آگوستو بوال و جیکاب مورِنو

تئاتر و درمانگری

دنیل فلدهِندلر[1]

ترجمه: علی ظفرقهرمانی‌نژاد

مقدمه: پیشرفت‌های درمانی متأخر در روش بوال

آگوستو بوال در پاسخ به دعوت دکتر گرِته لویز[2]، نطق اصلی همایش IAGP (انجمن بین المللی روان‌درمانیِ گروهی) را که در تابستان 1989 در آمستردام برگزار شد، ایراد کرد (1). موضوع این همایش «توجه یا بی‌توجهی؟: اهمیت گروه در جامعه مدرن» بود. بوال در سخنرانی‌اش با عنوان «فرد و جامعه» مبادی روش کارش را به شیوه‌ای روشن و جذاب تبیین کرد. وی درمورد ارزش‌ها و کارکردهای اجتماعی تئاتر صحبت کرد و صحنهٔ تئاتر را با ذره‌بینی قیاس نمود که انگیزه‌ها، اشتیاق‌ها و کشمکش‌های آدمی را بزرگ‌نمایی می‌کند. بوال نمایش‌پردازی را سرمنشأ کنش انسان دانست و از نمایش به چیزی یاد کرد که در آن فرایندهای عمیق روان‌شناختی بروز و ظهور پیدا می‌کنند.

در ماه می 1990، کتاب *رنگین کمان امیال: شیوه تئاتردرمانی بوال*[3] در فرانسه چاپ شد. به گفتهٔ خود بوال، دعوت او به همایشِ IAGP الهام‌بخش او برای نگارش این کتاب بود. در پیشگفتار کتاب، او دورهٔ تقریباً چهل‌سالهٔ کار تئاتر خود را مرور می‌کند؛ درحالیکه در امریکای جنوبی موضوع تئاتر سرکوب‌شدگان (TO) تبعیض‌های جنسی و نژادی، سوءاستفاده مراجع دینی و پلیس از نفوذ و قدرت، دستمزدهای پایین و شرایط کار جان‌فرسا بوده، در سوی دیگر دنیا، ساکنان غربی اروپا درگیر تنهایی، ضعف ارتباطی و بلاتکلیفی بوده‌اند. این تفاوت مضمونی، بوال را برآن داشت تا روش جدیدی ابداع کند که اسلوب‌های تئاتر سرکوب‌شدگان را که مرتبط با زمینهٔ امریکای لاتینی بودند با زمینه اروپایی آن سازگار می‌کند. او به درونی‌شدن سازوکارهای سرکوب در اروپا، عنوان «پلیس درون[4]» داد و نتیجه گرفت با اینکه مردم اروپای غربی – برخلاف امریکای لاتین – در معرض خشونت مستقیم بیرونی نبودند، اما «پلیسِ» سرکوبگری را درون خود جای داده بودند. او تکنیک‌های خود را با این هدف جرح‌وتعدیل کرد که بداند چگونه این «پلیس‌ها» به درون آنها نفوذ کرده‌اند و اینکه برای بیرون کردن آنها چه روش‌هایی می‌توان خلق کرد.

تیم مرکز تئاتر سرکوب‌شدگان پاریس[5] (CTO) بازتاب‌دهندهٔ این تغییر بود. این مرکز در آوریل 1989 سمیناری با عنوان «تئاتر و روان‌درمانی» به مدیریت بوال برگزار نمود؛ در پاریس، تمرینِ روش‌های درمانی در کنار روش‌های عملی آغاز شد. مثلاً در جشن دویست سالگی انقلاب فرانسه، CTO یک گردهمایی را با عنوان «رده سوّمی‌های امروز- سرکوب‌شدگان»، ترتیب داد – مشارکت‌کنندگان که از شهرهای مختلف فرانسه آمده بودند، پیش از گردهمایی از میدان باستیل (زندان انقلابیون فرانسه) تا محل جلسه در نزدیکی میدان جمهوری، راهپیمایی کردند. شعار راهپیمایی این بود: «هنوز باستیل‌های درونی و برونی‌ای هستند که باید نابود شوند.» جوانان، مهاجران و دیگر شهروندان محروم در خیابان‌ها طی صحنه‌های کوتاه

---

[1] Daniel Feldhendler: استاد دانشگاه گوته در شهر فرانکفورت آلمان؛ مربی و کارگردان «روان‌نمایش‌گری» و «تئاتر پلی بک». م

[2] Grete Leutz

[3] *Méthode Boal de théâtre et de thérapie: l'arc-en-ciel du desir*

[4] le flic dans la tête

[5] Centre du Théâtre de l'Opprimé

«تئاتر مجادله» فهرستی از کشمکش‌های همسایگان مختلف‌شان را در قالب نوعی نمایش‌درمانیِ گروهی[1] به اجرا درآوردند. صحنه‌های مجادله نه‌تنها به‌عنوان نوعی آموزش جمعی عمل می‌کرد، بلکه در حکم بلندگوی جماعتی بود که درغیراین‌صورت خاموش می‌ماندند – عمیقاً احساس می‌شد که افراد در حال غلبه بر سکوتند. این رویداد مورد تأیید سیاستمداران و مسئولینی قرار گرفت که تحت تأثیر قرار گرفتند. در بخشی از مصاحبهٔ یکی از نمایندگان شورای شهر، این تأثیر نمودار است: «تجربه هیجان‌انگیزی است که بشنوی در مورد چیزهای ضروری حرف می‌زنند، آن هم نه فن سالاران[2] و روشنفکرانی که دور میز نشسته‌اند، بلکه افراد دیگری که انگار برای اولین بار از طریق شکل تازه‌ای از بیانگری به ما امکان شنیدن می‌دهند» (هوبار[3] 1989).

بوال در این اواخر، توجه به واقعیت‌های درونی–روانی، و ادغام آنها را با فرایند کار خود، ضروری دانسته است. وی در اکتبر 1988 طی جلسه‌ای در دانشگاه ماینز آلمان، اظهار داشت که کارش بیشتر «فرایندمحور» و کمتر «فرآورده‌محور» است. او در ماه می 1989 طی کارگاهی آموزشی در شهر گیسن آلمان، خطاب به من از طرزکار خودش به «تئاترِ روان‌پرداز[4]» یاد کرد. در کتاب اخیرش نیز نوشته است که از چند سال پیش تاکنون در عرصه‌ای کار می‌کرده که تئاتر و درمانگری، همپوش بوده‌اند (بوال 1990: 17).

جیکاب لِوی مورِنو و آگوستو بوال

آگوستو بوال و روان نمایشگری

بوال تا همین چندسال‌پیش، رویه‌های درمانی را با روش خودش در تضاد می‌دید. وی به اشتباه، هدف روان نمایشگری را انطباق‌دادن مردم با نظام اجتماعی موجود عنوان می‌کرد، حال آنکه کار خودش را ترغیب به اعتراض و تغییردادن سازوکارهای اجتماعی سرکوبگرانه می–دانست(بوال 1980: 155). گرچه بوال در سال 1967 تا 68 در شهر سائوپائولو در یک گروه روان‌نمایشگری شرکت می‌کرد، ولی در مصاحبه‌ای در سال 1977 گفت که ظاهراً از آن تجربه فاصله گرفته است: «تجربهٔ من در زمینهٔ روان‌نمایشگری زیاد نیست. آنجا نه به عنوان متخصص، که به عنوان بیمار مشارکت داشتم» (کافِرمن 1977: 189). هر جا هم که عنوان شد مورنو (1974–1889)، بنیان‌گذار روان نمایشگری و روان‌درمانیِ گروهی، زمینه فکری روش او را ایجاد کرده، بوال آن را انکار کرد.

---

[1] Sociodrama: روشی است که در آن چند نفر با هدف بررسی و حل معضلات موجود در روابط گروهی یا جمعی، نقش‌های مشخصی را اجرا می‌کنند. مورنو این روش را برای بررسی گرایشات جامعه‌شناختی ابداع کرد. برخلاف روان‌نمایشگری(Psychodrama) که بر نیروهای پویش‌زای فرد تمرکز می‌کند، و گروه–سنجی(Psychometry) که به روابط بینافردی می‌پردازد، «نمایش‌درمانیِ گروهی» روش عملیِ عمیقی است که برای پرداختن به روابط بیناگروهی و عقاید جمعی ابداع شده است (مورنو 1972/1943). م

[2] Technocrats

[3] Houbart

[4] Psycho-theatre

با این حال بسیاری از اعضای اجتماع روان‌درمانگری، کار او را از حیث ایدئولوژی و عمل در پیوند با کار ج.ل.مورنو می‌بینند. برای مثال، تئاتر مجادله را می‌توان شکلی از نمایش‌درمانیِ گروهی دانست که در آن «سوژهٔ واقعی ... گروه است، نه افراد متفاوت» (مورنو 1974: 91). به‌قول جاناتان فاکس[1]، روان‌درمانگر و بانی تئاتر پِلی‌بک[2] در امریکا،

> تئاتردرمانیِ گروهی مبتنی بر این فرض ضمنی است که گروهِ متشکل از مخاطبان، پیشاپیش به‌واسطهٔ نقش‌های اجتماعی و فرهنگی‌ای پدید آمده که تمام حامل‌های فرهنگ، بهره‌ای نسبی از آنها دارند ... پس اینکه این افراد که هستند یا چه کسانی گروه را تشکیل داده‌اند یا آنها چند نفرند، امری فرعی است. این کل گروه است که باید روی صحنه برود تا به مسئله‌اش بپردازد، زیرا گروه در نمایش‌درمانیِ گروهی شبیه فرد است در روان‌نمایشگری.
>
> (فاکس 1987: 18)

به همین ترتیب، تکنیک‌های پلیس درون[3] را می‌توان با روش روان‌نمایشگری قیاس کرد. مثلاً بوال هنگام آماده‌کردن یک صحنه یا موقعیت، از پروتاگونیست (شخصیت اصلیِ) صحنهٔ مجادله می‌خواهد ویژگی‌های نقش را اجرا کند؛ که خود روش متداولی در روان‌نمایشگری است (بوال 1990: 87). در ژانویه 1991، مشارکت‌کنندگان کارگاه آموزشی بوال در شهر گیسن اظهار داشتند که تکنیک‌های پلیسِ درون با «آزادسازی نیروی خودآنگیختگی» در ارتباط است؛ از دید مورنو روان‌نمایشگری در اصل مبتنی بر تقویت «خودانگیختگی خلاق» است. (1988: 18).

