تیاتر ۲۱

ماهنامه پژوهشی، تحلیلی، آموزشی، اطلاع‌رسانی و خبری تیاتر
شماره بیستم‌ویکم، سال دوم، بهمن ۹۶
مرکز نمایش درمانی ایران – Drama Therapy Center of iran

به نام خداوند جان و خرد

یادداشت سردبیر / **دکتر قطب الدین صادقی**
«مردی برای تمام فصول» / ۲
مجید امرایی
یادداشت / **تئاتر و ارتباطات انسانی / ۶**
میثم محمدی
یادداشت / **تعزیه، نمایش کامل ایرانی / ۸**
دکتر اردشیر صالح‌پور
یادداشت / **هنر درمانی و نقاشی انتزاعی / ۱۰**
علی شهاب
یادداشت / **تاریخچه نمایش عروسکی / ۱۲**
یادداشت / **نمایش درمان برای بیماران اسکیزو فرنی / ۱۴**
یادداشت / **کاربرد هنرهای نمایشی کودکان کم توان ذهنی / ۱۶**
یادداشت / **هر تجربه‌ای، تئاتر تجربی نیست / ۱۷**
مهدی یاورمنش
مقاله / **تخت حوضی (تئاتر روحوضی و تحول‌پذیری آن) / ۱۸**
دکتر محمود عزیزی
مقاله / **مکان یابی تئاتر محیطی در فضای شهری تهران / ۳۰**
علی طهرانچی
مقاله / **تئاتر «پیتر بروک» و ارتباط انسانی / ۴۳**
سایر.ای. تریالت
مقاله / **کرگدن / ۴۷**
مقاله / **بررسی مشکلات تئاتر کودک و نوجوان در ایران / ۵۲**
مقاله / **موسیقی درمانی راهی برای تسهیل عملکردها / ۵۶**
مجید امرایی
گزارش / **جشن گلریزان با هدف ساخت مدرسه تخصصی هنر در برج میلاد برپا شد / ۷۴**
سمیرا صالح زاده
گزارش / **۲۰ مقاله از کارگردانان بزرگ تئاتر در «تئاتر امروز جهان» / ۷۶**
تماشاخونه‌های تهرون / **تئاتر فردوسی دومین گام تئاتر مدرن ایران / ۷۹**
پیمان شیخی
آلبوم / **۸۶**
آموزش / **شخصیت شناسی و روان شناسی رنگ‌ها / ۸۸**
آموزش / **کارگردانی و توازن صحنه / ۹۹**
آموزش / **پروتوکل درمانی مراجعان پرخاشگر / ۱۰۰**
دکتر مجید امرایی
نمایشنامه / **در / ۱۰۲**
سیروس همتی
بخش انگلیسی
Drama therapy for schizophrenia or schizophrenia-like illnesses
l'art-thérapie
Introducing Dr. nisha sajnani
La femme et le Monstre Mythe de création

تیاتر

نشریه پژوهشی، تحلیلی، آموزشی، اطلاع‌رسانی و خبری تیاتر

صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر: **مجید امرایی**
ویراستار: **زهرا جعفری**
همکاران بخش ترجمه
مژگان نفریه
Mojgan Nafarieh
داوید ون تو نگر لو
David Vontangerloo
ژان پیر کلاین
Jean Pierre Klein
شهریار دلوار
shahriyar Delavar
زهرا فراهانی
Zahra Farahani

مسعود فرج الهی
Masoud Farajolahi
ساویر ا. ثریولت
Sawyer A .Theriault
طراح گرافیک: **سید جعفر ذهنی**

بهای این شماره: ۶۰۰۰ تومان

E-mail: Mahnametheatre@gmail.com
نشانی: خیابان شریعتی بالاتر از پل سید خندان
کوچه خیرمندی پلاک ۲۸ طبقه دوم واحد چهارم
تلفن: ۰۹۳۵۱۳۳۴۵۹۹ - ۲۲۸۴۴۵۹۰
چاپ: **انتخاب رسانه (سلام)**
تصویر روی جلد: **دکتر قطب الدین صادقی**

● 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.

دکتر قطب الدین صادقی «مردی برای تمام فصول»

مجیدامرایی

دکتر قطب‌الدین صادقی (زادهٔ ۳ اردیبهشت ۱۳۳۱، شهر زیبای سنندج (سنه) محله جوراباد) نویسنده، فیلم‌نامه‌نویس، مترجم، کارگردان تئاتر، استاد دانشگاه، بازیگر سینما، تلویزیون و عضو فرهنگستان زبان و ادب فارسی است.

همین یک پاراگراف کافی است تا از جایگاه علمی و اجتماعی استاد صادقی با خبر شویم و البته مهربانی، صبوری، خوش مشربی و آگاهی تخصصی را هم باید به آنها افزود تا او را "مردی بدانیم برای تمامی فصول" و شاید حق مطلب را در مورد او ادا کرده باشیم و اینها تنها بخشی از صفاتی است که می توان برای دکتر صادقی متصور شد . وی در سال ۱۳۵۴ مدرک کارشناسی خود را در رشتهٔ هنرهای نمایشی، از دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران دریافت نمود؛ سپس جهت ادامهٔ تحصیل عازم فرانسه شد و توانست در دانشگاه سوربن پاریس، دورهٔ کارشناسی ارشد و دکترای خود را در رشتهٔ هنرهای نمایشی به پایان برد.

پس از پایان تحصیلات در سال ۱۳۶۴ به ایران بازگشت و در کنار تدریس در دانشگاه‌های مختلف، به فعالیت‌های هنری و ادبی پرداخت ، اگر اغراق نکرده باشیم در حال حاضر بسیاری از دانشگاه ها و رویداد تئاتری با حضور وی هویت حرفه ای پیدا می کنند .

وی در جایی و در توصیف ویلیام شکسپیر چنین گفته است : ژان کلود کاریر در مقدمه یکی از کتاب‌های پیتر بروک می‌نویسد که هنر نمایش برای "پیتر بروک" سه قله رفیع دارد که عبارتند از تراژدی‌های یونان، آثار شکسپیر و نمایشنامه‌های چخوف.

اگر سخن کاریر و بروک در دو مورد اول و سوم اغراق‌آمیز باشد بی‌تردید در مورد شکسپیر سخنی به گزاف نگفته اند زیرا ویلیام شکسپیر(متولد ۲۳اوریل ۱۵۶۴ و در گذشته۲۳ آوریل ۱۶۱۶) در جهان نمایش به دلیل آفرینش آثاری گوناگون و مهیج، طرح کردن موقعیت‌هایی نیرومند، خلق شخصیت‌هایی بزرگ و برجسته، بکارگیری زبانی محکم و پرازمعنا و سرشار از نیروی احساس، چهار قرن تمام است در تاریخ تئاتر جهان یک استثناء به شمار می‌آید که در همه فرهنگ‌ها و نزد همه اقشار از احترامی یگانه و اقبالی کم نظیر برخوردار است .

چندان که او نه تنها نماد هنر دوره باروک و جهان بینی دوره الیزابتن انگلستان، بلکه شاخص‌ترین چهره هنر ملی و جهانی‌ترین نماینده فرهنگ انگلستان در طول تاریخ نیز به حساب می‌آید.

کثرت اجراهای بسیار، الهام، ابداع و برداشت‌های گوناگون از آثار این درام‌نویس توانا چنان گسترده و متنوع بوده، و میزان تاثیراتی که بر کار درام نویسان، کارگردانان، طراحان و بازیگران جهان (و از جمله ایران) نهاده است ، چندان بزرگ و سازنده است که او اینک نامی‌ترین و وزین‌ترین چهره هنر نمایش در جهان به شمار می‌رود.
اما از عمده فعالیت‌های صادقی می‌توان به تألیف ۵۰ نمایشنامه، کارگردانی ۵۲ تئاتر و چندین فیلم کوتاه، ترجمهٔ ۱۸ کتاب و بازی در فیلم و سریال‌های مشهوری همچون کیف انگلیسی، کلاه پهلوی و معمای شاه اشاره کرد.
وی در جایی دیگر و در نقد مدیریت فرهنگی چنین گفته است : وقتی پول معیار شد کار خراب می‌شود. دولت نباید تابع بازار باشد چون بیت‌المال را در دست دارد و باید پول را برای افزایش ذوق ملی هزینه کند.
کاری دارد دو تا هنرپیشه یا مجری میان پرده تلویزیونی را بیاوریم تا سالن پر شود؟ ما پاسبان نمی‌خواهیم و من با مدیریت صحبت ها دارم . دولت حق ندارد از سالن‌های ملی پول در بیاورد.
دکتر صادقی دیپلم ریاضی را از دبیرستان هدایت سنندج ـ ۱۳۴۹ دریافت کرد و لیسانس رشته هنرهای نمایشی از دانشکده هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران ـ ۱۳۵۴ اخذ کرد فوق لیسانس هنرهای نمایشی از دانشگاه سوربن پاریس ـ (۱۹۷۹) (۱۳۵۷) با رساله‌ای به راهنمایی "ریشار مونو" در تئاتر و آموزش در ایران:
Théâtre et éducation en Iran: (**documents**, **analyses**, **propositions**)
وی همچنین دکترای هنرهای نمایشی از دانشگاه سوربن پاریس ـ (۱۹۸۵) (۱۳۶۴) را دریافت کرده است و در حوزه آموزش در دانشکده هنرهای زیبا از سال ۱۳۶۴ تا ۱۳۶۶ در دانشکده هنر نیاوران (فرهنگسرا) از سال ۱۳۶۵ تا ۱۳۷۲در دانشکده میراث فرهنگی از سال ۱۳۶۹ تا ۱۳۷۳در دانشکده جهاد از سال ۱۳۷۴ تا ۱۳۷۵در مؤسسه آموزش عالی به‌اندیش از سال ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۳در دانشکده هنر سوره تهران از ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۲در دانشکده هنر سوره تهران آغاز همکاری مجدد از سال ۱۳۸۵ در دانشکده هنر سوره اصفهان از سال ۱۳۷۹ تا ۱۳۸۴ در دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی تهران از ۱۳۷۹ ـ ادامه دارد در دانشگاه آزاد اسلامی تنکابن از سال ۱۳۸۳ ـ ادامه دارد در دانشگاه شهید بهشتی - ایرانشناسی از سال ۱۳۸۴ ـ ادامه دارد در دانشکده صدا و سیما از سال ۱۳۸۶ ـ ادامه دارد .
وی در جایی دیگر و در خصوص گروه "تئاتر هنر" که او سرپرستی آن را بر عهده دارد چنین گفته است : ما در گروه تئاتر «هنر» برای خودمان یک اساسنامه تنظیم کرده‌ایم که یکی از بندهای آن جست و جوی «نظم و معنا» در گذشته است.
بعد تعدد فن یا مواردی مثل دفاع از اصول پیشرفت فکری مثل دفاع از حقوق زنان یا گسترش دموکراسی که از ویژگی‌های مورد نیاز جامعه نوین به نظر می‌رسید.
یکی از چیزهایی که برای نظم و معنا در نظر داشتیم بازگشت به تاریخ بود چون معتقد بودیم ما به خوبی تاریخ را نمی‌شناسیم.
البته کار من تاریخ نویسی نیست بلکه الهام گرفتن از حوادث تاریخی به منظور ارایه یک نمایش

است که رنگ و بوی ایرانی داشته باشد. این اندیشه هم از آنجا ناشی شد که متوجه شدیم ذهن بسیاری از بچه‌های ما در تبعید خودخواسته به سر می‌برد و همه‌اش در نمایشنامه‌های خارجی سیر می‌کنند.
نه آدم‌های آن نمایشـــنامه‌ها را می‌شناسند و نه نسبت به شرایطی که منجر به خلق نمایشنامه شده شناخت دارند. اصولا مجموعه مسائلی که در این آثار مطرح می‌شود هم سنخیتی با جامعه ما ندارد بنابراین تصمیم گرفتیم از مسائلی صحبت کنیم که به جامعه و مردمان و زندگی ایرانی تعلق داشته باشد.
ساده اینکه نباید همواره مفسر دیگران باشیم و باید به خودمان هم نگاه کنیم؛ یکی از راه‌ها رجوع به حوادث تاریخی بود. به نظر من اقدام ضروری در حال حاضر این اســـت که دســـت از تفسیر دیگران برداریم.
دکتر صادقی همچنین در حوزه پژوهش نگارش بیش از ۶۰ مقاله پژوهشی از سال ۱۳۶۰ تاکنون از جمله :- مدخلی بر نمایش آیینی- تئاتر مقاومت و نســـبت آن به تئاتر سیاسی - چگونه آثار ادبی کهن را نمایشی کنیم - ساختمان تماشاخانه و بحران آن در تئاتر معاصر- دیالوگ در تعزیه از دیدگاه درام‌شناسی - ارزش موسیقی و عملکرد آن در نمایش - اقتصاد تئاتر ایران - کارگردانی در تئاتر - ملودرام، ژانر تحمیلی - بقال بازی، تقلیدی از دوران فئودالی- فرمالیســـم در تئاتر- مونولوگ و نمایش تک نفره- کارگاه تئاتر محیطی- شاهنامه، نمونه درخشانی از بیان دراماتیک و برگزاری ده‌ها ورک شاپ و کارگاه آموزشی
آثارمکتوب: یادگار زریران ، بیان بدنی بازیگر، سی مرغ، سیمرغ ، مویه جم،
نمایشنامه‌ها: هراس ، عروسی داریم و عروسی ، میر نوروزی ، چُمری میر میدان ،
ترجمه‌ها: مدهآ ، کار در خانه ، ترانه‌های درخواســـتی ، جنگ در طبقه ســـوم ، مرگ دانتون، آژاکس، هفت تن علیه تب ، نبرد ، ســـربازها ، مده آ ، امپراتور و معمار آشـــور ، تیمون آتنی ، پینگ پنگ ،
فیلمنامه‌ها: مرا ببر هر جا که خواستی ، آب را گل نکنیم ، پل ، تهران، دو بامداد
داستان‌ها: رامینه ماه را دوست دارد

دبیر مجموعه ۱۰۰ جلدی «تاتر معاصر جهان» که تا کنون ۷۸ جلد آن در نشـــر قطره منتشـــر شده است. از جمله: بیان بدنی بازیگر، تاتر و همزادش، تحلیل متون نمایشی، نشانه شناسی تاتر، فن بیان تاتر، تاتر در آسیا، هنر نمایش نامه نویسی، هنر کارگردانی در تاتر، تئوری درام مدرن، بازنگری در بازیگری و...
تجلیل در جشـــنواره تئاتر ســـلیمانیه : قطب الدین صادقی در جشنواره تئاتر سلیمانیه عراق با برگزاری سمینارهای آموزشی و تحلیل آثارش تجلیل گردید.
فعالیت‌های نمایشـــی: کارگردانی صحنه: ۱ باغ شـــکرپاره ۲ یادگار زریران ۳ عادل‌ها ۴ عکس یادگاری ۵ دخمهٔ شـــیرین ۶ پرومته در زنجیر ۷ افشین‌وبودولف‌هردومرده‌اند ۸ سرود مترسک پرتقالی ۹ قابیل ۱۰ سحوری ۱۱ هفت قبیله گمشده ۱۲ خط عشق ۱۳ پیکره‌های بازیافته ۱۴

زنان صبرا، مردان شتیلا ۱۵ دوران بیگناهی ۱۶ مبارک، نگهبان کوچک ۱۷ مویه جم ۱۸ هفت خوان رســـتم ۱۹ بهرام چوبینه ۲۰ مردفرزانه، ببر دیوانه ۲۱ نیرنگ‌های اسکاپن ۲۲ هملت۲۳ سی‌مرغ، سیمرغ ۲۴ آرش ۲۵ مدهآ ۲۶ آژاکس ۲۷ فرمان گمشده ۲۸ پیک‌نیک در میدان جنگ ۲۹ افعی طلایی ۳۰ بامها و زیر بامها

تله تئاتر: ۱ سبدی پر از ماه گمشده ۲ چرخ‌دنده ۳ کالیگولا

فیلم کوتاه : ۱ لاله ۲ رنگ و جلای فولاد ۳ گالوانیزه ۴ ترکه ۵ میکده حمام نیست ۶ آئینه‌های فولاد ۷ آهسته گام بردار

بازیگری در سینما و تلویزیون و تئاتر

بازیگری تئاتر: لورنزا چیو ، خورشاه ، کرگدن ، پلنگ نیمروز ، در حضور باد ، پیک‌نیک در میدان جنگ ، بامها و زیر بامها ، زاویه ، پهلوان اکبر می‌میرد ، از خود گریخته ،

بازیگری سینما: ۱ آدم‌کش، بهشت و بهار ، کوهستان قندیل ، دادستان ، گزارش یک قتل ،

بازیگری تلویزیون: زمین انسان ها ، فاکتور هشت ، کلاه پهلوی ، زمان شوریدگی ، کیف انگلیسی، گوهر شب چراغ ، فوق سری ، پروانه ، معمای شاه

تئاتر و ارتباطات انسانی

میثم محمدی

انسان های اولیه پیش از آن که بحث و جدل های کلامی و فلسفی پدید آید، سعی بر آن داشـــتند که از طریق اندام و حرکات خود که امروزه از آن به عنوان زبان بدنی یاد می شود، در یکدیگر ایجاد معنی کنند که این رفتار اجتماعی بدوی به ساده‌ترین صورت بخش کوچکی از کاربرد هنر نمایش را نمایان می سازد.

این صورت ابتدایی امروزه با قرار گرفتن در مسیر کلی توسعه بشری بسیار دقیق تر و علمی تر مطرح می شود. تئاتر هنری است که در بسیاری از زمان ها و به اقتضای بسیاری از ناتوانی های انسان در برقراری ارتباط با هم نوع، به عنوان رسانه ای فاخر و کارآمد از همان دوران زیست های نخســـتین با بشر و کنش های او همگام بوده است. تئاتر که می توان آن را طلایه دار ارتباطات انســـانی دانســـت، از آن جهت که قدمتی دیرپا دارد و به نوعی از آغاز در سرشـــت انسان سایه افکنده است. هنری کاملاً درونی که در واقع رجوعی عمیق و ژرف و کاوشی درون نگر به امیال و احساســـات انسان دارد و عبوری است هنرمندانه از هزارتوهای افکار و اندیشه و امیال آدمی و مفهوم ســـازی هایی که در مجموع می تواند سازنده بسیاری از بناهای تخریب شده و آوارهای فکری انسان ها باشد و در مسیر تکامل به آنها یاری رساند.

سؤال اینجاست که با وجود حرکت پایاپای تئاتر با پیشرفت فناوری ها و بالا رفتن توسعه علم، در مسیر عرصه رفتار، کنش ها و روابط انسانی سودمند در چه جایگاه قرار دارد؟ چقدر می توان به این باور رسید که با توجه به هنر نمایش می توان برگی از توسعه را در دست داشت؟ چگونه می توان کرســـی های تئاتر را خاستگاه تجلی خرده فرهنگ های ارزش ضد یک ملت دانست؟ ســـخن را این گونه پیش می بریم و نگاهی به جایگاه هر هنر و ارزش آن در میان مخاطب می اندازیم که در اینجا نمونه هنری ما تئاتر اســـت. جمله ای است که می گوید ارزش نهادن به هر هنری خود هنری بزرگتر است. بسیاری از ما نگاهی درست به هنر نداریم. بسیاری از ما نگاهی ابزار انگارانه به این پدیده داریم، نگاهی سطحی و گذرا که در مقاطعی می تواند ناشی از فقدان آگاهی همگانی از ماهیت و کارکرد هنر باشـــد. با مثالی این موضوع را بیشـــتر نمایان می کنم. وقت‌هـــای خالی و خلأ های زمانی زندگی روزمره خـــود را دیواری در نظر بگیرید که در تلاطم زندگی ترکی نیز بر روی آن نقش بسته است. از طرفی هم آثار نمایشی موجود را تابلوهای نقاشی فرض بگیرید. حال برای مستتر کردن آن ترک زشت روی دیوار درونی خود پا به بازار فرهنگی گذاشته و یک تابلوی نقاشی را انتخاب می کنید، صرف نظر از این که این تابلو با چه هدفی و با چه اندیشه ای خلق شده و یا این که خالق این اثر کیست؟ صرف پر کردن ساعات خالی خود پا

جای پای یک تماشاگری می گذاریم که در این مسیر از او انتظار می رود که با ذهنی کاوشگر و با نگاهی عمیق آثار بی ارزش را با تعاملی از فرو افتادن در سرازیری افول کیفی باز دارد. صحبت از مخاطب به میان آمد و بار دیگر نوک پیکان خود را به سوی ذائقه او نشانه می رویم و این که ایـــن ذائقه چقدر می توانـــد در تعامل با خالق یک اثر منجر به ارائه قطعه پازل های فرهنگی به سوی جامعه شود. تماشاگری که باید با بنیه فکری غنی هنرمند و خالق یک اثر هنری را مجاب به تولید نمایشی سازنده در جهت اعتلای هنر و همچنین اعتلای منش و سلوک انسانی سازد.
در واقع اوســـت که به هنر عینیتی قابل توجه می بخشـــد و این عینیت هم می تواند آبســـتن آموزه‌هایی کاربردی در حیات اجتماعی انســـان باشـــد و هم این که سخیف و کم ارزش بوده و منجر به زایش هیچ گونه خوراک فرهنگی نشـــود و در لحظه پدید آید و آنی به سلول فراموشی سپرده شود. تماشاگر یک اثر هنری است که عیار آن را مشخص می کند و در مانایی و میرایی آن نقش دارد. او باید بتواند از جنبه های گوناگون به سرشـــکن کردن معانی پیام های ســـرازیر شـــده به ســـوی کانال های فکری خود بپردازد. البته این انتظاری است که نیازمند همتی بلند است که در صورت تحقق با کسب آگاهی جمعی از این جریان به سوی توسعه همگانی در این بخش حرکت خواهیم کرد.
پایان ســـخن این که زمانی یک اثر می تواند بربلندای افکار و اندیشه ها قرار گیرد که بذر آن را تماشـــاگری هوشـــمند در پهنای ذهن تولیدکننده ای کارآمد بپاشد و او هم متقابلاً به تربیت و پرورش ایده مورد نظر پرداخته و با توجه به ابزارهای موجود و لازم با اهداف متعالی کوچه پس کوچه های شهر توسعه فرهنگی را شناخته و در جهت پر کردن چاله های فرهنگی و اجتماعی در حد توان حرکت کند و متعاقب این جریان اســـت که ارزش واقعی هنر و هنرمند و کارکرد مثبت و تأثیرگذار آن را می توان درک نمود و شأن و منزلتی فراخور ماهیت آن پدید آورد.

تعزیه، نمایش کامل ایرانی

دکتر اردشیر صالح‌پور

تعزیه یک ژانر نمایشی کامل به شمار می‌آید که از دل سیر و روند فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اعتقادی ایرانیان در طول قرن‌های گذشته برخواسته است.
این‌گونه نمایشی، اگرچه ریشه در آیین‌های سوگ سیاوش و یادگار زریران در پیش از اسلام دارد، اما با واقعه کربلا در سال ۶۱ هجری، مسیری متفاوت را آغاز کرد.
در دوره آل‌بویه، تعزیه به جذب آیین‌های سوگواری شیعی پرداخت، در دوره صفویه با مرثیه‌های شاعرانی چون محتشم کاشانی به غنای ادبی رسید و گرایش‌های تثبیت شده‌ای یافت و در دوره قاجار بود که به نمایشی کامل تبدیل و تکیه‌های زیادی برای اجرای آن ساخته شد.
در حالی که تعزیه با تکیه بر اعتقادهای مذهب شیعه و بهره‌گیری از شعر فارسی و موسیقی و آواز سنتی، تنها گونه نمایشی ایرانی محسوب می‌شود، متاسفانه هنوز به طور شایسته مورد توجه و حمایت قرار نگرفته است.
اگر ما بخواهیم هویت و سابقه نمایشی خود را به جهان عرضه کنیم، باید بر تعزیه تکیه کنیم و به آن ببالیم؛ در حالی که در کشور، اجرای تعزیه محدود به دهه اول محرم شده و هیچ بنا و ساختمان اختصاصی برای آن وجود ندارد. در یک کلام باید گفت موجودیت، تداوم و استمرار این‌گونه نمایشی ایرانی در حال حاضر با کم‌لطفی روبه‌روست و حمایت از آن در محدوده حرف و وعده قرار می‌گیرد.
علاوه بر تلاش برای رونق و فراگیری دوباره تعزیه در کشور، دیگر هدفی که باید دنبال کرد، استفاده از قابلیت‌های ساختاری و تکنیکی این‌گونه نمایشی در تئاتر ایران است. پیش از این، اگرچه نمایشنامه‌نویسی چون بهرام بیضایی از تکنیک روایی تعزیه در آثار خود سود جسته و کارگردانانی از قابلیت‌های اجرایی آن در تئاترهایی که بر صحنه برده‌اند، بهره گرفته‌اند، اما جریانی فراگیر در این مسیر شکل نگرفته است.
اگر قرار باشد ما دارای تئاتر ملی شویم باید بیشتر از گذشته به تعزیه توجه داشته باشیم؛ آیین و سنتی نمایشی که به درام بسیار نزدیک است و به ما اهالی تئاتر می‌تواند کمک کند تا در کار خود به هویت و تشخیص ایرانی برسیم.
تعزیه ایرانی علاوه بر یک ژانر هنری کامل، یک آیین مذهبی پرشور و ژرف‌نگر هم است که به همین دلیل باید مورد توجه و پشتیبانی دوچندان قرار بگیرد. پیش از این، ایرانیان دوستدار خاندان اهل‌بیت، املاک و عایدات بسیاری را وقف اجرای تعزیه می‌کردند و از این راه اعتقادهای راسخ مذهبی خود را به نمایش می‌گذاشتند.
در گوشه و کنار کشور هنوز می‌توان بسیاری از این موقوفات را مشاهده کرد که از ده‌ها سال

پیش برای این کار اختصاص داده شده‌اند.
تعزیه را باید تنها نمایش جهان دانست که بسیاری از بانیان برپایی آن، در واقع در حال ادا کردن یک نذر اعتقادی هســـتند. آنان حمایت از این نمایش را یک وظیفه دینی می‌دانند و آن را در کنار برپایی مجالس سوگواری، انداختن سفره ابوالفضل و حضرت رقیه، برای پاسداشت شهدای واقعه عاشورا به جای می‌آورند.
من به عنوان یک عضو خانواده هنرهای نمایشـــی، هیمنـــه تئاتری را زمانی تجربه کردم که در روســـتایی در ۱۰ کیلومتری خوانسار همراه دانشجویانم ۴ ساعت به تماشای یک مجلس تعزیه نشستم؛ اجرایی که بیش از ۲۰ هزار تماشاگر داشت.
این تعزیه چنان بر من تاثیر گذاشـــت که به دنبال آن کتاب «بنفشـــه‌های سوگوار» را نوشتم و منتشـــر کردم. در کدام نقطه دیگر جهان می‌توان با چنین نمایش مردمی، خودجوش، پرشور و تاثیرگذاری روبه‌رو شد.

هنر درمانی و نقاشی انتزاعی

علی شهاب (لیسانس کارگردانی و دانشجوی کارشناسی ارشد روانشناسی بالینی شاخه فامیلی تراپی)

هنر درمانی این روزها در حال راه یافتن به برنامه ی آموزشی مهد ها و مدارس ابتدایی است و این امری بسیار نیکو و مفید برای داشتن سلامت روان بیشتر در جمعیت آینده ی کشور ایران خواهد بود .

هنر درمانی به دلیل جذابیت های درونی که برای افراد دارد و همچنین غیرمستقیم بودن آن و تولید اثری ملموس توسط کودکان معمولا کشش درونی کودکان و موافقت و همکاری خانواده هایشان را به همراه دارد .

یکی از جنبه های موثر هنر درمانی که به افرایش همزمان توانایی های ذهنی و جسمی کودکان منجر می گردد نقاشی درمانی است .

البته توجه به این نکته بسیار حائز اهمیت است که این آموزش اگر به قصد درمان و افزایش توانایی های روانشناختی قرار است صورت گیرد حتما باید زیر نظر متخصص این امر که دارای دانش تخصصی درهر در زمینه ی روانشناسی و هنر است انجام شود.

یکی از تکنیک هایی که در این حوزه بسیار موثر و مفید است "آموزش نقاشی انتزاعی" به کودکان است .

اما نقاشی انتزاعی چیست ؟ نقاشی انتزاعی سبکی از نقاشی است که هرچه در قاب است همسان و مانندی در دنیای واقعی و طبیعت اطراف ما ندارد و در واقع حاصل انتزاع ذهنی و تفکر انتزاعی شخص نقاش است .

این همان هنری است که مورد مذمت افلاطون اما مورد ستایش شاگردش ارسطو بود است زیرا موجب خلاقیت و رشد ذهنی و فکری انسان می گردد و کودکی که می آموزد به انواع فرم ها و سبک های نقاشی احترام بگذارد و از آن لذت ببرد همزمان می آموزد که به انواع نظر ها و سلیقه‌ها احترام بگذارد و در ارتباطات جمعی خود فردی موفق تر و گرم تر باشد .

در طی همین فرآیند، رشد قضاوت اخلاقی او نیز به سطوح والاتری هدایت شده و از "دُگم نگری" و تحجر دور می شود و قابلیت درک انسان های پیرامون خود را به دور از برچسب زنی و افراطی گری می یابد .

نقاشی انتزاعی را نمی توان در اصل به معنای کلاسیک کلمه ی «آموزش» به کودک یاد داد بلکه می توان او را «هدایت» کرد تا نقاشی انتزاعی خلق کند .

تمام سعی و تلاش مربی در این روش ایجاد و پرورش خلاقیت و جرات مندی در محیطی امن برای کودک است تا بتواند در سطح کوچک یک کلاس برای خود حق ابراز خویش و برون ریزی قائل شود و با شکوفایی خلاقیت خود اثری برخاسته از خویش خلق نماید.

نتیجه ی این امر کودک در مقیاسی بزرگ تر یعنی در دنیای واقعی نیز برای عقیده و نظر خود احترام و ارزش قائل می شود و سعی می نماید آن را به شیوه های خلاقانه ابراز دارد و همزمان می آموزد به نظر و عقیده ی دیگران و چهارچوب های کلی و قوانین نیز احترام بگذارد.
بـــه بیانی دیگر او در عین احترام به قوانین اجتماع و به طور نمادین کلاس، فردی جرات مند و جسور و خلاق نیز بار می آید که از دفاع از حق خود شرم ندارد و به حقوق شخصی خود آگاه است و کمتر احتمال دارد مورد سوء استفاده و تجاوز واقع گردد .
به علاوه مهم ترین اثری که این شیوه در کودک می گذارد بالا بردن توانایی حل مساله در کودک است، بســـیاری از مشکلات مراجعان مراکز مشاوره و روانشناسی به دلیل عدم توانایی کافی در فرآیند حل مســـاله در آن هاســـت تا جایی که گاه حتی عدم وجود توانایی حل مساله به میزان کافی در درون اشخاص به بروز بیماری های شدید روانی و روحی منجر می گردد .
کودکـــی که می آموزد برای انجام یک عمل بی نهایت ابزار می تواند بیابد و از آنها به شـــکلها و فرمهای گوناگون بســـته به خلاقیتش اســـتفاده نماید ، در زندگی واقعی نیز هنگام برخورد با مشـــکلات و مســـایل برای یافتن راه های مختلف تفکر می نماید و کمتر احتمال دارد درمانده شده و یا به رفتار های پرخطری نظیر مواد مخدر و یا الکل و سیگار پناه ببرد . نکته آخر این که اگراین آموزش ها در ســـنین کودکی به شخص آموزش داده شود، تاثیر بسیاری در فرآیند رشد شخصیتی و قضاوتی او می گذارد و یکی از بهترین راه های پیشگیری درجوامع محسوب میگردد اما برای بزرگسالان نیز مفید بوده و تاثیر آن اثبات شده است، قرارگیری در این فرآیند درمانی برای بزرگسالان نیز به افزایش سطح رشد اخلاقیات، دوری از قضاوت های متحجرانه ،یادگیری فرآیند حل مساله و بهبود روابط عاطفی و ارتباطی آن ها می پردازد و می تواند به عنوانی درمانی کمکی برای بزرگسالان و زوج ها نیز استفاده گردد.

تاریخچه نمایش عروسکی

هنر عروسک گردانی هنری است که می توان گفت از هزاران سال پیش معمول بوده است . لکن کسی نمی داند در کجا و در چه زمانی عروسکها بوجود آمده اند . اما آنچه به تحقیق معلوم شده است در جوامع اولیه عروسک ها برای مقاصد مذهبی استفاده می گردید.
«شامانیسم» علم تحقیق درباره انسان هایی که قدرت مافوق انسانی دارند و به همان فردی که دارای این علم است ، شمن یا شامان گفته می شود .
شامانیســـم یکی از عوامل پیدایش نمایش عروسکی است . شـــمن یا شامان و یا رهبر قبیله از غار صدای وحشـــتناک در می آورده و ماســـک می زده ، آنگاه به تدریج ماسکها متحرک شده و عروسک بوجود آمده است . کاهنها داخل بتها می رفتند و با سر و صدا و حرکت بست سعی در زنده نشان دادن بت داشتند .
رهبران مذهبی در آن دوره ها ماسکها و اشکال متحرکی را بعنوان سمبل خدایان خود بکار می بردند و از نوعی صفات مرموز آن ها مردم را به حال ترس و وحشـــت نگاه می داشتند تا قدرت و نفوذ را برای خود به دســـت بیاورند و طبعا اســـرار ابهام آمیز عروسکها را با مهارتی تمام حفظ می کردند .
اما در مورد اینکه نمایش عروسکی مربوط به چین و مصر می باشد آنچه مسلم است در دو کشور هند و چین نمایش عروسکی (البته به غیر از بونراکوی ژاپن) را تجربه نموده اند .
نمونه ای از اجرای نمایش عروسکی توسط هندیها مربوط به بهرام گور می شود که در آن زمان حدود شـــش هزار نوازنده و بازیگرد دوره گرد و کولـــی هند به ایران آمده بودند و طبعا نمایش عروسکی نیز یکی از کارهای نمایشی آنها بوده است .
در راستای مباحث بالا از ارسطو و هومر متونی وجود دارد که نشان می دهد چگونه غربی ها از هندی ها (شرقی ها) و بیوانس ها ، هنر عروسکی را آموخته اند .
و اما هردوت (۴۸۴ - ۴۲۵ ق.م) نیز می نویسد :
از تئاتر ماسک دو شکل اجرایی متولد شد ، یکی تئاتر عروسکی و دومی مدتها بعد بصورت تئاتر انســـانی در آمد که هنرپیشه ماســـک را رها کرده و به همان صورت که در طبیعت است ظاهر شـــد. پس از آنکه ماسک از هنرپیشه جدا شد ، به بالای سر او منتقل شد و به صورت عروسک میله‌ای در آمد . نخست این عروسک بوسیله دست بازی می شدند و بعدها از دست نیز دور شده و بلافاصله از عروسک گردان بوسیله نخ و ریسمانهایی بصورت عروسک نخی هدایت می شوند .
به نظر می رسد اولین مرجع درباره نمایش عروسکی «گزنفون» می باشد که در سال ۴۴۲ قبل از میلاد از خانه یک مرد آتنی به نام «کالیاس» دیدن کرده است . کالیاس میزبان برای سرگرمی میهمانش با تئاتر عروســـکی یک گروه نمایش سیار را از «سیرلکوس» اجیر کرده بود . گزنفون همچنین گزارش می دهد که یک نفر به تئاتر عروســـکی علاقه نداشت و بدان توجه نمی کرده

است و او کسی جز «سقراط» نیست .
برخی از بهترین تاییدهایی که ما از دانش مردم و آگاهی آنها بر تئاتر عروسکی که در دوره های کلاسیک داریم ، استفاده گسترده ای است که از عروسک در ادبیات شده است . حال به ارسطو گوش فرا دهیم که می گوید چگونه خدای خدایان به سادگی هستی را هدایت می کند . آنچه که مورد نیاز است ، عمل و اراده اوست . بهمان گونه که هدایت یک عروسک که بوسیله کشیدن نخ ها ، سر و دسته های این موجود کوچک ، سپس شانه ها و چشم ها و سایر اعضای بدنش را حرکت می دهد و عروسک شادمانه واکنش نشان می دهد .
پس از بلوغ این فرزند راستین هنر ، یعنی از زمانیکه تئاتر عروسکی خصوصیات ویژه خود را یافت و منتقل شد در هر کشوری از آئین و سنن آن ها بهره گرفته و منعکس کننده تمدن و نحوه تفکر آن ملل گردید ، فرهنگ هر کشوری در تئاتر عروسکی متجلی شد . تئاتر عروسکی بصورت تجلی گاه ایمان و اندیشه های مختلف گردید .
در هندوستان اعتقاد بر این است که عروسک از طرف ماک خدای خدایان بر زمین فرستاده شده است . در مصر و یونان باستان ، خدایان را از زبان عروسکها بازگو می کردند تا از این طریق به این گفتارها حالتی فراانسانی داده و تاثیر آن ها را بیشتر نمایند .
پس از سقوط امپرطوری رم ، به تئاتر عروسکی ضربه مهلکی وارد آمد . عروسک بازان در کشورهای مختلف سرگردان شدند و بصورت گروهای بسیار و دوره گرد فعالیتهای خود را ادامه دادند و احتمالا فقط به کمک هوش سرشار خود توانستند ادامه حیات بدهند و بدین طریق تئاتر عروسکی را از نابودی نجات دادند و چنین است که نمایش عروسکی تا زمان ما راه یافته است چرا که نمایش عروسکی در هر زمان با تواضع و پذیرفتن معیاری جدید توانست با زمان هماهنگ شود و از طریق خصوصیات و عناصر خاص نمایش خود آنچه را در هر زمان در حال وقوع و تکوین بود ، منعکس نماید .
بدرستی مشخص نیست که نمایش عروسکی از کشفیات چه کشوری می باشد . اما آنچه مسلم است شرق خاستگاه نمایش عروسکی است و همواره در آن اینگونه نمایش ها به روی صحنه جهت مشاهد مردم عادی آورده می شده است . هند و ایران و چین از این دست کشورها می باشند .

نمایش درمان برای بیماران اسکیزو فرنی

داروها عامل اصلی درمان اسکیزوفرنی و یا بیماری های شبیه به اسکیزوفرنی هستند اما بســـیاری از افراد علیرغم داروها همچنان در معرض علائم این بیماری هستند (Johnstone ۱۹۹۸).

در این میان در کنار دارو، درمان های خلاقانه، مانند نمایش درمانی، ممکن است سودمند باشد. نمایش درمانی یک نوع درمان است که سبب آرامش و خلاقیت می شود.

این شیوه درمان کمکی می تواند بیان احساسات انسانی را تقویت کند.

اما لزوما نیازی نیســـت مراجع (مددجو) با تکنیک های نمایشـــی آشـــنا باشد تنها کافی است موقعیت های بروز احساســـات او توسط یک نمایش درمانگر ماهر مهیا شود . این موقعیت های بداهه و آنی باعث تخلیه روانی و برون ریزی احساسی در فرد می شود .

اهداف تحقیقات مختلف بررسی تاثر نمایش درمانی برای بیماران اسکیزوفرن : اهداف بسیاری از این تحقیقات بررسی اثرات نمایش درمانی و راهکارهای مرتبط با آن به عنوان یک درمان کمکی برای کاهش عوارض بیماری اسکیزوفرنیا در مقایسه با مراقبت های استاندارد و سایر مداخلات روان شناختی بوده است .

روش های جستجو در این تحقیقات چگونه بوده است : به صورت میدانی و مقایسه ای بین گروه هدف و گروه پایه بوده اســـت اســـت. بطوری که مراجعان به دو دسته گروه آزمایش و گروه پایه تقسیم می شوند و با پیش آزمون و پس آزمون نتایج تحقیق بررسی می شود .

معیارهای انتخاب : شـــامل تمام آزمون های مرتبـــط و کارآزمایی های (ارزیابی های) تصادفی کنترل شـــده بوده است تا بررســـی شود که نمایش درمانی و روان درمانی در کنار مراقبت های استاندارد یا سایر اقدامات روانی اجتماعی برای اسکیزوفرنی چه تاثیراتی دارد.

همچنین گروه مراجعان بطور تصادفی انتخاب شده اند تا پس از ویزیت نهایی توسط روان پزشک در مرحله آزمون تحقیقی قرار گیرند .

جمـــع آوری و پـــردازش اطلاعات: با روش های قابل اعتماد انتخاب شـــده، با کیفیت ارزیابی و استخراج بالا در داده پردازی و مقایسه مطالعات گذشته .

داده های نشـــان داده است که تغییرات معنی درای در بسیاری از عوارض بیماران اسکیزوفرنی حاصل شد .

بطوری که بیش از ۵۰٪ از شرکت کنندگان در هر گروه برای پیگیری های بعدی اقدام کرده اند .

برای دیدن نتایج مداوم ، میانگین اختلاف و فاصله اطمینان ۹۵٪ را محاسبه کرده اند .

نتایج اصلی : در این تحقیقات که مجموعا در ۱۸۳ مرکز متقاضی اجرا شده است .

تنها در پنج مطالعه دقیق که (مجموعا بر روی ۲۱۰ نفر از بیماران انجام شـــده) مراجعانی که معیارهای ورود را داشتنده اند انجام شد و نتایج مطلوبی در عوارض بیماری دیده شده است .

تمام مطالعات مربوط به جمعیت افراد بستری بوده است
مداخله با استاندارد مراقبت های سرپایی مقایسه شده است
مطالعه درمانی به عنوان یک مداخله ارزیابی شده است
بررسی تاثیر و نقش بازی در تغییرات معنی دار عوارض بیماری
شیوه مواجهه با روش گروهی و درام اجتماعی و دو مورد استفاده از روان درمانی بود
دو مطالعه با همین روش از جمله در کشور چین انجام شده و نتایج مطلوبی ارائه کرد
اما همچنان دشـــوار اســـت بگوییم که آیا روان درمانی و نمایش درمانی در کنار مراقبت های روانپزشکی بســـتری در چین با مداخلات درام و مراقبت های بستری در سایر مطالعات شامل می شود
یافته های قابل توجهی در مورد ارزش مداخلات درام برای نگهداری بیماران بستری در درمان وجود ندارد.
با توجه به گزارشات ، داده های پنج مطالعه می تواند مورد استفاده قرارگیرد
اما همچنان هیچ حکم قطعی در مورد آســـیب و یا مزایای درام درمانی برای بیماران بستری در اســـکیزوفرنی را نمی توان اعلام کرد هر چند تاثیرگزاری ها کاملا محســـوس است اما نیازمند تحقیقات بیشتری است
نتیجه گیری نویسندگان : مطالعات تصادفی در این زمینه استفاده از نمایش درمانی برای بیماری اسکیزوفرنی و بیماری های اسکیزوفرنی همچنان باید مورد ارزیابی قرار گیرد، چرا که منافع و یا آسیب های آن هنوز نیازمند بررسی بیشتر است

کاربرد هنرهای نمایشی کودکان کم توان ذهنی

موضوع هنرمبحث ویژه و گسترده‌ای است که نمی‌توان درباره آن به اختصارسخن گفت زیرا هیچ فردی نیست که با هنر آمیختگی نداشته باشد و آن را در حواشی زندگی‌اش ملاحظه ننماید.
هنر شکوفایی و کمال انسانی است.
هنر به انسان آرامش می‌بخشد.
روح کنجکاوی، تحقیق و سازندگی را در وی بیدار می‌سازد.
احساس پوچی و بیهودگی را از او دور می‌کند.
و فرآیند سازندگی، خلاقیت ، تولید و آفرینندگی را در وی بوجود می‌آورد.
زندگی‌اش را قرین خوشبختی و سعادت می‌نماید.
درهنرهای نمایشی و تجسمی ما با بازیگری هنرمندان روبرو هستیم .
در تئاتر که الگو و مبدا اصلی هنرهای نمایشـــی به شمار می‌رود. حالت‌ها، تصورات، اندیشه‌ها و آرمان‌ها، تخیلات و رفتارهای عینی به طریقه مشخصی تدوین شده و به مشاهده کنندگان ابراز و القاء میگردد.
هدف ازهنر تسهیل زندگی انسان است ولی این امر وقتی میسر می‌گردد که هنر بتواند موانع و مشکلات را به نحو ممکن رفع کند و راهنمای تحقق فرآیندهای مثبت رفتار می‌شود.
به کارگیری هنرهای نمایشی در ارتباط با کودکان کم توان ذهنی و نتایج فواید بسیار مهمی در زمینه تعلیم و تربیت آنان وهمچنین اولیاء و حتی مربیان تربیتی دارد.
این اثرات سودمند در زیر به اختصار مطرح می‌گردد.
۱) باعث ایجاد سرعت یادگیری در کودکان کم توان ذهنی می‌گردد.
۲) باعث سادگی روش‌ها و انعطاف پذیری انجام کار در مورد این کودکان(که دستورات شفاهی و مستقیم کاربرد موثری برای‌شان ندارد) می‌گردد.
۳) نمایش‌ها سبب می‌شوند که نتایج و محتوای تربیتی نمایش در ذهن کودکان بیشتر تثبیت شده از فراموشی مکرر آن جلوگیری نماید.
زیرا کودکان کم توان ذهنی در شرایط مطلوب و بدون آنکه از لحاظ ذهنی دچار خستگی مفرط شوند آن را ملاحظه و مشاهده می‌کنند و چون موضوع با حالت برانگیختگی خوشایندی همراه است، دریافت و نگهداری آن سریعتر و بهتر خواهد بود.
۴) انتقال مســـائل آموزشی و یادگیری بســـیاری از مهارت‌های خودیاری از طریق مشاهده این نمایش‌ها و ایجاد تعادل و بهداشـــت روانی برای این کـــودکان در ارتباط با کاربرد هنر، آموزگار می‌تواند با استفاده از نقاشی، قصد و بازی کودکان را ترغیب به یادگیری نماید.

