سخن مترجم

کتابی که در دست دارید حاصل سال‌ها پژوهیدن و آزمودن هنر نمایش در حوزه‌های درمانی وآموزشی توسط سالوو پیتروتسلاست. او نمایش‌درمانگری است که از مقولهٔ تئاتر و قابلیت‌های آن به منزلهٔ ابزاری برای ارتقای کیفیت زندگی و سلامت افراد آگاهی کامل دارد. پیتروتسلا با بصیرتی خارق‌العاده ما را با جنبه‌های شفابخش نمایش آشنا می‌کند و این کار را با ظرافتی شگرف و روشن‌بینی مثال‌زدنی انجام می‌دهد.

علاوه بر موضوع کتاب و دانش عمیق نویسندهٔ آن، که در جای‌جای اثر نمودار است، ویژگی دیگر و مجذوب‌کنندهٔ کتابْ راهکارهای عملی آن است. نویسنده آزمون‌ها و بازی‌های نمایشی را با صداقت و بینش کم‌نظیری عرضه می‌کند که خود طی سال‌ها در ارتباط با افراد در مراکز تأدیبی و بالینی گوناگون به کار بسته است. او مرشدی است که قدم به قدم ما را در مسیری راهنمایی می‌کند که شاید پیمودنش چندان ساده نیست و برای این کار دستورالعمل‌هایی ملموس و عملی دارد.

این کتاب فقط به طور نظری به مبحث نمایش‌درمانی نمی‌پردازد بلکه با مثال‌هایی عینی آن را کاربردی و انجام‌پذیر می‌کند و از همه مهم‌تر ضرورت و تأثیر آن را برای بهبود زندگی، توانمندسازی و بازپروری افراد آسیب‌دیده آشکار می‌سازد.

با پیچیده‌تر شدن انواع آسیب‌های اجتماعی در جوامع امروزی، چه‌بسا چنین کتاب‌هایی بسیار رهگشا باشد. شاید در کشور ما هنوز نمایش‌درمانی ناآشنا به نظر برسد، حال آن که در غرب موضوعی تازه نیست و سال‌هاست جای خود را در کنار دیگر روش‌های درمانی و آموزشی باز کرده است و برای حل معضلاتی چون اعتیاد، خشونت علیه زنان، کودکان و غیره استفاده می‌شود.

این کتاب افق تازه‌ای پیش روی ما قرار می‌دهد و بعد معجزه‌گر تئاتر در بهبود زندگی افراد را برای ما نمایان می‌سازد. در انتها می‌خواهم از آقای علی ظفر قهرمانی‌نژاد بابت راهنمایی‌های سودمندشان در ترجمهٔ این اثر تشکر کنم. من از این کتاب بسیار آموختم و به قول سو امی جنینگز[1] «می‌خواهم این کتاب را دوباره و دوباره بخوانم. سالوو از تو برای این کتاب که چون جواهری در غار می‌درخشد تشکر می‌کنم».

1. Sue Emmy Jennings

دربارهٔ کتاب درآمدی بر نمایش‌درمانی

کتاب *درآمدی بر نمایش‌درمانی*[1] چارچوبی نظری برای تجربهٔ عملی نمایش‌درمانی فراهم کرده است و رابطهٔ بین «خود» و «دیگری» را بررسی می‌کند؛ رابطه‌ای که درک آن، به قول مؤلف، کلید مهار کل نیروی بالقوهٔ نمایش‌درمانی به منزلهٔ رسانه‌ای شفابخش است.

در سه بخش «تئاتر و جهان»، «بنیان‌های نمایش‌درمانی» و «نمایش‌درمانی و کاربردهایش»، نمایش‌درمانی از دو جنبهٔ نظری و عملی بررسی می‌شود. در بخش نخست، فرد برحسب استعارهٔ نمایشی و با تمرکز بر موضوع هویت و وساطت بین جهان‌های درون و بیرون معرفی می‌شود. در بخش دوم عناصر تشکیل‌دهندهٔ واقعیت نمایشی، به‌خصوص بازی و روایت و نقش، بررسی می‌شود و در بخش نهایی ارزش عملی نمایش‌درمانی را در طیفی از مکان‌های بالینی شاهدیم.

این کتاب صرفاً در مورد «چگونگی انجام دادن نمایش‌درمانی» نیست ـ مبنای نظری بنیادینی برای این مقوله فراهم می‌کند و مورد توجه بسیار کسانی واقع خواهد شد که در مورد نمایش‌درمانی به مطالعه یا تجربهٔ عملی می‌پردازند.

سالوو پیتروتسلا[2] نمایش‌درمانگر[3]، روان ـ نمایش‌درمانگر[4] و معلم تئاتر است. او هم به طور خصوصی و هم در مقام نمایش‌درمانگر خُبره در یک کانون اصلاح و تربیت با نوجوانانی کار می‌کند که اختلالات شخصیتی دارند. او پایه‌گذار و مدیر اولین دورهٔ آموزشی نمایش‌درمانی در ایتالیاست.

---

1. *dramatherapy*
2. Salvo Pitruzzella
3. dramatherapist
4. psychodramatist

قدردانی

به یاد د.
که تئاتر جانش را حفظ نکرد.

قبل از هر چیز می‌خواهم از دو نفر تشکر کنم که در اجرای برنامهٔ این کتاب بیشترین حمایت و تشویق را به من ارزانی داشتند: راجر گرینجر[1] و سو امی جنینگز. من بخت این را یافتم که از دانش عمیق و توجه صادقانهٔ آن‌ها بهره‌مند شوم.

این کتاب ثمرهٔ تجربه‌ای دوازده‌ساله در پژوهش و آزمایش هنر نمایش در حوزه‌های درمانی و آموزشی است. این کتاب نشان از تأثیر افراد بی‌شماری دارد که ملاقات کرده‌ام: دانش‌آموزان، مراجعان و همکاران. از هر کدامشان چیزی آموخته‌ام.

می‌خواهم از کلودیا بونانومی[2] و کارکنان کانون آموزشی هنردرمانی (لکّو[3]، ایتالیا) و همکاری «ایل کانتو دی لوس»[4] (پالرمو،[5] ایتالیا) تشکر کنم: آن‌ها هر دو از پژوهش‌های من حمایت کردند و خلق این کتاب را امکان‌پذیر ساختند.

از همسرم ملانیا[6] به پاس تحمل صبورانه‌اش در برابر شب‌نخوابی‌های بسیارم و فرزندانم مارتینو[7]، آریئله[8] و ویولا[9] که سرچشمهٔ بی‌وقفهٔ الهامم بوده‌اند، تشکر می‌کنم.

