«تئاتر برای توسعه» به مثابه رسانه: فرایند شکل‌گیری و ویژگی‌های ارتباطی

دکتر هادی خانیکی*

لیدا کاووسی**

تاریخ دریافت: ۹۱/٤/۲۵

تاریخ پذیرش: ۹۱/۷/۳۰

چکیده

این مقاله در چارچوب تحولات نظری ارتباطات توسعه به طرح و بررسی تی‌اف‌دی[1] و ویژگی‌های آن پرداخته است.

تی‌اف‌دی محصول دو چرخش پارادایمی در ارتباطات توسعه از نظریات خوش‌بینانه «مکتب نوسازی» به نظریات انتقادی «مکتب وابستگی» است که در چارچوب گفتمان «توسعه از نوعی دیگر» و نظریات «ارتباطات مشارکتی» شکل گرفت و در برنامه‌های جدید توسعه و ارتباطات به ویژه در آمریکای لاتین جایگاه مهمی یافت. بنیان "تئاتر برای توسعه" بر تلفیق و ترکیب تؤامان دو

* استادیار علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی. Hadi.khaniki@gamai.com

** دانشجوی دکتری ارتباطات اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی. Lida.kavousi@gmail.com

1. Theatre for Development

Archive of SID

www.SID.ir

عنصر «سرگرمی» و «آموزش» قرار دارد که با استفاده از تجارب و ظرفیت‌های عمومی، تئاتر را برای ترغیب اجتماع به بیان دغدغه‌ها، مشکلات و راه‌حل‌های ممکن و آموزش غیررسمی شهروندان در مسیر توسعه به کار می‌گیرد. در این مقاله کوشش شده است که توصیف و تبیین ویژگی‌ها و وجوه تمایز ارتباطی "تئاتر برای توسعه" با استفاده از رویکرد نظری پائولو فریره در آموزش و آگوستو بوال در نمایش‌های کاربردی ارائه شود.

واژگان کلیدی: *ارتباطات توسعه[1]، تئاتر برای توسعه[2] ("تئاتر برای توسعه")، تئاتر عامه‌پسند[3]، ارتباطات مشارکتی[4]، تئاتر اجتماعی[5]، تئاتر در آموزش[6]، تئاتر مشارکتی[7].*

مقدمه

با توجه به تغییرات پرشتاب نظریه‌ها و الگوهای ارتباطات و توسعه، اکنون این ضرورت آشکار شده است که باید با استفاده از تجربه‌های ملی و جهانی برای رویکردهای توسعه‌ای از ظرفیت‌های جدید رسانه‌ای بهره برد. در این فرایند، از یک سو دانش جهانی دائماً در حال نوآوری است و از سوی دیگر، عموم مردم خود منبع توانمندی از تجارب و اطلاعات به شمار می‌روند. یافتن روشی برای ترکیب «دانش جهانی» و «اطلاعات بومی و مردمی» می‌تواند به شکل‌گیری الگوهایی از توسعه پایدار کمک کند و به این سبب توجه به راهبردها و راهکارهای تازه در زمینه ارتباطات و توسعه، اهمیت و اولویت بیش‌تری یافته است. تأکید بر «سرگرمی-آموزش» از جمله راهبردهایی است که در این روند، برای فراهم آوردن امکان تغییر در برنامه‌های توسعه

1. Development Communication
2. Theatre for Development
3. Popular Theatre
4. Participatory Communication
5. Community Theatre
6. Theatre in Education (TiE)
7. Participatory Theatre

Archive of SID

www.SID.ir

مطرح شده است. سرگرمی-آموزش راهبردی ارتباطی است که در آن از رسانه‌ها برای انتقال اطلاعات، آموزش و جلب مشارکت مخاطبان بهره برده می‌شود: «تئاتر برای توسعه» سازوکار خاصی از این راهبرد است که اکنون در مطالعات ارتباطات و توسعه مطرح است.

این مقاله، ضمن بررسی روند تحول رویکردهای ارتباطی و تبیین ارتباطات مشارکتی، به معرفی این رسانه در ارتباطات مشارکتی می‌پردازد.

استفاده از تئاتر برای رسیدن به اهداف توسعه‌ای پدیده تازه‌ای نیست اما توجه خاص به آن و بررسی آن در مقام رشته‌ای مستقل، به همین چند سال اخیر بر می‌گردد؛ پس می‌توان گفت که در این زمینه در ایران پایان‌نامه‌ای مستقل به رشته تحریر در نیامده است. اما در پایان‌نامه دکتری ابراهیم جعفری، به راهنمایی دکتر عزت‌الله سام‌آرام، با عنوان «بررسی عوامل مؤثر در میزان به‌کارگیری ارتباطات مشارکتی روستایی ایران (PRCA) از دیدگاه تسهیل‌گران توسعه روستایی[1]»، به کاربرد تی‌اف‌دی در زمینه موضوع مورد بحث ایشان توجه شده است. مبانی نظری تحقیق جعفری با بررسی نظریات پائولو فریره آغاز می‌شود. پائولو فریره کسی است که دیدگاه‌هایش زمینه‌ساز شکل‌گیری تی‌اف‌دی و تلاش‌های نظری و عملی کسانی چون آگوستو بوال و کیز اپسکمپ در عرصه "تئاتر برای توسعه" شده است. البته شایان ذکر است که رساله جعفری به توسعه روستایی نظر دارد و در صفحات ۱۸۷ تا ۱۹۰ به مبحث کاربرد تئاتر در توسعه اشاره کرده است.

شاید بتوان کتاب *تئاترکراسی در عصر مشروطه* را نیز به نوعی در همین زمینه مورد توجه قرار داد، زیرا این اثر نیز با پیش‌فرض قرار دادن این نکته که «جهان عرصه نمایش است»، ضمن بررسی سازوکار ارتباط میان صحنه اجتماع و صحنه تئاتر، درباره

۱- جعفری، ابراهیم (۱۳۸۸) "بررسی عوامل مؤثر در میزان به‌کارگیری ارتباطات مشارکتی روستایی ایران (PRCA) از دیدگاه تسهیل‌گران توسعه روستایی"، پایان نامه دکتری ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبائی.

Archive of SID

www.SID.ir

نقش مهم هنر تئاتر در تغییر صحنه جامعه و آماده ساختن آن برای حضور اقلیت‌های اجتماعی صحبت به میان می‌آورد. البته این اثر عمدتاً بر کارکردهای سیاسی تئاتر، آن هم در دوره تاریخی مشخصی، یعنی دوره مشروطه، در ایران می‌پردازد.

از نخستین رساله‌های دانشگاهی که در زمینه تی‌اف‌دی نگاشته شده‌اند می‌توان به رساله‌ای با عنوان «تئاتر به منزله ابزاری برای آموزش اخلاقی و اجتماعی‌شدن در توسعه نائوو»[1] اشاره کرد.

دیگر اثری که تئاتر برای توسعه موضوع اصلی آن تلقی می‌شود *تئاتر برای توسعه: مقدمه‌ای بر شرایط، کاربردها و آموزش*[2] نام دارد. نویسنده هلندی این اثر، کیز اپسکمپ[3]، یکی از فعالان جدی این رشته بوده است.

۱- پیشینه نظری

تجارب پنجاه سال اخیر نشان داده است که ارتباطات در عرصه توسعه از اهمیت اساسی برخوردار است. طی این دوران در چارچوب ارتباطات توسعه همواره دو رویکرد کلی مطرح بود: نخست رویکردی که برای انجام اقدامات گستردهٔ توسعه‌ای متکی به رسانه‌های جمعی[4] بوده و دیگر رویکردی که ارتباطات عامه[5] را (که ارتباطات اجتماع[6] نیز خوانده شده است) در این کار مد نظر داشته و به پروژه‌های کوچک

1.Theater as a Means of Moral Education and Socialization in the Development of Nauvoo, Illinois, 1839-1845, thesis by Hurd, L., California State University, Dominguez Hills. 2004.

2. Epskamp, Kees. (2006). Theatre for Development: An Introduction to Context, Applications & Training. London: Zed Books

3. Kees Epslamp
4. Mass Media
5. Popular Communication
6. Community Communication

Archive of SID

www.SID.ir

می‌پرداخته و از رسانه‌های کوچک مانند: بروشور، پوستر، موسیقی، نمایش، ویدئو و امثال آن‌ها استفاده می‌کرده است. این دو رویکرد که هنوز هم در کنار هم وجود و حضور دارند تا به امروز با تحول الگوهای توسعه و ارتباطات پیوند داشته‌اند.

- ارتباطات و گفتمان نوسازی

در دو دهۀ اول از دوران طرح پارادایم توسعه، بیش‌تر به کاربرد ارتباطات جمعی و رسانه‌ها توجه می‌شد و طی آن دوره این تصور وجود داشت که برای تحقق توسعه تنها لازم است دانش و فناوری از کشورهای توسعه‌یافته به کشورهای درحال توسعه انتقال یابد و اطمینان حاصل شود که اجتماع هدف، این دانش و فناوری را برمی‌گزینند. این پارادایم که نخستین دیدگاه توسعه‌ای تلقی می‌شود، به پارادایم «نوسازی»[1] معروف است.

