که هنرمندان مظلوم و کم توقع این عرصه اند. هر چند که توقع کم آنان نیز برآورده نمی شود!

نویسنده ناگزیر بوده است به جهت مستند بودن آمار و ارقام نسبتا قابل اطمینان، به ذکر منابع مورد استفاده، استناد کند و این تلاش را در جهت ارتقای نمایش نامه نویسی می داند، نه خدای ناکرده تضعیف و یا تخریب پدیدآورندگان مورد استناد. به همین ملاحظه، از آوردن نام نمایش نامه نویسان خودداری شد و فقط به ذکر نام نمایش نامه ها اکتفا گردید. رهایی از خوان‌های جادویی کلیشه ها و رسیدن به قله های ارتقای خلاقیت، نخست شناخت پلشتی‌های دست و پاگیر را طلب می کند که این مهم، مسیر نمی گردد مگر با پژوهش و بررسی های جمعی و پیگیر، مطالعه و آشنایی با تجربه های جدید؛ در سایه «تشکیلات صنفی» و گرد هم آیی های ویژه که نه تنها مقوله نمایش نامه نویسی برای کودک و نوجوان از آن ها محرومند، بلکه اصولا مقوله تئاتر کودکان و نوجوانان، از فقدان آن رنج می کشد. آن هم زمانی که با دشواری های بسیار، تشکیلات، تئاتر بزرگسالان، با کلیه انجمن های پیوسته، کم و بیش جایگاه خودش را باز کرده است.

از میان صد و بیست متن بررسی شده؛ چهل و دو نمایش نامه، حائز رتبه های «خیلی خوب» و «خوب» شدند؛ یعنی ۳۵ درصد آثار که خوشبختانه، در میان آن ها فکرهای نو و خلاق کم نبود. هر چند ۳۵ درصد رقم بالایی نیست، آن چه بود، امیدبخش بود و اگر مورد حمایت قرار گیرند (چاپ، اجرا و نقد و بررسی)، بدون شک آینده پربارتری را در ادبیات نمایشی ما رقم خواهند زد. اما ما می دانیم که اکثر قریب به اتفاق این آثار، خودرو و تجربی اند که اگر عشق بی دریغ صاحبان این آثار نبود، بارها می بایست در اثر معضلاتی چون غم نان، عدم برخورد صحیح و فقدان کارگاه های آموزشی و تجربی، به نابودی می گراییدند؛ چنان که تا کنون بسیاری از این استعدادها را از دست داده ایم و حتی در سوگش هم نشسته ایم.

در این جا ضروری است برای ان دسته از دوستانی که این سوال در ذهن شان شکل گرفته که نویسنده با کدام معیار دست به این بررسی زده است، توضیح دهم که این یک نظر شخصی

مدت ها بود که در پی فرصتی بودم تا نگاهی به این مقوله داشته باشم، اما گاه که فرصت بود، نمایش نامه به قدر کافی نبود و گاه که به نظر می رسید آثار فراهم آمده، فرصت از دست رفته بود. مثلا در سال ۷۹، آن قدر تعداد نمایش نامه های منتشر شده برای کودکان و نوجوانان، انگشت شمار بود که جشنواره کتاب کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، به همین دلیل، بخش ادبیات نمایش را به داوری نگذاشت. گاه می اندیشیم، بر فرض که کمیت انتشار ادبیات نمایشی، از آن چه هست، بیشتر شود، باز هم نمایش نامه های منتشر شده، همه آن چه را که برای مخاطبان مورد نظر نگاشته شده و به صحنه رفته است، شامل نخواهد شد. چرا که تعداد محدودی از آن چه تنظیم و تالیف می گردد، شانس به صحنه رفتن را می یابند و باز تعداد محدودتری از آن چه به صحنه می رود، به زیور طبع آراسته می شود. پس بررسی نمایش نامه‌های جاپ شده، بررسی مقوله ادبیات نمایشی معاصر نخواهد بود تا این که توفیق مطالعه متون جشنواره تئاتر کودک و نوجوان نصیبم شد. با توجه به این که نویسندگان و کارگردانان این عرصه، بنا بر شکل مسابقه ای جشنواره، در رقابتی تنگاتنگ، معمولا بهترین متون نمایشی را پیشنهاد می کنند و چون شرکت در جشنواره محدودیت چاپ به صحنه بردن نمایش ها را

خوانی و یا نقالی قصه نیست، درست است که هر نمایش، قصه ای دارد و عرضه قصه، عامل موثری در نمایش نامه نویسی است، ولی نمایش نامه «قصه» نیست، متنی است که برای نمایش دادن و روی صحنه رفتن، پدید می آید. حتی ممکن است گاه قصه به معنای رایج آن در نمایش نامه نباشد، اما به نمایش درآید.

حوادث قصه نمایش کلیشه ای، معمولا در روستا و یا جنگل روی می دهد؛ حتی اگر بعضی از حیوانات در جنگل زندگی نکنند، مثل گاو، گوسفند، بز، سگ، مرغ و خروس و غیره. شخصیت ها وقتی حیوان هستند، جایشان در جنگل است و در غیر این صورت، در روستا! آن ها به خوبی و خوشی مشغول زندگی اند تا این که سر و کله آقا روباهه (و یا گرگ و شغال) پیدا می شود و او با حیله هایش، این سعادت را به ساکنین خوشبخت تلخ می کند. آن ها نیز بیکار ننشسته، در پی چاره جویی برمی آیند و در پایان با یک فکر بکر(!) و اتحاد بر دشمن فائق آمده، با دستگیری خصم، جشن می گیرند و شادمانی می‌کنند و دوباره زندگی شان به روزگار خوبی و خوشی باز می گردد در این جاست که راوی و بازیرگران، با خواندن باصطلاح شعر پایانی نمایش، به نصیحت پردازی پرداخته و تا قصه ای دیگر تماشاگران را به خدا می سپارند:

زرنگ باشید بچه ها باهوش باشید تو کارها
گوش بکنید به حرف ها کمک کنید تو کارها
دسته جمعی کار کنید دنیا رو آباد کنید
درای خوشبختی رو به روی خود واکنید
وقتی می رید به خونه هی نگیرید بهونه
کمک کنید به مادر به خواهر و بردار
راز همه خوشی ها شادی ها و خوبی ها
هوش و فداکاریه دوستی و همکاریه، دوستی و همکاریه[۳]

نزدیک به دو دهه است که از شکل گیری خلق و جا افتادن این کلیشه نمایشی می گذرد و حدود یک دهه است که استفاده از عناصر آن، چنان نخ نما شده که در بافت نمایش نامه، نه از «تار» خبری هست و نه از «پود»! عناصری چون اشعار ضربی، قصه گو (راوی، نقال، گوینده و...)، سرود اول و آخر، شخصیت های حیوانی، مانند گرگ، گوسفند، خرگوش و... جنگل و نصیحت های مستقیم.

است، اما برای این که نظر خیلی هم روی به سوی فردیت و سلیقه نداشته باشد، نمایش نامه‌ها بر سر فصل هایی همچون پرداخت موضوع، شخصیت پردازی، گفت وگو نویسی، ساختار نمایشی و نوآوری مورد بررسی قرار گرفته و برای دستیابی به پاسخ ها و آمارها، به حدود پنجاه سوال، پاسخ داده شده است.

از نکته های قابل توجه، برخورد با خلاقیت های بکر در ساختار و پرداخت بود که خواننده را با اثری جذاب، آموزنده و نو روبه رو می کرد. آثاری که ملال و خستگی ناشی از مطالعه آثار تکراری، کلیشه ای، سطحی و گاه بی ربط را از خواننده دور می کند و او را بر سر شوق می آورد؛ چنان که گاه تمایل پیدا می کند بعضی از آن ها را دوباره بخواند.

متاسفانه، نمایش نامه های متوسط، ضعیف و خیلی ضعیف درصد قابل ملاحظه ای را به خود اختصاص داده اند؛ هفتاد و هشت از صد و بیست نمایش نامه، یعنی شصت و پنج درصد! چون معمولا آثار به طور نسبی دارای قوت و یا ضعفند، بنابراین آمارهای داده شده از ضعف‌ها، تنها از این شصت و پنج درصد نیست، بلکه چه بسا نمایش نامه های خوبی که دارای ضعف نیز بوده اند و بالعکس، نمایش نامه های ضعیفی که خالی از نکات مثبت نبوده اند. مناسب است که قبل از پرداختن به موارد مورد اشاره، درباره معضلی گفت و گو کنیم که بدجوری گلوگیر ادبیات نمایشی ما شده است و اگر بیش از این، در برخورد با آن اهمال شود، بیم آن می رود که رشد سرطانی اش پیر نیمه جان ادبیات نمایشی ما را به وضعت بیشتری تسخیر کند؛ معضل «کلیشه زدگی» را می گویم.

معمولا اکثر نمایش نامه هایی که برای کودکان و نوجوانان به نگارش می ایند، با این مقدمه یا چیزی شبیه به آن شروع می شوند و فقط عده انگشت شماری از نمایش نامه نویسان، در این کلیشه در جا نمی زنند:

سلام سلام آب بچه ها سلام سلام آی بچه ها
سلام به روی ماهتون به چشمون سیاهتون
ما براتون قصه می گیم قصه بی غصه می گیم
آی قصه قصه قصه نون و پنیر و پسته
یک قصه درسته نه دست و پا شکسته[۲]

کلیشه مرسوم، بر آن است که پس از این شروع، با گویش مستقیم، برای تماشاگران «قصه» ای را نقل کند و یا دست بالا «قصه» را نمایش دهد؛ غافل از آن که نمایش، قصه گویی، قصه

۲- نمونه های نثر:

۲-۱. «صنوبر به ته صحنه می رود و شروع به مرتب کردن خودش و گیسوانش می کند».[۹]

۲-۲. «گرگ: از اون وقتی که از جنگل خودشون بیرون اومدیم تا حالا یک روز خوش از گلومون پایین نرفته»[۱۰]

۲-۳. «پیرزن: یه راهی به سرم زد».[۱۱]

۲-۴. «خورشید خانم: سلام ماه قشنگ و زیبا».

ماه: سلام، سلام. خیلی وقت بود که ندیده بودمت. دلم چقدر برات تنگ شده بود.

تنبکی: وای ... فیلم فارسی شد.[۱۲]

۲-۵. «وسایل ها دور بابک حلقه می زنند و می گویند. یکدفعه بابک همگی را پخش می‌کند و یک خمیازه از ته می کشد». [۱۳]

۲-۶. در توضیح صحنه آمده است: «کاراکترها از گوشه و کنار صحنه سرشان را بیرون می آورند و یکی یکی».[۱۴]

استفاده از ضرب المثل ها در نمایش نامه ها، در صورتی که در جایگاه واقعی خود به کار روند، بسیار مقبول است؛ زیرا علاوه بر آشنایی مخاطب با فرهنگ کشورش، گاه «ایجاز» می آفرینند و در پاره ای موارد، تصویرهای نمایشی زیبایی ایجاد می کنند. از سویی، به کار بردن نامناسب آن ها می تواند پیوند گفت و گو و حرکت نمایشی را از هم بگسلد و به ویژه که نویسنده آن را نادرست هم به کار برد. هم چنان که به کار بردن واژگانی که در گنجینه لغات کودک جایی ندارد، جز ایجاد عدم تمرکز و سرگردانی و نیز کم رنگ شدن دریافت پیام، سوء دیگری ندارد.

۲-۷. «گدی ۲ :دستت رو شده، لابه نکن که افاقه نمی کند».[۱۵]

۲-۸. «خودش را مثل خدنگ می کرد».[۱۶]

۲-۹. «اون مثل من یه دوست می خواد. رفیق باغ و راغ می خواد».[۱۷]

هنگامی سرگردانی مخاطب به صورت پررنگ تر افزایش می یابد که نویسنده جملاتی به کار می برد که خواننده (تماشاگر)، برای درک آن ها به پیش آگاهی و پیش زمینه برای درک آن‌ها نیاز دارد و اگر مولف، این اطلاعات را قبل از طرح مسئله مورد اشاره اش، به مخاطب نداده باشد و یا فکر کند او می داند و نداند، ادامه پیگیری ماجرا و اصولا ارتباط مخاطب با اثر، دچار اختلال می شود که صدمه جبران ناپذیری است که نویسنده، خود با دست خود، تیشه بر

جالب این جا است که درصد قابل ملاحظه ای از نویسندگان، جور کارگردانی را نیز بر خود هموار می کنند و یا کارگردانان، رنج نویسندگی را بر دوش می کشند. چرا؟ چون متن کم است و تازه برای آن چه هم که وجود دارد، نه کسی برای کارگردانی اش هست و نه تهیه کننده ای برای تولیدش! بد نیست برای آشنایی بیشتر با ضعف ها، مصداقی چند در ردیف های هفتگانه ارائه شود. یک. مواردی که مسئله و نیاز کودکان نیست.

۱- زمینه های جنسی

۱-۱. «نه دیگه این واسه ما دل نمی شه، هر چه من بهش نصیحت می کنم که بابا، آدم عاقل دیگه عاشق نمی شه...»[۴]

۱-۲. «دو تا چشم، دو تا چشم، دو تا چشم سیا داری، دو تا موی رها داری، به چشمونت چیا داری، بلا داری، بلا داری»[۵]

۱-۳. «صنوبر» ... خوب چه کار کنم که به پسر ارباب نگفتم بیا و دوستم داشته باشد، اون به من علاقه مند شد. خوب منم بدم نیومد.[۶]

۱-۴. «اگر این بار پسر ارباب رو دیدم حتما بهش می گم که منم دوستش دارم. دیگه از هیچ کس نمی ترسم».[۷]

تبلیغ و ترویج برنامه هایی که ویژه کودکان و نوجوانان تولید نمی شود:

۱-۳. «پیرزن: هی می گی آقاجون، آقاجون، ببین اگر دستت به این درخت بخوره، من می دونم با تو. حالا پاشو بریم که الان «خشایار» شروع می شه»[۸]

اگر طرح مسائل جنسی برای نوجوانان، جای بحث دارد، لااقل در مورد کودکان جای بحثی نیست که طرح این گونه مسائل، آن هم به این صورت که «نیاز» آنان نیست، که طرح این گونه مسائل، آن هم به این صورت که «نیاز» آنان نیست، ضرورتی ندارد و چون مسئله شان نیست، نه گرایشی به دانستن آن دارند و نه برایشان جذابیتی دارد. در مورد نوجوانان، مسئله تفاوت می کند.

شاید طرحش به صورت اجتماعی و رعایت مسائل اخلاقی، در مواردی خالص، بدون فایده نباشد؛ یعنی پاسخ هایی را که آن ها کنجکاوانه می خواهند از منابع مشکوک و غیر اخلاقی به دست آورند، چه عیب دارد که به طور سالم و از این طریق، در اختیارشان قرار گیرد؟ در هر صورت، مسئله قابل بحثی است که به بررسی های کارشناسانه نیاز دارد.

برای یافتن آن، وقت زیادی بگذارد.

۴ - نمونه هایی از اشعار!

۴-۱. «آدمی که به فکر خودخواهی و تن پروری خود باشد. همیشه تنها می مونه، نه رفیقی، نه یه همدم، نه یک دوست. تا زمانی که دروغ خصلت اوست».[۲۵]

۴-۲. «حله حوله فروشم، آلوچه می فروشم. غیر بهداشتیم من، شب و روز توی کوچم. من عاشق پولم، پول های توجیبم. همیشه با تمیزی، در جنگ و ستیزم».[۲۶]

۴-۳. «نصیحتات حسابی کلافم کرده. تازه این کارا تو رو ادب نکرده؟ تقصیر منه کل تو باید می کندم. دیر نشده به این حرفم پابندم». [۲۷]

۴-۴. «ما بچه های خیابون چه شادیم. تو این تابستون تو گرما آزادیم. برای این که باید پول درآریم. از غم آزادیم».[۲۸]

۴-۵. «غول: من عاشق گیلاسم. گیلاس مفید واسم
کاری به کسی ندارم. یه غول آس و پاسم».[۲۹]

۴-۶. «دیو: من دیو تند و تیزم. تازه از راه رسیدم
می خوام یه سه پنج روز. توی این ده بمونم
الان وقت حرف زدن نیست. باید دست به کار بشم
توی ده زود زود زود. باید آشغال بپاشم».[۳۰]

۴-۷. «گربه نره: همش تو زباله ام. دنبال این نون باگتام.
حالا فهمیدین من کیم. یه گربه راستکی ام»[۳۱]

۴-۸. «روباه: ببین چقدر آنتیکم. نازی و رومانتیکم
همش تو فکر تیپم. وای وای کوشش ماتیکم»[۳۲]

۴-۹. «قصه می گفتی تو برام. شاشیده بودم توی جام
می گفتی خوشخواب کوچولو. تنبل ناز و توپولو
عاقبت زیادی خوردی. آخر سیری و پری
خواب پریشون دیدن. تو رختخواب شاشیدن»[۳۳]

۴-۱۰. «بازیگران ماسک های خود را بیرون آورده، این «شعر» را دسته جمعی می خوانند: بچه ها، بچه ها، کوچک ترا، بزرگ ترا، آی آقایون، آی خانم ها همگی گوش کنید. نکنه گول بخورید، فریب آدم های روباه صفت و بخورید.

ریشه درختی می زند که دارد پربار می شود:

۱۰-۲. «(عبور رهگذران)

گدای یک: عاجز و کورم، بیمارم، آهای حق من خورده ای که این گونه شکم فراخ کرده‌ای»[۱۸]

وقتی کودک یا نوجوان، با واژه «فیلم فارسی» مواجه می شود (اصطلاحی که معنی اش به بیش از ربع قرن به عقب باز می گردد)، چون با معنی واقعی آن بیگانه است؛ نتیجه غلط می گیرد و یا ارتباطش با اثر قطع می شود و در هر صورت، کاربردش تولید نقض غرض می کند:

۳- استفاده از واژگان غیرفارسی

۳-۱. «روباه: راست می گه دیگه خنگه، باز تو حرف زدی، یه خورده از مخ «آک بند»ت استفاده کن.[۱۹]

۳-۲. «در پایان «فرم» و اتمام موسیقی، بازیگران، در همان شکلی که موسیقی تمام می شود، ثابت می مانند. برای گفتن «دیالوگ» به حالت عادی برمی گردند».

۳-۳. «بچه ها صحنه «اپیزود» سوم را می چینند، پسرا لباس پدربزرگ را می پوشند و عینک می زند و در نقش پدربزرگ و سمت دیگر صحنه پشت به تماشاچیان «فیکس» می شود».[۲۰]

۳-۴- «ببین قرمز، نرو. I LOVE YOU) PLEZE)»[۲۱]

۳-۵- «در گوشه و کنار صحنه اگر می شود ۱۰ مکعب برای تعویض و «آکساسوار» لازم است».[۲۲]

۳-۶.«با تکرار دو بیت آخر بابک همه «کاراکتر» ها را یکی یکی می برد و داخل جامدادی و بعد موزیک آرام می شود و بابک با آقای رئیس دادگاه دست در گردن هم در «آوانسن» قرار می گیرند». نازی: (مشغول شماره گیری می شود.) صدایش در صدای «موزیک» محو می شود. موزیک «فید» می گردد».[۲۳]

۳-۷.«بک راند پرده ای است که آسمان بی ابر و چند آلاچیق (خانه قدیمی ترکمنی) و کوه در دور دست هاست که بر پرده نقاشی شده است».[۲۴]

۳-۸.«منگوله پا: ای گرگ بدجنس بگیر که اومد برای لحظاتی بازی «اسلوموشن» می‌شود».

به نظر می رسد که بعضی موارد، اصلا نیازی به واژه غیرفارسی نیست و در صورت ضرورت، خوشبختانه برای تمام موارد مذکور، معادل فارسی وجود دارد و لازم نیست نویسنده

دنیا میاد»

مطرح کردن باورهای غلط عامیانه، یک آموزش غیر علمی را که دور از واقعیت است، به مخاطب انتقال می دهد.

۵-۷. «بایرام: ... یه ذره از حلواش بهت نمی دهم تا اونجات بسوزه».[۴۵]

نمایش نامه نویس نباید فراموش کند که برای بچه ها می نویسد.

۵-۸. «نگهبان: آهای خانم ورود ممنوعه.

(خانم) روباه: (با عشوه) سلام آقای عزیز، متوجه حضورتون شدم، ببخشید می خواستم برم دستشویی، می شه؟

نگهبان: نه خیر، ورود قدغنه. برای ما مسئولیت دارد.

(خانم) روباه: خوب می بخشید، چقدر شما خوش تیپید، حیف است از شما نیست با این جوانی و خوشگلی دم در نگهبانی بدید؟

نگهبان: چی کار کنیم دیگه، بیکاری دیگه.

(خانم) روباه: او چه نیزه تیزی، سنگینه؟

نگهبان: نه زیاد، می خواین امتحانش کنین؟ [۴۶]

مخاطب کودک، فراموش شده است.

۵-۹. «... شپش و پشه به نوبت خود را در صحنه پرتاب می کنند و بعد از آن مگس که «مادر» ان هاست وارد صحنه می شود».[۴۷]

مغایر با واقعیت است و زمینه چینی لازم نیز برای توجیه آن نشده است.

۶- نمونه هایی از شعارها و نصیحت های مستقیم

۶-۱. «روباه: نباید به هر کسی اعتماد کرد

گربه: نباید حرف هر کسی را قبول کرد

کلاغ: گول خورد و زود قضاوت کرد

خرگوش: و این که همیشه با هم دوست باشیم و نزاریم دشمنا بین مون تفرقه بیندازن»[۴۸]

۶-۲. «قصه گو: خوب آقا خرسه تو از این قصه چی فهمیدی؟

خرس: این رو فهمیدم که تنبلی و پرخوری اصلا خوب نیست و خیال دارم که خیلی زرنگ و پرکار باشم. دیگه هم از عسلای خاله زنبوره دزدکی برنمی دارم».[۴۹]

علاقه مندان به مطالعه شعر کودک مناسب است حداقل به کتاب های «شعر کودک در ایران»،[۳۶] «نیم قرن در باغ شعر کودک»[۳۷] و «پژوهشی در شعر کودک»[۳۸] مراجعه کنند.

۵- نمونه هایی از بدآموزی ها

۵-۱. «حیوون ها: ما حیوون ها. کلاغ گربه خرگوش روباه

با همدیگر دوست هستیم. از تفرقه دور هستیم[۳۹]

در واقع چون این موجودات، هم جنس و هم زبان نیستند، نمی تواند دوست و متحد باشند!

۵-۲. «گربه: حالا این جوجه های شما چندتایی میشن؟

کبوتر: هشت تا

گربه: وای خداجون. هشت تا جوجه».[۴۰]

معمولا کبوتران بیش از دو تخم نمی گذارند!

۵-۳. «تنبکی: امشب شب مهتاب. حبیبم را می خوام.

کمانچه ای: آره تو بمیری خیلی ام مهتابه!

تنبکی: حبیبم اگه خوابه، طبیبم را می خوام. خواب است و بیدارش کنید، مست است و هوشیارش کنید».[۴۱]

آیا برای مخاطب کودک مناسب است؟

۵-۴. «نقره خانم: (برای پهلوانان ناز می کند و اطوار می ریزد.) اگر نقره خانم خواهش زیاد بکنه چی؟ پهلوان ها: (دست و پایشان می لرزد) د این جوری نکن آبجی قلب مارو تیکه تیکه نکن. (نفس نفس می زنند).[۴۲]

مسئله کودکان نیست.

۵-۵. «پهلوان یک - سام علیک، آدمی جون.

پهلوان دو - آدمی دیگه کیه؟

پهلوان یک - آدم برفی دیگه...»[۴۳]

شکستن واژه ها توسط پهلوان توجیه ندارد.

۵-۶. «بایرام، وقتی یه مرده میره تو گور، هرزائویی که اون اطراف باشه، روحش میره توی بدن اون و دنیا میاد با بچه... اگه مرحوم[۴۴] مرد بود، پسر دنیا میاد و اگر مرحوم زن بود، دختر

متاسفانه، مسئله فقر مالی تئاتر، آن چنان در اندیشه نویسنده نشست کرده است که آن را در دستور صحنه اش نیز ذکر می کند! شاید اگر به عهده کارگران می گذاشت، او تمهیداتی مسئله آن را حل می کرد، ولی چون کارگردانی اش را نیز خود بر عهده دارد، ذکر آن لازم دانسته است.

۷-۴. «وقتی خورشید بیداره با همدیگه می شینیم
با ریسمون و آسمون جمله ها رو می چینیم
تا وقتی شد یه قصه قصه یک نمایش
نمایش زندگی درد و رنج و آسایش»[۵۷]

صداقت نمایش نامه نویس، قابل تقدیر است، اما هرگز با آسمان و ریسمان بافتن، نه قصه ای زیبا پدید می آید و نه نمایش نامه ای ارزشمند.

۷-۵. «بازیگران: ۱. کفاش: پیرمردی که در بازار شهر مشغول تعمیر کفش های مردم است. ۲. معلم: که در جهت از هم گسستن تار و پود بی عدالتی در جامعه خود است».[۵۸]

یک. کفاش و معلم شخصیت های نمایش نامه اند، نه بازیگران.

دو. آیا واقعا آوردن این توضحیات، در اول نمایش نامه لازم است؟

۷-۶. بعضی ها هم جایگاه «نمایش» را با «نمایش نامه» عوض کرده اند:

«نمایش» گل، گریز، گردباد.

«نمایش کودک» روباه ناقله، گرگ بی حیا.

۷-۷. ارسال قصه به جای نمایش نامه به جشنواره[۵۹]

آمار

درصد گیری آمارهایی که می آید، از تعداد صد و سی و پنج نمایش نامه محاسبه شده است. بقیه متون ارائه شده برای آمارگیری، دارای اطلاعات کافی نبودند.

رقم هفتاد درصدی «نظم و نثر» توامان که نمونه هایی از نظم و نثرش قبلا آمد، حاکی از یک تقلید کلیشه ای تمام عیار است. اگر کودک با نظم انس دارد و کلمات موزون و اشعار مناسب باعث جذب و جلب توجه او می شود، چرا نمایش نامه هایی که به نظم است، از درصد چنین نازلی برخوردارند؛ پنج درصد! شکل و شمایل این گونه نمایش نامه ها، خود مشخص می کند که این گونه تقلید، از اجراهای موفق نمایش نامه هایی از این دست پدید آمده است، نه از

۶-۳. «بازیگران به تماشاگران: باید درس عبرت بگیریم
نباید گول شیطان را بخوریم[۵۰]
شیطان دشمن همه آدم هاست».
۶-۴. «کوچک ترای نازنین. خوب گوش بدین، خوب گوش بدین
وقتی که مشکلی بیاد. زیاد و کم بیاد
نباید ناامید بشین. از زندگی بیزار بشین
باید فکر چاره باشی. دشمن تنبلی باشی
به جای غصه خوردن. زانو بغل گرفتن
یا که بدست هر کس. چشم امید دوختن
بهتره که بلند شی. روونه میدون بشی
تا که سرافراز باشی. همیشه دلشاد باشی»[۵۲]
۶-۵. «همه حیوون ها با هم: راست بگید همیشه. عزیز باشید همیشه دروغ نگید بچه ها. خیلی بد این حرف ها»[۵۳]
۶-۶. «رودخونه: هیچ موقع رود خونه ها و جنگل ها رو کثیف نکنید. اگر هم کسی خواست این کار بد رو انجام بده، جلوی اونو بگیرید».[۵۴]
۶-۷. «بچه ها ما یک بار می خونیم، خوب گوش بدین تا یاد بگیرین، بعدا دفعه دوم را با ما بخونین.
یک و دو و سه. تنبلی بسه
دو و سه چهار. بچه ها به کار
سه و چار و پنج. هرگز نباش منتظر مزه نان بی رنج»[۵۵]

۷ -نمونه های متفرقه:

۷-۱. «(مارمولی در این مدت بیش از حد غذا می خورد و اغلب دل درد داشت».
جمله را راوی نمی گوید، بلکه نویسنده در توضیح صحنه آورده است.
۷-۲. «تئاتر نامه شیرین، نوشته ق.م»
منظور، نمایش نامه شیرین است.
۷-۳. «توضیح صحنه آمده است: «بقیه صحنه برای این که بودجه نیست، خالی است.»[۵۶]

که متاسفانه، رقم شصت و هشت درصدی (۹/۳ + ۲۵/۴۲) را تشکیل می دهد، با توجه به طرح مسائل «رد جنگل» و «جامعه روستایی» در قالب آن ها، حکایت از آن خطر دارد!

واقعیت تلخی که جدول شماره پنج آشکار می کند. این است که ما، درهای تئاتر کودکان و نوجوانان را به روی ادبیات نمایشی جهان بسته ایم و اصلا کاری هم به خوب و بدش نداریم و با حضورش به هر شکل و شرایطی مخالفیم.

حاضریم هر اثر بنجل و دست چندمی را به نام ایرانی، به خورد مخاطب مظلوم بدهیم؛ به شرطی که از ادبیات نمایشی خارجی استفاده نکنیم. از این جریان حمایت می شود. برای چاپ و اجرای نمایش نامه های ترجمه، انواع و اقسام سنگ اندازی وجود دارد. وگرنه چرا در مقوله تئاتر بزرگسالان درها، این قدر تنگ نظرانه بسته نیست. تئاتر بزرگسالان به کنار. چرا در زمینه ادبیات کودکان و نوجوانان، آن قد درها باز است که گویی اصلا نظارتی بر ترجمه های گوناگون و تکراری نیست. در کشورهای دیگر، آشنا کردن کودکان کودکان با آثار نمایشنامه نویسان بزرگ جهان، از نخستین قدم های فعالیت ادبیات نمایشی برای کودکان است. کاش در مقابل این محدودیت (البته نادرست)، لااقل از نمایش نامه نویسان خودمان حمایت می شد، ولی می دانیم که نه این است و نه آن! وقتی ترجمه آثار برگزیده ادبیات نمایشی جهان، چنین سرنوشتی دارد، اقتباس از آن ها نیز سرنوشت بهتری ندارد. اگر آثار نود و یک درصدی ایرانی، از فرهنگ اصیل و بومی مردمی نشاتمی گرفت و اگر از مسائل روز بیگانه نبود و اگر از ساختاری قابل قبول برخوردار بود، حرکتی ارزشمند و ملی محسوب می شد، اما متاسفانه این گرایش، تنها سیزده و چهاردهم درصد را به خود اختصاص داده است او تعداد زیادی از آن ها هویت مشخصی هم ندارند.

گریز از واقعیت و پناه بردن به دنیای خیال و رویا، خود واقعیت تلخی است که در ادبیات نمایشی ما نمود چشم گیری یافته است؛ یعنی رقمی معادل هفتاد و هشت درصد! نه این که ما اهمیتی برای دنیای تخیل قائل نباشیم: چون ندیده انگاشتن آن، ندیده گرفتن بخش وسیعی از دنیای هنر و به ویژه گرایش کودکان است! به نظر می رسد، ما بدون برنامه و هدف در طوفانی سرگردانیم که ما را با خود به هر جای که می خواهد، می برد و یا چنان غریزی و کور راه می‌سپاریم که حاصلش، چیزی جز حیرت نیست. شاید به همین واسطه است که در تمام مقوله های مورد بحث، دچار افراط و تفریط شده ایم؛ آن هم بدون شناخت و پشتوانه علمی لازم از زمینه ای که ابزار کار ماست. آیا هنگام آن نرسیده که حرفه و گرایش خود را جدی

شناخت. تقلیدی سطحی که هیچ بهره ای از نوآوری و خلاقیت ندارد و چیزی به پایان عمر کوتاهش نمانده است. اگر شماری از کارگردانان، به دلیل کمبود متن، سراغ نمایش نامه نویسی رفته اند، باکی نیست. لااقل با تئاتر بیگانه نیستد، ولی قدم گذاشتن در حریم شاعری، بدون رعایت اصول ابتدایی آن، در خور هنرمندان این حیطه نیست. نگذاریم چنین پدیده بی رگ و ریشه ای، نثر را از صحنه های نمایش برای کودکان و نوجوانان ما بیرون براند و چیزهایی به نام «شعر»، به خورد بچه ها بدهد.

با توجه به این که زنان نسبت به مردان، به ویژه به کودکان نزدیک ترند و معمولا در فعالیت‌های مربوط به آن ها فعال ترند، می توانند در زمینه ادبیات نمایشی، بیشتر سرمایه‌گذاری در سایر عناصر تئاتری، مثل کارگردانی ندارد. بنابراین، علاقه مندان خواهند توانست با صرف وقت دلخواه برای مطالعه، آموزش و تالیف به موفقیت های بیشتری نسبت به سایر عناصر تئاتر کودکان و نوجوانان دست یابند و آمار فعلی را با شتاب بیشتری به مرز قابل قبول تری تغییر دهند. این درد دل بسیاری از مردان کارگردان است که می گویند: چون نمایش نامه کم است و ما قدرت انتخاب متن های متنوع و دلخواه را داریم، پس خود دست به قلم می بریم. با عناوین به این نیاز مبرم، در صورتی که خانم ها نیز این موقله را هم چون قصه نویسی، جدی تر بگیرند، امید می رود که هم کیفیت آثار بالا رود، هم به نوعی به رفع معضل کمک کند. متاسفانه، آمار کلی و تقریبی ادبیات نمایشی برای کودک و نوجوان، از آغاز تا امروز، تا آن جا که نگارنده آثار چاپی را فهرست کرده است، فعالیت زنان را باز هم کم تر نشان می دهد.

الگوی شخصیت های «انسان و حیوان» نیز چون نظم و نثر توامان، در ادبیات نمایشی ما یک تقلید کلیشه ای و نخ نماست که از هیچ پشتوانه علمی و هنری برخوردار نیست.

کودک، همان قدر که به ارتباط با حیوانات علاقه مند است، از ارتباط با اشیا گریزان نیست. او بیش از آن که با شخصیت های حیوانی مانوس باشد، چون انسان است، با انسان ها سر و کار و الفت دارد. اگر در سنین محدودی، جاندارپنداری[۶۲] در او قدرت دارد، این گرایش در اشیای بی جان است که تبلور می یابد و کم توجهی به این بخش، حاکی از عدم شناخت ماست و رقم ۶/۷ درصدی، نشان این عدم گرایش نویسندگان ماست. چنان که رویکرد افراطی و سطحی ما به نمایش نامه هایی با شخصیت های «انسانی و حیوانی» نیز از یک تحلیل علمی نشات نگرفته است. خطر بزرگ تری که ادبیات نمایشی ما را تهدید می کند، فراموش کردن مسائل انسانی و جریان های روز این قشر از جامعه است. پناه بردن به شخصیت های حیوانی

مطبوعات کتاب، رادیو تلویزیون، سینما و مدرسه و این اواخر بازی های رایانه ای، به این امر دامن نمی زنند؟ آیا نباید این مسائل در موضوع های آموزشی و تربیتی، جایگاه خود را دارا باشند؟

این ها و مواردی که پیش از این مطرح شد، مسائلی است که به بررسی نیاز دارند تا جایگاه و شکل و اندازه طرح شان، ارزیابی شود. با وجود این، شکی نیست که بی تفاوتی و بستن درها به روی این مسائل، راهکار آن نیست. کودک و نوجوان، در پی حوادث و تجربه ها و در پی سوال های ایجاد شده، به دنبال پاسخ می گردد. و چه بسا تحت تاثیر رویداهای روز و واقعیت های موجود، خود به نتایج نادرستی برسد و یا از منابع پاسخگویی ناسالم تغذیه کند. نکته تاسف بار در این جا، رقم نود و چهار درصدی موضوع های آموزشی و تربیتی نیست، بلکه این رویکردی مثبت است. نکته منفی، روش مستقیم گویی و گاه تحکم آمیز آن است که نه ارزش هنری دارد و نه به نتیجه مورد نظر مولف می انجامد.

