تئاتر

اهمیت شیوه فطری اجرا تئاتر کودکان و نوجوانان

نقد کتاب «آموزش تئاتر نوجوانان»

داوود کیانیان

پرداختن به تئاتر کودکان و نوجوانان، شاید همان‌قدر ضروری باشد که پرداختن به آموزش و پرورش آنان. اما متاسفانه از بدو پیدایش این مقوله در ایران، هیچ‌گاه آن‌طور که باید عمیق و پیگیر مورد بررسی قرار نگرفته است. اگر هم به آن پرداخته شده، اکثراً بدو ناآگاهانه بوده است. اهمیت و بها دادن به این مقوله، می‌تواند جلوه‌های گوناگونی مانند؛ تربیت مربیان تئاتر، اجرای نمایش و آموزش تئاتر به کودکان و نوجوانان، داشته باشد. نشر کتابهای آموزشی نیز یکی از آن جلوه‌هاست.

بدون شك، پدید آمدن کتابی چون «آموزش تئاتر نوجوانان»[1]، از تشخیص همان ضرورت ناشی می‌شود و قصدی ندارد، جز اینکه به رشد و گسترش تئاتر کودکان و نوجوانان کمك کند. پدیدآورنده می‌خواهد جای خالی این مقوله را با همتی به اندازه توان خود، پر کند. او نیز می‌داند، در راهی گام برداشته است که هموار نیست و برای راه‌گشایی، به آگاهی، تجربه و صبر نیاز دارد و با این ملاحظه احتمال خطا فراوان خواهد بود.

در اینجا قصد بر این است که با احترام به نیت پدیدآورنده و تشکر از این توجه، بعضی از ایرادهایی را که در کتاب مشاهده می‌شود، برشمریم و با درنظر گرفتن حوصله مقاله و بضاعتمان، موارد پیشنهادی خود را عنوان کنیم. از برخورد اول با کتاب، یکه می‌خوریم، که چرا مترجم نام مؤلف کتاب را ذکر نکرده است. ما نمی‌دانیم مؤلف کیست، کجایی است و کتاب را به چه زبانی و برای نوجوانان کدام دیار، نوشته است. همچنین از زندگانی مؤلف، تحصیلات و تجربه‌های تئاتری او و هدف از تألیف کتاب، بی‌خبر می‌مانیم. معلوم نیست، مترجم به چه علت مقدمه مؤلف یا ناشر (اگر نوشته باشند) را حذف کرده است! چرا ایشان این اطلاعات را که حق هرخواننده‌ای، و مرسوم در نشر کتاب است، از ما دریغ داشته‌اند؟

مترجم، برروی جلد کتاب، بعد از کلمه ترجمه، «نگارش» را هم ذکر می‌کند. همین عنوان، در طول کتاب باعث سردرگمی بیشتر خواننده می‌شود. چون ما نمی‌دانیم مطالبی را که می‌بینیم و می‌خوانیم، به‌حساب مؤلف بگذاریم یا «نگارشگر»؟ چرا که مرز این دو و سهم آنان در پدید آمدن کتابی که پیش روی ماست، هرگز مشخص نشده است. البته آنجا هم که به حدس و گمان این حد نمایان می‌شود، یك احساس دوگانگی و ناهماهنگی در ما ایجاد می‌شود. آری، درست در همین مقاطع است که مطالب کتاب، یکدستی خود را از دست می‌دهند. این جریان در طول کتاب ادامه

پیدا می‌کند. برای نمونه، به دو مورد آن اشاره می‌کنیم؛ مطالب صفحه یازده کتاب را که در مورد مقاومت بلال حبشی و درس ایثار نوجوانان صحرای کربلاست با عکسی سیاه و سفید و تار، در همین صفحه که شخصی را در خواب نشان می‌دهد، مقایسه کنید. یا مقایسه کنید، تمرین شماره یك را (صفحه ۲۶) با تمرین شماره هفت (صفحه ۲۷)، که در اولی، می‌گوید: تصور کنید که شما یك کدبانو، به نام خانم «اسمی» هستید... و در دیگری می‌گوید: بالای سر نوه کوچکتان که خوابیده است، بنشینید و با ملایمت و نرمی، سعی کنید او را برای خواندن نماز صبح بیدار کنید...