هر تجربه‌ای، تئاتر تجربی نیست

مهدی یاورمنش

اصطلاح تئاتر تجربی برگردان Experimental Theatre است که به معنای کسب دانستن نو است. این اصطلاح به گونه‌ای از تئاتر اطلاق می‌شود که آن را آزمایشگاهی نیز نامیده‌اند.
همه منابعی که از «تئاتر تجربی» نام برده‌اند به همین مفهوم نظر داشته‌اند، از جمله کتاب تئاتر تجربی که به فارسی نیز ترجمه شده است.
اما امروزه به نظر می‌رسد که سوءتفاهم در مورد تئاتر تجربی مربوط به کاربرد ناهمگون این اصطلاح و بار کردن مفاهیم گوناگون بر آن است، تا جایی که همواره برابهام مطلب افزوده شده است؛ بویژه در تئاتر کشور ما که هر تجربه ریز و درشت غیر متعارفی را تئاتر تجربی نامیده‌اند.
تجربه گرایان، ساختارشکنی می کنند و این ساختارشکنی به معنای درهم ریختن ساختار و سرهم کردن دوباره آن است.
چنین کاری جزیی‌ترین تا کلی‌ترین امور را در بر می گیرد. پس تجربه، هم نسبی و هم به خیلی چیزها وابسته است. هنر نمایش، بخش‌های متعددی دارد و می‌توان در هر گوشه و بخش آن تجربه‌ای تازه کرد یا می‌توان به کلی آن را در هم ریخت و چیز تازه‌ای از آن درآورد؛ چیزی که دوباره سرهم می کنیم یا بی‌ریخت و بی مصرف است که آن را دور می‌اندازیم و فراموش می کنیم، یا قاعده و ساختار جدیدی دارد که می‌تواند تبدیل به یک شکل قابل استفاده جدید و یک سنت جدید بشود که می‌ماند.
تجربه‌های متحول کننده، بسیار دیریابند و در هر شرایطی تأثیر ندارند. در همه هنرها همین طور است. کاری که نیما در شعر فارسی کرد، نمونه‌ای از همین تجربه‌هاست؛ هرچند این تجربه پیش از او شروع شده بود. به هر حال او آن را به نتیجه رساند.
شعر نو زاده شرایط تاریخی و اجتماعی خاصی بود. وقتی او به قول خودش آب در خوابگه مورچگان ریخت، نوآوری او مثل شعله در خرمنی خشک درگرفت. در تئاتر هم همین‌طور است.
با نگاهی به هنرمندان نوآور درتئاتر جهان می‌بینیم که همه آنان در کار خود صادق بوده‌اند و با این‌که کارهای بزرگی کرده‌اند، اما ادعای انجام کارهای بزرگ را نداشته‌اند.
هیچ یک از آنان واقعاً در صدد زیروروکردن قوانین تئاتر نبوده‌ا ند و هر یک هدف مشخصی برای خود در نظر گرفته و هم و غم خود را صرف آن کرده‌ا ند. آنان کوشیده‌اند شیوه‌ها را اصلاح و بازنگری کنند یا با شیوه‌های نوینی به جریان تئاتر جان تازه بدهند.
واقع‌بینی، عنصر مهم دیگری در کار این پیشتازان بود. آنان در کارهای خود شرایط واقعی محیطی را هرگز نادیده نگرفتند، دچار پندار و توهم نشدند و تفاوت‌های فرهنگی جوامع مختلف را از نظر دور نداشتند. زدن برچسب کلی تئاتر تجربی بر تجربه‌های نامتعارف، نوعی مصونیت بخشیدن به آنهاست. در این صورت، غیرمتعارف بودن، تماشاگر نداشتن و تخطئه آثار پیشینیان به صورت ناآگاهانه، تبدیل به نوعی ارزش می‌شود و تئاتر کشور را به بیراهه می‌برد.

تخت حوضی (تئاتر روحوضی و تحول‌پذیری آن)

دکتر محمود عزیزی
(عضو هیات علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

چکیده

برخلاف تصور برخی از نویسندگان تاریخ تئاتر که می‌گویند ایران فاقد پیشینهء تئاتری بوده،بعضی از انواع نمایش در میان مردم رواج داشته که سینه به سینه به ما رسیده است و یکی از آنها نمایش روحوضی یا سیاه‌بازی است.اصولا نمایش‌های خنده‌آور و آیینی،بیشـــتر از تئاتر اندیشه،در بین مردم رواج داشته است.هدف ما از تلفیق نمایش خنده‌آور سنتی با تراژدی،ایجاد نوعی تفکر دربارهء درگیری روانی و اجتماعی از راه خنده بوده است.

در تئاتر سنتی،داشتن متن مرسوم نیست و بازیگر حرفه‌ای بداهه‌ساز تئاتر سنتی ایران در هر نمایش بداهه‌های جدید می‌آفریند.

واژه‌گان کلیدی:
تئاتر سنتی و آیینی،روحوضی،تئاتر کامل،تئاتر ملی، اجرای تئاتر.

مقدمه

برخلاف تصور بعضی از خود کم‌بینان دست‌اندرکار تاریخ و تئاتر که می گیند ایران فاقد پیشینهء تئاتری بوده و تئاتر از یونان شروع شده است،باید بگوییم که اعتقاد به چنی تصوری در اجتماع پیشرفتهء ایران در قرون قبل از میلاد نمی‌تواند عقلایی باشد.زیرا نمی‌توان تصور کرد،سرزمین که به عنوان مهد تمدن بشریت مورد قبول همه جهانیان است و در همه زمینه‌های دینی،فرهنگی،علمی و هنری در زمانی سرآمد روزگار خود بوده است، نمایش‌های آیینی،دینی،فرهنگی و هنری نداشته باشد.اما متأسفانه آثار و مدارک آن در تاخت و تازهای اقوام وحشی و نیمه وحشی و بی‌فرهنگ یا به آتش کشیده شده و یا در دل خاک مدفون است که امیدواریم روزی به وسیلهء باستان‌شناسان ایرانی بیرون کشیده شوند. به‌هرحال هرچند که مدارک و آثار نوشته شده وجود ندارد ولی بعضی از انواع نمایش که در میام مردم رواج داشته،سینه‌به‌سینه به ما رسیده است که نمونه‌های فراوان دارد و یکی از آنها نمایش روحوضی یا تخته حوضی است که معمولا در جشن‌ها(ختنه سوری‌ها،مراسم عروسی و جشن‌های ملی و مذهبی) در قالبی بسیار ساده و ابتدایی اجرا می‌شده است.اصولا نمایش‌های خنده‌آور و گاه آیینی،بیشتر از تئاتر اندیشه،در بین مردم رواج داشته است و در بیشتر کشورهای جهان نیز چنین بوده است.

تراژدی و کمدی غیر آیینی در دربارها و یا در حضور روشنفکران و سردمداران جامعه به نمایش درمی‌آمده اســـت که هم سرگرم‌کننده بوده و هم می‌توانســـته است اندیشه‌ای را مطرح کند و

تماشـــاگر را به فکر وادارد.کمدی‌ها و نمایش‌های خنده‌آور بیشتر برای گذراندن وقت،خنداندن و احتمـــالا رفع عقده‌ها و ناراحتی‌های اجتماعی و تخلیه روانی مخاطب بوده اســـت.(هدف ما از تلفیق نمایش خنده‌آور سنتی با نمایش تراژدی کلاسیک،ایجاد نوعی تفکر درباره درگیری روانی و اجتماعی از راه خنده بوده است.هرچند که خنده آن روی سکهء تراژدی است.)
مردم ایران هروقت که از تحمل جنگ و کشتار بیگانگان فارغ می‌شده‌اند و می‌توانسته‌اند نفسی بکشند،به مراسم و هنرهای اجتماعی توجه می‌کرده‌اند.از جمله پرداختن به موسیقی و نمایش‌های خنده‌آور،همواره مورد توجه مردم بوده و یکی از مشـــهورترین نمایش‌ها،تئاتر روحوضی یا تخته حوضی است.

تاریخچه و پیدایش نمایش روحوضی یا تخته حوضی

در طی قرن‌ها،مراســـم و بازی‌هاو نمایش‌های شادی‌آور و مضحک و خنده‌دار(کمیک)که در بین اقوام ایرانی به فراوانی یافت می‌شـــود،قواعد و اصول ویژهء خود را داشـــته و به مرور زمان تحول یافته و کامل‌تر شـــده و امروزه ما یکی از اشکال آن را که تئاتر روحوضی یا تخته حوضی است، می‌شناسیم.
نمایش‌های فـــراوان دیگری نیز مانند رقص،آواز،تقلید مســـخرگی،معرکه‌گیری،به رقص آوردن جانوران(عنتر و لوطی)نیز به وســـیله مطرب‌ها و گروه‌های دوره‌گرد اجرا می‌شـــده که تا همین اواخر در برخی از نقاط کشور ادامه داشته است.
«شاردن»ســـیاح فرانسوی،در جلد سوم و چهارم کتاب شرح ســـفرش به ایران،از اوقات فراغت مردمان تبریز که د رکناره‌های رودخانهء اصلی شهر گرد گروه‌های نمایشگر جمع می‌شدند،خبر می‌دهد.
نمایش روحوضی به دلایـــل برخورداری از چهار عنصر اصلی این نوع نمایش کامل،یعنی گفتار طنز، رقص،آواز و موســـیقی و حرکات فیزیکی اغراق شـــده توانسته است در طول تاریخ بماند و شـــواهدی مبنی بر حضور گروه‌های رقصنده و سرگرم‌کننده به نام مطرب‌های مجالس در دوره صفویه وجود دارد.شـــاید به گفته داریوش رضوانی،این نوع از گروه‌های نمایشی بازمانده دوره‌ای از تاریخ کهن ایران باشـــد عمری که در آن به هنگام برگزاری جشـــن‌های بزرگ به رقصندگان جوایزی هم اهدا می‌شده است.
اما در شکل اجرایی،نمایش‌های شاد و خنده‌آور در آغاز شکلی ساده و جنبه‌ای انفرادی داشته و اجراکنندگان آنها را دلقک می‌نامیده‌اند.
از اوایل دوره قاجاریه بـــه تدریج دلقک‌بازی تحول می‌یابد و به تقلید(ادای دیگران را درآوردن) تبدیل می‌شود،لوطی صالح،دلقک دربار آغا محمد خان قاجار که در اواخر عمر مغضوب شاه قاجار شد،از بازیگران مشهور آن دوره بوده است.
از چگونگی و اهمیت کار دلقک‌ها در اوایل این دوره گزارشـــی در دســـت است که آن را«پ.ام. ژوبر»فرانسوی که در سال ۱۸۰۶ میلادی،در زمان فتحعلی شاه قاجار به ایران سفر کرده بود،در کتاب خود به نام مسافرت به ارمنستان و ایران نوشته است:

«دلقک‌ها که بیشـــتر در خدمت بزرگان،روزگار می‌گذرانند،موظفند که با گفتن داســـتان‌های خنده‌دار و با جســـت و خیزهای مضحک و مسخره کردن دشـــمنان ولی‌نعمتان خود،موجبات سرگرمی و خنده و خوشوقتی آنها را فراهم سازند.گاهی هم این بازیگران،حرکات و رفتار و کردار شخص مورد تمسخر را تقلید می‌کنند.در این مواقع با صدایی ناهنجار و گوشخراش مطایبات و هزلیاتی را از حفظ می‌خوانند.گفته‌های ایشان گرچه ممکن است گاهی خوشمزه و خنده‌آور یا نیشدار و زننده باشد،عموما فاقد معنی،دور از ادب و برخلاف ذوق سلیم و قریحه است»۱.

کار یک دلقک که همیشه آماده شوخی و به تمسخر گرفتن همه‌چیز است،بر بداهه‌سازی مبتنی بوده است.او از استعداد و خلاقیت خدادادیش نیرو می‌گیرد.در مرحله تأکید بر جنبه‌های عینی کار نیز که سهمی بیشتر در کنش مقلد دارد،طرح روشن‌تری را ارائه می‌دهد.

گاسپار دروویل در کتاب خاطرات سفر به ایران نوشته است:

«آنچه در این نمایش‌های تقلیدی جلب توجه می‌کند،این اســـت که غیر از خود بازیگران کسی از رموز کارشان آگاه نیست،سرتاسر نمایش به صورت بداهه‌سازی و بداهه‌گویی اجرا می‌شود»۲.

مشـــاهدات دروویل و ویژگی‌هایی که او برشـــمرد،عمدتا همان‌هایی است که بعدها در نمایش سیاه‌بازی به عنوان قراردادها،شگردها و ویژگی‌های اجرایی به کار می‌رفته‌اند و تا دهه‌های اخیر ادامه داشته اســـت،از جمله:به جز حاضرجوابی و بداهه‌گویی،پوشیدن لباس‌های متعدد و اینکه بازیگران قبلا بین خود درباره موضوعی به توافق می‌رسیدند و بعد وارد صحنه می‌شدند.پرسناژ اصلی معمولا تاجر ثروتمندی بود که بعدها به نام ارباب یا حاجی در صحنه حاضر می‌شد.ساختار این نوع نمایش‌ها بســـیار انعطاف‌پذیر بود و موجب شـــد تا در دوره‌های بعـــد،راه برای افزودن شخصیت‌های جدید به این نمایش هموار شود.به گفته باقر مؤمنی:«به‌هرحال کمدی ایرانی طبعا در مسیر تکامل خود نمی‌توانست از نظر پرسناژ اصلی محدود بماند و با نفوذ فرهنگ و به ویژه تئاتر فرنگی قهرمان‌های تازه‌ای به فهرست نام قهرمانان قدیمی افزوده می‌شدند و حتی برخی از آن‌ها به صورت شخصیت اصلی نمایش‌نامه در می‌آمدند»۳.

نوع دیگر دلقک‌بازی و تقلید،«بقال‌بازی»اســـت که نمایشـــی عامه‌پسند و مردمی بوده.جزییات تحول موضوعی و تکامل ســـاختاری بقال‌بازی روشـــن نیســـت.اما با توجه به گزارشات شفاهی می‌توان گفت که بقال‌بازی تقریبا دو شـــکل مشخص داشـــته است:شکل اول،نمایش است که همچنان توســـط گروه‌های دوره‌گرد در روستاها بازی می‌شـــود و شکل دیگر توسط گروه‌های مســـتقر در قهوه‌خانه‌ها، در شـــهرهای بزرگ به اجرا درمی‌آید.در منازل معمولا نمایش در روی تخته‌ای که روی حوض وســـط حیاط منزل می‌گذاشتند اجرا می‌شد.این تخته برحسب شکل حوض،مستطیلی یا پنج یا شش ضلعی بود و در فصل زمستان برای محافظت دیوارهای حوض روی آن قرار می‌دادند و در ســـایر فصول به مناســـبت جشـــن‌ها و مراســـم دیگر از آن استفاده می‌کردند.مردم مدعو در اطراف حوض می‌ایســـتادند و یـــا در کنار دیوار روی زیلو و یا قالیچه-بستگی به مکنت صاحب‌خانه-می‌نشســـتند.در بعضی نقاط گاهی به جای تخته روی حوض،از نوعی تختخواب چوبی دیواره و پایه‌دار به نام«کت

که تابستان‌ها در وسط حیاط روی آن می‌خوابیدند،برای نمایش استفاده می‌کردند.

آنچه قابل توجه است،ویژگی بقال‌بازی از نوع شهری آن است که می‌توان آن را استعداد یا آمادگی تبدیل شـــدن تیپ‌های اصلی به تیپ‌های دیگر در اثر تغییرات و تحولاتی دانست که در زمینه اجتماعی و فرهنگی پدید آمده و این فرض مطرح شده است که دو تیپ«بقال»و«دزد»بقال‌بازی،در اثر بزرگ شدن شهرها و افزایش جمعیت و در نتیجه ظهور بازارها و رشد طبقه بازاری و تجار در شهرهای بزرگ به مرور تحول یافته و تبدیل به«بازاری»و«نوکر»شده است که دو تیپ مشخص و بنیادی تخته حو.ضی به شمار می‌روند.

نام دیگر دلقک‌بازی و روحوضی،لوده‌بازی بوده است.لوده‌ها از مقلدانی بودند که پیش از آن عنوان دلقکان در خانه‌های اشراف و یا در میدان‌ها و کوچه‌ها برای مردم بازی درمی‌آوردند.

لوده‌ها،بازیگران خوشمزه،بدیهه‌گو،نغزســـرا،حاضر جواب و لطیفه‌پرداز و مورد علاقه مردم بودند. دستگاه‌های موسیقی را تا اندازه‌ای می‌شناختند و صدای خوشی هم داشتند.و اغلب،بازی‌های‌شان با آواز و ترانه همراه بود.

این اشخاص از استعداد حاضر جوابی،بذله‌گویی،و شوخ‌طبعی بسیار برخوردار بوده‌اند و به گفته علی نصیریان:«برخی از آن‌ها حتی از میان افراد شـــوخ‌طبع و مستعدی برخاسته‌اند که قبلا در محیط خانواده،محله یا شـــهر ادا و اطوار و مسخرگی درآورده و دیگران را می‌خندانده‌اند.بعد بر اثر اســـتمرار در لودگی و شهرتی که در این امر پیدا می‌کردند،رفته‌رفته به مجالس و محافل راه پیدا کـــرده و برای کار مطربی برگزیده می‌شـــدند.در کار مطربی هرکس در نقش یا نقش‌های معینی تخصص داشت. این بازیگران ادای کسی را درمی‌آوردند که می‌شناختند و دیده بودند و به ذوقشان نزیک بود. چون کارشان براساس داشتن الگو بود.ولی این موضوع از جهت دیگر هم اهمیت داشت و آن این بود که بیننده آن‌ها هم آن شخص را می‌شناخت.وقتی مردم می‌دانستند که فلانی ادای فلان حاجی یا فلان تاجر کاشـــی یا فلان شـــیخ را درمی‌آورد و آن شـــخص را می‌شناختند و با طرز محبت کردن، لهجه و حرکات و سکناتش آشنا بودند،بازی خیلی شیرین‌تر و دلنشـــین‌تر می‌شد.حتی در پاره‌ای از موارد به دلیل عقده‌گشایی فوق العاده مؤثر بود.چون‌که پاره‌ای از مواقع از آن شخص ناراحتی هم داشتند و هنگامی که می‌دیدند او را دست انداخته‌اند و به قول معروف مچل کرده‌اند،دق دلی‌شـــان خالی می‌شد چون به‌طور جدی هرگز ممکن نبود درباره شخص موردنظر اینگونه انتقاد شود»۴.

لوده‌هایی که به عنوان حلقه اتصال نمایش سنتی تخته حوضی و سیاه‌بازی محسوب می‌شوند،به بخشی مربوط می‌گردند که در کوچه و خیابان لودگی می‌کردند و یا دوره‌گرد بودند.این بازیگران با تیزبینی و حساســـیت‌های انسانی‌شان در ارتباط با مردم و مســـایل و دغدغه‌های آنها،لهجه و لحن، حکات و رفتار،نکات برجســـته و درخور مســـخره کردن را انتخاب و به خاطر بســـپارد و بـــا مهارت تمام در صحنه‌هـــای طبیعی و خالی از هرگونه دکور و وســـیله به معرض نمایش می‌گذاشـــتند.البته با بزرگ‌نمایی و اغراق،رفته‌رفته پـــاره‌ای از این تقلیدگرها در نقش‌هایی جا افتادند و تخصص پیدا کردند.

این بازیگران ارباب و رییس و آقا بالاسر نداشتند و به دستگاهی هم وابسته نبودند و غالبا بساط مســـخرگی و دلقک‌بازی خود را ســـر هر کوی و برزن پهن کرده و از راه لودگی و مسخره‌بازی

و گاه انتقـــاد از ثروتمندان،حکام و بزرگان به نفع فقرا و بیچارگان،مخارج زندگی خود را تأمین می‌کردند. لهام‌بخش این اشخاص مستعد در کار بازی و تقلید جامعه بوده است یعنی مردمی که با آنها ارتباط داشته‌اند:تاجر،شیخ،کاسب،دیوانی،نوکر،دهاتی،ارباب،شهری و غیره.
نمایش‌های روحوضی همیشـــه همراه با موسیقی و رقص وده اســـت،بازیگران این نمایش‌ها با موســـیقی و رقص هم آشنایی داشـــتند و در مواقع ضروری از این مهارت‌ها استفاده می‌کردند. حتی استعدادهای فوق العاده از لحاظ آشنایی به موسیقی ایرانی و یا صداهای خوب هم در بین آن‌ها پیدا می‌شد.مثلا اغلب،بازیگری که نقش سیاه را بازی می‌کند،گاهی آوازه هم می‌خواند یا جوان پوش،علاوه بر مهارت در بازیگری و برخورداری از زیبایی و جوانی باید در رقص هم مهارت می‌داشت.
به معنای دیگر نمایش تخت حوضی نمایشی کامل بوده است و بازیگران این نمایش‌ها بازیگرانی بوده‌اند که در همه این رشـــته‌ها،تقلید،رقص و آواز مهارت داشـــته‌اند.باید چند شـــرط اساسی در شـــخص جمع می‌شـــد تا در این هیأت‌ها پذیرفته شـــود و کارش گل کند:استعداد و جوهر تقلید و بازی درآوردن،تخصص در تقلید نقشـــی معین،خوش‌زبانی،زیبایی صورت،شوخ‌طبعی و خوشـــمزگی، سرعت انتقال و بدیهه سرایی،داشتن صدای خوب،آشنایی با موسیقی،داشتن بدن آمـــاده برای رقصیدن و مهارت در انواع رقص‌ها.کارشـــان نتیجه مطلوب نمی‌داد مگر آنکه همه این‌ها در شخص جمع باشد.البته وقتی همه این امتیازات در شخص جمع بود،کارش خیلی گل می‌کرد و خواستاران و طرفداران بی‌شماری پیدا می‌کرد.
لوده‌ها غالبا خودشـــان سردسته یا دســـته‌گردان بودند.به نواختن یکی از سازها ایرانی آشنایی داشتند. گاه با دف و دایره گروه را همراهی و رقص‌ها را هدایت می‌کردند.در دورانی که نمایش‌های درباری و اشرافی عمدتا منحصر به بقال‌بازی و یا نمایش‌هایی همچون«کچل‌بازی»بود،لوده‌هایی کـــه بین مردم نمایش اجرا می‌کردند،موضوع و درو نمایه نمایش‌های خود را هرچه بیشـــتر به مســـایل و مشکلات مردم نزدیک کردند.بنا به اظهارات شفافی یکی از پیشکسوتان تئاتر سنتی ایران،در ســـال‌های ۱۴-۱۳۱۳ هجری خورشیدی حدود پنجاه دســـته از این لوده‌ها در تهران فعالیت داشته‌اند.
در اواخر دوره قاجار،فردی به نام آقا کابلی که سردسته یکی از دسته‌های لوده بود،به رقص‌هایی که در نمایش‌های پراکنده لوده‌ها اجرا می‌شد،سروسامان داد.او رقصی را ابداع کرد که به رقص کابلی مشـــهور شـــد.او برای رقص از پسر بچه‌هایی کم سن و ســـال که صورت زیبایی داشتند، استفاده می‌کود.به این ترتیب که رقص‌های مختلف را به آن‌ها می‌آموخت و آن‌ها با لباس زنانه می‌رقصیدند.کار آنها بســـیار سخت و گاه با مشکل مواجه می‌شد چرا که در دوره قاجار برخلاف دوره صفویه،زنان مجاز نبودند در محافل عمومی برقصند.لوده‌هایی که از صدای خوشی برخوردار بودنـــد و ویژگی‌هایی مثل نغزگویی و حاضر جوابی،متلک پرانی،شـــیرین زبانی و نکته‌ســـنجی داشـــتند، رقص و آواز یا گفتار طنزآلود را درهم آمیختند و نمایش‌هایی ترتیب می‌دادند.بعدها برخی از ویژگی‌های این آمیختگی و اجرای آن،عینا به نمایش سیاه‌بازی منتقل شد.
بازیگر نمایش تخت حوضی با تماشـــاگر تماس مستقیم دارد و بسیاری از حرف‌هایش را بی‌پروا

با مردم می‌گوید و یا در مواقعی که ایجاب کند آنها را شـــاهد می‌گیرد.در نمایش تخت حوضی بین بازیگر و نقشـــی که بازی می‌کند،فاصله هست و بازیگر همیشه سعی می‌کند که این فاصله را حفظ کند.بازیگر نمایش تخت حوضی در طول نمایش مرتب از نقش خودش خارج می‌شود و گاه گفتار و رفتار او را تفسیر و توجیه می‌کند و این کار را با اعتقاد به اینکه نمایش اجرا می‌کند و نمایش با زندگی واقعی تفاوت دارد،مجاز می‌داند.

به این ترتیب لوده‌ها طرحی از نمایش را پدید آوردند که بعدها با وارد شدن سیاه،نمایش سیاه‌بازی نام گرفت.لازم به یادآوری است که لوده‌ها در هنگام اجرای نمایش،هیچ‌گونه محدودیت اخلاقی را رعایت نمی‌کردند و رکیک‌ترین الفاظ را به کار می‌بردند و وقیح‌ترین حرکات را انجام می‌دادند.

-منشأ شخصیت سیاه

درباره پیدایش شخصیت سیاه،در صحنه روحوضی نظرهای متفاوت وجود دارد که به شرح آنها می‌پردازیم:

نمایش ســـیاه‌بازی،زمانی شکلی نسبتا منســـجم به خود گرفت که لوده‌ها،مسخرگان،مطربان و مقلدان به دربار و خانه اشراف راه یافتند و با خود ویژگی‌هایی چون زیرکی،کنایه‌گویی،انتقاد از اوضاع جامعه و حکومت (گاه افرادی در حکومت،به دســـتور و یا ســـفارش دربار و یا حاکم مورد تمسخر و استهزا قرار می‌گرفتند و هجو می‌شدند)،در قالب طنز و هزل و هجو،آنچه را که آنها را به خواسته‌ها و زبان مردم نزدیک می‌کرد،به همراه آورده و موجب سرگرمی و تفرّج آنها می‌شدند.

مهرداد بهار از جمله اندیشمندانی است که پیشینه شخصیت سیاه رقصان شاد را فراتر از تاریخ می‌داند.به باور او این شخصیت«برداشـــت مردمانه‌ای از ایزدی نباتی است که چهره سیاهش به نشـــانه نژادی که نشانه‌ای از بازگشت او از جهان مردگان اســـت و لباس قرمزش نشانه خون و زندگی مجدد»۵.

جعفر شـــهری-که خود بازیگر نقش سیاه بوده اســـت-نمایش تخته حوضی را در واقع تقلید از بقایای غلامان و کنیزانی می‌داند که در منازل اعیان و اشراف قاجار خدمت می‌کردند.به باور وی اینان اکثرا واژگان فارســـی را با میان زبان ادا می‌کردند و حلاوتی در بیان داشتند که با سادگی و صداقت فطریشـــان آمیخته بود و هر شـــنونده‌ای را شـــادمان می‌کرد.با به هم خوردن بساط قجری،بهترین کار برای امرار معاش این غلامان آن بود که با در آوردن شـــکلک و نواختن ســـاز به جامعه هنری بپیوندند»۶.«با مراجعه به داســـتان‌های اساطیری و آیین‌های مردمانه می‌توان پیشـــینه مرد سیاه را تا پیش از تاریخ،پیش از زمانی که هزاران کولی در زمان بهرام گور(۴۲۱-۴۳۸ م)از هندوستان به ایران آورده شوند،ردیابی کرد»۷.به این ترتیب هرگونه شبه ارتباط میان رنگ سیاه این مردان و ویژگی نژادی هم منتفی می‌شود.

حضور شخصیت آیینی به نام خجسته در آیین‌های ایرانی قابل توجه است.چنان‌که در ششمین روز از نخســـتین ماه سال که نوروز بزرگ نامیده می‌شود،آن‌گاه بنا بر عادتی مردی خوش‌سیما شب هنگام بردرمی‌ایستاد و تا سپیده‌دم در آن‌جا می‌ماند.در ساعتی از صبح بی‌اجازه وارد می‌شد و در جایی می‌ایستاد که دیده شود.شاه از او می‌پرسید که کیست و چه نام دارد،از کجا آمده است و چه می‌خواهد و با خود چه آورده است؟آن مرد پاسخ می‌داد من«پیروز»م،نامم«خجسته»است

و از پیش خدا آمده‌ام و با نیک‌بختی و آرامش به همراه سال نو آمده‌ام»۸.
گرچه در این گزارش ذکری از چهرهء سیاه مرد پیروز،خجسته نیامده است اما او همانند همان حاجی فیروز شـــاد و خوش‌یمن است.وی در آغاز ســـال نو ظاهر می‌شود تا پیام‌آور نیکبختی و شادی باشد.باید توجه داشت که واژهء«فیروز»معرب«پیروز»است.
کوســـه-مردی سیاه چهره-و عروس او،مردی ملبس به لباس زنانه که تور یا پارچه‌ای ضخیم بر چهره می‌افکنده با رقص و آوازی مضحک معمولا در بعضی از شهرســـتان‌های ایران به نمایش می‌پرداختند.
مریم نعمت طاووســـی و ابو القاســـم دادور معتقدند که:«با توجه به آرای دومزیل درباره کارکرد رنگ‌ها در ایدئولوژی ساختمند سه‌گانه هند و اروپاییان و بازخوانی داستان سیاوش به نظر می‌رسد که تا پیش از این‌ها رنگ سیاه در حوزه فرهنگی ایران کنونی و احتمالا در نزد بسیاری از اقوام هند و اروپایی نشانه بازگشت از جهان مردگان،جهان تاریک زیرین بوده است و در همین راستا برابری سیاه و سبز در طبقه‌بندی رنگ‌های هند و ایرانیان(اروپاییان)هم توجیه می‌شود.سبزینگی از دل زمین می‌رویده از همان جایی که مردان ســـیاه در بهار به روی زمین باز می‌گردند.به این ترتیب نمی‌توان از منظر باورهای هند و اروپایی و نه از منظر فرهنگ اقوام میانرودان که تأثیری شگرف بر همســـایگان خود داشتند،چهره سیاه رنگ این شـــخصیت لوده و بازیگوش را نشانه تراژدی دانســـت،این مرد سیاه هر ساله از جهان مردگان باز می‌آید تا شادی از دست رفته را به میان آدمیان باز آورد.بی‌شک این شادی در دوران‌های گوناگون زیستی بشر ناشی از رخدادهای متفاوتی بوده اســـت.در زمانی که زندگی آدمیان وابســـتگی تام و تمامی به چرخه‌های طبیعی داشت،رویش زندگی سبز از زمین می‌توانست بزرگترین رخداد شادی‌آور آدمیان محسوب شود. ازاین‌رو بزرگترین و شادمانه‌ترین جشن را به هنگام آمدن بهار برپا می‌کردند.
با گذشت زمان و یافتن چرخه‌های قانونمند تغییرات شمول،جشن‌های سال نو بار معنایی دیگری یافتند و از همین رو به تدریج درنظر آدمیان این مردان ســـیاه منحصرا به نشـــانه‌های برکت و شـــادمانی تغییر کارکرد دارند و تا آن‌که در عصر حاضر،این مردان ســـیاه ارتباط مینوی خود را با جهان هســـتی از دست دادند.اما همچنان شادی‌ساز باقی ماندند.با همه آنچه که ذکر شد،باید این نکته را از نظر دو رداشت که عناصر اسطوره‌ای همواره با پذیرش بار معنایی مناسب با زمانه در فرهنگ ملل به حیات خود ادامه می‌دهند و غالبا این معانی چندان از اصل اســـطوره‌ای دور نمی‌شـــوند که بازشناخت را با دشواری همراه سازند.کارکرد اصلی اسطوره مرد سیاه برکت‌آوری است، برکتی که نتیجه آن شادمانی است.از همین روست که مردان سیاه در طی گذر تاریخ همه عناصر شادی‌آور را به شخصیت خود افزوده‌اند»۹.
بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ایران چنین می‌نویسد:
«و اما منشأ شخصیت سیاه نمایش‌های شادی‌آور قابل بررسی است.مطمئنا این سیاه از بازمانده‌های اقوام تیره رنگ ما قبل آریایی نیست.احتمال دارد که در دوره یکپارچگی قلمرو اسلامی که آمد و رفت تاجران تا ســـواحل آفریقا هم می‌کشید،پای تعدادی از مزدوران و بازرگانان سیاه به این طرف باز شده باشـــد.در اواخر قرن دهم هجری، پرتغالی‌ها نیز برای ساختن استحکاماتشان در

جنوب،گروهی برده از کرانه‌های حبشـــه و زنگبار به سواحل خلیج فارس آوردند،آیین زاری‌های کنونی جنوب،ناچار بازمانده‌های آن برده‌ها هستند.زیرا که مراسم زارشان رگ و ریشه آفریقایی خود را هنوز حفظ کرده است.

اما مهم‌تر و قدیمی‌تر از همه این است که کولی‌های دربه‌در آسیایی و خصوصا هندی چه پیش از اســـلام و چه پراکنده بوده‌اند و دوره‌گردی و چه دسته‌جمعی هرچند یک بار به این طرف رو می‌کرده‌اند.این‌ها در سراســـر ایران پراکنده بوده‌اند و دوره‌گردی و مطربی و رقص و تقلید جزء ذاتشان بوده است»۱۰.

بیضایی بر این باور اســـت که حتی آنهایی را که در دســـته‌های دوره‌گرد با نام حاجی فیروز و آتش‌افروز می‌بینیم که با صورت‌های سیاه کرده یا سیماچه‌ای بر چهره،می‌رقصند و مسخرگی و لودگی درمی‌آورد،از بقایای همین کولیان هستند.

در واقع بیضایی عقیده دارد که در نهایت،ســـیاهی که ابتدا چندگونه رقص دسته‌های مطربی را انجام می‌دهد و مسخرگی‌های فی البداهه را می‌سازد،از همین راه وارد تقلید می‌شود و خصوصا در قصه‌هایی که اساس آن‌ها تمسخر لهجه و ظاهر افراد است جایی پیدا می‌کند و خلاصه سیاه تخته حوضی را از تبار زنگیان می‌داند علی نصیریان معتقد است که«لهجه خاص شخصیت سیاه می‌تواند مربوط به برده‌های سیاه پوستی باشد که هرگز نتوانستند زبان فارسی را به خوبی تکلم کنند.»او همچنین معتقد است که:«گاهی برخی از آن‌ها افرادی سرکش بوده‌اند که عمدا با انجام ندادن دستورات اربابشان،همه‌چیز را به هم می‌ریختند».

بنا به نظر نصیریان:«این بردگان که از آفریقا به ســـواحل ایران آورده شده و یا از اماکن مقدس.. خریداری شده،زن و مرد به عنوان کنیز و غلام در خانه اعیان و اشراف خدمت می‌کردند،طبیعی اســـت که زبان فارسی را درست نمی‌دانستند و پس از اینکه مدتی در ایران می‌ماندند،کم‌وبیش چیزهایـــی یـــاد می‌گرفتند ولی معانی لغـــات را خوب نمی‌فهمیدند و کلمات را درســـت تکلم نمی‌کودند و لهجه بخصوصی داشتند و تک زبانی حرف می‌زدند.در نتیجه گفتگو.یشان خنده‌آور می‌شد.مخصوصا با آن صورت سیاه و شکل و شمایل غریب و آن لهجه مخصوص بیش از پیش ریخت و قیافه خنده‌آوری پیدا می‌کردند.علاوه بر این‌ها این غلام‌ها پرتوقع و فضول هم بودند و در هر کاری دخالت می‌کردند.حرف زدن بی‌موقع یا دخالت نابجا و یا عوضی فهمیدن دستورات ارباب،موقعیت‌های خنده‌آوری به وجود می‌آورد.این اشـــخاص به دلیل این امتیازات برجسته و درخور مضحکه، از پایه‌های اصلی کار تقلید شد و برخی از افراد مستعد که فرصت مشاهده لحن و لهجه و طرز رفتار این اشخاص را داشتند،شروع کردند به درآوردن ادای آن‌ها و رفته‌رفته آنقدر جا افتادند و شـــیرین و خنده‌آور شـــدند که از اشخاص اصلی و پایه مهم نمایش‌های شاد شد و بازیگران برجســـته‌ای در این پیدا شدند ولی نکته درخور اهمیت همان بازی کردن نقش غلام سیاه‌های مختلف بود.در مهمانی فلان شخصیت تقلید غلام سیاه شخصیت دیگری را که حضار می‌شناختند درمی‌آوردند.در نتیجه تأثیر بازی و نمایش،دوچندان می‌شد چون‌که تماشاگران با خصوصیات غلام سیاه مورد بحث آشنا بودند و به محض این‌که بازیگر شروع به بازی می‌کرد،از لهجه و حرکات و ســـکناتش متوجه می‌شـــدند که این در خرید فلان شخص است و بعد وارد

درگیری این غلام ســـیاه با ارباب،زن ارباب و به‌طور کلی خانواده و مسایل مربوط به آن خانواده می‌شدند.
نماشـــاگر امروز که وقتی نقش ســـیاه‌بازی می‌شود،اساســـا نمی‌داند این شخص بازی چرا سیاه اســـت؟چرا لهجه مخصوص دارد؟چرا فضول است؟چرا کلمات را عوضی می‌گوید؟چرا پرتوقع و زودرنج است:نه بازیگران این نقش و نه تماشاگر آن،هیچکدام از چگونگی این شخصیت آگاهی ندارند و تصور می‌کنند تنها به دلیل ســـنت‌های نمایشی این شخص صورت خود را با دود سیاه کرده،لودگی و دلقکی می‌کند».
به‌هرحال و با توجه به آنچه تاکنون آمد،ســـیاه تکامل یافته دلقکان،مقلدان و لوده‌هایی است که به تمام ویژگی‌های خود رنگ ســـیاه و لهجهء ویژه را اضافه کرده و تبدیل به شـــخصیتی حاضر جواب،زیرک،بذله‌گو و گاه شـــیطان شـــده اســـت که به عنوان یک نوکر به ارباب خود(حاجی) وفادار،اما به رفتار و گفتار خلاف اخلاق او معترض است.
-چرا رنگ سیاه؟
در مورد رنگ سیاه نیز فرضیاتی وجود دارد:
خجسته کیا در کتاب قهرمان بادپا به ریشه‌های باستانی و تاریخی رنگ سیاه اشاره می‌کند و معتقد است که«رنگ سیاه بر چهره بازیگران و قهرمانان قصه‌های ایرانی به نشانه رنگ نژادی نیست.صورتکی اســـت که قهرمان به چهره خود می‌زند.او همچنین به نمایشـــگران سال نو که رسیدن بهار را مژده می‌دهند،اشاره می‌کند که چهره‌ها را سیاه می‌سازند و غالبا زنگوله به دور کمر می‌آویزند.وی رنگ سیاه و آیین‌ها و نشانه‌های اسطوره‌ای چون«آیین مادر زمین را نیز به یکدیگر مرتبط می‌داند»۱۱.
بیضایی علاوه بر اینکه رنگ سیاه را شکلی غلوآمیز،در کنار سایر ویژگی‌ها برمی‌شمرد،به ارتباط بین سیاه و قنبر(نوکر شوخ‌طبع حضرت علی(ع)در شبیه شاد یا مضحک)نیز اشاره دارد.۱۲
اما سیاه،علیرغم داشتن چنین چهره‌ای،قلبی رئوف دارد.به همین سبب است که مردم عامی با او احساس همدردی می‌کنند و او را فریادرس خود در برابر اربابان و قدرتمندان می‌پندارند.هرچند نقشه‌ها و شگردهای سیاه در نمایش سیاه‌بازی به واسطه شادی‌آور بودن آن اغلب به هم می‌ریزد اما او معمولا به نتایجی مطلوب دست می‌یابد.دکتر کامیابی مسک معتقد است که:«چون لوده‌ها صورتشـــان را سیاه می‌کردند(این سیاهی به جای ماسک به کار می‌رفته است)زیرا سیاه پوست در ایران به معنای انسان وحشی و آدمخوار شهوت داشته و در نتیجه آدمی که سیاه است،خارج از جامعه است و می‌تواند اجرای هر کار و گفتاری را به خود اجازه دهد و بر او ایرادی نیست.
در فرهنگ غرب نیز بازیگران(فارس‌ها)دلقک و لوده،از قرون وســـطی تا به امروز،هرگز با چهره و لباس معمولی روی صحنه ظاهر نمی‌شده‌اند و نمی‌شوند و با افراد دیگر تفاوت داشته و دارند.آنها از لباس‌های مخصوص و یا صورتک(ماسک)استفاده می‌کنند.«آرلوکن»شخصیت بازی«کمد یا دلارته»در ایتالیا از لباس یک تیکه که از لوزی‌های رنگارنگ بهم دوخته شده و کلاه مخصوص پارچه‌ای که قســـمت بالای آن،منگوله داشت و آویزان بود،استفاده می‌کند.«پی‌په‌رو»شخصیت بازی نوعی نمایش خنده‌دار فرانســـوی،لباس گشاد بر تن و کلاه«به ره» کشاورزان فرانسوی بر سر می‌نهد.«کلون»پرسناژ سیرک‌ها نیز از لباس گشاد و ماسک کوچک قرمز که روی بینی‌اش

می‌گذارد به بازی می‌پردازد.انتقادات نیشـــدار کلون وقتی قابل تحمل اســـت که او یک ماسک کوچک قرمز روی بینی‌اش می‌گذارد و تلوتلو می‌خورد و مردی مســـت را نشـــان می‌دهد و آدم مست چون از حالت عادی خارج است،می‌تواند هر حرفی را بگوید و هر رفتاری را انجام دهد.باید توجه داشت که همه بازیگران کمیک با صورت سفید شده به صحنه می‌رفتند زیرا مهم بود که بازیگر در هیبت واقعی خودش نباشـــد تا بتواند زیر ماسک و لباس غیر معمولی،به آزادی انتقاد کند،به سخره بگیرد و با رفتار و گفتارش عقده دل باز کند.

در ایران این ماســـک،رنگ سیاه بوده اســـت که به صورت می‌مالیدند و شخصیت سیاه بود که می‌توانســـت به خود اجازه هر کاری را بدهد.زیرا در فرهنگ ایران،همانطور که اشـــاره شد،سیاه آدمی وحشی،بی‌سواد،بی‌فرهنگ و خدازده،بی‌آبرو،احمق و گناهکار ازلی بود.(به قصه‌ای که درباره خیام می‌گویند،توجه کنیم که وقتی یک بیت جسورانه می‌گوید،صورتش سیاه می‌شود.و با گفتن یک بیت توبه خواهانه به حالت عادی برمی‌گردد).

در طول تاریخ فقط مردم عادی و شهروندان معمولی مورد مضحکه قرار می‌گرفته‌اند و شاهان و شاهزادگان و اشراف از استهزا شدن مصون بوده‌اند.تقریبا می‌توان گفت که در آثار مشهور ادبی و هنری،همواره ســـیاهان نقش‌های پست،نظیر کنیز و غلام و در نهایت ندیم و نگهبان را بازی می‌کرده‌اند و تنها شـــخصیت سیاه‌پوست جدی که مقام اجتماعی و نظامی والایی دارد قهرمان نمایش‌نامه اتللو،اثر شکسپیر است که او هم با حسادت افراطی،عقل را از دست می‌دهد و معشوقه و خود را می‌کشد.

سیاهان،نژاد و تیره انسانی هستند که در آفریقا به وجود آمده و زندگی می‌کنند.افراد این نژاد تا قرن ۱۹ میلادی به صورت قبیله و به‌طور ابتدایی با آداب و رســـوم و مذاهب و آیین‌های خاص خودشـــان زندگی می‌کردند،تا اینکه اروپاییان برای دستیابی به منابع زیرزمینی این قاره،به آنجا سفر کردند و به عنوان میسیونر و به بهانه و به بهانه تبلیغ و تربیت مذهبی،به تعلیم و تربیت و تغییر زندگی آنها پرداختند و به دنبال آنها ارتش‌های کشورهای اروپایی،این سرزمین‌ها را تصرف کردند و به اســـتعمار و استثمار ساکنان آنها پرداختند.قبل از اروپاییان البته اعراب و ملت‌های خاورمیانه سیاه پوستان را به عنوان کنیز و غلام به کار می‌گرفتند.در قرون گذشته سیاهاو و سیاه زنگی‌ها جز در خدمت ارباب‌ها به قیمت تکه نانی به کار دیگر نمی‌آمدند و کنیزکان در دربارها فقط به تشفی شهوات صاحب حرمسرا می‌پرداخته‌اند و جالب است که هیچوقت از آنها فرزندی باقی نمانده و شاهزاده سیاهی وجود نداشته است.

نظـــری به دایره المعارف‌هـــا و فرهنگ‌های لغت و کتاب‌های امثال و حکم نشـــان می‌دهد که در فرهنگ مردم ایران، ســـیاهی مظهر زشـــتی،پلیدی،کثافت،بدی و خطر بوده است و آدم‌های سیاهپوســـت مظهر بی‌تربیتی،بیسوادی، بی‌اســـتعدادی و به‌طور کلی انســـان کهتر بوده‌اند و ازاین‌رو گفتار و رفتار آنها هیچ ارزشی نداشته است و تقلید و ادا درآوردن و انتقاد آنها به کسی برنمی‌خورده است.در فرهنگی معین اصطلاحاتی که در مدخل واژه سیاه آمده،بدین شرح است: رو سیاه بودن،یعنی گناهکار بودن.«رویم سیاه»،نوعی نفرین است.«سیاه روی شدن»یعنی بی‌آبرو شدن.

«سیاه‌بخت»-بدبخت،«سیاه پســـتان»-زنی که هر کودک شیر او را بخورد،بمیرد.«سیاه‌خانه»-زندان-خانه بدیمن.«سیاه دست»،-رذل،شوم،بخیل.«سیاه دل»-قسی،بدگمان.«سیاه‌رو»بی‌آبرو، «سیاه فرجام»-سیاهکار، «سیاه مغز»،«سیاه‌نامه»و...

خوش بود گر محک تجربه آید به میان تا سیه روی شود هرکه در او غش باشد
(حافظ)

سیه‌تر دل مرد بد دین‌شناس که نه شرمش از کس،نه ز ایزد هراس
(اسدی)

اما اتفاقی که در تخته حوضی رخ داده اســـت اســـتثنایی را رقم زده که طبق آن سیاه تبدیل به موجودی زیرک، نکته‌پرداز و منتقد نظم موجود شده است.نقشی که نمایندگی توده عوام را در مقابل صاحبان قدرت بر عهده دارد.چنان‌که گویا با این انتخاب معیارها و ارزش‌های پیشـــنهاد شده توسط خواص به زیر سؤال رفته‌اند و راهی جز آن‌چه در ادبیات رسمی رایج است پیشاوری مخاطبین قرار گرفته و به همین ســـبب است که ما معتقدیم که سیاه‌بازی،نوعی نمایش سنتی مردم ایران بوده اســـت و باید لا اقل از فنون آن در خلق نمایش‌های جدید اســـتفاده کرد و به خصوص از ســـیاه که به‌هرحال پرسناژی زیرک و تیزبین بوده است.جشنواره‌های آیینی سنتی مذهبی می‌توانند به این مهم بپردازد و کمک مؤثری در تشویق دانشجویان به حفظ سنت‌های خوب ایرانی داشته باشند.

نتیجه

لازم به یادآوری اســـت که سیاســـت‌های کلان مرکز هنرهای نمایشـــی بیشـــتر در جستجوی نمایش‌های مدرن جامعه حرکت می‌کند.هنوز متوجه چند و چون تأثیرات عمیق و تکنیک‌های اشکال نمایش سنتی ایران نیســـت،حال آن که بزرگان تئاتر جهان شیفتهء دیدن و بهره بردن از این تکنیک‌ها هســـتند که قادر اســـت حتی در عصر حاضر،در جهانی کـــه با ابزار و فنون نو آشناست،مورد استفاده قرار گیرد و با مخاطبین در سراسر جهان ارتباط برقرار کند.

