

# ادبیات نمایشی برای کودکان ناشنوا

## قسمت سوم

حمید قاسم‌زادگان جهرمی

اشاره:

مباحث شماره اول و دوم این مقاله، برای آشنایی علاقه‌مندان به خصوص هنرمندان عرصه تئاتر کودک و نوجوان مطرح گردید که با بحث درباره به کارگیری هنر نمایش در چگونگی انتقال مفاهیم دراماتیک و هم‌چنین در زمینه سیاست‌گذاری متولیان آموزش و پرورش ناشنوایان و اهمیت شیوه‌های ارتباط غیرکلامی در تاریخ تأثر ادامه می‌یابد.

نقش و جایگاه هنر نمایش در آموزش و پرورش کودکان استثنایی در ایران

در حیطه‌های غیرفیزیکی همچون ابعاد عاطفی، احساسی، روانی، عقلانی و... استثنای زیادی بین انسان‌ها خواهیم دید که مهر تأیید دیگری بر وجود تفاوت‌هاست. یکی از عناصر پنهان در راز خلقت انسان، وجود همین ناهمسانی‌هاست که ادامه زندگی را میسر ساخته است. اگر بپذیریم که تفاوت‌ها موجب دوری افراد و شباهت‌ها باعث نزدیکی افراد می‌شود و انسان را اجتماعی‌ترین موجود زنده بینداریم، در جدول درجه‌بندی خصیصه‌های اجتماعی، انسان بالاترین نمره را خواهد گرفت. نتیجه آن خواهد بود که شباهت‌های جسمی و روانی انسان‌ها، بیشتر از تفاوت‌های آن‌هاست و همین شباهت‌هاست که آنان را به هم نزدیک کرده.

پیکره جامعه بشری با قبول تفاوت‌های فردی، اکثریت افراد جامعه را جهت خدمت‌رسانی، تحت پوشش تقریباً یکسانی دارد، اما درصد ناچیزی از این پیکره انسانی، به حفاظت و حراست بیشتری نیاز دارند و همانند تنه جامعه، بدون حمایت دیگران، قادر به استفاده از مواهب جامعه نیستند. وجود معلولان در جامعه، در درجه نخست والدین و اطرافیان آن‌ها را و در مرحله بعدی پزشکان و سپس مربیان و معلمان و مبلغان مذهبی را متأثر کرده است. با آن که در اکثر نقاط دنیا، پزشکان اولین قدم را در درمان معلولان با شیوه استعلاجی برداشته‌اند، ولی به سبب عدم دستیابی به نتیجه مطلوب، کار را به معلمان سپرده‌اند. در ایران آغاز کار با کودکان استثنایی توسط معلمان و در مدرسه، به موازات جایگزینی مدارس نوین به جای مکتب‌خانه‌ها شروع شده است. از بین گروه‌های مختلف استثنایی، گروه نابینایان اولین گروهی بودند که در سال ۱۳۹۹، در شهر تبریز توسط



معلمان و مبلغان مذهبی تحت پوشش آموزشی قرار گرفتند. دومین گروه از کودکان استثنایی که مورد توجه معلمان قرار گرفتند، گروه ناشنوایان و یا به تعبیری دیگر، کرو و لال‌ها بودند (پاکزاد / ۱۳۶۳، ص ۲۸): «مدارک موجود در تعلیم کودکان ناشنوا در ایران، به حدود اولین دهه سال ۱۳۰۰ شمسی مربوط می‌گردد. در حالی که جبار باغچه‌بان را باید مؤسس اولین مدرسه کر و لال‌ها در ایران دانست، نام ذبیح بهروز را در مورد شروع تعلیم به ناشنوایان و به‌خصوص انتشار مطالبی در مورد آموزش ناشنوایان نباید فراموش کرد.»

شک نیست چهره‌هایی چون ذبیح بهروز و دکتر محمد خزایی، در ایجاد، توسعه و تعمیق آموزش استثنایی نقش تعیین‌کننده‌ای داشتند. در این ارتباط، احمد امیدوار در کتاب سیر تاریخی آموزش و پرورش استثنایی در ایران (۱۳۷۵ ص ۱۰۳)، از قول اکبر آزاد در کتاب اسفندیاری دیگر، به زندگی پرتلاش ذبیح بهروز می‌پردازد و علت انتخاب عنوان کتاب را چنین بیان می‌کند:

«رستم در شاهنامه فردوسی، شاه نقش حوادث را به عهده دارد، ولی اسفندیار با آن که همچون رستم، همیشه و همه جا در مقابل چشمان خواننده نیست، ولی آثار منفی زورمداری را با سرانگشتان تدبیر مهار می‌کند و با قدرت ذهنی و قوت تعقل، مشکلات موجود را حل می‌کند. نقش اسفندیار در شاهنامه بس ارزنده‌تر از رستم، درگیردار اتفاقات شاهنامه است. ذبیح بهروز در شاهراه فرهنگی ایران نقشی مهم ایفا نموده و در تثبیت آموزش نوین در ایران، همدوش با فروغی‌ها، رشیده‌ها، هوشیارها و... تلاش کرده است. رفتار صادقانه و گفتار جسورانه و روابط غیرمتملقانه بهروز با صاحبان قدرت و اربابان سیاست، او را شخصیتی در سایه و آثار فرهنگی او را کم‌رنگ نشان داده است. نواندیشی بهروز، همچون باغچه‌بان، سنت‌گرایان و جزم‌اندیشان متحجر را به ستیز می‌کشاند و معاندین را به دسیسه‌بازی وا می‌دارد.»

شاید سؤال شود که در ارتباط با نقش و جایگاه بهروز در هنر نمایش برای کودکان استثنایی چه چیزی وجود دارد که نگارنده به آن اهتمام ورزیده؟ قطعاً به دلیل آن که تعدادی از آثار و دست‌نوشته‌های مرحوم بهروز به چاپ نرسیده و هیچ اثری از او نمی‌توان در مورد نمایش کودکان استثنایی یافت، پاسخ مشکل است، اما از آن جا که وی در تاریخ نمایش‌نامه نویسی ایران، جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است، بی‌شک اگر عمر او کفاف می‌کرد، تلاش‌هایش در حیطه کودکان استثنایی به ثمر می‌نشست و تجربیاتش در این زمینه، در قالب نمایش استثنایی نیز چه بسا شکوفا می‌شد.

نمایش در آموزش و پرورش استثنایی، هیچ‌گاه جدی گرفته نشده و حتی در فعالیتهای پرورشی نیز به آن بها داده نشده و فقط آن چه کودکان استثنایی شاهد آن بوده‌اند، تلاش‌هایی بوده است که در قالب جمعیت‌ها، کانون‌ها، خانه جوانان و انجمن‌های مختلف به صورت خودجوش و توسط افراد خیر شکل گرفته و عمده فعالیت آن‌ها نیز به قبل از انقلاب بازمی‌گردد.