وقتی مترجم، کلمه «نگارش» را روی جلد می‌آورد، بدیهی است که برای خواننده، توقع‌های خاصی را ایجاد می‌کند. از جمله اینکه مثالها و تمرینها و اصولاً شیوه کلی کتاب، باید با درنظر گرفتن امکانات «اینجا» و برای نوجوانان «اینجا» تنظیم شده باشد. دیگر اینکه «نگارشگر» اگر ایراد و ناهماهنگی در کار مؤلف کتاب دیده است، با «نگارش، خود، کار را یکدست و بدون آن نقاط ضعف، ارائه داده باشد. اما همان‌طور که گفته شد، متأسفانه ناهماهنگی‌ها با حضور نگارشگر در کنار مترجم، فزونی یافته است. این یکی از مشکلات اساسی کتاب است.

مؤلف، بنابر کتاب خود، نوجوانانی را مدنظر دارد که داشتن امکاناتی نظیر مربی، سالن، آموزش و وجود عناصر تئاتری، برای آنها از بدیهیات است. چنانکه او آن‌چنان از مسئول صدا و متصدی نور و ابزارهای گریم، دکور و لباس صحبت می‌کند که بیشتر با امکانات نمایش حرفه‌ای ما جور می‌آید و نه با تئاتر آماتور ما! حال مقایسه کنید امکانات آنها را با تئاتر نوجوانان ما در مدارس! البته ما معتقد نیستیم که امکانات، نقش تعیین‌کننده دارند، و اتفاقاً این همان چیزی است که نگارشگر، گاه آن را فراموش می‌کند. مثل آنجا که از گریم صحبت می‌کند و از فُن‌های شماره‌های مختلف، و پشم بافته آماده می‌گوید (صفحه ۷۳ و ۷۷)، آنچه که ما گاه در تئاتر حرفه‌ای نیز از آن محرومیم.

نوجوان علاقه‌مند به تئاتر، وقتی از این زاویه با کتاب مواجه می‌شود و می‌بیند که برای اجرای یك نمایش، این همه امکانات لازم است و او ندارد، آیا ممکن نیست از خیر نمایش بگذرد؟ آیا در مقابل این همه کمبود که کتاب در برابر او قرار می‌دهد، ممکن نیست دچار خودکم‌بینی بشود؟ نوجوانی که قبل از آشنا شدن با کتاب، می‌توانست با تکیه بر شیوه فطری اجرا، که ملکه او و همسالانش است، تمام مشکلات را از سر راه بردارد و کاری خلاق ارائه دهد، اکنون با مطالعه کتاب، احساس می‌کند، امکانات، آن‌چنان نقش تعیین‌کننده‌ای در پدید آمدن نمایش دارد که بدون آنها، گویی نمی‌تواند نمایش پدید آید! به این جمله کتاب توجه کنید: «در تمام مدتی که تمرینات پیش می‌رفته است. نقاشان، خیاطان، سازندگان و کارگران اجرایی صحنه مشغول کار بوده و اینك ما به نقطه نهایی کارمان، یعنی اجرای واقعی نمایش رسیده‌ایم.» (صفحه ۴۵).

اگر این اطلاعات، در کنار عنایت به شیوه فطری اجرا در تئاتر کودکان و نوجوانان که امکانات در آن سیستم اصالت ندارند، مطرح می‌شد، هم از امکان وقوع هرنوع از خودبیگانگی ممانعت می‌کرد، هم بر تلاش نوجوانان در رفع کمبودها می‌افزود. این انتظار از نگارشگر، که احساس ضرورت نموده و با ترجمه و آداپته کردن کتاب می‌توانسته است در رفع این مشکل بکوشد، انتظاری طبیعی است. اما متأسفانه «نگارشگر»، با عدم توجه به این مسئله، خود مشکل دیگری را بر معضلات کتاب افزوده است. اینجاست که برای خواننده، این سؤال پیش می‌آید؛ با این تفضیلات چه لزومی داشته است که مترجم، «نگارشگر» هم باشد؟ اصلاً، اگر کتاب، به‌صورت اصلی خودش ترجمه می‌شد، بهتر نبود؟ کتاب با نادیده انگاشتن شیوه فطری اجرا در بازیهای نمایشی کودکان و نوجوانان، دچار نوعی یك‌جانبه‌نگری گردیده است. مگر می‌شود از آموزش تئاتر برای نوجوانان گفت و از بازیهای نمایشی آنان نگفت؟ کتاب بنا به ضرورت، اتفاقاً به آن اشاره دارد. اما از شیوه اجرایی آن، غافل مانده است. اینکه بازیها را دیده است و شیوه اجرای آنها را ندیده است، درست مثل این است که روان‌شناسی آنها را درنظر نگرفته است! کتاب، تنها سیستم اجرایی دراماتیك را مدنظر دارد و بر آن پا می‌فشارد و از سیستمی اجرایی که نوجوان با آن مأنوس است، به‌سهو و یا به‌عمد، درمی‌گذرد. در صورتی که اگر این دو را در کنار یکدیگر، عنوان و طرح می‌کرد، آموزش، منطقی‌تر و تأثیرگذارتر می‌بود.

