

تئاتر

نشریه پژوهشی، تحلیلی، آموزشی، اطلاع‌رسانی و خبری تئاتر
شماره بیستم‌وسوم، سال سوم، پاییز ۹۷
مرکز نمایش درمانی ایران - Drama Therapy Center of Iran
اتحادیه جهانی دراماتراپی - world alliance of drama therapy

- یادداشت سردبیر / جمشید مشایخی / ۲
مجید امرایی
- یادداشت / نمایش درمانی، نمایشی کاربردی است / ۱۰
مجید امرایی
- یادداشت / عقده الکترا / ۱۲
یادداشت / گروه درمانی / ۱۴
یادداشت / نمایش درمانی نقش بازی کردن / ۱۶
مجید امرایی
- یادداشت / هوشیار نیا؛ اینجا کسی هوشیار نیست ... / ۲۰
ندا آل طیب
- یادداشت / یادداشتی ماندگار / ۲۴
مهران مدیری
- مقاله / بررسی الگوی «توانمند سازی» سالمندان
با رویکرد «نمایش درمانی» / ۲۶
مجید امرایی
- مقاله / مشهورترین خرافه‌هایی که در تئاتر ماندگار شدند / ۴۸
مقاله / مخاطبان امروز، رهبران فردا / ۵۳
- مقاله / درآمدی بر نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی عناصر نمایش / ۵۹
محمد باقر انصاری
- گزارش / خاطرات انتظامی از عبدالحسین نوشین / ۷۰
گزارش / همه عمر دیر رسیدیم / ۸۲
گزارش / دراماتراپی را بشناسیم / ۸۵
گزارش / ویدیوکنفرانس دراماتراپی اتحادیه جهانی / ۹۲
آلبوم / ۹۳
تماشاخانه‌های تهررون / من اهل تهران و محله عشرت آباد هستم / ۹۴
پیمان شیخی
- گفت‌وگو / بازیگر تئاتر، تلویزیون و سینما / ۱۰۲
آموزش / بدن بازیگر- بیان بازیگر - حس بازیگر - ذهن و فکر
بازیگر- تخیل بازیگر- بازیگری طبیعی و... / ۱۰۵
آموزش / شما متکبر هستید ؟ / ۱۰۸
مجید امرایی
- نمایشنامه / تابستان و دود / ۱۱۰
تنسی ویلیامز / ترجمه: ایرج نورانی

تئاتر

نشریه پژوهشی، تحلیلی، آموزشی، اطلاع‌رسانی و خبری تئاتر

ژان پیر کلاین
Jean Pierre Klein

شهریار دلوار

shahriyar Delavar

طراح گرافیک: سید جعفر ذهنی

بهای این شماره: ۱۰۰۰۰ تومان

E-mail: Mahnametheatre@gmail.com

نشانی: تهران، بل کریم‌خان‌زند، بین ایرانشهر و

سپهبد قرنی، پلاک ۱۸۴، طبقه دوم، واحد چهارم

تلفن: ۰۹۳۵۱۳۳۴۵۹۹ - ۸۸۸۲۱۳۰۶

چاپ: انتخاب رسانه (سلام)

تصویر روی جلد: جمشید مشایخی

صاحب امتیاز، مدیر مسئول

و سردبیر: مجید امرایی

ویراستار: زهرا جعفری

همکاران این شماره:

داوید ون تونگرلو، ژان پیر کلاین، شیما

نیازی، پیمان شیخی، مژگان نقریه، علی

شهاب، مهران مدیری، ندا آل طیب، ایرج

نورانی، ایوب آقاخانی، محمد باقر انصاری،

زینب ایرانی و مسعود فرج الهی

همکاران بخش ترجمه:

مژگان نقریه

Mojgan Nafarieh

داوید ون تونگر لو

David Vontangerloo

● نشریه تیاتر در ویرایش مطالب رسیده آزاد است و هرگونه استفاده از مطالب، تنها با ذکر منبع آزاد است.

● چنانچه مایل هستید به تیاتر مقاله ارائه کنید مشخصات و شماره تماس خود را نیز به پیوست از طریق نشانی الکترونیکی بفرستید. فعلا تیاتر هیچگونه محدودیت یا نگاه موضوعی در پذیرش مقالات ندارد. از اینکه ما را در بهبود کیفی این نشریه یاری می‌کنید سپاسگزاریم.

جمشید مشایخی

چهره فراموش نشدنی هنر بازیگری ایران

استاد مشایخی انسانی مهربان والا، پیری فرزانه، هنرمندی ملی و وطن دوست یادداشت سردبیر: چهره ی فراموش نشدنی بازیگری سینما، تئاتر و تلویزیون ایران استاد جمشید مشایخی در سال ۱۳۳۶ به استخدام اداره تازه تأسیس هنرهای دراماتیک تهران درآمد و به عنوان بازیگر کار خود را در برنامه های نمایشی کانال سوم غیر دولتی تلویزیون آغاز کرد و با ایفای نقش در فیلم کوتاه «جلد مار» ساخته ی هژیر داریوش به همراه فخری خوروش جلوی دوربین رفت.

طولانی بودن یا کوتاه بودن نقش، ملاک عمل نیست، مهم این است که نقشی را که دوست دارید و شناسنامه دارد را بازی کنید. مهم این است که کارگردان به شما این فرصت را داده است. معتقدم در هر کاری باید عاشق آن حرفه بود و البته دانش آن حرفه را هم داشت.

به طور کلی بازی در همه نقش ها را دوست دارم.

نقش مثبت و منفی برای من فرقی نمی کند.

به نظر من بزرگ ترین ثروت آدمی رفیق است.

معلمان من ملت ایرانند و عاشق ایران و ملت ایران هستم، باز هم می گویم که خاک پای مردم ایران هستم.

کسی نیست که چند فیلم مهم تاریخ سینمای ایران را دیده باشد و جایگاه تاثیرگذار استاد مشایخی را نشناسد، به این معنی که اگر بخواهیم جمشید مشایخی را از تاریخ سینمایی ایران حذف کنیم، چنان نقضی در آن پدید می آید که شاید کسی نتواند پرش کند، از «خشت و آینه» تا «قیصر» و «کمال الملک»، فیلم هایی که هر کدام نمادی از سینمای ایران به حساب می آیند، او همان بازیگری است که به نقش هایش هویت می دهد، با همه اینها و نقشی که مشایخی در فرهنگ ایران دارد، او مردی بسیار فروتن و مهربان است.

با ادبیات انس فراوانی دارد و خیلی خوب حافظ را می خواند. یعنی مثل خیلی از بازیگرها جزیره ای بی هویت نیست، اگر حافظ را با صدای استاد شنیده باشید، حتما بخش هایی از شخصیت پنهان شاعر را کشف می کنید، بخش هایی که ممکن بود خودتان آنها را درک نکرده باشید. همین هاست که استاد را متفاوت می کند، کسی که سینما را عاشقانه دوست دارد، او برای نقش های کوتاهش هم وقت می گذارد و کوتاهی و بلندی نقش اهمیت بسیار کمی برایش دارد. اینهاست که ما را به سوی او می کشاند.

انتخاب های جمشید مشایخی همیشه متفاوت بوده و گاهی این مسیر به زعم منتقدان بیراهه هایی هم داشته است، اما هیچ کس در منش و شخصیتش شکی ندارد. او و هم سنانش در یک

تئاتر
۲۳

سال سوم
پیاپی ۹۷

۲

نکته بی نظیر هستند، همان نسل عزت الله انتظامی و محمدعلی کشاورز و جوان ترهایی مانند علی حاتمی. اینان به انسانیت نگاهی بزرگوارانه دارند و بی هیچ ربایی مردمی که در اطرافشان زندگی می کنند را دوست می دارند. این یاد داشت فرصتی است برای مرور خاطره های گذشته و حال بازیگری بزرگ همچون مشایخی.

او که حاضر است تنها با کسانی کار کند که احترام تجربه و تلاشش را نگاه می دارند. مهم نیست این فرد «مسعود کیمیایی» باشد که از بازی در فیلم قیصر تا جرم او فاصله ای طولانی طی شده است یا «سامان سالور» جوانی از سینمای ایران که فیلم «سیزده ۵۹» را ساخته است، مهم هم نیست نقش ها بلند باشد یا کوتاه. او هر نقشی را دوست دارد و به آن هویت می بخشد.

جمشید مشایخی (زاده ۵ آذر ۱۳۱۳، تهران) بازیگر پیشکسوت سینما، تئاتر و تلویزیون وی دارای نشان درجه یک فرهنگ و هنر است.

وی اصالتا اهل «تنکابن» مازندران است و دارای تحصیلات ناتمام در رشته تئاتر می باشد از سال ۱۳۳۶ به استخدام اداره تازه تأسیس هنرهای دراماتیک درآمد و به عنوان بازیگر کار خود را در برنامه نمایشی کانال سوم غیردولتی آغاز کرد و با ایفای نقش در فیلم کوتاه «جلد مار» ساخته «هژیر داریوش» به همراه خانم «فخری خوروش» جلوی دوربین رفت. او حتی به خاطر بازی سینمایی اش برای مدتی از کار تئاتر اخراج شد. در واقع کار حرفه ای خود را از سال ۱۳۴۹ به طور رسمی شروع کرد.

بازی جمشید مشایخی در نقش انسانهای بی رحم و همچنین نقشهای تاریخی همچون «شازده احتجاب»، «کمال الملک» و رضا تفنگچی/خوشنویس در مجموعه تلویزیونی «هزار داستان» نشانگر از توانایی بالای تکنیکی و هنری بازیگری اوست.

با این حال، در کارنامه بازیگری او، نقشهای کوتاه هم دیده می شود که به گفته خود او، پذیرفتن این نقشها را برای کمک به جوانترها قبول می کند؛ هرچند که به کارنامه بازیگری اش لطمه وارد می کند و همین عنصر از او هنرمندی ساخته که با وجود جایگاه رفیع هنری اش همواره برای جوانان و تازه کارها ارزش قائل بوده است تا جایی که گاه خود را نردبان ارتقاء جوانان هنرمند کرده است که البته بسیاری از آنها امروزه کارگردانان شاخصی هم در تئاتر و هم در سینما هستند. استاد مشایخی در سال ۱۳۶۳ خورشیدی، بابت بازی در دو فیلم «گل‌های داوودی» و «کمال‌الملک»، برندهٔ سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد در جشنواره فیلم فجر شد که توجه به تفاوت های بازی در این دو نقش نشان می دهد که این هنرمند بزرگ تا چه حد به حرفه خود آگاه است. از نمایشهای مهم او بازی در نقش «بزرگ آقا» در نمایش میراث کار استاد «بهرام بیضایی» در تالار ۲۵ شهریور در آذر ماه ۱۳۴۶ است که هنوز هم نام او و بازی درخشان اش در این نمایش زبان زد بزرگان تئاتر است.

در سال ۹۳ به عنوان سفیر سلامت چشم و بینایی و در سال ۹۴ به عنوان سفیر سلامت از سوی وزارت بهداشت و دانشکده علوم پزشکی دانشگاه تهران معرفی و به وی تندیس سلامت اهدا شد. برندهٔ تندیس بهترین بازیگر نقش مکمل مرد در هفتمین دورهٔ جشن خانهٔ سینما بابت ایفای نقش در فیلم بانوی من (۱۳۸۲)، نامزد دریافت تندیس بهترین بازیگر نقش اول مرد در سومین

دوره جشن خانه سینما بابت ایفای نقش در فیلم کمیته مجازات (۱۳۷۸)، جایزه بهترین بازیگر مرد بابت ایفای نقش در فیلم پدر بزرگ در جشنواره بینالمللی فیلم پیونگیانگ (۱۳۶۴)، سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد جشنواره فیلم فجر بابت ایفای نقش در فیلم گلهای داوودی (۱۳۶۳)، سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد جشنواره فیلم فجر بابت ایفای نقش در فیلم کمالالملک (۱۳۶۳) از دیگر جوایزی است که وی دریافت کرده است.

در سال ۱۳۸۵ به کارگردانی «الهام قره خانی» و «امیر مهرتاش مهدوی» با حضور ۶۵ نفر از هنرمندان و با گویندگی استاد «پرویز پرستویی» مستندی با عنوان جمشید مشایخی ساخته شد که به زیبایی جایگاه هنری و انسانی این هنرمند شریف سینما، تلویزیون و تئاتر را به تصویر کشیده است.

این اثر در دو نمایش عمومی خود: ۱- مراسم پنجاه سال سایه دوست داشتنی جمشید مشایخی در خانه هنرمندان ایران ۲- جشنواره فیلم شهر در خانه هنرمندان ایران با استقبال بی نظیری از سوی تماشاگران روبرو شد.

او در جایی می گوید: یادگرفته ام که رک باشم و حرف هایم را بزنم. اگر من می دانستم که فقط یک هنرپیشه برای منتقدین سینمای ایران مطرح است سال ها پیش این کار را رها می کردم. این مسئله را جدی می گویم. گویا سایرین در تئاتر و سینما و تلویزیون زحمت نکشیده اند که فقط یک نفر را نشان می دهند.

استاد مشایخی با اشاره به ارزش بالای هنری زنده یاد علی حاتمی گفته است: «وقتی علی زنده بود و فیلم هایش را می ساخت من او را سعدی سینمای ایران نامیدم: خیلی ها از این صفت خوش شان نیامد اما بعد از اینکه علی فوت کرد به او لقب سعدی سینمای ایران دادند.

او در جایی گفته است من تجربیاتی به دست آورده ام که خیلی متفاوت است. در ۳۱ سالگی با «ابراهیم گلستان» کار کردم و بزرگ ترین تجربه سینمایی ام را پیدا کردم. ما کار تئاتر می کردیم و بعد آمدیم جلو دوربین و بازی مقابل دوربین تفاوت بسیار زیادی با بازی تئاتری داشت. بازی سینمایی باید زیرپوستی و درونی است، به همین دلیل جلسات متعددی با ایشان تمرین داشتیم. من، «منوچهر فرید» و «محمد علی کشاورز»، برای حضور در یک سکانس چند دقیقه ای تمرین داشتیم تا از بازی غلو شده و اغراق آمیز تئاتری بیرون بیاییم و بازی ای زیر پوستی داشته باشیم. این بزرگ ترین تجربه زندگی من بود.

گلستان آدم بسیار بسیار دقیقی بود و من ایشان را استاد خودم در بازیگری در سینما می دانم. به نسبت کارهای آن زمان که ساخته می شد، فیلم «خشت و آینه» قابل تفکر بود و با فیلم های آن دوره خیلی متفاوت بود.

البته بعدها فیلم های متفاوت دیگری هم ساخته شد. در سال ۴۸ «قیصر» و «گاو» را در یک سال کار کردم. در اینجا فیلم «گاو» داریوش مهرجویی نوشته غلامحسین ساعدی و فیلم «قیصر» نوشته خود آقای کیمیایی بود.

قبل از بازی در «خشت و آینه» در سال ۱۳۴۲-۱۳۴۱ یک کار ۲۰ دقیقه ای با مرحوم «هژیر داریوش» انجام دادیم. خانم «فخری خوروش» در این فیلم هم بازی ام بود. یعنی اولین کار من

جلو دوربین «گود مقدس» بود. بعد از آن کار سینمایی نکردم تا «خشت و آینه». نمایش «مردگان بی کفن و دفن» اثر ژان پل سارتر را به کارگردانی «حمید سمندریان» در انجمن ایران - فرانسه اجرا می کردیم. ابراهیم گلستان و فروغ فرخزاد آمدند و نمایش را دیدند و همانجا چند بازیگر انتخاب کردند. مرحوم فنی زاده، کشاورز و من.

به این ترتیب کار خود را با شخصیت برجسته سینمای ایران شروع کردم. البته پس از آن هم با شخصیت های مهمی کار کردم. مثلا در سال ۱۳۵۲ «شازده احتجاب» نوشته «هوشنگ گلشیری» را با «بهمن فرمان آرا» کار کردم. اینها برای من کار پایه ای بودند. البته در این میان فیلم هایی دیگری هم کار کردم که اصلا دیگر یادم نیست چون زیاد برایم جذاب نبودند. به قول شاملو برای «غم نان» بودند...

بله، یک دلیلش این است که در دوره ای از اداره تئاتر استعفا داده بودم و به همین دلیل با مشکل مالی مواجه بودم. از طرفی تا فیلمی ساخته نشود، نمی توان گفت خوب است یا بد و راجع به کیفیت آن نظر داد. آن فیلم هایی که الان دوست ندارم درباره شان حرف بزنم هم از این جمله اند. گیر کارگردان هایی افتادیم که آنچنان علاقه ای به کار هنری نداشتند یا سهل انگار بودند. ولی فیلم هایی که بعدها با شادروان علی حاتمی کار کردم، فیلم هایی مثل «سلطان صاحبقران»، «سوته دلان»، «هزار داستان» و «کمال الملک» کارهایی بودند که به آنها عشق می ورزم. خوشبختانه فرصت کار کردن با ناصر تقوایی را هم داشته ام. پیش از انقلاب فیلم «نفرین» را کار کردم و بعد از انقلاب فیلم «کاغذ بی خط» را. با فرمان آرا هم بعد از انقلاب «یه بوس کوچولو» و «خانه ای روی آب» را کار کردم.

من این فرصت را پیدا کردم و بازی در نقش های بسیار خوبی را در کارنامه دارم. البته قضاوت با شماست که آیا در این نقش ها موفق بوده ام یا نه.

البته صحبت طولانی بودن یا کوتاه بودن نقش نیست. در «خانه ای روی آب» من تنها یک سکانس بازی کردم. یا در «جرم» من فقط در یک سکانس ایفای نقش کردم. طولانی بودن یا کوتاه بودن نقش، ملاک عمل نیست، مهم این است که نقشی را که دوست دارید و شناسنامه دارد را بازی کنید. مهم این است که کارگردان به شما این فرصت را داده است. این اتفاق برای من افتاده و نمی توانم بگویم چنین فرصتی نداشتیم. «طلسم» داریوش فرهنگ که جز و کار های خوب اوست، یا فیلم «آوا». من معتقدم در هر کاری باید عاشق آن حرفه و ملت بود و البته دانش آن حرفه را هم داشت.

من در فیلم «خانه عنکبوت» در نقش منفی ظاهر شدم. در «شازده احتجاب» هم نقش من مثبت نبود. این بسته به نظر کارگردان است. من نقش ها را انتخاب نمی کردم. فقط یک بار نقشم را خودم انتخاب کردم و آن «کمال الملک» بود. علی حاتمی چند تا طرح داشت و من این طرح را به او پیشنهاد دادم. البته من در تئاتر خیلی نقش های متفاوتی، مثل آدم های خشن و بد را بازی کرده ام. در نمایشنامه «آندورا» اثر ماکس فریش که آقای سمندریان آن را کارگردانی کرد، نقش ام کاملا متفاوت بود. نقش سربازی را بازی کردم که آدم بسیار پستی بود.

او در خصوص سینما می گوید: سینما در روزگار قدیم چهره ای متفاوت داشت. مثلا مردم فکر

می کردند که هر کسی شبیه نقشی است که بازی می کند. در تئاتر قضیه کاملاً فرق داشت. تماشاگران تئاتر فرهیخته تر بودند. به همین دلیل شما را با نقش تان یکی نمی کردند. من به طور کلی بازی در همه نقش ها را دوست دارم.

نقش مثبت و منفی برای من فرقی نمی کند، مثلاً من نقشم در «آندورا» را دوست داشتم. الان نگاه به فیلم ها بهتر شده است. مثلاً من شخصی را می شناسم که مثل بچه های چهار ساله پاک و شریف است، اما همیشه نقش منفی بازی می کند. مثل «ولی الله شیراندازی» که خیلی نقش های منفی بازی کرده، یعنی درست نقطه مقابل خودش را بازی می کند.

در سال های اخیر سناریوهای زیادی خوانده ام و از نقش خوشم نیامده یا کارگردان نقش را تعریف کرده و من وقتی سناریو را خوانده ام، دیده ام اصلاً شناسنامه نقش معلوم نیست. در نتیجه ترجیح می دهم کار نکنم.

علاوه بر این ترجیح می دهم با کسانی که سابقه ام را نادیده می گیرند، کار نکنم. مثلاً می گویند که قرار است تنها سه، چهار روز جلو دوربین باشم. اما من با سابقه بیش از پنج دهه کار قرار است برای این مدت جلو دوربین بروم. همه جا همین طور است. بعضی ها دکان بقالی باز کرده اند. این است که سر برخی جریانات، من کمتر کار کرده ام.

وی درجایی دیگر گفته است: ما در عرصه هنر پا گذاشته ایم؛ عرصه ای که در آن بزرگان زیادی داشته ایم. مثل حضرت حافظ، مولانا، سعدی و عطار که راجع به دوستی بسیار شعر گفته اند و حرف زده اند. بدون دوستی و رفاقت انسان نمی تواند زندگی کند. به نظر من بزرگ ترین ثروت آدمی رفیق است. وقتی در زندگی انسان رفیق وجود ندارد انسان به هرز می رود. در هر کاری رفیق ما را به کاری تشویق می کند، دلش به حال ما می سوزد، رفیق راه را برای ما باز می کند. من با مرتضی احمدی، امیرسلیمانی، صدیق شریف، شهاب حسینی، کوروش تهامی، محمدرضا فروتن، محمد حاتمی و خیلی های دیگر دوستی دارم. اگر بخواهم این دوستان را نام ببرم تعدادشان زیاد می شود و امیدوارم کسانی که اسم شان نیامده، دلگیر نشوند. همه این عزیزان در دل من جا دارند. من با همین رفاقتم وقتی جلو دوربین می روم، لذت می برم. خانم معتمد آریا و هنرمندان بزرگی هستند که آدم افتخار می کند در کنارشان کار کند. اگر من نقش دشمن کسی را در فیلم داشته باشم و با طرف دوست باشم و دوستش داشته باشم آن دشمنی قشنگ تر از کار در می آید.

سه، چهار سال پیش «کمال الملک» را دیدم. یادم هست با علی حاتمی رفتیم پیش شاگردهای کمال الملک. به دیدار نوه های استاد هم رفتیم و البته چند کتابخانه از جمله کتابخانه مجلس. سعی کردم همه مطالبی را که در ارتباط با کمال الملک نوشته شده را بگیرم و بخوانم. رفیقی دارم به اسم سیامک غفاری که از فامیل های کمال الملک بود. یک شب خواب دیدم با سیامک در اتاق ضبط نشسته ایم. گفت: الان مصاحبه استاد را برای من پخش می کند تا من نگاه کنم. زمینه فیلم رنگی بود، اما استاد کمال الملک سیاه و سفید بودند. فیلم صامت بود و من این نکته را گفتم. بعد دیدم که استاد از پرده جدا شد و به سمت من آمد. گفت: تو می خواهی نقش من را بازی کنی و من گفتم اگر شما اجازه بدهید. گفت: بگو ببینم کار نانوا چیست؟ گفتم، نان پختن.

گفت: تو نمی توانی نقش من را بازی کنی. به استاد گفتم اجازه بدهید من راجع به نانوا صحبت کنم. گفت تو نمی توانی. غفاری هم از او خواهش کرد اما گفت اصرار نکنید مشایخی نمی تواند نقش من را بازی کند. در حالت خواب هم کلی به من بر خورده بود و گفتم شما استاد منحصر به فردی هستید. همه ایران، عاشق شما هستند، اما من هم در حرفه خودم نیمچه استادی هستم. به من دقیق شد و گفت: حالامی توانی. از خواب پریدم و رفتم گوشه ای در تاریکی سیگاری را روشن کردم. خانمم گفت که این وقت شب چرا سیگار می کشی و بیداری. ساعت از ۲:۳۰ نیمه شب گذشته بود که گفتم می خواهم فردا به علی (حاتمی) بگویم که بازی نمی کنم. گفت چرا و خواب را برای او تعریف کردم. گفت تو نقش یک استاد نقاش را داری بازی می کنی! استاد می خواهد به تو بگوید تا حالا یک خط کشیده ای؟ برو نقاشی کن. من رفتم خدمت آقای شکبیا که از نقاشان بزرگ ما هستند تمرین نقاشی و ... فهمیدم هنر نقاشی چقدر سخت است. این یکی از خاطرات آن دوران من است.

بعد وقتی این فیلم اکران شد و از طرف تلویزیون با مردم مصاحبه شد، یکی از نوادگان ایشان آنجا بود و از ایشان سوال کردند و ایشان هم گفتند بله من پدر بزرگم را دیدم. این افتخاری بود برای من که ایشان قبول کردند من نقش ایشان را بازی کنم.

وی در مرور یک خاطره گفته است: آقای کیمیایی در «آریانا فیلم» که مسوول آن «شباویز» بودند، من و کشاورز را دعوت کرد تا من نقش «فرمان» را بازی کنم و خان دایی را کشاورز. هر دو در اداره تئاتر کار می کردیم. کشاورز نیامد. کیمیایی گفت، برویم پیش عباس جوانمرد. ایشان هم نیامد. یک روز که من در حیاط «آریانا فیلم» بودم، آقای کیمیایی، بهروز وثوقی و یکی دو نفر دیگر آنجا بودند. آقای کیمیایی گفتند، جمشید «خان دایی» را بازی می کند و ناصرملک مطیعی «فرمان». یکدفعه از این رو به آن رو شدیم.

وی در خصوص استاد کیمیایی چنین نظر می دهد: «قبول ندارم که کیمیایی در این چند سال در جا زده باشد. این امکان ندارد. کیمیایی هنرمند بزرگی است. گاهی پیش می آید که فیلم اول شما بسیار موفق است. اما این دلیل نمی شود که فیلم دوم شما شبیه کار اول باشد. من با کیمیایی در سه فیلم همکاری کرده ام: «قیصر»، «سرب» و «جرم». او در این سه فیلم، سه شخصیت متفاوت به من داد. این طور نبود که سه تا شخصیت مثل خان دایی به من بدهد. منتها یک مساله هست.

مسعود شخصیت هایی را به تصویر می کشد که وجود دارند اما خاص هستند. مثلا نمی توان گفت امروز چاقوکش نداریم. اتفاقا خیلی هم داریم. نمی توانیم، بگوییم حرف زدن و رفتار کردن این چنینی وجود ندارد. مسعود به دلیل شناختی که از این نوع آدم ها دارد درباره آنها فیلم می سازد. نمی توان گفت پسرقت داشته است. من قبول ندارم.

همین طور که خیلی از بزرگان این مرز و بوم تغییر کرده اند، ایشان هم تغییر کرده است. شعور، آگاهی، دانش و بینش او بسیار تکامل یافته است و این اتفاق خیلی طبیعی است.

علی حاتمی فیلمنامه ای درباره پهلوان تختی نوشته بود که من هنوز آن را دارم. من نقش فردی را داشتم به نام «مردم» که شخصیتی تمثیلی بود، یعنی هرگاه او پیروز بود مردم خوشحال می

شدند و هر گاه شکست می خورد، ناراحت می شدند.

من به علی حاتمی گفتم پهلوان تختی را خیلی ها دوست دارند و از نزدیک او را می شناسند. خود من از نزدیک ایشان را ملاقات کرده ام و مسابقات شان را در تهران می دیدم. به علی (حاتمی) گفتم همه تختی را می شناسند و تو برای ساختن آن مشکل پیدا می کنی. مثلاً عده ای می گویند که تختی را کشتند و عده ای می گویند خودکشی کرده است. من دوستی داشتم به اسم ناصر ضرغام بسازد.

او اولین کسی بود که برای تختی ختم گرفت. او می گفت، تختی خودکشی کرده و دلایلی هم داشت که غلط نبود. به حاتمی گفتم تو این کار، دنبال چی هستی؟ گفت ۴۸ ساعت به من فرصت بده و بعد ۴۸ ساعت آمد، گفت: تختی با دوبنده سیاه با تختی با دوبنده سفید کشتی می گیرد و دوبنده سفید را ضربه فنی می کند. خیلی خوشم آمد. اما علی فرصت نکرد فیلم را بسازد و در نسخه بعدی، این ماجرا اصلاً نیست.

همچنین قرار بود در فیلم «دلشدگان» رهبر ارکستر را من بازی کنم. رفتم گریم شدم و به علی گفتم کار دیگری به من پیشنهاد شده. گفت: هر کاری پیشنهاد شده قبول کن، من اول شهرپور با تو کار دارم. قرارداد آن سریال را بستم و در قرارداد درج کردم که باید طوری باشد تا من اول شهرپور بتوانم در «دلشدگان» بازی کنم. ۱۰ مرداد بود که در خیابان ایران کار می کردیم. مدیر تولیدشان آمد و گفت که کار زودتر استارت خورده.

من نمی توانستم کار را نصفه رها کنم و در کار علی حاتمی باشم. این هم جزو کار هایی بود که من دوست داشتم بازی کنم و نشد.

او می گوید: من روی پسر هم هیچ تاثیری نداشتم، چون خودش از چهار سالگی علاقه داشت و آهنگ های بنهوون را حفظ بود. من نمی خواستم دنبال موسیقی بروم ولی او عاشق موسیقی بود. او دنیایی برای خودش دارد و برای رسیدن به دانش موسیقی تلاش های زیادی کرده است. دوست داشت چیز هایی را که می داند به مردم ایران یاد بدهد ولی مسایلی پیش آمد که پشیمان شد. حسادت ها آدم را نابود می کند.

او در خصوص موسیقی می گوید: از بچگی عاشق موسیقی بودم، دلم می خواست که ویولنیست بشوم. ما در «پارچین» (در نزدیکی تهران) بودیم، جایی که کارخانه شیمیایی ارتش که دینامیت و باروت و اسید سولفوریک می ساخت. آن موقع هر زمانی که ماشین می خواستیم نبود که بتوانیم به تهران بیاییم و کار را دنبال کنیم. تئاتر کار می کردم. کلاس پنجم نمایشنامه می نوشتیم و کارگردانی می کردم و خودم هم در این نمایش ها بازی می کردم.

بدون موسیقی نمی شود، زندگی کرد. موسیقی در طبیعت هست. شما حتی وقتی کنار دریا، رودخانه و بیابان می روید موسیقی را حس می کنید. موسیقیدانان هم از طبیعت الهام گرفته اند. موسیقی خوب شما را زنده نگه می دارد. من عاشق موسیقی ام. بیشتر آهنگ های بزرگان موسیقی را گوش می دهم مثل کنسرت های «گلها» و آثار بنان. استاد عبادی را هم بسیار دوست دارم. او استاد بی نظیر سه تار بود و البته بسیار شریف. آثار پرویز یاحقی را هم بسیار دوست دارم و همچنین اسدالله ملک هم همسایه مان بود.

استاد مشایخی در خصوص زنده یاد ناصر حجازی می گوید: بازی های ایشان را می دیدم و به عنوان یک ورزشکار بزرگ، با اخلاق و راستگو دوست اش داشتم. وقتی دچار بیماری شد به عیادت اش رفتم و دوست داشتم که از نزدیک بینمش. متاثر شدم که از دنیا رفت، چون روزی که دیدمش سر حال بود و وقتی خبر فوتش را شنیدم، خیلی ناراحت شدم. از ورزشکاران «ناصر ضرغام» و «سید محمد طباطبایی» قهرمان سوم جهان در وزن چهارم بود و روحیه و اخلاقی شبیه تختی داشت و همه کسانی که با کشتی آشنا هستند، عاشق محمد بودند را می شناختم و خیلی دوستشان داشتم.

بارها عرض کرده ام که همه پهلوان ها را دوست دارم. معلمان من ملت ایرانند و عاشق ایران و ملت ایران هستم. باز هم می گویم که خاک پای مردم ایران هستم.

استاد مشایخی به خاطر بازی سینمایی اش برای مدتی از کار تئاتر اخراج شد. در واقع کار حرفه‌ای خود را از سال ۱۳۴۹ به طور رسمی شروع کرد.

بازی استاد جمشید مشایخی در نقش انسانهای مهربان و تاثیرگذار، جدی و بیرحم و همچنین نقشهای تاریخی و ماندگار همچون «شازده احتجاب»، «کمال الملک» و «رضا تفنگچی / خوشنویس» در سریال «هزار دستان» نشانگر توانایی بالای حرفه ای بازیگری اوست.

وی در جایی گفته: «گاه نقشهای کم ارزش و گاه بیارزش نیز بازی کرده ام که پذیرفتن آن نقشها برای کمک به کارگردانهای تازه کار بوده است هر چند که به کارنامه بازیگری ام لطمه وارد کرده است.

از نمایشهای مهم او بازی در نقش «بزرگ آقا» در نمایش میراث کار «بهرام بیضایی» در تالار ۲۵ شهریور در آذر ماه ۱۳۴۶ است.

بازی در بیش از صد فیلم سینمایی از جمله حکایت دریا (۱۳۹۶)، بن بست و ثوق (۱۳۹۵) کمالالملک (۱۳۶۲) گل‌های داوودی (۱۳۶۳) ماه عسل (۱۳۷۱) طلوع (۱۳۴۹) قیصر (۱۳۴۸) گاو (۱۳۴۸) خشت و آیین (۱۳۴۴) دندان طلا (۱۳۷۰) کمیته مجازات (۱۳۷۷) سرب (۱۳۶۷) وی در بیش از ۵۰ مجموعه تلویزیونی و بیش از ۴۰ تئاتر صحنه ای ایفای نقش کرده است و شیوه بازیگری احساسی و تکنیکی او برای فراگیران حوزه بازیگری سینما، تلویزیون و تئاتر مثال زدنی است.

او برنده تندیس بهترین بازیگر نقش مکمل مرد در هفتمین دوره جشن خانه سینما بابت ایفای نقش در فیلم بانوی من (۱۳۸۲) شد و همچنین نامزد دریافت تندیس بهترین بازیگر نقش اول مرد در سومین دوره جشن خانه سینما بابت ایفای نقش در فیلم کمیته مجازات (۱۳۷۸) و جایزه بهترین بازیگر مرد بابت ایفای نقش در فیلم پدر بزرگ در جشنواره بین‌المللی فیلم پیونگیانگ (۱۳۶۴) شد و همچنین سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد جشنواره فیلم فجر بابت ایفای نقش در فیلم گل‌های داوودی (۱۳۶۳) و سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد جشنواره فیلم فجر بابت ایفای نقش در فیلم کمالالملک (۱۳۶۳).

نمایش درمانی، نمایشی کاربردی است

مجید امرایی

تئاتر کاربردی تئاتری رسمی و تفکیک شده بر دو موضع تماشاگر و بازیگر نیست، بلکه شیوه ای اجرایی در حوزه هنرهای نمایشی است که در آن دیوار بین نمایشگران و تماشاگران از بین رفته و مفهوم رسمی تئاتر را از دست می دهد و جنبه ای ملموس به خود می گیرد، تئاتر کاربردی روشی تدوین شده بر بداهه پردازی است، تئاتری که راهکارهایی روشمند و کارگاهی ارائه می کند تا در مواجهه با مسائل بین فردی و اجتماعی بهترین تصمیم گیری صورت گیرد.

تئاتر کاربردی قادر است برای هر طیف و طبقه اجتماعی در هر سطحی راهکارهای مناسبی ارائه کند، مرزها را درنوردد و بدور از هر مصنوعی قدم در مسیر حل مسائل متناهی اجتماعی بگذارد. تئاتر کاربردی با دست مایه قرار دادن تکنیک های خاص خود در تعاملی گروهی و جمعی و روشی خلاقانه و اندیشه ای مشارکتی اقدام به حل مسائل انسانی می کند. تئاتر کاربردی دارای شاخه های متعدد و متنوعی است که نمایش درمانی تنها به عنوان یکی از شیوه های تئاتر کاربردی تلاش می کند تا کسانی را که دچار مسئله ای روحی و روانی و یا ... شده اند در رفع مسئله شان یاری رساند.

گرداندگان نمایش درمانی میکوشند تا به عنوان درمانی کمکی پای در راهی بگذارند که حاصل آن آرامش روحی و روانی افرادی است که به هر دلیل دچار مشکل شده اند. نمایش درمانی به عنوان درمانی غیر دارویی و مدرن و روشی موثر در توانبخشی افراد از نیمه نخست قرن بیستم بطور جدی و تحت عنوان رشته ای مستقل در اروپا و پس از آن در دیگر کشورهای جهان مطرح و مورد توجه قرار گرفت.

هرچند پیش از این هنرنمایش به اشکال مختلف آیینی در حوزه درمان های غیر دارویی و به روش سنتی مورد توجه درمانگران محلی و بومی قرار داشت اما این «ژاکوب لویی مورینو» روانشناس بزرگ رومانیایی بود که در نیمه نخست قرن بیستم خود را به عنوان پیشگام نمایش درمانی مدرن در جهان معرفی کرد و این تنها حکایت نمایش درمانی مدرن است و داستان آغاز نمایش درمانی به شیوه سنتی را باید در اعصار کهن جست.

برای دستیابی به ریشه های آغازین این درمان غیر دارویی باید به زمان هایی دورتر از زندگی اجتماعی بشر رجوع کرد و ظهور و بروز آن را در نمایشواره ها، آیین های جمعی و همچنین آورد و حرکات نمایشی و گروهی قبایل بومی و آیین های قومی و محلی در اعصار کهن یافت. نمایش هایی که با هدف معالجه بیماری های روحی و روانی و تسلط بر آنچه نیروهای شیطانی

تئاتر
۲۳

سال سوم
پیاپی ۹۷

۱۰

و روح شرور انسان ها می نامیدند توسط درمانگران، کاهنان و طبیبان محلی اجرا می شده اند. در این زمان ها بود که جادوگران یا همان درمانگران محلی با توسل به آیین های نمایشی و خواهش از نیروهای فرا زمینی تلاش می کردند تا تعادل و آرامش مجدداً به همونوع خود باز گردانند و در واقع آنچه را تسلط اجنه بر روح تغیانگر انسان می نامیدند باطل سازند. نمایش درمانی مدرن در یکصد سال گذشته به عنوان نقطه تلاقی هنرنمایش و روانشناسی در ارتباط با پالایش روح و روان انسان ها و رسیدن به تعادل روانی در مرکز توجه درمان های غیر دارویی بوده است.

در نمایش درمانی مدرن می توان به کمک روشها و تکنیکهای درمانی خاص در راه افزایش قوه یادگیری، ثبات و سلامت شخصیت، کسب مهارتهای فردی و ارتقای حس خود ادراکی، افزایش توانایی های فیزیکی و تقویت مهارتهای حرکتی و تعادل روحی و روانی انسان ها گام برداشت. استفاده از این شیوه درمان کاربردی در حوزه طب روان در ایران به زمان های کهن برمی گردد که دیدگاههای «محمد زکریای رازی» و همچنین نظریات حکیم «بوعلی سینا» پزشک بزرگ دوره اسلامی نمونه هایی بارز بهره گیری از بازی نمایشی در درمان برخی عارضه ها است. اما نمایش درمانی مدرن در ایران از حدود سال ۱۳۴۶ خورشیدی و با تلاش های دکتر «حمید اشکانی» و «حسن حق شناس» در مرکز روانپزشکی «حافظیه شیراز» به عنوان درمانی موثر مورد استفاده قرار گرفت، و پس از آن نیز تا به امروز در مراکز مختلف درمانی و باز توانی از این درمان کمکی بهره های فراوانی برده شده است.

تأجایی که امروزه این درمان غیر دارویی در مراکز اصلاح و تربیت، زندان ها، سر باز خانه ها، مدارس و مهد های کودک، کارخانه ها، بیمارستان ها، مراکز روزانه بیماران روانی، مراکز مشاوره و ازدواج و... نیز به عنوان روشی کاربردی و موثر مورد استفاده قرار می گیرد. مهمترین کاربرد این شیوه درمانی بر روی مصدومان بازمانده از جنگ به تجارب با ارزشی بر میگردد که در کشورهای آمریکا، آلمان و انگلستان به دست آمده است در کشور آمریکا (در مرکز باز توانی ایلینویز)، در انگلستان (در مرکز باز توانی و واحد نمایش درمانی وینتربورن) و در کشور آلمان (در دانشگاه تابینگن) نمایش درمانی به عنوان درمانی غیر دارویی و موثر هم اکنون نیز مورد توجه است.

اما امروزه و در ایران نمایش درمانی به عنوان روشی کاربردی در باز توانی افراد نیازمند با برگزاری کارگاه های آموزشی برای مربیان و علاقه مندان قدم در مسیری نهاده که ظرف مدت زمانی کوتاه قادر است به چنان گستردگی برسد که در رفع نارسایی های اجتماعی دستگیر بسیاری از طیف های اجتماعی باشد.

در این راه برپایی کارگاه های درام کاربردی توسط مرکز هنر های نمایشی حوزه هنری حرکتی جدیدی است که در صورت تداوم بسیاری از کار کرد های مغفول مانده هنر نمایش را بر ما آشکار خواهد کرد امید است حوزه هنری در مسیر گسترش این شیوه اجرایی از تأثیر موفق و مستمر عمل کند.

عقدہ الکترا

آنچه دختر تجربه می کند با تجربه پسر متفاوت است. فروید، بیان می کند که دختر بر این باور است که اخته شده است (مثلاً هنگام تولد) و مادر را مقصر این اتفاق می داند. دختر در ابتدا مادرش را هدف عشقی خود قرار می دهد اما بعد پدر جای مادر را می گیرد و هدف گرایش کودک می شود. این جایجایی به این دلیل اتفاق می افتد که دختر به خاطر تفاوتی که با پسر دارد، احساس کمبود می کند).

اینجا مشکلی پیش می آید. این که چگونه دختر با مادر همانند سازی می کند و ارزش ها و توانایی های او را به درون می کشد. در پسر، ترس اختگی است که باعث تکامل بخش اخلاقی شخصیت می شود و همانند سازی و درون فکنی وسیله ایست که پسر با آن از شدت وحشتش می کاهد. اما دختر، اصولاً چنین وحشتی ندارد که مادر اخته اش کند. همانند سازی در دختر احتمالاً به این دلیل رخ می دهد که دختر می ترسد که عشق مادر را از دست بدهد. این ترس نسبت به ترس اختگی، ضعیف تر است و به همین دلیل فروید ادعا می کند که همانند سازی دختر با مادر از همانند سازی پسر با پدر ضعیف تر است و در دختران، بخش اخلاقی (فراخود) به قدرت پسران نمی باشد.

تثبیت: موفقیت یا شکست در مواجهه با عقدہ اودیپ (الکترا)، هسته تکامل موفق یا ناموفق روانی است. اگر کودکی بتواند به خوبی این عقدہ را باز کند، می آموزد چگونه حسادتها و دشمنیهایش را کنترل کند و آماده می شود تا به مرحله دیگر برود. تثبیت در مردان باعث می شود تا شخص نسبت به سکس احساس گناه یا اضطراب داشته باشد، از اختگی بترسد و دارای شخصیت خودشیفته شود.

در زنان، فروید عقیده دارد که این مرحله به طور کامل طی نمی شود و همیشه ته نشینی از احساس حسادت و پایین تر بودن در شخصیت زن باقی می ماند. البته فروید هنگامی که نظریه اش را در مورد زنان ارایه کرد، بیان کرد که نسبت به این نظریه تردیدهایی دارد.

در هر حال چه در زنان و چه در مردان، برخورد نامناسب با این تضادها باعث بوجود آمدن وضعیتی می شود که بین دو قطب بی بند و باری جنسی و دوری از سکس در حرکت است. مرحله نهفتگی (از سن ۵ سالگی تا بلوغ): این مرحله به دنبال دفع امیال و افکار جنسی کودک به ضمیر ناخودآگاه آغاز می شود. با رانده شدن توهمات و هیجانان جنسی به ناخودآگاه به کودک اجازه می دهد تا انرژیهایش را برای بدست آوردن سایر مهارت های زندگی صرف کند. اینجا زمانی است که کودک می آموزد، خود را با محیط بیرون تطبیق می دهد، با فرهنگ می شود، عقاید و ارزش هایش را شکل می دهد، روابط دوستانه با هم جنسانش برقرار می کند، ورزش می کند و ...

در مرحله نهفتگی، تعادل بین نهاد، خود و فراخود بهتر از هر زمان دیگری در زندگی برقرار می باشد و به همین دلیل تعارضات خاصی پیش نمی آید که منجر به تثبیت و یا شکل گیری عقده ها شود. مشکلات رفتاری کودک در این مرحله نشان از آن دارد که او نتوانسته است مرحله نرینگی را به خوبی پشت سر بگذارد.

این مرحله، شبیه به آرامش قبل از طوفان است. طوفانی که بلوغ نام دارد که در آن لیبیدو دوباره بیدار می شود.

مرحله تناسلی (بلوغ به بعد) : در این مرحله مکان کامجویی، دستگاه تناسلی است که در جریان بلوغ کامل شده است. تضادها در این مرحله با جامعه بیشتر وابسته به نوع هنجارهای جامعه است. مثلا در جامعه ای خودارضایی گناهی نابخشودنی شمرده می شود و در جامعه ای دیگر، فعالیت طبیعی و نرمال. در جایی به خاطر رابطه جنسی مجازات های سخت اعمال می شود و در جایی نداشتن این رابطه والدین را نسبت به سلامت فرزندشان نگران می کند. اما در هر حال، هر جامعه ای، به نحوی فعالیت جنسی در این مرحله را پذیرفته است.

در این مرحله هیچگونه تثبیتی رخ نمی دهد. طبق نظر فروید اگر افراد در این مرحله با مشکلاتی روبرو می شوند، به خاطر آسیب هایی است که در سه مرحله اول تکامل روانی - جنسی داشته اند. اشخاص با تثبیت های مراحل قبل پا به این مرحله می گذارند. مثلا کسی که به خاطر تمایلش به جنس مخالف در این مرحله، احساس نگرانی و گناه می کند، به این دلیل است که در باز کردن عقده اودیپ (الکترا) ناموفق بوده است (نکته جالب این است که در جوامعی، داشتن این احساس گناه و اضطراب، ستوده می شود).

گروه درمانی

بی شک حوزه درمان آلام بشر یکی از مهمترین و چالش انگیزترین مسائل روز دنیا می باشد.

گروه درمانی در طی جنگ جهانی دوم در پاسخ به کمبود پرسنل آموزش دیده برای ارائه درمان فردی پدید آمد. در ابتدا، درمانگر گروه، نقش سنتی درمانی را بر عهده می گرفت و عمدتاً با گروه قلبی از مراجعان که مشکل مشترک داشتند کار می کرد.

در خلال سالهای ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ توجه به گروهها اوج گرفت و بعد به مدت یک دهه این شور شوق کاهش یافت. در دهه ۱۹۹۰ کار با گروه مجدداً در کانون توجه قرار گرفت. در جولای ۱۹۹۵ و نشریه مانیتور انجمن روان شناسی آمریکا، به توصیف مجموعه وسیعی از فنون گروه پرداخت که در رفع برخی از مشکلات روانشناختی و پزشکی قابل اجرا و مؤثر بود. موضوع اصلی مقاله این بود که گروه درمانی به این علت که از گروه می تواند برای درمان های کوتاه و مقرون به صرفه سود جست کارایی زیادی در موقعیت های درمانی و پزشکی داشت.

با گذشت زمان، متخصصان دریافتند که موقعیت گروه فرصت های درمانی منحصر به فردی را فراهم می آورد. تعامل میان اعضاء گروه، می تواند مهارت های اجتماعی جدیدی را تمرین کنند و بخشی از اطلاعات جدید خود را مورد استفاده قرار دهند.

بسیاری از اختلال های هیجانی در واقع شامل مشکلاتی است که شخص در ارتباط با دیگران دارد. مانند احساس انزوا، طرد، تنهایی و ناتوانی از ایجاد رابطه های با معنا. هر چند درمانگر می تواند در حل و فصل بعضی از این مشکلات به شخص کمک کند اما آزمون نهایی این است که شخص بتواند نگرش ها و پاسخ هایی را که در جریان درمان آموخته به روابط زندگانی روزمره منتقل کند. گروه درمانی شرایطی را فراهم می آورد تا درمانجو مشکلات خود را در حضور دیگران حل و فصل کند، واکنش دیگران را به رفتار خود ببیند و هنگامی که شیوه های پاسخ دهی رضایت بخش نیست روش های تازه ای در پیش می گیرد. گروه درمانی غالباً به صورت مکمل درمان انفرادی به کار می رود.

گروهها درمان انتخابی هستند نه یک رویکرد. برای کمک به تغییر افراد بسیاری از مشکلات که باعث روی آوردن افراد به مشاوره می شود ریشه در مسائل بین فردی دارد و به برقراری یا حفظ روابط صمیمانه با دیگران مربوط می شود. مراجعان اغلب بر این باور هستند که مشکلاتشان منحصر به فرد است و فرصت های زیادی برای نجات از زندگی های یکنواخت و کسالت آور خود ندارند. ممکن است آنها ندانند چگونه با افرادی که دوستشان دارند، زندگی کنند گروهها نوعی آزمایشگاه طبیعی هستند که به افراد نشان می دهند تنها نیستند و امیدی هست که بتوانند

زندگی جدیدی را خلق کنند.

در گروه‌درمانی عوامل ناهشیار و گذشته فرد و بازسازی جنبه‌های اصلی شخصیت مورد توجه قرار می‌گیرد بنابراین، طول مدت گروه‌های درمانی در مقایسه با روشهای دیگر به مراتب بیشتر است.

امروزه درمانگرانی با رویکردهای گوناگون در شیوه‌های درمانی خود تغییراتی داده‌اند تا برای گروه درمانی بتوانند به کار بگیرند. گروه‌درمانی در موارد گوناگونی به کار رفته است. به طور کلی در هر گروه‌درمانی، تعداد ۸-۶ نفر درمانجو شرکت دارند که مشکلات مشابهی دارند. گروه‌درمانی نسبت به درمان انفرادی چندین مزیت دارد. از آنجا که درمانگر در مدت زمان واحد می‌تواند به چند نفر یاری دهد، از توانمندی‌های او بهتر بهره‌برداری می‌شود. مزیت دیگر اینکه آدمی با مشاهده درگیر بودن دیگران با مشکلاتی مشابه یا پیچیده‌تر از مشکلات خودش آرام گرفته و دل‌گرم می‌شود. علاوه بر این از راه مشاهده رفتار دیگران نیز می‌توان چیزهایی یاد گرفت. می‌توان نگرش‌ها و واکنش‌هایی را از راه تعامل با دیگران، نه فقط از تعامل با درمانگر کشف نمود. وقتی برای اعضاء گروه فرصت کسب مهارت‌های تازه اجتماعی از راه سرمشق‌گیری و تمرین مهارت‌ها در گروه فراهم باشد، گروه‌درمانی بسیار اثربخش خواهد بود.

اما اهمیت گروه‌درمانی زمانی مشخص می‌شود که بدانیم چرا مردم فکر کار کردن در گروه را دوست دارند. چرا شرکت‌های آمریکایی از هر نفر از کارمندان‌شان می‌خواهند که به صورت گروهی کار انجام دهند؟ برای چه آنها گروه‌ها را شکل می‌دهند؟

آلن و هچ (Allen & Hecht، ۲۰۰۵) طی بررسی‌هایی به این نتیجه رسیدند که مردم از کار گروهی لذت می‌برند و کار کردن در گروه نیازهای آنان را برآورده می‌کند و به آن‌ها توانایی احساس تعهد و اثربخش بودن را می‌دهد این لذت و دیگر فواید روانشناختی گروه‌ها توضیح می‌دهد که چرا مردم تمایل دارند به تشکیل گروه و پیوستن به آن حتی اگر واقعا در بسیاری از زمان‌ها موجب بهبود عملکرد نشوند.

بدون شک نهضت گروه درمانی مهمترین تحولی است که در کار روان درمانی بوجود آمده است.

منابع

۱- گروه درمانی، کوری و همکاران، ترجمه سیف ا...بهراری و همکاران

2 - social psychology-Baune Ister/Busch Man



نمایش درمانی نقش بازی کردن

مجید امرایی

سایت تخصصی تئاتر درمانی - نقش بازی کردن به صورت تئاتر از زمان های قدیم و پس از به وجود آمدن تمدن و شهرنشینی وجود داشته است. در ابتدا تئاتر به عنوان وسیله‌های برای انجام مراسم، آداب و سنن خاص به کار میرفت، در حدود ۴۰۰۰ سال قبل از میلاد، مصریان از تئاتر در این موارد بهره می‌گرفتند، همچنین در یونان قدیم، تئاتر تراژیک نضج گرفت که در آن، اسطوره‌های باستانی مثل اسطوره ادیپوس، به نمایش در می‌آمد.

حرکات موزون، رقص، آواز، موسیقی، پانتومیم و شکل های دیگر نمایشی، یک نیاز بشری برای بیان تئاتر یا سمبولیک، چه از نظر بازیگر و چه از دید تماشاگر بوده است. بنابراین، عجیب نیست که تئاتر جای خود را به تدریج در موارد خاصی مانند آموزش، تعلیم و تربیت و روان درمانی باز کند و به عنوان محدوده مشخص نمایش درمانی مورد قبول قرار گیرد. نمایش درمانی توسط افرادی چون جاکوب لوی مورنو بنیانگذاری شد. او روانپزشک بود، در رومانی متولد شد، در وین زندگی و کار کرد، و بالاخره در سال ۱۹۲۵ برای ادامه کار خود به آمریکا رفت و او هم دوره فریود بود و تلاش خستگی ناپذیر و سرسختانه‌ای را در جداسازی اصول نمایش درمانی از اصول روانکاوی به انجام رساند. در نمایش درمانی های امروزی مایه‌هایی از گروه درمانی، گشتالت درمانی، روش تحلیل روابط، رفتار درمانی و بعضی روش های دیگر روان درمانی که اساس کار آنها «بِنجا و اکنون» می‌باشد، به کار گرفته شده است.

در تعریف نمایش درمانی می‌توان گفت که عبارت از یک روش گروه درمانی است و در آن، خصوصیات برجسته شخصیت، ارتباطات بین فردی، تعارضات و کشمکش های روانی و همچنین اختلالات احساسی و عاطفی توسط روش های مخصوص نمایشی مورد مشاهده و بررسی قرار می‌گیرند.

عناصر اصلی در این روش عبارتند از :

- ۱- شخص اول و به اعتقاد من «مراجع» که محور اصلی است و مشکلات روحی خود را به کمک افراد دیگری از جمله «باور» به نمایش می‌گذارد.
- ۲- «باور» نمایشی که جنبهها و ابعاد متفاوتی از شخص اول را مطرح و به نمایش می‌گذارد و به اعتقاد من بازی ساز و بازی گیر است.
- ۳- نمایش درمانگر و یا به باور گروهی (کارگردان) که افراد شرکت کننده در نمایش درمانی را

تئاتر
۲۳

سال سوم
پیاپی ۹۷

۱۶

جهت کسب آگاهی و بصیرت بیشتر، هدایت مینماید و محور فرایند نمایش درمانی همین نمایش درمانگر است.

در ایران، از سال ۱۳۵۶ در انستیتو اعصاب و روان بیمارستان حافظ - شیراز چیزی تحت عنوان تئاتر درمانی به مدت شش، هفت سال فعالانه و به کمک وسائل سمعی و بصری پیشرفته بعنوان یکی از روش های درمانی بکار گرفته شد و نتایج خوبی هم در برداشت ولی متأسفانه ادامه نیافت. تاریخ نمایش درمانی به عنوان یک روش روان درمانی، به کارهای افرادی از جمله دکتر «مورنو» برمیگردد. ایشان از سال ۱۹۲۱ در وین کار خود را در این زمینه آغاز کرد و نمایش درمانی را «علم کشف حقیقت» نامید. معمولاً مورنو ابتدا خود در میان گروه به صحنه میآمد و یک واقعه مربوط به اخبار روز را که از جراید بیرون آورده بود، توصیف میکرد. حضار با کارگردان (مورنو) در این زمینه شروع به بحث میکردند، و سپس کارگردان از آنها دعوت میکرد تا به صحنه بیایند و آن واقعه را بصورت تئاتری به اجرا درآورند.

این بازیگران در زمینه تئاتر افراد حرفهای نبودند، بلکه هر یک مشکلات فردی روانشناختی داشتند که برای درمان، مراجعه کرده بودند. مورنو دریافت که مسائل فردی اشخاص نه تنها در نحوه انتخاب موضوع خبری بلکه بر نوع و نحوه مشارکت آنها در به نمایش در آوردن آن موضوع نیز اثر دارد. بعدها، در سال ۱۹۳۰ «روزنامه زنده» در ایالات متحده بر روی صحنه آمد که خود نوعی از «تئاتر خود جوش» مورنو بود.

اصل کار مورنو از تئاترهای تراژیک یونان قدیم اقتباس شده بود و این تئاترها و نمایش های تلویزیونی و سینمایی فعلی نیز ادامه مییابد. وقتی عدهای از مردم در کنار هم، صحنه های دلسوز یا ترسناک را میبینند، بعد از آن، اغلب پالایش، تخلیله و راحتی عواطف خود را حس میکنند. هر چند این اتفاق با آنچه در نگاه من نمایش درمانی نامیده می شود فاصله بسیار دارد و بیشتر جنبه هنری در آن مد نظر است تا برون ریزی و رفع مسئله این درحالی است که در نگاه من نمایش درمانی با تئاتر رسمی فاصله های بسیار دارد.

معمولاً به نظر میرسد که حضار بعد از دیدن چنین نمایشهایی، از ترس رهایی مییابند و علت آن را به آن تراژدی نسبت میدهند. به هر حال، مورنو از اخبار روزنامه شروع کرد و آن را به مسائل و تراژدیهای زندگی افراد تعمیم و توسعه داد. برای مورنو، اشخاص نمایشدهنده و نمایش در «ینجا و اکنون» از اصول اولیه هستند. تجربه و اجرای پدیدری یک واقعه گذشته به افراد این امکان را می دهد تا نسبت به آن، تجربه ملموس تر و واقعی تری داشته باشند و در نتیجه، ذهنیت واقعی تری نیز نسبت به وقایع گذشته زندگی شان بیابند.

صحنه تئاتر درمانی مانن آزمایشگاهی در محیطی آزاد و قابل انعطاف به فرد این امکان را می دهد که راهلهای جانیشینی مناسبتری در مورد مسئله اش پیدا نماید. وقتی فرد مسئله اش را در میان جمع و با کمک همان افراد نشان داد، به هنگام بحث و مشارکت بعدی، در مییابد که تنها او نیست که این مسئله را دارد، و در میان افراد گروه نیز هستند کسانی که از این نظر، مشابه او می باشند. در حین انجام نمایش درمانی اطلاعات روانشناختی وسیعی از افراد بدست می آید که بر حسب نگرش تحلیل کننده، مورد استفاده خواهند بود.