جدول شماره یازده، به نوعی بیانگر وضعیت نشر نمایش نامه هاست. تنها چهارده درصد از نمایش نامه نویسان موفق به چاپ آثارشان می شوند و هشتاد و شش درصد نمایش نامه تولید شده، از زیور طبع محرومند. (اطلاعات مربوط به این که چند درصد نمایش نامه های تالیف شده، موفق به اجرا می گردند، برای آمارگیری فراهم نبود این محرومیت، یعنی محروم بودن از حق تالیف، مطرح نشدن اثر، عدم برخورد با کار، هزینه های اندکی برای نویسنده نیست. با وجود این ها، باز هم نویسندگان می نویسند؛ هر ند که دریافتی جز برخورد با مانع ندارند. عنوان کردن عدم فروش و ضعف آثار، با نشر و برخوردهایی کارشناسانه، به قوت تبدیل می شود. در تمام جهان، برنامه های تئاتری، تحت پوشش و حمایت مالی دولت ها قرار می گیرند تا بتوانند به زندگی و رشدشان ادامه دهند.

حذف این چتر حمایتی، همان به سر این جریان فرهنگی می آورد که اکنون شاهد آنیم. شرکت های فرهنگی دولتی، جشنواره ها، فرهنگ سراها و خانه های فرهنگ از دیگر نهادهایی هستند که انتظار می رسد در این مورد، سرمایه گذاری و حمایت کنند.

جای بسی شگفتی است، نویسنده ای که خود با مشکلات فراوان سر و کار دارد، با اعتماد نفس، درس پیروزی می دهد و فارغ از دغدغه های مبتلا به، راهکارهای موفقیت را برای کودکان و نوجوانان ترسیم می کند! آن هم در رقمی به بلندای سی و هفت و نیم درصد. اهمیت این آمار، هنگامی آشکار می شود که نگاهی به ردیف های پنجگانه جدول شانزده بیندازیم.

بگیریم؟

متاسفانه واقعیت نشان می دهد که ما با ابزار کارمان بیگانه ایم و این حرفه دارای متولی مشخصی نیست که بگوییم چرا؟ جای منتقدین نیز در این وادی خالی است.

آموزش تئاتر کودک و نوجوانان هم که در هیچ مقطعی به چشم نمی خورد. بنابراین، منطقی از این دست، می تواند ما را در ناآگاهی حرفه ای مان تقویت کند. به ویژه اگر مشکلاتی چون عدم حمایت مالی و آسیب های روانی را هم یدک بکشیم. اگر در تئاتر بزرگسالان، نمایشی با این خصوصیات به صحنه برود، واکنش متولیان، منتقدین و تماشگران را در اشکال گوناگون به همراه خواهد داشت، ولی تئاتر کودکان وادی فراموش شده ای است که از این گونه عکس العمل ها مصون است. پس با خیال راحت، می توانیم به جهل مان ادامه و حتی آن را به نام آگاهی، اشاعه دهیم! به راستی، هنگام آن نرسیده است که با حرفه خودمان آشتی کنیم و با ابزار کارمان به صورت حرفه ای آشنا شویم؛ یا کودک، ادبیات کودک، با عناصر ادبیات نمایشی برای نمایش نامه نویسی، با عناصر نمایشی برای اجرا، با سبک ها و شیوه های هنری و نمایشی و بالاخره با ساختارهای نمایشی؟ یقین داشته باشیم، تا ما خودمان و کارمان را جدی نگیریم، نمی توانیم انتظار داشته باشیم که این حرفه را دیگران جدی تلقی کنند.

مقایسه رقم کم رنگ بیست و هشت درصدی «شهر»، با رقم پر رنگ ۶۷۷ درصدی روستا و جنگل، گویای این واقعیت است که توجه ما قبل از این که به شهر و جامعه شهری باشد، معطوف به گذشته است. خطری که این رویکرد دارد این است که مخاطب کم تری می تواند با مسائل جامعه و اطرافش حرکت کند و به جای یک گام پیش بردن او، چند گام او را به عقب برمی گردانیم. ممکن است پاسخ داده شود که ما در مکان روستا و فضای جنگل، مسائل روز کودک معاصر را طرح می کنیم و به این وسیله، موضوع را با شخصیت های حیوانی، جذاب تر جلوه می دهیم. البته، نمی توان منکر نمونه هایی از این دست در میان آثار شد؛ چنان که نمی شود مونه هایی را که از زمان خود جلوترند و در لا مکانی و یا فضایی تخیلی، اشاره هایی به مسائل آینده دارند، نادیده گرفت. اما آمار نشان می دهد که درصد آن ها بسیار پایین است و حالت استثنا دارند. آن چه قاعده شده، همان است که آمارش در جدول مربوطه، آمده است.

می دانیم که مقوله های عقیدتی، فلسفی، مذهبی و سیاسی، جزو مسائل خاص کودکان نیست. اما آیا در زمره مسائل عام آنان هم نمی تواند باشد؟ آیا واقعیت های تلخ و شیرین اجتماعی، سوال هایی را در ذهن آن ها ایجاد نمی کند که نیاز به پاسخ صحیح داشته باشند؟ آیا

۱۲ -آدم برفی، ص ۱۶، سطرهای ۱۷-۱۹

۱۳- نخود نخود، وسائلا به کار خود، ص ۳ سطر ۷

۱۴- همان، ص ۱، سطر ۹

۱۵- کوزه، ص ۲، سطر ۱۷

۱۶- دوست خوب فرشته، ص ۲، سطر ۲۰

۱۷- همان، ص ۲۹، سطر ۴

۱۸- کوزه، ص ۱، سطر ۱۰

۱۹- قصه شهر حیوونا، ص ۵، سطر آخر

۲۰- پسرعموها، ص ۶، سطر ۳ از پایین

۲۱- لطفا من تو را دوست دارم I Love You Please,

۲۲- آسمان آبی و آرزوهای رنگارنگ، ص ۱۳، سطر ۷

۲۳- نخود نخود، وسائلا به کار خود، ص ۱، سطر ۲

۲۴- بازی، ص ۸، سطر ۱۴

۲۵- افسانه ماه طلایی، صفحه ۱، سطرهای ۱۴ و ۱۳

۲۶- حسنی، این کارها بده، ص ۲۲، سطر ۲

۲۷- یه مرغ دارم، ص ۱۶، سطرهای ۲ و ۱

۲۸- پسر عموها، ص ۳ شعرهای ۶ و ۵

۲۹- فلفلی و دیوهایش، ص ۶، سطر ۷

۳۰- یک جفت کفش برای علی، ص ۱، سطرهای ۸ و ۷

۳۱- غول چک، ص ۳، دو سطر آخر

۳۲- دیو دیوک، ص ۶، سطرهای آخر

تعداد	امتیاز	درصد
۹	خیلی‌خوب	۷/۱۵
۳۳	خوب	۲۷/۵
۲۴	متوسط	۲۰
۵۴	ضعیف	۲۸/۳
۲۰/۱۲۰	خیلی ضعیف	۱۶/۲/۱۰۰

جدول یک

عنوان نویسنده	تعداد	درصد
زن	۳۰	۲۲
مرد	۱۰۵	۷۸
	۱۳۵	۱۰۰

جدول دو

عنوان	تعداد	درصد
نثر	۳۳	۲۵
نظم	۷	۵
نظم و نثر	۹۵	۷۰
	۱۳۵	۱۰۰

جدول سه

نمایش‌نامه با شخصیت‌های	تعداد	درصد
انسانی	۳۴	۲۵/۱
حیوانی	۳۵	۲۵/۹
انسان‌وحیوان	۵۷	۴۲/۲
انسان‌واشیاء	۹	۶/۷
	۱۳۵	۱۰۰

جدول چهار

نکوهش اعمال زشت و تشویق به کردار نیک برای رسیدن به موفقیت، مجموعا رقم شگفت انگیر هشتاد و سه و نیم درصد را می سازد که پیاهم های دیگر را به شدت تحت الشعاع قرار می دهد. این امری تصادفی نیست؛ یک پدیده اجتماعی قابل بررسی است. آیا مسائل مطروحه، ناشی از زندگی پدیدآورندگان ادبیات نمایشی ماست؟ یا نویسندگان، چون کودکان و نوجوانان را مبتلا به یافته اند، در پی چاره جویی برآمده اند؟ در هر صورت، چه این باشد و چه آن، راه چاره در تذکر مستقیم و نصیحت های رایج در اکثر نمایش نامه ها و شکل مرسوم کلیشه ای آن نیست؛ چرا که این طریق، نه مخاطب را سود می رساند و نه به قوت هنر و ادبیات نمایشی ما می انجامد.

با عنایت به اطلاعات موجود، این بضاعت نگارنده بود در مسائل مطرح شده باشد که با یاری حق و همت دیگر، آن چه را که در نمایش نامه های مان «پیام» داده ایم، نخست خود به آن ها عمل کنیم، نه چون واعظان غیر متعظ باشیم که در جلوت، به صراط مستقیم خوانیم و به قول حافظ، در خلوت به آن کار دیگر پردازیم! در آن صورت، آن چه از دل برآید، لاجرم بر دل نشیند و هم چنین، حمایت مسئولان را در پی خواهد داشت و فرهنگ زی خواهد شد.

تحقیق، برخورد صمیمانه و همایش ها در ارتباطی متداوم، از دیگر راهکارهای موثر رفع معضلات این مقوله خواهد بود.

پانوشت ها:

۱- در بقیه متون تا سقف ۱۵۰، اطلاعات کافی برای آمار موجود نبود.
۲- رنگین کمان دوستی، سطرهای ۳-۷ ص اول.
۳- روباه ناقلا، گرگ بی حیا، ص ۳۱.
۴ آسمان آبی و آرزوهای رنگارنگ، ص ۱۳.
۵- همان، ص ۵، سطرهای ۲۰ و ۱۹.
۶ -صنوبر، ص ۵، سطرهای ۳-۵
۷ همان، ص ۸، سطر ۵
۹- صنوبر، ص ۵، سطر ۷
۱۰- روباه ناقلا، گرگ بی حیا، ص ۳، سطر ۱۱
۱۱- غول چک، ص ۱، سطر ۶

۳ و ۲

۵۵- سرچشمه، ص ۳۶، سطرهای ۵ و ۴

۵۶- مزه نان بی رنج، ص ۷، سطرهای ۸ - ۱۱

۵۸- همه خوبند، ص ۴، سطر ۱۵

۵۹- کدو قلقله زن، ص ۱

۶۰- داستان آبی، ص ۱، سطرهای ۴-۷

۶۱- پسر دهقان، ص ۲، سطرهای ۷-۹

۶۲- ر.ک به «تئاتر مذکر»، داوود کیانیان

۶۳-animism

عنوان:دیو، پری، یا غول	تعداد	درصد
با حضور	۲۳	۱۷
بدون‌حضور	۱۱۲	۸۳
	۱۳۵	۱۰۰

جدول نه

مکان	تعداد	درصد
روستا	۵۶	۴۱/۷
شهر	۳۸	۲۸
جنگل	۲۷	۲۰
تخیلی	۱۴	۱۰/۳
	۱۳۵	۱۰۰

جدول ده

عنوان: موضوع	تعداد	درصد
دست‌نویس	۱۶	۱۲
تایپ	۱۰۰	۷۴
کتاب	۱۹	۱۴
	۱۳۵	۱۰۰

جدول یازده

۳۳- کچل عاشق، ص ۵، سطر ۱۳
۳۴- همان، ص ۷، سطرهای ۹ و ۸
۳۵- خاتون و سه ابله، ص ۱۱، سطرهای ۴ - ۸
۳۶- قصه بیشه زار، ص ۱۴
۳۷- شعر کودک در ایران، محمود کیانوش
۳۸- نیم قرن در باغ شعر کودکان، عباس یمینی شریف، چاپ آتلیه، چاپ سوم، ۱۳۶۸، تهران
۳۹- پژوهشی در شعر کودک، منوچهر علی پور، انتشارات تیرگان، چاپ اول، ۱۳۷۹ تهران
۴۰- قصه شهر حیوون ها، ص ۱۱
۴۱- گربه حریص، ص ۳۳، سطرهای ۹ و ۷
۴۲- آدم برفی، ص ۱، سطر های ۴ - ۶
۴۳- همان، ص ۸، سطرهای ۹ - ۱۱
۴۴- همان، ص ۱۰، سطرهای ۱۱ - ۱۳
۴۵- به جای «مرحومه» ذکر شده است.
۴۶- خشیل، ص ۸
۴۷- همان، ص -۱۰ سطر ۲۲
۴۸- کچل عاشق - ص ۱۲، سطرهای ۱-۹
۴۹- تنفس ممنوع، ص ۱، سطرهای ۲۰ و ۱۹
۵۰- قصه شهر حیوون ها، ص آخر
۵۱- بدون نام، ص ۱۹
۵۲- تولدی دیگر، ص ۳۰، سطرهای ۱۰ - ۱۲
۵۳- خانه خرگوش، ص ۴۱، سطرهای ۱۱ - ۱۸
۵۴- خرگوش دروغگو، ص ۲۰، سطرهای

شماره جدول	شماره مسلسل	شماره ردیف	منابع:	تعداد	درصد
۵	۱۵	۱	ترجمه	۲	۱/۵
۵	۱۶	۲		۱۰	۷/۵
۵	۱۷	۳	ایرانی	۱۲۳	۹۱
				۱۳۵	۱۰۰

جدول پنج

نوع قصه‌ها:	تعداد	درصد
عامیانه	۱۸	۱۳/۴
واقع‌گرا	۱۲	۸/۸
فانتزی	۱۰۵	۷۷/۸
	۱۳۵	۱۰۰

جدول شش

ساختار:	تعداد	درصد
ارسطویی	۱۰۷	۷۹/۲
روایی	۲۸	۲۰/۸
	۱۳۵	۱۰۰

جدول هفت

عنوان: موضوع	تعداد	درصد
سیاسی	۲	۱/۵
مذهبی	۶	۴/۵
	۱۲۷	۹۴
	۱۳۵	۱۰۰

جدول هشت

آیا عنصر روایت در ادبیات کودکان مانع اقتباس از این آثار در نمایشنامه است؟

شکوفه ماسوری

عنوان‌های متفرقه نوشته‌هایی که آنها	تعداد	درصد
چاپ شده‌اند	۲۳	۱۷
چاپ‌شده‌ندارند	۱۱۲	۸۳
	۱۳۵	۱۰۰

جدول دوازده

عنوان‌های متفرقه	تعداد	درصد
استفاده از بازی‌های عامیانه	۱۸	۱۳
عدم استفاده از بازی‌های عامیانه	۱۱۷	۸۷
	۱۳۵	۱۰۰
نویسنده و کارگردان	۴۱	۳۰
نویسنده	۹۴	۷۰
	۱۳۵	۱۰۰
نمایش‌نامه‌های اجراشده	اطلاعات	کافی نبود
نمایش‌نامه‌های شرکت‌کننده از تهران	اطلاعات	کافی نبود
نمایش‌های شرکت‌کننده از شهرستان	اطلاعات	کافی نبود
پیام		
هرچه کنی به خودکنی	۳	۳/۵
هرچیز بجای خویش نیکوست	۶	۶/۵
پیام‌های بهداشتی	۶	۶/۵
نکوهش اعمال زشت	۲۰	۲۱/۵
تشویق به کردار نیک	۲۳	۲۴/۵
راهکارهای موفقیت	۳۵	۳۷/۵
کافی نبود	۹۳	۱۰۰

جدول سیزده

داستانی که از زاویه دید سوم شخص نقل شود که راوی هیچ نقشی در آن نداشته باشد.

در ادبیات داستانی کودکان (وبعضاً ادبیات شعری آنان) روایت از گون محض و مطلق آن در جریان است این گونه روایت گری در داستان های کودکان چه آنهایی که سینه به سینه نقل شده است و چه آنهایی که در عصر معاصر نگاشته شده گاه آنچنان مطلق می شود که جایی برای توصیف و عملی و شخصیت پردازی باقی نمی گذارد. توصیف عملی توصیفی است که در آن گفتگو وجود دارد و امروز برخلاف گذشته که وصف ساده و جزء به جزء حالات و قیاف اشخاص باب بود نویسنده می کوشد اشخاص داستان را به گفتگو و عمل وا دارد و کاری کند که خود با گفتار و رفتار شخصیت و خصلتهای او را درمعرض قضاوت بگذارد.

با آگاهی از مطالب گفته شده می بینیم ادبیات داستانی کودکان چه اندازه می تواند ماد خامی برای تئاتر و سینما باشد. البته بررسی نگارنده در این مقاله با توجه به حوز تحصیلی و فعالیت او تئاتر خواهد بود نه سینما.

صحن تئاتر برخلاف داستان با تنها چیزی که سازگاری ندارد روایت است تئاتر از پایه بر عمل (act) استوار است. در صحن نمایش چه در تئاتر بزرگسالان و چه تئاتر کودکان حوادث روایت نمی شوند بلکه از طریق گفتگو و عمل به نمایش گذاشته می شوند. نگارنده معتقد است عنصر روایت در داستان های کودکان به ویژه در گروه سنی«الف» که سالها پیش از دبستان و اول دبستان را شامل می شود به شدت پررنگ است برای اینکه در این سالها بیشتر وقت ها شخص دیگری قصه را برای کودکان می خواند و هنوز کودک در فضای قصه های شبان قبل از خواب به سر می برد که شنوند روایتی پرحادثه بوده است.

اقتباس از ادبیات داستانی چه در نوع فولکلور و چه در نوع مدرن آن (ادبیات داستانی امروز کودکان ایران) به خاطر رنگ و بوی غلیظ روایتی بودن آن مانع اجرای صحنه ای آن می شود مگر آنکه نویسنده بتواند قصه ای بنویسد که اساس آن نه توصیف و روایت محض بلکه گفتگو و عمل صحنه باشد. در این صورت است که داستان اختیار ندارد و نمی تواند به تک گویی درونی و آنچه شخصیت ها به آن فکر می کنند یا چگونگی آنچه می گویند بپردازد. داستان باید یکپارچه گفتگو باشد و نشان دهند اعمال و رفتار قابل رویت و تصویرپذیر شخصیت ها همانطور که در صحن تئاتر از بازیگران می بینیم.

به عبارت بهتر وصف در این گونه داستان ها آمیخته با گفتگو است. چیزی که در تئاتر

یکی بود یکی نبود..... یه دختری بود ..... یه شاهزاده‌ای بود ..... یه کچلی بود..... امیری بود..... گربه‌ای بود ..... پیرزنی بود ..... دهکده‌ای بود .....

عنصر روایت جزء جدایی ناپذیر داستان است به عبارت دیگر داستان اصطلاح عادی است برای روایت یا شرح و روایت داستان. ارزش روایت در داستان به حدّی است که آن دو را تقریباً معادل دانسته‌اند:«داستان روایت درست توالی حوادث است که داستان‌نویس ترتیب واقعی آن را در پیرنگ تغییر می‌دهد». (عناصر داستان . میرصادقی ص ۳۴)

روایت محض در داستان موضوع نویسنده ا نسبت به زاویه دید او روشن می‌کند یعنی همان زاویه‌ای که قصه از منظر آن گفته می‌شود (نوشته می‌شود)، (Point of viewer). در این مقاله این زوایای دید که به قدر کافی دربار تقسیم‌بندی آنها می‌دانیم در دو نوع اوّل شخص و سوم شخص برای ما مهم است. نوع سوم شخص یا دانای کل همان است که از منظر دانای همه چیزدان داستان روایت می‌شود ولی در نوع اول شخص معمولاً گویند روایت خود درگیر ماجراست و یا قبلاً درگیر ماجرای داستان بوده است و اکنون آن را تعریف می‌کند.

در زاویه دید اول شخص تجربیات و احساسات هیجان انگیز از آب در می‌آید تا

در داستان«لبخند نیلوفر»، نیلوفر دختری است که لبخندش را گم کرده است او کم کم متوجه می‌شود که حتی نقاشی‌هایش لبخند ندارند در یک جای این داستان گفتگو از نوع ذهنی وجود دارد:«شاید بهتر بود که به مادرش بگوید ولی مطمئن بود که مادرش با مهربانی جواب می داد: خوب فکر کن و ببین آن را کجا گذاشته‌ای». در این داستان عمل (act) در زمان حال جاری است و این کمک می‌کند تا داستان قابلیت تصویری شدن داشته باشد اما این قابلیت بیشتر سینمایی است تا تئاتری و علت آن کمبود گفتگوست:«نیلوفر مدادش را برداشت و تصمیم گرفت برای هم آنها یک لبخند قشنگ بکشد. یک لبخند آبی برای پدرش کشید و .... یک لبخند صورتی برای مادرش ..... یک لبخند زرد برای آسمان . ..... یک لبخند نارنجی .....».

در داستان«لاک پشت خوشبخت» روایت و زاویه دید دانای کل با گفتگو آمیخته است. داستان مربوط به لاک پشتی است که تصمیم می‌گیرد زیر پاهایش چرخ ببندد تا سرعتش زیاد شود و بعد از آن می‌فهمد که دیگر زیبائیهای اطرافش را نمی‌بیند. در ابتدای داستان او به هر چیز که می‌رسد سلام می‌دهد:«سلام خورشید. .... سلام آسمان آبی ..... سلام درختان سبز ..... سلام دارکوب..... سلام» رودخانه ولی بعد گفتگوها شروع می‌شود: یک روز خرگوشی به او گفت:«لاک پشت چرا سعی نمی‌کنی تندتر بروی دویدن خیلی لذت بخش است سعی کن شاید بتوانی سریع‌تر حرکت کنی». بعد از این دیالوگ روایت پررنگ می‌شود اما روایت در مورد حرکت شتابزد لاک‌پشت به قدر کافی تصویری است به عبارتی زاویه دید عینی است. داستان با همین نوع زاویه دید و روایت ناشی از آن پایان می‌گیرد.

در داستان«عروسک مهتابی» ، دیالوگ (گفتگو) و روایت جاری و تصویری هم سنگ و برابرند. ماهی هر شب به آسمان می‌آید تا برای بچه‌ها قصه بگوید بعد هم بچه‌ها تصمیم می‌گیرند از ما یک عروسک بسازند. داستان با گفتگو شروع می شود:

- هی هی ماه زیبا بیا.
- ماه، ماه بیا.

....

- همه آماده‌اید.
- آماده‌ایم . آماده‌ایم.

بعد بچه‌ها از ستاره‌ها کمک می‌گیرند تا ماه را عروسک کنند.

ارزش معادل روایت در داستان را دارد. یعنی اینکه در داستان حوادث از طریق روایت و توالی منطقی زمانی بیان می شود و در تئاتر حوادث و شخصیت‌ها از طریق گفتگو شناخته می شوند همانطور که در زندگی افراد گنگ یا کم حرف مردم جالبی نیستند و سینمای صامت نیز چیز جالبی نیست داستان بی گفتگو نیز داستان جالبی نیست، امّا تئاتر بی دیالوگ (گفتگو) اصلاً وجود ندارد. (به جز موارد خاصی مثل اجراهای modern dance و Performan که به نوعی ترکیب حرکت و موسیقی امّا دارای داستان است)

حال برای اینکه از یک داستان کودکان اقتباس تئاتری شود نیاز به یک زاویه دید جدید در آن داستان وجود دارد زاویه دید نمایشی (Dramatic point of viewer) یا زاویه دید عملی (objective point of viewer). یعنی زاویه‌ای که روایت در آن باعث شناسایی شخصیت و بسط توسع آن و همچنین نقل حوادث از طریق گفتگو باشد.

چنین داستانی قابلیت آن را دارد که اساس یک نمایش را شکل دهد. وقتی از نمایش حرف می زنیم منظورمات نمایش کودکان است بدون حضور راوی یا قصه گو (narator) . اکنون به ذکر چند مثال می پردازیم. مثال ها را از چند قصه«اکرم قاسم پور» قصه گوی کودکان ذکر می کنیم. چرا که اکرم قاسم پور که فارغ التحصیل رشت کارگردانی تئاتر و استاد رشت کارگردانی و عروسکی دانشگاه است، سالهاست در مهد کودک ها نمایش خلّاق کودکان را تدریس می کند و«کتاب لبخند نیلوفر» او در سال ۱۳۸۰ بهترین کتاب کودک شناخته شد.

قاسم پور در کتابهایی که برای کودکان نوشته است به خوبی توانسته داستان هایی بنویسد که زاویه دید آنها نمایشی است چرا که حوادث داستان علاوه بر آن که در زمان حال جاری است دیالوگ (گفتگو) و مونولوگ (جک گویی) در آنها به شکلی ملموس است که می تواند اساس یک نمایش را شکل دهد.

البته نباید فراموش شود در داستان های که اساس آنها توصیف و روایت محض است و به ویژه زاویه دید آن سوم شخص است اگر قرار باشد به تئاتر تبدیل شود فقط منبعی می شود که بر اساس آن بتوان نمایشنامه‌ای نوشت یعنی در آن صورت فقط خطوط اصلی قصه حفظ می شود.

بررسی آثار قاسم پور ثابت می کند که آن دسته از کتابهای کودکان که عنصر گفتگو در آنها قوی است و زاویه دید از نوع نمایشی می باشد (Dramatic point of viewer) می توانند ماد خام مفیدی برای اقتباس تئاتری از آنها باشند

- اسم مرا چه کسی انتخاب کرده است؟
- خوب معلوم است من اسم تو را فرفری گذاشته‌ام.
- لباس‌های مرا چه کسی انتخاب کرده است؟
- خوب .... من.
- بازیهایی را که می‌کنیم چطور؟
- خوب ..... من....
- چه کسی به من می‌گوید کی باید بخوابم کی باید بیدار شوم و چه وقت باید حرف بزنم؟
- خوب ..... من .... من

داستان زیر درخت خرمالی به ویژه به خاطر راوی اول شخص که خود شریک در داستان است ارزشمند و برای تبدیل به یک نمایشنامه اعتبار کافی دارد.

در آخرین قصه قاسم‌پور داستان یک نقاشی داستان دختری نقل می‌شود که می‌خواهد خدا را نقاشی کند او دایماً در ذهنش دیالوگ‌هایی را که با مادربزرگش رد و بدل کرده مرور می‌کند و آنگاه دست به عمل می‌زند. این داستان بیشتر امکان تصویری شدن سینمایی را داراست تا تئاتری شدن مانند داستان لبخند نیلوفر.

آنچه که در این مقاله مورد توجه قرار گرفت روایت و توصیف‌های موجود آن است. عنصری که به نظر نگارنده به خاطر نوع زاویه دید و عملی که در قصه جاری است استفاده صریح و مستقیم از آنها را در تئاتر امکان‌پذیر می‌کند و این قابلیت در داستاهای خانم قاسم‌پور جاری است. در حالی که در سایر قصه‌های کودکان به ویژه آثاری که سینه به سینه نقل شده‌اند روایت مطلق از طریق سوم شخص و دانای کل اصلی‌ترین مانع پرداخت تئاتری است مگر آنها که درست مثل قصه یک راوی (قصه‌گو) در صحنه باشد که این با اصول تئاتر که در آن کنش اهمیت دارد و همه اتفاقات از این طریق می‌افتد مانع اصلی استفاده از آنها در تئاتر است.

منابع:

۱ میر صادقی، جمال؛ عناصر داستان؛ چاپ سوم؛ انتشارات سخن؛ تهران ۱۳۷۶.
۲ یونسی، ابراهیم؛ هنر داستان نویسی؛ چاپ ششم؛ نشر نگاه؛ تهران ۱۳۷۹.
۳- میرصادقی، جمال؛ ادبیات داستانی؛ چاپ دوم؛ تهران موسسه ماهور ۱۳۶۵.
۴- پراپ، ولادمیر؛ م. کاشیگر؛ ریخت شناسی قصه؛ نشر روز؛ تهران.۱۳۶۸.

در داستان زیر درخت خرمالو انداز دیالوگ بیش از روایت است. در این داستان راوی، اول شخص و دختربچه‌ای است که عروسکش را زیر درخت خرمالو و زیر باران جا گذاشته و وقتی به او می‌رسد با او گفتگو می‌کند تا خواستهای او را بفهمد. آنها با هم گفتگو می‌کنند. این اثر خانم قاسم‌پور بیش از آثار دیگر بار دراماتیک دارد و به راحتی می تواند تبدیل به یک نمایش شود:

به او گفتم:

- تا سرما نخوردی باید به اتاق برویم.

او گفت: کمی زیر باران بمانیم.

....

- نباید تو را زیر باران می‌گذاشتم.

سکوت

- الان به اتاق می‌رویم. گرم می‌شوی . بعد بازی می‌کنیم. می‌توانم برایت قصه بگویم ما می‌توانیم نقاشی کنیم و کارهای دیگر.

....

- نه ..... کمی زیر باران بمانیم.

- تو غمگین هستی؟

- بله

- نمی‌دانستم عروسکها هم غمگین می‌شوند.

- بچه‌ها هم غمگین می‌شوند؟

- گاهی وقتها.

- چه چیزهایی آنها را ناراحت می‌کند.

....

البته در دیالوگ‌های انتخاب شده واژه‌های گفتم و گفت را حذف کرده‌ام که نمایشی بودن گفتگو و اقتباس راحت از آنها برای تئاتر ملموس‌تر شود. این اثر خانم قاسم‌پور بهترین اثر او از نقطه‌نظر ارزش اقتباس تئاتری است. در ادام داستان آمده است:

پرسیدم:

- تو چرا ناراحت هستی؟

قصه در نمایش

امیر مشهدی عباس

۵- مکّی، ابراهیم؛ شناخت عوامل نمایش؛ چاپ دوم؛ سروش؛ تهران ۱۳۷۱.
۶- قاسمپور، اکرم؛ لبخند نیلوفر؛ چاپ اول؛ انتشارات شباویز؛ تهران ۱۳۸۰.
۷- قاسمپور، اکرم؛ لاک پشت خوشبخت؛ چاپ اول؛ انتشارات شباویز؛ تهران.۱۳۸۲.
۸- قاسمپور، اکرم؛ عروسک مهتابی؛ چاپ اول؛ انتشارات شباویز؛ تهران۱۳۸۰.
۹- قاسمپور، اکرم؛ زیر درخت خرمالو؛ چاپ اول؛ انتشارات شباویز؛ تهران۱۳۸۲.
۱۰- قاسمپور، اکرم؛ داستان یک نقاشی؛ چاپ اول؛ انتشارات شباویز؛ تهران ۱۳۸۳.

داشته باشد و رسانه ها نقش به سزایی در این هدایت دارند.

قسمت عمده ای از این انرژی به تصویرسازی ذهنی و خیال پردازی مربوط می شود و نمایش خلاق با دنیای فانتزی و ایده جایگاه بسیار مناسبی برای تخلیه این انرژی محسوب می شود که با همذات پنداری مخاطب با شخصیت اصلی (قهرمان) یک نمایش یا قصد انجام می پذیرد. وقتی مخاطب بتواند ظرف، خلاقیت و خیال پردازی خود را به درستی خالی کند می تواند دوباره آن را پر کند و این جایگزین سازی چرخه ای برای روند رشد تفکر خلاقانه ایجاد کرده تا همین تمرین باعث کارآزموده شدن و به کارگیری مناسب خلاقیت در سازندگی و آموزندگی نسل آینده خواهد شد.

پس شکافتن لایه های روانشناسی مخاطب در هنر نمایش تئاتر و حرفه ای شدن برای عمل کردن اصولی و علمی تنها وظیفه ساده ما دست اندرکاران نمایش است. تئاتر کودک و نوجوان تفاوت های بسیاری با تئاترهای دیگر دارد که چند نمونه از آن اشاره می کنیم.

بازیگری - بازیگر است که در میان تمام عوامل اجرایی قدرت و وظیفه بیشتری نسبت به دیگر دست اندرکاران را دارد چون برای ارتباط برقرار کردن هر چه بیشتر با مخاطب او مجبور است از حضور مخاطب استفاده کند و یا از روی صحنه به میان مخاطب برود و همین امر باعث می شود که زمان نمایش، نوع ورود و خروج بازیگران، موضوع های حاشیه ای و برخی اوقات فاصله گذاری نمایشی تغییر کند.

آهنگسازی - موسیقی در نمایش بزرگسال در جای خود حرکت می کند اما شاید بتوان گفت در تئاتر کودک یک اصل محسوب می شود و پا از جای خود فراتر می گذارد چون موسیقی در تئاتر کودک همانند یک شخصیت حائز اهمیت است.

نویسندگی - اگر نوسینده ای بخواهد برای همه نسل و هم فکر خود (بزرگسال) اثری را خلق کند می داند که حداقل نیازی به تغییر ماهیت فکری خود ندارد و می تواند از هزاران کلمه بزرگ و کوچک استفاده کند اما در نوسیندگی برای کودکان و نوجوانان چنین نکته هایی وجود ندارند چون نوسینده باید ماهیت فکری خود را بر پایه نیازهای کودکی و نوجوانی تغییر داده و فقط می تواند از هفتصد کلمه برای کودکان استفاده کند چون آنان فقط با این تعداد کلمه آشنا هستند و...

وقتی به تاریخچه تئاتر کودک و نوجوان در ایران بنگریم خلاء یک عنصر را به صورت کاملا محسوس مشاهده می کنیم و آن هم نمایشنامه است. نمایشنامه اولین موفقیت و انتخاب

تئاتر کودک و نوجوان یکی از مهمترین تاثیرگذارترین رسانه های موجود در ایران می باشد که اگر درست به ان پرداخت شود به سادگی می توان توجه مخاطب را بیش از این به آن جلب نمود و تاثیرات مثبتی در زمینه های فرهنگی هنری اقتصادی اجتماعی بر روی نسل های آینده گذاشت. در تئاتر کودک و نوجوان ممیزی های نظارتی حساسی وجود دارد که یک/دهم آن در تئاتر بزرگسال لحاظ نمی شود علت این چهارچوب ها و ممیزی ها نیز حساسیت های بالا و مهم سنین کودکی و نوجوانی ست و همین کته باعث می شود تا تولیدکنندگان و هنرمندان تلاش مضاعف کنند که با دانایی کامل در این راه حرکت نموده و نسبت به نیاز واقعی مخاطبان تولیدات خود را عرضه نمایند.