این کتاب، نوجوان را با سیستمی که می‌شناسد بیگانه می‌کند و در عوض او را با سیستمی آشنا می‌کند که امکاناتش را ندارد. اگر برای او دلسردی ایجاد شود، براستی با هدف کتاب مغایرت ندارد! این نکته‌ای است که جای تأمل دارد. کتاب می‌گوید: «مهمترین چیز، که عجالتاً این است که همان شخص شوید که قصد ایفای نقشش را دارید. حرف بزنید مثل او، راه بروید مثل او، حس کنید و عکس‌العمل نشان دهید مثل او، زیرا که شما خود او هستید! این را «استغراق» یا غرقه شدن می‌گویند، و منظور فرو رفتن کامل از نظر

ذهنی، هیجانی و جسمی در نقش است.» (صفحه ۹۹).

در صورتی که کودک و نوجوان، در شیوه فطری خود، این‌گونه است که مثل او (نقش) حرف می‌زند، مثل او راه می‌رود، مثل او حس می‌کند و عکس العمل نشان می‌دهد. آما می‌داند که «خود او» نیست. او هیچ‌گاه آن چنان در «نقش» غرق نمی‌شود که «خود» را فراموش کند.(۲). (مقایسه کنید این شیوه را با شیوه تئاتر حماسی و روایی)

ما نمی‌گوییم سیستم دراماتیک، آموزش داده نشود. ما معتقدیم، اتفاقاً تمام دستاوردهای تئاتری، باید به نوعی ملموس، برای نوجوانان مطرح شود و سطح فرهنگ و هنر آنان، از این طریق، افزایش و گسترش یابد. ایراد ما به یک‌جانبه‌نگری و بها ندادن کتاب به سیستمهای دیگر، بویژه به سیستمی است که کودکان و نوجوانان، به آن خو کرده‌اند. ما می‌گوییم اگر کتاب عنایتی به این سیستم می‌داشت:

الف- تأثیر آموزش کتاب بیشتر می‌شد.

