

تئاتر تعلیمی - تربیتی (پداگوژیک): مطالعه‌ای تطبیقی*

دکتر مجید سرسنگی^۱، رحمت امینی^۲

^۱ استادیار گروه آموزشی هنرهای نمایشی، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
^۲ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۴/۳۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۸/۹)

چکیده:

در دهه‌های اخیر به‌ویژه با گسترش روزافزون هنر تئاتر در کشورهای مختلف، و نیز طرح نظریه‌های جدید نمایشی مبنی بر ظرفیت‌های بالای این هنر در مسیر ارتقای کیفیت زندگی بشر، وجوه تازه‌ای از این هنر بازشناسی و ارائه شده است. یکی از این وجوه، که از سوی بخش وسیعی از نهادهای آموزشی و تربیتی، و نیز محافل علمی و دانشگاهی مورد توجه قرار گرفته است، تئاتر تعلیمی - تربیتی یا پداگوژیک نام دارد. هنر نمایش به صورت عام و تئاتر به صورت خاص از دیرباز با دو کارکرد متفاوت به جامعه‌ی بشری معرفی شده است: کارکرد فرهنگی - روشنفکری، که بیشتر بر جنبه‌های ارائه‌ی اثر هنری مستقل به مخاطبان تأکید دارد، و کاربرد تعلیمی - تربیتی که متضمن پرورش روح، آموزش و ارتقای کیفی زندگی انسان است. کاربرد دیگری که تئاتر را نه فقط هنری برای سرگرم کردن مخاطبان و اقلان ذوق هنری آنان، بلکه فرایندی پیچیده و موثر بر سیر تحولات فکری بشر می‌داند. مقاله‌ی حاضر با استناد به آرای متفکرانی چون ماکارنکو و فریر و بوآل و نیز تجارب جهانی در حوزه‌ی استفاده از تئاتر در راستای مقاصد تعلیمی و تربیتی به بررسی ویژگی‌های تئاتر تعلیمی - تربیتی (پداگوژیک) و تفاوت‌های آن با تئاترهایی که صرفاً اهداف دیگری از جمله فرهنگی - روشنفکری را دنبال می‌کنند، پرداخته است.

واژه‌های کلیدی:

تئاتر پداگوژیک، تعلیم و تربیت، آموزش، تئاتر فرهنگی - روشنفکری، بازی‌های نمایشی.

* این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده دوم با عنوان "بررسی نظری کاربرد تئاتر تعلیمی و تربیتی در آموزش کودکان پیش‌دبستانی و دبستانی ایران"، در رشته مطالعات عالی هنر است که به راهنمایی نگارنده اول در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۹۷۴۷۵۹، نامبر: ۰۲۱۶۶۴۶۸۲۴۷، E-mail: msarsangi@ut.ac.ir

مقدمه

از جمله دشواری‌های چنین مطالعه‌ای، جدا کردن دو وجه مهم تئاتر از یکدیگر بوده است. در واقع به راحتی نمی‌توان دو وجه کاربردی و غیرکاربردی تئاتر را با شاخصه‌هایی همچون زیبایی‌شناسی، سرگرم‌کنندگی و ... از هم جدا کرد زیرا در هر دو نوع تئاتر "تعلیمی- تربیتی" و تئاتر فرهنگی- روشنفکری، ابعاد زیبایی‌شناسی و سرگرم‌کنندگی وجود دارد. به همین دلیل باید به دنبال نقاط افتراق دیگری بود تا از مسیر آن به تفاوت‌های بنیادین این وجوه، از جمله شیوه‌ی مواجهه با مخاطب اشاره کرد. در این پژوهش، تلاش شده است تا تمامی منابع فارسی که به حوزه‌ی تئاتر تعلیمی- تربیتی پرداخته‌اند از نظر گذرانده شده و با اندک منابع موجود و در دسترس خارجی مقایسه شود. از آنجا که در مطالعه‌ی مفهوم تئاتر تعلیمی- تربیتی شاخصه‌هایی چون تربیت، بازی و بازی‌های نمایشی مدنظر بوده است، در این مقاله، ولو به تلخیص، این مفاهیم طرح شده است تا در پایان به مقایسه و تطبیق یاری رساند.

یافته‌های پژوهش پیش‌رو این باور را تقویت می‌کند که در کنار پرداختن به وجه فرهنگی- روشنفکری هنر تئاتر، لزوم استفاده از تئاتر به عنوان هنری در خدمت مفاهیم تعلیمی- تربیتی در کشورمان به شدت احساس می‌شود. در مقایسه این دو وجه در جدول پایان مقاله، برآیند چنین مقایسه‌ای، تأکید بر این نکته است که تئاتر چه در وجه فرهنگی- روشنفکری و چه در وجه کاربردی خود از اصول و مبانی زیبایی‌شناسی هنری بهره می‌برد. با این تفاوت عمده که در تئاتر تعلیمی- تربیتی زیبایی‌شناسی در تغییر رفتار مخاطب موثر است و بهره‌گیری از زیبایی‌شناسی در تأثیرگذاری قاعدتاً دشواری‌های خاص خود را داشته و به کسب مهارت و دانش در دو حوزه‌ی گوناگون شناختی نیازمند است. بنابراین کارگزاران تئاتر تعلیمی- تربیتی می‌بایست افزون بر شناخت تئاتر به عنوان هنری که دارای پیشینه‌ای طولانی و محکم است، بر مفاهیم تعلیمی- تربیتی با رویکردهای گوناگون نیز مسلط باشند. بی‌سبب نیست که وجه کاربردی تئاتر که شاخه‌ای مهم از آن تئاتر تعلیمی- تربیتی است، هم‌اکنون در حوزه‌ی پژوهش‌های نظری- عملی تئاتر دنیا، مورد توجه قرار گرفته است.

