# تبیین جایگاه و نقش تئاتر خیابانی در رشد اجتماعی با تکیه بر تأملات زیبایی‌شناسانه و تربیتی جان دیویی

میلاد حسن‌نیا
نادر شایگان‌فر (نویسنده مسئول)
رحمت امینی

**نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹

# تبیین جایگاه و نقش تئاتر خیابانی در رشد اجتماعی با تأکید بر تأملات زیبایی‌شناسانه و تربیتی جان دیویی

**میلاد حسن‌نیا**

دانشجوی دکترای رشته‌ی فلسفه‌ی هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

**نادر شایگان‌فر**

دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

**رحمت امینی**

عضو هیات علمی گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران

**این مقاله از رساله‌ی دکترای فلسفه هنر آقای میلاد حسن‌نیا با عنوان «قابلیت تئاتر بیرونی در رشد اجتماعی با اتکا بر اندیشه‌های زیباشناختی و تربیتی جان دیویی» در رشته‌ی فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات با راهنمایی دکتر نادر شایگان فر برگرفته شده است.**

**چکیده:**

تئاتر خیابانی محدود به دیوارهای سالن نمایش نمی‌شود و حوزه‌ی تأثیرگذاری‌اش به‌سوی خیابان‌ها و اجتماعات گسترده می‌شود. هنرمندان این عرصه با هدف مشارکت هرچه بیشتر با مخاطبان به شکستن قواعد سنتی صحنه‌های ایتالیایی‌وار مبادرت می‌ورزند. آنان خود را به واقعیت‌ها و مشکلات اجتماعی جامعه متعهد می‌دانند و تئاتر خیابانی را به ابزاری برای ایجاد دگرگونی و تغییر در زندگی مردمی بدل می‌سازند که به‌دلایل سیاسی، اقتصادی و فرهنگی امکان برقراری ارتباط با آنها توسط تئاتر مرسوم امکان‌پذیر نیست. به نظر می‌رسد که بهره‌گیری از نظریات زیبایی‌شناسانه و تربیتی دیویی می‌تواند در جهت افزایش کارکرد اجتماعی و هنری تئاتر خیابانی مفید و مثمرثمر واقع شود، زیرا دیویی نیز رفعت هنر را در وجه کارکردی آن می‌داند و معتقد است برای اینکه چیزی دارای ارزشی انسانی گردد، باید به‌نحوی هم نیازهای سازواره‌ی انسانی را تأمین کند و هم زمینه‌ی بهبود زندگی را فراهم سازد. دیویی هدف فلسفه را تحول اجتماعی می‌دانست از همین رو به تعلیم‌وتربیت برای دستیابی به تحول موردنظرش توجهی ویژه داشت. هدف تربیتی دیویی، آماده کردن فرد برای تفکر، تجربه، زندگی اجتماعی و در تعریف ویژه‌ی او رسیدن به رشد است.

مبنای اصلی در نگارش این مقاله روش یافته‌اندوزی کتابخانه‌ای است که با مددجویی از فلسفه‌ی زیبایی‌شناختی و تربیتی دیویی، پژوهشی کاربردی برای توانمندسازی تئاتر خیابانی ارائه می‌دهد و نشان می‌دهد که تئاتر خیابانی می‌تواند با تکیه بر اندیشه‌های دیویی و با نمایش موضوعات مرتبط با زندگی روزمره در جهت بهبود و تغییر شرایط زندگی و رشد زیست اجتماعی، فردی و اخلاقی شهروندان موثر باشد و با ایجاد همدلی در میان اعضای جامعه، آنان را به متحدانی در عرصه‌ی فعالیت‌های اجتماعی بدل سازد. پژوهش حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از تأملات زیبایی‌شناسانه و تربیتی دیویی برای هنرمندان دل‌مشغول به تئاتر خیابانی زمینه‌ای را فراهم کند که به کنشگران توانمند عرصه‌ی اجتماعی در ساخت جامعه‌ای بهتر بدل گردند.

**واژگان کلیدی:** تئاتر خیابانی، *جان* دیویی، زیبایی‌شناسی روزمره، رشد اجتماعی، همدلی

## ۱ـ مقدمه

بیم میسون[1] معتقد است زمانی می‌توان از اصطلاح تئاتر خیابانی استفاده کرد که تئاتر برای اجرا در خیابان طراحی شده باشد (میسون، ۱۳۸۰: ۲۵). اما بسیاری از تئاترهایی که تحت‌نام تئاتر خیابانی در ایران اجرا می‌شوند نه برای اجرا در خیابان طراحی شده‌اند و نه در خیابان اجرا می‌شوند. تئاتر خیابانی تئاتری نیست که تنها در خیابان و یا یک محیط بیرونی دیگر اجرا می‌شود، بلکه تئاتری است که با شیوه‌های زیبایی‌شناختی نوین ابداع شده است. این تئاتر از نظر مکان اجرا، سنت‌شکنانه عمل می‌کند و به‌جای استفاده از فضاهای سنتی تئاتر، به مکان‌هایی روی می‌آورد که نزدیکی بیشتری از نظر فیزیکی و روانی با تماشاگر داشته باشد. مکان‌هایی نظیر کافه‌ها، بازارها، گذرگاه‌ها، محیط‌های اجتماعی و به‌طور خلاصه هرجایی که در آن امکان حضور انسان‌ها وجود داشته باشد. محتوای تئاتر خیابانی نیز به‌نوعی اعتراض اجتماعی شبیه است. بسیاری از نظریه‌پردازان همچون *برتولد*[2] معتقدند، مضامینی چون حقوق انسان‌ها، تبعیض در طبقه و نژاد، حقوق اجتماعی زنان، فقر و سرمایه‌داری مدرن، جنگ و نسل‌کشی و... از جمله مضامینی هستند که شاکله‌ی اصلی محتوای تئاتر خیابانی را تشکیل می‌دهند (برتولد، ۱۹۹۹: ۵۱۴). بنابراین در تعریف تئاتر خیابانی باید آگاه بود که شکل و محتوا کاملا با یکدیگر همراه و هماهنگ هستند و به همین سبب بسیاری از نمایش‌ها که دارای مضامین مطرح شده نیستند را نمی‌توان صرفا به‌علت اجرا در خیابان یا محیط‌های بیرونی، تئاتر خیابانی نامید. واژه‌ی خیابان که در ترکیب تئاتر خیابانی به‌کاررفته علاوه بر مفهوم صوری، مفهومی اجتماعی را نیز به ذهن متبادر می‌سازد، چرا که خیابان نشانی از جامعه‌ی شهری و مکانی برای زیست شهری و محفلی برای برقراری ارتباط میان شهروندان است، همان‌طور که *لوفور* نیز شهر را به‌مثابه‌ی «فضایی برای کشمکش و دگراندیشی» می‌انگارد (لوفور، ۱۹۹۶: ۲۵). واژه‌ی خیابان در اصطلاح تئاتر خیابانی همانند اصطلاح اعتراضات خیابانی و مانند آن تنها دال بر مکان آن رویداد نیست بلکه در خود معنایی مردمی و اجتماعی نیز نهفته دارد.

*جان دیویی*[3] پرتأثیرترین و شاید بزرگ‌ترین فیلسوف پراگماتیست آمریکایی است. پراگماتیسم[4] فلسفه‌ی اصالت عمل است و مسائل را براساس کاربردشان در زندگی موردتوجه قرار می‌دهد. پراگماتیسم‌ها به‌دنبال فلسفه‌ای بودند که در ارتباط با مسائل زندگی باشد 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.

فلسفه‌ی دیویی، فلسفه‌ی تجربه‌ی روزمره است که توجه انسان را به محیط پیرامونش جلب می‌کند. دیویی طریقه‌ی درک انسان از جهان را همچون ناظری منفصل نمی‌داند که از خارج نظاره‌گر جهان است، بلکه در فلسفه‌ی او، انسان همانند سایر موجودات همواره در حال مشارکت در محیط است و از این طریق قادر به کشف و درک آن می‌شود یا به‌عبارت‌بهتر جهان بر او نمایان می‌شود. او بر این باور است که محیط برای موجود زنده پروژه‌ای ناتمام است که با بهره‌گیری از اندام‌های حسی در حال فهمیده شدن است و پاداش موجود زنده برای تعامل با محیط تجربه‌ای است که کسب می‌کند. به هر اندازه‌ای که تجارب کسب شده موفق‌تر و کامل‌تر باشد زندگی و حیات انسان نیز غنی‌تر است (شایگان‌فر، ۱۳۹۱: ۳۱). بر همین اساس دیویی کل هنر را نیز محصول تعامل موجود زنده با محیط زندگی تعریف می‌کند. هنر در نظر دیویی «دلیلی است بر اینکه انسان مصالح و انرژی‌های طبیعی را به‌منظور وسعت دادن به زندگی خویش به‌کار می‌گیرد» (دیویی، ۱۹۵۸: ۲۵).

دیویی منتقد زیبایی‌شناسان تحلیلی است که بر استقلال هنر از هرگونه کارکرد عملی تأکید دارند. زیرا آنان هنر را امری ماورایی و آسمانی تعریف می‌کنند و جایگاه آن را در برج عاجی دور از دسترس عامه‌ی مردم به تصویر می‌کشند. در این جریان فکری شایسته نیست که هنر

هیچ‌گونه ارتباطی با امر انضمامی برقرار سازد و کارکردی در حیات انسانی داشته باشد و اگر هنری به دنبال حضور در جهان حقیقی و زندگی روزمره باشد با اصطلاح هنر نازل تحقیر می‌شود (دیویی، ۱۳۹۱: ۱۲۲). 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 به‌لحاظ اجتماعی بی‌فایده بدل می‌کند. دیویی برخلاف آنان رفعت هنر را در وجه کارکردی آن جست‌وجو می‌کند زیرا معتقد است برای اینکه چیزی دارای ارزشی انسانی گردد، موظف است به نحوی هم نیازهای سازواره‌ی انسانی را تأمین کند و هم زمینه‌ی بهبود زندگی را فراهم سازد تا بشر بتواند با جهان پیرامون خود سازگاری یابد.