---

1. Roger Grainger
2. Claudio Bonanomi
3. Lecco
4. Il Canto di Los
5. Palermo
6. Melania
7. Martino
8. Ariele
9. Viola

همچنین از همکاران و دوستانی که دربارهٔ موضوع‌ها و مسائل این کتاب با آن‌ها بحث کردم ممنونم: فرانکو لا چکلا[1]، فابریتسیو فیاسکینی[2]، آلدو کاستا[3]، آنتونیتا مینی[4]، کلودیو برناردی[5]، رابرت جِی. لندی[6] و پیتر اسلید[7].

حق تألیف این کتاب به برنامه‌های اجتماعی سو جنینگز در زرنشتی[8] (رومانی) اختصاص می‌یابد که عبارت است از: طرح ولف[9] برای جوانان سرخورده، گروه‌های اوالون[10] برای زنان قربانی خشونت‌های خانگی و سفرهای خلاقانه برای افراد معلول.

[کتاب‌های مورد استفاده:]

دختر کوچولویی به نام آی[11]، چاپ انتشارات فری تیلز[12] در سال ۱۹۵۰؛ چاپ انتشارات مریون مورهاوس کامینگز[13] در سال ۱۹۶۵ و تجدید چاپ در انتشارات ای. ای. کامینگز تراست[14] در سال ۱۹۷۸با اجازهٔ شرکت هارکورت[15].

دنیای نجات یافته توسط بچه‌ها[16] چاپ نشر السا مورانته استیت[17]در سال ۱۹۶۸. تمامی حقوق محفوظ و متعلق به کارگزاری ادبیات بین‌الملل[18]، میلان، ایتالیاست.

تلاش زیادی شد تا دارندگان حق چاپ این کتاب‌ها را بیابیم و اجازهٔ تکثیر

1. Franco La Cecla
2. Fabrizio Fiaschini
3. Aldo Costa
4. Antonietta Mini
5. Claudio Bernardi
6. Robert J. Landy
۷. Peter Slade: نویسندهٔ کتاب *بازی کودک (Child Play)*، که دربارهٔ اهمیت بازی در رشد انسان است (م).
8. Zarnesti
9. Wolf
10. Avalon
11. *The Little Girl Named I*
12. Fairy Tales
13. Marion Morehouse Cummings
14. E. E. Cummings Trust
15. Harcourt, Inc.
16. *The World Saved by Kids*
17. Elsa Morante Estate
18. Agenzia Letteraria Internazionale

آن‌ها را بگیریم: *شرح روش بازیگری ایچ . دابلیو.*[1] اثر برتولت برشت[2]؛ *سیسو*[3] اثر رابیندرانات تاگور[4] و *تعطیلی تابستانی*[5] اثر رابینسون جفرز[6]. اگر هر آنچه از قلم افتاده است خاطرنشان شود، در چاپ‌های بعدی اصلاح خواهد شد.

1. *Description of the Way of Acting of H. W.*
2. Bertolt Brecht
3. *Sissu*
4. Rabindranath Tagore
5. *Summer Holiday*
6. Robinson Jeffers

پیشگفتار مؤلف

«با بدنم به درون روایت می‌روم، در آن مشارکت می‌کنم و با طنین‌های تقلیدی‌اش از آن واقعه‌ای اجتماعی می‌سازم ... از این نظر، روایت اصل آزادی و قدرتی را یادآور می‌شود که ما، انسان‌های واجد تفکر و تخیل، بر سرنوشت خویش اعمال می‌کنیم».

این قطعه را از کتاب سالوو پیتروتسلا به دو دلیل انتخاب کرده‌ام: اول این که به کانون زنده و شفابخش هنر نمایش راه می‌برد و درمانگر بودن آن را به عمیق‌ترین و انسانی‌ترین شکل ممکن نشان می‌دهد. دوم این که برجسته‌ترین کیفیت این کتاب - یعنی انسانیت پرشور و بی‌پروای آن - را آشکار می‌سازد. کتاب پیتروتسلا ریشه در تجربه دارد و همواره حاصل واقعیت‌هایی است که خود شرح می‌دهد. او *نمایش*درمانگر است و با امور ملموس - و نه صرفاً با بحث و تخیل غیرملموس - سروکار دارد: وقتی می‌گوید «با بدنم به درونِ ... » یعنی بدن هم آشکارکننده و هم آشکارشونده است، «تجربه و ماسک آغازین است... محل عزیمت به سوی یک زبان نمایشی مشترک».

احساس پرشور مؤلف در مورد چیزهایی که شرح می‌دهد درک هوشمندانه‌اش را مخدوش نمی‌کند. با این که همانند کار هنری به امر درمان می‌پردازد، با تهییج و اقناع هم‌زمان ما قادر است بر همهٔ تمایزهای بسیار آشنا میان احساس و فکر غلبه کند (تجسم نمایشی این امر را آنجا می‌بینیم که نیروهای پویش‌زای «بازی» را به‌خوبی شرح می‌دهد؛ همان حیطهٔ فعالیت‌های انسانی که در آن تخیل و واقعیت، و آزادی و نظم به طور خلاقانه‌ای درهم می‌آمیزد).

درمجموع نوشتهٔ حاضر کتاب پرطنینی است، به‌ویژه در بررسی شیوه‌هایی که بنا به تشخیص یک محدودهٔ فرهنگی از «بیماری روانی» با انواع خاص از دست دادن روابط میان‌فردی، خصایل انسانی را با عنوان مجنون یا دیوانه مفهوم‌آفرینی می‌کند. کسانی که پیتر بروک[1] آنان را «ارواح مهروموم‌شده» نامیده است می‌توانند از طریق فرایندهای نمایشی «امکانی استعاری بیابند تا در قالب تصاویری ظاهر شوند که به میراثی همگانی بدل شده است؛ زنجیرهای انزوا را بدرند و خود را همچون محل‌های رویارویی نشان دهند».