در پایان پیشنهاد می‌شود:

یکی از بناهای قدیمی تهران که دارای حیاط و حوضی در میان آن است خریداری کنند و مرکز ثابتی برای تولید و ارائه نمایش بزرگ سنتی ایران پدید آورند.

به یاد داشته باشیم که ایجاد چنین مکان‌هایی می‌توان گروه‌های نمایشی زیادی را پدید آورد و به آنها آموزش داد و از طریق تولیدات آنها می‌توان هم اوقات فراغت تماشاگران را فراهم کرد و هم ایجاد کار نمود و بخصوص بعضی از محله‌ها را از طریق این فعالیت‌ها رونق و روح بخشـــید. این کارها به سادگی و با هزینه بسیار کم می‌تواند جزء برنامه‌های مسئولین شهر و یا مسئولین تئاتر کشور قرار گیرد.

منابع

-بهار،مهرداد(۱۳۷۵)،ادیان آسیایی،نشر چشمه،تهران.
-بهار،مهرداد(۱۳۷۵)،از اسطوره تا تاریخ،نشر چشمه،تهران.
-ملک‌پور،جمشید(۱۳۶۳)،ادبیات نمایشی در ایران،انتشارات توس،تهران.
-جنتی عطایی،ابو القاسم(۱۳۳۳)،بنیاد نمایش در ایران،انتشارات ابن سینا،تهران.
-نصیریان،علی(۲۵۳۷)بنگاه تئاترال،نشر اندیشه،تهران.
-امینی،رحمت(۱۳۷۸)،پیدایش و سیر دگرگونی نمایش سیاه‌بازی،پایان‌نامه کارشناسی ارشد،دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
-رضوانی،مجید(۱۹۶۲)،تئاتر و رقص،پاریس.
-مؤمنی،باقر(۲۵۳۷)،تیاتر کریم شیره‌ای،نشر سپیده،تهران.
-دروویل،گاسپار(۱۳۳۷)،سفر به ایران،ترجمه جواد محبی،چاپ گوتمبرگ،تهران.
-دروویل،گاسپار(۱۳۶۴)،سفر به ایران،ترجمه منوچهر اعتماد مقدم،انتشارات شب‌ریز،تهران.
-معین،دکتر محمد(۲۵۳۶ شاهنشاهی)،فرهنگ فارسی،(متوسط)،موسسه انتشارات امیر کبیر،چاپ سوم، تهران.
-کیا،خسجته(۱۳۷۵)،قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی،نشر مرکز،تهران.
-شهری،جفعر(۱۳۸۱)،طهران قدیم،انتشارات معین،تهران.
-طاووسی،مریم،دادور،دکتر ابو القاسم،(۱۳۸۳ پاییز)،مرد سیاه چهره،از اسطوره تا صحنه نمایش،مجله هنرهای زیبا دانشگاه تهران،شماره ۱۹.
-ژوبر،پ.ام،(۱۳۴۷)،مسافرت به ارمنستان و ایران،ترجمه محمود مصاحب،تبریز.
-بیضایی،بهرام(۱۳۷۹)،نمایش در ایران،انتشارات روشنگران و مطالعات زنان،تهران.
-عاشور پور،صادق(۱۳۷۳)،نمایش کوسه‌گردی،ویژه‌نامه ششمین جشنواره نمایش‌های سنتی،آیینی تهران، مرکز هنرهای نمایشی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و کانون نمایش‌های مذهبی و سنتی وابسته به انجمن نمایش. (۱)ژوبر،پ.ام،مسافرت به ارمنستان و ایران؛ترجمه محمود مصاحب،تبریز، ۱۳۴۷،ص ۱۴۱.
(۲)دروویل،گاسپار؛سفر به ایران؛ترجمه منوچهر اعتماد مقدم؛تهران،شب‌ریز، ۱۳۶۴.
(۳)مؤمنی،باقر؛تیاتر کریم شیره‌ای؛تهران:سپیده،۲۵۳۷،ص ۲۷.
(۴)نصیریان،علی؛بنگاه تئاترال؛تهران:اندیشه،۲۵۳۷،ص ۶.
(۵)بهار،مهرداد؛از اسطوره تا تاریخ؛تهران:چشمه،۱۳۷۷،ص ۲۴۵.
(۶)شهری،جعفر؛طهران قدیم؛تهران:معین،۱۳۸۱،ص ۵۷-۵۸.
(۷)بیضایی،بهرام؛نمایش در ایران؛تهران:انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۹،ص ۳۸.
(۸)آموزگار،ژاله؛ ۱۳۷۰،ص ۲۷.
(۹)نعمت طاووسی،مریم و ابو القاسم،داور؛مرد سیاه چهره؛از اسطوره تا صحنه نمایش،مجله هنرهای زیبا تهران،ش ۱۹،پاییز ۱۳۸۳،صص ۹۵-۱۰۱.
(۱۰)بیضایی،مهرام.
(۱۱)کیا،خجسته؛قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی؛تهران:نشر مرکز، ۱۳۷۵،ص ۱۸۴-۱۸۷.
(۱۲)بیضایی،بهرام.

مکان یابی تئاتر محیطی در فضای شهری تهران

نوشته: علی طهرانچی / ارتباط پیوسته و موثر بین دو حوزه شهر و تئاتر(بخش اول)

مکان یابی تئاتر محیطی در فضاهای عمومی شهر تهران

پیچیدگی و چند بعدی بودن مسائل در شهر نیازمند تعامل و وام گیری از دیگر حوزه ها است. با نگاه به چشـــم انداز شهر خودســـازمانده (خود ترمیم) و یا به تعبیری تئاتر درمانگر، ضرورت پرداخت به تئاتر محیطی در فضای عمومی شهر بیش از پیش احساس می شود.

شهر ساختاری است که به لحاظ جغرافیایی، معماری، سیاسی و اجتماعی همواره در حال تغییر است. جایی که عده کثیری در این ساختار بی نهایت پیچیده اجتماعی گرد هم می آیند، کار و زندگی می کنند. (هاروی، جن، تئاتر و شهر. ترجمه سپیده خمسه نژاد. تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۹۲) هنر نمایش در درون این ســـاختار جایگاهی به مراتب ویژه دارد و بدون شـــک در همه جا هست. از مراکز تفریحی گرفته تا تئاترهای کوچک و مستقل، از آئین ها و مناسک دولتی تا تشـــریفاتی که در صحن دادگاه انجام می شود، این روند پیوسته در زندگی روزمره جریان دارد. تئاتر و شـــهر نشـــان می دهند که چطور تئاتر، اجرا و شهر می توانند قدرتهای سیال اجتماعی، ایدئولوژی و درک افراد از هویت خویش را تحت تاثیر قرار دهند. پیچیدگی و چند بعدی بودن مســـائل در شـــهر نیازمند تعامل و وام گیری از دیگر حوزه ها اســـت. با نگاه به چشم انداز شهر خودســـازمانده (خود ترمیم) و یا به تعبیری تئاتر درمانگر، ضرورت پرداخت به تئاتر محیطی در فضای عمومی شـــهر بیش از پیش احساس می شـــود. انگیزه قدم گذاشتن در این پژوهش به واسطه برقراری ارتباط پیوسته و موثر بین دو حوزه شهر و تئاتر می باشد. در این مسیر دریچه ای گشوده شده است که تئاتر را مختص سالن های نمایش و قشری خاص نپنداریم بلکه آن را به درون شهر بیاوریم و این رویداد را با همه قسمت کنیم. علاوه بر این موضوع بتوانیم در کیفیت بخشی به فضاهای عمومی شهر گامی بلند برداریم. چگونگی انجام این پژوهش بصورت مطالعه کتابخانه ای و مشاهده میدانی صورت گرفته است. برای نیل به این هدف، این مقاله تلاش می کند در فرآینـــد توصیفی - تحلیلی، درگام اول فضای عمومی را به مثال دموکرات ترین فضای تجمع در شهر و تئاتر محیطی را به عنوان گونه ای از هنر نمایش بطور اجمالی شرح دهد. گام دوم از ترکیب، آمیزش و برهم کنش تئاتر محیطی در فضای عمومی شـــهر به الگویی واحد به نام «کاتالیزور مکانی» دســـت یابد. گام سوم کاربرد الگوی کاتالیزور مکانی بعنوان خلق صحنه پردازی تئاتر محیطی بیان می گردد و پس از آن راهکارها، پیشنهادات ارائه می شوند. در آخر، مکان یابی تئاتر محیطی در فضاهای عمومی شهر تهران با شناسایی هفت گونه - شاخص به کار خود پایان می دهد.

این نوشتار در دو بخش جداگانه اما پیوسته شکل گرفته و انتشار می یابد. در بخش اول مباحث

نظری تشریح می گردد و در بخش دوم «بوطیقای الگوی کاتالیزور مکانی» پژوهش را به سوی ایجاد راهکارهای عملی سوق می دهد.

واژه‌های کلیدی: تئاتر محیطی، فضای های عمومی شـــهر تهـــران، طراحی صحنه، مکان یابی، کاتالیزور مکانی، زندگی روزمره در شهر

شهر

قرن بیستم و یکم قرن شهرهاست، چرا که اکنون بیش از نیمی از مردم دنیا شهرنشین اند و اگر رشد شهرنشینی به همین منوال ادامه یابد، تعادل جمعیتی بین شهر و روستا به نحوی چشمگیر به ســـود شهرها تغییر خواهد کرد. همگام با تســـریع رشد شهرنشینی، فرایند جهانی شدن نیز شتابی فزاینده یافته و شهرها، این کانون های اصلی اجتماعی و اقتصادی دنیا، از طریق فناوری پیشـــرفته اطلاعاتی و ارتباطاتی، بیشـــتر و شـــتابزده تر از پیش با هم مرتبط گشته اند. در این شرایط، کیفیت فضای شهرها، چه از لحاظ جذب سرمایه و گردشگر، چه از لحاظ حفاظت محیط زیست و چه از لحاظ بهبود کیفیت زندگی شهروندان، نقش قابل ملاحظه ای در اوضاع اقتصادی و اجتماعی ملل خواهد داشت. (مدنی پور، علی، فضاهای عمومی و خصوصی شهر ترجمه فرشاد نوریان. تهران: انتشارات شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری، ۱۳۸۷)

فضا

در این میان اشتراک و توافق اصلی شهروند در داخل شهر بر سر یک واژه یعنی فضا (**SPACE**) بصورت خودآگاه و ناخودآگاه تعیین شده است. بدون شک شاید اولین تفاهم شهروندی، یکسان سازی و عدالت بخشی در شهر با تقسیم فضا صورت خواهد گرفت. به قسمی که تقسیم فضا در غالب دو واژه عمومی و خصوصی، بستری را ایجاد می کند برای احترام به حفظ حریم یکدیگر و مشـــخص شدن حق شهروندی بر شـــهر. به همین دلیل مالکیت شهر ازآن شهروند می شود. سرانجام نحوه ورود و دخالت در فضا، ترغیب ایجاد ارتباط شهروندان باهم و دگرگونی در محیط پیرامونی را جزئی از حق خود برشهر در فضای عمومی می داند.(گراف ۱: شهر، فضای عمومی)

فضا و شهر

فضاها بیش از چیزی که از آن به‌عنوان مکان نام برده می‌شوند در واقع یک موقعیت، یک فضای خاص و یا یک اتمســـفر جاری هســـتند. فضایی که وقایع تنها با حضور و تعامل افراد با محیط صورت می‌گیرد و از طریق این تعامل به فضا معنا می‌بخشـــند. (گـــودال، ۱۹۸۷؛ میهو و پنی، ۱۹۹۲) ایـــن فضاها با توجه به نوع فعالیت‌ها بار معنایی و موقعیتی ویژه‌ای را کســـب می‌کنند، مثالی ملموس در مورد آن تفاوت بین بازار تهران و اطراف تئاتر شهر است. این دو فضای عمومی مهم تهران دارای تاریخچه و ســـابقه‌ای دیرینه در زندگی اجتماعی شهروندان تهرانی هستند و هر کدام با توجه به فعالیت‌هایی که در آن صورت گرفته و می‌گیرد واجد بار تاریخی و اجتماعی می‌شوند که به آن فضا شخصیتی خاص می‌بخشد.

تئاتر

در تعریف هنر تئاتر به نقل از سایت ویکی پدیا اینگونه بیان شده است: تئاتر یا نمایش شاخه ای از هنرهای نمایشی است که به بازنمودن داستان ها در برابر مخاطبان یا تماشاگران می پردازد. به جز سبک معیار گفتار داستانی، تئاترگونه های دیگری نیز دارد مانند اپرا، باله، کابوکی، خیمه شب بازی، پانتومیم و تئاتر خیابانی که این نمایش توسط یک یا چند بازیگر در یک محیط باز به نام «سن» انجام می گیرد که البته این کار توسط کارگردان هدایت می شود.

تئاتر محیطی

ازســـوی دیگر گونه ای از هنرتئاتر بنام تئاتر محیطی بیان شده است که در تشریح مفهوم تئاتر محیطی، اینگونه می‌توان تعریف کرد گونه ای نمایش که از پست مدرن و جنبش آوانگارد جایگاه خود را با مدارک علمی و معتبر ثابت کرده و شیوه ای برآمده از آثار بزرگانی همچون پیتربروک و گروتوفســـکی می باشد. نمایشی که به یک محیط وابسته است، چه در غالب مفهوم و چه در نحوه اجرا، به عبارتی محیط، امکانات موجود در آن و مشارکت تماشاگر بر حسب طبقه، جایگاه اجتماعی، مفهوم، داستان و شکل اجرایی نمایش را تعیین می کند. در واقع رابطه بین تماشاگر و بازیگر به شـــکل بداهه (پیش بینی نشده) و بکر عناصر اصلی شکل گیری این نوع تئاتر است. (ســـجادی، فروغ (۱۳۹۲)، تاملی بر مفهوم تئاتر محیطی {درون شـــبکه ای سایت ایران تئاتر شناسه مطلب: ۳۱۱۵۰}) (گراف ۲: تئاتر، تئاتر محیطی)

فضا و مکان

از اینرو فضای عمومی و تئاتر محیطی جزئی از یک کل بزرگتر یعنی شـــهر و تئاتر می باشـــند چنانکه در فوق بیان گردید توافق اولیه هر دو بر ســـر فضا است. پس از جاری شدن عنصر معنا در درون فضـــا، فضا مکانیت محیط را تثبیت می کند و به مکان مبدل می گردد. در واقع بنابر تعاریف مکان در فرهنگ انگلیسی آکسفورد، مکان «یک موقعیت، نقطه یا ناحیه‌ای خاص» معنی شده است. در فرهنگ انگلیسی لانگمن، مکان «هر ناحیه، نقطه یا موقعیتی یا وضعیت در فضا» و «یک نقطه به‌خصوص در یک ناحیه گسترده‌تر» است (**Longman**,۲۰۰۱: ۱۰۷۲). منظور از مکان، مفهوم مجرد و کلامی آن، به معنی یک جا نیســـت. اشیای گوناگون و رفتارهای مختلف احتیاج به مکان‌های متفاوت دارند. مکان، جا یا قسمتی از فضاست که از طریق عواملی که در آن قرار دارند صاحب هویت خاصی شده است (گروتر، ۱۳۸۳: ۱۳۸). مکان بخشی از فضاست که به واسطه عناصر و عواملی خاص صاحب هویتی منحصربه‌فرد و تکرارناپذیر می‌شود. شولتز معتقد است که ماهیت یک مکان در بعضی عرصه‌ها، کنشی زمانی است که با فصل‌ها یا دوره‌های یک روز همانند هوا تغییر می‌کند؛ عواملی که بیش از هرچیز، موقعیت‌های متفاوت را تعیین می‌کند. او خاطرنشـــان می‌کندکه در واقع بی‌معنی است که رخدادی را بدون ارجاع به یک محل تصور کنیم. به وضوح مکان یکی از اجزای یکپارچه وجود است. پس منظور ما از کلمه مکان چیست؟ روشـــن اســـت که مقصود ما چیزی بیش از یک موقعیت انتزاعی است. منظور ما این است که یک تمامیت از چیزهای ملموس دارای ماده و جوهر، شکل، بافت و رنگ ساخته شده است. این

چیزها در کنار هم مشـــخصه‌ای محیطی را تعیین می‌کنند که گوهر مکان اســـت. بنابراین یک مکان، یک پدیده کامل کیفی است که نمی‌توانیم آن را به هیچ یک از اجزایش نظیر رابطه فضایی تقلیل دهیم بدون اینکه طبیعت منسجم آن از نظر دور شود.

معنای حضور در مکان (رابطه میان فضاییت و مکان)

رابطه زیســـت جهان با مکان مستلزم رابطه انسان و حضور وی در محیط پیرامونش است؛ برای پرداختن به ساختارهای زیربنایی زیست‌جهان باید پیش و بیش از هر چیز به مفهوم هایدگری فضاییت مرتبط شـــویم یا به ندای حضور گوش سپاریم. فضاییت نشان‌دهنده ارتباط ریاضی با جهان نیســـت، بلکه در عوض هرروزه به وجود فضایی برای زیســـت‌مان اشاره دارد. آن‌گونه که هـــر چیزی در این فضا جای خود را دارد و همه این جاها به کارآفریدن و فراهم کردن محیطی می‌آیند که فراروند راستین زندگی در آن محیط جریان می‌گیرد و روی می‌دهد. (گراف ۳: فضا، اشتراک شهر و تئاتر)

بنابراین تا بدین جا در گام اول از تشـــریح شـــهر و جز آن فضای عمومی، تئاتر و جز آن تئاتر محیطی رســـیدن به توافق اولیه هر دو حوزه بر ســـر واژه فضا، تزریق معنا و عامل هویت بخش حضور، مکان را متبلور شدیم.(گراف ۴: تحقق فضا به مکان)

برای سوق به مفهوم کاتالیزور مکانی نیازمند عنصر اولیه یعنی مکان داشتیم که در بند های فوق موجودیت یافته و حال برای شـــکل دهی آن به چگونگی بلوغ مکانی می پردازیم. مکان پس از گذر در زمان به مرور رشـــد می کند به بلوغ می رسد اما این تکامل با خاطره و یادآوری (تصور ذهنی) محقق می گردد. مکان به مرحله ای از بلوغ می رســـد که نشـــانی از یک هویت دارد. با ذکر یک اســـم فرآیندی از بازتولید معنا در ذهن شکل می گیرد، معنایی که شاخصه اصلی آن مکان اســـت، به تعبیری تعمیم یافته و همه شـــمول می شود. معانی متبادر شده در ذهن وجه مشترک و آشنایی را پدیدار می گردد که هم پیوندی یک رابطه را آغازگر است؛ اما به واقع فقط نشـــانی از یک مکان، برای تولید و منتشر کردن لازم است؟ (هدف اصلی کاتالیزور مکانی) بلکه پیوند میان دال و مدلول بصورت طبیعی، به نحوی که عضوی از یک سیستم شود نیازمند است. در واکاوی این مطلب باید ذکر گردد نقل ســـینه به سینه (ذهن به ذهن)، روایت گفتاری نشان مکان را به نماد تبدیل می کند. بعنوان مثال می‌توان برج شهیاد یا آزادی امروز را در تهران نام برد. در ابتدای امر بعنوان یک دروازه خوش آمد گویی ســـاخته می شود؛ اما بعد از انقلاب ۵۷ و شکست رژیم طاغوت مبدل به آزادی (رهایی از استکبار) می گردد. به قسمی که تا قبل از تولد برج میلاد، تهران را با برج آزادی می شناختند. همان گونه که بطور مثال برج ایفل را نمادی از کشور فرانسه می دانند.

کاتالیزور

کاتالیزور از دو صفت کاتا و لیزور تشـــکیل شده اســـت. در زبان یونانی «کاتا» به معنای پائین ، افتادن ، یا پائین افتادن اســـت و «لیزور» به معنی قطعه قطعه کردن می‌باشـــد. در برخی زبانها کاتالیزور را به معنی گردهم آوردن اجسام دور از هم معرفی کرده اند. کاتالیزور در فرهنگ فارسی

معین آمده است ماده ای که باعث تغییر سرعت یک فعل و انفعال شیمیایی می شود. بدون آن که مستقیماً در آن فعل و انفعال وارد شود. هدف متعالی کاتالیزور آن است که راه تازه ای برای پیشرفت واکنش می گشاید. (**Atto & Donn**, ۱۹۹۴:۴۶)

فضا و کاتالیزور

به راســـتی اگر کاتالیزور را یک دهلیز اتصال دهنده بنامیـــم بین یک عنصر و یک عنصر دیگر می‌توان برابری واژه فضا و کاتالیزور را باهم برای ســـاخت کاتالیزور مکانی شایســـته دانست. از ترکیب شـــهر درغالب فضای عمومی و تئاتر به واســـطه حضور تئاترمحیطی و اتصالشان توسط فضاکاتالیزور ساختار اولیه را خلق کرده ایم. فضاکاتالیزورپس از طی مرحله جنینی تا رسیدن به سن بلوغ و مکان شدن نیازمند تداوم معنا می باشد. توانایی تحقق کاتالیزور مکانی درگرو تولید و بازتولید، رونق بخشی کیفی و کمی، افزودن عرضه و تقاضا و بیش از پیش حیات بخشی در هر دو حوزه تئاتر و شهر است.(گراف ۵: مکان، کاتالیزور، پارادایم «کاتالیزور مکانی»)

فضا - کاتالیزور و مشارکت

از این حیث «کاتالیزور مکانی» زمانی همه شمول می شود که به باور نگارنده با عنصر مشارکت (**Participation**) آمیخته باشـــد. از این منظر چگونگی مقفور ماندن مشارکت و رشد آن تا به امروز در شـــهر و همچنین تئاتر بیان می گردد. شـــهر قبل از مدرن با بی نظمی در حین نظم (آنتروپی) هیچ جداسازی و تفکیکی را مد نظر قرار نمی داد، بلکه همگن بودن و وحدت بخشی را در قلب شـــهر آمیخته بود. پس از آن در شـــهر مدرن جداسازی و تفکیک باعث پدیدار شدن تکه پاره هایی از فضا شـــد (تولد لامکان) شـــروع این دوران با ارج قراردادن سلطه ماشین آغاز شـــد. ماشین نبض زندگی را در دست گرفت و برای تسریع و سرعت بخشی در همه چیز شهر به خیابان ها و بلوار ها و بزرگ راه هایی مبدل گشت. فضایی که تا قبل لحظه های رویداد را در خود آبســـتن بود و ارتباط چهره به چهره را به وضوح میشد دید بخاطر احاطه ماشین بر انسان امکان این رویارویی از بین رفت. تمامی مکالمات، احوال پرسی ها، خبرها تاقبل بصورت مکالمات چند وجهی در غالب احساس، نگاه، شنیدن، بوئیدن، لمس کردن صورت می گرفت؛ اما در دوران معاصر کلماتی خنثی بازگو کننده ارتباطات نوین شـــدند. در حوزه نمایش سالن های تئاتری با شکوه و عظمت از بدو ورود رخ نمایی کردند و معماری آن تحقیر مخاطب را گواه میداد. معماری هدایت شـــده تماشاگر را به محض وارد شدن در ســـالن به جایگاه از پیش اندیشیده شده خود راهنمایـــی می کرد و به حالت قاطعانه و دگم به او می فهماند که باید در این محل بنشـــیند و از این منظر نمایش را ببیند هیچ مشـــارکتی غیر از وجه بصری بینشـــان رواج نداشت؛ بنابراین تفکیک تعمدی این امر باعث پیدایش تماشـــاگر و بازیگر و مرز و مانع بین آنها شـــد. پس از آن ترویج و توسعه مفاهیمی همچون تئاتر سرمایه داری، بورژوازی تئاتری، مصرف گرایی در تئاتر، روز به روز پایگاهی پدید آمد برای مباحث جامعه شناسان اجتماعی .... از طرف دیگر شهر مدرن که با کشیده شدن خیابان بر سینه محلات، جنبه روانی بالای شهر و پائین شهر و از این قبیل

تفکیک های دوگانه را متبادر گشت، همچنان استوار در جداسازی شهر و شهروند می‌کوشید. به همین دلایل مشارکت در شهر و تئاتر رخت بست.
بخش اول این پژوهش در این منزلگاه به پایان می رســد و در ادامه در بخش دوم «بوطیقای الگوی کاتالیزور مکانی» متبلور می‌گردد.

(بخش دوم) مکان یابی تئاتر محیطی در فضاهای عمومی شهر تهران

شهر انسانی با عابر پیاده، ناظر همیشه در صحنه و عامل تسهیل گر در امر مشارکت و به بیرون کشــیدن تماشاگر از مکان های باشکوه تئاتر باعث نزدیک شدن، آشنایی و آشتی هرچه بیشتر مردم با شهر، شهر با مردم و تئاتر و مردم شد.

بوطیقای الگوی کاتالیزور مکانی

فطرت انســان در دوران معاصر به سرچشمه های ظهور خود مراجعه کرد و مشارکت و ارتباط را در تعامــل هم دید، با پیشــه گرفتن و خروج تئاتر از مکان های مرســوم به مکان هایی که نامتعارف بود انســداد تفکیک بازیگر و تماشاگر برداشته شد. به تعبیر آگستوبوآل تماشابازیگر، نوید بخش راه نوینی بود برای دســت یافتن به عنصر مشارکت و نگرش غلبه انسان بر ماشین. در حوزه شــهر خیابان های پیاده محور، مکان سازی و توسعه روز افزون بازآفرینی های شهری تحقق شهرانسانی را به وقوع پیوست؛ بنابراین شهر انسانی با عابر پیاده، ناظر همیشه در صحنه و همینطور عامل تسهیل گر در امر مشارکت و به بیرون کشیدن تماشاگر از مکان های باشکوه تئاتر باعث نزدیک شدن، آشنایی و آشتی هرچه بیشتر مردم با شهر و شهر با مردم و تئاتر و مردم شد. این امر باعث فائق آمدن انسان در سرنوشت خویش گشت.
از این ســو حضور تماشــابازیگر در مکان هایی واجد ارزش و یا تکه پاره های فضاهای گمشده شــهر باعث تبلور یک مفهوم در ذهن نگارنده شــد، کاتالیزور مکانی «. تولید، ترویج و ترغیب ایده» کاتالیزور مکانی با زمان، معنا حضور رخ می دهد. یک کاتالیزور، یک عنصر شــهری است که توســط شهر (محیط آزمایشگاهی اش) شــکل داده می شود و سپس به طور متوالی زمینه اش را شــکل می دهد و هدف آن احیای تدریجی و مداوم بافت شهری است؛ بنابراین کاتالیزور یک محصول نهایی صرف نیســت، بلکه عنصری اســت که توسعه های بعدی را اداره و تحریک می کند. آن چه تعامل میان شهر و ایده ی کاتالیزور را شکل می دهد، بیش از هر چیز هدایت فرایند تغییرات به کمک تصمیماتی اســت که نقش محرک و هدایت کننده و تسریع کننده ی (کاتالیزور) را بتوانند ایفا کنند. در این زمینه باید گفت که یک کاتالیزور مکانی، فقط واکنش ها را به ســادگی تنظیم نمی کند، بلکه آن ها را راهنمایی و مقید هم می کند. در رویکرد استفاده از کاتالیزورهای مکانی باید درصدد راهی بود که توسعه های بعدی را نیز تحت تاثیر قرار دهد. (قدس، ســمیه۱۳۸۷، رویکرد کاتالیتیک در بافت های تاریخی، پایان نامه ی کارشناسی ارشد دانشگاه شهید بهشتی.)(گراف ۶: زمان، معنا، حضور، پایداری کاتالیزور مکانی)
با شرحی که رفت می توان ویژگی های کاتالیزورهای مکانی را این چنین برشمرد:

حضور یک کاتالیزور مکانی به عنوان عنصر جدید ســـبب عکس العملی می شود که موجب تغییر در عناصر موجود در محدوده می شوند (رونق بخشی در امر اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و.....)

عکس العمل کاتالیزوری قابل کنترل است و تاثیر آن را می توان هدایت کرد.

برای اطمینان از عکس العمل مثبت کاتالیزور مکانی عناصر شکل دهنده باید مورد قبول واقع شده درک و فهمیده شوند (درک جامع نیازمند ایجاد یک تاثیر محدود و خوب است)

انفعالات کاتالیزورهای مکانی مختلف یکسان و پیش بینی شده نیست؛ بنابراین هیچ فرمولی نمی تواند برای تمام شرایط تعیین شده باشد.

طراحی «کاتالیزور مکانی» استراتژیک است. تغییرات براساس مداخلات ساده به وجود نمی آیند، اما از طریق محاسبه دقیق برای تعیین اثرات آینده ی شهر و تئاتر به صورت تدریجی در دراز مدت پیش بینی می شود.

هدف انفعالات کاتالیزوری ایجاد یک محصول بهتر از جمع اجزای تشـــکیل دهنده آن است. (گشتالت) به جای در نظر گرفتن بخش های مختلف شهر و تئاتر به طور مجزا کل این دو حوزه مد نظر است.

الزامی برای از بین رفتن کاتالیزور مکانی برخلاف کاتالیزور شیمیایی نیست و می تواند بدون تغییر بماند. به بیان دیگر لازم نیست وقتی هویتش جزئی از کل بزرگ تر می شود، قربانی شود. (مقاله رویکرد استفاده از کاتالیزورهای شهری در احیاءبافت های تاریخی و باارزش شهری. (کاوه عین اللهی، محمدمهدی عابدی) ماهنامه شهر نگار شماره ۷۳، ۷۴، ص ۳۵)

«کاتالیزور مکانی» ترکیب مکان، تئاتر محیطی و فضای عمومی در شهر است؛ که ممکن است این نقش انگیزی در یه هتل در یک شهر، مجتمع خرید، شبکه حمل و نقل، یک موزه یا تئاتر باشد. می تواند یک فضای باز طراحی شده یا در کوچک ترین مقیاس یکی از ویژگی های خاص چون ردیف ستون یا فواره باشد؛ و یا فضاهای بدون هویت، رها و گمشده مانند زیر پل ها که به واسطه کاتالیزور مکانی رونق پیدا کند. در شرایطی بهتر و ایده آل تر ترکیبی از موارد فوق باشد که با حضور، مشارکت تحقق یابد. کاتالیزور مکانی در ایده آل ترین وجه می‌تواند به واسطه، «تماشاگر بازیگر» در کل شهر انتشار و تعمیم پیدا کند.(گراف ۷: گسترش و تعمیم «کاتالیزور مکانی» در شهر)

چک لیست مکان یابی تئاتر محیطی در فضای عمومی شهر

با نظر به ایده و ویژگی های «کاتالیزور مکانی» در غالب معرفی چک لیست زیر می توان نزدیک شدن به فرآیند تحقق مکان یابی تئاتر محیطی در فضای عمومی شهر را مدنظر قرار داد. خلق چک لیست بعنوان یک رویکرد سبب ساده سازی این مسیر شده است.

جدول ۱: چک لیست مکان یابی

ردیف

رویکرد

الزامات

۱تئاتر محیطی برای کجا؟
شهر.....
منطقه.....
محله.....
۲معماری آن فضا به چه چیزهایی دلالت می کند؟
مدرن.....
تاریخی .....
التقاطی.....
۳این مکان متضمن چه معناهایی است. (تصور عموم مردم از این فضا چیست؟)
احساسی.....
عاطفی.....
نوستالژیک.....
حماسی.....
ارزشی.....
انقلابی.....
بدنام.....
گم نام.....
حس نامطلوب.....
۴چه مناسبات اقتصادی و الگوی جامعه شناختی در آن حاکم است.
طبقه مرفع .....
طبقه متوسط.....
طبقه فقیر.....
۵چه افرادی و در چه موقعیتی در آن مشغول بکار هستند. (تفکیک جنسیتی در فضا مطرح ۶ است)
فقط مردان.....
فقط زنان.....
زنان و مردان.....
۶افرادی که برای تفریحی به آنجا می آیند از چه قشری از جامعه هستند (میزان درصد محبوبیت) (میزان حس رغبت به ورود به فضا)
با سودا.....
بی سواد.....
جوان.....
میانسال.....
گردشگر.....

شهروند.....
۷چه گونه و درون مایه نمایشی برای این مکان مناسب است (هدف از برپایی تئاتر محیطی در این فضا چیست)
شادی.....
غم.....
آئینی.....
تراژیک.....
ملودرام.....
مذهبی.....
درام.....
گروتسک.....
اجتماعی، سیاسی، اقتصادی.....
۸ارزیابی و عکس العمل گروه اجرایی در گرو چه اهدافی تحقق می یابد.
اعتماد سازی.....
بدبینی.....
اطمینان بخشی.....
جریان سازی.....
امیدواری.....
آگاه سازی.....
۹محیط اجتماع پذیر اســـت (مانند قطب آهنربا جذب می کند) و یا اجتماع گریز (پرت کردن شهروند به بیرون از فضا)
پارک.....
رستوران.....
آثار تاریخی.....
مجتمع تجاری.....
سینما.....
شهربازی.....
باغ وحش.....
میدان، خیابان، کوی.....
مکان های ناامن، تاریک، ناآشنا، پرت، آلوده به افراد ناباب.....
مکان های کثیف، بدبو.....
تفاوت وجداسازی شهروندی.....
درادامه تکمیل تئوری چک لیست باید ذکر گردد جدول تدوین شده در فوق فقط و فقط بعنوان یک پیش نویس تهیه و معرفی شده است و مطمئنا خالی از اشتباه نیست. حتی در عالی ترین

مرتبه آن بسترسازی های قانونی، ساختاری، فرهنگی و..... نیازمند تحقق این امر می باشد. در آخر این پژوهش به باور نگارنده هفت گونه فضا-مکان در شهر تهران شناسایی و معرفی شده که می‌تواند «تحقق پارادایم کاتالیزور مکانی» پیوستگی و آمیختگی تئاتر محیطی با فضای عمومی شهر را توسعه و گسترش دهند.(گراف ۸: تهران، شناسایی مکان یابی تئاتر محیطی)

جدول ۲: مکان یابی تئاتر محیطی در فضای عمومی شهر تهران

ردیف

مشخصات گونه ها

معرفی فضا -مکان

۱زیست گاه اکولوژیک

دربند، توچال (بام تهران)-درکه، فرحزاد، پارک ساعی، پارک ملت، شیان، چیتگر.....

۲عناصر مدرن و نوظهور

برج میلاد، پردیس سینمایی ملت، میدان امام حسین، پیاده راه سپه سالار، پیاده راه هفده شهریور. مجتمع های تجاری، هایپرمارکت، پالادیوم.....

۳تاریخی

برج آزادی، دروازه باغ ملی، (پیاده راه میدان مشق)، سبزه میدان، میدان ارگ کوچه مروی، بازارتهران، تئاتر شهر، باغ فردوس.....

۴عناصر دینی - مذهبی

امام زاده صالح، امام زاده علی اکبر (چیذر)، امام زاده یحیی.....

۵عناصر نوظهور و اکولوژیک

پل طبیعت، دریاچه خلیج فارس، بوستان ولات، پارک نهج البلاغه، پردیسان، آبشار تهران، پارک ژوراستیک، سورتمه تهران.....

۶حمل و نقل

مترو، ترمینال های شرق، جنوب، غرب، آرژانتین، پایانه های اتوبوسرانی و تاکسی.....

۷لامکان ها

زیرپل ها (سیدخندان، جوادیه، نواب، پرستو، عراقی و.....)، فضاهای خالی و بدون هویت (بین برج ها شهرک اکباتان، آپادانا، فرهنگیان، مسکن مهر)

(گراف ۹: تهران، تحقق مکان یابی تئاتر محیطی)

۱۲- جمع بندی

در این نوشتار با برداشتن سه گام، گام اول تشریح شهر و تئاتر – فضای عمومی وتئاتر محیطی، در گام دوم ترکیب و آمیزش دو حوزه و رسیدن به پارادایم «کاتالیزور مکانی» و در انتها بیان ویژگی های رویکرد کاتالیزور مکانی، تدوین چک لیست و معرفی هفت گونه – شاخص در شهر تهران جهت مکان یابی تئاتر محیطی در فضای عمومی شهر تهران کوشیده شد.

لغت عمومی که از واژه لاتین **POPULUS** به معنی مردم گرفته شده معنای گسترده ای دارد واژه های معادلی که در فرهنگ آکسفورد بعنوان صفت برای این واژه آمده عبارتند از: متعلق به

مردم بودن، تعلق داشـــتن یا تمایل داشتن به یک جمعیت یا ملت یا در نظر داشتن منافع آنها، کاری که یا چیزی که برای یا توســـط اعضای یک اجتماع منسجم محلی انجام شده یا ساخته شده. شهر و تئاتر هر دو با انسان تکمیل میشوند و عدم حضور انسان بی معنایی مفهوم شهر و تئاتر را در خود مستتر است. فضای عمومی مکانی است که واقعیتها با وجوه مختلفی که دارند در کنارهم حضور می یابند و تحمل نظرات متفاوت در آنجا تمرین می شـــود به نظر می رســـد شـــهر مدرن مانع وقوع این اقدامات می شود زیرا افرادی که از خودروهای شخصی استفاده می کنند از میان فضاهای عمومی می گذرند و بدین ترتیب یکبار خود را از دیگران جدا می کنند و سپس بار دیگر از طریق نهادهای انتزاعی پیچیده و بروکراتیک به دیگران متصل می سازند. لذا ضروریست که فضای عمومی بتواند روابط بدون واسطه را در کنار روابط باواسطه در بین انسانها تسهیل کند. هویت فضای عمومی شهر را در گرو تصمیم گیری های جمعی می باشد. فضاهای عمومی شهر فضاهای معاشرت پذیرند، یعنی جایی که در آنها روابط اجتماعی شکل می گیرد. بدون شک مرز بین فضای باطنی خصوصی خود مستقل و فضای بیرون همان بدن است.

هنـــر نمایش بـــا بیان ویژه خود چگونه زندگی کردن را یادآور می شـــود. در ادبیات نوین حوزه تئاتر بازیگر به بدن معرفی می شـــود. پس پیوســـتگی و آمیختگی هرچه بیشتر شهر و تئاتر از این مضمون کاملا مشخص است. همین بدن مرز بین فضای شخصی و عمومی را معین میکند. حال برای یکپارچه بودن و به یک معنا زیســـتن، حل شـــدن تئاتر در شهر را به واسطه بدن می توان فهم کرد. بدن جایی اســـت که از آنجا مرز و محدوده های خود آغاز شـــده و در همان جا به پایان می رســـد. زندگی روزمره به عنوان یک نمایش تئاتر دیده می شـــود که در آن نمادها عرضه می شـــوند ومورد تبادل قرار می گیرند و نقابها بر چهره گذاشته می شوند با هم مقایسه شـــده و تغییر می یابند. شـــهر بصورت صحنه ای برای ارائه نمایش در می آید یعنی تئاتری که برای صحنه آرایی و حضور بازیگر ساخته شده است. برخی معتقدند که وقتی خیابان به عنوان صحنه استفاده نشود و زندگی عمومی به صورت نمایش به اجرا در نیاید، حس شهروندی افول می کند. تفاوت مکانها، تفاوتی نهادی و اجتماعی است و لذا فضا چیزی بیش از صحنه و پرده، زمینه صحنه نیســـت. هرجا که زندگی اجتماعی جریان دارد نمایش جریان دارد و ریشه درک نمایش مشارکت در نمایش اســـت. مشارکت، بدن، واژه عمومی همه یک صدا بیان کننده یک چیز هستند حضور توامان تئاتر و شهر. در صحنه بازیگران در حضور و برای تماشاچی با هم کار می کنند. در زندگی واقعی تماشاچی وجود ندارد و دو طرف نقشهای خود را با دیگری وفق می دهند گویی که خود هم بازیگرند و هم تماشاچی؛ بنابراین به محض شروع یک نمایش در فضای عمومی شهر می‌توان انتظار این را داشت که بصورت ناخودآگاه بدن نسبت به این موقعیت عکس العمل نشان می دهد و تا مدتی نامعلوم موضع خود را تحت کنترل دارند به همین دلیل به بازی گرفتن تماشاگر از شگردی خاص طلب می جوید که بتواند این دیوار دفاعی را به مراتب تعدیل کند و از آن ســـو تماشاگر با درک اعتماد و اطمینان درمی یابد که خطری در کمینش نیست و خود بصورت انتخابگرانه وارد عمل می شود. در انتها اینگونه می‌توان بیان کرد که تئاتر است که از زندگی واقعی تقلید می کند و نه برعکس. وقتی در دل و حریم مردم، نمایش اجرا می گردد

گروه باید از درکی بالا برخوردار باشد که بتواند ارتباط بگیرد. چراکه عرف رایج، مرز بین خود و تماشاگر را بر هم زده (عدم تعادل و توازن). از سوی دیگر مخاطب در یک دو راهی برای ورود گیر می کند از سویی جذابیت این هنر کشش و ترغیب غریزی را برای او ایجاد می کند (احساس) و از ســـوی دیگر کنترل و ناآشـــنا بودن خلق موقعیت جدید راه را برایش می بندد (عقل). برای تســـهیل کردن و ارتباط برقرار کردن بین عقل و احســـاس، تئاتر و شهر، فضای عمومی و تئاتر محیطی هیچ راهی به جز عنصر اعتمادسازی و اطمینان بخشی وجود ندارد. اکثر مردم در مرحله ای از تعاملات اجتماعی شان نقش بازی می کنند یعنی برای هر موقعیت خاص یک نقش ایفا می کنند. در صحنه های باز به دلیل این که نمایشـــگران و تماشاگران بی هیچ مرزی، در کنار هم قرار دارند؛ صمیمیت فضا بیشتر می شود. بطور خلاصه نمی شود به سادگی طراحی صحنه تئاتر محیطی را در غالب اضافه کردن چند آکساسوار دید بلکه وقتی قاعده بازی عوض می شود (ورود به حریم تماشاگر) مجبور به درک متقابل می شویم. ساختار های عرف جایگاه تماشاگر به کنار می رود، انعطاف پذیری مکان برای حضور انســـان فراهم می شود و اینگونه تماشابازیگر از هر منظری به دلبخواه (انتخابگرانه) به دیدن رویداد می نشیند.(گراف ۱۰: تفاوت صحنه در سالن و تئاتر محیطی)

شـــاید اولین گام باید قبل از هر حرکتی از نگاه تماشـــاگر به موقعیت ایجاد شده نگاه کرد، یک همذات پنداری اولیه جهت درک او از موقعیت. از ســـوی دیگر هرچقدر هم فضا عالی باشـــد و دارای تمام کیفیت های لازمه قرار بگیرد اما خالی از ســـکنه (انسان، شهروند باشد) مرگ فضا رقـــم می‌خـــورد. نگارنده تحقق این امر را با بهره گیری از نگـــرش کاتالیزور مکانی و بدنبال آن مکان یابی تئاتر محیطی در فضای عمومی شهر می داند. شهری که هیچ قابلیت انسانی ندارد و فضاهای عمومی فقط بعنوان رسیدن ها، جا به جا شدن ها معنا پیدا میکند، انسان های خنثی ای هم پرورش می دهد.

گراف ۱۱: جامعه خنثی

اما اگر توسط تئاتر محیطی نشانه گذاری شود (مکان یابی) می‌تواند این تعادل خنثی را دگرگون و تحرک و پویایی را در هر دو حوزه تئاتر و شـــهر رقم زند. اســـتواری تئاتر (جدیت) را پابرجا کند، نیازش را مانند غذا، لباس، مسکن در اولویت بگذارد تا بیش از پیش جنبه های فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی اش رونق گیرد.(گراف ۱۲: حل شدن کاتالیزور مکانی در جامعه)

در پایان این نوشتار لازم به ذکر است «کاتالیزور مکانی» در بستر چشم انداز شهر خودسازمانده و یا تئاتر درمانگر می‌تواند انسان باشد. انسانی که خود بعنوان «انسان کاریزماتیک» معرفی گردد. (گراف ۱۳: هر شهروند خود یک کاتالیزور متحرک) (انسان کاریزماتیک)

مراجع

[۱]مدنی پور، علی. طراحی فضای شـــهری نگرشـــی بر فرآیندی اجتماعی و مکانی. ترجمه ی فرهاد مرتضایی، انتشارات پردازش و برنامه ریزی شهری، ۱۳۷۹.
[۲] بوآل، آگوستو. تئاتر مردم ستمدیده. ترجمه ی جواد ذوالفقاری، مریم قاسمی، انتشارات نوروز هنر، ۱۳۸۰.
[۳] مدنی پور، علی. فضاهای عمومی و خصوصی شهر. ترجمه ی فرشاد نوریان، انتشارات پردازش و برنامه ریزی شهری، ۱۳۸۷.

[۴] طیران، آرمان. درباره آگوستو بوآل و سیستم ژوکر، انتشارات افزار، ۱۳۹۰.
[۵] هاروی، جن. تئاتر و شهر. ترجمه ی سپیده خمسه نژاد، انتشارات مروارید، ۱۳۹۲.
[۶] مقاله رویکرد استفاده از کاتالیزورهای شهری در احیاءبافت های تاریخی و باارزش شهری. کاوه عین اللهی، محمدمهدی عابدی، ماهنامه شهر نگار شماره ۷۳، ۷۴، ص ۳۵
[۷] سجادی، فروغ (۱۳۹۲)، تاملی بر مفهوم تئاتر محیطی {درون شبکه ای سایت ایران تئاتر شناسه مطلب: ۳۱۱۵۰}
[۸] کورت گروتر، یورگ زیبایی شناســی در معماری، ترجمه ی جهانشاه پاکزاد، عبدالرضا همایون، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی چاپ سوم ۱۳۸۶
[۹] گیدیون، زیگفرید فضا، زمان، معماری رشد یک سنت جدید ترجمه ی منوچهر مزینی، انتشارات علمی و فرهنگی چاپ یازدهم ۱۳۸۶
[۱۰] عندلیب، علیرضا، اصول نوسازی شهری رویکردی نو به بافت های فرسوده، انتشارات آذرخش چاپ دوم سال ۱۳۹۲
[۱۱] مقاله بررسی و تاثیر هنر نمایش برباز‌آفرینی فضاهای رها شده نمونه موردی: کلان شهر تهران. علی طهرانچی، دومین همایش معماری و شهرسازی در گذر زمان، قزوین ۱۳۹۳
[۱۲] لوگان، دان- اتوئی، وین مقاله مفهوم کاتالیزورهای شــهری ترجمه ی، کیانوش ذاکر حقیقی، نشــر مرکز مطالعاتی وتحقیقاتی شهرسازی و معماری چاپ اول سال
منبع : ایران تئاتر

تئاتر «پیتر بروک» و ارتباط انسانی

نوشته : Sawyer A. Theriault "سایر.ای. تریالت"

مقاله حاضر با عنوان «پیشرفت تئاتر؛ پیتر بروک و ارتباطات انسانی» به بررسی ارتباطات انسانی در تئاتر بین تماشاگر و بازیگر و هم چنین تئاتر خشونت از دیدگاه پیتر بروک به قلم سایر تریالت می پردازد.

بازیگری بر روی صحنه است، شروع به صحبت می کند و همزمان با این عمل قلب تماشاچیان شروع به تپیدن می کند.