افرادی که علاقه‌مند هستند پیگیر مباحث عمیق و کاربردی پیرامون ابعاد سیاسی ـ اجتماعی هنر و عملکردها و نتایج عملی، اخلاقی و عقیدتی آن باشند، به نظرات متفکرانی چون دیویی روی می‌آورند، چرا که او رسالت هنر را امری فراتر از چهارچوب‌هایی می‌داند که زیبایی‌شناسان تحلیلی توسط آنها جهان هنر را به جهانی درون‌بسته و خودبسنده مبدل کرده‌اند. تئاتر خیابانی را نیز می‌توان به هنری متعهد به رفع مشکلات اجتماعی بدل کرد ساخت که با ایجاد راه‌های جدیدی برای ارتباط بین جامعه و واقعیت‌های اجتماعی، تماشاگرانش را به بازیگرانی متفکر در عرصه‌ی فعالیت‌های اجتماعی تبدیل می‌کند. زیرا حرکت به‌سمت جامعه‌ای آرمانی تنها با وجود مردمی آگاه و پویا محقق می‌گردد.

هدف از این پژوهش این است که نشان دهد اندیشه‌های زیبایی‌شناسانه و تربیتی دیویی قابل استفاده در بستری هنری همچون تئاتر خیابانی هستند و با نگاهی فلسفی به این هنر، ویژگی‌های ممتاز و برجسته‌ی آن را معرفی کند و به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان با تکیه بر آرای فیلسوفی چون دیویی تئاتر خیابانی را به نمایشی عملگرا بدل ساخت و از قابلیت‌های آموزشی و کارکردی آن در جهت بازتاب مشکلات اجتماعی و بهبود و تغییر مثبت در شرایط زندگی، عادات و رفتارهای اجتماعی شهروندان جامعه بهره مناسب برد.

**۲ـ تئاتر خیابانی و محیط زندگی روزمره**

زندگی مدرن پیچیدگی دهشتناکی دارد که شاید برای عموم افرادی که در پیچ‌وخم آن قرار دارند چندان ملموس نباشد تا به عمقش پی ببرند، اما در نگاهی جامع تفاوت عظیم شیوه‌ی زیستن در عصر حاضر به نسبت سادگی زندگی در اعصار گذشته قابل ملاحظه است. در عصر مدرن تمام امور در لوای تخصصی‌شدن از یکدیگر جدا می‌شوند و در دسته‌بندی‌های مختلفی قرار می‌گیرند و حتی گاهی ارتباطشان با یکدیگر به‌طور کامل قطع می‌شود. به همین دلیل است که دیویی تراژدی عصر حاضر را چیزی جز گسستگی گسترده نمی‌دانست. در این گسستگی تراژیک هنر نیز از حیات اجتماعی رخت بربسته و به مراکز گوناگون فرهنگی نظیر نمایشگاه‌ها، سالن‌های نمایش و موزه‌ها نقل مکان کرده است. این جداسازی منجر به از دست رفتن پیوند اندام‌وار هنر و زندگی اجتماعی شده است و دیگر هنر جزیی از یک کل اجتماعی محسوب نمی‌شود. اکنون انسان‌ها شاید در ظاهر به‌صورت جمعی به بازدید از اماکن هنری بپردازند، به‌طور مثال گروهی به تماشای نمایشی در یک آمفی‌تئاتر بنشینند، اما چنین عملی به‌هیچ‌عنوان گویای حضور هنر در زندگی اجتماعی نیست، بلکه هنر نیز مانند سایر اقلام تجاری تنها مبادله می‌شود (دیویی، ۱۳۹۱: ۴۹۴).

دیویی در زیبایی‌شناسی خود خط بطلانی بر فلسفه‌های هنری می‌کشد که هنر را دور از جریان عادی زندگی به موزه‌ها انتقال می‌دهند، چرا که آنان افکاری را بسط و گسترش می‌دهند که زندگی روزمره را به امیال پست، احساسات زمخت، شهوت و درنده‌خویی منتسب می‌کنند که ظرفیت در خود جای دادن زیبایی هنری را ندارد و با خوارشماری جسم و برساختن تقابل‌های دوتایی نظیر جسمانی و روحانی مادی و معنوی و برتری دادن به دومی، ربط دادن

هنر به جریان عادی زندگی را تنزل شأن و منزلت هنر قلمداد می‌کنند (همان: ۳۷) و ارزش‌ها و معانی نهفته در اثر هنری را چنان منحصربه‌فرد تلقی می‌کنند که فاقد هرگونه اشتراک یا پیوندی با محتواهای تجربه‌ی زندگی روزمره است. چنین دیدگاه‌هایی تجارب عادی را خواروخفیف و به‌کلی غیرزیبایی‌شناختی می‌دانند و هنر را امری اسرارآمیز جلوه می‌دهند که گویی ساکن جهانی دیگر است و با تجربه‌های زندگی روزمره به‌کلی بیگانه است (همان: ۱۳۰).

دیویی هنر را کلی‌ترین، جهانگسترترین و آزادانه‌ترین شکل ارتباط می‌داند که انسان و طبیعت را به وصلت یکدیگر درمی‌آورد. او در کتاب **هنر به منزله‌ی تجربه**[۵]، تعامل میان انسان و محیط زندگانی‌اش را تنها بستر شکل‌گیری هنر معرفی می‌کند و بر آن است تا میان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و فرایندهای زندگی روزمره پیوند برقرار سازد (شوسترمن، ۱۳۸۹: ۷۵). دیویی مسلم می‌داند که رشد و بالندگی زیستی حاصل تعامل موجود زنده با محیط خویش است و بر این اساس استدلال می‌کند که فرهنگ نیز نمی‌تواند نتیجه‌ی تلاش انسان‌ها در خلأ و یا صرفا قائم به خودشان باشد، بلکه فرهنگ محصول تعامل ادامه‌دار و روزافزون بشر با محیط است (دیویی، ۱۳۹۱: ۴۰۱). در فلسفه‌ی دیویی محیط بیرونی تنها شامل اعیان فیزیکی که در پیرامون موجود زنده قرار دارند نمی‌شود بلکه علاوه بر آن سنت، فرهنگ، روابط اجتماعی و سایر نهادهای بشری نیز محیط پیرامونی را تشکیل می‌دهند. دیویی در آخرین کتابی که به نگارش درآورد، **منطق: تئوری تحقیق**[۶]، اشاره می‌کند که محیطی که افراد انسانی در آن زندگی می‌کنند، عمل می‌نمایند و به تحقیق می‌پردازند، تنها محیط مادی نیست، بلکه توجه به محیط فرهنگی نیز دارای اهمیت است (دیویی، ۱۳۷۶: ۴۷).

دیویی بر این باور است که آثار هنری با حضور خود در بستر طبیعی حیات اجتماعی، کیفیات زندگی انسانی را به حالتی آرمانی بهبود می‌بخشند (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۳). او تأکید دارد که هنر زمانی می‌تواند نقش انسان‌ساز خود را به‌نحو احسن ارائه کند و در ارتقای اخلاق عمومی بهترین عملکرد را داشته باشد که در بستر فرهنگی جامعه حضور فعال داشته باشد و محیط هنری تامی براساس هنر جمعی شکل یابد، نه اینکه به آثار هنری خاص که تنها بر تعدادی از مخاطبین تأثیر می‌گذارند، بسنده گردد، زیرا حضور هنر در جریان عادی زندگی روزمره سبب می‌شود که کیفیات زیبایی‌شناسانه به‌صورت وسیع‌تر و پایدارتر در رشد فرهنگی جامعه موثر باشند (همان: ۵۰۴). بدین‌طریق می‌توان جامعه‌ای وحدت‌یافته و یکپارچه تشکیل داد که در آن افراد جامعه به‌شکل گسترده‌ای از هنرهای زیبا محظوظ می‌شوند و زیبایی را در جریان عادی زندگی خود جست‌وجو می‌کنند. به‌اعتقاد دیویی نظم و سازگاری موجود در چنین جامعه‌ای به پرورش تجربه‌ای بالنده می‌انجامد که کل افراد جامعه را به‌سوی فرجامی رضایت‌بخش هدایت می‌کند (همان: ۱۲۶).

دیویی معتقد است همان‌طور که برای دیدن چیزها با میکروسکوپ یا تلسکوپ و یا دیدن منظره‌ای آن‌گونه که زمین‌شناس می‌بیند، نیاز به کارآموزی است، شهروندان نیز برای ادراک زیبایی‌شناختی نیاز دارند که با آثار هنری تعاملی مستمر در تجربه‌ی روزمره‌ی خود داشته باشند. (همان: ۸۴). او تأکید می‌کند که محیط اجتماعی افراد را به کام فعالیت‌های مختلفی می‌کشاند. به‌طور مثال کودکی که در خانواده‌ای موسیقی‌دان پرورده شود، خواه‌ناخواه بیشتر از سایر کودکان مجال خواهد داشت که به موسیقی روی آورد، زیرا محیط خانوادگی او برخی از محرکات وجود او را که به‌کار موسیقی می‌خورد، برمی‌انگیزد و بیش از سایر محرکات ظاهر و محقق می‌سازد. به همین ترتیب در محیطی گسترده‌تر همچون محیط اجتماعی و شهری نیز اگر فرد در پیرامون خود اشیای متقارن و صور و الوان زیبایی ببیند، طبعا دارای ذوقی سلیم می‌شود و برعکس در محیطی آشفته، نامنظم و پرتصنع از ذوق سلیم محروم می‌ماند و از زیبایی طرفی نمی‌بندد (دیویی، ۱۳۴۱: ۲۴ـ۲۲).