جدا از همه این مسائل نقش بسیار تعیین‌کننده‌ای برای هنر نمایش می‌توان در آموزش و پرورش استثنایی تعیین کرد. تألیفات مختلف در این زمینه به ویژه آثاری که از غرب در مورد تأثیر درمانی (پسیکودرام) و... وارد این عرصه شده، خود مؤید این مسئله است که کودک استثنایی نیز می‌تواند دارای نمایش ویژه خود باشد.

نادر ابراهیمی در مقاله‌ای به نام تأثیرات نمایش بر کودکان، معلول، از کتاب نقش هنر در تربیت (۱۳۷۳) چنین می‌نویسد: «تعداد کثیری از کودکان میهن مقدس ما کودکان استثنایی و بچه‌های معلول ذهنی هستند. در تجربه‌ای که اخیراً روی یک گروه ۷۰ نفری از کودکان معلول ذهنی (۲۵ تا ۷۵ درصد) در مراکز توانبخشی «فرایند» به دست آوردم، متوجه شدم که نمایش، کودکان معلول را فوق‌العاده تحت تأثیر قرار می‌دهد و آن‌ها را به تحریکاتی احتمالاً جهت‌دهنده پیش برنده، مؤثر در درازمدت (و چه بسا در خط شفای نسبی) وا می‌دارد.»

ابراهیمی به این نکته اشاره می‌کند که: «شوق این مسئله (که در اروپا، امریکا و ژاپن هم، تاکنون تا آن جا که من می‌دانم، توجه برنامه‌ریزی شده و قانونمندی یافته به آن نشده است، مرا واداشت تا تجربه‌های خویش را در این باب بنویسیم» دکتر هادی بهرامی (۱۳۷۳ ص ۴۱) در مورد تأثیر ایفای نقش در خودشناسی، درک روابط اجتماعی و بهداشت روانی کودک و نوجوان می‌نویسد:

«چندین دهه است که سایکو دراما یکی از مهم‌ترین شیوه‌های آموزش و پرورش فعال را در کشورهای اروپایی و امریکایی تشکیل می‌دهد. در ایران به گونه‌ای که باید و شاید شناخته نشده است. اهمیت آن در زمینه‌های تشخیصی، درمانی، آموزشی ایجاد می‌کند که توجه بیشتری به آن مبذول گردد.»

هم چنین چیستا یثربی (۱۳۷۳، ص ۶۷) در مورد تأثیر درمانی و جایگاه آن در تأثیر کشور، چنین می‌نویسد: «سومین نوع تأثیر درمانی که بیشتر مورد توجه نگارنده است و تأکید من در این مقاله روی آن خواهد بود، ترکیبی از نوع اول و دوم است؛ یعنی این که تأثیر را با معیارهای هنری و زیبایی‌شناختی و با توجه به اهداف درمانی یا آموزشی به روی صحنه بیاوریم. چنین نمایشی هم نیازهای عالی انسان مثل زیبایی‌جویی و نیازهای خلف و آفرینندگی را ارضا می‌کند و هم به مثابه یک روش درمانی و تربیتی کار کرد دارد، اما در این روش، روان‌شناس و هنرمند تأثیر یا باید با هم کار کنند و یا روان‌شناس از تأثیر هم اطلاع داشته باشد.»

یثربی در ادامه می‌نویسد:

«با توجه به تجربیاتی که به فراخور رشته تحصیلی‌ام (روان‌شناسی بالینی و تربیتی) و حرفه‌ام (نمایش‌نامه‌نویسی و نقد تأثر) در یکی از مدارس تیزهوشان دختران (فرزانگان)، در سال ۷۱ به عنوان مربی تأثر داشتم، به طور غیرمستقیم این شیوه را در دوره راهنمایی پیاده کردم و نتایج بسیار مثبتی برای من و بچه‌ها به دست آمد.»

به هر صورت، نمایش چه برای دانش‌آموزان عادی و چه استثنایی، می‌تواند تأثیرگذار باشد و این امر مهمی است که متأسفانه در سیستم تشکیلاتی آموزش و پرورش استثنایی کشور، تاکنون مدنظر ویژه نبوده است. در حالی که با پژوهش‌های گسترده‌تر، می‌توان به صورت علمی هنر نمایش را در بین کودکان استثنایی، هر چه بیشتر به کار گرفت.

### نقش و جایگاه هنر نمایش در آموزش و پرورش ایران

هنر نمایش، از پدیده‌هایی است که همواره نقش مؤثری در زندگی انسان داشته و از دیرباز مورد نظر فلاسفه، اندیشمندان و مربیان بوده است. چنان که مکاتب گوناگون فکری، سیاسی و اعتقادی هنر نمایش را به منزله وسیله‌ای کارآمد، برای توسعه مفاهیم و معارف مختلف در جامعه دانسته و آن را در پرورش انسان به گونه‌ای متناسب با هدف‌های خود به کار گرفته‌اند.

در گذشته‌های دور نیز بشر ابتدایی، کم یا بیش متوجه اثر درمانی و آرام‌بخش نمایش دراماتیک بوده و گوناگونی مراسم و آیین‌های قربانی و انواع رقص و سایر مراسم جمعی مشابه، مؤید این مطلب است. در زندگی هر فردی مسایل دراماتیک و پرهیجان و اضطراب‌آور متعددی وجود دارد که آن‌ها را تجربه، احساس و لمس کرده است. چه بسا مشاهده این گونه صحنه‌ها، به عنوان تماشاگر، برایش اثر «کاتاریس» یا کاهش دهنده اضطراب<sup>۲</sup> را ایفا کرده باشد. بازیگری که مسایل دراماتیک و مهیج را روی صحنه به نمایش درمی‌آورد، بدون تردید اگر براساس تحلیلی درست به حرکات و میزانش رسیده باشد، خود نیز اثر کاهش‌دهنده هیجانات و اضطراب را احساس می‌کند. در گذشته‌های نه چندان دور که تعداد سینماها و تأثرها در ایران محدود بود، در چایخانه‌ها، نقال‌ها با بیانی ویژه سخنوری، داستان‌های حماسی را با تقلید حرکات و ژست‌های مناسب قهرمانان داستان‌ها (دراماتیزه) می‌کردند و اثرات تبعی این بازخورد نمایشی که وسیله تفریح عمومی نیز محسوب می‌شد، به کاهش اضطراب و هیجانات شنوندگان می‌انجامید و استقبال بی‌شائبه توده مردم از نقالی در آن دوران، مؤید این مسئله است.