مورنو معتقد بود که در تمام اختلالات روانشناختی می‌توان از اصول تئاتر درمانی به عنوان یک روش درمانی مفید بهره گرفت؛ حتی در جنونها! او کاربرد تئاتر درمانی را به بیماران محدود نمی‌کرد، بلکه این روشها را در مورد بزهکاران، مجرمان، افراد عادی و جمعیتها و مؤسسهها نیز به کار می‌برد. همچنین در موقعیتهای آموزشی، مشاوره ازدواج، مشکلات مراکز صنعتی و به طور کلی برای کلیه موارد مشاوره و راهنمایی با روش‌شناسی مشخص از تئاتر درمانی استفاده می‌شود. از سالهای ۱۹۴۰ به بعد، مؤسسه مورنو، تئاتر درمانی را به جمع مردم آورد و به این ترتیب، همه می‌توانستند در آن شرکت نمایند.

مورنو معتقد است که شاید روزی بتوان تئاتر درمانی را در تلویزیون به صورت «روانپزشکی توده مردم» مطرح نمود.

ارکان نمایش درمانی: نمایش درمانی، روشی است که می‌توان از طریق آن، به شخص کمک کرد تا ابعاد روانشناختی مسئله‌اش را کشف کند.

فرد از طریق به نمایش در آوردن آنها و نه فقط از راه گفتگو به بازنگری مشکل خود می‌پردازد. نمایش درمانی دارای روشهای مختلفی است که آنها را می‌توان همان گونه که هستند و یا با تغییراتی برحسب شرایط، به کار برد. نمایش درمانی با روان درمانی، و بخصوص روان درمانی گروهی ریشه مشترک دارد.

«شخص اول» یا پروتاگونیست (یا مراجع) به کسی گفته می‌شود که در نمایش درمانی، نقش اصلی را دارد. این فرد ممکن است درمانجو، دانشجو، کارآموز، عضو گروه و یا هر فرد دیگری باشد. به طور کلی هر فردی که موقعیتهایی از زندگی خود را به نمایش می‌گذارد شخص اول یا پروتاگونیست نام دارد.

نمایش درمانگر (کارگردان): به کسی می‌گویند که شخص اول را در استفاده از روشهای نمایش درمانی به منظور بازنگری مسئله‌اش هدایت می‌کند. این فرد می‌تواند رهبر گروه، درمانگر، معلم و یا مشاور باشد. حتی گاهی کارگردانی نمایش درمانی را یکی از اعضاء گروه به عهده می‌گیرد. «یاور» به فردی اطلاق می‌شود که در کنار شخص اول و کارگردان به ایفای نقش می‌پردازد. این فرد در زندگی شخص اول نشانگر افرادی مانند همسر، کارفرما و یا بخش دیگری از موجودیت خود شخص اول است. سایر تکنیکها و نقشهای خاصی را که یاور می‌تواند عرضه کند.

حضور: افرادی هستند که در مدت اجرای نمایش درمانی حضور دارند. این افراد ممکن است اعضاء یک گروه درمانی، شرکت کنندگان در یک سمینار، دانش‌آموزان یک کلاس یا اعضاء خانواده شخص اول باشند. این افراد برخلاف تماشاگران تئاتر معمولی، با ایفای نقشهای فعال، شخص اول را در شناخت احساساتش یاری می‌دهند. ابزار نمایش درمانی: صحنه؛ مکانی است که نمایش در آن اجرا می‌شود.

این ممکن است یک سکو یا مکان دائمی تئاتر درمانی باشد. حتی افراد می‌توانند کنار هم بایستند و فضائی را میان خود بسازند. محل واقعی تعارض نیز می‌تواند به عنوان صحنه مورد استفاده قرار گیرد. مسلماً ابزار بهتر می‌تواند به نمایش در هنگام عمل تأثیر بیشتری ببخشد. شکل اصلی صحنه‌ها در تئاتر درمانی، مانند شکل یک است؛ محلی با سه سطح و با ارتفاعهای متفاوت از

یکدیگر: محل حصار، صحنه و بالکن بالای صحنه، نورپردازی و به طور کلی هر یک از امکانات موجود می‌توانند در جهت پر بار کردن تئاتر درمانی مفید باشند.

صحنه اصلی حداقل باید ۴ تا ۵ متر عمق داشته باشد. سکوی بلندی که به راحتی بتوان بر آن قدم گذاشت، می‌تواند به مفهوم مرز میان حصار و صحنه باشد. (در یونان باستان، واژه پیش صحنه، به مرز صحنه و تماشاگران گفته میشد. یعنی با گذشتن از این مرز به دنیای نمایش و ایفای نقش وارد میشوم!) و توجه شخص اول و یا یاور به محض حرکت به طرف صحنه، به دنیای تئاتر درمانی جلب می‌شود. معمولاً برای صحنه از وسایلی مانند چند صندلی سبک و یک میز ساده استفاده می‌شود. چند بالش یا پستی و وسایل دیگر هم می‌توانند مفید واقع شوند. از صندلی نه فقط برای نشستن بلکه از صندلی خالی برای به کارگیری تخیل فرد و بیرون‌ریزی مشکلات و یا به عنوان سنگر و سکو و یا مکان مرتفعی که به صورت سمبولیک نشان‌دهنده قدرت و یا مقام است می‌توان استفاده نمود. میز می‌تواند نمایانگر پشتبام و یا یکی از موارد زیر باشد: میز مطالعه، محل محاکمه، میز غذاخوری، و یا غاری که میباید خمیده داخل آن شد و خود را در آن مخفی کرد. از بالش برای مشاخره، ضربه زدن، گاز گرفتن، دفاع و یا حتی به عنوان بچه‌های که در آغوش گرفته می‌شود می‌توان استفاده کرد. وجود وسایل دیگری ضرورت ندارد، ولی اگر باشند ممکن است مورد استفاده قرار گیرند. برای مثال، نورپردازی به شکل خاص می‌تواند احساس و فضای ویژه‌ای را نشان دهد. نور قرمز برای نشان دادن جهنم، اغذیه‌فروشی، و یا احساس عاطفی شدید؛ نور آبی برای صحنه‌های مرگ، بهشت و یا دریا؛ تاریکی مطلق نمایانگر تنهایی، انفکاک از جمع و یا نیاز به انجام کاری در خلوت؛ و ایجاد فضای تاریک به عنوان صحنه‌ای رویایی بکار می‌آید. همچنین موسیقی چه به صورت زنده و با حضور نوازنده و چه ضبط شده به خصوص اگر متناسب با فعالیت حرکتی بدن بازیگران تنظیم شود، می‌تواند تأثیر عمیقی بر تئاتر درمانی داشته باشد.

شکلهای اصلی نمایش درمانی: نمایش درمانی به نمایشی گفته می‌شود که حلکننده مشکلات عاطفی شخص باشد. این شکل از تئاتر بر حول و حوش عواطف شخص اول متمرکز است. به طور کلی ممکن است در بخش‌های مختلف زندگی فرد مانند گذشته، حال و آینده وی، گردش کند معمولاً سمت و سوی اصلی حرکت تئاتر درمانی، بخش‌های عمیق عواطف فردی است.

سوسیودرام: نوعی نمایش درمانی است که هدفش مشخص نمودن مسایل گروهی (ونه فردی) میباشد. در اینگونه نمایشها نیز شخص اول وجود دارد، ولی مسایل فردی وی مطرح نیست، بلکه نقشی که در گروه بازی می‌کند، مورد نظر رشد و گسترش توانایی‌های فردی است، مشخص میگردد.

واژه «گروه مواجهه مستقیم» به نوعی گروهی درمانی اطلاق می‌شود که فعالیت‌هایی در زمینه «آموزش حساسیت»، «گروه‌های تی» و گروه‌های ماراتون و بازار کار تفریحی و برنامه‌هایی در مراکز رشد، و موارد مشابه داشته باشند. در این گونه فعالیتها، روشها نمایش درمانی غالباً مورد استفاده یا سوءاستفاده قرار میگیرند. در هر صورت، در سالهای اخیر نقش نمایش درمانی در گروههای مواجهه مستقیم رو به افزایش نهاده است و روشهای نمایش درمانی می‌تواند تأثیر قوی بر روند یک گروه مواجهه مستقیم داشته باشد. اغلب روشهایی که در این گونه گروهها استفاده میشوند، از کارهای مورنو گرفته شده‌اند. (این مطلب ۴ مهر ۱۳۸۸ در سایت تئاتر درمانی منتشر شده است)

هوشیار نیا؛ اینجا کسی هوشیار نیست ...

ندا آل طیب

این گزارش در تاریخ ۲۱ مهر ۱۳۸۸ توسط خبرنگار خبرگزاری ایسنا در بازدید از بیمارستان روانپزشکی سعادت آباد نوشته شده است. گزارشی از تئاتر درمانی در بیمارستان جانبازان اعصاب و روان / سعادت آباد را که می‌شناسید همان محله‌ای که میدان «کاج» و «سرو» دارد، همان محله‌ای که خیابان باغستان دارد و آسمان و بیمارستانی به نام «بیمارستان روان پزشکی سعادت آباد»؛ بیمارستانی که سال‌هاست میزبان جانبازان اعصاب و روان جنگ تحمیلی است.

آنچه پیش رو دارید روایت خبرنگار تئاتر خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا) است درباره فعالیت‌های تئاتر درمانی جانبازانی که سالهاست در این بیمارستان زندگی می‌کنند. گفت: هوشیار نیا؛ اینجا کسی هوشیار نیست احسان مال میر همان جانبازی است که شعر می‌خواند قصه می‌داند و تئاتر کار می‌کند و به گفته‌ی خودش فیلم هم‌بازی می‌کند؛ اهل محله هفت چنار تهران است. سال گذشته در چهارمین جشنواره‌ی تئاتر درمانی جانبازان اعصاب و روان در چهار نمایش بازی کرده و جایزه‌ی دوم بازیگری را از آن خود کرده است. خوش صحبت است و خونگرم و عاشق شعر و مدام شعر می‌خواند از فرخی یزدی، مولانا و ...

از کجا آغاز شد

← جانبازان اعصاب و روان

شش سال پیش بود که برای نخستین بار گروه تئاتر درمانی بیمارستان روان پزشکی سعادت آباد تشکیل شد. مجید امرایی که فارغ التحصیل تئاتر و علاقمند به تئاتر درمانی است، ۳۵ نفر از بیماران زیر پوشش را گرد هم آورد و این گروه را تشکیل داد. او پیش از این تجربه تئاتر درمانی با کودکان را پشت سر گذاشته بود، اما پس از آن تصمیم گرفت این شیوه درمانی را برای جانبازان اعصاب و روان به کار گیرد. از مجموع یک‌صد و ۱۵ بیمار این بیمارستان، ۳۵ نفر از طریق روانپزشک به گروه نمایش درمانی معرفی شدند. براساس ویژگی‌های بالینی بیماران که در پرونده آنها ثبت شده بود و نیز بعد از مشورت با روانپزشک و روانشناس، تکنیک نمایش درمانی مورد نیاز هر بیمار انتخاب و این‌گونه بود که فعالیت‌های گروه تئاتر درمانی آغاز شد.

تئاتر
۲۳سال سوم
پیاپی ۹۷

۲۰

تیم درمانی این بیماران متشکل از روانپزشک، روانشناس، مددکار، کار درمانگر، پرستار و سرانجام نمایش درمانگر است که به‌عنوان آخرین حلقه این زنجیره با بیماران در ارتباط است. مجید امرایی درباره شیوه‌ی درمانی به ایسنا توضیح می‌دهد: در آغاز بیماری با مصرف دارو کنترل می‌شود؛ پس از آن ویژگی‌های بیمار مشخص و فعالیت‌های بدنی انجام می‌شود و در نهایت شیوه‌ی نمایش درمان مناسب هر بیمار را انتخاب می‌کنیم. ماحصل تمرینات نمایش درمانی به‌صورت هفتگی یا ماهانه در قالب پرونده‌ای به روانشناس و روانپزشک ارائه می‌شود و پس از آن درباره ادامه فعالیت‌های نمایش درمانی تصمیم‌گیری می‌کنیم. عبدالله خلیلی یکی از فعال‌ترین اعضای این گروه است. او بچه‌ی همدان است. سال گذشته در سه نمایش حضور داشت و جایزه سوم بازیگری را گرفت آن‌گونه که امرایی می‌گوید؛ خیلی دقیق است و همیشه تمریناتش را به‌خوبی انجام می‌دهد و دوستانش می‌گویند «خیلی مرخصی می‌رود!». این جانبازان در سه سطح مقدماتی، متوسطه و پیشرفته فعالیت‌های تئاتر درمانی را پیگیری می‌کنند. خلیلی یکی از بیمارانی است که گفته می‌شود، تئاتر درمانی تاثیر بسیار مطلوبی بر او داشته است.

انتقال بیماران از سطح مقدماتی به متوسطه و پیشرفته با اجازه روانشناس و روانپزشک انجام می‌شود. مهم‌ترین تغییرات هر بیمار هم به روان‌پزشک اطلاع داده شده و ثبت می‌شود. خلیلی حافظه ضعیفی دارد. تمرین‌های تئاتر درمانی را به یاد نمی‌آورد هر چند می‌گوید: «از خدا می‌خواهم که یادم بیاید، اما نمی‌آید.» او می‌گوید: «صبح ساعت ۷ بیدار می‌شویم، دست و صورتمان را می‌شوئیم، قرص می‌خوریم دو سه خط شعر می‌خوانیم، اما تمرین‌ها یادم می‌رود!»

← الگوهای نمایش درمانی

جانبازان اعصاب و روان

مجید امرایی که شش سال پیش فعالیت خود را در این مرکز آغاز کرده است، تجربیاتش را از کار با کودکان مد نظر داشته و علاوه بر آن از کتاب‌های ترجمه شده و اطلاعاتی که از طریق اینترنت به دست آورده، استفاده کرده است.

او همچنان از مشاوره‌ی غیرحضورى یک روانپزشک نروژی که از طریق ایمیل با او در ارتباط است، استفاده می‌کند. تکنیک‌هایی که مورد استفاده قرار می‌دهد مبتنی بر همان تکنیک‌های تئاتری است.

آنها در مجموع ۲۷ تکنیک را به کار برده‌اند که ۱۰ تکنیک آن تعریف شده بود و بقیه حاصل تجربه‌های آنهاست. تکنیک‌هایی هم چون، همسان‌سازی، جابه‌جایی نقش‌ها یا مضاعف‌سازی، آموزش رفتاری، آموزش شغلی و حرفه‌یی، حرکات بدنی، جملات متقاطع، صندلی خالی، عمل نمایش یا بازی ساده نمایشی، نمایش عروسکی، بازی حیوانات، داستان‌سرایى نمایش، نمایش خاطر، لال بازی، بداهه بازی، رفع حساسیت و ... از جمله تکنیک‌هایی هستند که مورد استفاده قرار می‌گیرند.

یکی از تمرین‌های اولیه هم تقویت حواس پنج‌گانه است که براساس آن به دیگر حس‌ها می‌رسند. آدم‌ها عوض می‌شوند اما...

«دنیا عوض نمی‌شده، آدم‌ها عوض می‌شوند» این جملات را صباح شکوفیان می‌گوید. او که در مقایسه با دیگران سن و سال بیشتری دارد، داستان نمایش «قصایی» را تعریف می‌کند. نمایشی که سال گذشته به‌عنوان کار برگزیده جشنواره انتخاب شده بود. او می‌گوید: «رفتم کله پاچه خریدم با گوشت و جیگر، مغازه‌دار نمی‌دانست قیمتشان چه قدر شده، گفت: از مغازه بالاتر بپرس.»

شکوفیان نقاشی می‌کشد. تابلوهایش در راهرو نصب شده‌اند. پیش از ۱۰ تابلو که رنگ‌های گرم و شادشان نقاشی‌های کودکان را در ذهن تداعی می‌کند. او می‌گوید: تابلوهاییم را می‌فروشند؛ هشت هزار تومان، چهار هزار تومان و پنج هزار تومان. انتخاب نقش

هر بیماری، خود نقش خود را انتخاب می‌کند، درمان‌گران هم با توجه به اطلاعات پرونده و نقش و جایگاه اجتماعی هر بیمار آنها را در انتخاب نقش راهنمایی می‌کنند. پروسه تولید بر عهده بیماران است و نمایش درمان‌گر رویدادها را سازماندهی می‌کند. برای آماده کردن نمایش ابتدا تمرینات تمرکز انجام می‌شود و بعد تمرینات بدنی و پس از آن وارد شیوه‌های نمایش درمانی می‌شوند.

← نمایش درمانی و تاثیر آن

جانبازان اعصاب و روان

بیماران این بیمارستان همه نمایش‌های درمانی را دوست دارند، احسان مال‌میر در تعریف نمایش درمانی به ایسنا می‌گوید: «نمایش درمانی گفتار درمانی است که نشان می‌دهد، تنها نیستیم تاثیراتش خیلی عالی است، روح را باز می‌کند، آدم را بشاش می‌کند، به ما یاد می‌دهد به خانم‌ها احترام بگذاریم به بچه‌ها ...»

علی رضا جابری که جزو بیماران جوان بیمارستان است، می‌گوید: «کلمه‌سازی و جمله‌سازی انجام می‌دهم، امروز صبح نمایش میوه‌فروشی را بازی کردیم و این نمایش باعث شد که شاداب بشوم.»

مجید قندهاری‌نژاد که سال گذشته به‌خاطر نمایش «حمام رفتن» جایزه‌ی اول بخش تک نفره را گرفته است، سخنان خود را با «بسم الله الرحمن الرحيم» آغاز می‌کند. «آدم باید نمایش را وقتی اجرا کند که اعصابش راحت باشد، سرش داغ نباشد و بدنش گر نگیرد، تا بتواند برای پیشرفت حرکت کند.»

او که علاقمند است نقش آدم‌های تحصیل کرده و روشنفکر را بازی کند، می‌گوید: «صبح‌ها شعر می‌خوانیم چشم‌هایمان را روی هم می‌گذاریم شعرهایمان یک حالت آرامش دارد.» و ادامه می‌دهد: «آدم باید باسواد و روشنفکر باشد که در زندگی پیش برود، اما ما سال گذشته نتوانستیم نمایشمان را خوب در جشنواره اجرا کنیم. اولین بار بود که تئاتر کار می‌کردم، حالم خوب نبود.» به گفته‌ی امرایی؛ تاثیر تئاتر درمانی بر جانبازان اعصاب و روان آن اندازه خوب بوده که هفت نفر از این بیماران به سطح مطلوبی ارتباطات اجتماعی رسیده‌اند و زمان حضورشان در بیمارستان کمتر شده است.

تئاتر
۲۳

سال سوم
پیاپی ۹۷

۲۲

← جشنواره‌ی برای نمایش درمانی

تاکنون چهار دوره جشنواره نمایش درمانی با حضور این بیماران و بیماران دیگری از شهرهای دیگر برگزار شده است. امسال هم قرار است پنجمین دوره این جشنواره اواخر مهرماه جاری برگزار شود. این جشنواره شامل دو بخش اصلی تخصص و ویژه تیم‌های درمانی مراکز توان بخشی و آزاد است. در بخش تخصص محوریت با نمایش درمانی با استفاده از تکنیک‌های خاص این شیوه درمانی است. در این بخش که بیشتر جنبه پژوهشی دارد، عوامل نمایش باید از یک مرکز توان بخشی شرکت کرده باشند.

گروه‌های آزاد نیز با محوریت توان بخشی جانبازان در مسیر ارتقای سطح سلامت بیماران و ارتباطات دوسویه بیماران و جامعه است.

این جشنواره شامل بخش‌های تک نفره، صحنه‌یی چند نفره و عروسکی در گروه جانبازان و گروه‌های میدانی و خیابانی برای شرکت‌کنندگان آزاد است و در حال حاضر نیز ۱۶ نمایش توسط بیماران در حال تمرین و آماده شدن است.

← نمایش درمانی کهنه در دنیا، تازه در ایران

شیوه‌ی نمایش درمانی در کشورهای دیگر به ویژه آمریکا و روسیه سابقه طولانی دارد. مبدع این شیوه که شیوه‌ی میان رشته‌یی بین تئاتر و روان شناسی است، روان شناس رومانی الاصل «جاکوب لویی مورینو» است که نخستین بار این شیوه را در سال ۱۹۴۲ مورد استفاده قرار داد. بعدها فعالان حوزه‌ی نمایش و روانشناسی این شیوه را به مثابه‌ی یک شیوه میان رشته‌یی مورد توجه قرار دادند که تأثیرات آن به ویژه در کشورهای اسکاندیناوی قابل مشاهده است. با این حال این شیوه در ایران هنوز نوپاست و آن گونه که امرایی می‌گوید: «از شش سال پیش مورد استفاده قرار گرفته است.» البته تمام فعالیت‌های بیماران ثبت و ضبط شده و قرار است این تجربیات در قالب یک کتاب پژوهشی منتشر شود.

← دریچه‌های نوین برای تئاتر دفاع مقدس

جانبازان اعصاب و روان

امرایی که چندی پیش نمایش «عشق باران» را در دوازدهمین جشنواره سراسری تئاتر دفاع مقدس اجرا کرده بود، می‌گوید: اگر می‌خواهیم تئاتر دفاع مقدس دچار روزمرگی و تکرار نشود، می‌توانیم با کمک از مراکز نگهداری جانبازان منابع غنی و ناب در مورد رویدادهای جنگ به دست آوریم. به اعتقاد او با حمایت نهادهایی مانند بنیاد حفظ آثار، انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس و اداره کل هنرهای نمایشی این شیوه می‌تواند در مسیری قرار بگیرد که دریچه‌های جدیدی را به تئاتر دفاع مقدس بگشاید.

او تأکید می‌کند: «این بیماران سوژه‌های خوبی برای خلق آثار هنری دارند. اما ما برای آنها چه کرده‌ایم؟! سهم آنها از نقاشی، سینما و تئاتر چیست؟! ما در این بیمارستان هنوز شهید و مصدوم می‌دهیم، در این بیمارستان هنوز جنگ ادامه دارد جانبازان ما هنوز با دشمن ذهنی درگیر هستند.»

احسان المیر راست می‌گفت: «نباید هوشیار آمد چرا که اینجا کسی هوشیار نیست!»

یاد داشتی ماندگار

برای زنده یاد خسرو شکیبایی

مطمئنم در بهشت، روزی با او کار خواهیم کرد

مهران مدیری

برای بازی در «پاورچین» به او تلفن زدم.

رفتم خانه اش و نشستم به درد دل .

در همه جای خانه بود .

مجسمه اش، عکس هایش، نقاشی هایی که از چهره او کشیده بودند .

و نقطه درخشان کارنامه اش، هامون .

همه جا پر از او بود و او غمگین، مثل کودکی بود که توسط خداوند تنبیه شده باشد .

یک بغض نهفته در گلویش بود و نمی دانم چرا .

روزی که او را شناختم و از اولین باری که او را دیدم، حالش خوب نبود.

اصلا هیچ وقت حالش خوب نبود .

منظورم بدحالی جسمانی اش نیست .

احساس خوشبختی دورنی نداشت .

از آن آدم های غمگینی بود که ذاتا اندوه را در خود داشت .

این در صدایش بود .

در لحن گفتارش بود، در چشمانش بود و در حرکت دستانش .

شاید با همین اندوه درون، احساس شادی داشت و با همین دلمشغولی ها درون، خودش را زنده

نگه می داشت .

دوست داشت تنها باشد .

دوست داشت خلوت باشد .

دیگران را به خود راه نمی داد .

هرگز نفهمیدم چه چیزی خوشحالش می کند و چه زمانی حالش خوب است .

برای بازی در پاورچین به او تلفن زدم .

رفتم خانه اش و نشستم به درد دل .

در همه جای خانه بود .

مجسمه اش، عکس هایش، نقاشی هایی که از چهره او کشیده بودند .

و نقطه درخشان کارنامه اش، هامون .

همه جا پر از او بود و او غمگین، مثل کودکی بود که توسط خداوند تنبیه شده باشد .

یک بغض نهفته در گلویش بود و نمی دانم چرا .

تئاتر
۲۳

سال سوم
پیاپی ۹۷

۲۴

گفت که می آید و در پاورچین بازی می کند .
فردا به محل فیلمبرداری ما آمد و حرف زدیم .
می دانستم که نمی آید .

حوصله نداشت .
حقیقت را نمی گفت که دل من نشکند .
حوصله نداشت و رفت .

نزدیک در خروجی برگشت، مرا بوسید و گفت : « من همیشه یک بازی به تو بدهکارم و رفت، برای همیشه رفت.»

روزی که برای خاکسپاری رفتم و هزاران نفر آمده بودند تا این پیکر غمگین را به خاک بسپارند و مردم فراوانی که دوستش داشتند و می گریستند .

و مردم فراوان دیگری که آمده بودن با هنرمندان مورد علاقه شان عکس بگیرند و عده فراوان هنرمندانی که سعی داشتند به دیگران بفهمانند که ما بیشتر از شما با ایشان دوست بودیم، در این هیبایهوی عظیم، آخرین جمله او را دوباره شنیدم که می گفت : «من همیشه یک بازی به تو بدهکارم ...

مطمئنم در بهشت، روزی با او کار خواهیم کرد .

احتمالا در یک تئاتر مشترک که انجا دیگر حوصله دارد، حالش خوب است و غمگین نیست .

بررسی الگوی^۱ «توانمند سازی» سالمندان با رویکرد^۲ «نمایش درمانی»

دکتر مجید امرایی^۳

← چکیده:

با توجه به آمارهای رسمی ارائه شده از سوی مبادی قانونی در بسیاری از کشورها «تغییر»^۴ سبک زندگی «جوامع» خصوصا جوامع صنعتی موجب شده است که آمار جمعیتی انسانی بسیاری از کشورها به سمت سالمندی حرکت کند بطوری که طبق آمارهای ارائه شده جمعیت جهان به سرعت رو به سالمندی می‌رود و نسبت سالمندان در هر سرشماری نسبت به سرشماری قبل افزایش می‌یابد، «مسائل و مشکلات اقتصادی نگهداری از سالمندان» که با افزایش تعداد و نسبت آنان مرتبط است، به اندازه‌ای از دیدگاه ملل جهان اهمیت پیدا کرده که سال «۱۹۹۹ میلادی» را «سال بین المللی سالمندان» نامیدند به همین منظور یافتن راهکارهایی که بتوان مسائل سالمندان را کاهش داد از همان سال به عنوان یکی از اهداف مهم کشورها جدی تر مد نظر قرار گرفته است.

در این راستا بهره گیری از روش های توانمند سازی سالمندان می تواند بخشی از این نگرانی‌ها را کاهش دهد که نگارنده «روش نمایش درمانی» را به عنوان الگویی در «توانمند سازی» سالمندان پیشنهاد می دهد و معتقد است این روش درمانی به دلیل «سرگرم کنندگی»، «جذابیت های بصری»، «بازی محور بودن» و «صرفه اقتصادی» نسبت به دیگر روشهای درمانی، توانبخشی و توانمند سازی سالمندان راهکار موثرتری خواهد بود.

براین اساس یافتن راههای مواجهه با سالمندی و مسائل پیرامون آنها و همچنین توانمند سازی سالمندان برای جلوگیری از «صرف هزینه های عمومی خانواده» و همچنین «کاهش مسائل و معضلات اجتماعی و فرهنگی»، «توجه به پویایی اقتصاد خانواده» و «جلوگیری از هدر رفت زمان خانواده های» درگیر و «غنی سازی اوقات فراغت» و «فعال نگه داشتن سالمندان در دل خانواده ها» از جمله ضرورت‌های مهم و اهداف کاربردی این پژوهش است.

به همین منظور ارائه الگوهای موثری چون «الگوی توانمند سازی سالمندان با روش نمایش درمانی» در جلوگیری از کاهش سطح روابط اجتماعی جامعه سالمندی «در حوزه سبک زندگی

۱. توانمند سازی یعنی قادر ساختن فرد برای انجام یک کار، مهمترین جنبه توانمند سازی بخش روانی آن است که خود به چهار دسته تقسیم می شود: الف) توانمند سازی برای تأثیر گذاری ب) توانمند سازی برای معناداری ج) توانمند سازی برای خودسامانی د) توانمند سازی برای شایستگی.

۲. نمایش درمانی Dramatherapy

۳. مجید امرایی majid amraei استاد دانشگاه، نویسنده و دراماتراپیست

۴. سبک زندگی life style

و «جلوگیری از شکاف بین نسل ها» و «تقویت روابط بین فردی و اجتماعی» و «کاهش مسائل روحی و روانی» به ما متذکر می شود که باید خود را برای مواجهه با دوره سالمندی آماده کنیم. دوران سالمندی دست کم یک سوم تا یک چهارم از دوران زندگی ما را به خود اختصاص داده است، از این رو باید به عنوان تجربه ای مثبت در زندگی تک تک ما به آن نگاه شود زیرا، «زندگی طولانی تر» همراه با «سلامت»^۵، «مشارکت»^۶ و «امنیت»^۷ با افزایش کیفیت زندگی در این دوران آرزوی هر سالمندی است، از این رو علاوه بر کمیت زندگی و طول عمر، به کیفیت و لذت از سال های پایانی عمر که بدون شک در استمرار فعالیت های اجتماعی و داشتن نقشی سازنده در خانواده و اجتماع موثر است باید مورد توجه ویژه همگان قرار گیرد.

سازمان جهانی بهداشت نیز رویکرد رسیدن به این مقوله را با عبارت «سالمندی فعال»^۸ مورد نظر قرار داده است که برای فعال سازی دوران سالمندی خود نیازمند توانمند سازی سالمندان هستیم (سازمان بهداشت جهانی ۲۰۰۲).

پژوهشگر در این نوشتار معتقد است به مدد نمایش درمانی در «ایجاد حس خود باوری»^۹ و «امید به زندگی»^{۱۰} و «اعتماد به نفس»^{۱۱} و «باور زنده بودن»^{۱۲} سالمندان می تواند سطح روابط اجتماعی آنها را در حوزه های مختلف ارتقاء بخشد، براین اساس توانمندسازی به کمک نمایش درمانی فرایندی است پیوسته که براساس آن سالمندان یک جامعه از نوعی «خود اعتمادی» برخوردار شده و قادر به «ارزیابی درست»^{۱۳} و «شناخت واقعی حضور موثر خویش»^{۱۴} هستند و از توانایی ها و قابلیت های خود را در «قالبی بازی محور»^{۱۵} برای رسیدن به اهداف شان استفاده می کنند (امرابی و همکاران ۲۰۰۲). به نظر میرسد سال خوردگی جمعیت در کشور ایران و هزینه های رو به افزایش بهداشت و درمان مسئله مهمی است که برنامه ریزان حوزه سلامت باید دقت بیشتری در آن داشته باشند (امرابی و همکاران ۲۰۰۲).

← مقدمه :

نگاهی اجمالی به مفهوم زندگی و پویایی آن که در نهایت به پیری، سالمندی و سپس به مرگ می رسد این زنگ خطر را به صدا در می آورد که «دنیا به سمت سالمندی حرکت می کند»^{۱۶} براین اساس پژوهشگر تلاش کرده است تا به بررسی تاثیر الگوی توانمند سازی سالمندان به کمک نمایش درمانی بپردازد.

۵. سلامت health

۶. مشارکت taking part

۷. امنیت Security

۸. سلامتی فعال Active health

۹. ایجاد حس خود باوری Creating sense of self-confidence

۱۰. امید به زندگی Life expectancy

۱۱. اعتماد به نفس Self Confidence

۱۲. باور زنده بودن Believe in being alive

۱۳. ارزیابی درست Correct evaluation

۱۴. شناخت واقعی حضور موثر خویش Real recognition of your effective presence

۱۵. قالبی بازی محور Game based mode

۱۶. دنیا به سمت سالمندی حرکت می کند The world moves towards aging

در جهان توسعه یافته و در حال توسعه، افراد عمر طولانی دارند و افزایش طول عمر در سراسر جوامع، هم یک دستاورد اجتماعی به شمار می‌آید و هم چالش فرا روی این جوامع است (سازمان جهانی بهداشت، ۲۰۰۲).

طبق آمارهای (سازمان ملل متحد، ۲۰۰۱) برآورد شده که جمعیت سالمندان جهان در ۵۰ سال سه برابر افزایش خواهد داشت یعنی جمعیت ۶۰۶ میلیون نفری فعلی به دو میلیارد نفر در سال ۲۰۵۰ می‌رسد (سازمان همکاری و توسعه اقتصادی، ۲۰۰۱).

داده‌های منتشر شده توسط اداره ملی آمار بریتانیا (اداره آمار بریتانیا، ۲۰۰۱) مربوط به سال ۱۹۹۷، نشان می‌دهد که یک مرد و یک زن ۶۰ ساله می‌توانند انتظار داشته باشند که به ترتیب ۱۸/۹ سال و ۲۲/۷ سال دیگر زندگی کنند (لایدلاو و همکاران، ۱۳۷۸).

نیازهای بهداشت روانی سالمندان معمولاً در گذشته مورد بی‌توجهی قرار می‌گرفت، اما امروزه همچنانکه طول عمر افراد بیشتر می‌شود و به سلامت جسمی سالمندان توجه می‌کنند، تأکیدهای مربوط به ارایه انواع مداخله‌گری‌های لازم برای رفع نیازهای عاطفی آنان نیز افزایش می‌یابد. تعداد زیاد سالمندان به افزایش قدرت اجتماعی سیاسی کارآمدی منجر می‌شود که می‌تواند بر چگونگی ارایه خدمات بهداشتی و به ویژه خدمات بهداشت روانی و چگونگی سازماندهی و اختصاص دادن منابع به سالمندان اثر بگذارد، نیاز به درمان‌های روانشناختی کارآمد برای سالمندان مهم‌تر از گذشته خواهد بود (لایدلاو، ۲۰۰۳).

سالمندان از تمام گروه‌های سنی ناهمگن‌ترند و غالباً تفاوت‌های آنها بیشتر از شباهت هایشان است (استیور و هامن، ۱۹۸۳؛ فاترمن و همکاران، ۱۹۹۵).

احتمال شکل‌گیری یک بیماری مزمن جسمی با افزایش سن فرد بیشتر می‌شود. براساس زمینه‌یابی عمومی مربوط به خانواده که در سال ۱۹۹۸ در بریتانیا صورت گرفت، ۵۹ درصد افراد بین ۶۵ تا ۷۴ ساله و ۶۶ درصد افراد ۷۵ ساله و بالاتر تجربه ابتلا به یک بیماری و ناتوانی دیر پا معلولیت را گزارش کردند.

«رایج‌ترین بیماری‌های مزمن»^{۱۷}، «بیماری‌های عضلانی-اسکلتی»^{۱۸}، «بیماری‌های مربوط به گردش خون»، «بیماری‌های قلبی»^{۱۹} و «بیماری‌های عصبی»^{۲۰} (نورولوژیک) هستند که با افزایش سن بیشتر می‌شود (لایدلاو و همکاران، ۱۳۸۷).

در این بین «حمایت‌های خانوادگی»^{۲۱} عنصر مهمی است که می‌تواند «آستانه تحمل فرد را بالا ببرد» و مسیر بهبودی بیماری‌های دوران سالمندی را تسهیل نماید، به همین منظور بهره‌گیری از الگوهای توانمندسازی در جلوگیری از «کاهش سطح روابط اجتماعی سالمندان»^{۲۲} و «پذیرش شرایط زیستی»^{۲۳} آنها بسیار حائز اهمیت است که در ادامه توضیح داده می‌شود.

۱۷. رایج‌ترین بیماری‌های مزمن The most common chronic diseases

۱۸. بیماری‌های عضلانی اسکلتی Musculoskeletal disorders

۱۹. بیماری‌های قلبی Circulatory diseases

۲۰. بیماری‌های عصبی Neurological diseases

۲۱. حمایت‌های خانوادگی Family support

۲۲. کاهش سطح روابط اجتماعی سالمندان Lowering the level of social relationships of the elderly

۲۳. پذیرش شرایط زیستی سالمندی Acceptance of aging biological conditions

اما «نمایش درمانی» روشی از «درمان گروهی»، «غیر دارویی»، «کمکی» و «بازی محور» است (امرایی ۱۹۹۹).^{۲۴}

این شیوه درمان غیر دارویی یکی از کاربردی ترین روشهای روان درمانی است که در مراکز مانند بیمارستان ها، مدارس، و زندان ها و برای مردم در تمام سنین مورد استفاده قرار میگیرد. (گروه نمایش درمانی آکسفورد، ۲۰۰۶).

نمایش درمانی سطح رفتاری و عاطفی افراد مراجعه کننده را تسهیل می کند و سطح احساسات را بالا می برد. (مولتن ۲۰۰۳).

نمایش درمانی در هر شکلی چه «فردی» و چه «گروهی» برای درمان و رشد شخصیتی مراجعانی بکار گرفته می شود که دچار «مسئله» شده باشند (امرایی ۱۹۹۹).

امروزه نمایش درمانی به شکل گسترده در تمام دنیا در حال تمرین و آموزش است در این شیوه درمانگر با بکارگیری روش های مختلف درمانی در ایجاد موقعیت های مناسب و فضا سازی ذهنی، شیوه های بازی خلاق و روش های وجودی و روش انتقال و روابط اشیا مددجو را به گونه ای ملموس، مورد مداوای روحی و روانی و در مواردی جسمی قرار می دهند (امرایی و همکاران ۲۰۰۱).

در نمایش درمانی شیوه ی مواجهه با مراجعان مبتنی بر دو تئوری است تئوری بازی سازی یا (نقش گزاری روانی) و تئوری مشاهدهگری یا (تاثیر متقابل) (امرایی ۱۹۹۹).^{۲۵}

منظور از سالمند کیست؟ در بسیاری از کشورها «سالمند» را، بطور قراردادی، مترادف با شروع سن ۶۰ سالگی میدانند یعنی آغاز پیری و «پیری» عبارت است از اضمحلال تدریجی در ساختمان و ارگانیزم بدن که بر اثر دخالت عامل زمان، پیش می آید و تغییراتی را در ساختمان و عمل اعضا مختلف بدن بوجود می آورد که سفید شدن مو و چین و چروک پوست، ریزش مو، کاهش قدرت دید، نقصان شنوایی، خمیدگی، کندی در تحرک، کاهش قدرت عضلانی، اختلال و آشفتنگی در حافظه و ادراک، اختلال در جهت یابی، کاهش ظرفیت و کارایی ریه ها و سیستم قلبی و عروقی و همچنین «کاهش روابط بین فردی و اجتماعی»^{۲۶} از آن جمله اند.

سالمندی آخرین مرحله تحول است که از ششمین دهه (۶۰ سالگی) شروع و تا مرگ ادامه دارد، که از نظر بعضی صاحب نظران به عنوان سال های ناتوانی و از نظر بعضی دیگر سالهای ضعف و یا کم توانی نامیده می شود.

اما در این پژوهش توانمند سازی^{۲۷} به چه مفهوم است؟ در فرهنگ انگلیسی «آکسفورد» واژه توانمند سازی چنین تعریف شده است، «اعطای قدرت یا اختیار به کسی تا بتواند چیزی را انجام دهد و یا ایجاد این احساس در فرد تا او بتواند کارهای بیشتری را انجام دهد.

«در حوزه هنردرمانی توانمند سازی بر نگرش ها، ارزشهای حاکم بر مردم در مشارکت و تصمیم

24. «Dramatherapy is a «group therapy», «non-pharmacological», «auxiliary» and «game-centered» approach (amraei 1999)

25. In dramatherapy, the method of exposing clients is based on two theories: «play theory» or «psychological role» and «observation theory» or interaction (amraei 1999)

۲۶. کاهش روابط بین فردی و اجتماعی Reduce interpersonal and social relationships
۲۷. توانمند سازی empower

گیری در امور جامعه و سرنوشت خود متمرکز شده است» (امرای ۱۹۹۹)^{۲۸}، در این راستا با توانمند سازی به مدد نمایش درمانی می‌توان در افراد «اعتماد به نفس» ایجاد کرد تا در نهایت منجر به تقویت «عزت نفس» سالمند شود.

نگارنده در این نوشتار تلاش می‌کند نمایش درمانی را به عنوان یکی از مهمترین ابزارهای توانمند سازی سالمندان معرفی سازد.

ضرورت اجرای طرح:

بر اساس سرشماری سال (۲۰۱۶ میلادی) از جمعیت ۷۹ میلیونی ایران ۷ میلیون و ۴۰۰ هزار نفر یعنی ۹،۲۸ درصد سالمند هستند و پیش بینی می‌شود که درصد سالمندان ایران تا سال ۲۰۲۵ میلادی به ۱۰ و تا ۲۰۵۰ به بیش از ۳۰ درصد برسد.

در این راستا افزایش آمار تصاعدی جامعه سالمندی در ایران زنگ خطری است که نیازمند برنامه ریزی در حوزه های مختلف فرهنگی، اجتماعی، درمانی و اقتصادی به دلایل زیر است.

عدم رشد و توسعه اقتصادی

پیری و بی نشاطی جمعیت

آسیب‌های اخلاقی و تربیتی

اختلال در جامعه پذیری و ارتباطات اجتماعی بچه‌های خانواده‌های کم جمعیت

هنجار شدن فرهنگ اروپایی زندگی بدون فرزند در میان بخشی اندک از مردم ایران معضلات روحی و روانی نسل آینده به دلیل بهره‌مند نبودن از موهبت‌های اجتماعی خویشاوندی (شامل برادران، خواهران، عمه‌ها، خاله‌ها، عموها، دایی‌ها و...)

هزینه‌ی نگهداری سالمندان و مواردی از این دست موجب می‌شود که جامعه شناسان و جمعیت شناسان در یک جامعه، نگران رشد منفی جمعیت باشند.

این مساله در کشورهای در حال توسعه مثل ایران، نمود بیشتری می‌یابد چرا که در مسیر توسعه‌ی پایدار، نیروی انسانی در این کشورها بسیار اثر گذار خواهد بود.

همچنین بنا بر اعلام وزارت بهداشت بیماری‌هایی چون «الزایمر»^{۲۹} و «پارکینسون»^{۳۰} در آینده به شدت جامعه سالمندی ایران را تهدید خواهد کرد، همچنین فاصله بین نسلها و مشکلات اقتصادی از دیگر مسائلی است که در آینده جامعه ما را تهدید خواهد کرد به همین منظور یافتن راهکارهای مناسب مواجهه با اینگونه مسائل و ارائه الگوهای مناسب می‌تواند آینده جامعه سالمندی ایران را تضمین کند.

به همین منظور ارائه الگوهای موثری چون «الگوی توانمند سازی سالمندان باروش نمایش درمانی» در جلوگیری از کاهش سطح روابط اجتماعی جامعه سالمندی» در حوزه سبک زندگی

²⁸In the field of art, empowerment has focused on attitudes, values of the people in engaging and deciding on the affairs of society and their destiny (Amraei 1999)

^{۲۹}. بیماری آلزایمر (به انگلیسی: Alzheimer's disease) یا بیماری فراموشی که به اختصار الزایمر خوانده می‌شود، یک نوع اختلال عملکرد مغزی است که بتدریج توانایی‌های ذهنی بیمار تحلیل می‌رود. بارزترین نوع از انواع مختلف زوال عقل اختلال حافظه‌است. اختلال حافظه معمولاً بتدریج ایجاد شده و پیشرفت می‌کند.

^{۳۰}. بیماری پارکینسون (به انگلیسی: Parkinson's Disease) یا PD، برای اولین بار توسط دانشمند بریتانیایی دکتر جیمز پارکینسون (James Parkinson) در سال ۱۸۱۷ میلادی توصیف شد و بنابراین نام این بیماری به او تعلق یافت.

و «جلوگیری از شکاف بین نسل ها» و «تقویت روابط بین فردی و اجتماعی» و «کاهش مسائل روحی و روانی» به ما متذکر می‌شود که باید خود را برای مواجهه با آمار ۳۳ درصدی سالمندان در سال های آتی آماده کنیم .

براین اساس در حوزه های «مدیریت و برنامه ریزی»، «آمادگی خانواده و جامعه» در «عرصه های آموزشی و کاربردی» ضرورت توجه به الگوهایی از این دست را دو چندان کرده است . بدین منظور محقق در تلاش است با طرح این موضوع و ارائه راهکارهای پیشنهادی مناسب مدلی کاربردی را برای کاهش عوارض دوران سالمندی با ارتقاء سطح توانمندسازی سالمندان با روش نمایش درمانی ارائه کند.

پیش بینی ها بر آن است که در سال ۲۰۵۰ جمعیت سالمندان دنیا به بیش از ۲۱ در صد یعنی حدود یک نفر از هر ۴ نفر افزایش یابد. تخمین ها حاکی از آن است که تا پنج سال آینده جمعیت بیش از ۶۵ ساله دنیا از جمعیت کمتر از ۵ سال، پیشی خواهد گرفت و ۸۰ درصد از این جمعیت سالمند، در کشورهای در حال توسعه خواهند بود .

برپایه سرشماری جمعیت جمهوری اسلامی ایران در سال (۱۹۹۶ میلادی)، نزدیک به ۶/۶٪ کل جمعیت ۶۵ میلیون نفری کشور را سالمندان ۶۰ ساله و بالاتر تشکیل می دهند و پیش بینی می شود این آمار تا سال ۲۰۲۱ به ۱۰ میلیون نفر برسند.

افزایش جمعیت سالمند نیز ضمن عدم توانمندی اقتصادی، نیازمند خدمات بیشتر بخش جوان جمعیت خواهد بود.» با این اوصاف به نظر می‌رسد ترغیب خانواده‌ها به فرزندآوری در سال های آینده باید همچنان در دستور کار دولت‌مندان قرار داشته باشد، هر چند افزایش جمعیت و تلاش برای بهبود و افزایش نرخ جوانی در کشور، تنها به باروری خلاصه نمی‌شود، بلکه پیش زمینه‌هایی را می‌طلبد که حتی بیش از مسایل فرهنگی، الزامات اقتصادی را در برمی‌گیرد، چرا که رشد جمعیت بدون در نظر داشتن امکانات رفاهی و بهره‌مندی از حداقل امکانات برای معیشت افراد در دسرهای دیگری را به همراه خواهد داشت.

دوران سالمندی دست کم یک سوم تا یک چهارم از دوران زندگی ما را به خود اختصاص داده است، از این رو باید به عنوان تجربه ای مثبت در زندگی تک تک ما به آن نگاه شود زیرا، «زندگی طولانی تر» همراه با «سلامت»، «مشارکت» و «امنیت» با افزایش کیفیت زندگی در این دوران آرزوی هر سالمندی است، از این رو علاوه بر کمیت زندگی و طول عمر، به کیفیت و لذت از سال های پایانی عمر که بدون شک در استمرار فعالیت های اجتماعی و داشتن نقشی سازنده در خانواده و اجتماع موثر است باید توجه ویژه داشت .

سازمان جهانی بهداشت نیز رویکرد رسیدن به این مقوله را با عبارت «سالمندی فعال»^{۳۱} مورد نظر قرار داده است که برای فعال سازی دوران سالمندی خود نیازمند توانمند سازی سالمندان هستیم . هرم جمعیتی به سمت سالمندی پیش می رود پس باید راهکارهای مواجهه با این مشکل اجتماعی را به درستی ارزیابی کرد .

← بیان مسئله :

اگرچه، ضعف سلامت جسمانی می‌تواند عامل خطر ساز عمده‌ای در شکل‌گیری مسائل دوران سالمندی باشد (رامر و همکاران، ۱۹۹۲)، ولی نشانه‌های این مشکلات اغلب از دید متخصصان بهداشتی که به درمان شکایت‌های جسمانی سالمندان می‌پردازند، ناشناخته باقی می‌ماند (همان). در این میان درست است که افسردگی خطر شکل‌گیری از کارافتادگی را افزایش می‌دهد و از کار افتادگی نیز می‌تواند خطر شکل‌گیری افسردگی را افزایش دهد (گارلند و همکاران، ۱۹۹۸) اما ارتباط بین این دو پیچیده تر از نوعی تناظر یک به یک است. که با ارائه الگوهای توانمند ساز می‌تواند بسیاری از این مسائل را تحمل‌پذیر و در بسیاری از موارد مشکلات پیرامون آنها را کاهش داد و صد البته حضور خانواده در کنار سالمند عنصر بسیار مهمی در این زمینه است. به عنوان نمونه بیماریهایی چون «پارکینسون» که نوعی اختلال تحلیل‌برنده سیستم عصبی مرکزی در سالمندان است، علائم حرکتی این بیماری در نتیجه مرگ سلول‌های تولیدکننده «دوپامین»^{۳۲} در منطقه‌ای از مغز میانی به نام جسم خاکستری ایجاد می‌شود، علت این مرگ سلولی هنوز مشخص نیست (جانکوویک، ۲۰۰۸) حضور اعضا خانواده و رفتار پرستارانه تیم نمایش درمانی از سالمند و جلوگیری از کاهش سطح روابط اجتماعی سالمند می‌تواند روند درمان و توانبخشی را افزایش دهد.

بیماری پارکینسون دومین اختلال «نورو دژنراتیو»^{۳۳} شایع بعد از بیماری «آلزایمر» است. میانگین سن شروع این بیماری ۶۰ سالگی است، اگرچه در ۵ تا ۱۰ درصد موارد که به عنوان پارکینسون با شروع در دوره جوانی اطلاق می‌شود، در سنین ۲۰ تا ۵۰ سالگی آغاز می‌گردد (سامی و همکاران، ۲۰۰۴). شیوع این بیماری در میان کشورهای اروپایی در حدود ۱۰۸ تا ۲۵۷ مورد در هر صد هزار نفر (۰/۱ تا ۰/۲۵ درصد) گزارش شده است (لیندگرین و همکاران، ۲۰۰۵). پارکینسون در میان سالمندان بسیار شایع بوده و شیوع آن از ۱ درصد در افراد بیش از ۶۰ سال به ۴ درصد در افراد بالای ۸۰ سال افزایش پیدا می‌کند (دی لو و برتر، ۲۰۰۶).

شیوع پارکینسون در جمعیت عمومی ایران ۲ در صد هزار نفر است که این میزان در افراد بالای ۶۵ سال به ۲ در هزار نفر (۱۰ برابر) افزایش می‌یابد. بر همین اساس و با احتساب جمعیت ۷۵ میلیون ۱۴۹ هزار و ۶۶۹ نفری کشور در سال ۱۳۹۰، پیش‌بینی می‌شود بین ۱۵۰ تا ۱۶۰ هزار نفر بیمار مبتلا به پارکینسون در کشور وجود داشته باشد (شهیدی، ۲۰۱۲).

نظر به اینکه جمعیت سالمندان کشور تا ۳۰ سال آینده رشد چشمگیری خواهد داشت، بنابراین تعداد بیماران مبتلا به مسائلی چون پارکینسون و اختلالاتی از این دست همچون آلزایمر نیز رشد فزاینده‌ای خواهد داشت و به تبع آن اهمیت بهره‌گیری از روش‌های توانبخشی موثری چون دراماتراپی (نمایش درمانی) و حمایت‌های خانوادگی دو چندان می‌شود به همین جهت

۳۲. Dopamine «دوپامین» در مغز نقش «پیام رسان عصبی» و در خون نقش هورمونی دارد، دوپامین به صورت عمده در وزیکول‌های نورون‌های دوپامینرژیک و همچنین در غدد آدرنال ذخیره می‌شود.

۳۳. بیماری‌های نورودژنراتیو Neurodegenerative Disease (NDD) طیف گسترده‌ای از بیماری‌ها هستند که به طور اولیه نورون‌های مغز را درگیر کرده و به تدریج باعث از بین رفتن نورون‌ها می‌شوند. بیماری Amyotrophic lateral sclerosis (ALS)، پارکینسون، آلزایمر و هانتینگتون مثال‌هایی از این بیماری‌ها هستند.

«توانبخشی مبتنی بر جامعه و خانواده» روش مهمی در کاهش اختلالات دوران سالمندی خواهد بود (امرای ۱۳۷۹).

در برخی از مطالعات عنوان شده است که این بیماریها در مردان شایعتر از زنان است. بطور مثال نتیجه مطالعه ای در ایران نشان می‌دهد شیوع پارکینسون در مردان بیشتر و معادل ۶۲ درصد بوده است. اما در برخی از مطالعات تفاوتی از نظر میزان بروز آن در دو جنس یافت نشده است (دی لو و برتلر، ۲۰۰۶).

با این حال «هیوس و همکاران» عنوان کرده اند شیوع پارکینسون در زنان بیشتر از مردان و معادل ۵۱/۲ درصد بوده است (هیوس و همکاران، ۲۰۰۵).

میزان بروز پارکینسون بین ۸ تا ۱۹ مورد به ازای هر صد هزار نفر در سال گزارش شده است (لیندگرین و همکاران، ۲۰۰۵).

اما شایعترین نقص های شناختی افراد سالمند که در این مقاله تاثیر دراماترایی بر آنها ارزیابی شده است به قرار زیر است :

جلوگیری از « کاهش روابط اجتماعی»

جلوگیری از «کاهش سطح روابط بین فردی»

کاهش «انزوا و گوشه گیری»

کاهش «حس ناتوانی» و از «کار افتادگی»

کاهش حس «بی ارزشی»

کاهش حس «انتظار مرگ»

کاهش «اختلالات عملکردی اجرایی» و... که شامل مشکلاتی به قرار زیر است :

کاهش مشکلات در برنامه ریزی

کاهش مشکلات در انعطاف پذیری شناختی

کاهش مشکلات در تفکر انتزاعی

کاهش مشکلات در حقوق قانونی

کاهش مشکلات در آغاز فعالیتهای مناسب

کاهش مشکلات در مهار اقدامات نامناسب و انتخاب اطلاعات حسی مرتبط که به نظر می‌رسد حضور سالمند در دل خانواده و فعالیت های جمعی چون نمایش درمانی باعث تاثیر پذیری در فرد سالمند می‌گردد.

در این زمینه شایعترین اختلالات خلقی در سالمندان نیز به شرح زیر است :

« افسردگی»

«بی عاطفگی»

«اضطراب» (جانکوویک، ۲۰۰۸)

میزان شیوع افسردگی در سالمندان ۵۰ تا ۶۰ درصد گزارش شده است (بورن، ۲۰۰۲؛ کیومینگ، ۱۹۹۲۹) در یک مرور سیستماتیک شیوع افسردگی شدید ۱۷ درصد، افسردگی خفیف ۲۲ درصد و افسرده خویی ۱۳ درصد گزارش شده است (ریچندرس و همکاران، ۲۰۰۸). همچنین

یبوست و اختلال حرکت معده ای می‌تواند آنقدر شدید باشد که سبب احساس ناراحتی و حتی به خطر افتادن وضعیت سلامتی فرد سالمند گردد (بارچلاو همکاران، ۲۰۰۹).

همچنین اختلالات چشمی و بینایی شدید از قبیل کاهش پلک زدن، خشکی چشم، اختلال در پیگیری اشیاء با چشم، اختلال در نگاه مستقیم به سمت بالا و دویینی از دیگر مسائل دوران سالمندی است (جانکوویک، ۲۰۰۸؛ آرمسترانگ، ۲۰۰۸).

تغییر در درک حس‌ها شامل اختلال در حس بویایی، احساس درد، گزگز و سوزن سوزن شدن و... همه این علائم ممکن است در دوران سالمندی وجود داشته باشند (جانکوویک، ۲۰۰۸). در صورت عدم رعایت صحیح رژیم درمانی گاهی اوقات این علائم به قدری تشدید می‌یابد که منجر به ناتوانی کامل سالمند می‌شود. تشدید علائم حرکتی، عصبی و روانی می‌تواند سبب ناامیدی فرد در «خود مراقبتی»^{۳۴} شود (امرابی، ۲۰۰۲).

بنابراین علاوه بر مراقبت‌های جسمانی، توجه به نیازهای شناختی و روانی جلوگیری از کاهش سطح روابط اجتماعی سالمندان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که ارائه الگوهای مناسب توانمند سازی سالمندان به مدد نمایش درمانی می‌تواند این روند را بهبودی بخشد. پیش‌رونده بودن اختلالات حرکتی به همراه اختلالات خلقی الگوی فعالیت‌های روزانه زندگی فرد سالمند را مختل کرده و فرد را روز به روز ناتوان‌تر می‌کند. (امرابی، ۲۰۰۲) به نظر می‌رسد الگوهای توانمند سازی سالمندان به مدد نمایش درمانی می‌تواند روند حوزه ارتباطات اجتماعی سالمندان را افزایش دهد و موجب کاهش عوارض ناشی از بیماری‌های دوران سالمندی گردد (امرابی، ۲۰۰۳). همچنین هزینه‌های نگهداری از سالمندان در مراکز توانبخشی و نگهداری از سالمندان در جامعه بسیار بالا است اما برآورد دقیق آن بدلیل مشکلات متدولوژیک در تحقیقات و تفاوت‌های میان کشورها بسیار دشوار است (امرابی، ۲۰۰۲).

هزینه سالیانه نگهداری از سالمندان در انگلستان بین ۴۴۹ میلیون تا ۳/۳ میلیارد پوند برآورد شده است. در ایالات متحده هزینه درمانی هر بیمار سالمند در هر سال رقمی در حدود ۱۰ هزار دلار و بار مالی آن به طور کل ۲۳ میلیارد دلار برآورد شده است. در حالیکه سهم دارو درمانی در این هزینه‌ها بسیار کمتر است، سهم وسیعی از هزینه این بیماری‌ها مربوط به مراقبت‌های سرپایی و پرستاران در منزل است.

هزینه‌های غیر مستقیم دوران سالمندی به علت کاهش عملکرد و بار بیماری‌ها بر روی مراقبین بسیار بالاست. علاوه بر هزینه‌های اقتصادی، بیماری کیفیت زندگی بیماران و همچنین

۳۴. خودمراقبتی عملی است که در آن، هر فردی از دانش، مهارت، و توان خود به عنوان یک منبع استفاده می‌کند تا به‌طور مستقل از سلامت خود مراقبت کند. منظور از به‌طور مستقل، تصمیم‌گیری درباره خود و با اتکا به خود است. البته این تصمیم‌گیری می‌تواند شامل مشورت و کسب کمک تخصصی یا غیرتخصصی از دیگران (چه متخصص، چه غیرمتخصص) نیز باشد.