هنرمندان تئاتر خیابانی نیز با اجرای نمایش در محیط زندگی روزمره، آن را به محیطی

صمیمی برای ایجاد ارتباط میان افراد جامعه بدل می‌سازند، زیرا به‌علت نزدیکی فضای نمایش با محل زندگی، کار و سایر فعالیت‌های اجتماعی، نوعی «فضای روانی»[۷] برای مخاطبین پدید می‌آید، فضایی که موجب ترغیب آنها به مشارکت در نمایش و یا حداقل توجه کافی به آن می‌شود (سرسنگی، ۱۳۸۹: ۸۲). تجربه و تفسیری که تماشاگران تئاتر خیابانی از تماشای نمایش به دست می‌آورند تنها به‌واسطه‌ی نمایشی که به اجرا درمی‌آید حاصل نمی‌شود، بلکه فضای عمومی که نمایش در آن اجرا می‌شود، چه به‌لحاظ ظاهری و کارکردی، چه به این لحاظ که در کدام منطقه‌ی شهر واقع شده است، این مکان متضمن چه معناهایی است، چه مناسبات اقتصادی و الگوی جامعه‌شناختی در آن حاکم است، چه افرادی و در چه موقعیتی و از چه قشری در آن مکان حضور دارند و حتی نحوه‌ی قرارگیری مخاطبان در پیرامون اجراگران نیز در این امر دخیل هستند.

بسیاری از کارگردانان اروپایی به نمایش‌های شرقی مانند **کابوکی** ژاپنی، **کاتاکالی** هندی و **چینگ‌شی** چینی توجه خاصی داشتند و دلیل اصلی برای این توجه، نحوه‌ی استفاده‌ی آنها از مکان برای اجرای نمایش بود. نمایشگران شرقی معمولا مکانی غیرقراردادی را برای اجرای نمایش‌های خود انتخاب می‌کردند که بتواند باتوجه‌به مضمون نمایش بیشترین تأثیر را بر مخاطبان بگذارد. به‌عنوان مثال رقص‌های کاتاکالی در معبد و نمایش‌های چینی در چای‌خانه، مزارع و یا کنار جاده‌ها به اجرا درمی‌آمدند. زیرا باتوجه‌به درون‌مایه‌ی آنها، هرکدام از این نمایش‌ها مکان‌های متفاوتی را برای اجرا می‌طلبیدند (زاهدی، ۱۳۸۰: ۲۱ـ۱۸). در قرون وسطی نیز برخی از فستیوال‌های مذهبی، مانند **فستیوال عید پاک** از خیابان‌ها می‌گذشتند و از یک کلیسا به کلیسای دیگر می‌رفتند و مردم از دو طرف خیابان نمایش را می‌نگریستند و آن را تا رسیدن به کلیسای بعدی همراهی می‌کردند. اجرای نمایش‌های مذهبی در فضایی خارج از کلیسا جنبه‌های اجتماعی نمایش‌ها را توسعه داد و آنها را برای مردم عادی مناسب‌تر کرد. به‌عبارت‌دیگر، زمانی که محیط فیزیکی نمایش‌ها از بناهای مذهبی دور شد و به سایر بخش‌های جامعه نزدیک‌تر شد، شکل و محتوای نمایش‌ها هم اجتماعی‌تر شدند. در این زمان بود که تئاتر فعالیتی جمعی شد، فعالیتی که همکاری هم‌زمان کلیسا، دولت و شهروندان را طلب می‌کرد (سرسنگی، ۱۳۹۲: ۱۲ـ۱۰).

### ۳ـ تئاتر خیابانی و جامعه

زندگی اجتماعی همانا با ارتباط عجین است و هرنوع ارتباطی که در سرتاسر زندگی اجتماعی شکل می‌گیرد می‌تواند عاملی برای رشد و تربیت باشد. هنگامی که کسی از طریق ارتباط برقرار ساختن از کسی چیزی فرامی‌گیرد، تن به تجارب جدیدی می‌دهد و تجارب پیشین خود را دگرگون می‌سازد. فردی که شریک فکر یا عاطفه‌ی دیگران می‌شود، با این عمل، خود را کمابیش تغییر می‌دهد. البته همان‌طور که از مفهوم ارتباط برمی‌آید، ارتباط عملی دوسویه است و طرف دیگر ارتباط نیز به‌نوبه‌ی خود تغییر می‌پذیرد. دیویی نیز بر این باور است که هرگونه فعالیتی که جنبه‌ی اجتماعی و عمومی دارد، برای تمامی کسانی که در دو طرف ارتباط حضور دارند، عاملی تربیتی به‌شمار می‌رود. دیویی ارتباطات انسانی را همانند ارتباط هنرمند و مخاطب تعریف می‌کند و برای اینکه تجربه به مطلوب‌ترین وجه ممکن انتقال یابد توصیه‌هایی دارد. او تأکید می‌کند که برای انتقال تجربه باید تجربه‌ی موردنظر به‌صورتی یکپارچه و منظم شکل داده شود و برای نیل به این منظور لازم است که فرد فراتر از جنبه‌ی شخصی و خصوصی تجربه‌ای که از سر گذرانیده، بکوشد تا با بهره‌گیری از تخیل، آن تجربه را از چشم طرف مقابل نیز بنگرد و دریابد که آن تجربه‌ی نوعی با زندگی او چه مناسباتی دارد. به‌این‌ترتیب شخص خواهد توانست تجربه‌ی خود را طوری انتقال دهد که برای طرف مقابل بامعنی و قابل‌فهم باشد (دیویی، ۱۳۴۱: ۸ـ۶).

در میان گونه‌های مختلف هنر تئاتر، تئاترخیابانی بنا به دلایلی چند اجتماعی‌ترین گونه‌ی تئاتری محسوب می‌شود. موضوعات مورد بهره‌ی نمایشگران خیابانی به‌طرز چشمگیری با رخدادهای اجتماعی و آنچه که به زندگی روزمره‌ی مردم مربوط است، ارتباط دارد (سرسنگی، ۱۳۸۹: ۸۲). اگر میان موضوع تئاتر و تجاربی که تاکنون مخاطبین آن در زندگی حقیقی خود پشت‌سر گذارده‌اند، ارتباط و همبستگی مستقیم وجود نداشته باشد، آن تئاتر جلوه‌ای صرفا صوری و نمادین پیدا می‌کند. دیویی نمادها را ابزارهایی تعریف می‌کند که شخص را به واقعیتی می‌کشانند که نماد جایگزین آن شده است. اما این امر تنها در صورتی رخ می‌دهد که نماد، واقعیت تجاربی را به تمثیل درآورد که شخص قبلا از سر گذرانده باشد. نمادی که از هیچ برآورده شود و به هیچ تجربه‌ی سابقی اشاره نداشته باشد، تصویری صرف و توخالی است (دیویی، ۱۹۶۶: ۲۶ـ۲۴). به همین دلیل است که هنرمندان تئاتر خیابانی باید نمایش‌هایشان را به دل کوچه و خیابان و میان مردمی ببرند که با معضلات و مسائل مطرح شده در نمایش به‌صورتی حقیقی دست‌به‌گریبان هستند. نمایشی که موضوع آن هیچ وابستگی با زندگی روزمره‌ی مخاطبین خود نداشته باشد، قادر نخواهد بود انگیزه‌ای برای پیگیری نمایش ایجاد نماید. در این‌گونه نمایش‌ها مخاطب هیچ نیاز حیاتی برای همراهی با نمایش در خود احساس نمی‌کند و اگر همراهی نیز صورت گیرد این همراهی از سر تفنن و صرفا سرگرمی خواهد بود. هنرمندان تئاتر خیابانی می‌توانند هم‌جهت با آموزه‌هایی که دیویی ارائه می‌دهد، بر وجود یک ارتباط اندام‌وار میان هدف و نیاز، یعنی تقاضای ذهنی و عرضه‌ی موضوعی تأکید کنند و به‌دنبال آن باشند که موضوعاتی برای نمایش‌های خود برگزینند که با حیات شخصی مخاطبین و دغدغه‌های آنان ارتباط مستقیم داشته باشد و به طرح مسائلی بپردازند که شهروندان در زندگی اجتماعی‌شان به‌صورت هرروزه با آن مواجه هستند (دیویی، ۱۳۲۸: ۲۲). همچنین مسئله‌ی طرح شده نباید با اتمام اجرای نمایش پایان پذیرد بلکه باید نظر به آینده داشته باشد و برای رفع مشکل، مخاطب را به اندیشه وادارد، به او امید، انگیزه و آگاهی دهد که برای مساعد نمودن اوضاع اقدام کند و سهم خود را برای تکمیل جامعه‌ای بهتر ادا نماید.