معتقدم بوال و مورنو از تئاتر و نتایج التیام‌بخش آن و حتی از خود انسان درک بنیادی مشترکی دارند. از نظر بوال: «تئاتر و زندگی هر دو کشمکش اند. در ارتباط میان دو نفر، اگر گفت‌وگو به تک‌گویی بدل شود، سرکوب به‌وجود می‌آید. هدف این است که دوباره گفت‌وگو را برقرار کنیم تا دوباره انسان شویم» (بوال 1991، کارگاه تئاتر سرکوب‌شدگان در گیسن). گفتهٔ او یادآور هدفی است که مورنو از برقراری برخوردی اصیل بین انسان‌ها متصور است.

کار جیکاب لِوی مورنو در حوزهٔ تئاتر

دستاوردهای ج.ل.مورنو در روان‌نمایشگری به شدت متأثر از تلاش‌های قبلی او در زمینه تئاتر بود. ابتدا در سال 1921، *تئاتر خودانگیختگی*[4] یا *تئاتر بداهه*[5] را پدید آورد و این زمانی بود که در سِمت یک دکتر جوان در خیابان مَیسیدر، نزدیک اُپراخانه شهر وین، کار می‌کرد. مارینیو[6] در شرح‌حالی که دربارهٔ مورنو نوشته، آغازبه‌کارِ او را اینگونه توضیح می‌دهد:

> به نظر می‌رسد اولین اجرا در سال 1922 روی داد. گروه بازیگران که نمایش‌های خودانگیخته‌ای را به پیشنهاد تماشاگران به صحنه می بردند، با استفاده از تکنیکی به نام «روزنامهٔ زنده[7]» برخی اخبار روزانه را برای عموم «دوباره اجرا کردند» و سوژه‌ها را بداهه‌سازی نمودند

---

[1] Jonathan Fox
[2] Playback Theatre
[3] Cop-in-the-Head
[4] Theatre of spontaneity
[5] Impromptu theatre
[6] Marineau
[7] Living Newspaper

... چند هفته بعد، پس از بازتاب خوب مطبوعاتی، این تئاتر کارش را به معنای واقعی کلمه آغاز کرد. غالباً صندلی‌های تماشاگران برچیده می‌شد و تماشاگر یاد می‌گرفت در کار مشارکت کند. مورِنو هدایتگر گروه بود و در زمینهٔ حرفه‌اش که همانا کارگردانی روان-نمایشگری بود، شروع به یادگیری کرد.

(مارینیو 1989: 72، در اصل به انگلیسی)

در سال 1970، مورنو طی مقدمه‌ای بر چاپ مجدد کتابش با عنوان *تئاتر خودانگیختگی*[1]، که بار اول در سال 1924 چاپ شده بود، آن دوره را در وین اینگونه یادآوری کرد:

وظیفه اصلی گروه «تئاتر خودانگیختگیِ وین»(1923-1921) انقلاب در تئاتر و تغییر کامل سرشت رویداد تئاتری بود. این وظیفه در چهار سطح به انجام می‌رسید:

1. حذف نمایشنامه نویس و نمایشنامهٔ مکتوب.
2. مشارکت تماشاگر، یعنی «تئاتر بدون تماشاگر.» هرکسی مشارکت‌کننده است، هر کسی بازیگر است.
3. بازیگران و تماشاگران تنها خالقان اثر هستند. همه‌چیز بداهه‌سازی می‌شود – نمایش، کنش، علت‌ها، گفتارها، برخوردها و راه‌حلِ مسائل.
4. حذف شکل قدیمی صحنه و ایجاد صحنهٔ باز ... فضای باز، فضای زنده، زندگی.

(مورنو 1970: iii)

مورنو (1924) چهار فرم تئاتری را معرفی کرد که با هم فرق داشتند: تئاتر جزمی، تئاتر کشمکش، تئاتر بداهه و تئاتر درمانگر.

تئاتر جزمی[2]

شکل تاریخی تئاتر به سنت تئاترِ مرسوم تعلق دارد: کنش، پیشروی و نتیجه‌گیریِ نمایش از پیش تعیین‌شده‌اند. حالت نوعی «فرهنگِ کنسرو شده» را دارد و تئاتر صرفاً شبیه مکانی برای توهم‌پردازی است؛ این فرم مرده‌ای از تئاتر است که در آن واقعیت و توهم از هم منفک می‌شوند.

تئاتر کشمکش[3] (*تئاتر انتقادی* نیز خوانده می‌شود)

این فرم تئاتر، از اسلاف تئاتر خودانگیختگی محسوب می‌شود و ترکیبی از دو نوع تئاتر است: تئاتر قاب‌صحنه‌ایِ تاریخی و تئاتر مخاطبان. اینجا مخاطب می‌تواند در کنش صحنه‌ای بازیگران، مداخلهٔ فعال نماید. «تماشاگر در کشمکش با اشخاص دیگری که در حال اجرا برصحنه اند، نقش خودش را بازی می‌کند. او روی صحنه می‌پَرد» (مورنو 1924: 11). این فرم تئاتری با تئاتر مجادلهٔ بوال بسیار همخوان است.

---

[1] *Das Stegreiftheater*
[2] Dogmatic theatre
[3] Conflict theatre

تئاتر بداهه و تئاتر خودانگیختگی

در این فرم تئاتر، پیرنگ، پرورش و موضوعِ نمایش را تماشاگران تعیین می‌کنند. این تئاتری بدون مخاطب است که با ادعای «تئاتر همگان با همگانِ» مورنو همخوانی دارد و در آن واقعیت و توهم یکپارچه می‌شوند (1970: 15). روزنامهٔ زنده[1] فرم خاصی از تئاتر خودانگیختگی بود که ترکیبی از تئاتر و روزنامه بود. با این روش رویدادهای برگرفته از اخبار روزانه در قالب اجرایی بداهه و دیداری به نمایش درمی‌آید (1970: vii). به گفته لوئیس یابلونسکی[2]، که از شاگردان و همکاران مورنو بود، ابداع روزنامه زنده:

> به او کمک کرد تا موفق به شوروحال بخشیدن به رخدادهای نه‌چندان جالبی شود که در مطبوعات ثبت می‌شد. اینگونه مردم را یاری داد تا بهتر درک کنند که این رویدادها چه معنایی به زندگی آنها می‌بخشند. خبرنگاری طی مقاله‌ای در *نیویورک سان* (30 مارس 1930) ایدهٔ «تئاتر زندهٔ» مورنو را به‌اجمال اینگونه توضیح داد: «هر یکشنبه مخاطب تماشاخانهٔ گیلد[3] به دیدن «مرور هفتگی» رویدادهای معمول می‌رود که بدون هیچ تمرینی جلو چشم او به صحنه آورده می‌شود. شما می‌توانید عصر یکشنبه در روزنامه *سان* گزارشی را درمورد دزدی از بانک، جشنی عمومی یا مرگ آدمی مشهور بخوانید و بعد همان رویداد را تنها 24 ساعت بعد بر صحنه نمایش ببینید.»
>
> (یابلونسکی 1978: 182)

به زعم مورنو هیجان این نوع کار در بی‌واسطگی آن است؛ اینکه از متن زندگی روزانهٔ مخاطب نشأت می‌گیرد. اطلاعات مطبوعاتی، میانگینی از ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی محسوب می‌شد. همهٔ اینها باعث شد که مورنو سبک‌های تئاتردرمانیِ گروهی‌اش را مطابق با نظم روزنامهٔ زنده پدید آورد؛ مشارکت‌کنندگان نقش شخصیت‌های مأخوذ از رسانه‌های جمعی را به عهده می‌گرفتند و موضوع‌های اجتماعی و بینافرهنگی را به‌نمایش می‌گذاشتند. یابلونسکی تجربهٔ شخصی‌اش را از روزنامه زنده چنین شرح می‌دهد:

> در سال 1961 ... آدُلف آیشمن[4] محاکمه شد. این محاکمه تأثیر شدید و عمیقی بر افراد زیادی در سراسر دنیا، به ویژه در امریکا، گذاشت. شدیدترین لطمه‌ها را کسانی خوردند که نفرت حزب «نازی» را تجربه کردند، بااین‌حال هیچکس نبود که از تأثیر این رویداد در امان باشد. به همین دلیل مورنو در ماه می 1961، یک روان‌نمایشگریِ جمعی[5] را در همایش «انجمن روان‌درمانی امریکا در شیکاگو» به صحنه برد ...
>
> حدود سیصد تن در این جلسه شرکت کردند. من به درخواست دکتر مورنو با اکراه پذیرفتم که نقش منفورترین شخصیت، یعنی آدُلف آیشمن، را بازی کنم ... مورنو مرا به روی صحنه فراخواند و از من خواست در میانهٔ گروه روی یک صندلی بنشینم. سپس مرا به نام آدُلف آیشمن معرفی کرد. دکتر ریچارد کورن[6]، که خود کارگردان روان‌نمایشگری بود، نقش نمایندهٔ یهودیان را به‌عهده گرفت. خود

---

[1] Alive Newspaper
[2] Lewis Yablonsky
[3] Guild Theatre
[4] Adolf Eichmann: سرهنگ اس اس حزب نازی آلمان که در سال 1962 به جرم نسل‌کشی در شهر رمَله به دار آویخته شد. م
[5] mass-psychodrama
[6] Richard Korn

را غرق نقشم کردم و از خودم به عنوان کسی که صرفاً مجری دستورات بوده اینگونه دفاع کردم که اگر وظیفهٔ حذف یهودیان و دیگر دشمنان سیاسی آلمان را انجام نمی‌دادم، یقیناً هیتلر مرا می‌کشت. با تضرّع به گروه گفتم: «به سر خونوادەم چی می‌اومد؟ باید زنده می‌موندیم.» از این جلسهٔ طولانی سه‌ساعته، نتایج تکان‌دهنده‌ای حاصل شد. بسیاری از روان‌درمانگرانِ حاضر در گروه، پناه‌جویانی از آلمان بودند که اعضای خانواده‌شان را در اردوگاه‌های مرگی که تحت نظارت آیشمن بود، از دست داده بودند ... آنها خروشیدند و با لعن و نفرین‌های بی‌امان، به من (در قالب نقشم) یورش آوردند.