در کانون *شخص و آستانه* این باور نهفته است که اساساً نمایش‌درمانی بیش از آن که امری تکنیکی باشد، تجربی است؛ به عبارت دیگر تجربهٔ نزدیک شدن به نیروهای پویش‌زایی که شخصیت به آن‌ها وابسته است ـ تعامل‌های هم آشکار و هم نهان ـ بر هر نوع تکنیکی که ما به منظور تنظیم و مهار آن [شخصیت] ابداع می‌کنیم، مقدم است. بنابراین پیوند میان بصیرت فردی و تحلیل فکورانه که مورد ستایش بروس ویلشر[2] است در اینجا به منزلهٔ یک کیفیت درمانی واقعی به حد کمال خود می‌رسد. تازه‌واردان به نمایش‌درمانی و کسانی که اولین‌بار است در زمینهٔ هر نوع هنردرمانی تجربه کسب می‌کنند، مجذوب این خواهند شد که چقدر این کتاب در درک ما از آن چیزی که عادت کرده‌ایم «زندگی روزمره» بخوانیم اثر دارد. نمایش‌درمانگرها این کتاب را در خلوتْ غنی و در محیط کارْ انگیزه‌بخش خواهند یافت. کتاب حاضر نه‌تنها خطاب به کنشگران، بلکه خطاب به هر کسی است که درگیر کاوشی انسانی برای یافتن راه‌های عمیق‌تر شدن آگاهی ما از ماهیت حیاتی رابطهٔ خود و دیگری است.

اساساً نمایش‌درمانی تجربه‌ای آستانه‌ای است؛ مکان و زمان خاص و بینابین است و به مانند آستانهٔ یک آیندهٔ شخصی‌تر به خدمت گرفته می‌شود ـ این که خود را از نو بسازی تا تصدیق و به یاد سپرده شوی. به نظرم دیداری که در زمستان سال ۲۰۰۱ از پالرمو داشتم در حکم چنین آستانه‌ای بود. آن زمان اولین حضورم در ایتالیا

1. Peter Brook
2. Bruce Wilshire

بود و برای دیدار و رایزنی با هنردرمانگرانی از سراسر کشور دعوت شده بودم. من از استقبال گرم و پرشور آنان حیرت‌زده و مشعوف شدم (گرچه حالا که سالوو را بهتر شناخته‌ام می‌فهمم که این حیرت بی‌دلیل بود!). از سال‌ها پیش که یک نمایش‌درمانگر شدم، هیچ‌وقت در مورد کارم تا به این میزان حس اشتیاق نداشتم. پیش‌تر هیچ‌وقت تا این حد از گستره، غنا و انسانیت عمیق نمایش‌درمانی آگاه نبودم. از این که می‌توانم در اینجا به این حقیقت اذعان کنم خوشحالم؛ زیرا *شخص و آستانه* عمیق‌ترین کتابی است که تاکنون دربارهٔ نمایش‌درمانی خوانده‌ام.

راجر گرینجر

مقدمه

تئاتر شفابخش

«هنر را باید به منزلهٔ شکل‌هایی از مکاشفه، خلاقیت و بسط دانش خیلی جدی مد نظر قرار داد و از این رو فلسفهٔ هنر را باید بخش جدایی‌ناپذیر متافیزیک و شناخت‌شناسی در نظر گرفت».

(نلسون گودمن[1]، ۱۹۶۸: ۱۲۰-۱۲۱)

الگوی جدید

بروس ویلشر، فیلسوف امریکایی، در کتاب مهم خود با عنوان *نقش‌گذاری یک هویت*[2]، پیوندهای بین استعارهٔ تئاتری مورد استفاده برای شرح واقعیت انسان و جوهر خود تئاتر به منزلهٔ آینهٔ فرایندهای مربوط به خلق هویت فردی و اجتماعی را بررسی می‌کند. او به رنسانس جدیدی در هنر نمایش به عنوان «آیین تجویز و تصدیق» امیدوار است؛ «آیینی که تئاتر به آن اشاره دارد اما آن را تصریح نمی‌کند: مراسمی که در آن مردم در فواصل زمانی منظم در زمان-جهان[3] گرد هم می‌آیند و از طریق بیان تدریجی آمیختگی‌های تقلیدگرانهٔ خود با دیگران، همدیگر را در مقام فرد تأیید می‌کنند» (ویلشر، ۱۹۸۲: ۲۹۵).

طبق این دیدگاه، تئاتر قابلیت آن را دارد که زندگی افرادی را که با آن مواجه می‌شوند بهبود بخشد. نمایش‌درمانی شکلی از هنر نمایش است که قصدش

---

1. Nelson Goodman
2. *Role-Playing an Identity*
3. world-time

افزایش سعادت افرادی است که راه‌های گوناگون حضور در جهان و رابطه با افراد دیگر را به شکلی حساب‌شده بر صحنهٔ نمایش بررسی می‌کنند. اصولی که این‌گونه بررسی را ممکن می‌سازد قبل و بیش از هر چیز در ساختار خودِ نمایش نهفته است.

به منظور تحلیل این اصول باید در آغاز بررسی کنیم که تئاتر با چه روش‌هایی سعی کرده است بر چیزی صحه بگذارد که ویلشر از آن به نوید ضمنی تئاتر یاد می‌کند و آن همانا محقق ساختن دوبارهٔ خود به عنوان آیین رویارویی است. بنابراین قبل از معرفی محتویات این کتاب ترجیح می‌دهم نگاهی به برخی از گرایش‌های تئاتری قرن بیستم بیندازم که بدون آن‌ها نمایش‌درمانی هرگز پا به عرصهٔ وجود نمی‌گذاشت.

ریشهٔ برخی از این گرایش‌ها به آنتونن آرتو[1] بازمی‌گردد. آرتو (۱۸۹۶-۱۹۴۸) مؤلف، نمایشنامه‌نویس، بازیگر، کارگردان، سالک، شاعر و خیال‌پرداز بود. او پس از اقامتی طولانی در آسایشگاه روانی در تنهایی درگذشت. به گفتهٔ هیلمن[2] (۱۹۹۶) اگر لازم باشد کسی را به یک نیمه‌خدا[3]، شخصیت کهن‌الگویی که بر سرنوشت آدمی احاطه دارد، و وجود عجیب و ناآرام او منتسب کرد بی‌شک آن شخصیت پرومته[4] خواهد بود. بینش آرتو در تنازع با زنجیرهای ادراک روزمره است و به ما نشان می‌دهد «بهره‌های ابدیت فراتر از وسعت دید آدمی است».[5(1)] اعتراض‌های شدید آرتو به لباس بسیار ریاکارانهٔ تئاتر زمانه‌اش به معنای عصیان روحی پرخروش در برابر «این ملال تقطیرشده‌ای است که ارواح ما به مدت هفت ابدیت در آن غوطه می‌خورند. این قابلیت دوزخی که وجدان را فاسد می‌کند به موسیقی، شعر و تئاتری نیاز دارد که گاهی بنیادش را براندازد، اما چنان بی‌قدر و منزلت است که ارزش یادکردن ندارد» (*نامه‌های رودز*[6]). در عین حال

---

1. Antonin Artaud
2. Hillman

۳. daimon: نیروی فوق بشری.