اگر آثار هنری براساس نظر *کانت*[۸] و پیروان صورت‌گرایی[۹] موردسنجش قرار گیرند، بدین معنا که تنها در چهارچوب بسته‌ی خود بررسی شوند و جهان درونی اثر برای خلق زیبایی کافی دانسته شود، چنین گرایشی به‌معنای کناره جستن از واقعیت زندگی است. اما برطبق تفکر دیویی برای زیبایی و هنر جایگاهی بجز محیط انضمامی که زندگی در آن جریان دارد نمی‌توان متصور شد و آثار هنری به‌غیراز اثرگذاری بر محیط انضمامی به‌جهت ارتقای کیفیت زندگی کارکردی ندارند (شایگان‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴). دیویی باور دارد که آثار هنری تنها زمانی اهمیت حیاتی خود را بازمی‌یابند که آیینه‌ی نیروهای محیطی بنیادین باشند. تفکری که هنر را از محیط و بستر زندگی روزمره جدا می‌سازد حتی اگر قصد تأثیرگذاری مستقیم اخلاقی نیز داشته باشد راه به جایی نمی‌برد زیرا دریافتش از اخلاق چنان فردگرایانه است که درک نمی‌کند هنر به چه طریق نقش انسان‌سازش را ایفا می‌کند. علوم نظری مختلف نظیر علوم فلسفی و جامعه‌شناختی و همچنین مبانی اخلاقی و انسانی نیز زمانی می‌توانند به وجهی مطلوب تضمین‌کننده‌ی حیات بشری غنی و پرمایه باشند که با هنرهای سازنده‌ی فرهنگ نظیر تئاتر خیابانی همراه شوند و بدین‌طریق افراد جامعه را برای پذیرش و درک راهکارهای ارائه شده آماده کنند و برای تغییر وضع نابسامان توانمند سازند (دیویی، ۱۳۹۱: ۵۰۶ـ۵۰۵). تئاتر خیابانی دارای این توان است که در تمامی سطوح زندگی اعم از اقتصاد، سیاست، آموزش و... نقشی تأثیرگذار ایفا کند و تنها به امری سرگرمی‌ساز خلاصه نمی‌شود. با بهره‌گیری خلاقانه از تئاتر خیابانی می‌توان به کسب‌وکارها رونقی چشمگیر داد و با ورود به عرصه‌ی سیاسی از خشونت ذاتی آن کاست. در زمینه‌ی آموزش نیز با استفاده از تئاتر خیابانی کیفیت و مقدار فراگیری افزایش پیدا می‌کند و آموزندگان از کسالت و کرختی حاصل از آموزش یکسویه رهایی می‌یابند. درنتیجه زیبایی

در کلیه‌ی سطوح زندگی آسایش‌بخش جسم و روح خواهد بود. به‌اعتقاد *جوآن لیتل‌وود*[10] مشارکت در تئاتر می‌تواند ملال ناشی از زندگی نامطلوب کاری را برای مغازه‌داران و کارگران کارخانه‌ها از بین ببرد، بدین‌وسیله مردم امکان خلاصی از جریان یکنواخت زندگی را می‌یابند و از نمایش دادن جنبه‌هایی از زندگی شخصی خود لذت روانی می‌برند. او امیدوار بود که با تئاتر مشارکتی، مردم نوعی آگاهی نقادانه نسبت به واقعیت زندگی خویش را پرورش دهند و این امر بتواند آنها را درگیر مسائل اجتماعی محیط زندگی‌شان بکند (لیتل‌وود، ۱۹۹۵: ۷۰۲).

بسیاری از پژوهش‌گران ریشه‌های تئاتر خیابانی را در مراسم‌های آیینی روزگاران باستان جست‌وجو می‌کنند. انسان باستانی خود را در جهانی می‌یافت پر از نیروهای ناشناخته که حیات مادی و معنوی‌اش را به خطر می‌کشاندند، او برای تسلط بر این عوامل طبیعی که نمودی رازآمیز برایش داشتند، به‌مرور زمان به اجرای مناسکی اعتقاد پیدا کرد که به کمک آنان بتواند بر دشواری‌های زندگی زمینی‌اش از قبیل رفع گرسنگی و بیماری فائق آید. اما انسان در عصر حاضر با آگاهی که به‌وسیله‌ی دانش و علم زمانه برایش مهیا گشته است، برخلاف انسان باستانی برای تحکیم واقعیت‌های مطلوب و تغییر واقعیت‌های نامطلوب محیط زندگانی‌اش دست‌به‌دامن نیروهای ازلی و ابدی نمی‌شود. انسان معاصر برای مقابله با مشکلات اقتصادی و اجتماعی پیش روی خود راهکارهایی واقع‌گرایانه و مناسب با شرایط فکری و فرهنگی عصر خود برمی‌گزیند. هنر و به‌طور ویژه در این بحث، تئاتر خیابانی یکی از همین راهکارهاست. تئاتر خیابانی را می‌توان ادامه‌ی آیین‌های باستانی تلقی کرد که همانند آنها ماده‌ی اولیه‌ی خود را از واقعیت‌ها و مشکلات زندگی روزمره‌ی مردم به دست می‌آورد، اما این بار به‌جای نگرشی بی‌زمان و قدسی، با نگاهی واقع‌گرایانه به معضلات جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، برای ساختن دنیایی بهتر تلاش می‌کند (زاهدی، ۱۳۸۰: ۷ـ۶). هنرمندان تئاتر خیابانی می‌توانند با اجرای نمایشی در ارتباط با مسائل روز جامعه، مسائلی که در برهه‌ی تاریخی و مکان جغرافیایی اجرای نمایش از اهمیت سیاسی ـ اجتماعی ویژه‌ای برخوردار هستند، مخاطبان خود را درگیر تجربه‌ای نمایشی کنند که بدون ضرر و زیان و فرصت‌سوزی در جهان واقعی این امکان را به آنها بدهد تا درک و آگاهی خود را نسبت به موضوع مطرح شده گسترده‌تر نمایند و به انگیزه و بینش بیشتری برای رفع معضل در جهان حقیقی دست پیدا کنند.

تئاترهای خیابانی برخلاف‌نظر مدعیان هنر فاخر که پیچیده بودن را ویژگی ممتاز آثار هنری قلمداد می‌کنند، اغلب به‌لحاظ طرح و تکنیک ساده هستند، زیرا هنرمندان خیابانی با توجه به اهداف و مضامینی که برای آثار خود در نظر دارند و همچنین شرایط اجرا در فضای باز و مخاطبان در گذر، سادگی و بیان مستقیم را برای بیان آنچه می‌خواهند بگویند، سودمندتر می‌دانند. فعالیت هنری تکمیل تجربه‌ای تازه است که اقتضای بیان شدن دارد، پس در بیان هنری بدون توجه و برتری دادن به تکنیک‌های پیچیده که گاه ممکن است در بیان خدشه وارد کند و آن را مبهم گرداند، انتخاب مناسب‌ترین تکنیک که چه بسا بیانی ساده و مستقیم باشد، باید موردتأکید قرار گیرد. نمایشگران خیابانی زمانی خود را موفق می‌دانند که مطلبی را بیان دارند که بتواند در فرهنگ اجتماعی شهروندان تغییری هدفمند و سودمند ایجاد کند. همان‌طور که دیویی اشاره می‌کند کوزه‌ها، قالیچه‌ها و دیگر آثاری که در موزه‌های هنرهای باستان نگهداری می‌شوند نیز نه به‌دلیل تکنیک‌های پیچیده به‌کار رفته در ساخت آنها، بلکه به‌دلیل تغییری که در فرهنگ و تجربه‌ی مردمان زمان خویش ایجاد می‌نمودند دارای ارزش و اعتبار هستند. تکنیک آن هنرمندانی که دیرزمانی پیش، روی دیوار غارها نقاشی می‌کشیدند و روی استخوان حکاکی می‌کردند در خدمت غایتی بود که بهترین شکل بیانش از طریق همین تکنیک‌های مورد استفاده به دست می‌آمد (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۱۶ـ۲۱۵).

تئاترهای خیابانی با اینکه ظاهری ساده دارند اما تماشاگر هم با اجرا هم با زیرمتن آن ارتباطی همدلانه پیدا می‌کند. تعاملی که میان اجراگر و تماشاگر روی می‌دهد برای افراد درگیر،

تجربه‌ای زیبایی‌شناختی در پی دارد. شدت این تجربه از فرد به فرد متفاوت است و بستگی به میزان ارتباط تماشاگران با اجرا دارد. تئاتر خیابانی به‌واسطه‌ی جذابیت رویداد، طنین‌های عاطفی‌اش، گفت‌وگوهای میانه یا پایان اجرا و پایان‌بندی بازش که نتیجه‌گیری را به مخاطب واگذار می‌کند، تأثیر کامل زیبایی‌شناختی‌اش را به‌جا می‌گذارد (پرندرگست و ساکستن، ۱۳۹۴: ۳۳۳).

چند بازیگر با لباس‌های عادی خود، در گوشه‌ای از کافه‌ای در منهتن به ناگهان در مقابل چشمان حیرت‌زده‌ی مشتریان کافه شروع به اجرای نمایش می‌کنند. از فقر طبقه‌ی تهیدست آمریکای مدرن سخن می‌گویند، از مردم نظرخواهی می‌کنند و با خود و دیگران وارد مباحثه می‌شوند. هیچ‌چیز غیرمعمولی نیاز نیست، تنها یک کافه و مردمی که به آنها گوش دهند. خبری از نورپردازی‌ها و صحنه‌آرایی‌های گران‌قیمت نیست. اینجا خود نمایش است که برهنه و ساده برای بازیگران و تماشاگران اهمیت دارد (نویل، ۱۹۹۹: ۶۶).