نتیجه مهم آن جلسه، ایجاد کاتارسیس عمیق در گروه و بروز احساسات پنهان‌مانده نسبت به فاجعه‌ای بود که تا به آن موقع روح مشارکت‌کنندگان را آلوده کرده بود.

(یابلونسکی، 1978: 182 ف.)

تئاتر روزنامهٔ بوال که به عنوان بخشی از برنامه‌های سوادآموزی امریکای جنوبی مورد استفاده قرار گرفت، از بسیاری جهات با روزنامه زندهٔ مورنو مطابقت دارد(2).

در سال 1970، مورنو با اشاره به آیندهٔ تئاتر، دوباره بر این نکته تأکید کرد که «تئاتر و درمانگری ... درهم تنیده‌اند، اما مراحلی باید طی شود. تئاتری پدید خواهد آمد که درمانگری محض است، تئاتر دیگری پا می‌گیرد که رها از اهداف درمانگرانه است، آنگاه بین این دو، فرم‌های متعددی شکل خواهد گرفت» (مورنو 1970: xv).

تئاترِ درمانگر، که تئاتری است مربوط به حوزهٔ خصوصی، فرم اولیهٔ روان‌نمایشگری و آن چیزی است که مورنو «تئاتر غایی[1]» می‌نامد: «مردم خودآگاهانه همان لحظات زندگی را اجرا می‌کنند که زمانی با درد و رنج آنها را تجربه کرده‌اند. صحنهٔ کشمکش با فضای نمایش یکی می‌شود؛ واقعیت و خیال به لحاظ زمان و عنوان برهم انطباق می‌یابند» (1970: 77). بازیگران صحنه که در محیطی اساساً زیبایی‌شناختی عادت به اجرا داشتند، حالا در محیطی درمانگرانه تبدیل به «من‌های یاور[2]» شده بودند(3).

مورنو با استفاده از عمل بداهه‌پردازانه در این شکل بینابین (فرمی بین تئاتر خودانگیختگی و روان‌نمایشگری)، به نوعی «کاتارسیس تلفیقی[3]» - یعنی به ارزشِ درمانی روش خودش – دست یافت.

ما نیز کار خود را با نمایش شروع کردیم که به قول ارسطو تأثیرش «کاتارسیس» (پاکسازی و پالایش) بود، اما آن را تغییر دادیم. به جای رضایت‌دادن به کاتارسیس تماشاگر، ما با کاتارسیس شخصیت اصلیِ نمایش کار را شروع کردیم.

(مورنو 1988: 79)

[1] Final Theatre
[2] auxiliary egos
[3] Catharsis of integration

پروتاگونیست، غالباً با آسودگی بسیار، درمی‌یابد آنچه قبلاً بخشی رشدنیافته، سرکوب‌شده یا منجمد در شخصیت فرد بود، در واقع می‌تواند به عنوان عنصری باارزش در مجموعه نقش‌های او عمل کند.

آزمونگری‌های تئاتریِ مورنو چند جا به مانع خورد و ناکامی به بار آورد. لذا او بیش از پیش به تقویت و تمرین روش‌های درمانی‌اش –اعم از گروه‌سنجی، روان‌نمایشگری و درمان گروهی – تمایل پیدا کرد.

جنبه‌های درمانی تئاتر آگوستو بوال

بوال با خلق تکنیک‌های پلیس درون، مرز بین درمانگری و تئاتر را محو کرد (بوال 1990: 39). بوال همانند مورنو، در مواجهه با اثرات درمانی روش‌های تئاتری‌اش، به «حلقه‌های رابط» توجه بیشتری نشان داد.
بوال از تئاتر به عنوان نخستین کشف انسان یاد می‌کند. در لحظه‌ای که انسان درمی‌یابد می‌تواند خود را ببیند، تئاتر پدید می‌آید(کارکرد آینه‌ای)؛ او درمی‌یابد که چه کسی هست و چه کسی نیست؛ تخیل می‌کند که چه کسی می‌تواند باشد. به زعم بوال، تأثیر درمانی تئاتر در نیروی دیدن و دیده شدن، در شناخت خود و دیگری، سپس در بیان میل به تغییر در زندگی روزانه نهفته است.

تئاتر مکان خاصی برای این فرایند تدارک می‌بیند؛ مکانی که بوال به آن «فضای زیبایی شناختی» می‌گوید: «هرجا فضای بازیگر از فضای تماشاگر جدا باشد یا هروقت بین دو زمان گسست ایجاد شود، آنجا فضای زیبایی‌شناختی است» (بوال 1990: 28).

به‌گفتهٔ بوال، فضای زیبایی‌شناختی سه ویژگی دارد: شکل‌پذیری، دوگانگی و بزرگ‌نمایی (1990: 29 ف ف.). فضای زیبایی‌شناختی مانند رؤیا شکل‌پذیر است – یعنی هم خیال است و هم واقعیت. فضای زیبایی‌شناختی هم هست و هم *نیست*. جایی است که در آن زمان و مکان، حتی افراد و اشیاء می‌توانند منبسط، منقبض و دگرگون شوند. به بیان دیگر، حافظه و تخیل به‌واسطهٔ این شکل‌پذیری، در تعاملی خلاقانه با یکدیگرند.

دیگر ویژگی آن، دوگانگی است و اشاره به این دارد که بازیگر در فضای زیبایی‌شناختی هم فردی است که اجرا می‌کند و هم شخصیتی که اجرا می‌شود. به‌این‌ترتیب، اجراگر خودش را دوگانه می‌بیند. همزمان، عواطفی که به نمایش می‌گذارد به تجربه های عینی بدل می‌شوند.

فضای زیبایی‌شناختی، تجربهٔ بزرگ‌نمایی را نیز میسر می‌سازد که از طریق آن کنش آدمی را طوری می‌توان دید که انگار زیر ذره‌بین قرار گرفته است: آنچه دور بوده نزدیک می‌شود؛ آنچه کوچک بوده بزرگ می‌شود؛ آنچه دیروز روی داده اینجا و اکنون روی می‌دهد؛ آنچه نادیدنی بوده قابل‌دیدن می‌شود. این را هم بگویم که آنچه ناخودآگاه بوده، خودآگاه می‌شود.

بوال ویژگی‌های این فضا را زیبایی‌شناختی می‌داند که تجربهٔ ما از آن حسّانی است؛ از دید او دانش نه از راه عقل، که از طریق حواس کسب می شود. در تئاتر ما می‌بینیم و می‌شنویم، آنگاه می‌فهمیم. کارکرد خاصّ درمانی تئاتر از همین نشأت می‌گیرد (بوال 1990: 40).

تئاترِ بوال واقعیت‌های درونی–روانی شخصیت اصلی نمایش را بررسی می‌کند، اما به روشی که نمی‌توان آن را به معنای دقیق کلمه، درمانی خواند. یک چارچوب درمانی مستلزم شرایط ضروری خاصّی از این قبیل است: یک مبنای مشخص و مقرر برای همکاری که در آن نقش‌ها و روابط بین مشارکت‌کنندگان به‌وضوح تعریف شده باشد (مثلاً، درمانگر / مُراجع)؛ هدفی روشن به مفهوم یک وظیفهٔ کاری (مثلاً، تسکین دردها و دردنمونهای

خاصی در مُراجع)؛ و بازهٔ زمانی موردتوافق برای انجام فرایند. تئاتر بوال، درمان به این مفهوم سنتی نیست، بااین‌حال به‌لحاظ سیاسی‌اجتماعی، موجد نیروهایی التیام‌بخش است.

وجوه مشترک بوال و مورنو

بوال و مورنو پدیده‌های مشابه زیادی را شناختند، اما اسامی متفاوتی به آنها دادند. برای توضیح این ارتباط، اصطلاحاتی را بررسی خواهم کرد که فرایند تغییرِ روان‌نمایشگرانه را توضیح می‌دهند. آنها عبارتند از: کنش بداهه یا خودجوش؛ محل وقوع[1] (که همان فضای زیبایی شناختی بوال است)؛ صحنه یا کنش صحنه‌ای به عنوان فضایی برای تغییر؛ کاتارسیس به عنوان لحظهٔ رهایی.

اصل بداهه یا کنش خودجوش

رویکرد مورنو مبتنی بر نظریه‌اش در مورد خودانگیختگی است. وی در سال 1924 به وظیفهٔ آموزش نسبت به پرورش خودانگیختگی اذعان کرد و گفت، «موضوع اصلی مدارس آینده، تعلیم خودانگیختگی است» (1985: 130). بااین‌حال، مورنو در نخستین جلد کتاب *روان‌نمایشگری* اصول گسترده خودانگیختگی را از دید روانشناسی رشد توضیح داد که فصل مشترک آنها مفهوم نقش‌های نمایشی است.

در واقع تولد یک کودک، اولین گام در «فرایند آماده‌شدن برای وضعیت‌های خودجوش است» (مورنو 1985: 49). کودک وارد دنیایی می‌شود که برای آن آماده نیست و از او انتظار می‌رود هرچه سریع‌تر و متناسب‌تر با موقعیت‌های جدید تطبیق یابد – و نقش‌های جدیدی به عهده بگیرد. برای انجام این کار هر کودکی نیاز به حد خاصی از خودانگیختگی دارد. توان فراخواندن این خودانگیختگی در موقعیت‌های ناآشنا، برای هر کس متفاوت است و آن چیزی است که مورنو آن را «عامل خودانگیختگی[2]» می‌نامد.