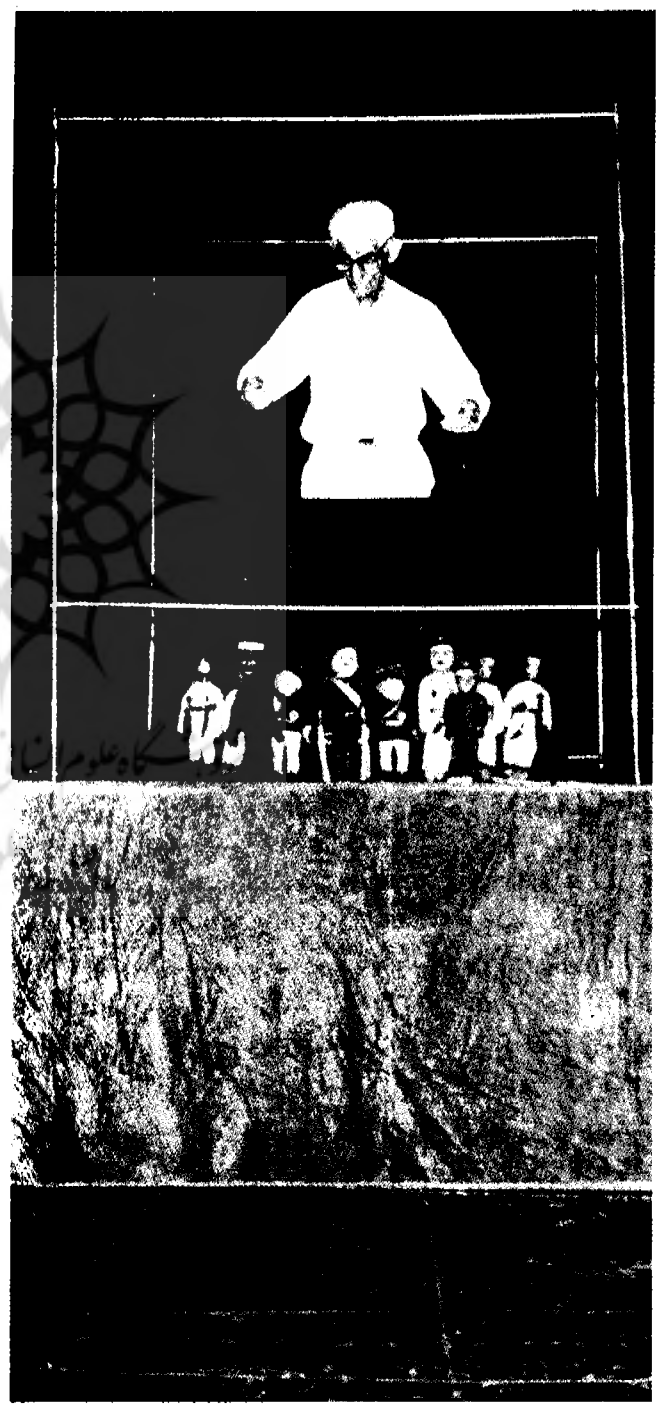
ب- احتمالاً نوجوانان را دچار از خودبیگانگی نمی‌کرد.

ج- در زمینه ایجاد شوق برای دریافت اطلاعات، بیشتر گام برمی‌داشت.

اگر کتاب «آموزش تئاتر نوجوانان»، به شیوه دراماتیک هم عنایتی نمی‌داشت، باز ایراد ما باقی بود که چرا این شیوه را به دست فراموشی سپرده است. ایراد، به یک‌جانبه‌نگری کتاب است. چون نه‌تنها عنایتی به سیستم وجودی تئاتر در اجرای کودکان و نوجوانان ندارد، بلکه در پایان، آنجا که «بدیهه‌سرایی» را توضیح می‌دهد و از آن بدرستی تعریف و تمجید می‌کند، متأسفانه بازیهای نمایشی کودکان و نوجوانان را زیر سؤال می‌برد. و می‌گوید: «اگرچه بازیهای تخیلی (منظورش از تخیلی نمایشی است.) شما، بی‌تردید ارزشمند بودند، ولی به‌عنوان یک فرم بیانی، فایده زیادی برای شما نداشتند. پی‌درپی تکرار می‌شدند، اما بی‌هدف و نامنظم، تا اینکه حوصله‌تان سرمی‌رفت و دوست داشتید با چیز دیگری بازی بکنید.» (صفحه ۹۸).

اگر بازیهای نمایشی ارزشمندند، چرا به ارزشهای آن اشاره نکرده‌اید؟ چرا می‌گویید فایده زیادی برای آنان ندارد؟ باید گفت شما این «فرم» را نمی‌شناسید وگرنه می‌دانستید که این شیوه اجرایی، نه‌تنها برای کودکان و نوجوانان، بلکه برای بزرگسالان هم در گونه‌های مختلف تئاتر، مورد استفاده قرار می‌گیرد. مراجعه کنید به شیوه‌های اجرایی نمایش روحوضی و تعزیه‌های خودمان.

اصلاً، کجای بازیهای نمایشی، پی‌درپی تکراری است؟ چرا آنها



را بازیهای بی‌هدف و نامنظم توصیف کرده‌اید؟ اگر بازیهای نمایشی، هدفی نمی‌داشت و بی‌فایده بود، هرگز در فطرت انسان (کودکان و نوجوانان) به‌ودیعه گذاشته نمی‌شد. این بازیها، نظم و ترتیب خاص خودشان را دارند که متأسفانه شما از شناخت و درک آنها عاجز مانده‌اید. اگر شما کوچکترین دقتی در ساختار بازیهای نمایشی روا می‌داشتید، بسهولت متوجه می‌شدید که جدا کردن «بازیهای نمایشی» از «بداهه‌سرایی»، ممکن نیست. چه رسد آنکه آنها را در مقابل یکدیگر قرار دهید! چون اصولاً «بازیهای نمایشی» و «نمایش بازی» کودکان و نوجوانان، بر بستر «بداهه‌سرایی» است که شکل می‌گیرد و لاغیر...