پارادایم نوسازی به لحاظ ارتباطی عمدتاً مبتنی بر «رسانه‌های جمعی» بود و بر الگوی ارتباطیِ معطوف به متقاعدسازی شهروندان و انتقال اطلاعات و نیز بر الگویِ توسعه‌ایِ معطوف به اولویت توسعه اقتصادی و تغییر ارزش‌ها و نگرش‌های متناسب با آن، استوار بود. الگوی عملی این پارادایم را طی دو دهه ۵۰ و ۶۰ میلادی می‌توان در دو اثر عمدۀ آن سال‌ها یافت. این آثار که در جهت‌گیری‌های آن دوران تأثیر چشمگیری داشتند، عبارت‌اند از: دو کتاب *گذر از جامعۀ سنتی*[2] نوشتۀ دانیل لرنر[3] و *رسانه‌های جمعی و توسعه ملّی*[4] نوشتۀ ویلبر شرام.[5] الگوی عملی یادشده مرکب از مدل ارتباطی بسیار ساده‌ای بود که می‌شود آن را با اصطلاح محرک ـ پاسخ توصیف کرد. این مدل مبتنی بر منطق اقناع و نیز مدل توسعه است (Besset, 2004).

1. Modernization Paradigm
2. The Passing of Traditional Society (1958)
3. Daniel Lerner
4. Mass Media and National Development
5. Wilbur Schramm

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از مدل‌های حاصل از این پارادایم که تأثیر عمده‌ای بر فعالیت‌های ارتباطی در عرصهٔ توسعهٔ آموزش داشته، مدل «نشر نوآوری‌ها»[1] است. در این مدل که در پی انتقال فناوری‌ها و شیوه‌های نوین کشاورزی به کشورهای در حال توسعه شکل گرفت، فردی که منبع اطلاعات یا مروج تلقی می‌شد دانش مورد نیاز کشاورزان را با استفاده از شیوه‌های ارتباطی در اختیار آنان قرار می‌داد. به لحاظ نظری نیز این مدل بر نظریهٔ "نشر نوآوری" اورت راجرز[2] مبتنی بود که در سال ۱۹۶۲ در قالب کتابی با همین عنوان ارائه شد. این نظریه بر سه عنصر اصلی جمعیت هدفِ نوآوری، نوع نوآوری که باید انتقال یابد، و منابع و کانال‌های ارتباطی استوار بود (Rogers, 1967).

در حالی که پژوهشگران و تصمیم‌سازان در سطح کلان دربارهٔ نقش حمایتی رسانه‌های جمعی در توسعه و نقش حمایتی آن‌ها در نوسازی بحث می‌کردند، نظریه نشر نوآوری به‌تدریج به منزله یک چارچوب محلی برای هدایت ارتباطات در خدمت توسعه مطرح شد. نظریه نشرنوآوری، ارتباط نظری مهمی نیز با پژوهش‌های حوزهٔ تأثیرات ارتباطی داشت. تأکید نظریه نشرنوآوری عمدتاً بر تأثیر ابزار ارتباطی بود: قدرت پیام‌های رسانه‌ای و رهبران فکری برای ایجاد دانش مربوط به رویه‌ها و ایده‌های جدید و نیز قدرت متقاعدسازی مخاطبان پیام‌ها برای اتخاذ نوآوری‌هایی که از بیرون به آن‌ها ارائه می‌شد. ریشه نشر نوآوری در گزاره‌ها و فرضیات نظریه «تغییر از بیرون» است. دیدگاه مبتنی بر تغییر از بیرون، مفاهیم و فرضیاتی را به نظریه نشر نوآوری داده است. نخستین تعریف توسعه در این چارچوب این چنین ارائه شده بود: نوعی تغییر اجتماعی که در آن ایده‌های تازه برای افزایش درآمد سرانه و ارتقای سطح زندگی، از طریق روش‌های مدرن تولید و بهبود وضعیت سازمان اجتماعی، به یک نظام اجتماعی داده می‌شود (Rogers,1969). در واقع، بر این اساس راه الزامی تغییر از یک فرد سنتی

1. Diffusion of Innovations
2. Everett Rogers

Archive of SID

www.SID.ir

به یک فرد مدرن، ارتباطات و پذیرش ایده‌های جدید از سوی منابع بیرونی برای نظام اجتماعی است (Fies,1976).

اورت ام. راجرز که اثرش در این زمینه نقش محوری دارد، در تحلیل نشر نوآوری و یا اشاعه هر ایده تازه، عناصر عمده زیر را شناسایی کرد: ۱- نوآوری، ۲- ارتباطات از طریق کانال‌های مشخص، ۳- در بین اعضای نظام اجتماعی، ٤- به مرور زمان (Rogers, 1971). در این نظریه، پذیرش نوآوری روندی تعریف می‌شود که در آن فرد در نخستین مرحله‌ای که از نوآوری مطلع می‌شود، تصمیم به پذیرش یا رد آن می‌گیرد. پنج مرحله در این‌جا مطرح می‌شود که عبارت است از: آگاهی، علاقه، ارزشیابی، آزمون و پذیرش (Melkote, 2003).

یکی از مشکلات نشر نوآوری‌ها ناهمگنی منبع و گیرنده است. برای مثال، مروجان نوآوری‌ها در عرصه کشاورزی به دلیل دانش بیش‌تر و ناهم‌زبان بودن با کشاورزان قادر به برقراری ارتباطی مؤثر با آنان نیستند. البته اگر اطلاعات منبع و گیرنده در یک حد و سطح باشد نشری به وقوع نخواهد پیوست و این ناهمگنی طبیعی است. باید این نکته را نیز اضافه کرد که برای ایجاد شکل ایده‌آل نشر، بهتر است مروج در تمام زمینه‌ها (اعم از منزلت اجتماعی، زبان، آموزش و غیره)، به غیر از نوآوری‌ای که قصد نشر آن را دارد، با گیرنده همگن باشد تا ارتباط مؤثر شکل بگیرد. وقتی که منبع و گیرنده اشتراک فرهنگی ندارند، میزان ناهمگنی در نشر بیش‌تر می‌شود، این نکته‌ای است که در کشورهای کم‌تر توسعه‌یافته کاملاً دیده می‌شود (Rogers, 1971).

البته به نظر می‌رسد که نگاه از بالا به پایین پارادایم نوسازی در مقوله نشر نوآوری‌ها تا حدی تعدیل شده است و توجه به همگنی خود حاکی از نزدیک شدن محققانی چون راجرز به رویکردهای افقی‌تر است (Katz & others, 1963).

Archive of SID

www.SID.ir

- ارتباطات و وابستگی

با نقد مدل‌های نوسازی، الگوهای توسعه و ارتباطات دچار تغییرات بسیاری شدند. در واقع، تجربۀهای گوناگون برآمده از کاربرد رسانه‌ها در تعلیم و تربیت و نیز ارزیابی اهداف مربوط به اطلاع‌رسانی در فرآیندهای توسعه، منجر به ایجاد مسیرها و فعالیت‌های تازه‌ای گردید. در این فرایند بود که اولین مدل‌های حاصل از دیدگاه کارکردگرایانه در ارتباطات توسعه مورد ایرادها و انتقادات متعددی قرار گرفت. از آن پس، مدل‌های جدید بیش‌تر بر ویژگی درون‌زای توسعه تأکید داشتند و توسعه را فرآیندی فراگیر تلقی می‌کردند که اجتماع در حصول آن صاحب نقش و تعیین‌کننده است. از این نظر، توسعه چیزی نیست که بتوان آن را از بیرون وارد کرد بلکه فرآیندی مشارکتی است که موجب تغییر اجتماعی در هر جامعۀ مفروض می‌شود. (Ragers, 1976: 133) این مدل‌ها با مطرح کردن مفاهیمی چون برابری اجتماعی، آزادی، توزیع درآمدها و مشارکت عامه مردم در توسعه، امکان بسط مفهوم توسعه به مفاهیم غیرمادی را نیز فراهم کردند.

به این ترتیب، نوع برداشت دربارۀ نقش ارتباطات در توسعه نیز به طور چشمگیری تغییر یافت. در نخستین مدل‌های توسعه، پارادایم ارتباطات شامل انتقال فناوری لازم برای رشد قابلیت تولید بود. اما در دومین مدل‌ها امکان بالقوۀ تغییر در اجتماع نیز مدنظر بود. به این اعتبار، مفهوم مشارکت عامه مردم در فرآیند توسعه به مفهومی کلیدی بدل گردید. نخستین نتیجۀ این تحول نگرش در فعالیت‌های روزمره، این بود که به جای انتقال ساده و یک‌سویۀ اطلاعات فنی، روش‌های مبتنی بر مشارکت عامه مردم مورد توجه قرار گرفتند. در واقع، همراه با ظهور تغییرات در مدل‌های ارتباطی و توسعه‌ای، جهت‌گیری در شیوه مداخله ارتباطی نیز تغییراتی یافت. از یک سو، موفقیت مدل نوسازی مورد تردید قرار گرفت زیرا نمونه‌های ملموسی نشان می‌داد که ارتباطات مبتنی بر نوسازی الزاماً به توسعه منجر نمی‌شود و حتی در مواردی به

Archive of SID

www.SID.ir

خلاف آن مشخص شد که کشورهای جنوب روز به روز بیش‌تر دچار فقر می‌شوند. این انتقاد که بیش‌تر از هر جای دیگری در امریکای لاتین مصداق‌های خود را یافت، بر پیوند میان این موقعیت و موقعیت وابستگی اقتصادی به شمال صنعتی تأکید داشت. در واقع، توسعهٔ کشورهای شمال مشروط به توسعه‌نیافتگی کشورهای جهان سوم شده بود و «مرکز» به قیمت از دست رفتن توسعهٔ «حاشیه» توسعه می‌یافت (Bessette, 2004:102).