**۴ـ تئاتر خیابانی و مخاطب**

تئاتر خیابانی یک نمایش مخاطب‌محور است و موضوعات خود را باید از میان واقعیات زندگی روزمره‌ی مخاطبینش برگزیند و نسبت به آن موضوعات غالبا رویکردی انتقادی داشته باشد. این تئاتر برخلاف تئاتر مرسوم که عاملیت را از مخاطبین خود سلب می‌کند و به انتقال مفاهیم انتزاعی به آنان اکتفا می‌کند، باید برای مخاطبین خود به‌عنوان نیروهایی فعال در روند اجرای نمایش ارزش قائل باشد. درواقع تئاتر خیابانی به‌جای آنکه بر مفهوم انتقالی به‌مثابه‌ی محصول و نتیجه‌ی اجرای نمایش توجه داشته باشد، باید تأکید خود را برفرایند اجرا و موقعیت به‌نمایش‌درآمده بگذارد و حضور فعال در فرایند اجرا را گامی موثر در جهت افزایش آگاهی و توانایی عملی مخاطبین برای رشد در زندگی اجتماعی برشمارد. مخاطب در مواجهه با تئاتر خیابانی به‌صورتی بی‌واسطه درمی‌یابد که این نمایش بازتاب کل بزرگ‌تری یعنی همان جهانی است که در آن زیست می‌کند. تئاتر خیابانی این کیفیت کلی را برون می‌آورد و برجسته می‌سازد. مخاطب با حضور در موقعیت عینی که با رنگ‌وبوی زیبایی‌شناختی تجربه می‌شود به‌صورت بی‌واسطه حس فهم‌پذیری و وضوح بی‌نظیری به دست می‌آورد که هیچ‌گاه در قالب کلمات خبری آن را تجربه نمی‌کرد. احساس و درکی که افراد با حضور در فضایی قدسی یا در مراسمی مذهبی تجربه می‌کنند نیز به همین گونه است. افراد با حضور در مراسم حج یا حضور در صحن کلیسا به‌صورت بی‌واسطه به دریافتی کلی دست پیدا می‌کنند که نظیر آن را نمی‌توانند در کتب شرعی و موعظه‌ی دینی تجربه کنند. به‌عبارت‌دیگر همان‌گونه که دیویی نیز در زیبایی‌شناسی خود بدان اشاره می‌کند مخاطب وارد جهانی می‌شود که تشدیدیافته‌ی جهانی است که در زندگی روزمره تجربه می‌کند. مخاطبان در مواجهه با تئاتر خیابانی به درکی دست می‌یابند که به یاری آن می‌توانند خود و جامعه‌شان را بهتر بشناسند. تئاتر خیابانی احساس فراگیر نامشخصی را که با هر تجربه‌ی عادی همراه است، عمق و وضوح می‌بخشد و مخاطب، داستان تجسم‌یافته به وسیله‌ی نمایش را امتداد واقعیت زندگی خود می‌پندارد (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۹۱ـ۲۹۰).

دیویی از مراحلی نام می‌برد که آنان را جزئی از تجربه می‌داند: ۱ـ فهم یا دریافتی که ممکن است سخت و دردناک باشد. ۲ـ مجذوبیت محض که ممکن است با سرگردانی و هرنوع عواطف توأم باشد. ۳ـ بسط دامنه‌ی فهم و غنی‌تر شدن معانی (کالینسون، ۱۳۸۸: ۱۱۵). مخاطب تئاتر خیابانی نیز در مواجهه با اجرا چنین مراحلی را طی می‌کند:

۱ـ فهم یا دریافتی اولیه از مسئله‌ای که در نمایش مطرح شده است؛ قسمتی از این آگاهی را مخاطب از تجارب زیسته‌ی خود که پیش از این در زندگی کسب نموده به همراه می‌آورد و قسمتی را نیز گروه اجرایی با بسط و آشکار ساختن زوایای پنهان این مسئله در اختیار او قرار

می‌دهند، مواردی که ممکن است از دید و توجه مخاطب دور مانده باشند. مسئله‌ی مطرح شده می‌تواند از اتفاقات سخت و دردناک موجود در جامعه وام گرفته شده باشد که برای بازگشت به حالت عادی، جامعه باید به رفع و گذر از آن معضل اقدام کند و یا دریچه‌ای باشد رو به دنیایی بهتر، یعنی راهکار امیدبخش برای رشد و ارتقای جامعه به سطحی بالاتر.

۲ـ سپس گروه اجرایی تلاش می‌کند مخاطبین را مجذوب نمایش کند تا مخاطبی که بدون هیچ آمادگی قبلی به‌طور سرزده در خیابان با نمایش مواجه شده است، دل‌زده نشود و نمایش را نیمه‌کاره رها نکند. این کار می‌تواند از طریق برانگیختن انواع عواطف مخاطب صورت پذیرد، به‌طور مثال فضای نمایش مفرح باشد و تماشاگر احساس کند می‌تواند اوقات شادمانی را با نمایش سپری کند، یا با ایجاد تعلیق حس کنجکاوی مخاطب را برانگیزد و او را همراه کند و یا با متأثر نمودن مخاطب اهمیت موضوع مطرح شده در نمایش را برای او دوچندان سازد.

۳ـ در نهایت نمایش موجب بسط دامنه‌ی فهم و غنی‌تر شدن معانی در نزد مخاطب می‌شود؛ اکنون موضوع مطرح شده است و زوایایی از آن برای مخاطب بیش‌ازپیش آشکار گشته است مخاطب جذب شده، احساساتش برانگیخته شده و با نمایش همراه شده است اتفاق نهایی دیگر نه در صحنه‌ی خیابان بلکه در ذهن و قلب مخاطب روی می‌دهد؛ پس از یک تئاتر خیابانی موفق، گستره‌ی آگاهی مخاطب در قیاس با پیش از همراهی با نمایش رشد یافته و حالا او آماده است تا به زندگی حقیقی برگردد و به سهم خود در رفع معضل و ارتقای جامعه با همراهی سایر اعضای جامعه موثر باشد.

هنرمند هنگامی که به خلق اثر هنری می‌پردازد هم‌زمان با فعلی که صرف می‌کند باید همچون مخاطب نسبت به اثر هنری‌اش ادراک زیبایی‌شناختی نیز داشته باشد. چنین ادارکی نشان می‌دهد که آیا آنچه انجام می‌گیرد در تحقق ایده‌ی زیبایی‌شناختی موفق است یا خیر. فعل‌وانفعال زیبایی‌شناختی اگر در روند خلق اثر هنری به‌طور مستمر با یکدیگر پیوند داشته باشند به هنرمند یاری می‌رسانند که هرگاه در مسیر خلق احساس کند آنچه تاکنون انجام داده در مرحله‌ی انفعالی یا ادراکی تجربه رضایت‌بخش نیست، می‌تواند اثر هنری را اصلاح کند و تا حدودی از نو آغاز کند. آنچه که در ارتباط با تعامل میان عمل تولید و ادراک زیبایی‌شناختی در روند خلق اثر هنری توسط هنرمند گفته شد تا حدودی برای همگان قابل‌قبول و مبرهن است، اما فهم پیوند تنگاتنگ فعل‌وانفعال در مورد دریافت‌کننده یا مخاطب شاید برای عده‌ای غریب به نظر برسد. اغلب این تصور وجود دارد که مخاطب اثر هنری تنها آنچه که در اثر وجود دارد را درک می‌کند، اما باید پذیرفت که مخاطب منفعل نیست و روندی مشابه با هنرمند را در مواجهه با اثر هنری طی می‌کند. مخاطب در این مواجهه اگر منفعل باشد حقیقتا ادراکی از اثر هنری حاصل نکرده است و آنچه که به دست آورده صرفا بازشناسی است. میان ادراک و بازشناسی تفاوت بسیار است و بازشناسی تنها آغاز عمل ادراک است، آغازی که فرصت بالندگی و پیشروی به‌سوی کمال را نیافته است. مخاطب در بازشناسی صرف، آگاهی‌اش گسترش نمی‌یابد و همچون تجربه‌ای خام در نقطه‌ای متوقف می‌شود (دیویی، ۱۳۹۱: ۸۷ـ۸۳).

اگر در هنگام عبور از خیابان متوجه نزاعی میان دو جوان شوید، احتمال دارد که با تشخیص وخیم بودن اوضاع از آن ماجرا کناره بگیرید، مسیرتان را عوض کنید یا به‌سرعت از آن محل دور شوید. احتمال دیگر آن است که دورادور این درگیری را تماشا کنید و یا حتی به ماجرا وارد شوید و سعی کنید که به نزاع میان آنها خاتمه دهید. در این حالت شما یک دعوای خیابانی را صرفا بازشناسی می‌کنید. براساس کلیشه‌ای که از یک دعوای خیابانی در ذهن دارید و براساس جزئیاتی که مشاهده می‌کنید یک تشخیص خشک‌وخالی می‌دهید، تشخیص می‌دهید که دعوایی صورت گرفته است. اما حالا فرض کنید با نزدیک شدن به محل درگیری متوجه می‌شوید که یک تئاتر خیابانی در حال اجراست. اکنون صبر می‌کنید و نمایش را برای آنچه که هست می‌بینید نه غایات دیگری همچون جان سالم به در بردن یا عملی خیرخواهانه

که مانع از صدمه دیدن افراد شود. شروع می‌کنید به بررسی و درک ماجرایی که در حال رخ دادن است. ادراک جای بازشناسی را می‌گیرد. در اینجا پای عملی از جنس بازسازی در میان است و آگاهی جریان می‌یابد. مخاطب از برداشت‌ها و تجاربی که پیش از این نسبت به معضل نزاع‌های خیابانی و یا مشکلی که این دعوای نمایشی بر سر آن ایجاد شده در ذهن اندوخته داشته، کمک می‌گیرد تا تجربه‌ی تازه‌ای را که در حال شکل گرفتن است تکمیل کند. برای ادراک کردن، مخاطب باید تجربه‌ی خویش را بیافریند. اکنون نیز امکان آن فراهم است که در روند این دعوای نمایشی مداخله کند اما برخلاف مرحله‌ی بازشناسی از تجربه‌ی حاصل شده بینش و آگاهی به دست می‌آورد و آنچه که مهم و معنی‌دار است را از دل ماجرا بیرون می‌کشد؛ مخاطب متوجه نمایشی بودن ماجرا می‌شود و دیگر به‌سبب ترس از صدمه دیدن یا مصلحت‌اندیشی پا پس نمی‌کشد. گروه اجرایی نیز موظف است که در نمایش خود شرایطی را بگنجاند که مخاطب ترغیب به مداخله شود زیرا اگر مخاطب در برابر موقعیت به‌نمایش‌درآمده منفعل باشد، آن موقعیت او را فرامی‌گیرد و به‌سبب نبود فعالیتی که به آن پاسخ دهد ادراک به آن مقدار قدرتمند نمی‌شود که بر او اثر بگذارد و یا به‌قول‌معروف او را تکان دهد و به آن ادراکی که باید نایل نمی‌شود.