بازیگر عشـــق و علاقه اش به طرف مقابل را با یک آهنگ ابراز می کند و قســـم می خورد که انتقامش را از کســـی که پدرش را کشته است بگیرد، یا شاید زل زدن به پشت سر دوست خود درست قبل از این که ماشه را فشار دهد.

تماشـــاگران برای هر صحنه احساسات مختلفی دارند؛ آنان به شدت تحت تاثیر مردی قرار می گیرند که عشق خود را ابراز می کند و از مردی که پدر بازیگر را کشته است عصبانی هستند و برای فردی که مجبور می شود بهترین دوست خود را بکشد، احساس تاسف می کنند.

در واقع بازیگر زمانی در کار خود موفق شـــده اســـت که تماشاگران بتوانند همه این عواطف را احساس کنند و با آن همذات پنداری کنند؛ و بازیگر زمانی شکست خورده است که تماشاگران بدون حوصله و با کلافگی به یک ســـخنرانی از کلماتی که بدون احساس بیان می شوند، گوش کند.

از نظر بروک ارتباطات انسانی لازمه تئاتر خوب است، او ارتباطات انسانی را از طریق رسانه های متفاوتی معنا می کند که یکی از آن ها کارگردانی اســـت. سبک کارگردانی او اینگونه است که کارگردان احساسات و فضای درونی بازیگر را به گونه ای شکوفا کند که انگیزه ذهنی و از پیش تعیین شده او را تغییر دهد. آنچه او توصیف می کند، کارگردانی به صورت «ناکارگردانانه» است تا بازیگر احساســـاتی را که باید در آن نقش حس کند، به شکلی غریزی و طبیعی، تنها توسط خودش کشف شود، بی آن که کارگردان به او بگوید آن احساسات چیست؟

وظیفه کارگردان این اســـت که احساســـات را بوسیله و به کمک بازیگر پیدا کند، اگر این عمل موفقیت آمیز انجام شـــود، آن زمان یک ارتباط انســـانی طبیعی و غریزی بین بازیگر و تماشاگر ساخته خواهد شد.

برای بروک یکی از راه های جدی نشان دادن این ارتباط انسانی کارگردانی است که البته نمونه بارز شـــغل و حرفه او نیز هست؛ بروک به روش های معمول و قدیمی صحنه گردانی، بازیگری و اجرای انجمن ها و کارگاه های پیش از این پایان می دهد و تنظیمات واقع گرایانه را توســـط صحنه آرایی شاخص مکانیکی نشان می دهد. گاهی همین مکانیک صحنه، جلوه های تصویری

عجیبی را به وجود آورد.
بروک با استفاده از حرکات آکروباتیک و ابزارهای فیزیکی که گاهی اوقات از آن ها استفاده می کرد، توجه تماشاگران را از یک سخنرانی رسمی به به سمت و سوی کنش ها و حرکات بدن می برد؛ به طوری که شـــاید بتوان گفت کنش ها و حرکات در اجراهای او بلندتر از کلمات صحبت می کردند که گاه می توانست مشکل ساز باشد.
پس از دیده شـــدن پروســـه تولید معروف بروک برای نمایش شاه لیر، یک منتقد نوشت: بسیار مشهود بود که تماشاگران به آن علت که از نمایش غافلگیر و یا حتی ترسیده بودند، آن را تشویق می کردند و برای آن دست می زدند.
هدف او ضرورتا هدفی جدید نبود؛ در واقع بســـیاری از ایده ها و نظریات او از آوانگاردهای هم عصرش قرض گرفته شده بود، اما بروک در اجرایی کردن این ایده ها بر روی صحنه بی همتا بود. او اغلب کار خود را با آزمایش کردن طبیعت تئاتر انجام می داد. شاید از معروف ترین کارهای او ایجاد تئاتر «کارگاه خشونت» با همراهی گروه سلطنتی شکسپیر بود.
تئاتر خشونت که در ابتدا توسط آنتونن آرتو پایه ریزی شده بود، تلاش می کرد تا به جدایی بین محل تماشاگران و محل اجرا پایان دهد.
تئاتر خشونت بوسیله نورها، بازی ها و صحنه گردانی های تند و خشن، تماشاگران را شگفت زده می کند، شوک می کند و تا مرحله ای پیش می رود که پا را از مرز سرگرمی فراتر می گذارد.
این نوع از نمایش تماشاگران را در حالت جدیدی از هوشیاری قرار می دهد و به گونه ای مثبت آنان را با نوعی اطلاعات از خودشان که تا به حال نمی دانسته اند، تنها می گذارد.
با این اوصاف کلمه خشونت لزوما به معنای پرخاشگری یا شکنجه و یا دیگر کلماتی که در این رابطه به ذهن متبادر می شود نیست.
آرتو کلمه خشـــونت را جایگزین کلمه معضلات و مشکلات بزرگ کرده بود؛ خشونتی غیرقابل انـــکار که خود را به بدن های بازیگران تحمیل می کند. می توان گفت پیتر بروک نظریات آرتو را جامه عمل بخشیده است.
در تئاتر خشـــونتِ بروک، حالت از پیش تعیین شـــده و تنها استفاده از تکنیک و شوک چندان قابل قبول نیست. برخلاف آرتو، بروک قادر بود که مفهوم را به خوبی بر روی صحنه واضح سازد.
در تاریخ ۱۹۵۳ آرتو نمایشـــی به نام سنســـی را تولید کرد، نمایشی درباره قتل و رابطه جنسی با محارم(پیرنگ ادیپ)؛ پروســـه تولید آن که نشانگر ایده های او درباره تئاتر بود به شکل واضح شکست خورد و پس از هفده روز به پایان رسید.
در انتها آرتو، در اقدامی غیرقابل پیش بینی، به مدت ۹ ســـال پناهندگی کشور فرانسه را قبول کرد. پس از پایان آن، تنها کمی قبل از مرگش، در سال ۱۹۴۸ او یک اجرا به صحنه برد.
این اعتراض به مفهوم تئاتر که توسط آرتو شروع شده بود، در تئاتر «کارگاه خشونت» بروک هم چندان موفق نبود. با این وجود که تئاتر «کارگاه خشونت» بروک هدفی متفاوت داشت.
هنگامی که بروک از تکنیک هایی که آرتو در نوشـــتن پیشنهاد داده بود استفاده کرد، به اندازه خود آرتو رویکردی مذهبی و معنوی نداشت.

آرتو باور داشت که تئاتر خشونت اش می تواند مثال یک راهنما برای دریافت بهتر باشد؛ مانند ابزاری برای بیداری معنوی کل جامعه. باور بروک بسیار ساده تر از این بود؛ هدف او تنها بهبود، قدرت و انرژی بخشیدن به تئاتر از طریق واژگان تئاتری بود و نه قفل و زنجیر شدن و استفاده صرف از زبان.

بروک معتقد بود زبان اگرچه بسیار تاثیرگزار است، اما اگر صادقانه و کاربردی نباشد، نمی تواند به عنوان ابزار اصلی برای ارتباطات استفاده شود. بروک از همه امکانات تئاتر استفاده می کرد که نور، صحنه، وسایل صحنه، لباس های نمایش و از همه مهم تر حرکت را به خوبی به اجرا درآورد و همه این ها در خدمت ایجاد یک تجربه واقعی، بکر و انسانی برای تماشاگران. یکی از تمرین هایی که در تئاتر «گروه خشونت» بروک تمرین می شد و به خوبی بازیگر را درگیر می کرد، این بود که بازیگر باید تلاش کند که یک وضعیت جدی و احساسی را بدون هیچ حرکتی اجرا کند: پس همه ما تلاش می کردیم حدس بزنیم که او در حال نشان دادن چه وضعیتی است؟ بی شک این عمل غیر ممکن است. درست نکته ای که می خواهیم از این تمرین بیاموزیم، همین موضوع است. تمرین هایی از این دست به خوبی تئاتر خشونتی که مدنظر بروک است را نشان می دهند. احساسات و طبیعت انسانی به صورت غریزی به شدت تحت تاثیر حرکات فیزیکی قرار می گیرد. ما برای زنی که هنگام گریه کردن، شانه هایش می لرزد، احساس تاسف بیشتری می کنیم تا زنی که همچنان صاف ایستاده و به سختی تلاش می کند تا قطره اشکی بریزد.

با این حال این سبک از تئاتر برای انتقال احساسات بوسیله حرکات، نتوانست در جریان اصلی تئاتر قرن گذشته توجه چندانی جلب کند و طولی نکشید که توجه از روی صحنه های بسیار تاثیرگزار و عاطفی برداشته شد. بروک مدعی بود ما انسان ها آن قدر هوشیار هستیم که فرق بین واقعیت و تقلید از واقعیت را متوجه شویم.

اگر هدف تولید ما تقلید از واقعیت باشد، هیچگاه فرصت این را نخواهیم یافت که از یک تقلید سطحی پا را فراتر بگذاریم. بروک اصرار دارد این خود واقعیت است که باید هدف ما باشد.

در فصل تئاتر مقدس کتاب «فضای خالی» بروک این تئوری را «نامحسوس» توصیف می کند؛ در واقع این نوع ارتباط بازیگر و تماشاگران است که «نامحسوس» است. ارتباطی که از روی نیاز به وجود آمده تا مقداری احساسات دخیل کند. تماشاشگران ممکن است به طور کلی تائید نکنند که توسط احساسات کنترل می شوند اما در واقع تاکنون اینگونه بوده است، کاملا به شکلی نامحسوس.

بروک می گوید این مانند گذشتن از دره ای خطرناک بر روی یک طناب بسیار باریک است؛ ضرورت ناگهان قدرت های عجیبی تولید می کند. هدف بازیگر این است که به شکلی نامحسوس به امیال و خواسته های مخفی انسان دست پیدا کند و همچنین ایجاد ارتباطی انسانی که بین تماشاگران منتقل شود.

اینطور نیست که بگوییم بروک برای دستیابی به این گستره از انتزاع استفاده نکرده است؛ حتی می توان گفت انتزاع در اجرا به نشانه ای از تولیدات بروک تبدیل شده بود، بروک مناسبات را از یاد برد و آرزو داشت که فراتر از همه چیزهایی که تماشاگران تا به حال تجربه کرده اند برود و

در نهایت او تغییری ایجاد کند.
به زبان خودش او تلاش بســـیار کرد که واقعیت همیشـــگی و تغییر ناپذیر را از گوناگونی های ســـطحی و ظاهری جدا ســـازد. از منظر او واقعیت همیشگی «نامحسوس» بودن است و همان احساســـات قابل انتقالی است که در هر انســـانی وجود دارد و گوناگونی های سطحی و ظاهری راهی است که بوسیله آن می شود واقعیت را نمایش داد.
بروک می گوید: من می توانم هر فضای خالی را انتخاب کنم و آن را یک صحنه بنامم؛ مردی از میان فضای خالی عبور کند و در حالی که شخص دیگری به او نگاه می کند. این همه آن چیزی است که برای یک اجرای تئاتری نیاز است.
بدین ترتیب او خالق عملی صادقانه و حقیقی بود: ارتباطات انسانی؛ و بوسیله این ارتباطات، باعث احساسات درونی تماشاچیان، برانگیختگی و تاثیرپذیری آنان می شد.
Sawyer A. Theriault یکی از نویسندگان برجسته سایت www.inquiriesjournal.com است که در زمینه تئاتر و ادبیات مقالات مختلفی نوشـــته است. علاقه مندان می توانند دیگر مقالات او را در این سایت مطالعه کنند.

منابع

ایران تئاتر
نیویورک تایمز ۲۵ می ۲۰۰۵
مقاله آرنسون آرنولد استاد تئاتر در دانشگاه کلمبیا

کرگدن

خلاصه نمایشنامه

در یک شـــهر کوچک اروپایی، در یک صبح یک‌شنبه، کرگدنی ظاهر می‌شود و همه مردم را به حیرت و هراس می‌افکند . ویروســـی که باعث تبدیل انســـانها به کرگدن می شود. ابتدا همه از کرگدن شـــدن واهمه دارنداما کم کم فریفته نیرو و قدرت کرگدن ها می‌شوند. بیماری مسری کرگدن شدن در میان آدمیان رواج پیدا می‌کند.

شخصیت اصلی این نمایشـــنامه مردی به نام «برانژه» است که در موسسه‌ای از نشر کتاب کار می‌کند. این مرد یکی از همکاران خود به نام «دیزی» را دوست می دارد و عاشق اوست. دوست بســـیار نزدیکی هم به نام «ژان» دارد که هر دو برای نخســـتین بار کرگدن را که به سوی مرکز شهر می دود، در نظر می‌آورند.

در آخر این دیزی و برانژه‌اند که کرگدن نمی‌شوند. اما دیزی که وسوسه بیماری دگرگونی دامن‌گیرش شده است، برانژه را تنها می‌گذارد؛ برانژه با مقاومتی سرسختانه در برابر این دگرگونی قد علم می‌کند.

آبزرود چیســـت؟ هنگامی که تضادی بین آرمان ها و واقعیت وجود دارد. یک بی قوارگی و عدم تناســـب بین خواست شخص و واقعیتی که آن شـــخص با آن رو به رو خواهد شد. این واژه در

تئاتر اولین بار توســط مارتین اسیلین معرفی شد. **The theatre of the absurd** همانگونه که مشاهده میکنید قبل از واژه **Absurd** از حرف تعریف **The** استفاده شده است. این حرف تعریف به واژه ذکر شده جنبه همگانی و جهانی می دهد. این پوچی و عدم تناسبی را که شما در واقع در شــخصیت ها و یا ســاختار و یا مفهوم یک اثر آبزورد می بینید، بازتابی است از جهان و بی قوارگی های اطرافش. وضعیت و حال انسان آشفته و سرگردان.

به عقیده مارتین اسلین : اگر یک نمایشنامه خوب باید داستانی طرح ریزی شده و روشن داشته باشــد ، نمایش آبزورد نه داســتانی دارد و نه طرحی ؛ اگر یک نمایشــنامه خوب باید به خاطر شــخصیت پردازی موشکافانه و انگیزه های درســت آن در جهت عمل اشخاص قضاوت شود ، نمایش های آبزورد اغلب فاقد شخصیت هایی باهویت بوده و تقریباً آدم ها شبیه به عروسک‌های مکانیکی به تماشاگر عرضه می شوند.

به عقیده مارتین اسلین اگر یک نمایش غیر ابزورد باید طرحی کاملاً دقیق با تمام جزئیات داشته باشــد ، در نمایش های آبزورد نمی توان دقیقاً مشخص کرد نمایش از کجا آغاز شده و در کجا خاتمه می یابد زیرا این گونه نمایش ها غالباً شروع و پایان مشخصی ندارند .

وی همچنین می گوید اگر یک نمایشنامه غیر ابزورد باید آیینه ای از طبیعت و محیط اجتماعی باشد و خلق و خوی عصر خود را به بهترین وجه شرح کند نمایش های آبزورد اغلب انعکاس‌هایی از رویاها و کابوس های بشــری هستند و بالاخره اگر یک نمایشنامه غیر ابزورد بر زبانی شوخ و زنده و تند تکیه دارد ، نمایش های آبزورد اغلب ترکیبی از سخنان نامعلوم و بی ربط و متناقض هستند .

اما اگر چه بسیاری از این موارد را می توان در اکثر نمایشنامه های آبزورد یافت ، اما وجود چنین مواردی به منزله ضعف نمایشــنامه های آبزورد نیست چرا که آبزوردیسم محصول سیر تحولی فلســفه ، مذهب ، افکار اجتماعی ، سیاســت ، اقتصاد ، ادب و هنر عصر خود بوده و آیینه تمام نمای جامعه غربی به شمار می روند .

شخصیت ها:

برانژه

قهرمان داســتان که شــخصیتی است همیشــه مســت و در نهایت به قیام و مقامت در مقابل کرگدن‌ها قد علم میکند. رفتار برانژه، طرز لباس پوشــیدن و تفاوت هایش با شــخصیت دیگر داســتان ژان، همه از فردگرایی او سخن می‌گوید. و در آخر همین فردگرایی که برانژه است که به او در جهت نجات انسانیت کمک میکند چرا که دیگران همگی به کرگدن های کریه و پوست کلفتی مبدل شده اند. اما این شخصیت دائم الخمر آیا گزینه ی مناسبی است که توانایی قهرمان بودن و نجات بشــریت را داشته باشد؟ حتا خود او نیز در تصمیمش شک میکند ولی در نهایت فریاد انســانیت بر میدارد. هرچند که همه میدانیم این فریادهایش راهی به جایی نخواهد برد و این دقیقا همان صحنه از یک تئاتر آبزورد و پوچ گراســت. در مورد این شــخصیت در قسمت نمادگرایی و سمبولیسم بیشتر بحث خواهم کرد.

ژان

شما هم یقینا دوستانی دارید که بنظرشان همه چیز در مورد شما میدانند و فقط به سخنرانی کردن و نقد و بررســی دیگران می پردازند؛ ژان هم چنین شــخصیتی دارد. برانژه هم بخشی از نصایح دوستش ژان را به جان و دل میخرد ، اما هرگز تن به تمامی آنها نمیدهد. شخصیتی مثل ژان که هم خواننده و هم دوستش برانژه برین باور بودند که از شرایط خود خرسند است، اما در واقع دیدیم که چگونه با علاقه تبدیل به کرگدنی با پوستی کلفت بجای لباس های زیبایش شد. در پایان همین پرده ی دوم است که وقتی برانژه مسخ شدن دوستش ژان را می بیند، پی می برد که هیچکس در مقابل این تغییرات ایمن نیست. وقتی دوستش می تواند مسخ شود، پس شاید نفر بعدی خود او باشــد. اگرچه ژان تنها در دو صحنه از نمایش حضور دارد، اما تاثیری مهم در کل نمایش دارد. او نمادیست از شخصی مطابق با استاندارد های یک جامعه، طرز لباس پوشیدن، حــرف زدن، همه و همه اورا به عنوان عضو نمونه ی یک جامعه معرفی میکند که این نقطه ی مقابل شــخصیت اصلی ما برانژه اســت. گفتیم برانژه شخصیت فردگرایی دارد در حالی که ژان مخالف اوست. و این همان دلیلی است که ژان به راحتی به خیل جمعیت کردگدن ها پیوست.

دیزی

همه در آخر شمارا تنها میگذارند، چنان که دیزی برانژه را در آخر رها کرد و به خیل کردگدن ها پیوست. پس چرا همه مثل برانژه فردگرا نباشیم !؟ اما شخصیت دیزی تنها برای نشان دادن چنین چیزی در نمایشنامه قرار نگرفته است. زمانی که دیزی به طرف کرگدن ها میرود جمله ای را به برانژه می‌گوید: آنها شبیه خدایان هستند!

ژان رفتاری طبیعی نسبت به کرگدن ها داشت. دودار دلایلی برای پیوستن به آنها ارائه کرد اما از میان تمامی شخصیت ها، دیزی مسخ قوی تری داشت. او کرگدن ها را می پرستید. شخصیتی که تا آن لحظه دوام آورده بود از همه بیشتر مسخ شد. آنهارا چون خدا میدانست و فکر میکرد که اگر به آنها به پیوندد او نیز می‌تواند یکی از آن خدایان باشــد. این دیدگاه فاشیســتی دیزی است که اورا این گونه بی تاب کرگدن شدن میکند.

دودار

برانژه عقیده داشــت که کرگدن شدن ریشه در قضا و قدر دارد، همانند ویروسی که جان انسان ها را میگیرد. اما دودار بر خلاف او عقیده داشت که انسان ها انتخاب میکنند که کرگدن باشند. پس زمانی که دودار نیز به کردگدنی تبدیل شد تنها برای عقایدی بود که داشت. عقایدی که از منطق خویش ریشه میگرفت.

یونســکو با آوردن این سه مدل مسخ مختلف میخواهد نشــان دهد، زمانی که گروهی از مردم به یک جمعیت قالب می پیوندند، همه شــبیه به هم نیســتند و عقاید و دلایل و نقطه نظارت مختلفی دارند.

همکاران برانژه

یکی بوتار که شــخصیتی شکاک دارد و دیر باور است. شخصیتی که سعی در آزار دیگران دارد و هیچ چیز را باور نمیکند و همه چیز را به تمسخر میگیرد. در آخر او نیز کرگدنی شده که باز

هم آزاردهنده است.
و همکار دیگر آقای شـــاپرک که همانگونه که نامش بیان میکند شخصیت بلند پرواز و آرمانگرا دارد. در طول نمایشـــنامه در صحنه ای از محل کار، رفتاری جنســـی از او دیده میشود، زمانی که دستش را به صورت دیزی میزند و دیزی بلافاصله متذکر میشود که هرگز نمیخواهم دست پوســـت کلفتت را به من بزنی. این شخص که در ظآهر مدیری نمونه در یک جامعه بود نیز هم درینجا میبینیم که کرگدن کوچکی در درون خود دارد.

مردم شهر

جالب ترین شخصیت در میان مردم شهر شخصی به نام منطق دان است. او که شغلش بررسی منطق است در آخر میبینیم که چگونه منطق را به تمسخر گرفته است و نمونه ی از یک شخصیت تماما آبزورد میشود. شخصیت مضحکی که در نهایت کرگدنی با شاخی بر پیشانیش می شود.

≺ محل وقوع داستان: ستینگ داستان

میدان یک شهر کوچک.

اما چرا شهری کوچک؟؟ چرا شهری بزرگ نه ؟! یونسکو با قرار دادن محل وقوع داستان در میدان یک شهر کوچک توانسته است که دیدی کلی از تمام مردم یک منطقه به خواننده دهد. مشت نمونه ی خروار ! به همین سادگی.

≺ نمادگرایی:

کرگدن ها:

کرگدن ها نمادی هستند از فاشیست ها و نازی هایی که در رومانی، شهر نویسنده کتاب اوژن یونسکو زندگی میکردند. این گروه معروف به **iron guard** ویا همان گارد آهنی بودند. که خود می‌تواند دلیلی بر این باشد که چرا یونسکو از کرگدن به عنوان این نماد استفاده کرده است. بدن سخت و کرگدن مارا به یاد گارد آهنی می اندازد. این کرگدن ها همچنین تمایلات انسان را به پیوستن به چنین گروه هایی نشان میدهد.

گربه:

در پرده ی اول از نمایشنامه ما خانوم خانه داری را با یک گربه می بینیم. این گربه نمادی است از خرابی هایی که در آینده ی نه چندان دور به وقوع می پیوندند.
وقتی اولین کرگدن خود را نشان داد، تنها خرابی هایی چون شکستن و بهم ریختن مغازه ها و خیابان را می دیدیم. اما زمانی که کرگدن دوم را مشاهده کردیم زمانی بود که گربه را زیر پاهای خود له کرد. که این خود اوج خطر و آغاز خرابی های واقعی را نشان میدهد.

≺ تم های داستان

فردگرایی و فاشیسم:

که در بالا در قسسم نمادگرایی کرگدنها کاملا توضیح داده شد.

انسان در مقابل طبیعت:
در آخر داســـتان دیدیم که چگونه برانژه به نبرد علیه کرگدن ها قیام میکند. و کرگدن ها چه تاثیرات مخربی بر زندگی انسان ها گذاشتند. این تاثیرات می‌تواند خط مرزی بین زندگی بشر و طبیعت اطرافش مشخص کند.

قضا و قدر:
در قسمت شخصیت ها، برای شخصیت دودار کاملا توضیح داده شد.

هویت:
تا به حال شده که صبح بلند شود و به آینه نگاهی بیندازید و از خود بپرسید : من که هستم و امروز قصد انجام چه کاری را دارم؟ به راستی هویت انسانی چیست ؟ این سوالی است که هرگز دست از دامان شخصت های یونسکو بر نمیدارد. آنها تا لحظه ی آخر برای شناخت خود به عنوان یک فرد و هویت اصلیشـــان در یک جامعه تلاش میکنند. تمام شخصیت ها بارها با سوالاتی از این قبیل مواجه میشوند. برانژه نیز در آخر با نهایت توان خود فریاد میزند که هنوز انسان است. انسانی که بوده و هرگز دست از هویت اصلی خویش بر نخواهد داشت.

ترجمه ی خانم پری صابری را خواندم که بنظرم بســـیار مناسب و سالم بود. حرف های زیادی برای گفتن اســـت اما فعلا همینقدر را بسنده میکنم... امیدوارم که این ریویووی ناقص مفیدتان واقع شود .

منابع:

مجید امرایی - تئاتر آخرالزمانی

theatre of the absurd by Simon Lea | 2012
the theatre of the absurd by martin esslin
shmoop.com

وبسایت تبیان : تعریف فاشیسم

بررسی مشکلات تئاتر کودک و نوجوان در ایران

به اعتقاد بسیاری از صاحب نظران مسایل اجتمایی،هرگونه سرمایه گذاری مادی ومعنوی وبرنامه ریزی عمیق ودرازمدت جهت رشد واعتلای جامعه،باید باکودکان آغازگردد.کودکانی کـــه وارث وحافظ تمدن آینده اند.بنابراین،هرقدرکودکان به لحاظ رشـــد ذهنی وادراک معنوی،غنی وپر بارترشوند،درحقیقت،تمدن انسانی پربارترمیشـــود.بااین وصف،توجه به مقوله تئاترکودک،بـــه عنوان قوی ترین وموثرترین ابزار آموزش وپرورش جسم وروح کودکان ونوجوانان،به معنای توجه به اعتلای جامعه وتلاش در جهت ساختن تمدن انسانی آینده خواهدبود.دربررسی مشکلات تئاتر کودک ونوجوان ایران،به مسایلی مانند متون نمایشی،مشکلات اجرایی ومســـئله مدیریت وبرنامه ریزی به عنوان مهمترین بخش های آسیب پذیردراین زمینه پرداخته خواهد شد.

مشکل متون نمایش

مشکل متون نمایشی،یکی ازعمده مشکلات تئاتر کشوراست که طبیعتا درحوزه تئاترکودک ونوجوان،به دلیل حساســـیت موضوع،ازاهمیت بیشـــتری برخورداراســـت.منصورخلج،دراین زمینه معتقداســـت که نوشـــتن برای کودکان،یک کار جدی وتخصصی اســـت.علاوه براین که شـــما بایدیک نمایشنامه نویس خوب باشـــید،بایددنیای کودک وشکل ارتباط باادراکات اورا نیزبشناسید...واینهااســـت که کاررادشـــوارمیکند.ماتابرنامه ای برای توسعه تئاترکودک نداشته باشـــیم،چیزی باعنوان نمایشنامه نویسی کودک نخواهیم داشت.باید تئاتر کودک از طرف جامعه پذیرفته شـــود.آموزش وپرورش باید بپذیرد کـــه تئاتربرای کلاس ها می تواند بارپرورشی مهمی داشته باشد.

عدم شناخت نیازهاو ویژگی های مخاطب کودک ونوجوان

عباس جهانگیریان،نویسنده وپژوهشـــگرادبیات کودک ونوجوان،درخصوص عدم شناخت نیازهای مخاطبان درمتون نمایشـــی کودک ونوجوان می گوید،بچـــه هادردرجه اول،تفریح می خواهند،فضا وفرصتی که خود را به لحاظ روانی تخلیه کنند.درمحیط خانه،پدر ومادر،مدام به او پند و اندرزداده اند و درمدرسه،معلم ومسئولان،حالا آمده تئاترومی بیند در تئاترهم آقا گرگه و روباهه و دیگران،همه می خواهند نصیحت کنند.این است که بچه پس میزندودردلش فریاد میزند که بس است!دراینجااست که بایدکلیشه زدایی کرده واز تکرار کارها باید جلوگیری کرد.باید به طرف طنزوتفریح برویم،چیزی که به

لحاظ روانی،کودک راارضاکند واگرآموزشی هم هست،به صورت پنهان باشد.
بهروزغریب پور،اززاویه دیگری به موضوع نیازهای کودک ونوجوان درمتون نمایشی نگاه می کند.او می‌گوید آیا باید تئاتر خوش بینانه داشته باشیم یا تئاتر واقع بینانه؟ تئاترخوش بینانه دورکردن کودک ازواقعیت هاست وتئاتر واقع بینانه نزدیک کردن اوبه واقعیت.ولی باید دید چه چیزهایی را باید گفت. ما به کودکی که مادرش را از دســـت داده،به هزار زبان می گوییم:مادر تونمرده،مادرتودرآسمانهاست واگرگریه نکنی،شب به خوابت می آید و...ولی به بزرگسال چنین چیزی را نمی گوییم،چون او پذیرفته است که جسم انسان فانی است وروحش می تواند پایدار باقی بماند.از همین مثال ساده می توانیم نتیجه بگیریم که روایت وتجسم کردن مرگ برای کودک،با بزرگسال بسیار متفاوت است.مسئله نداری وفقر،جنگ،مرگ،ظلم،...از دریچه وکانال ذهنی خاصی باید رد شود که اگر روزی کودک باواقعیت روبه روشد،اثرشما باعث نشده باشد اونتواند این موقعیت را بپذیرد.
((باید به زبان خود اوبا اوسخن گفت.تعریف بسیار زیبایی از کودک وجود دارد که می گوید:کودکان فیلسوفان کم تجربه اند.کودکان فلسفه ای خاص برای نگاه کردن به جهان دارند.امااز تجربه بی بهره اند وچون تجربه ندارند،شما باید بسیاربسیارباحتیاط با آنها برخورد کنید و اگرمی خواهید تجربه ای رابـــرای آنها بگویید،باید در دایره ذهنی آنها بگنجد.یاچنان عوض کنید که زمانی که فراتر رفت،این تجربه برایش قابل دریافت وملموس باشد.کسی که خشونت را برای کودک ترسیم می کند باید حدی را برای آن قایل باشد.))

ضعف های تکنیکی وساختاری متون نمایشی

((متاسفانه واقعیت نشان میدهد که ما با ابزارکارمان بیگانه ایم واین حرفه دارای متولی مشخصی نیست که بگوید چرا؟آموزش تئاتر کودکان ونوجوانان هم که در هیچ مقطعی به چشم نمی‌خورد. بنابراین منطقی از این دست می تواند مارا در ناآگاهی حرفه ای مان تقویت کند.))
داوود کیانیان درگفت وگویی درباره مســـائل ادبیات نمایشی تئاترکودک،ضمن اظهاراین مطلب می افزاید: ((اگردر تئاتر بزرگسالان،نمایشـــی با این خصوصیات به روی صحنه برود،واکنشهای متولیان،منتقدین و تماشاگران رادراشـــکال گوناگون به همراه خواهد داشت،ولی تئاتر کودکان وادی فراموش شده ای است که از این گونه عکس العمل ها مصون است.پس با خیال راحت می توانیم به جهل مان ادامه وحتی آن رابه نام آگاهی،اشاعه دهیم.))
مدیرمرکز تئاترکانون پرورش فکری،نبودن متن مناسب،سازنده،شاداب وخلاق راازمشکلات عرصه تئاتر کودک برشمرده،می گوید: ((علی رغم اینکه در این عرصه،هنرمندان وبازیگران قدرتمندی داریم ولی متاســـفانه متن های نمایش دارای مشـــکلات جدی است وبرخی از پیشکسوتان این عرصه متاســـفانه کار در عرصه کودک راســـاده و کودکانه تلقی می کنند،در حالی که این امری بسیار مهم وتاثیرگذارو سخت وپیچیده است.
بهروزغریب پورکه خود دردهه های شصت وهفتاد آثاری را در حوزه تاترکودک نوشته است،می گوید: ((بسیاری ازنویسنده های ما همواره از این می ترسند که اگر فقط برای کودکان ونوجوانان بنویســـند،مخاطبان تصور می کنند که آنها فاقد اندیشـــه ای برای بزرگسالان هستند.در مورد

تصویرگری کتاب کودک ما کمتر با این مسئله روبه روهستیم.بزرگان تصویرگر ما به این سمت وسورفتند.اما به تئاترکودکان همواره با دیدی تحقیرآمیز نگاه شده واین بسیاری از کسانی راکه دارای اســـتعدادی در این زمینه بوده اند،طرد کرده و آنها را وارد حیطه شبه روشنفکری ادبیات نمایشی کرده است.))

وی ســـپس با ارائه خاطره ای اینگونه ادامه میدهد: ((درســـال۴۶پس از اجرای نمایش،بابابزرگ وترب، گوینده رادیوازمن سوال می کرد که آقای غریب پورچطور شده که شما تئاتر جدی را رها کردید وبه تئاترکودک رو آوردید؟در واقع او به شکل ناگفته ای می گفت که من تئاتر جدی را رها کرده ام.

در واقع داوری به روی مسائل سیاسی واجتماعی را رها کرده ام و برای ایمن بودن ،باقی ماندن وآســـیب ندیدن،به جهان کودک روی آورده ام.خب این دردناک اســـت که شما زمانی که فعال هســـتید،متهم به این میشـــوید که دارید عملی غیر جدی انجام می دهید.کسان بسیار اندکی می‌توانند،دربرابرسوال هایی این چنینی مقاومت کنند.

حسن دادشکر،نویسنده وکارگردان تئاترکودک،درمیزگرد بررسی مسایل نمایشنامه نویسی وتئاتر کودک ونوجوان بااشـــاره به وضعیت نمایشنامه نویســـی برای کودکان در ایران اظهار می کند: ((نمایشنامه نویسی در ایران هنوزجایگاه حرفه ای خود را بدست نیاورده وبسیاری از کسانی که در این وادی فعالیت می کنند،در انتظارروزی هستند که بالاخره اثرشان روی صحنه اجرا شود ورسانه ای مثل تلویزیون باید ازآثارخوب وجدی استقبال کند.

مشکل چاپ وانتشار متون نمایشی

منصور خلج می گوید:عرصه نشر برای کار نمایشنامه،عرصه تنگ وپر مشکلی است.ما به عنوان نویســـنده،روزها را صرف می کنیم تا یک نمایشنامه خلق شود.این نمایشنامه به هرحال حاصل خرد بشری است.اماکدام ناشراز چاپ کتاب شما استقبال می کند؟

محروم بودن از حق تالیف،مطرح نشدن اثر،عدم برخورد با کار،هزینه های اندکی برای نویسنده نیست.باوجود اینها،باز هم نویسندگان مینویسند،هر چند که دریافتی جز برخورد با مانع ندارند.

داوودکیانیان با اشاره به این مطلب می افزاید:عنوان کردن عدم فروش و ضعف آثار،بیشتر بهانه است تا دلیل منطقی.ضعف آثار با نشرو برخوردهایی کارشناسانه،به قوت تبدیل میشود.

مســـئول انتشـــارات کانون پرورش فکری کـــودکان ونوجوانان،در خصوص بـــازار فروش وچاپ نمایشنامه کودک می گوید:نمایشنامه کودک هم می تواند فروش داشته باشد.ما در مدارس مگر به نمایشـــنامه نیاز نداریم.اما دلیل چیســـت؟دلیل این است که بازار کتاب کودک در ایران بازار طبیعی نیست.بازار تصنعی است.کتاب های پر فروش ما اصلا معلوم نیست که در شرایط طبیعی هم پر فروش باشند.مسئله این است که بچه های ما کتاب نمی خرند،پدر یا مادر برایش کتاب می خرند،مســـئولان مدرسه می خرند و...بچه انتخاب نمی کند.باید شرایطی فراهم شود که ما بازار طبیعی داشـــته باشیم وبچه ها بتوانند خودشان بیایند وکتاب بخرند.در آن صورت،فکر می کنم یکی از پر فروش ترین ژانرهای ما برای کودکان،نمایشنامه ها خواهند بود.

ضعف ها و مشکلات اجرایی

بهروز غریب پور،که خود تجارب اجرایی متعددی در عرصه تاترکودک ونوجوان ونمایش عروسکی داشـــته،کار در این حوزه را کاری نیازمند به تخصص دانســـته ومی گوید: ((من همواره گفته ام اجرای تئاتر برای کودک ونوجوان یک کار فوق تخصصی اســـت،یعنی کســـی که برای کودک ونوجوان مینویســـد،ابتدا باید بتواند برای بزرگسال بنویسد،اما در ایران عکس این وجود دارد.در واقع تئاتر کودک ونوجوان پلکان ونردبان ترقی افراد شمرده میشود.آنها تمرین های اولیه سست و بی مایه شان را در این نوع تئاتر انجام می دهند وبعد که تسلط پیدا کردند،به تئاتر بزرگسال روی می آورند.کارگردان تئاتر باید معلم باشد،مثل پدر و مادر دلسوزی کند و مثل راهنما و مرشد رفتار کند و از علم روانشناسی بهره مند باشد.مخاطب شما نیازمند این آگاهی وتسلط است.

امیرمشـــهدی عباس کارگردان جوان تئاترمعتقد است: ((به نظر من کار کودک خیلی سخت تر از کار بزرگســـال است وعلتش هم این است که من بزرگسال،اگر بخواهم نمایش کار کنم برای مخاطب بزرگســـال،طبیعتا حرف های خودم را می زنم وانچه واقعیت دارد وشـــما می شـــنوید ودرکش می کنید در آن وجود دارد.اماکارکودک آنقدر محدودیت ها وچهارچوب ها داردکه آدم باید اول بیاید با یک روانشناختی نسبت به کودک،دیالوگها،صحنه ها،میزانسن ها،بازی ها وپیام ها،کار را خلاصه کند که نه بدآموزی داشته باشد ونه به مشکلی بربخورد ونه اینکه تئاتر نا سالمی تحویل بدهد.علاوه بر آن که ما می خواهیم در تمام اینها،کیفیت را هم رعایت کنیم)).

وی ضمن اشاره به شیوه رایج در نمایش های فعلی کودک ونوجوان می گوید: ((متاسفانه چیزی که الان رایج شـــده این است که مثلا یک گروه می آید ونمایشی را آماده می کند،یک موسیقی شش وهشـــت هم میگذارد روی آن و می رود این طـــرف و آن طرف اجرا می دهد،می رقصند وهرکاری می کنند،پول هم می گیرند.بعد مدارس می آیند و می گویند ما نمایش شاد این جوری می خواهیم که مثلا بچه ها شاد شوند،در صورتی که این خیلی ناسالم است وروی بچه ها تاثیرمنفی می گذارد.))

کمبوداعتبارات وعدم تخصیص بودجه

منصورخلج،با اشـــاره به دشواری کار تئاترکودک،عدم حمایت مادی وتخصیص اعتبارات لازم را یکی از مشکلات عرصه تئاترکودک می داند: ((کار کودک کاردشواری است،به این دلیل که هم امکانات می خواهد وهم وقت وانرژی فراوانی صرف می شـــود تا یک نمایش کودک آماده اجرا گردد.این نمایش به دلیل این که باید بار فانتزی داشته باشد،احتیاج ویژه ای به لباس،موسیقی وطراحی صحنه متناسب دارد که بسیارهزینه بر است.متاسفانه تئاترکودک ما درطی این سالها حمایت جدی نشـــده است واین عدم حمایت،باعث شده آدمها پس از یکی دو کار متوجه شوند که این صرف انرژی،بیهوده بوده و بهتر است درمسیری دیگر قرار بگیرند.))

کیانیان ضمن اشـــاره به حمایت مالی از تئاتردر جهان مـــی گوید: ((در تمام جهان،برنامه های تئاتری، تحت پوشش وحمایت مالی دولت ها قرار می گیرند تا بتوانند به زندگی و رشدشان ادامه دهند)).این در حالی اســـت که به طور طبیعی،تئاترکودک ونوجوان به دلیل ویژگی های خاص ونیاز به امکانات اجرایی ویژه،به حمایت مالی وتوجه خاص متولیان نیازمندتراست.

موسیقی درمانی راهی برای تسهیل عملکردها

نوشته : مجید امرایی

{۱"ویکتو هوگو" نویسنده بزرگ فرانســـوی در مورد جایگاه والای موسیقی معتقد اســـت علت اینکه ما از موســـیقی خوش مان می آید این است که ما به کمک موسیقی در دنیای رؤیاها و احلام خود فرو می رویم}.

{او می گوید: طبایع عالی انســـانی موسیقی را دوست دارند، زیرا به خوبی می دانند که چگونه از آن به عنوان وسیله ای برای ورود در رؤیاهای خود استفاده کنند...} ازهمین جمله هوگو می توان دریافت که تاثیر موسیقی بر روح و روان انسان از چه درجه بالایی در نزد اهل نظر برخوردار است .

بی شک موسیقی یکی از معدود عناصر شـــنیداری است که بطور مستقیم با روان انســـان ارتباط برقرار می کند و احساسات او را تحت تاثیر قرار می دهد. یک قطعه موسیقی می تواند خاطرات ما را جلا دهد، مسائل روحی و روانی ما را تسکین و موجب پالایش روح و روان ما شود. موسیقی به ما کمک می کند تا برای ابراز احساسات خود آن هنگام که کلمات دیگر یارای همراهی ما را ندارند به مدد ما بیاید تا ما با محیط پیرامونمان به درستی ارتباط برقرار کنیم .

برخی از محاسن درمانی موسیقی :

۲الف) موسیقی موجب غلبه بر" تنش های عضلانی" است: با موسیقی می توان بر استرس ها و فشـــارهای روزانه غلبه کرد، شنیدن قطعه ای موسیقی می‌تواند بر سلامت روان ما و به تبع آرام ســـازی عضلانی ما تاثیرگذار باشـــد به عنوان مثال، وقتی در مقابل کامپیوترمی نشینیم، عضلات پشـــت گردن و شـــانه ی مان درد می گیرد، در این حالت موسیقی می تواند اثر آرام بخشی بر عضلات خسته ما داشته باشد .

۳ب) موســـیقی موجب "کاهش افسردگی" است: تحقیقات بســـیاری در کشورهای مختلف انجام شـــده که حاصل این تحقیقات بر ما روشـــن می سازد که موسیقی در کاهش افسردگی

---

۱. ویکتور ماری هوگو (فرانسوی: Victor Marie Hugo؛ ۲۶ فوریه ۱۸۰۲م. - ۲۲ مه ۱۸۸۵م) شاعر، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس پیرو ســـبک رومانتیســـم فرانســـوی بود. او به عنوان یکی از بهترین نویسندگان فرانسوی شـــهرت جهانی دارد. آثار او به بسیاری از اندیشه‌های سیاسی و هنری رایج در زمان خویش اشاره کرده و بازگو کننده تاریخ معاصر فرانسه است. از برجسته‌ترین آثار او بینوایان، گوژپشت نتردام و مردی که می‌خندد است.

2 Music overcomes «muscle tensions."

3 Music «reduces depression"

های ناشی از مشکلات و مسائل روزانه موثر است، {به عنوان نمونه در کشور فنلاند اثر مثبت موسیقی بر بیماران مبتلا به افسردگی نشان داده است که موسیقی دارای اثرات آرام بخش بسیاری است که می تواند بر امواج مغز تاثیر گذارد باشد، آواز خواندن و شنیدن موسیقی می تواند افسردگی را کاهش دهد، اگر چه موسیقی به طور کامل نمی تواند یک شخص افسرده را درمان کند، اما می تواند علائم افسردگی او را کاهش دهد.}

۴ج) موسیقی موجب "غلبه بر بی خوابی است": در شرایطی که یکی از علت های بی خوابی افکاراسترسزا است، موسیقی ملایم و آرام بخش می تواند ذهن را آزاد کرده تا راحت تر به خواب رویم، خصوصا۵"موسیقی مینی مالیستی" بهترین وسیله برای زود خوابیدن است .

۶د) موسیقی ضربان قلب را کاهش می دهد: صاحب نظران براین باورند که ریتم نقش مهمی در ضربان قلب ایفا میکند و اگر مشکلی در ضربان قلب خصوصا بی ثباتی آن داشته باشیم، با گوش دادن به موسیقی می توانیم ضربان قلب خود را تنظیم کنیم .

۷ه) موسیقی در هضم و جذب غذا موثر است: همچنین یکی دیگر از مزایای موسیقی کمک در هضم و جذب غذا هاست در این خصوص تحقیقات بسیاری انجام گرفته که نشان می دهد گوش دادن به موسیقی هنگام صرف غذا در هضم سریع و جذب آن بسیار موثر است، هرچند موسیقی بطور مستقیم هیچ تاثیری دردستگاه گوارش ندارد ولی موسیقی استرس را کاهش داده و کاهش استرس باعث هضم بهترغذا می شود و اسیدهای زائد معده را کاهش می دهد . بطورکلی موسیقی یک زبان جهانی است که می تواند انسان را سرگرم کند و هم برای سلامتی او مفید باشد پس سعی کنیم در طول شبانه روز زمانی را برای گوش دادن موسیقی در نظر بگیریم .

امروزه قدرت موسیقی در پالایش روح و روان را اهل هنر و روانشناسی بیش از گذشته مورد توجه قرار داده اند و آن را در قالبی علمی تحت عنوان۸"موسیقی درمانی" مطرح ساخته اند، به این مفهوم که با استفاده از موسیقی می توان در راه سلامت شخصیت افراد و آنچه که در روانشناسی۹" تخلیه روانی" گفته می شود گام برداشت .

همان گونه که پیشترهم اشاره شد دریک تعریف، موسیقی عنصری است درونی که در زندگی همه ما ساری و جاری است، براین مبنی مگرمی توان انسانی را یافت که در زندگی خود از موسیقی استفاده نکند؟! به این مفهوم که ریتم زندگی همه ما با نوعی موسیقی درونی همراه است و این موسیقی در درون فرد فرد ما جماعت انسانی بطور ناخود آگاه ساری و جاری است.