پنج ویژگی رفتار خود مراقبتی به قرار زیر است:

رفتاری است داوطلبانه

فعالیتی است آموخته شده

حق و مسئولیتی است همگانی برای حفظ سلامت خود، خانواده و نزدیکان

بخشی است از مراقبت‌های نوزادان، کودکان، نوجوانان و سالمندان

و بزرگسالانی که قادر به خودمراقبتی نیستند

نیازمند دریافت مراقبت‌های بهداشتی از ارائه دهندگان خدمات اجتماعی یا بهداشتی خواهند بود.

مراقبین آنان را کاهش می‌دهد (فایندلی، ۲۰۰۷).

سرعت پیشرفت علائم از بیمار به بیمار دیگر متفاوت است، در صورت عدم درمان، علائم حرکتی در مراحل ابتدایی بیماری به سرعت پیشرفت خواهد کرد؛ اما سرعت پیشرفت علائم در مراحل انتهایی بیماری کمتر خواهد بود. افراد درمان نشده بطور میانگین پس از ۸ سال استقلال حرکتی خود را از دست می‌دهند و پس از ۱۰ سال بطور کامل ناتوان خواهند شد (پوو، ۲۰۰۶).

اگرچه در وضعیت کنونی پژوهش‌های زیادی در مورد کاربرد «الگوی توانمندسازی سالمندان به مدد نمایش درمانی» در جلوگیری از کاهش سطح روابط اجتماعی سالمندان و شناخت رفتار درمانگری در اثر درمان مشکلات روانشناختی حاصل از دوران سالمندی چندان وجود ندارد، اما اثر بخشی این درمان مورد توجه قرار گرفته است و در این گستره همچنان تحت بررسی محققین است (امرای ۲۰۰۲).

چنانچه (من یام ۱۹۹۷) اظهار میدارد هدف اساسی در تمام مراحل درمان دستیابی به بهبود کنش وری سالمندان از طریق تجویز حداقل داروهای ممکن است.

لذا تا اینجا باید مشخص شده باشد که شواهد مربوط به اثربخشی الگوی توانمندسازی سالمندان به مدد نمایش درمانی در جلوگیری از کاهش سطح روابط اجتماعی سالمندان و همچنین شناخت رفتار درمانگری در درمان افسردگی و اضطراب موجود در انواع بیماری‌های دوران سالمندی و شرایط طبی همچنان مورد توجه پژوهشگران این عرصه است.

اما بنظر میرسد که اثر بخشی و فواید بالینی شناخت- رفتار درمانگری و ارائه الگوی توانمندسازی سالمندان به مدد نمایش درمانی در جلوگیری از کاهش سطح روابط اجتماعی سالمندان در این قلمرو امیدوار کننده باشد.

با این حال اگر افسردگی در سالمندان درمان نشده رها شود به ویژه اگر سالمندان افسردگی را نوعی واکنش و بنابراین پدیده‌ای قطعی بدانند این موضوع سبب طولانی شدن دوره بیماری‌های جسمانی می‌شود که افسردگی درمان نشده آن می‌تواند به مرگ زودرس منجر شود. با تاملی دوباره درباره آنچه از نظر گذشت پژوهش حاضر در قسمت مهمی از چشم اندازهای فرا روی خود به دنبال واکاوی بیشتر این مسئله است.

در این پژوهش نگارنده کوشیده است ظرفیت‌های موجود نمایش درمانی را به عنوان رویکردی تاثیرگذار بر سالمندان بررسی نماید، این رویکرد ها به دلایلی چون :

- «ارتباط بیواسطه با مخاطب

- «بازی محور بودن» و همچنین

- «سرگرم کنندگی» به عنوان روشی از توانمندسازی سالمندان پیشنهاد می‌شود.

نگارنده معتقد است به کمک نمایش درمانی می‌توان بر جنبه‌های وجودی سالمندان به شرح زیر تاثیر گذار بود :

اتقاء «سطح روابط اجتماعی» سالمندان

«کنار آمد و کاهش دردهای» سالمندان

«افزایش امید به زندگی» در سالمندان

«کاهش افسردگی» در سالمندان

«کاهش حس بیهودگی» در سالمندان

«ایجاد حس خود باوری» در سالمندان

«افزایش اعتماد به نفس» در سالمندان

توانمند سازی به کمک نمایش درمانی فرایندی است پیوسته که براساس آن سالمندان یک جامعه از نوعی خود اعتمادی برخوردار شده و قادر به ارزیابی درست و شناخت واقعی حضور موثر خویش هستند و از توانایی ها و قابلیت های خود به روشی بازی محور برای رسیدن به اهدافشان استفاده بهینه می کنند (امرایی ۲۰۰۲).

واژه های کلیدی :

سالمند^{۳۵} کیست؟ «سالمند» را بطور قراردادی مترادف با شروع سن ۶۰ سالگی می دانند و سالمندی مقطعی از حیات و زندگی انسان است که فرد در آن با مشکلات و مسائل عدیده ای چون کهولت سن، ناتوانی جسمی و مشکلات روحی و روانی دست به گریبان است سالمندی همچنین آخرین مرحله تحول است که از ششمین دهه (۶۰ سالگی) شروع و تا مرگ ادامه دارد، که از نظر بعضی صاحب نظران به عنوان سال های ناتوانی و از نظر بعضی دیگر سال های ضعف و یا کم توانی نامیده می شود (معتمدی، ۲۰۲)

توانمند سازی^{۳۶} : در فرهنگ انگلیسی آکسفورد^{۳۷} چنین تعریف شده است: {اعطای قدرت یا اختیار به کسی تا بتواند چیزی را انجام دهد و یا ایجاد این احساس در فرد تا او بتواند کارهای بیشتری را انجام دهد}. در حوزه فرهنگی توانمند سازی بر نگرش ها، ارزش های حاکم بر مردم در مشارکت و تصمیم گیری در امور جامعه و سرنوشت خود دلالت دارد. در این حوزه توانمند سازی باید «اعتماد به نفس»^{۳۸} در افراد ایجاد کرده و منجر به «عزت نفس»^{۳۹} به افراد جامعه شود. همچنین توانمند سازی فرایندی پیوسته است که براساس آن افراد یک جامعه از نوعی خود اعتمادی برخوردار می شوند و قادر به ارزیابی درست و شناخت واقعی خویش هستند و از توانایی ها و قابلیت ها برای رسیدن به اهداف خود آگاهند (فرخی ۱۹۹۷:۷۶)

«توانمند سازی رویدادی متوالی از اعتماد به خود در انجام امور و رفع نیازهای مختلف انسان در گستره ی زمانی، مکانی و موضوعی مشخص است با محوریت ارزیابی و شناخت درست خویش و اهداف و چشم انداز روشن (امرایی ۱۹۹۷:۴۵)».

«توانمند سازی» فرایندی است که افراد جامعه از راه آن از نیازها و خواسته های خود آگاه شده نوعی اعتماد به نفس و خود اتکایی را برای برطرف کردن آن نیازها به دست می آورند و براساس

۳۵. سالمند Aging

۳۶. توانمندسازی empower

۳۷. آکسفورد Oxford

۳۸. اعتماد به نفس یا Self-Confidence به این معناست که یک نفر به توان و توانمندی های خودش باور و اعتماد داشته باشد (دیکشنری وبستر) در این رابطه «دنیل گلنن» می گوید: یک ویژگی انسان در زمینه ی شناخت او از خودش، که نشانه ی بالا بودنش این است که انسان، خود را ارزشمند و توانمند می داند.

۳۹. عزت نفس یا حرمت نفس (به انگلیسی: Self-esteem)، اصطلاحی در روانشناسی است که بازتاب ارزیابی یا برآورد یک فرد از ارزش های خود می باشد.

آن از توانایی لازم برای تحقق اهداف خود برخوردار می شوند (شادی طلب ۵۴:۲۰۰۲)، «توانمند سازی»: توانمند سازی فرایندی است هدفمند و چند بعدی که به افراد، گروه ها و اجتماع ها در شناخت و دستیابی به منابع و فرصت ها کمک می کند تا به کنترل نسبی شرایط مطلوب رسیده و کیفیت زندگی خود را ارتقاء بخشند (امرای ۶۷:۱۹۹۷)».

«توانمند سازی» به معنی تشویق افراد برای مشارکت بیشتر در تصمیم گیری هایی است که در فعالیت آنها موثر است. یعنی فضایی برای افراد فراهم شود تا بتوانند ایده های خوبی را بیافرینند و آنها را به عمل تبدیل کنند. توانمند سازی به فرد این قدرت را می دهد که زندگی مستقل و با کیفیتی را تجربه کند. نظر به اهمیت فرایند توانمندسازی، سازمان ها، نهادها و دستگاه های مختلف اجرایی از دیدگاه خود به آن پرداخته و آن را در راستای سیاست ها و وظایف اجرایی خود باز تعریف نموده اند. در بحث توانمند سازی بایستی بر این نکته تاکید داشت که احساس خوب بودن، یکی از عینی ترین و قابل ارزیابی ترین پارامترهای توانمندی و توانمند شدن است و در این رهگذار، مدیریت فعال و خود کنترلی، اساسی ترین عنصر احساس خوب بودن از نظر جسمی و روحی برای سالمندان به شمار می رود.

توانمند سازی خانواده محور: رویکردی حمایتگرانه از توانبخشی و باز توانی است که حمایت خانواده را برای سالمندان مد نظر قرار داده است، هدف این رویکرد بالابردن امید به زندگی، فعال نگهداشتن و تقویت روابط بین فردی و اجتماعی سالمندان است (امرای و همکاران ۱۹۹۷)

«اختلال خواب»: ^{۴۰} یک اصطلاح کلی برای طیف مختلفی از مشکلات خواب که یا در خلال خواب و یا قبل از خواب اتفاق می افتند از قبیل: بیخوابی، وقفه تنفسی در خواب، «نشانگان خواب بیقرار» ^{۴۱}، فزون خوابی، حمله خواب، کابوس یا بختک، اختلال وحشت زدگی در خواب، خواب گردی، خوابگویی و جز آن (نوبهار و وفایی، ۲۰۰۶)

«افسردگی»: اختلالی است که در آن خلق و خوی و نیروی فرد کاسته شده و انسان به نقطه پریشانی می رسد. در چنین شرایطی «خود» ممکن است بی ارزش به نظر برسد و جهان معنای خود را از دست بدهد و احساس بدبختی، ناامیدی و بیچارگی در فرد پدید آید (فرجاد، محمد حسین، ۱۳۷۷)

«اضطراب»: تشویشی فراگیر، ناخوشایند و مبهم توأم با دلواپسی است که با یک یا چند علامت جسمانی همراه است و عوامل محیطی آسیب زا و پر تنش می توانند در ایجاد آن نقش داشته

۴۰. اختلالات خواب (Sleep disorder) مانند زیاد یا کم خوابیدن، پریدن از خواب، نرفتن به مرحله خواب عمیق و سخت به خواب رفتن است. این اختلالات می تواند ناشی از بیماریهای روانپزشکی مانند اضطراب، بیماریهای سیستم تنفسی (خرناس) یا به عنوان نوعی بیماری سالمندان باشد.

۴۱. سندرم پای بی قرار یا آرال اس (به انگلیسی: Restless Leg Syndrome یا RLS) بیماری پای بیقرار نوعی اختلال خواب است که در آن، فرد مبتلا دچار احساس ناخوشایند در پاها می شود و آن را به صورت احساس گزگز، مورمور، سوزش، درد و کشش با حرکت حشرات روی پوست توصیف می کند و بیمار برای کاهش حس ناچار است پای خود را تکان دهد یا بکشد. این احساس ناخوشایند معمولاً در نیمه ساق پا اتفاق می افتد ولی می تواند در هر جای اندام تحتانی از مچ پا گرفته تا ران و حتی ندرتا در دستها و شکم نیز احساس شود. این احساس معمولاً وقتی رخ می دهد که بیمار دراز می کشد، یا برای مدت طولانی می نشیند. فردی که دچار این حالت می شود به ناچار پای خود را حرکت می دهد. حرکت پاها، راه رفتن، مالش یا ماساژ پاها یا خم کردن زانوها به طور موقت تا حدی علائم را کاهش می دهد و عدم تحرک و استراحت، سبب تشدید علائم بیماری می شود. این بیماران معمولاً در به خواب رفتن دچار مشکل هستند و معمولاً بهترین خواب را در انتهای شب و ساعات صبح تجربه می کنند. چون این افراد خواب کافی را تجربه نکرده اند ممکن است در طول روز خواب آلود باشند.

باشند (کاپلان و سادوک ۲۰۰۷)

«کنش در روابط اجتماعی»: عبارت است از توانایی فرد در انجام کارهای روزمره، داشتن قدرت تصمیم‌گیری، احساس رضایت در انجام وظایف، احساس مفید بودن در زندگی و لذت بردن از فعالیت‌های روزمره (خمامی و همکاران، ۱۳۸۹)

«حافظه روزمره»: حافظه‌ای است که اطلاعات مربوط به حوادث واقعی زندگی را در شرایط طبیعی در بر می‌گیرد (کوهن، ۱۹۹۶؛ به نقل از زارع، ۱۳۸۰).

«قوه‌ی توجه»: نوعی تلاش ذهنی-بدنی روی محرک‌های محیطی است که به منظور ادراک هرچه بهتر و سریع‌تر آنها و سازگاری بهتر با شرایط انجام می‌شود. توجه در اختیار گرفتن یک فکر یا یک چیز از میان چندین فکر یا چندین چیز بوسیله ذهن، به شیوه‌ای واضح و روشن که بنظر میرسد همزمان باهم رخ داده باشد (مارزی، ۱۹۹۹).

توجه دربرگیرنده همه اطلاعاتی است که از حافظه، ادراک و سایر فرایندهای شناختی در دسترس قرار داشته و امکان دستکاری آن فراهم است. توجه شامل توانایی ضابطه‌بندی اهداف و برنامه‌های عمل و تعقیب آنها به هنگام مواجهه با عوامل حواس پرتی است (تریگ و همکاران، ۱۹۹۸).

«خودکارآمدی»: عبارت است از قضاوت‌هایی درباره قابلیت‌ها و صلاحیت‌های شخصی فرد در سازماندهی و اجرای اعمال لازم برای نیل به انواع عملکرد مورد انتظار. در اصطلاح بندورا خود کارآمدی به باور شخص نسبت به اینکه می‌تواند رفتار لازم برای تولید یک پیامد مطلوب در یک موقعیت خاص را انجام دهد گفته می‌شود. در این معنا خودکارآمدی احساس کاملی از قابلیت شخصی، اثر بخشی، توانمندی و قدرت رقم زدن پیامدهای مطلوب در فرد قلمداد می‌شود (کورسینی، ۲۰۰۸).

«کیفیت زندگی»: (برگنر ۱۹۹۲) ده بعد را برای «کیفیت زندگی» معرفی می‌کند: ۱- جسمانی ۲- وضعیت کارکردی مانند تحرک و فعالیت جسمانی ۳- فعالیت‌های نقش اشتغال، اداره خانه و خانواده ۴- عملکرد اجتماعی، به عبارتی روابط شخصی و خصوصی، چگونگی تعاملات اجتماعی ۵- وضعیت عاطفی شامل اضطراب، استرس و افسردگی ۶- دانش و فهم ۷- خواب و استراحت ۸- انرژی و نیروی زندگی ۹- احساس سلامتی و ۱۰- رضایت کلی از زندگی (فیلیپز ۲۰۰۶)، دو رویکرد برای کیفیت زندگی ارائه می‌دهد: اولین و مهمترین رویکرد، رویکرد ذهنی است که ادراک فرد از زندگی را شامل می‌شود و دومین رویکرد، رویکرد عینی به کیفیت زندگی است که درآمد و شرایط زندگی را که در برگیرنده عوامل اجتماعی تاثیرگذار بر کیفیت زندگی را شامل می‌شود. تعریف جدیدتر کیفیت زندگی را به صورت اختلاف بین سطح انتظارات انسان‌ها و سطح واقعیت‌ها عنوان می‌کنند که هرچه این اختلاف کمتر باشد کیفیت زندگی بالاتر است

«عملکرد جنسی»: هر عاملی که باعث اختلال در یک رابطه سالم زناشویی شود، تحت عنوان اختلال جنسی طبقه‌بندی می‌گردد. براساس راهنمای تشخیصی و آماری اختلالات ذهنی-روانی اختلال عملکرد جنسی بعنوان اختلالی در چرخه پاسخ جنسی یا درد هنگام رابطه جنسی تعریف شده است (بایرامی و همکاران، ۱۳۸۷) و سلامت جنسی عبارت است از حالتی از رفاه

جسمی، عاطفی، روانی و اجتماعی مرتبط با تمایلات جنسی (سازمان بهداشت جهانی، ۲۰۰۲). اختلالات جنسی زنان (FSD) عبارت است از اختلال در میل، تحریک جنسی و درد هنگام آمیزش و همچنین مشکل در راه ارگاسم (جونز، ۲۰۰۲). اختلالات جنسی در مردان (IIEF) عبارتست از اختلال در نعوظ، انزال و اختلال در میل جنسی (وین، کاواسی، نوویک، ۲۰۰۷).

«سازگاری اجتماعی»: فرایند پیوسته‌ای است که در آن تجربیات یادگیری اجتماعی شخص، باعث ایجاد نیازهای روانی می‌گردد و نیز امکان کسب توانایی مهارت‌هایی را فراهم می‌سازد که از آن طریق می‌توان به ارضای آن نیازها پرداخت (نیکتاش، ۱۳۷۹)

«پیروی دارویی»: عبارت است از میزان مطابقت یا عدم مطابقت رفتار افراد با توصیه‌های سلامتی یا درمانی (میتلر، ۱۹۹۷)

«نمایش درمانی»: نمایش درمانی روشی از «درمان گروهی»، «غیر دارویی»، «کمکی» و «بازی محور» است (امرابی، ۱۳۷۸)

← روش تحقیق :

این تحقیق با «روشی کاربردی» و به «شیوه‌ای آزمایشی» با استفاده از دو گروه «پایه» و «گروه آزموده» انجام شده است و نتایج آن به روش مقایسه‌ای برای رسیدن به تغییرات معنی دار بررسی شده است.

«در این بررسی با توجه به روند کنونی باروری در ایران و نظر کارشناسان، فرض متوسط در مورد جمعیت ایران واقع بینانه‌تر تلقی شده و ملاک عمل قرار گرفته است. نتایج این بررسی به صحیح بودن این فرض در مورد جمعیت ایران بستگی دارد. در ادامه نیز الگوی مصرف هزینه‌های بهداشت و درمان در چرخه زندگی خانوارهای شهری ایران، به ویژه در دوران سالخوردگی، با استفاده از داده‌های هزینه درآمد خانوار و به کمک روش شبه تابلویی تحلیل شده است.»^{۴۲}

← یافته‌های تحقیق :

یافته‌های این تحقیق مبتنی بر دست آوردهای زیر است که سطح تاثیرگذاری نمایش درمانی برآزموده‌های سالمندان تغییرات معنی داری به شرح زیر را نشان داده است :

نمایش درمانی موجب اتقاء «سطح روابط اجتماعی» در سالمندان می‌شود

نمایش درمانی موجب «کنار آمد و کاهش دردهای» در سالمندان می‌شود

نمایش درمانی موجب «افزایش امید به زندگی» در سالمندان می‌شود

نمایش درمانی موجب «کاهش افسردگی» در سالمندان می‌شود

نمایش درمانی موجب «کاهش حس بی‌هودگی» در سالمندان می‌شود

نمایش درمانی موجب «ایجاد حس خود باوری» در سالمندان می‌شود

نمایش درمانی موجب «افزایش اعتماد به نفس» در سالمندان می‌شود

اهداف کاربردی تحقیق :

- توجه به اهمیت برنامه ریزی برای دوره سالمندی
- آگاهی بخشی به عموم جامعه نسبت به مسائل سالمندان
- ارائه الگوی مناسب برای جلوگیری از فراموشی فرهنگ ملی و سنتی
- توجه به کاهش شکاف بین نسل ها که تبعات مخرب فرهنگی و اجتماعی را در پی خواهد داشت

- توجه به توانمند سازی سالمندان (روحي، رواني) در مواجهه با مسائل دوره سالمندی
 - توجه بخشی به روابط بین فردی و اجتماعی در راه سلامت جامعه
 - توجه بخشی به تجربه سالمندان در مسیر کاهش خطاهای خانواده
- اهداف اصلی تحقیق :

- تاکید بر برنامه ریزی در حوزه سالمندی
- تاکید بر پیش بینی مسائل آینده جامعه سالمندان
- آمادگی خانواده ها برای پذیرش سالمندان
- جلوگیری از شکاف بین نسل ها
- ارائه مدل مناسب در سبک زندگی

← اهداف ویژه تحقیق:

- افزایش حساسیت در حوزه برنامه ریزی فرهنگی و اجتماعی و توانبخشی برای سازمانهای مربوطه در عرصه توانمند سازی سالمندان
- توجه به عواطف انسانی خانوادگی به عنوان محور پویایی اجتماعی در توانمند سازی سالمندان
- توجه به بعد سلامت نگر جسمی، روحی و روانی خانواده به عنوان مهمترین و نخستین هسته اجتماعی در توانمند سازی سالمندان
- توجه به شیوه نمایش درمانی به عنوان درمانی موثر در توانمند سازی سالمندان

← سوالات تحقیق :

- آیا نمایش درمانی در کاهش اختلال خواب سالمندان موثر است
- آیا نمایش درمانی در کاهش افسردگی سالمندان موثر است
- آیا نمایش درمانی در کاهش اضطراب سالمندان موثر است
- آیا نمایش درمانی در تقویت روابط اجتماعی سالمندان موثر است
- آیا نمایش درمانی در تقویت حافظه روزمره سالمندان موثر است
- آیا نمایش درمانی در تقویت قوه توجه و تمرکز سالمندان موثر است
- آیا نمایش درمانی در تقویت جنبه خودکار آمدی سالمندان موثر است
- آیا نمایش درمانی در افزایش کیفیت زندگی سالمندان موثر است
- آیا نمایش درمانی در افزایش رضایتمندی میل جنسی سالمندان موثر است

- آیا نمایش درمانی در پیروی دارویی سالمندان موثر است
فرضیه های بنیانی :

- نمایش درمانی در کاهش اختلال خواب سالمندان موثر است
- نمایش درمانی در کاهش افسردگی سالمندان موثر است
- نمایش درمانی در کاهش اضطراب سالمندان موثر است
- نمایش درمانی در تقویت روابط اجتماعی سالمندان موثر است
- نمایش درمانی در تقویت حافظه روزمره سالمندان موثر است
- نمایش درمانی در تقویت قوه ی توجه و تمرکز سالمندان موثر است
- نمایش درمانی در تقویت جنبه خودکارآمدی سالمندان موثر است
- نمایش درمانی در افزایش کیفیت زندگی سالمندان موثر است
- نمایش درمانی در افزایش رضایتمندی میل جنسی سالمندان موثر است
- نمایش درمانی در پیروی دارویی سالمندان موثر است.

← بحث و نتیجه گیری:

توانمند سازی گستره وسیعی از فعالیت ها را در بر می گیرد، از جمله خدمات پزشکی، فیزیوتراپی (فیزیکال تراپی)، روان درمانی، گفتار درمانی، شغل درمانی، خدمات حمایتی (occupational therapy and support services) کاردرمانی و خدمات پشتیبانی و هنر درمانی، طبق این تعریف افراد سالمند و مبتلا به معلولیت های مختلف باید هم به خدمات پزشکی عمومی و هم به خدمات جانبی و کمکی دسترسی آسان داشته باشند.

بطور مثال، افراد سالمندی که به علت افسردگی، استرس از مرگ، آسیب مغزی (سکته) شنوایی یا بینایی شان و یا صدمه جسمی می بینند و دچار آسیب می شود در حوزه توانمند سازی تعریف میشوند.

اما شایعترین نقص های شناختی در افراد سالمند که می توان به مدد هنردرمانی و خصوصا دراما تراپی آنها را احیا کرد به قرار زیر است ؟

شایعترین اختلالات سالمندی که به مدد نمایش درمانی مداوا می شوند :

«کاهش روابط اجتماعی»

«کاهش سطح روابط بین فردی»

«گوشه گیری»

«حس ناتوانی» و از «کار افتادگی»

«حس بی ارزشی»

«انتظار مرگ»

«اختلال عملکردهای اجرایی» و... است که شامل مشکلاتی به شرح زیر است :

برنامه ریزی

انعطاف پذیری شناختی

تفکر انتزاعی

حقوق قانونی

آغاز فعالیت های مناسب

مهیار اقدامات نامناسب

انتخاب اطلاعات حسی مرتبط و... است که به نظر می رسد حضور سالمند در دل خانواده و فعالیت های جمعی چون هنر درمانی و درام تراپی باعث تاثیر پذیری در فرد سالمند می گردد. در این میان شایعترین اختلالات خلقی در سالمندان «افسردگی»، «بی عاطفگی» و «اضطراب» است که میزان شیوع افسردگی در سالمندان ۵۰ تا ۶۰ درصد گزارش شده است (بورن، ۲۰۰۲؛ کیومینگ، ۱۹۹۲۹) در یک مرور سیستماتیک شیوع افسردگی شدید ۱۷ درصد، افسردگی خفیف ۲۲ درصد و افسرده خویی ۱۳ درصد گزارش شده است (ریچندرس و همکاران، ۲۰۰۸).

دراما تراپی به عنوان شاخه ای از هنر درمانی برای سالمندانی که دچار «مشکلات ابراز احساسات»^{۴۳} هستند از طریق گسترش حوزه عمل و گفتار به منظور توسعه اعتماد به نفس بیشتر و تخلیه روانی و رسیدن به آرامش روحی اقدام می کند، همچنین در دراما تراپی با ایجاد موقعیت های نمایشی بازی محور شرایط بروز اینگونه احساسات در سالمندان مهیا می شود. یکی از روش های بروز عواطف بازی نقشها در موقعیت های نمایشی است به عنوان نمونه بازی بداهه در موقعیت های خشم، شادی، غم و ... با این هدف که به فرد آگاهی بخشی شود که مهم ترین نقش های عواطف این است که عاطفه هر فرد وسیله ای برای برقراری ارتباط با دیگران است، او می تواند از طریق عواطف خود اطلاعاتی را در مورد احساسات، نیازها و امیال خود به دیگران منتقل کند.

به علاوه عواطف باعث فهمیدن، بازشناسی هیجانات دیگران و همچنین رفتارهای ناشی از همدلی با دیگران می شود؛ فرد با باز آفرینی موقعیت های احساساتی رفتاری منطبق و مناسب با هیجانات دیگران از خود بروز می دهد.

پس با توجه به نقش مهم عواطف در ارتباطات موثر، شناسایی احساسات، نیازها و امیال، پذیرش مسوولیت در قبال هیجان های شخصی، حفظ انگیزش در برخورد با ناملایمات و رهایی از هرگونه پریشانی عاطفی و بازگرداندن آرامش به ذهن و جسم سالمند از مهم ترین راهبردهای دراما تراپی است.

به زبان ساده می توان گفت فرد دچار «الکسی تایمیا»^{۴۴} یا «ناتوانی هیجانی» نمی داند هیجانات گوناگون چه ویژگی ها و تفاوت هایی با هم دارند و وجود هیجان یا حالات عاطفی و خلقی را تشخیص نمی دهد.

این وضعیت اغلب در افسردگی بیمارگونه، سوء مصرف و اعتیاد به مواد و نیز به دنبال مواجهه

۴۳. الکسی تایمیا به معنی فقدان هیجان Alexithymia افرادی که علاقه ای به روبرو شدن با هیجانها، فهمیدن و درک هیجانها و صحبت کردن در مورد آنها را ندارند، به احتمال بیشتری نشانه ی الکسی تایمیا را دارند، به عبارت دیگر الکسی تایمیا را می توان نوعی از سطح پایین تجربه پذیری دانست. فرد الکسی تایمیک قادر به ارزیابی و بیان هیجان های خود به صورت کلامی نیست. الکسی تایمیا اصطلاحی است که اغلب برای توصیف افرادی به کار می رود که مشکلاتی در تشخیص، پردازش و تنظیم هیجان های خود دارند.

۴۴. الکسی تایمیا/ ناتوانی هیجانی Alexithymia

با رویدادهای تلخ و فاجعه آمیز دیده می‌شود.

شواهد بسیار نشان می‌دهند افرادی که در زمینه احساسات و عواطف قوی هستند می‌توانند به خوبی احساسات خود را کنترل کنند. همچنین قادرند احساسات دیگران را بهتر درک کنند، در نتیجه ارتباط بهتری هم با آنها داشته باشند و در هر زمینه زندگی (روابط خصوصی، خانوادگی و اجتماعی) موفق‌تر عمل می‌کنند.

نمایش درمانی به عنوان شیوه‌ای از درمان غیر دارویی ابزار پشتیبانی کننده و موثری برای کمک به حل مسائلی است که فرد را دچار مشکل کرده است، بسیاری از مشکلات مرتبط با ناتوانی‌های یادگیری و (رفتاری)^{۴۵}، «تروماها»^{۴۶}، مشکلات (انطباقی)^{۴۷} مشکلات اعتیاد و خودکشی، کارو یا شخصی درگیری و غیره... همچنین این رویکرد درمانی موجب همدلی در میان متخصصان سلامت و ترویج ارتباطات بهتر با (بیماران)^{۴۸} سالمندان می‌شود. این یک اصل ثابت شده علمی است که نخستین مرحله از تخلیه روانی در خالق اثر هنری رخ می‌دهد، بدین معنی که هنرمند پس اینکه از محیط پیرامون و یا هر عنصر ملموس دیگری الهام گرفت، تاثیر و تاثیرات و مکنونات درونی خود را به مرحله کشف و شهود می‌رساند و این کشف و شهود پیوند ناخود آگاهی به خود آگاهی است که حاصلش تولید هنری خواهد بود و نتیجه اش هم آرامشی است که در پس این خلق کردن برای هنرمند به وجود می‌آید و این مسئله مهمی است که نمایش درمانی به دنبال ارزیابی آن است (امرابی ۲۰۰۲).

مراجعات با خلق موقعیت‌های بازی محور و تجربه کردن آن موقعیت‌ها به دنبال بروز درونیات خود هستند این مسئله در قالب خلق اثری به ظهور میرسد، نخستین قدم تخلیه روانی آرامشی است که از بابت تولید فرایند بازی محور در مراجعان ایجاد می‌شود، براین مبنی پله نخست نمایش درمانی پالایش روحی و روانی سالمندان است.

«در تعریف نمایش درمانی گفته شده دراماترپی شیوه‌ای موثر به مدد هنر در توانبخشی و بازپروری افرادی است که به هر دلیل ممکن دچار مسئله‌ای بغرنج شده‌اند»، از آنجایی که بسیاری از ما تمایلی به انجام درمان‌های دارویی و معمولی در حوزه روان درمانی نداریم، نمایش درمانی به عنوان روشی ملموس، روز به روز طرفداران بیشتری پیدا می‌کند.

دراماترپی به عنوان یک فرصت جدید برای دسترسی به احساسات و عواطف سرکوب شده می‌تواند در مسیر ارتقا بهداشت روانی فرد موثر واقع شود. با نمایش درمانی مراجعان به جهت غیرمستقیم‌گویی و بهره‌گیری از یک مسیر انحرافی و سرگرم کننده در برخورد با مسائل روحی و روانی مخاطبان تمایل بیشتری در مشارکت با درمانگران نشان می‌دهند.

براین اساس نمایش درمانی روشی از درمان غیردارویی به مدد فرایندهای هنری است که اجازه می‌دهد تا مراجعان در برابر تغییرات «رفتاری»، «ادراکی» و «احساسی» پای پس نکشند و از خود مقاومت نشان ندهند (امرابی ۲۰۰۳).

۴۵. Comportement رفتاری .

۴۶. ضربه یا تروما (به انگلیسی: Trauma) در دانش پزشکی به هر نوع ضربه، جراحت، شوک، آسیب و حادثه وارد شده بر بدن انسان گفته می‌شود با این شرط که از خارج به بدن وارد شود و عامل درونی یا بیماری در بدن علت ایجاد آسیب نباشد.

۴۷. Adaptation انطباقی .

۴۸. Patients بیماران .

در این زمینه دکتر «ژان پیر کلاین»^{۴۹} (هنر درمانگر و روانپزشک فرانسوی ۱۹۹۷ و مدیر موسسه INECAT موسسه ملی بیان، ایجاد، هنر و درمان) در پاریس معتقد است «هنر درمانی روشی غیر مستقیم، ملموس و راهکار مناسبی برای درمان مسائل روحی و روانی افراد دچار مسئله است» (کلاین ۱۹۹۷).

به اعتقاد وی این یک اصل مهم است که استفاده از آفرینش های هنری (نقاشی، طراحی، نمایش، رقص، کولاژ، مجسمه سازی، عکاسی، عروسک سازی و...) به منظور نفوذ در مسائل ناخودآگاه فرد و تغییر و تحول مثبت تاثیرگذار است.

به اعتقاد کلاین هدف در هنر درمانی تغییری است که منجر به آرامش و رضایت فرد مراجعه کننده می شود، او می گوید: «تغییر در هنر درمانی بخشی از یک فرآیند خلاق سازی است که موجب کاهش درد، جلوگیری از خشونت، رفع تناقضات، ترمیم مشکلات روحی و روانی و... می شود» (کلاین ۱۹۹۷).

اما هنر درمانگران در مواجهه با مراجعان چه افرادی که نیاز به توانبخشی دارند و چه مراجعانی که برای باز پروری تحت درمان قرار گرفته اند، نسبت به سطح آگاهی و اطلاعات آنها شیوه مواجهه و برخورد خود را تعریف می کنند، طبیعی است در تمرین با افرادی که نیاز به بازپروری دارند «قدرت و سرعت یادآوری ذهنی»، «سطح آگاهی» و... بسیار کمک کننده است.

درمانگر می داند در حوزه بازپروری تقویت جنبه های فراموش شده و یا کم رنگ شده ذهنی فرد مراجعه کننده مد نظر است و آموزش ها در مرحله بعدی است.

نمایش درمانی در حوزه توانمند سازی سالمندان اهداف مهمی را به شرح زیر پیگیری می کند:

توسعه زبان نمادین

دسترسی آسان به احساسات

تقویت انگیزه های درمانی

بالا بردن سطح مشارکت

خلق هنری

ارتقا باورمندی در فرد

تخلیه روانی

آرامش و آسایش ذهنی و...

منابع:

- آزاد ارمکی، تقی و حسن چاوشیان، بدن به مثابه رسانه هویت، مجله جامعه شناسی ایران، دوره چهارم، ش ۴، ۱۳۸۱.
- ایروانی محسن، توانبخشی مبتنی بر جامعه راهنمای CBR (سازمان بهداشت جهانی) مولفه توانمندسازی (جلد ۶) به سفارش سازمان بهداشت جهانی (WHO)، چاپ دوم، ناشر، سازمان بهزیستی کشور، ۱۳۹۶.
- اسدی محمد رضا، توانبخشی مبتنی بر جامعه: اشتغال معلولین به شیوه استاد شاکری، ناشر، رشد فرهنگ، چاپ اول، ۱۳۹۶.
- اعزازی، شهلا، جامعه‌شناسی خانواده؛ با تأکید بر نقش، ساختار و کارکرد خانواده در دوران معاصر، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۶.
- اسماعیلی شیرازی، مرضیه، روان‌شناسی اجتماعی سالمندی، تهران: تخت جمشید، ۱۳۷۹.
- برهان نژاد سعیده، بررسی تاثیر خصوصیات اصول راهبری شرکت‌ها بر مدیریت مالیات در شرکت‌ها، پایان نامه، دانشگاه علوم تحقیقات کرمان، ۱۳۸۹.
- پوررضا، ابوالقاسم و رقیه خبیری نعمتی، «اقتصاد، بهداشت و سالمندی»، سالمند، مجله سالمندی ایران، س ۱، ش ۲، ۱۳۸۵.
- تقوی، نعمت‌الله؛ «سال خوردگان در جامعه»، فصلنامه جمعیت، ش ۱۱، ۱۳۷۵.
- سلیمانی معصومعلی، ایران نژاد گاریزی مهدی، توانمند سازی منابع انسانی، دنیس کیلا، انتشارات مدیران، چاپ اول، ۱۳۸۳.
- رفیعی پور جواد، توانمندسازی کارکنان، انتشارات دارالفنون، چاپ اول، ۱۳۹۶.
- رفیعی فر شهرام، عطازاده ماندانا، احمد زاده اصل مسعود، تحقیق، نظام جامع توانمند سازی مردم برای مراقبت از سلامت خود، اداره ارتباطات و آموزش سلامت وزارت بهداشت ۱۳۸۴.
- رسولی آراس، بررسی رابطه بین آمادگی به اعتیاد خودکارآمدی، پرخشگری افسردگی و استرس، فصلنامه علمی پژوهشی پژوهشنامه تربیتی، شماره ۴۴ پاییز، ۱۳۹۴.
- رضائی جواد، پور اصغری سنگاچین فرزام، دیپا نارایان، توانمند سازی و کاهش فقر، انتشارات بانک جهانی، چاپ اول، ۱۳۹۴.
- رجایی ابرقویی، فاطمه، بررسی مسائل سالمندان در ایران و جهان، تهران: کتاب آشنا، ۱۳۸۱.
- ریاحی، محمداسماعیل، «مطالعه تطبیقی موقعیت و جایگاه سالمندان در جوامع گذشته و معاصر»، سالمند: مجله سالمندی ایران، س ۳، ش ۹ و ۱۰، ۱۳۸۷.
- زنجانی، حبیب‌الله، خانه سالمندان، تجربه‌ای ناموفق، نامه علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۵.
- کانتیری مهدی، مجموعه مقالات دومین کنگره بررسی مسائل سالمندی در ایران، ناشران، فرهنگسرای سالمند، موسسه اندیشه، چاپ اول، ۱۳۸۶.
- شهیدی عنایت الله، کارگاه خود هیمنونیزم پیشرفته، تهران، ۱۳۹۴.
- حسین‌زاده، علی حسن و عبدالرضا نواح و رامین فرامرزی، «بررسی مشکلات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی سالمندان مقیم در خانه‌های سالمندان شهر اهواز»، فصلنامه توسعه انسانی، اهواز، دانشکده اقتصاد و علوم اجتماعی دانشگاه شهید چمران اهواز، ۱۳۸۶.
- دوبووار، سیمون، کهنسالی، ترجمه علی طوسی، تهران: شباویز، ۱۳۶۵.
- سام آرام، عزت‌الله و زیبا احمدی‌نبی، بررسی عوامل مؤثر بر موقعیت سالمند در خانواده، سالمند: مجله سالمندی ایران، س ۲، ش ۴، ۱۳۸۶.
- سیام، شهره، بررسی مسائل سالمندان در ایران و جهان، تهران: کتاب آشنا، ۱۳۸۱.
- شاملو، غلامعلی، پیری چیست، چرا پیر می‌شویم؟ طرح مقدماتی پیری‌شناسی بالینی و توان بخشی سالمندان، تهران: شرکت سهامی چهره، ۱۳۶۴.
- علی‌پور، مریم، بررسی مشکلات اجتماعی سالمندان مقیم سراهای سالمندی شهر تهران: مطالعه موردی آسایشگاه کهریزک، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران: ۱۳۸۵.

- . کاتر، فلیپ، آرمسترانگ، گری مدیریت بازاریابی، (مترجم: بهمن فروزنده)، انتشارات آتروپات، ۱۳۸۴.
- . محمدی، اسماعیل، مشتری مداری: تکریم ارباب رجوع، ناشر موسسه خدمات فرهنگی رسا، چاپ پنجم، ۱۳۸۶.
- . تقوی، نعمت‌الله؛ «سال‌خوردگان در جامعه»، فصلنامه جمعیت، ش ۱۱، ۱۳۷۵.
- . حسین‌زاده، علی حسن و عبدالرضا نواح و رامین فرامرزی، «بررسی مشکلات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی سالمندان مقیم در خانه‌های سالمندان شهر اهواز»، فصلنامه توسعه انسانی، اهواز، دانشکده اقتصاد و علوم اجتماعی دانشگاه شهید چمران اهواز، ۱۳۸۶.
- . دوبوووار، سیمون، کهنسالی، ترجمه علی طوسی، تهران: شبانویز، ۱۳۶۵.
- . رجایی ابرقویی، فاطمه، بررسی مسائل سالمندان در ایران و جهان، تهران: کتاب آشنا، ۱۳۸۱.
- . ریاحی، محمداسماعیل، «مطالعه تطبیقی موقعیت و جایگاه سالمندان در جوامع گذشته و معاصر»، سالمند: مجله سالمندی ایران، س ۳، ش ۹ و ۱۰، ۱۳۸۷.
- . زنجانی، حبیب‌الله، خانه سالمندان، تجربه‌ای ناموفق، نامه علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۵.
- . سلام آرام، عزت‌الله و زیبا احمدی نبی، بررسی عوامل مؤثر بر موقعیت سالمند در خانواده، سالمند: مجله سالمندی ایران، س ۲، ش ۴، ۱۳۸۶.
- . سیام، شهره، بررسی مسائل سالمندان در ایران و جهان، تهران: کتاب آشنا، ۱۳۸۱.
- . شاملو، غلامعلی، پیری چیست، چرا پیر می‌شویم؟ طرح مقدماتی پیری‌شناسی بالینی و توان بخشی سالمندان، تهران: شرکت سهامی چهره، ۱۳۶۴.
- . علی‌پور، مریم، بررسی مشکلات اجتماعی سالمندان مقیم سراهای سالمندی شهر تهران: مطالعه موردی آسایشگاه کهریزک، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، ۱۳۸۵.
- . قائمی، علی، خانواده و مسائل سالمندان، تهران: انجمن اولیا و مربیان، ۱۳۶۹.
- . کشاورز، امیر و محمد سلطانی‌زاده، «بررسی میزان سلامت ذهن و سرزندگی سالمندان شهر اصفهان»، مجموعه مقالات اولین همایش منطقه‌ای سالمندی و سلامت، دانشگاه آزاد اسلامی بابل و دانشگاه علوم پزشکی بابل، ۱۳۸۵.
- . کلاتری، خلیل، پردازش و تحلیل داده‌ها در تحقیقات اجتماعی و اقتصادی، تهران: انتشارات شریف، ۱۳۸۲.
- . کلدی، علیرضا، مسائل و مشکلات جسمانی، اجتماعی و روانی سالمندان منطقه ۱۳ تهران، فصلنامه رفاه اجتماعی، س ۴، شماره ۱۴، ۱۳۸۳.
- . گیدنز، آنتونی، جامعه‌شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی، ۱۳۷۶.
- . مجیدی، عبدالمجید؛ مسائل سالمندی و طب سالمندان، تهران: وحید، ۱۳۶۸.
- . محسنی تیریزی، علیرضا، «بررسی وضعیت سالمندان در ایران»، فصلنامه تأمین اجتماعی، س ۲، ش ۴، ۱۳۷۹.
- . میشارا، بریان و روبرت رایدل، روان‌شناسی پیری، ترجمه حمزه گنجی و آما داودیان و فرنگیس حبیبی، تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۷.
- . دو ماهنامه طب جنوب پژوهشکده زیست پزشکی خلیج فارس دانشگاه علوم پزشکی بوشهر سال بیستم شماره دوم صفحه ۲۰۶-۱۹۳
- . نیازی محسن، بابایی فرد اسد الله، ناشران: فرهنگسرای سالمند، موسسه اندیشه، سامانه نشریه مجلات علمی پژوهشی دانشگاه تهران، ۱۳۹۴.
- . وهانس شوپ، توانمند سازی والدین، انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۹۴.
- . یوسفی سادات محرم، توانمند سازی اجتماع محور و مکانیسم نظارت، انتشارات برگ زیتون، چاپ اول، ۱۳۸۹.
- Thomas Scharf, Chris Phillipson, Allison E. Smith, (2001) «Older People In Deprived Neighbourhoods, Social Exclusion and Quality of Line In Old Age, Center for Social Gerontology, Keele University.
- Theobald, Hildegard (2005) Social exclusion and care for the elderly: Theoretical concepts and changing

- realities in European welfare states, WZB Discussion Paper, No. SP I 2005-301, available at: <http://econstor.eu/bitstream/10419/47367/1/482174676.pdf>
- Del Bono, E, Sala, E. Hancock, R. Gunnell, C. & Parisi, L. (2007) Gender, Older People and Social Exclusion. A Gender Review and Secondary Analysis of the Data, ISER Working Paper 2007-13, Colchester: University of Essex, pp 1-105 .
 - Jehoel-Gijbers, G. & Vrooman, C. (2008) «Social Exclusion of the Elderly : A Comparative Study of EU Member States», ENEPRI Research Report, No. 57, p 1- 85 .
 - Muhli, U. (2010) «Accounts of Professional and Institutional Tension in The Context of Swedish Elderly Care», Journal of Aging Studies , No. 24, p 47-56 .
 - Tajmazinani, A.A. (2010) «In the Mainstream or at the Margins? Youth Inclusion and Exclusion in Iran», University of Glamorgan, U.K. PhD Thesis, p 1-25.
 - Yekkalam, N. (2012) «Patterns and Risk Factors of Social Exclusion Among Older People in India», UMEA University Thesis, available at: http://www.phmed.umu.se/digitalAssets/117/117473_negin-yekkalam.pdf
 - www.aftab.ir , 1388.
 - www.iranianaging.ir , 1388.
 - www.kahrizak.com , 1388.
 - www.salmandan.blogsky.com , 1388.
 - <http://ismj.bpums.ac.ir/article-1-871-fa.pdf>
 - www.who.org , 1388

بررسی ده خرافه در هنر نمایش و علل پدید آمدن آن ها

مشهورترین خرافه هایی که در تئاتر ماندگار شدند

تئاتر به شکلی که ما امروز در ایران می‌شناسیم بیشتر از آنکه به نمایش‌های اجرا شده در کشورمان شبیه باشد، فرم و شکل خودش را از جهانبینی غرب الهام گرفته است و تئاتر در غرب همیشه ابزار مردم‌پسندی برای سرگرمی بوده و فرهنگ عامیانه مردم به خصوص در غرب پر بوده از خرافات و باورهای ریشه‌دار که حتی کسی نمی‌داند بعضی از آن‌ها نخستین بار چگونه به وجود آمده‌اند.

به تئاتر امروز ایران و فضایش نگاه نکنید که بحث‌ها و حرف‌های روشنفکری از سر و کولش بالا می‌رود خرافات‌هایی از باید و نبایدهای شانس در تئاتر وجود داشته (و حتی شاید هنوز وجود داشته باشد) که نه تنها ذره‌ای با عقل و منطق جور در نمی‌آیند، که خنده‌دار هم هستند.

مثلاً می‌دانستید که هیچ‌وقت نباید به بازیگران بگویید «موفق باشید»؟

یا پوشیدن لباس نو برای اجرای اول یا تمیز کردن اتاق گریم شگون ندارد؟ یا گذاشتن متن نمایشنامه شب‌ها زیر بالش به بازیگر کمک می‌کند تا سریع‌تر متن را به خاطر بسپارد؟ یا هیچ‌وقت با پای چپ از اتاق گریم بیرون نیایید؟

در این جا ما ده تا از پرطرفدارترین خرافات عامیانه در تئاتر و دلیل پدید آمدنشان را بررسی می‌کنیم.

۱۰. لباس آبی

خرافه: پوشیدن لباس آبی بر روی سن بدشانسی می‌آورد مگر اینکه بخشی از آن با نقره پوشیده شده باشد.

در سال‌های اولیه‌ای که طراحی لباس تئاتر آغاز شده بود رنگ آبی از رنگ‌های بسیار گران بوده و تهیه کردن لباس‌های آبی رنگ هزینه برتر بوده.

شرکت‌های تئاتری که در آستانه سقوط قرار داشتند از لباس آبی استفاده می‌کردند تا بینندگان را فریب بدهند و از موفقیتی که نداشتند با لباس‌های آبی رنگ پرده‌برداری کنند ولی متأسفانه افسون رنگ آبی بینندگان را نمی‌گرفت و این شرکت‌ها که علاوه بر شکست‌های مالی قبلی، هزینه سرسام‌آور تهیه لباس‌های آبی رنگ هم به خرج‌هایشان اضافه میشد و کامل ورشکست می‌شدند. از آن طرف شرکت‌هایی که حامی مالی ثروتمندی داشتند برای اینکه جوابی به آن‌ها داده باشند علاوه بر اینکه لباس آبی به تن بازیگرانشان می‌پوشاندند اغلب یک جلیقه از جنس نقره هم به لباس بازیگر اضافه می‌کردند تا اطمینان بازگشت سرمایه‌شان را به رخ بکشند.

ولی چیزی که از این چشم و هم‌چشمی بازی‌ها در ذهن مردم باقی بود این نتیجه‌گیری بود: که پوشیدن رنگ آبی بدشمنی می‌آورد مگر اینکه با نقره پوشیده شده باشد.

۹. سه شمع روشن

خرافه: روشن بودن سه شمع در صحنه تئاتر بدشمنی می‌آورد.
گفته می‌شود که نزدیک‌ترین فرد به کوتاه‌ترین شمع اولین کسی است که ازدواج می‌کند و می‌میرد. ولی چرا؟

پیش از اختراع لامپ برق طبیعتاً صحنه تئاتر با شمع روشن می‌شده و چه جایی برای یک شمع روشن خطرناک‌تر از جایی با پرده‌های فراوان و نقاشی‌های زیاد و لباس‌های بلند و بازیگرانی که بی‌محابا در صحنه حرکت می‌کنند تا بتوانند نگاه بیننده را در مشقت خود داشته باشند و بیننده‌هایی که تحت تأثیر این همه افسون قرار می‌گیرند؟

همیشه امکان آتش گرفتن یک صحنه تئاتر بالا بوده برای همین مردم برای جلوگیری از این خطر باز به خرافه پناه بردند تا سالن تئاتر را مصون نگه بدارند و این شد که سه شمع روشن در صحنه تئاتر بدشمنی می‌آورد.

۸. پر طاووس

خرافه: پر طاووس به هیچ‌وجه نباید بر روی صحنه آورده شود. استفاده از پر طاووس در لباس بازیگر یا بخشی از دکور یا حتی استفاده از آن در بخشی که حتی دیده نمی‌شود باعث رخ دادن هرج‌ومرج در صحنه تئاتر می‌شود.

زیاد در دسته‌ی عزاداری محرم و بر بالای علم حضرت عباس پر طاووس دیده‌ایم ولی پر طاووس در فرهنگ غرب با ترس‌ولرز استفاده می‌شده است.

شایعات زیادی وجود دارد درباره اینکه تئاتری که در لباس بازیگرانش از پر طاووس استفاده شد به‌طور کلی در آتش سوخت و خاکستر شد و یا اتفاقات بد دیگری برای آن تئاتر و عواملش افتاد. در افسانه‌ها گفته می‌شود که بخش‌های دایره‌ای پر طاووس همان چشمان شیطان هستند و نمایش را نفرین می‌کند.

در اساطیر یونانی هیولایی هزار چشم به نام آرگوس وجود داشته و مردم‌باورداشتند که دواپر روی دم طاووس که شبیه چشم هستند همان چشم‌های این هیولا هستند و به همین دلیل مردم از پر طاووس دوری می‌کردند.

۷. هدیه‌ای از قبرستان

خرافه: شگون دارد که به کارگردان یا بازیگر نقش اصلی زن یک دسته‌گلی که از قبرستان دزدیده‌شده را در شب اجرای پایانی هدیه بدهند. البته باید این هدیه بعد از اجرای آخر به فرد تقدیم شود وگرنه به‌جای خوش‌شانسی بدشمنی می‌آورد!

هدیه دادن دسته‌گلی از قبرستان در انتهای اجرای پایانی نشانه ایست برای مرگ نمایشنامه و اینکه این نمایش می‌تواند حالا در آرامش ابدی به سر ببرد.

البته برای این حرکت هم می‌تواند دلیل منطقی وجود داشته باشد و اینکه همان‌طور که همه ما به خوبی می‌دانیم تئاتر منبع درآمد چندانی نیست و باین‌وجود ادب حکم می‌کند که

در انتهای نمایش به پاس زحمت دوست کارگردان یا بازیگر به او دسته‌گلی تقدیم کنیم و با وجود شاید ترسناک بودن ولی قبرستان محل خوبی برای چیدن گل بوده. به عبارتی تئاتری‌ها خیلی خوب بلد بودند حتی برای گل نخریدن و از قبرستان دزدیدنش هم یک توجیه منطقی و شاعرانه درست کنند و علاوه بر اینکه برای گل خریدن هزینه نکنند سال‌های سال مردمی را درگیر این مسئله نکنند.

۶. آینه در صحنه

خرافه: وجود داشتن آینه در صحنه تئاتر بدشانسی می‌آورد. با احتیاط رفتار کردن با آینه در فرهنگ عامیانه ایران هم وجود دارد و زیاد شنیده‌ایم که شکستن آینه بدشگون است و یا به معنای در کمین بودن یک حادثه‌ی بد است. در قدیم بر این باور بودند که آینه‌ها بازتاب‌دهنده روح هستند و شکستن آن تاهفت سال بدشانسی می‌آورد و البته اگر دلتان هوس بدشانسی کرده حتماً لازم نیست آینه را بشکنید. کافی است تئاتری به روی صحنه ببرید و در آن از آینه استفاده کنید. به باور عامیانه قدیم این کار همان قدر بدشانسی می‌آورد که شکستن آینه بدبختان می‌کند. ولی خب اگر از باورها کمی دور شویم و کمی به دنیای استدلال نزدیک شویم ساده می‌توانیم بفهمیم که استفاده از آینه در صحنه کار زیاد هوشمندانه‌ای نیست. آینه می‌تواند نورهایی که نباید را بازتاب کند و جاهایی از سالن که نباید را روشن کند و یا بخش‌هایی از سالن که نباید دیده شوند را نشان بدهد. برای همین هیچ‌وقت از آینه در تئاتر استفاده زیادی نشده بود و ذهن داستان‌ساز عوام برایش قصه‌ای از جنس خرافه ساخت.

۵. تسخیر ارواح

خرافه: ارواح در سالن تئاتر حضور دارند و برای احترام به سلیقه و حضور آن‌ها باید حداقل یک شب در هفته سالن تئاتر از زنده‌ها خالی باشد. این ارواح بسته به منطقه‌ای که در آن تئاتر اجرا می‌شود می‌توانند اسم‌های متفاوتی داشته باشند ولی ما به‌طور خاص با یک روح بدجنس که به آزار و اذیت برای خالی نبودن سالن تئاتر می‌پردازد سروکار داریم و اسم اون تس پیس است. تس پیس یونانی مخترع دیالوگ است و در خارج از دنیای ارواح به‌عنوان اولین بازیگر تاریخ شناخته می‌شود. روح تس پیس یونانی نمایش را منحصراً کار خودش می‌داند و چندان از افرادی که تئاتر کار می‌کنند خوشش نمی‌آید و معتقد است که هیچ‌کدامشان لایق نیستند و همه‌شان دارند پا توی کفش او می‌کنند برای همین سالن‌های تئاتر را تسخیر می‌کند. سالن‌داران تئاتر برای مصالحه با او و اینکه مبدا عصبی شود و بلای بدی بر سرشان بیآورد یک روز در هفته که معمولاً دوشنبه‌ها است سالن را تماماً برای او خالی نگه می‌دارند و او را با عشق همیشگیاش، تئاتر، تنها می‌گذارند. البته دلیل منطقی‌ای که برای این برگزار نشدن تئاتر در یک روز از هفته وجود دارد این است که خب بالاخره بازیگران و عوامل نیاز به استراحت و تعطیلی دارند!

۴. نور روح

خرافه: همیشه باید در یک سالن تئاتر خالی یک نور برای دفاع از تئاتر در برابر ارواح وجود

داشته باشد.

نور روح یک لامپ است که زمانی که تئاتر خالی و کاملاً تاریک باشد روشن می‌شود و معمولاً در مرکز صحنه قرار دارد. گفته شده که این نور برای دل‌خوشی ارواح روشن می‌شود تا آن‌ها را از اینکه بلایی سر تئاتر بیاورند بازدارد

تئاتر همیشه محل ترسناکی بوده. فضای تاریک و عجیب‌وغریب بودن پشت‌صحنه کمی آن را برای مردم عجیب‌وغریب و ترسناک جلوه می‌داد برای همین همیشه این افسانه که سالن تئاتر پر از روح است وجود داشته. حتی در تئاتر قصر لندن به‌طور مداوم دو کرسی برای ارواح خالی نگه‌داشته می‌شود. پس چندان عجیب نیست که چراغی هم برای دور همی‌های شبانه‌شان روشن بماند.

البته کاربرد اصلی این نور هدایت اولین نفر به داخل و آخرین نفر به خارج است و علاوه بر آن روشن شدن این چراغ به معنی پایان تئاتر بود و بازیگران و عوامل عاشق این بودند که بعد از اتمام تئاتر دورهم در سالن بنشینند و درباره مسائل مختلف حرف بزنند.

۳. سوت زدن

خرافه: سوت زدن روی صحنه یا در پشت‌صحنه بدشانسی می‌آورد و یک نفر که لزوماً سوت‌زننده نیست اخراج می‌شود.

در گذشته مدیر صحنه با سوت زدن به بازیگران روی صحنه یا دستیاران صحنه علامت می‌داد و سوت نوعی کدگذاری بین آن‌ها بود و اگر کسی جز مدیر صحنه در زمانی که نباید سوت می‌زد افراد دچار اشتباه می‌شدند و این می‌توانست فاجعه‌بار شود و یا سوت‌زننده و یا کسی که با سوت اشتباهی کار اشتباهی انجام داده بود اخراج شوند.

این اتفاق ساده در طول زمان توانست به یک باور خرافی در میان مردم تبدیل شود.

۲. دیالوگ آخر

خرافه: هرگز دیالوگ پایانی را پیش از اجرا در برابر تماشاگر تمرین نباید کرد. طبیعتاً یک نمایش تئاتر به روزها و ساعت‌های طولانی تمرین نیاز دارد ولی طبق باور عامه مردم دیالوگی هست که اگر پیش از نمایش تمرین شود به جای اینکه بازیگر را ماهرتر کند بدشانسی می‌آورد. ولی چه فکری می‌تواند پشت این باور باشد.