از آنجایی که تولیدات نمایشی ما نسبت به توانایی هنرمندان ما بسیار اندک است و آثار موجود نیز با نواقص بسیاری ارایه می شوند می توان سنجید که تئاتر کودک و نوجوان از شیرازه دچار مشکل است. کودکان و نوجوان دارای انرژی پتانسیلی هستند که اگر فقط بخواهیم آنان را درک کنیم باید به دوران کودکی و نوجوانی خودمان برگردیم انرژی که اگر درست هدایت شود می تواند قدرت، خلاقیت و نوآوری را در آینده به شکل واقعی به دنبال

و هویت برای کودکان و نوجوانان توهم زایی را به ارمغان می آورد علت آن نیز دنیای تصورات و تخیلاتی ست که به مقتضای سن کودکی و نوجوانی وجود دارد - دنیای آن ها از لحاظ حسی و تحلیلی آن قدر قدرتمند است طبق آمار تحقیقات شخصی کودکان ۲۳ برابر و نوجوانان ۱۱ برابر بزرگسالان از دیدن تئاتر تاثیر می گیرند یا لذت می برند.

«فرهنگ قصه سازی از قصه ها» نه فقط برای نوییسندگان و خالقان آثار ادبی و هنری بلکه برای تمامی کسانی که با قصه و خیالپردازی سر و کار دارند حائز اهمیت است، کودکان که نیازهای واقعی خود را به صورت غیرمستقیم در قصه عنوان می کنند، نوجوانان کهبا قصه به آرزوهای کوچک و بزرگ خود فکر می کنند، پدر و مادرهایی که شب ها برای کودکانشان قصه های تکراری تعریف می کنند، نویسندگانی که شخصیت های خلق شده شان را در دنیای قصه و درام به نمایش می گذارند و... همه و همه قصه می گویند و می سازند و می نویسند. نکته اینجاست که تمامی این قصه ها برای نیاز مخاطب خلق نمی شود و بیشتر بنا بر استقبال آن ها تولید می شود و متاسفانه گاهی نیاز مخاطب همان چیزی نیست که از آن استقبال می کنند، اگر هنرمندان باتدبیری نتوانند نیاز مخاطب را تامین کنند ناخودآگاه استقبال هم از بین خواهد رفت.

به نمایشنامه بپردازیم که پس از بسته شدن نطفه آن، از دیالکتیک آغاز می شود، وجود شخصیت های کلیدی و نوع ارتباط آن ها با یکدیگر، کنش ها و واکنش ها، گره ها واجع و فرودها تعریف می شوند تا به دیالوگ نویسی برسد. اما گر در قسمت دیالکتیک یعنی تفکر اولیه و آغازین، یک شخصیت به درستی خلق شده باشد، در مراحل بعدی محکم تر و منطقی تر می شود و در صورتی که غیر از این باشد ضعیفتر و غیرقابل باور خواهد شد. هنوز هیچ پرداختی وجود ندارد و همه چیز در ذهن نوسینده سیاه و سفید دیده می شود. همیشه در این زمان وجوه اضافه حذف می شوند (البته با این منطق که هر چیز، نکته و یا شخصیتی که بودن و نبودنش به اتفاق قصه هیچ کمکی نمی کند باید حذف شود) و حذف شده های تاثیر گذار گاهی به شخصیت های حاشیه ای اضافه می شود. و هزاران اتفاق دیگر، تا نمایشنامه آماده می شود. همه ما، بارها این جمله را از زبان هنرمندان شنیده ایم که: نمایشنامه پس از اجرای نمایش نهایی می شود. کسانی که تولید نمایش را تجربه کرده باشند کاملا جمله ذکر شده را درک می کنند و دقیقا شخصیت های خلق شده همین جا خودشان را به معرض نمایش می گذارند اگر درست خلق شده باشند این توانایی را در اختیار بازیگر و کارگردان قرار می دهند

گروه نمایشی ست که همیشه مهجور مانده و به علت کم اهمیت شمردن نویسندگان این رشته چه از نظر مالی و چه از نظر ارزشی هیچ گاه نویسندگی نمایشنامه به عنوان شغل مطرح نشده و تنها کسانی که علاقه قلبی داشته اند نوشته اند و آن هایی هم که توانمند بوده اند آثار خود را نشر کرده اند.

در تاریخ تئاتر برای کودکان و نوجوانان که با حمایت های وزارت فرهنگی و هنر، کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان و فستیوال هایی همچون جشن هنر شیراز و... از دهه پنجاه رنگ و بویی به خود گرفت و حائز اهمیت شد، فقط تئاترهایی با موفقیت همراه بودند که متن نمایشی مناسبی داشتند (البته لازم به ذکر است که در آن روزها متون نمایشی با وسواس و دقت خاصی نگارش می شدند) و برخی نمایش های دیگر که به شیوه نمایش خلاق و بداهه سازی به اجرا در می آمدند و از ایده وام می گرفتند اما اغلب نمایشنامه ها دچار آسیب بود. آیا این به علت ساختار شکنی و تاثیرات آوانگارد در هنر بعد از دهه شصت است؟ یا کمبود نمایشنامه نویسان دقیق و با کیفیت؟ آیا می توان پیش بینی کرد که حل این معضل باید توسط چه کسی یا چه ارگانی حل می شده؟ و یا در جایی که برای کودکان نسل امروز که ساده ترین سرگرمی هایشان بازی با پیچیده ترین بازی های کامپیوتریست ده ها نمایش درباره آموزش مسواک زدن تولید می شود... می توان در مورد پیشرفت و آینده حرفه ای تئاتر کودک و نوجوان حرفی به میان آورد یا خیر؟

نویسندگان اغلب در موضوعات نمایشنامه های خود مبحث نصیحت محوری را غالب بر مسائلی دیگر قرار می دهند و برای ایجاد فضایی نو به جای آن که نوع نگاهشان را تغییر بدهند به خلق شخصیت های خیالی و تصنعی می پردازند که در عین نوآورانه بودن جذاب نیز باشد. اما مبحث اصلی خلق کردن شخصیت است. آیا با به وجود آمدن شخصیت تازه اثر ما با موفقیت روبرو می شود؟

لزوما احتیاج به خلق شخصیتی تازه نیست ونویسنده می تواند با شخصیت های موجود هدف خود را تاثیرگذارتر و باورپذیرتر کند. بهتر است کمی بیشتر به خلق شخصیت های عجیب و غریب برای کودکان و نوجوانان بیاندیشیم. کودکان و نوجوانانی وجود دارند که پس از دیدن نمایش ها و فیلم های عجیب و غریب که شخصیت های نامتعادل و غیرواقعی داشته اند دیگر به تنهایی دستشویی و حمام نرفته اند، در اتاق خود به تنهایی نخوابیده اند، در مدرسه و کلاس درس پرخاش کرده اند و... بله - خلق شخصیت های جذاب جدید ولی بدون منطق

سرعت مخاطب قدم برداریم باید از شخصیت های موفقی که در گذشته خلق کرده ایم با شیوه ای جدید و هدفی تازه در تولیدات خود استفاده کنیم. و پیامد این تفکر آثار موفقی همچون: هری پاتر، شرک، تام و جری، فاستون، کاسپر و... تولید و عرضه شدند که با استقبال بی نظیری مواجه شدند و در همگی آن ها به طور مستقیم و غیرمستقیم از شخصیت های خلق شده در گذشته استفاده شده بود.

جوهر کلام ایجاد قصه برای نمایشنامه ای دجدید با فضایی تازه توسط شخصیت های قصه های خلق شده در ادبیات نمایشی است و چگونه تجربه کردن این شیوه قصه سازی در پیدا کردن رابطه ایست که شخصیت های قصه های متفاوت با یکدیگر دارند.

باید از زوایای متفاوت به قصه یا داستان نگاه کنیم برای مثال داستان زندگی حضرت یوسف بارها در نمایش، فیلم، انیمیشن و... خلق شده است و دیگر یک اثر جدید و بکر محسوب نمی شود اما داستان نکات و جذابیت هایی را در دل خود دارد که آن را برای اینکه دوباره از نگاهی تازه خلق کرد ارزشمند می کند. زوایایی نظیر: داستان زندگی حضرت یوسف از نگاه گرگی که شایعه شد آن حضرت را خورده است - از نگاه حضرت یعقوب - از نگاه برادرانش - از نگاه کبوتر چاهی، در چاهی که یوسف را زندانی کردند - از نگاه موجودات و انسان هایی که شیفته زیبایی او بودند - از نگاه عزیز مصر - از نگاه زلیخا - از نگاه زندانی ای که تعبیر خواب یوسف زندگی اش را نجات داد و...

در مجموع زمانی که نویسنده فرصت یا توانی برای خلق شخصیت محکم و با منطق ندارد می تواند از «فرهنگ قصه سازی از قصه ها» استفاده نموده و غیر از این که فرصت دیگری برای احیای سنت ها و داستان های قدیمی ایجاد کرده نمایشی بدون آسیب را با نوع نگاه جدیدش به مخاطب عرضه کرده است. البته در گذشته و حال هنرمندانی بوده و هستند که این شیوه را در آزمودن و خطا تجربه کرده اند و دست آوردهایشان را به عرصه نقد گذارده اند اما این شیوه به صورت جدی مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است از آنجایی که هنوز کمبود نمایشنامه خوب بزرگترین معضل تئاتر کودک و نوجوان محسوب می شود و هیچ انگیزه خاصی برای نگارش نمایشنامه در نویسندگان ایجا نشده است. گروه های نمایشی می توانند با استفاده از این شیوه، تا حد بسیاری ضعف نمایشنامه ها را کاهش داده و تمرکز و خلاقیت هایشان را در فضایی جدید به اجرا در بیاورند (نمایشی در خور فهم مخاطبان) و انرژی خود را که صرف تولید نمایش می کنند درست هدایت کنند و آثار خود را جاودانه سازند.

که آن ها درست هدایت کنند و در غیر این صورت آن ها را نیز با مشکل روبرو خواهند کرد.

حال اگر نمایشنامه ای با تعریف قصه محوری یا فضا محوری به مرحله نگارشی برسد باید شخصیت های عجیب و غریب جدیدی خلق کند تا بتواند قصه را مطرح کند و پیش ببرد؟

عموم نظرهای روشن فکرانه به این نکته برمی گردد که مواردی همچون: روایت های مذهبی، شاهنامه، کلیله و دمنه، قصه های ایرانی، داستان های گلین خانوم، حسن کچل ها و ملک جمشیدها و... کهنه شده اند و دارای شخصیت های کلیشه ای هستند و با چنین اندیشه ای شخصیت های عجیب و غریب ویژه ای برای نمایشنامه هایشان خلق می کنند تا اندیشه خود را (در شکل ظاهر) متفاوت و جذاب نشان دهند تفاوتی که از لحاظ آرایه ذهنی ناسالم بوده و جز آسیب، نکته دیگری را به همراه ندارد. قهرمانی که دو دهان و سه شاخ دارد و شاید عجیب تر از آن را از معنای قهرمانی (که بیشتر در نوع تفکر معنا می شود تا در ظاهر) دور می کنند. در نتیجه هر عملکرد مثبت یا منفی او این بازتاب را در ذهن مخاطب ایجاد می کند که فقط یک قهرمان با دو دهان و سه شاخ می تواند این گونه رفتار کند و من نمی توانم. آسیب دیگری که گریبان گیر مخاطب می شود ضعیف دیده شدن انسان در مقابل مخلوقاتش است و از آن جا که مخاطب می شود ضعیف دیده شدن انسان در مقابل مخلوقاتش است و از آنجا که مخاطب، طبق عادت همیشگی با قهرمان داستان همذات پنداری می کند سعی بر آن دارد تا رفتار خود را به شکل رفتار قهرمان تغییر دهد و به تدریج شخصیت واقعی و معصوم مخاطب کمرنگ تر می شود آسیب هایی که از چنین آثاری حاصل می شوند بسیارند و تاثیرات آن وحشت آور، که ما نکته را به همین بسنده می کنیم و به چگونگی رهایی از چنین گزندهایی می اندیشیم. این نکته افکار بسیاری از دست اندرکاران تولیدات نمایشی ویژه کودکان و نوجوانان را در جهان به خود مشغول ساخت تا به راه حل منطقی دست پیدا کردند.

و آن هم تغییر نگاه به شخصیت های قصه ها، نمایشنامه ها و فیلم نامه هایی ست که با دقت و ظرافت بسیاری در گذشته خلق شده است. اگر بتوانیم عینک نگاهمان را عوض کنیم و با عینکی تازه به قصه های خلق شده بنگریم می توانیم با همان شخصیت های قدیمی و قصه ها که از لحاظ منطقی محکم هستند و آسیب رسانی ندارند قصه جدیدمان را تولید کنیم. طبق نظر روانشناسان تولید آثار هنری ویژه کودکان و نوجوانان دیزنی: خلق شخصیت های باورپذیر و منطقی زمانبر است و این زمان جوابگوی رشد مخاطب نیست و برای این که بتوانیم به

چگونه در مدرسه کلاس تئاتر تشکیل دهیم؟

یدالله وفاداری

کودکان و نوجوانان صادق ترین مخاطبان دنیا هستند زیرا به هنگام خوشحالی می خندند به هنگام ناراحتی اخم می کنند و در زمان دوست داشتن عشق می ورزند و تمام این حساسیت‌ها و موشکافی های پی درپی برای خدمت به این آینده سازان پاک نیت و نیک سیرت است. پیشرفت بیشتر و بیشتر تولیدکنندگان تئاتر کودک و نوجوان توقعی ست که همواره انتظارش را داریم و فراموش نکنیم که ما مسئولیت سنگینی را به دوش می کشیم و شاید در نظر گرفتن همین نکته کمی ما را به خود متوجه تر سازد!

که مربیان و معلمین علاقمند خود میبایستی دوره ای را دقیقاً در شرایط یک هنرجوی کنجکاو و مشتاق تحت سرپرستی و نظارت استادی بگذارنند تا ضمن آشنائی با اهداف و عناصر و ویژگیهای خاص تشکیل دهند کلاس خود به مرحل مربیگری تئاتر برسند. البته در این زمینه کتب و جزواتی نیز اخیراً منتشر شده، اما هیچکدام از این جزوات نمی تواند جای حضور فعال مربی علاقمند را به عنوان یک هنرجو در کلاس بگیرد. فضای کلاس، بسیاری از مطالب ناگفته و پنهان در پشت سطور کتب را در خود دارد که جز در کلاس و با حضور استاد راهنما و سایر هنرجوها در جای دیگری نمی تواند مطرح باشد به طور مثال شما هر چقدر در رابطه با حس های مختلف در کار بازیگری، مثل ترس یا خوشحالی در کتابها بخوانید هیچکدام ارزش عینی یک جلسه تجربه در کلاس را نخواهد داشت. این است که مربیان و معلمین علاقمند لازم است پس از گذراندن دور تکمیلی حضوری کلاسهای خود را (البته فعلاً به صورت کلاس های فوق برنامه و انشاء ا... در آینده نزدیک به صورت برنامه درسی در خور توجه) در مدارس تشکیل دهند. برنامه ای که در آن کلاسها از آن استفاده می شد و مربیان محترم می توانند در صورت لزوم از آن استفاده نمایند بدین شرح بود که فهرست وار مطرح می شود.

۱- نرمش

۲- بیان (کلمه سازی- جمله سازی- تأکید بر حروف و جملات مشکل- پرتاب اسم، سرود و شعر خوانی).

۳- بازی های عمومی (بدو- ندو- بشین، پاشو- نخند، بخند- و برعکس- وکیل بازی- هپ و بازی های دیگر)

۴- گوش دادن و شنیدن- نگاه کردن و دیدن

۵- تعریف خاطره

تمرین های تئاتری:

۱- تابلو سازی (جنگل در فصل های مختلف)

۲- تیپ سازی (ایستگاه اتوبوس ... اطاق انتظار)

۳- آئینه

۴- حادثه (گفتگو به زبانی تازه)

۵- بیان فعل های مختلف فقط با صوت (نصیحت کردن- تشویق کردن- تنبیه کردن).

مبحثی که تحت عنوان چگونه در مدرسه کلاس تئاتر تشکیل دهیم مورد مطالعه شما ست تجربیاتی است که با مربیان و دانش آموزان علاقمند به تئاتر طی چندین سال ابتدا در کانون پرورش فکری و سپس در آموزش و پرورش مناطق مختلف بدست آمده. لازم به تذکر است که مشوق و راهنمای ما اساتید محترم دانشکد هنرهای دراماتیک و زیبا و کتب مختلفی که در این زمینه توانستیم فراهم کنیم بوده. در پی علاق بیش از حد کودکان و نوجوانان عضو کتابخانه های کانون پرورش فکری به تئاتر و لزوم ایجاد کلاسهائی برای این مشتاقان و کمبود نیروی انسانی که تخصص لازم را نیز داشته باشند کانون اقدام به تشکیل کلاسهائی جهت تربیت مربیان در این زمینه نمود. به همین دلیل از میان داوطلبین انگشت شماری که اکثراً نیز دانشجوی دانشکده هنرهای زیبا و با دراماتیک بودند عده ای جهت گذراندن

دوره ای به منظور آشنائی با فنون تشکیل کلاس تئاتر انتخاب شدند و با گوشه ای از تجربیاتی که در ممالک دیگر به خصوص اروپا و آمریکا به دست آمده بود در دوره هائی کوتاه آشنا گشتند. این آشنائی هر چند ناقص می توانست الگو و چهار چوبی باشد که مربی بستگی به برداشت و آگاهی و شناخت خودش از آنها استفاده کند. نتیجه ای که بر آن تأکید شد این بود

براساس قرارداد و با فرمان مربی می تواند ضمن ایجاد تحرک و انرژی برای شروع کلاس مفید باشد به اهداف زیر نیز که هدف از این حرکات و نرمش هاست باید توجه کرد:

۱- تمرکز (هنرجو می بایستی حواس خود را به طور کامل روی تمرین ها متمرکز کند).

۲- سرعت انتقال و عمل (هنرجو لازم است طی تمرینات مختلف سرعت انتقال جهت درک مفاهیم مختلف و سرعت عمل جهت پاسخ به آنها به دست بیاورد و گرنه در کنش و واکنشهائی که از نظر حسی لازم کار بازیگریست موفق نخواهد بود. مربیان علاقمند

می توانند ازاین قبیل تمرینات که در قسمت اول، فهرست وارد ذکر شد برای شروع کلاس در هر جلسه استفاده کنند منهای اهداف بالا که به طور کلی از تمامی تمرینات تئاتری منتج

می شود با پیشرفت کلاس هر دسته از تمرینات را جهت اهدافی خاص به کار می بریم این اهداف می توانند پرورش- مشاهده، تمرکز فکر و حواس، همکاری، واکنش و آگاهی از حالات، آگاهی از شخصیت و بالاخره سازمان دادن به آنچه هنرجویان در مراحل قبلی آموخته اند به منظور ترکیب آنها به صورت اجرای یک برنامه گروهی باشند.

(نگاه کردن و دیدن) در تمرین نگاه کردن و دیدن مربیان باید توجه داشته باشند که اصولاً کودکان باید به آنچه در اطراف خود می بینند با دقت نگاه کنند. تمرین های تئاتری موجب

می شود که توانایی هنرجویان در مشاهده اشیاء و اشخاص پرورش یابد. هنرجویان به آسانی تفاوت میان دویدن و خزیدن، سنگین و سبک، پیر و جوان، کوتاه و بلند و دیگر تمایزها و تفاوت ها را درخواهند یافت. در تمرین هائی که در این مورد ارائه می شود تأکید بر قدرت هنرجویان در امر مشاهده است. پافشاری در اجرای صحیح و فنی حرکات در این مرحله ضرورتی ندارد. فقط نفس فعالیت است که باید مورد توجه مربی باشد.

(گوش دادن و شنیدن) در تمرین گوش کردن و شنیدن نیز باید توجه داشته باشیم که هدف تشخیص اصوات مختلف و تمایز آنها و عکس العمل است. این عکس العمل در پاسخ

پرسش های مربی از هنرجو می تواند مستمر باشد چه صدائی می شنویم؟ با چه احساسی می شنویم، برای چه می شنویم.

تعریف خاطره:

در تمرین تعریف خاطره که هدف از آن ایجاد زمینه های نمایشنامه نویسی و آشنائی هنرجویان با ارکان و عوامل یک نمایشنامه است و می تواند پس از یک تمرین و بازی پرجنب و جوش که هنرجویان نیاز به استراحت جسمی دارند بسیار موثر واقع شود، هنرجویان به

پانتومیم:

۱- گرفتن حیوانی با کمند، شستن ماشین- هل دادن در سر بالائی

۲- صندوق جادوئی (کمی، کیفی، عاطفی)

۳- پرندگان (در فصول و حوادث مختلف)

۴- ساختن اشیاء مختلف و تغییر فرم

۵- کی، کجا، کی

زمینه های اجرائی:

۱- موضوع (موضوع های مختلفی را مربی می تواند مطرح کند که براساس آن هنرجویان نمایش کوتاهی را اجرا کنند مانند حمل هوائی در شب یا صف خرید کالاهای کمیاب).

۲- موقعیت (موقعیتی نظیر دفتر مدرسه یا سنگری در جبهه به هنرجویان داده می شود که براساس آن نمایش کوتاهی اجرا کنند).

۳- موقعیت و گسترش (در این قسمت مربی موظف است ضمن دادن موقعیت به گسترش آن به صورت یک نمایشنامه کوتاه کمک کند مثلاً دفتر مدرسه و دانش آموز بی انضباط و شکایت معلمین و ورود ولی دانش آموز).

لازم به توضیح است که از قسمت های مختلف این تمرینات و خصوصاً از قسمت های موضوع، موقعیت و گسترش قطعات نمایشی کوتاه و در عین حال کامل و جالبی را می توان به دست آورد که کاملاً قابلیت اجرائی داشته باشد. به قول زنده یاد شهید رجائی:

کوخ نشینان و مستضعفان عالم در انتظار آنند که نویسندگان نمایشنامه و بازیگران صحن تئاتر بازگو کننده آرمان آنان باشند و اسناد رسوائی مستکبران و ستمگران را به نمایش بگذارند. با توجه به این مسئله مهم که از قول آن معلم اسوه مطرح شد مراحل مختلف کلاس از افتتاح تا اختتام توضیح داده می شود.

۱- نرمش:

تمرین های تئاتری برای کودکان و نوجوانان با حرکات شروع می شود. هنگامی که هنرجویان با این تمرینات بر حرکات خود تا اندازه ای تسلط یافتند مرحل دوم یعنی توام کردن حرکات با گفتار آغاز می گردد. برای شروع و آماده سازی بدن خوبست که از حرکات ساده و سبک ورزشی که جنبه تفریحی نیز داشته باشد استفاده کرد مانند بدو، ندو یا بشین، پاشو که

در این مرحله پس از این که مربی در گفتگوی خود با هنرجویان ترتیب هر تمرین را با جزء به جزء حرکات روشن نمود. باید دیگر بار آنان را به تکرار همان تمرین وادارد، تا آنچه را هنرجویان از گفت و گوی مربی دریافته اند در عمل نیز دریابند. این تکرار موجب می شود که هم مربی هم هنرجویان برای ادام تمرینات اطمینان بیابند.

مربی در گفتگوئی که با هنرجویان دارد می تواند بر مشاهد دقیق وضع اشیاء در مکان و حرکت های مختلف هنرجویان تاکید کند. مثلاً اگر قرار است که در وسط کلاس حوض کوچکی را تصور کنند و به کنار آن بیایند و روی حوض خم شوند و دست خود را در آب فرو برند، باید آنها را متوجه این موضوع کرد که چون حوض واقعی و عینی در کار نیست نمی توانند با عدم دقت پا در حوض بگذارند یا آن قدر خم شوند که دستشان به آب نرسد. عدم دقت در این تمرین ها و بی توجهی به وضع مکان و اشیائی که تخیل می کنند موجب می شود که تمرین های ایشان نتیجه ای در بر نداشته باشد.

باید مربیان محترم توجه داشته باشند که هر تمرین برای خود داستانی دارد. البته این داستان لازم نیست که واقعاً داستانی کامل باشد. مقصود روایت یک عمل کامل در تمرین است، مثلاً دیدن یک بسته بر روی میز و به دست گرفتن آن، گشودن نخ آن و بیرون آوردن شیئی که در آن است و قرار دادن آن بر روی میز و نگاه کردن به آن می تواند یک عمل کامل باشد که در این تمرینات به آن داستان گفته می شود. مربی می تواند یک عمل ساده را برای هنرجویان روایت کند و از آنها بخواهد که این داستان یا عمل را اجرا کنند به طور مثال می تواند از هنرجویان بخواهد که هر کدام درختی را نشان دهند و درختی باشند مربی می تواند هنرجویان را با گفتار خود از بیرون راهنمائی کند: (اکنون بهار است، نسیم بهاری می وزد شاخه ها و برگ های شما از این نسیم به آرامی تکان می خورند. پرندگان با خوشحالی از این شاخه به آن شاخه میپرند) و به همین شکل مربی میتواند فصول دیگر را نیز با ویژگیهای خاص آن فصل ها برای هنرجویان روایت کند و هنرجویان تابلو زیبائی را از فصول مختلف نشان دهند و در انتها اگر هنرجویان حرکات را با ترتیب و نظم لازم و دقت و تمرکز حواس انجام دهند، این مرحله نیز موفقیت آمیز خواهد بود. در مورد تیپ سازی نیز که در این مرحله اشاره شد می توان به همین ترتیب عمل کرد. هنرجویان می توانند هر یک به تنهائی رفتار و حرکات تیپی را که انتخاب نموده اند نشان دهند و کارشان مورد ارزیابی مربی و سایر هنرجویان قرار گیرد می توان ایستگاه اتوبوس یا اطاق انتظار پزشک را در نظر گرفت. این مکان ها به هنرجویان کمک می کند که تیپ انتخابی

صورت داوطلب یا با انتخاب مربی خاطراتی از مهمترین حوادث زندگیشان نقل می کنند، هنرجویان در این مرحله به کمک مربی می آموزند که از خاطراتی می توان جهت نوشتن یک نمایشنامه استفاده کرد که آن خاطره دارای حادثه باشد، حادثه را شخصیت یا

شخصیت هائی ایجاد کرده باشند و از ایجاد این حوادث مقصود مقصود و منظوری داشته باشند و در پایان و قبل از هر چیز این خاطره دارای نتیجه ای باشد یا بتوان از آن نتیجه ای گرفت که براساس آن بشود تم اصلی نمایشنامه را که زیر بنای یک نمایشنامه است مشخص کرد و نمایشنامه را براساس آن تم با استفاده از خاطره و حوادث آن تدوین نمود.

تمرین های تئاتری:

در ابتدا لازم به تذکر است که کودکان و نوجوانان نه تنها در تمرین های تئاتری، بلکه در حیط همه آموزش ها نیاز به مشاهد دقیق دارند. پیشرفت آنها در هم زمینه های آموزشی تا حد زیادی به توجه و دقت آنان نسبت به جزئیات بستگی دارد.

پیشنهادهائی که در مورد این تمرینها مطرح شد و توضیح داده خواهد شد همه به عنوان نمونه ارائه می شود و مربیان و معلمان خودآراد هستند که با استفاده از سلیقه و ابتکارشان و به تناسب محیط و امکانات تمرین های دیگری بیندیشند و به کار بندند. این تمرین ها از یک جهت پایه تئاتر و از سوی دیگر قدمی در راه پرورش رفتار اجتماعی کودکان و نوجوانان است.

در این مرحله نیز هنرجویان به طور فردی کار خواهند کرد تا آمادگی لازم را برای

تمرین های گروهی در مرحل بعد پیدا کنند. در این تمرین ها باز از هیچ گونه اسباب و لوازمی استفاده نمی شود و هنرجویان از تخیل خود در تصور اشیاء استفاده می کنند. در این مرحله هدف از هر تمرین اجرای منطقی چند حرکت و عمل متوالی و به هم پیوسته است. هنرجویان پس از این که حرکات مربوط به یک تمرین را انجام دادند باید منتظر نقد و بررسی مربی خود باشند. مربی می تواند دربار نحوه انجام حرکات با آنها گفتگو کند و نشان دهد که در چه مواردی آنها قسمتی از یک حرکت را حذف کرده اند. چون هنرجویان عین اشیاء را در برابر ندارند و باید وجود اشیاء و به کار بردن آنها را تخیل کنند بسیار اتفاق می افتد که مثلاً در وانمود به باز کردن یک بسته به جای آنکه ریسمان دور آن را بگشایند و آهسته شیئی را از میان کاغذ بیرون آورند چند حرکت ساده انجام می دهند چنانچه گوئی شیئی در میان کاغذی گشوده بر روی میز قرار دارد.

تمرین‌های بعدی با کیفیت ها یعنی زبری و نرمی، گرمی و سردی، بو و طعم اشیاء مورد نظر و خلاصه در آخرین مرحله ارتباط عاطفی ای که باید از نظر حسی با توجه به نقشی که بازی می کنند نسبت به کار داشته باشند آشنا شوند.

این ارتباط عاطفی، احساسی است که هر انسان نسبت به پدیده های پیرامونش خواه و ناخواه دارد در این مرحله هنرجویان با شناختی که از نقش خویش براساس تحلیل و راهنمائی‌های مربی به دست می آورند میباید در ایجاد این ارتباط عاطفی کوشا باشند... در این زمینه تمرین صندوق جادوئی یکی از بهترین تمرین هاست که موجب گسترش تخیل سالم و مفید کودکان و نوجوانان است و باعث تشویق هنرجویان به مطالعه کتب مختلفه به خصوص در زمینه ادبیات و هنر که از ضروریات و پشتوانه کار هنر بازیگریست می شود. مربی می تواند به هنرجویان بگوید: فرض کنید در وسط اطاق صندوق ایست که در این صندوق انواع و اقسام اشیاء از اعصار و قرون و سرزمین های مختلف جای دارد. هر یک از شما یکی از این اشیاء را از میان صندوق انتخاب و در مدت کوتاهی که وقت دارید داستان کوتاهی بسازید. آن را بدون اینکه حرفی بزنید اجرا نمائید در همین زمینه از تمرین های مفید، کی، کجا، کی یا به عبارت ساده تر چه شخصی در چه موقعیتی می توان استفاده نمود به هنرجویان فرصت دهید که در کمترین مدت با کمترین حرکت بفهمانند چه کسی هستند و در کجا هستند و از نظر تاریخی یا زمانی چه وقت و تاریخی است.

پس از پایان این مراحل و قبل از هر گونه زمینه های اجرائی مربی باید مطمئن شود که هنرجویان مراحل مختلف این تمرینات را که پایه و اساس تئاتر حتی به صورت حرفه ای نیز هست به خوبی یاد گرفته اند. در آن صورت کار مربی چون خشت اول را کج ننهاده درست و سریع پیش خواهد رفت.

در این مرحله موضوعات مختلفی را مربی می تواند مطرح کند. این موضوعات چه بسا از خاطراتی که هنرجویان تعریف کرده اند می تواند انتخاب شده باشد، سپس هنرجویان در دسته‌های مختلف هر کدام می توانند روی موضوع ها کار کنند و به اجرا دربیاورند. نقد و بررسی کلاس پس از تمرین کمک موثری به اجرای صحیح خواهد بود. مرحل بعدی بیان موقعیت به وسیله مربی است. هنرجویان موظفند در موقعیتی که مربی تعیین می کند انجام نقش نمایند و در آخرین مرحله این موقعیت ها می تواند به وسیل مربی گسترش صحیح و منطقی و دراماتیک خودش را داشته باشد تا به اجرای مقبولی برسد.

خود را بهتر نمایش دهند. حال برای دقت و تمرکز حواس بیشتر و هماهنگی در رفتار و حرکات از تمرین آینه می توان استفاده کرد. مربی هنرجویان را دو به دو روبروی هم قرار می‌دهد و از آنها می خواهد که یکی از آنها نقش آئینه و دیگری نقش فردی را بازی کند که خود را برای رفتن به مدرسه جلو آئینه آماده می کند. بدیهی است این قبیل تمرین ها برای ارائه هماهنگی یک کار گروهی بسیار

می تواند موثر باشد. در مرحله بعدی که لازم است گفتار به حرکات اضافه شود تا

زمینه های اجرائی یک نمایش کوتاه فراهم گردد خوبست قبل از هر گونه تمرین جهت برخورد صحیح هنرجو با صوت، لحن و کلام و بریدن ترمزهائی که در مراحل اولی این گونه تمرین ها برای هنرجویان بوجود می آید و مانع حرکت خلاقه آنان می شود، مربی از تمرین‌های بدون کلام و دیالوگ و تنها با اصوات و آواهای ساده استفاده کند. دو ویژگی مهم این قبیل تمرین ها این است که هنرجو منهای راحتی در بیان گفتار در مراحل بعد، با نحوه صحیح گفتار نیز آشنا خواهد شد. در این مرحله مربی می تواند از هنرجویان بخواهد که سعی کنند با زبان اختراعی خودشان در روی صحنه که فی البداهه و در همان لحظه ساخته شده است در مورد حادثه ای که رخ داده و منجر به تصادف وحشتناکی شده از خود دفع اتهام کنند. مربی می تواند با راهنمائی به موقع و مورد لزوم مسیر داستانی این قبیل تمرین ها را که به همین علت از ویژگی و جذابیت خاصی برای هنرجویان برخوردار است تغییر دهد که از کشمکشها، اوجها و نتیج لازم برای یک نمایشنام کوتاه برخوردار باشد.

تمرین دیگری در این زمینه می تواند افعال مختلفی باشد که فقط به وسیله صوت مثل (دا) ادا شود. لازم است از هنرجویان خواسته شود که هر دو نفر یک فعل متعدی را نظیر نصیحت کردن و یا التماس کردن و یا تشویق و یا تنبیه کردن انتخاب نمایند و در حضور سایر هنرجویان و بدون اطلاع آنان از فعل مورد نظر آن را اجرا نمایند و در فرصت کوتاهی که به آنها داده می شود میبایستی بتوانند مفهوم فعل مورد نظر را به سایر هنرجویان یا در حقیقت تماشاچیان منتقل نمایند. در گفتگوهای پس از این تمرین ها، اشکالات، نقاط ضعف و قوت هر تمرین به خصوص ابتکارات و ابداعات گروه ها با همکاری هنرجویان و راهنمائی مربی مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

در مورد پانتومیم و استفاد از آن در القاء مفاهیم نمایشی خوبست که هنرجویان در وهل اول و در تمرین های اولیه با کمیت ها یعنی سبکی و سنگینی اندازه و حجم اشیاء و در

تئاتر درمانی
و جایگاه آن در
تئاتر دانش آموزی

چیستا یثربی

جهت اجرائی مقبول نیز برنامه تدوین شد کامل لازم است که مربی یا در حقیقت کارگردان با کمک دستیارانش و کلی اعضاء گروه تنظیم می کند و از اولین لحظ شروع کار تمرین با پیش بینی کلی مسائل و احتمالات تا آخرین لحظ اجرا سعی در انجام یک کار صد در صد تربیتی می نماید که در وهل اول روی خود اعضاء گروه و سپس به روی خیل علاقمندان و تماشاچیانی که به تئاتر می آیند تا با فرهنگ بهتر زندگی بهتری داشته باشند تاثیر داشته باشد. لازم به تذکر است که از نقش برنام از پیش تنظیم شده و تمام مسائل را از قبل

پیش بینی کرده نباید غافل بود. مربیان محترم باید بدانند که این تنظیم برنامه می تواند برنامه زندگی فرد فرد هنرجویان را تنظیم کند و گرنه در هیچ کجای دیگری نمی توانند اثر یک برنامه صحیح را در زندگی تجربه نمایند و متأسفانه تا به حال که چنین نبوده و معمولاً در شب های اول اجرا بعد از این که تماشاچیان در سالن نشسته اند نیز صدای چکش و تخته و ناهماهنگی های پشت صحنه به گوش می رسد و حداقل نیم ساعت پس از شروع نمایش شروع می شود. و این تأثیرات تربیتی بسیار بدی به روی تماشاچیان مشتاق و علاقمند می گذارد. انشاءا... که با کمک مربیان و معلمین دلسوز و علاقمند همکاری مسئولین امر بتوان شرایطی فراهم کرد که تئاتر کودکان و نوجوانان با توجه به ارزش های تربیتی ذکر شده بتواند پایگاه حقیقی خودش را در جامعه و به خصوص در جایگاه واقعی خودش یعنی آموزش و پرورش پیدا کند و فرزندان علاقمند به هنر و هنرمندان فردای این مملکت که باید حافظ دستاوردهای انقلاب شکوهمند اسلامی باشند بتوانند از آن بهره مند گردند.