براستی اگر کتاب، آموزشهای خود را و از جمله، بداهه‌سرایی را با توجه به شیوه فطری اجرای مخاطبین خود، مطرح می‌کرد، موفق‌تر نبود؟ در همین رابطه اگر فصل «بایدها و نبایدها»ی کتاب (صفحه ۲۹) نیز به‌طور نسبی و با درنظر گرفتن موارد استثنایی و بروز خلاقیتها، عنوان می‌شد، مفیدتر بود. اما اکنون که این حکم‌ها و دستورها، صرفاً و با تأکید به سیستم اجرایی خاصی صادر می‌شود، تا حدودی جلو وسعت دید مخاطبین را می‌گیرد. این، با هدف کتاب مغایرت دارد. بازنگذاشتن راه و نوجوانان را تنها به یك روش مقید کردن، بی‌شك، جلو خلاقیت آنان را سد می‌کند. بویژه، هنگامی که استعدادهای بالقوه نوجوانان در زمینه ابداع و ابتکار، در سطح بالایی از خلاقیت قرار دارد، این بی‌توجهی، تئاتر آنها را دچار جمود می‌کند و این به‌طورکلی، از ذات هنر تئاتر که مرتب، درحال تغییر و تحول است و موجودیتی پویا و زنده دارد، به دور است. «۱ـ وقتی که روی صحنه هستید، در تمام مدت، در قالب شخصیتی که نقشش را بازی می‌کنید به‌سر می‌برید، خواه صحبت بکنید و خواه نه...» (ص ۳۰).

یکی دیگر از راههایی که می‌توانست کتاب طی کند و به نتیجه مطلوب نیز برسد، گفتن کلیاتی بود که در کلیه سیستمها و روشها مشترکند. گفت‌وگو از عوامل و عناصر تئاتر، می‌توانست آن‌قدر خاص نشود که رنگ وانگ یك مکتب خاص، در آن نمایان گردد. در این صورت، کتاب نه حجم بیشتری طلب می‌کند و نه ضرورت آوردن مکاتب دیگر... کاری که کتاب (نه مستمر) در خیلی از صفحاتش، خوشبختانه داراست.

کتاب با آنکه در عمل، به‌طور عمده، یك شکل و سبکی خاص را عنوان می‌کند، اما در صفحه «۱۰۲»، حکم صادر می‌کند که: «برای ساختن نمایش برطبق یك شکل و یك سبك خاص نیز قاعده‌ای در دست نیست». به‌نظر می‌رسد اگر مؤلف، به این مطلب معتقد نباشد، نگارشگر حتماً آن را قبول دارد، باید به ایشان متذکر شد که اگر قاعده‌ای برای شکل و یا یك سبك خاص در دست نیست، پس ایشان با کدام شناخت و قاعده‌ای، کمدی و تراژدی و بعضی از اشکال و سبکها را به اصطلاح توضیح داده‌اند؟ اگر چنین قواعدی وجود دارد، پس می‌شود برطبق آنها نیز نمایش ساخت و نمایشنامه پرداخت. اما اینکه این روش برای اجرای تئاتر، اصولاً صحیح هست یا خیر، خود مطلب دیگری است که نظریات گوناگونی در موردش وجود دارد. حتی در ایران، که در این مقوله خاص، یعنی شناخت و قواعد اشکال و سبکهای متفاوت تئاتری، منابع و مآخذ فراوانی نداریم. باید اذعان کرد که در این مورد، زمینه کاملاً هم خالی نیست و بویژه اینکه در چند ساله اخیر (۶۹ـ۱۳۶۴) خوشبختانه کتابهای مفیدی نشر یافته و به شهادت تاریخ انتشار کتاب (۱۳۶۹) تمام منابع مذکور قبل از انتشار این کتاب منتشر شده‌اند، پس می‌توانسته است که در دسترس نگارشگر قرار بگیرد.