۴. Prometheus: اسطورهٔ پرومته جزء خلاق‌ترین و هوشمندترین تیتان‌ها بود که انسان فناپذیر را از گل آفرید و بعدها با دزدیدن آتش و کمک به انسان‌ها به مجازاتی سخت گرفتار شد (م).

۵. در آخر کتاب (قسمت یادداشت‌ها) آمده است (م).

6. Rodez

دگراندیشی او به تئاتر این امکان را می‌دهد که تئاتر دوباره از خاکسترش احیا شود و دیگر سرگرمی صرفِ بورژواها نباشد که راحت در لژی مخمل لم می‌دهند، اشکی برای سرنوشت قهرمان نمایش می‌افشانند و بعد از اجرا با حس رضایت و تسلی و سیری راهی منزل می‌شوند.

به گفتهٔ آرتو تئاتر می‌تواند ـ و باید ـ چیز دیگری باشد. قبل از هر چیز باید یک عمل خلاق متعالی باشد: نمایشْ برگردان تقلیدی جهان نیست، بلکه آن را خلق می‌کند. رونوشت نیست بلکه «همزاد» است: «نه همزاد آن واقعیت سرراست روزمره‌ای که تئاتر رونوشت بی‌روح، رام و بی‌خاصیت آن شده است بلکه همزاد واقعیتی دیگر که مخاطره‌آمیز و ویژه است و اصول در آن به مانند دلفین‌ها، یک نظر آشکار شده شتابان در عمق آب‌ها ناپدید می‌شوند» (آرتو، ۱۹۶۴: ۱۶۵). تئاتر افشاگر است اما این افشاگری چه‌بسا همچون دیدن الههٔ برهنه برای اخیونِ شکارچی[۱] مرگبار باشد. پالایش روانی[۲] آرتو فقط یک تصفیه نیست، بلکه مرگ و نوزایی است و تئاتر همچون طاعون ظهور می‌کند: عفونت و فساد، آخرین محدوده‌ای که وجود انسان به آن رانده می‌شود، برای نوزایی ضرورت دارد و از ایثار بازیگر بر صحنه ناشی می‌شود؛ زیرا طبق نظر آرتو، به‌یقین بازیگر بیش از تماشاگر شخصیت اصلی چرخهٔ مرگ / نوزایی است؛ او باید خود را طبق نظمی ویژه برای ایثار آماده کند. چنان‌که می‌بینیم آرتو ستون‌های زیبایی‌شناسی تئاتر ارسطویی را که قرن‌ها عمارت تئاتری را آشکارا یا تلویحاً نگه داشته بود، ویران می‌کند و بدین‌ترتیب بازگشت به خاستگاه‌هایش را پیشنهاد می‌دهد: به مناسک بدوی و شمن‌گرایی[۳].

این که کل تئاتر پس از جنگ به چالش آرتو علاقه‌مند شد اجتناب‌ناپذیر بود؛

---

۱. Atheon: در اسطوره‌شناسی یونانی، اخیونِ شکارچی به طور اتفاقی الههٔ آرتمیس را برهنه و در حین استحمام در جنگل می‌بیند. مجازاتیِ که آرتمیس برای او تعیین می‌کند منع سخن‌گفتن است، به طوری که اگر سخن بگوید به گوزن تبدیل می‌شود. اخیون قرار را زیر پا می‌گذارد، گوزن می‌شود و سگ‌های خودش او را تکه‌تکه می‌کنند (م).

2. catharsis

۳. shamanism: چیزی مثل جادوگری که در دوران بسیار کهن با اجرای مراسم خاص آیینی با هدف‌هایی مثل مداوا و غلبه بر دشمن انجام می‌گرفته است (م).

به‌خصوص از دهۀ ۶۰ و از زمانی که در همۀ حوزه‌های زندگی نشانه‌های زیادی از دگرگونی تناسخی دیده شد. باب دیلن[1] از ترکیب هزاره‌گرایی انجیل و پیام اعتراضی خودش، آواز «زمونه در حال تغییره»[2] را خلق کرد. هربرت مارکوزۀ[3] فیلسوف نیز خواستار «آزادسازی حساسیت و احساس انسان شد، نه به مثابۀ واقعیتی خصوصی، بلکه به مثابۀ نیرویی که باید برای دگرگونی زندگی مردم و محیطشان به کار گرفته شود» (کوپر[4]، ۱۹۶۸: ۱۸۵).

[سیل] تغییرات ریشه‌ای به سوی تئاتر جاری شد. پیش از هر چیز [تئاتر] از انحصار آکادمی‌ها و گروه‌های حرفه‌ای درآمد، به سراسر جامعه انتشار یافت و تصویر فراگیری از بُعد وسیع تئاتری به وجود آورد. گروه‌هایی خودجوش به وجود آمدند و دست به کار پژوهش و آزمونگری شدند؛ زیرزمین‌ها، انبارها و خیابان‌ها برای صحنه‌های نمایش بازیابی شد؛ تئاتر در دسترس همه قرار گرفت و همه این فرصت را یافتند تا از طریق کارگاه‌های آموزشی در یک تجربۀ خلاق نمایشی مشارکت کنند. تغییر اتاق تمرین به کارگاه آموزشی فقط یک امر فنی نیست، بلکه تحولی ساختاری است که دال بر تغییری شناخت‌شناسانه در خود مفهوم فرایند نمایشی است. برخلاف تئاتر سنتی که در آن کار بازیگران آگاهانه به اجرا ختم می‌شود و طبق پروژۀ دقیق کارگردان (و غالباً اجرا) برنامه‌ریزی شده است، کارگاه آموزشی محل پژوهش جمعی است که در آن تئاتر با فرایند خلاق شکل می‌گیرد و غالباً شکلی از دانش‌پژوهی تلقی می‌شود. نمایش‌پردازی[5] به جریان می‌افتد تا عناصر نگران‌کننده را در بستری گرد آورد که در تغییر دائمی است؛ نه این که آن‌ها را همچون «صداهای مزاحم» حذف کند ـ کاری که در فرایندهای عمداً کسالت‌بار روی می‌دهد.

