تبیین وجوه زیباشناسانه و تربیتی تئاتر شورایی با تکیه بر اندیشه‌های جان دیویی

میلاد حسن‌نیا*
نادر شایگان‌فر**
رحمت امینی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۶/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۹/۲۲

چکیده

دیویی رسالت فلسفه را تحول اجتماعی می‌دانست و تحول موردنظر او به‌وسیلهٔ آموزش صورت می‌پذیرد. بدیهی است دوران کلاس و مدرسه روزی به پایان می‌رسد اما از آنجا که رشد انسان توقفی ندارد تعلیم و تربیت نیز نباید محدود به برهه خاصی از زندگی باشد بلکه نفوذ نهادهای آموزشی اجتماعی باید همیشه جاری بوده و ادامه داشته باشد. اقدامات فرهنگی و هنری نظیر تئاترهای کاربردی ابزارهای آموزشی مفیدی هستند که بهره‌گیری صحیح از آنها می‌تواند در رشد و تکامل اخلاقی و توانمندی‌های اجتماعی شهروندان یک جامعه تأثیر قابلِ‌توجهی داشته باشند. آگوستو بوآل نیز که یکی از بزرگترین نظریه‌پردازان پیشروی تئاتر کاربردی محسوب می‌گردد، تئاتر شورایی را جهت رسیدن به نقطهٔ شروع تغییر و دگرگونی زندگی پیشنهاد نمود. تئاتر مدنظر بوآل فرصتی برای افراد جامعه فراهم می‌کند تا خواسته‌های درونی‌شان را بیان کنند. در تئاتر شورایی موقعیت‌هایی مشابه واقعیت ساخته می‌شود و فرصت تمرین و تجربهٔ زندگی به مخاطبان داده می‌شود، بدون آنکه آنان متحمل ضرر و زیان و فرصت‌سوزی شوند. پژوهش حاضر با استفاده از پژوهش‌های بنیادی پیشین، در زمینهٔ فلسفهٔ زیبایی‌شناختی و تربیتی دیویی و با روش توصیفی-تحلیلی بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان با بهره‌گیری از نظریات دیویی به تحکیم و مؤکدسازی تئاتر شورایی اقدام نمود و راهکارهایی برای افزایش کارکرد این گونهٔ نمایشی ارائه کرد. در این مقاله پس از پرداختن به تئاتر شورایی، در بخشی ویژه بر تئاتر رنگین‌کمان آرزو تمرکز می‌شود و نشان داده خواهد شد که می‌توان با ایجاد همدلی در میان تماشابازیگران و ترغیب به عمل بیانگر، سلامت روانی آنان را ارتقا داد.

کلیدواژه‌ها: جان دیویی، آگوستو بوآل، تئاتر شورایی، تئاتر رنگین‌کمان آرزو، تماشابازیگر

*.دانشجوی رشتهٔ دکتری فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران.
Email:Milad.hasannia@gmail.com

**. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)
Email:n.shayganfar@aui.ac.ir

***. استادیار گروه نمایش تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران. ایران.
Email: rahmatamini@ut.ac.ir

مقدمه

پراگماتیست‌ها به‌دنبال فلسفه‌ای بودند که مسائل را بر اساس کاربردشان در زندگی مورد توجه قرار دهد، تا بتواند رفتار انسان را تغییر دهد و نتایج مثبت به بار بیاورد. پراگماتیسم به انسان این امید را می‌دهد که می‌تواند با بهره‌گیری از خلاقیت و آزادی خویش، برای تغییر و بهبود شرایط زندگی‌اش عمل کند. جان دیویی[۱] مؤثرترین و شاید بزرگترین فیلسوف پراگماتیست آمریکایی است. دیویی با زیبایی‌شناسان تحلیلی که اشاره به سودمندی هنر را نشانه‌ای از کم‌مایه بودن و تنزل شأن آن می‌دانند، مخالف است. در اذهان آنها سودمند بودن تداعی‌کنندهٔ ابزاری همچون چتر یا چکش است که برای غایاتی محدود ساخته شده‌اند. اما سودمندی هنر در نظر دیویی همانا پرورش و بالیدن تجربهٔ حیاتی است که انسان‌ها را با اشکال تقریباً ناشناختهٔ زیستن آشنا می‌کند. (دیویی، ۱۳۹۱: ۵۰۷) دیویی رفعت هنر را در وجه کارکردی آن جست‌وجو می‌کند، زیرا معتقد است برای اینکه چیزی دارای ارزشی انسانی گردد، مؤظف است به نحوی هم نیازهای سازوارهٔ انسانی را تأمین کند و هم زمینهٔ بهبود زندگی را فراهم سازد، تا بشر بتواند با جهان پیرامون خود سازگاری یابد.

دیویی افرادی که تحت آموزش قرار می‌گیرند را اشخاصی هدفمند، توانمند، مستقل و مستحق خود مختاری معرفی می‌کند و آنان را نه یک ابژه یا موضوع شناسایی بلکه یک سوژه یا فاعل شناسا می‌داند. او باور داشت که دانش‌آموز در یک محیط آموزشی که به او اجازهٔ تجربه و ارتباط متقابل با برنامهٔ درسی را می‌دهد، می‌بالد و تمامی دانش‌آموزان باید امکان دخالت و همکاری در یادگیری خود را داشته باشند. از نظر دیویی روش حل مسئله بهترین روش آموزش است، این روش نوعی آمادگی برای زندگی است و فرد را برای حل مسائل در زندگی فردی و اجتماعی توانا می‌سازد.

تئاتر شورایی[۲] نیز برای مخاطبان خود به‌عنوان انسان‌هایی متفکر و تأثیرگذار احترام قائل است. هدف این تئاتر تنها سرگرمی مخاطبان نیست بلکه فرصتی در اختیارشان قرار می‌دهد تا آرزوها و خواسته‌های خود را حداقل به‌صورتی نمایشی تحقق بخشند. آگوستو بوآل[۳] واژهٔ تماشاگر را نسبتی ناپسند می‌دانست. از دیدگاه او تماشاگر از انسان کمتر است به همین منظور واژهٔ تماشابازیگر را برای توصیف مخاطبان تئاترش ابداع نمود. این واژهٔ ترکیبی به این اصل اشاره دارد که مخاطب تئاتر شورایی علاوه بر تماشاگر بودن، بازیگر نیز محسوب می‌شود و به همین دلیل می‌تواند، تحول ایجاد کند. تماشابازیگر هیچ قدرت و اختیاری را به بازیگر تفویض نمی‌کند تا به‌جای او بیندیشد و عمل کند، بلکه خود نقش قهرمان را بر عهده می‌گیرد و برای رفع معضل اقدام می‌کند. در اینجا تئاتر همان کنش است. پتی لاتر[۴] کنش را همچون فعالیتی خود آفرین[۵] تعریف می‌کند که انسان با آن دنیا را می‌سازد (لاتر، ۱۹۹۱: ۱۱). تئاتر شورایی به‌دنبال این هدف نیست که همانند تئاتر ارسطویی تماشاگر را دچار کاتارسیس نماید تا تحمل مشکلات و رنج‌ها برایش آسان گردد، بلکه تئاتر شورایی محرکی است که مخاطبش را بر آن می‌دارد تا جهان پیرامونش را تغییر دهد. همانطور که تونی کوشنر[۶] تأکید می‌کند: «هنر تأمل صرف نیست بلکه عمل را نیز شامل می‌شود و هر عملی جهان را، دست‌کم به مقدار کمی تغییر می‌دهد» (کوشنر، ۲۰۰۱: ۶۲). تئاتر برای بوآل وسیله‌ای برای روشنگری ذهن مردم است تا آنان از این طریق نیازهای واقعی و مشروع خود را بدانند و برای زندگی بهتر از آن استفاده کنند.

تئاتر شورایی می‌تواند با تأثیر پذیرفتن از نظریات زیبایی‌شناسانه و تربیتی دیویی، پایگاهی فلسفی برای تحکیم و ارتقای خود بیابد. از این رو این پژوهش تئاتر شورایی را با تکیه بر اندیشه‌های دیویی مورد مطالعه قرار دهد تا بتواند با بهره‌گیری از این پژوهش ویژگی‌های ممتاز آن را معرفی و راهکارهایی برای افزایش تأثیرگذاری و کارکرد این گونهٔ نمایشی در جهت رشد زیست اجتماعی افراد جامعه پیشنهاد دهد. بدین منظور پس از پرداختن به تئاتر شورایی، اصطلاحی که کلیهٔ تکنیک‌های ابداعی بوآل در ایران به آن شهره هستند، در بخشی ویژه بر تئاتر رنگین‌کمان آرزو تمرکز می‌شود و با بهره‌گیری از نظریات دیویی در جهت فهم‌پذیرتر شدن و ارتقای آن کوشش می‌شود.

۲. روش تحقیق

مبنای اصلی در نگارش این پژوهش بر روش توصیفی- تحلیلی قرار داده شده است. برای این منظور به جهت گرداوری منابع با روش یافته‌اندوزی کتابخانه‌ای، ضمن مطالعهٔ پژوهش‌های بنیادی پیشین در ارتباط با فلسفهٔ دیویی و همچنین تئاتر شورایی و آشنایی با این دو حوزه، از مطالب مورد نیاز فیش‌برداری شد و قسمت‌هایی از محتوا که باید مورد تأویل و تفسیر قرار گیرند، مشخص شدند. سپس با تمرکز بر مفاهیم زیبایی‌شناسانه و تربیتی دیویی به بررسی و ارزیابی تئاتر شورایی به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی اقدام شد. در نهایت نتایج به‌دست‌آمده در مرحلهٔ پیشین مورد مقایسه‌ای تطبیقی قرار گرفت تا نتایج کلی و نهایی پژوهش به دست آمد.