تئاتر تعلیمی- تربیتی چه جنبه‌ها و ویژگی‌های برجسته‌ای دارد؟ آیا می‌توان آن را در مقایسه با تئاتر فرهنگی- روشنفکری مطالعه کرد؟

مقاله‌ی "تئاتر تعلیمی- تربیتی (پداگوژیک^۱): مطالعه‌ای تطبیقی" در صدد پاسخ دادن به چنین پرسش‌هایی است.

اهمیت پاسخ به پرسش‌های مذکور در رویکردهای تازه‌ای است که پژوهشگران و صاحب‌نظران عرصه‌ی تئاتر طی چند دهه‌ی اخیر به وجه کاربردی تئاتر داشته‌اند و از این طریق توانسته‌اند تئاتر را وارد حوزه‌های آموزشی کرده و نظریه‌ها و الگوهایی را پیشنهاد دهند تا بر نارسایی‌ها و کاستی‌های تعلیم و تربیت به‌ویژه در کودکان و نوجوانان چیره شوند. در واقع فرضیه‌ی پژوهش حاضر بر این محور استوار است که در دهه‌های اخیر با گسترش چشمگیر هنر نمایش، نظریه‌های جدیدی پیرامون هنر تئاتر مطرح شده است که بر اساس آن، تئاتر تنها در چارچوب کارکرد تأثیرگذاری هنری بر مخاطبان و اقناع حس زیبایی‌شناسی آنان محصور نمی‌شود و به تعبیری، لزوماً هنری فرهنگی- روشنفکری نیست بلکه واجد کاربردهای دیگری از جمله تعلیمی- تربیتی است، به همین سبب تئاتر تعلیمی- تربیتی ویژگی‌هایی یافته که در دوران کنونی، مسیری تازه و متفاوت را در مباحث آموزشی و پرورشی گشوده است.

پژوهش درباره‌ی تئاتر تعلیمی- تربیتی از هر دو منظر نظری و عملی حائز اهمیت است زیرا در مطالعات نظری به یکی از مباحث روزآمد در حوزه‌ی پژوهش‌های تئاتری تبدیل شده است و تحت عناوین گوناگون در حال مطالعه است.

در بخش عملی و به ویژه در نهادهای آموزشی و پرورشی کشورمان، می‌توان با ارائه‌ی یافته‌ها و الگوهای تئاتر تعلیمی- تربیتی، به ارتقاء کیفیت تعلیم و تربیت در دوران کودکی پرداخت. یعنی از تئاتر به عنوان ابزاری تعلیمی و تربیتی بهره‌مند شد و به شیوه‌های اثرگذارتر از روش‌های آموزشی مرسوم به انتقال مفاهیم علمی و فرهنگی پرداخت.

در نوشتار حاضر، تلاش شده است تا با مطالعه‌ی آخرین تحولات علمی در زمینه‌ی تئاتر تعلیمی- تربیتی و مقایسه‌ی وجوه گوناگون تئاتر ضمن تبیین و توصیف ویژگی‌های تئاتر تعلیمی- تربیتی به مقایسه‌ی آن با وجوه دیگر تئاتر پرداخته شود.

تعاریف و پیشینه‌ی تاریخی

از آغاز شکل‌گیری تئاتر در جهان، تاکنون پیشرفت‌های چشمگیری در وجوه گوناگون این هنر از جمله نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی، بازیگری، طراحی صحنه و ... حاصل شده است و سبک‌های اجرایی و مکاتب گوناگونی در دوره‌های مختلف ثبت و ضبط شده است. به گونه‌ای که "هنرمندان هر کشور، در طول تاریخ، شیوه‌ها و سبک‌ها و سنت‌هایی را به وجود آورده‌اند که برای هنرمندان معاصر و آینده خزاین و منابع علمی به شمار می‌روند" (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۷، ۱۴). با این وجود هنر تئاتر صرفاً به آنچه که روی صحنه رخ می‌دهد و در فضایی مشخص و تعریف شده در برابر دیدگان تماشاگران قرار می‌گیرد، محدود و منحصر نمی‌شود، بلکه فرآیند تمرین و آماده‌سازی یک نمایش، در تغییر و تحول شخصیت و رفتار افراد یک گروه نمایش مؤثر است. این فرآیند گاه می‌تواند با پیش‌آگاهی انجام شده، مربی یا کارگردان با هدف تأثیرگذاری‌های رفتاری، گروهی را گرد هم آورد، که در این صورت تئاتر به مثابه‌ی ابزار و تمهیدی کاربردی و تحول‌گرا شناخته می‌شود. به این ترتیب تئاتر سودمندی خود را صرف نظر از هنری که وجهی زیبایی‌شناسانه و عموماً نخبه‌گرایانه دارد، و به تعبیری دیگر هنری، فرهنگی-روشنفکری است، نشان می‌دهد. با این تعریف، تئاتر افزون بر اینکه به عنوان هنری با پیشینه‌ی بیش از ۲۵۰۰ سال جایگاهی رفیع در میان دیگر هنرها دارد، ابزاری تعلیمی-تربیتی به حساب می‌آید که وجه فرهنگی-روشنفکری آن تحت الشعاع ساحت کاربردی آن قرار می‌گیرد.