دیویی معتقد است که یک شیوه‌ی آموزشی مناسب باید قادر باشد تا فراگیر را در ویژگی‌ها و صفاتی نظیر خودکاری[11]، گشاده‌نظری[12]، وحدت نظر[13] و احساس مسئولیت[14] توانمند سازد (دیویی، ۲۰۰۱: ۳۷۱ـ۳۶۰). تئاتر خیابانی نیز می‌تواند با تقویت ویژگی‌هایی مشابه در مخاطبین، به آنان در جهت رشد زیستی و اجتماعی یاری رساند.

۱ـ خودکاری؛ تئاتر خیابانی به‌دلیل حضور غیرمنتظره‌اش بر سر راه مخاطبین در خیابان‌ها و اماکن عمومی، که در مواردی این حضور نامحسوس نیز هست، یادگیری را به‌صورت جریانی خودکار درمی‌آورد و به مخاطب این امکان را می‌دهد که خودبه‌خود و بدون تعمد و تصنعی که در نمایش‌های مرسوم صحنه‌ای مشاهده می‌شود، با واقعیت آشنا گردد. بدین ترتیب مخاطب نسبت به مسئله‌ی مطرح شده در نمایش احساس بیگانگی نمی‌کند و مفاهیمی که گروه نمایشی سعی بر انتقال آنها دارند را تحمیلی و ناخوشایند نمی‌انگارد و یا حتی به‌صورت تصنعی درک و پذیرش آنان را وانمود نمی‌کند.

۲ـ گشاده‌نظری؛ تئاترهای خیابانی به مخاطبین خود انعطاف فراوان می‌بخشند و آنان را برای برخورد با حوادث غیرمنتظره و چاره‌جویی‌های ابتکاری آماده می‌سازند. درصورتی‌که نمایش‌های مرسوم صحنه‌ای عموما خشک و یکنواخت هستند و می‌توانند سبب تنگ‌نظری، تعصب و جمود فکری مخاطبین گردند، چرا که این نمایش‌ها جهان را تنها از یک دریچه به مخاطبین نشان می‌دهند. افراد تنگ‌نظر فقط با یک چشم به جهان می‌نگرند و می‌خواهند همه را با یک چوب برانند. اما افراد گشاده‌نظر برای حل مسائل خود از تمامی امکانات سود می‌جویند و از این رو همواره به نشوونمای ذهن خود دامن می‌زنند. مواجهه با تئاتر خیابانی می‌تواند تمرین مناسبی برای پرورش و تقویت چنین خصوصیاتی باشد.

۳ـ وحدت نظر و عمل؛ مخاطبین با ایفای نقش و حضور موثر در اجرای تئاتر خیابانی، از توانایی وحدت نیروهای ذهنی و عملی برخوردار می‌شوند و از خطر جدایی و تفرقه میان اندیشه‌ورزی و عمل‌گرایی محفوظ می‌مانند. کسی که آموزش ندیده باشد و تمرین نداشته باشد تا میان آنچه می‌اندیشد و آنچه به‌صورت عملی بدان می‌پردازد همبستگی ایجاد کند، نمی‌تواند در مقابل مسائل واقعی زندگی تمامی نیروهای خود را در معبر واحدی سوق دهد و دستخوش حالات متعارضی می‌گردد و بین افکار و اعمال او تعاملی هماهنگ که لازمه‌ی عملکرد مطلوب است، برقرار نمی‌شود. چنین فردی مصمم به اجرای کاری یا حل مسئله و رفع معضلی می‌شود اما تضادهای درونی و بیرونی او و فاصله‌ای که میان نظر و عملش برقرار است او را در انجام مطلوب آن کار ناتوان می‌سازد.

۴ـ احساس مسئولیت؛ مقصود از احساس مسئولیت این است که شخص نتایج محتمل کار خود را در نظر بگیرد و نقش خود را در رسیدن به آن نتایج بپذیرد. تئاتر خیابانی با دخالت دادن مخاطبین در روند نمایش که حتی می‌توانند با حضورشان پایان نمایش را نیز رقم بزنند، به آنان یادآور می‌شود که احساس مسئولیت یکی از شرایط حتمی زندگی اجتماعی است و نمی‌توان از زیر آن شانه خالی کرد، زیرا آنان نه نظاره‌گر صرف بلکه عمل‌گرانی مسئول در زندگی خود و هم‌نوعان خویش هستند.

**۵ـ تئاتر خیابانی و رشد اخلاقی**

یک تئاتر خیابانی باید قادر باشد با افزایش تجربه‌ی بی‌واسطه در مخاطبین، حساسیت[۱۵] آنان را برانگیزد. حساسیت یک عادت اخلاقی تعیین‌کننده است که به واسطه‌ی آن مخاطب مجاب می‌شود برای تغییر شرایط نامساعد در جامعه سهم و مسئولیت خود را بپذیرد و به حرکت دربیاید. حساسیت برانگیخته‌شده توسط تئاتر خیابانی باید ایجاد تعادلی هنرمندانه بین دو حالت افراط و تفریط احساس باشد که می‌خواهد مخاطبین نمایش دارای ذهنی باز و دریافت‌کننده‌ی اطلاعات باشند. هنگامی‌که حساسیت افراد جامعه در ارتباط با موضوعی برانگیخته شود منجر به تقسیم احساسات و نیازهای افراد با یکدیگر می‌شود و آنان را مجاب می‌سازد که برای گذر از رنج‌ها و دردهای جمعی با همدیگر اتحاد پیدا کنند (انصاری و دیگران، ۱۳۹۳: ۵۸).

تئاتر خیابانی تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه است که می‌تواند در بالا بردن درک زیبایی‌شناختی مخاطبین و همچنین خود اجراگران موثر ظاهر شود. این تئاتر با پرورش درک زیبایی‌شناختی منجر به ایجاد تعامل همدلانه میان افراد جامعه می‌شود و این احساس همدردی[۱۶]، فرد را برای همکاری با دیگران در حل مشکلات جامعه برانگیخته می‌سازد. طبق نظر *هافمن*[۱۷] عامل برجسته و عمده در رشد اخلاقی، احساس همدلی[۱۸] است که یک انگیزه‌ی مثبت و منبع اصلی رفتار اخلاقی است. متفکران غربی پیش از هافمن بیشتر بر درک شناخت ذهنی افراد تأکید داشتند، که انسان را یاری می‌دهد تا نه‌تنها خود را ببیند، بلکه بر دیدگاه دیگران نیز تأمل کند. اما هافمن این نوع تأثیرگذاری را کافی نمی‌داند و درک زیبایی‌شناسی را منوط به درک موقعیت دیگران می‌داند تا شناخت ذهن آنان (هافمن، ۲۰۰۰: ۲۵۸). دیویی درمورد تأثیرگذاری همدردی در تربیت اخلاقی بیان می‌کند:

این همدردی است که فراتر از خود انجام می‌پذیرد و دامنه‌اش را تا آنجا توسعه می‌دهد که در نهایت به همگان نزدیک می‌شود. این همدردی است که پیامد کار را از تحلیل رفتن در محاسبات صرف در امان نگه می‌دارد. ایضاح‌سازی علایق دیگران و تشویق به اینکه علایق دیگران با علایق خودمان ارزش برابر دارند، اینکه خودمان را جای دیگری قرار دهیم، اینکه چیزها را از نقطه نظر اهداف و ارزش‌های دیگران مشاهده کنیم، اینکه ادعاها و مطالبات خودمان را بالاتر از دیگران ندانیم (انصاری و دیگران، ۱۳۹۳: ۵۹).

تئاترهای خیابانی با ایجاد حساسیت و همدردی نسبت به درد و رنج دیگر افراد جامعه، کمک می‌کنند مخاطبین خود را در موقعیت آنها تصور کنند. به‌طور مثال جوانی که در یک خانواده‌ی مرفه یا از طبقه‌ی متوسط جامعه متولد شده و رشد یافته است و شاید دغدغه‌هایی نظیر کمبود تفریحاتی مثل مسافرت و یا حتی قطع شدن اینترنت داشته باشد، امکان دارد به‌سختی مشکلاتی همچون گرسنگی و نداشتن دیگر امکانات اولیه‌ی زندگی را درک کند؛ مردان شاید هیچ‌گاه نتوانند متوجه‌ی محرومیت‌هایی شوند که زنان با آنها دست‌وپنجه نرم می‌کنند چرا که هیچ‌گاه جهان زیسته‌ی آنان را تجربه نکرده‌اند. فقط از طریق تعامل همراه با احساس دلسوزی و قرار دادن خود در جای آنان است که فرد قادر به درک مصائب پنهانی می‌شود که گرسنگان و محرومان تجربه می‌کنند، تجاربی که رفتار و واکنش‌های آنان را شکل

می‌دهد. تئاتر خیابانی با افزایش ارتباط میان اقشار جامعه، روحیه‌ی مسئولیت‌پذیری آنان نسبت به یکدیگر را نیز افزایش می‌دهد. تئاتر خیابانی با ایجاد همدلی میان افراد جامعه، شهروندانی تربیت می‌کند که شهروندی فعال را به طریقی زیبایی‌شناسانه تجربه می‌کنند.