۳. پیشینهٔ تحقیق

در ارتباط با تأثیر دیدگاه‌های فلسفی دیویی بر امر تعلیم‌وتربیت از منظری هنری و زیبایی‌شناسانه مقالات علمی-پژوهشی متعددی نوشته شده است که از میان آنها می‌توان به مواردی نظیر «تبیین تربیت هنری از دیدگاه دیویی و بررسی انتقادی آن از منظر آراء اندیشمندان» (اوضاعی، مهرمحمدی و غلامپور، ۱۴۰۰)، «تبیین دلالت‌های دیدگاه جان دیویی در خصوص هنر و زیبایی‌شناسی برای فرایند تدریس و یادگیری» (پورحسینی، سجادی و ایمانی، ۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی اندیشه‌های زیبایی‌شناختی علامه محمدتقی جعفری و جان دیویی و استنتاج دلالت‌های آن در تعلیم‌وتربیت» (هاشمیان و دیگران، ۱۳۹۷)، «تبیین و تحلیل تربیت اخلاقی از منظر زیبایی‌شناختی با تأکید بر آرای متفکران عمل‌گرایی» (ایمانی و دیگران، ۱۳۹۶)، «استلزامات تربیتی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی جان دیویی در نظام آموزش از دور ایران» (سرمدی و دیگران، ۱۳۹۷)، «تبیین زیبایی‌شناسی از دیدگاه جان دیویی و استلزام‌های تربیتی آن» (کردلو و دیگران، ۱۳۹۸)، «تحلیلی بر نظریه تجربه زیبایی‌شناسی جان دیویی» (انصاری و دیگران، ۱۳۹۳) اشاره کرد.

در ارتباط با تأثیر دیدگاه‌های فلسفی دیویی بر هنرهای زیبا نیز می‌توان به مقالات علمی-پژوهشی «تبیین ابعاد و مؤلفه‌های هنر و زیبایی‌شناسی و تحلیل آن بر اساس آثار و آرای جان دیویی» (پرویزی، زمانی و ادیب‌منش، ۱۴۰۰) و «تبیین تکثر فرم‌های هنری معاصر بر مبنای تجربهٔ زیباشناختی ظهور دیویی» (انصاری و شایگان‌فر، ۱۳۹۹) و در حوزهٔ تخصصی معماری به دو مقاله «بدن آگاهی و نسبت آن با معماری بر اساس فلسفه زیبایی جان دیویی» (حسین‌زاده و شریف‌زاده، ۱۳۹۸) و «شناخت و تبیین الگوی زیبایی‌شناسی همگانی (طبیعت-محیط) بر اساس آرای جان دیویی و نسبت آن با زیبایی‌شناسی محیطی معاصر» (حسین‌زاده وشریف‌زاده، ۱۳۹۸) و در حوزه تخصصی تئاتر نیز به مقاله «تبیین جایگاه و نقش تئاتر خیابانی در رشد اجتماعی با تکیه بر تأملات زیبایی‌شناسانه و تربیتی جان دیویی» (حسن‌نیا، شایگان‌فر و امینی، ۱۳۹۹) اشاره کرد.

همانطور که ملاحظه می‌شود با وجود انتشار مقالات متعددی در زمینهٔ فلسفهٔ دیویی در ایران، مقالات محدودی به‌طور اخص به بررسی تأثیر اندیشه‌های دیویی بر هنرها پرداخته‌اند و در ارتباط با تئاتر نیز تنها یک مقاله در مبحث تئاتر خیابانی نگارش یافته است. لذا نوشتار حاضر با تمرکز بر تئاتر شورایی، پژوهشی منحصربه‌فرد در این زمینه است.

در ارتباط با تئاتر شورایی و نظریات آگوستو بوآل نیز مقالات علمی-پژوهشی محدودی منتشر گشته که از مرتبط‌ترین آنها می‌توان به دو مقاله «واکاوی اهداف مشارکت شهروندی در تکنیک‌های تئاتر فروم» (لزگی، نجفی و سلیمانی انگیلی، ۱۳۹۲) با تمرکز بر تئاتر قانونگذار و «تئاتر برای توسعه به‌مثابه رسانه: فرایند شکل‌گیری و ویژگی‌های ارتباطی» (خانیکی و کاووسی، ۱۳۹۱) با تمرکز بر تئاتر مشارکتی به‌طور عام اشاره کرد که از این جنبه نیز نوشتار حاضر با تمرکز ویژه بر تکنیک رنگین‌کمان آرزو، پژوهشی منحصربه‌فرد است.

۴. تئاتر شورایی

دیویی منتقد زیبایی‌شناسان تحلیلی است که تلاش دارند هنر را امری مارواییی و آسمانی تعریف کنند که

هیچ‌گونه ارتباطی با امر انضمامی برقرار نمی‌سازد و کارکردی در حیات انسانی ندارد. دیدگاه آنان شاید در ظاهر هنر را به جایگاهی رفیع ارتقاء دهد، اما از نظر دیویی چنین برداشتی از هنر، آن را به تجربه‌ای تهی و فارغ از دغدغه‌های سیاسی-اجتماعی بدل می‌سازد و هنر را تا سطح پدیده‌ای بی‌فایده تنزل می‌دهد. (شوسترمن، ۱۳۸۹: ۷۶) چنین فلسفه‌هایی هنرمند را شخصی معرفی می‌کنند که به‌طور ذاتی دارای استعداد زیبایی‌شناختی می‌باشد و حتی پا را فراتر گذاشته و توانایی درک زیبایی‌شناختی آثار هنری توسط مخاطب را نیز وابسته به استعدادی مادرزادی می‌دانند (دیویی، ۱۳۹۱: ۱۲۲). اما در نظر دیویی لذت بردن از هنر و سرشار نمودن تجربه از زیبایی، رویدادی مجزا نیست که به هنرمند یا شخص خاصی در زمان و مکان محدود و معینی منحصر باشد. دیویی مخالف دیدگاهی بود که هنر و تجارب زیبایی‌شناختی را تنها به قلمروی هنرمند حرفه‌ای محدود و واگذار می‌کرد، بلکه او بر آن بود که هرکسی می‌تواند مستعد کسب و لذت بردن از تجارب زیبایی‌شناختی باشد و برای دستیابی به این هدف باید هوش خلاق او توسعه داده شود (اوزمن و کراور، ۱۳۸۷: ۲۳۱).

دیویی در نظام زیبایی‌شناسانه‌ای که پی‌ریزی نمود منبعی ارزشمند به‌جهت تبیین فلسفی هنرهای کاربردی در اختیار مخاطبین قرار می‌دهد. تئاتر شورایی با قرار داشتن در گسترهٔ نفوذ زیبایی‌شناسی پراگماتیستی می‌تواند نقش تأثیرگذاری در رشد جامعه ایفا نماید. این تئاتر با ایجاد ارتباطی همدلانه میان تماشابازیگران علاوه بر اینکه آنها را برای همکاری با یکدیگر در حل مشکلات برانگیخته می‌سازد و روحیهٔ مسئولیت‌پذیری آنان را افزایش می‌دهد، آنها را درگیر تجربه‌ای زیبایی‌شناختی می‌کند. شدت این تجربه بستگی به میزان تعامل تماشابازیگران با اجرا دارد. تماشابازیگر در تئاتر شورایی به‌صورتی بی‌واسطه درمی‌یابد که این نمایش بازتاب کل بزرگتری یعنی همان جهانی است که در آن زیست می‌کند و با حضور در موقعیت عینی که با رنگ‌وبوی زیبایی‌شناختی تجربه می‌شود، حس فهم‌پذیری بی‌نظیری به دست می‌آورد که هیچ‌گاه با دریافت مستقیم پیام در نمایش‌های مرسوم آن را تجربه نمی‌کرد. زیرا همانطور که دیویی تأکید دارد تجربهٔ زیبایی‌شناختی پیوندی ذاتی با تجربهٔ ساختن دارد (دیویی، ۱۳۹۱: ۷۸) بنابراین اگر پیام نمایش به‌صورت مستقیم و بدون مشارکت فعالانهٔ مخاطبان ارائه گردد به‌طور اجتناب‌ناپذیری به سمت کلیشه‌سازی پیش می‌رود و ارائه دهندهٔ راه‌حل‌های ثابتی می‌شود که به تفاوت‌ها در موقعیت‌های مختلف توجهی ندارد، موقعیت‌هایی که هرکدام می‌توانند شرایط و ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را داشته باشند. تئاتر شورایی همانند تأکیدی که دیویی در رابطه با تئاتر داشت نه به‌واسطهٔ خطابه‌ای مستقیم بلکه با خلق حالات تازه‌ای از تجربه به آگاهی منجر می‌شود. (همان: ۳۶۲) با مشارکت در تئاتر شورایی تماشابازیگر قادر می‌شود که شورمندانه و عمیقاً در معناهایی شریک شود که زبان از بیان آنها قاصر بوده است. تئاتر شورایی نه با نمایش یک‌جانبه رویدادها بلکه با ایجاد بستری برای تجربهٔ بی‌واسطهٔ آن رویداد، به آگاهی منجر می‌شود. در تئاتر شورایی تماشابازیگران موقعیتی بغرنج را به تصویر می‌کشند و امکان‌های موجود در پس این موقعیت که در جهان حقیقی به فعل نرسیدند را تجربه می‌کنند. به‌عبارتی تئاتر شورایی بر آن است تا توان بالقوهٔ تماشابازیگران برای حل معضلات را به بالفعل تبدیل کند.

تئاتر شورایی در دسته‌ای از آثار هنری قرار می‌گیرد که اریک بوت به آنها اثر هنری روزمره می‌گوید. در آثار هنری روزمره، زیبایی‌شناسی لزوماً نه در موضع گریز از واقعیت بلکه بیشتر در موضع بازگشت به آن قرار دارد. وقتی این امکان به وجود آید که افراد از امیدها، رویاها و امیال‌شان حرف بزنند و آنها را به‌واسطهٔ فرایند یا فراوردهٔ تئاتری به اجرا در آورند، در می‌یابند که می‌توانند به‌گونه‌ای دیگر زندگی کنند. البته برای تماشاگری که مشارکت نمی‌کند و به‌عنوان غریبه و تماشاگر فرعی حضور دارد، چنین دریافتی دشوار است (پرندرگست و ساکستن، ۱۳۹۴: ۳۳۰-۳۳۱).