تئاتر تعلیمی-تربیتی، مبتنی بر خلاقیت است به گونه‌ای که برخی از صاحب‌نظران آن را در حوزه‌ی نمایش خلاق قرار می‌دهند و آن را "ترکیبی از تئاتر و تعلیم و تربیت می‌دانند که در آن فرآیند کار نتیجه و محصول کار است (آقا عباسی، ۱۳۸۵، ۲۸). بنابراین در این نمایش هدف مربی یا کارگردان الزاماً دستیابی به شکل پایانی اجرا برای عرضه به تماشاگران نیست بلکه این شیوه‌ی تئاتری "فعالیتی جاری، نمادین و برانگیزاننده است که در زمان حال روی می‌دهد و بداهه‌سازی در این نوع نمایش اهمیتی خاص دارد" (ریچ، ۱۳۸۴، ۳۰). بدین ترتیب تعامل و مشارکت افراد گروه در طول تمرین اهمیت دارد و همین تعامل و مشارکت است که موجب تغییر در رفتار و نگرش آنان می‌شود.

در همین مجال باید به این نکته اشاره کرد که تئاتر از بدو پیدایش زمینه‌های کاربردی خود را در حوزه‌های گوناگون مانند روانشناسی فردی و اجتماعی، مسایل سیاسی و حتی تأثیرگذاری در حوزه‌ی اقتصاد نشان داده است. به‌طور مثال در مقوله‌ی روانشناسی، مبحث کاتارسیس^۲ همچنان از جمله موضوعاتی است که اکنون نیز در محافل دانشگاهی بررسی می‌شود. عموم صاحب‌نظران و نظریه‌پردازان تئاتر بر این

عقیده‌اند که مفاهیمی چون سایکو دراما^۳ و دراماتراپی^۴ که از علوم متأخر در روانشناسی هستند، ریشه در مفهوم کاتارسیس دارند:

هرچند نیچه^۵ معتقد است که برداشت ارسطو از مفهوم کاتارسیس بیشتر جنبه‌ی اخلاقی دارد، اما هم‌او و هم ارسطو بر ساحت درمائی کاتارسیس توافق دارند (M.S, 1995, 227).

طی چند قرن اخیر، به‌ویژه از زمانی که کارگردان به عنوان مهم‌ترین عامل تولید تئاتر رسماً اعلام موجودیت کرد، کارگردان‌های مؤلفی که به نظریه‌پردازی نیز پرداختند، با اشراف بر وجه زیبایی‌شناختی تئاتر، از این هنر به عنوان امکان و ابزاری اجتماعی برای اصلاح و تغییر رفتارهای فردی و اجتماعی بهره بردارند. از جمله مشهورترین این افراد برتولت برشت^۶، کارگردان نامی و فقید تئاتر آلمان است که نظریه‌ی تئاتر آموزشی او در واقع نظریه‌ی انقلابی در عرصه‌ی تئاتر بود.

برشت اعتقاد داشت که وجه مهم تئاتر همان ساحت بیدارکننده و تعلیم‌دهنده‌ی آن است که با تکیه بر آن می‌توان به اصلاحات سیاسی و اجتماعی پرداخت (Brecht, 1964). بر این اساس برشت توده‌ی تماشاگران را مخاطب اصلی خود می‌دانست و نه آنان که صرفاً برای لذت و سرگرمی به تئاتر آمده بودند. از این رو نظریات او در تقابل با نظریات استانیسلاوسکی^۷ قرار داشت. در حقیقت برشت از تماشاگر می‌خواست تا درباره‌ی آن چه که روی صحنه می‌بیند فکر کند، آن را ارزیابی کرده و درباره‌اش تصمیم بگیرد و سپس بیرون رفته و شرایط ناگواری را که در آنجا دیده‌است، تغییر دهد (هولتن، ۱۳۸۴، ۲۴۷). بنابراین تماشاگر نباید در فرآیند اجرای تئاتر غرق شود و منفعلانه از آن صرفاً لذت ببرد بلکه تئاتر باید او را بیدار و آگاه کند و نظر برشت آن بود که چنین کاری با بیگانه ساختن رویدادها شدنی است" (همان، ۲۴۷).

آگستو بوال^۸ از دیگر نظریه‌پردازان معروفی بود که حتی پیش از برشت وجه کاربردی تئاتر را مد نظر قرار داد و نظریه‌ی تئاتر مردم ستمدیده^۹ را مطرح کرد. بوال البته شهرت خود را در ارائه‌ی شکلی از تئاتر خیابانی به‌دست آورد که مشارکت تمامی تماشاگران را در برداشت (Boal, 1979).

از دیگر صاحب‌نظران این حوزه پائولو فریر^{۱۰}، مربی برزیلی، است که از تکنیک‌های نمایشی آگستو بوال، استفاده می‌کرده است.

فریر عقاید پیشگامان این جریان را رد کرد و به جای اهداف روشنفکرانه، با حمایت از قشر روستایی معتقد بود که افراد پایین دست جامعه خودشان قادر هستند روش‌هایی را که به آنان بینش جدید برای مقابله در جهت رسیدن به آزادی می‌دهد، دریافت کنند (Hornbrook, 1998, 47).