شده است که به زیارت بقعه متبرکه‌ای بروید و برای آنکه دوباره به آنجا برگردید یا اصطلاحاً طلبیده شوید از آن محل خداحافظی نکنید؟

یا مثلاً فیلم‌هایی دیده‌اید که ارواحی که کار ناتمام دارند در زمین سرگردان می‌مانند تا زمانی که بتوانند آن کار را به سرانجام برسانند؟

دلیل تمرین نکردن دیالوگ پایانی تئاتر پیش از اجرا هم همین است. باور اینکه کار ناتمام تا تمام نشود در جریان خواهد ماند و اینکه نمی‌خواهند نمایش تا پیش از حضور تماشاگران کامل شده باشد.

البته کارگردانان خرافاتی‌ای که مشتاق بودند کارشان در کامل‌ترین حالت ممکنه به نمایش بیاید بلد بودند تا این نفرین را دور بزنند. آن‌ها یک روز با لباس عادی در میان دوستان و خانواده‌شان

به تماشای نمایش می‌پرداختند و دیالوگ پایانی که گفته می‌شد طلسم می‌شکست و از آن زمان به بعد نمایش را همراه با دیالوگ پایانی تمرین می‌کردند.

۱. مکبث

خرافه: گفتن واژه مکبث در تئاتر موجب بدبختی فراوان می‌شود. حالا سؤال این است که آیا می‌شود نمایش مکبث را بدون آوردن نام مکبث اجرا کرد؟ اگر نام مکبث در تئاتری آورده شود یک فاجعه رخ می‌دهد مگر اینکه فردی که این نام را به زبان آورده از سالن خارج شود و بر زمین تف کند و گریه کند و سه بار دور خودش بچرخد. گفته می‌شود که شکسپیر در نمایش مکبث برای اجرای نقش جادوگران به جای بازیگر از جادوگران واقعی استفاده کرده است ولی جادوگران که از روند نمایش و مدلی که بر روی صحنه حاضر می‌شدند راضی نبودند یا دلشان می‌خواست نمایش با خشونت و خون و خونریزی بیشتری اجرا شود این نمایش را نفرین کردند به این شکل که در هر جای دنیا و در هر صحنه تئاتر نام مکبث آورده شود نیروهای شر به این خیال که این نمایشنامه در حال اجراست به آنجا حمله می‌کنند و حوادث فاجعه باری در آن تئاتر رخ می‌دهد. یک داستان دیگر هم وجود دارد که شکسپیر برای نوشتن این نمایشنامه با یک جادوگر زده مشورت کرده و او از نتیجه کار خوشش نیامده و کار را نفرین کرده. که البته داستان دیگری هم وجود دارد که می‌گوید شکسپیر خودش این نمایش را نفرین کرده تا هیچکس به جز خودش نتواند آن را کارگردانی و اجرا کند. ولی دلیل‌های منطقی‌ای که برای این اتفاق می‌توان آورد این است که در نمایش مکبث بیش از هر نمایش دیگری شمشیر وجود دارد و همین می‌تواند خطرهای زیادی به وجود بیاورد دلیل دیگری که می‌تواند وجود داشته باشد این است که این نمایشنامه تیر آخر افراد در کمپانی‌های تئاتر بود برای رهایی از ورشکستگی و این نمایش را به امید محبوبیت و جذابیت انجام می‌دادند ولی متأسفانه نتیجه‌ای که می‌خواستند را به دست نمی‌آوردند و ورشکستگی اتفاق می‌افتاده.

این اتفاقات بد که به دلایل منطقی رخ داده‌اند توانسته‌اند ذهن را سمت نفرینی که متوجه نام «مکبث» است ببرند.

ولی حالا سال‌هاست که نمایشنامه مکبث اجرا می‌شود و نام مکبث بارها در آن تکرار می‌شود و کسی دچار حادثه‌ی وحشتناکی نمی‌شود. (منبع ایران تئاتر)

نگاهی به اهمیت داشتن تئاتر برای کودکان و نوجوانان

مخاطبان امروز، رهبران فردا

نگاهی به اهمیت داشتن تئاتر برای کودکان و نوجوانان مخاطبان امروز، رهبران فردا

متن حاضر مقاله‌ای با عنوان «مخاطبان امروز، رهبران فردا» به قلم موسی گلدبرگ است که در کتاب «۲۰ مقاله پیرامون تئاتر برای مخاطبان جوان» توسط انتشارات نمایش منتشر شده است.

«موسی گلدبرگ»، در ماه مارس ۲۰۰۳ بعد از ۲۵ سال خدمت به عنوان مدیر تولید «استیج وان» در «تئاتر کودکان لوئیس ویل» بازنشست شد. او همچنان به عنوان کارگردان هنری «تئاتر آسولو تورینگ» و «مرکز تئاتر جوان پی. ای. اف» مشغول به کار است و به صورت حرفه‌ای تئاترها را از «واشنگتن» تا «فلوریدا» هدایت می‌کند. به عنوان نماینده نویس بیش از ۲۵ اثر اقتباسی و تألیفی از او به صورت حرفه‌ای تولید شده است و ده اثر او منتشر شده‌اند، که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: «باد در درختان بید»، «علاءالدین»، «رایین هود»، «کلبه‌ی مردان» در سال ۱۹۹۰ «گلدبرگ» جایزه‌ی «شارلوت شورپینگ» را برای همکاری بی‌شائبه‌اش در ادبیات دراماتیک دریافت کرد و کتاب «فلسفه و روش» او در اکثر کالج‌ها و دانشگاه‌های جهان مورد استفاده قرار گرفت. گلدبرگ در نشست‌هایی در سراسر جهان برگزار می‌نماید. متن زیر مقاله «مخاطبان امروز، رهبران فردا» به قلم موسی گلدبرگ است.

نسل‌های زیاد از بشر بدون داشتن تئاتر برای کودکان و نوجوانان، زنده مانده‌اند. امروزه بچه‌های زیادی در جای‌جای این سیاره زندگی می‌کنند که هرگز نمایشی را ندیده‌اند که مخصوص آن‌ها ساخته شده باشد- حتی ممکن است اصلاً نمایشی ندیده باشند- در مسابقه‌ی زندگی هر کسی به نحوی برای بقای خود تلاش می‌کند. هر کسی می‌تواند ادعا کند در دنیایی که با تروریسم، جنگ داخلی، قحطی و بیماری محاصره شده، تئاتر کودک و نوجوان واقعاً برای سلامت ما به عنوان یک فرد اهمیت چندانی ندارد؛ اما من موافق این ادعا نیستم. شاید ما بتوانیم بدون هنر زندگی کنیم و زنده بمانیم، اما این ارزش زندگی ما کم می‌کند و ما بدون هنر، فقط زنده می‌مانیم.

هدف ما (در کل زندگی) باید چیزی فراتر از زنده ماندن باشد. هدف ما باید رسیدن به تمام ظرفیت‌های خود به عنوان بشر و همچنین کمک به دیگران باشد تا آن‌ها هم بتوانند تمامی استعدادهای خود را شکوفا کنند. ما می‌توانیم با هنر (و با تئاتر) کاری فراتر از زنده

ماندن انجام دهیم. می‌توانیم خیال کنیم، می‌توانیم دنیای بهتری را تصور کنیم و به آن عمل نماییم. می‌توانیم احساس خویشتاوندی باهم نوع خود داشته باشیم. می‌توانیم شرایط زندگی افرادی را که در کنار ما زندگی می‌کنند، درک کنیم و این باعث می‌شود که ما بخواهیم به آن‌ها نزدیک شده و ارتباط معناداری با آن‌ها ایجاد کنیم. می‌توانیم به هدف‌هایمان برسیم و نیروهایمان را با افرادی که قبل از ما تجربه‌ی چنین حس‌هایی را داشتند، یکی کنیم و برای بیان آن‌ها تلاش و کوشش نماییم. می‌توانیم قدرت خلاقیت را بفهمیم، که این قدرت مخصوص نوع بشر است و عاملی است برای تقویت خلاقیت‌های خداشناسی ما.

در اینجا از تمام رهبران، مدیران و صاحبان قدرت درخواستی داریم و آن فراهم کردن راه‌هایی برای نمایش دادن قدرت دگرگون‌کننده و جادویی تئاتر برای هر کودکی است. تئاتر کودک و نوجوان به بازیگرها، مدیران و تحصیل‌کرده‌ها، خیرین و افراد بانفوذ اجتماع نیاز دارد تا به آن زندگی و انرژی بدهند و آن را هدایت کنند و شکوفه دادن آن را تماشا نمایند. آن‌ها اهل کجا هستند؟

هدیه‌ی شخصی من به تئاتر کودک و نوجوان، تلفیق دو عشق و علاقه است - عشق به کودکان و عشق به تئاتر. دیگران در این حیطة، در منافع دوجانبه‌ی من سهیم‌اند. این شناخت در برخی از آنان زمانی حاصل می‌شود که خودشان والدین شده‌اند و آن وقت است که احساس می‌کنند این هنر را باید برای خدمت به نسل کودکانشان جدی بگیرند. اگر ما احساس می‌کنیم که چیزهای مهمی برای گفتن به افراد جوان داریم و این تا حدودی، ادامه راه ما برای شکل دادن به دنیای بعد از ماست، باید این ابزار بیانی را به کار بگیریم. »

زندگی کوتاه است و هنر بلند «این یک گفته قدیمی است. شاید شغلی مثل تئاتر کودک و نوجوان باعث جلوگیری از بسیاری مفاسد اخلاقی شود. من حدس می‌زنم کسانی مثل من و افراد زیاد دیگری که خودشان را وقف خدمت به کودکان می‌کنند، با چنین پشتوانه‌ی اعتقادی به کارشان می‌نگرند. از طرف دیگر، من افرادی را می‌شناسم که هیچ علاقه یا تمایلی برای انجام این کارها ندارند و به‌طور تصادفی وارد این عرصه می‌شوند. آن‌ها شغلی را در تئاتر شروع می‌کنند و قصد دارند که ستاره‌ی «برادوی» یا بازیگرهایی در حد اجرای داستان‌های شکسپیر شوند. آن‌ها شغلی را در تئاتر کودک و نوجوان برای کسب تجربه یا تهیه‌ی پول برای پرداخت وام‌های دانشگاه یا استفاده از تسهیلات اتحادیه، می‌پذیرند و وقتی پاسخ محبت‌آمیز و پرانرژی تماشاگران جوان را در یک رویداد تئاتری راضی‌کننده و احساسی می‌بینند شگفت‌زده می‌شوند و بازیگر را مجذوب تماشاگران می‌کند.

بعد از مدتی، ناگهان آن‌ها می‌فهمند که فرصتی بی‌نظیر برای رشد به‌عنوان بازیگر دارند تا در نمایش‌ها با نقش‌های مختلف ایفای نقش کنند، یا دنیای بصری بزرگی را طراحی نمایند. آن‌ها نسبت به آن چیزی که ابتدا فکر می‌کردند، دچار دگرگونی می‌شوند چون مسائل مختلف زیادی را تشخیص می‌دهند که آن‌ها مطمئناً پول نیستند، بلکه همکاری و کمک آن‌ها به‌عنوان یک عضو استثنایی جامعه است. بازیگران همکار آن‌ها، تماشاگران آن‌ها، والدین و معلمان تماشاگران آن‌ها، عامه‌ی مردم و خود آن‌ها، متوجه نقش منحصر به فردشان به‌عنوان

بازیگر هستند، آنان راوی داستانی هستند که ارزش‌های اخلاقی و میراث فرهنگی جامعه را برای شهروندان آینده جامعه به ارمان می‌آورد. بعد از سال‌ها، آن‌ها می‌فهمند شغلی را آغاز کرده‌اند با تأثیری فراتر از یک ستاره‌ی صرف بودن. هنوز افرادی در این رشته هستند که طیف کامل تئاتر آمریکا را انتخاب می‌کنند و می‌توانند از یک نوع تئاتر به نوعی دیگر حرکت کنند. شاید آن‌ها بهتر از خیلی‌ها می‌فهمند چقدر آینده‌ی آن تئاتر آمریکایی برای تماشاگران جدید و ناآگاهی که تنها شاهد تئاتر کودک و نوجوان بوده‌اند و به دنبال فهرستی متفاوت از تئاترها هستند، تعیین‌کننده است. در این شرایط، تقاضای کمتری برای تئاتر در بخش بزرگسالان وجود دارد. مدل اروپایی اغلب مدلی است که بازیگرها و کارگردانان و حتی نمایشنامه‌نویسان حرفه‌ای به‌طور یکسان در کمپانی‌های تئاتر کودک و نوجوان و بزرگسالان فعالیت می‌کنند و با این کار، اعتبار خاصی را به این رشته می‌دهد.

از آن گذشته، آن‌ها به راحتی در بین بازیگرهای برتر جامعه‌شان هستند و توانایی انتخاب جایی را که بتوانند انرژی‌شان را صرف کنند، دارند. اینکه آن‌ها غالباً تئاتر کودک و نوجوان را انتخاب می‌کنند، نشان می‌دهد که آن‌ها ارزش آن را شناخته‌اند. از نقطه نظر تئاتر کودک و نوجوان این می‌تواند برای بازیگرهایی که با این رشته آشنا نشده‌اند، بسیار باارزش باشد. همچنین می‌تواند از منزوی شدن یا راحت‌طلبی در کارها جلوگیری کند، ایده‌ها و انرژی تازه‌ای به وجود آورد و کانال‌های ارتباطی زیادی در مسیر اصلی دنیای تئاتر بزرگسالان باز کند.

منبع مداوم دیگر، استعداد هنرپیشگی و رهبری کالج‌ها و دانشگاه‌های دنیا هستند. علیرغم کاستی‌های دهه‌ی گذشته، هنوز برنامه‌های آموزشی اندکی در تحصیلات عالی‌تر وجود دارند که دانشجویان تئاتر را به تئاتر کودک و نوجوان راهنمایی می‌کند، به آن امید که فارغ‌التحصیل‌ها از این برنامه‌ها، کاربردهای آموزشی کار را به همان اندازه‌ی کاربردهای هنری آن درک کنند؛ اما اینکه چطور آموزش هنر در برنامه‌ی دانشگاهی کاربرد عملی پیدا می‌کند اغلب بستگی به نحوه‌ی آموزش دارد.

شما تئاتر را با کار کردن تئاتر و تجربه‌ی عملی یاد می‌گیرید نه با مطالعه‌ی اینکه چطور دیگران آن کار را انجام دادند. فلسفه‌ی آموزش من بسیار به «گالیله» نزدیک است، زمانی که او گفت: «نمی‌توانی به کسی چیزی یاد بدهی، فقط می‌توانی کمکش کنی که خودش آن را پیدا کند.» من به این‌گونه آموزش فکر می‌کنم، مخصوصاً اگر آن آموزش یک مهارت هنری مثل نمایشنامه‌نویسی یا کارگردانی و یا بازیگری و مانند آن باشد. اگر من به‌عنوان معلم، هر رشته‌ای را به‌درستی طراحی کنم، شما به‌عنوان دانش‌آموز در اجرای کل آن رشته، ماهیچه‌هایی خواهید بود که برای اجرا و پیشبرد وظایف‌تان و عبور از موانع احتمالی نیاز دارید؛ اما هر دانش‌آموزی باید راه اصلی خودش را از طریق این رشته پیدا کند و همیشه بیشتر از یک‌راه برای عبور از هر یک از این موانع جداگانه وجود دارد. چنین برنامه‌ای بازیگران و مدیران منحصربه‌فردی را پرورش می‌دهد که آنان را برای برنامه‌های بهتر کالج به‌عنوان همکارانی ثابت نگه می‌دارد. همچنین فارغ‌التحصیلان این برنامه‌ها، همکاری‌های مهمی با این

رشته را به وجود می‌آورند و هر سال تعداد بیشتری شرکت می‌کنند. احتمالاً تعدادی از مهم‌ترین رهبران آینده‌ی رشته‌های تئاتر کودک و نوجوان در آمریکا اکنون به‌عنوان کارمندان کمپانی‌های موجود تئاتر در این کشور در حال فعالیت‌اند. به‌عنوان مدیرعامل «استیج وان»، فلسفه همیشگی من ابتدا در سازمان، جستجوی افراد با استعداد و آماده برای پیشرفت در پست و جایگاه مخصوص به خود بوده است. این مؤسسه نقاط ضعف و قوتی دارد. یکی از نقاط قوت واضح آن این است که آن‌ها به‌عنوان رهبران آینده تعلیم و تربیت می‌بینند. در طول ۲۵ سال تصدی من در «لوئیسویل» چهار موقعیت زمانی مختلف اتفاق افتاد، زمانی که من یکی از کارمندانم را به‌عنوان دستیار کارگردان انتخاب کردم و نیمی از آن افراد رفتند که کارگردان هنری کمپانی‌ها شوند، یکی از آن موقعیت‌ها «استیج وان» بود که من در نهایت از آنجا تغییر مکان دادم. زمانی که من آنجا را رها کردم، مدیر تولید بودم و یک نفر که در پست‌های مختلف با کمپانی کار می‌کرد، عهده‌دار سمت مدیرعامل شد و من در دوره‌های سه‌ساله، بازنشستگی‌ام را طرح‌ریزی کردم (با توافق و همکاری کامل کارگردانان) و کمک مسئولیت‌هایم را به دو جانشین انتخاب‌شده، منتقل کردم.

جایگزینی رهبری جدید، همیشه برای مؤسسه لحظات سختی را دربرداشته است، انجام این کار (همان‌طور که ما در «استیج وان» انجام دادیم) می‌تواند بی‌نقص انجام گیرد و تقریباً ادامه‌ی کار کارمندان کلیدی و برنامه‌های اصلی را تضمین کند، اگرچه رهبری جدید می‌خواهد کمک کمپانی را با دید شخصی خودش جلو ببرد. انجام چنین جانشینی حساب‌شده‌ای برای همه‌ی کسانی که سمتی را در تئاتر واگذار می‌کنند، راحت‌ترین روش است، حتی با ساختار هیئت‌ام‌نای کمیته. همیشه می‌خواستم آنجا یک معاون برای هر کمیته‌ای باشد، بنابراین با این روند سلسه‌وار مطمئن بودم که هر رئیس به‌راحتی می‌تواند نقش خود را واگذار کند.

روش دیگر تغییر رهبری (مخصوصاً برای یک کارگردان هنری) جستجوی گسترده و آوردن فردی نسبتاً غریبه از بیرون است. این روش یک مزیت دارد. مؤسسه را وادار می‌کند که در مورد کار و زندگی او تحقیق کند. انتقال با این روش این تصور را در افراد تقویت می‌کند که ما به دنبال برنامه‌ی خودمان هستیم و می‌خواهیم با تغییری جزئی کارمان را ادامه دهیم.

انتقال‌هایی این‌چنین، از تکرار دستورالعمل‌های قدیمی تئاتر جلوگیری می‌کند. هر شخصی که بیاید دید شخصی و فرهنگ همکاری خیلی متفاوتی از شخصی که قبلاً بوده با خود می‌آورد؛ و این تغییرات ممکن است در حمایت دیدگاه‌های کارمندان و حتی برنامه‌ریزان تأثیر مثبت بگذارد، البته در صورتی که آن تغییر دقیقاً چیزی باشد که کمپانی نیاز دارد.

مدت‌ها قبل از اینکه کمپانی‌ها به مرحله‌ی مؤسسه شدن برسند، توسط یک نفر راه‌اندازی می‌شوند. کمپانی‌های تئاتر کودک و نوجوان جدید به‌طور منظم به وجود می‌آیند و عموماً بالارژی یک شخص پویا و پرتوان یا گروه وابسته به او به سمت جلو پیش می‌روند. آن شخص ممکن است یک بازیگر باشد که می‌خواهد اقدام به باز کردن یک کمپانی برای

ارائه‌ی همکاری و کمک خلاق خودش برای تماشاگران جدید باشد. یا ممکن است مجموعه‌ای از بازیگرها باشند که می‌خواهند یک همکاری مداوم را به‌عنوان برنامه‌های گروهی انجام دهند. الگوی دیگر شامل تئاتر منطقه‌ای بزرگسالان است که می‌خواهند تماشاگران آینده‌اش را تربیت کند. بنابراین آن‌ها با یک برنامه‌ای اجرای فوق‌العاده برای افراد جوان شروع می‌کنند. شاید حتی از بچه‌های منطقه به‌عنوان اجراکننده استفاده کنند یا اقدام به گشایش کمپانی تئاتر کودک و نوجوان جدیدی بکنند که برای اردوهای مدارس یا در فضاهای دیگر نمایش اجرا می‌کند. (تعداد اندکی از تئاترهای بزرگسالان هستند که تصمیم به اجرای منظم نمایش‌های خانوادگی و کودک و نوجوان در فصول مختلف می‌گیرند).

یک شرکت تئاتر کودک و نوجوان، ممکن است شعبه‌ای از تئاتر متعلق به یک دانشگاه باشد که می‌خواهد یک تئاتر کودک و نوجوان فعال را برای بالا بردن رابطه‌اش با جامعه، ارائه دهد. یا احتمالاً رهبر یک انجمن، یک سیاستمدار یا گروه علاقه‌مند به هنر که متوجه می‌شوند چقدر شهرهای دیگر کمپانی‌های تئاتر کودک و نوجوان دارند و آن‌ها ندارند. تلاش برای بالا بردن کیفیت زندگی و ارزش دادن به کودکان جامعه، غالباً به هیئت امناء انگیزه ایجاد یک کمپانی تئاتر را می‌دهد.

برای موفق شدن و دستیابی به آرزوی ایجاد یک کمپانی، هرکس نیازمند پیدا کردن حامی از طرف جامعه‌اش است. برای کسب موافقت یک سرمایه‌دار و حامی، به پیدا کردن یک رهبر هنری با دیدگاه بی‌نظیر نیاز است. این دو نیرو باهم می‌توانند کمپانی پایداری را بسازند که به میلیون‌ها فرد جوان خدمت کند یا اگر آنجا سرمایه‌گذاری نباشد یا دیدگاه هنری خوبی وجود نداشته باشد یا اگر احتمالاً محاسبات اشتباه باشد، بعد از مدتی آن شعبه‌ی تئاتری مورد بی‌توجهی قرار می‌گیرند و از بین می‌رود. البته، بازنده‌ی نهایی کودکانی هستند که تئاتر مخصوص به خود نخواهند داشت. اگر رشته‌ی تئاتر کودک و نوجوان آمریکایی در حقیقت یک‌رشته باشد، پس هنوز نسبتاً جوان است. در غیر این صورت جز نمایش‌های تصادفی اندکی که به‌وضوح موردعلاقه‌ی خانواده‌ها قرار می‌گرفت، یا اجراهای پراکنده توسط بازیگران کودک که معمولاً موردتوجه تماشاگران بزرگسال بود، تا اوایل دهه‌ی ۱۹۰۰ هیچ‌چیزی به‌عنوان تئاتر برای تماشاگران جوان وجود نداشت. «مارک توآین» در اوایل حضورش، مدافع ایده‌ی داشتن تئاتر برای تماشاچیان جوان، بود؛ و در اغلب نقل‌قول‌های مکتوب او در سال ۱۹۰۸ در میان صحبت‌هایش می‌گفت: «اعتقاد راسخ من این است که تئاتر کودکان یکی از بزرگ‌ترین ابداعات قرن بیستم است.» در این کشور، این موضوع پس از قریب صدسال از هیچ به دوجین یا بیشتر از کمپانی‌های حرفه‌ای و کلاس‌های هنری جهان رشد داشته است و همچنین آرزوهای زیاد دیگر برای دستیابی به‌حداعلا دارد. همچنین کمپانی‌های جوان زیاد و روندهای تطبیق یافته درام وجود دارند که میلیون‌ها فرد جوان به‌عنوان افراد خلاق و اجراکننده از آن‌ها الهام می‌گیرند.

فعالیت‌های کلاسی در این رشته در مرکز اکثر برنامه‌های مدارس وجود دارد، اگرچه هنوز آن‌ها تلاش می‌کنند که سرمایه‌گذار و حامیانی از میان رهبران آموزشی پیدا کنند. معلمان و

والدینی که تجارب واقعی و جادویی تئاتر را با فرزندانشان تقسیم می‌کنند تقریباً همیشه به مدافعين مادام‌العمر کیفیت تئاتر کودک و نوجوان تبدیل می‌شوند. اگرچه بقای این رشته تضمین شده به نظر می‌رسد، اما در اینجا همیشه نیاز به سعی و تلاش خواهد بود، همان‌طور که برنامه‌های تعیین شده برای کودکان - در حقیقت فداکاری ما به‌عنوان یک گروه برای توسعه‌ی مفاهیم موردنیاز کودکان - همیشه باید ادامه داشته باشد.

اغلب وقتی معلمان ابتدایی درباره‌ی دلایلشان برای معلم شدن صحبت می‌کنند، بزرگ‌ترین دلیل آن را وجود یک معلم خوب در گذشته‌ی خودشان می‌دانند. دوست دارم باور کنم کودکی که اکنون در جایگاه یک تماشاگر نشسته است، کسی است که به‌عنوان رهبر بزرگ جنبش تئاتر کودک و نوجوان در آینده مقدر شده است. آن کودک به خاطر تجربه‌ی اجرای امروز، رشد خواهد کرد و این رشد، باعث تغییر مسیر زندگی او شده و کمک به آرزویی برای واگذاری این تجربیات به کودکان دیگر در آینده تبدیل خواهد شد.

وقتی شما مرا می‌بینید که در گوشه‌ای از تئاتر نشسته‌ام و به صحنه نگاهی گذرا می‌اندازم و بچه‌هایی را که در حال تماشای اجرا هستند، می‌بینم، می‌توانید فکر کنید که به دنبال چنین پیش‌بینی‌ای هستیم. باوجود شور و اشتیاق هنرمندان دلسوز، مدیران، حامیان و رؤیاهای بی‌شمار برای آینده، تئاتر برای تماشاچیان جوان ادامه خواهد داشت...

درآمدی بر نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی عناصر نمایش

محمد باقر انصاری

در این مقاله نگارنده پس از بررسی تاریخیچه و ریشه‌شناسی این علم نشانه‌شناسی و اشاره به نظریات بنیادی سوسور درباره زبان و نشانه به تفاوت موجود بین علامت و نشانه می‌پردازد.

← چکیده

در این مقاله نگارنده پس از بررسی تاریخیچه و ریشه‌شناسی این علم (نشانه‌شناسی) و اشاره به نظریات بنیادی سوسور درباره زبان و نشانه به تفاوت موجود بین علامت و نشانه می‌پردازد. از آن پس به نقش پیرس در تقسیم‌بندی یگانه‌ی او یعنی نشانه‌های نمادین، نمایه‌ای و شمایی دست می‌بازد و با ارائه نمونه و مثال‌های متعدد تلاش می‌کند این سه نشانه را برای خواننده قابل دریافت سازد. در بخش دوم پژوهش نیز، با توجه به پیش‌گفته‌های بخش اول به نشانه‌شناسی عناصر نمایش پرداخته می‌شود و هر عنصر را با توجه به سبک واقع‌گرایی و رئالیستیک از دید نشانه‌شناسی بررسی می‌کند.

کلید واژگان

نشانه؛ نماد؛ نمایه؛ علامت؛ شمایل؛ نمایش و تئاتر.

← مقدمه

در میان نگره‌پردازی‌های مختلفی که امروزه از سوی صاحب‌نظران در عرصه هنر و ادبیات جهان مطرح می‌شود نشانه‌شناسی از تعمق بیشتری برخوردار است؛ چه اینکه به اعتراف خود منتقدان، تئوری‌ها و نظریه‌های موجود برخلاف آنچه که می‌نمایند چندان هم انعطاف‌پذیر^۱ نیستند؛ به این معنا که در بررسی آثار هنری و ادبی قدرت تطبیق نظریه‌ها کاهش می‌یابد و حتی در بسیاری از مواقع، کاربر از نتیجه کار خود ناامید می‌شود. با این حال می‌توان اذعان کرد که در چند دهه اخیر و در عرصه علوم انسانی و هنر هیچ رویدادی بیش از رشد نشانه‌شناسی تأثیری بنیادی و گسترده نگذاشته است^۲ مسئله‌ای که بی‌شک، دغدغه ذهنی و فکری بسیاری، برای کاربران ادبیات و هنر ایجاد کرده است.

نشانه‌شناسی که به لحاظ ریشه‌شناسی مأخوذ از واژه یونانی Semion به معنای نشانه است،

اولین بار توسط فردینان دوسوسور و در کتاب زبان‌شناسی عمومی وی مطرح شد. سوسور در بخشی از این کتاب می‌نویسد:

«زبان بیش از هر چیز نظامی از نشانه‌هاست و به همین دلیل باید به دانش نشانه‌ها متوسل شویم [تا آن را به شکلی مطلوب توضیح دهیم]. زبان دستگاهی است از نشانه‌ها که بیان‌کننده افکارند و از این رو با خط، الفبای کربل‌ها، آیین‌های نمادین، شیوه‌های ادای ادب و احترام، علائم نظامی و غیره سنجش‌پذیر است. هرچند فقط زبان مهم‌ترین این دستگاه‌هاست. به این ترتیب می‌توان دانشی را در نظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها و زندگی جامعه می‌پردازد» نشانه‌شناسی برای ما مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است.^۳

بنابراین در تعریف نشانه‌شناسی می‌توان گفت نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه چگونگی تولید معنی در جامعه می‌پردازد؛ از این رو نشانه‌شناسی به یک اندازه، به مسئله فرآیندهای دلالت و ارتباط؛ یعنی به مطالعه شیوه‌های تولید و مبادله معنی می‌پردازد.^۴

از سوی دیگر با توجه به این توضیح، می‌توان حوزه بسیار وسیعی از تحقیقات را به نشانه‌شناسی نسبت داد؛ زیرا اگر هرچه در قالب یک فرهنگ معنی داشته باشد نشانه و در نتیجه موضوع مطالعه نشانه‌شناختی قرار گیرد، نشانه‌شناسی به دانشی مبدل خواهد شد که بیشتر رشته‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی را در بر می‌گیرد و تمامی حوزه‌های فعالیت آدمی، از جمله موسیقی، معماری، آشپزی، آداب و رسوم، تبلیغ، مد و ادبیات را می‌توان در چهارچوب نشانه‌شناسی بررسی کرد.^۵

عام‌ترین تعریف نشانه را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد: «نشانه هرگونه دالی است که بر مدلولی دلالت می‌کند.»^۶ و یا هر چیزی که بتواند جایگزین چیز دیگر شود و به جای آن بر معنا و مفهومی ذهنی دلالت کند.^۷

نشانه با علامت تفاوت دارد؛ بنابراین پیش از بیان گونه‌های مختلف نشانه به تفاوت این دو (علامت و نشانه) می‌پردازیم:

← علامت و نشانه

در علم نشانه‌شناسی، میان نشانه و علامت، تفاوت گذارده می‌شود: علامت عام‌تر از نشانه است به این معنی که تمام پدیده‌های گوناگون دنیای پیرامون ما که از طریق عامل مادی به ما اطلاعات می‌دهند همچون ضربان قلب، نبض، حروف این مقاله و علامت هستند. در حالی که نشانه گونه‌ای علامت است.

فرق نشانه با علامت در این است که نشانه، قراردادی است: دودی که از آتش برمی‌خیزد یک علامت است. این علامت وجود آتش را اطلاع می‌دهد اگرچه ما آن را نمی‌بینیم؛ اما اگر با شخصی قرار بگذاریم که دود بر این امر دلالت داشته باشد که «همه چیز رو به راه است» یا نشانه‌دهنده‌ی خطر و یا به معنی من اینجا هستم باشد، دود نشانه است... نشانه همواره دارای یک فرستنده اطلاع و یک مخاطب؛ یعنی گیرنده است. علامت الزاماً دارای فرستنده و گیرنده

نیست. در یک آتش‌سوزی دود علامت آتش است؛ اما فرستنده‌ای وجود ندارد و هیچ کس به قصد رساندن اطلاع، دود را نفرستاده است.^۸

← نشانه‌های سه‌گانه

با نگاهی اجمالی و تأملی دوباره به مثال‌های بالا متوجه می‌شویم که همه این نشانه‌ها و علائم از یک منبع و طبقه نیستند. چارلز سندرس پیرس (۱۸۳۹-۱۹۱۴) فیلسوف و نشانه‌شناس مشهور آمریکایی اولین کسی است که به طبقه‌بندی نشانه‌ها پرداخته است. او این نشانه‌ها را تحت سه عنوان شاخص طبقه‌بندی کرد. پیرس انواع و اقسام نشانه‌ها و علائم را به نشانه‌های نمادی^۹ نشانه‌های نمایه‌ای^{۱۰} و نشانه‌های شمایی^{۱۱} تقسیم نمود و نوع دلالت‌های آن‌ها را مشخص ساخت:

← نشانه‌های نمادی

پیرس در نشانه‌های نمادی دلالت میان دال و مدلول را از نوع قراردادی می‌شمارد که نوع رابطه میان دال و مدلول آن نه رابطه‌ای مبتنی به همانندی (همچون نشانه‌های شمایی) و نه رابطه علت و معلولی (همچون نشانه‌های نمایه‌ای) است.^{۱۲}

در حقیقت در نشانه‌های نمادی، رابطه میان دال و مدلول اختیاری و قراردادی است: فشردن دست، به صورت قراردادی برای سلام و احوالپرسی به کار می‌رود و یا پوشیدن لباس سیاه نماد نشانه‌ی عزای و غمگین و غمدار بودن است که همگی حکایت از یک قرارداد فرهنگی و اجتماعی دارند که البته در جوامع مختلف می‌تواند متفاوت باشد.

← نشانه‌های نمایه‌ای

در نشانه‌های نمایه‌ای که در تقسیم‌بندی سه‌گانه پیرس در دسته دوم جای دارد، رابطه بین دال و مدلول بر اساس علت و معلول است. دود نشانه وجود آتش است. باد نشانه مسیر باد، علامت بیماری نشانه درجه پیشرفت بیماری و رد پای آدمی نشانه گذرش. این نشانه‌ها گونه‌ای رابطه پویا با موضوع خود دارند؛ به عبارت دیگر به کارکرد یا دگرگونی موضوع وابسته‌اند.

در حقیقت نمایه‌ها می‌توانند در حکم نشانه‌های قراردادی به کار روند؛ چرا که رابطه علی یا نمایه‌ای میان دال و مدلول برحسب یک فرهنگ مشخص می‌شود. یک دال خاص می‌تواند در تداعی با مدلول خود قرار گیرد و برای القای آن معنی استفاده شود، حتی اگر رابطه‌ای سببی علی میان دال و مدلول وجود نداشته باشد. برای نمونه، از آنجا که به طور کلی، دود به معنی آتش است، می‌توان با یک دستگاه دودساز برای القای معنی آتش استفاده کرد؛ حتی اگر این دود در چنین شرایطی به علت وجود آتش پدید نیامده باشد. در اینجا نمایه به صورت یک نشانه قراردادی به کار رفته است.^{۱۳}

از سوی دیگر هم‌چنان که در صفحات بعد توضیح داده خواهد شد، در نمایش نیز می‌توان بسیاری از نمایه‌ها را به صورت نشانه‌های قراردادی به کار برد؛ مثلاً اگر قرار باشد هنرپیشه‌ای نقش کسی

را بازی کند که سرخک گرفته است ما خال‌هایی را که روی صورتش نقاشی کرده‌اند به قرارداد به معنی سرخک می‌گیریم نه اینکه تصور کنیم او واقعاً سرخک گرفته و رابطه‌ی دانه‌های سرخ روی صورتش با سرخک، رابطه‌ای علی است.

← نشانه‌های شمایی

سومین دسته و گروه از نشانه‌های طبقه‌بندی شده چارلز پیرس، نشانه‌های شمایی است. نشانه‌هایی که همانندی و مشابهت پل ارتباطی بین دال و مدلول را با تشکیل می‌دهد. در حقیقت نشانه‌ی شمایی، موضوع را به یاری کیفیت خود موضوع و رها از هر گونه قرارداد بیان می‌کند... میان عکسی که از یک درخت گرفته شده است و خود آن درخت به این اعتبار همانندی صوری وجود دارد که مناسبات اجزای سازنده آن‌ها همانند است؛ اما درک این شباهت نیز از گونه‌ای تأویل جدانیست.

از سوی دیگر می‌توان نشانه‌های شمایی را به دو دسته تصاویر و نمودارها تقسیم کرد. در نخستین همان شباهت اجزاء است اما در دومی شباهت مناسبات درونی اجزاء اهمیت می‌یابند.

← نشانه‌شناسی عناصر نمایشی

عناصر نمایشی؛ یعنی آن دسته از عناصری که در اجرای یک نمایش و تبدیل نمایشنامه به نمایش دخیل هستند می‌تواند ساختمایه‌های زیر را در بر بگیرد:

- (۱) بازیگری
- (۲) کارگردانی
- (۳) دکور و طراحی صحنه
- (۴) نورپردازی؛
- (۵) چهره‌آرایی (گریم)
- (۶) طراحی لباس
- (۷) موسیقی
- (۸) آواز (صدا)
- (۹) حرکتهای ضرباهنگی
- (۱۰) شخصیت افزار
- (۱۱) رنگ‌های صحنه
- (۱۲) جلوه ترفندهای شنیداری
- (۱۳) جلوه ترفندهای دیداری
- (۱۴) قراردادهای تئاتری
- (۱۵) تماشاگردان.

در یک نمایش واقع‌گرا هم‌چنان که از اسم آن برمی‌آید گرایش کارگردانی؛ یعنی کسی که چیدمان صحنه و هدایت بازیگران را بر عهده دارد به سوی واقعی‌تر کردن هر آن چیزی است

که روی صحنه می‌رود. در حقیقت او و سایر عوامل دخیل در نمایش به همانند ساختن خود و اجزای تشکیل دهنده و یا طبیعت و عالم واقع می‌پردازند؛ بدیهی است موفقیت یا عدم موفقیت این انسان‌ها بستگی به همذات‌پنداری تماشاچیان و یا سنخیت و هماهنگ کردن قراردادهای تئاتری با نیازها و سطح فهم و درک بینندگان دارد.

بنابراین بر اساس گفته‌های پیشین و آنچه که البته در مقدمه این مقاله آورده شد؛ تمام اجزای یک نمایش واقع‌گرا، در بنیاد شماییلی است؛ یعنی نشانه‌ای که اساس دلالت آن بر شباهت و همانندی بین دال و معلول است.

هر لحظه رویداد دراماتیک، نشانه تصویری و صوتی مستقیمی از واقعیت بازسازی شده داستانی و یا مانند آن است. دیگر نشانه‌های یک نمایش دراماتیک نیز در گستره همین تقلید شماییلی عمل می‌کند.

واژه‌های گفت‌وگوها و حرکات‌های بازیگران نوع دیگری از نشانه است؛ ولی در این گونه نمایش در زمینه بازآفرینی شماییلی، کاربرد آن‌ها در واقعیتی جای می‌گیرد که مورد تقلید قرار گرفته است. در زیر به اجمال به بررسی این عناصر می‌پردازیم:

← (۱) بازیگری

بازیگر، عالی‌ترین نمونه شماییلی است. انسانی که به نشانه یک انسان دیگر تبدیل شده است. در سبک واقع‌گرا بازیگر سعی می‌کند با تمام حرکات بدن، چهره و بیان، جایگزینی از طبیعت و واقعیت به عاریت گرفته باشد؛ چنان‌که تماشاگر احساس کند صحنه‌ای از زندگی واقعی پیش چشم او در حال رخ دادن است.

این حرکات و فنون بازیگری نمایش، گاهی چنان با حرفه‌ای‌گری تمام اجرا می‌شود که تماشاچی از روی دادن صحنه‌های قتل، تیراندازی و یا خودکشی بازیگر، دچار شوک عصبی و یا واکنش‌های غیر ارادی همچون فریاد و گریه با صدای بلند می‌شود.

بدن انسان، اداها و اشاره‌های آن، پرمایه‌ترین سرچشمه القای معنا بر صحنه تئاتر است، تا جایی که در برخی از نمایش‌های یک نفره، هنگامی که بازیگر رودر روی فضای خالی صحنه سخن می‌گوید می‌تواند دال بر حضور هم‌سخنی دیگر و ناپیدا باشد.

مارتین اسلین در کتاب دنیای درام خویش در این باره می‌نویسد: «بازیگر روی صحنه یا پرده، در وهله نخست خودش است؛ یعنی همان کسی که هست، با ویژگی‌های جسمانی، صدا و خوی ویژه. در وهله دوم او خودش است که با لباس و چهره‌آرایی و صدای دگرگونی یافته و رفتاری ذهنی که ناشی از بررسی آن شخصیت خیالی و نزدیک شدن به اوست، به کسی دیگر و به تمثال جسمانی آن شخصیت تبدیل شده است؛ ولی در وهله سوم و مهم‌تر از همه، خود داستانی است که بازیگر آن را اجرا می‌کند، همان چیزی که دست آخر در ذهن تماشاگر آن فیلم یا نمایش پدید می‌آید.^{۱۴}

افزون بر این، در تجزیه و تحلیل چگونگی آفرینش معنا در بازیگری، این دوگانگی بنیادین را باید

برابر دید داشت: بازیگر خودش یک شمایل است؛ یعنی کسی که همچون نشانه‌ای، برای کسی دیگر کارکرد دارد؛ ولی با این حال شاید شماری از نظام‌های نشانه‌ای که بازیگر به کار می‌گیرد شمایی یا نمایه‌ای، نمادین و یا حتی به شکل هم‌زمان هر سه آن‌ها باشد: ریش سفید که نشانه شمایی سالخورده‌گی است شاید دلالت نمادین فرزندی نیز از آن دریافت شود.

← (۲) کارگردانی^{۱۵}

هم‌چنان که آمد، کارگردان وظیفه‌دار هماهنگی و تشخیص مقدار توفیق سایر عوامل در رویکرد واقع‌گرایی است: لباس، چهره‌آرایی، موسیقی، دکور و چیدمان صحنه از این قبیل است. کارگردان است که مشخص می‌کند کدام یک از حرکات و گفت‌وگوها شمایی و کدام یک نمادین باشد؛ یعنی کارگردان ذهن تماشاگر را از سطح دلالت صریح به دلالت ضمنی و بالعکس تغییر می‌دهد. توانایی و خبرگی آفرینندگان نمایش دراماتیک در عرضه و در هم تنیدن ساختارهای گوناگون نشانه‌های درام، تنها هنگامی تأثیر لازم را خواهد داشت که تماشاگران به معنای آن‌ها پی ببرند؛ بنابراین کارگردان می‌باید زمینه‌های فرهنگی و قراردادهای نمایشگانی را به گونه‌ای ترتیب دهد که تماشاگر ضمن دریافت پیام نمایش، آن را خارج از دنیای واقع حس نکند.

← (۳) دکور و طراحی صحنه^{۱۶}

در مکتب واقع‌گرایی طراح صحنه با نظارت و هماهنگی کارگردان تلاش می‌کند تا برشی عکس‌گونه از زندگی واقعی را بر روی صحنه منتقل کند؛ در این میان پرده‌ای که تصویری از یک باغ را روی آن نقاشی کرده‌اند، شمایی از واقعیت به شمار می‌رود؛ اما باید به خاطر داشت که این نقاشی به نوبه خود می‌تواند از سوی تماشاگران به عنوان نماد بهار یا خزان تأویل شود. اما هم‌چنان که آمد آشکارترین کارکرد دکور؛ یعنی ترتیب فنی فضای معماری صحنه در ارتباط با سالن نمایش، کارکردی اطلاعاتی، شمایی است: دکور مکانی را که رویداد درام در آنجا رخ می‌دهد تصویر می‌کند؛ و با مشخص کردن مکان و دوره تاریخی؛ جایگاه اجتماعی بازیگران و بسیاری از جنبه‌های بنیادین درام؛ بیشترین داده‌های پایه‌ای تعریف را برای تماشاگران فراهم می‌آورد تا مخاطبان تئاتر، نمایش را بهتر درک کنند.

طراح صحنه، با گزینش مکان‌های واقعی خارجی یا داخلی، آن‌ها را به عناصری معنارسان بدل می‌کند که در تحلیل نهایی، همان کارکرد مکان‌هایی را دارد که وی تنها بر پایه تخیلش می‌سازد.

← (۴) نورپردازی^{۱۷}

کاربرد نور، در میان نظام‌های دیداری دلالت در درام نقشی فزاینده است. در کارکرد شمایی، نورپردازی، روز و شب بودن و نورانی یا کم‌نور بودن مکان و مانند آن را معین می‌کند که البته در مقابل آن از جنبه‌های نمادین نور نیز نمی‌توان غافل بود.

مارتین اسلین می‌گوید: مهم‌ترین کارکرد نور در نمایش دراماتیک، نمایه‌ای است. با نور می‌توان توجه تماشاگر را به نقطه‌های مرکزی رویداد رهنمون شد. همچنین انگشتی شاخص که گیراترین بخش صحنه را نشان بدهد. با نور موضعی می‌توان توجه تماشاگر را به شخصیت محوری صحنه و پیگیری حرکت‌های او کشاند، یا شیء مهمی را برجسته کرد.^{۱۸}

در حقیقت در نورپردازی واقع‌گرا، نور و خاموشی، نشانه‌روشنی و تاریکی به عاریت گرفته‌شده از واقعیت و طبیعت است که استفاده بجا و درست آن می‌تواند در القای پیام نمایش به مخاطب از سوی کارگردان نقشی مؤثر ایفا کند.

← ۵ و ۶) چهره‌آرایی^{۱۹} و طراحی لباس^{۲۰}

چهره‌آرایی یا گریم و طراحی لباس نیز از جمله عواملی است که شخصیت محوری نمایش را در واقع‌گرایی نمایش یاری می‌دهند. بدیهی است موهای سفید، تاج، کلاه نمدی و یا زیورآلات هم‌چنان که می‌تواند به عنوان نشانه و شمایی از پیری، پادشاهی، روستایی بودن و زیبایی تلقی شوند به همان اندازه نیز می‌تواند نماد کسوت، قدرت، درک پایین و ساده بودن و یا ثروت و مکتب نیز باشند.

مارتین اسلین در این باره معتقد است: «چهره‌آرایی و لباس می‌تواند در افزایش تأثیر نظام‌های نشان‌های حالت بیانی چهره، اداها و اشاره‌ها و حرکت نقش مهمی را بازی کند. با کلاه‌گیس، برش لباس و نوع کفش می‌توان قد و پهنای بازیگر (یا ارج و پایگاه آن شخصیت) را افزایش یا کاهش داد. می‌توان او را وا داشت که حرکاتش را بیشتر یا کمتر کند. می‌توان شیوه راه رفتش را دگرگون کرد. همه این جزئیات در سطح شمایی و نمادین و نمایه‌ای دلالت و معنا دارد.^{۲۱}

← ۷ و ۸) موسیقی^{۲۲} و آواز^{۲۳}

صدای آبشار، رعد و برق و بوق‌های ممتد ماشین‌هایی که در ترافیک مانده‌اند، همه، نشانه و شمایی از دنیای واقع‌اند. در حقیقت این اصوات برای واقعی‌تر جلوه‌دادن صحنه نمایش و آماده‌سازی زمینه ذهنی تماشاگران جهت قرار گرفتن در فضای داستان به کار گرفته می‌شود.

بدیهی است در سبک رئالستیک و واقع‌گرا تلاش می‌شود در برگزیدن موسیقی صحنه از عوامل طبیعی و یادآور واقعیت خارجی استفاده شود. به عنوان نمونه در یک نمایش حماسی و یا صحنه‌ای که اسب‌ها قرار است از میدان جنگ بگریزند، از موسیقی یکنواخت صدای نعل اسبان استفاده می‌شود و یا صدای زنگ شتران که نمایه‌ای از گذر کاروان از صحرا است.

اسلین می‌گوید: «موسیقی در نظام معنارسازی نمایش دراماتیک نقش‌های حیاتی را بر عهده دارد: موسیقی می‌تواند به عنصر ساختاری مهمی بدل شود؛ زیرا با آوازهایی که در دل نمایش جای دارد، جریان پیوسته کنش را می‌گسلد... موسیقی می‌تواند ساختمان ضربه‌نگی ویژه‌ای را برای حرکت ناب در صحنه‌های رقص فراهم آورد.^{۲۴}

هم‌چنان که آمد این جلوه‌های به وجودآمده‌ی صدا و موسیقی شمایی است؛ اما باید یادآور شد که این دو عنصر نیز مانند عناصر دیگر می‌توانند نمایه‌ای و نمادین نیز تلقی شوند؛ مانند صدای

قلب شخصیت‌های در حال مرگ و یا تیک‌تاک ساعت که نشانه‌ای نمادین هستند.

← (۹) حرکات‌های ضربه‌نگی^{۲۵}

تکرار یک حرکت و یا تکرار یک عمل نشان‌دهنده تأکید فرد روی آن است؛ حال، تکرار هماهنگ و همراه با هارمونی یک عمل می‌تواند روی صحنه همان تأکیدی را به همراه داشته باشد که تکرار آن در عالم واقع دارد؛ یعنی نشانه‌ای شماییلی. اما همین حرکات که زیر نور به خصوص صحنه و احیاناً همراه با موسیقی انجام می‌گیرد می‌تواند نمایه‌ای از نوع واکنش‌های شخصیت‌ها به ماجرای داستان و یا نمادی از بیان موجز آنچه قرار است اتفاق بیفتد باشد؛ رقص در نمایش چنین رویکردی دارد.

← (۱۰) شخصیت‌افزار^{۲۶}

شخصیت‌افزار یا آنچه که به آن آکس‌سوار می‌گویند نماینده عناصر، وسایل و موادی است که انسان‌ها در زندگی عادی و روزمره خود از آن‌ها استفاده می‌کنند، بدین‌منظور یک تخت خواب همراه با یک آباژور کوتاه، نشانه‌ای شماییلی از اتاق خواب یک منزل است. مارتین اسلین منتقد انگلیسی تئاتر می‌نویسد: «وسایل صحنه مانند مبلمان، ابزارها، وسیله‌ها و دیگر چیزهای جابه‌جاشدنی که در مکان دراماتیک یافت می‌شود و شخصیت‌ها آن‌ها را به کار می‌برند بخشی از طرح کلی صحنه به شمار می‌آید. اشیای واقعی مانند میز، صندلی و شمشیر که در این زمینه به کار می‌رود، همچون کسان واقعی که شخصیت‌ها را نمایش می‌دهند، جنبه‌ای دو گانه دارد: صندلی که در نمایش هملت به کار می‌رود، نشانه‌ای است از یک صندلی تخیلی در قصر السینور در گذشته‌ای اسطوره‌ای و بنابراین به گونه‌ای نقش بازیگری دارد؛ ولی هم‌زمان، شاید خود آن صندلی برای تماشاگر زیبا و ستودنی باشد، زیرا شاید به دید او طراحی‌اش بسیار چشم‌نواز بیاید یا حتی صندلی‌ای واقعی از آن دوره‌ای تاریخی باشد که در تماشاگر این اندیشه را پدید آورد که کاش آن صندلی از آن او بود. اشیایی که بازیگران در دست می‌گیرند و اثری که به کار می‌برند نیز شاید معنای نمادین مهمی داشته باشد: تاج را می‌توان نشانه پادشاهی شمرد «یا نامه‌ای را می‌توان نمادی از سقوط و نابودی قهرمان دانست».^{۲۷}

← (۱۱) رنگ‌های صحنه^{۲۸}

هیچ رنگی روی صحنه؛ یعنی در صحنه‌آرایی، نورپردازی و بازیگرافزار نباید بی‌هدف انتخاب شود. رنگ‌ها هم‌چنان که شماییلی از رنگ‌های روزمره به حساب می‌آیند نمادی از شادی‌ها، ناکامی‌ها و یا بدبختی‌های مردم یک سرزمین‌اند. این رنگ‌ها که در ابتدا همانند بسیاری از عناصر زندگی واقعی، شماییلی و بر دلالت صریح قرار داشتند با گذشت زمان و تغییر و تحولات زندگی، تبدیل به نشانه‌های نمادین و نمایه‌ای شدند. رنگ قرمز مثلاً در تعزیه ایرانی و لباس شمر، نمادی از بی‌رحمی و شقاوت شد و رنگ سیاه بر تن فرزندان ابی‌عبدالله(ع) نمادی از خاکساری و عزاداری برای پدر. پوشیدن لباس سفید از سوی زن می‌تواند نمایه‌ای از عروس شدن او باشد و یا فراق

بلند و سفید یک مرد بر پزشک یا پرستار بودن او. در هر صورت رنگ می‌تواند در رمزگشایی عناصر صحنه و درک و انتقال پیام نمایش به بینندگان و تماشاچیان نقش مهمی ایفا کند.

← ۱۲ و ۱۳) جلوه‌های شنیداری و دیداری^{۲۹}

استفاده از تکنیک‌های تصویری و صوتی زندگی مدرن امروزی برای ایجاد تصاویر و صداها، خاص عالم واقع روی صحنهٔ تئاتر، نقش مهمی را در نزدیک‌تر کردن بیننده به زندگی باز نمودهٔ تئاتری بر عهده دارد.

استفاده از سایه و استفاده از چراغ‌های گازی و روغنی در تئاتر عصر الیزابت و استفاده از ابزار ابتدایی؛ همچون سنج، زنگوله، نی و یا تقلید صدای گوسفندان توسط عوامل پشت صحنه و بهره‌مندی از جدیدترین نورافکن‌های الکتریکی، پرده‌های بزرگ سینما، افکت و استفاده از صداها، ضبط‌شدهٔ طبیعت روی نوار کاست، این توانمندی را در اختیار کارگردانان عرصهٔ تئاتر گذاشته است که آسان‌تر از گذشته و با استفادهٔ بجا و متعادل از این امکانات به تکرار و تأکید عناصر معنی‌رسان عرصهٔ نمایش دست یازند.

این نشانه‌ها نیز هر کدام در زمان و مکان خاص خود، می‌توانند به عنوان دلالت‌های شمایی، نمادین و نمایه‌ای همچون عوامل تشریح‌شدهٔ گذشته، تأویل شوند.

← ۱۴) قراردادهای تئاتری^{۳۰}

هر نظام تئاتری دارای گروهی قرارداد است که از سوی نمایشنامه‌نویس و نمایش‌ساز و سایر عوامل دخیل در اجرای نمایش به کار برده می‌شود. بدیهی است پیش از شروع و ابتدای نمایش، این قراردادهای تئاتری می‌باید توسط دریافتگران پذیرفته شود. ساده‌ترین آن باز شدن پرده، به معنای شروع نمایش و بسته شدن آن به معنای پایان نمایش است. مخاطب باید باور کند که قرار است بخشی کوچک از زندگی و تجربیات فردی و اجتماعی گروهی شخصیت، روی صحنه، بازی شود؛ بنابراین مهم‌ترین قرارداد تئاتری، کنار گذاشتن خود خواستهٔ ناباوری است؛ یعنی اگر کارگردان برای القای قرار گرفتن بازیگران در باغ بهاری، از پرده‌ای نقاشی‌شده استفاده می‌کند، مخاطب این امر را بپذیرد؛ و یا اینکه اگر یک ایرانی قرار است نقش هملت یا سایر شخصیت‌های نمایشنامه‌های شکسپیر را بازی کند، مخاطب به خود نگوید که هملت دانمارکی است نه ایرانی. این قراردادها نیز قابل تأویل به نشانه‌های شمایی، نمادین و نمایه‌ای می‌باشند؛ مثلاً بسته شدن پرده می‌تواند نماد پایان، نمایهٔ قتل و یا یافتن فرزند از روی شخصیت اصلی قرار گیرد؛ اما هم‌چنان که گفته شد اکثر قراردادهای تئاتری به دلیل قراردادی بودن آن نمادین می‌باشند.

← ۱۵) تماشاگران^{۳۱}

تماشاگر یکی از ارکان و عناصر نمایشی است که به عنوان مصرف‌کننده تئاتر در یک سوی نمایش قرار می‌گیرد. به طور کلی در نمایش دو گونه تماشاگر وجود دارد: یکی تماشاگر شاهد است که هیچ دخالتی در جریان نمایش نمی‌کند و همچون تماشاچی سینما به صحنه خیره

می‌شود و به تجزیه و تحلیل ذهنی داستان می‌پردازد و دیگری تماشاگر شریک^{۳۲} است که نقش او تنها به دیدن منحصر نمی‌شود؛ همچون کار شعبده‌بازان که با تماشاچیان صحبت می‌کنند و از آن‌ها می‌خواهند که مثلاً داخل کلاه را به خوبی مشاهده کنند.

نکته مهم در مورد تماشاچیان تئاتر این است که تولیدکننده و مصرف‌کننده هم‌زمان و هم‌مکان هستند و این هنر تنها هنر زنده از این دست به شمار می‌رود.

هدف تمام عوامل اجرای یک نمایش انتقال پیام و یا طرح سؤال در ذهن تماشاچی است؛ بنابراین این عناصر نمایشی باید طوری چیده و اجرا شوند که دو مسئلهٔ توانش دریافتگران در درک پیام و از بین بردن اختلال پیش‌بینی‌شده در ممانعت از رسیدن پیام به تماشاچی را قبلاً و در حین نمایش در نظر بگیرند.

کارگردان باید بداند که چه وقت باید از دلالت صریح و چه هنگام از دلالت ضمنی استفاده کند. افزون بر این، تماشاگر باید با فنون عرضهٔ آن جهان ویژه در درام نیز آشنا باشد؛ بنابراین تماشاگر باید پایهٔ قواعد دراماتیک یا سینمایی آن رسانهٔ ویژه نمایشی را نیز بداند. از این رو می‌توان این گونه نتیجه گرفت که قواعدی که نمایش را برمی‌سازد و توان تماشاگر را برای فهم و رمزگشایی نشانه‌های درون آن برمی‌انگیزد، در دو دستهٔ یکسر جدای از هم جای می‌گیرد:

(۱) قواعد ویژهٔ فرهنگ، تمدن یا جامعهٔ بازیگران و تماشاگران؛ یعنی قواعد فرهنگی و رفتاری و ایدئولوژیک زندگی بشر.

(۲) قواعد چیره بر اجرای نمایش دراماتیک؛ یعنی قواعد خاص دراماتیک یا نمایشی.

از سوی دیگر تأویل هر تماشاگر از نمایش و معنای فراگیر آن نیز به عوامل چندی بستگی دارد که در سرشت خود او نهفته است: از جمله حس و سلیقهٔ دیداری دربارهٔ لباس و ابزار صحنه؛ گرایش فردی به ویژگی‌های جسمانی یک بازیگر؛ یا در کوتاه سخن، گرایش‌های ویژهٔ هر کس.

← جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

هر چند بنیاد نمایش واقع‌گرا بر نشانهٔ شمایی است؛ با این حال هیچ‌گاه نمی‌توان از شمایل، نمایه یا نماد ناب سخن گفت؛ چه اینکه دلالت نشانه در تئاتر بسته به زمان، مکان و قلمروی فرهنگی و نیز فرهیختگی مخاطب متفاوت خواهد بود.

باید تأکید شود که اجرای تئاتری در کلیت خود نمادین است؛ زیرا فقط از طریق قرارداد است که تماشاگر رویدادهای صحنه را در حکم چیزهایی غیر از خودشان تلقی می‌کند.

«بنابراین می‌توان گفت که در روی صحنه نقش‌های نشانه‌ای نمادین، شمایی و نمایه‌ای به طور هم‌زمان و همراه با هم حضور دارند: همهٔ شمایل‌ها و نمایه‌ها در تئاتر الزاماً مبنای قراردادی دارند.»

پی‌نوشت:

۱. Flexible.
 ۲. کرایلام (keir, Elam); نشانه‌شناسی تئاتر و درام؛ ترجمه دکتر فرزانه سجودی؛ تهران، قطره، ۱۳۸۲، ص ۱۱.
 ۳. جانان‌تاج کالر، فردینان دو سوسور، ترجمه کوروش صفوی؛ تهران، هرمس، ۱۳۷۹، ص ۱۰۴.
 ۴. پیشین، همان‌جا.
 ۵. فردینان دو سوسور، ص ۱۱۲.
 ۶. آروین مهرگان، دیالکتیک نمادها، اصفهان، فردا، ۱۳۷۷، ص ۱۳۵.
 ۷. افسانه هنرور، کارگردان و گزینش نشانه‌ها در تئاتر؛ مجله هنرهای زیبا، ش ۱۰، ص ۷۶.
 ۸. الکساندر کونداتف، زبان و زبان‌شناسی، ترجمه علی‌صلح‌جو، ص ۱۳.
۹. Symbolic sign.
 ۱۰. Indexsign.
 ۱۱. Iconicsign.
 ۱۲. دیالکتیک نمادها، ص ۱۳۷-۱۳۸.
 ۱۳. فردینان دو سوسور، ص ۱۱۵.
 ۱۴. مارتین اسلین، دنیای درام، ترجمه محمد شهباز، تهران، فارابی، ۱۳۷۵، ص ۵۱.
۱۵. Derecting.
۱۶. stageDisign .
۱۷. lighting.
 ۱۸. همان؛ ص ۷۰.
۱۹. Makeupmask.
۲۰. Stagecostume.
 ۲۱. همان، ص ۶۴-۶۳.
۲۲. Musice.
۲۳. Song.
 ۲۴. همان، ص ۸۴.
۲۵. Riytmic movement.
۲۶. Charactersproperties.
 ۲۷. همان، ص ۶۹.
۲۸. stage colore.
۲۹. SpecialAudio and visualEffects.
۳۰. Theater convention.
۳۱. Audences.
۳۲. participative .
 ۳۳. نشانه‌شناسی تئاتر و درام، ص ۴۱.

خاطرات انتظامی از عبدالحسین نوشین

نوشین در سال ۱۳۲۶ تئاتر فردوسی را به راه انداخت، یکی از افرادی که در کلاس‌های او شرکت می‌کرد عزت‌الله انتظامی بود. صاحب‌نظران تاریخ به اتفاق بر این باورند که مدت بین فرار نوشین از زندان و خروج او از کشور بیش از یک سال بوده است؛ این یعنی اقامت نوشین در یک مخفیگاه. که در ادامه خاطرات عزت‌الله انتظامی از این دوران را می‌خوانیم.

من دنبال خانه اجاره‌ای می‌گشتم، بچه‌های تئاتر همه از این جریان باخبر بودند. یک شب «حسین خیرخواه» مرا صدا کرد و گفت: «داری عقب خانه می‌گردی؟»

گفتم: «بله».

گفت: «می‌توانی خانه‌ای که اجاره می‌کنی یک اتاقش را آماده کنی و تخت بگذاری برای مهمانی که گاهی می‌آید و می‌رود و بعضی وقت‌ها یکی دو شب در تهران می‌ماند، این مهمان مسافر علاقه‌ای برای رفتن به هتل یا مسافرخانه ندارد.»

در ضمن تأکید کرد «دقت کن، خانه‌ای که می‌خواهی اجاره کنی، بهتر است مشرف به جایی نباشد، چشم‌انداز نداشته باشد، حتی در و پنجره‌های خانه‌های دیگر به طرف خانه تو باز نشود. خلاصه که از دید آدم‌ها دور باشد و حتماً جای خلوت و کم رفت و آمدی باشد و حتماً در کوچه‌ای فرعی باشد.»

من به خیرخواه نگاهی کردم و گفتم: «آقای خیرخواه شما بروید یه همچین جایی با این مشخصات گیر بیارید، زمینش را بخرید، بسازید، من میام ازتون اجاره می‌کنم!»
غش‌غش خندید و گفت: «ناراحت نشو، بگرد یه جایی رو پیدا کن این طوری باشه، ضرر نمی‌کنی.»

خلاصه راه افتادم، این طرف و آن طرف البته بیشتر دلم می‌خواست اطراف «تئاتر سعدی» یعنی دروازه شمیران، پل چوبی، شاه‌آباد باشد.

ناگهان یک خانه کوچک با دو اتاق خواب جدا از هم، یک جای پرت دقیقاً با مشخصاتی که خیرخواه گفته بود گیر آوردم. الله‌اکبر؛ وقتی خدا بخوهد، همه چیز درست می‌شود.

در آن موقع با همسر و مجید پسر بزرگم زندگی می‌کردیم. مجید پنج یا شش ساله بود. شاید انتخاب من به دلیل همین کوچکی خانواده و جمع و جور بودن خانواده ما بود.

یک خانه کوچک با دو اتاق خواب یکی طرف چپ، یکی طرف راست، حیاط و آشپزخانه و یک حمام الکی که به درد نمی‌خورد، ولی می‌شد شست و شو کرد.

در یک کوچه بن بست در خیابان خورشید که جز آسمان آبی و خورشید عالم تاب در روز هیچ چیز دیده نمی‌شد. فوراً رفتم محضر و اجاره کردم. متعلق به یک سرهنگ بازنشسته ارتش بود.

اسباب کشی کردیم. من و همسرم به اتفاق مجید در اتاق طرف راست ساکن شدیم که آشپزخانه هم داشت و آفتاب گیر بود. و اتاق میهمان هم اتاق دست چپی. آن روزها من هر صبح به وزارت بهداری می‌رفتم، از پل چوبی با اتوبوس خط هفده به چهارراه گلوبندک.

تمرین‌هایمان در تئاتر سعدی هم آغاز شده بود که پس از یک ماه سروکله یک مهمان پیدا شد. با علامت رمزی که قرار گذاشته بودیم، در زد. در را باز کردم. مردی شیک پوش و جافتاده بود. به اتاق راهنمایی‌اش کردم. شام نخورد و فقط چای خواست. فردای آن روز، نزدیک ظهر خداحافظی کرد و رفت. کم‌کم عادت کرده بودیم.

هرازگاهی کسی با رمز در می‌زد، با ساک و چمدان و یا دست خالی. یک شب می‌ماند و فردایش می‌رفت. بعضی وقت‌ها حتی صبحانه هم نمی‌خوردند. به آقای خیرخواه گفتم: «عجب کاری دست ما دادی. مسافرخانه مفتی و مجانی درست کردیم. چقدر هم برای من درآمد دارد.

این طوری پیش برود، یک هتل بزرگ می‌خرم و از دست هنر هم نجات پیدا می‌کنم.» خیرخواه خندید و گفت: «این طوری نمی‌مونه. درست می‌شه.»

خلاصه یک شب در تئاتر سعدی، حسین خیرخواه و حسن خاشع، مرا صدا کردند و گفتند: «امشب، مهمان اصلی که چند وقتی می‌مونه می‌آد.» هر کاری که کردم، اسمش را نگفتند و خیرخواه همانجا گفت: «عزت لب تر نکنی‌ها! اصلاً قید همه چیز و همه کس را بزن حتی قوم و خویش‌ها!» تئاتر که تمام شد، از تئاتر سعدی در خیابان شاه‌آباد تا پل چوبی راهی نبود. با عجله به سمت خانه به راه افتادم.

یک کلید در خانه هم همیشه در دست مهمان‌ها می‌گشت. به همسرم گفته بودم: «که اگر من نبودم، در را باز نکنند.» وارد حیاط که شدم، دیدم چراغ اتاق مهمان روشن است. حقیقتاً قلبم شروع به زدن کرد. یک سر به اتاق مهمان رفتم. روی تخت خواب دراز کشیده بود. لحظاتی خشکم زد. گلویم خشک شده بود. به تته پته افتاده بودم.

بلند شد و به طرف من آمد.
یکدیگر را بوسیدیم.
کم کم حال عادی پیدا کردم.
عبدالحسین نوشین که آخرین بار قبل از فرار سران حزب توده در زندان به ملاقاتش رفته بودم، جلوی من ایستاده بود.
پشت میز کوچک ناهار خوری که چند صندلی دورش بود، نشست و گفت: «بنشین عزت.»
از تئاتر پرسید: «چطوریه؟ خوب استقبال می‌شه یا نه؟» من هم با شوق جوابش را دادم.
گفتم: «شام که نخوردی؟»
گفت: «نه.»
نزد همسر رفتیم شامی آماده کرده بود.
به او گفتم: «این مهمان دیگر از آن مهمان‌های یک شب، دو شبی نیست، تا مدتی پیش ما می‌ماند.» گفت: «چه کسی هست؟ می‌شناسمش؟» گفتم: «نوشین.»
خشکش زد.
گفت: «چه کسی؟»
گفتم: «نوشین چرا می‌ترسی؟»
گفت: «این بابا از زندون در رفته، گیر بیافتیم بابامونو در میان.»
شام که آماده شد، به اتفاق نزد نوشین رفتیم، من با افتتاح تئاتر فردوسی در سال ۱۳۲۶ ازدواج کرده بودم و همسر، تمام بچه‌ها را خوب می‌شناخت.
در عروسی ما که در گلوبندک، گذر مستوفی، گذر قلی برگزار شد، نوشین و تمام بچه‌های تئاتر فردوسی شرکت کرده بودند.
تا نیمه‌های شب حرف می‌زدیم.
نوشین کلید در حیاط را یک گوشه گذاشته بود. گفتم: «آقا نگه دارید، من چند تا کلید درست کردم یک وقت لازم می‌شه.»
خداحافظی کردیم و برای خواب به اتاق خودمان رفتیم. من و همسر تا صبح خوابمان نمی‌برد.
عجب مسئولیت خطرناک و سنگینی به من داده بودند. به هر حال زندگی با یک زندانی ارزشمند، فراری و هنرمند آغاز شد. یا فاطمه زهرا! به خیر بگذران!
فردای آن روز نوشین گفت: «عزت، اسم من فردوسه. عبدالله فردوس.»
عبدالله فردوس از رفت و آمد اقوام سؤال کرد که گفتم: «تمام احتیاطها انجام شده، مطمئن باشید.»
صبحانه فردوس را بردم.
خداحافظی کردم و عازم شدم بروم به طرف اداره.
جرئت نمی‌کردم از در خانه خارج شوم. وقتی به خیابان رسیدم، فکر می‌کردم همه به من نگاه می‌کنند.
وحشت سراپایم را گرفته بود. تا پاسبان یا افسری را می‌دیدم، فوراً به ویتترین مغازه پناه می‌بردم.

و سرم را گرم می‌کردم.. رفتم سوار اتوبوس شدم. پل چوبی ته خط بود. همیشه می‌رفتم صندلی آخر می‌نشستم که همه را ببینم، خوشم می‌آمد. اما آن روز همان صندلی اول نشستم. سرم را بلند نمی‌کردم. گاهی سرم را به طرف شیشه اتوبوس می‌بردم و بیرون را تماشا می‌کردم. به هر حال به وزارت بهداری رسیدم. در اداره اطلاعات و روابط عمومی وزارت بهداری، تعدادی آدم‌های بی‌کار مثل من در یک اتاق می‌نشستیم که کاری نداشتیم. من در این قسمت گاهی نمایش برای اجرا در محلی تهیه می‌کردم، یا اجرا می‌کردم. با هیچ کس نمی‌توانستم حرف بزنم. همه تعجب کرده بودند که من چرا این‌جوری شدم. به فکر فردوس که می‌افتادم تنم می‌لرزید نفسم تنگ می‌شد. گفته می‌شد شبی که از زندان قصر فرار کرده، یکسره با اتوبوس به شوروی رفته است. ولی حالا این آدم کله‌گنده در خانه ماست، یا امام زمان، بخیر بگذران!

خلاصه روزها طول کشید تا من بتوانم با این تغییر و طوفان در زندگیم عادت کنم. با این موقعیت خطرناک که در خانه من به وجود آمده بود. نذر می‌کردم. صدقه می‌دادم و دائم می‌گفتم: «پروردگارا، کمکم کن!»

کم‌کم حال و احوالم عادی شد، و راحت بگویند مرا از سر گرفتم و اصلاً انگار نه انگار که چه بمب خطرناکی در خانه دارم. یک آدم فراری به قول امروزی‌ها - زندانی آکبند دست نخورده. ولی همیشه یک دلهره و وحشت خاصی شب و روز با من بود. درحقیقت هیچ وقت با خیال راحت نمی‌خوابیدم. روزها وقتی می‌خواستم داخل کوچه فرعی خیابان خورشید بشوم، یک افسر یا یک آژان را که می‌دیدم راهم را عوض می‌کردم. قلبم به تپش می‌افتاد تا افسر از من دور بشود. یک زندگی عجیب و غریب پیدا کرده بودم. با این وجود پس از چند روز کاملاً خودمانی شدیم و ناهار و شام را با هم می‌خوردیم. تقریباً شده بودیم یک فامیل.

یک هفته نگذشته بود که یک شب رمز در زدن را شنیدم. در را باز کردم. یک آقای خیلی شیک با عینک و یک خانم با چادر رنگ روشن، گفتند با آقای عبدالله فردوس کار دارند. به اتاق راهنمایی‌شان کردم. خودم به اتاق دیگر رفتم.

بعد از مدت زمان کوتاهی فردوس مرا صدا کرد. دکتر کیانوری را کاملاً می‌شناختم. ولی آن خانم را به جا نیاوردم که معلوم شد، مریم فیروز، همسر کیانوری است. سرنوشت آدم را چه جاهایی که نمی‌برد و چه بلاهایی که سر آدم نمی‌آورد؛ حیرت‌آور است!

من از سال ۱۳۵۴ تا سال ۱۳۶۴ در سریال هزارستان به کارگردانی علی حاتمی، بزرگ مرد سینمای ایران، در نقش «خان مظفر» یعنی عبدالحسین خان فرمانفرما بازی می‌کردم و در سال ۱۳۷۷ در فیلم محاکمه به کارگردانی حسن هدایت نقش عبدالحسین خان فرمانفرما را بازی می‌کردم که در سه سکانس با دختر خان یعنی مریم فیروز بازی داشتیم. صحنه‌ای که مریم بانو خبر کشته شدن نصرت‌الدوله را برای فرمانفرما می‌آورد.

در آن شب که در منزل خورشید، مخفی‌گاه فردوس، دکتر کیانوری به اتفاق مریم فیروز در منزل ما بودند. نمی‌دانستم بعد از سالیان دراز، نزدیک به پنجاه سال بعد، باید نقش پدرزن

دکتر کیانوری را بازی کنم.

به هر حال ساعات آخر شب خانم و آقا رفتند. رفت و آمد به قدری دقیق و حساب شده بود که به محض اینکه مهمان‌ها از خانه خارج شدند و پس از عبور از کوچه فرعی به خیابان رسیدند، اتومبیل جلوی پایشان ایستاد.

البته برای همه کسانی که آنجا رفت و آمد داشتند، وضع این‌گونه بود. لازم به یادآوری است که بن‌بست و مخفی‌گاه فردوس همیشه خلوت و رفت و آمد، در آن به ندرت دیده می‌شد، ولی میهمان‌های آخر شب زیاد داشتیم. ملاقات‌های خصوصی که اگر من تصادفاً به اتاق فردوس می‌رفتم، آدم‌هایی با سبیل کلفت و عینک‌های دودی و سیاه و کلاه به سر را می‌دیدم که برایم ناآشنا بودند.

رفت و آمدهایی هم بود که روز انجام می‌شد. مثلاً یک رفیق دیگر بود که هر هفته یک بار برای زدن موی سر و صورت فردوس با کیف دستی پزشکی می‌آمد. چند نفر دیگر هم می‌آمدند که خوب آن‌ها را می‌شناختم ولی نمی‌دانستم چه کاره هستند.

سرانجام بعد از حدود بیست روز پس از تمام شدن نمایش ششل قرمز که من بازی داشتم، خانم لرتا به من گفت: «زود برو خانه من هم می‌خواهم با تو بیایم.»

خانم لرتا جایگاه بسیار بالایی در هنر تئاتر داشت. زن با فرهنگ و اهل مطالعه‌ای بود؛ هم همسر عبدالحسین نوشین بود، هم بازیگری که سبک و سیاق خودش را داشت.

تئاتر که تمام شد، سوار ماشین برادر خانم لرتا شدیم. کمی این طرف و آن طرف رفتیم. و بالاخره اول خیابان خورشید پیاده شدیم و به طرف منزل راه افتادیم که خانم لرتا محل را برای رفت و آمدهای بعدی کاملاً یاد بگیرد.

کوچه فرعی را هم به برادر خانم لرتا یاد دادم، طوری که بعدها درست سر ساعت، هنوز به سر کوچه بن‌بست نرسیده، مسافرش از خانه ما بیرون می‌آمد و او منتظرش بود تا سوارش کند. همه چیز دقیق درست مثل ساعت.

خانم لرتا را به اتاق فردوس راهنمایی کردم. کمی داخل حیاط ایستاد به اطراف خوب نگاه کرد. اتاق فردوس و اتاق خودمان را نشانش دادم. خیلی خوشش آمد. بالاخره من برای تهیه و تدارک وسایل شام به آشپزخانه رفتم. خانم لرتا با خود کیفی حمل می‌کرد. به اتاق فردوس رفت. در کیف چند جلد کتاب، مقداری خوراکی به علاوه قهوه ترک، سیگار و مخلفات دیگر که آن زمان مرسوم بود، برای او آورده بود.

رفت و آمد خانم لرتا هر هفته یکبار تکرار می‌شد. کم‌کم کاوه فرزند پنج، شش ساله‌اش را هم می‌آورد.

گاهی هم جلسات هنری در حضور فردوس برپا می‌شد که کله‌گنده‌های تئاتر تک‌تک به منزل ما می‌آمدند و پس از اتمام جلسه همان طور تک‌تک یا دو نفری منزل را ترک می‌کردند. به این جلسات تقریباً همه هنرپیشه‌های سطح بالای تئاتر می‌آمدند.

گروه اگرچه خوراکی هم با خود می‌آوردند، ولی در این جلسات کلاً شام و زحمات تهیه غذا و پخت و پز به عهده همسر من بود که واقعاً زحمت می‌کشید و کارش دشوار بود.

ماه‌ها می‌گذشت و گاهی در خانه فردوس در پل چوبی تمرین‌های دو سه نفری برای نمایش‌های بعدی انجام می‌شد. اوقات بیکاری فردوس با دویدن در حیاط، خوردن قهوه ترک، دود کردن یک نخ سیگار و گوش دادن به موسیقی کلاسیک با گرامافون کوچکی و هر صفحه را هفت هشت دور شنیدن می‌گذشت.

در تمام دوران اختفای فردوس، درباره هیچ مسئله سیاسی و یا دستورهای بالای حزبی و اقداماتی این چنین گفت‌وگو نمی‌شد. خیلی زندگی روزمره‌ای داشتیم. گاهی هم با قرار قبلی در ساعات آخر شب ماشینی می‌آمد، فردوس را به مهمانی می‌برد و او یا دم صبح می‌آمد یا روز بعد، هنگام شب.

ولی رفت و آمدها آن قدر زیاد شده بود که اگر خانه بر خیابان قرار داشت، حتماً نظرها را جلب می‌کرد. چون سرووضع من گواهی می‌داد که این ماشین‌های مدل بالا اصلاً به من نمی‌آید و همه می‌فهمیدند که این بیا و بروها هیچ‌گونه مناسبتی با من ندارد و اصلاً این همه آدم‌های شیک‌وپیک و ماشین و دم و دستگاه به من نمی‌آید!

در تمام دوران حضور عبدالله فردوس در منزل ما من و همسر با هیچ کدام از افراد خانواده‌هایمان رفت و آمد نداشتیم. حتی عید نوروز برای همه این طور شایع کرده بودم که مسئول آماده کردن و تمرین نمایش بسیار مهمی هستیم. شاید هم اقوام باور کرده بودند که مثلاً من فعالیت سیاسی می‌کنم. ولی مشخص نبود چه نوع فعالیتی. شاید هم دارم کار خطرناکی می‌کنم که دلم نمی‌خواهد اقوام کوچک‌ترین اطلاعی از آن داشته باشند.

ولی واقعیت این بود که من ناگهان جایی افتادم که فکر نمی‌کردم. درحقیقت من برای فعالیت‌های سیاسی اصلاً ساخته نشده بودم. من عاشق کارم بودم و هر جایی که بهترین را ارائه می‌داد، من سر و کله‌ام پیدا می‌شد و طلبه‌وار جلو می‌دویدم.

گروه تئاتر عبدالحسین نوشین و حسین خیرخواه گروهی نبود که آدم بتواند از آن بگذرد و ورود من به این گروه ورود به دانشگاهی بسیار مهم بود. در این ایام در آن روزهایی که به وزارت بهداشت می‌رفتم، گاهی برای اجتماعات، برنامه هنری اجرا می‌کردم.

از تمام حسابداران وزارتخانه‌ها دعوت شده بود که جامعه حسابداران را تشکیل بدهند. درحقیقت یک جمع صنفی به راه بیاندازند. در آن شب مرا انتخاب کرده بودند که برای اختتامیه جلسه، قطعه هنری اجرا کنم. خوب من سالیان درازی بود که اصولاً پیش‌پرده یا قطعه اجرا نمی‌کردم؛ چون من در تئاتر سعدی مشغول بودم و مدت‌ها بود که پیش‌پرده نمی‌خواندم. بالاخره با وساطت رئیس روابط عمومی و اطلاعات وزارت بهداشتی از من خواستند از همان قدیمی‌ها یک برنامه اجرا کنم و بالاخره یکی از پیش‌پرده‌هایی که در تئاترهای لاله‌زار سال‌های ۱۳۲۴ و ۱۳۲۵ می‌خواندم، اجرا کردم.

در ضمن برای اینکه غیبت‌های طولانی من در اداره برایم دردسر درست نکند، با وجودی که واقعاً دوست نداشتم و برایم کهنه شده بود، مجبور بودم از این فعالیت‌ها بکنم.

شعری از پرویز خطیبی از زمان قدیم خواندم که به مدیرکل‌های وزارتخانه‌ها به خاطر دزدی‌های

کلان و حیف و میل‌های اداری بد و بیراه می‌گفت. برنامه بی‌نهایت مورد استقبال قرار گرفت و مورد تشویق قرار گرفتم.

غیبت‌های طولانی خودم را با این کارها صاف می‌کردم. فردای آن روز قبل از ظهر طبق معمول به تئاتر سعدی رفتم. جلوی تئاتر با چند نفر از بچه‌های تئاتر سعدی و برادران صاحب تئاتر جمع بودیم که یک جیب شهربانی جلوی تئاتر پارک کرد. یک شخصی با یک پلیس پیاده شدند و یک‌راست به طرف در تئاتر سعدی آمدند و سراغ مرا گرفتند. من جلو رفتم و خودم را معرفی کردم. ناگهان پاسبان مچ دست مرا گرفت و با کمک مأمور لباس شخصی به طرف جیب بردند و با زور مرا هل دادند و سوار کردند.

جیب که حرکت کرد، یکی از همکاران تئاتر سعدی از قضیه خانه من و مخفی شدن کسی در آن با اطلاع بود، فوراً با وحشت و دست‌پاچی حسین خیرخواه و دیگران را باخبر می‌کند و به زودی تمام ارگان‌های مخفی حزب توده باخبر می‌شوند و دست به اقداماتی می‌زنند که هر چه زودتر محل اختفای عبدالله فردوس را عوض کنند.

من در جیب انگار نفس نمی‌کشیدم؛ اصلاً مثل مرد. فقط فکر می‌کردم مگر من چقدر می‌توانم دوام بیاورم؟!

نوع شکنجه‌های متداول را شنیده بودم، ولی هیچ وقت فکر نمی‌کردم که روزی خودم این طور گرفتار شوم. صدای قلبم را می‌شنیدم با خودم فکر می‌کردم حتماً قضیه خانه مرا فهمیده‌اند و حالا مرا شکنجه می‌دهند تا آدرس خانه را نشانشان بدهم. تصمیم گرفتم هر قدر که می‌توانم تحمل کنم و به این زودی دهانم باز نشود ولی خودم می‌دانستم نمی‌توانم مبارز ورزیده‌ای باشم. من اصلاً ندارم راه بروم! دست به دامن خدا شده بودم. ای کاش همه‌اش خواب باشد فکر می‌کردم اگر تا ظهر دوام بیاورم، حتماً بچه‌های جلوی تئاتر سعدی که دیدند مرا گرفتند و بردند، کاری می‌کنند.

جلوی شهربانی، جیب توقف کرد. پاسبان و مأمور شخصی مرا از پله‌ها به بالا هدایت کردند. اصلاً نمی‌توانستم راه بروم چشم‌هایم سیاهی می‌رفت؛ درست مثل اینکه مرا دارند می‌برند اعدام کنند و حکم اعدام قطعی شده و دیگر فرجی نیست و باید اعدام شوم.

به اتاقی خالی داخل شدم. بلافاصله در را بستند. اتاق به طرف حیاط شهربانی راه داشت. کف اتاق روی زمین ولو شدم. نمی‌دانم چقدر گذشت که دیدم یک آقای که می‌شناختم و آن شب هم در جامعه حسابداران بود و حتی بعد از اجرای برنامه من، کلی هم مرا تشویق کرد، سروکله‌اش پیدا شد. با خوشحالی سلام کردم.

به طرفش رفتم. اصلاً انگار نه انگار که مرا می‌شناسد. گفت: «دنبال من بیا.» به دنبال او، به اتاق دیگری که چند افسر پلیس نشسته بودند، هدایت شدم. افسرها بر و بر به من نگاه می‌کردند و گاهی پیچ‌پیچ کنان بیخ گوش یکدیگر حرف می‌زدند و می‌خندیدند. ناگهان در اتاق باز شد و دو نفر شخصی وارد شدند. همه نشستند. سکوتی برقرار شد. من هم اصلاً جرئت نمی‌کردم سرم را بلند کنم. هر چه دعا بلد بودم، خواندم. نذر کردم که اگر به خیر بگذرد، به فقرا پول بدهم. تنها کاری که می‌توانستم انجام بدهم این بود که دست به دامن خدا شوم؛ خدایا نجاتم بده... خدایا

نجاتم بده...

یک افسر که درجه بالاتری داشت؛ گفت: «پسر این پیش پرده ضد دولتی را با اجازه چه کسی خواندی؟! کارت به اینجا رسیده پا تو کفش دولت می کنی؟!»

ناگهان چشم‌هایم باز شد و متوجه شدم که آن طوری که من فکر می‌کردم، نیست. لحظاتی خشکم زد و همین‌طور به پرسش‌کننده خیره شده بودم. کم‌کم شروع به صحبت کردم. گفتم ضد دولتی نبود. درد دل یک کارمند بود. آن را هم هشت سال پیش یک شب در لاله‌زار که در تئاتر پارس بودم، خوانده بودم. آن شب هم کارندهای حسابداری جمع بودند، از من خواهش کردند تا اجرا کردم. اصلاً من سال‌هاست این برنامه‌ها را اجرا نمی‌کنم. خدا را شاهد می‌گیرم خودم هم دلم نمی‌خواست بخوانم. من دوست دارم تئاتر بازی کنم. مدت‌هاست از این کارها دست برداشته‌ام. اصلاً کسرشأن من است. حالا گاهی تئاتر سعدی کار می‌کنم گاهی تئاتر تهران، گاهی تئاتر پارس، گاهی تئاتر هنر.

کم‌کم صحبت و گفت‌وگوها در هم شد و یک کاغذ آوردند جلوی من که امضا کن که دیگر از این شعرها نخوانی و به تعهد خودت هم پایبند باشی... و الا...

بعد هم گفتند: «تو مرخصی، می‌توانی بروی.» باور نمی‌کردم. دیدم همان آقایی را که در جامعه حسابداران دیده بودم، شروع به حرف‌زدن کرد. فهمیدم آب از کجا گِل شده. با نگاهی که به او کردم، حرف‌هایی را که در شأنش بود، در دلم به او گفتم و سر تکان دادم. راه افتادم از پله‌های شهربانی که آمدم پایین، ناگهان این فکر به مغزم آمد که نه بابا، قضیه این طوری نیست. حتماً بوی بی برده‌اند، حالا هم مرا مرخص کرده‌اند که دنبال من راه بیافتند و خانه را یاد بگیرند و اگر موفق بشوند، خدا می‌داند که چه پیش می‌آید. چه سر و صدایی راه می‌افتاد تمام خانواده من، همسر، پسر، همه را می‌گیرند و می‌اندازند هلفدونی.

پیش خودم فکر کردم باید بسیار حساب‌شده رفتار کنم. از شهربانی به طرف خیابان سپه در باغ ملی راه افتادم. پیچیدم طرف توپخانه و رفتم جلوی روزنامه اطلاعات به طرف گلوبندک. جلوی بازار سوار یک اتوبوس شدم که اصلاً نمی‌دانستم کجا می‌رود. رفت تا آخر خط و راننده گفت: «آخر خط است پیاده شوید.»

اصلاً نمی‌دانستم کجاست. یک خرده پرسه زدم. آن موقع شروع حرکت اتوبوس‌ها از بازار بود و به راه‌آهن ختم می‌شد یا از بازار به طرف شرق تهران.

سوار یک اتوبوس شدم چند بار پیاده شدم. تقریباً از ظهر گذشته بود که بالاخره سوار خط هفده که می‌آمد پل چوبی شدم. با دقت تمام اطرافم را نگاه می‌کردم. با ترس و لرز به طرف خانه آماده انفجار حرکت کردم. چند کوچه هم این طرف و آن طرف رفتم تا کاملاً مطمئن شدم کسی دنبال من نیست.

بالاخره با بسم‌الله و قل هو الله، کلید را به قفل نزدیک کردم.

در را باز کردم. حدوداً ساعت دو بعد از ظهر بود که دیدم آقای فردوس لباس پوشیده، کلاه و کیف به دست آماده در گوشه حیاط ایستاده و سر و صدای همسر و مجید از آشپزخانه می‌آید. اصلاً متوجه جریانی که می‌گذرد نبودند. یکی از بچه‌های تئاتر که خانه ما را بلد بوده و رمز در

زدن را هم می‌دانست، به اطلاع فردوس رسانده که آماده حرکت باشد. فردوس از یکی دو ساعت قبل از ظهر آماده در حیاط منتظر بوده و لحظه‌ای که مرا دید، با عجله به طرف من آمد و ناگهان سیلی محکمی به گوشم زد. سکوتی طولانی بین ما حاکم شد.

هم من حیرت کردم، هم خودش. اصلاً متوجه نشد چه کاری کرده، گفت: «کسی دنبالت نبود؟» فقط نگاه کردم. واقعاً نمی‌دانستم چه بگویم. فقط با سر اشاره کردم خیر و به طرف اتاق خودمان رفتم. دو سه بار صدا کرد: «عزت وایسا کارت دارم...»

اصلاً نمی‌توانستم کاری بکنم، جز اینکه بدوم در اتاق و تنها باشم. با عجله دویدم. فردوس با شنیدن صدای زنگ در به سرعت به اتاق خود رفت و مخفی شد و از پشت شیشه حیاط را نگاه کرد. آقای حسام لنکرانی که بارها خانه ما آمده بود، داخل شد. خیلی راحت و سرحال گفت: «فردوس کجاست؟» فردوس با کیف دستی از اتاق بیرون آمد و به اتفاق خانه را ترک کردند.

شب رفتم تئاتر سعدی بچه‌ها دوره‌ام کردند. هر چه اتفاق افتاده بود، توضیح دادم البته به جز، خوردن سیلی.

قدری از طرف حسین خیرخواه و حسن خاشع مورد انتقاد قرار گرفتم که آدم وقتی مهمان دارد یا کسی در منزلش مخفی شده، نباید اصلاً در اجتماعات شرکت کند و کلی راه و رسم یادم دادند.

بعد از چند روز به من خبر دادند که آقای فردوس امشب می‌آید. دم‌دمای غروب داشتم می‌رفتم برای خرید، چون هر وقت این رفت و آمد ها انجام می‌شد، یکی دو نفر تا دیروقت می‌ماندند و باید پذیرایی می‌شدند. از کوچه بن‌بست قدیمی خارج شدم. دیدم یک ماشین مشکی شیک، سر کوچه نگه داشت و فردوس پیاده شد و به اتفاق دو نفر به طرف پناهگاه حرکت کردند. با عجله رد شدم که زودتر خرید کنم که ماشین از جلوی من با سرعت عبور کرد.

همسرم مشغول آماده کردن غذا و مخلفات مربوطه شد. من هم در تاریکی در حیاط، روی پله‌های در ورودی نشستم و با خود حرف می‌زدم. چطور می‌خواهم ناخودآگاه افتادم وسط جریانی که فکر نمی‌کردم این شکلی شود. از برخورد فردوس ناراحت بودم. با خودم فکر کردم اگر می‌رسید جریان چی بود و من تعریف می‌کردم، بخصوص پس از نجات از چنگال پلیس. چقدر خوشش می‌آمد که این طور آگاهانه رفتار کردم. آرزو می‌کردم یک طوری این قضیه تمام بشود. دیگر داشتم می‌بریدم...

از اتاق فردوس، صدای گفت‌وگو و بگویند به گوش می‌رسید. با وسایل پذیرایی به طرف اتاق رفتم. در زدم. فردوس گفت: «بیا تو.»

از دو نفری که با فردوس آمده بودند، دکتر یزدی را خوب می‌شناختم که خنده‌اش معروف بود. یک‌بار هم بالای سر پدرم که سخت مریض بود، آمده بود؛ البته قبل از تیراندازی به شاه. دیگری را نمی‌شناختم. فردوس وقتی مرا دید لحظاتی سکوت کرد. من هم مستقیماً به او نگاه نکردم و واقعاً چیزی برای گفتن نداشتم. بالاخره سیلی استاد مثلی است قدیمی! آخرهای شب میهمان‌ها رفتند و ساعت‌ها و چراغ اتاق فردوس روشن بود.

این اواخر فردوس اغلب تنها بود و بیشتر به فکر فرو می‌رفت، طوری که گاهی برایش قهوه می‌بردم. لحظاتی متوجه نمی‌شد و من او را متوجه می‌کردم. قهوه ترک را با لذت می‌خورد. سیگاری آتش می‌زد و یک صفحه کلاسیک گوش می‌داد و چشمانش را می‌بست و در خود غوطه‌ور می‌شد. این طور قهوه خوردن فردوس آن قدر زیبا و دوست‌داشتنی بود که بعدها من این کار را می‌کردم، ادایش را درمی‌آوردم. منتهی کسی نبود به من نگاه کند و لذت ببرد. اصلاً هم نمی‌دانستم واقعاً من از خوردن قهوه و پکی به سیگار و گوش کردن به موسیقی کلاسیک لذت می‌بردم یا خودم می‌دانستم دارم ادا درمی‌آورم. چیزی از موسیقی نمی‌فهمیدم. روز بعد، پس از صبحانه فردوس مرا صدا کرد و گفت: «می‌خواهم برایم وسایلی تهیه کنی.» گفتم: «خوب آقا چه چیزی می‌خواهید؟»

یک ساعت امگا خواست و چند قواره پارچه کت و شلوازی که قرار شد من نمونه آن را ببرم که رنگ و جنس پارچه آن را انتخاب کند. یک جفت دستکش چرمی و یک ساک که بتواند روی دوشش ببندازد و حملش آسان باشد هم سفارش داد. با توضیحاتی که فردوس برای خرید داد، حدس زدم مثل اینکه انشاءالله می‌خواهد برود سفر! گفت و گو با فردوس به اینجا منتهی شد که حتی همسرم نباید از این مسئله باخبر باشد. کاملاً مخفی و بسیار ماهرانه باید خرید انجام شود. فردای آن روز، شروع کردم به خرید. البته با پولی که در اختیارم گذاشته بود. سه قواره کت و شلوار انگلیسی، یک ساعت بند چرمی و یک ساک چرمی خوش‌رنگ...

تقریباً اواخر تابستان ۱۳۳۱ بود که یک روز فردوس گفت: «بعد از اینکه من رفتم، یکی از همکاران که می‌شناسی می‌آید اثاثیه کمی که اینجا دارم، می‌برد؛ کتاب‌ها، صفحه‌ها، گرامافون و...

همین طور نگاهش می‌کردم، گفتم: «قراره جایی تشریف ببرید؟»

فردوس نیم‌نگاهی به من کرد و بعد از سکوتی طولانی سرش را بلند کرد و گفت: «بعداً به تو می‌گویم. ولی نباید به کسی بگویی.»

معلوم بود که فردوس خودش را آماده می‌کند که برود. صفحه‌ها را بسته بود و کتاب‌ها و لوازم شخصی. ساک‌دستی پر از وسایلی بود که من خریده بودم. به اضافه مقداری قهوه و سیگار که خانم لرتا آورده بود.

چند روزی گذشت. یک روز بعد از ظهر صدای زنگ در شنیده شد. در را باز کردم.

دکتر مرتضی یزدی، حسام لنکرانی و آقای دیگری که می‌دانستم از اعضای بالای کمیته مرکزی حزب توده است، وارد حیاط شدند. برای چهار نفر صندوق گذاشتم. مختصر پذیرایی کردم. فقط یکی دو جمله شنیدم که از طریق آشنایان تمام برنامه‌ها حتی برنامه‌های آن طرف هم هماهنگ شده است. فردوس برای آخرین بار به اتاق خود رفت. و با ساک‌دستی، کلاه، عینک و پالتو همیشگی در دست وارد حیاط شد و گفت: «آماده‌ام.»

کمی بگویند کردند تا هوا کاملاً تاریک شد. فردوس مقداری میوه و خیار با یک کارد میوه‌خوری و یک نمکدان در دستمال پیچید و در ساک قرار داد و آماده حرکت شد.

من، همسرم و مجید برای خداحافظی آماده بودیم، خلاصه فردوس خداحافظی کرد و به خاطر

زحمات و مشکلات زیادی که در این مدت بر دوش همسرم بود تشکر کرد. مجید هم که از همه چیز بی اطلاع بود، فقط نگاه می کرد!

فردوس وقتی جلوی من آمد که خداحافظی کند، گفت: «انشاءالله بعد از انقلاب منظورش انقلاب توده بود شانس دیدن شما را داشته باشم.» هر چهار نفر خندیدند. مثل اینکه می دانستند بعدها چه اتفاقی خواهد افتاد. (واقعاً چه اتفاق هایی هم افتاد!)

با خداحافظی و دیده بوسی چند قطره اشک هم روان شد. لحظه ای که می خواست از در حیاط بیرون برود، دست مرا گرفت برد گوشه حیاط و گفت: «عزت آن قضیه را فراموش کن. به جان کاوه و به جان لریک (نوشین، لرتا همسرش را به این نام صدا می کرد) دست خودم نبود. از لحظه ای که شنیدم تو را گرفتند و به من خبر دادند که آماده بشوم برای تغییر محل، سخت ترین لحظات دوران مخفی بودنم بود.»

هر چهار نفر از در خارج شدند. تا سر کوچه دنبالشان رفتم. فردوس باز هم از من و همسرم تشکر کرد.

یک ماشین مشکی خیلی شیک آماده بود. سوار شدند. لحظاتی ایستادم و سرم را رو به آسمان کردم. هوا صاف و آسمان پر از ستاره بود. ته دلم گفتم: «خدا را شکر به خیر گذشت!»

به خانه برگشتم. من و همسرم بدون اینکه حرفی بزنییم یکدیگر را نگاه کردیم. نزدیک به دو سال با چه ترس و لرزی و با چه زحمتی زندگی کردیم. قطع رابطه با همه فامیل و دوستان در حیاط کوچک با یک زندانی فراری که در حقیقت خود ما هم زندانی بودیم. مجید هم زندانی بود. بعد از یکی دو روز که از رفتن فردوس گذشت. به من پیغامی داده شد که شب یا بعد از ظهر بروم منزل خانم لرتا. من خیال می کردم که فردوس را دم مرز گرفته اند. راوی گفت: «نه، ناراحت نشو. میهمانت از مرز گذشته. الان در خاک شوروی است.»

چند روزی نگذشته بود که یک نفر آمد دم در خانه. اول وقت بود قبل از اینکه از خانه بیرون بروم. بعد از سلام و علیک، گفت: «من براتون پیغام آوردم. لطف کنید هر چه زودتر خانه را خالی کنید. مورد احتیاج حزب است.»

گفتم: «من خانه را اجاره کردم. اجاره نامه رسمی دارم.»

گفت: «به آن کاری نداریم. ما اجاره را به شما می دهیم، شما پرداخت می کنید. فعلاً اقدام کنید. هر چه زودتر جایی پیدا کنید و بروید. زود اینجا را تخلیه کنید.»

تازه گرفتاری بعد از رفتن فردوس شروع می شد. اولاً خانه در اجاره من بود، اگر بخواهند فعالیت حزبی بکنند و خانه لو برود یقه مرا می گیرند. دوم اینکه همسرم فرزند دوم را می خواست به دنیا بیاورد. تئاتر هم که تعطیل بود کاری نبود. بالاخره به ناچار با رفت و آمد طرف رابطه، برای تخلیه خانه، در منزل مادر محمده علی جعفری، اتفاقی اجاره کردم و سریع اسباب کشی کردم. و کلید را به رابط دادم. قرار شد هر بار برای اجاره خانه به آدرسی که دادم بیاید و سر برج پول بیاورد. چون هم بی کار بودم و هم پول و هم زایمان زخم در پیش رو بود.

بعد از چند ماه هنگامی که اجاره را به سرهنگ دادم، باید می رفتم منزلش، خیابان فخرآباد پل چوبی. به من گفت: «بفرمایید تو.» دلم نمی خواست بروم چون حس کردم می خواهد مطلبی به

من بگوید.

به هر حال رفتم و گفتم: «آیا شما خانه مرا به کس دیگری اجاره دادید؟» مانده بودم چه بگویم، «گفتم: نه.» اما یکی از اقوام آمد تهران جا نداشت. خواهش کرد چند روزی خانه در اختیارشان باشد... من هم به خاطر وضع حمل همسرم باید پیش اقوام نزدیک‌تر باشم... قول دادم هر چه زودتر خانه را تخلیه و تحویل بدهم. سرهنگ آدم بسیار خوبی بود. اصلاً نفهمیده بود که چه کارها انجام می‌شده. به هر حال کارهای سیاسی است و خطرناک. حالا من بدبخت نمی‌دانم برای تخلیه به چه کسی مراجعه کنم. رفتم در خانه وقت و بی‌وقت در زدم. هیچ کس نبود.

گرفتار یک دردرس جدید شده بودم. اگر سرهنگ برود و شکایت کند، من از کجا بدانم که در آن خانه چه خبر است. بالاخره از طریق رفقای بالا که می‌شناختم و آقای دکتری که مطب داشت و هر پانزده روز یک بار برای اصلاح فردوس می‌آمد، دست به دامن شدم که تو را به هر کس که می‌پرستی مرا نجات بده. من با این قایم‌موشک‌بازی دارم دق می‌کنم. حال مرا تشخیص داد و گفت: «به زودی ترتیب کار را می‌دهم.»

بعد از پانزده روز، تقریباً نیمه ماه کلیدهای خانه را برای من به آدرسی که داده بودم آورد. سراسیمه دویدم، رفتم و در خانه را باز کردم. چه خانه‌ای درست کرده بودند، مثل کارخانه آهن‌بری. آن قدر آشغال بود که اصلاً نمی‌شد تشخیص داد چه خبر است. خلاصه رفتم سراغ سرهنگ کرایه یک ماه را جور کردم. با قربون و صدقه سرهنگ را بردم محضر اجاره‌نامه را فسخ کردم. از سرهنگ خواهش کردم خانه را تمیز کنم. گفتم: «نه، می‌دهم کارگر آنجا را تمیز کند.» گفتم: «خیلی آشغال و وسایل اضافی آنجا هست.» سرهنگ گفت: «همه را می‌دهم آشغالی ببرد...»

بعدها یک روز سرهنگ را دیدم، گفتم: «آقای انتظامی در آن خانه چه کار می‌کردند؟ بمب می‌ساختند؟ پر از براده آهن بود. کارگاه تولیدی درست کرده بودند! من باید یک طوری خودم را نجات می‌دادم. بالاخره رامین به دنیا آمد. شب و روز نداشتم. حالت دیوانه‌ها را داشتم. می‌خواستم فرار کنم. تصمیم گرفتم از مملکت بزنم بیرون. ماه‌ها طول کشید تا نقشه رفتن کامل شود...»

توضیح: این خاطره برگرفته از کتاب «جادوی صحنه: زندگی تأثری عزت‌الله انتظامی» است که در سال ۱۳۸۳ توسط انتشارات افراز منتشر شده است.

خاطره بازی با استاد مشایخی

همه عمر دیر رسیدیم

«همه عمر دیر رسیدیم» این یکی از ماندگارترین دیالوگ‌های تاریخ سینمای ایران است، دیالوگی که جمشید مشایخی در پایان فیلم «سوته‌دلان» با سوز می‌گوید. دیگر کسی نیست که جمشید مشایخی را نشناسد. آن هم به خاطر حضور در نقش‌های ماندگاری مانند کمال‌الملک، رضا خوشنویس، سلطان صاحبقران و... استاد در سن ۸۰ سالگی به سر می‌برد و بیش از نیم قرن می‌شود که سابقه بازی در تئاتر، تلویزیون و سینما دارد. ۲۳

ساله بود که در اداره هنرهای دراماتیک استخدام و مشغول به کار می‌شود. سال ۴۴ و فیلم «خشت و آیین» ابراهیم گلستان، اولین بازی جلوی دوربین مشایخی بود. مدتی به خاطر بازی در سینما، از اداره تئاتر اخراج شد. اما باز هم در فیلم و سینما بازی کرد. فیلم‌هایی که تعدادشان دارد به ۱۰۰ نزدیک می‌شود.

خود استاد می‌گوید از فیلم‌های آخری که خیلی دوستشان دارد و خوشحال است در آن نقش آفرینی کرده، فیلم سینمایی «یک بوس کوچولو» است، چون با نقش‌اش حسابی همذات‌پنداری کرده. در این مصاحبه با استاد جمشید مشایخی درباره همکاری‌اش با علی حاتمی و کارگردان‌های بزرگ دیگر حرف زدیم.

استاد چطور شد که وارد عرصه بازی و بازیگری شدید؟

من از همان ابتدای جوانی به بازیگری و تئاتر علاقه زیادی داشتم. برای همین جزو اولین افرادی بودم که بعد از تاسیس اداره هنرهای دراماتیک در آنجا استخدام و مشغول به کار شدم. کار حرفه‌ای جلوی دوربین را هم با ابراهیم گلستان آغاز کردم. من و زنده‌یاد پرویز فنی‌زاده، محمدعلی کشاورز و منوچهر فرید برای این فیلم انتخاب شدیم و با هم تمرین بسیاری کردیم تا توانستیم از پس نقش‌هایی که بر عهده ما گذاشته شده بود بر بیاییم.

چطور با زنده‌یاد علی حاتمی آشنا شدید؟

اوایل دهه ۴۰ بود که علی حاتمی به اداره هنرهای دراماتیک می‌آمد و اغلب نمایشنامه می‌آورد. من در همان سال‌ها با او آشنا و دوست شدم. آن موقع بیشتر فیلمنامه می‌نوشت برای کارهای تلویزیونی.

اولین همکاری‌تان با مرحوم حاتمی اما بر می‌گردد به ۱۳۵۶ و سوته‌دلان. چرا این قدر دیر؟ یک روزی حاتمی از من و مرحوم حسین کسری برای صرف شام دعوت کرد. ایشان با مرحوم فحیمی دفتری داشت و فیلم‌های تبلیغاتی می‌ساختند. تا اینکه گفت می‌خواهم یک فیلم سینمایی بسازم و شما دو تا نقش‌های اصلی آن را دارید. با وجود آنکه درباره فیلم صحبت زیاد شد اما به مرحله ساخت نرسید. تا اینکه به فیلم طوقی رسیدیم. از من دعوت کرد ولی من با تهیه‌کننده به توافق نرسیدم. علی از دست من ناراحت شد و فکر کرد نمی‌خواهم با او کار کنم.

تا اینکه سال‌ها گذشت و از او به من پیغامی رسید که پیشش بروم. برای همین به دفترش رفتم و به من گفت می‌خواهم شش داستان از مولانا را بسازم و می‌خواهم در هر شش‌تای آن باشی. «داستان‌های مولوی» نام یک مجموعه تلویزیونی بود که در سال ۵۲ ساخته شد و در نوروز ۵۳ از شبکه اول پخش شد. فیلمبرداری «داستان‌های مولوی» در شهرهای مختلفی انجام شد، شمال ایران، شیراز، یزد، کرمان و... که با هم این سفرها را طی کردیم. به یاد دارم نریشن آن را هم مرحوم شاملو گفت. بعد از آن «سلطان صاحبقران» را ساخت که یک سریال ۱۳ قسمتی بود و من نقش سلطان را داشتم. سال ۵۶ هم نقشی در «سوته‌دلان» بازی کردم.

بعد هم که سریال هزاردستان و رضا تفنگچی.

بله این آخرین کاری بود که من در خدمت علی حاتمی کار کردم.

کمال‌الملک بعد از این کار نبود؟

به دلیل اینکه مسئولان تلویزیون دائم عوض می‌شدند ساخت «هزاردستان» خیلی طول کشید. به طوری که از سال ۵۸ تا ۶۶ ساخت آن ادامه داشت.

شما سال‌های زیادی با مرحوم حاتمی کار کردید و نقش‌های مهمی را هم بر عهده داشتید. در این مدت چند ساله خاطره‌ای به یادتان مانده است که بعد از این همه سال بخواهید از علی حاتمی تعریف کنید؟

به یاد دارم وقتی «سوته‌دلان» را کار می‌کردیم همه باید در فرحزاد در یک قهوه‌خانه جمع می‌شدیم. در آن زمان فرحزاد مثل الان نبود. جاده خاکی داشت و هنوز ساخته و مطرح نشده بود که مردم برای تفریح و گردش به آنجا بروند. برای همین یکی دو تا قهوه‌خانه بیشتر نداشت. قرار گذاشته بودیم ۹ صبح همه جمع شویم و از آنجا پایان فیلم را بگیریم. در آن قهوه‌خانه نشسته بودم و داشتم چای می‌خوردم. علی به من گفت جمشید چایات را خوردی بیا داخل حیاط، کارت دارم. یادم هست چند روز از عید گذشته و برف هنوز روی کوه‌ها نشسته بود و نهری از حیاط آن قهوه‌خانه عبور می‌کرد. کنار همان نهر با علی صحبت کردیم. به من گفت: «پایان فیلم را می‌خواهم بسازم، نظر تو چیست؟» پایان فیلم اینطور بود که من باید بهروز را به امامزاده می‌بردم و در آنجا به سرش پارچه سبز می‌بستم و همان‌جا از دنیا می‌رفت. من به او گفتم: «این کار را نکن، مردم به امامزاده اعتقاد دارند.» گفت: «برای همین صدايت کردم که با تو مشورت کنم.» گفتم: «به نظرم همانطور که بهروز را روی قاطر نشانده‌ام و افسار قاطر در دست من است، زودتر امامزاده را می‌بینم و رو می‌کنم به برادرم و می‌گویم رسیدیم؛ اما متأسفانه او از قاطر زمین افتاده و از دنیا رفته است. در این زمان یک جمله‌ای بگذار که من بگویم و مفهومی این باشد شاید اگر زودتر می‌رسیدیم این اتفاق نمی‌افتاد.» در همان لحظه من را بغل کرد و بوسید و گفت: «جمشید همه عمر دیر رسیدیم.» و اینطور شد که یکی از جملات زیبای علی حاتمی که هیچ‌وقت فراموش نمی‌شود به وجود آمد و ماندگار شد.

به جز حاتمی، شما با کارگردان‌های بزرگ دیگری هم کار کرده‌اید. مثلاً فیلم «گاو» داریوش مهرجویی و «قیصر» مسعود کیمیایی. درباره نقش‌آفرینی در این دو فیلم معروف هم بگویید.

فیلم «گاو» فیلم تاریخ‌سازی بود که حتی امام‌خمینی (ره) نسبت به آن نظر مثبت داشتند.

فیلمی که از کتاب «عزاداران بیل» نوشته ساعدی برداشته شده بود و با بازیگرهای بزرگی مانند جعفر والی، عزت‌الله انتظامی، علی نصیریان، پرویز فنی‌زاده، محمود دولت‌آبادی و فیروز بهجت‌محمدی بازی کردم و از این بابت خیلی خوشحال هستم و تجربه ماندگاری شد.

زمانی که مسعود کیمیایی فیلم سینمایی «قیصر» را ساخت ۲۸ سال بیشتر نداشت. چطور شد که قبول کردید در این فیلم با یک کارگردان جوان و تازه‌کار همکاری کنید؟

ابتدا که کیمیایی از من دعوت کرد در این فیلم بازی کنم، همراه محمدعلی کشاورز رفتیم و قرار شد که من نقش فرمان و کشاورز نقش خان‌دایی را بازی کند. مثل اینکه با کشاورز به توافق نرسیدند و من نقش خان‌دایی و ناصر ملک‌مطیعی هم نقش فرمان را بازی کرد. آن زمان علاقه خاصی به جهان پهلوان تختی داشتم، برای همین دوست داشتم در این فیلم که تیپ بچه‌های پایین شهری را داشت نقش‌آفرینی کنم.

تا به امروز شده نقشی را دوست داشته باشید بازی کنید اما آن نقش را یک فرد دیگر بازی کند و شما بعد از تماشا در دلتان بگویید ای کاش من آن نقش را بازی کرده بودم؟

خیر، اصلاً نقشی که من می‌خواستم بازی کنم و نشده، ساخته نشده...

آن وقت نقشی که خودتان بیشتر از همه دوست داشتید کدام است؟

چند کار انجام دادم که نقش‌های آن را خیلی دوست داشتم. مثلاً زمانی که قرار بود کمال‌الملک ساخته شود به دنبال یک شخصیت بودیم و در میان ده‌ها طرح، آقای تورج افشار قاسملو، کمال‌الملک را انتخاب کرد و تصمیم گرفته شد فیلمی درباره او ساخته شود. من این فیلم را خیلی دوست داشتم. یادم هست خیلی نگران نقشی بودم که قرار بود بازی کنم. چون خیلی‌ها بودند که در آن زمان کمال‌الملک را از نزدیک دیده بودند و جزو شاگردهایش بودند. حتی خواب هم دیدم و ترسیدم آن را بازی کنم. خواب دیدم در استودیو هستم و دوستم مصاحبه‌ای از کمال‌الملک را پخش می‌کند که صدا ندارد. از او پرسیدم: «چرا صدا ندارد؟» او گفت: «خوب به ژست‌هایش نگاه کن.» ناگهان کمال‌الملک جلوی ما آمد و به من گفت: «تو می‌خواهی نقش من را بازی کنی؟ کار نانوا چیست؟» گفتم: «نان می‌پزد.» گفت: «تو نمی‌توانی نقش من را بازی کنی.» من خیلی ناراحت شدم و گفتم: «من هم در کارم تبحر دارم» و او در جوابم گفت: «می‌توانی نقش من را بازی کنی» و از خواب پریدم. با این حال دیگر نمی‌خواستم این نقش را بازی کنم. به علی هم گفتم اما او قبول نکرد و گفت باید بازی کنی و بالاخره آن نقش را بازی کردم و خدارا شکر همانطور که از زبان شاگردها و نوه‌هایش در مصاحبه‌ها کار شد از بازی من راضی بودند و گفتند شبیه به این استاد بودم.

در حال حاضر مشغول به چه کاری هستید؟

یک سریالی به نام «همه چیز آنجاست» به کارگردانی شهرام شاه‌حسینی برای شبکه سوم سیما در حال ساخته شدن است که من در آن نقش دارم. مثل اینکه چند قسمت آن پخش شده، اما من هنوز ندیدم و همچنان فیلمبرداری‌اش ادامه دارد.

دراماتراپی را بشناسیم

دراما تراپی چیست؟ دراما تراپیست کیست؟ وضعیت این درمان غیردارویی در ایران چگونه است؟ چشم انداز آینده را چگونه می توان ارزیابی کرد؟ این سوالات و سؤالاتی از این دست را در گزارش زیر که در گفت و گو با چند تن از صاحب نظران عرصه دراما تراپی ایران تنظیم شده است مطالعه کنید.

نمایش درمانی یا dramatherapy از شیوه‌های درمان غیردارویی است که در جهان برای رفع مشکلات روحی و روانی افراد مورد استفاده قرار می‌گیرد.