> ریشهٔ لاتینی آن «Sua Sponte» (به‌میلِ خود) است و از درون می‌جوشد. ولی ماهیتش چیست؟ ... انرژی‌ای است که قابل نگهداری نیست، بلکه در لحظهٔ خروجش مصرف می‌شود؛ باید خارج شود تا مصرف گردد و باید مصرف گردد تا خارج شود ... خودانگیختگی در لحظهٔ حال، در اینجا و اکنون، مؤثر واقع می‌شود. فرد را به واکنش‌های مناسب در موقعیت‌های جدید یا به واکنش‌های جدید در موقعیت‌های قدیم وامی‌دارد.
>
> (مورنو 1974: 439)

فرایند نمایشِ بداهه – یا اجرای کشمکشی که در طول زمان شکل گرفته و در زندگی فرد لاینحل مانده است – با تعریف روان‌نمایشگرانهٔ خودِ فرایند روان‌نمایشگری همخوانی دارد. شخصیت نمایشی با قرارگرفتن در لحظهٔ کشمکشی مربوط به گذشته، حال یا آینده و اجرای دوبارهٔ آن کشمکش در اینجا و اکنون به همراه گروه و بر صحنهٔ روان‌نمایشگری، به طور خودانگیخته چیز تازه‌ای را تجربه می‌کند که می‌تواند به طور نمادین روابط او را هم بر صحنه و هم در زندگی تغییر دهد. این همان کارکرد التیام‌بخش خودانگیختگی است که مورنو در کتابش با نام *تئاتر خودانگیختگی* در موردش بحث می‌کند.

[1] locus nascendi

[2] s[spontaneity]-factor

> حیات دمِ روح است، خودانگیختگی بازدم آن. با دم سموم (کشمکش‌ها) ظاهر می‌شوند؛ با خودانگیختگی آزاد می‌گردند. خودانگیختگی به ناخودآگاه امکان می‌دهد تا (به‌یاری خودآگاه) بدون ضرر ظاهر شود. این فرایند بدون دخالتِ بیرونی حاصل می‌شود؛ اهمیت درمانی آن به همین است.
>
> (مورنو 1970: 71)

طی فرایند روان‌نمایشگری، آرزوها و خیال‌پردازی‌های ناخودآگاه، و کنش‌های ذخیره‌شدهٔ پروتاگونیست و گروه، فعلیت می‌یابند و در خودآگاه فرد ادغام می‌شوند. ویژگی «*مثل اینکه*[1]» در نمایش خودجوش، نه تنها کنترلِ شناختی، بلکه موانع کنش را نیز کم می‌کند، از این رو قابلیت‌های کنش را در داخل و خارج صحنه افزایش می‌دهد.

خودانگیختگی برای روان‌نمایشگری، همچنین برای بازی‌درمانی[2] و نمایش‌درمانی[3]، یک پیش‌فرض محسوب می‌شود (دیویس 1987: 120). برای تئاتر بوال نیز جنبهٔ حیاتی دارد، گرچه وی صراحتاً اسمی از این اصطلاح نبرده است. «تئاتر تصاویر» به طور خاص همین را نشان می‌دهد، زیرا به بررسی غیرکلامی و حرکتی توجه دارد که به‌موجب آن، غالباً تصاویر به شکلی سریع و خودجوش دگرگون می‌شوند. آنچه نادیدنی و ناخودآگاه بوده، قابل دیدن و خودآگاه می‌شود (فلدهندلر 1987: 63ف).

محل وقوع یا فضای زیبایی شناختی

فضای واقعی که کنش تئاتری در آن رخ می‌دهد را مورنو «محل وقوع[4]» و بوال «فضای زیبایی‌شناختی[5]» می‌نامد. به بیانی نمادین، محل وقوع جای زایش و نوزایی است. محل وقوعِ مورنو یا صحنهٔ روان‌نمایشگری، به نوعی بازنمای *صحنه دیگر*[6] است که فروید آن را مطرح می‌کند (ماننی 1969). در این فضای خاص که نمایش در آن دوباره اجرا می‌شود، می‌توانیم تأثیرها و تعامل‌ها را *همان‌گونه که پدیدار می‌شوند*، ثبت کنیم تا بهتر درکشان نماییم (شوتزنبرگر 1981: 206). محل وقوع با چنین کارکردی، مکانی درمانی محسوب می‌شود – جایی که د. و. وینیکاتِ روانکاو آن را «فضای بالقوه» (یا «فضای انتقالی») می نامد (1989: 52). وینیکات این فضا را با دیدن کودکان در حین بازی کشف کرد. به نظر او بازی کودک در نقطه خاصی از زمان و مکان روی می دهد. وینیکات برآن است که منشأ هستی‌شناختی بازی در «فضای بالقوه بین نوزاد و مادر» جای دارد و نتیجه می‌گیرد تجربهٔ فرهنگی در این نقطه قرار گرفته است. وی در ادامه ثابت می‌کند که بازی در امر درمانگری کارکردی حیاتی دارد. بیماران حین بازی خلاقیت را تجربه می‌کنند؛ تجربه‌ای واقعی از بازی‌شان پیدا می‌کنند و از این رو برایشان واقعی می‌شود (1989: 62).

---

[1] as-if
[2] Play therapy
[3] Drama therapy
[4] Locus nascendi
[5] Aesthetic space
[6] *other scene*

به‌گفتهٔ وینیکات، بازی نه در درون کودک روی می‌دهد و نه در بیرون او، بلکه همواره در فضایی بین ادراک ذهنی و عینی – یعنی در فضایی بین خیال و واقعیت – قرار دارد. لَکان[1] آنجا را محل امور خیالین می‌نامد که در آن واقعیت‌های زمان، مکان و کیهان پذیرای احتمالات می‌شوند. اما نمایش (یا هرگونه کنش نمایشی) در سه سطح روان رخ می‌دهد – واقعی، نمادین و خیالین (لکان 1968).

پدیده‌هایی که در روان‌نمایشگری به «مثل اینکه»، «نیمه‌واقعیت[2]» و «واقعیت مازاد[3]» معروف هستند، همه در *محل وقوع* تجربه می‌شوند. این اصطلاحات به زبان روان‌نمایشگری اینگونه تعریف می‌شوند:

1. «*مثل اینکه*» ظرفیت انسان‌ها برای نقش‌گزاری و وانمودکردن است. در روان‌نمایشگری این ظرفیت به خدمت تغییردادن شخصیت فرد درمی‌آید (کلرمن 1982: 17).
2. «*نیمه‌واقعیت*» بازنمای دنیاهای خیالینی است که در آن فانتزی و واقعیت درهم تنیده‌اند. به گفته لویتز، نیمه‌واقعیت «امکان بازتولید واقعگرایانه رویدادهای گذشته و ... خیال‌پردازی‌های آینده را درخلال تجربه کنونی عمل روان‌نمایشگرانه ایجاد می‌کند» (لویتز 1974: 77). «مثل اینکه» در «نیمه‌واقعیت» روی می‌دهد.
3. «*واقعیت مازاد*» به کنش‌هایی اشاره دارد که هرگز تاکنون بر صحنه روان‌نمایشگری یا در زندگی روی نداده‌اند. در این فضای بزرگتر از زندگی است که فانتزی می‌تواند ابعاد واقعیت به خود بگیرد. واقعیت مازاد همچون عامل تغییر فردی و اجتماعی عمل می‌کند(کلرمن 1982: 19). به گفته زین‌تلینگر[4] «رویدادهای خیال‌پرداخته، رؤیاپرداخته، تخیل‌شده و هذیانی‌شده‌ای که به زبان محاوره «غیرواقعی» خوانده می‌شوند، اگر درقالب روان‌نمایشگری عرضه شوند، واقعی‌تر خواهند شد (1981: 302). نمونه‌ای از واقعیت مازاد، تبادل نقش است که در آن فرد می‌تواند مثلاً نقش یک خویشاوند از دنیا رفته را بازی کند و چیزهایی را بگوید که پیش‌تر هرگز به زبان نیاورده است. بازی‌کردن تحت شرایط واقعیت مازاد، به معنای اتمام، تغییر، ترمیم یا برقراری دوبارهٔ یک رابطه است.

صحنه، یا کنش صحنه ای، به عنوان مکان تغییر

صحنه[5] به رویداد خاصی در مکان اجرا اشاره دارد که در آن درک روزمرهٔ فرد از واقعیت محک می‌خورد و فرد در آنجا ارباب اعمال خود می شود. [صحنه] در واقعیت مازاد به‌وقوع می‌پیوندد و می‌توان آن را محملی نمایشی دانست که کاتارسیس از طریق آن صورت می‌گیرد.
تئاتر بوال نیز در قلمرو واقعیت مازاد جای گرفته است. بازیگران در طول رویداد صحنه‌ای، نقش‌های مختلفی را به عهده می‌گیرند و احتمالات جدیدی را می‌آزمایند. مثلاً در تئاترِ تصاویر، مشارکت‌کنندگان [با بدن خود] تصویرهایی را به نمایش می‌گذارند که از وضعیت موجود (تصویر واقعی) به وضعیت گذار (تصویر انتقالی)، سپس به وضعیت مطلوب (تصویر آرمانی) تغییر می‌کنند(5). بوال همان نیروی تغییری را مطرح می‌کند که در تئاتردرمانی کارکرد بنیادینی دارد – یعنی پروتاگونیست از کسی که تابع مقدّرات اجتماعی و روانشناختی، خودآگاه و ناخودآگاه باشد به فردی چیره بر این وضعیت‌ها بدل می‌شود (بوال 1990: 39).

---

[1] Lacan
[2] *semi-reality*
[3] *surplus reality*
[4] Zeintlinger
[5] The scene

مورنو و بوال، بازنمایش، محک‌زدنِ کنش و فرایند دگرگون‌سازی توسط گروه مشارکت‌کنندگان در چهارچوب خلاقانهٔ صحنه را عناصر اصلاح انتقادی رفتار می‌شمارند.

کاتارسیس به عنوان لحظهٔ رهایی

به نظر می‌رسد بوال در قبال مفهوم کاتارسیس موضع بسیار متفاوتی نسبت به گذشته پیدا کرده است. حالا او طوری به کاتارسیس و جلوه‌های مختلف آن می‌پردازد که با قبل تفاوت دارد. او در کتاب اخیرش بین کاتارسیس طبّی، مورنویی، ارسطویی و همچنین فرم خاص کاتارسیسی که در تئاتر سرکوب‌شدگان رخ می‌دهد، تفاوت قائل می‌شود. او هدف مورد اخیر از کاتارسیس را پویا کردن و برانگیختن تماشاگر برای اقدام عملی می داند؛ ترس تماشاگر از بین می‌رود و کنش در جهت برانداختن ساختارهای سرکوبگرانه اجتماعی و نافرمانی از آنها صورت می‌گیرد. کاتارسیس به مفهوم بوالی، حس آرامش و تسکین موقت را جایگزین نومیدی نمی‌کند؛ هدفش ایجاد تعادل نیست، بلکه ترغیب به برهم زدن تعادل است، اینگونه انگیزه برای اقدام‌ها و کنش‌های بیشتر به وجود می‌آید. (بوال 1990).