کافی برای حرکت و فعالیت بازیگران و چند تماشاگر را داشته باشد و نور آن بتواند کم و زیاد شود. بیشتر مراکز درمانی ما فاقد چنین شرایطی هستند و به همین دلیل اجرای تئاتر درمانی در این مراکز ممکن نیست.

۴- اگر چه ثابت شده است که تمام بیماران روانی به تئاتر درمانی، واکنش مثبت نشان می دهند، ولی تئاتر درمانی بیشتر مناسب بیماران نوراتیک، یعنی بیمارانی است که مشکلات سبک تر شخصی یا عاطفی دارند، ولی در بیمارستان روانی، تنها بیماران سایکوتیک بستری می شوند و بیماران سایکوتیک تحت درمان دارویی قرار می گیرند و به همین دلیل آمادگی پذیرش روش های فعالی مثل تئاتر درمانی موجود نیست. -۵ و بالاخره به مهمترین علت در این زمینه می رسیم. تئاتر درمانی در ایران یک شیوه ناشناخته است و به همین دلیل روان درمانگران ما اطلاع چندانی از آن ندارند و از طرفی به دلیل عدم آشنایی بیشتر روانشناسان باهنر تئاتر تمایل چندانی به استفاده از آن نشان نمی دهند و شاید آن را غیر موثر تلقی می کنند، و این به دلیل عدم آگاهی آن ها نسبت به قابلیت های ذاتی هنر نمایش است.

به هر حال در زمینه تئاتر درمانی، تحقیق و مطالعه کمی در کشور ما صورت گرفته است و هر مطلبی هم که در این زمینه به چاپ رسیده، ترجمه منابع خارجی آن بوده است. از آنجا که منابع خارجی در این زمینه کم نیست، علاقمندان می توانند با مراجعه به این منابع، اطلاعات لازم را به دست آورند. ما هدف طرح این مقاله ذکر مجدد آن چیزی نیست که در منابع خارجی آمده است. نگارنده قصد داردکه پس از تعریف تئاتر درمانی، تعریف هدف و مخاطب آن و تعریف حیطه کاربردی آن، با نگاهی ایرانی، این مکانی و این زمانی این روش را بررسی کند. تا حیطه های کاربرد آن در مدارس بیشتر مورد توجه قرار می گیرد، و با استفاده های آموزشی آن - مربیان تربیتی را در کار خود یاری کند، به این منظور نخست یک طبقه بندی از تئاتر درمانی ارائه می شود که بر طبق آن سه نوع تئاتر درمانی از هم متمایز می شوند.

۱- تئاتر درمانی که صرفا به عنوان یک وسیله درمان و برای حل مشکلات بیمار مورد استفاده قرار می گیرد و هیچ گونه ادعای هنری ندارد. معمولا در کلینیک یا مراکز درمانی انجام می شود و هیچ هدف دیگری به جز تاثیر مثبت درمانی را دنبال نمی کند. روان درمانگر هم معمولا نقش کارگردان و هدایت کننده را به عهده دارد و همان کسی است که درمان های گروهی را هدایت می کند.

۲- در نوع دوم، تماشاگران خاص که مشکلات روانی و یا شخصیتی دارند، به تماشای آثار

تئاتر درمانی در ایران یک مقوله ناآشناست. بعضی آن را یکی از زیرشاخه های هنر نمایش می دانند و بعضی به لحاظ واژه «درمان»، آن را یکی از روش های صرف روانشناسی برای درمان بیماران روانی می شناسند و به همین دلیل آن را قابل استفاده برای عموم نمی دانند و تنها تصویری که از آن دارند، پدیده مرموزی مثل هیپنوتیزم در اتاق روانکاو است. از سوی دیگر، روانشناسان ما هم از این روش درمانی در کلینیک استفاده نمی کنند و تا به حال استقبالی از این روش در ایران به عمل نیامده است. این امر به چند عامل باز می گردد:

۱- تئاتر درمانی یک شیوه درمانی لوکس و گران است و ضمنا شرط به کارگیری آن دارا بودن هوش متوسط به بالا در بیمار است.

۲- استفاده از این روش وقت زیادی می گیرد و به همین دلیل بسیاری از روانشناسانی که در مراکز دولتی کار می کنند فرصت استفاده از آن را ندارند.

۳- این روش به امکاناتی برای اجرا احتیاج دارد و حداقل آن، یک فضا برای اجرای نمایش است. اگر این فضا ویژگی های صحنه نمایش را داشته باشد و دارای چند پروژکتور جهت تعویض نور باشد بهتر است، ولی این مسئله ضروری نیست. فقط کافی است که گنجایش

هدف مشترک تلاش می کنند.

تاثیر عمیق گروه بر فرد، امری آشکار است. این خاصیت، منشا ایجاد گروه و درمان گروهی است. اما وقتی از تئاتر درمانی در مدارس سخن به میان می آید، باید بر نقش فعال و سازنده عمل متقابل اشاره داشت. می دانیم که نگرش های ما از سه وجه عاطفی، شناختی و عمل تشکیل شده اند. نگرش و شناخت های ما در عمل شکل می گیرند و مشخص می شوند. هیچ نگرشی قبل از اینکه به مرحله عمل در بیاید، ثابت شده نیست. در واقع رفتار ماست که نگرش و طرز تلقی ما را از واقعیت مشخص می کند. فرق تئاتر درمانی با سایر شیوه های گروهی در همین است؛ یعنی تئاتر، محک عملی اعتقادات ماست.

در تئاتر جسم و روح با هم به وحدت می رسند و در واقع فرد در تمامیت وجودی خود مطرح می شود. بنابراین تمام جنبه های وجود انسان در نمایش به پاسخ خوانده می شوند و این مزیت اصلی تئاتر - زندگی است.

گروه درمانی، با تکیه بر کلام به عنوان تنها وسیله ارتباط، فرد را یک بعدی می بیند و این همان ایراد «آنتونن آرتو»، یکی از نظریه پردازان معاصر تئاتر (۱۸۹۶-۱۹۴۸) غرب است. آرتو با فرهنگ گسسته از زندگی که منحصرا از نطق و کلام فراهم آمده، می ستیزد و معتقد است که باید پیوندی میان زندگی و فرهنگ استوار کرد. به نظر آرتو، انسان غربی، انسانی دوپاره است. در سویی حرکت می کند و می زید و در سوی دیگر می اندیشد و از این دوپارگی رنج می برد. «نقص بزرگ درامای غرب، فقدان اثر بخشی و کارایی آن به تمام و کمال است و این نقیصه زاده مقدس شمردن متن و نویسنده به زیان کارگردان و دیگر عناصر نمایشی است.»

پس تئاتر واقعی فقط شامل کلام و مفاهیم عقلی نیست بلکه جنبه فیزیکی، تجسمی و عاطفی هم دارد. چون «حرکات و جنبش های روان و احساساتو مفاهیم در تئاتر باید معادل های فیزیکی بی واسطه پیدا کنند» و این همان چیزی است که در تئاتر - زندگی مورد استفاده قرار می گیرد. به همین دلیل تئاتر چه از نوع درمانی و به عنوان وسیله آموزشی - تفرحی مناسب ترین وسیله برای پیوند میان جنبه های مختلف وجود انسان با جامعه است. در تئاتر - زندگی قصد این است که هم در حالت عاطفی و هم در حالت عاطفی و هم شناختی همانند یک شخص کامل حضور داشته باشیم؛ کاری که تنها در حیطه نمایش ممکن است؛ چون معمولا ما در هر مورد، یکی از این دو حالت را بیشتر از دیگر انتخاب می کنیم. در ابتدای کار، کودک (دانش آموز) را صاحب رفتارهای معینی می دانیم که به نسبتی که وی در زندگی جلو

نمایشی از هنرمندان بزرگ می پردازند و در طی تماشای تئاتر، تزکیه و تخلیه هیجانی در آن ها صورت می گیرد و از طریق همذات پنداری با شخصیت های نمایش، اضطراب و تنش هایشان کاهش پیدا می کند. از طرفی تئاتر به مثابه یک درمان گروهی عمل می کند و با دادن الگوهای مناسب شخصیتی روی تماشاگران اثر می گذارد. برای اخذ این منظور، معمولا از آثار برجسته تئاتر جهان استفاده می کنند. مثلا اثار شکسپیر (به ویژه هملت، مکبث، شاه لیر و اتللو) برای این منظور بیشتر به کار می روند چون خصایص و تضادهای مشترک بشری در آن ها نمود بیشتری دارند.

۳- سومین نوع تئاتر درمانی که بیشتر مورد توجه نگارنده است و تاکید من در این مقاله روی آن خواهد بود، ترکیبی از نوع اول و دوم آن است. یعنی اینکه تئاتر را با معیارهای هنری و زیبایی شناختی و با توجه به اهداف درمانی آموزشی به روی صحنه بیاوریم. چنین نمایشی هم نیازهای عالی انسان مثل زیبایی جویی و نیازهای خلق و آفرینندگی را ارضاء می کند و هم به مثابه یک روش درمانی و تربیتی کارکرد دارد. منتها در این روش روانشناس و هنرمند تئاتر یا باید با هم کار کنند و یا روانشناس از تئاتر هم اطلاع داشته باشد. به هر حال در این تئاتر هنر و روانشناسی به هم می رسند و پا به پای هم پیش می روند و دلیل تاثیرگذاری آن هم همین است.

استفاده از نمایش در حیطه درمان و آموزش کار تازه ای نیست. این شیوه سال هاست که در کلینیک ها و مراکز بازپروری - درمانی جهان به روش های مستقیم و غیر مستقیم انجام می شود. اما قصد ما این است که آن را از گوشه دنج و تاریک کلینیک بیرون بیاوریم و کاری کنیم که تاثیر خود را روی تماشاگر و تاثیر متقابل تماشاگر را روی خود ببیند؛ یعنی با طیف وسیع مخاطب مواجه شود، تغییر کند و از مخاطب تاثیر بپذیرد.

با این تعریف، واژه تئاتر درمانی برای کار ما چندان مناسب به نظر نمی رسد. آنجا که سخن از کار با کودکان عادی مدارس است، شاید بهتر باشد از واژه کلی تر «تئاتر - زندگی» استفاده کنیم؛ یعنی استفاده از تئاتر در صحنه های واقعی زندگی برای رسیدن به یک نگرش غنی و زندگی پویا.

اما چرا تئاتر؟

تئاتر یک هنر گروهی است؛ یعنی حداقل چیزی که برای اجرای یک نمایش لازم است، وجود یک بازیگر و یک تماشاگر است. پس حداقل دو نفر وجود دارند که برای رسیدن به یک

و نظر خود را در مورد فرمان ها ابراز کند. تمام بچه های کلاس می توانند در آن واحد نقش غول را بازی کنند و نسبت به فرامین دانش آموز، واکنش نشان می دهد.

۵- استفاده از تئاتر در آموزش مواد درسی: معلم همراه بچه ها وارد بازی می شود و دانش آموزان را در حین اجرای یک نمایش به سفر خیالی می برد. آن ها می توانند به هر کجا که می خواهند سفر کنند؛ وارد یک تابلو یا نقشه جغرافیایی شوند، وارد یک مسئله ریاضی شوند، یا اینکه به دوران شاعران باستانی ایران بازگردند و به زبان آن ها سخن بگویند. حتی می توانند شخصیت نویسندگان و شاعران سده های گذشته را بازسازی کنند. در طول این سفر اکتشافی، هر کدام از بچه ها نقشی به عهده می گیرد و با هم نکات تازه ای را یاد می گیرند هر بار بنا به موضوع آموزشی یا تربیتی که معلم در نظر دارد، مقصد سفر تغییر می کند. یک بار در طول نقشه جغرافیایی حرکت می کنند، بار دیگر به یک دوره تاریخی خاص مثلا عهد صفوی باز می گردند. حسن این نمایش گروهی این است که تمام شاگردان کلاس می توانند در سر جای خود در آن شرکت کنند و گاهی به فراخور بازی و راهنمایی معلم یکی از آن ها از جا بلند می شود، به وسط کلاس می آید و سفر را هدایت می کند. این سفر بستگی به هدفی دارد که معلم برای کلاس در نظر گرفته است. اگر معلم با کلاسی ناهنجار از نظر اخلاقی روبه روست، می تواند اهداف تربیتی را برای شاگردان در نظر بگیرد.

۶- مرور و تعریف کردن درس به طور دسته جمعی: معلم با یک جمله شروع می کند و هر کس به دلخواه جمله بعدی را می گوید. دانش آموزان می توانند محتویات درس را با عمل نمایش نشان دهند. هر کس جمله ای نگوید می سوزد و از بازی بیرون می رود.

۷- تعریف درس به شکل برنامه های تلویزیونی: درس را به قطعات مختلف تقسیم می کنند و هر قسمت آن را به شیوه ای اجرا می کنند؛ بعضی قسمت های دیگر را در قالب یک نمایش کوتاه یا فیلم مستند نشان می دهند؛ بعضی قسمت ها را مثل آگهی تجارتی تبلیغ می کنند. بعضی را به شکل مسابقه اجرا می کنند و خلاصه بنا به نوع درس یک برنامه دسته جمعی تلویزیونی را اجرا می کنند. معلم می تواند ابتکاراتی را نشان دهد؛ مثلا نکات درسی یا تربیتی را روی آن تاکید دارد، به به ها به عنوان موضوع بدهد و از بچه ها بخواهد که آن ها را به شکل آگهی های جذاب تلویزیونی در بیاورند و جلوی کلاس، مقابل بچه های دیگر اجرا کنند. هر چقدر این آگهی ها جذابتر باشد، معلم بچه ها را بیشتر تشویق می کند.

-۸ بازی هزار و یکشب: هر یک از بچه ها مطلبی را از درس یا زندگی خود نقل می کنند

می رود، آن رفتارها تغییر می یابند. رفتارهای نامناسب به رفتار مطلوب تبدیل می شوند و کودک یاد می گیرد. هدف این است که با استفاده از بازی های نمایشی، امر یادگیری و تربیت در حین سرگرمی تسهیل شود. در اینجا قصد نداریم که درباره هدف و ویژگی های روان شناختی تئاتر درمانی حرفت بزنیم، بلکه به طور خلاصه به بعضی از تکنیک های نمایش که مناسب کلاس های درس ماست، اشاره می کنیم. لازم به ذکر است که این نوع کار، هم نیاز خلاقیت هنری و زیبایی شناسانه کودک را ارضاء می کند و هم در امر آموزش و پرورش او مفید واقع می شود.

۱- استفاده از افسانه ها و قصه های فولکلوریک: دانش آموز را در نقش شخصیت های شناخته شده قصه قرار می دهیم و از او می خواهیم که در لحظات حساس قصه به جای آن ها تصمیم بگیرد و عمل کند. دست خلاقیت او باز است تا هر کاری که خود صلاح می داند انجام دهد، این کار او، موفق به برون ریزی احساسات واپس زده خود می شود و در عین حال قدرت تصمیم گیری و عمل را پیدا می کند. این یک شیوه جرات اموزی است که کودک را برای موقعیت های بعدی زندگی آماده می کند و در عین حال شیوه تفکر سازگارانه را به او می آموزد؛ این که وقتی با مشکل مواجه می شود، چه باید کرد.

۲ -یک قصه را تا نیمه برای دانش آموزان تعریف می کنیم و از آن ها می خواهیم که هر کدام بنا به تخیل خود قصه را با بازی نمایشی تمام کنند. تمام کردن قصه، محملی برای ابراز تخیل، احساسات و عواطف کودک است. طریقه ای که کودک قصه را تمام می کند، برداشت او را از موقعیت و زندگی خود نشان می دهد.

۳- از کودکان می خواهیم با یک شخصیت خیالی یا شناخته شده حرف بزنند. این شخصیت در کنار آن ها حضور دارد و کودک می تواند هر چه بخواهد به او بگوید. بعد، از یکی دیگر از دانش آموزان می خواهیم که در نقش شخصیت خیالی به کودک جواب دهد. حتی معلم هم می تواند وارد این بازی شود. به این ترتیب کودک را درگیر یک دیالوگ می کنیم. به او فرصت می دهیم که خودش را بازگو کند. در عین حال، امکانی فراهم می آوریم که در فضایی راحت و بدون تشویش، او را هدایت کنیم.

۴- علاءالدین و چراغ جادو: یکی از بچه ها غول زندانی شده چراغ جادوی دیگری می شود و حاضر است تمام فرامین او را اجرا کند. نوع فرمان هایی که کودک می دهد، انتظار او را از روابط مطلوب، زندگی و اطرافیانش نشان می دهد. غول می تواند فرمان های او را تصحیح

۱۳- سنگ صبور: هر یک از کودکان یک سنگ صبور دارد که در خلوت خود با آن درد دل می کند. این درد دل ها می تواند به صورت زمزمه باشد و اگر دانش آموزی تمایل داشت، می تواند با صدای بلند درددل خود را بیان کند. این شیوه به کودک اجازه تخلیه عواطف، هیجانات و احساسات سرکوفته اش را می دهد. معلم بین دانش آموزان می چرخد و او تنها کسی است که می تواند به درددل های آن ها گوش دهد. کودکان در بیان درددل آزادند. حتی می توانند از معلم، پدر و مادر، مدیر و شیوه زندگی خود شکایت کنند.

۱۴- الهام از بازی های ایرانی: می توان بازی های ایرانی را با اندکی تغییر به یک نمایش تبدیل کرد؛ مثلا در بازی تخم مرغ گندیده، توپ به دست هر کس که می رسد، باید وسط دایره بیاید و برای گروه، درباره خودش حرف بزند. این کار برای تقویت اعتماد به نفس کودک بسیار مفید است، در عین این که می توان با کمی ویرایش و حذف و اضافه، کل بازی را به یک نمایش کوچک تبدیل کرد.

۱۵- افسانه دختر خاموش: در بسیاری از افسانه ها با شخصیتی مواجه هستیم که ساکت و غمگین است و به هیچ وجه با دیگران ارتباط برقرار نمی کند. یکی از بچه ها، نقش این شخصیت را بازی می کند، بقیه یکی یکی جلوی او می آیند و او را به حرف زدن وا می دارند. هر کس او را بخنداند یا به ارتباط برقرار کردن وا دارد، موفق شده است.

۱۶- یک نوار برای بچه ها پخش می شود، محتوای آن بسته به هدف معلم می تواند آموزشی یا تربیتی باشد (قصه علمی یا تربیتی). بچه ها به نوار گوش می دهند و در همان حال به آنچه گو می دهند، فکر می کنند. معلم در حین پخش نوار، آن را خاموش می کند و اسم هر کس را که صدا می کند آن فرد باید جریان تفکرش را در آن لحظه با صدای بلند اعلام کند: مثلا بگوید موقع گوش دادن نوار، به چه فکر می کرده است. این شیوه، به کودک تمرکز، حضور ذهن و نحوه تفکر خلاقانه را می آموزد.

۱۷- درس پرسیدن به روش غیر مستقیم: بچه ها معمولا از امتحان و درس جواب دادن گریزانند. یک شیوه غیر مستقیم برای پرسش درس، طرح معماست. طرح معما در بسیاری از قصه های ایرانی و خارجی وجود دارد. قهرمان برای رسیدن به هدف خود باید به معماهایی پاسخ دهد. هر بار که پاسخ درست باشد، به او پاداشی داده می شود؛ مثلا از دروازه ممنوع عبور می کند و یا تلسم دیو را باطل می کند و... معلم می توان به بچه ها امکان مشورت گروهی برای پاسخ دادن سوال ها را بدهند و به این ترتیب، روحیه همکاری گروهی را در بچه ها

(موضوع سخن به هدف معلم بستگی دارد). دانش آموز باید موضوع را طوری نقل و اجرا کند که دانش آموزان دیگر خسته نشوند. هر گاه دانش آموزان از پیگیری مطلب او خسته شوند، او می سوزد و باید بنشیند. دانش آموزان می توانند برای او تنبیهی معین کنند؛ مثلا این که برای بچه ها یک لطیفه بگوید یا آن ها را به یک خوراکی دعوت کند. شرط این بازی آن است که مخاطبان علاقه و توجه خود را به موضوع از دست ندهند. این شیوه برای تقویت اعماد به نفس، تمرین سخنوری، خلاقیت، تمرکز و جسارت دانش آموزان در بیان مطالب خویشتن است. در عین حال، با انتخاب محتویات درسی می تواند نقش آموزشی هم داشته باشد. این شیوه طریقه سخن گفتن صحیح در سمینار، کنفرانس و مقابل جمع را به کودک می آموزد.

۹- از کودکان خواسته می شود تصویرهایی از خودشان پای تخته بکشند و یا یک موجود دیگر را همذات پنداری کنند؛ یعنی خود را یک حیوان، گیاه یا شی معرفی کنند و یک جمله، تنها یک جمله در معرفی خود، زیر تصویرشان بنویسند. «من .... هستم» این شیوه طرز برداشت کودک از خود و عزت نفس او را نشان می دهد.

۱۰- کودکان یک دایره در وسط کلاس تشکیل می دهند. یک نفر وسط دایره می چرخد و به هر یک از بچه های دیگر نگاه می کند و یک جمله می گوید. این جمله می تواند از موضوع درس انتخاب شود یا اینکه از محتویات زندگی دانش آموز باشد.

۱۱- شخصیتی آشنا از یک قصه انتخاب می شود؛ مثلا گنجشک دم بریده یا علاء الدین یا حتی شخصیت هایی از قصه های شاهنامه یا مثنوی معنوی؛ مثلا سیاوش در داستان سیاوش یا طوطی در طوطی و بازرگان مثنوی. همزمان همه اعضای گروه، نقش آن شخصیت را بازی می کنند. معلم موانعی در سر راه شخصیت قصه پدید می آورد و شخصیت باید به آن پاسخ گوید. این کار می تواند با شخصیت های آشنای تاریخ هم انجام شود؛ مثلا معلم از سعدی می خواهد یک مسئله ریاضی را حل کند و یا این که از فارابی می خواهد که خوش خط تر بنویسد یا اینکه به تمام شاعران، نویسندگان، دانشمندان و پزشکان سده های پیش یک دیکته می گوید و به آن ها نمره می دهد.

۱۲- گل خندان: بچه ها یک دایره می بندند. یک نفر در وسط می ایستد، می چرخد و افراد هر کدام چیزی را برای می کنند. در پایان، کودکی که در وسط ایستاده باید با موقعیتی که همه این آرزوها برایش به وجود آورده در سر کلاس حاضر شود. در اینجا دانش آموزان با ماهیت واقعی یا تخیلی آرزوهای خود از نزدیک آشنا می شود.

منابع :

۱- گروه های رویاروی: کارل راجرز، ترجمه فرهاد ماهر، انتشارات رشد، ۱۳۶۹.

۲- آنتونن آرتو: جلال ستاری، نمایش، ۱۳۶۸ .

۳- مفهوم نقش در روان شناسی اجتماعی: اسپینله، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، آستان قدس،۱۳۷۲.

۴- بازی درمانی: ویرجینیا اکسلاین، ترجمه احمد حجاران، کیهان،۱۳۶۹ .

تقویت کند و آن ها را به تلاش برای یادگیری وادارد. در عین اینکه، به دلیل نمایشی بودن این شیوه، اضطراب حاصل از امتحان تا حد ممکن کاهش می یابد.

در اینجا فقط چند روش نمایش درمانی - آموزشی مثال زده می شود. در تمام آن ها قصد بر این است که بر اهمیت گروه و حرکت گروهی تاکید شود و تا حد امکان از افسانه ها و قصه‌های ایرانی - شرقی برای تحریک و پرورش ذوق آفرینندگی دانش آموزان استفاده شود و البته در کنار این پرورش ذوق، آموزش و هدایت تربیتی نیز مد نظر گرفته می شود.

این کار علاوه بر جنبه سرگرمی و هنری، فوائد عملی هم دارد؛ از جمله کودک را برای ایفای نقش های واقعی آماده می کند و یا رفتارهای اجتماعی و تکاملی او را بهبود می بخشد. کودک به کمک بازی نقش می تواند کنش ها و نگرش های نقش را یاد بگیرد، و از طرفی این شیوه به عنوان مشوق برای شرکت در گروه تئاتر عمل می کند. چون تمام مسائل در حال و هوایی آزاد و تفریحی تحقق می یابد، نه خشک و رسمی و ضمنا روحیه گروهی را بالا می برد. زیرا هر فرد باید به اهداف گروه نیز یاری برساند. در صحنه بازی، معلم هم می تواند دخالت داشته باشد و تجسم آن افرادی باشد که بیمار منبع قدرت به حساب می آورد.

هنگامی که کودک بتواند به همان شکل که با معلم ارتباط صحیح برقرار می کند، با اشخاص دیگر نیز ارتباط یابد، رشد پیدا کرده است. به این ترتیب، رفتارهایی که در طول تئاتر زندگی یاد گرفته می شود، در موقعیت های واقعی زندگی به اجرا گذاشته می شود.

این نوع کار به کودک اجازه می دهد که از خودش در اینجا و حال شروع کند و تا مرز توانایی هایش به پیش برود. کودک در این بازی های نمایشی به دلخواه خود رفتار می کند و شخصیت خود را به طور کامل می شناسد و می شناساند و به قول «ویرجینیا اکسلاین» یک دوره اندیشیدن و انجام کاری مستقل را می گذارند. در نمایش درمانی هدف این است که کودک «خودش» شود. یادمان باشد که در کار تئاتر با کودک، او باید فرمانده محیط خود باشد و به عنوان مهمترین اشخاص جلوه کند؛ کسی که مثل شخصیت های کارتون، قدرت جادویی دارد و قادر به انجام هر کاری است.

او باید آن چه را که هست، بی پروا بگوید و نشان دهد و معلم نیز چنین فضایی را در کلاس پدید می آورد. این روشی است برای ایجاد هماهنگی میان آنچه در درون فرد است و آشکار ساختن این خود درونی به صورت رفتاری بارز و آشکار که البته در کنار این هدف و جنبه‌های سرگرمی آن، مسائل آموزشی را نیز می توان مد نظر داشت.

بازی- نمایش

محمدرضا یوسفی

نه زبان! و به همین دلیل اغلب آثار بجا مانده، راویان با اشکالی نمادین، تمثیلی، به بیان اندیشه ها و احساسات خود می پردازند.

بازی کودکانه عموزنجیرباف را به یاد آوریم. در این بازی کودکان ابتا حلقه وار به دور هم، دست ها در دست یکدیگر، می ایستند، و سپس هر یک به دنبال دیگری دویده، و از میان حلقه دستان می گریزد و می گوید «بابا اومده، چی چی آورده، نخود و کشمش، با صدای چی؟

با صدای گنجشک! »بعد همه صدای گنجشک را تقلید می کنند و صحنه بازی نمایش را صدای جیک جیک کودکان گنجشک گشته بر می دارد استاد بزرگ تئاتر کارگردان کهنه کار روزگار کهن، پیر تاریخ و قصه گویی ایام سپری شده از این طریق کودک می آموزد که چگونه صدای گنجشک، و بعد دیگر حیوانات را تقلید کند. و حال آن که نخستین نشانه های پیدایی هنر تئاتر در تقلیدهای آگاهانه - ناآگاهانه بشر از محیط پیرامون خودش بوده است. در این بازی بسیاری از کودکان به استعداد طبیعی خویش، در ادای صدای حیوانات پیرامون خود پی می برند. اما باید در نظر داشت که کارگردان پیر، قصه گوی کارکشته، تنها نمی خواهد بازیگری را به کودک بیاموزد، بلکه اهدافی دیگر، چون آشنا ساختن کودک با صداهای گوناگون حیوانات، و نیز شناساندن آنان به کودکان، و دیگر اهداف قابل تعمق را در اندیشه خویش دارد. اما آنچه از منظر هنر تئاتر قابل تامل است، ویژگی تقلید در این بازی می باشد. چون در سیری گریزناپذیر، همان کودکی که ابتدا در این بازی آوای گوناگون حیوانات را بر زبان می آورد، فردای جوانی خویش، چوپان آبادی خواهد بود و آن گاه بازی نمایش «کوسه گلین »را بازی خواهد کرد. اما این بار در جامه و لباس یک بازیگر سنتی که می باید پوستین بر تن کند. طبلی، یا کاسه ای در دست گیرد و به هنگام فرا رسیدن بهار، با ساز و دهل بر در خانه یک یک مردم روستا برود و ساز بزند و آمدن بهار و زایمان بز و گوسفندها و هنگام کوچ گله را جار بزند. مژدگانی خویش را از اهل روستا بستاند. و یا اگر کودکی شهرنشین است، از کودکی بیاموزد که پرندگان و دیگر جانوران را دوست بدارد و آنان را با صدای بابای خویش که از آن سوی قصه ها می آید و نخود و کشمش به همراه دارد، بشناسد و دوست داشته باشد. نیاز به توضیحی بیشتر در این زمینه نیست، که آن سوی تربیت یافتن این بازیگران سنتی روی آوردن آن ها به تفریه و تعزیه گردانی و نقالی و دیگر هنرهای سنتی می باشد که در مجال این نوشته نیست.

وی یکی از کتاب های مکتوب و زیبایی که از دیار پیشین این خاک به ما رسیده و در جای خویش قابل بررسی و دقت لازم می باشد، کتاب «درخت آسوریگ » می باشد که در اینجا

جهان هنر در اشکالی متفاوت با مخاطبین خود ارتباط برقرار می کند و از آن جمله پدیده دیرمان و کهنسال تئاتر در آغاز تولد خویش، و در روند تکامل پذیر خود، به شیوه های گوناگون با آدمی ارتباط برقرار نموده است. طیفی از مخاطبین دیرینه تئاتر، کودکان و نوجوانان بوده اند که از همان آغاز پیدایی تئاتر جایگاه مخصوص خویش را داشته اند.

به پیشینه تئاتر در سرزمین باستانی خویش بیندیشیم. در آنجا با نشانه های بسیار، و به جا مانده بر تن سفال ها، نقش برجسته ها، و متون مکتوب و شفاهی گذشته خویش برخورد می کنیم. لحظه ای به بازی های گوناگون نمایشی که زنان و مردان بازیگر در مراسم های متفاوت چه شادی و چه عزا، به نمایش در می آورده اند و خنده و اشک بر چشم و دهان بینندگان خویش پدیدار می کرده اند، بیندیشیم. در بسیاری از این نمایش ها کودکان کنار به کنار بزرگان تماشاگر بازی ها و نمایش ها بوده اند و بسیاری از این آثار مشخصا متعلق به کودکان بوده است. به یاد داشته باشیم که در متون مکتوب و شفاهی گذشته ما، در عرصه هنر نمایشی، و نیز دیگر زمینه ها، سعی جدی خالقین آثار بر آن بوده که هیچ اندیشه و پیام و سخنی را مستقیم به کودک تفهیم نکنند. چون به خوبی می دانستند آن بر دل می نشیند که از دل برخیزد،

حلقه بزرگ بچه ها می ایستد. بچه ها به دور اوستا می چرخند و می خوانند و عمو زنجیرباف پاسخ آن ها را می دهد:

- عمو زنجیرباف!
- بعله
- زنجیر منو بافتی؟
- بعله!
- پشت کوه انداختی؟
- بعله!
- بابا اومده؟
- بعله!
- چی چی آورده؟
- نخود و کشمش!
- بخور و بیا
با صدای چی؟
با صدای بلبل!

بچه ها صدای بلبل را تقلید می کنند و به دور اوستا می چرخد، و نیز از زیر پل دستان یکدیگر می گذرند. و بعد صدای حیوانات دیگر را درمی آورند و آن قدر به دنبال هم می دوند و از زیر دستان یکدگیگر عبور می کنند تا به تدریج بر روی هم می افتند و زنجیر پاره می شود و اوستا از حلقه بیرون می آید و نوبت اوستایی دیگر می شود و بازی ادامه می یابد.

چه عناصر نمایشی- بازی در عمو زنجیرباف نهفته و ماندگار است که آن را جاودانه ساخته. از آن سوی اعصار و قرون، از آن سوی پیدایی خط و تاریخ و متون مکتوب به ما رسیده است؟ راز دیر پایی این بازی - نمایش در چه ویژگی هایی می باشد. چون سیار بازی - نمایش ها بوده اند که با گذر تاریخ در جای جای روزگار سپری شده این دیار به فراموشی سپرده شده و به ما وارثان آن آثار نرسیده اند. اما عمو زنجیرباف با تاریخ و روند شادی ها و غم های مردم این آب و خاک تا به امروزه سپرده است و از فردا، فردایان سخن خواهند گفت و آن را به فرداها می سپاریم. حال به این بازی - نمایش از منظر یک بازی - نمایش فولکوریک نگاه می کنیم. در آغاز باید پرسید، در یک متن نمایشی خوب و ماندگار چه عناصری باید لحاظ شود

تنها به آن اشاره ای خواهد بود و گذری به نام، تا بدانیم که پشینیه هنر تئاتر این مرز و بوم تا اعماق تاریخ ریشه دارد. این نوشته به یقین یکی از بسیار نوشته هایی می باشد که در ایران باستان برای کودکان خلق شده است تا به شیوه نمایش های سنتی ایران برای آنان بازی شود و آنان بیاموزند آنچه که می باید برای زیستن بدانند. درخت آسوریگ حکایت یک بز و یک درخت خرما می باشد. به روایتی بز نشانه زندگی شبانی و کوچگر می باشد و درخت نشانه زندگی کشاورزی و یک جانشینی، که این دو عنصر در قصه به ویژگی های خویش برای بقا و دوام خود اشاره دارند و هر یک خود را برتر بر دیگری می داند و قصه بر روند قصه هایی با شخصیت هایی متضاد پیش می رود و کودک با دو نوع زندگی شبانی و کشاورزی آشنا می گردد این متن اساسا یک نمایشنامه است و به اشکال گوناگون آن را بازی می کنند.

و اما هدف از آوردن دو نمونه، یکی از متون مکتوب، و دیگر روایت یک بازی - نمایش که از فولکور غنی سرزمین ما ریشه می گیرد، برای بیان این مطلب می باشد که چگونه کودکان با جهان هنر نمایش ارتباط برقرار می کنند. به بیانی دیگر در یک اثر نمایشی برای کودکان چه ویژگی ها باید لحاظ شود، تا آن اثر بتواند با مخاطبین خود ارتباط برقرار کند.