دیویی در مقاله‌ی «هنر و تمدن» به سخن *ماتیو آرنولد*[19] که «شعر نقد زندگی است» اشاره می‌کند. او توضیح می‌دهد که این سخن برای خواننده حاکی از آن است که شاعر نیتی اخلاقی دارد و خواننده داوری اخلاقی می‌کند، اما این سخن از درک یا لااقل بیان این معنی قاصر است که شعر و در معنای کلی‌تر هنر به چه صورت نقدی بر زندگی است. دیویی در ادامه‌ی مقاله‌ی خود برای بسط بیشتر مطلب به سراغ نقل‌قولی از گرود[20] که او را دنباله‌رو آرنولد معرفی می‌کند، می‌رود: «آنچه در شعر تعلیمی[21] دل‌مان را می‌زند این نیست که تعلیم می‌دهد، بلکه این است که تعلیم نمی‌دهد، این است که بی‌کفایت است. شعر مثل دوست و زندگی، با بودن خود تعلیم می‌دهد، نه با قصد صریح». چیزهایی که مستقیماً از راه کلام و دستور آموخته می‌شوند، در مقایسه با تأثیر هنرها ضعیف و بی‌اثرند. دیویی تأکید می‌کند که سرجمع تأثیر تمامی رساله‌های متأملانه درباره‌ی اخلاق بر زندگی در قیاس با تأثیر معماری، رمان و نمایش اهمیتی ندارد و در نکوهش آن دسته از شاعران و هنرمندانی که در آثار خود همچون رساله‌های اخلاقی به‌طور صریح به تعلیم مخاطبان مبادرت می‌ورزند با *شلی* همراه می‌شود که می‌گفت: «شاعر کار خوبی نمی‌کند که دریافت‌های خود از درست و غلط را، که معمولاً دریافت‌های زمان و مکان خود اوست، در آثار شاعرانه‌اش تجسم می‌بخشد. او با تقبل این کار نازل از مشارکت در آرمان تخیل دست خواهد کشید» (دیویی، ۱۳۹۱: ۵۰۶).

دیویی فیلسوفی اخلاق‌گراست و فلسفه را وسیله‌ای برای بهبود وضع اجتماعی تلقی می‌کند. او با تأکید بر نقش هنر، زندگی اجتماعی را معنادار و هدفمند می‌سازد. تئاتر خیابانی نیز می‌تواند همچون یک ابزار زیبایی‌شناسانه برای حل و رفع مشکلات اخلاقی موجود در جامعه مورد استفاده قرار گیرد و باعث رشد اخلاقی در حیات بشری گردد. البته باید توجه داشت که نباید رسالت تئاتر خیابانی به یک پیام‌رسان اخلاقی تقلیل داده شود بلکه تئاتر خیابانی دارای عملکرد اخلاقی است. نصیحت اخلاقی اگر به‌صورت مستقیم و بدون پایه‌ای زیبایی‌شناسانه صورت گیرد، به‌طور اجتناب‌ناپذیری به‌سمت کلیشه‌سازی پیش می‌رود و ارائه‌دهنده‌ی راه‌حل‌های ثابتی می‌شود که به تفاوت‌ها در موقعیت‌های مختلف توجهی ندارد، موقعیت‌هایی که هرکدام می‌توانند شرایط و ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را داشته باشند. تئاتر خیابانی همانند تأکیدی که دیویی در رابطه با تئاتر داشت نه به‌واسطه‌ی خطابه‌ای مستقیم بلکه با خلق حالات تازه‌ای از تجربه به آگاهی منجر می‌شود. رساله‌ی اخلاقی در قیاس با تئاتر در ترسیم منش‌ها و شخصیت‌ها به‌گونه‌ای که در آگاهی نوع بشر باقی بمانند ناتوان است. در مواجهه با تئاتر مخاطب قادر می‌شود که شورمندانه و عمیقا در معناهایی شریک شود که زبان از بیان آنها قاصر است (همان: ۳۶۲).

تئاتر خیابانی نه به‌صورت مستقیم همچون رساله‌های اخلاقی بلکه از راه عیان داشتن یک موقعیت، زندگی را نقد می‌کند. موضوعاتی که در تئاترهای خیابانی به نقد کشیده می‌شوند موضوعاتی برگرفته از جهانی هستند که مخاطبین و خود هنرمندان در آن زیست می‌کنند و با مشکلات آن هر یک به‌نوعی دست‌وپنجه نرم می‌کنند. نمایشگران خیابانی یک موقعیت بغرنج که در جهان حقیقی اهمیت دارد و مسئله‌ی روز جامعه است را در جهان نمایشی خود به تصویر می‌کشند و امکان‌های موجود در پس این موقعیت را به مخاطبین خود عرضه می‌کنند. نمایشگران خیابانی باید مراقب باشند که نسبت به موضوع موردبحث به قضاوت مستقیم نپردازند بلکه با نمایش امکان‌های مختلفی که در جهان حقیقی به فعل نرسیده‌اند اما به‌صورت بالقوه ظرفیت آن را دارند که به فعل برسند، مخاطبین خود را برای داوری نهایی آماده سازند، یعنی قضاوت در نهایت توسط مخاطبین صورت می‌پذیرد و گروه اجرایی تنها با نمایش

نمادین محدودیت‌هایی که افراد را در زندگی روزمره‌شان احاطه کرده و قدرت تصمیم‌گیری صحیح را از آنها سلب نموده است، مخاطبین خود را وامی‌دارند که در جهانی تخیلی نسبت به مسئله‌ی مطرح شده در نمایش تفکر کنند. همان‌گونه که کیتس در یکی از نامه‌هایش گفته است: «آدمی نباید با همسایه‌اش درباره‌ی نتایج وارد بحث شود یا بر آنها پای بفشارد، بلکه باید نتایج را برای همسایه‌اش نجوا کند» (همان: ۵۰۷).

دانش اخلاقی به دست آمده از طریق تئاتر خیابانی صرفا قوانین یا فضیلت‌های انتقال‌یافته یا حفظ‌شده نیست، بلکه یک دانش زنده و پویا است. بینشی که توسط این نمایش‌ها در مخاطبان پرورش می‌یابد چیزی فراتر از پیروی محض از اخلاق است. چنین خصیصه‌ای در تئاتر خیابانی دارای بیشترین اهمیت است، زیرا اصلی‌ترین هدف از اجرای تئاترهای خیابانی کمک به افراد در رشد و توسعه‌ی توانایی‌شان برای انجام قضاوت‌های اخلاقی مناسب در موقعیت‌های مختلف است. نمایش‌هایی که به‌صورت مستقیم به نصیحت و پندآموختن به مخاطبان خود می‌پردازند، آثاری سطحی هستند که علاوه بر اینکه در تأثیرگذاری اخلاقی ناکام می‌مانند به‌لحاظ اجرایی نیز در زمره‌ی آثار مبتدی دسته‌بندی می‌شوند. نویسندگان و اجراگران چنین نمایش‌هایی هیچ‌گاه از برگزیدگان این وادی نخواهند بود، همچون نکوهشی که *شلی* به شاعرانی از این دست روا می‌دارد: «شاعران کوچک‌ترند که به کرات مقصودی اخلاقی را به خود آویخته‌اند و تأثیر شعرشان درست به همان نسبتی که ما را وامی‌دارند به این مقصود توجه کنیم کاهش می‌یابد» (همان: ۵۰۸).

هنگامی که معضلی در جامعه وجود دارد و یا وضعیتی پیش می‌آید که براساس آن شهروندان باید برای دستیابی به هدفی مشترک چاره‌اندیشی کنند، در این شرایط مطلوب نیست که هنرمندان تئاتر خیابانی به‌منظور ارائه‌ی راه‌حل‌ها و تغییر رفتار شهروندان به اجرای نمایش‌هایی یک‌سویه برای متقاعدسازی و اطلاع‌رسانی به آنان اقدام کنند، بلکه باید از ظرفیت‌های تئاتر خیابانی در جهت ترغیب اجتماعی به بیان دغدغه‌ها، مشکلات و راه‌حل‌های ممکن و همچنین آموزش غیررسمی شهروندان بهره ببرند. هنرمندان تئاتر خیابانی باید با نمایش‌های خود در راستای تبادل اطلاعات میان تمامی اقشار جامعه تلاش کنند، چرا که تمامی افراد یک جامعه می‌توانند نقش‌آفرینان و کنشگران موثری در بهبود شرایط فردی و اجتماعی باشند. بدین ترتیب هنرمندان تئاتر خیابانی نقش واسطه‌هایی را ایفا می‌نمایند که توان بالقوه‌ی شهروندان برای حل معضلات اجتماعی را به بالفعل تبدیل می‌کنند، تا از میان راه‌حل‌های ارائه‌شده از طرف عموم شهروندان برای حل مسئله‌ی مشترک، راه‌های جدیدی پیدا شود. در نتیجه تئاتر خیابانی به عاملی برای شناسایی نیازها و همچنین افزایش مشارکت، آگاهی و توانمندی‌های شهروندان جامعه بدل می‌شود. مشارکت فعال و آگاهانه‌ی افراد یک جامعه عامل اصلی در موفقیت فعالیت‌هایی است که به رشد منجر می‌شود و تئاتر خیابانی در پی اثبات این حقیقت است که گفت‌وگو اساس رشد یک جامعه است و هنرمندان تئاتر خیابانی می‌توانند در شکل‌گیری مطلوب این گفت‌وگو نقش بسزایی ایفا نمایند (خانیکی و کاووسی، ۱۳۹۱).

## ۶ـ نتیجه‌گیری

میان نظریه و عمل همواره پیوستاری تعاملی موجود است که دوام یکی به بقای دیگری بستگی دارد. از این رو هیچ تجربه‌ی عملی و کاربردی بدون کاوش و موشکافی فرضیات نظری موجود در آن قابل طرح نیست. نظریه بدون عمل و عمل بدون نظریه، حرکتی چشم‌بسته است که فرایند برنامه‌ریزی، اجرا و ارزشیابی فعالیت را در جامعه به قهقرا می‌برد. در عرصه‌ی هنر نیز شناخت صرف از تکنیک‌ها، الگوها و گونه‌ها بدون ارزیابی انتقادی و بهره‌گیری کاربردی از بنیان‌های فلسفی متناسب، منجر به تجاربی خام و سطحی می‌شود که در عرصه‌ی هنر ماندگار و قابل ارزش نخواهد بود و در عرصه‌ی اجتماعی نیز قادر نیست به نتایج سودمند و تأثیرگذاری در بهبود اوضاع نابسامان اجتماعی دست یابد.