برای بوال و فریر، تئاتر شبیه یک زبان است، رسانه‌ی بالقوه‌ی آزادی. اما برای تحقق آن باید به سمت برقراری روابط مناسب سنتی بین تماشاگران و اجراکننده‌ای که خودش باعث

افزون بر وجوه ذکر شده، بر وجه کاربردی و تعاملی تئاتر تاکید دارد.

لازم به ذکر است که اسمایلی در تقسیم‌بندی دو نوع کلی تئاتر، بر متقاعد کردن مخاطب تئاتر تعلیمی تأکید دارد. او در این باره می‌گوید:

دو گونه شکل نمایشی گسترده وجود دارد؛ شکل تقلیدی^{۱۶} و شکل تعلیمی^{۱۷} منظور از شکل تقلیدی در حقیقت همان هست شدن است که نویسنده آن را به صورت یک عینیت زیبایی‌شناسانه و کامل ایجاد می‌کند. در حالی که منظور از شکل تعلیمی، متقاعد کردن مخاطب است. در این حالت نویسنده نمایشنامه‌اش را برای القای عقاید و ایده‌های خود بنا می‌کند (Smiley, 1971, 72).

بازی و نمایش

بازی فعالیتی است که به‌ویژه در دوران کودکی سهم بسیار زیادی در شکل‌گیری شخصیت و رفتار هر فرد دارد. نقش بازی در زندگی انسان، آنچنان با اهمیت است که بزرگترها نیز گوشه‌ای از زندگی را به آن اختصاص می‌دهند و اغلب اوقات با کودکان خود در انواع و اقسام بازی‌های کودکانه سهیم می‌شوند.

کودکان در خلال بازی بهترین ارتباط را برقرار می‌کنند؛ زیرا این طبیعی‌ترین وسیله برای بیان خود است. بازی شکل خاصی از ارتباط است که در آن مقاومت‌های کودک کاهش می‌یابد و تمایل بیشتری برای صحبت درباره‌ی احساساتش، پیدا می‌کند:

بازی به کودکان فرصت می‌دهد تا افکار و احساسات خود را که از آن آگاهی دارند، اما نمی‌توانند به کلام درآورند، به نمایش بگذارند (کداسن و شفر، ۱۳۸۲، ۳۰-۳۱).

والدین نیز هنگام برقراری ارتباط با فرزندان خردسال خود اغلب تلاش می‌کنند تا رفتار و حالات خود را با کودکان هماهنگ کرده و به دنیای کودک خود وارد شوند:

تجربه‌ی والدین نشان داده است در صورت ورود به قلمروی کودکان و فهم دنیای آنها، بسیاری از مسایل تعلیمی و تربیتی، قابل حل است. به همین دلیل در این فرآیند نقش ارتباط بسیار اهمیت دارد. زیرا زندگی ما در دنیا به‌طور کلی وابسته به ارتباط است. کودکان نیازمند برقراری ارتباط سالم با دیگران هستند، تا بتوانند از خلاقیت و بیان عقایدشان لذت ببرند و توانایی فهم و مشارکت با هر نوع طرح و برنامه‌ای را به عنوان یک خاطره‌ی جمعی داشته باشند (Chalmers, 2007, 53).

بازی از جمله بهترین و مؤثرترین روش‌ها برای تعلیم و تربیت است و می‌توان از طریق بازی، به کودکان نحوه‌ی زندگی کردن را آموخت. بازی تمرینی برای زندگی واقعی است و انعطاف کافی برای سازگاری با وقایع، افراد و موقعیت‌ها را به وجود می‌آورد. در حالی که کودک می‌داند بازی واقعیت نیست، اما به شکل‌های مختلف ابعدی از زندگی واقعی را می‌سازد. بازی امکان تمرین

دگرگونی‌های بنیادی می‌شود گام برداشت. تئاتر فریر و بوال نوعی آزمایشگاه برای انجام تغییرات اجتماعی محسوب می‌شود (ibid, 1998).

جامعه‌شناسان و مصلحان اجتماعی نیز از ویژگی‌های تئاتر برای پیشبرد اهداف تعلیمی- تربیتی خود سود برده‌اند که از جمله‌ی مشهورترین و با اهمیت‌ترین آنان آنتوان ماکارنکو^{۱۱} است. بر اساس نظریه و تجربیاتی که ماکارنکو آنان را عملی کرده است، تعلیم و تربیت می‌بایست با الگوهای عملی و نه صرفاً با بیان مباحث اخلاقی و توصیه‌های شفاهی و ناصحانه آزمایش و اجرا شود. توفیق ماکارنکو در ارائه‌ی روش تربیتی‌اش، موجی تازه از تغییر نگرش‌ها و روش‌های تعلیمی- تربیتی ایجاد و در حقیقت انقلابی در نحوه‌ی تعلیم و تربیت کودکان و نوجوانان به پا کرد، به‌گونه‌ای که وی را پدر پداگوژی نامیدند (شهرکی پور و بنی‌سی، ۱۳۸۲).

بر این اساس روبرت لندی^{۱۲} هم معتقد است که بسیاری از معلمان کارکشته، حتی بدون آشنایی با فن درام از روش‌های نمایشی در آموزش بهره می‌گیرند:

در حقیقت هر زمان که معلمین از روش‌های گفتاری به سمت و سوی اعمال نمایشی حرکت کنند، به نوعی وارد قلمروی آموزش نمایش می‌شوند (Landy, 1982, 13).