داستایوفسکی زمانی نوشت: «تنها زیبایی جهان را نجات خواهد داد». و بوآل جملهٔ او را این‌گونه تکمیل می‌کند: «تنها زیبایی‌شناسی می‌تواند ما را قادر سازد به

عمیق‌ترین و حقیقی‌ترین ادراک از جهان و جامعه نائل شویم» (بوآل، ۱۳۹۸: ۴۴). بوآل همانند دیویی میان آفریدن به معنی فرآیند زیبایی‌شناختی و چیزی که کامل شده یعنی همان محصول هنری تمایز قائل می‌شود. در زیبایی‌شناسی بوآل مهم‌ترین چیز فرآیند زیبایی‌شناختی است که موجب رشد درک و فهم انسانی می‌شود که آن را انجام می‌دهد. فرآیند زیبایی‌شناختی به سوژه‌ها اجازه می‌دهد خود را در فعالیت‌هایی که به‌طور معمول فرصت حضور در آن را نیافته‌اند، بیازمایند و بدین ترتیب قابلیت‌های ادراکی و بیانی خود را توسعه دهند. بوآل تأکید دارد که فرآیند زیبایی‌شناختی همان اثر هنری نیست، اهمیت و ارزش آن در توسعه و انگیزش قابلیت‌های ادراکی و خلاقه‌ای نهفته است که ممکن است در سوژه تضعیف شده و رو به زوال رفته باشد. (همان: ۲۸-۲۹)

مراحل اجرای تئاتر شورایی را می‌توان با الهام از توصیه‌های آموزشی دیویی در شش مرحلهٔ ذیل تحلیل و دسته‌بندی نمود:

۱. مرحلهٔ اول (دنیای عادی): گروه بازیگران موقعیتی را در برابر مخاطبین به نمایش درمی‌آورند.

۲. مرحلهٔ دوم (بیان مسئله): موقعیت به‌نمایش‌درآمده در مسیر اجرای خود به مسئله‌ای برخورد می‌کند. معضل پدید آمده ادامهٔ روند نمایش را وارد چالش می‌نماید، و این چالش موقعیت ابتدایی را به موقعیتی بغرنج بدل می‌سازد و نمایش وارد دنیای ویژه می‌گردد.

۳. مرحلهٔ سوم (جمع‌آوری معلومات): گروه به رهبری جوکر نمایش را متوقف می‌سازند و در ارتباط با موقعیت بغرنج به‌وجود آمده با تماشاگران به صحبت می‌پردازند و جهت به دست آوردن راهکاری مناسب برای گره‌گشایی از گره موجود از آنان چاره‌جویی می‌کنند.

۴. مرحلهٔ چهارم (پیدا کردن راه‌حل‌های مناسب): تمامی افراد حاضر فرصت آن را خواهند داشت که راهکار مورد نظر خود را پیشنهاد دهند و یا درمورد راهکارهای پیشنهادی سایرین اظهارنظر بنمایند، موافقت یا مخالفت خود را اعلام کنند و در صورت تمایل به شرح دلایل خود بپردازند. در نهایت راهکاری که موافقت اکثریت را به‌دنبال خود دارد، انتخاب می‌گردد.

۵. مرحلهٔ پنجم (آزمایش راه‌حل‌ها): راهکار برگزیده شده در محک تجربه قرار می‌گیرد. در این مرحله یا خود گروه بازیگران به اجرای نمایشی راهکار منتخب می‌پردازند و یا از فرد پیشنهاد دهنده و یا هر داوطلب دیگری می‌خواهند که به گروه نمایش بپیوندند و در ادامهٔ نمایش برای عملی ساختن آن راهکار گروه را همراهی نمایند.

۶. مرحلهٔ ششم (انتخاب راه‌حل مناسب و استنتاج): پس از مرحلهٔ پنجم، گروه مجددا به مرحلهٔ سوم بازمی‌گردند و راهکار پیشنهادی اجرا شده را به قضاوت مخاطبین می‌سپارند که آیا در نظر آنان این راهکار، راه‌حل مناسبی برای عبور از معضل خواهد بود و یا خیر. اگر راهکار پیشنهادی نتواند موافقت و همراهی تمامی اعضا را به دست آورد، تئاتر شورایی وارد مرحلهٔ چهارم می‌شود و دوباره برای دستیابی به راهکاری مناسب به بحث پرداخته می‌شود و راهکار پیشنهادی دیگری منتخب و به اجرا در می‌آید. این روند و تکرار مراحل آن قدر ادامه می‌یابد تا گروه به راهکاری دست یابد که مورد موافقت اکثریت باشد. و این‌گونه تئاتر شورایی به پایان مرحلهٔ ششم و نهایی می‌رسد.

همانند رهنمود دیویی: «دستورهای اخلاقی باید با زندگی معمولی مطابقت داشته باشد تا اثرگذار گردد.» (دیویی، ۱۳۳۳: ۱۴۸) در طرح موضوع برای تئاتر شورایی نیز باید به زندگی عادی و امور روزمره توجه داشت. ممکن است گروه اجرایی موضوعی را از پیش انتخاب کرده و بر اساس آن نمایشی تمرین‌شده را برای آغاز تئاتر شورایی اجرا کنند. اما بهتر است که مشارکت‌کنندگان در تئاتر شورایی خود از میان دغدغه‌ها و مشکلاتی که در زندگی با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند موضوع نمایش را پیشنهاد نمایند.

تئاتر شورایی فرصتی برای تمرین و تقویت اندیشهٔ انتقادی است. در طی بحث‌هایی که در این تئاتر ایراد می‌شود، شرکت‌کنندگان قوت و ضعف و منطق استدلال‌های مطرح‌شده را با رویکرد انتقادی سنجیده و از این طریق اشتراکاتی که در نظرهای مختلف وجود دارد را جمع‌بندی می‌نمایند و درنهایت استدلال بهتر از

نظر جمع جهت اجرا انتخاب می‌گردد. در تئاتر شورایی تنها آنچه گفته می‌شود و رأی جمع اهمیت دارد نه مقام گویندهٔ سخن. بنابراین تماشابازیگران نباید مرعوب شخصیت بیرونی افراد شرکت‌کننده در بحث شوند و تنها باید بهترین و دقیق‌ترین راهکار را برگزینند. در یک تئاتر شورایی هیچ فردی به‌طورِصرف نقش یاددهنده را ندارد و همچنین هیچ‌کسی یادگیرندهٔ محض نیست. در این تئاتر همگی به تبادل تجربه می‌پردازند، در حال یادگیری هستند و یکدیگر را راهنمایی و هدایت می‌کنند، نه اینکه یکی مجبور به اطاعت و دیگری دستور دهنده باشد. گفت‌وگوهایی که در تئاتر شورایی شکل می‌گیرند باید ماهیتی غیراستبدادی داشته باشند و اعضای گروه با وجود اینکه مستقل و انتقادی می‌اندیشند، به بهترین استدلال احترام بگذارند و به‌دور از تعصبات و پیش‌داوری‌ها تنها دلیل و اعتبار استدلال‌ها را به رسمیت بشناسند. بوآل همچون دیویی به‌دنبال دستیابی به جامعه‌ای بود که از مردمی تشکیل شده باشد که شهامت اندیشیدن به‌صورت مستقل را دارند و درعینِ‌حال، خویشتن را با گروه پیوند می‌دهند. در تئاتر شورایی همواره ارتباطی متقابل بین تمامی افراد برقرار است و این ارتباط متقابل خود نیز تمرینی برای دموکراسی به حساب می‌آید. در جوامعی که به‌طور فزاینده با تضادهای نژادی و مذهبی قطبی شده، تئاتر شورایی با تمرین فرهنگ گفت‌وگو و تبادل‌نظر در فضایی سرشار از احترام متقابل، راه‌حل مسالمت‌آمیزی برای رفع اختلافات ارائه می‌دهد.

در تئاترهای مرسوم فرجام نمایش از پیش به‌طور دقیق مشخص شده و نویسنده سرنوشتی گریزناپذیر برای قهرمان مقدر کرده و تماشاگر تنها شاهد آن است، چنین نمایشی نمی‌تواند در مسیر ایجاد تجربه‌ای یکپارچه و بالنده پیش برود و تماشاگر را به نقطهٔ اوج و کمال برساند. در تئاتر شورایی تجربهٔ نهایی نتیجهٔ روندی است که قهرمان یعنی همان تماشابازیگر در ساخت آن نقش داشته است و در روند تکمیل تجربه همواره بینشی تازه به دست می‌آورد. تماشابازیگر طعم شیرین تکمیل تجربه و کسب آگاهی از آن را می‌چشد و همین ویژگی است که نمایش را برای او جذاب‌تر می‌کند. سیر تکمیل تجربه در تمام مدت اجرای شورایی تداوم دارد و لذت آفرینش و ادراک زیبایی‌شناختی همراه اوست. در بسیاری از نمایش‌های مرسوم تماشاگر به انتظار پایان نمایش نشسته است و حتی ممکن است با آگاهی یافتن از پایان دیگر اشتیاقی به دنبال نمودن آن نداشته باشد، اما در تئاتر شورایی جدا از نتیجهٔ نهایی، حضور فعال در پیشروی نمایش نیز برای تماشابازیگر ارزشمند است، زیرا تجارب حاصله ابزاری سودمند به دستش می‌دهد که در زندگی روزمره به کارش می‌آید. تأثیر تئاتر شورایی بر تماشابازیگر با پایان نمایش متوقف نمی‌شود و در ادامهٔ حیات اجتماعی او کارکردی سودمند دارد.