از سوی دیگر، تعریف توسعه نیز متأثر از ذهنیت‌های استعماری بود. به گفته آلفونسو جی-دارگون[1]، همکاری‌های بین‌المللی مبتنی بر ذهن‌های عمودی‌ای بودند که از دوران استعمار به جا مانده بودند. آن‌ها بودند که «می‌دانستند» چه چیزی برای کشورهای افریقا، آسیا، یا امریکای لاتین بهتر است. در حالی که سرانجام آشکار شد که هر یک از جوامع دیدگاه‌های خاص خود را در مورد توسعه دارند. (Gumucio-Dagron, 2003: 69).

این رویکرد در توسعه در قالب پارادایم «وابستگی» توصیف شده است. بر اساس این پارادایم، موانع توسعه بیش از هر چیز ناشی از عوامل خارجی‌اند، نه داخلی؛ یعنی، نظام سلطه اقتصاد بین‌المللی موجد آن است. در نتیجه، رسانه‌های جمعی نمی‌توانند به منزلهٔ عامل تغییر عمل کنند زیرا حامل پیام‌های غربی و ایدئولوژی سرمایه‌داری و محافظه‌کاری هستند. این پارادایم بعدها مورد انتقاد قرار گرفت زیرا اگرچه بر اختلافات در سطح بین‌المللی تأکید می‌کرد اما بر اختلافات موجود در سطوح ملّی و محلی توجه کافی نداشت. در این پارادایم به مباحث مربوط به «نظم نوین جهانی» پرداخته شده است (Bessette, 2004:102).

یکی از مدل‌های حاصل از این پارادایم که در گذشته مطرح شد و اکنون هم تأثیر چشمگیری بر فعالیت‌های مرتبط با ارتباطات توسعه دارد مدل «آگاهی‌بخشی» یا

1. Alfonso Gumucio-Dargon

Archive of SID

www.SID.ir

«هوشیارسازی[1]» است که پائولوفریره[2] آن را تدوین کرده است. فریره و متفکران دیگر پس از او ارتباطات را فرآیندی توصیف کرده‌اند که از فرآیندهای اجتماعی و سیاسی در مبحث توسعه قابل تفکیک نیست (فریره، ۱۳۵۸).

فریره بر این واقعیت تأکید دارد که انتقال دانش از منابع صاحب اختیار به گیرندگان منفعل، هیچ کمکی به رشد گیرندگان نمی‌کند. بنا به نظر فریره، برای کارآمد شدن ارتباطات توسعه لازم است علاوه بر کسب دانش فنی و مهارت‌ها، آگاهی‌بخشی، تفکر سیاسی و فرآیندهای سازمانی نیز مدّ نظر قرار گیرد.

او این مدل را در کتاب *آموزش ستمدیدگان* به تفصیل شرح داده است. در مدل فریره ارتباطات توسعه را می‌توان به منزلهٔ ابزاری به کار برد که عامه مردم می‌توانند از آن برای کنترل اوضاع استفاده کنند. از این ابزار می‌توان برای اهداف زیر بهره جست:

۱) آگاهی یافتن از وجوه گوناگون مشکلات واقعی موجود بر سر راه توسعه در هر منطقه، همراه با برنامه‌ریزی برای استفاده از واکنش‌های جمعی مؤثر در برابر این مشکلات؛

۲) روشن ساختن اختلافاتی که موجب جدایی گروه‌های ذینفع گوناگون می‌شود؛

۳) سیاسی شدن و یادگیری ایجاد راه‌های جایگزین در موارد بروز مشکل و یافتن راه حل برای مشکلات گوناگون و فراهم کردن ابزار لازم برای عملی کردن راه‌حل‌های ارائه شدهٔ اجتماع (Bessette, 2004: 104).

مدل توسعه‌ای «آگاهی‌بخشی» و کاربردهای آن نیز با انتقاداتی مواجه بوده است. بنا بر این انتقادات، سیاسی‌سازی از طریق رسانه‌های اجتماعی که در این مدل موضوعیت و محدودیت دارد، شاید بتواند در کشورهایی که در برابر کنش سیاسی مدارا می‌کنند مؤثر واقع شود اما در اغلب کشورهای در حال توسعه، به دلیل احتمال سقوط حاکمیت‌ها در پی بروز کنش سیاسی، با مقاومت‌های رسمی مواجه می‌شود و در

1. Awakening
2. Paulo Freire

Archive of SID

www.SID.ir

واقع، مسئولان ابزار ایجاد تغییر را فراهم نمی‌کنند و اختلافات ناشی از این وضعیت منجر به اعمال محدودیت و سرکوب حقوق دموکراتیک می‌شود (Berrigan, 1981: 41).

به این اعتبار، بسیاری از صاحب‌نظران معتقد هستند که بهتر است به جای رویکرد سیاسی‌سازی مستقیم، رویکردی مبتنی بر آموزش در پیش گرفته شود که هدف آن نه ایجاد نزاع و اختلاف، بلکه فراهم‌سازی ابزار لازم برای پیش‌برد توسعه باشد.

– ارتباطات و «توسعه از نوعی دیگر»

از درون نقد دو پارادایم پیشین توسعه، پارادایم سومی شکل گرفت که «پارادایم توسعه از نوعی دیگر» خوانده شده است. این پارادایم نه فقط بر توسعهٔ مادی بلکه بر توسعه ارزش‌ها و فرهنگ‌ها نیز تأکید دارد. در جایی که مداخلهٔ ارتباطات توسعه مطرح باشد، این پارادایم بر رسانه‌های کوچکی تأکید می‌کند که در قالب شبکه‌ها فعالیت می‌کنند. در این پارادایم توجه به «ارتباطات عامه»[1] نیز مورد توجه است. بر اساس این پارادایم، مشارکت عامه مردم امکان انتخاب و گزینش مناسب‌ترین فعالیت‌های توسعه‌ای را برای هر جامعه‌ای افزایش می‌دهد.

به این ترتیب، عرصه ارتباطات توسعه عرصهٔ گسترده و متنوعی به شمار می‌آید که عوامل شکل‌دهنده تحول آن نیز بسیار متنوع است و در نتیجه، مدل‌های مرتبط با آن نیز همانند ایدئولوژی‌ها و جهت‌گیری‌های منسوب به آن متفاوت است. اما با وجود تمام تفاوت‌ها، امروز این مسئله محوری بدیهی تلقی می‌شود که مشارکت عامه در فرآیند توسعه ضروری است و ارتباطات نقش مهمی برای کنشگری مخاطبان در توسعه ایفا می‌کند.

1. Popular Communication

Archive of SID

www.SID.ir

حال بیش از چهار دهه تجربه ارتباطات توسعه این درس را در پی داشته است که عموم شهروندان باید در توسعه نقش داشته باشند. به این معنا که آنان باید بتوانند نیازهای خود را بیان کنند و ابزار ارتباطی باید برای انتقال خواسته‌ها و بیان آن‌هابه کار برده شود. بر این اساس، باید ارتباطات افقی در جامعه شکل بگیرد و عامه مردم قادر باشند مشکلات‌شان را مستقیماً بیان کنند و از امکانات جدید آگاه شوند و دانش و دیدگاه خود را در فرآیند ارتباطی وارد سازند. کنشگری مخاطبان بر اساس پارادایم سوم توسعه، جوامع دستخوش تغییر است.

- ارتباطات مشارکتی

بسیاری از صاحب‌نظرانِ توسعه «ارتباطات مشارکتی» را برآمده از پارادایم «توسعه از نوع دیگر» می‌دانند. بر این اساس، اغلب کاربرد ارتباطات به منزله وسیله‌ای برای توانمندسازی مغفول مانده است. اما ارتباطات توسعه با طرح مفهوم «ارتباطات مشارکتی» نسبتِ میان ارتباطات و توسعه را در اجتماعات گوناگون روشن‌تر ساخته است. در واقع، بر این اساس، این نتیجه بدست آمده که هیچ پروژهٔ توسعه‌ای بدون مشارکت مردم به هدف خود که همان تغییر اجتماعی است نائل نخواهد شد (Gumucio-Dagron, 2003).