«نمایش درمانی یا دراماتراپی شاخه‌ای از هنر درمانی است. دراماتراپی یا نمایش درمانی، بهره‌گیری از جنبه‌های دراماتیک و زیبایی شناسانه هنر نمایش جهت تأثیرگذاری بر شخصیت افراد است که بیش از آنکه یک فعالیت فردی باشد بنا به ذات وجودی نمایش، یک فعالیت گروهی است» (امرای ۱۳۷۶)

در ایران هنوز مردم از اقشار مختلف اجتماعی، درک درست و مشخصی از نمایش درمانی ندارند ولی در عرصه‌های هنری با این حوزه آشنایی بیشتری وجود دارد. در جامعه ما کمتر این شناخت وجود دارد که نمایش درمانی می‌تواند به عنوان یکی از روش‌های درمان غیردارویی برای مسائل روحی و روانی افراد مورد استفاده قرار گیرد؛ شیوه‌ای که تأثیرگذاری بالایی دارد و به حل بسیاری از مشکلات شخصی افراد و همچنین برقراری ارتباط بهتر و بیشتر با افراد خانواده، اجتماع و پیرامون می‌انجامد. نمایش درمانی می‌تواند در امر پیشگیری از بسیاری از ناهنجاری‌های فردی و اجتماعی تأثیرگذار باشد و باعث ترمیم آسیب‌های روحی و روانی افراد شود. در ایران این درمان چند سالی است که توسط تعدادی کارشناس و نمایش درمانگر روی بیماران روحی و روانی و افرادی که با برخی مشکلات غیر جسمی دست و پنجه نرم می‌کنند، اجرا می‌شود.

دکتر «مجید امرایی» دراماتراپیست، استاد دانشگاه‌های میراث فرهنگی، علامه طباطبایی و دانشگاه جامع است که از سال ۱۳۷۶ در زمینه نمایش درمانی فعالیت دارد.

وی سال‌ها از طریق نمایش درمانی به درمان جانبازان اعصاب و روان مشغول بوده و تا به امروز چهار عنوان کتاب در زمینه نمایش درمانی تألیف کرده و در مجامع بین‌المللی نیز به ارائه مقاله در باره این شیوه درمانی پرداخته است.

امرای درباره معنا و مفهوم نمایش درمانی چنین توضیح می‌دهد: اگر بخواهیم تعریفی از نمایش درمانی بدهیم، چهار شاخصه اصلی را باید مدنظر قرار دهیم؛ اینکه درمانی است کمکی، غیر دارویی، گروهی و بازی محور. وقتی این چهار شاخصه را در این تعریف می‌گنجانیم فاصله نمایش درمانی با تئاتر زیبایی شناسی و رسمی مشخص و وجه درمانی اش بروز پیدا می‌کند.

این نویسنده و کارگردان تئاتر اضافه می‌کند: اصولاً در نمایش درمانی مراجعان افراد دچار مسأله

هستند یعنی افرادی که مسأله‌ای دارند و به مدد نمایش درمانی قصد برطرف کردن آن را دارند. این مسائل در سه دسته مشکل در حوزه ادراکی، مشکل در حوزه رفتاری و مشکل در حوزه احساسی تقسیم بندی می‌شود که افراد یا در هر سه حوزه، یا دو حوزه یا یک حوزه دچار مشکل هستند.

عضو اتحادیه جهانی دراما تریپی درباره نحوه دریافت اطلاعات درباره مسائل و مشکلات افراد مراجعه کننده، ادامه می‌دهد: اطلاعات از سه طریق به نمایشگر منتقل و ارائه می‌شود؛ اول خوداظهاری مراجع یعنی به عنوان مثال مراجع می‌گوید که اعتماد به نفسش پایین است. دوم اطلاعاتی است که از طریق سرپرستان یا والدین فرد ارائه می‌شود نظیر اطلاعاتی که سرپرستان مراکز بیماران سندرم داون یا والدین این بیماران ارائه می‌دهند. سومین طریق دریافت اطلاعات که بسیار مهم و مهمترین حوزه در یافت اطلاعات مراجعان است، به طور مستقیم از مراجع در کارگاه نمایش درمانی، در میدان بازی و عمل به دست می‌آید. به عنوان مثال وقتی نمایش درمانگر با مراجع در کارگاه مشغول کار است متوجه می‌شود که مراجع علاوه بر استرس، دچار افسردگی، ترس و مشکلات روانی نیز هست.

این درام‌تراپیست با تأکید بر اینکه نمایش درمانی اصولاً کاری تیمی است، می‌گوید: نمایش درمانی در واقع یک درمان کمکی غیر دارویی است. گروهی هستند که مسائل فرد و افراد مراجعه کننده را برطرف می‌کنند که این گروه در کوتاه ترین حلقه‌های ممکن خود ترکیبی از نمایش درمانگر و مراجع است اما حلقه‌های دیگری هم به این گروه اضافه می‌شود. مثلاً وقتی در بیمارستان اعصاب و روان سعادت آباد فعال بودم چون در آنجا بیماران اسکیزوفرن و پی تی اس دی جنگی بستری بودند یعنی افراد دچار عوارض پس از سانحه مثل موج انفجار، تصادف، زلزله، سیل، دیدن اجساد و از دست دادن عزیزان، تیم درمانی ما متشکل بود از یک روانپزشک، روانشناس، مددکار اجتماعی، کار درمانگر و نمایش درمانگر. تیم درمان بسته به سطح و عارضه فرد اضافه یا کم می‌شود.

امریایی با بیان اینکه نمایش درمانی یک روان درمانی گروهی است به حوزه‌های دیگری هم که جزو حوزه‌های نمایش درمانی است که شامل ابعاد آموزشی، تربیتی و اخلاقی آن می‌شود، اشاره می‌کند و توضیح می‌دهد: اینجا دیگر مسأله و بیماری مدنظر نیست بلکه نمایش درمانی در وجه پیشگیری کار می‌کند نظیر کار با افرادی که دچار مسائل رفتاری هستند و در مراکز اصلاح تربیت و زندان‌ها حضور دارند. یا در آموزشگاه‌ها و مهدهای کودک از طریق نمایش درمانی به کودکان آموزش می‌دهند که در مواجهه با دنیای بزرگترها، برخورد با محیط پیرامون و کنترل احساسات خود چگونه برخورد کنند. این کارشناس با سابقه نمایش درمانی درباره تفاوت این شیوه درمانی با درمان‌های پزشکی چنین می‌گوید: نکته مهم تفاوت بحث درمان در نمایش درمانی با درمان در پزشکی است. درمان در نمایش درمانی گاه ننگ داشتن فرد در همان سطحی است که هست یعنی اجازه داده نشود که بیماری رشد بیشتری داشته باشد در عین حال تلاش مضاعف این است که بیمار به لحاظ روحی و روانی یک پله ارتقا پیدا کند. در دنیای امروز درمان‌های غیر دارویی مورد توجه قرار گرفته ولی جالب این است که شیوه سنتی نمایش درمانی در تمام فرهنگ‌های ما وجود دارد و طبق تحقیق‌هایی که داشتیم در شاهنامه فردوسی، مثنوی مولوی و چهارمقاله نظامی عروضی نمونه‌هایی از نمایش درمانی وجود دارد. دبیر کل انجمن نمایش درمانی ایران تأثیر جادویی هنرها خصوصاً نمایش درمانی را به جهت بازی محور بودن آن می‌داند و اظهار می‌کند: یکی از تنوع‌یابین بزرگ حوزه روح و روان می‌گوید که بازی را

از فرد بگیرد، فرد دچار مسأله می‌شود. هر چه سن بالاتر می‌رود بازی‌ها از زندگی ما حذف می‌شود و دچار معضلات و مشکلات روحی و روانی می‌شویم. یکی از دلایل اینکه نوجوانان و جوانان ما دچار اختلالاتی هستند به دلیل این است که فضای بازی و بازی‌ها محدود است. پیش از این توانبخشی مبتنی بر جامعه، توانبخشی مبتنی بر خانواده از طریق بازی‌های نمایشی و سرگرمی‌های جمعی وجود داشت و باعث تخلیه روحی و روانی افراد می‌شد و مسائل کنار می‌رفت ولی حالا این توانبخشی وجود ندارد.

امرایبی که چندین سال از طریق نمایش درمانی به درمان جانبازان بیمارستان اعصاب و روان سعادت آباد مشغول بود، درباره تأثیرگذاری این شیوه درمانی روی جانبازان چنین توضیح می‌دهد: جانبازان اعصاب و روان را به ۲ دسته تقسیم می‌کنیم؛ اول جانبازانی که در مراکز درمانی بستری هستند. برای توانبخشی و بازتوانی این دسته از جانبازان به بهترین شکل ممکن می‌توان از هنرها خصوصاً شیوه نمایش درمانی استفاده کرد. دسته دوم جانبازانی هستند که در دل جامعه هستند که با شیوه نمایش درمانی در وجه پیشگیری، آموزش و تربیت می‌توان با این دسته از جانبازان کار کرد. در واقع می‌توان درباره شیوه مواجهه آنها با جامعه و شیوه مواجهه جامعه با جانبازان جنگی کار کرد. جانبازان قهرمانان ملی هستند و برای این قهرمانان ملی نباید فقط از درمان دارویی استفاده کرد بلکه جانبازان نیاز به درمان‌های روحی و روانی و توانبخشی‌های روحی و روانی دارند. این یکی از وظایف بسیار مهم دولت‌هاست که متأسفانه تاکنون مورد بی‌مهری قرار گرفته و خیلی روی آن برنامه ریزی نکرده‌اند. این در حالی است که هم سبقه و پیشینه کهنی در زمینه نمایش درمانی داریم و هم در آسیا جزو مطرح‌ترین کشورها در حوزه نمایش درمانی هستیم.

وی در بخش دیگر صحبت‌هایش با بیان این نکته که در کشورهای مختلف مراکزی را به عنوان مراکز روزانه شکل داده‌اند که یکی از کارهایشان آموزش به خانواده است، ادامه می‌دهد: نمایش درمانی که درمان مبتنی بر خانواده است یعنی یکی از افراد خانواده باید در کارگاه‌ها حضور داشته باشد تا تکنیک‌ها را یاد بگیرد و در طول روز و در جامعه از آنها برای کمک به کودک خود استفاده کند زیرا بیشترین زمان را کودک یا بیمار در خانواده و جامعه سپری می‌کند. حساس کردن خانواده‌ها نسبت به اهمیت نمایش درمانی در درمان بیماری‌های روحی و روانی، بسیار مهم است. چون نمایش درمانی به شیوه غیرمستقیم عمل می‌کند و امر و نهی و مشاوره دیکته‌ای نیست و فرد را در دل بازی قرار می‌دهد، بسیار تأثیرگذار است.

این نویسنده و پژوهشگر تئاتر و نمایش درمانی تأکید دارد که این مهم را نباید فراموش کنیم که یک هنرمند خوب تئاتر نمی‌تواند یک نمایش درمانگر خوب نیز باشد زیرا فاصله زیادی بین تئاتر و نمایش درمانی است.

امرایبی در این باره توضیح می‌دهد: در تئاتر به دنبال تولید یک اثر هنری با توجه به ابعاد زیبایی‌شناسانه، تماشاگر محور بودن، بازیگری و تکنیک بازی روی صحنه هستیم ولی هدف در نمایش درمانی تولید اثر هنری نیست بلکه رفع مسأله است. اگر گروهی با حضور تعدادی معلول و بیمار، تئاتری را تولید کردند نمایش درمانی نیست بلکه گروه معلول و بیمار تنها برای حضور بر صحنه شرطی شده‌اند.

وی یادآور می‌شود: نمایش درمانی قبل از تئاتر اتفاق می‌افتد یعنی فرد وقتی دچار مسأله است و حتی نمی‌تواند روی صحنه راه برود یا اعتماد به نفس ندارد که حرف بزند و نمایش درمانی به او کمک می‌کند که راه برود و حرف بزند. وقتی مسائل ارتباطی اش، ارتباط فردی و اجتماعی اش رفع شد، می‌تواند روی صحنه هم بازی کند و آن وقت است که می‌توان با این فرد تئاتر کار کرد. نمایش درمانی اصلاً برای تماشاگر اجرا نمی‌شود. برخی دوستان با گروهی از بیماران سندرم داون یا معلولان تئاتر کار می‌کنند و بلیت هم می‌فروشند که تماشاگر به تماشای آن بنشیند که این کار نمایش درمانی نیست بلکه کار تئاتر با معلولان است. هر نمایشی که با گروه معلولان کار می‌شود، نمایش درمانی نیست. این درام‌تراپیست و مدرس نمایش درمانی در پایان سخنان خود می‌گوید: در حوزه آموزش نمایش درمانی به افرادی که می‌خواهند نمایش درمانی را یاد بگیرند و آموزش دهند فراگیر می‌گویند. دسته دوم مخاطبان ما کسانی هستند که می‌خواهند مسأله شان برطرف شود. بنا به عارضه فرد گروه تشکیل می‌شود به عنوان مثال اگر زوجی مشکل دارند و به فهم مشترک نرسیده‌اند و با باورهایشان مشکل دارند، باید هر دو در جلسات نمایش درمانی حضور داشته باشند. برخی مواقع چند نفر دچار ترس، نداشتن اعتماد به نفس یا مسائلی از این دست هستند، به صورت گروهی با آنها کار می‌شود. «لیلا برون» دکترای روانشناسی عمومی و درمانگر در حوزه کودک و مدرس دانشگاه است. وی در استان خوزستان مشغول به فعالیت است و به صورت تخصصی روی گروه سنی کودکان مشغول به نمایش درمانی است.

برون با اشاره به اینکه مبحث نمایش درمانی با تئاتر کاملاً متفاوت است، توضیح می‌دهد: نمایش درمانی به خاطر قابلیت‌ها و توانایی‌هایی که دارد برای کودکان بسیار مؤثر است. نمایش درمانی یک درمان حمایتی، کمکی و از همه مهمتر غیر دارویی است. این روش الگوهای مناسب رفتاری را در اختیار والدین و کودکان می‌گذارد و باعث تغییر و اصلاح رفتار می‌شود. متأسفانه در کشور ما نمایش درمانی زیاد شناخته شده نیست. من در استان خوزستان فعالیت می‌کنم و کمتر کسی شناختی از این مقوله دارد. دید والدین به کودکانشان این است که باید نیاز خوراکی و پوشاکشان برطرف شود در صورتیکه نیاز روانی بچه‌ها خیلی بالاتر است و تربیت و آموزش بچه‌ها در هر مقطع زمانی ویژگی‌های خاص خود دارد.

عضو انجمن نمایش درمانی ایران با بیان اینکه زبان بیان بچه‌ها مثل بزرگسالان نیست زیرا آگاهی نسبت به مسأله شان ندارند و به صورت خودجوش برای درمان نمی‌آیند و نمی‌توانند به خوبی مسائل روحی و روانی خود را بیان کنند، می‌افزاید: ما به شیوه‌هایی غیر از مصاحبه با بزرگسالان برای کودکان نیاز داریم. ما از زبان بازی، موسیقی، هنرهای تجسمی و رنگ استفاده می‌کنیم. من با بچه‌ها بازی درمانی می‌کنم که جدا از حوزه نمایش درمانی نیست. نمایش درمانی یک روان درمانی گروهی است. در روان درمانی می‌خواهیم پیچیدگی و هزار توی شخصیت انسان را بشناسیم تا بتوانیم از نظر روانی و رفتاری تغییرش دهیم، تعارضات، تناقضات، ساختار شخصیتی و نارسایی‌های روحی و روانی را ارزیابی کنیم و بشناسیم. ما رویکرد پیشگیرانه، درمانی، توانبخشی و تربیتی آموزشی در نمایش درمانی داریم. این نمایش درمانگر درباره تأثیر نمایش درمانی بر کودکان اظهار می‌کند: بچه‌ها وقتی در گروه قرار می‌گیرند و همه مشکلات یکسانی را دارند، احساسات خود را بروز می‌دهند و تخلیه هیجانی می‌شوند و

از همه مهمتر می‌توانند حل مسأله را انجام دهند و به شناخت برسند. از نظر مهارت های اجتماعی و ارتباطی خیلی مؤثر است که ابتدا بچه خود را در گروه نشان می‌دهد و سپس با نمایش درمانی شیوه ارتباطی اش را اصلاح می‌کنیم.

برون با بیان اینکه در حال حاضر روی بچه های سوگ که شاهد مرگ یکی از والدینشان بوده اند کار می‌کند، ادامه می‌دهد: یکی از دلایلی که من به نمایش درمانی روی آوردم به این خاطر بود که این بچه ها بتوانند آن وقایع و خاطرات را از طریق نمایش بازسازی کنند. این بچه ها دچار اختلالات اضطرابی و خواب می‌شوند، تنهایی و ناامیدی دارند چون یکی از والدین را از دست داده اند و احساس می‌کنند که حامی ندارند و اگر این روند ادامه پیدا کند به افسردگی می‌انجامد. نمایش درمانی باعث می‌شود که بتوانند ترس ها، آرزوهای از دست رفته، چیزهایی که دوست دارند و وقایع بد را بازسازی کنند

وی معتقد است که چون نمایش درمانی در جایی مثل مراکز توانبخشی، کلینیک، اصلاح تربیت یا مدارس انجام می‌شود در نتیجه بچه ها در جایی امن بدون هیچ قضاوت، ارزیابی و پیامد بدی خود واقعی شان را نشان می‌دهند.

این روانشناس و درمانگر می‌افزاید: به غیر از اینکه بچه ها خلاقیت نشان می‌دهند و برون ریزی می‌کنند، تصاویر ذهنی شان را هم تجسم می‌کنند و در قالب حرکت در می‌آورند. در حوزه کودک، نمایش درمانی را به والدین هم آموزش می‌دهیم زیرا نمایش درمانی روی بچه های اوتیسم و بیش فعال کار شده است. والدین در راستای کار ما می‌توانند نمایش در مانی را در خانه هم انجام دهند مانند شیوه نمایش درمانی با استفاده از عروسک. بچه در قالب عروسک حالات درونی و پنهان روحی و روانی و مشکلات خود را در قالب عروسک بیان می‌کند و باعث می‌شود که رفتار را اصلاح کند و حالت توانبخشی برایش داشته باشد و در عین حال خانواده ها می‌توانند به مشکلات بچه هایشان پی ببرند و با بچه ها ارتباط برقرار کنند.

برون درباره وضعیت نمایش درمانی و حمایت از آن توسط مراکز و نهادهای مختلف در استان خوزستان، یادآور می‌شود: وضعیت نمایش درمانی در استان خوزستان به شکلی که بتواند رضایت بخش و تأثیرگذار باشد نیست و اگر اتفاق هم بیفتد در مهدکودک ها و پیش دبستانی ها به شکل آموزشی اولیه رخ می‌دهد. متأسفانه جنبه های درمانی که به رفع مشکل و مسأله بیانجامد و به خلاقیت کودک کمک کند، رخ نمی‌دهد.

وی در پایان تأکید می‌کند: تفاوت نمایش درمانی با تئاتر این است که تئاتر از پیش تعیین شده است و خیلی جاها برای افرادی که تعارضات شخصیتی دارند مناسب نیست چون فرد مشکل شخصیتی دارد ولی شخصیتی جدید به او داده می‌شود که آن را بازی کند. الان در مدارس جنبه آموزشی با حالت تئاتری از پیش تعیین شده استفاده می‌شود و تعامل و ارتباط با انجمنی خاص و افراد خاصی که کار نمایش درمانی را انجام می‌دهند، وجود ندارد.

«شیمای شهر کی» دکترای روانشناسی، نمایش درمانگر در حوزه بزرگسال و زنان یکی دیگر از فعالان عرصه نمایش درمانی است که در شهر مشهد مشغول به کار است. وی درباره نحوه فعالیت خود می‌گوید: نزدیک به ۶۶ ماه است که نمایش درمانی را با زنان کار می‌کنم. روی مواردی با زنان کار

می‌کنم تا اینکه زنان با نقش خود آشتی کنند و در فضایی تئاتریکال نقش‌هایی را که نمی‌توانند در زندگی واقعی داشته باشند، صحنه‌هایی که نمی‌توانند در زندگی واقعی با همسر و دیگران داشته باشند، در صحنه خلق کنند. اگر دچار انزوا هستند انزوای طلبی آنها حل شود، اگر در بیان هیجان‌ات خود مشکل دارند روی این حوزه کار و اصلاح رفتاری شوند. زنان در واقع به جنبه‌های مختلف روان خود آگاه می‌شوند و به یک خودآگاهی می‌رسند.

عضو انجمن نمایش درمانی ایران درباره بازخورد مراجعان نمایش درمانی و نحوه مواجهه آنها با این شیوه درمانی توضیح می‌دهد: در ابتدا بانوان بینشی نسبت به نمایش درمانی ندارند. نمایش درمانی شاخه‌ای از گروه درمانی است و ما یک شبه خانواده را برای آنها تشکیل می‌دهیم و بانوان در این فضای شبه خانواده یا جامعه کوچک شده، نقش خود را از بیرون می‌بینند و آن نقش را ایفا می‌کنند. بازخورد خیلی خوب است و این وضعیت را دوست دارند زیرا در جایی هستند که می‌توانند خودشان باشند و نقاب جامعه پسند را بر می‌دارند. افرادی هستند که بعد از آغاز نمایش درمانی تأثیرات خوبی را دریافت کرده و شرایط‌شان بهتر شده است.

این نمایش درمانگر حوزه بزرگسالان و زنان معتقد است که روان درمانی به آدم‌ها کمک می‌کند ولی در همه ما از کودکی یکسری الگوهای ثابت و شخصیتی شکل گرفته و این الگوها آنقدر برای روان ما مأنوس و آشنا هستند که وقتی قصد مبارزه با آن‌ها را داریم مقاومت می‌کنند.

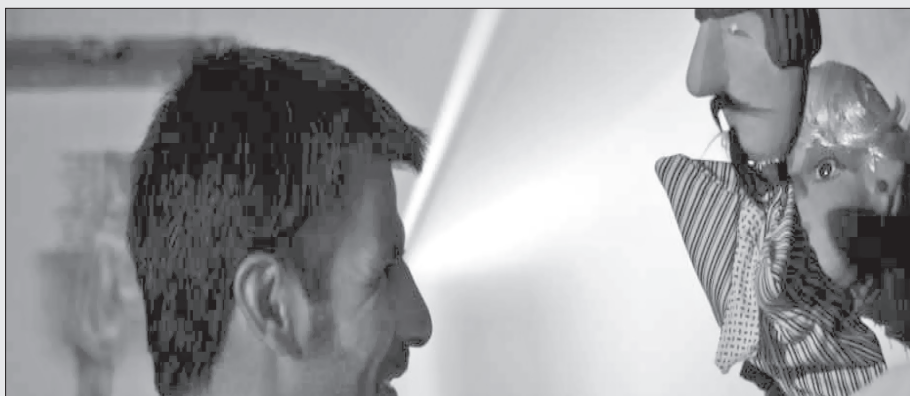
شهرکی اظهار می‌کند: وقتی وارد حوزه درمان می‌شویم شخص باید بپذیرد که یکسری مقاومت‌ها وجود دارد و فرد باید تلاش کند. وقتی فرد تحت درمان است و هفته‌ای یک یا دو بار در فضای گروه و روان درمانی قرار می‌گیرد، حالش بهتر است ولی وقتی این شرایط نباشد باید از تکنیک‌ها استفاده کند. درست مانند نهالی که اصولی کاشته شده و اگر رسیدگی به آن وجود نداشته باشد امکان خشکیدن نهال وجود دارد. یکسری تغییرات ایجاد می‌شود و ثابت است مخصوصاً اصلاحات رفتاری اما در یکسری از مسائل که ناخودآگاه‌تر است و دسترسی‌شان به آنها سخت‌تر است به فرد کمک می‌کنیم که از این جنبه‌ها آگاه شوند.

وی درباره اینکه تا چه حد نیاز است برای درمان یک فرد اعضای یک خانواده نیز در بحث نمایش درمانی شرکت کنند، می‌گوید: اینکه تک‌تک اعضای خانواده بخواهند در نمایش درمانی شرکت کنند خیلی ایده آل است. ولی با توجه به فرهنگی که ما داریم و مقاومتی که آقایان در برابر درمان‌های گروهی و نمایش درمانی دارند، این امر به راحتی میسر نمی‌شود. ممکن است فردی برای تغییر مراجعه کرده است ولی با افرادی زندگی می‌کند که کاملاً در برابر درمان و تغییر مقاومت می‌کنند که ما به این فرد که کنترلی روی محیط و اطرافیان خود ندارد آموزش می‌دهیم که چگونه سازگار شود که البته منظور سازش کردن نیست.

این نمایش درمانگر حوزه زنان درباره تأثیرات نمایش درمانی در شخصیت زنان پیش از مسائلی نظیر ازدواج، تأکید می‌کند: مشاوره پیش از ازدواج از طریق نمایش درمانی بسیار مؤثر است. معتقدم هر انسانی پیش از اینکه فرد دیگری را وارد زندگی خود کند باید خود را بشناسد و به بینش برسد، رشد و تعالی شخصیتی و یکپارچگی و انسجام در حوزه‌های مختلف عاطفی، رفتاری و شناختی داشته باشد. بعد از این شناخت نسبی می‌تواند فرد انتخاب درستی برای شریک زندگی خود داشته باشد. حتی

قبل از فرزند آوردن هم شناخت از این طریق می تواند مؤثر باشد. هر مرحله از زندگی یک بحران است مانند ازدواج، فرزند آوردن، میانسالی و غیره که نیاز است هر فرد از طریق نمایش درمانی با شیوه های دیگر به شناخت مجدد خود پردازد.

شهرکی در پایان درباره میزان همکاری و حمایت مراکز و نهادهای مختلف در شهر مشهد با حوزه نمایش درمانی، می گوید: می توان به صورت فراگیر نمایش درمانی را انجام داد و از طریق نهادهای مراکز مختلف نظیر مراکزی که زنان آسیب دیده را نگهداری می کنند و یا زندان ها می توان با این گروه هدف نمایش درمانی را انجام داد. هنوز اقدام جدی در خصوص اینکه مشخص شود چقدر مراکز و نهادهای مختلف در شهر مشهد در این زمینه همکاری می کنند، نشده است ولی مراکز مشاوره این همکاری را دارند. البته نمایش درمانی نوپا است و هنوز جامعه شناخت کافی و لازم را در این زمینه ندارد



با حضور نمایندگان ۹ کشور برگزار شد

ویدیوکنفرانس دراماترایی اتحادیه جهانی / عضویت فرانسه بررسی می شود

سومین کنفرانس اسکایپ دراماترایی اتحادیه جهانی «دبلیو ای دی تی» سوم سپتامبر (۱۲ شهریور) با حضور نمایندگان ۹ کشور برگزار شد.

به گزارش خبرنگار مهر، مجید امرایی عضو بنیانگذار اتحادیه جهانی «WADT» درباره برگزاری سومین کنفرانس اسکایپ دراماترایی این اتحادیه گفت: در این گفتگو که به صورت ویدیوکنفرانس برگزار شد نمایندگان ایران، یونان، ایالات متحده آمریکا، انگلستان، کره جنوبی، استرالیا، کانادا، آفریقای جنوبی و سریلانکا حضور داشتند. در این کنفرانس بحث و تبادل نظر درباره اهداف اتحادیه همچنین بررسی درخواست عضویت کشور آرژانتین و رای گیری و تصویب عضویت این کشور صورت گرفت.

رییس انجمن نمایش درمانی ایران تصریح کرد: در این جلسه بررسی عضویت کشور فرانسه و شیلی به جلسه بعد موکول شد.

امرایی در پایان با اشاره به ارایه گزارش فعالیت های علمی و توانبخشی دراماترایی در کشورهای عضو به عنوان یکی دیگر از مباحث مورد نظر در این ویدیوکنفرانس، افزود: بررسی لوگوهای پیشنهادی و بحث و تبادل نظر درباره انتشار کتاب های علمی و تبادل نظر درباره عضویت های پیوسته و وابسته کشورهای متقاضی و همچنین برپایی سمینار علمی از دیگر مباحث این جلسه بود.

اتحادیه جهانی دراماترایی مهمترین و بزرگترین مرکز علمی حوزه نمایش درمانی است که ۱۰ کشور از جمله ایران اعضای بنیانگذار آن هستند.

تئاتر
۲۳

سال سوم
پیاپی ۹۷

۹۲



گفت و گو با یک پیشکشوت

من اهل تهران و محله عشرت آباد هستم

گفت و گو از پیمان شیخی



استاد علیرضا کوشک جلالی نخستین فعالیت حرفه‌ای من بعنوان بازیگر بود و در کلاس‌های آقای مصطفی اسکویی بودم و در نمایشنامه‌هایی که در اونجا اجرا شد مثل «قیام در هایتی» یا «ابوعلی سینا» بعنوان هنر جو بازیگر فعالیت داشتم.

علیرضا کوشک جلالی، یکی از شناخته شده ترین چهره‌های یک دهه‌ی گذشته‌ی تئاتر کشورمان است که به جرأت می‌توان گفت که در ایجاد نگاه تازه در تئاتر کشورمان، موثر بوده و با وجود اینکه در کشور آلمان اقامت دارد و از سال ۱۳۶۳ در این کشور بعنوان

نویسنده و کارگردان مشغول کار است همچنان به تئاتر ایران و مخاطبان تئاتر کشورمان توجه دارد. کوشک جلالی که دارای مدرک درجه‌ی یک هنری از وزارت فرهنگ و ارشاد است، برای نمایش نامه «پا برهنه، لخت، قلبی در مشت» (با کاروان سوخته) جایزه نمایش نامه نویسی آلمان را دریافت کرده و در سال ۲۰۱۶ نیز برنده‌ی جایزه افتخاری تئاتر شهر «کلن» آلمان شد.

او تاکنون بیش از ۴۳ نمایش در آلمان و ۱۵ نمایش در ایران به روی صحنه برده و جوایز زیادی در زمینه کارگردانی و نویسندگی در فستیوال‌های تاتری بین المللی کسب کرده است. از آثار به اجرا در آمده این کارگردان در ایران، می‌توان به آثار نمایشی چون «مسخ»، «پستچی پابلو نرودا»، «بازرس»، «موسیو ابراهیم و گل‌های قرآن»، «راهزنان»، «خدای کشتار»، «روبینسون کروزو» اشاره کرد.

همچنین پنج اثر نمایشی از کوشک جلالی با نام‌های «پستچی پابلو نرودا»، «پوزه چرمی»، «با کاروان سوخته»، «محاصره شمال شرقی» و «من نفرت نمی‌ورزم» در سال‌های اخیر در زمره‌ی نامزدهای بهترین اجراهای کشور آلمان بوده‌اند.

همچنین در سال ۲۰۱۴ انتشارات «گوته/حافظ» شهر «بن»، نمایشنامه «دیسکو ترور یا رقص در بهشت» را به زبان آلمانی روانه بازار کتاب کرد. با این هنرمند تئاتر کشورمان گفت و گویی مبنی بر خاطرات هنری ایشان داشتم که در ذیل مطالعه می‌کنید.

■ آقای جلالی، اهل کجا هستید و نخستین بار که تئاتر تماشا کردید یا اسم تئاتر به گوشتون خورد رو به یاد دارید؟

من اهل تهران هستم و فروردین ماه سال ۱۳۳۷ در محله‌ی خواجه نظام الملک در نزدیکی پادگان عشرت آباد به دنیا آمدم و بخاطر دارم که کوچی‌ی ما بین خیابان خواجه نظام الملک و خیابان گرگان واقع بود. اما در مورد اینکه نخستین بار چه نمایشی را تماشا کردم باید بگویم که وضع اقتصادی خانواده

تئاتر
۲۳سال سوم
پیاپی ۹۷

۹۴

ی من اجازه نمی داد که بطور مرتب به تماشای تئاتر برویم ولی پدرم گاهی اوقات که سرحال بود من و خانواده رو به تئاترهای لاله زار می برد و هنوز میان پرده های نمایش های لاله زار رو که کمدی بودند فراموش نکردم. یک بار هم برادرم که دانشگاه قبول شده بود، من و پدر و مادرم رو برای صرف شام به رستوران «افق طلایی» برد و یادم میاد که اونجا هم یک میان پرده ی سیاه بازی تماشا کردم و توجهم جلب شد.

■ وقتی برای اولین بار تئاتر تماشا کردید چه حسی داشتید؟

حس خوبی داشتم و احساس اینکه یک نفر بتونه در قالب یک کس دیگر و یک شخصیت دیگر برای مدتی روی صحنه ظاهر بشه و یک نقشی رو بازی کنه برای من جذاب بود. درحقیقت این ورود کردن به دنیای روانی و اجتماعی آدمها برای من حالت جادویی داشت و حس خوبی داشت.

■ آیا به مطالعه ی نمایشنامه هم علاقه داشتید؟

اوایل که فعالیتیم رو در زمینه ی تئاتر شروع کردم خیر، چندان علاقه ای به مطالعه ی نمایشنامه نداشتم و بیشتر دوست داشتم رمان و قصه های پلیسی مطالعه کنم؛ چون خوندن نمایشنامه برایم سخت بود و اسامی شخصیتها و دنبال کردن اون فرم قصه برایم سخت بود. زمان زیادی برد تا به خوندن نمایشنامه عادت کنم.

■ دسترسی به نمایشنامه های چاپ شده آسان بود؟

ما در محله ی فقیرری زندگی می کردیم و ما هفت برادر بودیم و با پدر و مادر نه نفر نان خور می شدیم و یک نفر کار می کرد و اون هم پدرم بود؛ بنابراین خرید کتاب برای من مثل یک شیء لوکس محسوب می شد. یادم هست که یک کتابفروشی در نزدیکی خانه ی ما بود به نام کتابفروشی «صبحی» و من و دخترعمویم که تقریباً همسن بودیم، شبی ده شاهی پرداخت می کردیم و کتاب کرایه می کردیم و دوتایی مطالعه می کردیم و به سرعت هم مطالعه می کردیم؛ چراکه قیمتش کمتر می شد. به این ترتیب عطش مطالعه ی کتاب رو با کرایه کردن کتاب برطرف می کردیم. اتفاقاً من یک قصه ی کوتاهی هم در ارتباط با کرایه و مطالعه ی کتاب نوشتم. ما سه نفر جوان در دبیرستان بودیم و می خواستیم کتاب بخریم ولی پولش رو نداشتیم. ما می رفتیم کتابفروشی های جلوی دانشگاه و اونجا یک کتابفروشی بود که قربانی جنایتهای ما بود و ما هفته ای یکبار می رفتیم اونجا و کتاب میدزدیدیم و اولین کتابی هم که از اونجا دزدیدیم کتاب «مادر» اثر «ماکسیم کورکی» بود. هر کدام از ما هم یک نقش بازی می کرد. به این ترتیب که یک نفر با فروشنده صحبت می کرد، یک نفر استتار می کرد و یک نفرمون هم برمیداشت و زیر لباسش میداشت و خلاصه می اومدیم بیرون و طی این یک هفته وقت داشتیم که هر کدام از ما به مدت دو روز این کتاب رو بخونیم و روز هفتم دومرتبه به همون کتابفروشی برمی گشتیم و کتاب رو میداشتیم سر جاش و یک کتاب دیگه برمیداشتیم. این داستان شش هفت ماه طول کشید و ما به این ترتیب کتاب می خونیم. خاطریم هست که صاحب اون کتابفروشی هم یک آدم چپی با سبیلهای خیلی انبوهی داشت و تا زیر لبهای پایینش اومده بود و مرد بسیار جدی بود. ما از او وحشت هم داشتیم ولی بالاخره یکجوری با نقشه ای که می کشیدیم می گفتیم یکجوری سرش کلاه میداشتیم. این داستان ادامه داشت تا اینکه یک روزی رفتیم و اون مرد نبود و شخص دیگری اونجا بود. ما هم به کارمون ادامه دادیم و کتاب قبلی رو گذاشتیم و کتاب بعدی رو برداشتیم و اومدیم بریم که مچ مارو گرفت. ما هم زدیم زیر گریه چون واقعا اگر پدر و مادر و یا کسی

متوجه می شد آبرومون می رفت و خیلی برامون سنگین بود و کلا از پلیس وحشت داشتیم که نکند دستگیرمون کنند. حالا اون مرد هم به پلیس زنگ زد و ما هم مثل بچه های کوچولو داشتیم گریه می کردیم تا اینکه به صاحب کتابفروشی هم زنگ زد و اون آقای سیلو از راه رسید و خیلی هم عصبانی بود. من با خودم گفتم الانه که بیچاره بشیم. اون مرد بعد از صحبت با مردی که میج مارو گرفته بود، بلافاصله به کلانتری زنگ زد و شنیدیم که گفت قضیه حل شده و نیازی به حضور پلیس نیست. توی دلمون گفتیم وای، حتما خودش می خواد یه بلایی سرمون بیاره. به ما گفت بیاین توی این اتاق. ما رفتیم به اتاق پشتی مغازه و برای ما آب و چای آورد و ما هم لب به چیزی نزدیم؛ چون وحشت داشتیم که چه اتفاقی می خواهد بیفتد. اون مرد قفسه ای رو به ما نشون داد که تمام کتابهایی که ما دزدیده بودیم و بعد از مطالعه برگردونده بودیم داخل اون قفسه بود و ما متوجه شدیم که اون مرد از روز اول تا الان از همه چیز خبر داره و براش مثل یک بازی است که چندتا جوان که پول ندارند نمی خوان غرورشون رو زمین بندازن و بیان التماس کنند و کتاب رو می دزدند ولی برمی گردوندند. از اون به بعد با ما دوست شد و خودش به ما کتاب می داد و از طریق اون حتی با موزیکهای کلاسیک و بتووون، شاستاکوویچ و برشت و نمایشنامه هاش آشنا کرد و آرام آرام افتادیم به کتابهای فاخر.

■ بیشتر به نمایشنامه های ایرانی گرایش داشتید یا نمایشنامه های غیر ایرانی جذابیت بیشتری داشتند؟

در مورد نمایشنامه های ایرانی می تونم به آثار غلامحسین ساعدی اشاره کنم که خیلی دوست داشتم و چندین بار هم مطالعه کرده بودم یا آثار محسن یلفانی که نمایشنامه ی «آموزگاران» او یادمه خیلی برام جالب بود و حتی شنیدم در نخستین شب اجرای این نمایشنامه، مامورین ساواک ریخته بودند و همه ی بازیگران و حتی تماشاچیان رو برده بودند. اون زمان یک نمایشنامه از بهرام بیضایی خوانده بودم که زبانش قدری برام پیچیده بود. در حالیکه زبان ساعدی برام راحت تر بود. همینطور از اکبر رادی هم مطالعه می کردم. مثلاً من یادمه اولین نمایشنامه ی خارجی که خوندم از برشت و چخوف بود و بعد نمایشنامه ی «باغ وحش شیشه ای» اثر تنسی ویلیامز بود و «شاه لیر» اثر ویلیام شکسپیر خوندم.

■ معمولاً نمایشنامه هایی مثل آثار چخوف، شکسپیر، ایبسن، مولیر و... از جذابیت بیشتری در کشور ما برخوردار بوده و هستند. دلیل جذابیت آثار این نویسندگان در کشورمون رو در چه چیزی می بینید؟

یکی از دلایلی که به نظر من باعث محبوبیت و جذابیت بیشتر نمایشنامه هایی که اسم بردید میشه این است که ساختمان درام خیلی دقیق پایه ریزی شده و قصه بسیار جذابه و هم از نظر فرم و هم از نظر محتوا، شکل بسیار جالبی داره و هیجان زیادی برای خوندن و اجرا کردن داره و به همین دلیل تبدیل به آثار کلاسیک تمام دنیا شده و آثاری هستند که استقبال خوبی از اونها میشه. واقعیت اینه که ما نمایشنامه هایی که در سطح جهانی محبوبیت داشته باشه نداریم و یکی از دلایلش اینه که به تئاتر ما اقتدر بها داده نشده، دولت سرمایه گذاری نکرده. یادمه در آلمان نمایشنامه ای می خواستم بنویسم که از طرف وزارت فرهنگ تماس گرفتند که در ارتباط با ایدز نوشته بشه. به من بورسیه ای دادند که در عرض شش ماه بنشینم و این نمایشنامه رو بنویسم و به فلان جا هم بروم. از این نوع بورسیه ها برای نمایشنامه های خودشون سرمایه گذاری می کنند. اگر ما موسسه ای داشتیم که مثلاً می گفتند بیایید بر اساس داستانهای مثلاً فردوسی نمایشنامه بنویسید و از نمایشنامه نویسان جوان

می خواستند که در ارتباط با این قصه ها نمایشنامه های مدرن بنویسند و اون داستانها و تئاتر ملی خودمون رو بهش پر و بال و بها بدیم. متأسفانه از طرف دولت و مسئولان فرهنگی کار زیادی شکل نمی گیره که این بدنه های تئاتری رشد کنه و ما بتونیم به جایگاه بالاتری پیدا کنیم. چون ادبیات ما قوی است و مطالب بسیار زیادی دارد که قابلیت نمایشنامه شدنش هست. البته این قانده دوطرفه است و شاید هنرمندان ما هم کم کاری کردند و خود من هم از این قانده مستثنی نیستم. مثلاً من در مورد نمایشنامه ی که در ارتباط با ونگوگ نوشتم و پنج سال طول کشید و بورسیه گرفتم. این کار رو می تونستیم در مورد خیام انجام بدیم یا هر شاعر یا نویسنده ی ایرانی دیگر. بطور کلی یک بخش ماجرا بحث مادی است و یک بخش هم کاملاً سلیقه ای است. بنظر من اگر حمایت صورت بگیره ما می تونیم نمایشنامه نویسهایی در حد خوف، ایسن و مولیر به دنیا عرضه کنیم.

■ **آقای جلالی، با چه عنوانی اولین فعالیت حرفه ایتون رو آغاز کردید؟ بازیگر، کارگردان یا...؟**
اولین فعالیت حرفه ای من بعنوان بازیگر بود و در کلاسهای آقای مصطفی اسکویی بودم و در نمایشنامه هایی که در اونجا اجرا شد مثل «قیام در هایتی» یا «ابوعلی سینا» بعنوان هنر جو بازیگر فعالیت داشتیم.
■ **خیلی دوست دارم بدونم از ابتدا تصمیم داشتید که تحت عنوان کارگردان تئاتر فعالیت داشته باشید یا مثلاً نمایشنامه نویسی هم مورد نظر تون بوده؟**

یادمه بچه که بودم، خیلی رهبر ارکستر رو دوست داشتم و مدام فکر می کردم وقتی بزرگ شدم رهبر ارکستر میشم و موسیقی رو خیلی دوست داشتم و موسیقی روی من خیلی تاثیر میذاشت. ولی یکی دو بار به سراغ نت خوانی رفتم و ارتباط برقرار نکردم و هنوزم که هنوزه دستگاہهای ایرانی رو گوش می کنم ولی نمیفهمم این دستگاہها مثلاً کدام شور است و... و فقط صدای روحانیش منو به وجد میاره. چه موسیقی کلاسیک یا بعضی از موسیقیهای سنتی و پاپ و موسیقی های مختلف. ولی اینکه اون رهبر اونجا می ایسته و اون همه آدم رو با اون چوبی که در دست داره و تکان می ده و مدیریت می کنه برای من جذاب بود و حتی میرفتم مطالعه می کردم که این فرد چکار می کنه و نقشش چیه و چجوری میشه که مثلاً یک کار بتهوون رو دو نفر رهبری می کنند و دو اثر متفاوت خلق میشه و این چقدر به تحلیل اون رهبر ارکستر ربط داره برام جذاب بود و نوع کارش برام مهم بود. از اون پس بیشتر بعنوان یک تفریح و سرگرمی بهش نگاه کردم و وقتی وارد دنیای تئاتر شدم همون بازیگری برام خیلی جذاب بود و بعد از یک دوره ی یکی دو ساله ای که در تئاتر آناهیتا فعالیت کردم به آلمان رفتم و یک دوره ی سه ساله ی بازیگری در آلمان دیدم و مدرک بازیگری رو گرفتم و جاییکه استخدام شدم هم بعنوان بازیگر و دستیار کارگردان بود. من مشغول به کار بودم ولی مجموع نقشهایی که به من می دادند احساس می کردم مدام نقشهای یک خارجی به من داده می شد، چون به هر حال من در یک سنی به آلمان رفته بودم که هر جوری هم صحبت می کردم به هر حال یک لهجه وجود داشت؛ این در حالیه که کارگردانان آلمانی هم خیلی خیلی روی زبان بازیگر تعصب دارند و نمی تونستند نقش دیگری به من بدنند یا نمی خواستند. مثلاً اگر من در امریکا یا فرانسه یا پرتقال یا لهستان بودم یک پیشرفت دیگری در بازیگری داشتم. من همیشه دوست داشتم نقش هملت یا مکبث رو بازی کنم و بعد از مدتی به این نتیجه رسیدم که من ممکنه که هملت رو در آلمان کارگردانی کنم ولی هیچوقت نمی تونم هملت رو در آلمان بازی کنم و این برای من خیلی دردناک بود. یک سفری به برلن داشتم و در اونجا با صادق شباویز آشنا شدم. ایشون یکی از تئاترپهایی بود که در گروه تئاتر نوشین بوده و من

هر کدام از شاگردان نوشین که باهاشون آشنا شدم، از آقای اسکویی گرفته تا صادق شباویز همگی می گفتند که نوشین به اونها گفته که تو بهترین شاگرد من هستی. من وقتی با ایشون آشنا شدم ایشون در «دوئیچه تئاتر برلین» یعنی یکی از بهترین تئاترهای آلمان بعنوان بازیگر فعالیت داشت. درحقیقت بعد از کودتای بیست و هشت مرداد به آلمان رفته بود و یک همسر آلمانی داشت و اونجا زندگی می کرد. یک شب که منزل ایشون بودم داشت برای من درد دل می کرد و می گفت علی من یه چیزی بهت بگم و یک نصیحتی به تو می کنم و تجربه ام رو در اختیارت میذارم. گفت تو تا آخر عمرت هم که در آلمان کار کنی با این لهجه و زبان و سنی که به آلمان اومدی نمیتونی به قله ی بازی برسی. می گفت الان من در قله ی تئاتر آلمان هستم و کار می کنم ولی نقش هایی که بازی می کنم نقش های فرعی و کوچولو و خارجی و این حرفاست. ایشون واقعا بازیگر توانایی بود و یکی دوتا از کارهاشون رو هم دیده بودم. ولی بخاطر اینکه در اون موقعیت قرار گرفته بود یک جورایی شهید شد واقعا و از بین رفت و اون حس بازیگریش تبدیل شد به مسئله ی نون در آوردن. اون یک نقطه ی عطفی بود که از بازیگری آروم آروم اومدم کنار و شروع به نوشتن نمایشنامه کردم و اولین نمایشنامه ام هم به زبان آلمانی نوشتم؛ چراکه به این نتیجه رسیدم که اگر بخوایم در آلمان زندگی و کار کنیم باید برم در دل آلمانیها و به زبان اونها بنویسم و از این حصار ی که ایرانیها دور خودشون کشیدند و فقط می خواهند به زبان ایرانی کار کنند بیرون بیام. این شد که من اولین نمایشنامه ام رو به زبان آلمانی نوشتم. البته من قبل از اینکه به آلمان مهاجرت کنم یک نمایشنامه به نام «همزاد» نوشته بودم که بعدها تصحیحش کردم و در نشر قطره هم چاپ شد. ولی کار حرفه ای نمایشنامه رو با نمایشنامه ی آلمانی شروع کردم. چندتا نمایشنامه نوشتم که حتی قرار بود یک کارگردان گردن کلفت آلمانی به نام «جرج تابولی» اون رو کار کنه که یکی از اونها به نام «سرزمین مادری آلمان آلمان» که پنج صحنه در فضای آزاد بود و حدود سیصد بازیگر داشت که تاریخ آلمان و جنگهای بزرگ تاریخ آلمان در این نمایشنامه پیاده کرده بودم و یک کولژی از تاریخ آلمان بود که بخاطر برآورد هزینه که شده بود انقدر زیاد بود که منتفی شد. باخودم گفتم وقتی اولین نمایشنامه ات تا اینجا پیش رفته می تونه قدمی به سمت جلو رفتن باشه. نمایشنامه ی بعدی که نوشتم «خارجی گمشو» بود که صحنه های کوتاه کوتاه از وضعیت خارجی ها بود که خودمون بازی کردیم و یکی از معلمهامون کارگردانی کرد و در شهرهای مختلف روی صحنه رفتیم و در «تالیا تئاتر هامبورگ» که تئاتر بزرگی بود دعوت شدیم و اجرا کردیم. بعد از آن اتفاقی رخ داد و اون هم آتش سوزی «زولینگ» بود که در اون یک خانواده ی ترک سوختند و من بر اساس اون یک نمایشنامه نوشتم که نقطه ی عطفی در زندگی تئاتری من بود و جایزه ی نمایشنامه نویسی دریافت کردم.

■ چه شد که به کشور آلمان مهاجرت کردید؟

من برای ادامه ی تحصیل از کشور خارج شدم و بصورت اتفاقی یکی از دوستانم در آلمان زندگی می کرد و مثلا اگر در فرانسه زندگی می کرد من هم به فرانسه می رفتم. درحقیقت حق انتخاب نداشتم. البته خیلی خوشحالم که به آلمان اومدم و در این دنیای بزرگ، آلمان نصیب من شد و خیلی راضی هستم

■ فعالیت کردن در زمینه ی تئاتر در کشوری بادیسپلین مثل آلمان باید کار سختی بوده باشه؟

پس از گذراندن دوره بازیگری در آلمان، یک سال تقاضای کار می نوشتم و مرتب پاسخ منفی دریافت

می کردم. جانم به لبم رسیده و مختصر پس اندازم به انتها رسیده بود. تا این که به توصیه دوستان آلمانی نامی به انس‌تیتو گوتنه نوشتم و تقاضای یک دوره «هوسپیتانتی» (کارآموزی و به نوعی انجام کارهای خدماتی در گروه های حرفه ای تاتر و اجازه حضور در تمرینات) یک ساله کردن که خوشبختانه موافقت شد. پس از آن باز ۸ ماه تقاضاهای کارم بی پاسخ ماند، تا این که به واسطه آشنایی با یکی از دوستانم، قرار شد در نمایشی به عنوان بازیگر، شرکت کنم. تمرینات دوشنبه ساعت ۱۰ صبح شروع می شد. روز اول سر ساعت ۱۰ وارد سالن تمرین شدم، چشمم به میزی مستطیل شکل بزرگ خورد که تمام عوامل گروه دور آن نشسته بودند. وارد که شدم، همه‌م گروه فروکش کرد. یک صندلی خالی بود، آرام رفتم سر جایم نشستم. کارگردان اشاره ای به دستیارش کرد. دستیارش آمد طرف من و گفت با من بیایید. رفتیم بیرون، پس از چند دقیقه به بخش حسابداری رسیدیم. وارد شدیم. حسابدار چکی به دستم داد. از دستیار پرسیدم: این چیه

گفت: دستمزد شماست

گفتم: کار که هنوز تموم نشده

گفت: کار شما تموم شده

گفتم: چرا؟

گفت: دیر اومدید!

گفتم: من سر ساعت ۱۰ اون جا بودم.

گفت: نه. ۱۰ و ۳ ثانیه بود. تاتر یعنی نظم. ۳ ثانیه دیر اومدید. روز خوش.

■ در تئاتر آلمان با چه سمتی فعالیت کردید؟

من بعنوان دراماتورگ در شهر کلن استخدام شدم برای مدت یکسال. همون زمان بود که نمایشنامه «آلمان آلمان» رو نوشتم و بعدش یک دوره ی پنج ساله رو شروع کردم در تئاتر شهر «مونشلات باخ» در اونجا سه وظیفه داشتم که عبارت بودند از بازیگری، دستیار کارگردان و مدیر صحنه. من در اواخر سال سوم و چهارم بود که اولین کارگردانی ام رو انجام دادم و نمایشنامه ی موزیکال «غریبه» که به آلمانی نوشته بودم رو اجرا کردم و یک نمایش دیگر هم از من با نام «سوسیسی با گاز خردل» اجرا شد و بعد از پنج سال مستقل شدم و بعنوان کارگردان و نویسنده ی آزاد فعالیت کردم و بازیگری رو کنار گذاشتم.

■ با وجود اینکه آلمانیها ایرانیهارو هم نژاد خودشون می دونن ولی فکر می کنم همچنان با عنوان یک خارجی کار کردن سختی هایی داشته باشه.

اتفاقا برای آلمانیها اصلا این مهم نیست که تو نژادت چیه و حتی اگر از آریاییها صحبت کنی ممکنه بعنوان یک نقطه ی منفی باهات برخورد کنند؛ چون به هر حال گذشتشون مسئله ی آریایی و هیتلر و جنگ جهانی و این حرفا باعث میشه که دل خوشی از این حرفا نداشته باشن. ما در ایران فکر می کنیم تا بگیم آریایی هستیم اونها حال می کنند؛ درحالیکه اصلا اونها براشون مهم نیست که «نژادت چی می تونه باشه. مهم اینه که من از دنیایی اومده بودم که در ارتباط با تئاتر مدرن دنیا خیلی عقب تر بودیم و حتی چند صده از اونها عقبتر بودیم و این مشکل بود و زبان مشترکی در این زمینه نداشتیم. درحقیقت ایران رو بعنوان یک کشور تئاتری نمیشناسند درحالیکه فرش یا نفت ایران خیلی مشهوره و میشناختن. یا کشتی ایران رو میشناختند یا بعد از اینکه علی دایی و علی کریمی به آلمان اومده

بودند باعث شده بود که فوتبال ایران رو هم بشناسند. همینطور حافظ و خیام رو ترجمه کرده بودند و میشناختند و گوته روی حافظ کار کرده بود. ولی تئاتر رو در حد تعزیه بصورت تک و توک اشاراتی بهش شده بود. بنابراین کار سخت بود و پوست کرگدنی می خواست.

■ اولین بار که مورد توجه آلمانیها قرار گرفتید با ارائه ی چه اثری بود؟

من چند نمایشنامه نوشته بودم که مثل «سوسیسی با گاز خردل» که اجرا شده بود. همینطور نمایشنامه ی «خارجی گمشو» در جاهای مختلف دیده شده بود ولی نقطه ی عطف زندگی کاری من که کارم رو راحت تر کرد نوشتن نمایشنامه «پابرهنه لخت قلبی در مشت» و «با کاروان سوخته» که ترجمه ی کمی سانسور شده اش از طریق نشر «قطره» منتشر شد. اون بعد از گرفتن جایزه ی مردمی و کارگردانی که خودم کرده بودم در کشورهای مختلف دنیا اجرا شد. بعد نمایشنامه ی «مسخ» کافکا رو با طراحی صحنه ی بهروز غریب پور کار کردم که این اولین نمایشنامه ای بود که با آن به ایران اومدم و در جشنواره ی تئاتر فجر شرکت کردم. البته در آلمان با هنرپیشه ی دیگری به نام شاپور سلیمی کار کردم که بعد در ایران با محسن حسینی کار کردم. البته همزمان نمایشنامه ی «پستچی» پابلو نرودا رو هم کار کردم که دکتر رفیعی طراح صحنه بود و رویا تیموریان، کیکاووس یاکیده، کاظم هزیرآزاد و نرگس هاشمپور بازی می کردند.

■ جناب جلالی، عمده ترین تفاوت فعالیت در تئاتر آلمان با فعالیت در تئاتر ایران را در چه

چیزی می بینید؟

از نظر استعداد هیچ تفاوتی وجود ندارد. اما مقایسه امکانات زیر ساختی و مادی تئاتر ایران در مقایسه با تئاتر آلمان، همچون مقایسه میان آخرین مدل ماشین مرسدس بنز و اولین ماشین پیکان است. تمام هنرمندان صحنه ای تاترهای دولتی آلمان در استخدام دولتند و حقوق ثابت دریافت می کنند. به همین خاطر امکان خلاقیت بیشتری برایشان فراهم است.

بودجه سالانه تئاترهای دولتی و تئاترهای خصوصی، تعداد سالن های استاندارد نمایشی و تمرین، امکانات صحنه ای، تعداد مدارس بازیگری و کارگردانی مجهز به نوین ترین اسلوب ها و تکنیک های بازیگری و کارگردانی که به طور سیستماتیک، هنرمندان جوان را به دنیای تئاتر عرضه می دارند، تئاتر ایران با تئاتر اروپا چندین سال نوری فاصله دارد. یکی از برجسته ترین این امکانات، رپرتواری بودن برنامه تاتر است. این یعنی در عرض یک هفته ۴ نمایش مختلف روی یک صحنه اجرا می شوند و در عرض یک ماه گاه ۱۰ تا ۱۲ اجرا.

این در حالی است که در ایران، در یک سالن تئاتر، یک اثر نمایشی به مدت یک ماه و یا بیشتر به روی صحنه می رود. یکی از دلایل مهم این شیوه رایج در ایران را کمبود امکانات مادی است.

تئاتر ما در عرض یک ماه، برای یک اجرای بدون نقص فنی، در یکی از مجهزترین سالن های نمایشی کشور، سالن اصلی تئاتر شهر، با مشکلات فراوانی روبرو است. این سالن در سال ممکن است میزبان حداکثر ۱۰ تا ۱۲ اجرا باشد.

در نتیجه، اجراهای صحنه ای ماهانه سالن اصلی تئاتر شهر کلن، برابر است با اجراهای سالانه سالن اصلی تئاتر شهر تهران. و به خاطر امکانات یاد شده اجرایی که با استقبال مردم رو به رو می شوند، سالیان دراز در برنامه رپرتواری تاتر باقی می ماندند. چند سال پیش هزارمین اجرای نمایش کنتراباس را در کلن جشن گرفتند و هنوز این نمایش در حال اجرا هست، ماهی یک بار.

از خیل نمایشنامه‌هایی هم که من در آلمان کار کردم چند تایی شان هست که بین ۳ تا ۱۸ سال روی صحنه‌اند، البته به شکل رپرتواری، یعنی ماهی یک تا سه اجرا.

■ زندگی بعنوان آرتیست تئاتر در آلمان به سختی زندگی آرتیست‌های تئاتر ایران است یا خیر؟

قطعا سختی‌هایی که یک آرتیست، یک هنرپیشه یا کارگردان در ایران دارد با سختی‌های آلمان قابل مقایسه نیست. یعنی به لحاظ اقتصادی وضعیت بسیار وخیم‌تری دچار بازیگران در ایران است. بودجه‌ای که در آلمان برای کمک به هنرمندان اختصاص داده می‌شود، قابل مقایسه نیست و هنرمند در آلمان خیالش برای کار کردن راحت و استخدام دولت است و قراردادهای یکساله تا پنج ساله می‌بندند یا حتی ممکنه برای یک نمایش قرارداد ببندند ولی کسیکه در تئاتر شهر کار می‌کند قراردادهای یکسال تا پنج سال دارند و خیالشون راحت و مثل کارمند دولت حقوقشون رو دریافت می‌کنند. حتی اگر سالن خالی باشه یا فروش نره اون سوپسیتی که دولت اختصاص می‌ده تامین اقتصادی ایجاد می‌کنه.