دیویی نیز برای انجام فعالیت‌های مدرسه تذکر می‌دهد که نباید هدف نهایی از ابتدا مشخص باشد و دانش‌آموز ملزم گردد که با طی طریقی خاص به نتیجه‌ای ازپیش‌مشخص که در نظر معلم درست انگاشته شده، دست یابد. او از کارهای دستی و یا فراگرفتن حرفه مثال آورد که در این نوع از فعالیت‌ها هرگاه تنها محصول و تهیهٔ برخی اشیاء هدف اساسی باشد و به شاگرد فرصت داده نشود که یک نوع مسئولیت فکری در انتخاب مواد و ابزاری که بیشتر در خور کار باشد بر عهده گیرد و یا آنکه خودش نقشهٔ کار را طرح و اجرا نماید تا شخصا به اشتباهات خویش پی برد و راه تصحیح آن را تشخیص دهد، در چنین وضعیتی کمترین فایدهٔ تربیتی حاصل نمی‌گردد (دیویی، ۱۳۲۷: ۱۱۱).

بوآل بر این باور است که اگر پیام و راهکار پیشنهادی برای گذر از بحران به‌نمایش‌درآمده به‌صورت مستقیم همچون نمایش‌های سنتی ارائه گردد و مخاطب ناظر یا شنونده‌ای صرف باشد به‌هیچ‌وجه به اندازهٔ شرایطی که خود مخاطب در گیرودار حل مسئله باشد مثمر ثمر نخواهد بود. بوآل در تئاتر شورایی تماشابازیگران را در معرض مسئلهٔ مطرح شده در نمایش قرار می‌دهد و آنان نیز با همیاری و همفکری با یکدیگر بر آن هستند تا بر وضعیت بغرنج نمایشی که نمونه‌های مشابهی در زندگی واقعی دارد، فائق آیند. تماشابازیگر با حضور در بطن مسئله در تئاتر شورایی به فکر واداشته می‌شود و شرایطی برایش مهیا می‌گردد تا بتواند راهکارهای

جدیدی کشف کند و از این طریق تجربهٔ زیستهٔ خود را رشد دهد.

دیویی در کتاب *سرشت و رفتار انسان*[۷] از انگیزه‌ای صحبت می‌کند که نیروی محرکهٔ آدمی برای تعامل با محیط است. او بر این باور است که کنش‌های متقابل میان انگیزه و محیط منجر به رشد بیشتر انسان می‌شود. بدین ترتیب که هرگاه انسان در تعامل با محیط و رشد خود با مانعی روبه‌رو گردد، انگیزه در جهت غلبه بر مشکلی که ممانعت از فعالیت را باعث شده است، به پیش می‌رود. انگیزه به سنجش، که «تمرین نمایش‌گونهٔ (در تخیل) راه‌های گوناگون، رقیب و ممکن عمل» است، نیرو می‌بخشد. در تئاتر شورایی نیز هنگامی که شخصیت اصلی نمایش به مانعی برمی‌خورد که رفتار فعلی او توانایی گذر از آن موقعیت بغرنج را ندارد، سنجشِ راهکارهای جایگزین آغاز می‌گردد. راهکارهای ارائه شده توسط تماشابازیگران به‌نوبت موردآزمایش قرار می‌گیرند تا مشخص شود که چه راهکارهای جایگزینی در شرایط فعلی ممکن است و هرکدام به چه نتیجه‌ای منجر می‌گردد و در نهایت گروه بهترین و مؤثرترین راهکار را انتخاب می‌کند.

> اندیشه به پیش می‌رود و پیامدهای اعمال را پیش‌بینی می‌کند، و به این ترتیب منتظر ناکامی و مصیبت بالفعل نمی‌ماند. عملی که در تخیل مورد آزمایش قرار می‌گیرد، عمل نهایی و مقدر نیست، بلکه قابل تعویض است. «جان دیویی» (اسکفلر، ۱۳۶۶: ۲۹۱)

در فلسفهٔ دیویی هنگامی که موجود زنده در عمل با یک معضل روبه‌رو می‌گردد، برای حل معضل به اندیشه ارجاع می‌دهد و از آن یاری می‌طلبد. تماشابازیگران در تئاتر شورایی نیز هنگام مواجهه با مشکل به‌نمایش‌درآمده راهکارهای متفاوتی را برای گذر از بحران اندیشه می‌کنند، اما نه مانند گفتهٔ دیویی به تنهایی و در تخیل، بلکه در گفت‌وگویی جمعی، رقابتی میان راهکارهای گوناگون پیشنهادشده، به‌واسطهٔ بحث و استدلال شکل می‌گیرد و در نهایت بهترین آنها برای محک خوردن در بوتهٔ عمل که همان جهان نمایش است، انتخاب می‌شود. اگر معضل مطرح‌شده در مرحلهٔ عمل توسط راهکار پیشنهاد شده رفع گردد و تمامی اعضای گروه با آن موافق باشند، نمایش به پایان می‌رسد، در غیر این صورت، راهکار شکست خورده است و گروه باید راهکار تازه‌ای را برای حل مسئله در عالم واقع پیشنهاد نمایند. تکرار این روند یعنی ارائهٔ پیشنهاد از طرف تماشابازیگران، محک خوردن در جهان نمایش و سپس سنجش آن در مباحثه‌ای گروهی، اعمالی همراه با اندیشه‌ورزی هستند که منجر به افزایش تجربه و رشد بیشتر در معنایی می‌شوند که دیویی از آن مراد دارد. دیویی اندیشیدن را کوششی ارادی می‌داند برای کشف روابط مشخص بین کاری که موجود اندیشمند انجام می‌دهد و پیامدهایی که از این کار ناشی می‌شوند. به تأکید دیویی اندیشیدن انسان را قادر می‌سازد که برای پی‌ریزی یک آینده به‌عنوان پیامد عمل کنونی، احساس مسئولیت کند. بنابراین عمل اندیشمند با عمل معمولی که می‌گوید «بگذار چیزها به همان صورتی که در گذشته بوده‌اند، ادامه یابند»، و نیز با عمل ناشی از هواوهوس که می‌گوید «چیزها همان گونه باید باشند که در این لحظه هستند»، متفاوت است. هردوی این عمل‌ها، «از به عهده گرفتن مسئولیت پیامدهای آیندهٔ عمل کنونی طفره می‌روند. تفکر، به معنی پذیرش چنین مسئولیتی است». (همان: ۳۰۱-۳۰۳)

مطمئنن میان عملی که در دنیای واقعی اوضاع را سامان می‌دهد و راهکار به اجرا در آمده در تئاتر شورایی تفاوت وجود دارد و تا زمانی که این راهکار در دنیای واقعی از عهدهٔ تغییر مساعد شرایط برنیاید، نمی‌تواند به‌عنوان بهترین راهکار تثبیت گردد، اما مسئله این است که آن عمل مناسب بالفعل هم‌اکنون از دسترس خارج است. آنچه اکنون می‌تواند در دسترس قرار داشته باشد، تصور یک هدف یا پیامد مطلوب است، یعنی یک راهکار یا نقشه، که حدس زده می‌شود به هدف معینی منجر گردد. این راهکار پیشنهادی، یک فرضیه یا نقشه است که فعالیت کنونی را هدایت می‌کند اما راه را بر فعالیت بیشتر نمی‌بندد.

تمامی راهکارهای پیشنهادی در تئاتر شورایی توسط نتایج مثبتی که می‌توانند به بار آورند موردارزیابی قرار می‌گیرند، نه اینکه آن راهکار توسط چه شخص یا

گروهی پیشنهاد شده است و هر راهکاری توسط هرکسی هم که پیشنهاد شده باشد می‌تواند موردتأیید گروه قرار نگیرد. گروه با موردآزمون قرار دادن هریک از راهکارهای پیشنهادی در واقع به‌سوی یک عمل عزیمت می‌کنند، اما به‌طورِقطع امکان ارزیابی بعدی و بازنگری نقشهٔ خود را منتفی نمی‌دانند، در واقع، از آنجا که اجرای یک نقشه، به طرزی نمونه، خطاها و مشکلات را آشکار می‌کند، مهم این است که گروه به‌جای اینکه سهل‌گیرانه در پی دستیابی هرچه سریعتر به راه‌حل نهایی باشد، نسبت به تغییرات ممکنی که می‌تواند روی هرکدام از راهکارها صورت پذیرد و منجر به راهکار بهتری شود، هوشیار و پرتلاش باشد. به‌طور خلاصه، یک راهکار پیشنهادی خود وسیله‌ای است برای سازمان دادن فعالیت کنونی؛ به همین دلیل باید به‌عنوان یک فرضیه، و نه امری جزمی، در نظر گرفته شود. وظیفهٔ آن، راهنمایی تماشابازیگران به‌سوی آینده است. (همان: ۳۰۴-۳۰۵)

ویژگی‌های یک راهکار مناسب برای رفع بحران در تئاتر شورایی را می‌توان بدین ترتیب برشمرد:

۱. راهکار پیشنهادی باید برخاسته از شرایط موقعیت به نمایش‌درآمده باشد و متناسب با محدودیت‌ها و امکانات موجود در آن باشد؛ بدین معنا که یک راهکار مناسب باید به واقعیت زندگی پایبند و عمل به آن در زندگی حقیقی امکان‌پذیر باشد. به‌طور مثال باید به توانایی‌ها و ضعف‌های شخصیت گرفتار در آن وضعیت بغرنج توجه داشته باشد و از او انتظار اعمالی خارج از توانش نداشته باشد، و یا مشکلات پیش‌آمده را بیش از حد ساده فرض نکند.

۲. راهکار باید انعطاف‌پذیر و قابل تغییر و تطبیق با اوضاع و احوال جدید باشد؛ راهکار پیشنهادی باید قابلیت آن را داشته باشد که اگر واکنشی نسبت به آن صورت گرفت و به همان ترتیب تغییری در شرایط پیش آمد، همچنان راهکاری مناسب برای حل آن معضل باقی بماند. به‌طور خلاصه راهکار مناسب باید از یک جامعیت حول اتفاقات پیرامون آن موقعیت برخوردار باشد و عکس‌العمل‌های احتمالی را پیش‌بینی و برای آنان آماده باشد.