بنا به نظر داگرون، ارتباطات مشارکتی پدیده‌ای است که به لحاظ فرهنگی از تنوع فراوانی برخوردار است و از کنترل نهادی نیز می‌گریزد. داگرون معتقد است که ارتباطات مشارکتی مقوله‌ای شکننده و اغلب متناقض است که با مدل‌های آماده تکثیر، تعارض دارد و همانند اجتماعاتی که آن را به کار می‌گیرند، پرشور و زنده است. اجتماعات می‌توانند از ارتباطات مشارکتی به منزلهٔ ابزاری برای گفت‌وگو و حل مسائل خود بهره گیرند (Gumucio-Dagron, 2003).

Archive of SID

www.SID.ir

به این ترتیب، وقتی از اصطلاح «ارتباطات مشارکتی» استفاده می‌شود، باید به استفاده از ارتباطات برای تسهیل مشارکت اجتماع در فعالیت‌های توسعه‌ای اشاره کرد که به صورت زیر قابل تعریف است:

«ارتباطات مشارکتی» یا «ارتباطات توسعه مشارکتی» فعالیتی برنامه‌ریزی شده است که از یک سو، مبتنی بر فرآیندهای مشارکتی و از سوی دیگر، متکی بر رسانه‌ها و ارتباطات میان فردی است و گفت‌وگو میان کنشگران گوناگون را در جهت حل یک مسئله یا مسائل مشترک مربوط به توسعه، تسهیل می‌کند و هدف آن سامان دادن مجموعه‌ای از کنش‌های شهروندان برای حل مشکل یا تحقق اهداف توسعه است (Besset, 2004: 7).

در این نوع ارتباطات، هنگامی که هدف مشترکی در سطح اجتماع مد نظر است، به جای تلاش برای متقاعدسازی و اطلاع‌رسانی یک‌سویه به شهروندان برای تغییر رفتار آن‌ها، بر تبادل اطلاعات میان نقش‌آفرینان و کنشگران گوناگون –اعم از گروه‌های فعال اجتماعی، مسئولان محلی و منطقه‌ای، نهادهای غیردولتی، دولت و سایر نهادها– تأکید می‌شود تا از آن میان برای حل مسئلهٔ مشترک، راه‌های جدیدی پیدا شود. به این ترتیب، فعالیت توسعه‌ای به شناسایی نیازها و در نتیجه مشارکت، افزایش دانش و امکانات و توانمندی‌های شهروندان جامعه می‌انجامد.

به طور خلاصه، بررسی ارتباطات مشارکتی ثابت می‌کند که گفت‌وگو اساس پیشبرد توسعه است و ارتباطات مشارکتی به شکل دادن این گفت‌وگو کمک می‌کند، زیرا فرض بر این است که مشارکت فعال و آگاهانه ذینفعان، عامل اصلی موفقیت فعالیت‌های توسعه‌ای است و بدون تغییر در ذینفعان، توسعه میسر نمی‌شود (Gumucio-Dagron, 2003).

Archive of SID

www.SID.ir

۲- نمایش، ابزاری ارتباطی با رویکرد مشارکتی

نمایشی که هدف آن توسعه است شیوه‌ای ارتباطی است که از بطن آموزش غیررسمی به وجود آمده است و عبارت است از: فرایند یادگیری در میان مخاطبان، که هدف آن بهبود بخشیدن به ظرفیت حل مشکلات اجتماعات به گونه ای پایدار است.

این نوع نمایش توصیف‌گر مجموعه‌ای از فعالیت‌های تئاتری و روش‌های مشارکتی برای برانگیختن مشارکت و دخالت اعضای حاشیه‌ای جوامع، در فرایند گفت‌وگو ست و هدف آن ارتقاء آگاهی در مورد مسائل اجتماعی و سیاسی، ایجاد یکپارچگی اجتماعی و ترغیب مشارکت، آگاه سازی و تقویت سازماندهی گروه‌ها و اجتماعات و دادن صدا به گروه‌های خاموش جامعه است.

در کاربرد نمایش هم دست اندر کاران تئاتر و هم کارگزاران توسعه خواستار آن هستند که مخاطب هدفشان خط فکری خاصی که به تغییر پایدار رفتارش می‌انجامد را بپذیرد و در آن فرایند خلق نمایش به لحاظ آموزشی به اندازه محصول نهایی یعنی خود اجرای نمایش، ارزشمند است.

این ابزار با تمایل بشر به یافتن پاسخ پرسش‌ها، حل مشکلات یا بهبود شرایط مرتبط است. مردم با اتکا به دانش و باورهای پیشین خود چیزهای تازه می‌آموزند. همه افراد دارای تجاربی هستند که حاصل زبان، فرهنگ، ارزش‌ها و تجربه‌های حاصل از آموخته‌های پیشین می‌باشند. یادگیری زمانی رخ می‌دهد که یادگیرنده برای فراتر رفتن از حدود دانسته‌های پیشین خود تلاش می‌کند و دانسته‌ها را به اشتراک می‌گذارد.

بر این اساس، جوامع بومی می‌توانند بر اساس سنن و آیین‌های مذهبی، موسیقی، رقص، طنز و سرگرمی و نظایر آن‌ها، جلوه‌های تازه‌ای از این گونه ارتباطات را بیافرینند. نمونه‌های استفاده از نمایش برای بهبود وضعیت اجتماعی، تقویت هویت فرهنگی و آموزش و در مفهوم کلی، به عنوان ابزار ارتباطی برای توسعه، عبارت است

Archive of SID

www.SID.ir

از: تئاتر لافراگوا[1] در هندوراس، تئاتر ترونو[2] در لاپاز بولیوی، و «تئاتر کریگما»[3] که برای تقویت هویت فرهنگیو بازآفرینی آن در میان تهیدستان بوگوتایی -که عمدتاً مهاجرن بودند- به کار رفته بود و اکنون خود به مثابه نوعی رسانه در ارتباطات توسعه مطرح است و در سال ۱۹۷۸، انجمن کریگما از آن به صورت تئاتر خیابانی برای آشناسازی جمعیت محلی با ارزش‌های انسانی و فرهنگی استفاده کرد. در آسیا و حوزهٔ پاسیفیک نیز از نمایش بری بازآفرینی سنت و تقویت حافظهٔ تاریخی استفاده شده است. گروه تئار نالامدانا[4] در محلات فقیر چنای[5] در هندوستان با اجرای نمایش‌های اجتماعی عمدتاً در پی افزایش آگاهی‌های اجتماعی و بهداشتی جمعیت است. در نپال نیز تئاتر خیابانی آروهان[6] از سنت‌های محلی و محتواهای نو برای ترویج گفت‌وگو و بحث دربارهٔ حق رأی و دموکراسی، مسائل زیست محیطی و بهداشت عمومی و نیز سایر مشکلات بهداشتی استفاده کرده است. گروه تئاتر وان اسمال بگ[7] نیز در وانواتوی[8] جزایر سلیمان دربارهٔ مسائل گوناگون، از جمله محیط زیست، ایدز و بهداشت، حق رأی و حقوق کودکان نمایش اجرا می‌کند. در نیجریه نیز گروه‌های نمایش محلی کنشگران رسانه‌ای کارآمدی برای پشتیبانی از برنامه‌های بهداشت، ایمن‌سازی و پیشگیری بوده‌اند. (Gumucio-Dagron, 2003)

- تئاتر برای توسعه: فرایند شکل‌گیری و سیر تحول

چنان‌که اشاره شد، با طرح گفتمان «توسعه از نوعی دیگر» و برجسته‌تر شدن نقش هنر و بازآفرینی صورت‌های هنر بومی در توسعه، گونه‌های خاصی از هنر نمایش به مثابه

1. Teatro LaFragua
2. Teatro Trono
3. Teatro Kerigma
4. Nalamdana
5. Chennai
6. Arohan
7. Wan Smalbag
8. Vanuato

Archive of SID

www.SID.ir

رسانه اهمیت یافتند. نسبیت‌گرایی فرهنگی پست‌مدرن نیز این زمینه‌ها را که طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ شکل گرفته بودند، تقویت کرد، زیرا اساس این رویکرد فرهنگی نیز مبتنی بر این نظر بود که واقعیت لایه‌های گوناگونی دارد و در اشکال گوناگونی تجلی می‌یابد؛ و به این اعتبار، باید پذیرفت که تمام فرهنگ‌ها به یک اندازه به تفسیر واقعیت کمک کرده‌اند و هر یک از فرهنگ‌ها را تنها می‌توان بر اساس شرایط خود آن فرهنگ درک و تفسیر کرد. (Epskamp, 2006) از این منظر، دیگر نمی‌توان تمام فرهنگ‌ها را، که شیوه‌های گوناگون مشاهدهٔ جهان تلقی می‌شوند، به یک صورت واحد بازشناخت.

در حوزه هنر، پست مدرنیسم به از میان رفتن مرز میان هنر فرمالیستی و هنر عامه‌پسند کمک کرد. به گفته اپسکمپ[1]، بنا به نظر کاپلند[2]، تفکر پست‌مدرن به شکل‌گیری برخوردهایی انعطاف‌پذیرتر با فرهنگ عامه و دسترسی بیش‌تر به آن منجر شد و این تغییر رویکرد گسترده در آغاز قرن بیست‌ویکم تأثیر قابل توجهی بر تحول علوم اجتماعی و هنر گذاشت (Epskamp, 2006).