امتداد این موج که از ماکارنکو آغاز شد، به نیمه‌ی دوم قرن بیستم نیز رسید؛ به نحوی که وجوه کاربردی- اجتماعی تئاتر در نهادهای گوناگون جامعه رسوخ کرد و سبب‌ساز ارائه‌ی نظریات بدیع در باب وجوه کاربردی و تعاملی تئاتر شد. از جمله ریچارد چکنر^{۱۳} در مقاله‌ای تحت عنوان چرا تئاتر اجتماعی؟^{۱۴} که با همکاری تامپسون^{۱۵} نگاشته است، نکاتی را مطرح کرده که مبنای ایجاد امواج جدید تئاتر تعلیمی- تربیتی و نتیجه‌ی چند دهه تلاش است. او در مقایسه و تطبیق تئاتری که آن را "تئاتر زیبایی‌شناسانه" می‌نامد و "تئاتر اجتماعی" که از دهه‌ی ۱۹۶۰ به اجرا درمی‌آید، به‌طور جدی تئاتر را به دو وجه زیبایی‌شناسانه و کاربردی تقسیم می‌کند و در تبیین تئاتر مورد نظر خود می‌گوید: "تئاتری که زیبایی‌شناسی هدف اصلی و نهایی آن نیست و از حوزه‌ی تجاری خارج است" (Thompson & Schechner, 2004).

بنابراین، او تئاتر را در تعامل با بخش‌های گوناگون جامعه قرار می‌دهد و مکان‌های متعدد و متنوعی را از جمله زندان، اردوگاه پناهندگان، بیمارستان، مدرسه و خانه‌ی سالمندان را نام برده و تأکید می‌کند که شرکت‌کنندگان در این تئاتر، ساکنان محلی، افراد معلول، زندانیان جوان و گروه‌های دیگری از اقشار آسیب‌پذیر جامعه هستند (Thompson & Schechner, 2004).

همچنین در اینجا می‌بایست بر تفاوت‌های تئاتر کودکان و تئاتر تعلیمی- تربیتی برای کودکان تأکید کرد. زیرا تئاتر کودکان در واقع همان وجه زیباشناسانه و سرگرم‌کنندگی تئاتر را مد نظر قرار می‌دهد، در حالی که تئاتر تعلیمی- تربیتی برای کودکان،

از کلمه‌ی یونانی paedo به معنای کودک و پسر بچه و Agogas به معنای رهبر یا هدایت‌کننده، گرفته شده است (شهرکی پور و بنی سی، ۱۳۸۲). در عمل نیز عموماً کودکان و نوجوانان هدف تئاتر پداگوژی هستند. هرچند برای تمامی سنین قابل تعمیم است. در هر صورت تئاتر تعلیمی- تربیتی ابتدا موجودیت خود را در تئاتر یافته و سرانجام از آن مشتق می‌شود زیرا هر اثر نمایشی با هرگونه ساختاری در کنار تأثیرگذاری هنری و سرگرم‌سازی و وجه فرهنگی- روشنفکری، حتماً مفاهیمی را در خود دارد که قاعداً موجب درک و فهم تازه‌ای برای تماشاگر خود می‌شود. در واقع نمایش نیز مانند انواع هنرهای دیگر بر تماشاگران خود تأثیر می‌گذارد و آنان را در مسیر تازه‌ای قرار می‌دهد.

اما مقصود از تئاتر تعلیمی- تربیتی، نمایشی است که هدف اصلی آن اجرای نهایی نمایش پس از روزها و ماه‌ها تمرین نیست، بلکه در این‌گونه از نمایش هدف اصلی چگونگی فرآیند تمرین و آماده‌سازی نمایش و تأثیر این فعالیت گروهی بر اعضای گروه است؛ بدین معنی که افراد حاضر در گروه طی مدت تمرین، در خود تغییرات رفتاری ایجاد کنند، به این معنا که یا دانش تازه‌ای را از فرآیند کار نمایشی دریافت کنند و یا رفتار و کردارشان تغییر یابد. بنابراین هدف از این شیوه‌ی نمایشی "بیش‌تر کمک به رشد و پرورش بازیگران است تا سرگرمی تماشاچیان" (آقاعباسی، ۱۳۸۵، ۸).

در حقیقت استفاده از نمایش به عنوان یک ابزار آموزشی، فرآیندی دائمی در فرهنگ‌های گوناگون در طول تاریخ بوده است. ارسطو در حدود دو هزار سال پیش در کتاب فن شعر بحث‌هایی را درباره‌ی تئاتر و آموزش مطرح کرده و معتقد است که نمایش و یادگیری ارتباط دو سویه‌ای با یکدیگر دارند؛ بدین معنا که درام تقلیدی از زندگی است و انسان‌ها از طریق لذت بردن از این تقلید آموزش می‌بینند (Bruner, 1990).

تئاتر کاربردی پیوندهای مستحکمی با آموزش دارد، طرفداران تئاتر کاربردی در قالب‌های متفاوتش، کیفیات استدلالی، گفتاری و مبتنی بر مشارکت افرادش را به عنوان راه‌های مؤثر و دموکراتیک یادگیری در شرایط آموزشی رسمی و غیررسمی پذیرفته‌اند. این تمایل در فرآیندهای یادگیری در عمل به صورت پداگوژی (تعلیم و تربیت) توصیف می‌شود (Nicholson, 2005, 38).