در هر کشوری مسئله تربیت جوانان و نوجوانان را نباید از وزارتخانه‌هایی چون وزارت نفت، وزارت کشاورزی، صنایع، راه و ترابری و... درخواست کرد، بلکه طبیعی است که این مهم بر دوش آموزش و پرورش آن کشور باشد. در ایران، به ویژه بعد از انقلاب، این مسئولیت درحیطه فعالیت معاونت پرورشی این وزارتخانه بوده است و هنر نمایش نیز در کنار هنرهای دیگر، در قالب مسابقات فرهنگی برگزار می‌گردد. البته و با توجه به لغو پست زمانی مشخص برای کارشناسان این حوزه در ادارات مختلف سازمان آموزش و پرورش، فقط نگاهی مقطعی در حد کشف و سپس رهاسازی علاقه‌مندان به این رشته شده است. از سویی، شاهد تأسیس هنرستان‌هایی بعضاً غیرانتفاعی در زمینه جذب و پرورش دانش‌آموزان علاقه‌مند بوده‌ایم که متأسفانه باز به سبب نگاه غیرکارشناسانه، در آستانه تعطیلی قرار گرفته‌اند. اما این رشته، کماکان مشتاقان خود را در میان مربیان و دانش‌آموزان مقاطع مختلف تحصیلی دارد و هنوز در کانون‌های فرهنگی تربیتی و هم‌چنین در بخشی از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چراغ آن روشن است.

در این میان، تنها نگاه جدی علمی آموزش و پرورش در ایران به مقوله هنر نمایش، برگزارگری کنگره‌ای با نام «نقش تربیتی هنرهای نمایشی» است که در سال ۱۳۷۲، به همت اداره کل فرهنگی وزارت آموزش و پرورش، در تهران و بعد از اتمام هشت دوره مسابقات فرهنگی و هنری، با رویکرد به هنر نمایش برگزار گردید و خلاصه‌ای از مقالات آن، در کتابی به نام «خلاصه مقالات اولین کنگره نقش هنر در تربیت با تأکید بر نقش تربیتی هنرهای نمایشی»، چاپ و با هدف اثربخشی آن در همه نهادها و سازمان‌ها تکثیر شده است. در این جا شایسته است به نظر تعدادی از کارشناسان ارائه دهنده مقاله در زمینه نقش هنر نمایش بر دانش‌آموزان، اشاره‌ای داشته باشیم.

شادروان (۱۳۷۳، ص ۱۹) در ارتباط با نقش تربیتی تأثر می‌نویسد: «در فعالیت نمایشی دانش‌آموزان، زمینه‌ای فراهم می‌آید تا ایشان را با روحیه جمعی خوی‌گر سازد. مربی‌ای که دارای دید روشنی از عمل تأثر است، می‌تواند نوجوانان را به سمتی هدایت کند که هر چه بیشتر از فردگرایی بپرهیزند و گروهی ببیندند.» هم‌چنین کریمی (۱۳۷۳، ص ۵۳) در این زمینه آثار تأثر بر رشد ویژگی‌های فردی دانش‌آموزان را به صورت تیتروار، چنین بیان می‌کند:

۱- ایجاد نگرش، طرز فکر و تغییرات مطلوب فکری دانش‌آموزان

۲- ایجاد زمینه برای رشد اعتماد به نفس در دانش‌آموزان

۳- ایجاد زمینه برای رشد احساس زیبا دوستی و حب جمال در دانش‌آموزان

۴- ایجاد زمینه برای تقویت ویژگی‌های شخصیتی دانش‌آموزان یا دستیابی به شخصیت مطلوب

کرمی (۱۳۷۳ - صص ۵۱ - ۵۲) در زمینه آثار تأثیر بر رشد اجتماعی دانش‌آموزان نیز به موارد ذیل اشاره می‌کند:

- ۱- ایجاد زمینه برای مسئولیت‌پذیری
  - ۲- ایجاد زمینه برای سازگاری اجتماعی و همکاری
  - ۳- ایجاد زمینه برای تقویت رهبری و مدیریت گروهی و درک چگونگی پذیرش مدیریت
  - ۴- ایجاد زمینه برای پذیرش ویژگی‌های اخلاقیات اجتماعی دین
- وی (۱۳۷۳، ص ۸۰) در طبقه‌بندی وظایف هنرهای نمایشی، وظیفه مهم آن را این چنین برشمرد: «از وظایف دیگر هنرهای نمایشی، دسته‌بندی کردن انگیزه‌ها، حقارت‌ها و حسادت‌های ضمیر و تزکیه کردن کودکان و نوجوانان است.» به طور کلی فعالیت‌های هنری و از جمله تأثیر در مدارس می‌تواند در دو هدف بگنجد که در این زمینه و لزوم فعالیت‌های نمایشی در مدارس، اسماعیل همتی (۱۳۷۳، ص ۸۲) می‌نویسد:

«هدف‌ها عبارتند از ۱) به عنوان فعالیت‌های فوق برنامه ۲) فعالیت‌های طبق برنامه که در این میان، برای تبیین بهتر و آگاهانه‌تر فعالیت‌های هنری و از جمله هنرهای نمایشی در مدارس، لازم است اولاً وزارت آموزش و پرورش به تعاریف مشخصی که مبتنی بر نیاز جامعه، نیاز دانش‌آموز، علوم انسانی و علوم اجتماعی باشد، دست یابد و ثانیاً هدف یا اهداف خود را از فعالیت‌های تأثیری دانش‌آموزان، با توجه به تفکیکی که در سطور اولیه شمرده شده بود، به طور آگاهانه و صریح بیان دارد.»

حرکات نمایشی موجود در تأثیر، به عنوان وسیله آموزشی و یک طرح کمکی - پرورشی، می‌تواند موجب تشویق و توسعه توانایی‌های فردی در قلمرو زندگی اجتماعی شود و در تقویت حافظه، تجسم، نوشتن و درک متن کمک زیادی می‌کند. یار محمدیان (۱۳۷۳ ص ۱۰۹) در مورد کاربرد هنر نمایشی در تدریس و آموزش می‌نویسد:

«معلم موفق را معلمی می‌دانیم که بتواند نقش تدریس خود را خوب بازی کند. از این دیدگاه، یک معلم باید بتواند مانند یک هنرپیشه زبردست، از تمام عوامل موجود در صحنه برای جذب تماشاگر (شاگرد) استفاده کند. حرکات دست، چهره، تن متفاوت صدا و حرکت در صحنه، زبان نمایش، طریقه بیان و بروز احساسات و تهییج تماشاگران، همه از جمله عوامل مشترک در صحنه تأثیر و کلاس درس هستند. یک معلم خوب نیز مانند هنرپیشه‌ای است که همه عوامل شناختی، جسمی، عاطفی و احساسی و حسی حرکتی را به میدان آورده تا موضوعی را تدریس کند. هم‌چنان که صرفاً استفاده از حرکت‌ها در تأثیر نمی‌تواند ما را به هدف خود نزدیک گرداند، استفاده صرف از اطلاعات و معلومات و عناصر شناختی نیز نمی‌تواند ما را به هدف خود در آموزش و تدریس برساند.»