شاید آن حکم هم بنا به ضرورت و برای توجیه «تعریف»هایی که از همین سبکها و شیوه‌ها، در کتاب آمده، صادر شده است! در هرصورت، برای جلوگیری از طولانی شدن مطلب، مقایسه تعریفهایی که در کتاب، از شیوه‌ها و سبکهای گوناگون آمده است، با منابعی که موجود است، به خواننده می‌سپاریم تا ببیند که کتاب تا چه اندازه در این امر موفق بوده است. بد نیست به نکته‌ای دیگر اشاره کنیم. شاید با روشن شدن آن، شما را از مقایسه یاد شده، بی‌نیاز کند:

وقتی یك کتاب آموزشی پدید می‌آید، معنایش این است که، مؤلف و نگارشگر، خود را در جایگاه مربی و معلّم قرار می‌دهند و قصد آنها آموزش است. کارشناسان تئاتر، بدرستی معتقدند که، معلمین و مربیان تئاتر کودکان و نوجوانان، باید دارای تخصص ویژه باشند. یعنی، نخست تئاتر را به‌طور عمومی بشناسند و در مرحله بعد، تئاتر کودکان و نوجوانان را به‌صورت تخصصی بدانند. با توجه به این اصل، ما از پدیدآورنده کتاب، دیگر توقع نداریم که در زمینه اطلاعات عمومی تئاتر نیز کم بیاورد و فرق بین «نمایش» با «نمایشنامه» را نداند! «وقتی **نمایش‌های** متعددی را **می‌خوانید** یا تماشا می‌کنید...» (صفحه ۱۰۱). «هر **نمایشنامه‌نویسی** به‌عنوان یك نویسنده برای خود طرز تلقی و نظر خاصی از «زندگی» دارد، به همین خاطر می‌بینید که **نمایش‌ها** از همدیگر متمایز شده‌ودرطبقات خاصی جا می‌گیرند.» (صفحه ۱۰۱). «نمایشنامه رمانتیك، فانتزی، ملودرام، کمدی آداب و نمایش اجتماعی و... اشکال دیگری از

نمـایش به‌حساب می‌آیند.» (صفحه ۱۰۱). «طبقه‌بندی نمایش‌ها وقتی مشکل‌تر و پیچیده‌تر می‌شود که بدانیم هر نمایش ممکن است به سبك متفاوتی نگاشته شود.» (صفحه ۱۰۲).

یکی دیگر از ایرادهای کتاب، پراکنده‌کاری است. کتاب آموزش تئاتر نوجوانان کمتر به یك مطلب، به‌طور کامل پرداخته است و به‌طور عمده، بدون دنبال کردن و به‌اتمام رسانیدن یك مطلب، از آن می‌گذرد و به مطلب دیگری می‌پردازد و به‌قول معروف، مرتب از این شاخه به آن شاخه، پریده است. درحالی‌که کتاب درنظر دارد، در حجم نسبتاً کم خود، تمام مقوله‌های تئاتری را تعریف کند و آموزش دهد. این شاید هدف خوبی باشد، اما نه در چنین حجمی. به همین دلیل در کتاب، درباره بیشتر مطالب، فقط به‌صورت اشاره مطلبی آمده است. مثلاً درباره یك سبك یا یك مکتب هنری و تئاتری، تنها دو خط و نیم مطلب، توضیح داده شده است: «نمایش رمانتیك معمولاً یك نمایش جدی است ولی عنـاصـر کمدی را نیز در خود دارد. اغلب نشانه ویژه‌اش، زبان شاعرانه آن است. شخصیتها در این شکل نمایش، افرادی شریف و نجیب‌زاده‌اند.» (صفحه ۱۰۶). و یا این‌گونه، به تجزیه و تحلیل شخصیتها اشاره شده است: «کارگردان نیز مجال می‌یابد تا با بازیگران درخصوص شخصیتهای نمایشنامه و این‌که چه‌جور آدمهایی هستند و چگونه رفتار می‌کنند بحث نماید.» (صفحه ۴۳). یا در صفحه «۵۱»، طرحی از صحنه آمده است که در روی آن (نـه) ۹ نقطه را مشخص کرده‌اند: ۱. چپ بالایی ۲. انتهای صحنه ۳. راست بالایی ۴. مرکزی سمت چپ ۵. مرکز صحنه ۶. مرکـزی سمت راست ۷. چپ جلویی ۸. جلو سن یا زیر ۹. راست جلویی امـا در مورد این «نُـه» قسمت، هیچ توضیحی داده نشده است. تنها برای دو مورد آن، یك مثال ذکر کرده‌اند و همین!