در چارچوب چنین تحولی، مفهوم جدیدی در حوزه «نمایش اجتماعی» شکل گرفت که به «تئاتر برای توسعه[3]» یا به اختصار "تی‌اف‌دی" معروف است. از "تئاتر برای توسعه"در سطح جهان در زمینه فعالیت‌های توسعه‌ای استفاده گسترده‌ای می‌شود. این کاربرد به ویژه از زمان استقلال کشورهای آفریقایی رواج بیش‌تری یافته است، به طوری که می‌توان تاریخ کاربرد این مفهوم را کمی بیشتر از چهار دهه دانست. "تئاتر برای توسعه" ابتدا در قالب آموزش غیررسمی و ارتباطات حمایتی برای توسعه شکل گرفت ولی بعدها شمول بیش‌تری در ارتباطات توسعه یافت.

1. Epskamp
2. Kopland
3. Theatre for Development

Archive of SID

www.SID.ir

طی دهۀ ۱۹۶۰، پائولو فریره روش‌های آموزشی مشارکتی ابداعی خود را در آموزش و سوادآموزی بزرگسالان در برزیل به کار برد. این ایده‌ها انگیزه‌ای برای هموطن او، آگوستو بوال، شد تا از دهه ۱۹۷۰ به بعد قالب‌های کاربردی نمایش را در این راه مورد آزمون قرار دهد. بوال در این زمینه سعی کرد مشارکت فعال مخاطبان را در آگاه‌سازی و حل مشکلات در سطح اجتماع به کار گیرد. به این سبب، پژوهش‌ها و آثار او تا به امروز در طراحی و اجرای تئاتر برای توسعه نقش عمده‌ای ایفا کرده‌اند.

تحت تأثیر اندیشه و تجارب بوال، امروزه از «تئاتر برای توسعه» به عنوان ابزاری برای ارتباطات توسعه و به منظور ایجاد تغییر در جامعه، استفاده می‌شود.

از دهۀ ۱۹۷۰، رسانه‌های محلی (به‌ویژه هنرهای نمایشی) به منزلۀ ابزاری ارتباطی برای توسعه مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این کاربرد با آن دسته از راهبردهای توسعه اجتماعی که به پروژه‌های توسعه‌ای «کوچک» و «مستقل» متمرکز بودند تناسب داشت. استدلال این بود که رسانه‌های محلی، رسانه‌هایی در دسترس‌اند، کاربردشان هزینه چندانی ندارد و برای اجتماعات محلی شناخته شده‌تر هستند و به دست‌اندرکاران توسعه امکان ایجاد تصویری روشن و دقیق را می‌دهند. به این ترتیب، «تئاتر برای توسعه» یا به منزلۀ روشی برای هدایت و متقاعدسازی از طریق نمایش و یا به صورت آموزش مشارکتی در قالب کارگاه‌های تئاتر برای توسعه مورد استفاده قرار گرفت.

البته در ابتدا، «تئاتر برای توسعه» شکلی از تئاتر عامه‌پسند به شمار می‌آمد که در خدمت آگاه‌سازی و اطلاع‌رسانی به اجتماعات روستایی و شهری بود، اما امروزه «تئاتر برای توسعه» راهبردی آموزشی تلقی می‌شود که در آن از تئاتر برای ترغیب اجتماع به بیان دغدغه‌ها، دلایل مشکلات و راه‌حل‌های ممکن استفاده می‌شود، هرچند تمام انواع تئاتر با موضوع توسعه به گونه‌ای ارتباط دارند.

Archive of SID

www.SID.ir

به این ترتیب، گونه‌های متفاوتی از «تئاتر برای توسعه» حتی در اروپای غربی، به عنوان «تئاتر عامه‌پسند[۱]»، «تئاتر مرد[۲] یا حتی «تئاتر کنشگر»[۳]» طرح شده است.

اصطلاحات دیگری که امروزه برای پروژه‌های «تئاتر برای توسعه» به کار می‌رود «تئاتر در آموزش[۴]» یا «تئاتر اجتماع[۵] است. تمام این حوزه‌ها به گونه‌ای همپوشانی دارند. این که کدام یک از این نام‌ها برای پروژه‌ای خاص مناسب‌تر است به تعریف‌های «توسعه»، «آموزش» یا «اجتماع» بستگی دارد. «تئاتر برای توسعه» اغلب در ارتباطاتِ حامیِ توسعه[۶] و یا در آموزش بزرگسالان[۷] به کار می‌رود. تئاتر در آموزش اساساً به کاربرد تئاتر در مدارس رسمی یا خارج از مدارس دلالت دارد.

بنا به گفتهٔ جکسن[۸] کاربرد تئاتر برای آموزش در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ در بریتانیا آغاز شد و به سرعت گسترش یافت زیرا فعالان تئاتر در صدد گسترش برنامه‌های کمک‌رسانی خود بودند و روش‌های گوناگونی را برای گفت‌وگو با جوامع‌شان به وجود آورده بودند. تئاتر برای آموزش به کاربرد تئاتر برای اهداف مشخص آموزشی مبتنی است اهدافی که با برنامه‌های درسی مدارس پیوند دارند و اغلب در متن نهادهای آموزشی، یعنی در مدارس، دانشکده‌ها و باشگاه‌های جوانان و گاهی اوقات حوزه‌ها و مکان‌های تاریخی مطرح می‌شوند (Jackson, 1997: 49-50).

«تئاتر اجتماعی» به آن دسته از فعالیت‌های ابداعی تئاتری گفته می‌شود که اجتماع، خود آن را اغلب بر اساس شکل‌های محلی تئاتر بومی یا هنرهای نمایشی اجتماعی مربوطه طراحی می‌کند و بسط می‌دهد. همه انواع تئاتر یاد شده ماهیت

1. Popular Theatre
2. People's Theatre
3. Activist Theatre
4. Theare in Education (TIE)
5. Community Theatre
6. Development –support Communication
7. Adult Education
8. Jackson

Archive of SID

www.SID.ir

مشارکتی دارند. مؤسسهٔ رویال تراپیکال اینستیتوت[1] در آمستردام بر همین اساس عنوان مفهومی مشترک «تئاتر برای توسعه» را برگزید که همهٔ اشکال تئاتری، حتی «تئاتر برای توسعه» در زیرمجموعه آن قرار می‌گیرند. البته این کار فواید خاص خود را دارد زیرا در آن از مشکلات اصطلاح‌شناختی و مسائل مربوط به رویکردهای گوناگون اجتناب می‌شود. از سوی دیگر، استفاده از عناوینی چون «تئاتر و توسعه» عمق تاریخی تحول «تئاتر برای توسعه» را توصیف می‌کند و این حوزه را به قالب‌های نمایشی و تئاتری به کار رفته در متن توسعه، حتی کارهای ادبی تازه یا نمایش‌های متداول، بسط می‌دهد (Epskamp, 2006).

ذکر این نکته نیز لازم است که اساساً کنشگری اجتماعی در تئاتر صور گوناگونی به خود می‌گیرد که حیطه‌ای وسیع، از تئاتر سیاسی برشت و تئاتر مشارکتی بوال تا پدیده‌هایی چون پرفورمانس[2] را شامل می‌شود. از این رو، تئاتر کنشگر هم در مواردی از شیوه‌های تعاملی برای پیشبرد اهداف خود در زمینه مسائل نژادی، جنسیتی، مهاجرت و سایر موضوعات استفاده می‌کند (McDonagh, 2002).

بوال که همواره در پی مشاهدهٔ مشارکت فعال مخاطبان در رویدادهای تئاتری بود، مفهوم «پداگوژی دراماتورژی انتقادی[3]» را در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به وجود آورد که از زیبایی‌شناسی برشتی الهام می‌گرفت و تئاتر عامه یا تئاتر اجتماعی خوانده شد. این نوع تئاتر به ویژه سرچشمه گرفته از میراث فکری برتولت برشت[4] (۱۹۵۶–۱۸۹۸) بود که به سنت تاریخ شفاهی‌ای تعلق داشت که خود متعلق به اجتماعی خارج از عرصهٔ تأثیر فرهنگی آتلانتیک شمالی بود (Epskamp, 2006).

از نظر بوال در رویکرد تئاتری پیشنهادی‌اش اهمیت نتیجه کم‌تر از فرآیند بود. او بر اساس روش آموزش انتقادی پائولوفریره، تکنیک‌های تئاتری پیشرویی را به وجود

1. Royal Tropical Institute
2. Performance
3. Critical Dramaturgical Pedagogy
4. Bertolt Brecht

Archive of SID

www.SID.ir

آورد که در آن‌ها تئاتر وسیله‌ای برای تجربه کردن مداخله اجتماعی و جایگاهی برای افزایش آگاهی و حل مشکل بود. به این سبب در کتاب نخست خود یعنی «تئاتر برای ستمدیدگان»[1]، تعلیمات فریره را با مهارت‌ها و تکنیک‌ای تئاتری‌ای که برشت به وجود آورده بود ترکیب کردکه حاصل آن آفرینش مجموعه بزرگی از راهبردها و بازی‌های دراماتیک است.