اما شیوه‌ای که اکنون تئاتر پداگوژیک پیشنهاد می‌کند، نه پیش‌زمینه و تدارکات اجرایی کامل را، از آن‌گونه که برشت به کار می‌گرفت، می‌طلبد و نه آنچنان که بوال بدان می‌پرداخت مردم عادی را ناگهان وارد فرآیند اجرا می‌سازد. بلکه مقدمات تمرین و آماده‌سازی نمایش را در نهادی اجتماعی فراهم آورده و با پیش‌آگاهی دادن به افراد گروه آنان را وارد فرآیند تئاتر پداگوژیک می‌کند.

ضمن اینکه اساساً فرآیند تئاتر پداگوژیک، رابطه‌ای دو جانبه و تعاملی است. پائولو فریر در تاکید بر این روش و در نقد

رفتارها را در فضایی امن فراهم می‌کند و کودک با مشاهده‌ی پیامدهای آن تجربیاتی می‌آموزد که آن را در همین فضای امن فراهم می‌کند:

در بازی به وسیله‌ی نقش^{۱۸} و تمرین رفتاری، همدلی در کودک رشد می‌یابد. صحنه‌های مختلف بازی، امکانات متعددی را برای تمرین و یادگیری فراهم می‌کند که در شیوه‌های دیگر وجود ندارد (Landy, 1993, 89).

در میان انواع بازی‌ها، بازی تقلیدی^{۱۹} بیشترین سهم را در شکل‌گیری رفتار کودکان دارد. در واقع کودکان به واسطه‌ی بازی‌های تقلیدی، گام در راه کسب قابلیت‌های فردی و اجتماعی می‌گذارند.

نکته‌ی مهم این است که بازی‌های تقلیدی، غریزی و ارثی نیستند، بلکه کودک تحت تأثیر خانواده و محیط و اجتماع آنان را می‌آموزد و از کسانی تقلید می‌کند که به آنان علاقمند باشد، مانند پدر، مادر و معلم (Ibid, 192).

بازی‌های نمایشی^{۲۰}

مهم‌ترین بازی‌ای که در آن احساسات، نیازها و عواطف کودکان امکان نشان می‌یابد، بازی نمایشی است. در بازی نمایشی، کودک از خود بیرون می‌آید و متوجه پیرامون خود می‌شود.

در بازی نمایشی، که ویژگی مهم آن ایفای نقش کسی دیگر است، کودکان به صورت نمادین به نمایش برخی وجوه زندگی در فرآیندی خیالی ولی قابل لمس می‌پردازند:

به‌طور مثال، با بروز احساسات کودکان، عروسک مبدل به شخصیتی زنده می‌شود و نیز ابعاد حقیقی زندگی روزمره‌ی آنان و خیالاتشان به موازات هم نمود می‌یابد (Landy, 1993, 17).

بازی نمایشی سبب آشکارسازی شخصیت کودک می‌شود و در بازی‌درمانی بسیار مهم است. کودکان پرخاشگر با پرداختن به بازی‌های نمایشی به آرامش می‌رسند، زیرا همه‌ی خشم و پرخاشگری خود را با نقش‌هایی که در بازی‌های نمایشی ایفا می‌کنند بیرون می‌ریزند؛ مانند شمشیربازی و ایفای نقش یک پدر خشن در یک نمایش. برخی از اثرات و فواید تعلیمی و تربیتی بازی کودکان عبارتند از:

۱. ایجاد اعتماد به نفس و تقویت روحیه
۲. پرورش خلاقیت و فکر
۳. پرورش ارتباط مطلوب با دیگران
۴. شناخت نقاط قوت و ضعف و ایجاد تعادل روحی و رفتاری
۵. بالا بردن سطح معلومات، تجربیات و تفکر منطقی

تئاتر تعلیمی- تربیتی

تأکید بر کودکان و بازی‌های نمایشی برای درک بهتر مفهوم تئاتر پداگوژی به این سبب است که در لغت نیز "واژه‌ی پداگوژی

روش‌های آموزشی رایج در فصل دوم کتاب آموزش ستم‌دیدگان، نظام آموزشی کشورهای جهان سوم را با نظام‌های سرمایه‌داری مقایسه کرده و بر این اساس آن را روش بانکی ۳۲ می‌خواند. در این روش دانش‌آموزان ابزارها و امکانات بالقوه‌ای برای سرمایه‌گذاری تلقی می‌شوند، به این معنا که در سنین کودکی و نوجوانی دانش به عنوان ذخایر سرمایه‌ای به آنان سپرده می‌شود بدون آنکه روش عمل به آموخته‌ها به آنان ارائه شود (Freire, 2007).

ویژگی‌های تئاتر پداگوژیک

تئاتر پداگوژیک، تئاتری با ظرفیت‌های فراوان برای دربرگرفتن انواع شیوه‌های تعلیمی- تربیتی در قالب هنرهای نمایشی است. در واقع این اصطلاح علمی- هنری قابلیت تبدیل شدن به یکی از رشته‌های هنری دانشگاهی را دارد، به نحوی که به گرایش‌های دیگری نیز تقسیم شود. اما پیش از آنکه این اصطلاح با اهمیت شکل گیرد، اصطلاحاتی برای وجه کاربردی تئاتر در حیطه‌ی تعلیم و تربیت رواج داشته است، از جمله: نمایش آموزشی^{۲۲}؛ نمایش کاربردی^{۲۳} و نمایش خلاق^{۲۴}.