مجددا به همان بازی - نمایش «عمو زنجیر باف » بر می گردیم. اگر می گویم بازی - نمایش با این تعمد است که تا کنون به بازی های از زاویه بازی و اثرات آن بر ذهن و روان کودکان برخورد شده است و کسی به ره آوردهای هنری این آثار توجه لازم را نداشته است. حال آن که نخستین نشانه های بروز استعدادهای گوناگون هنری در کودکان با همین بازی - نمایش ها متجلی می گردد. به پیشینه بسیاری از نویسندگان دیار خویش را مدیون قصه های فولکوریک می دانند، حال آن که به ندرت شنیده ایم که بازیگران صحنه و تئاتر تجلی استعدادهای طبیعی خویش را در بازی های نمایشی دوران کودکی باز یابند. چون به این مهم اساسا توجهی نشده، و اگر شاهد مثال داشته باشد، راقم از آن بی خبر است. اما بازیگران سنتی تعزیه ها ریشه بازیگری خویش و بداهه گویی های هنرمندانه خود را اغلب در همین دوران کودکی می یابند.

با چنین دریافتی از بازی های کودکان می باشد که به آن عنوان بازی - نمایش را مرتبط می دانم و در ادامه نوشتار بیشتر روشن می گردد.

ابتدا بازی را توضیح می دهم. بچه ها دایره وار به دور هم می ایستند دست هایشان را به هم داده، در هم قلاب می کنند. سپس یکی را به نام «اوستا » انتخاب می کنند. اوستا در وسط

شود. اما قصه، حکایت عمو زنجیرباف است که زنجیره هایش را بافته، به پشت کوه انداخته، و حال بابا از زنجیرها رها شده، می آید با توشه و سوغاتی به شیرینی و روشنی نخود به رنگ آفتاب است و صدای بلبل و گنجشک و همه حیوانات دیگری که به انواع گوناون به انسان یاری و کمک و زیبایی را می بخشند با خود به همراه دارد.

۷- شخصیت ها چه تیپ و چه کسانی هستند؟ عمو زنجیرباف کیست؟ او عامل ماندگاری این بازی - نمایش شده است، یا بابا و نخود و کشمش و دیگر عناصر؟ راویان گمنام اثر، که همه مردم این آب و خاک هستند، به یقین باید انتخابی شایسته می کردند، و گرنه اثر جاودانه نمی شد. ابتدا عمو زنجیرباف را به عنوان شخصیت محوری نمایش برگزیده اند او کیست؟

چه پشتوانه تاریخی را با خود به همراه دارد؟ نامش از کجا پیدا شده است؟ راوی، یا راویان قصه چه ویژگی هایی به او بخشیده اند؟ به پیشینه تاریخی خویش بازگردیم. به آن روزگاران از آن راسته ها نشانی به نام مانده و در بعضی شهرها که هنوز بافت کهن خویش را حفظ کرده اند، آن راسته ها با مرگی زودرس عمر خویش را ادامه می دهند.

اگر به سراغ نویسندگان چیره دست و کار کشته روزگار گذشته و حال بروید، اگر از فردوسی و گوته و رومن رولان و دولت آبادی و مارکز و گلشیری و راقم سمک عیار بپرسید که شما در آغاز برای نوشتن یک اثر هنری چه می کنید و چگونه می نویسید! به یقین اشاره می کنند که شخصیت های اثر ما باید نامی در خور مقام خویش داشته باشند. رستم کیست؟ فاوست از کجا آمده؟ چرا آنت؟ مارال چه نامی ست؟ ارندیرای بی گناه را کشف کنید! شازده احتجاب از کدام روزنه تاریخی سر در می آورد؟ سمک عیار از کجا می آید؟ و راوی قصه عمو زنجیرباف چرا، و چگونه این نام را از راسته زنجیربافان به عاریت می گیرد و محور اصلی بازی خویش می سازد؟ عمو زنجیرباف از سویی اشاره به غل و زنجیر دارد و از سویی اشاره به دستان کودکان که چون حلقه های زنجیری به هم پیوسته اند تا اوستای زنجیرباف را در دستان زنجیروار خود به بند کشند و محاصره کنند تا او بگوید زنجیرهایش را به پشت کوه انداخته است و دیگر زنجیری ندارد و هنگام رهایی بابا می باشد، در تقابل زنجیرها! از سویی زنجیر دستا، و از سویی دیگر زنجیرهای عمو زنجیرباف، اما قصه از پی سر دادن شعار و هیجاناتی از این گونه نیست و می خواهد بچه ها شیرین بازی را از یاد ببرند و شوق زده به گرد عمو زنجیرباف بچرخند و گرمای دستان یکدیگر را احساس کنند. ۸- بابا کیست؟ باز دوباره باید پرسید، راز جاودانگی یک اثر هنری در چه عناصر به هم پیوسته ای می باشد؟ چرا تا به

تا با مخاطب، و پس از آن با تاریخ ادب و هنر این سرزمین ارتباط برقرار کند.

به هنر نمایش از زوایای گوناگون می توان نگریست. اما تئاتر کودک و ضرورت های آن، ضمن آن تبعیت از اصول کلی هنر نمایش، چه ویژگی های خویش را دارد که به مواردی از آن در رابطه با عمو زنجیرباف اشاره می کنیم. ۱- هر متن نمایشی در آغاز باید امکان به صحنه در آمدن را داشته باشد و عمو زنجیرباف از این ویژگی برخوردار می باشد صحنه آن، حیاط، کوچه، محله، خانه و هر فضای دیگری می باشد که کودکان بتوانند به گرد هم حلقه بزنند و بازی را شروع کنند. عمدتا این بازی در فضای آزاد، و در کوچه ها مشاهده می شود.

۲- بازیگران به تعداد بچه هایی است که می توانند با هم دوست باشند و به گرد هم جمع شوند هر چه بیشتر، بهتر، چون بازی هیجان انگیزتر می شود.

۳- صحنه گردان بازی کیست؟ محوریت بازی سر دوش اوستا می باشد که او باید از استعداد و ویژگی و مهارت خاصی برخوردار باشد تا بتواند بازی را به خوبی اداره کند و بچرخاند و اغلب بچه هایی که سریعتر استعداد بازیگری آن ها شکوفا می شود، بمت اوستایی را پیدا می کنند.

۴- صحنه بی نیاز از هر دکور و آرایه خاصی می باشد. نمایش بازی بربسته زندگی واقعی جریان می یابد.

۵- بازیگرها از تتواتنن و استعدادهای گوناگون می توانند باشند.

عرصه بر هیچ کودکی بسته نیست، اما در روند بازی دسته جمعی توانمندی ها آشکار می گردد و آن می توانند اوستا باشد که زیرکتر و هوشیارتر باشد.

۶- قصه بازی - نمایش چیست؟ عمو زنجیرباف کیست؟ طرح اولیه بازی بر محوریت چه موضوعی دور می زند؟ شاید در آغاز بیندازیم که هیچ قصه ای در میان نیست و هدف بازی - نمایش، تنها سرگرمی کودکان است و بس! اما چنین نیست. قصه عمو زنجیرباف را راوی روایت می کند به سراغ تعابیر نمادین از این نام در ابتدا نمی رویم و به این می اندیشیم که ربازیچه قصه ای را تعریف می کند. بچه ها عموزنجیر بافی را صدا می کنند. زنجیر می بافد و زنجیرهایش را به پشت کوه می اندازد و سپس بابا می آید که با خودش نخود و کشمش به همراه دارد و پس از آن صدای بلبل صحنه بازی را پر می کند. پس قصه بازی در بستری نهفته است که نمی خواهد شیرینی بازی را از کودکان بگیرد، و به صراحت قصه را تعریف نمی کند، بلکه نظر به زندگی در نمای کلی آن دارد و می خواهد کودک از بازی و هیجان آن سرشار

بسیار دوست می دارند. تلخی زنجیر و اسیری، با شیرینی کشمش و رهایی، عجین می شود و بازی از لذتی ماندگار سرشار می گردد.

۱۰ -اما بابا صداها، آواهای گوناگون را با خود دارد. بی صدا و خاموش نمی آید. بچه ها هر ده و شهر و ولایتی با شناخت خود به محیط خویش می توانند همه آن صداهایی را که دوست دارند در دهان بابا بگذارند و هم آوا با او جیک جیک کنند و چون بلبلی چهچهه بزنند و به معصومیت بره ها بع بع کنند و چون جوجه کلاغی قارقار جار بزنند.

بازی با صدایی بلند، دیالوگی خطایی آغاز می شود بچه ها یک صدا می گویند عمو زنجیرباف! و در پایان با صدایی بلندتر از فریاد نخست پایان می یابد و سپس باز بازی تکراری می شود.

۱۱- اگر راه به اغراق نپیموده باشیم، و در جز جزء واژه ها دقت کنیم، پی خواهیم برد که راویان در طی گذر زمان به قرون و اعصار فکر کنید آرام آرام این بازی - نمایش را صیقل داده اند. جملات و واژه های اضافه آن را پاک کرده اند و چنان الماس تراشی ماهر، به مرور زمان آن تراشیده اند و جهان یک رمان را در دل یک بازی با واژه هایی در حدود بیست و پنج عدد گنجانده اند و میراث جز این نیست!

۱۲ -اما آیا همه این تعابیر و تفاسیر را که بر شمردیم، کودکان در می یابند؟ در آغاز باید گفت، چه نیاز که کودکان چنین برداشتی که بر فرض روات کردیم از بازی داشته باشند؟ و باور کنیم، به این علت است که هنوز کودکان در کوچه پس کوچه ها به دور هم می چرخند و عمو زنجیرباف بازی می کنند که به یقین این نیست و راویان بازی هم همچنین نمی خواسته اند و همان حکمت دیرپای قصه ها عامیانه را در نظر داشته اند که باید بذر هوشیاری را در ضمیر کودکان کاشت. نباید به آنان گفت، این گونه زندگی کن و آن گونه زندگی مکن! کودک را باید در بستری مهیا و آزاد پروراند تا آن باشد که باید چنان آن برزگر پیر، دانه را کاشت، به آن اب داد و مراقبش بود تا خود بروید. نه آن که ما بخواهیم او را برویانیم! عمو زنجیرباف می آید، می رود؛ سخن از بابا و نخود وکشمش به میان می آید و همه چیز در هاله ای از بازی و نمایش، شادی و خنده، فریاد و هیاهو به پایان می رصد، چنان زندگی که آغاز و انجام آن از تلخی زنجیر و شیرینی کشمش سرشار است.

۱۳- و اکنون آنان که در هر پدیده هنری به دنبال خطی موضوعی و مفهومی، و یا پیامی مشخص می گردند، خواهند پرسید: که چه؟ چه حاصل از این بازی - نمایش؟ به کودک چه

امروز، با هجوم سینما و تلویزیون و ماهواره و دیگر رسانه ها، هنوز قصه عمو زنجیرباف جای در دل مردم این دیار دارد؟ بابا کیست؟ در این اثر اعجاز کوتاه نویسی، مختصر و مفید گویی را در یک بازی با کوتاهترین زمان ممکن شاهد هستیم. شخصیت بابا، حکایت از امید، زندگی، رهایی، شادی و شور می باشد که در برابر عمو زنجیرباف ایستاده و می آید با نخود و کشمش. پس دو شخصیت سیاه و سفید، مثبت و منفی، خوب و بد، به سیاق همه قصه های فولکوریک در برابر هم می ایستند، اما نه آنچنان که کودکان از عمو زنجیرباف کینه به دل بسپارند. به هنگام بازی، کودکان در کوشش و تکاپو هستند که چون عمو زنجیرباف باشند و در حلقه بچه ها قرار گیرند و در کش و قوس و هیاهوی بازی از حلقه زنجیرها بگریزند. و این تعبیری دیگر از قصه ها را به همراه دارد و آن این که گویا عمر زنجیرباف، خود نیز در میان زنجیرهایی دست و پا بسته است و میل به گریز و رهایی دارد. و با تلاش و تقلا می گریزد اگر چه ممکن است.

بچه ها بر سر او بریزند و او بعد خود یکی از بچه ها می باشد و دیگری این بار عمو زنجیرباف می شود تا بتواند از حلقه زنجیرها بگریزد. پس عمو زنجیرباف سرنوشتی می باشد که در انتظار یک یک بازیگران است و از فضای روزگار زنجیر به دست و پای ماهرترین و چابک ترین می افتد و او در حلقه بچه ها اسیر می شود. بچه خود پای به دام می گذارد و خود از آن می گریزد و لذت بازی نمایش در همین تن به نبرد و ستیز دادن است، تا چون بابا که در قصه اصلا حضور فیزیکی ندارد، از مهلکه گریخت. چرا کسی در بازی به نقش بابا حاضر نمی شود؟ فقط نام بابا را می شنویم و خودش غایب است. چون نیازی نیست و عمو زنجیرباف که خود زنجیرباف است و زنجیرها را برای دست و پا می بافد، به هنگامی که می گوید، زنجیرها را پشت کوه انداخته ام، خود بابا می گردد و به سوی گریز از زنجیرها می شتابد و شخصیت عمو زنجیرباف و بابا در هم تنیده می شوند و از حلقه زنجیرها می گریزند. ۹- نخود کشمش از کجا به درون قصه راه پیدا کرده اند؟ به روزگار کودکان سال های کمی دور باز می گردیم، به آن روزگار که از پفک و چیپس و هوبی نشانی نبود و آجیل جیب کودکان نخود و کشمش بود. حتی سلاطین زمان، چون نادرشاه هم در جیب خود نخود و کشمش داشت و به دقت از آن تناول می کرد. به ذائقه کودک آن روزگار، که قصه یادگاری از آن زمان به ماست، نخود و کشمش شیرین ترین، خوشمزه ترین، لذت بخش ترین آجیل بود و به هنگام رفتن به مکتبخانه، یا رفتن به سر کار و سیر و سفر، کودک جیبش را از آن پر می کرد. راقم بازی آگاهانه - هوشیارانه آن چیزی را به بابا می دهد تا برای بچه ها بیاورد که آن ها، چنان سوغاتی را بسیار

وکالت. اما می توان به ضرورت زمان و مکان واژه ای را جابه جا کرد و واژه ای دیگر را جایگزین کرد که این اسباب کشی و جابه جایی به ضرورت در همان قالب ریتمیک زیباتر و چنین می باشدو می شود. بازیگری محوری در کار نیست، مگر مان اوستا که بازی گردان است و هر یک از بچه ها در وضعیتی مشابه می توانند جایگزین او باشند. این گونه بچه ها در بازی های خویش می توانند بازیگری، صحنه گردانی را از کودکی بیاموزند، بدون آن که چنین منظوری مستقیما در نظر باشد و دیگر نکته قابل توجه، به هم پیوسته بودن عناصر بازی - نمایش که هیچ یک زائد، و یا عنصری کم نیست.

چه اگر چنین می بود، یقینا در روند زمان راویان، کودکان، بازیگران به آن می افزودند و از آن می کاستند. و در پایان این که الگویی از هزاره های هنر از زاویه بازی نمایش در برابر چشمان ما، مشتی از خروار، می باشد، صدای کودکان از اعماق کوچه پس کوچه های آفتاب گیر تاریخ می آید، گوش بسپارید:

- عمو زنجیرباف!
- بعله
- زنجیر منو بافتی؟
- بعله!
- پشت کوه انداختی؟
- بعله!
- بابا اومده؟
- بعله!
- چی چی آورده؟
- نخود و کشمش!
- بخور و بیا

با صدای چی؟

با صدای آوای کبوتری سپیدبال که راستی و درستی و دوستی را با خودش به ارمغان می آورد.

آموختیم؟ ابتدا باید گفت بازی به هر شیوه و سبکی برای کودک نوعی اندیشیدن و تعمق است. اما این بازی نمایش با آن روند نمادینی که اشاره گشت. چنان خونی که در رگ های کودک جاری است، از کودکی با او خواهد بود و ادامه قصه، به واقعدر ذهن کودک جریان می یابد و بازی به عمر طبیعی خویش ادامه می دهد و راز ماندگاری عمو زنجیرباف در این رمز می تواند باشد که ادامه آن می باید در ذهن آدمیان به وقوع بپیوندد و طرح کلی بازی جز این راهی ندارد و در دایره ای جبری از دیروزیان به امروزیان، و از امروزیان به فردایان چون میراثی مستمر انتقال می یابد و هرگز از این عمر طولانی و دیرپا باز نمی ماند.

۱۴- با آنکه ما اشاره به زمانی در گذشته کردیم، اما قصه در بی زمانی و بی مکانی جریان دارد و به همین دلیل استعداد آن دارد که با هر محیطی و هر ضرورتی خود را تطبیق دهد. اگر در دیار کودکی حیوانی چون خوک و گراز یافت می شود، کودک می تواند صدای آن حیوانات را تقلید کند و اگر بلبل و مار و دیگر جانوران است، کودک خود مختار است و نیازی به توضیح و تشریح و پاورقی و زیرنویس بر قصه نیست.

۱۵- اما حکایت به همین پایان نمی یابد. مخاطب اثر، کودکان دریافت های خود را از اثر خواهند داشت و از این مطلب مختصری آورده شده است. اما هنرمندان، نویسندگان، یا بازیگران، صحنه گردانان از این گونه آثار چگونه باید درس بیاموزند. به یاد داشته باشیم که آثار فولکوریک هر ملت و دیاری، محصول اذهان صدها نویسنده و هنرمند می باشند. به سخنی دیگر باید گفت، عمو زنجیرباف از صافی ذهن صدها هنرمند قصه گو و، بازیگر کودک و بزرگسال گذشته است و به ما ارث رسیده است. حال چه می توان از آن آموخت؟ اثری یا دوازده سطر حجم مکتوب چه می گوید؟ شاید بتوان گفت که چنین آثاری، مادر بزرگ تئاتر خیابانی می باشند چون حقیر به عمر کوتاه جوانی خویش چند اثر خیابانی را بازی و کارگردانی کرده ام و در آن ها به حکم آنچه از فولکورها آموختم، نه از برشت و بکت و استانیسلاوسکی و دیگران که به حق اساتید تئاتر هستند و باید از آن ها بسیار آموخت؛ اما حقیر که شاگرد تعزیه گردانان و معرکه گیران و نقالان بوده ام و هستم، در آن تئاترهای خیابانی، اغلب مردم را به عنوان بازیگران نمایش به وسط می آوردم و چه بازی ها می کردند و ناخواسته شاگرد عمو زنجیرباف بودم و هستم. اما آنچه برای نویسنده در این اثر قابل تامل و توجه است، در پیش گفتم، اعجاز در اختصار کلام است. بالغ بر بیست و پنج واژه کل بازی را در هر مرحله آن در بر می گیرد. واژه ها از ریتمی آهنگین برخوردار هستند، به آنان نمی توان چیزی افزود، یا

بخش دوم

پژوهش

معرفی یک پژوهش:

فهرستگان نمایش کودک و نوجوان

سمیه اسلامی کیاسری

تعلیم و تربیت و ادبیات کودک و دانشجویان رشته های نمایش، تربیت معلم، امور تربیتی و... مفید باشد.در این پژوهش (بدون آن که قصد ارایه تعریف جدید و جامع و مانعی باشد)، منظور از «نمایش »، کلیه فعالیت های هنری نمایش است که شامل تاتر به معنای اخص، نمایش های آموزشی و درمانی، تعزیه و نمایش های سنتی و آیینی، تئاتر تلویزیونی و رادیویی، خواه حرفه ای یا غیرحرفه ای و غیر رسمی، در قالب های گوناگون (اعم از عروسکی، سایه ای، پانتومیم، خیابانی، ...) می شود و منظور از «کودک و نوجوان »، طبق تعاریف دائره المعارفی و تعاریف کنوانسیون جهانی حقوق کودک، یونسکو، یونیسف و سازمان های داخلی چون آموزش و پرورش و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، شامل سنین خردسالی و پیش دبستانی تا پایان دوره دبیرستان و سنین دانش آموزی (و به عبارتی گروه های سنی الف تا ه) است.

به این ترتیب، «نمایش کودک و نوجوان» کلیه فعالیت ها و متون «نمایش کودک و نوجوان »، کلیه متونی است که از تلاقی این دو دایره مفهومی پدید می آید: نمایش هایی برای کودکان و نوجوانان، نمایش هایی توسط کودکان و نوجوانان، نمایش های دانش آموزی و آموزشگاهی و آموزشی، متونی درباره این نمایش ها، متونی درباره این نمایش ها، متونی درباره این نمایشگران و هم چنین متونی درباره نمایش به معنای عام برای کودکان و نوجوانان.

فهرست های پیش بینی شده برای این پژوهش، عبارتند از فهرست کتاب ها، فهرست بخشی از کتاب ها، فهرست آثار مطبوعاتی و فهرست پایان نامه های دانشگاهی مرزهای این فهرست ها به طور کلی محدود است از نظر زبانی به زبان و خط فارسی در گستره جغرافیایی ایران و در محدوه سال های ۱۳۵۸ تا ۱۳۷۷ هجری شمسی.

کتاب هایی که تمام یا اکثر مطالب آن ها در حوزه فهرستگان می گنجد، در بخش کتاب ها و کتاب هایی که یک یا چند فصل، مقاله یا نمایشنامه ای از آن ها مرتبط با بحث بوده، در قسمت بخشی از کتاب آمده است. هم چنین، تعدادی کتاب از سوی نویسنده و ناشر، ویژه مخاطب کودک و نوجوان قلمداد نشده، اما چون در فهرست های کتاب های مناسب که توسط مراکز تخصصی کتاب کودک و نوجوان منتشر می شوند، مناسب کودکان و نوجوانان ارزیابی شده اند، به این مجموعه هم راه یافته اند.

بخش مطبوعاتی، شامل کلیه آثار مطبوعاتی در قالب های مختلف است که مقاله، نقد، گزارش، گفت و گو، یادداشت، گزارش خبری، سرمقاله و... را در برمی گیرد، اما اخبار کوتاه و آگهی را پوشش نمی دهد. یکی از دشوارترین انتخاب ها در مورد نمایش های عروسکی پیش می

فهرستگان نمایش کودک و نوجوان
پژوهشگر: سید علی کاشفی خوانساری
انتشارات نمایش

زیربنای کلیه فعالیت های پژوهشی و پیش نیاز هر سیاستگذاری و برنامه ریزی، دسترسی آسان، روشمند و مطمئن به اطلاعات است. در عصری که آن را عصر اطلاعات نامیده اند، بدون اگاهی کامل و جامع از چند و چون پیشینه تحقیقاتی یک مسئله، راه های رفته و حرف های گفته شده، امکان دستیابی به تحلیلی کارا و برنامه ریزی اصولی و علمی، عملا منتفی است. لذا در حوزه های مختلف فرهنگی و علوم انسانی، فهرست های منابع و مراجع اطلاعاتی هر حوزه، ذیل نام فهرستگان به شکلی روشمند و کاربردی، گردآوری و ارایه می شود.

انجام پژوهش «فهرستگان نمایش کودک و نوجوان »، به دلایل متعدد، در اولویت های پژوهشی تئاتر قرار داشته است. نه تنها نمایش کودک و نوجوان، پرتعدادترین مخاطبان بالقوه را در تئاتر کشور و جهان دارد و با گستردگی غیر قابل سنجشی، حتی در دورافتاده ترین مراکز آموزشی به شکلی هر چند ابتدایی و فقیرانه ظهور و حضور دارد، بلکه چون مخاطبان آن آینده سازان هر جامعه و تماشاگران و هنر آفرینان فردای تئاتر کشور هستند، بالندگی و فراگیری آن برای سایر گونه های نمایشی نیز نقشی اساسی و حیاتی دارد. چنین فهرستی، علاوه بر دست اندرکاران و محققان نمایش کودک، می تواند برای سایر محققان و دست اندرکاران تئاتر، اهالی

کتابنامه توصیفی نمایشنامه های کودک و نوجوان منتشر شده در ایران، از آغاز سال ۱۳۸۰ تا شهریور ۱۳۸۵

منوچهر اکبرلو

آمد. گر چه این گونه نمایش در طول تاریخ و امروزه بیشتر به مخاطب کودک و نوجوان نظر داشته، الزاما و همواره ویژه و خاص این گروه سنی نیست. لذا سعی شده تنها در صورتی که مطلب مخاطب کودک و نوجوان است، به این فهرست راه یابد و سایر نوشته های عام کنار گذاشته شود. هر چند قطعا این دقت کامل نیست و احتمالا ناخواسته، اطلاعاتی از نمایش های عروسکی برای بزرگسالان نیز به این فهرست راه یافته است. ضمنا طبق تعریف و رسالت این فهرستگان هر آن چه درباره نمایش به معنای عام، در مجلات ویژه کودکان و نوجواان به چاپ رسیده، در این فهرستگان لحاظ شده است؛ حتی اگر موضوع آن محدود به نمایش کودک نباشد (مثلا اگر مطلبی درباره تاریخ تئاتر، در کیهان بچه ها چاپ شده باشد و یا گزارش جشنواره تئاتر فجر، در سروش نوجوان).

در تهیه این فهرستگان، از منابع و مراجع دسته اول و دوم، هر دو استفاده شده است. فهرست کتب مرجع این پژوهش، در پایان کتاب آمده است. هم چنین، از مقاله شناسی و فهارس مختلف (مثل مجله نمایه، فهرست مقالات فرهنگی و...) و هم چنین، بانک های اطلاعاتی و لوح های فشرده اطلاعاتی استفاده شده است. به علاوه، در مورد نشریات ویژه کودکان و نوجوانان و هم چنین نشریات تخصصی هنر و نمایش و مجلات تخصصی هنر و ادبیات کودک و نوجوان، مراجعه مستقیم انجام گرفته است.

همکاران پژوهش گر اینان بوده اند: ویراستار و نمایه ساز ومدیریت بخش پایان نامه ها آرزو انواری، بخش مجلات تخصصی هنر و تئاتر، لیلا پروین، بخش مجلات کودک و نوجوان، سید صادق موسوی و بخش کتاب هاپریسا کاشفی خوانساری. این پژوهش با همکاری کتابداران کتابخانه های مرکز هنرهای نمایشی (تئاتر شهر)، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، شورای کتاب کودک، حوزه هنری، پژوهشگاه مطالعات علوم انسانی، دفتر مطالعات ادبیات داستانی، سازمان ملی جوانان، کتابخانه های دانشگاه های مختلف، خصوصا دانشگاه هنر (مجتمع دانشگاهی هنر) و تربیت مدرس، مسئولان نشریات، به ویژه ماهنامه نمایش، روزنامه های جمهوری اسلامی، آینده سازان، نیمرخ (ضمیمه روزنامه جوان)، واحد ادبیات حوزه هنری، واحد نمایش حوزه هنری و... انجام پذیرفته است.

این پژوهش از معدودکارهای تحقیقاتی مبتنی بر روش های علمی پژوهشگری است که در حوزه تئاتر کودک و نوجوان انجام پذیرفته است.

این پژوهش توسط انتشارات نمایش منتشر شده است.

حضور ندارد.

۶- در بخش خصوصی فقط چند ناشر فعالیت می کنند. "عابد"، "آشنایی" و "قطره" از جمله این ناشران هستند.

۷- بیشتر نمایشنامه ها به صورت مجموعه منتشر شده اند.

مجموعه ۲۰ جلدی نمایشنامه‌های عروسکی انتشارات تربیت، مجموعه ۱۰ جلدی نمایشنامه های مذهبی انتشارات عابد و مجموعه نمایشنامه های دانش آموزی انتشارات مدرسه و قطره از این جمله اند.

۸- گردآورنده این مجموعه، جز چند مورد، تمامی نمایش های کودک و نوجوان اجراشده چند سال اخیر در سالن های رسمی سطح شهر تهران را دیده است. جدای نمایش های ضعیف و سبک، بوده اند نمایش هایی که از متون قابل قبولی برخوردار بوده اند اما هیچ کدام امکان انتشار نیافته اند.

۹- برخی نویسندگان هستند که از نظر کمی، عناوین زیادی را منتشر ساخته اند، اما اثر شاخصی در مجموعه آثار آنان یافت نمی شود.

۱۰- در بین مجموعه حاضر، فقط سه عنوان کتاب مشخصا با نام نمایشنامه طنز منتشر شده‌اند که متاسفانه جزو آثار برجسته این مجموعه نیز نیستند.

اما در برخی آثار قوی تر، بدون آن که کلیت اثر طنز باشد، رگه هایی قابل توجه از طنز یافت می شود.

۱۱- انتشار ترجمه نمایشنامه های کودک و نوجوان، انگشت شمار است.

با توجه به غلبه آثار ترجمه در بخش ادبیات داستانی کودک و نوجوان، این نکته قابل تامل است.

۱۲- درصد قابل توجهی از آثار موجود، اقتباس از متون کلاسیک ادبی و تاریخی - مذهبی هستند.

۱۳- رسم الخط برش های متون، همان چیزی است که انتشار یافته است.

۱۴- در این مجموعه، به ترتیب: شناسنامه کتاب (شامل عنوان کتاب، نام نویسنده، نام ناشر، قیمت و مقطع مناسب)؛ چکیده داستان یا محتوای اثر، مرور کتاب و سرانجام برشی از متن ارایه می شود. گروه سنی عنوان شده همان چیزی است که توسط ناشر یا نویسنده در کتاب قید شده است.

مقدمه

۱- همه اهل فرهنگ از وضعیت کنونی بازار نشر آگاهند. در میان این صنعت نحیف و کم سود - اگر نگوییم ضرر ده -، نشر کتاب برای کودکان و نوجوانان آن هم در زمینه هنر و بخش های تخصصی آن مانند نمایشنامه، چگونه می تواند باشد؟

جای آسیب شناسی نشر کتاب های نمایشنامه، در این مقدمه نیست.

فقط خواستیم وضعیت موجود را چه از نظر کمی و چه از لحاظ کیفی، به عنوان قطعه ای کوچک از تصویر کامل صنعت نشر کشورمان در نظر آورید.

۲- این کتابنامه فقط نمایشنامه ها را معرفی می کند. کتاب های تئوریک در این زمینه به تعداد انگشتان یک دست نیز نمی رسد.

۳- محدوده سال انتشار آثار از آغاز ۱۳۸۰ تا نیمه ۸۵ است.

۴- در زمینه انتشار نمایشنامه، بیشتر آثار، متعلق به ناشران دولتی و وابسته به آموزش و پرورش است. مشخصا انتشارات مدرسه و تربیت در این زمینه فعالیت می کند.

۵- کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در عرصه انتشار نمایشنامه های کودک و نوجوان

آب تنی در برکه

سید حسین فدای حسین - کانون پرورش فکری ۷۰۰۰ - ریال -

ابتدایی

در این کتاب ۴۰ «قصه - نمایش» آمده است. این متون به گونه ای است که توضیحات صحنه به شیوه روایتی ، آنگونه که در قصه می خوانیم آمده است و نیز نوعی راهنمایی برای اجرای این متون تلقی می شود.

در هر داستان از شخصیت های حیوانات بهره گرفته شده است. در «قصه - نمایش» اول که نام کتاب را نیز به خود اختصاص داده است مرغابی و غازی می خواهند بازی کنند. اما لک لک که برکه را از آن خود می داند مانع آن ها می شود. سرانجام در می یابد که اگر آنچه را دارند تقسیم شود همه خوشحال خواهند شد.

مرغابی: تو چرا نگذاشتی ما توی برکه آب بازی کنیم؟

لک لک: چون برکه مال خودم است!

مرغابی: خب، توپ هم مال ماست .

۱۵ -کتاب های این مجموعه، به ترتیب حروف الفبا فهرست شده اند.

۱۶- آگاهان صنعت نشر می دانند که گاه یک کتاب، سال چاپی را بر پیشانی دارد، اما در سال بعد منتشر می شود. ملاک این مجموعه، سالی است که در فیپای کتاب آمده است.

۱۷- گردآورنده پیشاپیش پوزش می طلبد از صاحبان کتاب هایی که به دلایل مختلف، احتمالا کتابشان از قلم افتاده است.

۱۸- این کتابنامه می تواند مدخلی باشد بر انتشار کتابشناسی تفصیلی - تحلیلی نمایشنامه‌های کودک و نوجوان در ایران.

تا یافت شدن همت و حمایت پژوهشگر و ناشر؛ امید است این مجموعه به کار اهالی تئاتر کودک و نوجوان بیاید.

شیشه روغن می شنکد: عطار بازمی گردد و طوطی را برای این کار تنبیه می کند. پرهای سر طوطی می ریزد. در ادامه پس از صحنه ای که برگرفته از حکایت دیگر مثنوی یعنی «خر برفت و خر برفت»، عطار همراه مردی بدون مو به مغازه می آیند. طوطی می گوید که شما هم شیشه روغن را شکسته اید؟!

نمایشنامه تقریبا نقل همان حکایت بدون ابتکاری خاص است. تصویر آخر کتاب ربطی به داستان ندارد و نیمی از ابتدای کتاب توضیحاتی درباره نمایش عروسکی است. موضوع قصه نیز تناسبی برای دبیرستانی ها ندارد.

عطار: (زیر لب) این حوری خودشو می کشه. نه آب می خوره نه غذا. اعتصاب کرده. (بلند خطاب به طوطی) ببین! اینجا بیفتی غش کنی کسی نیست جمعت کنه ها!(طوطی جواب نمی دهد.)

اسب سفید بالدار

علی غلامی- منوچهر اکبرلو

مدرسه ۵۵۰۰ ریال ابتدایی

مجموعه هفت نمایشنامه از دو نویسنده در کتاب آمده است. نوشته های «غلامی» یعنی نمایشنامه «اسب سفید بالدار» از ادبیات عامه و «چشم و سنگ سخت» اقتباس از یک داستان کوتاه است.

متون «اکبرلو» نیز هر یک ملهم از یک جمله قصار است ولی فضایی امروزی دارد. شخصیت‌های کم،دیالوگ های کوتاه و سریع و پرهیز از توضیحات صحنه از ویژگی های نمایشنامه های اوست.

پسر:۱ خوب، مثل این که همه چیز حاضر است.

پسر:۲ بله.

پسر:۱ حالا باید...

پسر :۲ حق شان را ...

پسر :۱ کف دستشان...

پسر :۲ بگذارید.

پسر:۱ اسب!

پسر :۲ آماده است.

(مرغابی تا این حرف را می زند بلافاصله توپ را پرتاب می کند برای غاز. بازی غاز و لاک پشت و مرغابی با توپ همین طور ادامه دارد. لک لک خودخواه هم هی می دود این طرف و آن طرف تا توپ را بگیرد. اما دست آخر خسته می شود و نفسش به شماره می افتد!)

آخرین معرکه

علی خطیب زاده- مدرسه- ۳۸۰۰ ریال

دبیرستان

شامل دو نمایشنامه «سحر مار افسای» و «آخرین معرکه» است که شخصیت هر دو متن پهلوان هستند.

در نمایشنامه « آخرین معرکه» پهلوان حیدر معرکه گرفته است. جوانی به نام ناصر می خواهد که شاگرد او شود. پهلوان می گوید که این کار عاقبت ندارد و دورانش گذشته است. جوان می رود. بعد از مدتی بر می گردد و مشخص می شود که در جبهه ها بوده است و پهلوانی واقعی را آنجا یافته است.