۳. راهکار پیشنهادی باید عقیدهٔ واقعی پیشنهاد دهنده باشد؛ تماشابازیگران باید در ارائهٔ راهکارها آزادی و امنیت کامل داشته باشند و تحت فشار توسط جوکر، گروه اجرایی و یا سایر تماشابازیگران به‌سمت ارائه و یا پذیرش راهکاری که به‌زعم آنان راهکار مناسب و صحیح است، سوق داده نشود.

در تئاتر شورایی تماشابازیگران تمرین می‌کنند که با غلبه بر ترس‌های‌شان و با آزمون‌وخطا در شرایطی امن، تصمیم‌گیری بهتری در موقعیت‌های پیچیدهٔ زندگی واقعی داشته باشند. تئاتر شورایی تماشابازیگران را توانمند می‌سازد که یک وضعیت واحد را به شکل‌های متفاوتی تجربه کنند و شهامت و اعتماد به‌نفس بیشتری برای مقابله با آن وضعیت در جهان خارج داشته باشند. تئاتر شورایی کمک می‌کند دید و نگرش افراد از یک راه‌حل ثابت به راه‌حل‌های متعددی در چند راه زندگی معطوف شود، آن هم در شرایطی که امتحان کردن تمامی راه‌ها در زندگی واقعی عملا غیرمنطقی است. نتایجی که در پایان یک تئاتر شورایی به دست می‌آید افراد را قادر به سنجیدن امکان‌های مختلف می‌کند تا بدین وسیله بتوانند بهترین و مناسب‌ترین تصمیم را اتخاذ کنند.

۵. رنگین‌کمان آرزو[۸]

رنگین‌کمان آرزو عنوانی فراگیر برای تکنیک‌هایی است که بوآل در اروپا ابداع کرده و از آنها برای بررسی موضوعاتی استفاده می‌شود که به نظر می‌رسد فردی‌تر و روانشناختی‌تر هستند تا اجتماعی-سیاسی. غالباً رنگین‌کمان آرزو را با درام‌درمانی مقایسه می‌کنند؛ روشی برای درمانگری از طریق تئاتر که در اوایل قرن بیستم توسط کنشگری اتریشی به نام جیکاب مورنو[۹] ابداع شد (ظفرقهرمانی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۴۴۷). یکی از شیوه‌های رایج رنگین‌کمان آرزو «مبارزه با سرکوب» نام دارد. در این روش از مشارکت‌کننده‌ای خواسته می‌شود، لحظه‌ای از زندگی خود که در آن ستمی بر او وارد شده، اما او واکنشی به آن نشان نداده، یعنی مخالف میل و آرزوی خود رفتار کرده است را برای اجرا در تئاتر رنگین‌کمان آرزو پیشنهاد دهد. سپس فرد سرکوب‌شده

از میان شرکت‌کنندگان تمام کسانی را که به بازسازی آن لحظه کمک می‌کنند، برمی‌گزینند. افراد انتخابی پس از آنکه توضیح و دستورات را از بازیگر اول گرفتند، صحنه را به همان شکلی که در واقعیت روی داده است، تحت همان شرایط و با همان احساسات بازی می‌کنند. پس از بازسازی، از بازیگر اول خواسته می‌شود تا صحنه را دوباره بازی کند. اما این بار نباید ستم را بپذیرد، بلکه باید با آن مبارزه کند تا به آرزو و خواست خود برسد. دیگر بازیگران باید همان روش سرکوب را حفظ کنند (همان، ۱۳۹۰: ۱۱۶). فرد سرکوب‌شده باید تلاش کند با همیاری سایر تماشابازیگران موانع موجود برای رهایی از سرکوب را به عوامل مساعد بدل سازد. حال فرد سرکوب‌شده خواه در این کوشش کامیاب شود و خواه ناکام گردد، به حالت سابق بازنمی‌گردد. بلکه او در مواجههٔ نمادین با سرکوب به درکی عمیق‌تر از خود و شرایطش دست پیدا می‌کند، تجربه‌ای تازه می‌پروراند و به آگاهی‌اش اضافه می‌گردد، و اگر در این فضای نمایشی بتواند تهدیدها را به فرصت تبدیل کند علاوه بر افزایش آگاهی بر اعتماد به‌نفسش نیز افزوده می‌گردد. به‌این‌ترتیب فرد درمی‌یابد که غالباً توان مبارزه را دارد اما چنین نمی‌کند. همچنین به نیروی واقعی فرد مقابلش نیز پی می‌برد و مهیای آن می‌شود که در دنیای حقیقی نیز موانع را به عوامل مساعد تبدیل سازد. او بر روی صحنه با انجام عملی که در واقعیت نتوانسته انجام دهد، به خودآگاهی و خودباوری می‌رسد و آماده می‌شود تا با ستم‌های بعدی مبارزه کند.

تماشابازیگر در هر مرحله از تئاتر رنگین‌کمان آرزو اگر با شکست و تجربه‌ای ناموفق روبه‌رو گردد، به مرحلهٔ پیشین بازمی‌گردد و می‌اندیشد که ممکن است چه اشتباهی انجام داده باشد و از تجربهٔ به‌دست‌آمده همچون سرمایه‌ای بهره می‌گیرد و دور اندیشانه‌تر و با توجه بیشتری به موقعیتی که در آن قرار دارد، عمل می‌کند. موانعی که بر سر راه تماشابازیگر قرار می‌گیرد او را مجاب می‌سازد که نیرو و توان بیشتری به کار گیرد، البته نیروی برانگیخته شده صرفاً کمّی، یا صَرف نیروی بیشتر نیست، بلکه جنبهٔ کیفی نیز دارد، تبدیل نیروست به عمل اندیشه‌ورزانه به طریق جذب معانی از متن تجربه‌های گذشته. بینشی که تماشابازیگر از تجربهٔ مراحل پیشین به دست آورده صرفاً به آگاهی او اضافه نمی‌گردد بلکه نوعی بازآفرینی اندیشه صورت می‌گیرد، تجربهٔ کهنه و اندوخته شده چون ناگزیر است پاسخگوی وضعیتی نو باشد، به معنای واقعی کلمه احیا می‌شود و جان تازه‌ای پیدا می‌کند. همین دگرگونی مضاعف، فعالیت را به عمل «بیان» در تعبیر فلسفهٔ دیویی، بدل می‌کند. عواطف و هیجانات مبهم وقتی در کاری هنری تجلی پیدا می‌کنند، توسط عمل بیان سامان می‌یابند و دچار دگرگونی می‌شوند. بیان صرفاً تخلیهٔ عاطفی نیست بلکه این فوران احساسات باید با جذب ارزش‌های تجربه‌های قبلی وضوح و انتظام پیدا کنند. در نظر دیویی احساسات ارگان‌هایی هستند که از طریق آنها مخلوق زنده مستقیماً در جریان امور جهان قرار می‌گیرد. از طریق این مشارکت و در درون تجربهٔ حسی اوست که جنبه‌های حیرت‌انگیز، شکوه‌مند و گوناگون این جهان، بر او واقعیت می‌یابند (دیویی، ۱۹۵۸: ۲۲).

در اینجا تفاوت بیان در تئاتر شورایی و کاتارسیس در تراژدی مشخص می‌گردد. کاتارسیس تخلیهٔ هیجانی است و تخلیه کردن یعنی خلاص شدن و کنار نهادن، اما بیان کردن یعنی دست نکشیدن، یعنی پیش رفتن در سیری بالنده، یعنی از کار درآوردن تا به انجام رسانیدن. اشک ریختن در پایان یک تراژدی ممکن است موجب تسکین شود، فوران احساسات ممکن است خشمی درونی را تخلیه کند، اما در بیان تلاش می‌شود که شرایط بیرونی نیز سروسامان پیدا کنند. مخاطبینی که به سراغ تراژدی می‌روند تا از اندوه و فشار زندگی رها شوند، چرا که نمی‌توانند به کمک ارزش‌هایی در محیط پیرامونِ خود تسکین یابند، کسانی هستند که از روبه‌رو شدن با موقعیت‌های بغرنج جهان بیرونی هراس دارند. اما تئاتر رنگین‌کمان آرزو چیزی بیش از بیدار شدن نیرو و توان در جان‌های افسرده‌حال یا آرامشی برای پریشان‌حالان است. تئاتر رنگین‌کمان آرزو می‌تواند موقعیت‌های دشوار که درعینِ‌حال مبهم و ناپخته هستند را وضوح و روشنی بخشد، آن هم نه با اندیشه‌ای که سخت روی آنها کار می‌کند، نه با گریز به جهانی از حسِ محض، بلکه با بازسازی تجربه.