حتی مواردی نیز هست که به آنها «اشاره» هم نشده است. مانند: «تجـزیـه و تحلیـل نمایشنامه»، «تقسیم نقش»، «وسایل صحنه»، «بـروشـور»، «پوستر» و چگونگی «تهیه». درصورتی که با توجه به بحثهـای کتـاب ضرورت وجود داشتن این موارد، کاملاً احساس می‌شود. از آنجـایی که مخـاطبان پدیدآورنده، نوجوانان هستند، بدرستی هرجا که ناگزیر به استفاده از کلمه‌ها یا اصطلاحاتی شده است که امکان داشته مفهومش برای آنان روشن نباشد، در پاورقی آنها را توضیح داده است. مثل «آمیختن» (پاورقی صفحه ۱۸) و «سهولت» (پاورقی صفحه ۳۰). اما دچار تعجب می‌شویم، وقتی که ایشان این روش را در مورد واژه‌ها و اصطلاحاتی که واقعاً نیاز به توضیح داشته، به‌کار نبرده‌اند و هیچ‌گونه توضیحی حتی در موارد

ضروری که ایجاد سؤال می‌کند، نمی‌دهند. به برخی از آنها اشاره می‌کنیم: طرح نمایش (صفحه ۳۱). ریتم نمایش (صفحه ۳۲)، اوج نمایشنامه (صفحه ۴۲)، نمایش غیرسمبلیك (صفحه ۵۷)، کاهش اثر دراماتیکی (صفحه ۵۷)، چراغهای پیش‌خانه‌ای (صفحه ۶۱)، فن شماره ۳ (صفحه ۶۸)، متن دراماتیك (صفحه ۸۴)، ناتورالیسم، رئالیسم، سمبولیسم، اکسپرسیونیسم و تمثیلی (صفحه ۱۰۲).

گاه نیز در کتاب، به جمله‌هایی برخورد می‌کنیم که واقعاً نیاز به توضیح دارند. توضیح آنها را در کتاب، نمی‌بینیم: «... آن موقعی که داشتید کودك‌صفتی‌ها و اعتقادات مسخره عمومی معروف را نشان می‌دادید...» (صفحه ۸). «از برخی حرکات و اشارات خشك و رسمی خودداری کنید.» (صفحه ۳۰). «پشت سر یك بازیگر ماهر می‌تواند در انتقال مفاهیم سخت مؤثر بیفتد.» (صفحه ۳۳).

افزون بر اینها، در جای‌جای کتاب، پرسشهایی مطرح می‌شود که بی‌پاسخ مانده‌اند: «آیا شما می‌دانید که خشت اول اجرای یك نمایشنامه را چه کسی بنا می‌نهد؟» (صفحه ۳۵). «آنچه مهم است هدف کلی است که این کتاب درنظر دارد و آن، اگر گفتید چیست؟» (صفحه ۴۲). «و بالاخره مهمترین نکته در بحث» بایدها و نبایدها «آن بود که... این را دیگر شما بگویید.» (صفحه ۳۵). «این نوع صحنه‌ها... برای نمایشهای چندپرده‌ای و پربازیگر و یا آن نمایشهایی که دکورهای سنگین، یا نیاز به استفاده از اسلاید دارند، مفیدتر از انواع دیگر صحنه‌هاست. اگر گفتید چرا؟» (صفحه ۴۸). «در این قسمت فقط به ذکر نام مراحل اکتفا می‌کنیم. اگر گفتید چرا)» (صفحه ۷۵). «یك نویسنده مشهور و انقلابی مسلمان درجایی گفته است یك نمایشنامه اگر اجرا نشود، و بال گردن نویسنده‌اش می‌شود.» (صفحه ۳۵).