اینکه شما آهنگ درونی خود را در مواجهه با رویدادهای متفاوت چگونه کوک می کنید و چگونه آن را بروز می دهید و ذهن شما چه عکس العمل ریتمیکی در برخورد با یک رویداد

4. Music «Overcome Insomnia:"

۵. Minimalist music موسیقی مینی مالیستی

6. Music reduces heart rate

7. Music is effective in digesting and absorbing food

۸. music therapy موسیقی درمانی

۹. Psychological evacuation تخلیه روانی

نشان می دهد مسئله مهمی است که هم به گذشته تربیتی و آموزشی شما بر می گردد و هم به "آمادگی حضوری" شما در مواجهه با موقعیت مورد نظر مربوط است .
اینکه شـــما دنیای پیرامون خود را در قالبی خوشـــبینانه و امید بخش و شاد می بینید یا در شکلی بدبینانه سیاه و بی سرانجام حکایت از موسیقی درونی شما دارد، که می توان در مورد دلایل آن ساعت ها حرف زد و فکر کرد .
در شبانه روز ما در مواجهه با رویداد های پیرامون خود انرژی های مختلفی را از خود متصاعد می کنیم این انرژی های درونی همان ریتم و موســـیقی درونی ما اســـت که شخصیت واقعی مان را نشان می دهند .
با رجوع به درون خود یک واقعیت مهم بر ما آشـــکار می شـــود، اینکه ذهن ما سرشار از انواع موســـیقی اســـت که در جای خود به طور ناخودآگاه عملکردهایش را نشان می دهد، شاد می شود و یا غمگین و یا هر حس دیگری که گاها در لحظه اتفاق می افتد .
شـــما درمواجهه با یک اتفاق خوب و مورد علاقه تان احســـاس شادی و سرخوشی می کنید، یعنی ساز درونی شما ۱۰"کوک شاد" است و یا اینکه در مقابل یک رویداد غم انگیز آهنگ غم و ناشاد را بروز میدهیم، این همان موسیقی درونی شما است که در سطور پیش رو نگارند در خصوص آن سخن خواهد گفت.
گوش دادن به آهنگی غم انگیز از رادیو در دفتر کار و یا لذت بردن از رقص خانوادگی در یک مراسم عروسی به شما این شانس را می دهد تا موسیقی درونی خود را با محیط پیرامون تان کوک کنید و به نوعی به یک هماهنگی درونی و بیرونی برســـید، این مسئله مهم همان نکته ای است که موسیقی درمانی به دنبال کشف آن است یعنی ۱۱(هماهنگ ساختن ریتم درونی با ریتم بیرونی) در مواجهه با رویداد های مختلف و موقعیت های متفاوت.
"موسیقی درمانی" چیست ؟
۱۲موسیقی درمانی را می توان تلاش فرد در هماهنگی ساختن ریتم درونی با ریتم بیرونی با بهره گیری از عناصر و ابزارهای موسیقیایی (ریتم ، آوا ، آهنگ ، شعر و...) تعریف کرد (امرایی ۱۳۸۹).
براین اساس موسیقی درمانی را می توان به طیف وسیعی از مردم تعمیم داد از جمله کسانی که با مشـــکلات عاطفی و یا با محدودیت های فیزیکی دست به گریبان هستند،۱۳ (موسیقی درمانی قادر اســـت در رفع گرفتگی های روحی و روانی و جســـمی به انســـان ها کمک کند) (امرایی ۱۳۸۹).
موســـیقی درمانی همچنین می تواند ریتم از دســـت رفته زندگی ما را باز گرداند، با موسیقی درمانی می توان لحظات غم خود را کاهش داد، موســـیقی درمانی قادر اســـت ما را از یاس و ناامیدی دور کند و در رفع مشکلات روز آمد زندگی به ما کمک کند.

---

۱۰. Happy Cook کوک شاد
۱۱. Coordinate the inner rhythm with the outer rhythm هماهنگ ساختن ریتم درونی با ریتم بیرونی
12. Music therapy can be defined by the individual›s efforts to coordinate the inner rhythm with the outer rhythm using musical elements and instruments (ava, song, poetry, etc.) (amraei 1389)
13. (Music therapy can help humans to relieve mental and physical eclipse) (amraei 2010.)

۱۴از موسیقی درمانی می توان برای بهبود روابط بین فردی خصوصا در امر آموزش و تربیت کودکان و نوجوانان بهره گرفت، همچنین می توان ازاین درمان کمکی در بالا بردن اعتماد به نفس افراد میان سال استفاده کرد(امرایی ۱۳۹۰).

موسیقی درمانی نوعی درمان کمکی و مبتنی بر خلاقیت است که شامل گوش دادن، حرکت کردن، هم آوا شدن و در مواردی تمرکز و توجه به "فعل و انفعالات۱۵" جریان سیال ذهن" گردد که گاه با آوا یا موسیقی زنده و در مواردی با پخش موسیقی از طریق دستگاه های صوتی و تصویری بسته به تشخیص و به نیاز شرکت کنندگان همراه است هدف اصلی در موسیقی درمانی" تخلیه هیجانی" و رسیدن به آرامش و۱۶" تعادل روانی" است (امرایی ۱۳۹۰). موسیقی درمانی موجب تقویت قوای جسمی و حرکتی افراد و هماهنگی و تقویت بخش خود آگاه و ناخود آگاه است، ۱۷"مهارت های ارتباطی" و اعتماد به نفس را بالا می برد، باعث۱۸" کاهش اضطراب" و مسائل روحی و روانی می شود و...

۱۹با موسیقی درمانی از طریق تکیه بر" طبیعت اجتماعی بشر"،" ابعاد ارتباطی انسان" و آگاهی از ظرفیت های پالاینده هنر موسیقی می توان در" تسهیل رفتارها "،" تغییر نگرش‌ها" و" دگرگونی عملکردهای " انسانی گام برداشت (امرایی ۱۳۷۹).

۲۰موسیقی درمانی استفاده بالینی و مبتنی بر شواهد مداخله ای موسیقی برای به انجام رساندن اهداف فردی در یک رابطه درمانی توسط یک متخصص هنردرمانی است که با برنامه ای مشخص و با اهدافی از پیش تعیین شده به پیش می رود (امرایی ۱۳۷۹) .

۲۱برخی از حوزه های مداخله ای موسیقی درمانی :

- گسترش سلامت عمومی
- مدیریت بر استرس
- کاهش درد

14. "Music therapy" can be used to improve interpersonal relationships, especially in the education and training of children and adolescents; this can also be used to improve the self-confidence of middle-aged people (Amraei 2011).

۱۵. Flow of mind جریال سیال ذهن

۱۶. Psychological balance تعادل روانی

۱۷. Communication skills مهارت های ارتباطی

۱۸. Reduce anxiety کاهش اضطراب

19. With music therapy, through relying on «human social nature,» «human communication dimensions,» and awareness of the capacities of refinement of music art, we can move on «facilitating behaviors», «changing attitudes», and «transforming human performances» (Amraei 2000).

20. Music Therapy Clinical and evidence-based clinical use of music to accomplish individual goals in a therapeutic relationship by an art therapy specialist with a specific program with predetermined goals (Amraei 2000.)

21. Some Interventional Areas of Music Therapy:

-Public Health Development
-Managing stress
-Reduce pain
-Overcoming Anxiety
-Memory Improvement
-Improved communication
-Strengthening aspects of physical, motor and ... (Amraei2000)

- غلبه بر اضطراب
- تقویت حافظه
- بهبود ارتباطات
- تقویت جنبه های توانبخشی جسمی ، حرکتی و...

دراین خصوص در کشـــور آمریکا پژوهش های بسیاری در حوزه موسیقی درمانی انجام شده که اثر خود را در طیف گســـترده ای از خدمات بهداشتی و آموزشی بالا و همچنین تنظیمات و پشتیبانی در امور توانبخشی انسان نشان داده است .

برنامه جلسات موسیقی درمانی چگونه است ؟

دراولین جلســـه، درمانگر بـــه دنبال تعریف انگیزه ها و اهداف این فرآیند اســـت، ســـپس با حرکت‌های آرام مراجعان را آماده فرایند اجرای روان درمانی حرکتی(موســـیقی درمانی) می کند، این حرکات که ما به آن "آماده ســـازی"می گوییم با توجه به ســـبک درمانگر متفاوت هســـتند، مثلا موسیقی همیشه وجود ندارد به عنوان یک گروه این اعمال ساده می تواند یک عنصر متحد کننده اعضاء باشـــد یا عنصری برای کاهش تنش های فردی و تقویت روابط بین فردی و گروهی در مسیر اعتماد سازی متقابل بین مراجعین و درمانگران .

در مراحل بعدی فرایند "ریتم آگاهی" اجرایی می شـــود کـــه تئوری آن به دفعات در مرکز نمایش درمانی ایران (۱۳۹۱ -۱۳۹۶ه،ش) مورد آزمون قرارگرفته و شـــامل جلســـات "ریتم تنفسی"،جلســـه"ریتم حرکتی"،جلســـه"ریتم بیانی (آوایی) " ، جلسه " ریتم تمرکزی" و جلسه "ریتم احساسی" است.

در ادامه برخی از درمانگران از اشیاء گوناگون، گاهی اوقات غیر معمول، مثل یک بالون با یک متر قطر اســـتفاده می کنند تا مراجعان جو و اعتماد و همدلی و آگاهی از بدن و محیط خود را افزایش دهند.

روان درمانی حرکتی (موسیقی درمانی و رقص درمانی) به شما اجازه میدهد تا آناتومی خود را دوباره کشف کنید و با حسگرهای خود، احساس و افکار را برگردانید، در پایان جلسه ارزیابی و نتیجه گیری اســـت که شـــما، می توانید درباره ی اکتشاف ها و احساساتی که در طول کار احســـاس کرده اید صحبت کنید، این مبادلات می توانـــد منجر به آگاهی و راهنمای مراحل بعدی در روند برون ریزی مراجعان باشد.

معمولا در جلســـات تمرین موســـیقی درمانی با مراجعان، درمانگر در محیطی امن و در قالب فعالیتی گروهی با اســـتفاده از طیف وســـیعی از ابزارها و یا صداها (آواهای) موسیقایی در به تحرک واداشـــتن فیزیکی و ذهنی مراجعان تلاش می کند تا جنبه های مختلف وجودی آنها را تقویت نماید.

۲۲"بالابردن قوه توجه و تمرکز، تقویت قوای حرکتی و آوایی (هماهنگی ریتمیک) جنبه های تفکری و تعقلی و در نهایت حرکت درمســـیر دریافت پاسخ مناسب به عملکردهای فیزیکی و

22. "Raise the power of attention and concentration, strengthen the power of thought and reason, and ultimately move towards the appropriate response to physical and mental functions is the most important goal of music therapy (Amraei 2000.)

ذهنی مهمترین هدف موسیقی درمانی است (امرایی ۱۳۷۹).
دراین مسیر موسیقی درمانگر با فراهم ساختن محیط مناسب و آرام تلاش می کند تا مراجعان در انتشار فرایند های عاطفی خود و رفتارهای مناسب به درستی عمل کنند "هم افزایی"و۲۳"هم گرایی" دو هدف مهم در این فرایند درمانی است (امرایی ۱۳۸۸).
برای حضور مراجعان در جلسات موسیقی درمانی الزامی نیست فرد تجربه قبلی موسیقایی داشته باشد و تنها لازم است خوب گوش کند و به ندای درونی خود توجه داشته باشد وعکس العمل های خود را بنابر آنچه که در درونش رخ می دهد بروز دهد .
دراین جلسات با بهره گیری از ظرفیت های موسیقی در مداخلات درمانی می توان در رفع مسائل و به انجام رساندن اهداف توانبخشی مراجعان تلاش کرد، در این رابطه درمانی به مدد یک برنامه مشخص تعریف شده و ایجاد فضای مناسب فعالیت گروهی می توان بسیاری از نارسایی های روحی و روانی افراد را ترمیم کرد .
موسیقی درمانی یکی از روشهای "درمان آوایی و بیانی"است، متشکل از یک فرآیند شنیداری که درآن یک متخصص موسیقی درمانی با استفاده از موسیقی و تمام جنبه های فیزیکی، عاطفی، روانی، اجتماعی، زیبایی شناسی و معنوی – در کمک بهبود سلامت جسمی و روانی مراجعان تلاش می کند .
موسیقی درمانی "عملکردی شناختی" است این شیوه درمان غیر دارویی در پی تبیین رفتارهای فرد از راه مطالعه شیوه‌هایی است که شخص به اطلاعات موجود خود توجه کرده آنها را تفسیر می کند و سپس به کار می‌بندد، همچنین به مدد این درمان غیردارویی می توان در تقویت۲۴"مهارت های حرکتی"،۲۵" رشد عاطفی"،۲۶" مهارت های اجتماعی" و بالابردن کیفیت زندگی افراد تلاش کرد.
بهبود سلامت فرد با استفاده از تجارب گذشته، بهره گیری از "بداهه آوازی"، گوش دادن به موسیقی، شعر خوانی (ایستاده و در حال حرکت) از دیگر محاسن و شیوه های درمانی موسیقی است .
موسیقی درمانی تقریبا در همه عرصه ها و حرفه های اجتماعی می تواند به ما کمک کند برخی از شیوه های متداول عبارت است از توسعه سطح علاقه مندی به کار با (تقویت مهارت های ارتباطات، مهارت های حرکتی و غیره) در اماکن نگهداری افراد با نیازهای خاص با (تمرینات نوشتاری، ترانه خوانی و گوش دادن در کار خاطره نویسی) در مراکز نگهداری افراد کهن سال با تمرین (جهت یابی، تمرینات پردازشی فکری و فیزیکی و آرام سازی) با افراد دچار مشکلات پس از سکته های مغزی و قلبی با (توانبخشی فیزیکی و کلامی) و...همچنین در بیمارستان ها، مراکز نگهداری از بیماران سرطانی، مدارس، مراکز اصلاح و تربیت، افراد مبتلا به مصرف الکل و مواد مخدر، بهبود برنامه های بیمارستانی درمراکز روانی و ... مورد

۲۳. Synergistic هم گرایی
۲۴. Motor skills مهارت های حرکتی
۲۵. Emotional growth رشد عاطفی
۲۶. social skills مهارت های اجتماعی

استفاده قرار می گیرد .
در جلســات موسیقی درمانی پس از ارزیابی نقاط قوت و نیازهای مددجو، توسط تیم درمان فرد واجد شــرایط حضور در جلسات موسیقی درمانی تشــخیص داده شده و سپس در قالب برنامه ای زمانبندی شده برای حضور در جلسات دعوت می شود، پس از آن در جلسات تمرین راهکار مناسبی برای پشتیبانی از افراد دچار مسئله آزموده می شود، توانبخشی فیزیکی و بدنی و تمرینــات تمرکزی، تقویت حافظه، تســهیل درعملکردهای فیزیکی وذهنی، افزایش انگیزه های ارتباطــی، ارائه حمایت عاطفی برای مددجویان و خانواده هــای آنها و ارائه راهکارهای مناسب برای بیان احساسات از جمله فعالیت های جلسات تمرین موسیقی درمانی است.

تاریخچه موسیقی درمانی :

موســیقی درمانی به عنوان درمانی غیر دارویی و جدید در بازتوانی افراد نیازمند از اوایل قرن بیســتم در کشورهای اروپایی مورد اســتفاده قرار گرفت، هر چند پیشینه تاریخی آن بطور ســنتی در فرهنگ موســیقایی ملل کهنی چون ایران، یونان، روم و مصر باســتان دیده می شــود اما این اروپائیان خصوصا متخصصین علوم توانبخشی وهنر درمانی در کشورهایی چون فرانسه، آلمان، آمریکا و انگلستان بودند که برای نخستین بار موسیقی را به عنوان یک درمان کمکی مورد توجه قرار دادند و پس از آن آرام آرام در سرا سر جهان مورد توجه قرار گرفت.
آنچه که امروزه ما با عنوان موسیقی درمانی مدرن می شناسیم شیوه ای از درمان غیر دارویی است که پس از جنگ های جهانی در برخی از کشور های اروپایی مورد توجه قرار گرفت. پس از جنگ جهانی دوم بطور جدی شیوه های هنر درمانی مورد توجه قرار گرفت که در این بین موسیقی درمانی و نمایش درمانی با اقبال بیشتری رو به رو شد .
در شــرایطی که آسیب دیدگان بسیاری در مراکز درمانی و تیمارستان ها بستری شده بودند دولت ها برای کمک به امردرمان آنها دست بکار شدند زیرا حضور این بیماران دردل اجتماع و رهــا کردن آنها آســیبهای جدی به ســلامت روانی عموم جامعه وارد مــی کرد، درهمین زمان‌ها بود که پژوهشگران در حضورهای مختلف دست بکار شدند تا شاید راه چاره ای برای درمان عوارض روحی و روانی ناشــی از تبعات جنگ بی اندیشند که تعامل عرصه های هنر و روانشناسی افراد بیشتری را به خود جلب کرد .
در همیــن زمان بود که گروه های نمایشــی و موســیقی به مراکز درمانــی مریضخانه ها و بیمارســتان های روانی می رفتند تا برای بیماران نمایش و موســیقی اجرا کنند و سربازان و افراد آســیب دیده از جنگ چه آنان که دچار مســائل روحی و روانی بودن و چه کســانی که دچار مشــکلات فیزیکی بودند با حضور در میان این گروه هــای هنری دردها و آلام خود را برای لحظاتی فراموش می کردند و در بسیاری از موارد آرامشی معنی دار را تجربه می کردند که برای پژوهشــگران قابل توجه بود همین امر برای دســت انــدرکاران بخش های درمان و توانبخشی آغازی بود بر حرکت جدی درعرصه موسیقی درمانی و نمایش درمانی .
درایــن حوزه در عصر معاصــر می توان بــه ۲۷" ژولیت آلوین" نوازنده بزرگ ویولن ســل

۲۷. Juliet Alvin ژولیت آلوین

بریتانیایی فرانسوی الاصل اشاره کرد که تحقیقات گسترده ای در خصوص موسیقی درمانی انجام داده است که هنوزهم بسیاری از دیدگاه ها و نظریات وی محل رجوع پژوهشگران حوزه هنردرمانی در جهان است .

آلوین یک نوازنده ویولنسل و پخش"ویولا داگامبا"و متخصص موسیقی درمانی بود که تحقیقات بسیاری در خصوص تاثیرات درمانی و توانبخشی موسیقی بر گروه های سنی مختلف انجام داد، او مرکز موسیقی درمانی را در سال ۱۹۵۸ تاسیس کرد که بعدا تغییر نام داد و با نام " انجمن موسیقی درمانی بریتانیا" به جهانیان معرفی شد . آلوین در سال ۱۹۶۷میلادی نخستین برنامه آموزش موسیقی درمانی بریتانیا را در" مدرسه عمارت شهرداری موسیقی و درام" در لندن آغاز کرد و تئوری های علمی خود را در خصوص موسیقی درمانی در سراسر جهان ترویج داد.

آلوین همچنین در سال ۱۹۶۷ و ۱۹۶۹به ژاپن سفر کرد و با به اشتراک گذاری تئوریهای علمی خود و همکاری با پیشگامان موسیقی ژاپن توانست راهکار های جدیدی در امر موسیقی درمانی به جهانیان معرفی کند .

وی چندین کتاب از جمله "موسیقی درمانی برای کودکان معلول" را در سال ۱۹۶۵ و کتاب "موسیقی درمانی" را در سال ۱۹۶۶و"موسیقی برای کودکان مبتلا به اوتیسم"را در سال ۱۹۷۸ به رشته تحریر درآورد که در حال حاضر از جمله کتاب های مرجع در این عرصه است .

امروزه موسیقی درمانی به عنوان یکی از روشهای درمان پیشرو و خلاق در جهان مورد توجه است که در بسیاری از کشورها با اقبال عمومی هم همراه بوده است و همین امر هم وظیفه محققین و علاقه مندان کشور ما را دو چندان کرده است آن هم در شرایطی که تبعات ناشی از جنگ هشت ساله ایران و عراق و همچنین فشارهای اقتصادی و اجتماعی ناشی از زندگی شهری می طلبد تا راهکارهای جدید را برای مواجهه با مسائل روحی و روانی شهروندان بی اندیشیم.

پیشینه درمان موسیقایی در ایران:

به نظر می رسد مهمترین ۲۸مُهرنگاره‌های خنیاگری (موسیقی) جهان در سرزمین ایران به دست آمده باشد که نمونه بارز آن امروزه در "موزه شیکاگو" و در بخش آثار باستان منطقه لرستان محفوظ مانده است، آنچه که در منطقه باستانی "چغامیش" در دامنه کوه های زاگرس (استان خوزستان کنونی) برجای مانده، یاد آور این مهم است که در قرنها پیش از میلاد در سرزمین های از کشور پهناور ایران بهره گیری از موسیقی به عنوان یک درمان مورد استفاده بوده است .

این مجموعه آثار در سال های سال های ۱۹۶۱-۱۹۶۶ میلادی، یافت شده است که پیشینه تاریخی آنها به حدود ۳۴۰۰ سال پیش از میلاد بر می گردد هر چند آثار دیگری از عصر مفرغ بر جای مانده که نشانگر بهره گیری از موسیقی در سرزمین ایران است اما سیمای بزم

۲۸. مهرنگاره/ مهرهای سنگی کهن دوران قدیم

رامشگران بر روی لوح زیبای منطقه "چغامیش" نمونه بارز این آثار است .
در این بزم باســـتانی، دســـته‌ای از خنیاگر(نوازندگان) دیده می‌شوند که هر کدام، به نواختن سازی سرگرم هستند چگونگی نواختن و نشستن این رامشگران، نشان می‌دهد که شاید اینان نخستین دسته خنیاگران(ارکستر) جهان بوده اند دراین گروه می‌بینیم که نوازنده‌ای "چنگ" و دیگری "سرنا " و آن دیگر" تنبک" می‌نوازد و چهارمین رامشگر در این میان، خواننده‌ای است که " آواز" می‌خواند.
بی گمان پیش از ورود"آریایی ها" به ســـرزمین ایران در منطقه زاگرس هنر موســـیقی به عنوان هنری پیشرو مد نظر"مردمان سرزمین کاسیت" بوده است که نقش نگاره های مفرغی و ســـنگی بر جای مانده از این زمان نشـــان می دهد که حدود چهار هزار ســـال قبل از میلاد مردمان کاســـیت در دامنه کوه های زاگرس از موســـیقی بهره های فراوان می برده اند چه در آیین های سپاس و چه در مراسم رزم و بزم و درمان امراض و دردهای روحی و روانی و آیین های سوگواری جمعی .
همچنین در منابع معتبر تاریخی حکایات بسیاری درج شده است که نشان از حضور موسیقی در لایه های مختلف اجتماعی مردمان ایران زمین دارد .
در منابع تاریخی آمده اســـت که۲۹"بهرام گور" برای شـــاد کردن مـــردم پس از یک جنگ خونین از حضور رامشگران بسیاری بهره برده است او چندین هزار تن از رامشگر را از سرزمین "هند" به ایران دعوت کرده اســـت که تعداد این کولی‌ها را۳۰"حکیم ابوالقاســـم فردوسی" دوازده هزار نفر،۳۱" ثعالبی" چهار هزار نفر و۳۲"نظامی" شش هزار نفر ذکر کرده است.
در این خصوص۳۳"حمزهٔ اصفهانی" گفته اســـت: بهرام گـــور فرمان داد که مردمان نیمی از روز را کار کنند و نیم دیگر را به آســـایش و خوردن و خوش‌گذرانی بپردازند و بی‌خُنیاگران و کولیان شراب ننوشند و فقط مطربی کنند.
{بدین سان خُنیاگران چنان ارجدار شدند و مُزد هر دسته از آنان به صد درهم رسید}، گویند بهرام، روزی گروهی از مردم را دید که خوش‌گذرانی نمی‌کردند گفت: مگر من شما را از پرهیز خوشـــدلی و پایکوبی بازنداشـــتم ؟ آن مردم در پیش او به خاک افتاده و گفتند: رامشـــگران خواســـتیم به زیاده از سد درهم، ولی نیافتیم. پس فرمان داد تا دوات و خامه (قلم) و صحیفه آوردند و به پادشاه هند نامه نوشت و از وی رامشگران و خُنیاگران خواست.
وی دوازده هزار تن فرستاد، بهرام آنان را به شهرها و پیرامون کشور خود پراکنده کرد و شمار آنان به تناسل بیشتر شد که گروهی اندک از فرزندان ایشان هم اکنون برجای مانده‌اند و آنان

۲۹. بهرام پنجم یا وهرام پنجم یا بهرام گور از ۴۲۱ تا سال ۴۳۸ میلادی پادشاه ساسانی بود
۳۰. ابوالقاسم فردوسی طوسی (۳۲۹ هجری قمری – ۴۱۶ هجری قمری، در طوس خراسان)، شاعر حماسه‌سرای ایرانی و سرایندهٔ شاهنامه، حماسهٔ ملی ایران، است. برخی فردوسی را بزرگ‌ترین سرایندهٔ پارسی‌گو دانسته‌اند که از شهرت جهانی برخوردار است
۳۱. ابومنصور عبدالملک ثَعالِبی(نســـب: ابومنصور عبدالملک بن محمد بن اسماعیل ثَعالِبی نیشابوری)شاعر،لغوی، کاتب و تاریخ‌نگار ایرانی عرب‌زبان و عرب‌گرا بود
۳۲. حکیم ابومحمد الیاس بن یوسف بن زکی ابن مؤید نظامی شاعر معروف ایرانی در قرن ششم هجری قمری است.
۳۳. ابو عبدالله حمزه بن حسن اصفهانی ادیب، لغوی و مورخ ایرانی (متولد اصفهان - متوفی بین ۳۵۰ تا ۳۶۰ ه ق) سال تولد او را حدود ۲۷۰. ه بیان کرده‌اند

را "لوتی" و "مطرب" دوره گرد خوانند.
۳۴ "حمدالله مستوفی" این داستان را چنین حکایت کرده است: در زمان بهرام گور کار مطربان بالا گرفت، چنانکه مطربی روزی به صد درم قانع نمی‌شد، بهرام گور از هندوستان دو هزار لوطی جهت مطربی بیاورد و نسل ایشان هنوز در ایران مطربی می کنند.
حکیم ابوالقاسم فردوسی در این باره می‌گوید: که بهرام هر کدام از ایشان را گندم و گاو و خر داد تا کشاورزی کنند و توده مردم را رایگان رامشگری کنند؛ ولی آنان که اهل کار برزیگری نبودند، گندم و گاو را خوردند و تنها خر برایشان ماند و بهرام چون چنین دید، گفت که بار و بنه بر خر نهید و۳۵" رود " و " بربط " برگیرید و دوره گردی کنید و خوش باشید و توده مردم را نیز خوشدل نمایید، این تیره درشاهنامه و چند بن مایه دیگر "لولی" یا "لوری" نیز نامیده شده‌اند و نیای مردمی بشمار می‌آیند که امروزه در ایران و سراسر جهان پراکنده‌اند.
در منابع دیگری نیز آمده است که کولی‌ها در عهد۳۶"ولید بن عبدالملک"، خلیفه اموی به ایران و بین‌النهرین آمده اند این کولی‌ها از حوالی رود سند سفلی، به طرف فرات یا دجله آمدند و به محض این که مستقر شدند، به دزدی و راهزنی و قتل پرداختند و راه بصره و بغداد را بستند و قیمت خواربار، بالا رفت و مردم در فشار قرار گرفتند تا اینکه خلفا ناچار شدند پیوسته سربازانی را برای سرکوبی آنها بفرستند.
سرداران مأمون از این مردم شکست خوردند و۳۷"معتصم عباسی"، سرلشکری عرب به نام "عجیف" را که مورد اعتمادش بود مأمور سرکوبی کولی‌ها کرد و بالاخره در سال ۲۲۰ هـ ق توانست راه های ارتباطی آنها را ببندد و آنها را وادار به تسلیم کند.
مردم بغداد که از این پیروزی بسیار شاد شده بودند، با دیدن کولی‌ها که وادارشان کرده بودند با لباسهای مخصوص خود در قایق‌هائی بنشینند و ساز بزنند و آواز بخوانند، شاهد انتقال آنها به "خانقین " و سپس به مرزهای سوریه بودند. کولی‌ها هر جا رفتند گاومیش‌هایشان را هم بردند و می‌توان گفت که تکثیر گاومیش در خاور نزدیک و اروپا به دست کولی‌ها بوده است.
درمنابع تاریخی مربوط به دوره۳۸" افشاریه " نیز اطلاعاتی در این باره وجود دارد در کتاب "تاریخ نادرشاهی" از هنرمندانی سخن به میان آمده است که همراه با غنایم نادرشاه از هند آورده شدند.
کتاب یاد شده در این باره می‌نویسد: نادرشاه صد تن از خواجه سرایان، صد و سی نویسنده، هزار و دویست آهنگر، سیصد بنا، صد سنگ تراش و دویست و بیست درودگر را به" قندهار" فرستاد و نقشه شهر" جهان‌آباد" را بر داشتند و برای سرگرمی سپاهیان چندین دسته از

۳۴. حمدالله، یا حمد بن تاج‌الدین ابی‌بکر بن حمد بن نصر مستوفی قزوینی، نام کامل جغرافی‌دان، مورخ، شاعر و نویسنده ایرانی قرن هشتم است
۳۵. بربط، رود یا عود، سازی ایرانی از رده سازهای زهی زخمه‌ای است که در خاورمیانه از جمله ایران و کشورهای عربی رواج دارد.
۳۶. ولید پسر عبدالملک (به عربی: أبو العباس الولید بن عبد الملک بن مروان بن الحکم الأموی القرشی) یا الولید خلیفه قدرتمند اموی بود که از سال ۷۰۵ تا ۷۱۵ میلادی (از ۸۶ تا ۹۶ هجری) فرمان راند؛ خلافت او دوران گشایش سرزمین‌ها و گسترش قلمرو امویان در خاور و باختر بود
۳۷. ابواسحاق محمد المعتصم بالله هشتمین خلیفه عباسی (۸۴۲-۸۳۳) فرزند هارون الرشید بود که پس از مأمون به خلافت رسید
۳۸. افشاریان، نام دودمانی ایرانی (۱۱۶۳-۱۱۴۸ قمری و ۱۷۹۶-۱۷۳۶ میلادی) و اعضای یک سلسلهبودند که بر ایران فرمانروایی کردند. بنیان‌گذار این دودمان نادرشاه افشار بود

خنیاگران و نوازندگان و بازیگران را نیز از هند به ایران آورد.
در کتـــاب ۳۹"عالـــم آرای نادری" آمده اســـت: ایـــن هنرمندان که به میل خـــود در ایران می‌زیسته‌اند، ضمناً وظیفه‌دار آموزش و فنون خویش به عملهٔ طرب ایران بوده‌اند.
همچنین در کتاب ۴۰"جهانگشـــای نادری" آمده است: جمعی از اربابان طرب هندی که در ســـلک مطربان سرکار انتظام داشـــته‌اند، چون جمعی را قانون سازندگی و فنون نوازندگی به طریق هند آموخته و در رقص و رامشگری ماهر ساخته بودند، لذا ایشان را نیز مرخص ساخته و فرستادند.
تعدادی از سفرنامه‌های مربوط به دوران معاصر نیز اطلاعات چندی را دربارهٔ کولی‌ها دراختیار می‌نهند "رابینو" درسفرنامه خود که به سال ۱۸۳۹ میلادی نگاشته شده است، راجع به اقوام ساکن در شمال ایران از برخی خانوارهای گودر، بنکشی، بربری، کراچی یا کولی‌ها یاد می‌کند که هندی الاصل هستند.
همچنین "چی پی تیت" انگلیسی در یادداشت‌های سفر به ایران که به سال ۱۸۷۴ میلادی نگاشـــته شده است از خانوارهای کولی درسیســـتان یاد کرده و آراء نه چندان مستدلی را در مورد اصل و نسب و حرفه آنان ارائه می‌نماید.
یونان : در فرهنگ یونانی۴۱" هِرمس" خدای بازرگانی و بازرگانان اســـت که او را به شکرانه بخشیدن موسیقی ســـتایش می‌کردند اما هِرمس خدای بازرگانی و بازرگانان بود و به نظر ما بعید می‌آید که بتواند با موســـیقی ســـر و کاری داشته باشد ولی از نظر دور نباید داشت که او در عین حال پیک و قاصد خدایان دیگر نیز بوده است .
در اساطیر یونانی آمده است هنگامی که "هرمس" ضمن گردش و سیاحت در ساحل دریای مدیترانه گاوی را که از برادرش۴۲"آپولون " به سرقت برده بود پوست کند و به روی پوسته لاک پشت کشید همچنین شاخ های این گاو را در محلی که دست های لاک پشت از پوست بیرون آمده بود ســـفت بست سپس به وسلیه تکه چوبی ریسمان هایی را از بالای شاخ ها به داخل بدنه پوست لاک پشت سفت کرد و شروع به ساز زدن کرد و نام این ساز را (لیر) گذارد.
چین : چینی‌ها از زمان های دور با موســـیقی آشنایی داشته اند چهارهزار و پانصد سال پیش از این پادشـــاه مقتدری به نام"هائونک تی" فرمان داد تا موسیقی را اختراع کنند و چه چهه مرغان و زمزمه جویباران را سرمشق دانایان و خردمندان کشور خویش قرار داده است .
ژاپن : در ژاپن روزی و روزگاری الهه خورشید قهر کرد و به پناهگاه خود خزید، مردم هر چه عقلشـــان را روی هم ریختند جز این حیله‌ای بخاطرشـــان نرسید که با سرودن الحان متوالی

۳۹. عالم‌آرای نادری کتابی نوشته میرزا محمدکاظم مروی است. موضوع این کتاب زندگانی نادرشاه افشار و تاریخ ایران از اواخر دوره صفوی تا مرگ نادرشاه (۱۱۶۰ قمری/ ۱۱۲۶ خورشیدی) است.
۴۰. جهانگشـــای نادری نوشته میرزا مهدی خان منشی استرآبادی -منشی و مورخ نادر شاه افشار- (درگذشت بین ۱۱۷۵ تا ۱۱۸۲ قمری) است. محتوای کتاب درباره تاریخ ایران در اوایل سده ۱۲ خورشیدی/اواسط سده ۱۲ قمری و زندگی نادر شاه و لشکرکشی‌های وی به مناطق مختلف اســـت. این کتاب نثری فنی و مصنوع دارد و در آن از واژه‌های عربی بســـیاری اســـتفاده شده‌است. این کتاب مهمترین اثر مربوط به تاریخ ایران در زمان نادر است و چون نویسنده از نزدیکان نادر بوده‌است و حوادث را به چشم خود دیده‌است، ارزش بسیار بالایی دارد.
۴۱. Hermes هرمس
۴۲/ Apollon آپولون

و پیوســـته، او را به بیرون آمدن تشویق کنند، حتی امروز نیز در ژاپن به هنگام وقوع کسوف، مردم به خواندن آوازهای فوق العاده قدیمی متوسل می‌شوند.
در آوریل ســـال ۲۰۰۱ میلادی در کشور ژاپن انجمن موسیقی درمانی تحت عنوان اختصاری (**jmta**) تاسیس شـــد که مهمترین ماموریت این انجمن ساماندهی فعالیت های بین رشته ای در حوزه موسیقی درمانی است .
انجمن موســـیقی درمانی (**JMTA**) یک ســـازمان خصوصی اســـت که زیر نظر فدراســـیون درمانهای غیر دارویی که در ســـال ۱۹۹۵ میلادی تاســـیس شده اســـت فعالیت می کند،از مهمترین حوزه های ماموریتی این انجمن انجام تحقیقات میان رشـــته ای در حوزه موسیقی درمانی توجه به نقش و کارکرد موســـیقی در رابطه با بیماری و سلامت جامعه با این رویکرد که موســـیقی درمانی سهم عمده ای در سلامت اجتماعی و آموزش و پرورش و حفظ سلامت جامعه دارد فعالیت می کند حوزه های فعالیت گروه های موســـیقی درمانی عبارتند از حوزه های درمانی و پزشکی و روانپزشکی رفاه اجتماعی ، بهداشت و آموزش و پرورش .
انجمـــن **JMTA** در حـــال حاضر (۲۰۱۳) حـــدود ۶۰۰۰ عضو دارد با ۹ دفتر در سراســـر کشـــورفعالیت های **JMTA** شـــامل کنفرانس ســـالانه، تشـــکیل گروه های مطالعه، صدور گواهینامـــه، نظارت بر فعالیت های علمی و عملی مختلف اعضا، انتشـــار مجله **JMTA** و ... است .
آمریکای شمالی : یکی از قبایل آمریکای شمالی معتقدند که موسیقی از جانب یکی از خدایان بنام " تســـکانی-پوکا" مرحمت شده اســـت و چنین می‌پندارند که او پلی از لاک پشت‌ها و نهنگ‌ها ســـاخته اســـت که در موقع آواز خواندن و نوازندگی با استفاده از آن خورشید صعود می‌کند.
حبشـــه : حبشی‌ها نیز خدائی دارند بصورت کبوتر و از نظر آنها این خداوند خواندن و نوشتن را به آنها آموخته و موسیقی را به آنان ارزانی داشته است.
ژرمنی : درافسانه‌های ژرمنی "هایمدال" قاپچی آسمان ها، شیپور غول آسائی دارد که آن را زیر شجره الحیات دفن کرده است و هرگاه آن را به صدا در آورد روز قیامت آغاز خواهد شد و او در آن روز همه خوانندگان و موســـیقیدانان را در پناه خود خواهد گرفت و چون خود او نیز موسیقیدان و آواز خوان بوده است برای آنان شفاعت خواهد کرد.
بدین نحو تمام ملل قدیم تاریخ و داســـتان، پدید آمدن موســـیقی را با قصه‌ها و افسانه‌ها در آمیخته‌اند حتی در قرون وسطی نیز چنین می‌پنداشتند که موسیقی را "یوبال" پسر" کاین" اختراع کرده است.
ماداگاسکار: در ۴۳"ماداگاسکار" از حدود قرن چهارم پیش از میلاد به آن دلیل که موسیقی را عطیه خدایان می‌پنداشتند، آنرا وسیله نزدیک شدن به خدایان و نیروهای ماوراءالطبیعه قرار دادند با توســـل به آن از طرفی چشم زخم و ارواح خبیثه را از خود می‌راندند، مرگ و بیماری را طـــرد می‌کردند و از انقلابات جوی و حریق احتـــزار می‌نمودند، و از طرف دیگر برای جلب

۴۳. Madagascar ماداگاسکار

عطوفـــت خدایان، نزول باران و برکت و باروری مـــزارع خویش دعا می‌کردند. یکی از مبلغین مذهبی به نام" سبیره"، صحنه‌ای از مداوای بوسیله موسیقی را که خود در ماداگاسکار ناظر و شـــاهد آن بوده است این گونه شرح می‌دهد : روزی دوباره مراسم رقص برگزار می‌شد به طرز مخصـــوص جوال خانه را به صحن حیاط آورده در کنار یک ســـکه نقره‌ای توی هاونی چوبی گذاردند و روی هاون حصیری پهن کرده بیمارانی را که به طرز شگفت آوری بزک کرده بودند روی آن نشاندند، بعد طبل‌ها، گیتارهای بومی و فلوت‌ها را به صدا در آوردند.
تمام ســـاکنین ده گرداگرد بیمـــار حلقه زده در حین آنکه زنان و دختـــران آوازی یکنواخت می‌خواندند مردان و کودکان پیوســـته دســـت می‌زدند، در این موقع زنی که برای این موقع خاص برگزیده شده بود و از خاندان سرشناسی به نظر می‌آمد برخاست و رقص آغاز کرد.
در همین احوال زنی که پشـــت سر بیماران پنهان شده با بیلی که در دست داشت به شدت بـــر صفحهٔ فلزی لبه تیزی که از طناب کهنـــه‌ای آویخته بود، ضربه می‌زد بدین طریق پهلوی گوش بیماران ســـر و صدای کر کنندهٔ وحشتناکی پدید می‌آمد، آنان گمان می‌داشتند بدین نحو می‌توانند روح خبیث را از بدن بیمار خارج کرده به جان یکی از رقص کنندگان بیندازند.
در جمیع این احوال که هر آن صدای طبل‌ها فزونی می‌گرفت، دســـت‌های بیشـــتری کوفته می‌شد و حنجره‌های تازه‌ای در آواز شرکت می‌کردند.
هر دو بیمار با وجود آنکه صدای گوش خراش چندش آوری برخاســـته بود همچنان ساکت و بی حرکت بر جای خود نشســـته بودند، ناگهان با حال تعجبی که به من دست داده بود دیدم هردو بیمار ازجای خود برخاسته و درحلقه نوازندگان به رقص پرداختند.
نیروی محســـور کننده اصوات تا روزگار ما نیز بر جای مانده و هنوز هم که هنوز است مردمی کـــه در مراحل پائین تمدن هســـتند در بهار برای باروری مـــزارع و گاوهای خود با خواندن سرودها، دعا می‌کنند، آویختن زنگوله به گردن گاوها و گوسفندانی که به چرا می‌روند نیز به همین دلیل است.
در قرن اخیر نیز هنگامی که کاتولیک‌ها در کلیســـا به عبادت مشـــغولند و صدای دلنواز ارگ طنین می‌افکند دستخوش جذبه و شور می‌شوند .
آنچه تا پیش از این گفته شـــد تاریخچه مختصری بود از عقاید و افســـانه‌های برخی از ملل قدیمـــی یا قبایلی که در مراحـــل پائین تمدن زندگی می‌کنند ولی باید متذکر شـــد که ما مردمی که در عهد ســـیادت علوم طبیعی زندگی می‌کنیم به هیچ وجه به افسانه‌های کهن به دیدهٔ تحقیر نمی‌نگریم بلکه می‌کوشـــیم زیبائی و حکمتی را که در این قصه‌ها نهفته است به بهترین وجه دریابیم و یکی از عناصر مهم آن بعد درمانی موســـیقی است که در قالبی جدید تحت عنوان موسیقی درمانی مطرح شده است .
برخی از تکنیک های موسیقی درمانی ، موسیقی درمانی دارای تکنیک های مختلفی است از جمله مواردی به شرح زیر:
- تکنیک آوازخوانی
- بازیهای موسیقایی

• تمرینات شنیداری
• تکنیک بازآموزی ریتمیک
• تکنیک بداهه سازی(بداهه آوازی)
• تکنیک آهنگ سازی(اصوات آوایی)

درمانگران در مواجهه با مددجویان و نوع مسئله مورد نظر از تکنیک های مختلفی استفاده می کنند که بسته به نیازهای افراد شرکت کننده در جلسات موسیقی درمانی انتخاب می شوند که در زیر به برخی از انها اشاره می کنیم .

- تکنیک آوازخوانی - موسیقی درمانگر ممکن است شما را دعوت به خواندن کند در این شرایط اصلا نگران نباشید که خوب می خوانید یا بد چون درمانگر شما هم در قدم نخست برای ارزیابی خوب خواندن شما نیامد، بلکه قصد دارد برای خواندن به شما اعتماد به نفس دهد پس با او همکاری و همراهی کنید و هر طور که می توانید تمرین خواندن کنید .

- تکنیک بازی های موسیقایی – بازی موسیقایی ترانه ها و نغمه هایی است که با کودکی ما عجین شده است لی لی حوزک، اتل متل توتوله، یه توپ دارم قلقلیه، عمو زنجیر باف و.... این بازی های موسیقایی به شما کمک می کند تا در یک تمرین گروهی با دیگران همراه شوید و خود را در جمع ارزیابی کنید به شما در بهبود مهارت های اجتماعی و فردی کمک می کند به توسعه بیان و کنترل نفس در یک گروه می انجامد .

- تمرینات شنیداری با ابزار پخش – ابزارهای پخش در موسیقی درمانی حتما نیاز نیست که یک گروه ارکستر با شما همراهی کند، گاه ابزارهای ابتدایی و ابتکاری کار شما را راه می اندازد کافی است به عنوان مثال یک سطل پلاستیکی، یک درب قابلمه، چند قاشق و چنگال ، چند تکه چوب و چیز هایی از این دست را در اختیار داشته باشید تا بتوانید کار را شروع کنید، گاه همین ها هم نیاز نیست و می توانید از ظرفیت های آوایی افراد استفاده کنید این کارها به شما کمک می کند تا مهارت های آوایی ، حرکتی و هماهنگی افراد را دریابید و به نوعی خلاقیت دست پیدا کنید.

- تمرینات هماهنگی ریتمیک(رقص) – در این تکنیک بین گروه نوعی هماهنگی ایجاد می شود که گاه با رقص های جمعی ساده شروع شده و گاه به حرکات ریتمیک پیچیده ختم می شود.

فعالیت های مبتنی بر ریتم تقلید ریتم، یا ساخت آهنگ های کلامی می تواند کمک شایان توجهی در توسعه رفتارهای بین فردی داشته باشد در این نوع هماهنگی ها طیف وسیعی از رفتارهای جنبشی نهفته است که دربرخی موارد می تواند به سهولت اضطراب های فرد را کاهش دهد.

- تکنیک بداهه سازی یا بداهه آوازی – بداهه سازی یا بداهه آوازی به شما این فرصت را می دهد تا در لحظه خلق کنید این خلق کردن در لحظه می تواند یک آهنگ ساده یا ریتمی کوتاه باشد که به خودتان فرصت می دهید در راه های خلاق قدم بردارید ، بداهه سازی موسیقایی می تواند کمک کند تا شما بدون کلام و تنها با آواها با محیط پیرامون ارتباط بر

قرار کنید .
- تکنیک آهنگســـازی - نوشتن ترانه، خواندن آواز و شعر، نوشتن یک آهنگ در مورد تجارب خود می تواند راهکار ســـاده و مناســـبی برای این تمرین باشد این روش راحت تر از صحبت کردن در مورد آن موضوع مورد نظر اســـت ساخت موسیقی نیز می تواند به پرورش احساس بیشتری از خود آگاهی، کمک به شما برای درک احساسات خود را بهتر کمک کند.
دراین مسیر هرگز فراموش نکنید که گوش دادن و توجه به ندای درونی در محیطی آزاد و امن بســـیار کمک کننده است فقط به موسیقی گوش دهید و بیرونی شدن آن را به ندای درونی خود بســـیارید اعمال و حرکاتی که پس از شـــنیدن موسیقی به شما دست می دهد اعمال و حرکاتی درمان بخش خواهد بود این تکنیک می تواند کمک شایان توجهی به توسعه مهارت های شناختی و حافظه و تقویت قوه توجه و تمرکز شما داشته باشد .
موســـیقی درمانی برای چه کسانی مفید است؟ موســـیقی درمانی برای طیف وسیعی از گروه های مختلف سنی و اجتماعی مفید است و تقریبا هر کس در هر سن و سال و با هر سطح از اطلاعاتی که باشد می تواند از موسیقی درمانی بهره ببرد با این حال به نظر می رسد موسیقی درمانی به طور ویژه برای گروه های درمانی زیر مفیدتر است :

← موسیقی درمانی برای کودکان:

به نظر می رســـد که اولین تجربه کودکان در ارتباط با محیط پیرامون شان از طریق ریتم ها باشد کودکان برای نخستین بار ریتم شادی و لبخند را از والدین دریافت می کنند اگر ابرو در هم بکشید حس غم را به آنها منتقل می کنید و اگر با روی گشاده و لبخند به آنها نگاه کنید به شـــما لبخند می زنند، همچنین اولین تجربه موســـیقایی را کودک زمانی که هنوز در رحم مادر اســـت درک می کند، این ادراک جنینی منجر به تقویت درک کودک از محیط پیرامون می شـــود به همین جهت صاحب نظران موسیقی و صدا را به یک رابط کلیدی برای کودکان تبدیل کرده اند که از دنیای جنینی آغاز می شـــود، به این معنی موســـیقی درمانی می تواند به نوزادان از زمان تولد در درک محیط پیرامونشان کمک کند حرکات موسیقایی که در پس بازیهای "تاتی تاتی" با نوزادان نهفته اســـت موجب تقویت قوای حسی و تشویق برای جلب توجه و توسعه مهارت های شناختی نوزادان است .
هدفی که در پس این گونه بازی های کودکانه موسیقایی نهفته است به کودک کمک می کند تا در توســـعه ارتباطات و همچنین گســـترش قوای تکلمی تقویت احساسها توسعه مهارتهای ارتباطی و زبانی شـــود، افزایش خودآگاهی و توســـعه اعتماد به نفس از دیگر ثمرات تمرینات ریتمیک در دوران کودکی اســـت گوش دادن و شرکت در فعالیتهای ریتمیک مبتنی بر تصور موجب گســـترش ارتباط کودک با محیط پیرامون او می شود، حضوردر محیط امن و دریافت حمایت از اطرافیان درحالی که کودک تشـــویق هم می شود در کنار بازیهای خلاقانه موجب رضای دل و تقویت قوای ارتباطی کودک می شود .
ایـــن گونه تمرینات به ویژه برای افراد مبتلا به افســـردگی پـــس از زایمان یا افرادی که دچار مشکلات یادگیری هستند می تواند کمک کننده باشد.