اصولاً دو ویژگی، هنر تأثیر را از سایر هنرها متمایز می‌کند و آن را در قله تأثیر قرار می‌دهد؛ توانی که هنرهای دیگر از آن عاری هستند:

- ۱- اجرای زنده نمایش
  - ۲- ارتباط مستقیم و زنده با تماشاگر
- در کتاب «نقش نمایش در تربیت»، گوردون فایر کلو (۱۳۶۷، ص ۹) چنین اشاره

کرده:

«کارشناسان آموزش و پرورش آگاهند که نمایش، هنگامی که در دوره ابتدایی شروع می‌شود و بدون انقطاع در دوره متوسطه جریان پیدا می‌کند، واسطه‌ای است بسیار مهم برای رشد و پیشرفت فردی. در تشکیلات اجتماعی جدید برای تعلیم و تربیت فراگیر و نیاز به تغذیه فرهنگی، همراه با نیازمندی‌های حرفه‌ای فارغ‌التحصیلان مدرسه، نمایش در هر دو زمینه به خوبی از عهده برمی‌آید.»

همو (۱۳۶۷، ص ۱۶) مواردی چند از کاربرد تأثیر، در مقاله‌ای تحت عنوان «مختصری درباره پاره‌ای از اهداف نمایشی آموزشی» ذکر کرده است:

- ۱- توسعه اعتماد به نفس کودک، به وسیله نمایش آموزشی
- ۲- تعالی بخشیدن به کلاس، توسط لذت کار خلاق
- ۳- ایجاد جوی آرامش بخش ولیکن کوشا
- ۴- تأمین نظم و انضباط خوب، از طریق مباحثه و تمرین عملی
- ۵- تحریک به منظور حداکثر مشارکت در فعالیت گفتاری



- ۶- توسعه تفکر منطقی، از طریق بدیه‌سازی‌های کاملاً سنجیده
- ۷- تحریک کودکان به وسیله کیفیت تخیلی یکدیگر و گسترش اطمینان به توانایی خودشان
- ۸- ایجاد اعتماد به نفس در کودکان نسبت به استعداد تکلم خود
- ۹- آشکار کردن نیاز به بهبود کیفیت تکلم کودکان
- ۱۰- آگاهی به نیاز برای بهبود کیفیت تکلم کودکان
- ۱۱- تأمل در گویایی حرکت جسمانی و پرورش آن، از راه تمرین آگاهی جسمانی
- ۱۲- آشکار کردن نقایص (قدرت) مشاهده کودکان و تحریک به کسب آگاهی بیشتر، در مورد امور مربوط به آنها
- ۱۳- بررسی شخصیت و پرورش کیفی ارتباط
- ۱۴- درک و فهم عواملی که به توصیف واقع‌گرایانه شخصیت کمک می‌کنند.
- ۱۵- فهم تأثیر عواطف و محیط بر رفتار انسانی، از راه تمرین
- ۱۶- اکتشاف حدود عواطف بشری و توانا شدن در نظارت و درک این نیروها
- ۱۷- اکتشاف موقعیت‌های اجتماعی با نظر به حصول مهارت‌ها و فهم برخورد عینی با مسائل اجتماعی
- ۱۸- گسترش حساسیت خلاق نسبت به انگیزه‌های گوناگون
- ۱۹- کسب تجزیه «تخیل» و در عین حال واقعی که در کار خلاق دیگری نظیر هنر و نویسندگی ارزشی عظیم دارد...»
- چون در پاره‌ای اوقات، توجه بیش از حد به نمایش و کم توجهی مربیان و مسئولان به دانش آموز، می‌تواند صدمات روانی و تربیتی به کودک بزند، بهتر است با رجوع مجدد به همین کتاب، نگاهی دیگر به موضع بیفکنیم. فایر کلو (۱۳۶۷، ص ۱۷) اشاره می‌کند که عکس این رابطه می‌تواند:
- الف: مشوق بدرفتاری و بی‌احترامی شود.
- ب: فرصت‌های نامحدودی برای خودنمایی فراهم سازد، بدون فزونی فهم و درک خود یا دیگران.
- پ: در تثبیت و قوام گفتار، صدا و حرکت ناقص دست مؤثر باشد.
- ت: موجب بی‌علاقگی و موجب گریز کودک به دنیای خیالی درس نمایش گردد که در آن جا به ظاهر هیچ توقعی در میان نسبت و همه چیز قابل قبول به نظر می‌آید.
- ث: یک بار و برای همیشه میل و علاقه اکثر دانش‌آموزان را به توسعه معلوماتشان در مورد نمایش از میان ببرد.
- ج: سایر دروس را منقطع سازد و معارض آنها واقع شود.
- برنامه‌ریزی و مواد درسی نادرست این خطرات را نادیده می‌گیرد.
- معلم‌ان باید با دقتی که روی اهداف دروس نمایش به عمل می‌آورند مانع بروز این خطرات شوند.»

### نمایش و ناشنویان

اگر به نوآندیشی‌های ذبیح بهروز نگاهی ژرف داشته باشیم، خواهیم دید که او نیز چون هم‌تایان پژوهشگر خارجی خود، مؤثرترین انگیزه را در یادگیری کودکان، ایجاد شادی و نشاط در حیطه آموزش و تشویق و تقویت ذکر کرده است. بهروز در سال ۱۳۲۶، با انتشار کتاب‌های «کودک دبیره» و «خط و فرهنگ»، با تکیه بر سن پیش دبستانی، توانایی یادگیری سه زبان را برای کودکان قبل از ورود به دبستان آزمایش می‌کند. او استفاده از اجبار در آموزش را مردود می‌شمارد و کیفر را در آموزش مجاز نمی‌داند. هم‌چنین، آزادی کودکان در هنگام یادگیری و ایجاد نشاط و شادی در محیط‌های آموزشی کودکان را توصیه و بر بهره‌گیری از نمایش و موسیقی تأکید می‌کند. احمد امیدوار (۱۳۶۹، ص ۱۱۰) در این ارتباط می‌نویسد:

«در حقیقت بهروز در یک کشور عقب مانده فرهنگی نسبت به اروپا ۲۲ سال زودتر از مرکز بررسی توانایی‌های ذهنی کودکان در امریکا، نظرات بلند خود را ارایه می‌دهد و این امر جای تأمل بسیار دارد. ولی کوتاه‌نظران حاکم بر فرهنگ ایران، ظرفیت جذب نظرات بلند او را نداشته و شیوه‌های ابداعی او را در محدوده بخش کوچکی از اطرافیان‌ش محبوس می‌کنند.»