■ برام جالبه که همچنان ارتباطتون رو با تئاتر ایران حفظ کردید. چه انگیزه‌ای باعث حفظ این ارتباط بود؟

سالهاست که به این نتیجه رسیده‌ام که تنها راه تغییر بنیادی جامعه «آموزش» است. به همین خاطر است که تصمیم گرفتم سیستم آموزشی تئاتر آلمان را با کمک عاشقان این رشته در تهران و شهرستان‌های ایران پیاده کنم. سال ۲۰۱۳ جشنواره معتبر جهانی شیلر نمایش «راهزنان» را که در تهران با چهره‌های جوان تئاتری کار کرده بودم، به مانهایم آلمان دعوت کرد. نمایش با استقبال تماشاچیان و مطبوعات رو به رو شد.

سال‌هاست که شاهد مهاجرت توده مردم روستایی و شهرهای کوچک، به تهران و شهرهای بزرگ هستیم. به همین خاطر وقتی از تهران به شهرستان‌ها می‌روید، از نظر امکانات محدود فنی، انگار پا به سیاره دیگری گذاشته‌اید. این تفاوت اصلی بین تئاتر تهران و تئاتر شهرستان‌هاست. اما از نظر خلاقیت، هوش و استعداد، هیچ تفاوتی نیست. زمانی که در جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر در سال ۱۳۹۲ یک گروه آلمانی از مانهایم نمایش «روبینسون و کروزو» را که من با بچه‌های تبریز کار کرده بودم دیدند، همگی با شادی تمام به پا خاستند و با احترام در برابر گروه اجرایی، این گروه را برای اجرا به آلمان دعوت کردند. سعی‌ام بر این است که از طریق همکاری با گروه‌های شهرستانی، تمرکز زدایی کنم و آنان را تشویق به ماندن در شهرشان، و در ضمن کارگردانان خوب تهرانی را تشویق به کار در شهرستان‌ها نمایم.

■ بعنوان کسی که تجربیات فراوانی در زمینه‌ی فعالیت حرفه‌ای در تئاتر ایران و تئاتر آلمان داشته چه پیشنهادی برای بهبود وضعیت تئاتر کشورمون دارید؟

تغییرات بنیادی: افزایش بودجه تاتر، تامین مادی هنرمندان تاتر و در نظر گرفتن حقوق ثابت ماهیانه، ساختن سالن‌های مجهز تاتری، حذف بازیینی، تاسیس مدارس بازیگری و کارگردانی که بیشتر به مباحث عملی بپردازند و نه تئوریک و...

گفت‌وگو با افسانه چهره‌آزاد

بازیگر تئاتر، تلویزیون و سینما



افسانه چهره‌آزاد اگرچه هنوز هم به‌عنوان نوه زنده یاد رقیه چهره‌آزاد همان بازیگر دوست‌داشتنی فیلم مادر شناخته می‌شود، اما از همان ابتدای حضورش توانسته فارغ از شهرت خانوادگی و منتسب بودنش به بازیگری پیشکسوت و قابل احترام، با استعداد ذاتی و احتمالاً ارثی خود، گلیمش را از آب بیرون بکشد و خودی نشان دهد. بازیگری که حکایت حضور مشروطش در کلاس‌های استاد تئاتر حمید سمندریان خواندنی است. چهره‌آزاد را با نقش‌آفرینی‌های خوبش در نمایش

«پنجره‌ها»، فیلم «بوتیک» و سریال «وضعیت سفید» به یاد می‌آوریم. ضمن این‌که زندگی مشترک و موفقش با شاهرخ فروتنیان بازیگر و طراح صحنه و لباس سینما هم باعث شده او و همسرش جزو زوج‌های شناخته شده عرصه هنر باشند. گفت‌وگوی ما با او به بهانه حضور اخیرش در نمایش «در سوگ کاظم اشتری» انجام شده است. اثری که پس از سال‌ها دوری از تئاتر، دوباره او را به صحنه نمایش کشانده است.

■ شما هم از خیل دانش‌آموخته‌های مرحوم حمید سمندریان هستید. به نظرم شروع خوبی است اگر گفتگو را با یادی از ایشان شروع کنیم.

درست است که آقای سمندریان دیگر در میان ما نیستند، اما روح و هنرشان برای همیشه در تئاتر روان و جاری است. بسیاری از بزرگان و چهره‌های شناخته شده امروز دنیای بازیگری دست‌کم در مقطعی شاگرد آقای سمندریان بودند. همه ما احساس خوبی داریم که چنین مرد بزرگی استادمان بوده است.

■ آقای سمندریان در دو سالی که شاگرد ایشان بودید، نکته خاصی درباره بازی شما می‌گفتند، انگیزه می‌دادند یا با برخوردی سختگیرانه شما را ناامید می‌کردند؟

اجازه بدهید ماجرای ورودم به کلاس‌های ایشان را تعریف کنم. سال ۶۷ بود که زنده‌یاد نادر ابراهیمی مرا به‌عنوان نوه خانم رقیه چهره‌آزاد به استاد معرفی کرد، اما ظرفیت کلاس آقای سمندریان پر شده بود و ایشان کسی را قبول نمی‌کرد. یک روز به دیدن آقای سمندریان در اداره تئاتر رفتم. ایشان به من گفت می‌دانی ظرفیت کلاس‌هایم پر شده و دیگر امکان پذیرش کسی وجود ندارد، اما یک فرصت به تو می‌دهم تا شانس خودت را برای ورود به کلاس امتحان کنی، اصلاً هم کاری به این ندارم که نوه خانم چهره‌آزاد هستی یا نادر ابراهیمی تو را معرفی کرده.

اگر کاری را که می‌گویم با موفقیت انجام دهی، به صورت مشروط پذیرفته می‌شوی. به این ترتیب که تو را با دیگر بچه‌های کلاس همراه می‌کنم، اما اگر همان اوایل کار بینم این کاره

نیستی، عذرت را خواهیم خواست. وقتی با شرط استاد موافقت کردم، ایشان از من خواست تست بازیگری بدهم؛ گفت فکر کن خواب بدی دیدی و یهو از خواب می‌پری، آن خواب را با همان حالتی که دیدی برایم تعریف کن. من هم همین کار را کردم. بعد بلافاصله به من گفت حالا تصور کن خواب خوبی دیدی و آن خواب را برایم تعریف کن. یعنی در کمتر از چند لحظه باید ۲ حس کاملاً متضاد را بازی می‌کردم. شما نمی‌دانید قلب من در آن لحظات با چه سرعتی می‌زد. سختی و هیجان این کار به این خاطر بود که استاد همان لحظه آن را از من خواسته و این‌طور نبود که فرصتی برای تمرین بدهد. من تست دوم را هم با موفقیت انجام دادم و بعد از آن بود که استاد مرا به صورت شاگرد مشروط خود پذیرفت و من وارد کلاس‌های بازیگری شدم.

■ کمی هم از وضعیت کلاس‌های بازیگری در آن موقع بگویید.

آن زمان شرایط کلاس‌های بازیگری خیلی سخت بود و با شرایط الان قابل مقایسه نبود. آن موقع ما ۸۰ شاگرد ۴۰ دختر و ۴۰ پسر بودیم که جای مناسب و مشخصی برای برگزاری کلاس‌ها نداشتیم و مدام میان اداره تئاتر، سنگلج و تالار هنر سرگردان بودیم. گاهی نگران این بودم که اگر روزی جایی برای این کلاس‌ها نباشد، من چه کار کنم. حتی به این فکر کرده بودم که همه را به خانه خودم دعوت کنم! چون نمی‌خواستم به هیچ قیمتی کلاس‌های استاد را از دست بدهم.

■ به جز شما هنرجویان دیگری هم بودند که امروز چهره شناخته‌شده‌ای باشند؟

بله، برخی هم‌دوره‌های‌هیم امروز چهره‌های شناخته شده‌ای در عرصه بازیگری هستند که آقای فربرز عرب‌نیا از آن جمله‌اند. به هر حال خدا را شکر شرایط طوری پیش رفت که من به‌عنوان شاگرد مشروط توانستم خودم را ثابت کنم. خود استاد زمانی به من امیدواری داد و گفت معلوم شد که واقعاً در این زمینه استعداد داری.

■ اولین کار حرفه‌ای‌تان در تئاتر بود یا سینما؟

سال ۷۰ بود که همزمان بازی در نقش اول یک کار سینمایی و حضور در یک نمایش به من پیشنهاد شد. من هم با استاد سمندریان مشورت کردم که ایشان پرسید خودت کدام را ترجیح می‌دهی که من جواب دادم تئاتر. بعد آقای سمندریان گفت تصمیم درستی گرفته‌ای. واقعاً هم حسم به من می‌گفت که برای شروعی خوب و جدی، تئاتر را انتخاب کنم. ضمن این‌که در نمایش «پیروزی در شیکاگو» به کارگردانی داوود رشیدی، بازیگرانی همچون مهدی‌هاشمی، فریماه فرجامی و سیروس ابراهیم‌زاده بازی می‌کردند که حتی اسمشان تنم را می‌لرزاند. خوشبختانه این کار، نمایش موفق‌تری هم شد و اولین تئاتر موزیکال پس از انقلاب لقب گرفت و ۳ ماه در سالن اصلی تئاتر شهر روی صحنه بود.

خدا رحمت کند آقای بابک بیات، آهنگساز این کار را که چه موسیقی زیبایی برای آن ساخت. آقای علیرضا عصار هم در این نمایش، نوازنده پیانو بود. حرفم این است که اولین قدم یک شاگرد مشروط شده، بازی در یک نمایش حرفه‌ای بود. من از استاد سمندریان خواهش کردم شب اول اجرا بیاید و نمایش را ببیند.

ایشان هم آمد و در اولین جلسه کلاس‌هایشان پس از دیدن این نمایش، مرا صدا زد و به بچه‌های

کلاس گفت، افسانه چهره‌آزاد شاگرد مشروط من بود که توانست خودش را در بازیگری تثبیت کند. من او را با شرط و شروط در کلاس‌ها پذیرفتم و کاری هم به خویشاوندی‌اش با خانم رقیه چهره‌آزاد نداشتم. خلاصه آقای سمندریان آن روز خیلی از من تعریف کرد و حس خوبی به من داد که دیگر شاگرد مشروط نبودم.

■ چه خوب است که عاقبت همه شاگردهای مشروط، مثل شما باشد!

(می‌خندد) بله، البته مشروط بودن من واقعاً هم لازم بود و باید ثابت می‌کردم در بازیگری چند مرده حلاج هستم.

■ با وجود موفقیت نمایش پیروزی در شیکاگو و علاقه‌تان به حضور روی صحنه، چرا به بازی در تئاتر ادامه ندادید و در این سال‌ها به نظرم فقط در نمایش «پنجره‌ها» به کارگردانی فرهاد آئیش (۸۴) حضور داشتید؟

من تئاتر را از بچگی دوست داشتم. یادم است ۶، ۷ سالم که بود همیشه در پشت صحنه کارهای مامان جون (مادربزرگم، رقیه چهره‌آزاد) حضور داشتم. یکی از بهترین خاطرات کودکی‌ام، حضور در پشت صحنه نمایش «روسری قرمز» بود که مامان جون و مرحوم‌های اسلامی و زنده‌یاد خسرو شکیبایی در آن بازی می‌کردند.

بنابراین حس و تعلق خاطر عجیبی به تئاتر داشته و دارم و همیشه معتقد بودم حضورم در تئاتر، حتماً باید در یک کار خاص و ویژه باشد. من سال ۷۰ اولین حضور حرفه‌ای‌ام در تئاتر با نمایش پیروزی در شیکاگو را تجربه کردم و بعد از آن سال‌ها کار تئاتر نکردم تا سال ۸۰ که در نمایش دیوان تئاترال به نویسندگی و کارگردانی مرحوم محمود استاد محمد بازی کردم.

کاری که بازیگرانی چون اکبر عبدی، آزیتا لاجینی، سیامک انصاری، لیلی رشیدی و نگار جواهریان در آن بازی می‌کردند. پس از آن با خانم منیژه محامدی در نمایش «دشمنان جامعه سالم» به‌عنوان بازیگر همکاری کردم.

نقل از جام جم

بدن بازیگر - بیان بازیگر - حس بازیگر - ذهن و فکر بازیگر - تخیل بازیگر - بازیگری طبیعی و...

← بدن بازیگر

هر بازیگری باید قادر به انجام برخی حرکات پایه مانند: راه رفتن، چرخیدن، زانو زدن، خم شدن، ایستادن و دویدن، باشد. اما بازیگر نمایش کودک و نوجوان باید علاوه بر حرکات فوق، بتواند کارهایی مثل: پریدن، حمل بازیگر دیگر، راه رفتن روی دست و مانند آن را نیز انجام دهد. اجرای یک نمایش درحقیقت، تبدیل متن نوشته شده به عمل و رفتار است. پس نمایش یعنی حرکت. بنابراین، حرکت بازیگران، در درجه اول اهمیت قرار دارد؛ تا جایی که می توان گفت: حرکات بازیگران، حتی از گفتارشان تأثیرگذارتر است.

مشکل اصلی اکثر بازیگران نوجوان این است که اغلب به طور مشخص و هدفمندی، برای آماده سازی بدن، آموزش ندیده اند. آن ها زمان زیادی را به تحلیل متن نمایش، حفظ کردن گفتارها و شخصیت پردازی اختصاص می دهند و از کار روی حرکات، رفتار و تصویرهایی که می توانند با بدن خود روی صحنه بسازند، غافل می مانند. همین مسئله باعث می شود گاهی برخی از عوامل اجرایی مانند لباس و تن پوش، علی رغم صرف هزینه زیاد، کارایی لازم را نداشته و حق مطلب را ادا نکنند؛ چرا که لباس زیبا و نمایشی، در بدن بدشکل و نامناسب، جلوه ی بدی پیدا خواهد کرد؛ و حتی ممکن است نتیجه عکس بدهد. بازیگر نمایش کودک و نوجوان باید بدن مناسبی داشته و همه حرکات وی، کنترل شده باشد. هرچه بیشتر روی بدن خود تمرکز کرده و آن را آماده سازید، ظرفیت بیشتری برای ایفای نقش های متفاوت کسب می کنید. با تمرینات مناسب بدن، می توانید وسایل صحنه را به راحتی جابه جا کنید، حرکاتی روان و قابل باور انجام دهید و رفتارهای کوچک و جزیی خود را نیز با ظرافت بیشتری اجرا نمایید. همان طور که برای اجرای یک کنسرت موفق، باید تمام سازها کوک شده باشند، برای اجرای یک نمایش موفق نیز باید همه بازیگران، بدن کوک و آماده داشته باشند. بدن آماده و مناسب، علاوه بر افزایش توان فیزیکی بازیگر، اعتماد به نفس وی را نیز افزایش می دهد.

← بیان بازیگر

دو اصل اساسی برای بیان، تولید صدا و شکل دادن به آن می باشد. صدای خوب باید روان، دلنشین و بدون خش باشد. بیان خوب باید دارای ضرب آهنگ مناسب بوده و راحت و بدون استرس ادا گردد. هنگام صحبت کردن، نباید دم و بازدم، احساس شود و در نهایت این که،

صدا باید راحت شنیده شود و باعث آزار شنونده نگردد. شکل‌دهی به صدا یا صداسازی، از هماهنگی حرکات لب، زبان و دندان‌ها حاصل می‌شود. اگر یکایک حروف، به‌شکل سلیس و روان بیان شود، جملات نیز به روانی و رسایی ادا می‌گردد.

← عناصر بیان

صدا، از نه عنصر متمایز تشکیل شده است. کارگردان باید با در نظر گرفتن این عناصر نه‌گانه، به صدای بازیگر خود گوش داده و از او بخواهد، به بهترین نحو از صدای خود استفاده کند. موارد زیر در تشخیص مشکلات بیان، به شما کمک خواهد کرد.

| عناصر | تعریف |
|-----------------------|--|
| ۱. اوج صدا | ارتفاع صدا، بالاترین شدت صدا |
| ۲. آهنگ کلام | بالا و پایین آوردن صدا |
| ۳. برد صدا | فاصله بین پایین‌ترین حد صدا و اوج آن |
| ۴. تن صدا | کیفیت صدا، شامل زنگ و طنین صدا |
| ۵. طرز بیان | تلفظ واضح حروف و کلمات |
| ۶. ضرب آهنگ | جریان، سرعت و روانی کلام، شامل تأکیدگذاری، مکث، اوج و فرودها |
| ۷. لهجه | روش بیان لغات، روش خاصی که با آن لغات تلفظ می‌شود |
| ۸. حرارت و انرژی بیان | قدرت و تأثیر احساسات درونی بر روی بیان |
| ۹. رسایی | قدرت پرتاب و انتقال کلمات |

← مشکلات مربوط به بیان

کارگردان، همواره بازیگری را انتخاب می‌کند که صدایی رسا، شفاف و مناسب داشته باشد. مشکلات اساسی در بیان بازیگر نمایش نوجوان، عموماً به چهار مورد زیر مربوط می‌شود:

- ۱) رسایی صدا
- ۲) طرز بیان
- ۳) برد صدا
- ۴) لهجه

۱- **رسایی صدا:** اکثر بازیگران تازه کار نمی‌توانند با صدای رسا صحبت کنند. آن‌ها تصوّر می‌کنند فقط باید فریاد بزنند تا تماشاگر صدای آن‌ها را بشنود. فریاد زدن، هم به حنجره بازیگر آسیب می‌رساند و هم مخاطب را آذیت می‌کند. بازیگر باید زیر نظر یک مربی بیان مجرب، یاد بگیرد که همزمان با تنفس طبیعی خود، گفتارهایش را بیان کند.

۲- **طرز بیان:** اغلب بازیگران نمایش نوجوان، روی شیوه‌ی بیان خود تمرکز نمی‌کنند. گاهی مخاطب اصلاً متوجه گفتارهای بازیگر نمی‌شود. بازیگر با تمرین طرز بیان، می‌تواند به شیوه بیان مناسب دست یابد.

۳- **برد صدا:** بازیگران معمولاً به صدای خود گوش نمی‌دهند و آن‌را تجزیه و تحلیل نمی‌کنند. مخاطب، صداهای کم‌عمق و ضعیف و یکنواخت را دوست ندارد و از آن خسته می‌شود. مخاطب کودک و نوجوان معمولاً به صدا و نحوه‌ی بیان بازیگر دقت می‌کند. بازیگران می‌توانند به صدای هم گوش داده و مشکلات بیان یک‌دیگر را برطرف کنند. همچنین می‌توانند صدای خود را ضبط کرده و آن‌را گوش بدهند تا مشکلات بیان خود را تشخیص داده و جهت بهبود آن اقدام کنند.

۴- **لهجه:** همان‌طور که محدودیت‌های فیزیکی بازیگر، مانع از ایفای نقش‌های متفاوت می‌شود، داشتن لهجه‌ی خاص نیز مانع بازی در نقش‌های مختلف و متنوع می‌گردد. چنان‌چه بازیگران شما لهجه‌ی خاصی دارند، روی بیان آن‌ها کار کنید تا با تمرینات مناسب، لهجه‌ی آنان کم‌رنگ‌تر شود. بازیگر موفق کسی است که فقط در مواقع لازم از لهجه‌ی خاص خود استفاده کند.

← ذهن و فکر بازیگر:

تمرینات بدنی و فن بیان برای بازیگر، اهمیّت فوق‌العاده‌ای داشته و از بخش‌های اساسی آموزش بازیگری است. اما از آن‌جا که بدن و بیان، تنها جنبه‌ی ظاهری بازیگری محسوب می‌شود، باید توجه داشت که جنبه‌ی درونی، یعنی ارائه احساسات و عواطف و لایه‌های درونی شخصیت نیز جایگاه ویژه‌ای در بازیگری نمایش دارد. اگر بازیگر دارای صدای فوق‌العاده یا بدن آماده‌ای باشد، اما روش بازیگری مشخصی نداشته باشد، نمی‌تواند آن صدا و بدن مناسب را به خدمت بگیرد. یکی از مهم‌ترین روش‌های مشخص بازیگری، برای اولین بار توسط «کنستانتین استانیسلاوسکی» کارگردان روسی اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم میلادی ارائه شد.

شما متکبر هستید؟

دکتر مجید امرایی نویسنده، مدرس دانشگاه و دراماتراپیست

متکبر در معنی عبارت است از فرد خود خواه، از خود راضی، بانخوت، پرادعا، خودبین، خودپرست، خودپسند، پرافاده، خودنگر، خود ستا، سرگران، کبرآگین، گران سر، گنده دماغ، لاف زن، متفرعن، مستکبر، معجب، خودبزرگ بین، مغرور، نامتواضع و... اینها معانی و مترادف با واژه متکبر هستند. از منظر روانشناختی متکبر همان خود بزرگ بین یا خود شیفته است و خود شیفتگی نوعی اختلال شخصیت است که در آن فرد خود را بیش از آنچه که هست می پندارد، "مهم پنداری غلوآمیز و حس لیاقت کذب را خود شیفتگی گویند" (امرایی ۲۰۰۲)

این اختلال در افراد گاه چنان شدید است که فرد خود را مرکز ثقل دنیا می داند، این افراد فکر می کنند از هر جهت ویژه هستند، افاده‌ای و اسم پران بوده و در ذهن خود متوهمانه شخص مشهور و معروفی هستند و حس خودپسندی و سزاوار بودن، هرگونه نگرانی درباره نیازها، مشکلات و احساسات دیگران را از ذهن آنان خارج می سازد رفتار آنان متکبرانه و تحکم آمیز است خود را برتر از دیگران می داند و از دیگران انتظار احترام و تحسین دارند و هنگامی که خود آنان و جهان اطراف شان نمی توانند انتظارات غیرواقع گرایانه و ناممکن آنان را برآورده سازند، به طور شایعی دچار ناامیدی، یاس و افسردگی می شوند.

شیوع تقریبی اختلال شخصیت خودشیفته، دو تا شانزده درصد از جمعیت بالینی و کمتر از یک درصد از جمعیت عمومی جهان است.

خطر وقوع این اختلال در فرزندان افراد مبتلا ممکن است بیشتر از دیگران باشد، چون آنها احساس غیر واقع بینانه همه توانی (قدرت مطلق؛ omnipotence)، خود بزرگ بینی، زیبا بودن و با هوش بودن را در ذهن فرزندان خود نیز می کارند، تعداد افراد مبتلا به این اختلال هر روز بیشتر از پیش گزارش می شود. لطفا خود آزمون ما را مرور کنید احتمالا به نتایج مطلوبی دست خواهید یافت:

آیا مشغولیت ذهنی شما خیالاتی از قبیل موفقیت، قدرت، استادی و ذکاوت، زیبایی یا محبوب و دوست داشتنی بودن در حد نامحدود است؟

آیا معتقدید که «استثنایی» هستید و تنها سایر افراد (یا موسسات) استثنایی یا رده بالا می توانند شما را درک کنند یا شما باید تنها با این افراد رابطه داشته باشید؟

آیا احتیاج دارید به شکلی افراطی تحسین شوید؟

آیا احساس محق بودن (entitlement) میکنید، یعنی به شکل نامعقولی انتظار دارید برخوردی رضایت بخش و اختصاصی با شما صورت گیرد تا افراد خود به خود تسلیم خواسته‌های شما شوند.

آیا در روابط بین فردی استثمارگر هستید، یعنی از امتیازات دیگران برای رسیدن به مقاصد خود استفاده می کند.

آیا فاقد حس همدلی هستید، یعنی تمایلی به درک یا شناخت احساسات و نیازهای دیگران ندارید؟

آیا اغلب به دیگران حسودی می کند یا معتقدید که دیگران به شما حسادت می کنند؟

آیا رفتارها و نگرش‌های شما پرافاده و تکبر آمیز است؟

اما از نگاه ما بهترین راهکار درمان خود شیفتگی، روان درمانی گروهی و در این بین روان نمایشگری و

دراماترایی بهترین راهکار مواجهه با این اختلال و رفع عوارض منفی آن است.

← شما دورو هستید؟

یاد داشت از : دکتر مجید امرایی (مدرس دانشگاه، نویسنده و دراماتراییست) دورویی تناقض بین " آنچه هستیم" با آنچه که " نشان می دهیم" را گویند، دورو فردی است که قادر به تعادل بین ظاهر و باطن خود نیست، دورو به آنچه که وجود ندارد تظاهر می کند، دورویی دوگانگی بین رفتار و گفتار و به نوعی یک ناهماهنگی شناختی است و به نظر می رسد که باید آن را در رده اختلالات شخصیتی تعریف کرد(امرای ۲۰۰۲) برخی از ویژگی های روانشناختی دوروها : دوروها عموماً مضطرب اند، احساس ترس و ناامنی دارند، زودجوش و پرخاشگرند، در بسیاری از آنها افسردگی مزمن دیده می شود، ضعف اعتماد به نفس دارند، ترسو هستند و نگران آینده اند، سود جو و منفعت طلب اند، حس رقابت ناسالم در وجود خود دارند، قدرت طلب هستند و در پی کسب یک مقام یا منزلت ناصواب اند، بخیل هستند، ریاکارند، دروغگویند، منافق اند و... از منظر اجتماعی هم کافی است بدانیم کسانی که از دورویی برای پیمودن پله های ترقی استفاده می کنند موجب می شوند کارایی و بهره وری اجتماعی پایین آمده و در جامعه کارشکنی زیاد شود که این مسئله مانعی برای رسیدن به اهداف جمعی جامعه ترقی طلب است. چگونه افراد دورو را بشناسیم : زبان بدن یکی از مهمترین راه های شناخت افراد دورو است، افراد دورو را از طریق ارتباطات غیر کلامی به درستی می توان شناخت، زبان بدن یا آنچه که ما در علم "دراماترایی" ارتباطات غیر کلامی می نامیم یکی از مهمترین راههای شناخت افراد دورو است، زبان بدن بدون کلام دنیایی از کلام را به مخاطب می رساند. آنچه که در علم ارتباطات «بن بست دو سویه» یا تناقض بین بدن و بیان نامیده می شود در علم روانشناسی دوگانگی یا درویی شخصیتی نامیده می شود، افراد دورو عموماً هنگام ریاکاری در نشستن روی صندلی کمی به راست یا چپ متمایل می شوند و گاه کمی به جلو خم می شوند برای ارتباطی صمیمانه تر و غالباً لبخند بر لب دارند.

اگر کسی در کلام مطلبی را عنوان می کند ولی رفتار و سکناش چیز دیگری می گوید، شما به رفتار و سکناش توجه داشته باشید. نکته جالب آن است که اگر در جایی ارتباطات کلامی و غیر کلامی گرد هم آیند، شما با ۹۰ درصد اطمینان به ارتباطات غیر کلامی توجه کنید. در مورد افراد دورو مشخصات رفتارهای غیر کلامی این چنین است که مردمک چشم های افراد دورو باز است و رنگ صورت آنها از حالت عادی تغییر می کند یا به سفیدی می گراید یا قرمز و گلگون می شود.

دیگر اعمال فیزیکی افراد دورو حرکات دست ها است که عموماً غیر منطقی و حرکات اضافی را نشان می دهد، همچنین معمولاً افراد دورو شدت صدای بلندتری دارند و با حرکات دست بیشتری صحبت می کنند. گاهی نیز هنگام صحبت دست ها را پشت کمر مخفی می کنند. شخصی که به این افراد دورو از همان ابتدا اعتماد ندارد اغلب هنگام دست دادن، بسیار محافظه کارانه، فقط نوک انگشتان او را می گیرد. افراد دورو علاوه بر این رفتارها مهارت های خاصی در دروغگویی دارند و به دلیل همین خصلت فراموشکارند.

این شعر زیبای حافظ شیراز به زیباترین شکل ممکن مظهر معرفی دو روها است :

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند / چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند
مشکلی دارم ز دانشمند مجلس باز پرس / توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می کنند

نمایش رادیویی:

تابستان و دود

«summer and smoke»

تر: تنسی ویلیامز

ترجمه: ایرج نورانی

تنظیم برای رادیو: ایوب آقاخانی

اشخاص نمایش:

۱- کودکی جان john

۲- کودکی آلما alma

۳- جان

۴- دکتر بیوکنان - پدر جان - مسن dr.buchanan

۵- خانم واین میلر - مادر آلما - مسن mrs.winemiller

۶- آقای واین میلر - پدر آلما - مسن mr.winemille

۷- آلما

۸- نلی ایول - بسیار جوان Nellie ewell

تئاتر
۲۳سال سوم
پیاپی ۹۷

۱۱۰

(یک روز تابستانی - صدای ملایم رودخانه و پرندگان - صدای قدمهای تند پسر بچه (جان) که به

دختر بچه (آلما) نزدیک می شود)

کودکی جان (در حال نزدیک شدن) ... هی دختر کشیش! حدس می زدم نزدیکیهای

مجسمه فرشته پیدات کنم. داشتم دنبالت می گشتم.

کودکی آلما (کمی ذوق زده) راست می گی؟

کودکی جان بینم تو اون دستمالها رو روی میز من گذاشتی؟

کودکی آلما (تکخند)

کودکی جان جوابمو بده!

کودکی آلما من یه جعبه پر از دستمال رو میزت گذاشتم.

کودکی جان می دونستم. منظورت از این کار چی بود؟

کودکی آلما فکر کردم لازم داری.

کودکی جان می خواستی مسخره م کنی؟

کودکی آلما اوه نه... اصلا!

کودکی جان پس منظورت چی بود؟

کودکی آلما خوب... خوب... خوب تو بدجوری سرما خوردی... سراسر هفته گذشته آب دماغت
 راه افتاده بود... این... این قیافه تو خراب می کنه.
 کودکی جان خوب تو می تونی به قیافه م نگاه نکنی.
 کودکی آلما من همش فکر می کردم که اگه صورتت کشیف نبود چقدر قشنگ می شد.
 تو دستمال نداری و دماغتو با آستین اون عرق گیر کهنه و کشیف پاک می کنی.
 کودکی جان (عصبانی) به تو چه مربوطه؟
 کودکی آلما برای این بود که من اون دستمالها رو روی میز تو گذاشتم. مخصوصا اونا رو
 توی جعبه گذاشتم و بستم که هیچکس نفهمه توش چیه. تو خودت جلوی همه جعبه رو باز
 کردی.
 کودکی جان خیال می کنی آدم با یه جعبه که رو میزش گذاشتن، چیکار می کنه؟
 معلومه که بازش می کنه. من از کجا باید می فهمیدم که توش دستماله؟!
 کودکی آلما (کمی نادم) معذرت می خوام که ناراحتت کردم. باور کن که... ناراحتتم. من
 نمی خواستم تو رو غافلگیر کنم یا مسخره ت کنم.
 کودکی جان حالا انقدر به خودت نناز. من به این سادگیها غافلگیر نمی شم.
 کودکی آلما به نظر من اون دخترا خیلی احمق و بد بودن که بهت خندیدن.
 کودکی جان چی؟
 کودکی آلما اونها باید بفهمن که تو مادر نداری تا مواظب این چیزات باشه. من دوست
 داشتم برات کاری بکنم اما نمی خواستم خودت بدونی.
 کودکی جان اوهو! من این دستمالا رو برات پس آوردم. بگیریش!
 کودکی آلما خواهش می کنم اونا رو نگه دار.
 کودکی جان به چه دردم می خوره؟
 کودکی آلما خواهش می کنم.
 کودکی جان گفتم نمی خوامش!
 (صدای افتادن جعبه روی زمین - چند لحظه ای سکوت)
 کودکی آلما (دلجویانه) تو... تو می دونی اسم این فرشته چیه؟
 کودکی جان (سرد و بی اعتنا) مگه اسم هم داره؟
 کودکی آلما آره. خودم پیداش کردم. رو پایه مجسمه اسمشو کردن، اما ساییده شده و با
 چشم خونده نمی شه!
 کودکی جان (جذب موضوع شده) پس... پس تو چطوری خوندیش؟!
 کودکی آلما با توک انگشتهام... و تا فهمیدم اسمش چیدم. حالا تو امتحان کن! اکه
 نلرزیدی! یالا... با انگشتهات لمسش کن!
 کودکی جان حالا نمی شه خودت بهم بگی؟
 کودکی آلما نه! من نمی گم! بیا نزدیکتر!
 (صدای چند تک گام پراکنده - جان مردد نزدیک می شود)
 کودکی آلما حالا انگشتتو بذار اینجا... ببین! آهان همینجا! سعی کن بخونیش!
 کودکی جان الف؟!

کودکی آلما آره آره... حرف اولش الفه.
 کودکی جان ب؟
 کودکی آلما اوهوم!
 کودکی جان دال؟
 کودکی آلما درسته!
 کودکی جان پ؟
 کودکی آلما نه، ی، ی!
 کودکی جان ی؟... ابدیت؟!
 کودکی آلما درسته! «ابدیت»! تو رو نلرزوند؟! راستشو بگو!
 کودکی جان نه!
 کودکی آلما راست می گی؟ ولی... ولی من که لرزیدم.
 کودکی جان خوب برای اینکه تو دختر یه کشیشی! بینم ابدیت چیه؟
 کودکی آلما ابدیت... ابدیت اون چیزیه که همینطور ادامه داره، در حالیکه زندگی، آدمها،
 زمان و هر چیز دیگه از بین می ره.
 کودکی جان همچین چیزی اصلا وجود نداره.
 کودکی آلما وجود داره. این همون چیزیه که روح آدم بعد از اینکه از بدن خارج می شه،
 اونجا زندگی می کنه... اسم من «آلما» س! آلما به زبون اسپانیولی یعنی روح! اینو می دونستی؟!
 کودکی جان هه! نه! راستی تو هیچوقت مرده دیدی؟
 کودکی آلما نه!
 کودکی جان ولی من دیدم. وقتی که مادرم دم مرگ بود منو وادار کردن که برم تو اتاقش.
 مادرم دست منو گرفته بود و نمی داشت برم. اونوقت من جیغ کشیدم و زدمش.
 کودکی آلما خدای من! تو چطور همچین کاری کردی؟
 کودکی جان (متأثر) آخه اون شباهتی به مادرم نداشت. نمی دونی چطور صورتش زشت
 و زرد شده بود. وحشتناک بود. بوی بد می داد. برای همین من زدمش تا دستمو ول کنه. اونام
 بهم گفتن که شیطون تو جلدم رفته!
 کودکی آلما حتما خودت متوجه نبودی که داری چیکار می کنی...
 کودکی جان پدر من دکتره!
 کودکی آلما می دونم!
 کودکی جان اون می خواد منو به دانشکده بفرسته تا درس بخونم و دکتر بشم. خدایا!
 ولی آدم اونجوری مجبوره مرتب مردن آدمها رو ببینه!
 کودکی آلما به نظر من عقیده ت عوض می شه.
 کودکی جان اوه نه... فکر نمی کنم..... یکی از اون دستمالها رو بهم می دی؟
 کودکی آلما (ذوق زده) البته!
 (صدای قدمهای کوتاه آلما- او بسته را برمی دارد- دستمالی از آن درمی آورد- برگشت
 گامهای کوتاه)
 بگیر!

کودکی جان ممنون! (مشغول تمیز کردن صورتش می شود) ببینین حالا صورت ما انقدر
 تمیز شد که مورپسند شما باشه؟
 کودکی آتما (می خندد) البته... عالیه! (ناگهان خنده اش رو فرو می خورد- کمی
 هراسیده) چرا... چرا اینجوری نگام می کنی؟
 کودکی جان
 کودکی آتما تو چت شده؟!
 کودکی جان (خنده خفه و کوتاهی می کند)
 (صدای گامهای جان که با عجله دور می شود)
 کودکی آتما (نه چندان بلند) کجا داری می ری؟!... خدای من! اون چش شده بود؟
 موزیک

(چندین سال بعد- همان فضا- در اولین لحظات ورود ما به این فضا پایانی
 ترین بخشهای موسیقی در حال اجرا را می شنویم- اجرا به پایان می رسد- صدای تشویق بلند
 مردم- کف زندهای مداوم- و هر آنچه که از طبیعت تابستان می توان شنیده)
 جان (بلند) عالی بود!
 (صدای گامهایی که نزدیک می شوند- شلوغی همچنان در زمینه صداست)

دکتر جان!

جان اوه... سلام پاپا...

دکتر سلام!

جان من... من می خواستم به خونه تلفن کنم اما راستش ... راستش فراموش کردم. جمعه
 شب کارم توی ویکسبورگ تموم شد و باور کنین که همین الان وارد شهر شدم. هنوزم جایی
 نرفتم... حال همه خوبه؟
 دکتر حرفه پزشکی کار آدمهای بیکاره، مست و هرزه نیست پسر! منزل من هم جای
 همچین آدمهایی نیست.

جان پدر...

دکتر من دیر ازدواج کردم. قبل از اینکه بچه خودم به دنیا بیاد بیشتر از پونصد بچه به
 دست من پا به این دنیا گذاشتن؛ اونوقت باید لعنتی ترین بچه، نصیب من بشه. (مکت) اثاثیه
 تو فرستادم به هتل!

جان یعنی من نباید...

دکتر (قاطع) همین که شنیدی!

جان بسیار خوب پدر.

(صدای گامهای جان که از پدرش دور می شود)

دکتر (بلند) یه لحظه وایستا جان!

(توقف گامها)

بیا اینجا!

(صدای برگشت گامهای جان)

جان چیه پدر؟

دکتر همین الان می ری به هتل و اثاثیه تو تحویل می گیری و میای خونه! فهمیدی؟!
جان (ملایم) هر طور شما صلاح بدونین.
دکتر حالا دیگه برو!

(صدای دور شدن سریع گامهای جان- همزمان آقای واین میلر به همراه خانم و این میلر نزدیک می شوند)

خانم واین میلر (در حال نزدیک شدن) پس این بستنی فروش کجاس؟
آقای واین میلر بسه دیگه زن! صداتو ببر! (نزدیک شده) اوه سلام دکتر بیوکنان!
دکتر سلام آقای واین میلر. حالتون چطوره؟
آقای میلر سپاسگزارم دکتر.

خانم میلر پس این بستنی فروش کجاس؟
آقای میلر وای خدای من!
دکتر من باید برم آقا... از دیدارتون خوشحال شدم.
آقای میلر من هم هیمنطور دکتر!

(صدای گامهای دکتر که دور می شود)
خانم میلر پس این بستنی فروش کجاس؟
آقای میلر ساکت باش! ببین آلما داره میادا!
(صدای گامهای آلما که نزدیک می شود- صدای تشویق مردم- دور و با فاصله)
آلما (در حال نزدیک شدن) سلام پدر! سلام مادر!
خانم میلر سلام!

آقای میلر سلام آلما! (با ته خند) می شنوی؟ انگار مردم می خوام بازم براشون بخونی.
آلما آره پدر... اما راستش دیگه نمی تونم. الان ارکستر براشون یکی از آثار کلاسیکو اجرا می کنه، اونام ساکت می شن.

آقای میلر این خیلی خوبه که مردم از آواز تو انقدر لذت می برن!
(موزیکی از آثار کلاسیک با فاصله شروع به نواختن می کند- تشویق و همهمه مردم نرم نرمک فروکش می کند)

آلما پدر، کیف منو باز کنین، انگشتهای من جون نداره! (نفس عمیقی می کشد) نمی دونم چرا انقدر هول شده بودم. دلم می خواد دیگه آواز نخونم. به این همه هول و تکونش نمی ارزه!
آقای میلر (مضطرب) باز دچار حمله شدی؟

آلما نمی دونین قلبم چطور می زنه! وقتی می خوندم مثل این بود که تمام جونم توی حنجرمه. راستی پدر، پیدا بود که ناراحت شدم؟

آقای میلر عالی خوندی، آلما. اما خودت از عقیده من باخبری؛ به هر حال من موافق آواز خوندنت نیستم. مخصوصا وقتی که حس می کنم اینکار بهت لطمه می زنه.

آلما ولی... می دونین پدر من دلیلی نمی بینم که توی جشنهای ملی آواز نخونم. درسته که آواز خوندن ناراحتم می کنه اما خود این کار رو دوست دارم. بخصوص که تعلیم ندیده از عهده برميام. هر چند این دفعه شعر مرتب یادم می رفت. شما متوجه مکثم می شدین؟ امان از این هول! کیغمو باز نکردین پدر!

آقای میلراوه آره... الان!
(صدای باز کردن کیف- جابجایی خرت و پرت داخل کیف)
قرص می خوامی نه؟
آما آره پدر!
(واین میلر قرص را درمی آورد- کیف را می بندد)

آقای میلر بیا!
آما متشکرم.
خانم میلر (یکباره و بی مقدمه) آخه این بستنی فروش کجا رفته؟
آقای میلر گفتم که بستنی فروش اینجا نیست! (به آما) بدون آب می خوری آما!؟
آما (قرص را می بلعد) تموم شد پدر! (به مادر) آره مادر! بستنی فروش اینجا نیست اما موقع برگشتن، من و آقای دورماس (doremus) براتون بستنی می خریم می آریم.
آقای میلر یعنی تو اینجا می مونی؟
آما تا وقتی که جشن تموم بشه. به راجر (roger) قول دادم منتظرش باشم.
آقای میلر (محتاط و به نجوا) راستی، اونو کنار چشمه دیدی؟
آما (سعی می کند اهمیتی ندهد) هیس! آره فکر می کنم دیده باشم.
آقای میلر چند لحظه پیش اینجا بود! با پدرش!
آما آره متوجه بودم.

آقای میلر بهتر نیست بری روی نیمکت دیگه بشینی و منتظر باشی؟
آما آخه راجر دورماس قراره بیاد همینجا!
آقای میلر خیلی خوب... هر طور میلته! ما دیگه می ریم. (به خانم واین میلر) بریم خانم.
خانم میلر آما برام بستنی بخر!
آما باشه مادر حتما!

خانم میلر (در حال دور شدن- بلند) بستنی توت فرنگی و شکلات بخر! ساده شو نده!
آما (با ضعف اما بلند) حواسم هست مادر!
خانم میلر (دور) توت فرنگی و شکلات!
آقای میلر (دور) همه شنیدن دیگه... بیا!
آما (زیر لب) خدای من!
(ترقه ای با فاصله کم می ترکد- آما جیغی کوتاه می کشد)
(ملتهب) احمقا!

(صدای گامهای جان که به سرعت نزدیک می شود)
جان (در حال نزدیک شدن) چی شد؟
آما (نفس نفس زنان) نفسم درنمیاد! کی این ترقه رو پرت کرد اینجا؟
جان (یه بچه شیطون!)
آما کجاس؟
جان (تا من رو دید فرار کرد!)
آما باید تو این شهر مقرراتی باشه که اینجور کارا رو منع کنه!

جان موافقم. تو چند روز گذشته، من و پدرم پانزده بچه مرخص داشتیم که همه شون دچار سوختگی شدید شده بودن. فکر می کنم بهتره یه چیزی بخورین تا حالتون سر جاش بیاد! نوشیدنی؟

آلما نه متشکرم!

جان هر طور میلتنه!

(چند لحظه سکوت - مجالی برای یکه تازی صداهای زمینه)

آلما (با تردید) شما... شما امسال تابستونو اینجا می مونید؟

جان اوهوم!

آلما به نظرم تابستون فصل مناسبی برای از سر گرفتن کار با ارکستر «گلوریس هیل» نباشه؛ اینطور نیست؟

جان چرا... شاید همینطور باشه که شما می گین.

آلما (خنده ای کوتاه و کم رمق) امسال باد خلیج از وزیدنش ما رو مأیوس کرده؛ دیگه هیچ امیدی به وزش باد در این تابستون نیست. امسال با هر سال فرق داره. هر سال شبهای تابستون رو با خنکی باد خلیج صبح می کردیم.

(مکث)

آلما آه...

جان (به آرامی) ببینم چیزی شما رو ناراحت کرده؟

آلما ها؟! آه... اون ترقه... راستش یه خورده شوکه شدم.

جان ولی تا حالا دیگه باید آروم شده باشین.

آلما اینجور موقعها حالم دیر جا می آد.

جان بله... می بینم.

آلما شما... شما خیال دارین اینجا بمونین و به پدرتون کمک کنین؟

جان هنوز تصمیم نگرفتم.

آلما امیدوارم که... که بمونین. همه ما انتظار داریم که بمونین. پدرتون به من می گفت که شما موفق شدین میکرب تب واگیردار مردم شهر لیون (Lyon) رو پیدا کنید.

جان هه... هر کی چاره این میکرب رو پیدا کنه هنر کرده!

آلما شما حتما پیدا می کنید. یعنی... یعنی دارین روش کار می کنین نه؟

جان ای...

آلما پدرتون به موفقیت شما اطمینان داره. به من می گفت که شما... شما مطالعه به خصوصی درباره چیز کردین... بذار ببینم... باک... باکتری... چی؟...

جان باکتریولوژی! (bacteriology)

آلما بله... بله... تو دانشگاه جان هاپکینز بوستون (Boston)... درست؟

جان نه... تو بالتیمور!

آلما اوه... آره بالتیمور توی ایالت مریلند (Maryland).

جان آره.

آلما ببینم باکتریولوژی همون کاری نیست که با میکروسکوپ می کنن؟

جان چرا، تا حدی!
 آما من یه بار توی تلسکوپ نگاه کردم اما هیچوقت زیر میکروسکوپ چیزی رو ندیده م.
 راستی آدم چی می بینه؟
 جان یه منظومه!
 آما چه جور منظومه ای؟
 جان اوم... شبیه همون منظومه ای که شما از پشت عدسی تلسکوپ دیدین... یک جهان مرموز!
 آما اوه... بله!
 جان نیمی نظم و نیمی هرج و مرج.
 آما جای پای خدا! (با شور) آه... دکتر بودن! سر و کار داشتن با این اسرار زیر میکروسکوپ...
 به نظر من جنبه مذهبی این کار بیشتر از کار کشیش هاست!
 جان چی بگم؟
 آما در دنیا رنجهایی هست که حتی فکر کردن به اونها دردناکه؛ رنجهایی که بیشتر ما مردم در برابرش بیچاره هستیم... اما خدایا! پزشک! با اون استعداد و دانشش! چقدر آدم خوشحال می شه که می بینه دکتر، مجهز و آماده و با مهارت، این دردهای وحشتناک و این دلهره ها رو تسکین می ده. پزشکی حرفه ای که روز به روز دامنه وسیعتری پیدا می کنه. علاج این همه بیماری به کمک این علم معلوم شده، اما هنوز همه این پیشرفتهها فقط قدم اول محسوب می شه. کارهای زیادی مونده. مثل درمان بیماریهای روحی...
 جان من نمی دونستم شما درباره پزشکی همچین عقایدی دارین!
 آما می دونین من برای پدرتون احترام زیادی قائلم. مثل همه مریضههاش! چقدر باعث دلگرمی منه که می بینم یه دکتر در همسایگی و دسترس ما زندگی می کنه.
 جان برای چی؟!... نکنه صرع دارین؟
 آما (بلند می خندد) صرع؟! اوه نه نه... اما ناراحتی قلب دارم و گاهی بهم حالت حمله دست می ده! به طوری که فوراً پیش پدرتون می دوم!
 جان حتی نیمه های شب!
 آما بله... حتی گاهی دو و سه نیمه شب! ایشون خیلی نسبت به من مهربانن!
 جان اما به حال شما فایده ای نداره نه؟
 آما چرا؟!... اغلب بهم اطمینان می ده.
 جان برای یک مدت محدود؟
 آما خوب آره.
 جان و شما انتظار چیزی بیشتر از این ندارین؟
 آما من... متوجه نمی شم!
 جان اوه... اصلاً به من ربطی نداره!
 آما بگین! چی می خواستین بگین؟
 جان شما مریض پدرم هستین، اما به نظر من... (مکث)
 آما خواهش می کنم ادامه بدین!

جان (تنها می خندد)

آلما نمی شه منو همینطوری سردرگم بذارین... باید ادامه بدین. چی داشتین می گفتین؟

جان هیچی فقط به نظر من شما به چیزی بالاتر از اطمینان های موقت احتیاج دارین!

آلما چطور؟! چرا؟! ... یعنی ناراحتی من چیزی بالاتر از...

جان شما هوا می بلعید!

آلما چیکار می کنم؟!

جان هوا می بلعید خانم آلما!

آلما من، متوجه نمی شم؛ هه! هوا می بلعم؟

جان بله... موقع حرف زدن و خندیدن هوا می بلعید. این عادتی که زندهای هیستریک دچارش می شن!

آلما ها؟

جان شما هوا می بلعید و این موضوع موجب طپش قلب شما می شه. این مطلب خودش چیز مهمی نیست اما از علائم یه بیماری دیگه س. می شه روراست اسمشو بگم؟

آلما (نامطمئن) البته!

جان بذارید عامیانه بگم. بنظرم شما «همزاد» دارین.

آلما اوه... خدای من! (می کوشد که بخندد اما موفق نمی شود) باید چیز وحشتناکی باشه! مفهوم دقیقش چیه؟

جان به من مربوط نیست! شما که مریض من نیستین!

آلما پس فقط می خواستین منو ناراحت کنین. می گین مبتلا به چیزی هستم که از توضیحش خودداری می کنین.

جان به هر حال دکتر شما من نیستم!

(صدای گامهای «رزا گونزالس» به گوش می رسد که با فاصله از این دو عبور می کند- او آواز می خواند- صدای آهنگینش نزدیک و دور می شود)

بینم این دختر سرخوش صدای خوبی داره! کیه؟

آلما تعجب می کنم که شما نمی دونین!

جان خوب من مدتی اینجا نبودم!

آلما دختر گونزالس... اسمش رزاست... پدرش توی مون لیک (moon lake) یه کافه داره. (مکث) فکر می کنم به شما لبخند زد نه؟

جان آره؛ منم همینطور فکر می کنم.

آلما اینجا شما رو همه می شناسن! حتی اگه شما شناسیدشون!

جان چه جالب!

آلما به نظرم شما رابطه خودتونو با بسیاری از دوستان قدیمی که اینجا داشتین از دست دادیم!

جان آره. همینطوره!

آلما حالا باید دوستان جدیدی پیدا کنید. من با یه جمع ده نفری آشنام که هر ده روز یک بار، دوره داریم. خیال می کنم شما از این دسته خوشتون بیاد. همه جوون، باسواد و روشنفکر و

از علاقمندان به هنر هستن!

جان آهان... باسواد و روشنفکر!

آلما باید ببینیشون! خودم خبرتون می کنم که تو دروه هامون شرکت کنین!

جان ممنونم!

(صدای گامهایی که به این دو نزدیک می شود)

آلما آه... ببینید... یکی داره میاد اینجا که از «رزا گونزالس» خیلی زیباتره. یکی از شاگردان

کوچیک من توی آواز. البته بی استعدادترینشون!

جان این یکیو می شناسم!

آلما (بلند) سلام نلی!

نلی (نزدیک می شود) سلام خانم آلما. صداتون انقدر خوب بود که منو به گریه انداخت!

آلما ولی فکر کنم افتضاح بود.

نلی مطمئن هستم که دارین شکسته نفسی می کنین، خانم آلما. سلام دکتر!

جان سلام نلی!

نلی دکتر... کتابی که شما بهم دادین پر از لغتهای بزرگ و سخته!

جان مکی تونی از توی کتاب لغت معنی شونو دربیاری نلی.

نلی سعی کردم همین کارو بکنم ولی خودتون که بهتر وضع کتابا رو می دونین؛ وقتی

دنبال معنی یه لغت بزرگ می گردین، می بینین یه عبارت طویل دیگه نوشته شده که وقتی

معنی اونو پیدا می کنین، تازه می رسین به همون لغت اول!

(جان می خندد)

من فردا میام پیشتون که خودتون برام شرح بدین! من دیگه باید برم. خداحافظ خانم

آلما! خداحافظ دکتر!

آلما خدانگهدار نلی!

جان می بینمت!

(صدای گامهای نلی که خندان دور می شود)

آلما راجع به چه کتابی صحبت می کرد؟

جان یه کتاب... آه در واقع یه راهنما! (می خندد) اومد به مطب من و گفت که مادرش هیچ

توضیحی بهش نمی ده در حالیکه دختری به سن و سال اون باید خیلی چیزا رو بدوننه! ببینم

مادرش چطور آدمیه؟

آلما خانم ایول بیوه خوشحال این شهره! (خنده ای کمرنگ) همه مردم شهر، به جز چند

نفر که تقریبا هم تیپ خودشن، از معاشرت با این زن احتراز می کنن. این مسئله برای نلی خیلی

ناراحت کننده س! آخه این بچه چه تقصیری داره؟ پدرم بخاطر شهرت بد مادرش، موافق نبود

که به نلی تعلیم آواز بدم، اما من احساس می کنم هر کس در برابر بچه هایی که تو همچین

شرایطی هستن وظیفه ای داره که باید انجام بده. هیچ کس نباید با قضاوت قاطع، اخلاق یکی

دیگه رو محکوم بکنه! چون زندگی خیلی پیچیده س!

(با کمی فاصله صدای فشفشه به گوش می رسد و صدای هورای جمعیت)

آه... اولین فشفشه به هوا رفت! ببینین چطور به میلیونها ستاره تبدیل می شه.

جان (کمی مکث) سرما خوردین؟
 آلما نه... چطور مگه؟
 جان دارین می لرزین!
 آلما راستی؟
 جان خودتون حس نمی کنین؟
 آلما اثری از مالاریا تو بدنم باقی مونده که به نظر می رسه دست بردار نیست!
 جان مالاریا دارین؟
 آلما هیچوقت جدی نبوده. فقط گاه و بیگاه عوارضش در من عود می کنه و زود هم از بین می ره. (می خندد)
 جان چرا اینطوری می خندین؟
 آلما چطوری؟
 جان (خنده آلما را تقلید می کند)...
 (مکث - سکوت کوتاه)
 آلما به نظرم می رسه که شما اصلا عوض نشدین! همیشه از ناراحت کردن من خوشتون می اومد. مثل اینکه هنوزم همینطوره.
 جان شما نباید اینطوری... آه... باید اینو بهتون بگم که توی یه مهمونی شما رو تقلید می کردن. بیشتر بخاطر خنده تون!
 آلما یعنی ادای من درمی آوردن؟
 جان بله ادای رفتار و حرکات و خنده تون.
 آلما عجب!
 جان نباید بهتون می گفتم. ناراحت شدین!
 آلما نه نه... بهتره بگم... بیشتر تعجب کردم.
 جان ولی خودتون گفتین که ناراحت شدین.
 آلما

جان یعنی دونین که آوازه افاده شما همه جا پیچیده؟
 آلما من... منظور تون چیه؟
 جان خوب دیگه... به نظر میاد که بعضی از مردم معتقدند که شما یه خورده افاده ای هستین!

آلما (مکث - ناراحت) ممکنه به نظر بعضی ها اینطور باشه، اما چون شخصا از کوچکتین حرکتی که بشه، اسمشو افاده فروشی گذاشت پرهیز می کنم، نمی دونم با این نظر مردم چیکار باید بکنم؟

جان شما یه جور بخصوصی حرف می زنین!
 آلما راستی؟
 جان مثلا... مثلا به جای آتیش بازی می گین مراسم آتش افروزی و امثال این! البته من اینا رو از مردم شنیدم!
 آلما اوم.

جان راجع به لحن خودتون چی می گین؟
آلما فکر کنم این دیگه جواب نداره! مطمئنم من از طرف اشخاصی متهم به لحنی متفرعن شدم که معتقد به فصاحت نیستن. پدر من از شاگردان برجسته آکسفورد بوده. ممکنه منم تحت تأثیر اون، اینطوری شده باشم اما خودم زیاد متوجه این موضوع نیستم. راستی کی منو تقلید می کرد؟

جان (با ته خند) گمون نمی کنم دختره دلش بخواد، اسمش گفته بشه.
آلما پس یه دختر بوده!

جان خوب طبیعیه! تقلید شما کار یه مرد نیست!

آلما البته. ولی فکر می کنم یه زن هم نمی تونه همچین کاری بکنه!

جان اوه... فکر نمی کردم این مطلب شما رو انقدر عصبانی بکنه وگرنه نمی گفتم.

آلما من عصبانی نیستم. فقط سر در نمیارم! همیشه از این بدخواهی بی جهت مردم متعجبم. این مطلب چه مربوط به خودم باشه چه مربوط به یکی دیگه، برام عجیبه. اصلا نمی تونم دلیل این طرز تفکر مردمو بفهمم. شاید هم ندونستنش بهتر باشه. اونهایی که منو متظاهر می دونین خوبه کمی فکر کنن و ببینن من توی زندگی م با چه مشکلات و محرومیتهایی روبرو بودم. شاید علت اصلی خصوصیات که برای من می شمردن و به این اندازه اونها رو بد می دونن همین مشکلات بوده باشه.

جان آه شما دارین قضیه رو خیلی گنده ش می کنین!

آلما نمی دونم اصلا به فکر مردم می رسه یا نه که شرایط زندگی من با مال همه فرق داره. من و پدرم باید در دسر مخصوصی رو تحمل کنیم.

جان چه دردسری؟

آلما شما که دیوار به دیوار ما زندگی می کنید باید از گرفتاری ما باخبر باشین.

جان خانم واین میلر؟

آلما مادرم وقتی که من به مدرسه می رفتم مبتلا به بیماری روحی شد. از اون موقع به بعد من ناچار بودم، هم به کارای خونه برسم هم به کارای رسمی پدرم. یعنی کارایی به گردنم افتاد که وظیفه زن یه کشیش بود نه دخترش. این مشکلات در واقع جوونی منو تباه کرده.

جان شما باید با جوونها معاشرت بکنین!

آلما من آدم گوشه گیری نیستم. درسته که خیلی اهل گردش نیستم و اینجا اونجا نمی شینم که ادای مردمو دربیارم، اما به هیچ وجه آدم گوشه گیری نیستم؛ چون دختر یه کشیشم باید کمی متشخص تر از سایر دخترای جامعه باشم، اما با وجود این گاه و بیگاه با دیگران می رم گردش...

جان البته همیشه با افرادی مثل «راجر دورماس» نه؟!

آلما متأسفم که آشناهای من با دوستان شما فرق دارن آقای دکتر! اگه منم می خواستم با شما رک صحبت کنم باید می گفتم که منم هرگز شما رو با یک زن متشخص و نجیب ندیدم. شما از آشنایان خودتون درباره من حرفهای بدی شنیدین؛ منم از دوستان خودم بدی شما رو شنیدم. (کم کم به گریه می افتد) دلم از این می سوزه که قراره پزشک باشین! شما می تونید زندگی خودتونو صرف تسکین آلام بشر بکنین، اونوقت چیکار می کنین؟ هر کاری از دستتون

بربیاد انجام می دین تا اعتماد آدمای دور و برتونو از خودتون سلب کنین!
(او بلند می شود که برود- چند تک گام)

جان (می گیردش) صبر کنین! شما که خیال ندارین فرار کنین؟
آلما (برگشت چند تک گام) هر وقت، هر جایی آواز می خونم حالم به هم می خوره! دستمو ول کنین! خواهش می کنم ولم کنین!
جان پس باز بشینین.