موســـیقی درمانی برای کسانی که با مشکلات یادگیری مواجه هستند عنصری ارتباطی است کـــه اغلب تاثیرات معنی داری در رفتار و گفتار آنها دارد ابراز وجود و تعامل با دیگران و فعال ســـازی روابط بین فردی ترغیب و تشویق به همکاری با دیگران توانمند سازی و ایجاد انگیزه در شـــرکت کنندگان، کمک به اصلاح و توسعه هماهنگ در رفتارها از دیگر ثمرات موسیقی درمانی است .

﴾ موسیقی درمانی برای افراد مبتلا به آسیب های مغزی (ناتوانی عصبی):

موسیقی درمانی برای افراد مبتلا به آسیب های مغزی موجب تقویت جنبه های پردازشی مغز می شود براین اساس ابزار مناسب و ارزشمندی برای کسانی است که با آسیب های مغزی یا بیماری۴۴" دژنراتیو" عصبی رو به رو هستند به طور معمول در این حوزه سه روش متفاوت وجود دارد که به توانبخشی و بالابردن کیفیت زندگی اینگونه افراد می انجامد :

۱) جبرانی– در این روش تلاش می شود تا به مدد موسیقی درمانی عارضه های مغزی جبران شود موسیقی درمانی در این حال تاثیر ترمیمی بر بخش های آسیب دیده دارد .

۲) روانی- اجتماعی عاطفی – در این روش به موجب آن موســـیقی درمانی استفاده می شود برای تسهیل بیان عاطفی، تعامل اجتماعی و تنظیم قوای تکلمی.

۳) پلاس – در این روش به موجب آن موســـیقی درمانی ابزاری اســـت برای کمک به دست آوردن مجدد مهارت ها و عملکرد ها .

چند نمونه)

کسانی که در طیف اختلالات "اوتیستی" هســـتند: موسیقی درمانی تاثیر بسیاری در ایجاد ثبات در خلق و خو و افزایش تحمل سرخوردگی برای کسانی که در طیف اختلالات اوتیستی هستند دارد، این کار از طریق کمک به شناسایی احساسات شرکت کنندگان از طریق تمرینات مختلف از راه هایی که منجر به بهبود کیفیت بیانی (کلامی ، گفتاری) آنها می شود دارد .

در این تمرینات به مدد کلام آوایی و حرکات ریتمیک به مراجع "احســـاس بودن" و حضور موثر القاء می شود و همین جنبه ها او را از یاس و در خود ماندگی دور می سازد .

موســـیقی درمانی با درگیر کردن سلول های مغزی در هر دو سطح " نئو کورتکس" و "زیر قشری"، به این معنی که شنونده مورد نظر اعکس العمل نشان دهد در حالی که به صداهای پیرامون گوش می دهد او را در روند تعاملات موسیقایی شریک می کند .

این باعث می شـــود موسیقی درمانی برای کسانی که در تمرکز کردن مشکل دارند موثر واقع شـــود، در این راه اســـتفاده از تلفن های موبایل برای تکرارموسیقی محرک های خوبی برای تحریک مغزی مراجعان هستند .

موســـیقی درمانی برای افرادی که مبتلا به "زوال عقل" هســـتند : موســـیقی درمانی برای افراد مســـنی که احساس انزواطلبی دارند موثر است همچنین برای کسانی که دچار بیماری "دمانس" یا زوال عقل شـــده اند هم مفید است، موســـیقی درمانی برای سالمندان با هدف بهبود عزت نفس، ترویج تعامل اجتماعی و تشـــویق حافظـــه گاهی اوقات گوش دادن به یک

۴۴. دژنراتیو اختلالی است که با زوال پیشرونده و کاهش غضروف مفصلی همراه است

آهنگ از گذشـــته می تواند خاطرات فراموش شده را مجددا به روز کند عنصر مهمی که برای کســـانی که مشکلات حافظه دارند بسیار تاثیرگذار اســـت، گوش دادن به موسیقی می تواند به افراد مســـن در کمک به آرامش و تسکین استرس هایشـــان کمک کند این نوع تمرینات همچنین برای کشف توانایی های خلاق و ایجاد حس توانا بودن برای این افراد موثر است .
موسیقی درمانی برای کســـانی که با "اضطراب" و "افسردگی": موسیقی درمانی یک رسانه ارتباطی است، که قادر است به مردم برای مقابله با افسردگی ها و اضطراب های روز آمد کمک کند در این مســـیر این ماهیت وجودی موســـیقی است که به فرد کمک می کند تا به راحتی احساس انزوا را از خود دور کند .
موســـیقی درمانی برای بالا بردن اعتماد به نفس، کمک به افراد برای قبول مســـئولیت، کنار گذاشـــتن افکار و احساسات اضطرابی با بهره گیری از موســـیقی امکان پذیر است بسیاری از ملودی های آرام در کاهش استرس و حتی کاهش فشار خون موثرند موسیقی درمانی به افراد برای گسترش راه های مقابله زمانی که شرایط دشوار بوجود می آیند کمک می کند.
موسیقی درمانی برای کسانی که مبتلا به "اسکیزوفرنی": مطالعات نشان داده اند که موسیقی درمانی می تواند کمک شایان توجهی به کاهش نشانه های جنون جوانی از جمله : مشکلات گفتار و ناتوانی در شـــادی در فعالیت ها، کاهش احســـاس انزوا و بالا بردن ســـطح علاقه به رویدادهای عمومی را در افراد افزایش دهد .
لازم به ذکر اســـت که موســـیقی درمانی اغلب برای کسانی که با مسائل سلامت روانی مواجه هستند زمانی که در رابطه با درمان های دیگر مانند گفتار درمانی و دارو درمانی هستند مورد استفاده قرار می گیرد .
موســـیقی درمانی پتانســـیل بالایی در افزایش سلامت عمومی افراد دارد، با این حال برخی از شـــرایط بیماری ها غیر قابل برگشت است و در برخی از موارد موسیقی درمانی می تواند یک اثر شفابخش داشته باشد و در برخی دیگرمی تواند در کاهش سرعت بیماری موثر باشد بسته به مسائلی که فرد با آن دست به گریبان است موسیقی درمانی می تواند در ارتقا سطح لامت مراجعان موثر باشد با این حال در برخی ار موراد ممکن است درمانی ترکیبی برای توانبخشی فرد در نظر گرفته شود که موسیقی درماتنی تنها بخشی از این درمان زنجیره ای است .

جلسات موسیقی درمانی :

جلســـات موســـیقی درمانی معمولا با حرکات بدنی(رقص) همراه اســـت هرچند در مواقعی موسیقی درمانی تنها از طریق گوش و جریان ذهنی محقق می شود اما همین وجهه شنیداری در نهایت باید بیرونی شود تا تاثیر خود را بروز دهد.
اگر درمانگر می خواهد شـــما را برای پیوســـتن به گروه در گوشه ای بنشاند و فقط نظاره گر باشـــید به حرف او عمل کنید چون در زمان خودش شما هم در اعمال فیزیکی گروه مداخله خواهید کرد، فراموش نکنید که لذت موســـیقی درمانی فقط در همراهی حرکتی نیســـت گاه این لذت با گوش دادن و غرق شدن در رویاها بروز می یابد.
در یک جلسه موسیقی درمانی چه اتفاقی می افتد؟

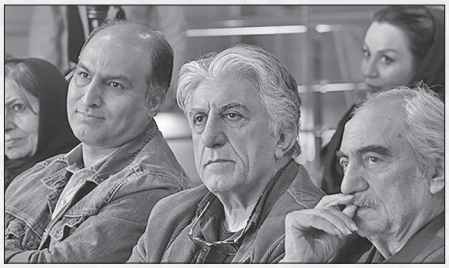
تمرینات بدنی :آماده کردن بدن برای حضور در تمرینات موسیقی درمانی امری مهم است که معمولا با گرم کردن بدن و قوای تکلمی همراه است .
تمرینات آماده سازی بیانی : تقویت قوای تکلمی و آوایی از تمرینات اولیه و مهم جلسات موسیقی درمانی است که البته پس ازآشنایی اعضا گروه با هم انجام می شود در این مرحله ظرفیت های هر فرد در همکاری های گروهی کشف می شود و موسیقی درمانگر به درستی در می باید که هر کدام از مدد جویان را در چه جایی مورد استفاده قرار دهد .
موسیقی درمانی هم فردی و هم گروهی است: یک متخصص موسیقی درمانی ممکن است با یک فرد به صورت جداگانه کار کند و یا با یک گروه از افراد با هم تمرین کند، اینکه کار فردی است یا گروهی بسته به نظر و تشخیص گروه درمانی است .
انتخاب موسیقی : انتخاب نوع موسیقی بسته به نظر درمانگر است گاه موسیقی زنده در مواردی ضبط شده و گاهی هم آوایی و ساختگی است حتی در مواقعی از خود گروه خواسته می شود تا آوا یا آهنگی را با هم بخوانند .
مکان موسیقی درمانی بسیار مهم است : موسیقی درمانی را می توان در فضاهای مختلف مورد استفاده قرار داد از جمله بیمارستان ها، مدارس، زندان ها، مراکز اصلاح و تربیت، فضاهای کاری خصوصی، خانه ها ، کنار دریا و یا در جنگل و... بسته به شرایط می توان از موسیقی درمانی بهره برد .
زمان موسیقی درمانی: زمانی که برای تمرینات مد نظر قرار می گیرد امر مهمی است که در تقویت روحیه و همراهی مددجویان با درمانگر بسیار موثر است، معمولا صبح بین ساعت های ۹ تا ۱۱ و بعد از ظهر بین ساعت های ۵ تا ۷ عصر بهترین زمان تمرینات موسیقی درمانی است .
مددجو در همه مراحل باید گوش به فرمان درمانگر خود باشد: متخصص موسیقی درمانی ممکن است شما را تشویق کند تا در جریان تمرین بخوانید یا مشغول نواختن یک ساز ساده شوید یا حرکات فیزیکی نشان دهید و... بنا بر نوع تمرین باید با درمانگر خود همراهی کنید، زیرا فضای درمانی برای شما فضایی امن و راحت خواهد بود درمانگر موسیقی ممکن است از شما درخواست خواندن یک قطعه موسیقی را داشته باشد هیچ نگران نباشید که ممکن است خوب نخوانید مهم نیست مهم این است که بخوانید خوب یا بد خواندنش چندان مهم نیست درمانگر می خواهد همراهی شما را با گروه ارزیابی کند پس به او کمک کنید زیرا درمانگر تلاش می کند سطح سلامتی شما ارتقا یابد .

جشن گلریزان با هدف ساخت مدرسه تخصصی هنر در برج میلاد برپا شد

سمیرا صالح زاده

جشن گلریزان با هدف ساخت مدرسه تخصصی هنر ۱۰ آذر ماه با حضور هنرمندانی همچون رضا کیانیان، داوود کیانیان، محمود پاک نیت، مهوش صبر کن و دکتر مجید امرایی ، حاج آقا محسن اسماعیلی ... مسئولین و خیرین کشوری برگزار شد.

موسسه خیریه توانمندسازی بچه های باران (گروه تئاتر معلولین جسمی حرکتی مشهد) مجموعه برگزار کننده این مراسم با شکوه و زیبا بود. جشن گلریزان که با هدف ساخت مدرسه تخصصی هنر ویژه معلولین به صورت رایگان در مشهد مقدس و در کشور خواهد بود با حضور مسئولین و خیرین کشوری در برج میلاد در نگارخانه غربی و شرقی با خواندن تلاوت قرآن کریم توسط یکی از معلولین نابینا و باسخنرانی مدیر عامل این موسسه مراسم برگزار شد. پس از اتمام سخنرانی مدیر عامل موسسه بچه های باران، حمید کیانیان برادر رضا کیانیان بازیگر سینما، تلویزیون و تئاتر برای خیر مقدم از مهمان برنامه و مشکلات معلولین کشور و پیشرفت فیزیکی معلولان هنرمند بچه های باران از طریق تئاتر درمانی و فعالیت های جسمانی که برگرفته شده از این هنر است تاکید کرد و خواست تا مسئولین و خیرین کشور در ساخت اولین مدرسه تخصصی هنر ویژه معلولین کمک کنند تا این عمل



به سرانجام برسد. کیانیان ضمن قدردانی از خیرین کشوری مدرسه ساز که در ساخت مدارس زیادی به کمک آمدند، در ساخت این مدرسه هم که با دیگر مدارس هیچ فرقی ندارد و حتما هم کاربردی خواهد بود و نتایج آن تا اینجا نمود کرده است و در آینده رشد بیشتری خواهد کرد، همکاری کنند.

پس از اتمام صحبت های حمید کیانیان، با تشویق مهمانان حاظر در مراسم، رضا کیانیان بازیگر سینما و تلویزیون برای سخنرانی بر روی سن حضور یافت.

رضا کیانیان هم در جمع مهمانان، مسئولین و خیرین کشوری و گروه معلول بچه های باران به مشکلات معلولین پرداخت و گفت معلولین با ما هیچ تفاوتی ندارند، اگر آنها از لحاظ جسمی معلول هستند ما که فکر می کنیم سالم هستیم، به لحاظ فکری معلولیت داریم و باید فکر و نگرش خود را نسبت به این افراد که توانمندی بیشتری هم از ما دارند عوض کنیم و مسائل و مشکلات عدیده ای که برای این افراد وجود دارد حل شود.

در پایان محمود پاک نیت و مهوش صبر کن بازیگر سینما، تلویزیون و تئاتر هم در مقابل مهمان و مسئولین و خیرین قرار گرفتند و در این رابطه سخنانی را ارائه نمودند.

مهوش صبر کن همسر محمود پاک نیت که برای اولین بار با بچه های معلولین تئاتر باران مواجه می شد کاملا شوکه شده بود و گفتند شما چقدر به لحاظ هنری و فیزیکی توانمند و توانا هستید و من چرا تا حالا شما رو ندیده بودم و این قدر تبلیغات شما کم است. من از امروز به شما قول میدهم تا از هر طریق که بتوانم و از دستم بربیاد برای شما تبلیغات خواهم کرد تا هنرمندان بیشتر و مردم و دیگر اقشار با شما آشنا شوند تا توانایی های شما رو ببینن و شوکه شوند.

در پایان این مراسم باشکوه گروه بچه های باران بااجرای یک تئاتر طنز و کمیک به کار خود پایان داد.

۲۰ مقاله از کارگردانان بزرگ تئاتر در «تئاتر امروز جهان»

«تئاتر و اجرا: عنوان مجموعه مقالاتی از کارگردانان شـــهیر و تاثیرگذار تئاتر و هنرهای اجرایی اســـت که با ترجمه علیرضا امیر حاجبی و زیر نظر قطب‌الدین صادقی منتشر شده است. این کتاب تا حدود زیادی به پرسش‌ها و ابهامات تئاتر پیشرو و مدرن از زبان هنرمندانی چون ادوارد گردون گریک و آنتونن آرتو پاسخ می‌دهد.

۲۰ مقاله از کارگردانان بزرگ تئاتر در «تئاتر امروز جهان»

به گزارش خبرگزاری کتـــاب ایران (ایبنا) این کتاب در بردارنده مقالاتی از کارگردانانی چون ادوارد گردون کریگ، آدولف آپیا، آلفرد ژراری، ریچارد شخنر، آنتون آرتو، ساموئل بکت، اوژینا باربا است که به گفته مترجم، عمده مقالات از کتاب «خواندنی‌های اجرا» (مترجم اشاره‌ای به عنوان اصلی کتاب نکرده است) که از سوی انتشارات راتلج در انگلستان منتشر شده، انتخاب شده‌اند.

«تئاتـــر امروز جهان» در ۶ فصل کلی با عناوین «پیشـــگامان تئاتر مدرن»، «تئاتر آوانگارد»، «کرئوگرافی»، «موسیقی و تئاتر»، «تئاتر و روانکاوی» و در نهایت فصلی که به آراء و اندیشه‌های اوژینا باربا؛ (نویســـنده و کارگردان ایتالیایی تبار که در دانمارک مهم‌ترین فعالیت‌های تئاتری خود را انجام داد.) اختصاص دارد.

هر فصل مقالاتی را از این ۲۰ کارگردان دربر می‌گیرد که برخی مقالات با معرفیِ مختصری از نویســـنده آنها شروع می‌شوند اما برای همه مقالات، از جمله مقالات آنتون آرتو،بکت، تادئوس کانتور، ریچارد شـــخنر این معرفی انجام نشـــده و حتی اوژینا باربا (چهره برجســـته در تئاتر معاصر دانمارک) که در فصلی مجزا درباره او بحث شده، در کتاب معرفی نشده است.

در انتهای برخی مقالات پی‌نوشت‌هایی در شرح اصطلاحات ناآشنا افزوده شده اند و همچنین عنوان اصلی مقاله و آدرس آن در پایان هر مقاله درج شده است.

فصل اول مقالاتِ «بازیگر و فوق عروســـک» نوشـــته ادوراد گردون کریگ، «بازیگ، فضا، نور، رنگ‌آمیزی» نوشته آدولف آپیا، «از بیهودگی تئاتریکال» نوشته آلفرد ژاری، «نخستین تلاش برای تاســـیس تئاتر استیلیزه» نوشته وســـولد میرهولد و «یاددشت‌هایی درباره تئاتر» نوشته ژاک کوپو را دربرمی‌گیرد.

آلفرد ژری در مقاله خود می‌آورد: «تئاتر نه به آزادی رســـیده و نه توانسته مخاطبان کوتاه‌فکر و عامـــلان بالقوه هرج و مرج را از خود طـــرد کند. تنها کار ما در این جنجال عوامانه، افزایش

ظرفیت‌های خودمان است. باید پذیرفت، کسی که کم‌ترین ذره‌ای از هویت و اصالت به همراه ندارد، از درک اصلیت و هویت نیز عاجز خواهد بود.»
فصل دوم در بردارنده ۶ مقاله با عناوین «بیانیه زبان پاک» نوشته آنتونن آرتو، «چهارضلعی متن یک پرفورمنس» نوشته ساموئل بکت، «بیانیه تئاتر مرگ» نوشته تادئوس کانتور، «پنج‌گونه آوانگارد» نوشته ریچارد شخنر، «چگونه‌نوشتن یک نمایشنامه» نوشته ریچارد فورمن و«در ستایش دیوانگان» نوشته علیرضا میرحاجبی است.
همچنین چکیده‌ای از نمایش‌نامه «تربیت اشخاص دیوانه» نوشته شوجی ترایاما بخش پایانی این فصل است.

آنتونن آرتو

در بخشی از مقاله آنتون آرتو می‌خوانیم: «حقیقت زندگی در پیروی از پیشامدها است. ذهن انسان زهرآلود و مسموم مفاهیم است. از انسان نپرسید که راضی و خشنود است یا نه بلکه از او بخواهید فقط آرام و خاموش باشد، تا به جایگاه و یافتن جایگاهش معتقد شود.»
فصل سوم مقالاتِ «پژوهشی درباره تمایلات مینی‌مالیستی» و «حرکت پست‌مدرن» از ایوون ری‌نر و مقاله «انسان می‌میرد، سینه‌خیز بازمی‌گردد» نوشته تاتسون هی‌جی کاتا را در بر می‌گیرد.
فصل چهارم مقاله مفصّل ولودزیمیر استانیفسکی (Wlodzimierz Staniewski)به نام «قلمرو پنهان» درباره موزیکالیته را در بر می‌گیرد. در بخش از این مقاله می‌خوانیم: «موزیکالیته مقوله‌ای است نزدیک به روح، من به غریزه و شهود معتقد هستم، اموری که فراموششان کرده‌ایم. از یاد می‌بریم که این دو بخش از طبیعت انضمامی یا فیزیک حاشیه‌ای هستند. ما با بیگانه‌شدن با این مفاهیم از طبیعت بشری دور افتاده و شاهراهی را که به سرچشمه‌های اصالت بشری رهنمونمان می‌کند مسدود کرده‌ایم.»

ولودزیمیر استانیفسکی

فصل پنجم با عنوان «تئاتر و روانکاوی» شامل سه مقاله «جنایت خواهران پاپن» نوشته ژاک لکان، «دیدار مجدد ادیپوس: سوفکل و فروید» نوشته ژولیا کریستوا و مقاله‌ای دیگر از مترجم کتاب با عنوان «بیدار کردن خدایان ممنوع» است.
فصل ششم به اوژینو باربا (Eugenio Barba) تئاتریسین ایتالیایی تبار و چهره شناخته‌شده تئاتر دانمارک اختصاص دارد. این فصل شامل سه مقاله با عناوین «کلام یا حضور» نوشته اوژینو باربا، «درباره تئاتر سوم» نوشته یان واتسون و «شناخت خود روزمره» نوشته جین ترنر است.
یان واتسون مقاله خود را چنین شروع می‌کند: «باربا نظریات جامعه‌شناسی تئاتر خود را در مبحثی به نام «تئاتر سوم» مطرح کرده است. مفهومی که با تئاتر رسمی و تئاتر آوانگارد نیز مرتبط است. تئاتر سوم طی سال‌هایی نه چندان دور در تعدادی از کشورها شکل گرفته است،

تئاتری ناشـــناخته اســـت که به ندرت بازتاب دارد. این تئاتر در جشنواره و یا حوزه نقد بدون جایگاه است و به نظر می‌رسد که در اوج ناشناختی شکل گرفته است.
شکلی که شناخته‌شدنش مشروط به مطالعات فرهنگی است.»
واتســـون در معرفی «تئاتر سوم» ادامه می‌دهد: «تئاتر سوم در حواشی تئاتر زندگی می‌کند یا حتی خارج از مراکز و نقاط اصلی فرهنگ، تئاتری است که به وسیله اشخاصی پدید می‌آید که خود را به عنوان بازیگر، کارگردان و فعال در زمینه تئاتر معرفی می‌کنند. هر چند که به ندرت تحصیلات تئاتری آکادمیک دارند، بدین جهت به عنوان یک فرد حرفه‌ای شناخته نمی‌شوند. ولی چنین افرادی آماتور نیستند و تمامی روز خود را صرف کسب تجربیات تئاتر می‌کنند.»
قطب‌الدین صادقی پژوهشگر و کارگردان تئاتر ایران در مقدمه این کتاب با اشاره به کاستی‌های تئاتر ایران در حوزه کتاب و نبود کتابخانه‌های تخصصی، می‌نویسد: «وجود پاره‌ای پژوهش‌های سطحی-ژورنالیستی که تالیف‌شان بسیار شتابزده صورت می‌گیرد، اغلب کهنه و تکراری بوده یا رونویسی ناشیانه از کتاب‌های دیگران و منابع خارجی هستند و تقریبا هیچ‌کدام به نیازهای واقعی امروز هنر و هنرمندان ایران پاسخ نمی‌گویند، تا به امروز جز غلط‌آموزی، سطحی‌نگری سود دیگری در بر نداشته‌اند.»
از نقاط قوت این کتاب، ترجمه روان آن اســـت، اما با وجـــود اظهارات صادقی، این کتاب هم کاســـتی‌ها و نقاط ضعف خـــود را دارد. اول این‌که چرا برای تمامی نویســـندگان مقالات، به خصوص نام‌هایی که برای خوانندگان فارســـی ناشـــناخته هســـتند، معرفی ارائه نشده است.
نکته دوم، به محتوای فصل پنجم و مقالات مترجم بازمی‌گردد، عنوان دوم کتاب «مقالاتی از کارگردانان بزرگ تئاتر و هنرهای اجرایی» اســـت که این نام با مقالات فصل پنجم که از ژاک لکان و ژولیا کریستوا و مقاله‌ای از مترجم کتاب هستند، در هماهنگی نیست.
همچنیـــن در مقدمه کتاب توضیحی دربـــاره روند انتخاب مقـــالات و عناوین فصل‌ها و این نکتـــه کـــه چرا فصل پایانی به اوژینو باربا و فصلی دیگر به دو متفکر در حوزه روانشناســـی و نشانه‌شناسی اختصاص یافته، ارائه نشده است.
در این کتاب هم مانند اغلب ترجمه‌های منتشر شده، اهمیت درج املای لاتین نام‌های خاص و اصطلاحات مهم هر مقاله، نادیده گرفته شـــده است و این امر از منظر فن ترجمه یک نقص محسوب می‌شود.
چاپ اول کتاب «تئاتر و هنر اجرا» در ۲۶۲ صفحه با شـــمارگان ۴۰۰ نسخه و بهای ۱۳ هزار تومان از ســـوی انتشارات قطره به بازار عرضه شده است. در شناسنامه اطلاعاتی درباره طراح جلد کتاب درج نشده است.

تئاتر فردوسی دومین گام تئاتر مدرن ایران

پیمان شیخی

تئاتر فردوســی یکی از با اهمیت ترین تماشــاخانه های دهه بیست کشورمان است که بی اغراق انتخاب چنین نامی برای یک تماشــاخانه می تواند معرف آثار نمایشی آن بوده و گویای خط مشی هنرمندان فعال در آن تماشاخانه.

"تئاتر فردوسی" یکی از با اهمیت ترین تماشاخانه های دهه ی بیست کشورمان به حساب می آید که بی اغراق انتخاب چنین نامی برای یک تماشاخانه می تواند معرف آثار نمایشی آن بوده و گویای خط مشی هنرمندان فعال در آن تماشاخانه است.

"تئاتر فردوســی" پس از "تئاتر فرهنگ" شکل گرفت و تولد شــد و نکته ی قابل توجه اینکه، این تماشــاخانه به توسط عبدالحسین خان نوشین و سرمایه گذاران "تئاتر فرهنگ" ایجاد شــد و درحقیقــت در ادامه ی فعالیت فرهنگی "تئاتر فرهنگ" شکل گرفت.

عبدالحســین خان نوشین در سال ۱۳۱۴ برای نخستین بار در جشن "هزاره ی فردوسی" سه پرده از داستانهای "شاهنامه ی فردوسی" را تبدیل به نمایش کرد و با اجرای آنها مورد تشویق کم نظیر تماشــاگران قرار گرفت و شاید بتوان مدعی شد که با توجه به علاقه ی او به فردوسی و جایگاه فرهنگی که در تئاتر دهه ی بیســت داشته، انتخاب نام فردوسی برای این تماشاخانه توسط و به پیشنهاد او بوده است.

تاسیس "تئاتر فردوسی"

عبدالحســین خان نوشین در ســال ۱۳۲۶ با سرمایه گذاری علی وثیقی که پیش از این نیز در "تماشاخانه ی فرهنگ" بعنوان یکی از سرمایه گزاران این تماشاخانه با نوشین همکاری داشت و همچنین عبدالکریم عموئی، "تئاتر فردوسی" افتتاح کرد که البته در برخی منابع از شخصی بنام صدری نیز بعنوان یکی از شرکاء مالی این تماشاخانه نام برده شده است.

نکته ای که می بایســت به آن اشاره شود اینکه درخصوص سال افتتاح "تئاتر فردوسی" عموم منابع بر این اتفاق نظر دارند که این تماشــاخانه در سال ۱۳۲۶ افتتاح شده است، اما در کتاب "من و زندگی" که مربوط به خاطرات مرتضی خان احمدی اســت، به سال ۱۳۲۵ و در برخی منابع دیگر به ســال ۱۳۲۴ اشاره شده است. این نکته بسیار قابل تامل است و شاید تلنگری به تئاتر کشورمان محسوب شود؛ چراکه درخصوص تماشاخانه هایی که هنوز عمرشان به یک قرن

نرسیده نیز اطلاعات جامعی وجود ندارد و پژوهشگران با سختی بسیار و با تحقیقات میدانی به بخشی از آنها دست پیدا می کنند.
مرتضی خان احمدی در صفحه ی ۱۵۴ کتاب "من و زندگی" درخصوص مکان و زمان افتتاح "تئاتر فردوسی" چنین نوشته که: این تماشاخانه در خیابان لاله زار، کوچه ملی بود و قبلا به نام سینما فردوسی شناخته می شد، اما از لحاظ نمایش فیلمهای پرجاذبه و جلب مشتری در وضع زیاد مناسبی نبود. در سال ۱۳۲۵ آقای عبدالحسین نوشین که پدر تئاتر مدرن ایران شناخته می شود با در اختیار گرفتن سینما و تبدیل آن به "تئاتر فردوسی" و بهره مند شدن از شاگردان خود که هر یک هنرمند توانایی بودند این تماشاخانه را افتتاح کرد.
بی انصافی است اگر به نظر و تحقیق ناصر حبیبیان بی توجه باشیم که در کتاب "تماشاخانه های تهران" که با یاری محیا آقاحسینی گردآوری و تهیه کرده اشاره ای نداشته باشیم. حبیبیان در صفحه ی ۱۲۸ این کتاب درخصوص افتتاح و شکلگیری "تئاتر پارس چنین نوشته که: هنگامی که عبدالحسین نوشین در پی اختلافش با هاتفی و جعفری از تئاتر فرهنگ یا تئاتر پارس جدا شد، علی وثیقی هم سهمش را به دو شریک دیگر فروخت و با همکاری پسرعمه اش، عبدالکریم عمویی تئاتر فردوسی را بنا کردند.
"تئاتر فردوسی" بعنوان یکی از تماشاخانه های مهم تاریخ تئاتر کشورمان محسوب می شود و لازم می دانم که درخصوص سال ساخت و اطلاعات جزئی دیگری در ارتباط با این تماشاخانه به صفحه ی ۱۷۷ کتاب "کوششهای نافرجام (سیری در صد سال تیاتر ایران)" نوشته ی هیوا گوران مراجعه کنیم که چنین نوشته: "تیاتر فرهنگ با همکاری لرتا، علی جعفریه، هاتفی، وثیقی، محزون گشوده شد که بعدها به تیاتر پارس تغییر نام داد. پس از اندک مدتی "تیاتر کشور" و سپس در سال ۱۳۲۴ "تیاتر فردوسی" توسط وثیقی و عمومی در کوچه باربد در خیابان لاله زار تاسیس شد. گروهی از جوانانی که در هنرستان هنرپیشگی آموزش دیده بودند به این تیاترها روی آوردند و در اواخر توسط صدری اداره می شد."
درخصوص سال ایجاد "تئاتر فردوسی" به حافظه ی مهدی امینی، یکی دیگر از هنرمندان قدیمی تئاتر کشورمان مراجعه می کنیم که در مقام بازیگر، کارگردان و مترجم "تئاتر فردوسی" در دهه ی بیست فعالیت داشته و در گفت‌وگویی که دوازدهم آبان ۱۳۸۷ با خبرگزاری ایسنا داشته درخصوص شکل گیری این تماشاخانه چنین گفته که:حدود سال‌های ۲۴ - ۲۵ به دنبال تعطیلی تئاتر هنر، گروه "نوشین" در صدد تهیه تئاتری بودند آنها با سرمایه یک تاجر ، تئاتر فردوسی را در خیابان لاله‌زار راه انداختند و من هم به پیشنهاد آنها وارد گروه شدم.
آنچه مسلم است اینکه "تئاتر فردوسی" بعنوان دومین پیشکش عبدالحسین خان نوشین و دومین گام تئاتر مدرن ایران، در کوچه ملی خیابان لاله زار که خیابان هنر ایران محسوب می شد جان گرفت و آثار نمایشی ماندگاری نیز در آن اجرا شد.

ویژگی و اهمیت "تئاتر فردوسی"

"تئاتر فردوسی" را می توان از جنبه های مختلف مورد بررسی قرار داد، اما یکی از بارزترین

نکات که توجه را به خود جلب می کند این است که سید عبدالحسین خان نوشین، در ادامه ی سیاست هنری خود که در "تماشاخانه ی فرهنگ" بنا نهاده بود، در این تماشاخانه نیز تاکید بر زبان محاوره ی اقشـــار مختلف جامعه داشت و از کلمات و جملات مصنوعی که زاده ی اندیشه ی نویسنده است دوری می کرد و تاکیید داشت که بازیگران مکلفند که از بیان و گویش قشری از جامعه که مشغول ایفای نقش آن هستند استفاده کنند. درست همانگونه که تاکیید داشت بر اساس نقش محول شده به بازیگران، لباس همان نقش و قشر از جامعه تهیه شده و مورد استفاده ی بازیگر مورد نظر قرار گیرد.
نکته ی دیگری که می توان از جنبه ی روانشناختی به آن پرداخت اینکه نوشین تاکیید داشت دقایقی پیش از آغاز نمایش، نور ســـالن کم شـــود و موســـیقی ملایمی نواخته یا پخش شود تا تماشاگران آمادگی ذهنی تماشای نمایشی فاخر، مدرن و پیام رسان را پیدا کنند.
عبدالحسین خان نوشین همچون "تماشـــاخانه ی فرهنگ" در "تئاتر فردوسی" نیز به نکات اخلاقی اهمیت می داد و معتقد بود که برای فعالیتی فرهنگی و حرفه ای می بایســـت به نکات اخلاقی توجه وافر داشت.
نوشـــین معتقد بود که بمنظور پاک و منزه بودن فضای تماشاخانه، می بایست بازیگران متاهل شوند و همین پیشنهاد نیز باعث شده بود تا در "تئاتر فردوسی" فضایی خانوادگی ایجاد شود و در بسیاری مواقع بازیگران به اتفاق همسرانشان به ایفای نقش می پرداختند.
نـــوآوری و متفاوت بودن "تئاتر فردوســـی" به هیمنجا ختم نمی شـــد و به لحاظ فنی نیز در شرایطی ایده آل و متفاوت با سایر تماشاخانه ها بود که استفاده از "سن گردان" را می توان یکی از شاخص ترین تفاوت های فنی "تئاتر فردوسی" با سایر تماشاخانه های همنسل آن دانست. اتفاقی که فی الحال صرفا در تالار وحدت شاهد آن هستیم و تصور کنید که در دهه ی بیست تا چه اندازه برای مخاطبان "تئاتر فردوسی" جذاب و شاید حیرت انگیز بوده است.
مرتضی خان احمدی درخصوص ســـن گردان "تئاتر فردوسی" در صفحه ی ۱۵۴ کتاب "من و زندگی" چنین نوشـــته که: "قبلا برای جابجایی دکورها به بیست تا سی دقیقه زمان نیاز بود که باعث می شـــد فواصل پرده ها طولانی شود. در تئاتر فردوسی برای اولین بار در ایران "سن گردان" تعبیه شـــد و به این ترتیب فواصل پرده ها به حداقل کاهش یافت و تماشـــاچی های بیشتری را به سوی تئاتر فردوسی جلب کرد."
یکی دیگر از ویژگی های "تئاتر فردوســـی" حذف "ســـوفلور" به معنی کســـی که دیالوگهای بازیگـــران را به آنها یادآوری می کند بود. نوشـــین بازیگران را مکلف کـــرده بود که دیالوگهای نقشهایشان را حفظ کنند و به نوعی با نقشهایشان همذات پنداری داشته باشند.
مهدی امینی، بازیگر، کارگردان و مترجم "تئاتر فردوسی" در دهه ی بیست، در همین ارتباط در گفت وگویی که دوازدهم آبان ماه سال ۱۳۸۷ با خبرگزاری "ایسنا" داشته چنین گفته که: "تا قبل از به وجود آمدن "تئاتر فردوســـی"، شخصی که به او "سوفلور" می گفتند در جایگاه گروه موسیقی می نشست و به محض اینکه یکی از بازیگران دیالوگش را فراموش می کرد جمله را به او می گفت که بارها هم پیش می آمد که یا اشتباه می گفت یا بازیگر جمله را اشتباه می

شنید و موجب صحنه های خنده داری می شد. در "تئاتر فردوسی" این کار مطلقا مردود بود و به همین دلیل هم نوشین هفت یا هشت روز را به روخوانی متن اختصاص می داد و بازیگران می بایست با نظم و مقررات خاص و در ساعت معین در تماشاخانه حاضر می شدند و تمرینات بصورت منظم انجام می شد. حتی رفت و آمد عوامل پشت صحنه به آهستگی صورت می گرفت و در حین تمرینات سکوت بصورت کامل رعایت می شد.

علی اصغر گرمسیری که از هنرمندان بنام تئاتر کشورمان بوده نیز درخصوص حذف "سوفلور" و نظم و قانونمندی "نوشین" سخنها داشته است که در پاورقی صفحه ی ۱۲۸ کتاب "تماشاخانه های تهران" نوشـــته ی مشترک ناصر حبیبیان و محیا آقاحسینی در این ارتباط چنین نوشته که: علی اصغر گرمســـیری در خاطراتش گفته که: ما در تماشاخانه تهران فرصتی برای تمرین نداشـــتیم و هر بیســـت روز به بیست روز نمایش را آماده می کردیم و به روی صحنه می بردیم و مجبور بودیم از سوفلور استفاده کنیم؛ چون زمانی در اختیار نداشتیم که متن را حفظ کنیم. گاهی پیش می آمد که احمد دهقان می گفت: فورا نمایش را آماده کنیم چون نمایشی که در حال اجراســـت فروش ندارد و ما هر چه می گفتیم ما برای یکی دو هفته دیگر آماده می شویم قبول نمی کرد و مجبور بودیم نمایش را به صحنه ببریم و سوفلور جزء لاینفک این اجراها بود. نوشین هفت یا هشت روز دور میز کار می کرد ولی ما در تماشاخانه تهران اصلا چنین فرصتی نداشتیم و فقط یک روز اول کارگردان بازیگران را جمع می کرد و به آنها نقش ها را می گفت. البته بازیگر آخرین کلمه ای را که متعلق به پرسوناژ مقابل بود را نیز یادداشت می کرد که بداند در کجا باید جمله خود را شـــروع کند اما نوشین و گروهش آنقدر وقت برای تمرین داشتند که کاملا متن را از حفظ کنند و نمایش دقیقا برای همه ی بازیگران جا می افتاد.

نظم و دیســـیپلین حاکم بر "تئاتر فردوســـی" تا جایی تازگی داشت که برای برخی از مراجعه کنندگان یادآور تماشاخانه های اروپا بود تا جاییکه عزت اله انتظامی، آقای بازیگر کشورمان، در مصاحبه ای که اعظم کیان افراز در کتاب "جادوی صحنه" با ایشان داشته، در صفحه ی ۱۶۹ این کتاب فضای "تئاتر فردوسی" را اینگونه توصیف کرده و گفته: تماشاگر وقتی به سالن تئاتر فردوسی وارد می شد دقیقا مثل این بود که به تئاتر اروپائی رفته است. نمایش دقیقا سر ساعت شـــروع می شد و درهای سالن نیز بسته می شد. بین دو پرده آنتراکت گذاشته شده بود که که معمولا زمانی برای صرف چای و استراحتی کوتاه مدت بود.

هنرمندان بر اثر تعلیم فن بیان واضح و روشن صحبت می کردند و در پایان نمایش تماشاگران هنرمندان را با دســـت زدن تشویق می کردند. چند بار نیز پرده های صحنه باز و بسته می شد و همه هنرمندان به همراه کارگردان روی صحنه ظاهر می شـــدند و به تماشاگران ادای احترام می نمودند. این نوع اســـتقبال تماشاگر در پایان نمایش را من اولین بار بود که می دیدم. اغلب دیددیده می شد که تماشاگران چند بار برای دیدن یک نمایش می آمدند، این نحوه منظم اجرا باعث شده بود که عده ای از مسئولان مملکتی نیز به دیدن تئاتر بیایند.

نوشین در اداره ی "تئاتر فردوسی" علاوه بر نظم و انضباطی که در تماشاخانه های اروپا حاکم بود، احترام متقابل به هنرمندان فعال در تماشـــاخانه و همچنین مخاطبان آثار نمایشـــی این

تماشاخانه در راس امور می دانست و چنانچه پس از تمرینات متمادی احساس می کرد که اثر مورد نظر از قدرت لازم برای نمایش بهره مند نیست، از اجرای آن صرف نظر می کرد. از سوی دیگر به قدرت و توانمدی هنرمندانش اعتقاد داشت و برای ایشان احترام قائل بود و با رفتار خود به ایشان تشخص می بخشید. در همین ارتباط
در صفحـــه ی ۸۴ کتاب "جادوی صحنه، زندگی تئاتری"عـــزت اله انتظامی، از قول نصرت اله کریمی دوست دیرین استاد انتظامی چنین نوشته که: هنگامی که نوشین نمایشنامه "خروس ســـحر" را که خود نوشـــته بود تمرین می کرد نقش بزرگی به انتظامی محول کرده بود. وقتی بعضی از همکاران با حیرت و شاید هم با انگیزه حسادت از استاد پرسیدند چرا این نقش بزرگ را به انتظامی تازه کار داده اســـت اســـتاد نوشین پاسخ داد: این انتظامی تیپ های عامی جامعه ایران را می شناسد. او بهتر از من می داند یک قهوه چی چگونه پاشنه گیوه را ور می کشد و تلو تلو خوران راه می رود. نوشین پس از یک ماه تمرین نمایشنامه ای را که خود نوشته بود ضعیف تشخیص داد و از اجرای آن صرف نظر کرد.
یکی دیگر از ویژگیهای "تئاتر فردوسی"، تمرینات بیان برای بازیگران بود که همین امر موجب فصاحت کلام و گویش صحیح فارســـی بازیگران این تماشاخانه شـــده بود که در کنار انتخاب صحیح و مناسب بازیگران برای نقشهای محوله و استفاده از لباس مناسب نقش ایشان، شرایط باورپذیری را برای تماشاگران ایجاد می کرد.
حین اجرای نمایش و پیش از آغاز نمایش در "تئاتر فردوســـی" ســـکوت حاکم بود و نوشـــین تاجایی به این امر پایبند بود که دستور مفروش کردن پشت صحنه با نمد را داده بود تا صدای کفشهای پاشنه دار بازیگران که مد زنانه و مردانه آن روزگار بود نیز ایجاد مزاحمت صوتی نکند.
استاد عزت الله انتظامی درخصوص تفاوتهای "تئاتر فردوسی" و ویژگی های این تماشاخانه در صفحه ی ۱۸۲ و ۱۸۳ کتاب "جادوی صحنه" چنین نوشته که: نوشین با افتتاح تئاتر فردوسی و بعد فرزندش تئاتر سعدی تحولی در تئاتر ایران به مفهوم مطلق کلمه را پایه گذاری کرد. دور میز خوانی، تمرینهای دو سه ماهه، تجزیه و تحلیل شخصیت بازی و کاراکتر سازی، فن گویش و بیان، میزانســـن به معنی درست آن، بسته شدن ســـوراخ سوفلور، استفاده نکردن از موسیقی زنده و استفاده از صحنهٔ گردان و دکور سقف دار، بهره بردن از موسیقی کلاسیک مناسب مفهوم و موضوع نمایش و اســـتفادهٔ دقیق از نورپردازی و نظم و ترتیب در ســـالن باعث شد عدهٔ زیادی از فرهیختگان و روشـــنفکران و مخاطبین علاقمند به تئاتـــر را دور هم جمع کند. افتتاح تئاتر فردوسی و سعدی باعث شد تئاترهای دیگر تحت الشعاع قرار بگیرند و در تمام تئاترهای تهران تغییر و دگرگونی بوجود آید. "

نخستین اثر نمایشی و سایرآثار نمایشی "تئاتر فردوسی"

درخصوص نخســـتین اثر نمایشی که در "تئاتر فردوسی" اجرا شده نظرات مختلفی وجود دارد که به دو اثر نمایشی "مستنطق" و "پرنده ی آبی" اشاره دارد.
مرتضی احمدی در صفحه ی ۱۵۴ کتاب "من و زندگی" درخصوص نخســـتین نمایشی که در

"تئاتر فردوســی" اجرا شده چنین نوشته که: نوشین با بهره مند شدن از شاگردان خود که هر یک هنرمند توانائی بودند، نمایشنامه ی "پرنده آبی" را به روی صحنه برد که پیامد آن دگرگونی تئاتر سنتی ما و اثر پذیری از تئاتر مدرن و مطرح جهان بود.
اما مهدی امینی بازیگر، کارگردان و مترجم تئاتر فردوســی در دهه بیســت در گفت‌وگویی که دوازدهم آبان ۱۳۸۷ با خبرگزاری ایســنا داشــته ضمن اشاره به اجرای دو اثر نمایشی دیگر در "تئاتر فردوسی"، درخصوص نخســتین نمایش این تماشاخانه نیز چنین گفته: نمایشنامه ی "مســتنطق" اولین کاری بود که در "تئاتر فردوسی" به روی صحنه رفت. اجرای "مستنطق" موفقیت بسیار بزرگی را نصیب گروه کرد و از آن به بعد اجرای تئاتر از حالت هفتگی خارج و به اجراهای یک ماهه و دو ماهه تبدیل شد، در نهایت شرایطی به وجود آمد که برای تهیه‌ی بلیط "تئاتر فردوسی" و "ســعدی" باید از یک ماه قبل بلیط رزرو می‌کردند. نمایشنامه "ولپن" و "پرنده آبی" از برنامه‌های فوق‌العاده موفق تئاتر فردوسی بود.

درمورد ســایر آثار نمایشی اجرا شده در "تئاتر فردوسی" در صفحه ی ۱۳۱ کتاب "تماشاخانه های تهران" نوشــته ی مشــترک ناصر حبیبان و محیا آقاحســینی چنین نوشته که: ولپن به کارگردانی نوشــین در دی ماه ۱۳۲۶، "رزماری" نوشته ی "کلمانس بارکلی"، "توپاز" نوشته ی "مارســل پانیون" به کارگردانی نوشین، "ماجرای خانواده لبنان" اثر ادگار والاس فروردین ۱۳۲۷، "ســه دزد" اردیبهشت ۱۳۲۷، "دختر شکلات فروش" به کارگردانی حسین خیرخواه خرداد ۱۳۲۷، "چراغ گاز" نوشته ی "پاتریک هامیلتون" به کارگردانی نوشین بهمن ۱۳۲۷.
پس از دستگیری نوشین و تغییر مدیریت "تئاتر فردوسی" جنس آثار نماشیی "تئاتر فردوسی" تغییر پیدا کرد و به جرات می توان مدعی شد که از سطح بالای کیفی گذشته تنزل پیدا کرد. درحقیقت این آثار از وسواس نوشین برای ارتقاء سطح ذائقه ی تماشاگران تئاتر دهه ی بیست برخوردار نبودند. در این محدوده ی زمانی که "تئاتر فردوسی" با مدیریت علی صدری اداره می شد، آثار نمایشی چون: "ننگ جامعه"، "فیروز و فیروزه"، "دختر چوپان"، "درکشور پریون"، "حســن قناد"، "تارتوف"، "خسیس"، "عاشق گیج"، "جزای روزگار" به کارگردانی ناپلئون سروریان، "برای شرف"، "ناموس" هر دو به کارگردانی سروریان، "عروس فراری"، "اجنبی" هر دو به کارگردانی معزالدیوان فکری، "زن دلخواه من" اثر الکسی ژوفه با ترجمه و کارگردانی مهدی گرامی، "سرنوشت کارمند شریف" اثر الکساندر بیسون به کارگردانی استپانیان.
درخصوص آثار نمایشی سال ۱۳۳۳ در "تئاتر فردوسی"، در صفحه ی ۱۳۱ کتاب "تماشاخانه های تهران" نوشته ی مشترک ناصر حبیبان و محیا آقاحسینی چنین نوشته که: اولین نمایش آن "کمال همنشــین" اثر ســیدنی گرندی در دی ماه ۱۳۳۳، "خواب آشفته" اسفند همان سال، "ارثیه کنتس" فروردین ۱۳۳۴، "خانم احساساتی" فروردین همان سال، "تاجر ونیزی" مهر ۱۳۳۴، "انگل های اجتماع" آذرماه همان ســال، "دختر شــکلاتی" اردیبهشت ۱۳۳۵ و "شارلاتان ها" در خرداد ۱۳۳۵ اجرا شده اند.
اســتاد عزت الله انتظامی نیز در صفحه ی ۹۱ کتاب جــادوی صحنه "زندگی تئاتری عزت اله

انتظامی" درخصوص آثار نمایشی که در "تئاتر فردوسی" اجرا شده اند چنین گفته که: نوشین تئاتر فردوســی را در ســال ۱۳۲۵ بنیاد گذاشت و آثاری مانند "مســتنطق" اثر ج پریستلی دراماتورگ انگلیسی با ترجمه بزرگ علوی، "پرنده آبی اثر موریس مترلینگ نویسنده بلژیکی با ترجمه نوشین"، "سه دزد" که یک پیس ایتالیایی بود با ترجمه نوشین و غیره را به صحنه آورد.