به اعتقاد نگارنده غیر از ذبیح بهروز، خود مرحوم باغچه‌بان نیز که «بازی» را در روش‌های آموزشی‌اش مد نظر داشته است، به اصل رشد و تکامل کودک استثنایی به ویژه کندذهن و ناشنوا، در حیطه آموزش‌های خود اعتقاد داشته است. پیشرفت‌های بعدی ادامه دهندگان راه این دو، خود به صحت این ادعا دامن می‌زند. فعالیت گسترده انجمن‌های مختلف ناشنویان در قبل و بعد از انقلاب، این مدعا را ثابت می‌کند اما آن چه هنوز هم درخت تنومند آموزش و پرورش کودکان استثنایی را آزار می‌دهد، عدم خودباوری در این زمینه است که باعث شده راه‌های پژوهش را سد و روز به روز پژوهشگران این عرصه را بیشتر ناامید کند. نگارنده اطمینان می‌دهد که هنوز چشم‌ها و دست‌های خیلی از مربیان، به آن سوی مرزهاست تا ببینند رهاورد غربیان در این مسیر چیست.

بهرتر است به گزارشی به نقل از احمد امیدوار (۱۳۷۹، ص ۱۷۳) از تشکل‌های قبل از انقلاب، اشاره‌ای داشته باشیم. علی‌رغم بی‌گیری‌های پژوهشگر این سطور، متأسفانه امکان دسترسی به هیچ یک از متون میسر نگردید. امیدوار (۱۳۷۹، ص ۱۷۳) می‌نویسد: «خانه جوانان ناشنوا توسط تعدادی از دانش‌آموزان مدارس ناشنوایان باغچه‌بان و به پیشنهاد و حمایت ثمینة باغچه‌بان، باهدف انجام فعالیت‌های فرهنگی، هنری و ورزشی، در سال ۱۳۵۳ در تهران پایه‌گذاری شد»

این مؤسسه رابطه تنگاتنگی با آموزش ناشنوایان باغچه‌بان داشته در زمینه‌های هنری، به سرپرستی کامران رحیمی و معاونت محسن موسوی که هر دو ناشنوا و از دانش‌آموزان باغچه‌بان بودند، خدمات ارزنده‌ای انجام داده است. غالب نمایش‌نامه‌هایی که توسط باغچه‌بان به رشته تحریر درآمده بود، توسط گروه نمایشی مؤسسه، بازسازی و اجرا گردید. شایان ذکر است که خانم پروانه باغچه‌بان، از سال ۱۳۳۹ گروه هنری آموزشگاه کر و لال‌های باغچه‌بان را رهبری و سرپرستی می‌کرد. امیدوار (۱۳۷۹، ص ۱۷۴) در مورد نمایش‌های به صحنه رفته، می‌نویسد:

۱- نمایش نامه پیرمرد و ترب اثر جبار باغچه‌بان، به کارگردانی پروانه باغچه‌بان.

۲- مجادله دو پری، به کارگردانی پروانه باغچه‌بان»

۳- نمایش‌نامه کمدمی مگس در دفتر رئیس، به کارگردانی کامران رحیمی و با هنرمندی حسن چمن خوشنوست

۴- خاله خزوک اثر جبار باغچه‌بان، به کارگردانی پروانه باغچه‌بان

۵- داستان زندگی من، نوشته دانش‌آموز ناشنوا، مهران شباهنگ و به کارگردانی کامران رحیمی

۶- قماربازان، نوشته مهران شباهنگ و به کارگردانی کامران رحیمی

۷- نوازشم کن غم...، نوشته محمد علی بابایی و به کارگردانی کامران رحیمی

۸- آزمایش‌های پروفیسور، به کارگردانی کامران رحیمی و با هنرمندی رحیم موسوی

۹- خرافات، به کارگردانی کامران رحیمی و با هنرمندی حسن چمن خوشنوست

۱۰- بزی که گم شد، نوشته نادر ابراهیمی و به کارگردانی پروانه باغچه‌بان

۱۱- مجسمه، به کارگردانی مجتبی یاسینی»

این نمایش‌ها از جمله فعالیت‌های مشترک هنری خانه جوانان ناشنوا و آموزشگاه کر و لال‌های باغچه‌بان بوده که تا سال ۱۳۵۷، در محافل مختلف هنری اجرا شده است. خانه جوانان ناشنوا، در سال ۱۳۵۷ و با پیروزی انقلاب اسلامی تعطیل شد. با توجه به این که طبق آمار رسمی معاونت توانبخشی سازمان بهزیستی، حدود یک میلیون ناشنوا در کشور داریم و بسیاری از ناشنوایان در مناطق روستایی هستند و حتی در آمارهای حدسی نیز به حساب نمی‌آیند، توجه به تأثیر ناشنوایان، همت عالی هنرمندان و مسئولان را می‌طلبد.

### پانتومیم (نمایش ایمايي)

درباره پانتومیم یا نمایش ایمايي، تعاریف متنوعی نوشته شده است که با توجه به منابع موجود، سعی می‌شود با مطرح کردن آن تعاریف، آشنایی بیشتری با این گونه منحصر به فرد نمایشی کسب شود. از اولین کتاب‌های ترجمه شده در ایران، اثر آقایی (۱۳۶۸، ص ۸) است که در آن، پانتومیم این گونه تعریف شده است: «پانتومیم یعنی بازی در سکوت، پس وجود سکوت، حتماً [در بازیگر] لازم است. درست است که در پانتومیم مطالب زیادی گفته می‌شود اما نه از طریق دهان و کلمات، بلکه با کمک حرکات، حرکات گویا.

اثر دیگر مربوط به خلیج (۱۳۸۳، ص ۵۷)، کتاب تأثیر و نشانه‌هاست که در آن می‌خوانیم:

پانتومیم در اصل، واژه‌ای یونانی است [که پانتومیموس<sup>۳</sup> تلفظ می‌شود و از دو جزء pah به معنای تمام و Mimos به معنی تقلید تشکیل شده است. در اصطلاح، پانتومیم به نمایشی اطلاق می‌شود که در آن حالات و احساسات و اندیشه‌ها، به کمک عمل حرکت و حالات چهره، اندام بدون استفاده از کلام و سکوت، توسط بازیگر پانتومیم نشان داده می‌شود». همو می‌افزاید:

هنر پانتومیم، یعنی یکی شدن انسان با اشیا. هنر پانتومیم، هنری است که حتی از مرز سخن گفتن نیز پا فراتر می‌گذارد و مانند موسیقی، بر روح انسان تأثیر می‌گذارد. این هنر افکار و اندیشه را به وسیله نماد<sup>۴</sup> به تماشاگر انتقال می‌دهد.