بوال در بحث از کاتارسیس مورنویی از مورد معروف «باربارا» یاد می‌کند (که در پایان این جستار آمده است)(1990: 2-91) (6). به‌تفسیر او، هدف روان‌نمایشگری از کاتارسیس، رسیدن به حالِ خوب است؛ «جریانی است که ارمغانش مسرت و سرخوشی است.» مسلماً چنین تبیینی، تقلیل‌گرانه است و شاید ناخودآگاه حالت تدافعی داشته باشد. بوال به این توجه ندارد که کاتارسیس به مفهوم مورنوییِ آن، تا چه اندازه وسیع‌تر از اینهاست: «کاتارسیس به معنی کوبیدن و درهم شکستن احساسات فلج است، بنابراین به معنی کوبیدن و درهم شکستن ساختارهای منجمد نیز هست» (لویتز 1974: 142)[1].

مورنو بین سه نوع کاتارسیس فرق می‌گذارد: کاتارسیس زیبایی‌شناختی؛ کاتارسیس مخاطب (که به کاتارسیس مشاهده و کاتارسیس گروهی نیز معروف است)؛ و کاتارسیس کنش (یا کاتارسیس تلفیقی) (ز.ت. مورنو 1982: 67). مورد اخیر، که بسیار به کاتارسیس بوال شبیه است، زمانی پدید آمد که شخصیت اصلی یک کنش به اجراگر خودش بدل شد و از این رو تجربه عمیقی از خودشناسی پیدا کرد. موانع عاطفی سست و محو شدند، قابلیت‌های رفتاریِ مسدودشده آزاد گشتند و قابلیت‌های جدید برای کنش ایجاد شدند:

> از روان‌نمایشگری می‌آموزیم که گذشته هرقدر هم روان‌گزا یا عبرت‌آموز بوده باشد، عمیق‌ترین کاتارسیس نه از طریق بازتاب آن، بلکه به‌واسطه بازنمایی ابعاد، نقش‌ها، صحنه‌ها و تعاملاتی روی می‌دهد که زندگی آنها را مجاز نمی‌شمارد.
>
> (ز.ت. مورنو 1982: 68)

به‌زعم مورنو، کاتارسیس واجد نیروی رهایی است و می‌تواند منجر به یک «جامعهٔ درمانگر» شود. ابتدا واقعیت در فضای امن یک «هسته – گروه» بررسی می‌شود. سپس تجربهٔ تعاملِ درمانگرانه به واقعیت روزمره – به اجتماع و متعاقباً به زمینهٔ بزرگترِ جامعه - منتقل می شود. بوئر[2] روان‌نمایشگر

---

[1] اینکه روند تغییر از درون به بیرون است یا از بیرون به درون، بحثی درازدامن و تاریخی است. از منظر بوال، مسائل درونی ریشه در واقعیت‌های نامطلوب بیرونی دارند، پس درمان وقتی روی می‌دهد که تئاتر، فرد را برای تغییردادن شرایط نامطلوب بیرونی توانمند کند. به بیان دیگر، این توانایی تغییردادنِ بیرون است که منجر به بهبود درون می‌شود. عکس این امر امّا از دید بوال صادق نیست، یعنی برانگیختن عواطف مضرّ در تئاتر به منظور پالایش آنها (مانند «مورد باربارا» در پایان این جستار) ممکن است به بهبود حال فرد بینجامد، اما الزاماً تغییری در شرایط نامطلوب و ساختارهای ناکارآمد بیرونی ایجاد نمی‌کند. به بیان دقیق‌تر، از منظر بوال اگر ناخرسندی‌ها و عناصر ضدّ اجتماعی را در فرد رفع کنیم، او را از میل به تغییر وضع موجود تخلیه و بی‌نیاز کرده‌ایم. م

[2] Buer

و محقق، این حرکت به سوی «جامعهٔ درمانگر» را مفهوم بنیادی همهٔ آثار مورنو می‌داند: «کاتارسیس و انقلاب التیام‌بخشند. روابط رضایت‌بخش تنها با نظم جهانی درمانگرانه و از طریق انفجار و پاکسازی ساختارهای منجمدی حاصل می‌شود که در الگوهای ارتباطی افراد (کاتارسیس فردی)، گروه‌ها (کاتارسیس اجتماعی) و جوامع (انقلاب) جای دارد.» (بوئر 1989: 12) (7).

بوال نیز همین دیدگاه‌های جهانی را درمیان می‌گذارد؛ در ژانویه 1991 در شهر گیسن او اظهار کرد، «سیاست، درمانِ جامعه است و درمان، سیاستِ فرد.» به بیان دقیق‌تر، در حال حاضر بوال به دنبال آن است که به‌موجب شیوه‌های جهان‌شمول و کنش‌انگیزش برای گفت‌وگو، از سوی «سازمان جهانی یونسکو» به رسمیت شناخته شود (8). بوال مانند مورنو معتقد است که در تعامل میان درمان و کنش اجتماعی، امکانات نامحدودی وجود دارد.

بازگشت به مبادیِ نمایش‌پردازانه و سیاسی‌اجتماعیِ مورنو

امروزه روان‌نمایشگران به دنبال راه‌های مختلفی هستند تا از تکنیک‌های قدیمی روان‌نمایشگری فراتر روند و در کارشان مؤلفه‌ای اجتماعی را بگنجانند. کشف دوبارهٔ نمایش‌درمانیِ گروهی و پیشرفت‌دادن به «تئاتر پلی‌بک» به‌همین‌منظور بوده است.

نمایش درمانیِ گروهی

نخستین تجربه مورنو از نمایش‌درمانیِ گروهی، پیوند نزدیکی با تجربه‌های او در تئاتر و فرم‌های پیش از روان‌نمایشگری داشت. چیزی که مورنو آن را اولین جلسهٔ رسمیِ روان‌نمایشگری خواند و در تماشاخانهٔ «کمدین هاوسِ» وین برگزار شد، در واقع به عنوان سرمنشأ نمایش‌درمانیِ گروهی قلمداد شده است:

> عصر یکم آوریل 1921، برای اولین‌بار چیزی به اجرا درآمد که مورنو آن را نمایش‌درمانیِ گروهی نامید ... یک «اسلوب عملیِ ژرف که به روابط بیناگروهی و ایدئولوژی‌های جمعی می‌پردازد.» برخلاف روان‌نمایشگری، که بر رشد فرد در گروه و توسط گروه متمرکز است، موضوع واقعی نمایش‌درمانیِ گروهی ارزش‌ها و تعصبات گروه است ... هدف، بررسی و حل مسائلی است که بین اعضای واحدهای کوچکترِ یک گروه بزرگ یا بین گروه‌ها ایجاد می‌شود. مورنو در این شکل واقعی از نمایش‌درمانیِ گروهی، سعی کرد بدیل‌های سازمانی جدیدی برای مردم اتریش پیدا کند و هر صدایی را در گستره سیاسی و اجتماعی تقویت نماید.
>
> (مارینیو 1989: 71، در اصل به زبان انگلیسی)

نمایش‌درمانیِ گروهی که وجهی از کار مورنو بود، در اجتماع روان‌نمایشگریِ معاصر دوباره مطرح شده است. در سال 1989، دکتر ا. م. شیرن[1]، مدیر بنیاد روان‌نمایشگری کلن، سمیناری در مورد نمایش‌درمانیِ گروهی ارائه داد و ابعاد اجتماعی کار درمانگرانه را مطرح نمود:

[1] E.M.Shearon

از طریق کار روان‌نمایشگری با محوریت پروتاگونیست، یاد گرفتیم که از مواجهات گروهی که (مانند دردنمون یا کشمکش) بیرونی‌اند، یا اینکه بازیگوشانه و تصادفی‌اند، به کاتارسیس و رهایی فردی برسیم. کاتارسیس رهاسازی خودانگیختگی فردی است. بااین‌حساب برای پرداختن به مسائل جمعی، وظیفه یا نقش روان‌نمایشگر این است که این خودانگیختگی آزادشده را دوباره از درون به بیرون هدایت کند.

(شیرِن 1989، یادداشت‌های برنامهٔ سمینار)

کارهایی که درآن سمینار انجام شد، عمدتاً موضوع‌محور بودند. مثلاً آن موقع یکی از موضوعات روز، مسئلهٔ انتخاب جمهوری‌خواهان راستگرای آلمانی در پارلمان برلین بود. پیروزی راستِ افراطی طی یک صحنه به‌نمایش گذاشته‌شد و نتایج آن به‌کمک روش بیشینه‌سازی[1] بررسی گردید. افراد مختلف نقش جمهوری‌خواهان مختلف را با خشونتی فزاینده اجرا کردند، بنابراین مسائل اساسی –اعم از قدرت فزایندهٔ راست‌گرایان افراطی و خشونت‌طلب، همچنین و نادانی و ناتوانی نیروهای مردم‌سالار –آشکار شد. در دورهٔ بعدی سمینار، مسائل تاریخی نظیر خاطرات جمهوری وایمار و به قدرت رسیدن هیتلر مورد بررسی قرار گرفت. در صحنه‌هایی که هیتلر با نمایندگان مردم آلمان صحبت می‌کرد، مضمون انتقادیِ کشش انسان، و به همان نسبت دافعهٔ او، نسبت به نیروهای شر و نابودگر مطرح شد.