مضمون پهلوانی که دورانش گذشته بارها در نوشته های نمایشنامه نویسان تکرار شده است.

ناصر: نه، الان دلخوری، بی حوصله ای.

پهلوان حیدر: ایناش به تو ربطی نداره.

ناصر: دیدی گفتم.

پهلوان حیدر: خب می گی چی کار کنم؟

ناصر: فقط می خواستم دو کلوم درست و حسابی با هم اختلاط کنیم.

پهلوان حیدر: این حرفا به قد و قوارت نمی خوره.

از قیاسش خنده آمد خلق را

پروین قائمی- تربیت -۲۰۰۰ ریال

دبیرستان

داستان مشهور مثنوی یعنی پیرمرد عطار و طوطی اش در این نمایشنامه اقتباس شده است. عطار به طوطی می گوید که مراقب مغازه باشد. طوطی کنجاو به شیشه ها سرک می کشد.

چنین میکند و آتش می گیرد. سرانجام درمی یابد که تقصیر خودش بوده است.

داستان نمایشنامه «مهمانی» نیز براساس حکایت کوتاهی است که شخصی خانه ای به کرایه می گیرد که چوب های سقفش سر و صدا می کنند.

صاحب خانه می گوید: که چوب ها ذکر خداوند می کنند. مرد می گوید که می ترسم سجده کنند.

در ابتدای هر متن توضیح کوتاهی برای راهنمایی آمده است.

آسیابان: آه راحت شدم!

مرد مزاحم:(از درون کیسه) آه... راحت شدم!

آسیابان: مرض...!

مرد مزاحم: مرض...!

آسیابان با من بودی؟... حالا حسابت را می رسم.

اوهام

پروین قائمی -تربیت- ۱۷۰۰ ریال

دبیرستان

مجید لاغر، جهان ورزشکار و فیروز اهل کتاب است.

آنها با هم بحث می کنند. مجید برای قوی شدن از شیشه ای که جهان داشته می خورد. حالش بد می شود.

نمایشنامه به صورت عروسکی پیشنهاد شده است و در برخی موارد ایده هایی فانتزی برای یک اجرای جذاب عروسکی وجود دارد.

توضیحات صحنه ای گاه زائد از حیطه وظایف نمایشنامه نویس خارج شده و وارد حیطه اجرا می شود.

فیروز: مثلا چی؟

جهان: مثلا از این شربت و پودرهای نیروزا.

فیروز: شربت و پودر نیروزا چیه دیگه؟

جهان: چه می دونم. تازگی توی بازار پر شده.

فیروز: شوخی می کنی؟

استخدام

جعفر سید آشنایی- ۴۵۰۰ ریال

دبیرستان

پیشخدمت اداره ای در غیاب آقای رییس از سختی کاذش گله می کند. مردی از راه می رسد و می گوید که قرار است از رییس کاری بگیرد. جوانی از راه می رسد. او هم با مدیر کار دارد. مرد و جوان درگیر می شوند. چرا که فکر می کنند که فقط یک شغل برای هر دوی آن ها وجود دارد. ژنده پوشی از راه می رسد. او هم وعده استخدام دارد. رییس ار راه می رسد و می گوید پس از مصاحبه آن ها را استخدام می کند. رهگذری از راه می رسد و سراغ دستشویی را می گرد. عاقبت رییس هیچ کدام را استخدام نمی کند. مضمون اصلی نمایشنامه(بیکاری، بیسوادی یا ...) در متن کاملا روشن نیست. ویژگی نمایشنامه بر اساس متن»همراهان» اثر محسن یلخانی نوشته شده است.

ژنده پوش: آقای رییس پس تکلیف ما چی می شه؟

رییس: برای چندمین بار تکرار می کنم. کار نداریم، نداریم، نداریم .

ژنده پوش: پس کار نداریم؟

رییس: بله.

ژنده پوش: که این کارت هم به درد نخوره؟

رییس: آره جانم.

ژنده پوش: یعنی بی خودی اومدیم...(دستش را بانداژ شده نگه می دارد و خود را با ناله نقش زمین می سازد.) آی آی....آی کمرم،آی دستم، قلبم گرفت.

انتخاب

عبدالحی شماسی- مدرسه- ۴۳۰۰ ریال

راهنمایی

کتاب، مجموعه هفت نمایشنامه است. در نمایشنامه «خود کرده را تدبیر نیست» براساس یک حکایت قدیمی است که در آن آسیابانی مشغول کار است. غولی از راه می رسد و تمام حرف های او را تکرار می کند. به پیشنهاد یک دوست، آسیابان دو ظرف نفت و آب تهیه می کند. آب را به تن خود می مالد و کبریتی را نزدیک لباس خود می گیرد. غول هم با ظرف نفت

آن دو ناراحت می شوند. برای جبران هر کدام نقش های مختلفی را بر عهده می گیرند و صحنه های مختلفی را بازی می کنند.

نمایشنامه از نظر مضمون مناسب گروه سنی دبیرستان نیست و نیز اجرای عروسکی برای آن پیشنهاد شده است.

ایده های فانتزی سراسر متن، یک اجرای جذاب عروسکی را مهیا خواهد کرد.

مسواک: باید جاشو به جوانترا بده.

جادوگر: اونایی که اهل ذوق اند.

صورتی: پس تجربه استاد؟

توپ: قدیمی شده...

طناب: باید حرف نو زد.

این منم طاووس

اسماعیل همتی- مدرسه- ۲۵۰۰ ریال

راهنمایی

کتاب از دو نمایشنامه تشکیل شده است. نمایشنامه «دوستان و دشمنان» بر اساس حکایتی از کلیه و دمنه نوشته شده است.

ماری می خواهد دو بچه زاغ را به حیله بخورد.

بچه اولی را می برد که مادر زاغ ها از راه می رسد.

زاغ به سرغ دهقان می رود و دستمال او را بر می دارد. دهقان به دنبال او می رود تا به مار می رسند.

این نمایشنامه بنا به گفته کتاب در روند یک دوره کار نمایشی با دانش آموزان نوجوان نوشته شده است.

زاغ: باشه. فکر خوبیه. خیلی هم فکر خوبیه. همین کار رو می کنیم.

شغال: موفق باشی. پس زودتر برو تا مار بیرون نیومده سعی کن برگردی.

زاغ: من رفتم... تو مواظب بچه م باش(می رود)

بچه اولی: مامان جون مواظب خودت باش!

شغال: مواظب باش دوست عزیز...(باخود) موفق باشی!

انقلاب جاوید

مژگان بنی هاشمی- تربیت -۲۰۰۰ ریال

مقطع دبیرستان

بچه های جدید به کلاس درس می آیند. او وضعیت جسمانی غیر عادی دارد. با سری بزرگ و در راه رفتن دچار مشکل. بچه ها مشغول تمرین یک سرود درباره انقلاب هستند. جاوید(بچه جدید) کار را دائم خراب می کند. مربی عاصی می شود.

مدیر مدرسه از او می خواهد که کودک را تحمل کند. روز جشن می شود. سرود به خوبی اجرا می شود. همان شب جاوید از دنیا می رود! مربی این خبر را به بچه ها می دهد.

نمایشنامه برای مقطع دبیرستان و به شیوه عروسکی پیشنهاد شده است .

طرح نمایشنامه که برای یک داستان کوتاه بیشتر مناسب به نظر می رسد به بازسازی یک خاطره شبیه است.

اما ارتباط خواندن سرود درباره انقلاب با حضور جاوید عقب مانده ذهنی و مرگ او در همان شب خواندن سرود ارتباط منطقی با هم نمی یابند. در نهایت می شود مخاطب واقعی نمایشنامه را معلمان و مربیان دانست.

خانم سماوات: می خواهم بدونم واسه چی داری این کار رو می کنی، واسه این که خوتو نشون بدی؟

خانم صبا: خودمو نشون بدم؟ با یه نمایش کودکستانی؟

خانم سماوات: پس واسه چی این قدر قضیه رو جدی گرفتی؟

خانم صبا: مثل این که یادت رفته من به این انقلاب مدیونم. پدر من خونشو واسه این انقلاب داده.

اینجا کجاست؟

مژگان بنی هاشمی- عابد- ۳۰۰۰ ریال

دبیرستان

در یک کارگاه عروسکی هستیم. عروسک ساز دو عروسک صورتی و زرد را رها می کند و می رود. می خواهند از پنجره از کارگاه بگریزند. عروسک های دیگر(مسواک، چراغ، طناب و جادوگر) هم فعال می شوند و با آن ها بازی می کنند.

و چشم او را می گیرد. در صحنه بعد مرد شیک پوش اعضای بدن او را حراج می کنند گوش و دست و ... حاضر نمی شوند که به نزد مردان و زنان بی گوش و بی دست بروند. اعضای بدن تصمیم می گیردند نزد جوان برگردند.

نمایشنامه از طرح خوبی برخوردار است. همچنین در ابتدای متن پیشنهاد شده که به صورت عروسکی اجرا شود. مقدمه ای درباره نمایش های عروسکی در کتاب آمده است:

مرد: (بالبخند) بگیر این ها مال توئند.

جوان: باورم نمی شه. اینا مال منه؟!

مرد: البته که مال تو. بگیر.

جوان: پس بازی نبود؟

مرد: نه بازی نبود. ما با هم معامله کردیم.

(جوان پول را از مرد می گیرد و از خوشحالی می بوسد.)

به دنبال مرهم

مریم شهیدی- تربیت - ۲۰۰۰ ریال

دبیرستان

داستان نمایشنامه درباره پسرهای دو مدرسه سکوت و شلوغ است. مردی غریبه از راه می رسد و عصاره مرهم به بچه ها می فروشد. همه معتاد می شوند. مدیر هم مرهم ها را می گیرد و دور می ریزد.

مضمون نمایشنامه می کوشد بدون نام بردن از مواد مخدر درباره اعتیاد سخن بگوید ولی طرح نمایشنامه(آمدن یک مرد غریبه و دادن گرد) بارها تکرار شده و جذابیتی ایجاد نمی کند.

در ابتدای نمایشنامه اجرای عروسکی متن پیشنهاد شده است.

پسر سکوتی: با مسابقه چطوری؟

پسر شلوغی: جدی؟! حرفی توش نیست. بسم الله...

پسر سکوتی: بعد از مدرسه، سر خیابون پشتی...

پسر شلوغی: قبول... بزن قدش...

پسر سکوتی: آخه از این فاصله...

پسر شلوغی (تکه گچی به طرف او پرت می کند) برای عهدمون...

بازگشت پرستو

سهراب لطفی نژاد جلالی- رجا- ۱۰۰۰۰ ریال

ابتدایی

کتاب، شامل دو نمایشنامه «بازگشت پرستو» و «وصیت» است. در هر دو متن از شخصیت‌های حیوانی استفاده شده است.

در نمایشنامه بازگشت پرستو، تک تک حیوانات وارد صحنه می شوند و خود را معرفی می کنند. آن ها می کوشند با ظلم گرگ مبارزه کنند. آن ها می گویند که حاضرند کشته شوند ولی به آزادی و عدالت برسند. سرانجام پیروز می شوند. پرستو از راه می رسد و به همه درس آزادگی و مبارزه می آموزد.

نمایشنامه بدون داشتن یک کنش نمایشی، پیش می رود. هر کدام از حیوانات سخنی می گویند و نوبت را به دیگری می سپارند.

گویی قطعات یک مقابله بلند بین چند شخصیت حیوانی نمایشنامه تقسیم شده است. مضمون نمایشنامه نیز مبارزه و ترسیدن از مرگ در راه آزادی است.

شاهین: اما در این انجفار سکوت باید جرقه ای ایجاد کرد تا چهره روشن و نیرومند یک امید در شب ظلمانی یاس بدرخشد.

باز: چهره روشن امید باید با دست های خالی به روزگار وحشت و ظلمت آهن یورش ببرد و ما در این راه سلاحی جز آگاه کردن نداریم. چون هنر خوب مردنی را کسانی انجام می دهند که خوب آموزش دیده باشند.

باد با خود خواهد برد

میترا کریم خانی- تربیت - ۱۷۰۰ ریال

مقطع دبیرستان

یک جوان وارد شهری می شود که همه مردم آن نقص عضو دارند. از مردم تقاضای کمک می کند ولی همه از کنار او می گذرند.

مرد شیک و مرتب وارد صحنه می شود. جوان از او تقاضای کمک می کند و می گوید که معامله می کند.

از او می خواهد که دست و پایش را به او بفروشد. مرد پول را می دهد و دست و پا و گوش

پرده های مهر

حمید قلعه ای- ضریح آفتاب مشهد ۴۰۰۰ ریال

راهنمایی

کتاب شامل سه نمایشنامه دانش آموزی است.

هر سه نمایشنامه به شیوه روایت در روایت نوشته شده اند. و در دل هر روایتی بازی در روایتی دیگر پیش می آید. در نمایشنامه سیب گروهی از دانش آموزان می خواهند نمایشی را اجرا کنند. سرانجام در می یابند که خوشبختی زمانی به دست می یابد که فرد آن را برای همه درخواست کند.

هشت: بابا دست بردار! خیلی خب همه فهمیدند. جون ما دیگه بس کن.اومدیم یه کمی بازی کنیم نه حال گیری.

چهار: همش که نوبه خندیدن شما نیس. یه بار هم باهاس من بخندم.

هشت: خیلی خب. به اندازه کافی خندیدیم. حالا سیب رو به یه نفر دیگه بده.

پشت پرده ها

شهره گل محمدی- تربیت - ۲۵۰۰ ریال

دبیرستان

حمید چند روز است که غیبت دارد. او فقط به معلم پرورشی علاقه دارد چون تنها کسی است که به حرف های او گوش می کند. حمید با پدر و مادرش مشکل دارد. بچه ها وضعیت او را بررسی می کنند و هر کس پیشنهادی می دهد. معلم سرانجام می گوید که تکیه گاه آن ها باید خداوند باشد.

نمایشنامه می کوشد حرف دل دانش آموزان را بزند و مخاطب آن می تواندمربیان نیز باشند. همچنین از شیوه بازی در بازی استفاده شده و دیالوگ ها نیز روان است.

۶: ماجرا او اون جا شروع شد که یه روز دیدیم حمید دیگه مدرسه نمی یاد.

حمید: من؟

یک: بله تو.

حمید: اوه بله من.

۶: از این غیبت های کوچولو زیادمی کرد.

بی بی کوچیک

سیمین امیریان - عابد- ۳۵۰۰ ریال

ابتدایی

بی بی یک خانه کوچک دارد. آرام آرام خاطرات بی بی شکل می گیرند. از افسانه های عامیانه صحبت می شود. صندوقچه ای که هر بار با آن تدارک یک نمایش دیده می شود.

نمایشنامه استفاده های به جایی از فرهنگ عامه و افسانه های آن کرده است. در بسیاری موارد از ترانه ها به جای دیالوگ استفاده شده و متن امکانات باالقوه خوبی برای اجرای عروسکی آن را بهره گیری از فانتزی موجود در آن می دهد.

آقاموشه:ا... ا... خانم قزی چادر یزی این چه حرفیه تو خلقم گنگ نمی شده. کج نمی شه مج نمی شه. خانم خانما.

بقال: این جا دیه جای ما نیست .

آقا موشه: خاله سوسکه بیا بریم.

بی بی: آی... آی خلقت تنگ نمی شه؟ هان؟

پدر مهربان

پروین قائمی- تربیت- ۱۷۰۰ ریال

دبیرستان

داستان نمایشنامه در شهر کوفه در خانه سه کودک یتیم و مادرشان اتفاق می افتد. بچه ها غذا طلب می کنند. مادر در انتظار غریبه ای است که هر شب برای آن ها طعام می آورد. مهمانی می رسد ومی گوید که علی(ع) در بستر مرگ است. آن ها در می یابند که غریبه ایشان بوده است. کودکان تصمیم می گیرند که برای آن حضرت کاسه شیر ببرند.

توضیحات زیاد متن و تصویر ارتباط با داستان انتهای کتاب از ویژگی های کتاب هستند. تصویر روی جلد نیز متناسب با فضای داستان نیست.

دیالوگ ها به شیوه معمول نمایش های مذهبی تلویزیونی نوشته شده اند.

زن:ای جوانمرد! برو. نزد ایشان برو که به تو نیازمند تر از فرزندان من هستند.

مرد: می روم! بگذار این طفلکان به خواب روند، به ایشان قول داده ام که تا نخوابیده اند تنهایشان نگذارند.

تفرقه

پروین قائمی- تربیت- ۱۷۰۰ ریال

دبیرستان

نمایشنامه برگرفته از یک حکایت قدیمی است که سه نفر وارد یک باغ می شوند. باغبان برای رهایی از ان ها با آن سه جدا جدا صحبت می کند و بینشان تفرقه می اندازد و آن ها را تنبیه می کند. نمایشنامه به صورت عروسکی پیشنهاد شده اما به صورت زنده نیز قابل اجراست. مضمون آن بیشتر به کار مقاطع پایین تر می آید و جنبه های فانتزی خاصی که آن را عروسکی کند در متن وجود ندارد.

نیمی از کتاب توضیح درباره نمایش عروسکی است. تصویر انتهای کتاب نیز ربطی به داستان ندارد.

باغبان: می شه شما تشریف بیارین؟

کلاهو:کی؟ من؟

باغبان: آره با شمام. آقای کلاهو.

سبیلو: یعنی چی کارت داره؟

کچلو:پاشو برو. گمون نکنم آزاری بهت برسونه.

تعصب

جعفر سید- آشنایی - ۴۵۰۰ ریال

راهنمایی و دبیرستان

مسابقه فوتبال مهمی در پیش است و تمام مطبوعات و رسانه ها درگیر برگزاری آن هستند. طرفداران دو تیم آبی و قرمز نیز متعصبانه علیه یکدیگر سخن می گویند. درگیری ها به اوباشگری ختم می شود. نمایشنامه براساس کنش شکل نمی گیرد. طرفداران دو تیم فقط یک جانبه طرفداری تیم خود را می کنند و بدیهی است که حرف های پیرمرد که دایم نصحیت می کند خریداری ندارد.

پیرمرد: نه.عقل دارین ولی بی خبرین و به کار نمی اندازین. ورزش خیلی خوبه ولی نه به این شکل. برین دنبال راهی که به معرفت برسین. به اخلاق و رفاقت برسین. فوتبال شما رو بی هوش کرده. شما خودتون رو هم نمی شناسین و زندگی رو فوتبال و مسابقه می دونین.

پلنگ و آدمیزاد

منوچهر اکبرلو - تربیت- ۵۰۰۰ ریال

ابتدایی

گربه از اذیت های آدم ها سخن می گوید. پلنگ تصمیم می گیرد برود و حق آدم را کف دستش بگذارد. در راه به الاغ، شتر و گاو برمی خورد.

سرانجام به پسر دهقان می رسد. او پلنگ ساده را به درختی می بندد و به او می گوید که سلاح انسان عقل اوست.

نمایشنامه اقتباسی امروزی از یک حکایت قدیمی است. سراسر متن منظوم است تا ریتمیک بودن دیالوگ ها به جذابیت داستان اضافه کند.

(پلنگ گاو آهن را می گیرد و می کشد. گاو می ماند. او نیز شروع به کشیدن می کند.)

گاو:ولش کن پلنگه.

پنلگ: جون شما نمی شه.

گاو: این پای من می لنگه.

پلنگ: جون شما نمی شه. بکش بکش کار منه.

گاو:باعث آزار منه.

پلنگ:باعث خوشحالی بنده می شه.

گاو:بیشتر از این نکش که کنده می شه.

پهلوانان

محمدرضا یوسفی - منادی تربیت ۶۵۰۰ - ریال

راهنمایی و ابتدایی

این کتاب از مجموعه ای از متون نمایشی برای کودکان و نوجوانان است. ابتدا گفت و گوی سیاوش با پهلوان پیر آمده است.

او قرار است فردا با حریف خود"گلیار" کشتی بگیرد. پیروزی در این زمینه راهیابی او به مسابقات جهانی کشتی است. در بین این گفت و گو قاصدی که نقابی بر چهره دارد وارد صحنه می شود. او می خواهد نقطه ضعف گلیار را به سیاوش بگوید. اما سیاوش از شنیدن این خبر امتناع می کند.

خال خالی: اون جا خطرناکه. نبایدمی رفتی اون جا.

کوچولو: می دونین اون جا کیو دیدم.

جشن در بازارچه

پروین قائمی - تربیت ۲۰۰۰ ریال

دبیرستان

قرار است جشنی برپا شود. سیاه اجرای یک نمایش رو حوضی را پیشنهاد می کند. نقال تصمیم دارد نقالی کند. جوانی می خواهد آیین های نمایشی محلی را اجرا کند. نوجوانی از راه می رسد و می گوید فقیر است.

کار می کند و مادرش نیز بیمار است. اکنون جعبه ای شیرینی برای جشن آورده است.

متن به صورت عروسکی پیشنهاد شده است اما جنبه های فانتزی آن برای چنین اجرایی کافی نیست.

مضمون آن نیز با مقطع دبیرستان تناسب ندارد.

تصویر انتهایی کتاب بی ارتباط با داستان است و در ابتدای کتاب توضیحاتی درباره نمایش عروسکی آمده است.

نقال: بذاری این جوون رشید توی آب و جاروی بازارچه و آماده کردن مجلس جشن کمکتون کنه...

کتاب فروش: مولا علی بزرگواره. امید داشته باش جوون.

نقال: از برکت دل پاک این نوجوان]نوجوون[خدای دعای هممونو مستجاب کنه.

جشن تکلیف

یدالله کریمی- عابد- ۲۵۰۰ریال

ابتدایی

فردا جشن تکلیف یک کودک است. مادر با او درباره وظایف و تکالیفش صحبت می کند. دو فرشته دختر را به یک جنگل می برند.

در آن جا با پروانه، درخت، قناری و روباه آشنا می شود.

همه آن ها خدا را ستایش می‌کنند.

تواضع

کاظم برغمدی- عابد ۲۰۰۰ ریال

راهنمایی و دبیرستان

چند متکدی دور هم نشسته اند. امام حسین(ع) از آن جا می گذرند. آن ها حضرت را دعوت به هم سفره بودن می کنند. ایشان در کنار آن ها می نشیند و از آن ها دعوت می کند که به خانه ایشان بیایند. نمایشنامه براساس روایتی از کتاب ۷۲ درس از سیره عملی ابا عبدالله(ع) نوشته شده است. نثر کتاب تکرار الگوی نمایش نامه های تاریخی مذهبی تلویزیونی است. نویسنده پیشنهاد هایی برای اجرای نقش امام داده است. پیام روایت نیز به صورت مستقیم توسط راوی بیان شده است.

راوی: این مشی امام حسین(ع) بود. او دلش برای بینوایان می تپید و از ایشان دریغی نداشت. در کربلا وقتی نظر به پشت مبارکش کردند آثاری دیدند که کبود بود. از امام زین العابدین علت را پرسیدند فرمود: پدرم نیمه های شب بار بر دوش می گرفت و یتیمان و گرسنگان را سیر می کرد.خدایا همه ما را پیرو حسین گردان.

توبه ماهیخوار

زهرا رفیعی- تربیت ۲۵۰۰ ریال

دبیرستان

قصه قدیمی توبه مرغ ماهیخوار است. او که حالا پیر شده به ماهی ها می گوید که دیگر توبه کرده و نمی خواهد ماهی ها را شکار کند. بین ماهی ها اختلاف می افتد که آیا او راست می گوید یا خیر؟ می خواهند او را امتحان کنند. یک ماهی را در دهان می گذارد. دیگران ماهی را نجات می دهند. مضمون نمایشنامه برخلاف توصیه نویسنده به درد مقطع ابتدایی می خورد. نویسنده نمایشنامه را به صورت عروسکی پیشنهاد کرده است. دیالوگ نویسی نویسنده روان است اما بیان مستقیم مضمون به اثر ضربه می زند.

ماهی سبز: خب تعریف کن چی شده؟

کوچولو: من رفته بودم لب برکه.

طلایی:وای! لب برکه؟

کوچولو: آره...

حکایت چوپان و ارباب خسیس

فوزیه رجبی-تربیت ۱۷۰۰ ریال

دبیرستان

ارباب به حج می رو. زن ارباب از حناست او در رنج است. گرسنگی به او فشار می آورد. تصمیم می گیرد سگی را بپزد و بخورد. چوپان متوجه می شود و بده ای از مال خود به زن می بخشد. ارباب باز می گردد. زن ماجرا را به او می گوید. ارباب فکر می کند که چوپان، بره را از گله اش دزدیده است. پیش قاضی می رود. اما آنجا همیشه چیز روشن می شود. قاضی می گوید که حج واقعی را چوپان انجام داده است.

نمایشنامه به صورت عروسکی پیشنهاد شده و در ابتدای کتاب، درباره نمایش عروسکی توضیحاتی آمده است:

چوپان: ق... قربان... من شما... راجع به....

ارباب: بسه دیگه، این قدر اطور نریز، حرف بزن ببینم، چطور اون کار رو کردی.

چوپان: چی بگم آقا، یه دیگ برنج و کمی گوشت...

حکایت مار و تعبیر خواب

فوزیه رجبی- تربیت-۲۰۰۰ ریال

دبیرستان

حاکم در خواب می بیند که روباه و گرگ وگوسفند از آسمان می بارد. از پیر مردی کمک می خواهد. او نیز تعبیر خواب را از ماری می پرسد و پاداش حاکم را نصیب خود می کند. تعبیر روباه و گرگ و گوسفند به ترتیب رواج چاپلوسی، ناامنی و آرامش مردم سرزمین هستند.

نمایشنامه که به صورت عروسکی پیشنهاد شده است، از یک حکایت قدیمی گرفته شده است و برای مقطع دبیرستان، مناسب به نظر نمی رسد. تصویر آخر کتاب، بی ارتباط با داستان است و در کتاب های دیگر این مجموعه نیز تکرار شده است بسیاری توضیحات صحنه ای نیز زائد است.

مار: سلام پیر مرد.

پیرمرد: (هراسان از جا می پرد و متوجه مار شده کمی عقب عقب می رود.) سلام... مرا

دختر از خیال خارج می شود. وضو می گیرد و همراه مادر به نماز می ایستد.

نمایشنامه همان ایده آشنای متونی را که برای جشن تکلیف نوشته می شوند به کار می گیرد. در بخش نخست متن تکالیف دختر به شکل مستقیم آموزش داده می شود.

مادر:خب با این حساب خدای مهربان هم که ما را آفریده یک دستوراتی برای زندگانی ما داده که باید اون دستورات را اجرا کنیم.

دختر: این دستورات چیه مامان؟

مادر: من که بلدم. حالا نوبت توست که بگی؟

دختر: من بلد نیستم.

مادر: تکلیف هایی که خداوند بر ما واجب کرده بگو؟

حرف مردم

پروین قائمی-تربیت۲۰۰۰ ریال

دبیرستان

داستان نمایش نامه، برگرفته از حکایت مشهور لاک پشت و دو اردک است که در کلیله و دمنه آمده است.

دو اردک در حال پرواز دادن لاک پشت با یک تکه چوب هستند از پایین آدم های مختلف این عمل را مسخره می کنند. لاک پشت به صدا در می آید. و از آن به بالا به زمین سقوط می‌کند.

نویسنده سعی کرده جابه جا با آوردن عبارت های امروزی، طنز اثر را بیشتر کند. لکن در بیشتر موارد، جدیت متن از دست رفته است.

شوخی های دم دستی جایگزین آن شده اند. موضوع داستان نیز مناسب مقطع ابتدایی است.

اردک اول: آره... مخش آکبند آکبند!

اردک دوم: می گی چه کارش کنیم؟

اردک اول: یه جوری بلندش کنیم دیگه.

ادرک دوم: چه جوری؟ بلند کردنش جرثقیل می خواد.

اردک اول: باید یه فکری کنم.

شکل گرفته و پس از اجرا، منتشر شده است. در ابتدای کتاب درباره سیستم فطری اجرا در تئاتر کودک و نوجوان صحبت شده و در بخش ضمائم عکس هایی از اجرا، تماشاگران، گزارش از اجرا و فهرست نقد و خبر این نمایش در مطبوعات، آمده است.

مجموعه کتاب، جدای استفاده برای کودکان و نوجوان، برای کسانی که درگیر کار تئاتر کودک و نوجوان هستند و مایلند با نمونه ای کامل از نمایش خلاق آشنا شوند، آموزنده است. جنگ بازی، معلم بازی و نمایش بازی، بخش های نمایشنامه هستند.

گنجشک: خروسک و کلاغ دارن می آن پیش تو...

درخت: چه خوب.

گنجشک: پس من می رم.

درخت: نرو، پیش من بمون. خسته ای.

خنده و گریه

علیرضا شماسی-مدرسه -۴۰۰۰ ریال

ابتدایی و راهنمایی

کتاب، شامل ۶ نمایشنامه کوتاه است. در نمایشنامه «خنده و گریه»، شخصیت گریه با خنده صحبت می کنند. خنده تصمیم دارد که گریه را بخنداند.

اما موفق نمی شود. دو شخصیت با مزه و بی مزه هم وارد می شوند و با شوخی های شان گریه را می خندانند.

در نمایشنامه بابا نوئل و عمو نوروز، این دو شخصیت یکی از تهران و دیگری از پاریس با یکدیگر صحبت می کنند و درباره آدم ها و جنگ و عشق و دوستی صحبت می کنند.

در نمایشنامه تلفن خراب: یک استاد از دست شاگردی که همه جا مزاحمش می شود و به او زنگ می زند، راهی آسایشگاه می شود. آنجا نیز تلفن به صدا درمی آید!

نویسنده نمایشنامه های کتاب متولد ۶۹ است.

بابا نوئل: سلام! عید کریسمس را به همه مردم فرانسه تبریک می گویم.

عمو نوروز: چه می گویی پیر مرد؟ این جا ایران است، نه فرانسه.

بابانوئل: (ریشش را بر می دارد.) من که پیر نیستم. فقط ۳۶ سال دارم. این ریشم الکی است.

ترساندی!

مار: (با خنده) چرا این طور پریشانی؟!

پیر مرد: (آه می کشد) چه بگویم؟! سه روز فرصت داشتم که خواب حاکم را تعبیر کنم.

خاصیت همه چیز

حسین فدای حسین، ژاله راستانی، شاهد پیوند و مهران تیز کار-مدرسه

۷۰۰۰ ریال

راهنمایی

کتاب، شامل هفت نمایشنامه از چهار نویسنده است.

در نمایشنامه «خاصیت همه چیز» ، گنجشکی در سرما لیز می خورد. گنجشک از یخ می پرسد که چرا اینً قدر پر زور است. یخ می گوید که خورشید پرزورتر است گنجشک همین طور پیش باد، کوه، موش و گربه م رود و در می یابد که هر کدام از پدیده های طبیعت خاصیتی دارند.

متن، برگرفته از یک حکایت قدیمی است.

همچنین در ابتدای نمایشنامه، در چند صفحه راهنمایی اجرا و ساخت چند ماسک و دکور ساده آمده است.

یخ: توگفتی که من زورم زیاد است؟

گنجشک: بله زورت آن قدر زیاد است که من را به زمین زدی، پایم را شکستی!

یخ: اولاً که پایت نشکسته است!

گنجشک: درست! فقط درد گرفت.

یخ: بعد هم این که من زورم زیاد نیست، تو خیلی ترسویی!

خروسک پریشان

داوود کیانیان- کانون پرورش فکری-۲۹۰۰ریال

ابتدایی و راهنمایی و مربیان تئاتر

خروسک پریشان نمایشنامه ای است که از یک افسانه عامیانه اقتباس شده است. متن حاضر براساس شیوه نمایش خلاق پس از تمرین و بارها بازنویسی و در یک کار گروهی

نان سوخته خورده است. دکتر در چشم او دارو می ریزد و وقتی که با اعتراض بیمار رو به رو می شود می گوید اگر چشمت سالم بود، نان سوخته نمی خوردی.

دکتر (سرش را تکان می دهد): پدر جان! آیا ضربه ای، صدمه ای به شکمت نخورده؟ با کسی دعوا نکرده ای؟

بیمار (دستش را بالا می برد): وای! نه نه آقای حکیم، هیچ چیز به اشکمم (شکمم) نخورد، آخ... (دستش را روی شکمش می مالد) وای، آخ!

خواجه نصیر الدین طوسی

عبد الحی شماسی- مدرسه-۳۶۰۰ ریال

دبیرستان

نمایشنامه، زندگی خواجه نصیر الدین طوسی است و ازجایی آغاز می شود که علاالدین شاه خواب وحشتناکی می بیند و درمی یابد که قربانی که دسیسه شده است و در ادامه توطئههای درباری را مطابق آن چه در تاریخ امده نقل می کند. همچنین به حضور خواجه نصیرالدین در دربار هلاکوفان می پرازد. سرانجام خواجه، هلاکوفان را وادار می کند که رصدخانه مراغه را برپا سازد.

داستان با آرزوی آزادی ایران و بازیابی عزت آن، پایان می یابد.

کوشش مناسبی برای دراماتیک کردن زندگی یک شخصیت بزرگ علمی و نیز بخشی از تاریخ کشورمان صورت گرفته است نمایشنامه با یک شوک شروع می شود و طرح و توطئه قابل قبولی دارد.

امیر سیف الدین: همیشه حضور حسام الدین برایم آزار دهنده بود... با سخنان نیشدار و تهدید آمیزش هر جا که قدم می گذارد، امنیت را از بین می برد.

عطاملک جوینی: تا این ناکسان در میان ما هستند، طوق بندگی به گردنمان است.

امیر سیف الدین: نگران خواجه هستم... باید او را از دسیسه های حسام الدین آگاه کنم!

دورترین مرغ جهان می خواند

محمد مهدی خاتمی و روح الله مغلی- مدرسه-۳۲۰۰ ریال

دبیرستان

کتاب شامل دو نمایشنامه «دورترین مرغ جهان می خواند» و « روزی که کلید، در قفل

عمو نوروز: من هم سیاه نیستم. با زغال، صورتم را سیاه کرده ام. من عمو نوروز هستم. تو کی هستی؟

بابا نوئل: من هم بابا نوئلی هستم. می توانی به من بگویی بابا نوئل.

خودنویس طلایی

علی کلامی، مهستی نادر تبار، مژگان بابا مرندی- مدرسه-۳۹۰۰ریال

ابتدایی

کتاب، مجموعه چهار نمایشنامه از سه نویسنده است.

در نمایشنامه «خودنویس طلایی» ، بچه ها قرار است هر کدام هدیه ای برای معلم. بیاورند. صادق به معلم یک خودنویس هدیه می دهد. قلم مال عباس بوده است.

صادق به اشتباه خود پی می برد. و یک شاخه گل همراه معذرت خواهی نزد معلم می برد. مضمون برداشتن وسایل دیگران و برملا شدن مساله، بارها در نمایشنامه های دانش آموزی تکرار شده است.

صادق: دیدی چی کار کرد؟! الکی الکی منو انداختی تو در دسر!

داوود: من چی کار کنم!

صادق: خود نویس یکی دیگه روبه اسم خودت، بلای جون من کردی!