نکته‌ی مهم این است که در تعریف چنین رویکردهایی به تئاتر، یک فصل مشترک بسیار مهم وجود دارد و آن این است که هدف از نمایش‌های مذکور بیشتر کمک به رشد و پرورش بازیگران (گروه اجرایی) است تا اقناع ذوق هنری و زیبایی‌شناختی تماشاگران؛ به ویژه که کودکان سنین پیش‌دبستانی و دبستانی که همچون بزرگسالان نیستند تا مفاهیم علمی را از طریق تعاریف انتزاعی

درک کنند، بلکه آنان مایلند هرگونه مفهومی را از طرق جذابی مانند بازی و نمایش بپذیرند. بنابراین در تئاتر پداگوژیک، فرایند تمرین‌ها مهم است نه اجرای اثری در پایان تمرین. زیرا این شیوه‌ی تئاتری در اولین هدف‌گذاری خود، اجراکنندگان را مدنظر دارد و آنان هستند که قرار است تغییر کنند (1996 Taylor).

از دیگر ویژگی‌های تئاتر تعلیمی- تربیتی این است که معمولاً افراد حاضر در فرایند فعالیت در این حیطه دارای وجوه مشترک هستند و این طور نیست که افرادی با خلق و خواهی متفاوت و نگرش‌های مختلف گرد هم آیند تا مانند تئاتر فرهنگی- روشنفکری، یک اثر را آماده‌ی اجرا سازند (Taylor, 1996, 48).

تئاتر تعلیمی- تربیتی مبنای خود را از یک متن از پیش آماده شده نمی‌گیرد. بلکه مربی- کارگردانی مسلط بر تئاتر و افراد و موضوعات مرتبط با آنها، به شیوه‌ی بداهه‌پردازی، کار را آغاز می‌کنند (Somers, 1996, 201)، هر چند، مبنا قرار دادن یک نمایشنامه برای تمرین، منافاتی با اصل این شیوه ندارد.

فضا و مکان در تئاتر تعلیمی- تربیتی می‌تواند هر جایی باشد که بتوان در آن، عده‌ای را گرد هم آورد و به تمرین‌های مربوط پرداخت (Taylor, 1996, 54). بنابراین در این شیوه‌ی تئاتری، امکانات و تدارکات تئاتر فرهنگی- روشنفکری از قبیل سالن اجرا، نورپردازی‌های ویژه، گریم و ... ضرورت ندارد.

در جدول ذیل می‌توان به طور خلاصه، تفاوت‌های دو شیوه‌ی تئاتری مورد بحث را ملاحظه کرد:

جدول ۱- مقایسه‌ی تئاتر پداگوژیک و تئاتر فرهنگی- روشنفکری.

تئاتر فرهنگی- روشنفکری	تئاتر پداگوژیک
هدف اجرای نمایش برای تماشاگران است.	هدف تمرین و کار گروهی در قالب نمایش است.
از ابتدا نمایشنامه‌ای برای اجرا انتخاب می‌شود.	معمولاً نمایشنامه‌ای در میان نیست بلکه نمایش از یک مساله، مفهوم یا موضوع آغاز می‌شود.
بازیگران معمولاً حرفه‌ای و در کار نمایشی با سابقه‌اند.	بازیگران حرفه‌ای نیستند و هر کس می‌تواند در فرآیند تمرین شرکت کند.
فضای اجرا از جمله سالن نمایش، تدارکات، صحنه‌پردازی و ... اهمیت بسیار دارد.	الزاماً نیازی به امکانات و تدارکات ویژه‌ای نیست.
عمومیت بیشتری دارد و جهانی است.	با توجه به شرایط فرهنگی و اجتماعی خاص اجرا می‌شود.
ابعاد هنری و زیبایی‌شناختی در اولویت است.	توجه به زمینه‌های آموزشی و تعلیمی در اولویت قرار دارد.

ماخذ: این جدول پیشنهادی از سوی نویسندگان مقاله است.

نتیجه

علیرغم مجموعه‌ی ویژگی‌هایی که برای تئاتر تعلیمی- تربیتی برشمرده شد و نیز امکان بهره‌گیری از آن در سنین کودکی و در مقاطع مختلف تحصیلی پیش‌دبستان و دبستان، متأسفانه در حال حاضر، رویکرد نهادهای ذیربط برای استفاده از این تئاتر در مسیر آموزش و پرورش همگانی، چندان جدی و رسمی نیست. البته بخش مهمی از این کاستی، ضعف برنامه‌ریزی و سازمان‌دهی در تشکیلات تئاتر کشور است. اگر تئاتر به عنوان یک هنر، در همان وجه روشنفکری- فرهنگی، جایگاه اصلی و اساسی خود را پیدا کند، وجه دیگر آن یعنی تئاتر تعلیمی- تربیتی نیز به تبع آن مورد توجه قرار خواهد گرفت.

بنابراین مؤلف این مقاله به پژوهشگران پیشنهاد می‌کند تا با تحقیق و پژوهش در نحوه‌ی مدیریت و ساز و کار تئاتر کشور با اولویت تأثیر تئاتر بر آموزش و پرورش همگانی، این مقوله را در سایر نهادهای تعلیمی تربیتی مطرح و به دنبال راهکارهایی برای تعمیم تئاتر کاربردی در درجه اول و تئاتر تعلیمی- تربیتی به طریق اولی باشند.