از نظر او: «درام‌شناسان متفقاً ریشه هنر پانتومیمی را به مصر باستان نسبت می‌دهند که بعد به یونان آمده و در یونان، توسط بازیگرانی چیره دست بارور گردید و سپس در رم باستان به اوج خود رسید». دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، در کتاب درآمدی به نمایش‌نامه‌شناسی (۱۳۸۳)، ص ۶۷۲ می‌نویسد: «نمایش بی‌سخن، نمایشی است که بدون کاربرد «گفتا شنود»، «تک گویی»، «تنها گویی» و... «کناره گویی» آفریده شده است و «داستان‌نامه» و کاربرد احوال‌های آن به کلانی، با «ریختن‌سازی‌ها» و «جنبش‌های بدنی» به نمایش درآمده‌اند»

ناظرزاده در ارتباط با تاریخچه آن، معتقد است:

«ریشه نمایش بی‌سخن» (نمایش ایمایی - القایی) = پانتومیم، به پانتومیموس رومی می‌رسد... در سده هجدهم میلادی در اروپا، پانتومیم به گونه‌ای نمایش بی‌سخن گفته می‌شد که از ترکیب رقص، موسیقی، صحنه‌پردازی مجلل و فاخر و «ترفندهای ویژه» پدید می‌آمد. پانتومیم گاهی با اصطلاح «میم» مترادف است و به نمایش‌های «شیوه پالوده» و سبک مدارانه‌ای گفته شده که با آرایشی تند و «شگفتکارانه»، لباس‌های ویژه و «نه - روالی» و یکسره به وسیله و واسطه جنبش‌های بدنی و «ریختسازی» ساخته می‌شده‌اند»

از سوی دیگر، شایسته است که تلاش شاملو در کتاب **پانتومیم** (۱۳۸۰، ص ۱۳ - ۱۵۶) را نیز مد نظر داشته باشیم که در آن، قدمت‌شناسی پانتومیم را در ایران، به کوچه و بازی‌های محلی و انقلاب مشروطیت پیوند داده و حکم بر گذشته استوار آن داده است. شاملو به نکته جالبی در ارتباط با گذشته پانتومیم در ایران، اشاره می‌کند:

در کهن‌ترین نوشتار پانتومیم ایرانی (ایمانگاری کهن) که قدیمی‌ترین Mimographus جهان نیز هست، یعنی اسرار مصیب مردوک<sup>۵</sup> متعلق به ۶۵۷ پیش از میلاد، به یک پانتومیم دیوانی برمی‌خوریم که در جشن سال نو و آغاز بهار در «بابل» اجرا می‌شده و از رویدادهای مهم جشن‌واره‌های «اکتیو»<sup>۶</sup> به شمار می‌رفته است. آیین مردوک در ایران، هم‌زمان با نمایش‌های مقدس میترا در این دیار برپا می‌شده است. همو در تعریف پراکنده خود از پانتومیم، آن را این‌گونه توصیف می‌کند:

«تماشاگر پانتومیم از راه چشم (به طور عینی) بازی را می‌بیند، اما به طور ذهنی آن را بررسی می‌کند. تماشاگر می‌اندیشد و جست و جو می‌کند تا حرکات و مکانیزمی را که ایماگر ارائه داده است، دریابد. در جایی دیگر می‌نویسد: «پانتومیم باز به خاطر بی‌چهره‌گی‌اش نیست که هزار چهره دارد، بلکه برای هزار چهره‌نمایی، بی‌چهره‌گی را هدف قرار می‌دهد».

رقص قاسم‌آبادی مرسوم در منطقه شمال ایران که مراحل بذریاشی و کشت و برداشت محصول را به نمایش می‌گذارد، از پانتومیم‌های دوره کشاورزی اقتباس شده است و می‌توان آن را در تقسیم‌بندی‌های پانتومیم‌های معاصر آسیایی جای داد و برایش شناسنامه‌ای درخور توجه جست.

هم‌چنین، در پیوندی دوباره با گذشته‌های دور و نفی زبان‌آوایی، می‌توان با تعمق در نظریات پژوهشگرانی چون شاملو، به این نتیجه رسید که ادبیات و فرهنگ ایران زمین، به طور عجیبی با ریشه‌های عمیق خویش پیوند خورده است و یکی از شاخص‌های ویژه در این نزدیکی به گذشته‌های دور، نفی زبان‌آوایی است به عنوان ابزار ارتباط تنگاتنگ میان بشر و محیط اطراف او.

این تجلی را در عرفان عمیق و جامع شعری چون مولانا جلال‌الدین محمد مولوی رومی و به ویژه در کلیات شمس تبریزی مشاهده می‌کنیم. آثاری از این دست، در ادبیات جهان بی‌مانند است. بازشناسی و ارزش‌گذاری مجدد زبان ارتباطی کهن و اعتراف به ضعف زبان‌آوایی، در مطرح کردن جوهر عشق بی‌کران، این آثار را مایه مباهات کرده است. نمونه‌های ذیل از ادبیات فارسی را مرور می‌کنیم:

خمش کن که زبان دربان شدست از حرف پیمودن

چون دل بی‌حرف می‌گوید بود درصدر چون سلطان

\*\*\*

خاموش باش اندیشه کن کز لامکان آید سخن

با گفت کی پردازش گر چشم تو آن جاستی

\*\*\*

چشم بند این جهان حلق و دهان

این دهان بر بند تا بینی عیان

\*\*\*

حرف و گفت و صوت را بر هم زخم

تا که بی‌این هر سه با تو دم زخم

آن دمی کز آدمش کردم نهان

با تو گویم ای تو اسرار جهان

در این جست‌وجو، پنج علت مهم انتخاب و اجرای نمایش پانتومیم را برشمرده که به قرار زیر می‌آید:

«۱- وجود دستگاه اختناق و سانسور (در دوره‌های اولیه، این عامل محسوس نیست و بعدها با تشکیل دولت و قانون شکل می‌بندد و گفت و گو از طریق ایما و اشاره را جایگزین کلام می‌کند).

۲- مهاجر و دوره‌گرد و غیربومی بودن بازیگران و آشنا نبودن آنان با زبان بومی (بومی بودن تماشاگران)

۳- مهاجر بودن هر دو

۴- دستیابی به نوعی زیبایی و مفهومی ویژه»

تصمیم نهایی برای آن که پانتومیم به عنوان یک گونه اجرایی انتخاب شده است، به اصل پانتومیم ناب نزدیکی نشان می‌دهد، اما دشواری درک آواها و گفتار، ضرورت اجرا از طریق نمایش بی‌کلام را در اولویت قرار می‌دهد و بازیگر را به تفهیم موضوع، از طریق اطوار و اشاره و شکلک و ادا وا می‌دارد.

در کنار و حتی قبل از نمایش پانتومیم، با نمایش‌هایی با نام «میم» و یا در بعضی از کتب پژوهشی تأتر، به اصطلاح «لال‌بازی» برخورد می‌کنیم و برای روشن شدن مفهوم و تفاوت آن‌ها در این فرصت، به آن می‌پردازیم و مروری بر تاریخچه آن می‌کنیم.