داوود: می خواستی برش نداری!

صادق: چه می دونستم این جوری می شه!

خوش خیالی

مجید درخشانی- عابد-۴۵۰۰ ریال

راهنمایی و متوسطه

مجموعه پنج نمایشنامه برای دانش آموزان راهنمایی و دبیرستان است. متن ها کوتاه است و بیشتر به کار اجرای میان پرده در بین مراسم در مدرسه می آید. همچنین در آنها مضمون های کاهی وجود دارد، هیچ کدام از نمایشنامه ها جدی نیست و بیشتر حالت تفننی دارد و از لطیفه‌ها و حکایت های کوتاه قدیمی اقتباس شده اند.

در نمایشنامه مرد بیمار، بیمار به دکتر مراجعه می کند واز دل درد می نالد. او می گوید که

دختر انار

اردشیر صالح پور - صنوبر ۶۰۰۰ ریال

ابتدایی

شاهزاده می خواهد انار بچیند. دختر انار ظاهر می شود و از او آب می خواهد. دزد سیاه پای چشمه می آید و تصویر دختر انار را در آب می برد و گمان می برد تصویر خود اوست. می خواهد بچه ارباب را در آب بیندازد که دختر انار نمی گذارد. اتفاقاتی می افتد و سرانجام دختر انار با شاهزاده ازدواج می کند.

متن از یکی از قصه های قدیمی ایرانی اقتباس شده که براساس باوری قدیمی مبتنی بر منشا و تبار گیاهی انسان هاست.

صدا: سرخ و سرخ چون آتش

نازنین بهارم من

شاهزاده: نه صبر کنید، من به این درخت و گل هایش خیلی علاقه دارم. حیف این درخت بریده بشه.

(غلام ها دست نگاه می دارند.)

دلقکی که خنده را فراموش کرده بود

النور لوزر - ترجمه علی حسین قاسمی - منادی تربیت ۱۲۵۰۰ ریال

راهنمایی و ابتدایی

دلقکی به که علت نخندیدن از سیرک اخراج شده اکنون افرادی را می بیند که هر یک راه حلی برای خنداندن او پیشنهاد می کنند.

هیچ یک از این پیشنهاد ها موثر واقع نمی شود تا این که دختری به علت گم کردن پورش برای رفتن به سیرک در حال گریستن از راه می رسد و دلقک با خنداندن دختر سرانجام خود نیز موفق به خندیدن می شود.

این کتاب مجموعه چهار نمایشنامه برگرفته از افسانه های غربی آمده است. سه نمایشنامه دیگر عبارتند از: دختری که بخت در خانه اش را زد.

دختر دریا و کشاورز طبیب.

شکست» از دو نویسنده است.

جوانی در پارک با یک مرد افغانی درگیر می شود. جوان بیماری قلبی دارد. برخلاف انتظار او، مرد افغانی برایش آب می آورد. جوان هنوز بدبین است. مرد افغانی از مشکلات افغانی ها سخن می گوید واز این که جنگ در گوشه و کنار دنیا، هزاران نفر را مثل او آواره کرده است.

گرچه مضمون دفاع از مظلوم و نفی جنگ، متن، بسیار مناسب شروع می شود. اما در پایان شکلی شعاری می یابد.

افغانی: (لبخند می زند) بهترین چیز، رسیدن به نگاهی است که از حادثه عشق تر است.

(افغانی چمدان به دست می رود. جوان پول ها را در دست می فشرد و ناگهان کتاب « مصاحبت آفتاب» را بر زمین می بیند آن را برمی دارد و دنبال افغانی می گردد، ولی او را نمی یابد.)

دوست دارم برگردم زمین

منوچهر اکبرلو-مدرسه-۴۵۰۰ ریال

ابتدایی

کتاب، مجموعه ۱۲ نمایشنامه برای کودکان است. استفاده از وسایل اطراف کودک، فضاهای امروزی، دیالوگ های کوتاه،رتیم تند و طنز از ویژگی های این نمایشنامه ها هستند.

در ابتدای هر نمایشنامه نیز چند راهنمایی ساده برای کودکان و نیز مربیان آنها برای اجرای ساده و بدون امکانات نمایش آمده است.پرهیز از توضیحات صحنه ای زیاد و سپردن اجرا به خلاقیت و ابتکارات کودکان، یکی از اهداف نویسنده بوده است.

علی: خب الان چه کار کنم؟

سیب: هیچی، منو بخور!

علی: بخورم؟ باشه. (سیب فرار می کند) مگه نگفتی بخورمت؟!

پس چرا فرار می کنی؟

سیب: بی انصاف!

علی: چی؟

سیب: تو خیلی بی انصافی!

زید توبه می کند بعد در به او میگوید که آن حضرت توسط اشقیا به شهادت خواهد رسید.
پیام متن در انتها به صورت مستقیم توسط راوی بیان می شود. متن دراماتیک نیست و صرفاً روایت تاریخی نقلی می شود. گفته های شخصیت ها نیز بیش از آن که دیالوگ نمایشی باشند، بازخوانی متن روایت هستند.

زید: آیا توبه راه و رسمی دارد که باید بدانم؟
امام علی (ع): اخلاص
زید: اگر اخلاص ورزیدم امام باز هم وسوسه لذت گناه مرا به سوی خود کشید چه کنم؟
امام علی (ع): باز هم توبه کن.
زید: اگربا هم تو به شکستم چه کنم؟
امام علی (ع): باز هم توبه کن.

رنگ، رنگ، نقاشی

سیمین امیریان و عباس دوست قرین- مدرسه۶۸۰۰ ریال

ابتدایی

کتاب، شامل پنج نمایشنامه از دو نویسنده است. نمایشنامه « روز قشنگ سارا» درباره اولین روز رسیدن سارا به سن تکلیف است. او با آدم ها و اشیا وگیاهان و حیوانات سخن می گوید. سرانجام نیز مادربزرگ او چادر نمازی را به عنوان هدیه به او می دهد.

قصه نمایشنامه الگو روالی مانند تعداد بسیار زیادی نمایشنامه دارد که به موضوع جشن تکلیف دختران می پردازند.

درنمایشنامه «کی با هوشه»؟ که اجرایش به صورت عروسکی پیشنهاد شده است، از حضور تماشاگران بسیار بهره گرفته می شود.

تکی: فکر می کنید چی بود؟ یک حیوون؟
موشی: اصلاً گوش نداشت.
خال خالی: دو تا گوش دراز داشت.
موشی: نه نداشت.
خال خالی: خودم دیدم
گربه: یک دم بلند هم داشت.

دومی ها و سومی ها

مسلم قاسمی- مدرسه-۵۷۰۰ ریال

ابتدایی

در این کتاب ۱۱ نمایشنامه آمده است. نمایشنامه ها سه دسته اند:

۱- موضوعات انسانی که شخصیت های آن را انسان ها مانند مادر و پدر تشکیل می دهند.

۲- موضوعات حیوانی که بر محور حیواناتی مانند گربه، خروس و سگ قرار دارد.

۳- نمایش های عروسکی در ابتدای هر نمایشنامه مشخص شده که ویژه کلاس دوم یا سوم ابتدای است.

در نمایشنامه راه پیروزی، تعداد گنجشک در حال بازی هستند. فیلمی از راه می رسد و آشیانه آنها را خراب می کند. پرندگان به فرماندهی کاکلی به طرف خیلی حمله می کنند و او را در یک گودال می اندازد.

در ابتدای هر متن پیشنهادهایی برای اجرای مناسب متن آمده است.

صداها: چی بود؟ چی بود؟ از این طرف بود. اون طرف خدایا صدای چی بود؟

گنجشک (۱): دست بچه ها رو بگیرید. صدای فیله. مواظب لونه ها باشید!

گنجشک (۲): جوجه ها و لونه ها رو چی کار کنیم؟

گنجشک (۳): (از بالای درخت، فیل را می بینید) آره خودشه. چرا امروز راهش رو عوض کرده؟ داره می آد این طرف. فرار کنید! فرار کنید!

راه نجات

کاظم برغمدی- عابد-۲۰۰۰ ریال

راهنمایی و دبیرستان

جوانی به نام زید نزد امام حسین (ع) می آید و اعتراف می کند که غرق گناه است. حضرت از او می خواهد که توبه کند. زید به خانه برمی گردد. پدرش از او می خواهد که ترک شراب کند. او می گوید که می خورم و بعد توبه می کنم. پدر می خواهد که زید مجدداً نزد امام (ع) برود. حضرت به او می گوید که اگر چند کار کرد می تواند هر چقدر خواست گناه کند بدون این که عقوبتی داشته باشد. کارهایی همچون اگر خواستی گناه کنی از ملک خدا بیرون برود، جایی برود که خداوند نبیند و...

زشت و زیبا

اردشیر صالح پور - صنوبر۶۰۰۰ ریال

ابتدایی

نمایشنامه بر اساس داستانی از افسانه های مردم ویتنام الهام گرفته شده و با شکل وشمایل ایرانی و به خیر و شر و فضیلت های انسانی پرداخته شده است. دختر بیچاره ای با مهربانی پیرمرد به زیبایی روی می آورد و کلیه مهمانان همچون میمون زشت می گردند.

جارچی اول: آهای مردم شهر!

جارچی دوم: مردمان نسبتا خرم شهر!

جارچی اول: ما امشب قصه داریم!

جارچی دوم: تا شما را به یک عروسی دعوت کنیم.

جارچی اول: عروسی و ضیافت بزرگان شهر.

سلمانی خانوادگی

مریم شهیدی-تربیت -۲۰۰۰ ریال

دبیرستان

شخصیت های داستان وسای آرایشگری هستند. آینه،قیچی، آبپاش، برس، حوله، پیش بند، شانه، تیغ و ماشین تراش. این وسایل دباره خاطراتشان سخن می گویند. یک آرایشگاه جدید راه اندازی می شود. اوست سعی می کند سلمانی خود را امروزی کند. ماشین برقی پیشنهاد می دهد که همه چیز برقی شود و وسایل روبات باشند دستگاه ها قاتی می کنند و همه چیز به هم می ریزد.

طرح نمایشنامه جذاب و ابتکاری است، اما توضیحاتی زیادی، مانعی برای تصویر سازی در ذهن خواننده می شود.

ابتدای کتاب پیشنهاد شده که نمایشنامه به شکل عروسکی اجرا شود. عکس انتهای کتاب هم ربطی به نمایشنامه موجود ندارد.

محسن: مشکل تابلو نیست. ۳۰ ساله همه اوستا رو می شناسن. کارش حرف نداره. مگه تاحالا چراغونی می کرد؟

آقاجان برس: من که عقلم به چیزی قد نمی ده.

تکی: د... دمش کوتاه بود.

روزنامه نمایشی

داوود کیانیان - منادی تربیت ۶۵۰۰ ریال

راهنمایی

دو گروه به رقابت با هم برای تهیه روزنامه دست می زنند. گروه نخست قصد دارند روزنامه ای نمایشی تهیه کنند. بدین منظور آن ها(گزارشگر و دوستش در نقش معلم ریاضی و خبرنگار) مصاحبه ای را ترتیب می دهند که متن این مصاحبه نمایشی قرار است در روزنامه چاپ شود. سرانجام این گروه برنده رقابت می شوند.

زنده باد نمایش

داوود کیانیان، سعید تشکری، سید حسین خدای حسین، منوچهر اکبرلو- مدرسه۵۴۰۰ ریال

ابتدایی

مجموعه چهار نمایشنامه از چهار نویسنده است.

در نمایشنامه «زنده باد نمایش، گروهی از بچه ها قصد دارند نمایشی را اجرا کنند. آنها به دنبال امکانات فراوان هستند اما مربی توضیح می دهد که چگونه می شود از امکانات ساده استفاده کرد.

در «مادر»، جوانی قصد دارد به مادرش بهترین هدیه را بدهد که همانا گل است در «اجازه آقا»، نوجوانی زنگ مدرسه را می زنند و به گردن دیگری می اندازند. مقصر پشیمان است ولی شجاعت ابراز ندارد.

«قاب عکس دوستی» حکایت سو تفاهم های بین نوجوانان یک محله است. به پیشنهاد نویسنده، تمامی وسایل فرضی است و به شیوه بازی در بازی انجام می شود.

هاشم در نقش (نیره خانم): چی بگم خواهر؟!

امین (در نقش پدر): (به مشتری) خوبه؟

سجاد (در نقش مشتری): بد نیست!

امین (در نقش پدر): (به شاگردی)پسر! دور سر آقا رو خط بگیر.

مرگ اسکندر تصویر می شود. همه از نزدیکی خود به اسکندر تعریف می کنند.

حکیم به اسکندر اشاره می کند. همه دستش از تابوت بیرون مانده و می گوید که رازش این است که با اینکه شرق تا غرب عالم راگرفته بود، اینک دست خالی از دنیا می رود.

در «ارسطو و اسکندر» این دو شخصیت با هم سخن می گویند. اسکندر می گوید که آرزو دارد سرزمین های مختلفی را بگیرد و سرانجام بنشیند و خودش باشد ارسطو می گوید که بدون این لشکر کشی ها هم اکنون نیز می توان بنشیند و خوش باشد.

تمام متن ها از قصه های قدیمی یا ضرب المثلی گرفته شده اند مثنوی، کشکولی شیخ بهایی و فرهنگ دهخدا ازجمله منابع متون هستند. متن ها فقط حکایت اصلی را روایت می کنند و در اماتیک نیستند و به کار میانپرده های مدارس می آیند در سراسر کتاب، سه نقطه هایی زائدی بین تمام جملات دیالوگ ها دیده می شود.

مستخدم پیر: (تعظیم کنان و به حاکم) ... قربان ... ان هم کبک های بریان شده ای که به دست مبارک حضرت عالی شکار شده است. امیدوارم که از تناول آن لذت ببرید...

حاکم: یقین دارم که با دست پخت طباخ جدید.... این گونه خواهد شد... (به سردار) ... سردار عزیز بفرمایید.... از این کبک های لذیذ تناول کنید...

سیب هفتم

محمدناصر مودودی - منادی تربیت ۱۱۰۰۰ ریال

ابتدایی

پسر بچه ای به نام آریا در لحظاتی پیش از تحویل سال با خرید هفت سیب به همراه مادر در حال بازگشت به خانه هستند. در این حال مادر متوجه می شود ساعتش گم شده است. بدین منظور دوباره راهی میوه فروشی شده و به آریا می گوید که به خانه برود. در این حال آریا با شخصی به نام مبارک که دایره زنگی به دست گرفته و اشعاری درباره نوروز می خواند روبرو می شود.

شهرت

جعفر سید-آشنایی-۴۵۰۰ ریال

دبیرستان

موقعیت، یک جشنواره تئاتر دانش آموزی است. یک نمایش بالوده بازی انجام می شود.

ریش تیشی: چاره کاریه ماشین برقیه. (خمپاره می کشد) حالا ببین من کی گفتم؟

عزت حوله: باز همجان فشانی کرد.(ناگهان در مغازه باز می شود. اوستا با جعبه ای در دست وارد می شود همه ساکت و بی روح می شوند.)

سوغات همسایه

کاظم برغمدی- عابد-۳۰۰۰ ریال

دبیرستان

عنوان فرعی نمایشنامه، «تاریخچه مواد مخدر در ایران» است. شخصیت های مختلف یک روستا در یک قهوه خانه، داستان را پیش می برند. مردم با مشکلات زیادی روبه رو هستند. تا این که کسی مواد مخدر می آورد و می گوید این باعث فراموشی دردها می شود. همه معتاد می شوند. غریبه ها از راه می رسند و آنجا را غارت می کنند.

توضیحات زیاد طرز ادای دیالوگ ها زائد به نظر می رسد. همچنین برخی شخصیت ها حضوری غیر ضروری در داستان دارند.

پورلا: پدر جان! پدرجان!

کدخدا: بله، چرا آروم حرف می زنی؟!

پورلا: کاسبی خیلی فرق کرده مگر (مگه) نه؟!

کدخدا: هیس! آروم تر!

پورلا: من که آروم حرف می زنم...! (جلوتر می آید) ببینم، شما خودتون چقدر پول این دارو دادید؟

کد خدا: هیچ.

پورلا: (با تعجب و عجله) هیچی؟!

کد خدا: آروم تر پسر! آروم تر!

سیزده نمایشنامه کوتاه

علی افشار مزایجانی-ره آورد هنر (شیراز)-۵۰۰۰ ریال

راهنمایی و دبیرستان

کتاب شامل ۱۳ نمایشنامه خیلی کوتاه است. در «دست های تهی سردار»، صحنه معروف

شیخ: خیلی داری تند می ری سروان... مواظب باش این اطراف کسی صدا تو نشنوده.
موفاز: شیخ، حیف که آن (اون) موقع نیستی تا شاهد پیروزی ما باشی!
شیخ: چه من باشم وچه نباشم، از خون هر فلسطینی صداها کودک و جوان رشد می کند وسنگ به دست، جلو تون می ایسته.

صندوق و برداشتن تاج از میان دوشیر

علی بهروز نسب - نشرقاب-۹۶۰۰ ریال

دبیرستان

کتاب شامل دو نمایشنامه است.» صندوق اولین نمایشنامه این کتاب، اقتباس از حکایت جوحی و زنش از مثنوی مولوی است که می کوشند با حیله گری از قاضی شهر، اخاذی کنند.
نمایشنامه « برداشتن تاج ازمیان دوشیر»، داستان جدالی برسد تاج و تخت است و از شاهنامه اقتباس شده است. یزد گرد به هر یک از سه پسر خود، بخشی از سرزمین تحت سلطنت خود را می بخشد. در باریان و حاکمان این سه سرزمین می کوشند جلوی حکمرانی این سه را بگیرند. هرام یکی از سه پسر می گوید که مدعیان سلطنت باید تاج شاهی را از میان دوشیر گرسنه به کف آورند.
در هر دو نمایشنامه از ویژگی های نمایش های سیاه بازی استفاده های زیادی شده است.
مامور :۱ فعلاً غدغن است، متفرث شوید!
مامور :۲ اینجا نایستید، قیل و قال نکنید، بروید دنبال کارتان!
عابر :۱ مگر دستور را نشنیدی سر کار؟
مامور :۱ اجتماعات ممنوع است،متفرق شوید!
مامور :۲ اطراف صندوق را خلوت کنید.
عابر :۲ ما می خواهیم سکه توی صندوق بیندازیم و ثروتنمن بشویم تو به چه حقی جلوی ترقی ما را می گیری؟

عشق به افق خورشید

سید مهدی شجاعی- تربیت-۲۵۰۰ ریال

دبیرستان

در ابتدای کتاب، توضیح آمده است که این نمایشنامه نه برای اجرا بلکه بیشتر برای ارایه

مجری از افرد گروه می خواهد که خودشان را معرفی کنند. آنها سر کارگردان بودن اختلاف دارند. بعد از آن مجری، چند سوالی را که از طف تماشاگران مطرح شده برای افراد گروهی می خواند.نمایشگران بر سر معنای اصطلاحات با هم اختلاف دارند. گروه بعدی نیز نمایش دیگری اجرا می کنند و دائم اصطلاحات و نام نمایشنامه نویسان بزرگ را تکرار می کنند.

سرانجام یک نفر به عنوان نقد نمایش ها بر می خیزد و عنوان می کند که بهترین بازیگرها کسانی هستند که در جبهه ها به شهادت رسیدند.نویسنده کوشیده است که نگاهی انتقادی به شیوه های اجرایی جشنواره های تئاتر داشته باشد و مخاطب متن، دانش آموزان علاقه مند تئاتر هستند. از سوی دیگر، سخن منتقد و ربط دادن بازی های به رزمندگان، بدون مقدمه و بی ارتباط با مسیر قصه رخ می دهد.

سخنگو: بله دوستان، بهترین بازیگران اون جوان هایی بودند که در را به روی دنیا و متعلقاتش بستند و پشت به دنیا کردند و در جبهه نبرد با دشمن به دنبال نقش حقیقی خود در یک بازی ما فوق تصور بودند و خود را نثار و وقف اسلام و جامعه کردند.

شهادت طلبان

یدالله کریمی- عابد-۲۵۰۰ریال

دبیرستان

مرد فلسطینی خوابیده و همسرش دیده بردوخته است. صدای کوبیدن درمی آید مرد فکر می کند که پسرش آمده. سربازان اسراییلی داخل می شوند آنها می خواهند شیخ را ببرند. خواهر زاده زن می آید و خبر شهادت فرزند آنها را می دهد. در صحنه بعد، اسراییلی ها مرد را شکنجه می دهند تا نام دوستان پسرش را بگوید.زن با اسلحه وارد می شود و می خواهد که اسراییلی ها عقب نشینی کنند و سرانجام طی یک حرکت انتحاری به سوی آنها می رود.طرح نمایشنامه و دیالوگ ها به گونه ای کلیشه ای در نمایشنامه های دهه ۶۰ بسیار و بارها تکرار شده است. دیالوگ های شعاری باعث می شود که هیچ کنشی در متن صورت نگیرد. مسیر ماجرا نیز به دلیل تبعیت کامل ازکلیشه ها، کاملاً قابل پیش بینی است.حضو.ر زن ومرد در یک متن، سبب شده که متن قابل اجرادر مدارس آموزش و پرورش نباشد.

موفاز (اسراییلی): این رو راست می گی شیخ. اما تو هم اینو مطمئن باش. که نسل فلسطین رو از روی کره زمین پاک می کنیم.

علی بابا و چهل دزد بغداد

جواد ذوالفقاری-نمایش-۵۰۰۰ ریال

دبیرستان

داستان مشهور علی بابا و روبه رو شدن او با چهل دزد بغداد، همچنی علاقه او به هاجر، کنیز عموی سلیمه است. سرانجام علی بابا و هاجر باب هم ازدواج می کنند. متن بابا اضافه کردن چند شخصیت و نیز تفصیل صحنه ها مثل حضور دزدان در غار یا صحبت های هاجر، عمو و زن عمو، مفصل روایت شده است همچنین توضیحات زادی برای شرح صحنه ها ذکر شده است. استفاده از نثر محاوره ای و اصطلاحات عامیانه، از ویژگی های متن نمایشنامه است.زن سلیم: مگه آنو گرفتی امشب؟ چه خبره؟ این قد آب یخ نخور. ضرر می آره برات.

سلیمه: هاجر کدام گوری موندی؟ (هاجر باکاسه آب وارد می شود)

هاجر: دیگه یخی نموده ارباب، همه شو خوردین.

سلیمه: آب خنک بده... امشب چه آشوبی به دلم افتاده ... آب بده. آب.

هاجر: ارباب جاتون رو انداختم.... نمی خوابین؟

سلیمه: کجا بخوابیم؟ کجا بخوابم می بره؟ .... ها؟.... این پسره ترازو رو نیاورده . دیر کرد.

غمنامه فرود

عباس سرمدی-نقش هستی-۷۰۰۰ ریال

دبیرستان

نمایشنامه اقتباسی از داستان فرود سیاوش شاهنامه است.فرود پسر سیاوش و برادر بزرگ کیخسرو،شاه ایران است.

او در کلات ناحیه ای میان ایران و توران فرمان سال راست. مادر رود، جریره دختر پیران، سپهسالار افراسیاب است.چون کیخسرو بر تخت شاهی می نشیند، طوسی فرزند نوذر را با لشکری کران به کین خواهی سیاوش به سوی توران می فرستد و از او می خواهد که از راه کلات که محل حکومت برادرش فرود است، نرود؛ اما طوسی بر خلاف دستور شاه همان راه را برمی گزیند و با فرود به جنگ می پردازد و فرود در جنگی نابرابر کشته می شود، در حالی که وی آمده است تا سپاه ایران میهمان کنند.

فرود: انک درخشی بلند و بر پیکرش گرگ.

یک متن خواندنی منتشر شده است. شیخ حسین شاگرد میرزاست و دخترش را خواستگاری می کند.

بین آنها بحث درباره عشق مجازی و واقعی در می گیرد. شیخ حسین در مسیر رسیدن به وصال دختر، با مفاهیم عمیق مذهبی آشنا می شود.

طی کردن مراحلی مختلف معرفت توسط شیخ حسین، کنش نمایشی مستحکمی ندارد و در برخی موارد استاد، صرفاً به آموزش مستقیم مفاهیم مذهبی و عرفانی می پردازد.شیخ حسین: چهل شب چهارشنبه در مسجد کوفه بیتوته کردم. گفته بودند این زمان و مکان، مطمئن ترین جای است که می توان به محضر آن عزیز رسید. اما در تمام این چهل شب که سر به سال می زد، هیچ نشانی از محبوب نیافتم.

علیمردان خان

آزاده پور مختار-تربیت-۲۰۰۰ ریال

ابتدایی

شعر منظوم مشهور «داشت عباسقلی خان پسری» به صورت نمایشنامه درآمده است. کودکی که بد است همه از او ناراضی هستند. او بزرگ می شود. چند دوست ناباب به سراغ او می آیند و او را سیگاری می کنند.نمایشنامه از قصه منظوم یاد شده شروع می شود. (تا اینجا اساساً داستان مناسب مقطع ابتدایی است) و بعد به شکلی شعاری و مستقیم، پسرک را به دام دوستان ناباب می کشاند.دیالوگ ها در ترکیب با قطعات منظومه اصلی، ترکیب مناسبی ندارند.

مادر: معلومه که می خره پسرم.

پسرک: من که با تو نبودم مامی. تو حرف نزن.

مادر: (دلخور، به پدر) این اخلاقش به تو رفته. (به حالت قهر صحنه را ترک می گوید.)

پدر: چی می خوای پسر گلم (؟) بگو.

پسرک: یک (یه) تفنگ آخرین مدال شکاری می خوام.

پدر: چی گفتی؟.

پسرک: (می خواند)

تفنگ شکاری می خوام

می خوام برم شکار

می کند که همان جواب های پیش بینی شده را می دهد. او هم حرفش را بر آن اساس تنظیم می کند. در نتیجه به ناراحتی مریض می انجامد.

جواد: (با تعجب به مش غلام نگاه می کند. به آرامی با خود) می فهمی چی می گی؟ حقا که مثل پسرت هستیِ

مش غلام: (روبه جواد) خب بابا؛ تو چطوری؟

جواد: (با دست اشاره می کند که مش غلام بنشیند) بفرما.... بشین.... دارم دق می کنم.

مش غلام: (کنار جعفر قلی می نشیند و با لبخند) خوب، خیر ان شا الله...

قاصدک

محمود فرهنگ، عبدالرضا فرید زاده، سعید تشکری و ایرج اللهیاری-مدرسه ۴۳۰۰ ریال

راهنمایی

کتاب، مجموعه چهار نمایشنامه ازچهار نویسنده است. نمایشنامه «صد گره اختلال بر تار مویی» برگرفت از مثنوی مولاناست. نمایشنامه «گاوها» نیز براساس روایتی از حضرت علی (ع) نوشته شده است.سه گاو سفید وسیاه و حنای در دشتی هستند. شیری به آنها نزدیک می شود و می گوید برای آنها چراگاهی تدارک دیده است. شیر می خواهد بین آنها اختلاف بیندازد. سرانجام گاوها به شیر حمله می کنند و او می گریزد.متن نمایشنامه به صورت منظوم نوشته شده و روان است.سیاه: خب حالا چاره چیه چه کار کنیم هیس مبادا شیر و بیدار کنیم

سفید: بهتره تا خوابه در این فرصت جلسه تشکیل بدیم بی سرعت (روبه حنایی) هی بیا این جا باهات کار داریم و قت کم (کمه) مشکل بسیار داریم.

قربت غریب

یدالله کریمی-عابد-۲۵۰۰ ریال

راهنمایی و دبیرستان

عارفه و مریم با یک کاروان به بازدید مناطق جنگی آمده اند. عارفه گله می کند که اینجا، جای مناسبی برای بازدید نیست. سیمین هم که اهل خرمشهر است در خرابه ها به دنبال چیزی آشنا می گردد سرانجام عارفه متحول می شود و پی به ایثار رزمندگان و مردم خرمشهر

تخوار: او زنگنه شاوران است، یاور گرامی سیاوش
فلرود: درخشی دیگر لعی گون با یالی از حریر سپاه.
تخوار: بیژن است، فرزند گیو، تیز چنگی سپاه شکن.
فرود: آن دروفش ببر پیکر.

فاطمه و باز هم فاطمه

حسین جعفری-مدرسه-۲۵۰۰ ریال

دبیرستان

داستان با روایت آغاز جنگ ایران و عراق شروع می شود. چند زن اسیر بعثی ها هستند. به آزار و اذیت آنها در زندان پرداخته می شود. آنها تصمیم می گیرند که اعتصاب کنند. نماینده صلیب سرخ وضعیت آنها را بررسی می کند. سرانجام آنها توسط سربازان اعلام می شوند و نمایشنامه با نوحه گری پایان می پذیرد.روایت در روایت ها و حضور نمایشگران در انتقال بازی ها، از نکات مثبت نمایشنامه است. گرچه در بسیاری لحظات با ایجاز می شد به صحنه های دراماتیک موجز تری رسید. در برخی مقاطه نمایشنامه نیز، مستقیم گویی به صمیمیت شخصیت ها لطمه می زند.سمیرا: هنگامی که آزاد شوم، دشمن را رسوا خواهم کرد و نشان خواهم داد که اسارت نمی تواند صدای آزادگان رادرگلو خفه کند. وزن ایرانی را به عنوان اسطوره ای از مقاومت به دنیا خواهم شناساند. و مظلومیتش را فریاد خواهم زد. بله من آزاد خواهم شد. آزادی حق من است. آزادی، آزادی.

فکر پلید

مجید درخشانی‌عابد۴۰۰۰ ریال

راهنمایی ومتوسطه

کتاب، مجموعه پنج نمایشنامه طنز است. متون بر اثر یک حکایت لطیفه قدیمی نوشته شده اند. توضیحات زیاد و زائد حرکات و جابه جایی ها و طرز بیان دیالوگ ها و پیام نه چندان جدی؛ نوشته ها را به میانپرده هایی که در مراسم اجرا م شوند، تبدیل کرده است.

در نمایشنامه «دیدنی» همان لطیفه معروف را کار کرده که شخصی با گوش های سنگین به عبادت همسایه مریض خود می رود. سوالاتی را آماده می کند و نیز جواب های آن را همسایه که بد حال است جواب سوال ها را چه چیز دیگری می گوید. او که جواب را نمی شنود فکر

شده است. متن حاضر به شیوه و سبک و سیاق تخته حوضی نیز اعتنا داشته و روال آن بر اساس ارباب و نوکر است. گوژپشتی خرقه و ثروتمند. گوژپشتی فقیر را اجیر کرده است. کودک از حجره ارباب رانده شده بی پناه سحرگاهان به حمام رانده می شود و در آن جا به لطف اجنه گوژپشت او برداشته می شود. ارباب که متوجه این امرمی شود با همان نیت به حمام می رود و براساس اتفاقی دیگر درست برعکس کودک صاحب دو قوز می شود.

ارباب: آهای قوزی، کجایی، قوزی؟

قوزی: ارباب رفته بودم دنبال جنس ها .

ارباب: چی گفتی. کدام جنس ها؟ ای وای مالم. مال و اموالم.

قوزی : قربان مگه اتفاقی افتاده!

کرامت و بزرگواری

کاظم برغمدی-عابد-۲۰۰۰ ریال

راهنمای و دبیرستان

نمایشنامه به سال های آخر حکومت معاویه می پردازد. مدی مبارز به نام «عصام بن مصطلق» وارد مدینه می شود. او با امام حسین (ع) مناظره می کند و سرانجام در مقابل استدلال های امام، تسلیم می شود.

منبع اصلی داستان از کتاب « هفتاد و دو درس زندگی از سیره عملی اباعبدالله الحسین (ع)« است.نویسنده، به شرح صحنه و حرکات شخصیت ها روی صحنه بسیار زیاد می پردازد. وی همچنین توضیح می دهد که دیالوگ های آن حضرت به صورت همسرایی اجرا می شود.

نمایشنامه، کنش دراماتیک لازم را ندارد و صرفاً شرح یک مناظره است.

صدای امام علی (ع): همه مردم می دانند که آن ختنه کجا بود و چگونه شد و می دانند که پدرم امیر المومنین علی تلاش زیادی کرد تا خون خلیفه ریخته نشود. این او بود که من و برادرانم را مامور حفاظت از خانه خلیفه کرد اما قاتلان از خانه همسایه دیوار اتاق عثمان را شکافتند و او را کشتند.

عصام: این آن چیزی است که تو می گویی.

صدای امام علی (ع): و آن چه تو می گوی چیزی است که معاویه می گوید. من به شما اهل شام حق می دهم که از ما کینه داشته باشید.

می برد.دیالوگ ها در بیان مقاومت مردم خرمشهر، از جملاتی آشنا در این گونه نمایشنامه ها جنگی بهره می گیرد. طرح داستان نیز از آغاز مشخص کننده تحول عارفه است.

عارفه: حالا فهمم عشق به خاک یعنی چی. حالا می فهمم چرا باید خرمشهر را همیشه خونین شد صدا کرد.حالا دارم معنای عشق به خرابه و خاک را می فهمم. (درخرابه به دنبال چیزی می گردد.)

مریم: چه کار می کنی؟

عارفه: دارم دنبال سوغات برای برادرم می گردم.

ققنوس

حمید قلعه ای- آیین تربیت مشهد-۲۵۰۰ریال

دبیرستان

نمایشنامه ای است از یک مجموعه شش جلدی تحت عنوان «پرده های مهر». یک برگه شناسایی گم می شو و پسر در جست وجوی آن به صحنه اجتماع می رود و با مغازه دار ارز فروش، پوستر فروش و... روبه رو می شود.در برخوردی زخمی می شود و راهی بیمارستان می گردد. در انتهای داستان سفید پوش از راه می رسد و درباره راز برگه گمشده با او سخن می گوید.

نمایشنامه به شیوه بازی در بازی نوشته شده و دائم مکان ها عوض می شوند. همچنین شخصیت ها گاهی از نقش خارج شده و با تماشاگران سخن می گویند . توضیحات حرکت و حالات نقش ها که وظیفه کارگردانی است، زائد به نظر می رسد.

پسر: یه نفر اینجا نیست که... (صدای ماشین ها، بوق ماشین ها، همهمه فروشندگان، صدای پسر را محو می کنند) نه... (فریاد پسر، حرکت و به دور صحنه، بعد از لحظه ای می ایستد. نفس نفس می زند. یک مکان دیگر.

ارز فروش: مارک دلار خریداریم.... مارک دلار..

قوز بالای قوز

اردشیر صالح پور- صنوبر۶۰۰۰ ریال

ابتدایی

این متن براساس یکی از افسانه ها و ضرب المثل های رایج یعنی قوز بالای قوز نوشته

شاگرد چهار: (لقمه توی دهانش را فرو می دهد) اگر حلوا می خواهی باید جوجه من باشی و مثل جوجه جیک جیک کنی

شاگرد شش: (یواش) جیک ... جیک...

شاگرد چهار: (با تندی) بلند. بلندتر.