در عمل بیان که در تئاتر رنگین‌کمان آرزو صورت می‌پذیرد، عاطفه جزئی ضروری و ذاتی است اما نباید آن را با تخلیهٔ عاطفی در نمایش‌های ارسطویی اشتباه گرفت. در جریان شکل‌گیری و بالندگی عمل بیانگر، عاطفه تماشابازیگر را بر آن می‌دارد که با موانع موجود در موقعیت سرکوب به‌نمایش‌درآمده تعاملی انتقادی برقرار سازد و آنها را به‌صورت عواملی مساعد دگرگون سازد. باید توجه داشت شخصی که بیش از حد تحت سیطرهٔ غلیان احساسات باشد به‌دلیل همین حالتی که دارد از بیان عاجز می‌شود. عاطفه‌ای که مناسب عمل بیان است به قول وردزورث عاطفه‌ای است که در آرامش به خاطر آورده شده است. وقتی کسی مقهور عاطفه‌ای می‌شود حالت انفعالیش بیشتر و واکنش فعالانه‌اش کمتر از آن حدی می‌شود که رابطه‌ای متعادل مجال بروز پیدا کند. همانند بسیاری از نمایش‌های اندوهناک که تماشاگر چنان غرق در آنها می‌شود که گریه مانع از اندیشیدن به ماجرا می‌شود چه‌بسا بخواهد موقعیت را نیز سروسامان بدهد. عاطفه در حالت‌های افراطی‌اش به‌جای آنکه موقعیت را سامان بخشد آن را دستخوش بی‌نظمی بیشتری می‌کند. همانطور که عاطفهٔ ناکافی این انگیزه را به تماشابازیگر نمی‌دهد آن‌طور که شایسته است با محیط درآمیزد، عاطفهٔ بیش از حد و هیجان ناشی از آن نیز مانع از پرداختن به جزئیات موقعیت سرکوب می‌شود. (دیویی، ۱۳۹۱: ۱۱۰)

تئاتر رنگین‌کمان آرزو برای آنکه بتواند شرایط زندگی را به نحو مطلوبی رشد دهد باید تماشابازیگر را به‌نحو مطلوبی به تعامل سازنده با موقعیت به‌نمایش‌درآمده ترغیب کند و از این طریق شرایطی را مهیا سازد تا او بتواند تجربه‌ای کمال‌یافته را پرورش دهد. در مسیر شکل‌گیری این تجربه موانع و مشکلات موجود در موقعیت به‌نمایش‌درآمده با فشار آوردن بر نیازها و کشش‌های درونی فردی که در این موقعیت قرار گرفته، و در بحث ما تماشابازیگر، آنچه بیان می‌شود را از درون او بیرون می‌کشد. باید توجه شود که عمل بیان مستلزم فعالیتی در طول زمان است و همان طور که اشاره شد تخلیه و برون‌ریزی آنی هیجانات و عواطف نیست. تأکید بر زمان از این لحاظ اهمیت دارد که بیان خویشتن از طریق تکنیک رنگین‌کمان آرزو، تعامل طولانی چیزی برخاسته از درون با شرایط عینی است، روندی که در آن هر دوی آنها صورت و نظمی پیدا می‌کنند که در ابتدا فاقد آن بودند. بدین معنا که در تئاتر رنگین‌کمان آرزو، ایده‌ای ازپیش‌آماده به عین منتقل نمی‌شود بلکه در روند ساختن و تعامل با موقعیت سرکوب است که ایده پرورش می‌یابد و رفته‌رفته و به‌طور مستمر شکل تازه‌ای پیدا می‌کند و تبدیل به آن چیزی می‌شود که مطلوب نهایی است. متفکران و دانشمندان نیز راه خود را با آزمون‌وخطاها و آزمایشات بسیار به‌سوی فرجامی که پیشاپیش به نحو مبهم و غیردقیق مجسم شده است باز می‌کنند. در تئاتر رنگین‌کمان آرزو با توجه بر همین نکته موقعیت نمایشی بارها و بارها تکرار می‌شود تا در این مسیر پخته شود و به بیان نهایی درآید. اگر تماشابازیگر کم‌حوصله است و با خلق اولین موقعیت گمان می‌برد که به راهکاری رسیده که به مدد آن می‌تواند در زندگی واقعی از پس موانع بر بیاید، باید پذیرفت که هنوز به‌قدر کافی آمادهٔ بهره‌گیری از این تکنیک نیست.

در هر دور تازه‌ای از اجرای رنگین‌کمان آرزو تمامی دریافت‌ها و تجاربی که تماشابازیگر از اجراهای ناموفق قبلی به دست آورده، برانگیخته می‌شوند و به‌صورت اندیشه‌ها و عواطفی آگاهانه او را در ساخت تجربهٔ مطلوب نهایی یاری می‌نمایند. در این مسیر تماشابازیگر متوجه می‌شود برای اینکه در این موقعیت بغرنج باقی نماند باید از تجارب گذشته، هرچند ناموفق درس بیاموزد و در هر مرحله از اجرای شورایی تجاربی که از مراحل پیشین کسب نموده را به کار بندد. باید به یاد داشت که بسیاری از انسان‌ها حال و روز خوشی ندارند و از درون عذاب می‌کشند، زیرا هنری از جنس عمل بیانگر در اختیار ندارند. مشارکت در یک تئاتر رنگین‌کمان آرزو برای رهایی از سرکوب‌های عاطفی حتی می‌تواند نسبت به شرکت در جلسات تخصصی روان‌شناسی نیز ارجحیت داشته باشد، زیرا در این تئاتر به‌جای توصیف عقلانی و نمادین مشکلات، آن موقعیت بغرنج به نمایش درمی‌آید و افراد می‌توانند با آن مشکل به‌صورت انضمامی مواجه گردند. بسیاری از موقعیت‌های بغرنج

زندگی را می‌توان در تئاتر رنگین‌کمان آرزو به تجربه‌ای روشن و مثبت بدل کرد، بدون آنکه اشتباهات رخ داده باعث آسیب‌های درونی و بیرونی در دنیای واقعی شوند.

سرکوب‌های درونی اشخاص زمانی می‌توانند به بیان درآیند که شخص در خود این نیاز را احساس کند که زمان آن رسیده که نیازها و عقده‌های درونی‌اش با تعامل با محیط به جوش‌وخروش درآید. اگر شخص خود را در جهان بیرونی منفعل بداند و از سر ناچاری شیونی سر دهد یا هر برون‌ریزی عاطفی دیگری، همان طور که گفته شد تخیله‌ای بیش نیست. شخص باید آگاهانه شرایط نامطلوب و موانع بر سر راه خود را درک کند و درصدد تغییر اوضاع برآید. رقص جنگ و رقص خرمن نزد اقوام وحشی ناشی از تخلیهٔ عاطفی نیست بلکه هجوم قریب‌الوقوع دشمن یا محصولی که باید درو شود در کار است که او را به بیان وامی‌دارد. برای ایجاد کشش و تمایلاتی که منتج به بیان می‌شوند لازم است چیزی در میان باشد، چیزی حیاتی و غیرقطعی نظیر نتیجهٔ یک نبرد یا چندوچون خرمنی که در پیش است. موقعیت قطعی و مسلم فرد را به‌لحاظ عاطفی برنمی‌انگیزد. بنابراین آنچه بیان می‌شود صرف هیجان نیست، بلکه هیجان دربارهٔ چیزی است.

هنگامی‌که شخصی به‌واسطهٔ عینی خارجی دچار خشم مفرط می‌شود، نمی‌تواند بدون تعامل با محیط بیرونی و صرفاً با اعمال درونی آن خشم را فرو بنشاند، همانطور که نمی‌تواند جریان الکتریسیته را با فرمان اراده از بین ببرد. اگر هم چنین کند خشم او همچون عقده‌ای سرکوب‌شده در درونش باقی می‌ماند و زمانی همچون کوهی آتش‌فشانی به‌صورتی بسیار مخرب‌تر فوران می‌کند. چه این برون‌ریزی اتفاق بیفتد و چه نیفتد زندگی آن شخص و اطرافیانش و حتی شاید سایر افراد اجتماع دستخوش تأثیرات زیان‌باری می‌شود. پس باید برای رهایی از شر آن کاری کند. فرد می‌تواند برای خلاص شدن از خشم خود، آن را بر سر همسایگان و یا اعضای خانواده‌اش خالی کند، یا به‌طور مستقیم و نسنجیده به سراغ قدرتی برود که موجب خشم او شده است، اما هرکدام از این انتخاب‌هایی که پیش روی اوست می‌تواند شرایط را وخیم‌تر از پیش نماید. حال تصور کنید که او تصمیم می‌گیرد مسئله‌ای که موجب خشم او شده است را در یک تئاتر رنگین‌کمان آرزو طرح نماید. او با بازسازی شرایط ناخوشایند و دوباره قرار گرفتن در آن موقعیت ممکن است متوجه اشتباهی از طرف خود شود که مسبب شکل‌گیری آن شرایط شده و یا موجب تشدید ناخوشایندی‌اش شده است، با این آگاهی ممکن است کمی‌آرام شود؛ و یا می‌تواند راه‌حل‌های متفاوت برای رهایی از خشم فروخورده را آزمون‌وخطا نماید و به مناسب‌ترین راه برسد. اگر فرد سرکوب شده می‌خواست تمامی راه‌حل‌های مدنظرش را در زندگی حقیقی آزمون نماید، محتمل است با هر خطایی متحمل شرایطی شود که اوضاع را بغرنج‌تر و حتی گاهی جبران‌ناپذیر نماید. تماشابازیگر در مسیر اجرای تئاتر رنگین‌کمان آرزو می‌تواند از پیشنهاداتی که سایرین ارائه می‌دهند نیز بهره ببرد، شاید اگر این پیشنهادات در فضایی غیر از تئاتر به او ارائه می‌شد خشم او را افزایش می‌داد چرا که می‌پنداشت سایرین که در شرایط او قرار ندارند از ساحلی آرام سعی بر پند و اندرز او دارند، اما در شرایط نمایشی هیچکدام در موقعیتی متفاوت یا جایگاهی بالاتر قرار ندارند، و در شرایطی برابر و دوستانه تجاربی را به اشتراک می‌گذارند. در جلسهٔ شورایی، پس از اجرای نمایش، شرکت‌کنندگان باید از این پدیدهٔ خاص فردی به قوانین اجتماعی پشت این پدیده که تعیین‌کنندهٔ آن هستند، برسند. در بدبینانه‌ترین حالت حتی اگر گروه شورایی به نتیجه‌ای راضی‌کننده از تمامی جهات نرسند، جدا از افزایش تجربه و آگاهی پیرامون مسئلهٔ مطرح‌شده، باز هم بازسازی چندبارهٔ آن شرایط می‌تواند در تسکین و سامان یافتن روح آشفتهٔ فردی که مشکلش را مطرح کرده تأثیر به‌سزایی داشته باشد و به او یاری رساند تا بتواند با شرایط پیش آمده مدارا کند.