همان‌گونه که ذکر شد، تئاتر می‌تواند کاربردهای زیادی در نهادهای مختلف آموزشی در سطوح گوناگون داشته باشد. به‌ویژه تئاتر تعلیمی- تربیتی کودکان و نوجوانان که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. از این رو علی‌رغم بُعد زیبایی‌شناختی تئاتر و توجه به ابعاد سرگرم‌کنندگی آن می‌توان گفت که تئاتر پداگوژی با توجه به تفاوت‌هایی که با تئاتر فرهنگی- روشنفکری دارد، به خوبی به مثابه‌ی یک رسانه و ابزار آموزشی قادر است در جهت آموزش و تعلیم و تربیت کودکان و نوجوانان مورد استفاده قرار گیرد.

در حقیقت جامعه‌شناسان و روانشناسان و مصلحان اجتماعی به قابلیت بالقوه‌ی تئاتر برای پیشبرد اهداف تعلیمی و تربیتی آن آگاه بوده‌اند، از این رو می‌توان چنین نتیجه گرفت که تئاتر هنری است با قابلیت‌های مختلف که در حوزه‌های گوناگون می‌تواند در خدمت اهداف انسانی به‌ویژه آموزش و تعلیم و تربیت قرار گیرد. در واقع هدف تئاتر تعلیمی- تربیتی به عنوان یک ابزار آموزشی، ایجاد تغییرات رفتاری و تربیتی در کودکان و نوجوانان است. بدین معنا که یا دانش تازه‌ای را از فرایند کار نمایشی دریافت کرده و یا رفتار و کردارشان تغییر کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Pedagogic
۲. Catharsis تزکیه و پالایش روح و روان، استفاده شده توسط ارسطو برای نشان دادن غایت تراژدی در یونان باستان.
۳. Psycho Drama
۴. Drama Therapy
۵. Nietzsche
۶. Bertholt Brecht
۷. Stanislavski : کارگردان مشهور روسی.
۸. Augusto Boal
۹. Theatre of the Oppressed
۱۰. Paulo Freire
۱۱. Anton Semynovich Makarenko
۱۲. Robert J. Landy
۱۳. Richard Schechner
۱۴. Why Social Theatre?
۱۵. Thompson
۱۶. Mimetic
۱۷. Didactic
۱۸. Role
۱۹. Imitative Play
۲۰. Dramatic Plays
۲۱. Banking Method
۲۲. Educational Theatre
۲۳. Applied Drama
۲۴. Creative Drama

فهرست منابع:

احدی، حسن و بنی جمالی، شکوه السادات (۱۳۷۵)، روانشناسی رشد، چاپ نهم، نشر بنیاد، تهران.
 شهرکی پور، حسن و بنی سی، پری ناز (۱۳۸۶) ظهور پداگوژی های جدید در هزاره سوم، انتشارات فراشناختی اندیشه تهران.
 کداسن، هایدی و شفر، چارلز (۱۳۸۲)، بازی درمانی، ترجمه ی سوسن صابری و پریش وکیلی، انتشارات آگاه، تهران.
 ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۷) سبک های اجرایی در تئاتر معاصر جهان، دفتر نشر آثار هنری، تهران.
 هولتن، اورلی (۱۳۸۴) مقدمه بر تئاتر، آینه ی طبیعت، ترجمه ی محبوبه مهاجر، چاپ سوم، انتشارات سروش، تهران.

- Brecht, Bertolt (1964), *Brecht on Theatre: The development of an Aesthetic*, Trans: John willet, Hill and wang, New York.
- Bruner, J. (1990), *Acts of Meaning*, Harvard university press, Cambridge. Mt.
- Chalmers, Debbie (2007), *Drama 3-5, A Practical Guide to Teaching Drama to Children in the Foundation on Stage*, Rout ledge press, London and New York.
- David, Hornbrook, (1998), *Education and Dramatic Art*, Routledge press, London and New York.
- Freire, Paulo (2007), *Pedagogy of the Oppressed Continuum*, New York.
- J.Landy, Robert (1982), *Hand Book of Educational Drama and Theatre*, Greenwood press.
- Landy, Robert. J (1993), *Person and Performance*, Rutledge press, London and New York.
- M.S. Silk and J.P, Stern (1995), *Nietzsche on Tragedy*, University press, Cambridge.
- Nicholson, Helen (2005), *Applied Drama, The gift of the theatre*, Macmillan.
- Piaget J. (1953), *The Origins of Intelligence in the Child*, London, Routledge and key Paul.
- Ritch, Pamela (2004) *Basic Principles of creative Drama*, <http://www.orathest.cfa.ilstu.deu/psritch/the Basic Principles.html>
- Smiley, Sam (1971), *The Structure of Action*, prentice-Hall, INC, Newjersey.
- Somers, J. (1996) *Drama and Theatre in Education*, Ontario, Captus University Press.
- Taylor. P (1996) *Researching Drama and Arts Education: Paradigns and Possibilities*, London: The Falmer Press.
- Thampson, James nad Schechner, Richard (2004), Why Social Theatre? in TDR, *The Drama Review*, New York University, Pp.11-16.