تئاتر پلی‌بک

هنگامی‌که روان‌نمایشگران در جستجوی فرم‌هایی بودند که بتوانند فرد و گروه را در بستر اجتماعی وسیعترش ببینند و لحاظ کنند، این «تئاتر پلی‌بک» بود که نظر آنان را بیش از پیش جلب کرد. جاناتان فاکس، کارشناس‌ارشد ادبیات و علوم‌سیاسی، بازیگر و روان‌نمایشگری است که بنیان‌گذار و کارگردان نخستین گروه تئاتر پلی‌بک (در میدهادسن ولیِ نیویورک) است. در ضمن، او مدیر شبکهٔ بین‌المللی تئاتر پلی‌بک (IPTN) نیز هست(9). فاکس تئاتر پلی‌بک را نوزایی تئاتر بداههٔ مورنو، فرمی توسعه یافته‌تر از آن و شکلی از نمایش‌درمانیِ گروهی می‌داند (فاکس 1991). جو سالاس[2]، بازیگر و آهنگساز نخستین گروه تئاتر پلی‌بک، کار این گروه را چنین شرح می‌دهد:

از سال 1975 تئاتر پلی‌بک شکلی از بداهه‌سازی را تدریس و اجرا می‌کند که مدیرش، جاناتان فاکس، آن را ابداع کرده است. در این فرم، ماجراهایی از زندگی واقعی به نقل از داوطلبانی از بین تماشاگران به قطعه‌هایی تئاتری تبدیل می‌شوند که درجا توسط بازیگران خلق می‌گردند. زمانی کسی از این تئاتر به «تئاتر غار[3]» یاد کرد. اشاره او به این بود که تئاتر ریشه در میل باستانی انسان به انتقال و نمایشی‌کردن تجربهٔ فردی دارد که به‌موجب آن، این میل را هم با روان فرد و هم با تکامل جامعه درمی‌آمیزد ... تماشاگران با دیدن رفتار بازیگر، حس امنیت کافی برای واکنش دارند آنگاه که دعوت می‌شوند تا درمورد چیزی که برایشان اتفاق افتاده –اعم از خاطره‌ای خوشایند یا ناخوشایند، رؤیا و یا تجربه‌ای خیالی– حرف بزنند. «نقّال[4]» با هدایت کارگردان یا «راهنما[5]» بازیگران قصه‌اش را از بین

---

[1] Maximization: روشی از تصمیم‌گیری که در آن بهترین گزینه از طریق بررسی جامعِ بدیل‌های موجود، به دست می‌آید. م

[2] Jo Salas

[3] theatre of the cave

[4] Teller

[5] Conductor

اجراگران انتخاب می‌کند. اجراگران منتخب به‌کمک نورپردازی و موسیقی، قصه را به صحنه‌ای تئاتری تبدیل می‌کنند و از پودِس و تکه‌های پارچه به عنوان ابزار صحنه بهره می‌گیرند. قصه پشت قصه می‌آید تا نمایشی جمعی شکل بگیرد که زندگی مردم را بازتاب می دهد.

(سالاس 1983: 15)

مشخصهٔ یک اثر پلی‌بک، جوّ گشودهٔ آن است. گروه و «راهنما» این وظیفهٔ حساس و دشوار را دارند که به کُنه تجربه‌های شخصی که در قصه‌ها نقل می‌شود پی‌ببرند تا بتوانند آنها را به‌صحنه بیاورند. اگر اجرای قصه راوی یا «نقّال» آن را راضی نکند، او می‌تواند نمایش را دوباره کارگردانی و تصحیح کند. باوجود تفاوت از حیث ملیّت، موضوع و شرایطِ قصه‌هایی که در کارگاه‌ها و اجراهای تئاتر پلی‌بک نقل می‌شوند، تشابه در ساختار تجربه‌های انسانی و معنای وجودی آنها، نیروی وحدت‌بخشی است که باعث می‌شود یک کاتارسیس ذهنی و منسجم گروهی روی دهد.

از دید فاکس، تکنیک‌های تئاتر پلی‌بک به اسلوب‌های مورنو و بوال شبیه است. در حالیکه برخی شاید تئاتر پلی‌بک را مهمترین پیشرفت در جنبش روان‌نمایشگریِ دههٔ اخیر بدانند، فاکس برآن است که تئاتر پلی‌بک «ادامه همان سنت بسیار قدیمیِ تئاتر مردمی است که حتی پیش از مورنو هم وجود داشت» (1991: 41). می‌توان تکنیک نمایش‌پردازی همزمان[1] بوال را، که از اوایل دهه 1970 به عنوان بخشی از برنامه های سوادآموزی امریکای جنوبی به کار برده شد، با همین سنت‌های قصه‌گویی مردمی مرتبط دانست. دو عنصر اساسی آن عبارتند از اینکه تماشاگران می‌نویسند یا نقل می‌کنند، و اجراگران بازی می‌کنند. اما وقتی بوال نمایش‌پردازیِ همزمان را توضیح می‌دهد، تفاوت ساختاری (بین تئاتر سرکوب‌شدگان و تئاتر پلی‌بک) معلوم می‌شود:

اینجا تماشاگر برای اولین بار وارد گفت‌وگو می‌شود، بی‌آنکه از او خواسته شود که بازی کند. وی موضوعی برای صحنه پیشنهاد می دهد که بازیگران آن را بداهه‌سازی می‌کنند ... تاجایی که به مسئله اصلی می‌رسند. سپس اجراگران دست‌نگه‌می‌دارند و از مخاطبان می‌خواهند راه‌حل ارائه‌کنند. راه‌حل‌ها یکی پس از دیگری اجرا می‌شوند و طی آن هر تماشاگر حق دارد کار را قطع کند و کنش بداهه‌سازی شده و مکالمهٔ بازیگران را تصحیح نماید ... نمایش‌پردازی همزمان به این معنی است که تماشاگر تبدیل به «نویسنده» می‌شود و بازیگر ایده‌های او را فوراً به صحنه‌ای تئاتری تبدیل می‌کند (10).

(بوال 1989: 51)

بااین‌وجود، تئاتر پلی‌بک از این حیث که بسیار منعطف است و به ما امکان می‌دهد از اسلوب‌های آن استفادهٔ چندگانه کنیم، به تئاتر سرکوب-شدگان شبیه است. مثلاً تئاتر پلی‌بک نیز مانند تئاتر سرکوب‌شدگان، کارش را به اجراهای عمومی محدود نمی‌کند؛ مربیان تئاتر پلی‌بک برای جمع‌های بسیار متفاوت، از کودکان مدرسه‌ای تا زندانیان و بازنشستگان، کارگاه آموزشی برگزار می‌کنند (فاکس 1991: 32).

ادغام تکنیک‌ها

حدود ده سال است که من تلاش می‌کنم اسلوب‌های تئاتر سرکوب‌شدگان را به‌لحاظ نظری و عملی با روش‌های نمایش‌درمانیِ گروهی و روان-نمایشگری، تلفیق کنم. اخیراً تکنیک‌های تئاتر پلی‌بک را نیز در کارم گنجانده‌ام. من در ژانویه 1991 سمیناری برای مرکز روان‌نمایشگریِ شهر

[1] Simultaneous Dramaturgy

مونستر[1] آلمان برگزار کردم. ده مشارکت‌کننده زن از جاهای مختلف آلمان و سویس ثبت نام کردند. ما با «تئاتر تصاویرِ» بوال به عنوان تمرینی بداهه‌سازانه شروع کردیم –به‌طور خاص از تمرین «تصویر را کامل کن» استفاده کردیم –و بر مسئلهٔ قدرت و سلبِ قدرت در روابط زن و مرد تمرکز نمودیم (11). در جلسه بعد، از تکنیک «تصویر – ماشینِ» بوال بهره بردیم، ما توجه خود را گسترش دادیم و به مسئلهٔ سلبِ قدرت فرد در مواجهه با تهدید جنگ پرداختیم. می‌خواستیم این سلب قدرت را در رابطه با جنگ قریب الوقوعِ خلیج کشف کنیم و نسبت به جنبه‌ای از مناسبات قدرت زن/مرد، شناخت پیدا کنیم– اینکه زنان احساس می‌کنند قدرت‌شان برای ایجاد تغییر در حوزه عمومی/سیاسی، از آنها سلب‌شده است. در مرحلهٔ بعدی سمینار، از «تئاترِ روزنامه زنده» – یعنی از تلفیق «روزنامه زندهٔ» مورنو و «تئاتر روزنامهٔ» بوال – استفاده کردم (فلدهندلر 1989). قطعه‌ای از یک روزنامهٔ محبوب آلمانی به نام *روزنامه مصور*[2] انتخاب کردم و پیشنهاد دادم از این تیتر آن استفاده کنیم: «بوش: صدام حسین! تسلیم شو، تو هیچ شانسی نداری!» از مشارکت‌کنندگان خواستم نقش این دو پروتاگونیست را بازی کنند تا شخصیت آنها را درک کنند. در مرحلهٔ بعد، روی صحنه یک نیم‌دایره تشکیل دادیم که درمحدوهٔ آن، بوش و صدام شانس این را داشتند طی یک نمایش‌پردازی عمومی با هم دیدار کنند. مشارکت‌کنندهٔ اول، صدام را پر از نفرت نشان داد که می‌آمد و می‌رفت و ناسزا می‌گفت. زنی دیگر بوش را نشان می‌داد که با اطمینان به پیروزی‌اش، صدام را تحریک می‌کرد. او نیز همگام با صدام می‌آمد و می‌رفت. به‌نظر می‌رسید گفت‌وگو بین این دو محال است؛ دنیای آنها به شکلی آشتی‌ناپذیر از هم جدا بود.

پیشنهاد کردم دنیاهای درون این دو مرد را به‌شیوهٔ نمایش‌پردازانه بررسی کنیم. جنبه‌های درونی هر دو مرد، بنابه درک ذهنی مشارکت‌کنندگان، یکی پس از دیگری اجرا شد. آنچه درمورد صدام معلوم شد، احساس فشار از جانب جامعهٔ جهانی، حرص‌وآزِ مرگبار، آسیب‌پذیری، اعتقاد مذهبی و حتی مادرش (به عنوان یک صدای درونی سخت‌گیر) بود. وجوه درونی بوش عبارت بودند از خودسری و نخوت، فشار رسانه‌ها و لابی‌های صنعتی بر او، خشکه‌مقدسی، تعصب شدید و – مانند صدام – مادرش به عنوان وجدان مجسّم او.

به‌واسطهٔ تعاملی صحنه‌ای میان وجوه درونی شخصیت‌های اصلی، بحثی بسیار شدید و پرکشمکش درگرفت. تنش واقعی و جنگ‌افروزانه در جهان در قالب کشمکشی بین پرسوناهای روان‌شناختی بوش و صدام به اجرا درآمد. نهایتاً آنها را با طناب به هم وصل کردند و اینگونه به امکانی نهایی برای تماس و ارتباط، وجه نمادین دادند. اما شخصیت‌های اصلی فوراً طناب را به سِلاح‌های جنگی بدل کردند و کشمکش شدیدتر شد. از مشارکت‌کنندگانی که در این قطعهٔ آخر فعالیتی نداشتند، خواستم به عنوان زنان شهروندی که نگران این مسئله‌اند، مداخله کنند. آنها تلاش خود را کردند، اما نتوانستند تغییری ایجاد کنند. چند روز بعد از اتمام کارگاه، جنگ شروع شد.