هنرمندان "تئاتر فردوسی"

هنرمندان فعال در "تئاتر فردوســی" عموما اعضاء گروه نوشــین بودند که پیش از این نیز در "تماشاخانه ی فرهنگ" فعالیت داشتند. هنرمندانی چون لرتا هایراپطیان، مهین اسکوئی، توران مهرزاد، حسین خیرخواه، حسن خاشع، صادق شباویز، محمدعلی جعفری، محمدعلی کهنموئی، محمــد عاصمی، جلال ریاحی، عزت الله انتظامی، مهین دهیــم، فریدون دهیم، مهدی امینی، مصطفی اسکوئی و شخص عبدالحسین خان نوشین.
"تئاتر فردوســی" پس از نوشین، مدتی نیز توسط علی صدری اداره می شد که طی این مدت نیز هنرمندانی چون معزالدیوان فکری، ارحام صدر، وحدت، رخشانی، همت، آزاد، منیره فروهر، بنی احمد، عبدی، مینا و امیرفضلی در "تئاتر فردوسی" فعالیت داشتند.

عاقبت "تئاتر فردوسی"

"تئاتر فردوســی" در جریان کودتای ســال ۱۳۳۲ تعطیل شــد و در سال ۱۳۳۳ توسط اصغر تفکری که از هنرمندان نامدار دهه ی ســی بود خریداری شد و به "تئاتر تفکری" تغیر نام داد وبه نتیجه تغییر رویه و شیوه ی اداره داده و فقط خاطره ی "تئاتر فردوسی" باقی ماند.
نکته ی قابل توجه درخصوص "تئاتر فردوسی" اینکه هنرمندانی که تحت عناوین مختلف و در دوره های گوناگون در "تئاتر فردوســی" فعالیت داشتند همگی با عشق و علاقه ی وافر به هنر تئاتر فعالیت می کردند و شــاید دلیل موفقیت و درخشــش این تماشاخانه و همچنین ماندگار بودن نام هنرمندان فعال در آن، همین عشــق ناب به هنر نمایش بوده باشد. امید که در جهت حفظ تاریخ تئاتر کشورمان گام برداریم و قدردان زحمات پیشکسوتان این هنر باشیم.

شخصیت شناسی و روان شناسی رنگ‌ها

رنگها سراسر زندگی ما را در اختیار داشته و غیر قابل اجتناب هستند. هر رنگی داستان خودش را دارد؛ هر رنگی فرهنگ و حس خودش دارد؛ پس باید رنگ ها را بشناسیم، با آن ها ارتباط برقرار کنیم و از وجود آنها استفاده کنیم؛ این دقیقا یعنی روانشناسی رنگ ها! به عبارتی با روانشناسی رنگها، فرد می‌تواند وضعیت روحی و ضمیر ناخودآگاه خویش بهتر را بشناسد. این تست پویا می‌باشد و با توجه به حالات درونی و تغییر سلیقه فرد نتایج متفاوتی دارد. هر روز می‌توان این تست را انجام داد و تغییرات روحیه خود را دید.در ادامه ضمن معرفی شخصیت هر رنگ و خصوصیات رفتاری افرادی که آن رنگ را دوست دارند، نکاتی کاربردی درخصوص استفاده از رنگ های مختلف در خانه، لباس، محیط کار و زندگی بیان شده است. همچنین توصیه هایی جهت درمان به کمک رنگ ها ارائه شده است. امیدواریم که جمع آوری این اطلاعات بتواند زندگی شما را رنگی کند

سبز: کنجکاوی

در حال حاضر پر طرفدارترین رنگ برای دکوراسیون سبز است که مظهر طبیعت است. برای چشم، سبز ملایم ترین رنگ است و می تواند قدرت دید را افزایش دهد. رنگ سبز نشاط آور و آرامش بخش است. مردم انتظاردارند افرادی که در تلویزون ظاهر می شوند در " اتاقهای سبز رنگ" باشند تا آرامش یابند. بیمارستانها اغلب ازرنگ سبز استفاده می کنند چون این رنگ به بیماران آرامش می دهد.در قرون وسطی پرندگان سبز رنگ بودند که مظهر باروری است سبز تیره مربوط به مردان و محافظه کارانه است و نشان دهنده ثروت است.
رنگ سبز طبیعت و تازگی است. اگر به این رنگ علاقه دارید زندگی با شما آسان است. نقطه اشتراک فراوانی با افراد علاقه مند به رنگ پرتقالی دارید روابط شما با دیگران بر پایه ی اصول و قرارداد است. دوست ندارید که در زندگیتان حوادثی به وقوع پیوندد اما کنجکاوانه به ماجراهای زندگی دیگران توجه دارید.

رنگ قرمز : خوش قلب اما خودپرست

قرمز از دسته رنگ‌های گرم است. این رنگ نماد هیجان، توانگری، عشق و افراط است. این رنگ می‌تواند به هضم مواد غذایی کمک کند به همین دلیل در رستوران‌ها و فست‌فودها از این رنگ استفاده می‌شود. شما هم می‌توانید از طیف رنگ‌های قرمز برای فضای ناهارخوریتان استفاده کنید. قرمز رنگی انرژی‌زا و نیرو بخش است. تحقیقات نشان داده‌است که استفاده طولانی‌مدت از این رنگ باعث بروز پرخاشگری و ایجاد حرکات تکانه‌ای در افراد می‌شود. این

رنـــگ می‌تواند آثـــاری مانند افزایش تعداد تنفس در افراد به وجـــود آورد. رنگ قرمز در کنار نورپردازی زرد می‌تواند تشدید کننده رنگ پوست باشد. اگر می‌خواهید فضایی گرم و صمیمی و پر از هیجان داشته باشید کافیست که تنها یکی از دیوارهای فضای نشیمن و یا اتاق خواب را به این رنگ در آورید.
قرمز، پرشورترین و تندترین رنگ است که سبب سریعتر شدن ضربان قلب و تنفس می شود. قرمز همچنین رنگ عشـــق اســـت. رنگ قرمز جلب توجه می کند و کسی که قرمز می پوشد ملیح تر به چشـــم می آید. چون قرمز رنگ تندی اســـت، در مذاکرات و درگیریها نمی تواند کمکی به مردم بکند. ماشـــینهای قرمز اهداف مورد نظردزدها می باشند.معمولاً رنگ قرمز در دکوراســـیون برای تاکید مورد اســـتفاده قرار می گیرد. دکوراتورها بر این ایده اند که مبلمان قرمز محشر است چون جلب توجه می کند.
این رنگ مظهر شدت و زیاده روی است که گاهی در جهت مخالف آن است. قرمز رنگ عشق و تنفر و فداکاری و خشونت و خون و آتش. کسی که به این رنگ علاقه دارد هرگز نمی تواند در زندگی بی تفاوت باشـــد. این گونه اشـــخاص تند و سرکش و در عین حال فعال و شجاع و کمی عجول هستند. احتمال شکست به خصوص در عشق برای آنها فراوان است.
قضاوتهای عجولانه و ناگهانی در مورد دیگران اغلب ســـبب از بین رفتن دوســـتی هایشان می شـــود، با آن که در عشق کاملاً فداکارند اما اگر روزی حوادث بر وفق مراد نباشد بدون تفکر و جویا شدن علت می جنگند. دو عیب بزرگ خودپرستی و عدم کنترل، در نفس آنهاست و دو صفت ممتازشـــان خوش قلبی و حس بزرگ طلبی اســـت. به طور کلی دوستداران رنگ قرمز دارای خصوصیات متضادی هستند. در تجارت تهاجمی عمل می کنید اما در امور شخصی نه. شما ترجیح می دهید راجع به کار صحبت کنبد نه روابط.

ارغوانی: رنگ عارفها و روانگران

ارغوانی، رنگ سلطنتی نشانگر تجمل، ثروت و ظرافت است. این رنگ همچنین زنانه و رویایی اســـت. با وجوداین چون رنگ ارغوانی در طبیعت نادر اســـت تصنعی به نظر می آید. ارغوانی یکدست، رنگ خاک است و در طبیعت فراوان است. هوه ای روشن نشان دهنده صداقت است درحالی که قهوه ای تیره شبیه چوب یا چرم است. ارغوانی همچنین می تواند غم انگیز و یأس آور باشد. مردان بیشتر تمایل دارند بگویند که ارغوانی یکی از رنگهای مورد علاقه آنها ست.
رنگ اســـرارآمیز و باشکوهی است. دوستداران این رنگ پیوسته مجذوب زیبایی ها و ظرافتها می شـــوند و مغرور و اجتماعی هستند. معاشرت با این دسته لذتبخش است که امور معنوی بیشتر می پردازند. ارغوانی رنگ مورد پسند عرفا نیز هست!

پرتقالی: صداقت آری، هوسبازی هرگز

رنگی است ترکیبی و آنهایی که این رنگ را رنگ دلخواه خود می دانند متکی به نفس نیستند. اجتماعی و خوش خلقند و با مردم خوب رفتار می کنند. نفوذ در این گونه افراد مشکل است

کسی که آنها را دوست بدارد می تواند با او به آسانی ازدواج کند. هوسباز نیستند و اگر با کسی دوســـتی کنند صداقت و فداکاری دارند. اگر افراد این دســـته با کسی که خصوصیات اخلاقی خودشان را داشته باشد ازدواج کنند سعادتمند می شوند.

آبی: نظم، پشتکار، تنهایی

آبی، رنگ آسمان و اقیانوس یکی از پرطرفدارترین رنگهاست. این رنگ مانند رنگ قرمز سبب عکس العمل متضاد می شـــود. آبی، رنگ صلح و آرامش اســـت و ســـبب می شود بدن مواد شیمیایی آرامش بخش تولید کند،پس اغلب در اتاق خواب از این رنگ استفاده می شود. رنگ آبی می تواند سرد و یأس آور هم باشد. مشاوران مد توصیه می کنند در مصاحبه های شغلی رنگ آبی بپوشـــید چون رنگ آبی نشان دهنده وفاداری است.افراد در اتاقهای آبی فعال ترند. بررســـیها حاکی از آن است که وزنه برداران در ســـالنهای ورزشی آبی رنگ قادرند وزنه های سنگین تری را بلند کنند.

رنگ آبی از دســـته رنگ‌های سرد اســـت. این رنگ نماد تازگی، صلح، آزادی، آرامی و سلامت اســـت. این رنگ برای آن دســـته از خانه‌هایی که به شدت آفتاب‌گیر هســـتند بسیار توصیه می‌شـــود چرا که با القای حس ســـرما، دمای اتاق تعدیل می‌شود و فضایی با دمای متعادل به وجود می‌آید. این رنگ می‌تواند کاهنده تعداد تنفس باشد به همین دلیل به کسانی که دارای استرس و فشارهای عصبی هستند، توصیه می‌شود که از این رنگ در فضای خانه و محیط‌های کاری استفاده کنند. اگر از آن دسته افرادی هستید که خانه‌ای وسیع، آرام و خلوت را دوست دارید به شـــما توصیه می‌شـــود که از این رنگ در فضای خانه استفاده کنید. به طور معمول طرفداران این رنگ افرادی زیرک، وفادار، برون‌گرا و صادق هستند. استفاده از رنگ آبی روشن برای اتاق کودکان و اتاق خواب بسیار توصیه می‌شود چرا که این رنگ به شدت آرامش‌بخش است. اگر در مکانی از خانه از رنگ قرمز استفاده کردید که می‌خواهید مقداری از میزان شدت آن کاسته شود، فقط کافیست که در کنار آن از رنگ آبی استفاده کنید.

رنگ آبی از رنگهایی است که طرفداران زیادی دارد. اگر به این رنگ علاقه دارید، کاملاً می توانید هوس و احساسات و هیجانات خود را کنترل کنید. ظاهر آرام شما دیگران را وادار می کند که به شما احترام بگذارند و دوست دارید پیوسته مورد احترام و ستایش دیگران قرار بگیرید. در خرید و پوشش لباس قناعت می کنید و به علت شرم و حیا و گاه غروری که دارید میل دارید اغلب تنها باشید. حماقت و عدم فهم دیگران شما را کسل می کند و کسانی که از نظر هوش و فهم بر شما برتری دارند شما را ناراحت می کنند. کارهای خود را از روی نظم و ترتیب و بر پایه قواعد معینی انجام می دهید. یکی از صفات مشـــخص شـــما پشتکار شماست. شخص فعالی هستید و ترجیح می دهید چیزهایی که مالک آن هستید بیشتر از آنکه زیبا جلوه کنند مفید باشند.

قهوه ای: قابل اعتماد

اگر رنگ قهوه ای را دوســـت دارید کاملاً می توان روی شما حساب باز کرد. باثبات و مقدس،

شاعرپیشـــه و کمی فیلسوف مآب هســـتید. به ندرت تغییر عقیده می دهید و با آن که کمتر تصمیم می گیرید اما هر بار که تصمیمی بگیرید آن را به مورد عمل می گذارید. شما کاملاً در نگهداری پول و اسرار دیگران قابل اعتماد هستید. میل دارید پیوسته در عالم خودتان باشید و گاهی اوقات با اطرافیان خود رفتار خشونت آمیزی در پیش می گیرید. در عشق هرگز بدبین و تند نیســـتید. شخصی منطقی هستید و ترجیح می دهید قبل از عمل به آن فکر کنید . به هیـــچ کس جز خودتان اعتماد ندارید . پولتان را درســـت خرج می کنید و ذره ذره آنرا جمع می کنید و مواظب آن هستید.

زرد: شاد و فعال

زرد آفتابی شاد جلب توجه می کند. با وجود اینکه یک رنگ خوش بینانه به حساب می آید، مردم در اتاقهای زردرنگ بیشـــتر عصبانی می شوند و کودکان بیشتر گریه میکنند. رنگی که کمتر از ســـایر رنگها چشـــم را جذب می کند زرد اســـت که اگر زیاد مورد استفاده قرار گیرد می‌تواند مقهور کننده باشـــد، رنگ زرد تمرکز را افزایش می دهد، بنابراین برای دفترچه های حقوقی مورد اســـتفاده قرار م یگیرد.همچنین متابولیســـم (سوخت و ساز) راتسریع می کند. همیشـــه حرفی برای گفتن دارید و عاشق صحبت کردن با دوستان خود هستید و همیشه با آنها در تماســـید هر کجا که باشید بسیار اجتماعی و شوخید و مردم به سمت شما جذب می شوند ...

صورتی: مورد علاقه دیگران

صورتی که رویایی ترین رنگ اســـت، آرامش بخش تر اســـت. تیمهای ورزشـــی گاهی اوقات رختکـــن تیمهای رقیب را صورتی رنگ می کنند چون تیم های رقیب روحیه شـــان تضعیف می شود. رنگ صورتی در واقع همان قرمز است که کمرنگ شده باشد. اگر به این رنگ علاقه دارید تمام صفات رنگ قرمز را البته کمی ملایمتر دارا می باشـــید، با گذشـــت هســـتید و در عشق، تندی نشان نمی دهید.

دیگـــران را خـــوب درک می کنید و با اطرافیان خود با ملایمـــت و لطف رفتار می کنید و به دلیل نشـــاط و شادابی تان مورد علاقه اطرافیان خود هســـتید. آنهایی که به این رنگ علاقه دارند اغلب شکستها، خشونتها و دشواری های زندگی را تحمل کرده اند و با مشکلات فراوان مواجه شده اند.

فیروزه ای: اسرارآمیز و پند ناپذیر

دوســـتداران این رنگ اســـرارآمیزند و احساساتی و کارهای شخصی خود را به خوبی اداره می کنند. پشـــتکار دارند و باثباتند و به نصایح دیگران در مـــورد کارهای خود کمتر توجه دارند. فیروزه ای معمولا رنگ مورد علاقه ی خانمها است.

بنفش: خودپسند و جسور

با اراده هســـتید حتی تا حدی کله شق . اول به خودتان توجه دارید بعد به دیگران گرچه کار مردم را هم راه می اندازید .

خردلی: خوش قلب

خیلی ملاحظه کارید . دوســـتی برای شما یک دنیا ارزش دارد با همه دوست هستید مواظب باشید چون بعضی مواقع اعتماد کردن به هر کسی برای شما دردسر ساز می شود .

مشکی : خوش ذوقی و ظرافت طبع

مشـــکی رنگ سلطه و قدرت اســـت. این رنگ برای مد پرطرفدار است چون شخص را لاغرتر نشـــان می دهد.همچنین شیک و بادوام است.رنگ مشـــکی همچنین نشان دهنده اطاعت و فرمانبرداری اســـت ،کشیشها رنگ مشکی می پوشند تا اطاعت خود را از خداوند نشان دهند. بعضی از کارشناســـان مد می گویند لباس مشکی پوشیدن برای زن به معنی فرمانبرداری از مرد اســـت. لباس مشکی می تواند مقهور کننده باشد، یعنی کسی که لباس مشکی می پوشد منزوی یا شـــریر به نظر می رسد.شخصیتهای منفی، مانند دراکولاهم، اغلب لباس مشکی می پوشند.

ایـــن رنگ برخلاف عقیده ی همگان رنگ نومیدی و عزا نیســـت بلکه نشـــانه خوش ذوقی و ظرافت طبع است. اگر از دوستداران این رنگ هستید مسلماً به شخصیت اطرافیان خود احترام می گذارید و برای آن که دیگران را با ارزش و برجســـته نشـــان دهید از هیچگونه کمکی به آنها دریغ نمی کنید و هرگز خود را به دیگران تحمیل نمی نمایید همچنین عقاید و نظریات دیگران را به آسانی می پذیرید. نظری که دوستانتان نسبت به شما دارند برای شما خیلی مهم است . همیشه به دنبال آخرین مد ها می گردید و پول زیادی را بابت این چیزها می پردازید.

سفید: پاکی

تازه عروســـان سفید می پوشند تا مظهر معصومیت و پاکی باشند. رنگ سفید نور را منعکس می کند و رنگ تابســـتانی محســـوب می شود. رنگ ســـفید برای دکوراسیون و مد پرطرفدار اســـت چون یک رنگ روشن و ملایم اســـت، و با همه چیز تناسب دارد. با وجود این، آلودگی روی رنگ ســـفید سریع مشخص می شود و به همین دلیل پاکیزه نگاه داشتن آن دشوارتر از ســـایر رنگهاست. پزشکان و پرستاران لباس سفید می پوشند که نشان دهنده استریل بودن (ضدعفونی شدگی) است. شخص آرام و شنونده ای خوب هستید . از دیگران نظر می خواهید ، به دوستی هایتان بها می دهید و وقتتان را آزادانه در اختیار دوستانتان قرار می دهید .

خاکستری: احساس بی نیازی

این رنگ مظهر چشـــم پوشـــی از خوشی های دنیاست. کســـانی که به این رنگ علاقه دارند اغلب در زندگی احســـاس رضایت می کنند، خاکســـتری رنگ عقلا است و جوانانی که به این

رنگ اظهار علاقه می کنند درواقع خود را هم شـــأن و هم طراز اشـــخاص کهنسال میدانند و در زندگی احساس بی نیازی می کنند. در عشق بر افراد مسن تر از خود تمایل دارند و اغلب کســـانی که از نظر فکر و ایده به آنها برتری دارند خیلی آســـان طرف توجهشان قرار خواهند گرفت.

روانشناسی رنگهای اصلی مخلوط

رنگ های آبی و ســـبز هر دو خودمحور (غیر فعال) هستند. هر جا که هر دوی آنها با یکدیگر در یک مکان باشند، صفت خودمحوری قویا مورد تاکید است.
به همین ترتیب، رنگ های ســـبز و قرمز هر دو مســـتقل (خودکار، سبب ساز) می باشند. هر جا که هر دوی آنها در یک مکان باشند، صفات ابتکار و خودتصمیم گیری از اهمیت بیشتری برخوردار است. اما از سوی دیگر، نحوه ی تاکید و اهمیت آنها بستگی به محل ظاهر شدنشان دارد.
رنگ های قرمز و زرد برون محور (فعال) هســـتند و از بیرون هدایت می شـــوند. هر جا که هر دوی آنها با یکدیگر در یک مکان باشند، صفت فعالیت از اهمیت بیشتری برخوردار است.
رنگ های آبی و زرد هر دو غیر مســـتقل (یعنی از منابع خارجی هدایت می شوند) هستند و لـــذا هر جا که هر دوی آنها با یکدیگر در یک مکان باشـــند، فاقد قدرت تصمیم گیری کاملا نشان داده می شود.

زنان و روانشناسی رنگها

زنان نسبت به افرادی که به رنگ آبی لباس می پوشند احساس راحتی و اعتماد بیشتری می کنند.
برای همسرتان یک شاخه رز قرمز به نشانه عشق و علاقه بفرستید.
برای زنانی که صرفا" رابطه دوستی (و نه عشقی) دارید رز زرد بفرستید.
یکی از اتاقهای نشـــیمن خانه خود را با رنگی خشـــن و پر رنگ مانند قرمز تیره رنگ کنید تا نشانه قدرت و انرژی شما نزد همسرتان باشد.
رنگ آمیزی اتاق خواب به رنگ سبز می تواند نشانه جوانی و طبیعت باشد

روانشناسی رنگها در خانه

بکاربردن رنگهای ســـرد برای اجزای اتاق خواب (تخت خواب، ملافه ، پتو ...) مکانی بدور از استرس و آرامش بخش را برای خوابی شیرین برای شما فراهم می کند.
دیوارهای اتاق خواب را برای ایجاد آرامش به رنگهای ســـرد و ملایم مانند آبی یا آبی مایل به سبز رنگ آمیزی کنید.
قراردادن کوســـن ارغوانی روز مبلمان با رنگ خنثی می تواند نشـــانه قدرت، توانگری و ثروت بوده و برانگیزنده تخیلات باشد.

برای ایجاد محیطی آرام و دلپذیر معمولا از رنگ‌های روشن استفاده می‌شود. در محیط‌هایی که بیشـــتر با آنها ســـر و کار داریم و همچنین در مکان‌های پررفت‌وآمد، از رنگ‌هایی استفاده می‌شـــود که ته رنگ ســـفید دارند؛ به این معنا که هر رنگی همراه با مقدار محسوسی از رنگ ســـفید به کار گرفته می‌شود تا رنگ نهایی، رنگ روشنی باشـــد. از دیدگاه روانشناسی رنگ، رنگ‌های روشـــن و رنگ‌های دارای ته رنگ ســـفید در درازمدت باعث خستگی و یکنواختی نمی‌شـــوند و القاکننده حســـی خوب و دلپذیر هســـتند.اما در کنار رنگ‌های آرام و روشـــن، رنگ‌های دیگری هم هســـت که القا کننده حس خوبی نیســـت و ممکن اســـت در دراز مدت بســـیار خسته کننده وکسالت‌آور باشد و حتی بر روابطمان تاثیر بگذارد. این دسته از رنگ‌ها، رنگ‌هایی هستند با ته رنگ مشکی.

رنگ سبز در خانه

رنگ سبز در زیر مجموعه رنگ‌های سرد قرار دارد. این رنگ نماد تولد، زندگی و بخشندگی است. کارشناســـان بر این باورند که این رنگ برای اتاق‌های آفتاب‌گیر یکی از بهترین گزینه‌هاست. اگر محیط‌های شـــلوغ و نامنظم با روحیه شما سازگاری ندارد از این رنگ برای تعدیل فضا و آرام کردن محیط اســـتفاده کنید. رنگ ســـبز می‌تواند حس تعادل، هماهنگی، ایمنی، شور و نشاط را در محیط برقرار کند. اگر می‌خواهید خانه‌ای آراسته، آرام و وسیع داشته باشید بهتر اســـت از این رنگ استفاده کنید. اگر آدمی گوشـــه‌گیر و منزوی هستید بهتر است رنگ سبز را برای خانه‌تان انتخاب کنید، زیرا که بســـیاری از کارشناســـان بر این باورند که رنگ سبز در بهتر شـــدن روابط عمومی تاثیرگذار است. البته باید در نظر داشته باشید که تاثیر این رنگ‌ها در زمان طولانی مشـــخص می‌شـــود. این رنگ را می‌توانید در اتاق نشیمن، اتاق خواب و اتاق پذیرایی اســـتفاده کنید. استفاده از رنگ سبز روشـــن همراه با بافت‌های چوبی خود رنگ در محیط‌های کار بسیار توصیه می‌شود، زیرا علاوه بر برقراری آرامش برای کارکنان، باعث خلق فضای آرام نیز می‌شـــود. اگر از آن دسته افرادی هستید که شخصیتی محافظه‌کارانه دارید و می‌خواهید که اعصابی قوی و محکم داشـــته باشید بهتر است این رنگ را در مکانی که بیشتر وقت خود را در آن‌جا ســـپری می‌کنید استفاده کنید، چرا که این رنگ باعث تشدید برخی از خصوصیات شخصیتی و حس‌های شما می‌شود. اگر دچار یکنواختی و روزمرگی هستید، بهتر است با تغییر رنگ اتاق خواب‌تان به رنگ سبز سرزندگی و شادابی را دوباره به خودتان هدیه کنید. یکی از مثال‌هایی که تاکیدی بر آرامش‌بخشـــی رنگ سبز دارد این است که بازیگرهای معروف دنیا قبل از اینکه روی صحنه به بازیگری مشـــغول شوند ساعتی را در اتاق سبز رنگ برای گریم، استراحت و تمرین می‌گذرانند تا از اضطراب و استرس‌شان کاسته شود.

رنگ نارنجی در خانه

نارنجی از دســـته رنگ‌های گرم اســـت. این رنگ نماد فراوانی، تحرک، شـــجاعت، نشـــاط و خوش‌آمدگویی اســـت. اگر به دنبال فضایی صمیمی، سرگرم کننده و پر از آسایش می‌گردید

بهتر اســـت این رنگ را برای فضای زندگی‌تان انتخـــاب کنید. یکی از مهم‌ترین آثار این رنگ در طولانـــی مدت بر افراد این اســـت که بهبود دهنده رفتارهـــای اجتماعی و کاهش دهنده خصومت اســـت. این رنگ علاوه بر نشـــاط بخش بودن ضد افســـردگی هم است، تا آنجا که بســـیاری از روانشناسان پوشـــیدن لباس‌های نارنجی و تغییر رنگ فضای زندگی به نارنجی را توصیه می‌کنند. این رنگ از دســـته رنگ‌های پیش‌رونده اســـت یعنی استفاده از این رنگ در فضاهای بزرگ و وسیع باعث می‌شود که آن فضا کوچک‌تر و صمیمی‌تر به نظر رسد. استفاده از این رنگ در راهروهای ورودی خانه، اشاره به مهمان‌نوازی شما دارد چرا که این رنگ برای خوش‌آمدگویی بهترین گزینه اســـت. اســـتفاده از این رنگ در اتاق خواب و اتاق ناهارخوری فضای عاطفی و پرنشاطی را خلق می‌کند.

رنگ زرد در خانه

زرد از دســـته رنگ‌های گرم اســـت. این رنگ نماد خلاقیت، امیدواری، مثبت‌گرایی و احتیاط است. اگر اتاق کوچک و تاریکی دارید رنگ زرد یکی از بهترین گزینه‌هایی است که می‌توانید برای روشـــن ســـاختن و وسیع‌تر نمایان کردن این فضا اســـتفاده کنید. رنگ زرد در کنار هر روانشناســـی رنگها – نور دیگری می‌تواند روانشناسی رنگها – نور جداگانه‌ای محسوب شود. بر اســـاس پاره‌ای از تحقیقات کارشناسان به این نتیجه رسیدند که قرار گرفتن طولانی مدت در کنار رنگ زرد باعث تقویت حافظه و تحریک گردش خون می‌شـــود. این رنگ به شـــدت اشـــتهاآور اســـت. اگر فضایی گرم، پر از انرژی و شادی‌بخش می‌خواهید بهتراست این رنگ را انتخاب کنید. این رنگ برای آشـــپزخانه‌ها و راهروها یکی از بهترین گزینه‌های انتخابی است. قرار گرفتن در کنار رنگ زرد برای مدت طولانی می‌تواند به مثبت‌گرایی و خوش‌بینی شـــما کمک کند

روانشناسی رنگها و دفتر کار

کارتهای ویزیت و سربرگها بهتر است به رنگهای خنثی تهیه شوند. رنگهای سفید و بژ معمولا" نسبت به رنگهای دیگر راحت تر خوانده می شوند.
دیوارهای آبی کمرنگ نسبت به سفید بیشتر تولید آرامش نموده و بیشتر جلب توجه می کند.
اسباب اثاثیه زرشکی یا ارغوانی تیره محیط کار شما را مجلل و سلطنتی جلوه خواهد داد.
برای اجناس تبلیغاتی، وب ســـایتها و نشانهای ترفیعی از رنگهای خشن و گیرا استفاده کنید تا موجب جذب بیشـــتر مشـــتریان گردد. برای خوانایی بیشتر، رنگ مشکی را در چاپ متون بکار ببرید.

روانشناسی رنگها و اتومبیل

اتومبیل مشکی نشانه تمایل به گمنامی است.
برخی رنگهای بخصوص از آبی و قرمز حاکی از خود نما بودن راننده است.

رنگ زرد و نارنجی دلالت بر ورزشکار بودن شما میکند.
انتخاب رنگ نقره ای یا طلایی می تواند بیانگر ثروت و دارایی باشد.

رنگ و زندگی حرفه ای

روانشناسی رنگها و لباس

لباســـهای معمولی با رنگ سبز یا زرد موجب جلب توجه می شوند. پیراهن یا ژاکت آبی تیره رنگ می تواند علامت قابلیت اعتماد باشد.
لباس ورزشی تمام خاکستری و خسته کننده خود را کنار گذاشته و برای راحتی اعصاب خود از رنگهای تیره تر یا روشنتر استفاده کنید.
لباس سراسر قهوه ای ممکن است شیک بنظر برسد اما خسته کننده و یکنواخت خواهد شد.
افزودن کمی رنگهای ســـرد یا گرم مانند زرد، طلایی یا ســـبز باعث درخشانتر شدن ظاهر و فرایندهای ذهنی شما خواهد شد
روانشناسی رنگها و لباس های اداری
لباســـی به رنگ خاکستری تیره، مشکی یا آبی سیر بپوشـــید تا شخصی موفق، آگاه و جدی بنظر برسید.
پیراهن سفید و ساده احترام و رسمیت را برای شما به ارمغان خواهد آورد.
پیراهن بژ و یا غیر سفید چهره محافظه کارانه ملایمتری را از شما ارائه خواهد نمود

ارتباط و وابستگی

اگر دقت کرده باشید لباس افراد پلیس و نظامی معمولا برنگ آبی یا سبز تیـــره انتخاب می شود چون این رنگها نشانه قدرت و ابوهت میباشند.در بیمارستانها معمـولا" از ملافه و البسه سبز کمـرنـگ استفاده می شود چراکه این رنگ اثری تسکین دهنده و آرامش بخش دارد.

مزایای تبلیغاتی

رســـتورانها و اغذیه فروشـــیها اغلب برای جلب توجه بیشـــتر از رنگهای قرمز و زرد استفاده می کنند. این گونه رنگها بوضوح دیـــده می شوند و بـــیشتر بـــه یاد مردم می مانند. اکثر شرکتهای بزرگ آرم محصولات خود را با رنگهای مذکور طراحی و ارائه می کنند.

استفاده در طراحی

معمولا دکـمه هـای حـسـاس و اعـلان خـطر و یـا اهرم های توقف اضطراری برنگ قرمز می باشند برعکس رنگ سبز نشانه عبور و امنیت است. در طراحی بسیاری از وسایل بـکـاربـردن رنگهای مختلف در قسمتهای گوناگون برای گـویـــاتر ســاخـتـــن وضـایف، امـری اجتناب ناپذیر اســـت. در وب سایتها و نوشـــتارهای تبلیغاتی هنگامیکه بخشی از کلمات با رنگ زرد نمایان گردند بیشـــتر نظر ما را بخود جلب کرده و باعث میشود توجه بیشتری به آن قسمتها

بنماییم. معمولا" رنگ سبز ما را به یاد یک موقعیت دوستانه و بدون خطر می اندازد و این یکی از متداولترین موارد استفاده رنگها در تاثیر گذاری روانی روی افراد است.

پوشیدن لباس براساس روانشناسی رنگها

روانشناسی رنگها و شیک پوشی

شاید برای شما اتفاق افتاده باشد که دوستتان در حالی که پیراهنی صورتی به تن کرده توسط اطرافیان مورد تحسین، تمجید و توجه فراوان قرار گرفته باشد. شما نیز به طبع او پیراهنی به همان رنگ تهیه کرده و به تن می کنید. اما علاوه براینکه کسی شما را تحسین نمی کند مورد تمسخر و ریشخند دوستانتان قرارمی گیرد. اگر می خواهید بدانید که چرا آن پیراهن صورتی مناسب شما نبوده و اینکه اصلاً می توانید لباسهای رنگ روشن بپوشید یا نه ادامه مطلب را بخوانید تا شیک پوش شوید.

پوست های تیره:

افرادی که تیره پوست هستند معمولاً دارای چشمان و موهای مشکی یا قهوه ای تیره اند. این افراد باید لباسی را انتخاب کنند که با رنگهای تیره مغایرت داشته باشد. این مغایرت چهره را از یکنواختی بیرون آورده و باعث جذابیت بیشتر آنان می گردد.

رنگهای مناسب این گروه عبارتند از: صورتی، سفید، خاکی، آبی ملایم طوسی روشن.

رنگهای نامناسب افرادی که پوستشان تیره است نیز:مشکی، قهوه ای تیره، فیروزه ای، سبزشمعی، قرمز تیره است.

اگر جزو این دسته افراد هستید از پوشیدن لباس با رنگهای گرم و تیره خودداری کنید. از آنجایی که رنگ مشکی و آبی تیره معمولاً به عنوان لباس رسمی کار در نظر گرفته شده و نمی توان به طور کامل آن را کنار گذاشت، لذا سعی کنید به کارگیری آنها را به حداقل رسانده و فقط در صورت لزوم از آنها استفاده نمایید.

پوست های معمولی (نه تیره و نه روشن):

افرادی که دارای چنین رنگ پوستی هستند می توانند تقریباً از هر رنگ لباس استفاده کنند. از آنجا که هر دو رنگ روشن و تیره می تواند با اینگونه رنگ پوست مغایرت داشته باشد، بنابراین از هر دو طیف رنگ می توان استفاده کرد ولی بهتر است برای جذابیت بیشتر پیراهن را هماهنگ با رنگ چشم انتخاب کرد.

رنگهای مناسب این گروه عبارتند از: بژ، آبی، سورمه ای، گندمی، مشکی، صورتی رنگهای نامناسب نیز: مغزپسته ای، بنفش، قهوه ای تیره، قرمز است.

تنهارنگهایی را که در این گروه اصلاً نباید به کار برد، رنگهای نزدیک به رنگ پوست است. برای مثال اگر رنگ پوست شما زیتونی است، از پوشیدن لباس زیتونی یا قهوه ای خودداری کنید.

پوست های روشن:

اینگونه افراد معمولاً موهایی بلوند و روشن داشته و رنگ چشم آنها سبز، آبی، طوسی یا قهوه ای روشن است. رنگی مناسب این گروه است که با رنگ پوست تضاد داشته باشد.
رنگهای مناسب این گروه شامل: آبی ملایم، قهوه ای، بژ، آبی سیر، هر رنگی غیرسفید می شود.رنگهای نامناسب نیز: قرمز، صورتی، نارنجی، زرد، ارغوانی است.در این گروه باید به طور کلی از رنگهای خشن و روشن استفاده نموده تا تضاد کافی با رنگ پوست به وجود آید. بکارگیری رنگهای گرم به هیچ عنوان توصیه نمی شود.

نکات کاربردی روانشناسی رنگها

برای لاغر شدن، از بشقاب و رومیزی آبی رنگ استفاده کنید. رنگ آبی اشتها را کم می‌کند
اگر مضطرب هستید و فشار عصبی طاقت شما را بریده است، از رنگ سبز استفاده کنید. رنگ سبز آرامبخش است و فشار خون را کاهش می‌دهد
اگر بی‌حال و حوصله هستید، رنگ نارنجی را انتخاب کنید، هنگام استحمام صبحگاهی از حوله و ابزار نارنجی استفاده کنید، رنگ نارنجی بی‌حالی شما را از بین می‌برد .
اگر از کم خونی رنج می‌برید، میوه‌های قرمز رنگ مانند گیلاس ، توت فرنگی و گوشت قرمز مصرف کنید
افراد افسرده لباس زرد رنگ بپوشند. غذاهای زرد بخورند و رنگ زرد را اطراف خود بجویند. رنگ زرد سطح انرژی را بالا برده و مانع افسردگی می‌شود .
اگر کم خواب هستید وسایل اتاق خواب را به رنگ بنفش درآورید یا از چراغ خواب به رنگ بنفش استفاده کنید. رنگ بنفش آرامش دهنده و خواب‌آور است.

کارگردانی و توازن صحنه

توازن در معنی کلمه یعنی هم وزنی،هم سنگی اما این هم وزنی و هم سنگی در کارگردانی تئاتر به چه معنی است ؟

در کارگردانی تئاتر وزن صحنه الزاما فیزیکی و حجمی نیست، گاه با رنگ صحنه، گاه با موسیقی، گاه با قرار دادن شیئی در گوشه ای از صحنه، گاه با ایجاد یک شکست در کف یا دیواره صحنه و یا عمق بخشی به ته یا بخشی از صحنه، گاه با طراحی لباس و گریم و گاه با موسیقی و افکت و گاه با نور پردازی و... ایجاد می شود.

براین اساس "توازن صحنه " یعنی همواره توجه داشته باشیم که صحنه در ابعاد مختلف متوازن باشـــد، به عنوان مثال ممکن اســـت در یک ســـوی صحنه یک کتابخانه پر از کتاب باشد اما در سوی دیگر تنها یک قاب کوچک بر دیوار که با نور و رنگ ، موسیقی و... می توان آن را هم وزن کتابخانه کرد.

در کارگردانی تئاتر توازن صحنه همیشـــه باید برقرار باشد، مگر در شرایط خاص و با انگیزه ای از پیش تعیین شـــده ازسوی کارگردان به عنوان مثال)خوار نشان دادن و حقیر جلوه دادن یک موقعیت بازی(منبع/کتاب جامع المقدمات/ مجید امرایی ۱۳۷۹)

کارگردانی و تئوری تعادل

تئـــوری تعادل در کارگردانی تئاتر می گوید، هر بازیگر در صحنه بخشـــی از انرژی رها شـــده بازی مطلوب در کل صحنه اســـت، زمانی بازی بازیگر دلنشـــین، متعادل و مورد پسند مخاطب خواهد بود که بازیگر به این نکته آگاهی یابد که معمای بازی صحنه حل شـــدنی نیســـت مگر نقاط مشـــترک مبادلات رفتاری و حسی بازی خود را با دیگر بازیگران بیابد(منبع/ کتاب جامع المقدمات /مجید امرایی ۱۳۷۹)

پروتوکل درمانی مراجعان پرخاشگر

دکتر مجید امرایی

شیوه ی اجرایی (بازی های تعاملی)	هدف جلسه (اعتماد سازی)	جلسه اول ۴۵ دقیقه
شیوه ی اجرایی (طرح گفت و گو های کوتاه بین فردی و فرد با خود)	هدف جلسه (تقویت رابطه فرد با خود ، با دیگران با محیط)	جلسه دوم ۴۵ دقیقه
شیوه ی اجرایی (ایجاد شرایط بازی محور برای ابراز وجود و به نوعی تقسیم کار)	هدف جلسه (ابراز وجود)	جلسه سوم ۴۵ دقیقه
شیوه ی اجرایی (انگیزه سازی با بازی های گروهی و بالابردن قوه تحمل و توجه به حضور در جمع و اعتماد به خود و دیگران)	هدف جلسه (بازی سازی و بازی گیری)	جلسه چهارم ۴۵ دقیقه
شیوه ی اجرایی (طرح مسائل مختلف برای یافتن علاقه مراجعان در بازیها و نقش گزاری های روانی، تذکر: باید دقت کرد براساس علاقه مراجعان تقسیم نقش کرد)	هدف جلسه (توجه به علائق و نیازهای بازی محور مراجع)	جلسه پنجم ۴۵ دقیقه

شیوه ی اجرایی (با انگیزه دادن مراجعان خلاق را شناسایی کنید و بطوری غیر مستقیم رقابت سالمی در بازی ها ایجاد کنید تا افراد ضعیف تر هم انگیزه بروز خلاقیت بیابند)	هدف جلسه (توجه به اعمال و ایده های خلاقه مراجعان)	جلسه ششم ۴۵ دقیقه
شیوه ی اجرایی (نمایش درمانگر و یاور نمایشی به دقت در بازی ها ورود می کنند و عنصر پیش برنده و اصلاح کنند فرایند بازی سازی هستند تذکر: هر کجا بازی با رکود و ضعف رو به رو شد یاور نمایشی جریان سازی می کند تا بازی و داستان بازی به درستی پیش برود)	هدف جلسه (الگو سازی و الگو گیری به مراجعان)	جلسه هفتم ۴۵ دقیقه
شیوه ی اجرایی (نمایش درمانگرو یاور نمایشی در پرداخت داستان بازی همراه و همگام مراجعان هستند اگر داستان مراجع بدون واسطه طرح شد که خوب ،درغیر این صورت باید شرایطی برای بروز داستان نمایشی مهیا کرد)	هدف جلسه (نمایشگری با توجه به داستان سازی ها و داستان گیری از مراجعان در روند بازی)	جلسه هشتم ۴۵ دقیقه
شیوه ی اجرایی (درمانگران بطورغیرمستقیم شرایطی مهیا می سازند که شباهت هایی با موقعیت های تنش زای مراجع دارد و در روند بازی راهکارهای پیشنهادی ارائه می کنند و همین عنصر باعث آگاهی و تبادل نظر و میانجیگری در موقعیت خواسته شده می گردد)	هدف جلسه (مقابله و مواجهه با تنش ها در موقعیت های مشابه)	جلسه نهم ۴۵ دقیقه
شیوه ی اجرایی (ایجاد شرایط ارزیابی و نقد و نظر رویدادها، موقعیت ها و اتفاقات به شیوه گروهی)	هدف جلسه (خود ارزیابی)	جلسه دهم ۴۵ دقیقه

"در"

نوشته: سیروس همتی

*هرگونه برداشت منوط به مجوز کتبی است

آدم ها:

مادر

پسر(بزرگسال)

پرستار

پدر

[صحنه کاملن سفید - به رنگ شیری - است ،میزی در وسط صحنه قرار دارد. در انتهای صحنه، «در» ی است که باز است. هاله ای از نور - از در- به داخل صحنه تابیده است. مادر و فرزند در صحنه پرسه می زنند .هر از گاهی صدای پای آب به گوش می رسد]

- چرا زل زدی تو چشام؟!
- چشمات، صدات، لالایی ات... بهم آرامش میده ماما
- خودت و لوس نکن
- بیام بغل ات؟
- من بچه بغلی دوس ندارم
- (عاشقانه)...غم ات مرا رها نمی کند...
- باز شروع کردی...؟
- (در ادامه)عشق ات در دل ، پا برجا، هجرت تا ابد ، تقدیرم

[فرزند، خود را به مادر نزدیک می کند . مادر خود راعقب می کشد]

- خودتو بهم نچسبون

[فرزند چند لگد به مادر می زند]

- اینقد بهم لگد نزن
- دست خودم نیست ماما
- زهر مار ماما...ب جای این کارا، یه تکون حسابی ب خودت بده
- من اینجا راحتم
- ب چ قیمتی؟.....(اشاره به در) بیرون...برو بیرون
- بیرون؟!...بیرون اون در چ خبره؟

- تو برو خودت می بینی
- چی ببینم؟
- پشت اون در... یه چیزی هست که ارزش دیدن داره، یه کسی هست که چشم انتظاره...تو راه بیفت...(اشاره به در) در بازه
- می خواهی دکم کنی؟
- تو اینجوری فک کن
- رفتی امضا دادی نه؟
- سکوت
- (در ادامه) بدون اجازه ی بابا؟
- سکوت
- مامان چرا این ....
- (بلند) بیرون ...راه بیفت دیگه
- (اشاره به در) بیرون اون در،هواسرده... تاریکه
- برو بیرون.... اینطوری نیس...
[فرزند، به سمت مادر می اید. مادر پس می کشد.]
- کجا؟!...
- بغل ام کن؟
- نه
- چرا؟!...
- عادت می کنی
- سکوت
- می ترسی نه؟
- از چی؟
- از بیرون
- بیرون رفتن ترس نداره ماما...این تنها بودنه که ترس داره
- چشم به هم بزنی..دنیا پیداش میشه و تو رو از تنهایی درت میاره...منم اوایل تنها بودم که یه هو دنیام پیداش شد
- دنیات؟!...
- پدرت....(مکث)میری یا بیرونت کنم؟
- من جام خوبه
- تو خون و آب؟
- (تآیید) گرم و دنج
- از جوونم چی می خواهی؟...نشستی ور دلم، ورجه ورجه می کنی که چی؟...ها...تا کی می خواهی شیره ی جونمو بمکی؟...برو تا بابات آفتابی نشده

- منتظر می مونم تا بیاد
- کی؟!
- بابام
- لازم نکرده
- تو داری یه چیزی رو ازم قایم می کنی
- چیزی نیس که ب تو مربوط بشه
....بیرون
- داری بیرونم می کنی؟
- باید بری ...چ بخای چ نخای
- خودم شنفتم دکتر بهت چی گفت
- سکوت
- (در ادامه) گفت بیرون رفتن بچه ات، ب قیمت جوونت تموم میشه
- من کاری جز جوون دادن ندارم
- نمی خواهم قاتل مادرم باشم
- قاتل؟...چی میگی؟..بیا برو بیرون بینم
[گوش فرزندش را می گیرد]
- آی ....آی آی ...(مکث) بدون این که من و بابا بخواییم، تصمیم ات و گرفتی
- این بهترین راهه...معطل نکن..برو
- (می خواند)مادر ...بی تو تنها و غریبم...
- (حرف فرزند را قطع می کند)
- بسه دیگه...برو
[فرزند می گرید]
- گریه نداره که...دیوونه
- ماما...
- زهر مار ماما... جایی که دارم میرم توهم میایی...همه بچه ها میان ...اونجا میایی بغلم... ...دعام همیشه پشت سرته...نگران چی هستی؟...برو
[مادر لیوانی پر از خون،با نی ای داخل آن، روی میز می گذارد]
- این دیگه آخرین غذاس
[فرزند با نی خون را میخورد]
- نوش جوونت...
[مادربه سمت در می رود.کنار در می ایستد]
- خب دیگه وقت رفتنه
- سکوت
- ب سلامت .....(مکث) بیا برو تا دیر نشده...