خوب، این نویسنده مشهور کیست؟ ایشان در کجا این مطلب را گفته‌اند؟ آیا نقل‌قول را مؤلف آورده است یا نگارشگر؟ چرا باید مأخذ این نقل قول ذکر نشود؟ اصلاً مگر تمامی نمایشنامه‌ها برای اجرا نوشته می‌شوند؟ هستند نمایشنامه‌هایی که برای خواندن به تحریر درآمده‌اند. همان‌طور که قبلاً نیز اشاره کردیم، اصولاً این سؤال مطرح است که چرا در کتاب، اطلاعات لازم و ضروری، از خواننده دریغ می‌شود. مثلاً کتاب مصور است، اما از نام طراح و عکاس و یا نام نمایشهایی که عکسها از صحنه‌های آن انتخاب شده است، خبری نیست! البته ممکن است این سؤال پیش بیاید که واقعاً چه ضرورتی دارد این مشخصات نوشته شود. در پاسخ باید گفت؛ این حق طراح، عکاس، کارگردان و بازیگران نمایش است که نامشان ذکر گردد و همچنین این، حق مسلم خواننده است که اطلاعات لازم را داشته باشد و بالاخره باید گفت که این روال، سنت و قانون نشر است که باید رعایت گردد.

آقای مهدی‌پور رضاییان (رضا بدلی)، در دو کار قبلی خود، یعنی، «تئاتر کودك از دیدگاه هنر و روان‌شناسی»[۳]، به‌عنوان نویسنده و در «تئاتر مدرسه»[۴]، به‌عنوان ویرایشگر، نسبت به این کار، بسیار موفق‌ترند. درحالی‌که با آن دو تجربه، انتظار می‌رفت، «آموزش تئاتر نوجوانان»، پخته‌تر و وزین‌تر از آنها باشد. اما متأسفانه، به دلایلی که ذکر شد، کتاب اخیر ایشان اثری است سطحی و یك نقطه ضعف، در کارنامه نگارشگر.

با اینکه این کتاب، قبل از نشر به صورت مقاله‌های آموزشی در مطبوعات ویژه نوجوانان در طول حدود سه سال (۶۷ـ۶۵) نشر می‌یافته و نگارشگر این فرصت را داشته است که از تجربه نشر آن و ارتباط با نوجوانان، سود ببرد و سر فرصت، به بازنگری و اصلاح و تکمیل آن بپردازد، اما با کمال تأسف، از این توفیق بهره نبرده است.

با وجود همه اینها، نباید فراموش کرد که اگر هم در این زمینه، گامی برنمی‌داشت، ما اکنون همین را هم نداشتیم. پدید آمدن کارهایی در این زمینه، اگر خوب است که قدم مثبتی است و دست پدیدآورنده‌اش را می‌بوسیم. اگر کار، ایراد دارد، نقد و بررسی آن، باز به نفع همان زمینه مورد بحث است. این بدون شك، از دست روی دست گذاشتن، بهتر است. □

پاورقی‌ها:

۱. آموزش تئاتر نوجوانان/ ترجمه و نگارش: مهدی‌پور رضاییان (رضا بدلی)/ انتشارات نمایش (مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)/ کارگاه تئاتر کودك و نوجوان/ ۱۰۹ صفحه/ تهران/ ۱۳۶۹/ قیمت: ۵۰۰ ریال.

۲. برای اطلاع بیشتر مراجعه کنید به «شیوه فطری اجرا در تئاتر کودکان و نوجوانان»/ داوود کیانیان/ ماهنامه هنری سوره/ شماره «۲»/ دوره اول/ اردیبهشت ۱۳۶۸. و «قلمرو ادبیات کودکان»/ به کوشش: رضا رهگذر/ انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی/ شماره «۴»/ زمستان ۱۳۶۸.

۳. تئاتر کودك از دیدگاه هنر و روان‌شناسی/ مهدی رضا بدلی/ انتشارات رشد/ چاپ اول/ ۱۳۶۶.

۴. «تئاتر مدرسه و نقش سازنده آن در زمینه شخصیت و فرهنگ کودك»/ حسنی قندیل/ مترجم: غلامرضا جمشیدنژاد اول/ ویرایش و ضمیمه: مهدی‌رضا بدلی/ مجله رشد معلم/ شماره‌های ۳ و ۴/ سال ۶۵ـ۶۴.