با کار روی این تیترِ روزنامه، قدرت و سلب قدرت که در آغازِ سمینار به‌عنوان موضوع اصلی نمایش‌درمانیِ گروهی مطرح‌شده‌بود، عینیت پیدا کرد. پس از آن به‌واسطهٔ تئاتر پلی‌بک، درگیری شخصی مشارکت‌کنندگان با همین موضوع بررسی شد؛ مسئلهٔ مشترک آنها سرکوب زنان بود که در قصه‌های مختلف‌شان نمود پیدا کرد. تمرین بعدیِ پلی‌بک، به سلب قدرت در موقعیت‌های شغلی –به‌ویژه در حوزهٔ خدمات اجتماعی – معطوف شد. در بخش پایانی تمرین‌ها، تصاویر واقعی با تصاویر مطلوب مقابله شدند، و مرحلهٔ گذار بین آنها به‌صورت تلاش‌های مختلف درجهت تغییر، بررسی گردید.

[1] Münster
[2] *Bildzeitung*

کلام آخر

طرفداران مورنو و بوال تلفیق واقعیت درونی و برونی را برای غلبه بر کشمکش فردی و اجتماعی ضروری می‌دانند. مورنو فضایی گشوده با رویدادهایی صحنه‌ای را به عنوان عرصه‌ای برای واقعیت مازاد مطرح می‌کند؛ بوال همین را با فضای زیبایی‌شناختی پیشنهاد می‌کند. این فضای بینابین، به تعبیر وینیکات جایی است که در آن ادراک نمادین روی می دهد پیش از اینکه به زندگی روزمره بدل شود. درآنجا انسان طی دوره‌ای آزمایشی روی صحنه‌ای که واقعیت‌های ذهنی و عینی به هم می‌رسند، به پروتاگونیستی فعال در زندگی خود بدل می‌شود.

ترجمه از زبان آلمانی: اولا نوئربرگ[1]

ضمیمه: موردِ باربارا

شرح ذیل از مورنو در مورد کارش با باربارا، هم با کاتارسیس تلفیقی خودش و هم با فرد/ شخصیت[2] بوال در ارتباط است. مورنو و شاگردانش همواره از این جلسه به عنوان سرمنشأ روان‌نمایشگری، همچنین کشف کاتارسیس پروتاگونیست و تأثیرِ درمانگرانهٔ آن یاد کرده‌اند. این مورد همچنین به ما کمک می‌کند اولین فعالیت‌های درمانگرانهٔ مورنو و پیشرفت او از تئاتر به روان‌نمایشگری را درک کنیم. خود بوال وقتی دربارهٔ اختلاف‌نظرش با مورنو برسرکاتارسیس بحث می‌کند، از مورد باربارا یاد می‌کند(بوال 1990: 90 –4):

> بازیگر جوانی داشتیم به اسم باربارا که هم در تئاتر کار می‌کرد و هم در تجربهٔ جدیدی که من شروع کرده بودم و «روزنامهٔ فی‌البداهه و زنده» نام داشت، حضور داشت. او به دلیل تبحرش در نقش شخصیت‌های بی‌تکلف، حماسی و رمانتیک، در کانون توجه بود. خیلی زود کاشف به عمل آمد که او عاشق مرد جوانی است که شاعر و نویسنده است، همیشه در ردیف اولِ تماشاگران می‌نشیند، همهٔ اجراهای او را می‌بیند و او را تشویق می‌کند. رابطهٔ عاشقانهٔ این دو – باربارا و جورج – فزونی گرفت. یک روز جورج درحالی پیش من آمد که چشمان همیشه شادابش مغموم بودند. پرسیدم: «چی شده؟» گفت: «اوه دکتر، نمی‌تونم تحملش کنم.» کنجکاوانه پرسیدم: «چی رو؟» گفت: «اون موجود جذاب و پَریوشی که همه‌تون تحسینش می‌کنین، در خلوت باهام مثل یه موجود مزاحم رفتار می‌کنه. خیلی بددهنه، هروقت هم مثل دیشب از دستش عصبانی می‌شم، با مشت به جونم می‌افته.» گفتم: «وایسا. تو مثل همیشه اومدی تئاتر، من براش چاره‌ای پیدا می‌کنم.» آن شب وقتی باربارا به پشت صحنه رفت تا آماده شود مثل همیشه نقش زنی کاملاً متشخص را بازی کند، پیش او رفتم و گفتم: «ببین باربارا، تا حالا کارت عالی بوده، ولی به نظرم داری تکراری می‌شی. مردم دوست دارن آدم‌های سطحی‌تر رو نشون بدی، طبیعت خام انسان رو، ابتذال و حماقتش رو، واقعیت منفعت‌جویانه‌ش رو، آدم‌ها رو نه‌تنها همون جور که هستن، بلکه *بدتر* از اونی که هستن نشون بدی، عین زمانی که شرایط نامعمول اونا رو از تعادل خارج می‌کنه. می‌خوای امتحانش کنی؟» با اشتیاق گفت: «بله. خوشحالم که اینو گفتین. خیلی وقت بود حس می‌کردم باید تجربه تازه‌ای به تماشاگرها بدم. ولی به نظرتون آیا از عهده‌ش برمیام؟»

---

[1] *Ulla Neuerberg*

[2] Personne / personnage

جواب دادم: «اینو در موردت مطمئن هستم. طبق یه خبر جدید، دختری که در اوتاکرینگ[1] (منطقه‌ای زاغه‌ای در وین) توی خیابونا مردها رو وسوسه می‌کرده، غریبه‌ای بهش حمله‌ور شده و اونو کشته. یارو هنوز فراریه و پلیس دنبالشه. حالا تو قراره همون دختر خیابون‌گرد بشی. (به ریچارد، یکی از بازیگرهای مرد گروه اشاره کردم) دزد هم ایشونه. صحنه رو آماده کنید.» روی صحنه یک خیابان، یک کافه و دو چراغ را مجسم کردیم. باربارا راه افتاد. جورج روی صندلی همیشگی‌اش در ردیف اول نشسته بود و بسیار هیجان‌زده بود. ریچارد در نقش دزد بعد از باربارا از کافه بیرون آمد و دنبال او راه افتاد. آنها با هم برخورد پیدا کردند، چیزی نگذشت که کار به جروبحثی شدید کشید. موضوع بر سر پول بود. ناگهان طرز بازی‌کردن باربارا به شکلی کاملاً غیرمنتظره تغییر کرد. او چاک دهانش را کشید، مشتی حوالهٔ آن مرد کرد و پای او را چند بار لگد کرد. متوجه جورج شدم که نیم‌خیز شد و به‌حالتی نگران با دست به من اشاره کرد. شخصیت دزد از کوره در رفت و دنبال باربارا گذاشت. ناگهان چاقویی نمایشی را از جیب بغلی کتش درآورد. دورِ صحنه دنبال باربارا دوید و به او نزدیک و نزدیکتر شد. باربارا چنان خوب بازی می‌کرد که انگار واقعاً وحشت کرده بود. تماشاگران بلند شدند و فریاد زدند، «این کارو نکن! این کارو نکن!» ولی او تا وقتی باربارا را (به‌صورت فرضی) نکشت، دست‌بردار نشد. بعد از اجرای این صحنه، باربارا لبریز از شادی بود. جورج را بغل کرد و آن دو سرمست و شادان رهسپار منزل شدند. از آن پس، او بازی در نقش طبقات فرودست را ادامه داد. جورج روز بعد به دیدن من آمد. او بی‌درنگ دریافته بود که این کار نوعی درمان است. از آن به بعد، باربارا در نقش خدمتکاران خانگی، دختران پابه‌سن‌گذاشته، همسران کینه‌توز، معشوق‌های مُغرض، پیشخدمت‌ها و روسپی‌ها ظاهر شد. جورج به من گزارش روزانه می‌داد. بعد از چند جلسه به من گفت: «خب، یه اتفاقی درموردش افتاده. هنوز توی خونه بدخلقه ولی شدتش کم شده. مدتش کوتاه‌تر شده و اون وسط‌ها لبخند هم می‌زنه. گاهی مثل دیروز صحنه‌هایی از اجراهاشو به یاد میاره که شبیه واقعیته. خنده‌ش می‌گیره، منم باهاش می‌خندم، چون منم یادم میاد. انگار همدیگه رو توی یک آینهٔ روان‌شناسانه می‌بینیم. هردومون می‌خندیم. گاهی قبل از اینکه از کوره در بره، پیش‌بینی می‌کنه چه اتفاقی می‌خواد بیفته و خنده‌ش می‌گیره. آخر سر بدخلق می‌شه، ولی نه به شدت گذشته.» این مانند کاتارسیسی ناشی از شوخی و خنده بود. فرایند درمان را ادامه دادم و با دقت بیشتر و طبق نیازهای هر دوِ آنها برای باربارا نقش تعیین می‌کردم. یک‌شب جورج اعتراف کرد که حضور در این جلسات و گوش‌سپردن به تحلیل‌های من پس از اجراها، خودش را هم تحت تأثیر قرار داده است: «دیدن اجراهای روی صحنه، من رو نسبت به باربارا صبورتر و بی‌تابی من رو کمتر کرده.» همان شب به باربارا گفتم که به عنوان بازیگر پیشرفت کرده و پرسیدم که آیا مایل است روی صحنه با جورج همبازی شود. این امر تحقق پیدا کرد و اجراهای دونفره آنها برصحنه، که بخشی از برنامه رسمی ما شد، بیش از پیش شبیه صحنه‌هایی می‌شد که روزانه در خانه اجرا می‌کردند. آنها به تدریج خانواده‌هایشان، صحنه‌هایی از کودکی باربارا، و رؤیاها و برنامه‌هایی که برای آینده در سر داشتند را به نمایش گذاشتند. پس از هر اجرا، تماشاگرانی پیش من می‌آمدند و می‌پرسیدند چرا صحنه‌های باربارا و جورج تأثیر بیشتری نسبت به بقیه صحنه‌ها دارند (مخاطب‌درمانی).