بزرگترین خطایی که افراد در برابر موقعیت‌های بغرنج مرتکب می‌شوند این است که گمان می‌کنند می‌توانند تنها با اندیشه کردن در درون خود درمورد آن موقعیت بغرنج به راهکاری درست دست یابند و در محیط بیرونی به مدد آن از پس موانع موجود برآیند. اما حقیقت این است وضعیت‌هایی که تجربه می‌شوند

سرشت منحصربه‌فرد و واحد خود را دارند و هر سرکوبی درگیر وضعیتی است که نتیجهٔ آن معلوم نیست و هنگامی که فرد در موقعیتی بیرونی قرار می‌گیرد متوجه چگونگی حقیقی آن می‌شود، موقعیتی که کیفیات گوناگونش حتی به ذهنش خطور نکرده است. به‌عنوان مثال موقعیتی همچون مرگ و از دست دادن عزیزان موقعیتی نیست که بتوان در ذهن تصویری درست از آن ساخت و بدون درآمیختگی با شرایط عینی نمی‌توان کیفیات ویژهٔ آن را درک کرد. انسان گاه با اعتماد به‌نفس کاذب به تقابل با وضعیتی بغرنج می‌رود و شرایط خود را وخیم‌تر می‌کند و گاه آن‌چنان در ذهن شکست‌خورده باقی می‌ماند که شهامت رفع آن معضل در جهان خارجی را به خود راه نمی‌دهد (همان: ۱۰۵).

تئاتر رنگین‌کمان آرزو قابلیت دارد که بیان هنری و ارتباط اجتماعی را درهم آمیزد و می‌تواند تأثیر قابل ملاحظه‌ای در تکامل سطح روابط اجتماعی و افزایش مهارت‌های زندگی داشته باشد. این تکنیک شورایی می‌تواند با فراهم آوردن راه‌های گوناگون برای برقراری ارتباط با دیگران از طریق ایفای نقش‌های متنوع و یا مشاهدهٔ ایفای نقش‌های دیگران به‌صورتی نمایشی، مهارت‌های اجتماعی افراد را ارتقا داده و در آنان احساس مطلوب‌تری ایجاد نماید. افراد می‌توانند به کمک این تئاتر نوعی همدلی با دیگران برقرار سازند. با ایجاد روحیه‌ی همدلی میان افراد گروه، آرامش و شادکامی در قلب‌های آنان جاری می‌شود و در کاهش احساس تنهایی و نارضایتی اجتماعی نقش مؤثری ایفا می‌نماید. تئاتر رنگین‌کمان آرزو با ایجاد فضایی صمیمی و دوستانه اجازه می‌دهد افراد ترس‌ها و احساسات منفی خود را بدون ایجاد ناراحتی برای خود یا دیگران ابراز کنند. هنگامی که یک عضو تجربه‌ای از زندگی شخصی خود را با گروه درمیان می‌گذارد و گروه همدردانه و مسئولیت‌پذیر او را همراهی می‌کنند، باعث می‌شود که افکار مختلف گردهم آمده و به حل مشکل کمک نمایند. تکنیک رنگین‌کمان آرزو روش مفیدی است برای ایجاد فرصتی تازه میان افراد جامعه در جهت سازگاری روانی و فرهنگی، فرهنگی که می‌تواند باعث ترمیم و جایگزینی عادت‌ها و رفتارهای اشتباه و ناخوشایند شود.

نتیجه‌گیری

در این نوشتار تلاش شد که قابلیت‌ها و کارکردهای تئاتر شورایی باتوجه‌به دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی و تربیتی جان دیویی موردبررسی قرار گیرد و نشان داده شود که تئاتر شورایی می‌تواند با تکیه‌بر پایگاهی فلسفی، ظرفیت‌های بالقوهٔ خود را هرچه بهتر و بیش‌ازپیش بالفعل و شکوفا نماید. اجراگران تئاتر شورایی می‌توانند با بهره‌گیری از رهنمودهای دیویی، توان همکاری و همفکری را در میان افراد جامعه ارتقا دهند و همچنین فرصتی برای آنها مهیا سازند که در پرتو آن بتوانند هر کاری را قبل از انجامش بسنجند و قبل از هر اقدامی علل و عواقب آن را کاربردی‌تر بررسی نمایند. تلفیق تکنیک‌های تئاتر شورایی و آموزه‌های تربیتی دیویی به مشارکت‌کنندگان می‌آموزد که برای حل یک مسئله فقط یک راهکار و برای ارتباط با دیگران فقط یک شیوهٔ ارتباطی وجود ندارد، بلکه راهکارها و شیوه‌های دیگری را نیز می‌توان آزمود. تئاتر شورایی همانند تئاترهای صحنه‌ای مرسوم به هیچ‌وجه از موضعی بالاتر ادعای آن را ندارد که مسیر درست را نشان مخاطب می‌دهد، بلکه این تئاتر ابزارهایی را در اختیار افراد قرار می‌دهد تا به مدد آنها بتوانند گذشته را در بستر اکنون تحلیل کنند و از این طریق برای تغییر آینده توانمند گردند. دیویی ادراک زیبایی‌شناختی را با تشخیص و دریافت متفاوت می‌داند، این ادارک در حالتی ایده‌آل متضمن فعالیت‌هایی است مشابه آنچه که خود هنرمندان در سیر خلق اثر هنری تجربه می‌کنند. برای ادراک زیبایی‌شناختی فرد باید با اثر تعامل داشته باشد و تجربهٔ خودش را بیافریند. در تئاتر شورایی نیز تماشابازیگر همچون تماشاگر در نمایش‌های غیرتعاملی مصرف‌کنندهٔ آنچه که گروه اجرایی نمایش می‌دهد نیست بلکه باید موقعیتی در اختیار او قرار داده شود تا بتواند دست به تولید اندیشه بزند و نظرات خویش را داشته باشد.

همانند دیویی که بهترین روش تدریس را روش حل مسئله می‌دانست، تئاتر شورایی نیز پایه و اساس خود را بر روش حل مسئله بنا می‌سازد. در تئاتر شورایی مسئله‌ای مطرح می‌گردد که به زندگی روزمره و اجتماعی افراد حاضر در نمایش مربوط می‌گردد، لذا تماشابازیگران ترغیب می‌شوند که به‌صورتی فعال در حل مسئله

مشارکت نمایند و راه‌حلی برای آن بیابند. این فرآیند حل مسئله به‌نوعی تمرین برای آمادگی در زندگی واقعی بدل می‌گردد و افراد را توانمند می‌سازد که در زندگی فردی و اجتماعی خود قادر به حل مسائل پیشِ رو گردند. نمایش‌هایی که به شیوهٔ سنتی به اجرا درمی‌آیند در حالتی خوشبینانه همانند نمایش‌های برشتی به طرح سؤال می‌پردازند و از مخاطبین‌شان دعوت به عمل می‌آوردند که در ارتباط با آن سؤال به تفکر بپردازند، اما باید به این نکته توجه داشت که طرح مسئله با طرح سؤال تفاوت دارد و با طرح مسئله از مخاطبین که اکنون به تماشابازیگران تبدیل شده‌اند، دعوت می‌شود که برای حل مسئلهٔ مطرح شده دست به عمل بزنند و از جایگاه یک ناظر صرف فاصله بگیرند و به میدان تجربه بیایند.

تئاتر شورایی علاوه بر اینکه موجب التذاذ تماشابازیگران می‌گردد منجر به پالایش تجربیات‌شان نیز می‌شود. نتیجهٔ چنین فرآیندی افزایش رضایت‌خاطر عاطفی و حس اعتمادبه‌نفس در تماشابازیگران است. زیرا با بحرانی که ممکن است مدت‌ها ترس روبه‌رو شدن با آن را داشتند مواجه گشتند و پس از آزمون‌وخطاهایی و با استفاده از خرد جمعی موفق به غلبه بر آن شده‌اند. اکنون آماده هستند که در دنیای واقعی با ترس بزرگ‌شان روبه‌رو شوند البته با بهره‌مندی از تجربه و آگاهی که در روند نمایش نصیب‌شان گشته است. گروه تئاتر شورایی می‌توانند با طراحی موقعیت‌های نمایشی مناسب به تماشابازیگران کمک کنند تا به انسانی بهتر و تواناتر بدل گردند. تئاتر شورایی این قابلیت را دارد که توان برقراری ارتباط اجتماعی را در افراد بهبود بخشد و همچنین به آنان یاری رساند تا شهروندی مسئولیت‌پذیر، فعال و متعهد به ساخت جامعه‌ای بهتر شوند. تئاتر شورایی توانایی تفکر و استدلال عملی در موقعیت‌های بحرانی را تقویت می‌کند و شهامت افراد را برای رویارویی با مشکلات افزایش می‌دهد. همان طور که دیویی در فلسفهٔ خود به جریان رشد[۱۰] اهمیت می‌دهد نه امری که پیشرفت آن در حدی معین متوقف می‌شود و از آن حد تجاوز نمی‌نماید، گروه تئاتر شورایی نیز بر آن نیست که نمایشی را برای دستیابی به هدف یا معیار از پیش تعیین‌شدهٔ خاصی آماده سازد، بلکه در پی فراهم آوردن شرایطی است که تحت آن شرایط افراد به مطلوب‌ترین حد ممکن از رشدی که قادر به دستیابی به آن هستند برسند.

در شرایط اپیدمی کرونایی حاضر که نمایشخانه‌ها با محدودیت مواجه هستند و در صورت رفع محدودیت نیز معلوم نیست تئاتر به چه سرنوشتی دچار می‌شود و آیا تماشاگران دوباره با استقبال سابق به‌سوی سالن‌های تئاتر بازمی‌گردند یا خیر و یا حتی در صورت بازگشت به شرایط سابق نیز به‌دلیل کمبودهای سخت‌افزاری موجود بازهم شاهد به انتظار نشستن خیل عظیم علاقمندان، فارغ‌التحصیلان و دانشجویان رشتهٔ تئاتر خواهیم بود که در صف نوبت اجرا ماه‌ها باقی می‌مانند، می‌توان با بهره‌گیری از تکنیک‌های تئاتر شورایی این بار هنرمندان باشند که به سراغ مردم می‌روند. به‌طور مثال تئاتر رنگین‌کمان آرزو را می‌توان در بخش مددکاری دادگاه‌های خانواده، مراکز مشاوره، سراهای سالمندان، کمپ‌های درمان اعتیاد، خوابگاه‌های دانشجویی و سربازخانه‌ها، تکنیک تئاتر مجادله را در صنوف کارگری، مراکز اصلاح و تربیت و زندان‌ها، و تئاتر قانون‌گذار را در مدارس و دانشگاه‌ها، مساجد و انجمن‌های محلی و حتی شهرک‌ها و مجتمع‌های مسکونی و در میان اعضای خانواده و به‌طور کلی هر مکانی که در آن عده‌ای از افراد با هدف تعامل و حل مسائل مشترک گرد هم آیند، به اجرا درآورد.