در حدود ۲۵۰۰ سال پیش در یونان، در کنار مسابقات نمایشی که شامل آثار تراژدی و کمدی می‌شد، نمایش‌های غیررسمی هم وجود داشت که متأسفانه مدارک موجود درباره آن‌ها بسیار اندک است. این نمایش‌ها را «میم» می‌نامیدند. میم هیچ شباهتی به پانتومیم امروزی نداشت. ترکیبی بوده از رقص‌های کوتاه با تقلیدی از پرندگان و حیوانات، همراه با عملیات آکروباتیک، آواز و حرکاتی با مفاهیم مشخص. میم در دوران امپراتوری رم، یعنی نزدیک به دو هزار سال پیش، اهمیت ویژه‌ای یافت. در این دوران، میم به چنان درجه‌ای از محبوبیت رسید که سایر اشکال نمایشی را از صحنه بیرون راند. محتوای نمایش‌های میم، متفاوت بود؛ گاه جدی و پاره‌ای از مواقع کمدی، اما کلاً جنبه‌های خاصی از زندگی را مورد بررسی قرار می‌داد و به قول پاره‌ای از مورخان، خشونت و وقاحت نیز غالباً چاشنی آن بود. در این ایام، نوعی دیگر از نمایش هم عرضه می‌شد که پانتومیم نام داشت. پانتومیم رمی، رقصی بود که داستانی را بیان می‌کرد و در واقع باید گفت که شکل اولیه باله امروزی را داشت. این نمایش، از حدود پنج قرن قبل از میلاد مسیح (ع) پیدایش یافت و تا حوالی سال دوم قبل از میلاد، مورد علاقه مردم بود، اما پس از آن جای خود را به میم داد.

خلج (۱۳۸۳، ص ۵۰) در مورد آن دوران می‌نویسد:

«از برخی منابع چنین برمی‌آید که تماشاگران آن روزگار، مدام برنامه‌های نو و غیرعادی طلب می‌کردند. لذا برنامه‌های گروه‌های میم، بسیار متنوع بوده است. شخصیت‌های میم، لباس‌های چسبان و نازک کوتاه به تن می‌کردند. موضوع نمایش‌های میم در رم قدیم، از هجو اساطیر که هراکلس<sup>۷</sup> برجسته‌ترین آن‌ها بود تا مسائل زندگی روزمره را دربر می‌گرفت. مسائل عشقی، پرخوری، کتک‌کاری، دله‌زدی و اشکال متنوع حقه‌بازی از عناصر محبوب نمایش‌های میم به شمار می‌رفت.»

در میم، خلاف نمایش‌های تراژدی، پانتومیم و بسیاری از اشکال نمایشی دیگر، از ماسک استفاده نمی‌شد و در نتیجه، حرکات چهره دارای اهمیت فوق‌العاده‌ای بود. استفاده از کلام در این نوع بازی، معمول و مبنای آن همواره متکی بر بدیهه‌سازی بوده است. از این رو، رومیموس‌ها (بازیگران میم) می‌بایست قدرت خلاقه در گفت و گوها و حرکات داشته باشند. از خصوصیات ویژه و لازم آنان، زیبایی و تناسب اندام و یا کاملاً برعکس، زشتی و بی‌قوارگی فوق‌العاده بود.

و اما لال‌بازی چگونه نمایشی می‌تواند باشد؟ شهریاری (۱۳۶۵، ص ۲۵۸، ج اول) به اصطلاح «لال‌بازی»، این چنین می‌پردازد:

«لال‌بازی<sup>۱</sup> - نمایش بی‌سخن یا قصه‌های کوتاه و پر از حرکت ایرانی که با همراهی یک ساز بازی می‌شد. برای نمونه در یک بازی، بازیگری درخت می‌شد، بازیگر دیگری باغبان و بازیگر سوم نقش رهگذر را به عهده می‌گرفت.





برسر چیدن میوه درخت، رهگذر و باغبان به بگومگویی خنده‌آور می‌پرداختند و ادامه نمایش خوابیدن باغبان بود زیر سایه درخت و درخت که جایش را تغییر می‌داد و باغبان که در پی سایه از نفس می‌افتاد و...

۲- گاهی لال‌بازی در برنامه‌های مطربی ایرانی، به همراهی یک ساز، بازی می‌شد و از تماشاگران خواسته می‌شد تا رمز یا ابهامی [را] که در آن بوده است، بیان کنند.

۳- اگر چه اصطلاح لال‌بازی در جریان تاریخ، دارای معنی‌های گسترده‌ای بوده است، اکنون به طور کلی اجرای نمایشی را شامل می‌شود که در آن یک یا تعدادی بازیگر، بدون گفت‌وگو با حرکت، ادا و اشاره و حرکت‌های چهره، به بیان مقصود می‌پردازند.

۴- لال‌بازی در تماشاخانه کلاسیک یونانی و رومی، به نمایش رقاصانی گفته می‌شد که در آن همسران به شرح داستانی می‌پرداختند. در نمایش نو کلاسیک در انگلستان و فرانسه که به تبار کلاسیکس وفادار بود، شگرد این نمایش به کار گرفته شد.»

به نظر نگارنده، با توجه به گونه «لال‌بازی» که شهریاری آن را در پاورقی pantomime ترجمه کرده است و نیز با در نظر گرفتن مطالبی که قبلاً عنوان شدن نمی‌تواند همان مفهوم پانتومیم باشد، بلکه در تعاریف وی، جسته و گریخته مطالبی از نمایش میم و پانتومیم مورد توجه قرار گرفته شده و چون منابع تعاریف خود را ذکر نکرده است، پس جای انتخابی باقی نمی‌گذارد و می‌توان به آن شک کرد. آقای (۱۳۶۸، ص ۹) قدمت پانتومیم امروزی را از حدود ۱۶۰ سال پیش می‌داند و ژان کاسپار فرانسوی را اولین کسی که پانتومیم امروزی را به صحنه برد.

البته شخص دیگری که این روزها به عنوان استاد مسلم پانتومیم در دنیا شهرت دارد، مارسل مارسوس است که او نیز فرانسوی است. مارسو لباسش را طوری انتخاب می‌کند که بتواند ریزه‌کاری‌های حرکتی را توسط اعضای بدن، به وضوح نشان دهد. ضمناً او صورت خود را سفیدرنگ می‌کند و سپس از روی آن خط ابروها، چشم‌ها و لب‌هایش را تغییر می‌دهد. و مجموعاً شکلی به وجود می‌آورد که در همه حال ثابت است و هیچ نوع حس خاصی را القا نمی‌کند. علت این امر آن است که او مرتب در قالب افراد مختلف فرو می‌رود و می‌خواهد این تغییر شخصیت را با حرکات بدنی نشان دهد، نه با چهره؛ زیرا همان‌طور که گفته شد، اصل پانتومیم بر حرکات بدنی استوار است و کم‌تر از حرکات چهره کمک گرفته می‌شود. او با شخصیتی که برای خودش به نام بیپ ساخته، در بعضی مواقع تحت‌تأثیر چارلی چاپلین و یا کم‌دین‌های مشهور دیگر چون باستر کیتون و لورل است.