[برای من] مقدور نیست در مورد بوطیقا و نتیجۀ رسمی گرایش‌هایی که روشنی‌بخش آن‌ها آرتو بود و روال تئاتر را زیرورو کرد، محاسبۀ جامعی به عمل

1. Bob Dylan
2. the times they are a-changing
3. Herbert Marcuse
4. Cooper
5. dramaturgy

آورم.[۲] فقط باید سعی کنم برخی از ویژگی‌های مشترک مربوط به تغییر الگوهایی را فهرست کنم که پیش‌تر اشاره شد؛ ویژگی‌هایی با این هدف که دوباره ریشهٔ تئاتر را در اجتماعی جای دهد که محل رویارویی و دگرگونی است.

مهم‌ترین تحول شامل تغییر مرزهای بین تئاتر و زندگی است که اول و مهم‌تر از همه، تغییر مرز میان تقلید[۱] و آفرینش است. آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد فقط بازنمایی (یا نمایش دوباره) چیزی شبیه جهان خارج از صحنه نیست؛ بلکه آیینی جمعی است که درآن تماشاگران جزو رویداد تکرارناپذیر و بی‌همتایی می‌شوند که در پایانش بازیگران و تماشاگرانْ یکسان تغییر می‌کنند.[۳] بازیگران مراسم‌گردان این آیین‌اند، پس باید چیزهای خاصی را بیاموزند. مسئله فقط یادگیری حرکت و صحبت کردن به گونه‌ای خاص و یا نمایش احساسات نیست. آنچه از آن‌ها خواسته می‌شود، کاوش درونی‌ترین منابع بیان شخصی‌شان است.

تغییر مرزها میان آنچه ویلشر با عناوین جهان و «جهان» از هم تفکیک می‌کند در شرایط فیزیکی‌ای منعکس می‌شود که لازمهٔ یک رویداد تئاتری است (اولین جهان حوزهٔ واقعیت روزمره است؛ همان چیزی که بین اکثر مردم مشترک است. اما در بطن آن «جهان» نمایش نهفته است که ـ همان‌طور که خواهیم دید ـ به لحاظ کیفی در سطح متفاوتی از واقعیت جای دارد).

تئاتر در جوهر اصلاح‌شدهٔ آیینی‌اشْ صحنه‌پردازی[۲] را غیرضروری می‌شمارد و آن را به کمترین حد ممکن می‌رساند. همین‌طور از وسایل صحنه‌ای گول‌زننده دیگر اثری نیست: گوشت، خون و نفس بازیگران برای برگزاری این آیین کافی است. خود صحنه ابعاد تازه‌ای می‌گیرد. جدایی بین بازیگر و تماشاگر محو شده، فضای رخدادی عام‌شمول ظاهر می‌شود؛ چیزی که بیش از تئاترون[۳] [یا جایگاه تماشاگران] به تِمنوس[۴] (یا حصار مقدس) نزدیک‌تر است.

همه‌چیز در راستای فطری بودن[۵] است. به قول پیتر بروک: «من می‌توانم

---

1. mimesis
2. scenery
3. theatron

۴. temenos: واژه‌ای یونانی به معنای فضای مقدس اطراف معبد (م).

5. essentiality

فضایی خالی را برگزینم و آن را صحنهٔ لخت بخوانم. فردی از این فضای خالی می‌گذرد در حالی که دیگری به او نگاه می‌کند و این همان چیزی است که برای تقبل کنشی تئاتری ضروری است» (۱۹۶۸ :۱). این یعنی به واسطهٔ توافقی میان افراد، هر مکانی را می‌توان به یک صحنه بدل کرد؛ زیرا به قول یرژی گروتفسکی[1] «تئاتر طبق اصیل‌ترین جوهرش چیزی است که بین بازیگر و تماشاگر اتفاق می‌افتد».

گرایش تئاتری دیگری که نمایش‌درمانی بسیار مدیون آن است، بداهه‌پردازی[2] است.(۴) این گرایش نیز حدود دههٔ شصت میلادی و در واکنش به چیزی متولد شد که پیتر بروک آن را «تئاتر مرده»[3] (۱۹۶۸) خواند. بداهه‌پردازی خود را نه بر مبنای آیین که بر مبنای فعالیت جمعی کهن دیگری که به اندازهٔ خود بشر قدمت دارد شکل می‌دهد و آن «بازی»[4] است. بداهه‌پردازی تئاتری مانند بداهه‌پردازی موسیقایی با هدف آفرینش جمعی یک رویداد هنری خودجوش و پیش‌بینی‌ناپذیر عمل می‌کند که مبتنی بر قواعد سادهٔ تعامل، ترکیب و ـ مهم‌تر از همه ـ هم‌زمانی[5] میان افراد است. آماده‌سازی بازیگر نیز بیشترین اهمیت را دارد. بداهه‌پردازان باید بدانند که چگونه بداهه‌سازی کنند. بنابراین باید ویژگی‌های ابتکار، خودانگیختگی[6] و تخیل‌پردازی را در خود بسط دهند که تجسم داستان‌هایی را ممکن می‌سازد که از تعامل‌های جمعی روی صحنه حاصل می‌شود. همچنین باید ویژگی‌های توجه، شهود و همدلی [را در خود بسط دهند] که موجب پیوند ثمربخش‌شان با فرایند خلاق گروه می‌شود. آن‌ها باید بدانند که چگونه دست به عمل مخاطره‌آمیزی بزنند که نمی‌دانند چگونه به پایان می‌رسد و خطر اشتباهاتی را بپذیرند که به نوعی از طریق آن‌ها چیزهایی کشف می‌کنند.

بازیگر در فرایند آموزش یاد می‌گیرد که چگونه وارد دستور زبانی تئاتری شود که اساساً ارتباطی است. قواعد آن عبارت است از: پذیرش پیشنهاد، توجه به

1. Jerzy Grotowski
2. improvisation
3. deadly theatre
4. the game
5. synchrony
6. spontaneity

دیگری و حمایت از او و پیش بردن کنش. برای این کار، بینشی قوی در مورد روابط انسانی لازم است تا بازیگر بتواند ریتم کنش‌های دیگران را حس کند و به شکلی گشوده و طبیعی خود را با آن‌ها هماهنگ سازد.

زنده بودن اجرای بداهه‌پردازی بستگی به لحظهٔ ارتباطی میان بازیگران و تماشاگران دارد. آنچه تماشاگر می‌بیند بازنمایی کمابیش موفق داستان نیست، بلکه چالش خلاق بازیگر با خودش است.

روان-نمایش‌درمانی[1] رفتار جداگانه‌ای می‌طلبد؛ رشته‌ای که چنان به نمایش‌درمانی شبیه است که گاهی بسیار همانند یا حتی همسان با آن به نظر می‌آید. در ادامه خواهیم دید چگونه چند تفاوت فنی بین روش‌های نمایش‌درمانی و روان-نمایش‌درمانی، که عموماً از دومی استفاده می‌شود، به اختلاف‌های درخور توجهی در الگوهای نظری اشاره می‌کند.