یکی از آسیب‌هایی که همواره هنر و نگاه فلسفی به آن را تهدید می‌کند، برداشت و درکی ایستا از هنر در بستر زندگی اجتماعی است. باید پذیرفت که هنر به‌مثابه‌ی یک تجربه‌ی جمعی هیچ‌گاه امری ثابت و بی‌حرکت نیست و رابطه‌ای دائمی میان نیروهای فعال هنری در چهارچوب زندگی جمعی برقرار است که به تناسب شرایط اجتماعی تغییر می‌کند و هرچه این واقعیت بهتر فهمیده شود، درک از واقعیت وجودی کار هنری ژرف‌تر می‌شود. یکی از زیان‌بارترین توهمات این است که بیان هنری را نوعی فعالیت تخصصی بدانیم که با واقعیت مسائل جاری جامعه کاملا بیگانه است. بهره‌برداری از مبانی فلسفی زیبایی‌شناختی و تربیتی دیویی می‌تواند راهنما و منبع علمی قابلی برای هنرمندان و نظریه‌پردازان هنر باشد و درک و به‌کارگیری مفاهیم آن مانع از بروز کج‌روی، تجارب بیهوده و تکرار اشتباهات تاریخی در این عرصه خواهد بود. تئاتر خیابانی نیز می‌تواند با مددجویی از رهنمودهای دیویی بر این تفسیر نادرست از هنر بشورد و با بهره‌گیری از نیروی مشارکت جمعی که قوه‌ای حیاتی در سرشت بشری است، شرایط نامطلوب حاکم بر جامعه را واکاوی کند و افراد جامعه را ترغیب نماید که برای دستیابی به رشد جمعی، دست‌به‌کار شوند و در صورت نیاز برای تغییر شرایط نامساعد جامعه ابتدا به تغییر و تحول خود اقدام کنند. همین تغییرات تدریجی یا ناگهانی است که تحولاتی قطعی را در پی می‌آورد. تئاتر خیابانی می‌تواند با گسترش و اعتلای تجربه‌ی زنده‌ی واقعی آنچنان که مدنظر دیویی است، شرایطی فراهم کند تا بیانگر انتظار و آرزویی مهارناپذیر برای رسیدن به کمالی باشد که از طریق مشارکت فردبه‌فرد جامعه حاصل می‌آید. تئاتر خیابانی باید از طریق بازسازی رویدادهای جهان بیرونی در جهان نمایشی، شرایطی مهیا سازد که شهروندان بتوانند تعامل و همکاری هماهنگ با جهان پیرامونی را تجربه کنند. تئاتر خیابانی نباید همچون سخنرانی یا کلاس‌های درس سنتی پیامی را به خورد مخاطبان دهد، بلکه باید از آنان دعوت کند با حضور بی‌واسطه در جهان نمایش با کسب تجربه‌ای کمال‌یافته رشد یابند. کسب چنین تجربه‌ای به بهبود زندگی شخصی مخاطبین محدود نمی‌شود، بلکه آنها با ساخت جهانی بهتر در فضای نمایشی به تغییر و اصلاح جامعه‌ی حقیقی نیز متعهد می‌شوند.

در این مقاله تلاش شد با بهره‌گیری از تأملات زیباشناسانه‌ی دیویی و از دریچه‌ای که این فیلسوف به‌سوی هنر گشوده است قابلیت‌ها و کارکردهای تئاتر خیابانی در رشد اجتماعی، فردی و اخلاقی ارتقا داده شود. دریچه‌ای که تاکنون در ایران حداقل در بستر اجرایی موردبی‌توجهی و غفلت قرار گرفته است و هنرمندان عموما بدون توجه به کارکردهای حیاتی تئاتر خیابانی در رشد کیفیت زندگی اجتماعی، به اجرای آثار خود در قالب جشنواره‌های مختلف می‌پردازند و دل‌نگران قطع ارتباط با زندگی روزمره‌ی مخاطبان خود نیستند. تئاتر خیابانی می‌تواند با تکیه بر پایگاه فلسفی دیویی به نمایشی عمل‌گرا بدل گردد و ظرفیت‌های بالقوه‌اش در جهت رشد حیات فرهنگی و اجتماعی شهروندان هرچه بهتر و بیش‌ازپیش بالفعل و شکوفا شود. همان‌طور که دیویی بر علیه هنرهای موزه‌ای به مبارزه برمی‌خیزد، تئاتر خیابانی نیز می‌تواند خود را از محدودیت‌های تئاترهای سنتی رها کند و در خدمت تمامی توده‌های جامعه درآید

و درعین‌حال که یک تجربه‌ی هنری لذت‌بخش را برای مخاطبینش تدارک می‌بیند، همچون یک رسانه‌ی اطلاعاتی و آموزشی نیرومند نقشی فراتر از روزنامه، رادیو و سینما ایفا نماید.

این پژوهش سعی داشت تا گامی کوچک در جهت پیشرفت تئاتر خیابانی بردارد، اما به‌دلیل گستردگی مبحث و پرداخت بسیار اندکی که تاکنون نسبت به آن صورت گرفته است، لازم به نظر می‌رسد گام‌هایی دیگر در جهت تکمیل شناخت و معرفی وجوه گوناگون تئاتر خیابانی با بهره‌مندی 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 به‌منظور 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.

**منابع**


ـ اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۹) ***تئاتر خیابانی در ایران و جهان***، افراز، تهران.

ـ امرایی، مجید. (۱۳۹۰) ***درس‌هایی از تئاتر خیابانی: مجموعه مقالات تئاتر خیابانی***، نشر نمایش، تهران.

ـ انصاری، مریم و {دیگران}. (۱۳۹۳) تحلیلی بر نظریه‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناسی جان دیویی، ***پژوهش در برنامه‌ریزی درسی***، دوره دوم، شماره (۱۴)، سال یازدهم، ۵۱-۶۲.

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

ـ حسن‌نیا، میلاد و {دیگران}. (۱۳۹۳) ***مجموعه مقاله‌های علمی‌وپژوهشی تئاتر خیابانی***، نمایش، تهران.

ـ خانیکی، هادی و کاووسی، لیدا. (۱۳۹۱) تئاتر برای توسعه به مثابه رسانه: فرایند شکل‌گیری و ویژگی‌های ارتباطی، ***فصلنامه علوم اجتماعی***، شماره (۵۹)، ۱۶۷ـ۱۳۶.

ـ دووینیو، ژان. (۱۳۹۰) ***جامعه‌شناسی هنر***، مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران.

ـ دیویی، جان. (۱۳۲۸) ***آموزشگاه‌های فردا***، امیرحسین آریان‌پور، بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، تهران.

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

ـ دیویی، جان. (۱۳۷۶) ***منطق: تئوری تحقیق***، علی شریعتمداری، چاپ و انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

ـ دیویی، جان. (۱۳۹۱) ***هنر به منزله‌ی تجربه***، مسعود علیا، ققنوس، تهران.

ـ زاهدی، فرین‌دخت. (۱۳۸۰) ***تئاتر خیابانی: روند تغییر محیط قراردادی نمایش***، گفتمان خلاق، تهران.

ـ سرسنگی، مجید. (۱۳۸۹) نگاهی گذرا به تئاتر خیابانی در ایران و جهان، ***مجله منظر***. شماره (۷)، ۸۲ـ۸۰.

ـ سرسنگی، مجید. (۱۳۹۲) جامعه‌شناسی تئاتر خیابانی؛ پژوهشی درخصوص تئاتر خیابانی و جایگاه اجتماعی این هنر از آغاز تا دوران معاصر، ***فصلنامه‌ی هنرپیشه***. شماره (۱). ۲۰ـ۳.

ـ شایگان‌فر، نادر. (۱۳۹۱) ***زیبایی‌شناسی زندگی روزمره: دیویی و هنر پاپ***، انتشارات هرمس، تهران.

ـ شوسترمن، ریچارد. (۱۳۸۹) پراگماتیسم: دیویی. در ***دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی***، گروه مترجمان منوچهر صانعی دره‌بیدی ... {و دیگران}. ۸۱ـ۷۵. تهران، موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

ـ کالینسون، دایانه. (۱۳۸۸) ***تجربه‌ی زیباشناختی***، فریده فرنودفر، فرهنگستان هنر، تهران.

ـ میسون، بیم. (۱۳۸۰) ***تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش‌های بیرونی***، شیرین بزرگمهر، دانشگاه هنر، تهران.

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

ـ هاروی، جن. (۱۳۹۲) ***تئاتر و شهر***، سپیده خمسه‌نژاد، نشر مروارید، تهران.

- Bertold, margot. (1999) ***history of world theater***. New York, continuum.

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

- Dewey, John. (1966) ***The Child And Curriculum***. University of Chicago Press.

- Dewey, John. (2001) ***the Public and Its problem***. The Pennsylvania State University.

- Hoffman, M. L. (2000) ***Empathy and Moral Development: Implications for caring and Justice***. New York, Cambridge University Press.
- Lefebvre, Henri. (1996) ***Writing on cities***. Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas. Cambridge, Mass, USA, Blackwell.
- Littlewood, Joan. (1995) ***Joan's Book: Joan's Peculiar History as She Tells It*** .London, Minerva Press.
- Novil, G. (1999) ***Dramatic Plays***. London, London University Press.

## پی‌نوشت

1- Bim Mason
2- Margot Bertold
3-John Dewey
4- Pragmatism
5- Art as Experience
6-Logic, The Theory of Inquiry
7- Mental Space
8- Immanuel Kant
9- Formalism
10- Joan Littlewood
11- Directness
12- Open-mindedness
13- Single-mindedness
14- Responsibility
15- sensitiveness
16- sympathy
17- Hoffman
18- empathy
19- Matthew Arnold
20- Garrod
21- didactic