(صدای فشفشه ای که به آسمان می رود- صدای جمعیت)

آلما می دونین چی فکر می کنم؟... فکر می کنم شما اون ترقه رو انداختین طرف من و بعد صحبتی پیش کشیدین که سر به سرم بذارین... درست عین بچگی تون! اومدین اینجا تا با گزارش این تقلید احمقانه منو مضطرب کنین! شما در منظوری که داشتین موفق شدین. من رنجیدم. همونظوری که دوست داشتین پس دیگه ولم کنین!

جان جالبه. فکر می کنین من برای چی از دستور پدرم سرپیچی کردم و هنوز اینجام؟
اون ازم خواست که سریع به هتل برم و چمدنهامو به خونه ببرم اما من اینجا موندم. یعنی نمی فهمین که از شما خوشم میاد؟!

آلما (مکت- تکخند تمسخر) این احمقانه ترین حرفیه که در طول امروز شنیدم.
جان بعضی شبها که دیر به خونه م برمی گشتم یه سفیدی پشت پنجره خونه تون می دیدم. فکر می کردم شمائین! راستش شمائین یا همزادتون؟

آلما دیگه راجع به این «همزاد» مزخرف حرف نزنین! ممکنه؟
جان می خواین با ماشین من گشتی بزنیم؟
آلما (زیرلب) خدای من...
جان جواب بدین!

آلما (کمی مشتاقتر) کی؟ حالا؟
جان (کمی سردتر) نه.. منظورم یه روز بعدازظهر بود!

آلما (کمی دمغ) بسیار خوب!
جان به شرطی که یه کلاه پر سرتون بذارین؟
آلما ولی من کلاه پر ندارم!
جان یکی بخرین!

(دوباره صدای گامها و آواز «رزا گونزالس» به گوش می رسد که نزدیک ودور می شود)

آلما به چی اینطور خیره شدین؟
جان ها؟... هیچی... هیچی! فکر می کنم دیگه باید برم!
آلما بهتون که گفتم اسمش رزا گونزالسه!

جان ها؟... نه نه... من ... فکر کردین به اون خیره شده بودم؟
آلما اوهوم!

جان نه نه... فشفشه هایی که به آسمون می رن خیلی زیبان! مگه نه؟ خوب دیگه... من می رم! شب بخیر خانم آلما!

(صدای گامهای او که دور می شود)

موزیک

(سپس خانه کشیش - واین میلر - را داریم. خانم واین میلر مقابل آینه است)
خانم واین میلر (با خود) اوه... چقدر خوشگله! این کلاه پر به من میاد. انتخاب خوبی کردم.
مطمئنم! وقتی به من بیاد، حتما به...

(صدای زنگ تلفن کلام را در دهان خانم واین میلر می خشکاند. زنگ تلفن؛ دوباره و دوباره... صدای گامهای عجول آتما که وارد می شود و به طرف گوشی می رود)
آتما (با کمی فاصله) مادر اگه گوشی رو بر نمی داری حداقل منو صدا کن!
(گوشی را برمی دارد)

الو! بله بله... حال شما چطوره آقای گیلام؟ (gillam) ... بله... خواهش می کنم... بله
می شنوم... مادرم گرفت؟ شما مطمئن هستین؟... خیلی عجیبه! یه لحظه گوشی! مادر! مادر! تو
امروز از آقای گیلام... اوه خدای من! همینه مگه نه؟
خانم میلر اوهوم!

آتما آه... بله آقا! کلاه همینجاست... من نمی دونستم... الان دیدم... البته... خواهش می
کنم... لطفا بنویسید به حسابمون... پرداخت می کنیم... مهم نیست... متشکرم... خدانگهدار!
(صدای گامهای آقای واین میلر که وارد می شود)

آقای واین میلر (نزدیک می شود) اوه آتما! مادرتو نگاه کن! این کلاه از کجا اومده؟
آتما از مغازه آقای گیلام پدر! گفتم بذاره به حسابمون!
آقای میلر تو الان داشتی با اون حرف می زدی؟
آتما بله!

آقای میلر کلاه گرونی باید باشه!

آتما چهارده دلار! شیش دلارشو شما بدین؛ هشت دلارش با من!
آقای میلر با چه در دسر غیرقابل تحملی باید بسازیم!
آتما همینطور پدر!

آقای میلر (در حال دور شدن) نمی دونم چیکار باید بکنم! آخه تا کی؟!
(واین میلر می رود)

آتما (در حالیکه به مادرش نزدیکتر می شود) هزار و یک کار دارم مادر! پس خواهش می
کنم بیا اینجا بشین و بی سرو صدا خودتو با عکسها مشغول کن و گرنه کلاهدتو ازت می گیرم!
(صدای گامهای نامرتب - خانم واین میلر می نشیند)
خانم میلر باشه... باشه!

آتما همینجا بشین! عکسهام که اینجاس! اگه کاری داشتی صدام کن!
خانم میلر باشه صدات می کنم!

(صدای گامهای آتما که به همراه میکروفون به اتاق دیگر می رود - گوشی را از اتاق
دیگر برمی دارد - شماره می گیرد - چند لحظه ای منتظر می ماند - تماس برقرار می شود)
صدای جان بله؟

آتما جان!

صدای جان اوه خانم آتما!

آلما صدامو خوب شناختین!
 صدای جان زیاد تعجب نکنین.
 آلما حالتون چطوره؟
 صدای جان خوبم. شما چطورین؟
 آلما هنوز زنده م. (می خندد) به نظر شما اینطوری زندگی کردن وحشتناک نیست؟!
 صدای جان هان؟ شاید! هه!
 آلما شما همیشه کم حرف هستین. یعنی باید گفت فوق العاده کم حرفین!
 صدای جام نه اینطور نیست! شاید... شاید بخاطر خستگی دیشب باشه.
 آلما دیشب؟
 صدای جان بله. جایی بودم که مجبور بودم شبو بیدار بمونم.
 آلما که اینطور...! راستش من از شما یه دلخوری دارم که باید بگم.
 صدای جان بفرمائید!
 آلما آخرین باری که شما رو دیدم، یعنی روز چهارم ژوئیه، گفتین که یه روز منو با اتومبیلتون می برین گردش!
 صدای جان اوه... راستی؟
 آلما بله! تو این کسالت زندگی، خیلی به خوش قولی شما دلخوش کرده بودم اما ظاهرا می بینم که حسابی فراموشش کردین.
 صدای جان اوه این حرفو نزنین!
 آلما فکرشو نکنین! می دونم چقدر گرفتاری دارین!
 صدای جان صداتونو اونطور که باید واضح نمی شنوم.
 آلما شاید اشکال از خط باشه!
 صدای جان می گم چطوره شما بیاین دم پنجره تون، منم بیام دم پنجره مطبم. اونوقت از دور داد می زنیم (می خندد)
 آلما واقعا هم فکر بدی نیست. مخصوصا برای من که فردا شب باید جایی آواز بخونم!!
 صدای جان جدی؟!
 آلما اوهوم! راستی یادتون هست که درباره دوره کوچیکمون با هم صحبت کردیم.
 صدای جان دوره؟!... هان بله... مجمع آدمهای فهمیده و روشنفکر!
 آلما دوست ندارم مسخره شون کنین جان.
 صدای جان خیلی خوب معذرت می خوام.
 آلما ما دور هم می شنیم و راجع به کتابهای تازه بحث می کنیم و قطعاتی هم به صدای بلند می خونیم.
 صدای جان خوراکی چیزی هم در کار هست؟
 آلما بله؛ پذیرایی هم می کنیم.
 صدای جان دارین دعوتم می کنین؟
 آلما من برخلا شما خوش قولم آقا! بهتون قول داده بودم که اینکارو بکنم. خوب! همین امشب! سر ساعت هشت. تنها کاری باید بکنین اینه که از اونطرف حیاط بیاین اینطرف!

صدای جان باشه... باشه... حتما میان! (کمی معذب) ا... خانم آتما... دیگه باید قطع کنم.
 پدرم می خواد جایی تلفن کنه!
 آتما اما تا بهم قول ندین که میان گوشو نمی ذارم!
 صدای جان میام... میام! می تونین مطمئن باشین!
 آتما پس تا ساعت هشت!
 صدای جان تا هشت!

(آتما گوشو را می گذارد- همزمان صدای چند ضربه به در به گوش می رسد)
 آتما (بلند) کیه؟
 (صدای باز و بسته شدن در- نلی وارد می شود)
 نلی (دور) سلام خانم آتما!
 آتما اوه نلی!
 نلی (ذوق زده - بسیار خوشحال- خانم آتما! خانم آتما!
 آتما چی شده نلی؟ اتفاقی افتاده؟
 نلی خانم آتما! هیچوقت ... هیچوقت شده کسی رو شما تأثیر فوق العاده ای گذاشته باشه؟
 آتما (کمی گیج) چی؟
 نلی روتون تأثیر گذاشته باشه! یعنی متوجه منظوم نمی شین؟
 آتما آه... بله... البته... فکر می کنم شده!
 نلی من فکر می کردم هیچوقت این اتفاق برای من نمی افته. اصلا باورم نمی شد. اما
 دیشب...

آتما (قطع می کند) بهتر نیست تمرینمونو شروع کنیم؟ شاید آرومتر شدی!
 نلی دیشب مهمون ما بود. من خسته بودم و تو اتاقم خوابم برد. هیچوقت پیش مهمونا نمی
 رم. من خواب بودم که یهو در اتاقم باز شد و اومد تو! (می خندد) اشتباهی!
 آتما (کمی عصبی) نلی معلوم نیست که من مایل باشم تمام این قصه رو بشنوم!
 نلی (بی اعتنا و سریع) اگه گفتین کی بود؟ حتی فکرشم نمی کردم که جزو مهمونا باشه!
 آتما

نلی اون خیلی خوبه! ما مدتی با هم صحبت کردیم؛ تا اینکه مادرم اومد به اتاق من! اون
 به مادرم گفت که منو به یه مدرسه دخترانه بفرسته؛ چون خودش شایستگی تربیت منو نداره.
 اونوقت مادرم با جیغ و داد بیرونش کرد! (سکوت- کمی ناراحت) مادرم بهش گفت «تو هم
 لیاقت نداری که اسم خودتو بذاری دکتر!»

آتما (ناگهان جا می خورد) ها؟! دکتر؟! ... ا... هه! ... جان بیوکنان؟
 نلی اوه آره خانم! دکتر جانی!
 آتما اون... اون... مهمون... مادر... تو ... بود؟
 نلی اوهوم! البته تنها نبود... با «رزا گونزالس» اومده بود!
 آتما رزا گونزالس؟!
 نلی بله خانم... واقعا تحت تأثیرش قرار...
 آتما (قطع می کند- عصبی) حق با مادرته نلی! اون لیاقت نداره اسم خودشو دکتر بذاره!

متأسفم که اینطوری بهت می گم اما این آدم به طور رقت انگیزی ضعیفه!
 نلی (متعجب- برخورداره) خانم آتما!
 آتما نلی... خواهش می کنم برو! امروز تمرین نمی کنیم!
 نلی یعنی...
 آتما خواهش می کنم!
 نلی (با نیم خندی اضطراب آلود) چشم خانم... می رم... خدانگهدار!
 آتما (صدای گامهای او)
 آتما خداحافظ نلی!
 (صدای باز و بسته شدن در)
 (زیر لب- نفس نفس زنان) خداوندا... کمک کن!
 موزیک
 (موزیک- سپس مطب دکتر- رزا گونزالس و جان در مطبند- رزا مشغول پانسمان زخم بازوی جان است)
 رزا (مشغول به کار) همینطوری دیگه؟
 جان آره... حالا اون سر باندو بگیر!... آهان... بیپیچ. محکم بکش!
 رزا خیلی خوب! (می کشد)
 جان آخ...
 رزا مگه خودت نگفتی محکم...
 جان نه دیگه انقدر!
 رزا خیلی خوب دیگه تموم شد!
 (صدای زنگ در با فاصله)
 یعنی کیه نصفه شی؟
 جان بهتره قبل از اینکه پدر بیدار بشه درو باز کنم.
 رزا آره... عجله کن!
 (صدای گامهای جان که دور می شود- باز و بسته شدن در- جان رفته است)
 رزا (با خود) این باند کثیفو کجا باید بندازم؟... آه... سطل آشغاله کو؟... آه... زیر میزه...
 (صدای گامهای کوتاه)
 اینم از این!
 (صدای باز شدن در- جان و آتما وارد می شوند)
 رزا (جا می خورد- زیر لب) ها؟!...
 جان (در حال نزدیک شدن) رزا! شما لطفا بیرون توی راهرو منتظر باشید. سروصدا نکنین خواهش می کنم!
 رزا (با غیظ) البته!
 (صدای گامهای رزا که بیرون می رود- صدای بسته شدن در)
 جان بفرمائید بنشینید خانم آتما!
 آتما (سرد) اینجوری راحتترم!

جان (کمی دستپاچه) مری... مریض بود!

آلما (با کنایه) بله! همون مریضی که بخاطرش جلسه دوستانه منزل ما رو ظرف پنج دقیقه ترک کردین! اونم اونطوری! شما مهمان خاصی بودین که من به جلسه آورده بودمتون اونوقت یهو بلند می شید که من باید به مریضی سر بزدم!

جان اوه اوه صبر کنین خانم! چقدر عصبی! فکر نمی کنین که...

آلما (سریع) من باید پدرتونو ببینم!

جان ولی پدرم خوابه! اگه کاری از دستم برمیاد...

آلما نه. باید پدرتونو ببینم.

جان ولی الان ساعت دو بعد از نیمه شبه.

آلما می دونم.

جام ناراحتی دارین؟

دکتربیوکنان (از طبقه بالا) جان! اون پایین چه خبره؟

جان چیز مهمی نیست پدر! (بلندتر) یه نفر تو دعوا زخمی شده!

دکتربیوکنان الان میام پائین!

جان (دستپاچه) نه پدر لازم نیست شما بیاین! بخوابین! من باندپیچی اش کردم. خطر رفع شده! (به آلما - آرامتر) می بینین که بازوی خودمو می گم!

آلما (گویی تازه متوجه آن شده) ها...؟! ...چی شده؟

جان هیس! (بلند) خیالتون راحت باشه پدر!

دکتربیوکنان اگه احساس نیاز کردی خبرم کن جان!

جان حتما پدر! (زیرلب) پوف! رفع شد! (می خندد) فعلا بهتره از خیر دیدن دکترتون بگذرین خانم آلما!

آلما می خوام بدونم این مشکل، وقتی که با رزا گونزالس بودین براتون پیش اومده یا جای دیگه ای اتفاق افتاده؟

جان مشکل؟

آلما زخم بازوتون!

جان (مکث) چه فرقی می کنه؟

آلما خواهش می کنم به سوالم جواب بدین! حدسم درسته؟

جان (نفس عمیقی می کشد) اوهوم!

(سکوت)

جان (سر صحبت را عوض می کند) ببینم باز همزادتون ناراحتتون کرده؟

آلما من فقط می خوام با دکتر بیوکنان حرف بزدم!

جان خوب منم دکتر بیوکنانم!

آلما شما منظورمو متوجه شدین پس اذیتم نکنین!

جان عاقل باشین خانم آلما! شما مریض نیستین!

آلما فکر می کنین ممکنه مریض نباشم و ساعت دو بعد از نیمه شب پیام اینجاء؟

(چند لحظه ای سکوت - جان گردی را در لیوان آب می ریزد و هم می زند - صدای

گامهای کوتاه)

جان اینو بگیرین سر بکشین!

آلما چیه؟

جان دوایی که تو آب حل شده!! این چه سئوالیه می پرسین؟

آلما چه دارویی؟

جان به من اعتماد ندارین؟

آلما بهتره روراست باشیم! شما زیاد هم قابل اعتماد نیستین. (نالہ ای می کند) آخ... دارم از حال می رم!

جان خواهش می کنم بشینید! احتمالا مجمع آدمهای روشنفکر خسته تون کرده.

آلما بعد از اون اتفاق بهتر نیست که دیگه حرفشو نزنین؟

جان من از اونطور جلسه ها خوشم نمیاد! اعتراف می کنم!

آلما (تند) داروتونو بدین به من!

جان اوه پس راضی شدین! بفرمائین!

(آلما دارو را لاجرعه سر می کشد)

تلخه؟

آلما خیلی!

جان خواب آورہ!

آلما امیدوارم موثر باشه. اصلا خوابم نمی برد.

جان و شما رو هول برداشته بود نه؟

آلما بله. احساس خفگی می کردم.

جان و صدای ضربان قلب خودتون می شنیدین!

آلما دقیقا! عین صدای طبل.

جان اونوقت ترسیدین.

آلما همیشه می ترسم.

جان می دونم.

آلما همه ش احساس می کنم این تابستونو به آخر نمی رسونم.

جان البته که به آخر می رسونین. این چه طرز تفکریه؟!

آلما ولی آخه چطوری؟

جان روزها یکی بعد از دیگری می گذره. دیر یا زود تابستون هم تموم می شه و پاییز می رسه. اونوقت می گین: «اصلا نفهمیدم پاییز چطور گذشت!»

آلما (نفس عمیقی می کشد).....

جان آره آره... همینطوری خوبه. نفس عمیق بکشین!

آلما آه...

جان بهتر شدین نه؟

آلما کمی!

جان کم کم حالتون بهتر هم می شه! بذارین نبضونو بگیرم!

رزا (نه چندان بلند- بسیار با احتیاط- از بیرون) جان!
 جان (سعی می کند بی تفاوت باشد) شما می دونین که «زمان» یکی از چهار بعدیه که ما
 رو در بر گرفته؟
 ...
 آلما
 جان می دونین که فضا منحنی شکله و مثل یک حباب صابون در خلأ کامل سرگردانه؟
 رزا (کمی بلندتر از بار نخست) جان!
 جان (همچنان بی اعتنا) می دونستین که کهکشان صدها هزار سال نوری از زمین فاصله
 داره؟ هر وقت نگران قلبتون هستین به این موضوعات فکر کنین!
 رزا جان!
 آلما نمی خواین جوابشو بدین؟ شما رو صدا می زنه!
 جان (مکث) چرا! (نه چندان بلند- خطاب به بیرون) ساکت باش رزا! (به آلما) قلب شما
 هیچ عیبی نداره خانم. جز اینکه همونطوری که قبلا گفتم کمی عملش مختل شده. میل دارین
 معاینه تون کنم؟
 آلما ولی من نمی خوام، اون خانمو بیرون معطلش کنم!
 جان اون ناراحت نمی شه!
 آلما بهتر نیست صبح پیام که پدرتون...
 جان هر طور میل تونه. ولی بهتره سریعتر معاینه بشین. واسه راحتی خیال خودتون می گم!
 آلما (زیرلب) بسیار خوب!
 جان آه... خدای من... این دختر گوشه منو کجا گذاشته؟
 آلما برای معاینه قلب؟
 جان اوهوم!
 آلما فکر می کنم همونیه که رو میزتون زیر کاغذا مونده!
 جان ها؟... آره خودشه! اونجا چیکار می کنه؟ (صدای جابجایی کاغذها) خیلی خوب... اجازه
 بدین! خوبه! نفس بکشین! نفس! آهان...
 آلما چی می شنوین؟
 جان یه صدای آهسته!
 آلما یه صدای آهسته؟!
 جان بله! یه صدای آهسته که می گه: «آلما تنهاست!»
 آلما اگه می خواین مسخره م کنین بهتره بگین چون اصلا تحملشو ندارم.
 جان نه نه... اصلا این قصدو ندارم. من دکتر خوبی نیستم. زیاده از حد خودخواهم. اما می
 خوام بدونم شما چه ناراحتی دارین؟
 آلما لازم نیست به فکر من باشین!
 جان شما امشب از من رنجیدین نه؟
 آلما نباید می رنجیدم؟ شما طوری با عجله رفتین که کتتون جا موند!
 جان یه روز برای بردنش می آم. (مکث) حالتون بهتره؟
 آلما کم کم خوابم میاد. انگار قرصها اثر کردن. حس می کنم مثل یه نیلوفر آبی روی مرداب

شنا می کنم.
جان این قرصها رو بگیرین اما در مصرفش دقت کنین. هیچوقت بیشتر از دو قرص رو با هم نخورین!

آلما (قرصها را می گیرد) متشکرم! (بلند می شود) دیگه باید برم.
جان شنبه شب، ساعت تلفن می کنم. من به شما قولی دادم.
(ناگهان در با عجله باز می شود و رزا وارد می شود)
رزا (با فاصله) خدای من جان. تو چطور می تونی انقدر منو معطل نگه داری؟
آلما (پریشان) آه... خدانگهدار دکتر!
(صدای گامهای آلما که می رود - صدای بسته شدن در)
موزیک

(سپس خانه کشیش - آلما، آقا و خانم میلر در خانه اند)
آقای میلر (در حال نوشتن، زیر لب) و این چنین، عیسی مسیح...
آلما پدر ساعت چنده؟ (مکث) ساعت چنده پدر؟
آقای میلر (دست از کار می کشد) پنج دقیقه به هشت! (نکوهشگر) آلما، مگه نمی بینی من مشغول نوشتن گفتار مذهبی ام!

آلما چرا روز یکشنبه نمی نویسین؟
آقای میلر (کلافه) به اندازه کافی خسته هستم؛ تو دیگه سر به سرم نذار آلما!
آلما اگه کسی تلفن بزنه، ... اونوقت... نمی شه مادرو بفرستیم بالا؟

خانم میلر (با فاصله) من نمی رم بالا!
آقای میلر منتظر تلفن کسی هستی؟
آلما ... ها؟ ... شاید... آره!

آقای میلر کی قراره زنگ بزنه؟
آلما قراری در کار نیست، فقط ممکنه که...
آقای میلر راجر دورماس؟! بنظرم امشب با مادرش باشه.

آلما بله همینطوره.
آقای میلر پس کی قراره که...
آلما شاید هیچکس... گفتم که!

آقای میلر موضوع خیلی مرموز شد.
خانم میلر من می دونم اون پسر قد بلند همسایه س، خودشه!
آلما (سعی می کند خود را کنترل کند) مادر، اگه بری بالا من به بستنی فروش تلفن می

کنم تا برات یه ظرف بستنی هلو بیاره!
خانم میلر (از همان فاصله) من هر وقت خودم بخوام می رم بالا!
آلما من خودم بهتون می گم پدر. ممکنه دکتر جان بیوکنان، تلفن بکنه.

خانم میلر نگفتم؟!
آقای میلر قراره بیاد اینجا؟
آلما فعلا که ساعت هشته و خبری نیست ولی اول زنگ می زنه!

آقای میلر آگه اومد تو می ری به اتاقت تا من خودم ازش پذیرایی بکنم.

آلما من همچین کاری نمی کنم!

آقای میلر تو عقل از سرت پریده؟

آلما من خودم ازش پذیرایی می کنم. مادر هم می ره بالا. شمام می تونین به مطالعه تون ادامه بدین. من درباره هیچکس از روی مزخرفاتی که مردم درباره شون می بافن، قضاوت نمی کنم. من بخوبی می دونم که فضولهایی که به جوونی، استعداد و زیبایی اون رشک می برن، درباره ش شایعه سازی می کنن.

آقای میلر آگه عقل از سرت نپریده لابد من شعورمو از دست دادم. نه؟ برای من یه دردسر غیرقابل تحمل بس نبود حالا باید یکی هم اضافه بشه. آگه به خیالت رسیده اون مرد میاد اینجا و منم کاری به کارش نخواهم داشت، باید بگم که اشتباه می کنی. من همینجا میشینم و انقدر زل می زنم بهش تا خودش از اینجا بره!

(صدای زنگ تلفن - آلما سریع گوشی را برمی دارد)

آلما الو؟! اوه... سلام... بله... البته... خیلی خوب... همین الان!

(گوشی را می گذارد - صدای گامهایش)

آقای میلر کجا داری می ری؟

آلما (با فاصله) می رم برایش بستنی بگیرم!

خانم میلر الان می ره پیش اون! می ره پیش اون!

(صدای باز و بسته شدن در)

آقای میلر (بلند) آلما! آلما! (با خود) خداوندا!

خانم میلر (می خندد) خیط شدی! خیط شدی! دردسر غیرقابل تحمل هم خودتی پیرمرد روده دراز! (می خندد)

موزیک

(در فروکش موزیک، پارک را داریم - صدای دور موسیقی تندی به همراه

شادی جمعیتی به گوش می رسد)

جان من اصلا نمی فهمم! (در حال قدم زدن)

آلما (در حال قدم زدن) خوب می فهمین فقط خودتونو به نفهمیدن می زنین!

جان آخه یه دلیل بیارین!

آلما من دختر یک کشیشم!

جان اینکه دلیل نشد.

آلما دلیل دوم اینکه شما پزشک هستین. زیاد پسندیده نیست همین جاهایی دیده بشین.

جام فکر می کنین توی اون همه آدمی که داخل کافه ن و صداشون میاد، آدم متشخصی وجود نداره؟!

آلما به من مربوط نیست اونا کین و چقدر شخصیت دارن؛ من اونجا نمی رم. شما هم همینطور!

(آلما می ایستد - کیف خود را باز می کند - می گردد)

جان حداقل رو این نیمکت بشینین. دنبال چی دارین می گردین؟

آلما (می نشیند) هیچی!
 جان (او نیز می نیشند) اون قرصهای خواب اوری که من دادم؟!
 آلما بله!
 جان برای چی؟
 آلما باید یکی بخورم.
 جان حالا؟
 آلما بله!
 جان چرا؟
 آلما چرا؟ برای اینکه تو اتومبیلتون نزدیک بود از طپش قلب بمیرم. چی شما رو مجبور می کرد که انقدر سرعت بگیرین؟
 جان (ناگهان قرصها را می قاپد) بدینش به من این قرصها رو!
 آلما این چه کاریه؟ خواهش می کنم قرصهامو پس بدین!
 جان اگه زیاد بخورین معتاد می شین. من گفتم هر وقت لازم دارین یکی بخورین.
 آلما الان یکی لازم دارم.
 جان دیگه کافیه! حرفشم نزنین! امشب یه نمایش جنگ خروس خواهیم دید.
 آلما چی؟
 جان جنگ خروس. برنامه شبهای یکشنبه س.
 آلما اوه من اصلا میل ندار بینم.
 جان ولی من عاشق جنگ خروسهام. (مکث) چیه؟ چرا اینجوری نگام می کنین؟
 آلما به نظرم شما اشتباه می کنین. کاملا! همونطوری که من اشتباه می کنم منتهی یه طور دیگه.
 جان اوهوم!
 آلما بچگی ها هروقت از چیزی بدتون می اومد این کارو می کردین!
 جان کدوم کار؟
 آلما دراز کردن پاهاتونو می گم. اونم به این شکل!
 جان (با نیم خند) راستی؟
 آلما خواهش می کنم اینطوری تکیه ندین! به نظر موجود بی ارزش و تنبلی می رسین!
 جان شایدم اینطور باشم.
 آلما بنابراین می ترسم که بزودی دست از پزشکی بردارین!
 جان شاید!
 آلما هنوزم فکر رفتن تو مغز تونه؟
 جان رفتن؟
 آلما یه بار بهم گفتین که می خواین برین!
 جان اوه آره... اخیرا در فکر آمریکای جنوبی بودم.
 آلما (مکث) هیچوقت یه کلیسا به سبک گوتیک دیدین؟ یا عکسشو تماشا کردین؟
 (صدای شادی جمعیت ناگهان با هورایی افزایش می یابد)

جان خدای من! مام باید الان اون تو بودیم.

آلما

جان آه.. ببخشین! چی پرسیدین؟ اوه گوتیک... بله! نه ندیدم! حالا مگه چه خصوصیتی داره؟

آلما تو این کلیساهای با عظمت همه چیز سر به آسمون کشیده. با پنجره های بزرگ رنگ و رو رفته. درهایی که بالاشون قوسهای ظریفی دیده می شن و پنج شش برابر قد یه آدم قدبلند ارتفاع دارن. سقفهای گنبدی و ستون های ظریف؛ همه سر به آسمون کشیدن و از دسترس بشر خارج شدن! این منظره تو ذهن من نماینده عظمتیه که خارج از حدود هستی ماست و منو به یاد تلاش دائمی انسان می اندازه. آه. نمی دونم این جمله قشنگ رو کجا شنیدم و از کیه: «همه ما در لجن زندگی می کنیم اما بعضی از ما چشم به ستارگان دوختیم!»

جان فکر کنم آقای «سکاروایلد» اینو گفته باشه!

آلما به هر حال حرف درستی!

(ناگهان موزیک داخل کافیه عوض می شود- ریتمی تندتر- جان بلند می شود و سیگاری می گیراند)

جان ببین اونجا چه خبره! خدای من!

آلما می دونم بهتون با من بد می گذره و شما به هر بهانه ای شده می رین اونجا. حتی شاید منو برسونین به خونه و برگردین.

جان اوه... خانم آلما... خانم آلما!

آلما همون آلما کافیه!

جان ولی «خانم» به شما میاد خانم آلما!

(از کافه صدای داد و فریاد جمعی اوج می گیرد)

اوه... نمایش جنگ خروسها شروع شد! بیاین بریم تماشا!

آلما (بلند می شود) نه!

جان (کمی عصبی) آخه برای چی؟ حتما باید به دیدن کلیسای گوتیک بری؟ تو یه... یه متعصب مریضی! می فهمی؟

آلما (با لرزه) بعضی زنا... یعنی اکثر اونایی که تو باهاشون سروکار داشتی، از عشق هیچی جز حیوانیت نمی دونن. اما بعضی ها هستن که قلبشونو می دن و حتی روحشونو!

جان آره... باز صحبت روح شد هان؟ اسم تو آلماس و آلما به زبان اسپانیولی یعنی «روح»! دلم می خواد یه روز بیای توی مطبعم و توی اون تصویر تشریح آناتومی انسان، جای این روحو بهم نشون بدی!

آلما (عصبی - فروریخته) می خوام برم خونه! اما نه با تو! با تاکسی می رم!

(صدای گامهایش که به تندی دور می شود)

جان صبر کن ببینم!

آلما (همچنان در حال دور شدن) تو یک آقا نیستی! هیچ تشخیصی در تو نیست جناب دکتر!

(موزیک؛ این بار کمی طولانی تر... چند ماهی گشته است!)

(در فروکش موزیک خانه کشیش را داریم. آتما مشغول صحبت با تلفن است. از دورتر صدای «خانم واین میلر» می آید)

خانم میلر (با فاصله) این دفعه باید بستنی ش شکلاتی باشه. فقط شکلاتی! می شنوی آتما؟! آتما (بهت زده) من مطمئنم که تو اشتباه می کنی راجر!... این امکان نداره... ها؟!... نه نه... راستش اینو از خانم «باست» (basset) هم شنیده بودم. (مکث) اونم می گفت که پسر دکتر بیوکنان خونه رو تبدیل به یه عشرتکده کرده.. ولی... ولی آخه حرفهای خانم باست... راست می گی؟ مگه می شه؟ همین فردا؟!... یعنی... یعنی «جان بیوکنان» می خواد همین فردا با «رزا گونزالس» عروسی کنه؟ (خنده آشفستگی) من باورم نمی شه... خانم میلر (با فاصله) شکلاتی ش یه جور دیگه س!

آتما نه... من خیلی وقته خبری ندارم... یعنی چند ماهی می شه... اما... خدای من! نه نه... اشتباه نکن! برام مهم نیست... ولی آخه... فقط یه نفر می تونه جلوی همچین کثافتکاریا رو بگیره فقط یه نفر!... دکتر بیوکنان! پسرش از غیبت اون استفاده می کنه! مطمئنم که نمی دونه تو خونه ش چه خبره!... آره الان زنگ می زنه لیون! من بهش می گم... نه اون باید بدونه... آره... بس کن راجر! این مهمه! خانم میلر غیر از شکلاتی، الان چیزی نمی خوام! فقط شکلاتی! بستنی شکلاتی! می فهمی؟ موزیک

(مطب دکتر - صدای مبهم دعای واین میلر از اتاق مجاور به گوش می رسد - با فروکش موزیک صدای گامهای آتما را می شنویم که با سینی قهوه وارد می شود)

جان می شه به پدرت بگی دعا خوندنشو تموم کنه؟
آتما برای چی؟ (سینی را روی میز می گذارد)
جان به این چیزا احتیاجی نیست.
آتما برات قهوه درست کردم. بخور! ممکنه تو حس کنی که احتیاجی نیست ولی لازمه!
جان من قهوه نمی خورم!
آتما تکیه بده بذار خون صورتتو پاک کنم!
جان این حوله خیسه؟
آتما آره.. با آب داغ مرطوبش کردم! (مشغول می شود) نمی خوامی برای دیدن پدرت بری تو اتاق؟

جان نه! نمی خوام بینمش!
آتما یادت باشه که این اتفاق بخاطر علاقه زیادش به تو، افتاده!
جان (عصبی) نخیر! این اتفاق فقط به خاطر این افتاده که یه حرومزاده بهش زنگ زده... به پدرم زنگ زده و خبرش کرده!
(سکوت - چند لحظه ای)
آتما (بسیار خشک) من تلفن کردم!
جان چی؟!
آتما من همین که از نقشه ت باخبر شدم به لیون زنگ زدم و بهش خبر دادم. می خواستم جلوی این کارا رو بگیره!

جان (بلند) تو... تو خیرش کردی که بیاد اینجا و از گونزالس پیر تیر بخوره؟ آره؟ که سر من اینجوری بشه؟

آلما (تند) علت همه اینا فقط کارای خودته! سهل انگاریا و هوسرانی های خودته!

جان به من می گی هوسران؟

آلما و سست!

جان چی؟

آلما گاهی وقتا به حادثه غم انگیز باید اتفاق بیفته تا به آدم سست خودشو جمع کنه!

جان (بلندتر و بلندتر) عجب گیری افتادیم. شماها که انقدر پرهیزگار هستین و انقدر به خودتون اهمیت می دین به کجا رسیدین؟ کدوم گوشه این دنیا رو اصلاح کردین؟ منو باش که می خواستم اختلال اعصاب تو رو درمان کنم. تو علاج ناپذیری.

آلما هر چی دلت می خواد بگو! فقط صداتو بیار پائین! (مکث) البته اگه برات مهمه که عربده مستانه تو پدرت نشنوه!

(صدای گامهای آلما که دور می شود)

جان صبر کن! بیا اینجا می خوام به چیزی نشونت بدم!

(آلما می ایستد - گامی برمی گردد)

به این نقشه تشریح نگاه کن!

آلما (با کمی فاصله) خوب؟

جان هیچوقت جرأت نداشتی بهش نگاه کنی!

آلما عقل از سرت پریده مگه نه؟

(جان چند گامی به طرف آلما می رود)

جان تو دم از سستی من می زنی اما خودت چی؟ یکبار جرأت کن و به عکس درونت نگاه کن!

آلما اون تو هیچ چیز مهمی نیست!

جان هه! تو فکر می کنی بدنت از برگ گل ساخته شده مگه نه؟ برگرد و نگاه کن! شاید برات مفید باشه!

آلما تو... تو چطور می تونی وقتی که پدرت در حال مرگه اینطور رفتار کنی؟

جان چطوری؟

آلما رفتارت غیرقابل سرزنشه!

جان نه به اندازه رفتار تو!

آلما لاقل برای چند دقیقه م که شده ...

جان (قطع می کند) به اینجا نگاه کن!

آلما خجالت بکش!

جان (عصبی و خشمگین) حالا به اینجا نگاه کن! درس تشریح شروع می شه. این ناحیه بالا، مغزه که تشنه چیزیه به نام حقیقت! اگرچه کمتر گیرش میاد اما دائما تشنه شه! این قسمت وسط یعنی شکم همیشه گرسنه غذاس و پائینتر از اون...

آلما (بلند) بس کن!

جان من اینا رو تا اونجا که می تونستم سیراب کردم. تو چی؟ هیچکدومو! افتخارت هم همینه؛ در حالیکه مغزت هم تشنه مونده... می فهمی؟ فقط ادا! فقط پز! فقط مزخرفات! حالا می تونی بری! درس تشریح تموم شد!

آلما پس مفهوم آرزوهای انسان در نظر تو اینه! اما یادت باشه این چیزی که تو اینجا داری نقشه تشریح انسانه نه حیوان! یه چیز باقیه که تو این نقشه نشون داده نشده!

جان هه! لابد منظورت همون چیزیه که به زبان اسپانیولی بهش می گن آلما نه؟
آلما بله! دقیقا! نشون داده نشده، اما اونجاس! درست همونجا! جایی که دیده نمی شه اما هست! و من با اون چیز بود که به تو علاقه داشتم با روح!

جان (مکت- آرامتر- مهربانتر) این مسخره نیست؟ هه! منم بیش از اونچه که تصور شو بکنی از روح تو واهمه داشتم... همیشه!

(صدای دعا قطع می شود- واین میلر وارد می شود)

واین میلر (با فاصله) حال دکتر بهتره!

آلما اوه... شکر!

واین میلر آلما! دکتر با تو کار داره!

آلما با من؟!؟!!

واین میلر می خواد... می خواد که براش آواز بخونی!

آلما ولی من حالا نمی تونم!

جان براش بخونین خانم آلما! (ملتمس تر) برای پدر بخونین!

(چند لحظه ای سکوت)

آلما (آرام) بسیار خوب...

(صدای گامهای آلما)

موزیک

(سپس خانه کشیش- آلما در خانه تنهاست- از بیرون صدای جمعیت، تشویق و هورا به همراه موزیک به گوش می رسد- صدای در که باز می شود و خانم و آقای واین میلر وارد می شوند)

آقای میلر (به خانم واین میلر) خیلی خوب دیگه... اینم خونه! حالا دست منو ول کن! (نزدیک می شوند) نمی دونی امروز چقدر بداخلاق شده بود آلما!

خانم میلر خودت بداخلاق شده بودی!

آقای میلر جلوی بستنی فروشی که رسیدیم میخکوب شد. از جاش تکون نخورد، تا بالاخره براش بستنی خریدم. سفارش کردم بستنی رو بسته بندی کنن تا بیاره تو خونه بخوره اما تا از اونجا اومدیم بیرون شروع کرد به خوردن. آبرومو برد.

خانم میلر خوشمزه س نمی خوری؟

آقای میلر نه نمی خورم! نمی خورم!

آلما بسه دیگه پدر! مگه بچه شدین!

آقای میلر تو چرا درست لباس نمی پوشی آلما؟ چرا به خودت نمی رسی؟ از دیدن اینکه اینطور مثل مریض ها هر روز صبح تا عصر تو خونه می شینی ناراحت می شم. تو که بیمار نیستی! اصلا

از کارات سر درنمی‌ارم.

آلما من تختخوابها رو مرتب کردم، ظرفها رو شستم. به بازار تلفن کردم و لباسها رو فرستادم لباسشویی. سیب زمینی ها رو پوست کندم، نخودها رو خیس کردم و میز نهار رو هم چیدم. دیگه چیکار باید بکنم؟

آقای میلر باید به خودت برسی و طاقت داشته باشی! همین!

آلما (زیرلب) آه خدای من!

(واین میلر نزدیکتر می شود)

آقای میلر ولی شبها انگار خوب لباس می پوشی. آره. خودم صدای پاتو می شنوم که ساعت ۲ و ۳ نیمه شب از خونه می ری بیرون. چند بار تا حالا شنیدم.

آلما بعضی وقتها شبها خوابم نمی بره؛ ناچار می شم یه خورده راه برم تا خسته بشم تا... شاید خوابم بگیره.

آقای میلر پس تکلیف من با حرفهای مردم چیه؟

آلما بگین که رفتار من تغییر کرده و شما منتظر هستین که ببینین چطور عوض شده!

آقای میلر یعنی چی؟!؟

آلما (پرشان) آه... نمی دونم.

آقای میلر حالا ... حالا خیال داری همیشه همینطوری به زندگی ادامه بدی؟

آلما البته نه برای همیشه... شاید... شاید دلتون می خواد اینطوری باشه...

آقای میلر هیچ معلوم هست چی داری می گی؟ انقدرم اون انگشتت رو توی انگشتت نچرخون! همه ش مشغول همین کاری.

خانم میلر (با فاصله) دعوا شده! دعوا شده!

آلما بس کن مادر!

(چند لحظه ای سکوت - صداهای بیرون بیشتر به گوش می رسد)

بیرون چه خبره؟ رژه ست؟

آقای میلر مگه تو روزنامه نخوندی؟

خانم میلر مردم تو ایستگاه راه آهن رفته بودن استقبالش. بهش گلدون نقره دادن!

آلما استقبال کی؟

خانم میلر همون پسر همسایه مون! جان!

آلما راست می گه پدر؟

آقای میلر تو روزنامه م نوشته بودن.

آلما من این روزا روزنامه نمی خونم.

آقای میلر اون کاری رو که پدرش شروع کرده بود، تموم کرده و حالا مردم دارن براش هورا می کشن. به نظر من که تنها فرد شایسته تشویق پدر مرحومشه!

آلما (نالاه ای می کند) آخ...

آقای میلر آلما!... آلما! چی شده؟!؟

آلما حالم به هم خورد!

آقای میلر می خوامی دکتر خبر کنم؟

آلما نه نه... هیچی لازم نیست... هیچی.. (زیرلب) من به کمک هیچ کس احتیاجی ندارم...
 موزیک
 (سپس فضای خارجی با همه‌ی ای نسبی از ابران و سرو صدای گاه و بیگاه
 اتومبیل‌هایی که به ندرت عبور می کنند- میکروفون با آلما است که قدم می زند)
 آلما (زیرلب) اوه خدای من!
 نلی (از دور) خانم آلما!
 (صدای گام‌های نلی که دوان نزدیک می شود)
 آلما (زیرلب) نلی!
 نلی (نزدیک) سلام خانم آلما!
 آلما اوه... نلی! نلی ایول! چطوری؟!
 نلی رفته بودم خونه تون. برای اینکه ببینمتون. گفتن شما رفتین هوا بخورین. شانس
 آوردم دیدمتون.
 آلما (با ته خنده) آه... آره... امروز اولین روزیه که اومدم بیرون.
 نلی مریض بودین؟
 آلما نه ولی حالم چندان هم خوش نبود. تو بزرگ شدی نلی!
 نلی جدی؟! (می خندد- ذوق زده)
 آلما اینا چیه تو سبوت؟ داری از الان هدیه کریسمس می خری؟
 نلی زیادم تا عید نمونده خانم آلما!
 آلما صدات هم بهتر شده!
 نلی تو مدرسه آداب معاشرت و صحبت کردن یاد می گیریم. دارم سعی می کنم مثل شما
 صحبت کنم. مثلا به جای «حموم» بگم «حمام»!
 (هر دو می خندند)
 دیروز اونطوری حرف زدم جانی خیلی خوشش اومد!
 آلما (خنده اش را فرو می خورد) جانی؟!
 نلی بله همسایه شما! دکتر دیگه!
 آلما آه...
 نلی راستی این خبری که راجع به شما شنیدم درسته؟
 آلما چی؟
 نلی شنیدم که دیگه تعلیم آواز نمی دین.
 آلما البته چون مریض بودم نمی تونستم تعلیم بدم.
 نلی پس یعنی...
 آلما حالا تا ببینیم.
 نلی من یه نفرو می شناسم که از شما خیلی رنجیده!
 آلما کی؟ برای چی؟
 نلی همون کسی که می گفت شما از دیدنش خودداری کردین!
 آلما منظور تو نمی فهمم.

نلی یعنی نخواستین که ببیننش!
 آما خوب من... من تو چند ماه گذشته هیچ کسو ندیدم!
 نلی فراموش کنین! می خوام هدیه شما رو الان بدم!
 آما (صدای جابجایی بسته ها در سبد- یکی را بیرون می آورد)
 نلی... نلی... نیازی نیست تو به من هدیه بدی.
 نلی برای چی؟
 آما من توقعی ندارم.
 نلی یع از این همه زحمتی که با صدای بدم به شما دادم؟
 آما این چه حرفیه نلی؟
 نلی بفرمائید!
 آما اوه!
 (می گیرد- رد و بدل شدن بسته)
 نلی بازش کنین!
 آما نمی خوام بهم بگی کی ازم رنجیده؟
 نلی خودتون می فهمین... یعنی می گم! اینو باز کنین! می فهمین!
 آما این انقدر قشنگ بسته بندی شده که حیقم میاد بازش کنم!
 نلی چون مال شما بود دقت بیشتری کردیم!
 آما (در حال باز کردن) اصلا به فکر رسیدن سال نو نبودم! اوه... چه دستمال زیبایی! خدای
 من!
 نلی البته من خوشم نمیاد دستمال هدیه کنم چون کمتر معموله!
 آما من خیلی دوست دارم نلی!
 نلی خوشحالم! بو کنین!
 آما (بو می کند) چه عطری! خیلی بیش از اونچه بتونی فکرشو بکنی از این هدیه ممنونم.
 خیلی خوشحالم کردی.
 نلی پس کارت چیه؟
 آما اوه بله کارت! (بازش می کند) بذار ببینم «تبریک سال نو به خانم آما. از طرف نلی و
 جان»؟!
 نلی (ذوق زده می خندد) بله جان! گفتم که می فهمین. دیشب تو بسته بندی هدایا به من
 کمک می کرد. وقتی نوبت شما رسید کلی درباره تون حرف زدیم.
 آما (کمی بهت زده) یعنی... ازم تعریف کردین؟
 نلی «تعریف»؟! هه! وصفتونو به آسمون رسونده بودیم. جانی درباره نفوذی که شما روی
 اون دارین حرف می زد.
 آما نفوذ؟! من؟!
 نلی جان می گفت در تابستون گذشته خیلی گمراه شده بوده و شما خیلی نصیحتش
 کردین. تعریف می کرد که چطور از حرفهاتون الهام گرفته. می گفت که بعد از مرگ پدرش شما
 بیشتر از هر کسی در تسکین و بیداری و موفقیتش موثر بودین... اون می گفت...

(آلما به یکباره راه می افتد)
 نلی (متعجب) ... کجا خانم آلما؟!
 آلما (در حال دور شدن) می رم از چشمه آب بخورم!
 نلی (بلند) ولی خانم آلما!
 آلما (دور) از هدیه ت ممنونم نلی. می رم خونه. بهتره تو هم بری. خداحافظ!
 نلی اوه... خدانگهدار... (آرام) خانم آلما!
 موزیک
 (سپس مطب دکتر - چند ضربه به در می خورد)
 جان بله؟
 (صدای باز شدن در - آلما وارد می شود - در بسته می شود)
 آلما (پس از چندی مکث نزدیک می شود) چیه؟ چرا انقدر تعجب کردین؟ نمی خواین سلام کنین؟
 جان آه... سلام!
 آلما چقدر اینجا روشنه! همه چی می درخشه!
 جان خوب... اثاثیه تازه!
 آلما اوهوم... به نظر همه چیز عوض شده جز نقشه تشریح!
 جان برای اینکه بدن همیشه همونیه که بود! با همون اعضا!
 آلما اوم... راستش اینجام چون مدتی از گلودرد رنج می برم.
 جان آه... این روزا خیلی از مردم مبتلان! این بخاری دیواری ها برای خونه های ما جنوبیا کافی نیست.
 آلما اوهوم. بیرون هوای خیلی بدیه!
 جان راستی؟ من از خونه بیرون نرفتم.
 آلما باد نزدیک بود پر کلاهمو بکنه! (آرام می خندد)
 جان لطفا بشینید خانم آلما!
 آلما آه... اگه مزاحم شما هستم...؟
 جان نه نه ... موقعی که مریض بودین به منزلتون تلفن کردم ولی پدرتون گفتن که حاضر نیستین دکتر شما رو ببینه.
 آلما من احتیاج به استراحت داشتم. دلیل دیگه ای در کار نبود. شمام که بیشتر اوقات در شهر نبودین.
 جان بله اغلب در لیوان مشغول تکمیل تحقیقات پدر مرحومم درباره تب واگیردار بودم.
 آلما و ظاهرا به کشف بزرگی هم نائل شدین.
 جان در واقع با کارای خوب گذشته رو جبران می کردم.
 آلما از این بابت خیلی خوشحالم!
 (مکث - آلما بلند می شود - صدای قدمهای آرام)
 در این مدت حال من خیلی خوب نبوده. خیلی وقتهها در فکر اون چیزی بودم که تابستون گذشته بهم گفتی. «همزاد»! گفتی که همزاد دارم. من بالاخره به معنی این لغت پی

بردم. فهمیدم که همزاد یعنی یه آدم دیگه در قالب من. یک من دیگه... حالم اصلا خوب نبود. فکر می کردم مرگم نزدیکه.

جان باز هم قلبتون ناراحت بود؟
آلما چرا انقدر رسمی با من رفتار می کنی؟
جان

آلما (نزدیکتر می شود) یکبار در جواب تو گفتم «نه»! اون شبی که اونجا نمایش خروس جنگی بود و مردم دیوانه وار فریاد می کشیدن. مطمئنم که یادته. اما حالا عقیده م عوض شده. اصلا اون دختری که اون شب گفت «نه» دیگه وجود نداره. دیگه زنده نیست. تابستون گذشته مرد! از دود چیزی که درونش داشت می سوخت خفه شد! اون دیگه زنده نیست. اما انگشترشو به من سپرد می بینی؟! همون انگشتری که تو دوست داشتی. وقتی انگشترشو می داشت تو دستم گفت: «بخاطر داشته باش که من دست خالی مردم اما تو حتما چیزی به چنگ بیار!» من گفتم: «پس تکلیف غرور چی می شه؟» و اون جواب داد: «هر وقت غرور بین تو و اونچه که برات ضروریه حائل شد، فراموشش کن!» حالا فراموش کردم. جواب تو چیه؟ (مکث- سکوت) «نه»؟ (مکث- سکوت) آه... پس می گی... «نه»!

جان من.. من برای حقیقت احترام قائلم. هه! برای شما هم! بذارین چیزی بگم. در بحثی که بین ما بود، شما پیروز شدین!

آلما چه بحثی؟
جان بحثی که درباره نقشه تشریح داشتیم. یادتون نیست؟
آلما اوه... نقشه تشریح!

جان من به درستی حرف شما پی بردم. معتقدم که چیز دیگه ای هم اونجاست. یه چیز غیرمادی به باریکی دود.

آلما لابد حالا می خوای بگی که یک عامل معنوی بین ما دو نفر حائل شده.
جان یعنی نمی تونین باور کنین که به این موضوع صمیمانه اعتقاد دارم؟!
آلما شایدم اینطور باشه. (صدایش می لرزد) حالا دیگه لازم نیست اینطور منو گول بزنی.
جان من نمی خواستم شما رو گول بزنم.

آلما سعی نکن دلداریم بدی. گفتمی که... آه... اصلا خوبه راحت بگیم. با صراحت و صداقت! بسیار خوب. دیگه لازم نیست این راز پنهان بمونه که من بهت علاقه دارم. هرگز هم پنهان نبوده. از همون روزی که خواستم نام مجسمه فرشته رو با دست بخونی. بله این مصیبت به اون زودی شروع شد و تا بحال هم یک لحظه از من دست برنداشته. چه بسا روز به روز تشدید شده. و حالا میل دارم بهم بگی که چرا این اتفاق افتاد؟ چرا من شکست خوردم؟ چرا تو به حد کافی نزدیک شدی اما نزدیکتر نیومدی؟

جان خوب... هر وقت ما دو نفر با هم بودیم یعنی در هر بار هر کدوم از ما سعی کردیم چیزی رو در دیگری پیدا کنیم که خودمون هم از ماهیتش بی خبر بودیم!

آلما جالبه. حالا وضع ما عوض شده. تو به طرز فکر من معتقد شدی و من به طرز فکر تو! دور دست تو افتاده! آه... هوای اینجا بوی اتر می ده؛ سرم داره گیج می ره.
جان الان پنجره رو باز می کنم.

آلما لطفا!

(صدای گامهای جان - باز شدن پنجره - حجم صدای بیرون افزایش می یابد - برگشت گامها)

آه... بهتر شد. اون قرصهای سفیدی که بهم دادی یادت میاد؟ همه شو تموم کردم.. می خوام باز داشته باشم.

جان براتون می نویسم!

(جان پشت میز مشغول نوشتن نسخه می شود - در ناگهان باز می شود و نلی با فریادهای سرخوشانه وارد می شود)

نلی همه ش... وای خانم آلما سلام!

آلما سلام نلی!

نلی جانی... همه ش دور شهر می گشتم و فریاد میزدم.

جان چیو فریاد می زدی؟

نلی به همه مژده می دادم.

جان قرار نبود تا مدتی به کسی خبر ندیم نلی؟

نلی (می خندد) آخه نمی تونستم جلوی خودمو بگیرم. اوه خانم آلما، به شمام گفته؟

آلما (آرام) لازم به گفتن نبود نلی، من خودم حدس زدم.. از کارت تیریکی که اسم هر دوی شما روش بود.

نلی پس شما اولین کسی بودین که خبر داشتیم.

آلما (نامتعال) باعث افتخار... منه نلی!

نلی به انگشتم نگاه کنین، این هدیه ای بود که نمی شد نشون بدم!

آلما آه... نگین خیلی قشنگی داره نلی!

جان آه ببخشیدش خانم آلما! نلی هنوز مثل بچه هاس!

نلی اوه جانی! (می خندد) خانم آلما خواهش می کنم تو عروسی ما آواز بخونین! خواهش می کنم.

آلما (بلند می شود) من باید برم!

جان بله... اینم نسخه تون!

(صدای رد و بدل شدن کاغذ)

آلما متشکرم! همین الان می رم داروخانه!

(صدای گامهای آلما)

نلی یادتون باشه خانم آلما! اولین یکشنبه سال نو!

(صدای باز و بسته شدن در) موزیک

(در فروکش آلما در پارک نشسته است - صدای آب چشمه - صدای گامهایی که نزدیک می شوند - مرد جوانی است که به قصد آشامیدن آب و شستن دست و صورت نزدیک شده است - صدای آب)

آلما (به مرد) آب... خنکه مگه نه؟

مرد جوان... شما چیزی گفتین خانم؟

آلما (خسته) گفتم آب خنکه!

مرد جوان آه بله... البته خنک و گوارا... تو این فصل طبیعیه!

آلما همیشه همینطور خنکه!

مرد جوان راستی؟

آلما بله... حتی تابستون. آب از عمق زیادی می جوشه!

مرد جوان پس برای همینه که انقدر خنکه!

آلما شما اینجا غریبین؟

مرد جوان آه من... من از فروشنده های دوره گردم.

آلما آهان! پس از این فروشنده هایی هستین که دائم در حال سفرند (به ملایمت می

خندد) اما شما جوونترین! درضمن مثل اون فروشنده هام چاق نیستین!!

مرد جوان (می خندد) خوب من... من به تازگی اومدم تو اینکار. برای یه شرکت کفش سازی کار

می کنم.

آلما زندگی فروشنده های دوره گرد زندگی جالبیه، اما همیشه تنها هستن!

مرد جوان حق با شماست!... شما خسته به نظر می رسیدن.

آلما من؟ خسته؟ (نیم خند) بله... کمی! الان قرص آرامبخش خوردم

مرد جوان خواب آور؟

آلما اوه... این قرص منو به خواب نمی بره. فقط اعصابمو تسکین می ده.

مرد جوان ناراحتی تون برای چیه؟

آلما راستش توی یک بحث پیروز شدم!

مرد جوان (گیج- می خندد) اینکه خوشحالی داره.

آلما اما این بحث، بحثی نبود که مایل به بردنش باشم. باخت رو ترجیح می دادم.

مرد جوان خوب راستشو بخواین من هم ناراحتم.

آلما برای چی؟

مرد جوان کاری که دارم اولین شغلمه و... و می ترسم که شکست بخورم. یعنی خوب از عهده ش

برنیام.

آلما (مشغول کاوش در کیف خود می شود) پس... پس شمام یکی از این قرصها رو

بخورین.

مرد جوان (می گیرد) متشکرم!

آلما خواهش می کنم. حالا از اثر آرامبخش این قرصها تعجب خواهید کرد. شماره این دارو

۹۶۸۱۴ نه. این شماره برای من مثل شماره تلفن فرشته ها می مونه.

(هر دو می خندند)

زندگی پر از نعمتهای کوچیکی از قبیل این قرصهاست. (نفس عمیقی می کشد)

مرد جوان مثل اینکه خوابتون میاد.

آلما اوه... نه. فقط چشمهامو بستم. می دونین الان چه حالی دارم؟ حس می کنم که مثل

یه نیلوفر آبی ام. مثل یه نیلوفر آبی که روی مرداب شناوره.

مرد جوان اوه...

آلما اسم من آلماس. آلما به زبان اسپانیولی یعنی «روح». اسم شما چیه؟
مرد جوان من... (لبخند) ... اسم من آرش کرامره! از دیدنتون خوشوقتم.

آلما منم همینطور!

مرد جوان (با تردید) توی این شهر، بعد از غروب آفتاب چیکار باید کرد؟

آلما کارایی که بعد از غروب می شه برای وقت گذرونی کرد زیاد نیستن. اما کنار دریاچه
یه جاهایی هست که وسایل تفریح اونجا جمع شده. من یکی شو می شناسم. کافه مون لیک
(moon lake). الان مدیرش عوض شده اما گمون نمی کنم تغییری کرده باشه.

مرد جوان پس... پس به نظر شما ما چرا اینجا نشستیم؟!

آلما نمی دونم! (می خندد)

مرد جوان (او هم می خندد) پس شمام موافقیت؟

آلما من خسته م. دوست دارم خستگی در کنم.

مرد جوان خیلی خوب... الن یه تاکسی صدا می کنم. (در حالیکه دور می شود) تاکسی!... تاکسی!

(صدای گامهای مرد جوان که به دنبال تاکسی دورتر می شود- آلما در تنهایی نفس

عمیقی می کشد و بی رمق و خسته می خندد- خنده اش که بیشتر به گریه می ماند)

(موزیک اوج می گیرد)

پایان

تئاتر
۲۳

سال سوم
پاییز ۹۷

۱۴۴