واقعیت این است که ادراک‌های مهم شهودی جیکاب لِوی مورنو[2] درخصوص پیوندهای میان تئاتر و زندگی، وجوه اصلی الگوی مفهومی نمایش‌درمانی محسوب می‌شود. مورنو (۱۸۸۹-۱۹۷۴) از استعدادی سرکش و چندگانه بهره‌مند بود. او در وین، زیستگاه فروید، پزشکی خواند اما تجربهٔ پزشکی او چند سالی بیشتر نپایید و علاقه‌اش به آموزش، مسائل اجتماعی و تئاتر جلب شد. او تئاتر استیگریف[3] (تئاتر خودانگیختگی)[4] را به طور خاص بنیان گذاشت که تئاتری تجربی و بداهه‌پردازانه بود. این تجربه برای مورنو در حکم رصدخانهٔ ویژهٔ روابط انسانی بود و به او امکان می‌داد تا الگوی تئاتر درمانگر خود را بسازد. این کار با تمرکز بر مفاهیم نمایشی نقش و پالایش روانی و مفاهیم فلسفی-روان‌شناختی فاصله‌گیری[5] و خودانگیختگی/خلاقیت انجام گرفت.

ساختار روان-نمایش‌درمانی به طرز متبحرانه‌ای ساده است. شرح رویدادهای زندگی مردم، از جمله موضوعات غامض شخصی، جای متن نمایشی را می‌گیرد.

1. psychodrama
2. Jacob Levi Moreno
3. Steigreiftheatre
4. Spontaneity Theatre
5. tele

شخصیت اصلی به یاری کارگردان روان-نمایش‌درمانی و گروه، پژواک‌های احساسی و انگیزه‌ها و معانی آن‌ها را بررسی می‌کند و روی صحنه، دیگر دیدگاه‌های ممکن و دیگر شیوه‌های بسط داستان‌های اجراشده را می‌آزماید.

مورِنو کار را با این مفروضات تئاتری آغاز کرد و اولین روان‌درمانی گروهی واقعی را بنیاد نهاد. امروزه روان-نمایش‌درمانی عملاً روان‌درمانی گروهی شناخته و تجربه می‌شود و فاصله‌اش با خاستگاه تئاتری آن مشخصاً مورد تأکید است. روان-نمایش‌درمانی در بسیاری از کاربردهای معمولش به این ضرورت رسیده است که خود را از قید الگوهای تئاتری مورنو رها سازد (الگوهایی که با توجه به شخصیت پرتلاطم بنیان‌گذارش، گاهی مبهم و مغشوش به نظر می‌رسد) تا خود را با دیگر حوزه‌های روان‌درمانی، به‌ویژه در حوزهٔ روانکاوی، مرتبط کند. این تغییر، روان-نمایش‌درمانی را در حریم روان‌شناختی مستقر کرده است؛ اما با گره زدنش به محیط‌ها و حوزه‌های کاربردی خاص روان‌درمانی‌های سنتی، امکاناتش را به‌شدت محدود کرده است.

سه فرضیه برای تئاتری شفابخش

از این دگردیسی‌های حیرت‌انگیز هنر نمایش که خود را از دام پندار واقعیت می‌رهاند و اساساً به منزلهٔ همایش افراد جلوه می‌یابد، در باب ماهیت خود تئاتر و فرایندهای اولیه‌ای که آن را شکل می‌دهد فرضیه‌هایی بیرون می‌آید. این فرضیه‌ها بستر حاصلخیزی فراهم آورده که تجربهٔ نمایش‌درمانی حدوداً طی ۳۰ سال اخیر یا همین حدود[۵] از آن رشد یافته است و این رشد تداوم می‌یابد تا به ثمر نشیند:

۱. بازیگر در جایگاه عامل تغییر.
۲. نمایش به منزلهٔ جوهر تئاتر.
۳. تئاتر در حکم استعاره.

بازیگر در جایگاه عامل تغییر

ارسطو در تلاش برای صورت‌بندی فلسفی معنای تراژدی،[۶] مفهوم پزشکی پالایش

روانی را با تأکید بر تأثیر احیاگری که اجرا در تماشاگر دارد، وارد متنی زیبایی‌شناختی می‌کند. او چیز زیادی دربارهٔ بازیگر نمی‌گوید. به نظر می‌رسد که بازیگر می‌تواند به یک ابزار فنی صرف، برای ارائهٔ متنی شاعرانه تقلیل یابد؛[۷] ابزاری صرف درست مانند قلم‌مو یا مغار. مهارتی که از بازیگر انتظار می‌رود فقط وانمودگری و عاریه دادن بدن و صدا به خصایل و افکار شخصی دیگر است. همان‌گونه که بعداً به‌تفصیل خواهیم دید، این تصویر از بازیگر به صورت یک شبهِ‌متخصص به طرز ظریفی در کل تاریخ تئاتر نفوذ یافته است. درواقع از منظر بازیگر در مقام فرد، این تنها پوششی برای تکان‌های شدید درونی (یا گاهی محافظی علیه آن) است که در سراسر فرایند نمایشی اتفاق می‌افتد. هرکس که شخصاً سفری تئاتری را، ولو طی کارگاهی آموزشی یا در [ایام] مدرسه، تجربه کرده باشد می‌تواند گواهی دهد که این تجربه آثاری عمیق و گاه پاک‌نشدنی بر روح می‌گذارد. این تأثیرها گاه منفی‌اند: شخصاً شاهد حالات پریشانی روانی (جنون پنهان؟) بوده‌ام که تجربه‌های تئاتری پرشور به‌خصوصی آن‌ها را آشکار کرده است. اما افراد زیادی را نیز دیده‌ام که از تجربهٔ تئاتری در زمینهٔ سلامت شخصی، افزایش اعتماد به نفس، خودآگاهی، حس طنز و وسعت نظر سود برده‌اند.

در نمایش‌درمانی سعی می‌شود انرژی دگرگون‌کنندهٔ حاصل از نمایش در جهت بهبود زندگی مشارکت‌کنندگان هدایت شود. بدیهی است که ما در اینجا فقط یک اصل را بیان می‌کنیم اما توجه به این نکته مهم است که در خاستگاه‌ها و توسعهٔ نمایش‌درمانی این اصل صرفاً از نظریه‌های آشکار یا تلویحی الگوی تئاتری جدید مشتق نمی‌شود. برعکس، همیشه مبتنی بر تجربه است: تمامی پیشگامان نمایش‌درمانی در پیشینهٔ شخصی‌شان تجربهٔ تئاتری دست اول داشته‌اند. این را هم اضافه کنم که اکثر دانشجویانم بنا به تجربهٔ شخصی خود، پیش از آغاز به یادگیری مجاب شده‌اند که تئاتر می‌تواند زندگی را دگرگون کند. وانگهی می‌توانیم با مدرک اثبات کنیم که این اصلی اکتشافی[1] است.