گزارش

جعفر سید-آشنایی-۴۵۰۰ ریال

دبیرستان

دانش آموزان انشایی می خواند و مسایل اجتماعی را در آن مطرح میکند دیگری انشایی درباره رسالت معلم می خواند. بازرسی از راه می رسد. و از بچه ها می خواهد که انشا بخوانند. بچه ها از معلم های شان انتقاد می کنند. معلم هم توضیح می دهد که معلمین در حق دانش آموزان چه ایثارهای می کنند.در نمایشنامه از یک قطعه کوتاه اثر فریدون تنکابنی و یک مقاله طنز نوشته ابوالقاسم حالت استفاده شده است. شخصیت معلم، به شیوه رایج بسیاری از نمایشنامه های دانش آموزی با موعظه سخنرانی می کند، همچنین در ابتدای نمایشنامه که دانش آموز به جای انشا قطعه طنز تنکابنی را می خواند، از آنجایی که اصطلاحات آن قطعه متناسب با فضای فرهنگی پیش از انقلاب است؛ قابل فهم برای دانش آموزان امروز نیست.

شاگرد: نوشتم آقا... راستش یه کم خجالت می کشم.

معلم : (آرام و سنگین) خجالت می کشی؟. چرا پسرم؟ کسی که مطلبی رو می نویسد باید رسالت داشته باشد، نه خجالت. قرآن می گه. ولیکتب بینکم کاتب بالعدل. و باید بنویسد میان تان نویسنده به درستی وعدل.

گل خندان

آزاده پور مختار-تربیت -۲۳۰۰ ریال

دبیرستان

ماهیگیری چند بار تور به دریا می اندازد و یک قورباغه در تور گرفتار می شود. آن را به کلبه اش می برد. قورباغه به دختر زیبایی تبدیل می شود و شرح می دهد که دیوی پدرش را کشته و او را طلسم کرده است.ماهیگیر با او ازدواج می کند پادشاه دختر را می بیند و خواستار

کریم ترین مردم

کاظم برعمدی- عابد-۲۰۰۰ ریال

راهنمایی و دبیرستان

مردی عرب وارد مدینه می شود ودر جست و جو کریم ترین مردم در شهر مدینه است. رهگذری امام حسین (ع) را به او معرفی می کند. سرانجام با آن حضرت روبه رو می شود. به ایشان می گوید که قبلاً ثروتمند بوده و ورشکست شده و اکنون از او کمک می خواهد حضرت از او سه سوال می پرسد و او پاسخ م دهد در نتیجه حضرت به او کیسه ای زر می‌بخشد.نمایشنامه براساس روایتی از کتاب هفتادو دو درس زندگی از سیره عملی اباعبدالله الحسین (ع) نوشته شده است. روایت، گنجایش تبدیل به یک متن کامل را ندارد. و پرسش مکرر مرد عرب درباره اینکه کریم ترین مرد کیست؛ برای خواننده داضحه ایجاد می کند. نثر متن از الگوهای ثابت متن های تاریخی- مذهبی پیروی می کند.

صدای امام علی (ع): پیداست که از فصاحت و بلاغت چیزها می دانی اکنون من از تو سوال می پرسم. اگر اولی را پاسخ دادی و دومی و سومی را نه، یک ثلث خواست است را می دهم. اگر دوگفتی و یکی را پاسخ نگفتی دو ثلث خواهم داد و اگر همه راگفتی همه بدهی است را خواهم پرداخت زیرا که جدم رسول خدا می فرماید: « المعروف بقدر المعرفه»، یعنی « به اندازه معرفت احساس شود.»

کیک های خوشمزه

مجید درخشانی-عابد-۴۰۰۰ ریال

ابتدایی

کتاب، مجموعه پنج نمایشنامه کوتاه است که برگرفته از لطایف و حکایات است و بیشتر به کار میانپرده در مدارس می آید.نمایشنامه « نان خالی» همان حکایت شاگردان یک مکتبخانه است که شاگردی مایلی است حلوایش را به دیگری بدهد به شرطی که صدای سگ و دیگر حیوانات را درآورد.اما شاگرد سوم از درس های میرزا نتیجه می گیرد که نان خالی بخورد بهتر است تا سگ باشد و حلوا بخورد.در میان پرده های نمایشی کتاب، همواره تمام دیالوگ ها با شرح صحنه و توضیخات زائد درباره طرز ادا کردن یا حرکت شخصیت ها همراه است. توضیحاتی که در نمایشنامه اساساً لزومی به بیان آنها نیست.

گربه های شیپورزن

زهرا رفیعی-تربیت-۲۳۰۰ ریال

دبیرستان

موشی ها امان یک پیرزن را بریده اند. او یک موشی را می گیرد و می خواهد از بهین ببرد. موش می گوید مرا از بین نبر. من به کارت می آیم و به دیگر موش ها می گویم که یاور تو باشند. پیرزن او را آزاد می کند. موش ها به سراغ انبار مردم می روند و آنها را غارت می کنند. گربه ها تصمیم می گیرند که موش ها را از بین ببرند. آنها شروع به نواختن موسیقی می کنند. موش ها جذب آهنگ می شوند و غفلت می کنند. گربه ها به خانه هجوم می آورند.نمایشنامه به صورتی نوشته شده که به صورت عروسکی اجرا شود. متن مناسب با مقطع سنی توصیه شده (یعنی دبیرستان) نیست اما برخی شرح صحنه ها و فانتزی بودن متن، اجازه یک اجرای عروسکی جذاب رامی دهد.عکس های انتهایی کتاب، ارتباطی با قصه نمایشنامه ندارند. همچنی برخی قسمت های متن، منظوماست و نثری قدیمی دارد، در حالی که دیگر دیالوگ ها محاوره ای و امروزی اند.

موش پیر: گربه های شهر با هم بی هوا کرده اند امروز قصه جان ما
می رسند اینجا برای ماکنون تا روانه سازند از ما جوی خون
موشی ها:
- راست می گی
- ای داد بیداد
- ای خدا بیچاره شدیم

گنجشک و عروس

اردشیر صالح پور - صنوبر ۶۰۰۰ ریال

ابتدایی

گنجشکی در خانه اربابی به سر می برد. او گرسنه و بی تاب منتظر نان پختن زن ارباب است. زن ارباب از او می خواهد آب و هیزم بیاورد. گنجشک ناراضی از او نان های پخته شده را بر می دارد و می رود. در راه به دهقان و چوپان و اهلی یک ده که عروسی دارند برخورد می کند و اسب و عروس را با خود می برد. سرانجام از دهل زن، دهلی می گیرد و می خواند و می

او می شود.

سوالات سختی از ماهگیر می پرسد. نوزادی که ماهیگیر برای پادشاه آورده. آینده را پیش بینی می کند و از پادشاه می خواهد تا حاکم خوبی باشد و شیشه عمر دیو را بشکند و طلسم را از بین ببرد.نمایشنامه براساس یک افسانه قدیم شکل گرفته است.

همچنین پیشنهاد شده که به صوت عروسکی اجرا شود.

نثر دیالوگ ها به شیوه رایج نمایشنامه هایی است که از روی متون کلاسیک اقتباس می شوند.

پادشاه: آه مردیم از خستگی، ای وزیر این اسب را به آخور ببر.

وزیر: قربان اسب نه، الاغ.

پادشاه: خیلی خب الاغ. ما احتیاج به استراحت داریم. هر کجا دوست داری ببر. بگو رقاصان بیایند و برایمان برقصند .

وزیر: قربان رقاصان دیروز همگی رفتند.

گریه سرباز

مجید درخشانی-عابد-۴۵۰۰ ریال

راهنمایی و دبیرستان

مجموعه پنج نمایشنامه میانپرده ای است که جملگی برگرفته اند از حکایات و لطایف هستند. از جمله میانپرده « حاضر جواب» یک روایت ماجرای مشهو انوشیروان و بزرگمهر است. بزرگمهر به شاه می گوید: که سحر خیز باش تا کامروا باشی. شاه در تاریکی کسانی را روانه می کند تا لباس های او را بربایند.

وقتی به دربار می رسد شاه انتظار دارد حرفش را تکرار نکند. اما بزرگمهر می گوید که دزد، سحر خیز تر بود وکامروا شد.

توضیحات زیاد دیالوگ ها و حرکات، اضافه نویسی های متن هستند نثر متن نیز، به شیوه کلیشه رایج متون تاریخی نوشته شده است.

نگهبان سمت راست: (با ترس) قربان اگر ما را بشناسد چه؟

انوشیروان: (با عصبانیت) تو را بشناسد؟ـ مردک احمق ـ مگر می خواهی با همین شکل و قیافه ات سر راه او ظاهر شوی؟.

فرهنگ غلطی دارن،بیشتر از یک نفرن... همین.

مارزنگی

زهرا نوری، داوود کیانیان، سید حسین فدای حسین، محمد حسین ناصر بخت.
مدرسه-۱۶۰۰ریال

راهنمایی

کتاب شامل چهار نمایشنامه از چهار نویسنده است.

نمایشنامه « مار زنگی» اقتباس از داستان مشهور « نفس اژدرهاست» ازمثنوی مولوی است.

نمایشنامه «گمراه» در فضای پیروزی انقلاب اسلامی رخ می دهد. « کارآگاهان مدرسه» ماجرای دانش آموزانی است که درموقعیت خاصی قرار می گیرند و در می یابند که قضاوت درباره یک اتفاق چقدر می تواند پیچیده باشد.

نمایشنامه « عطر خوش یمنی» نیز تلفیق چند روایت درباره شخصیت « اویس قرنی» است.

جوان: کجا می خواستی بری؟

کامل مرد: مگه نمی بینی همه مردم دنبال اون مار زنگی اند؟

جوان: تو چرا قرار می کنی؟

کامل مرد: من فرار نمی کردم. داشتم دنبال اون مار جهنمی می گشتم.

محاکمه

بهرام صادقی مزیدی-عابد-۲۵۰۰ ریال

راهنمایی

دانش آموزان می خواهند نمایش اجرا کنند ولی ناظم به شدت مخالف است او به آنها می گوید که تئاتر، کار بیهوده ای است او دائم با بچه ها درگیر است.

در لابه لای متن، از مشکلات کار تئاتر در مدارس و نحوه برگزاری جشنواره های دانش آموزی مطرح می شود. بچه ها در نمایشی که اجرا می کنند پیشنهادهایی برای بهبود وضعیت مدرسه ارایه می کنند.

نوازد. متن از قصه ها و متل های کوتاه و کودکانه ایل بختیاری الهام گرفته است. قصه هایی که در فرهنگ لری و کردی نیز وجود دارد.

زن ارباب: می خوای برکت سفره مو کم کنی!؟ همون که گفتم وقتی نونا پخته شدن سهم تو رو می دم... یالا زود باش.

(گنجشک پرواز می کند، موسیقی)

گنجشک: خسته ام، خسته ام، خسته

دل غمین و بال و پر بسته

هیزم آوردم از پشت هفت کوه

آب می آرم با دل شکسته

لطفاً از روی چمن عبور نکنید

حمید قلعه-آیین تربیت-۳۵۰۰ ریال

راهنمایی و دبیرستان

متن، از مجموعه قطعات نمایش تشکیل شده است. در هر قطعه، کارگردان به شیوه نمایش های اپیک وارد بازی می شود و با تماشاگران (که جزو بازیگران هستند)به بحث درباره موضوع نمایشنامه می پردازند. مثلاً در صحنه ای نمایشنامه، چند جاهل در سالن سینما درباره موضوع فیلم با یکدیگر بحث می کنند.کارگردان وارد می شود و مطرح می کند که مشکل آنها، بی سوادی است. قطعه ای دیگر در ورزشگاه رخ می دهد. دو گروه آبی و قرمز به یکدیگر می تازند و درگیری می شوند کارگردان وارد می شود و می گودی که عادات غلط بزرگترها روی کوچک ترها تاثیر می گذارد و باید مواظب رفتارمان باشیم.

قسمت بعدی در یک مینی بوس رخ م دهد و مسافرها با هم بحث می کنند. کارگردان هم مطرح می کند که برای اصلاح فرهنگ یک گروه، باید مجموعه روابط اجتماعی آنها را اصلاح کرد. حضورکارگردان در متن، مضامین نهفته در نمایشنامه را در طی همان نمایشنامه، به شکلی بارز و شعاری مطرح می سازد.

پسر: عالیه... بهتر از این نمی شه ... یوهو.... (فریادی از شادی کشیده عکس می شود.)

کارگردان: خب، نظر تون چیه؟

تماشاچی :۴ شما تا به اینجا راه حلی نشون ندادین، فقط مطرح کردین که آدم هایی که

می برند و سرانجام به ایل می رسند. متن براساس داستان ماه تی تی فرهنگ بختیاری نوشته شده و محور آن کوچه و حرکت با وجود مشکلات زیست محیطی آن هاست.

دختر۱ : حالا چی کار کنیم؟ وای ... وای...

ماه تی تی : بسه دیگه با گریه و زاری که دردی دوا نمی شه. باید به فکر چاره بود.

دختر۲ : می گی چی کار کنیم؟

دختر۱ : چرا ما رو تنها گذاشتن و رفتن؟

دختر ۴: حالا تنها توی این بیابون چی کار کنیم؟

ماه تی تی: چاره ای نیست باید همین جا بمونیم. زود باشین هیزم ها را از پشت تون در بیارین...

مثل روستایی قدیمی

محمدرضا سمیع -منادی تربیت ۱۱۰۰۰ ریال

ابتدایی

در ابتدای داستان دو کلاغ ظاهر شده و به بچه ها خبر می دهند که قرار است اتفاقات تازه‌ای در جنگل رخ بدهد. بعد از لحظاتی شعال فریاد زنان وارد صحنه شده و خبر ازمشاهده حیوان عجیب و غریبی می دهد. روباه با نشانی هایی که شغال می دهد پی می برد که این حیوان شتر است. حضور شتر در جنگل باعث اتفاقاتی می شود.

میراث پدری

کاظم برغمدی-عابد-۳۰۰۰ ریال

دبیرستان

داستان نمایشنامه درباره اعتیاد است. رحیم پدری معتاد است.کریم و رحمان بچه های او هستند. آنها دائم با هم درگیر هستند. جمشید دوست آنها از راه می رسد. او در کار خرید و فروش مواد مخدر است و می خواهد به سفر برود. ماموران به خانه آنها می ریزند و آنها را دستگیر می کنند.نمایشنامه در دیالوگ و شخصیت پردازی از کلیشه های رایج فیلم های معتادی تلویزیونی استفاده می کند. صحنه خانه، رابطه آدم و پایان داستان، تقلیدی صف از تلویزیون است. توضیحات زیاد برای تک تک دیالوگ ها و حرکات نیز در ادامه همین تقلید است.

سرانجام ناظم نمایش را به هم می ریزد و نمایش قطع می شود.

طرح نمایش نامه، به تصویب بسیار زیاد در نمایشنامه های دانش آموزی دهه ۶۰ و ۷۰ تکرار شده است. توضیحات زیاد شرح صحنه ها زائد به نظر می رسد.

سخنان رکیک (بدون توجیه شخصیت برداری) نیز در متن، مکرر دیده می شود. نیمه کاره ماندن تلاش دانش آموزان نیز، پیام مثبتی در انتهای کار ارایه نمی کند.

ناظم: شنیدن که چه گفتم ... تئاتر دیگه بی تئاتر . فاتحه اش توی مملکت خونده است. شما دارین توی مدرسه دعواش رو می کنین.

مهر خداوندی

پروین قائمی-تربیت-۱۷۰۰ ریال

دبیرستان

نمایشنامه بر اساس یک حکایت قدیمی از مثنوی است. پیرمردی برای دریافت کمک می خواهد به نزد پادشاه برود. فکر می کند که بهترین هدیه برای او جمع آوری تدریجی آب بارانی است که در چاله ای جمع می شود. پادشاه هدیه را که می بیند خوشحال می شود وگرچه آب را دور می ریزد اما به پیرمرد کمک زیادی می کند و به اطرافیان هم توضیح می دهد که این نشانه لطف پیر مرد بوده است.

قصه، برای این گروه سنی مناسبت ندارد. تصویر انتهای کتاب، ارتباطی با داستان پیدا نمی کند و نیمی از کتاب توضیح درباره نمایش عروسکی است.

مرد: تو مطمئنی خلیفه خوشش می آد؟

زن: معلومه که خوشش می آد. کیه که از آب گوارا خوشش نیاد.

مرد: پس زحمتش به عهده خودت.

زن: مثل همیشه باش. کوزه که آماده شد باید راه بیفتی.

ماه تی تی

اردشیر صالح پور - صنوبر ۶۰۰۰ ریال

ابتدایی

هفت دختر در کوهستان در حال جمع آوری هیزم هستند. آن ها کارهای شان را خود انجام می دهند و می کوشند با سختی راه و تهدید گرگ مبارزه کنند. همچنین دیوها را از بین

بدون حواشی، مستقیم به مضمون پرداخته و به سرعت نیز پایان می پذیرد.

۳: شاید شیره

۱: آخه شیره تو جعبه چی کار می کنه؟ باز مار یا شه آدم قبول می کند.

۲: باید در شو باز کنیم.

۳: کی؟

۲: کی؟

۱: مامانم.

۲: مامانت؟

نمایشنامه های کوتاه ج ۲

منوچهر اکبرلو-ایتا-۵۶۰۰ ریال

راهنمایی

مجموعه ۲۴ نمایشنامه کوتاه که مضامین آنها براساس موضوعات درسی کتاب های مقطع راهنمایی است.شخصیت های کم، ورود سریع به داستان و نتیجه گیری، وجود مایه های طنز و مجموعه‌ای از مسابقات نمایشی از جمله ویژگی های این نمایشنامه هستند که آنها را برای اجر در مناسبت‌ها و مراسم آغازین در مدارس، قابل استفاده می کند.

۲: خب دلش می خواد خودخواه باشه.

۱: به همین سادگی؟

۲: به همنی سادگی نه. خب خیلی تمرین می خواد

۱: بگو ببینم تو چی کار کردی که اون باهات قهر کرده؟

۲: من کاری نکردم فقط...

۱: فقط چی؟

نمایشنامه های کوتاه - ج۳

منوچهراکبرلو-ایتا-۶۹۰۰ ریال

دبیرستان

مجموعه۱۸ نمایشنامه کوتاه در کتاب آمده است. این متون، براساس مضامین

رحمان: بابا اونو در برابر من علم نکن. توحق نداری بهش امرو نهی کنی. من هنوز نمردم.

رحیم: هاها تو می خوای به سلامت ردش کنی؟ پسر فراموش کردی کسی هستی وچی هستی؟ بذار دیگران الگوش باشن گه لبشون به بساطا نخورده، نه من و تو.

نخل بهشتی

مهدی کاموس-مدرسه-۴۰۰۰ ریال

راهنمایی

کتاب، مجموعه پنج نمایشنامه از قصه های قرآنی است.در نمایشنامه «نخل بهشتی»سه نوجوان در حال تمرین تئاتر هستند. با هم درگیر می شوند. قطعه ای راه تمرین می کنند که در زمان پیامبر اسلام (ص) در مدینه رخ می دهد. پیر مرد شاخه درخت خرمایش در خانه همسایه افتاده است. پیامبر از صاحب درخت، تقاضای خرید نخل را می کند تا آن را به همسایه فقیر او ببخشد.پنج نمایشنامه کتاب از آیاتی از سوره های لیل، توبه، ممتحنه و بقره گرفته شده اند. کوشش نویسنده در این جهت بوده که پیام آیه به صورت غیر مستقیم ارایه شود.

سومی: وقتی این خبر به رسول الله رسید، خیلی خوشحال شد و همسایه فقیر را صدا کرد و به اوگفت که دیگر این درخت برای اوست و می تواند از خرمای آن بردارد و به بچه هایش برساند.

دومی: حالا بگو کی بهتر بازی کرد؛ من یا اون؟

اولی: بگو، راست و حسینی بگو.

دومی: واقعیت رو بکو.

اولی: من که ناراحت نمی شم. بگو کی بهتر بود. واقعیت را بگو.

نمایشنامه های کوتاه- جلدیک

منوچهر اکبرلو-ایتا-۵۶۰۰ ریال

ابتدایی

کتاب، شامل۲۷ نمایشنامه بسیار کوتاه است. این متون براساس مضامین موجود در کتاب‌های درسی مقطع ابتدایی نگارشی یافته اند. کوتاهی، شخصیت های کم، دیالوگ های کوتاه، مایه های طنز آمیز و نیز امکان این که به صورت مسابقه نمایشی اجرا شوند، آنها رادارای قابلیت اجرا در مدارس بدون امکانات کرده است.برای بهره گیری خواننده و اجرا کننده، تقریباً توضیح صحنه ای در متن وجود ندارد. طرح داستانی، سریع شکل می گیرد و

مرد: به خدا ناله من مال درد پاهامه. (سرباز ها او راکشان کشان می برند.)

نی لبک جادویی

حسن کریمی و عباس دوست قرین-مدرسه-۵۲۰۰ ریال

دبیرستان

کتاب های شامل دو نمایشنامه است. در نمایشنامه «نی لبک جادویی» احسان چوپان جوان یکی گله است. تنبل خانه و مفتخور جان از راه می رسند و می خواهند او را فریب بدهند. یکی خود را به بیماری می زند. احساس م رود که بزی را بدو شد. نی لبک می نوازد. و بز به سراغش می رود. می کوشند که آب نی لبک جادوی را از او بربایند. احساس را به درخت می بندند و بانی لبک به سراغ گوسفندان می روند. اما گوسفندان به صدای نی آنها بی توجه هستند. پدر بزرگ احسان را نجات می دهد و به او می گوید که نفس گرم ومهربان اوست که گوسفندان راجمع می کند و نه صدای جادوی خودنی لبک.ماجرای نمایشنامه خوب پیش می رود ولی در اواخر متن، مضمون نمایشنامه به صورت شعاری و مستقیم مطرح می شود. مایه های طنز نیز در قصه مشاهده می شود.

احسان: آفرین بزکم حیوونکم ، شیطونکم...

تنبل خان: هه هه... پسرک .... اگر امکان دارد، این بز را بفرست برود دنبال کارش. آخر، می دانی؟...این دوست من شیر بز برایش بد است... اصلاً دوست ندارد.

احسان: آخر مگر شیر بز چه عیبی دارد؟ خیلی هم خوشمزه است

نگاهی از پشت پنجره

علی غلامی، عبدالرضا فریدزاده و مهستی نادر تبار-مدرسه-۵۳۰۰ ریال

راهنمایی

مجموعه چهار نمایشنامه از سه نویسنده در این کتاب آمده است.

نمایشنامه « آن شب» براساس داستان «مترسک زشت» نوشته شده و نیز نمایشنامه « زالی و سیمرغ» بخشی از داستان زال و سیمرغ شاهنامه است. از آنجا که سام پس از سال های انتظار تنها فرزند خود زال را بر صخره ها می گذارد تا طعمه کرکسی ها شود. سیمرغ از راه می رسد. و او را با خود به آشیانه می برد. شانزده سال می گذرد و زال به نظر پدر بر می گردد و خود

اجتماعی، مذهبی و فرهنگی کتاب های درسی مقطع دبیرستان انتخاب شده اند. مضامینی چون ایمان به خدا، عدالت و مسایل جهانی از آن جمله اند.

این نمایشنامه ها برای مناسبت ها و مراسم آغازین در مدارس نوشته شده اند.

برخی ازنمایشنامه ها، اقتباس از ادبیات کلاسیک هستند. استفاده از مایه های طنز به جذابیت متون کمک می کند.

سلطان: راستی امروز چرا کسی برای دادخواهی به نزد مانیامده؟

نگهبان ۱: پس چرا به من نمی گویید؟

نگهبان ۲: قربان شما در خواب بودید.

سلطان: چه گفتی؟

نگهبان ۲: منظورم این بودکه...

سلطان: کافی است عدالت در پشت در معطلی مانده آنگاه تو اینجاد وقت مرا تلف می کنی؟

نیش پشه

امیر رضی-تربیت-۲۳۰۰ ریال

دبیرستان

حاکم شهرمردی است که دائم می خورد و می خوابد طی فرمانی از مردم شهر می خواهد که هیچ صدای در شهر نباشد. از آن به بعد مردم غم زده می شوند. آنها حتی پیرزنی راکه عطسه کرده زندانی می کنند.تا این که قورباغه سر و صدا می کنند. او علت سر وصدا را به گردن حلزونی می اندازه. حلزونی هم به کرم شب تاب اشاره می کند. و او نیز به یک پشه. پشه حاکم را نیش می زند. و دستور می دهد پشه را بکشند. نگهبان چماق را بر سر حاکم (محل نشستن پشه) می کوبد. حاکم می میرد و مردم خوشحال می شوندودر لابه لای متن، از قطعات منظوم استفاده شده است. همچنین توصیه شده که نمایش به صورت عروسکی اجرا شود.

صدا: آخ... آخ پام...

راوی: یک دفعه، سرباز ریختن وگرفتنش.

سربازها: به جرم شکستن حکم سکوت با خودمون می بریمت.

مرد (از روی زمین بلند می شود) آی ...وای....

سرباز: داد نزن مرتیکه بی آبرو . با این کارت، حکم اعدام خودت رو امضا کردی.

در ادامه حکایتی دیگر به وجود می آید. عمر سعد نزد آن حضرت می آید آن حضرت به عمر سعد می گوید که حبیب بن مظاهر از پیامبر شنیده است که عمر سعد قاتل امام خواهد بود. با این حال حضرت به عمر سعد تعرضی نمی کند.نمایشنامه در واقع سه روایت بدون ارتباط با هم از زندگی امام حسین (ع) است که هیچ ضرورتی آن ها رادر یک متن جمع نمی کند. روایت تنها نقل می شود و هیچ گاه شکل دراماتیک به خود نمی گیرد. بیشتر سخنان به ویژه سخنان راوی دکله قطعات ادبی است.

روایت ها ازکتاب هفتاد و دو درس زندگی از سیره عملی اباعبدالله الحسین (ع) گرفته شده اند.راوی: سخن ازحسین (ع) است. از اسوه عشق ودلدادگی.سخن از شوری جاودانهاست، ازشخصیتی که یگانه است.همه او را با عاشورا می شناسیم اما من می خواهم شما را با بخش دیگری از زندگی او آشنا کنم. (طبل) در تاریخ ابن عاکر مرقوم است که امام حسین (ع) همیشه معطر و با لباسی منظم و باشکوه خاص بود.

یاران ناپیدا

میترا کریمی خانی-تربیت-۲۰۰۰ ریال

دبیرستان

شخصیت های نمایشنامه/نوشت ابزار یک دختر هستند. پاک کن/تراش، قیچی، مانیتور، ماوس، خودکار، مداد و روان نویس آنها تصمیم می گیرند نمره ریاضی کارنامه مریم را از بین ببرند اینکار را نمی توانند بکنند. تصمیم می گیرند نامه ای از قول مریم برای مادرش بنویسند و از درس نخواندن او معذرت خواهی کنند.طرح نمایشنامه جذاب است دیالوگ ها نیز روان ادا می شوند؛ اما شخصیت مریم منفعل عمل می کند مضمون نمایشنامه مناسب مقطع دبیرستان نیست؛ اما پیشنهاد اجرا به شیوه نمایش عروسکی، امکان یک اجرای خلاق را به دانش آموزان می دهد. تصاویر انتهای کتاب، ربطی به داستان نمایشنامه ندارد. مثلاً یکی از آنها مربوط به قصه پینوکیو است گرچه آوردن تصاویر در اصل، باهدف نشان دادن نوع عروسک ها آمده است.

مداد: خوب ما باید چکار بکنیم؟.

پاک کن: یکباره ازخوشحال بالا و پایین می پرد من فهمیدم من فهمیدم.

مانیتور: چی رو فهمیدی؟

را معرفی می کند. داستان نمایشنامه در همین جا پایان می پذیرد این امر از نظر دراماتیک ناقص به نظر می رسد چرا که منطقاً خواننده منتظر است ببیند زال در بازگشت چه خواهد کرد. نثر نمایشنامه به سیاق متونی است که ازشاهنامه استفاده می کنند.

زال: سیمرغ عزیزم نگاه کن اینک آن آهوی گریز پای را نقش زمین خواهم ساخت.

سیمرغ: درنگ کن پهلوان.

زال: (همچنان که در حال نشانه رفتن) درنگ؟ اینک جای درنگ نیست، که هنگام هم شکار است.

نمایشنامه های آسان برای اجرا در کلاس درس (دوره ۲۰ جلدی)

حسن دولت آبادی - قطره

ابتدایی - راهنمایی و دبیرستان

مجموعه ۲۰ جلدی نمایشنامه های کوتاه برای مقاطع مختلف نوشته شده است. این مجموعه با محتوای صد متن کوشیده است قابلیت های محدود اجرای نمایش در مدارس را در نظر بگیرد. این متون بر ادربیات کهن فارسی متکی است و اجرای آن ها با حداقل امکانات ممکن است. برای هر متن طرح کارگردانی نیز پیشنهاد شده است. در بخش راهنمای اجرا نیز به اصول کلی مربوط به تولید تئاتر پرداخته شده است.

گرگ: راستشو نمی گه.

روباه: چرا ؟

گرگ: چون من اصلا یادم نمی یاد .

روباه:معلومه چون تازه به دنیا آمده بودی و عقل درست و حسابی نداشتی.

قصه گو: و تو اون زمان چند ساله بودی؟

روباه: سن زیادی نداشتم . من اونوقت ۱۰ سالم بود. خب شتر عزیز نوبت شماست.

هجرت

کاظم برغمدی-عابد-۲۰۰۰ ریال

راهنمای و دبیرستان

امام حسین (ع) برای تعلیم یکی از فرزندان، معلمی استخدام کرده است. آن نوجوان سوره حمد را می آموزد آن حضرت به قنبر می گوید که دهان معلم را پر از گوهر و اشرفی کند.

مرغ: آن هم تحمل.
ج:۲ نمی شود آنها را شمرد
مرغ: صبر شما هم کم نبود.
ج:۳ من باورم نمی شه، چقدر زیاد.

یک، یک دوستی داشتم

داوود کیانیان، سید حسین فدای حسین، منوچهر اکبرلو، مهری ماهوتی
مدرسه -۳۲۰۰ ریال
ابتدایی

مجموعه پنج نمایشنامه ازچهار نویسنده است. در نمایشنامه « یک، یک دوستی داشتم» اعداد با استفاده از بازی های عامیانه آموزش داده می شود.در نمایشنامه « شهر ساعت ها» پدری کودک تنبل خود را نزد ساعت سازی می برد. او با آشنایی باساعت ها به شهر ساعت ها می رود و در می یابد که هر ساعتی به کاری مشغول است و ساعتی که کار نمی کند، از دیگران دور انداخته می شود.در نمایشنامه « مداد های رنگی» مریم و مینا در ارتباط با یکدیگر مشکل دارند. مینا بسته مداد رنگی آورده و نمی خواهد به مریم بدهد. مریم از مادرش می خواهد که برای او هم مداد رنگی بخرند. معلم مداد های خودرا به اومی دهد. ما در از این کار ناراحت می شودو مجبور می شود برای اومداد رنگی بخرد. به مریم می گوید که با همان چند مداد رنگی که او داشته، نقاشی زیبایی کشیده است. مینا مدادهایش رانیاورده ولی مینا از مدادهای خود به او می دهد.

مادر: مریم!
مریم: بله!
مادر: برو اون کیف پول من رو از اون اتاق بیار
مریم: ولی ...
مادر: مگر نشنیدی چه گفتم؟
مریم: مادر...
مادر: روی کمده.
مریم: چشم.

پاک کن: نمره ریاضی رو از کارنامه پاک می کنیم.

یک کاسه شیر

آتوسا شاملو و هلن خانزاده-مدرسه-۳۵۰۰ ریال

راهنمای و دبیرستان

کتاب شامل دو نمایشنامه یک کاسه شیر و روبای گمشده از دو نویسنده است زمان حکومت امام علی (ع) ودر شهرکوفه زنی که همسرش به دست امیر مومنان کشته شده بادخترش زندگی می کند. ناشناسی همواره برای آنها طعام می آورد. زنی مسافر (از زمان حال) از راه می رسد و به خانه آنها می رود. خبر می رسد که امام ضربت خورده اند و نیز زن در می یابد که ناشناس همان حضرت است. فرزندش می گوید که شیر برای درمان حضرت ببرند.نمایشنامه برگرفته از خصلت مشهور امام علی (ع) در کمک به یتیمان کوفه است

مادر: نام شما چیست؟

آمنه: نام؟ همان... اسم من آمنه است. (با خود) چه عجیب حرف می زنند.

اسما: نام مادر من هم آمنه است.

آمنه: فهمیدم، شما از آبادان آمده اید؟

مارد: آبادان؟

آمنه: یعنی تهرانی هستید؟

یک سبد صبوری

محمود فرهنگ ومرجان امیر ارجمند- مدرسه-۵۴۰۰ ریال

ابتدایی

مجموعه پنج نمایشنامه از دو نویسنده در این کتاب وجود دارد.

نمایشنامه یک سبد صبوری براساس داستانی از سید مهدی شجاعی نوشته شده و در آن چند جوجه با هم بر سر غذا در گیر هستند. مرغ می رسد و غذا را تقسیم می کنند. در خواب می بینند که درگیر سرما وگرسنگی و دوری ازمادر هستند. کودک بوسنیایی از راه می رسد و برای شان دانه می آورد.نمایشنامه به خوبی پرداختن به مصائب کودکان بوسنیایی را با یک داستان کودکانه در هم می آمیزد.

ج:۱ این هم نخود.

یک توضیح:

در جمع آوری فهرست نمایشنامه های منتشر شده برای تدوین کتابنامه موجود، نمایشنامه‌هایی بوده اند که در فهرست کتابخانه ملی ثبت شده اند، اما الزاما منتشر نشده اند. حداقل این که پژوهشگر در محدودیت زمانی آماده سازی کتابنامه در بازار کتاب آن ها را نیافته است.

به هر حال وقتی سهم نمایشنامه های کودک و نوجوان از دریای نشر چند قطره بیشتر نیست طبیعی است که یافتن آن ها نیز به همان میزان دشوار باشد! این آثار به ترتیب حروف الفبا عبارتند از: الفبا(سینا مذهب یوسفی - پیام نسیم)، بچه های باغ محله(مجید سرسنگی- شبکه هنر)، چوپان دروغگو (ادی اندرسن - ترجمه فهیمه میرزاحسینی- خرد پژوهان) حسنی و غول رودخونه (سعید محبی -آشتی)، خشت اول(نبی الله ابراهیمی - آیین تربیت)، عصا جادویی(سامان محمدی - عابد) کچل همیشه بدشانس نیست(رضا فیض اللهی - صبا نام)، گرگم وگله می برم(محمود مشرف آزاد تهرانی)، نه زشت نه زیبا (حسن دادشکر - کانون پرورش فکری) و قصه از این قرار بود که ...(سینا مذهبی یوسفی - پیام نسیم)، ویلیام تل (آلیکی- ترجمه مژگان محمدیان نمینی - نخستین)، نمایشنامه هایی از افسانه های عامیانه(مارسی اپل بلوم و جف کاتانیزی - ترجمه صبا مداحیان - کاکتوس) و یک شب سرد زمستان (سینا مذهب یوسفی - پیام نسم‌اطلاع رسانی ناشران و نویسندگان می تواند این کتابنامه را در چاپ های بعد کامل تر سازد.