نگارنده امیدوار است که این مقاله به‌عنوان گامی کوچک در جهت پیشرفت تئاتر شورایی در کشور موردقبول هنرمندان و صاحب‌نظران این عرصه قرار گیرد، و به‌دلیل گستردگی مبحث لازم به نظر می‌رسد گام‌هایی دیگر در جهت تکمیل شناخت و معرفی وجوه گوناگون تئاتر شورایی با بهرمندی از مبانی فکری و فلسفی متناسب، توسط پژوهشگران و دانشگاهیان در پژوهش‌های آتی برداشته شود. همچنین نظرات زیباشناختی و تربیتی دیویی نیز می‌تواند مبنایی راهگشا برای پژوهشگران به منظور تحلیل و ارتقای کارکردی سایر گونه‌های هنری قرار گیرد که بر آن هستند خود را از حصار موزه‌ها رهایی بخشند و به جریان زندگی روزمره بازگردند.

پی‌نوشت‌ها

1. John Dewey
2. Theater of oppressed
3. Augusto Boal
4. Patty Lather
5. Self-creative
6. Tony Kushner
7. Human Nature and Conduct
8. The Rainbow of Desire
9. Jacob L. Moreno
10. Growing

کتابنامه

اسکفلر، اسرائیل. (۱۳۶۶)، *چهار پراگماتیست*، محسن حکیمی، تهران: پنگوئن.

انصاری، مریم. و {دیگران}. (۱۳۹۳)، «تحلیلی بر نظریهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناسی جان دیویی»، پژوهش در *برنامه‌ریزی درسی*، س۱۱، دوره دوم، ش۱۴، ص ۵۱-۶۲.

انصاری، مهناز، و نادر شایگان‌فر. (۱۳۹۹)، «تبیین تکثر فرم‌های هنری معاصر بر مبنای تجربهٔ زیباشناختی ظهور دیویی»، *جستارهای فلسفی*، ش۳۷، ص۲۵-۵۰.

اوزمن، هوارد ا. و سمئول ام کراور. (۱۳۸۷)، *مبانی فلسفی تعلیم‌وتربیت*، ترجمهٔ گروه علوم تربیتی، قم: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

اوضاعی، نسرین، محمود مهرمحمدی و میثم غلامپور. (۱۴۰۰)، «تبیین تربیت هنری از دیدگاه دیویی و بررسی انتقادی آن از منظر آراء اندیشمندان»، *مطالعات برنامه درسی ایران* س۱۶، شماره ۶۰، ص۷-۳۶.

ایمانی، محسن، و {دیگران}. (۱۳۹۶)، «تبیین و تحلیل تربیت اخلاقی از منظر زیبایی‌شناختی با تأکید بر آرای متفکران عمل‌گرایی»، *اندیشه‌های نوین تربیتی*، دوره سیزدهم، ش۳، ص۳۷-۵۸.

بوآل، آگوستو. (۱۳۷۸)، *بازی‌هایی برای بازیگران و نابازیگران*، حمیدرضا گرشاسبی، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری.

ـــــــ (۱۳۸۶)، *رنگین‌کمان آرزو: تکنیک‌های تئاتری و درمانی*، بهار صیرفی، تهران: نمایش.

ـــــــ (۱۳۹۳)، *تئاتر مردم ستمدیده*، جواد ذولفقاری و مریم قاسمی، تهران: مؤسسه نوروز هنر.

ـــــــ (۱۳۹۸)، *زیبایی‌شناسی سرکوب‌شدگان*، نریمان افشاری، تهران: نشر اختران.

پرندرگست، مونیکا، و جولیانا ساکستن. (۱۳۹۴)، *تئاتر کاربردی: موردپژوهی‌های بین‌المللی و چالش‌های عملی*، علی ظفرقهرمانی‌نژاد، تهران: نمایش.

پرویزی، اکبر، سیدصادق زمانی، و مرزبان ادیب‌منش. (۱۴۰۰)، «تبیین ابعاد و مؤلفه‌های هنر و زیبایی‌شناسی و تحلیل آن بر اساس آثار و آرای جان دیویی»، *مطالعات برنامه درسی ایران*، س۱۶، ش ۶۰، ص۹۹-۱۲۶.

پورحسینی، محمد، سیدمهدی سجادی، و محسن ایمانی. (۱۳۹۳)، «تبیین دلالت‌های دیدگاه جان دیویی در خصوص هنر و زیبایی‌شناسی برای فرایند تدریس و یادگیری»، *پژوهش در یادگیری آموزشگاهی*، س۲، ش۶، ص۷۱-۸۶.

حسن‌نیا، میلاد، نادر شایگان‌فر، و رحمت امینی. (۱۳۹۹)، «تبیین جایگاه و نقش تئاتر خیابانی در رشد اجتماعی با تکیه بر تاملات زیبایی‌شناسانه و تربیتی جان دیویی»، *تئاتر*، ش۸۳، ص۵۱-۷۰.

حسین‌زاده، مصطفی، و محمدرضا شریف‌زاده. (۱۳۹۷)، «بدن آگاهی و نسبت آن با معماری بر اساس فلسفه زیبایی جان دیویی»، *شناخت*، ش۸۰، ص۸۳-۱۰۴

حسین‌زاده، مصطفی، و محمدرضا شریف‌زاده. (۱۳۹۸)، «شناخت و تبیین الگوی زیبایی‌شناسی همگانی (طبیعت-محیط) بر اساس آرای جان دیویی و نسبت آن با زیبایی‌شناسی محیطی معاصر»، *شناخت*، ش۷۸، ص۵۱-۷۴.

خانیکی، هادی، و لیدا کاووسی. (۱۳۹۱)، «تئاتر برای توسعه به‌مثابه رسانه: فرایند شکل‌گیری و ویژگی‌های ارتباطی»، *علوم اجتماعی*، ش۵۹، ص۱۳۳-۱۶۴.

دیویی، جان. (۱۳۲۷)، *مدرسه و اجتماع*، مشفق همدانی، تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه.

ـــــــ (۱۳۲۸)، *آموزشگاه‌های فردا*، امیرحسین آریان‌پور. تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه.

ـــــــ (۱۳۳۳)، مدرسه و *شاگرد*، مشفق همدانی، تهران: شرکت سهامی چاپ کیهان.

ـــــــ (۱۳۴۱)، *مقدمه بر فلسفه آموزش‌وپرورش: دموکراسی و آموزش‌وپرورش*، امیرحسین آریان‌پور، تبریز: شفق.

ـــــــ (۱۳۷۰)، *اصول اخلاقی در تعلیم‌وتربیت*، سیدمهدی سجادی، تهران: چاپ کامران.

ـــــــ (۱۳۹۱)، *هنر به منزلهٔ تجربه*، مسعود علیا، تهران: ققنوس.

سرمدی، محمدرضا، و {دیگران}. (۱۳۹۷)، «استلزامات تربیتی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی جان دیویی در نظام آموزش از دور ایران»، *مطالعات روان‌شناسی تربیتی*، س۱۴، ش۳۲،

ص۱۳۵-۱۸۴.

شوسترمن، ریچارد. (۱۳۸۹)، «پراگماتیسم: دیویی»، در *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*، گروه مترجمان منوچهر صانعی دره‌بیدی ... {و دیگران}. ص۷۵-۸۱، تهران: مؤسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

ظفرقهرمانی‌نژاد، علی. (۱۳۹۰)، «تئاتر شورایی برای آموزشگری»، در هویت در تئاتر: مجموعه مقالات سی‌امین شنواره تئاتر بین‌المللی فجر، به کوشش مهدی نصیری. ۱۱۱-۱۲۰، تهران: نمایش.

ظفرقهرمانی‌نژاد، علی. (۱۳۹۶)، *تئاتر شورایی: تمرین گفت‌وگوی انتقادی و تعهد اجتماعی*، تهران: نمایش.

کردلو، محسن، و {دیگران}. (۱۳۹۸)، «تبیین زیبایی‌شناسی از دیدگاه جان دیویی و استلزام‌های تربیتی آن»، *فلسفه تربیت*، ش۶، ص۳۵-۵۶.

لزگی، سیدحبیب‌الله، امیر نجفی، و طاهره سلیمانی انگیلی. (۱۳۹۲)، «واکاوی اهداف مشارکت شهروندی در تکنیک‌های تئاتر فروم»، *مدیریت شهری و روستایی*، ش۳۳، ص۱۷۷-۱۸۴.

نیکولسن، هلن. (۱۳۸۹)، درام کاربردی: موهبت تئاتر، علی ظفرقهرمانی‌نژاد و {دیگران}، تهران: افراز.

هاشمیان، محمدحسین، و {دیگران}. (۱۳۹۷)، «بررسی تطبیقی اندیشه‌های زیبایی‌شناختی علامه محمدتقی جعفری و جان دیویی و استنتاج دلالت‌های آن در تعلیم‌وتربیت»، *پژوهش در مسائل تعلیم‌وتربیت اسلامی*، سال ۲۶، ش۳۹، ص۵-۳۴.

Dewey, John. (1958), *Art as Experience*, New York, Capricon Books, G. P. Putnam"s.

Kushner, Tony. (2001), “How do you make social change?”, Theater.

https://read.dukeupress.edu/theater/article-abstract/31/3/62/23984/How-Do-You-Make-Social-Change (دسترسی در 1399/8/9)

Lather, Patty. (1991), Getting Smart: Feminist Research and Pedagogy with/in the Postmodern, London: Routledge.