تکنیک‌های ابداعی او عبارت‌اند از: «دراماتورژی هم‌زمان»[2]، که مجموعه‌ای از تئاتر اجتماعی و پروپاگاندای مشارکتی است؛ «تئاتر شورایی»[3] که در آن از مخاطبان دعوت می‌شود تا مستقیماً در نمایش مشارکت کنند، آن را تغییر دهند، وارد بحث شوند و عموماً مشکل مطرح شده در نمایش را حل کنند. «تئاتر شورایی»، به منزلهٔ فرآیندی تحلیلی، محدودیت‌ها و امکانات کنش را کشف می‌کند و در عین حال تناقض‌ها و ساختارهای پنهان واقعیت روزمره را آشکار می‌سازد. تحلیل نه تنها از طریق بحث شکل می‌گیرد بلکه فرآیند دراماتیزه کردن نیز خود در این کار دخیل است و بدل به کانون تجربهٔ آموختن می‌شود (Epskamp, 2006).

البته نقدهای متعددی بر رویکرد تئاتری بوال وارد شده است، یکی از این انتقادات غیرقابل‌مقایسه بودن ماهیت واقعیت با نمایش‌هایی از این دست و دیگری بازتولید نگاه توسعه‌ایِ از بالا به پایین به واسطه حضور مروجان است. این نکات می‌توانند موضوعی برای بررسی بیش‌تر باشند.

از نظر بسیاری از منتقدان غربی، در پایان قرن بیستم دیگر ایده‌های برشت و بوال در غرب کارایی لازم را ندارند، اما هنوز ایده‌های آن‌ها در کشورهای در حال توسعه و در برنامه‌های درسی تئاتر، به ویژه در آن دسته از مراکز آموزشی که کارشان تعلیم معلمان متخصص تئاتر مردم و تئاتر اجتماعی است جای دارند.

---

1. Theatre for the Oppressed
2. Simultaneous Dramaturgy
3. Forum Theatre

Archive of SID

www.SID.ir

۳- «تئاتر برای توسعه به مثابه رسانه»

این که تئاتر به منزله ابزاری در تحقیقات و تغییرات اجتماعی به شمار می‌آید به دلیل تشابه عمیق آن با جامعه است. هنگامی که دربارهٔ ساختارهای اجتماعی، به عنوان بخش مکمل آن ساختار، یا گونه‌ای از تعامل و تغییراجتماعی تحقیق شود، این تشابه و نزدیکی آشکار می‌شود.

از آن جا که آداب و رسوم اجتماعی مبتنی بر یک رشته اعمال منطقی هستند، عنصر تئاتری در آن‌ها برجسته‌تر است. تنها زمانی که این آداب و رسوم رو به زوال می‌روند، جنبهٔ تئاتری‌شان محو می‌شود. تئاتری بودن مراسمی همچون دفاع از پایان‌نامه، جلسهٔ پارلمانی، استماع دادرسی، میتینگ‌های صنفی و حتی تجمعات دانشگاهی کاملاً محسوس است. همین واقعیت را می‌توان به تظاهرات، میتینگ‌های عمومی، مراسم ازدواج یا تشییع جنازه، آیین‌های مذهبی، رقص‌های آیینی، دادگاه‌ها و امثال آن نیز تعمیم داد. حتی یک مهمانی ساده، یا گردهمایی دوستانه شامل مجموعه‌ای از مراسم آشکار یا تلویحی است و از این رو بعضی از عناصر تئاتری را داراست (اکبرلو، ۱۳۸۹).

با وجود این، خصیصهٔ تئاتری زندگی اجتماعی، بنیادی‌تر و فراگیرتر از سازمان‌ها، رویه‌ها، اعمال، نمادها و حتی الگوهای هنجاری است که در چارچوب اجتماع عمل می‌کنند.

اهمیت نقش‌های اجتماعی در فرآیندهای عمل نظام به عنوان یک کل، از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که هر جامعه‌ای بر صحنه‌های متشکل از کنش‌ها استوار است. در هر نظام اجتماعی، هر ساختار اجتماعی، گروه اجتماعی یا شکل تعامل نوعی جهت‌گیری تلقی می‌شود و البته شدت این جهت‌گیری‌ها متفاوت است. افراد و گروه‌ها در آغاز بنا به نقشی که بازی می‌کنند در چنین اعمالی مشارکت می‌جویند. تئاتر دقیقاً از همین طریق با ایفای نقش ارتباط دارد. نقش‌هایی که بازیگران یک نمایش ایفا می‌کنند

Archive of SID

www.SID.ir

از جهاتی با نقش‌های اجتماعی‌ای که ایفای آنها به جنبه‌های گوناگون نظام اجتماعی شکل می‌دهد، تفاوت دارد.

بدیهی است که تئاتر یک موقعیت و گردهمایی اجتماعی است ولی تئاتر به نوبهٔ خود، چارچوب اجتماعی مشخصی را شکل می‌دهد که بازیگران، بخش‌های مکمل آن هستند. ما به تئاتر می‌رویم تا موقعیت‌های اجتماعیِ خاصی را که سرکوب شده و یا از میان رفته‌اند از نو تجربه کنیم و خود را از این نابودی‌ها و سرکوب رها سازیم. شاید به تئاتر می‌رویم از این رو که احساسات شدیدی را که سابقاً برانگیزاننده ما بوده‌اند از نو زنده کنیم. به زبان دیگر، تئاتر، وقتی از مسائل اجتماعی مایه گرفته باشد، دیدگاهی بدیع در اختیارمان می‌گذارد.

به این ترتیب، در وهلهٔ نخست، وجود تئاتر بدون گروهی از بازیگران غیرممکن است. گروهی محدود، اما فعال، زنده، منجسم و درگیر با کشمکش‌ها، رقبا، دسیسه‌ها و دشمنان. این ویژگی‌ها را هم در گروه‌های آماتور و هم حرفه‌ای می‌توان یافت، گر چه در بین حرفه‌ای‌ها نمایان‌تر است.

همین‌طور نمایشی که بازیگران اجرا می‌کنند حاصل کنش شخصیت‌هایی است که باید جان بگیرند و این موضوع بدون وجود برخی چارچوب‌های اجتماعی برای گروه عملی نیست. بازیگران در این گروه‌ها باید با هم برخورد کنند، متحد شوند، پیمان ببندند، از هم جدا شوند و بایکدیگر در کشمکش باشند.

گروه همسرایان در تراژدی‌های کلاسیک نیز نشان‌دهنده عامل سومی است که در هر اجرایی وجود دارد. این گروه‌ها تا حد زیادی تجسم عینی جامعه هستند و طبقات، گروه‌ها، محیط‌های اجتماعی و یا شکل‌هایی از کنش متقابل که در نمایش نشان داده می‌شوند در آن جای گرفته‌اند. تئاتر مدرن گروه همسرایان را کنار گذاشته است، ساختار اجتماعی به عنوان یک کل در تمام نمایش‌ها وجود دارد و روابط متفاوتی را می‌توان در هر نمایش و هر اجرا دید، اما در نهایت و در هر اجرا تماشاگرانی حضور دارند که مرکب از اجتماعاتی با سلیقه‌ها، خواست‌ها و خاستگاه‌های اجتماعی غالباً

Archive of SID

www.SID.ir

متفاوت هستند. این تماشاگران ممکن است به نوبهٔ خود گروه‌هایی را تشکیل دهند و یا تشکیل ندهند، ولی گاهی اوقات این روابط به نوعی می‌توانند مشارکت تماشاگران را فراهم سازند (اکبرلو، ۱۳۸۹: ۱۵).

از دیگر ویژگی‌های تئاتر که آن را به ابزاری مناسب برای برقراری ارتباط، به ویژه در عرصه توسعه بدل می‌کند می‌توان به استقلال آن از مهارت سواد و سخنوری اشاره کرد. این ویژگی امکان برقراری ارتباط و انتقال دانش را به طور هم‌زمان به گروه‌های اجتماعی متفاوت فراهم می‌سازد.

از سوی دیگر، شاید بتوان تئاتر را از مفرح‌ترین روش‌ها برای به اشتراک گذاشتن اطلاعات دانست. هم کودکان و هم بزرگسالان وقتی به موضوع علاقه‌مند باشند بهتر می‌آموزند.

تئاتر تنها از کلمات استفاده نمی‌کند بلکه می‌تواند به طور مؤثر با استفاده از پانتومیم، حرکات و تصویر ارتباط برقرار کند. این ویژگی توانایی منحصر به‌فردی برای برقراری ارتباط با مخاطبان ایجاد می‌کند.