من، باربارا و جورج چند ماه بعد با هم در خلوتِ تماشاخانه نشستیم. آنها خودشان و همدیگر را دوباره پیدا کرده بودند، یا بهتر است بگویم، خودشان و همدیگر را برای اولین بار پیدا کرده بودند. پیشرفت جلسه‌به‌جلسهٔ آنها در روان‌نمایشگری را تحلیل، و روند درمان آنها را برایشان تعریف کردم.

[1] Ottakring

(مورنو 1985: 4-5)

یادداشتها

1. دکتر گرته لویتز (متولد:1930): روانپزشک و روان درمانگر آلمانی، از شاگردان مورنو، مدیر مؤسسه مورنو در اوبرلینگن و نویسنده کتاب: *روان نمایشگری نظری و عملی* است. همچنین وی دبیر انجمن بین المللی روان درمانی گروهی (IAGP) بود که مورنو از 1986 تا 1989 بنیان نهاد.
2. بوال در بحث از آزمونگری در کشور پِرو طی برنامه *عملیات سوادآموزی یکپارچه* (ALFIN) طرح کلی *تئاتر روزنامه* را ترسیم می کند. این تئاتر برای تبدیل اخبار چاپی به اجراهای نمایشی از این قبیل تکنیکها بهره می برد: خوانش ساده، خوانش همزمان وقایع خبری متضاد، گنجاندن داده ها یا اطلاعات حذف شده، خوانش موزون، بداهه سازی، تقویت اخبار با آواز و جلوه های بصری، و توجه دادن به رویدادهایی خبری (نظیر گرسنگی و بیکاری) که در حد اشاره ای کوتاه و مختصر چاپ شده اند. بنگرید به بوال 1979 [م.س]
3. خودِ یاور (یا به طور ساده «یاور») شخصی است که نقش فرد مهم دیگر را در جلسه «روان – نمایش درمانی» اجرا می کند.
4. این با مفهوم «شخص و شخصیت» بوال منافات ندارد. شخص، تمام قابلیتهای آنچه می توان شُد را دربردارد که عبارت اند از: خصائل شخصی (بازنمای آنچه به لحاظ اخلاقی و اجتماعی مورد تأیید است) و شخصیت(بازنمای آنچه خصائل شخصی نیست). از دید بوال، بازیگران می توانند بر صحنه چیزی را اجرا کنند که از طریق شخص اخلاقی قابل اجرا نیست. بنابراین ما (اشخاص) بازیگر می شویم تا خصائل شخصی مان را تقویت کنیم، خودمان را پویا سازیم و با سرکوب بجنگیم. همچنین بنگرید به «ضمیمه: مورد باربارا» در پایان مقاله.
5. بوال از تکنیکی بهره می گیرد که در آن شخصیت اصلی چندبار تصویر سرکوب را تغییر می دهد و هربار جنبه ای از تصویر را عوض می کند تا اینکه تصویر مطلوبش از موقعیت را دقیقتر به نمایش بگذارد. این تکنیک غالباً همراه با دیگر تکنیکهای تئاتر شورایی انجام می گیرد.
6. شرح مورنو از موردی که در پایان مقاله آمده، فرایند درمانی از طریق کاتارسیس را به عنوان فرمی پیش از «روان – نمایش درمانی» نشان می دهد.
7. بوئر غیر از تألیف کتابی درمورد فلسفه ی درمانی مورنو، درخصوص کاربرد فنون «روان – نمایش درمانی» در رشته های مختلف غیردرمانی نظریه های تأثیرگذاری داشته است. در کتابی که او با نام *سالنامه «روان – نمایش درمانی»، تجربه روانشناختی و سیاست ورزی اجتماعی 1991* تألیف کرده، در مورد بوال نیز به اختصار بحث می کند. وی همچنین بانی و مدیر مرکز «روان – نمایش درمانی» شهر مونستر آلمان است که با هدف گسترش استفاده از «روان – نمایش درمانی» و تئاتر در دیگر زمینه های فرهنگی اجتماعی شکل گرفت.

8. بوال درمورد برپایی و حمایت از سه مرکز (در ریو دو ژانیرو، پاریس و نیویورک) برای پژوهش و تجربه کردن فنون تئاتر شورایی با یونسکو وارد مذاکره شده است. یونسکو همچنین کمک کرد تا برگزاری همایش بین المللی تئاتر شورایی در سال 1991 در پاریس ممکن شود. [م.س]
9. بیست و هشت گروه در سراسر دنیا هستند که در خبرنامه ITPN – به نام اینترپلی – از ماه نوامبر 1991 ثبت شده اند.
10. نمایش پردازی همزمان مرحله ای از کار تئاتر اجتماعات بود که هنوز تئاتر مجادله بوال شکل نگرفته بود. در مجادله تماشاگر جایگزین بازیگر/شخصیت اصلی می شود و مداخله خود را اجرا می کند. بنگرید به مصاحبه توسینگ/شکنر که ببینید یک اتفاق باعث رسیدن بوال از نمایش پردازی همزمان به تئاتر مجادله شد. [م. س]
11. در تجربه ای که بوال آن را «تصویر را کامل کن» می نامد افراد، گروه‌های دو نفره می شوند و با تصویری ثابت– مثلاً با دست دادن - شروع می کنند. یکی از آنها از تصویر خارج می شود و دیگری را با دست دراز شده رها می کند. این همبازیِ خارج شده، بی هیچ حرفی، دوباره وارد می شود و تصویر را کامل می کند، اما حالتی متفاوت و رابطه ای متفاوت با همبازی اش که دستش را دراز کرده اتخاذ می کند و به همین دلیل مفهوم تصویر را تغییر می دهد. سپس همبازی دیگر خارج می شود و همین کار را انجام می دهد – یعنی یک بار دیگر تصویر را کامل می کند و مفهوم را تغییر می دهد. همبازیها همچنان تعویض می شوند و تا می توانند به سرعت خود را در وضعیتهای مکمل قرار می دهند و با بدنهای خود فکر می کنند (بوال 1992: 130).

کتاب شناسی

Boal, A. (1977) *Théâtre de l'Opprimé.* Paris: Maspéro. [English: (1979) *Theatre of the Oppressed,* trans C.A. and M.L.McBride. New York: Urizen Books]

——(1980) *Stop! C'est magique.* Paris: Hachette.

——(1989) *Theater der Unterdrückten.* Frankfurt: Suhrkamp.

——(1990) *Méthode Boal de théâtre et de thérapie: l'arc-en-ciel du désir.* Paris: Ramsay.

——(1992) *Games for Actors and Non-actors,* trans. A.Jackson. London: Routledge.

Buer, F. (ed.) (1989) *Morenos Therapeutische Philosophie.* Opladen: Leske & Budrich.

Copferman, E. (1977) "Au peuple les moyens de production théâtrale," in Boal, A. *Théâtre de l'Opprimé.* Paris: Maspéro.

Davies, M.H. (1987) "Dramatherapy and psychodrama," in Jennings, S. (ed.) *Dramatherapy.* London: Routledge.

Feldhendler, D. (1987) *Psychodrama und Theater der Unterdrückten.* Frankfurt: Puppen & Masken.

——(1989) "Das Lebendige Zeitungstheater als psychodramatische praxis," in Kösel, E. (ed.) *Persönlichkeitsentwicklung in Beruflichen Feldern auf der Grundlage des Psychodramas.* Freiburg: Pädag Hochsch.

——(1991) "Aus dem Leben gegriffen! Szenische Darstellung von Zeitungsnachrichten als Unterrichtseinheit," in Ruping, B. (ed.) *Gebraucht das Theater die Vorschläge Augusto Boals: Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen- Remscheid: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e.V.

Fox, J. (ed.) (1987) *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity by J.L.Moreno, M.D.* New York: Springer.

——(1991) "Die inszenierte persönliche Geschichte im Playback Theatre," *Psychodrama,* 1:31–44. Köln: U.Klein.

Houbart, M. (1989) Interview, Paris. Kellermann, P.F. (1982) "Psychodrama—eine 'als-ob' Erfahrung," *Integrative Therapie,* 1–2:13–23. Paderborn: Junfernmann.

Lacan, J. (1968) *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis,* trans. A.Wilden. Baltimore: Johns Hopkins Press.

Leutz, G.A. (1974) *Psychodrama.* Berlin: Springer.
Mannoni, O. (1969) *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène.* Paris: Editions du Seuil.
Marineau, R.F. (1989) *Jacob Levy Moreno 1889–1974.* London: Tavistock/ Routledge.
Moreno, J.L. (1924) *Das Stegreiftheater.* Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag.
[English: (1973) *The Theatre of Spontaneity.* New York: Beacon]
——(1970) *Das Stegreiftheater,* second edition. New York: Beacon.
——(1974) *Die Grundlage der Soziometrie,* third edition. Opladen: West Deutscher Verlag.
——(1985) *Psychodrama,* vol. I, fourth edition. Ambler, PA: Beacon House.
——(1988) *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama,* third edition. Stuttgart: Thieme. [English: (1966) *The International Book of Group Therapy.* New York:Philosophical Library]
Moreno, Z.T. (1982) "Über Aristoteles, Breuer, und Freud hinaus: Moreno's Beitrag zum Konzept der Katharsis," in Petzold, H.G. (ed.) *Dramatische Therapie.* Stuttgart: Hippokrates.
Petzold, H.G. (ed.) (1982) *Dramatische Therapie.* Stuttgart: Hippokrates.
Salas, J. (1983) "Culture and community: Playback Theater," *Drama Review,* 27 (2) (T98): 15–25.
Winnicott, D.W. (1989) *Vom Spiel zur Kreativität,* third edition. Stuttgart: Klett- Cotta. [English: (1982) *Playing and Reality.* New York: Routledge, Chapman & Hall]
Yablonsky, L. (1978) *Psychodrama.* Stuttgart: Klett-Cotta.
Zeintlinger, K.E. (1981) *Analyse, Präzisierung und Reformulierung der Aussagen zur Psychodramatischen Therapie nach J.L.Moreno.* dissertation, University of Salzburg.

منبع

تئاتر شورایی: تئاتر و شهروندی، به‌کوشش علی ظفرقهرمانی‌نژاد، نشر شهر، چاپ اول، 1394، صص 33-67