تحقق بخشیدن به این اصل بدین‌معناست که خودمان را به جمله‌ای عام مانند

1. heuristic

«نمایش [حال] ما را خوب می‌کند» محدود نکنیم. در عوض باید از خود بپرسیم که «چرا نمایش [حال] ما را خوب می‌کند؟» و از این پاسخ مُهمل اجتناب کنیم که «نمایش [حال] ما را خوب می‌کند، چون تئاتر است» و به مسئولیت پیشنهاد نمایش به منزلهٔ ابزاری شفابخش به دیگران توجه نشان دهیم. نمایش‌درمانی سعی دارد فرایند نمایشی را به منظور درک نحوهٔ کارکردش عمیقاً بررسی کند. برای چنین کاری نه‌تنها به ابزارهای هنری مرتبط با شهود، تخیل شاعرانه و احساس زیبایی‌شناختی بلکه به ابزارهای علمی مرتبط با تفکر، استنتاج و پژوهش تجربی متوسل می‌شود. چنان‌که بعداً با تفصیل بیشتر خواهیم دید، مقایسه با الگوهای فلسفی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی اجتناب‌ناپذیر است.

نمایش به منزلهٔ جوهر تئاتر

شرایط لازمی که اجازه می‌دهند این عناصر ذاتی و دگرگون‌کننده در تئاتر به ظهور برسند، کدام‌اند؟ بگذارید سؤال را به گونه‌ای دیگر و با عباراتی دیگر طرح کنیم: در میان عناصری که ما به طور سنتی با تئاتر پیوند می‌دهیم، کدام‌یک را می‌توان حذف کرد بی‌آن که قابلیت دگرگون‌کنندهٔ آن را ملغا کند؟ ابتدا، تمامی تجهیزات فنی تئاتری (دستگاه وهم): صحنه، صحنه‌پردازی، لباس‌ها و ابزارهای اجراست. آنچه ضروری است مکانی فیزیکی است که می‌توان آن را به منزلهٔ مکانی آستانه‌ای بازتعریف کرد.

متن نمایش نیز غیرضروری می‌شود. قطعاً کنش نمایشی باید داستانی را تعریف کند. برخلاف حرکات موزون که چه‌بسا حرکات انتزاعی و خالص باشد، تئاتر بدون بُعد روایی «فابیولا»[1] یا روح قصه زنده نمی‌ماند. اما کنش نمایشی به متنی از پیش موجود نیاز ندارد: در عوض، متن را می‌توان از کنش نمایشی، یا [در حالت] بهتر، از فرایند خلاق پشتیبان آن پدید آورد. در این حالت، کل نمایش‌پردازی این الگوی تئاتری جدید را می‌توان به نمایش‌پردازی پویا بازتعریف کرد.

همهٔ آنچه برای وقوع رویدادی نمایشی لازم است، مکانی فیزیکی و داستانی برای گفتن است. همچنین رویداد نمایشی تجلی یک داستان یا داستان‌های بسیار از

۱. fabula: قصه (م).

«اینجا و آنجا»، و «حال و گذشته» است. برای این کار لازم است زمان نمایشی، خاص باشد؛ یعنی جریان ریتمیک زندگی روزمره را قطع کند و قوانین خاصی را بپذیرد که به کار فضای نمایشی می‌آید. در این بُعد خاص زمان/مکان، کنش‌ها به اجرا درمی‌آید و داستان‌ها بیان می‌شود؛ داستان‌هایی که به کل زندگی انسان می‌پردازد: به ارزش‌ها، افکار، احساسات، عواطف و امیالی که به روح فرد در پیوند با ارواح دیگر تعلق دارد. از همه مهم‌تر حتی تکنیک بازیگر نیز غیرضروری می‌شود. برای اجرای آن کنش‌ها لازم نیست بازیگران «متخصصان باورپذیرسازی»[1] باشند: آن‌ها فقط افرادی‌اند که تجربه‌ای را زندگی می‌کنند. نقص مهارت‌های بیانی آنان ـ هرقدر هم جدی باشد، چنان‌که در مورد افراد معلول این‌گونه است ـ مانع محسوب نمی‌شود، بلکه به عناصر یک زبان مشترک بدل می‌شود.

تئاتر نمایش‌درمانی را می‌توان به این ساختارهای اولیه تقلیل داد: مکان/زمان، داستان/کنش، بازیگر/تماشاگر. دو عنوان آخر تبدیل‌پذیر است؛ و حتی چه‌بسا ویژگی‌های درونی شخصی یکسان باشد. فرد در نمایش هم می‌تواند بازی کند و هم شاهد کنش‌های دیگران و حتی خودش باشد. برای انجام این کار فرد باید بتواند خود را از دید دیگران ببیند و اجازه دهد دیگران نیز همین کار را انجام دهند.

تئاتر در حکم استعاره

اولین رویکرد به هنر تئاتر چه‌بسا معطوف به جوهر نمایشی آن باشد: دیدار مردم در مکانی که با مکان/زمان روزمره متفاوت است و در آن کسی با کنش‌هایش داستانی را می‌گوید و دیگری آن را مشاهده می‌کند. از این نظر، تئاتر شکلی عام و به طور عام‌شمولی درک شدنی است. می‌توان گفت همهٔ ما این نیروی بالقوه را داریم که زود تشخیص دهیم که کنشی، نمایشی با نشانه‌های ساده است. این نیروی بالقوه ریشه‌های عمیقی در ما دارد و در بازی‌های کودکی بارز است. نمایش‌درمانی از آن به «اصل مثل این که»[2] یاد می‌کند. پس اگر هوش نمایشی ریشهٔ عمیق در انسان دارد، می‌توانیم اطلاعات زیادی دربارهٔ ذات انسان از نمایش دریافت کنیم.