### پانتومیم و ناشنویان

قطعاً هدف این پژوهش، «رد» یا «قبول» نظریه‌ای در این ارتباط نیست، بلکه تلاش این است که چگونه می‌توان از هر کدام از گونه‌های نام برده، به عنوان راهکار استفاده کرد. در این زمینه، مواردی از طرف دست‌اندرکاران این حرفه عنوان شده که در این جا به آن‌ها اشاره می‌شود. ناصر آقای در کتاب پانتومیم (۱۳۶۸، ص ۸)، اختلاف حرکت و یا مفاهیم در ناشنویان و حرکت و دیگر موارد را این‌چنین ذکر می‌کند:

«لابد این سؤال برای شما پیش می‌آید که لال‌ها حتماً پانتومیم بازی می‌کنند؛ چون نمی‌توانند حرف بزنند. باید بگوییم هم بله و هم خیر. به این دلیل «بله» که آن‌ها مرتب از دست و صورت و چشم‌ها و گاهی تمام بدن خود برای فهماندن مطلب کمک می‌گیرند و با حرکات مخصوصی که به اعضای بدن خود می‌دهند، حتی می‌توانند داستان فیلمی را از ابتدا تا انتها تعریف کنند و به این دلیل «خیر» که تمام حرکات آن‌ها همیشه گویا نیست.»

آقای در ادامه، با آوردن مثال، می‌کوشد



مطلب را بیشتر تفهیم کند:

«اغلب لال‌ها حرکات مخصوص به خود دارند. لالی را می‌بینیم که شلوغی خیابان، تصادف دو اتومبیل و یا طرز غذا خوردن شخصی را یک نوع نشان می‌دهد و لال دیگر به نوع دیگر. بنابراین، چون نظم و هماهنگی در حرکات آن‌ها نیست، نمی‌توان به عنوان پانتومیم، آن پانتومیمی که منظور ماست، از آن یاد کرد. اگر قاعده و قانون منظم نباشد، نمی‌توان چیزی را به دیگری یاد داد. پانتومیم هم یکی از آن چیزهاست. همین طور، لال‌ها مرتب ضمن حرکت دادن دست و صورت و بدن خود، لب‌های‌شان را هم حرکت می‌دهند و ادای حرف زدن درمی‌آورند. حتی گاهی صداهایی [ایجاد] می‌کنند. بعضی از آن‌ها که به مدارس مخصوص می‌روند، حتی می‌توانند کلمات را به طور ناقص تلفظ کنند. در این صورت، کارشان از شکل ظاهری پانتومیم خارج می‌شود.»

شاملو (۱۳۸۰، ص ۱۸۹) در بخشی از کتاب خود، با تیتیر «انتقال نشانه‌ها در پانتومیم قراردادی»، در ارتباط با پانتومیم و ناشنویان، این‌گونه می‌نویسد:

«در این نوع نمایش ایمايي، نشانه‌ها توسط همه بینندگان قابل درک نیست. این نشانه‌ها صرفاً برای آن دسته از بینندگان قابل فهم است که قبلاً معنای خاص آن نشانه یا عملکرد را فرا گرفته‌اند. بدون این فراگیری (سواد) درک نشانه‌ها امکان‌پذیر نیست. حرکات بورس‌بازان، رهبران ارکستر، داور بسکتبال، راهنمای باند فرودگاه، مثل چشمک زدن و گفت و گوی ناوگان‌ها و کدهای تلگرافیک، بدون فراگیری قبلی قابل درک نیست. این نشانه‌ها غیرمستقیم است. گوشه‌هایی از تأثر هند و آسیای شرقی و جنوبی، رفتارهایی در تأثر نو و کابوکی و اشاره‌های ناشنویان به غلط دایرةالمعارف «پانتومیم» خطاب شده است. اما صرفاً به دلیل آهنگین بودن یا فقدان آواها و بازی در سکوت، نمی‌توان این نوع ایمايي قراردادی را زبانی عمومیت یافته تلقی کرد. برخی از اشاره‌های ناشنویان را می‌شود عمومیت یافته تلقی کرد؛ به شرط آن‌که صرفاً با دیدن نشانه یا تصویر معنا را درک کرد. با خواندن و فراگیری قبلی نباید معنای نشانه‌ها را دریافت.»

سپس شاملو برای اثبات منظور خود، خوانندگان را به انتهای کتاب خود (۱۳۸۰، ص ۳۸۸) ارجاع می‌دهد و عنوان می‌کند: «اگر معنای تصویری را قبل از خواندن عنوانش دریافتید، نشانه‌ای ایمايي یافته‌اید.» شاید بهتر باشد نتیجه بررسی مباحث فوق، به شماره‌های آینده موقوف شود.

#### پی‌نوشت:

۱- از سرکار خانم دکتر سعیدی، مدیریت این مرکز، متشکرم.

2. Catnanrsis
- 3- Pantomime
- 4- Symbol
- 5- Mystere de la passion de Mardouk
- 6- Aktiu
- 7- Heracles
- 8- pantomime

#### منابع:

- ۱- پاکزاد، محمود (۱۳۶۳): هیاهو در دنیای سکوت، انتشارات کانون کرو لال‌های ایران
- ۲- امیدوار، احمد (۱۳۷۵): سیر تاریخی آموزش و پرورش استثنایی در ایران، انتشارات سازمان آموزش و پرورش استثنایی کشور
- ۳- ابراهیمی، نادر (۱۳۷۳): خلاصه مقالات اولین کنگره نقش هنر نمایش در تربیت با تأکید بر هنرهای نمایشی، انتشارات تربیت
- ۴- بهرامی، هادی (۱۳۷۳)، همان منبع، ردیف سوم
- ۵- یثربی، چیستا (۱۳۷۳)، همان منبع ردیف سوم
- ۶- همتی، اسماعیل (۱۳۷۳)، همان منبع ردیف سوم
- ۷- یار محمدیان، محمد (۱۳۷۳)، همان منبع ردیف سوم
- ۸- فایرکلو، گوردن (۱۳۶۷)، همان منبع ردیف سوم
- ۹- آقایی، ناصر (۱۳۶۸): پانتومیم، انتشارات سروش
- ۱۰- خلج، منصور (۱۳۸۳): تأثر و نشانه‌ها، انتشارات سوره مهر
- ۱۱- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳): درآمدی به نمایش‌نامه‌شناسی، انتشارات سمت
- ۱۲- شاملو، سیروس (۱۳۸۰): پانتومیم، اسطوره، تاریخ، تکنیک نوین، انتشارات نگاه
- ۱۳- شهریاری، خسرو (۱۳۶۵): کتاب نمایش، جلد اول، انتشارات امیرکبیر