البته این ابزار ارتباطی نقاط ضعف و قوت گوناگونی دارد که بررسی هر یک از آن‌ها دارای اهمیت است. به طور خلاصه، می‌توان گفت که توانِ پنهان برای سرگرم‌سازی، امتیاز تئاتر در برابر سایر رسانه‌ها و روش‌های ارتباطی است. بر این اساس می‌توان فواید استفاده از صورت قالب تئاتری را به مثابه رسانه در حوزه توسعه شامل موارد زیر دانست:

۱- تئاتر می‌تواند خود را از نظر فرهنگی با شرایط تطابق دهد و بسته به موقعیت قابل تغییر است؛

۲- تئاتر می‌تواند ابزاری برای شنیدن صدای بخش‌های ساکت اجتماع باشد و امکان آن را فراهم کند که گروه همتایان، و نه کارگزاران سازمان‌های توسعه، به بیان مسائل بپردازند؛

۳- تئاتر وسیله‌ای عمومی و غیرتهاجمی برای انتقال اطلاعات است؛

Archive of SID

www.SID.ir

٤- تئاتر می‌تواند موجب آن شود که اجتماع مربوطه مالکیت راهبردهایی را که به طور جمعی خلق کرده است از آن خود سازد؛

٥- تئاتر می‌تواند همچون تسهیل‌کننده‌ای برای ایجاد تغییرات عمل کند؛

٦- از آن‌جا که تئاتر سیار است، می‌توان آن را در نقاط گوناگون اجرا کرد؛

۷- تئاتر قابل ضبط کردن است و از این رو می‌توان آن را به صورت گسترده‌تری منتشر ساخت؛

۸- تئاتر از نظر هزینه مقرون‌به‌صرفه است، چرا که یک نمایش برای تعداد زیادی از مردم اجرا می‌شود؛

۹- کسانی که فعالیت‌های میدانی انجام می‌دهند می‌توانند از روش‌های تئاتری برای تسهیل گفت‌وگو و تضمین مالکیت فعالیت فرهنگی و تغییرات بهره‌برداری کنند؛

۱۰- در تئاتر می‌توان نمایش‌ها را بر اساس شرایط محلی تنظیم کرد، به ویژه، وقتی که همراه با برگزاری کارگاه باشد؛

۱۱- برای تقویت پیام تئاتر می‌توان همراه با رسانه‌های دیگر (برای نمونه، بروشورها و نوشته‌ها و رادیو) از آن استفاده کرد.

البته اپسکمپ برای «تئاتر برای توسعه» ضعف‌هایی برمی‌شمرد که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- اگر مجریان «تئاتر برای توسعه» از بیرون از اجتماع موردنظر آمده باشند، هزینه توسعه و اجرای آن زیاد می‌شود؛ چرا که نوشتن متن نمایش و هزینه بازیگران بالاست؛

۲- زمان لازم برای اجرای آن باعث می‌شود که پیام‌هایی که مستلزم انتشار فوری هستند به کندی منتشر شوند؛

۳- کارایی نمایش ممکن است به توانایی‌های تهیه‌کننده و بازیگران بستگی داشته باشد. البته این موضوع در سطح اجتماع محلی، که حضور همتایان در نمایش تأثیر متنی

Archive of SID

www.SID.ir

خاص خود را دارد، صادق نیست (Epskamp, 2006).

البته همان طور که پیش‌تر نیز گفته شد، نقدهای نظری جدی و مهمی به این مقوله وارد است که باید درباره آن‌ها بررسی‌های دقیق‌تری صورت گیرد.

٤- تئاتر به مثابه رسانه در ایران

طی تاریخ ایران، نمایش از امکان خوبی برای رشد برخوردار نشد. بهرام بیضایی دلیل رشد نیافتن نمایش در ایران را ناشی از عوامل زیر می‌داند:

۱. تسلط دو دین بر ایران که هر دو به تئاتر نظر خوشی نداشتند؛

۲. حکومت‌های استبدادی که با نمایش به دلیل نقاد بودن آن میانه‌ای نداشتند؛

۳. تحول نیافتن سامان کلی جامعه از روال روستانشینی و کوچ‌نشینی به شهرنشینی و رشد اندک طبقه متوسط که می‌توانست مخاطب نمایش باشد؛

٤. پست بودن و عامی بودن هنر نمایش از نظر ادیبان و دانشمندان و وارد نشدن نمایش به هنر رسمی؛

۵. نفوذ نیافتن نمایش به طبقات پایین به دلیل جلوگیری حکومت‌ها از امکان بروز صریح تمایلات مردم و از این رو عدم استقبال توده‌ها از نمایش؛

٦. عدم توانایی مالی برای حمایت توده از نمایش و در نتیجه عدم رشد کافی آن؛

۷. قطع شدن مدام تاریخ ایران بر اثر یورش‌ها و بی‌ثباتی ناشی از آن که فرصت تکامل و تحول نمایش را از میان می‌برد (بیضایی، ۱۳۸۳).

این‌ها علت عدم رشد نمایش در ایران بود. ما تنها می‌دانیم که بر همین اساس نمایش هرگز از سطح عوام بالاتر نرفت و در زمرهٔ مظاهر فرهنگی جای نگرفت. به همین دلیل است که نمایش‌ها ثبت نشده‌اند و در مورد آن‌ها آگاهی چندانی موجود نیست.

Archive of SID

www.SID.ir

- نمایش در ایران باستان

میل بشر به نمایش شاید به پیش از تاریخ و دورانی بازگردد که طایفه یا قبیله دور آتشی گرد می‌آمدند و در مراسم و رقص‌های جمعی مشارکت می‌کردند. سفالینه‌های باقی‌مانده حاکی از وجود چنین جمع‌هایی در ایران نیز هست و نشانه‌های این نمایش‌ها بر سفالینه‌های ایران قدیم، متعلق به نیمه اول هزاره دوم پیش از میلاد، دیده می‌شود. بعدها، برخی از شنوندگان خود به راوی بدل شدند و شاید با حرکات نمایشی و تکنیک‌های بیانی در جلب تماشاگران بیش‌تر کوشش کردند تا آن که سرانجام روزگار کاتبان فرا رسید و اجتماعاتِ پیش از تاریخ ویژگی‌های خود را به نمایشگری دوره‌های تاریخی وام دادند (بیضایی، ۱۳۸۳).

بعدها گویا ایرانیان در لشکرکشی‌های خود عده‌ای بازیگر هم برای سرگرم کردن سربازان و هم برای افزایش روحیه آن‌ها را نیز همراه می‌بردند.

گمان می‌رود که در دوران اسلامی شدن ایران نیز جشن‌هایی وجود داشته که از نمایش الهام گرفته بودند ولی سرچشمه آن‌ها نمایان نیست. بازی «میرنوروزی» از جمله این موارد است که بعضی سرچشمه آن را عهد ساسانیان می‌دانند و برخی دیگر دوران هخامنشیان و اغلب معتقدند که به هر حال متعلق به دورهٔ پیش از اسلام است. این بازی بعد از اسلام شکلی مذهبی به خود گرفت و بعضی دیگر نیز که کاملاً با باورهای دینی اسلامی مغایرت داشتند، جز در نواحی بسیار دورافتاده، از رونق افتادند.

اما نمایش در ایران به سطوح بالای جامعه و در میان بزرگان و ادیبان نفوذ نکرد و تقریباً به کل در اختیار عوام بود. به گفتهٔ بهرام بیضایی، شاید عامه مردم لزوم آن را بیشتر درک می‌کردند، اما بزرگان به این مقوله بی‌اعتنا بودند و از این رو کسی برای ثبت آثار عامه مردم کوشش نکرد و به دلیل ماهیت بداهه این آثار، شکل مکتوبی از آن‌ها باقی نمانده است (بیضایی، ۱۳۸۳).

Archive of SID

www.SID.ir

شایان ذکر است در دورانی که نمایش‌هایی همچون نقالی، پرده‌خوانی، خیمه‌شب‌بازی و معرکه‌گیری رواج داشت، بخشی از آموزه‌های اجتماعی و حتی اعتقادی از طریق گفت‌وشنود بین نمایشگران با تماشاگران رخ می‌داد. مثلاً در خیمه‌شب‌بازی، گفت‌وگوی بین مرشد و عروسک‌ها واجد نکات تربیتی برای کودکان تماشاگر بود. یا در معرکه‌گیری‌ها مرشد و بچه مرشد، با یکدیگر پرسش و پاسخ کرده و در هر بخش، نتیجه‌گیری اخلاقی در قالب جملات قصار بیان می‌شد (امینی، ۱۳۸۸: ۹۹).

شکل‌های نمایش‌های مستقل پس از اسلام در ایران شامل نقالی، نمایش‌های عروسکی، تعزیه و نمایش‌های شادی‌آور بود.

– نمایش مدرن در ایران

ویژگی دگرگون‌ساز مشروطه چنان بود که بر تمام مظاهر فرهنگی و اجتماعی از جمله تئاتر اثر گذاشت. سال‌های ۱۲۸۵ تا ۱۳۰٤ دوران پرآشوب حیات معاصر ایران بود و در همین دوران بود که حضور نهاد فرهنگی تئاتر جلوه‌گر شد. سفرنامه‌های به جا مانده از اوایل قرن نوزدهم حاکی از آن است که سفرا و نخبگان ایرانی در این دوران با تئاتر به منزلهٔ یکی از مظاهر تجدد آشنا شدند (سپهران، ۱۳۸۸: ۱۲).