1. make-believe technicians
2. the as if principle

پژوهش نظری نمایش‌درمانی در دو سطح متفاوت به این فرضیه پرداخته است:

۱. شباهت ساختارهای اولیهٔ نمایش و فرایندهایی که بر پرورش شخصیت ارتباطی، هم به لحاظ میان‌فردی و هم درون‌فردی، حاکم است. رابرت لندی[1] دربارهٔ دیدگاه نمایشی چنین می‌نویسد: «در زندگی روزمره و در تئاتر مردم یا بازیگران نقاب‌های شخصیتی[2] می‌زنند یا نقش‌هایی بازی می‌کنند تا حس هویت و امیال خود را بیان کنند» (۱۹۹۵: ۷). تأمل بر این که این نقش‌ها چگونه تولید می‌شود، پرورش می‌یابد و در تعامل با دیگران به طور پویا ابراز می‌شود، و این که چگونه در ما به هم می‌پیچد و جان می‌گیرد، الگویی از هویت و روابط ما را وصف می‌کند که چه‌بسا ما را در فهم ماهیت نگرانی‌های فردی و اجتماعی کمک کند.

۲. ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را که به نمایش جلوه می‌بخشد ـ یعنی تنش نقش/بازیگر، الگوهایی که نقش‌ها و رویدادهای روی صحنه را به هم مربوط می‌کند، و ریتم‌های تعامل نمایشی ـ می‌توان همچون نشانه‌هایی دید که با آن‌ها دنیای درونی بازیگر در رابطه با دیگران و در چارچوب خاصی آشکار و با «مثل این که» تعریف می‌شود. پس این ویژگی‌ها با ما از زندگی درونی مردم می‌گوید. بیان آن‌ها به افراد کمک می‌کند تا «شرایط و عوامل گوناگونی را تشخیص دهند که روابط ما را با خود و دیگران محدود و تحریف می‌نماید، و قدرتشان را بر ما کم کنند» (گرینجر و اندرسن-وارن[3]، ۲۰۰۰). بنا بر این مفروضات، این نکته بسیار مهم است که نمایش‌پردازی نمایش‌درمانی امری پویاست ـ خشک یا وابسته به متن نیست بلکه برعکس، در تحول دائمی است. نمایش‌پردازی نمایش‌درمانی مؤید این اصل است که زندگی لزوماً از سناریوی ثابتی که ساخته و پرداختهٔ دیگران، شرایط بیرونی یا ضعف آدمی باشد، تبعیت نمی‌کند. می‌توانیم متن زندگی خودمان را بنویسیم و طبق امیال و خواسته‌هایمان تغییرش دهیم و دربارهٔ این تغییر با دیگران با احترام و همکاری گفت‌وگو کنیم.

1. Robert Landy
2. personae
3. Andersen-Warren

برای نتیجه‌گیری از این مرور اجمالی ریشه‌های تئاتری نمایش‌درمانی، که بستر تاریخی و فرهنگی آن را نیز در خود دارد، می‌توانیم بنیان‌های تئاتری نمایش‌درمانی را به صورت ذیل خلاصه کنیم:

- اصل کارآمدی[1] که دلالت بر این دارد که فرایند نمایشی افرادی را که درگیرش می‌شوند تغییر می‌دهد.
- اصل فطری بودن[2] که دلالت بر این دارد که فرصت مشارکت در این فرایندْ برای همه فارغ از توانایی‌های بازیگری یا توانایی‌های عام بیانگرانه وجود دارد.
- اصل معنا[3] که مستلزم امکان درک فرایند و استفاده از آن برای اهداف خاص است.

این که این اصول چگونه به وجود آمده است تا بخشی از یک اسلوب شود، موضوع فصول پیشِ رو خواهد بود.

سفر

اکنون ساختار این کتاب را با تفصیل بیشتری بررسی می‌کنیم. در بخش اول با عنوان «تئاتر و جهان» به صورت‌بندی و بیانگری شخص انسان در حوزهٔ ارتباطی‌اش برحسب استعارهٔ نمایشی پرداخته می‌شود. بحث ما با موضوع هویت و تغییر چهره‌های آن با رجعت به فلسفهٔ نمایش [از نظر] ویلشر و نیز مفهوم نقاب شخصیت در [آثار] کارل گوستاو یونگ[4] و نظریه‌های اجتماعی-تئاتری اروینگ گافمن[5] آغاز می‌شود و با مسئلهٔ اصالت شخص در دنیای روابط ادامه می‌یابد. در این مرحله نمایش به منزلهٔ جایی برای وساطت ممکن بین دنیای بیرونی و درونی پدیدار می‌شود، و تأمل بر تنش بین بازیگر و شخصیت در قالب مقدمه‌ای بر مفهوم واقعیت

1. the principle of effectiveness
2. the principle of essentiality
3. the principle of meaning
4. Carl Gustav Jung
۵. Erving Goffmann: اروینگ گافمن امریکایی یکی از مبلغان مهم تعامل‌گرایی سمبلیک، میراث مکتب معروف شیکاگو در نحلهٔ فکری سوسیالیستی مدرن است (م).

نمایشی[1] به‌کار می‌رود؛ مفهومی که در قلب الگوی تئاتری نمایش‌درمانی قرار دارد. به قول راجر گرینجر: «واقعیت نمایشی شکلی خاص و ایمن از واقعیت است که فرد در آن اجازهٔ آزمایش و خطا دارد» (۱۹۹۷: ۲).

در بخش دوم، با عنوان «بنیان‌های نمایش‌درمانی»، عناصر خالق این شکل خاص واقعیت بررسی می‌شود که عبارت است از بازی، روایت و نقش. هریک از این عناصر شامل برخی عوامل شفابخش می‌شود که سعی خواهیم کرد آن‌ها را برجسته کنیم. در فصل چهارم با عنوان «ساختارها» به شرایطی پرداخته می‌شود که نمایش به آن‌ها نیاز دارد تا نیروی بالقوهٔ شفابخش خود را به حداکثر برساند. [در آن فصل] بر گروه و تغییرات مثبتی که ایجاد می‌کند، بر فرایند نمایشی و بیانگری آن و سرانجام بر نقش‌ها، امکانات و محدودیت‌های درمانگر تأکید می‌شود.

بخش سوم با عنوان «نمایش‌درمانی و کاربردهایش» بر بعضی از حوزه‌های کاربردی نمایش‌درمانی (از جمله بهداشت روان، اعتیادها و معلولیت‌ها) متمرکز است. مدعی نیستیم که در مورد پیچیدگی این موضوعات حق مطلب را به طور کامل ادا می‌کنیم، اما سعی خواهیم کرد با تأمل بر فرایندهایی که نمایش‌درمانی موجب می‌شود، «دیدگاهی نمایشی» در مورد آن‌ها طرح‌ریزی کنیم.

1. dramatic reality