- سکوت
- معطل چی هستی ؟...(ملتمسانه)خواهش می کنم
[فرزند ،راهی می شود.میان در، به پای مادر می افتد. مادر گریان او را بلند می کند]
- کاش می شد ببینمت ماما
- زهر مار ماما...مواظب پدرت باش
[فرزند ضمن تآیید، پیشـــانی مادر را می بوسد و به آنسوی «در» می رود. از آن سوی در نظاره گر این ســـو است. پرستار وارد می شود. لباس اتاق عمل -سبز- و قیچی به دست دارد.آن را به مادر می دهد. مادر آن را به تن می کند.]
- فکراتون و کردین؟
- البته
- میخایین چن دقیقه تنهاتون بذارم تا خوب...
- (حرف پرستار را قطع می کند) شما کارت و بکن
[پرستار چند بار قیچی را در هوا، به هم می زند. به آرامی چهار چوب «در» از هم جدا می شود. فضای شیری صحنه، به یکباره قرمز می شود.
صدای تولد کودک به گوش می رسد.
پدرگریان و نالان نزد فرزندش می آید. او را در آغوش می گیرد، پستانکی که در دست دارد را، به گردن فرزند می اندازد.]

پایان

LMO : d'éléments ?

F : Unissons la Terre, le Feu, l'Air et…

LMO : Et ?

F : ma dot : l'Eau

LMO : et l'Eau ! Oui !

F : L'élément étranger qui te manquait et que tu incorpores

LMO : Tu me donnes soif

F : Il suffit de me boire et à nous deux, on va en faire quatre et notre mélange va engendrer des milliards. Que l'eau nous roule, et nous déroule et qu'à jamais, comme la pluie, nous refassions ensemble le tour du cycle de l'écoulement infini du temps.

LMO : Funny

F : isn't it ?

F : Mais non, quel grand peureux tu fais, le feu, l'eau et l'air, ça fera de la fumée qui sortira de tous tes orifices. Tu pourras aussi faire couler du feu, des fleuves de feu et détruire des villes entières si on n'y fait pas ce que tu veux, ou même si on t'oublie un peu.

LMO : OK ! Tope là ! Marché conclu ! Mais comment on va faire pour... pour

F : C'est simple : jusqu'à présent tu étais le Monstre bla bla bla tu m'as compris, qui faisait trembler tout le monde,

LMO : et toi, tu es bien Personne ?

F : Non, ça, c'est mon pseudo. Personne jusqu'à présent ne me prêtait attention, mais j'ai un nom secret

LMO : et c'est ?

F : La femme

LMO : La quoi ?

F : La femme si possible sans majuscule

LMO : et ça sert à quoi la femme ?

F : Ça sera à arrêter d'être seul

LMO : C'est vrai, ça ?

F : et en plus, en prime

LMO (de plus en plus intéressé) : en plus y a une prime à l'achat ?

F : La prime c'est qu'avec la femme, on peut se multiplier

LMO : Moi, je ne connais des opérations que la soustraction

F : Avec la femme, on commence par une addition qui aboutit si on s'y prend bien à une multiplication

LMO : Alors fini la solitude ?

F : Fini !
Et à nous deux, nous pourrons créer des multitudes de noms, de choses, d'éléments

LMO : «Funny isn'it ?» je la replacerai, cette formule. Mais qui va me les poser, ces questions ? Jusqu'à présent, c'étaient des créatures diverses plus ou moins organisées, ou aidées par des savants à la gomme, avec des ignorances colossales. Il fallait, certaines fois,
que je me chatouille moi-même pour trouver ça un peu drôle.

F : Je te promets qu'ils seront un peu plus intelligents que ceux que tu as reçus jusqu'à présent mais je te préviens : ils se croiront, ils essaieront de te coincer.

LMO : Génial ! Mais qui sont-ils, ceux-là ?

F : Les hommes, les hommes, c'est leur nom.

LMO : Les hommes ?

F : Alors ça te tente ?

LMO : Qu'est-ce que je dois faire ? Que me proposes-tu ?

F: L'eau ! L'eau, c'est l'élément qui passe son temps à se transformer. Jamais elle n'a la même consistance, et dans son état normal, on ne peut même pas l'attraper, elle est plus forte que les trois autres : elle noie la terre, elle emprisonne l'air dans des bulles, elle éteint le feu.

LMO : Alors elle va détruire mes trois composants ?

F : Mais non, je te demande juste de les arroser un peu, ça leur fera du bien. La terre deviendra grasse, et tu pourras fructifier, ça donnera des fleurs, ou des orties, à toi de choisir,
Tu pourras aussi, créer à ta guise, des bourbiers, des fondrières et des ornières, de la boue, de la souille et de la vase.

LMO : J'adore patouiller

F : Tant que tu voudras. Quant à ton air, il sera naturellement humide, tu n'auras plus besoin de boire, tu pourras même déclencher tout seul des ouragans, des tornades, des typhons et des cyclones.

LMO : Ouais ! Mais, mais ...

F : Dis, n'aie aucune crainte

LMO : Mon feu ! Mon feu ! Il va mourir.

éclair de mes yeux ?

F : Mais depuis que tu as croisé les miens, c'est ton image même qu'ils te renvoient que tu anéantirais dans le même éclair. Nous sommes liés désormais : si tu me tues, tu supprimes ton reflet vivant dans mes miroirs. La porte est ouverte sur l'infini de tes reflets dont tu ne peux plus te passer et puis tu ne dois rien faire avant la troisième question, c'est bien la règle que tu imposes ? Et bien justement, ma troisième, elle porte là-dessus, sur la solitude.

LMO : La solitude, la solitude, je connais, jusqu'à présent ça ne me gênait pas, je ne pouvais pas la voir, mais là, là, pouvoir la contempler dans ton miroir, c'est un cadeau terrible que ton cadeau, Personne.

F : Vous avez besoin de questions pour vivre, vous avez besoin sans cesse de questions pour vous sentir vivant. Si personne ne vient, comment ferez-vous pour obtenir de nouvelles questions ? Ceci constitue ma troisième.

LMO : Je détruirai tout : Je l'ai dit, Je l'ai édicté, Je l'ai promis, Je l'accomplirai.

F : A plus forte raison alors... on est dépendant de toi, d'accord, mais tu es dépendant de nous aussi et de nos questions. Je te signale que tu n'as pas pu répondre à ma dernière.

LMO : Ahhhh !! J'ai échoué ! Ça y est ! Tout est à toi ! Tout mon savoir te revient à présent, tu dois prendre ma place.

F : Mais ça ne m'intéresse pas.

LMO : Alors quel but poursuis-tu ? Décidément tu n'es pas comme moi. Je ne sais que détruire. Il y a donc d'autres possibilités que la séquence : question / réponse / destruction ?

F : Oui, écoute mon plan : je te laisse ta place, tu pourras même, avec moi, avoir des milliards de questions.

LMO : (rêveur) Des milliards !

F : Des questions posées sans cesse et des réponses par milliards que tu donneras à tous ceux que tu voudras et tant pis pour les autres... Il y en aura tellement que tu pourras choisir et quand tu décideras de répondre, tu te débrouilleras pour qu'ils ne comprennent rien ou, s'ils comprennent, qu'ils ne puissent pas le communiquer aux autres, ou bien qu'ils dénaturent tellement le message que ça deviendra incompréhensible, ou bien, plaisir suprême, qu'ils comprennent juste une seconde avant de mourir, même que tu pourrais y être pour quelque chose. Ce serait dans le genre : Eurêka ! Couic… Funny, isn't it ?

LMO : Je réfléchis sur tout mais je peux aussi être réfléchi ?

F : Oui.

LMO : Cet objet-là peut donc me réfléchir ?

F : Oui, c'est pour ça qu'il est parfait.

LMO : Sans que je le veuille ?

F : Pas tout à fait, il faut que vous le teniez de telle sorte que votre image s'y retrouve, s'y duplique.

LMO : Mais alors, si je le laisse par terre, face en haut, et que je l'oublie, il peut me réfléchir ? Pendant que je regarde ailleurs ? Je n'aime pas ça.

F : Tu n'y peux rien.

LMO : Je n'aime pas ça. C'est comme si je me retrouvais seul face à ce trou où ma face se met face à face avec elle-même mais à l'envers.

F : Avant la troisième et dernière question, je vais vous demander, maintenant que vous connaissez le miroir, de me regarder, moi. N'ayez pas peur

LMO : J'ai peur de te faire du mal

F : J'ai compris que les lunettes c'était pour votre protection. Pour qu'on ne puisse pas vous regarder en face. Mais je vais te faire découvrir encore une chose : des glaces moi j'en ai deux, regarde les courbes de mes cornées, le convexe de mes yeux
(Le Monstre Omnipotent à un Œil hésite puis regarde avec attention, il recule étonné)

LMO : Mais c'est moi, là aussi, et multiplié par deux !

F : Je peux, moi, petite femme, te multiplier, Monstre Borgne avec ton œil tout seul. Dans les reflets de toi que je te renvoie, je te vois, je te vois te voir dans mes yeux. Désormais tu es dépendant d'eux et tu t'ajusteras au reflet que tu y trouves. (Le Monstre Omnipotent qui avait commencé à se repeigner avec la main s'arrête soudain). Tu joueras de ton image et tu en seras prisonnier Je croyais que tu étais notre faux-semblant, notre reflet. Et voilà que tu te mesures aux reflets lumineux de toi dedans mes yeux à découvert

LMO : Arrête, je te l'ordonne, ne sais-tu pas que je peux t'anéantir d'un seul

as une autre question ?

F : J'ai quelque chose à vous offrir.

LMO : Un cadeau ? Pour moi ? (méfiant) Qu'est-ce que c'est ?

F : Un peu d'eau, un élément, un quatrième élément, celui qui désaltère. (Elle tend une gourde au Monstre Omnipotent à un Œil qui renifle, regarde dedans puis en boit une gorgée)
Mais voici mon deuxième questionnement : avez-vous, Monstre Omnipotent à un Œil le pouvoir de créer ?

LMO : Non, je n'ai le pouvoir que de détruire.

F : C'est admirable, il faut le mirer, ceci est mon deuxième cadeau : un miroir.

LMO : Un miroir ?

F : Vous connaissez l'endroit de toutes choses, mais vous n'en avez jamais vu l'envers.
(Elle se regarde) Dans mon miroir ce qui est à droite, je le vois à droite comme si c'était la gauche de mon interlocuteur, d'un interlocuteur qui ne serait autre que moi-même mais à l'envers. Mon cœur qui se trouve à gauche, se trouve aussi à gauche dans celui que je vois,
bien que je ne voie pas mon cœur dans le miroir, mais si je me mettais à la place de celui que je vois, j'aurais le cœur à droite, et puis je puis me faire un clin d'œil droit à l›œil gauche de mon envers.

LMO : Passe-le moi donc, ton inverseur.

F : On appelle ça aussi une glace.

LMO : Comme l'eau solide ?

F : Pareil.

LMO : (se regardant dans le miroir) Cette chose à l'intérieur, elle est parfaite.

F : C'est vous, ou plutôt non : c'est votre reflet, ou plutôt non : c'est le reflet de votre image. Vous, quoi que vous croyiez, vous n'êtes pas parfait, votre image encore moins, mais le reflet !

LMO : Le reflet ?

F : Ce qui vous réfléchit est parfait, lui.

F : Tu l'as dit, alors je ne vois pas -C'est le cas de le dire- l'intérêt de les mettre, ça m›empêche de bien te voir

LMO : Fais pas ton mariole. Ça finit toujours par un petit tas de cendres. J'espère que tu as des questions pour moi. J'adore. Tu viens de la tribu proche de la rivière ?

F : Du clan tout au plus : On est quelques dizaines.

LMO : Et bientôt un de moins !

F : C'est celui qui le dit qui l'est.

LMO : Décidément tu me plais, toi, on ne va pas s'ennuyer, au moins pour les quelques instants que nous avons à passer ensemble. Alors ne me fais pas languir, pose-moi donc la première question, Personne, je suis toujours en quête de questions, toujours en quête de questions de toutes les couleurs, de questions de toutes les étoffes, de questions de toutes les formes. Rien que le mot «question» me fait frémir de joie.

F : Ce que je vais te poser, ce ne sont pas tout à fait des questions.

LMO : Pas de questions ?

F : Non.

LMO : Alors qu'est-ce que c'est ?

F : Des questionnements.

LMO : Génial ! Plus c›est complexe, plus le défi est grand, plus j'aime !

F : Ils sont un peu personnels.

LMO : Va toujours, tu commences à m'énerver. Espères-tu me déstabiliser en m'impatientant ? Pose, mais pose donc

F : La première

LMO : Enfin !

F : J'aimerais savoir quels sont les éléments qui te... qui vous composent.

LMO : Facile ! Tu me déçois un peu : je suis composé d'air, de terre et de feu. Tu

F : Nos hantises peuvent prendre corps, et les faux-semblants, à force d›être nourris de nos énergies et de nos imaginations peuvent devenir des vrais-semblants

LC : Tout ça est invraisemblable. Tu nous fais perdre le temps. Ça suffit, voici ton enveloppe, décampe et n'oublie pas tes lunettes

F : N'aie crainte, je n'aurai pas le coup de foudre avec celui-là qui n'a qu'Œil : c'est lui qui risque de l'avoir avec moi !

(Elle se met en marche sans mettre les lunettes)

Scène IV La Femme puis le Monstre Omnipotent à un Œil

F : (pour elle-même) : Allez vas-y ma fille, du courage ...Son enveloppe ! Son enveloppe ! Voyons ce qu'elle contient, son enveloppe. (Elle s'arrête et l'ouvre) Première question : «De quels éléments sommes-nous composés ? « (commentant) question fermée à réponse précise
Deuxième question : «Qu'est-ce que la création ? « (commentant) plus ouvert, la réponse peut se discuter. Troisième question : A quoi servent ces questions puisque nous ne savons pas les réponses, que vous, vous les savez, et que nous, on ne pourra même pas les retenir, puisque, si vous nous les dites, on ne sortira pas vivant de là ? (ironique) Heureusement que la formulation a fait l'objet de discussions sans fin ! C'est assez consternant bien qu'assez pertinent au bout du compte. Au moins la dernière question est plus personnelle. C'est à retenir.

LMO : Qui est là ? Qui ose perturber mon sommeil ? Suis-je seul ? Y a-t-il quelqu'un ? Ah ! J'aime bien les questions des autres mais je n'aime pas m'en poser à moi-même. Y a quelqu'un ? Y a quelqu'un ?

F : Y a quelque chose juste devant toi.

LMO : Bonjour chose, comment t'appelles-tu ?

F : Toi tu es le Monstre et cetera, moi je suis celle qui est à peine nommée, qui compte pour pas grand-chose.

LMO : pas grand-chose, c'est ton vrai nom ?

F : Appelle-moi Personne

LMO : De toute façon, Personne, tu vas bientôt le perdre, ton nom Mais Toi, quelque soit ton nom, appelle-moi comme il se doit, et avec respect s'il-te-plaît : le Monstre avec une majuscule Omnipotent avec une majuscule à un Œil avec un sourcil en accent circonflexe ! Tu m'as l'air bien malin, toi, ça me changera des couillons ordinaires qui me posent des questions débiles. Et en plus, t'as oublié de mettre les lunettes de soudeur qu'ont jamais servi à rien…

LC : Et puis, c'est ça ou la mort.

F : La mort par vous ou la mort par le Monstre Omnipotent à un Œil, l'alternative est mince.

LC : (un peu las de devoir toujours argumenter pareillement) De toute façon nous n'avons pas le choix, nous sommes le 21 du mois de mars, Jour égale à la nuit, Nuit égale au jour. Tu feras moins la fière devant le Monstre. On te connaît bien, on te connaît trop, il a été prouvé que tu troublais les gens par tes questions saugrenues, Madame Je-sais-tout.

F : En fait je vais te confier un secret.

LC : Je t'écoute.

F : Je ne sais rien. Voilà la vérité.

LC (s'esclaffant) : Enfin tu le reconnais.

F : Je ne sais rien comme tout le monde, sauf que...

LC : sauf que ?

F : je suis la seule à le savoir.

LC : à savoir quoi ?

F : que je ne sais rien.

LC : Je m'en doutais, j'aurais dû ne pas engager la conversation avec toi, c'est toujours pareil, tu finis toujours par nous embrouiller.
Alors pour toi il n'y a pas de Vérité ? Tu doutes de tout

F : Les monstres n'ont guère que l'importance qu'on leur donne. C'est nous qui les fortifions de nos craintes. Je vais jusqu'à me demander...

LC : Tu ferais mieux d'obéir : réfléchir c'est le commencement de l'insoumission

F : Je me demande si nous ne les créons pas, les monstres, à l'image de nos hantises

LC : N'importe quoi ! Et l'envoyé que le Monstre Omnipotent à un Œil foudroie tous les ans ? Il n'existe pas, peut-être ?

pas avant votre temps, on ne peut parler du temps avant sa naissance, ou alors seulement en écoutant les aînés, les parents qui l'ont vécu. Mais (il commence à s'embrouiller) le temps avant le temps, on ne peut le savoir, enfin je veux dire au début

LMO : Te fatigue pas, je vais te dire l'histoire du big-bang, l'explosion primordiale depuis laquelle l'univers est toujours en expansion.

O : Arrêtez, arrêtez, tout ça m'échappe, je ne peux pas suivre. Vous avez gagné, je me rends.

LMO : Eh bien, je te saurais gré d'abord de retirer tes lunettes et d'avancer
(Éclair avec tonnerre, l'otage est foudroyé)

Scène III Le Chef, la Femme

LC : Cette année, pour changer, ils ont décidé d'essayer pour la première fois une femme, espèce méprisée. Comme ça, la perte ne serait pas trop grande...
(À la Femme) Personne n'en est jamais revenu. Mais on a bon espoir, les scientifiques ont planché sur les questions à poser. Ils t'en ont préparé de bonnes.

F : Vous pouvez compter sur moi.

LC : Toi aussi, à ce qu'il paraît, tu prétends savoir quelques petites choses, à part la cuisine et l›amour ?

F : Je connais quelques petites choses.

LC : Moi je dirai plutôt que tu es une touche-à-tout, amateur, dilettante autodidacte, butineuse sans rigueur. Ton absence nous manquera, je veux dire : on te regrettera, tu nous faisais tellement rire avec tes inventions absurdes. On sait à quoi t'es bonne, pour le reste, j'en doute

F : On verra si vous allez m'apprécier dans cette mission.

LC : En plus on ne sait jamais quand tu dis quelque chose, si c'est pour de sérieux ou pour de rire, c'est agaçant. Là par exemple, tu te moques de moi ?

F : Pas du tout, quelle idée !

LC : En tout cas ne t'avise pas, toi qui es fine cuisinière, de mettre ton grain de sel, dans les questions posées, selon des formulations qui ont demandé des semaines de travail. Aie confiance dans nos scientifiques.

F : Je me fie à eux.

O : La pluie, ça se reproduit ? C'est la même goutte qu'on reçoit à chaque fois ?

LMO : Trop long pour te faire un dessin. Pose la seconde.

O : La deuxième donc : Qu'est-ce qui fait bouger le soleil dans le ciel ? Pourquoi ne s'arrête-t-il jamais ? Pourquoi ne tombe-t-il pas par terre ? Réponds si tu peux, Grand Monstre !

LMO : Après le mouvement qui se renouvelle de façon immuable je vais maintenant t'apprendre la relativisation.

O : La quoi ?

LMO : On croit que c'est l'autre qui bouge, en fait c'est soi-même. C'est soi-même sur la terre qui tourne.

O : La terre qui tourne ? Pourtant je reste immobile.

LMO : (riant) ça c›est grave.

O : C'est grave ?
LMO : Ne te bile pas, je me fais à moi-même une blague sur la gravitation, vous me poserez certainement un jour une question là-dessus.
Donc pour te répondre, la terre tourne autour du soleil et toi qui es fixé à la terre, pauvre petit terrien, tu tournes avec la terre sans même t'en apercevoir : tu crois que c'est l'autre qui tourne. En plus la terre ne tourne pas rond, elle trace une ellipse, mais pour comprendre ça, faut avoir le sens de l'ellipse et, à l'évidence, vous ne l'avez pas.

O : Je n'ai pas tout compris vous m'avez bien dit la vérité ?

LMO : Je ne peux pas faire autrement. Alors, discute pas. A la troisième, qu'on en finisse !

O : Attendez

LMO : Trop tard ! Ce qui a commencé doit s'achever : c'est la loi.

O : Celle-là, aucune créature vivante n'a la réponse : Comment le monde a-t-il débuté ?

LMO : Quelle question délicieuse !

O : Pour les deux premières, vous savez ce qui se passe à l'extérieur de votre demeure, alors que vous y restez à vie. Mais là c'est impossible, vous n'existiez

LMO : Pour ça, y a pas besoin de posséder beaucoup de savoir.

O : Et vous ?

LMO : Moi ?

O : Si je puis me permettre, comment, comment êtes-vous venu à l'existence ?

LMO : Est-ce l'une de tes trois questions ?

O : Non, non, bien sûr que non.

LMO : Alors, ne gaspillons pas notre temps, pose-moi la première.
O : Voilà (silence) Je vous dis la plus facile en premier, bien qu'elle soit difficile, au moins pour nous, on espère pour vous aussi.

LMO : Abrège.

O : Première question. D'où, d'où est-ce que ... D'où est-ce que vient la pluie ?

LMO : C'est tout ?

O : C'est notre première.

LMO : Sache d'abord que l'eau, c'est l'élément étranger, c'est l'élément mystérieux, pourtant je peux te décrire son fonctionnement. Bon ! Ecoute bien (très vite) La pluie provient des océans et des rivières. L'eau s'évapore sous la chaleur du soleil, et...
Ça me fatigue de te dire des choses si élémentaires, vous ne connaissez même pas les notions les plus simples.
Bon ! Les océans, les particules de vapeur qui s'élèvent à une altitude suffisante, elles pénètrent une couche d'air plus froid.
Décidément, ça m'amuse de tout savoir et de ne jamais défaillir, mais donner des explications à quelqu'un qui n'y comprend rien et ne le rapportera même pas…

O : Holà ! Attendez les réponses aux deux questions suivantes.

LMO : Là dessus, aucun problème. Bref, ça se condense, ça forme des nuages.

O : Des nuages ? C'est donc ça !

LMO : Les nuages crèvent - bientôt tu vas savoir ce que c'est - et l'eau retombe sous forme de gouttes : c'est la pluie qui va dans les rivières et le cycle repart.

O : Bon ! OK ! D'accord ! On y va ! On y va ! (Il se met en marche)

LC : Attends, tu oublies ta protection : les lunettes de soudeur pour affronter la lumière du Monstre Omnipotent à un Œil
(L'otage prend les lunettes et se les met, ce qui le fait marcher sans qu'il y voie trop)
Scène II L'otage, puis le Monstre Omnipotent à un Œil

O : (pour lui-même) On compte sur moi, pas question de flancher. Allez, vas-y mon gars, la gloire est au bout, elle t'attend quoi qu'il arrive. Si, comme d'hab', l'autre te bouffe, la tribu t'honorera pendant un an, on donnera ton nom à une rue, on s'occupera de ta veuve et de tes enfants, on t'évoquera avec respect.
Bien sûr, je pourrais tout de suite me débiner, personne ne le saurait...Mais si ! Puisque le Monstre Omnipotent à un Œil, celui qui sait tout, qui dit tout, qui peut tout, qui ne doit rien à personne et qui ne ment jamais se vengerait sur les nôtres. Ma réputation ma renommée ma célébrité et mon honneur, se paient bien cher par les temps qui courent, je trouve.

LMO : Qui est là ? Qui es-tu ? (L'otage ne peut répondre, saisi d'effroi) Parle, je n'ai pas de temps à perdre, je n'ai que l'éternité devant moi, et au-dedans de moi sauf si, évidemment... Mais cela ne peut même pas s'envisager. Alors, que veux-tu ?

O : Je... je suis venu pour des questions. Trois questions. Pour vous.

LMO : Mais oui ! Le temps des questions est revenu pour vous, j'adore ! Alors, comme ça,
vous avez passé toute l'année à penser à moi, à essayer de m›embarrasser, de me mettre en échec

O : Pas moi, nos savants (LMO ricane) nos savants ont planché. Ils ne servent grosso modo qu'à ça, à préparer les questions de l'année suivante, et à s'accuser les uns les autres des revers des années précédentes.

LMO : Je répondrai. J'ai toujours répondu, n'aie crainte (se reprenant) ou plutôt aie crainte. Approche, je ne discerne pas bien ta silhouette. Tu viens de la tribu toute proche de la rivière ? Enfin, ce qui en reste.

O : C'est ça, maître

LMO : Appelle-moi le Monstre Omnipotent à un Œil, c'est mon nom. Je suis ce que je suis, et toi, tu es un petit homme anonyme, ânonnant. Mais combien êtes-vous maintenant ?

O : Plusieurs dizaines mais notre population s'agrandit.

La femme et le Monstre
Mythe de création

Conte théâtral de Jean-Pierre Klein

PERSONNAGES : Le Chef (LC) ; L'otage (O) ; Le Monstre Omnipotent à un œil (LMO) ; La Femme (F)

Scène I Le Chef, l'otage

LC : Personne n'en est jamais revenu, mais on espère toujours, tu serais le premier

O : Je ne suis que votre messager

LC : En effet. Nos hommes de science, les meilleurs parmi les meilleurs, ont passé une année entière à élaborer ces trois questions. Ils ont réfléchi, ils ont critiqué, ils ont débattu, contesté, ergoté, négocié, parlementé, polémiqué, et puis, ils ont fini par confronter leurs divergences d'opinions et leurs savoirs indiscutables. Ils ont abouti enfin à un consensus
qui tienne compte des convictions diverses et des hypothèses hasardeuses. Nous avons sélectionné ce qui, pour nous, reste un mystère insondable.

O : Je suis obligé de vous faire confiance puisque vous m'avez fait l'honneur de me choisir
pour le sacrifice.

LC : Non ! Pour l'épreuve, pour la victoire sur la bête vaincue par son ignorance.

O : Si j'ai bien compris, je ne lui pose pas une colle dont vous m'auriez dit la solution,
mais une question dont je ne sais pas si la réponse donnée est bonne.

LC : C'est cela même. Mais le Monstre Omnipotent à un Œil est honnête, il le dira s'il ne sait pas... Mais on dit qu'il sait tout.

O : Et vous me parlez de victoire ! Je me fais l'effet d'une jeune vierge promise à l'ogre.

LC : De toute façon nous n'avons pas le choix, Nous sommes le 21 du mois de mars, Jour égale à la nuit, Nuit égale au jour, il te faut partir, il te faut aller dans sa gigantesque demeure en ruine, sinon sa colère fondrait sur notre tribu et nous serions anéantis en totalité.

Introducing Dr. nisha sajnani

Dr. Nisha Sajnani, RDT-BCT, is the Director of the Drama Therapy Program at NYU Steinhardt. In this position, Dr. Sajnani teaches an introductory course on drama therapy, theater aesthetics and therapeutic theatre, arts-based research with a focus on embodied and performance research, and advanced research methods. She also teaches in the Rehabilitation Sciences PhD and Educational Theatre EdD/ PhD program.

Associate Professor Sajnani has been with NYU since 2011, having joined as an Adjunct Professor of arts-based research. Her primary areas of interest include identity and migration, feminist theater and health, culturally responsive pedagogy, embodied and performance research, trauma-informed care, and global mental health. She maintains research partnerships with the Harvard Program in Refugee Trauma, the Creative Arts Therapies Research Unit (University of Melbourne), the KenVak (European Arts Therapies Research Consortium), the Institute for Arts and Health, and the Institute for Developmental Transformations.

Dr. Sajnani is the co-editor of two books, including Trauma-Informed Drama Therapy: Transforming Clinics, Classrooms, and Communities, and has published numerous chapters and articles in research publications including The Arts in Psychotherapy, The Journal of the Applied Arts and Health, Canadian Theatre Review, Canadian Women's Studies, and Organisations et Territoires (Organizations and Territories). She also co-produced the documentary film Fostering Democracy Through Theater. She is the Editor-in-Chief of Drama Therapy Review, an international journal promoting and disseminating research on the health benefits of improvisation and performance.

Dr. Sajnani has been recognized by the North American Drama Therapy Association (NADTA) for her efforts to promote research and diversity in the field. She was awarded the Corann Okorodudu Global Women's Advocacy Award from the American Psychological Association (Div. 35), and numerous other awards. Professor Sajnani has served as part of the official Canadian delegation to the United Nations Commission on the Status of Women and has consulted on program design, pedagogy, and facilitation with public and private agencies on a broad range of social policy and advocacy issues including youth engagement, social cohesion, gender equity, human rights, violence prevention, and organizational governance.

Before joining NYU, Dr. Sajnani held professorial positions at Lesley University and was Director of Community Health at the Post Traumatic Stress Center in New Haven. She is also a past president of the NADTA. Dr. Sajnani received her PhD in Interdisciplinary Studies from Concordia University in Montreal.

qui introduit un déplacement (inattendu) de sens.
Le problème est bien là : non pas le décryptage des métaphores ni l'illustration délibérée dans une métaphore mais l'accompagnement du processus de métaphorisation implicite.
Pour finir, comme on me l'a demandé, je parlerai un peu de l'expression. Celle-ci me semble un moment indispensable (ce n'est pas pour rien que mon institut parisien s'appelle Institut National d'Expression, de Création, d'Art et Transformation) mais il ne doit, selon moi, qu'être une étape vers une création.
Si l'on en fait le but sans aller plus loin, on prend les risques suivants :
Expression/Création. Amont/Aval
Qui s'intéresse à l'expression sans qu'elle soit une étape vers une création risque d'avoir une pensée tournée vers l'amont, c'est-à-dire vers ce qui est exprimé, ce qui a présidé à l'expression. Le travail dès lors est rétrospectif : qu'est-ce que l'expression a exprimé ?
Qui s'intéresse à la création a une pensée tournée vers l'aval, c'est-à-dire vers ce qui va être créé. Le travail dès lors est prospectif et dynamique à la suite du mouvement déjà commencé.
Je ferai ici l'analogie avec la distinction en sémiologie subjectale entre le Sujet de Droit qui applique un Savoir déjà acquis sur son identité, et le Sujet de Quête tendu vers l'acquisition d'une identité toujours mouvante et qui est à venir.
Qui travaille dans l'expression risque de ne s'intéresser qu'au contenu qu'il renvoie à la personne. Qui travaille dans la création s'intéresse au devenir de la forme créée.
Il s'agit alors, pour la personne, moins de découvrir la signification que l'accompagnant a déjà devinée que de poursuivre le travail dans une évolution imprévisible. À la limite, on peut dire que son mouvement, et elle-même, peut n'avoir pas de fin alors que la finalité de l'expression peut ne se trouver que dans le passé à ramener au jour.

Pendant la supervision, je me suis demandé quels conseils donner pour résoudre l'impasse thérapeutique de quelqu'un qui s'épouvante d'évoquer ses idées de suicide révélées et réveillées par sa production.
Malgré tout, déjouant la volonté de refuge dans la superficialité, on peut voir dans ce passage du souterrain obscur aux figures légères non reliées au sol, une métaphore du mouvement de l'histoire même de Ita qui passe de la dépression à la manie.
Sa production figure en effet l'envol de plus en plus lointain de la terre comme peut l'être le passage à ce qu'on nomme l'état maniaque, perte du sens des réalités, fuite des idées, inversion de la lourdeur dépressive et du temps arrêté en une accélération temporo-spatiale analogue au mouvement brownien des poussières dans un rai de soleil. Rappelons que Ludwig Binswanger [1][1] L. Binswanger, Über Ideenflucht, Schweitzer Archive... décrit l'homme maniaque comme « l'homme aux idées fuyantes », renonçant au côté problématique de la réalité, il paraît prendre le monde à la légère : celui-ci est « léger, large, changeant, permettant au maniaque de planer, de voler, de nager »
Le début pour quelqu'un qui se dit assez compétente en peinture a été assez vite grossier, ce qui l'a peut-être surprise. C'est à partir du dessin du trou noir du cauchemar qui l'aspire de façon terrifiante que Ita est passée de la peinture aux crayons de couleur ou au pastel pour créer des dessins bien propres et assez conformes. Parallèlement à cet allégement de la matière, le contenu de ses dessins s'est envolé lui-même : montgolfières ou parapluies posés sur un fond blanc mis en espace comme les éléments d'un rébus. Formes et contenu ont été congruents. La question pour aller plus avant est : Comment introduire davantage de pesanteur, d'épaisseur, de matière, de terre sans pour autant tomber dans la terreur du cauchemar ?
La thérapie avance par petites touches, par petits pas. Il suffirait par exemple de proposer au groupe (et non à elle-même en particulier en réponse à ce qu'elle considère sans doute comme un progrès vers une meilleure qualité de ses productions) d'explorer les trois dimensions. Ainsi Ita pourrait inclure des dessins dans un ensemble qui agirait comme une installation qui doit tenir au sol. D'ailleurs ses deux arbres sont moins intéressants dans leur démonstration délibérée de ce que peuvent être la solitude et la solidarité que dans leur absence commune de racines. Ce dispositif de reprise de ses dessins permet aussi de rétablir une temporalité rétrospective moins terrible que la réminiscence épouvantable qu'a provoquée la représentation du tunnel.
Le dessein actuel est ainsi de retrouver la félicité dont elle parle (que la manie ne fait que caricaturer) davantage ancrée dans la réalité, passer en quelque sorte de la tête en l'air isolée dans le vent à la surface plantaire comme socle.
On voit à l'œuvre la tentation constante de « thérapeutes » qui « comprennent » la production en séance comme prétexte à associations à interpréter. Le détour par l'expression ne ferait ainsi que fournir le starter d'un matériau facilité à traiter de façon classique. C'est cette tentation qui, entre autres, fait bien du tort à ce que l'on entend généralement par art-thérapie comme extension abusive d'un dispositif psychothérapeutique usuel. La métaphore est une figure de rhétorique

Mais la matière la rejoint en quelque sorte, elle peint en effet ensuite de façon grossière, en s'en mettant sur les mains, des traits rouges beaucoup moins réguliers, sorte de machinerie qui évoque selon elle le corps humain ou tout du moins sa circulation sanguine autour d'un réservoir quadrangulaire qui figure le cœur.
La séance suivante, elle continue dans le rude, le brut, le grossier, c'est un tunnel noir qu'elle dessine sans intentionnalité et qui se révèle à elle, dans la surprise, évoquant un cauchemar qu'elle faisait quand elle avait des idées de suicide : un tunnel terrible, jour après jour. Elle fait alors allusion moins à une activité onirique qu'à un vécu terrifiant, dont elle dit qu'elle ne sortait que pour des abîmes bien pires encore. Il se dégage d'ailleurs de cette peinture, faite de matière noire, une impression d'épouvante.
Plutôt que de la pousser à aller plus loin dans la transformation de cette peinture en tableau, dans une tension vers l'œuvre, la soignante l'interroge sur ses idées suicidaires et ce qu'elle a alors ressenti, comme si la production ne servait qu'à un travail en /je/ sur soi-même. Ita se fait peur rien qu'à dire cet épisode de sa vie, elle regarde son tableau comme un témoignage qui trahit ce qu'elle ne voulait pas aborder.
Du coup elle se reprend et utilise dans la même séance les crayons pour un autre dessin. C'est un arbre avec une seule feuille, le symbole de la solitude, précise-elle, un autre avec de multiples feuilles figure la multitude, elle dit rechercher dans sa vie le moyen terme mais n'y parvient pas.
Après le choc visuel du tunnel imprévu que sa main a figuré sans qu'elle le veuille, elle revient ainsi à des illustrations convenues de ce qu'elle veut dire des insatisfactions de son existence, réitérant là un discours qu'elle a l'habitude de tenir. Dès lors, on retombe dans le « cucul-joli-joli » des pastels figurant des montgolfières qui lui rappellent ses souvenirs d'enfance (elle ajoute d'ailleurs, faisant contraste avec ses dessins, qu'elle en avait une peur affreuse).
La séance suivante, elle dessine des parapluies en hommage à sa mère qui en faisait collection et puis un portrait du chanteur José Carreras dont elle était tombée amoureuse en 1992. Ensuite c'est l'apologie assez démonstrative de pigeons en cage qu'on libère. Cette image conventionnelle lui permet de parler de sa liberté depuis qu'elle n'a plus son fiancé. C'est ensuite la figuration de petits cœurs rouges comme flottant sur le fond blanc de la feuille, l'on retrouve ainsi en version mièvre la force des premiers dessins. Elle commente : « Ceci est mon cœur, grand, rouge, avec des envies d'aimer beaucoup de gens », phrase dite sur le mode de la conversation et dont la stéréotypie ne peut donner sujet à travail approfondi. Je signale au passage qu'il faut systématiquement se méfier des petits cœurs rouges, poncif se voulant signifiant et démonstratif.
Ces conformités constituent des défenses contre l'irruption de l'horreur du tunnel qu'il aurait été plus judicieux de traiter esthétiquement, en insérant la forme, sans s'attacher à son contenu, dans une composition. Il suffisait de s'attarder devant le rond noir, en sachant qu'il est pour Ita rappel de sa dépression grave, et repérer qu'un de ses bords fait spirale et peut être continué dans la réalisation d'un tableau. Celui-ci inclura ainsi le noir épouvantable dans une œuvre plastique.

patient(s) et la matière.
- L'art-thérapie est un projet qui tente de relever le défi de la transformation, au moins partielle, de la maladie physique ou mentale, du malaise, de la marginalité douloureuse, du handicap, en enrichissement personnel. La douleur, le mal, le trauma deviennent des épreuves que la personne doit surmonter, dépasser pour en faire une étape de son cheminement.
- L'art-thérapie comme toute vraie thérapie est un accompagnement du travail d'un sujet sur lui-même, d'une « autothérapie », avec la particularité qu'il le fait à travers ses productions soutenues par l'art-thérapeute. Celui-ci permet que ces productions issues de la personne tracent un parcours symbolique vers un « être davantage » qui comprend forcément un « aller mieux ».

Proposition de définition :

L'art-thérapie est un accompagnement de personnes en difficulté (psychologique, physique, sociale ou existentielle) à travers leurs productions artistiques : œuvres plastiques, sonores, théâtrales, littéraires, corporelles et dansées. Ce travail subtil qui prend nos vulnérabilités comme matériau, recherche moins à dévoiler les significations inconscientes des productions qu'à permettre au sujet de se re-créer lui-même, se créer de nouveau, dans un parcours symbolique de création en création. L'art-thérapie est ainsi l'art de se projeter dans une œuvre comme message énigmatique en mouvement et de travailler sur cette œuvre pour travailler sur soi-même. L'art-thérapie est un détour pour s'approcher de soi.

L'art-thérapie est une symbolisation accompagnée

Pour éclairer ce qu'est l'art-thérapie je vais donner un exemple de supervision issu de la escuela de arteterapia de Barcelone dont je suis aussi le directeur. Cette vignette clinique permet de différencier le travail de métaphorisation à quoi procède l'art-thérapie, et la volonté de rester dans l'expression directe qui est un autre projet qui prend la production pour revenir à la personne. L'art-thérapie n'est pas tout à fait l'association libre (à quoi ça vous fait penser ?). Elle n'est nullement l'explicitation (cela voudrait dire que), ni la volonté - de la personne ou de l'accompagnant - d'élire la production comme objet qui exprime un vécu, presque à l'instar d'un document. L'expression ne sert alors qu'à aborder un souvenir ou un ressenti actuel, c'est une façon de faire parler de soi et le soignant n'a rien de plus pressé que d'y insister sans cesse.

Ita et la matière

Ita a 51 ans, elle est en traitement depuis l'âge de 20 ans. Elle est décrite comme atteinte de psychose maniaco-dépressive avec des défenses obsessionnelles : goût de la propreté, rituels quotidiens qui envahissent sa vie. Elle fait souvent des accès maniaques d'agitation psychomotrice, avec perte du sens des réalités et idées floues quasi délirantes, ce qui masque une dépression profonde qu'elle renverse dans son contraire.

Elle aime peindre et participe à un atelier d'expression dans un centre de jour de Barcelone.

Les premiers dessins sont très géométriques, ils sont faits de lignes droites à angle droit, rouges et vertes. Elle donne de vagues significations aux couleurs utilisées : rouge parce que l'animatrice a une robe rouge, cela pour lui dire qu'elle est jolie.

l'art-thérapie

Avant même de proposer une définition de l'art-thérapie, je vais essayer de dire synthétiquement ce que n'est pas l'art-thérapie :

- L'art-thérapie n'a pas d'objectif précis, que celui-ci soit la réduction du symptôme, la simple distraction, la socialisation ou une visée professionnelle. Elle n'est ni rééducation, ni thérapie occupationnelle, ni ergothérapie, ni sociothérapie.
- L'art-thérapie n'est pas un test projectif. Elle ne sert pas à parfaire un diagnostic. Elle ne sert pas non plus à dévoiler les problématiques de la personne, par exemple « Ton tableau révèle ta hantise de la mort ! », elle est déjà leur dépassement dans leur mise en scène, leur figuration complexe dans une production artistique. Elle ne révèle pas ce qui est, elle ne montre pas ce qui était déjà là, elle amorce un mouvement vers ce qui peut être, ce qui peut se représenter dans le symbolique et se mettre en processus d'une création à l'autre.
Pour éclairer cette distinction, je prendrai l'exemple d'un dessin qui représente la violence d'un monstre sur le héros. Cela peut être perçu par le thérapeute comme signifiant la violence d'un père réel sur son fils, le dessin a servi de test pour mieux connaître le patient. Mais on peut aussi le prendre comme une symbolisation thérapeutique de cette même violence par le patient lui-même, ce qui le soulage et permet de la dépasser car il est alors Sujet, auteur d'une production qu'il nourrit de ses peurs, ce qui l'aide à les conjurer. Cette perspective est dynamique et va dans le sens des ressources de la personne pour surmonter elle-même ses difficultés si elle est bien accompagnée de façon discrète et respectueuse, alors que la première attitude à visée cognitive, plus statique, est fréquente dans un Occident qui cherche toujours à tout expliquer plutôt qu'à offrir sa vacuité à l'inconnu, comme le préconise l'art-thérapie qui respecte l'indicible et se déploie dans la pénombre. La lumière crue qui abolit toute nuance s'oppose ainsi aux nuances de l'ombre que Jun'ichirô Tanizaki a célébrée (In'ei Raisan, 1933).
- L'art-thérapie ne se limite pas à une expression en vue de décharge et de soulagement. Elle n'est ni thérapie émotionnelle ni recherche de catharsis ni expulsion du mal qui confine à l'exorcisme. L'abréaction qu'elle permet éventuellement ne vaut que si elle s'intègre dans un processus qui la prolonge : le but pour la personne n'est pas de se débarrasser de ce qui la gêne mais de le transformer en création de soi-même.
- L'art-thérapie ne concerne pas que la personne, c'est un combat ou plutôt une négociation avec la matière : peinture, pâte à modeler, terre, collage, sculpture, marionnette, invention orale ou écrite, voix, musique, gestualité, corps en mouvement, etc., et la personne n'œuvre pas principalement dans le /je/ de l'introspection. L'art-thérapie est une façon de parler de soi sans dire « je ». La matière n'est pas un médiateur mais un interlocuteur qui a son caractère, qui se défend, qui a ses exigences. C'est le thérapeute qui est le médiateur entre le(s)

studies. There were no significant findings about the value of drama interventions for keeping inpatients engaged in treatment. Due to poor reporting very little data from the five studies could be used and there were no conclusive findings about the harms or benefits of drama therapy for inpatients with schizophrenia.

→ Authors' conclusions

Randomised studies are possible in this field. The use of drama therapy for schizophrenia and schizophrenia-like illnesses should continue to be under evaluation as its benefits, or harms, are unclear.

Drama therapy for schizophrenia or schizophrenia-like illnesses

Medication is the mainstay of treatment for schizophrenia or schizophrenia-like illnesses, but many people continue to experience symptoms in spite of medication (Johnstone 1998). In addition to medication, creative therapies, such as drama therapy may prove beneficial. Drama therapy is a form of treatment that encourages spontaneity and creativity. It can promote emotional expression, but does not necessarily require the participant to have insight into their condition or psychological-mindset.

→ Objectives

To review the effects of drama therapy and related approaches as an adjunctive treatment for schizophrenia compared with standard care and other psychosocial interventions.

→ Search methods

We searched the Cochrane Schizophrenia Group's Register (October 2006), hand searched reference lists, hand searched Dramatherapy (the journal of the British Association of Dramatherapists) and Arts in Psychotherapy and contacted relevant authors.

→ Selection criteria

We included all randomised controlled trials that compared drama therapy, psychodrama and related approaches with standard care or other psychosocial interventions for schizophrenia.

Data collection and analysis

We reliably selected, quality assessed and extracted data from the studies. We excluded data where more than 50% of participants in any group were lost to follow up. For continuous outcomes we calculated a weighted mean difference and its 95% confidence interval. For binary outcomes we calculated a fixed effects risk ratio (RR), its 95% confidence interval (CI) and a number needed to treat (NNT).

→ Main results

The search identified 183 references but only five studies (total n=210) met the inclusion criteria. All of the studies were on inpatient populations and compared the intervention with standard inpatient care. One study had drama therapy as the intervention, one had role-playing, one had a social drama group and two used psychodrama. Two of the included studies were Chinese and it is difficult to know whether psychodrama and indeed inpatient psychiatric care in China is comparable with the drama interventions and inpatient care in the other included

Journal Of Theatre & Drama Researches

THEATRE

Feb 2018

2nd Year, No. 21, Feb 2018, Reg. No. 92/12574

Concessionaire, Managing Editor
& Director-in-Chief: **Madjid Amraei**
Editor: **Zahra Jafari**
Design: **Jafar zehni**

Price: **6000** Rls
E-mail: **Mahnametheatre@gmail. com**