شاید بتوان میرزا آقاخان تبریزی را اولین نویسنده‌ای دانست که پا از نمایش‌های سنتی فراتر گذاشت و در ایران دست به نگارش نمایشنامه‌هایی به سبک اروپایی زد. آثار او از نظر ساختاری با سنت نمایشنامه‌نویسی ایرانی که در آن زمان منحصر به شیوهٔ آخوندزاده بود، تفاوت کیفی داشت. بدین معنا که او به سبب عدم آشنایی با اصول نمایشنامه‌نویسی و همچنین به واسطهٔ آن‌که آثار خود را نه برای اجرا در تماشاخانه، بلکه با هدف کاربرد در زمینه‌های اجتماعی ادبی می‌نوشت، از قید و بندهای نمایشنامه‌نویسی رها بود. ناگفته نماند که تجارب نمایشی میرزا آقا، از نظر عینی،

Archive of SID

www.SID.ir

منحصر به مشاهدهٔ «تعزیه» و یا «تقلید» در مکان‌هایی مانند تکیهٔ دولت می‌شد و به لحاظ نظری، محدود به خواندن تمثیلات آخوندزاده بود (ملک‌پور، ۱۳۶۳).

دیدگاه نمایشی میرزا آقا، دست‌کم با دیدگاه آخوندزاده، که تجربهٔ نمایشنامه‌نویسی در آن زمان منحصر به او بود، تفاوت کلی داشت. بر خلاف آخوندزاده که بر «عملکرداخلاقی» نمایش اصرار می‌ورزید، میرزا آقا به «عملکرداجتماعی» آثار خود اعتقاد داشت (ملک‌پور، ۱۳۶۳).

او از «نمایش در نمایش» و نیز بازیگری عامه مردم در آثارش بهره می‌برد. تبریزی در حقیقت با این کار دست به مرزشکنی زد و شاید این حرکت او را نخستین حرکت در تئاتر غیرسنتی دانست که تماشاگر را به فرایند تولید نمایش وارد می‌سازد. او سرکوب شدگان را به صحنه آورد تا با استفاده از نوعی بداهه پردازی درد جامعه را بیان کنند. این چنین بود که تئاتر او وجهی توسعه بخش یافت. او سوژه‌هایی را به صحنه می‌آورد که هر چند تا بدان هنگام وجود داشتند، اما ناپیدا بودند و صدایی از آنها به گوش نمی‌رسید. (سپهران، ۱۳۸۸) این دقیقاً همان رخدادی است که در فرایند تی‌اف‌دی به وقوع می‌پیوندد.

۵- جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

آنچه گفته شد شمه‌ای از ویژگی‌های نمایش در مقام ابزاری ارتباطی برای توسعه بود. مرحله نخستین هر فعالیت توسعه‌ای، ارتباطات است و این ارتباط در تمام فرایند فعالیت نمایش به طور پایدار وجود دارد. در واقع بدون برقراری تعامل اجتماعی اساسی بین کارگزاران توسعه و مردم از طریق پیام‌های ارتباطی، نمی‌توان به شیوه‌ای معنادار به توسعه پرداخت. تجربه برنامه‌های توسعه در دهه‌های پیشین نشان داده است که در بسیاری از موارد ارتباطات به شیوه عمودی، بالا به پایین و غیرمشارکتی برقرار می‌شده. به عبارت دیگر، برنامه‌ریزانی که از بیرون از اجتماع مورد نظر به این مهم

Archive of SID

www.SID.ir

می‌پرداختند تصمیم می‌گرفتند که چه چیز برای نوسازی آن اجتماع خوب است و پروژه‌هایی را بدون در نظر گرفتن نیازهای ذینفعان آن، به جامعه تحمیل می‌کردند. این پروژه‌ها معمولاً به هدف مورد نظر خود نمی‌رسند زیرا مردم برای مشارکت در فرایندهایی که احساس کنند جزئی از آن نیستند؛ انگیزه ندارند. انتقادات از الگوی نوسازی منجر به شکل‌گیری الگوی وابستگی شد که موانع توسعه را بیش از هر چیز ناشی از عوامل خارجی می‌داند، نه داخلی و از این رو، این نقد بر آن وارد است که بر اختلافات در سطح بین‌المللی تأکید می‌کند اما اختلافات موجود در سطوح ملّی و محلی را چندان مد نظر قرار نمی‌دهد و معتقدند که رسانه‌های جمعی نمی‌توانند به منزلهٔ عامل تغییر عمل کنند زیرا حامل پیام‌های غربی و ایدئولوژی سرمایه‌داری و محافظه‌کاری هستند.

نکته نهایی این است که برای کامل شدن و اثرگذار بودن ارتباط، باید آن را به شیوه‌ای برقرار کرد که دوطرفه، تعاملی و مشارکتی باشد و برای شکل‌گیری این نوع ارتباطات، لازم است که ارتباط میان خودِ اعضای اجتماع مورد نظر شکل بگیرد و مخاطبان خود نیز کنشگر و نقش‌آفرین باشند. در مجموع، از آن‌جا که نمایش پدیده‌ای آشنا و بسیار پذیرفتنی برای جوامع بومی است، «تئاتر برای توسعه» را می‌توان مدلی دانست که نه تنها به تجمیع اطلاعات مرتبط با این مبحث یاری می‌رساند بلکه شهروندان را نیز به کنشگر ارتباطی تبدیل می‌کند. تئاتر برای توسعه اگرچه مفهومی چندان جدید نیست اما کارکردهای جدید دارد، زیرا می‌تواند از مرز زبان و موانع فرهنگی عبور کند و ابزار ارتباطی بسیار قدرتمندی برای توسعه در جوامع دستخوش تغییر باشد. این مدل ارتباطی را می‌توان با توجه به پیشینه هنرهای نمایشی و ارتباطات آیینی در ایران و نقش مؤثر تئاتر و نمایش و ارتباطات سنتی و رسانه‌های کوچک در تحولات پردامنه اجتماعی مانند انقلاب مشروطه و انقلاب اسلامی، در برنامه‌های توسعه نیز به کار بست. پیشینه نمایش در ایران و توان فرهنگی و اجتماعی ما نیز می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای کاربرد این پدیده به مثابه ابزاری برای توسعه باشد. قطعاً

Archive of SID

www.SID.ir

محدودیت‌هایی نیز در این عرصه وجود دارد که شناسایی آن‌ها مستلزم تحقیقی جامع است. به هرحال، نظر به توانایی‌ها وکم‌هزینه بودن، این پدیده ارتباطی را می‌توان و باید درعرصه توسعه در ایران به کار بست.

منابع

- اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۹)، **تئاتر خیابانی در ایران و جهان**، تهران: افراز.
- بوال، آگوستو. (۱۳۸۲)، **تئاتر مردم ستمدیده**، تهران: نوروزهنر.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳)، **نمایش در ایران**، تهران: نشر روشنگران و مطالعات زنان.
- راجرز، اورت؛ اف.اف، شومیکر. (۱۳۷۱)، **رسانش نوآوری‌ها**، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
- سپهران، کامران. (۱۳۸۸)، **تئاترکراسی در عصر مشروطه**، تهران: نیلوفر.
- فریره، پائولو. (۱۳۵۸)، **آموزش ستمدیدگان**، تهران: خوارزمی.
- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۳)، «**ادبیات نمایشی در ایران**» **مدخل دانشنامه جهان اسلام**، تهران: بنیاد دانشنامه جهان اسلام.
- Berrigan, Frances J. (1981). **Community Communications: The Role of Community Media in Development**, Paris: UNESCO.
- Bessette, Guy. (2004). **Involving the Community: A Guide to Participatory Development Communication**, Canada: International Development Research Center.
- Boal, Augusto. (1979). **Theatre of the Oppressed**. New York: Urizen Books.
- Epskamp, Kees. (2006). **Theatre for Development: An Introduction to Context, Applications & Training**. London: Zed Books.

Archive of SID

www.SID.ir

- Fies, F. (1976). "**Communication and Development**". Unpublished paper. University of Illinoise.Urbana Champaign.College of Communications.
- Freire, Paulo. (1970). **The Pedagogy of the Oppressed**. New York: Penguin Press.
- Gumucio-Dagron, Alfonso. (2003). "Vertical Minds versus Horizontal Cultures", In Servaes, Jan (ed.), **Communication for Development and Social Change**, India: UNESCO & Sage Pub.
- Jackson, Anthony. (1997). **Theatre, Education and the Making of Meanings: Art or Instrument**. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Katz, Elihu, et al. (1963). "**Traditions of Research on the Diffusion of Innovations**", USA: American Sociological Review.
- McDonagh, Patrick. (2002). "Theatre and Society: of Art and the Activist". Canada: **Journal of National Theatre School of Canada**. No 20.
- Melkote, Sirinivas R. (2003). **International and Development Communication**. Bella Mody: Sage Publications.
- Servaes, Jan and Patchanee Malikhao. (2007). "**Participatory Communication**: New Paradigm?"Available at: biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/edicion/media/09Chapter5.pdf.
- Rogers , Everett M. (1967). **Diffusion of Innovations**. New York: The Free Press of Glencoe.
- Rogers, E. M. and F. F. Shoemaker. (1971). **Communication of Innovations: A Cross-cultural Approach**. New York: Free Press.

Archive of SID

www.SID.ir