و بازتاب آن در تغییر و تحوّل مخاطبان تئاتر

سیدحسین فدایی‌حسین[1]

اگر بپذیریم تئاتر متعهّد، فارغ از دیدگاه اعتقادی و منظر فکری نویسنده و گروه اجرایی، تئاتری است که با هدف تأثیر بر مخاطب خلق می‌شود و تمامی عوامل و امکانات خود را در راستای اثرگذاری هرچه بیشتر بر تماشاگرانش به‌کار می‌گیرد تا بتواند تغییر و تحولی را به‌صورت فردی یا گروهی در آنان به‌وجود آورد، می‌توانیم ادعا کنیم پالایش و تزکیهٔ مخاطب هدف اصلی تئاتر متعهد محسوب می‌شود.

واژهٔ «**کاتارسیس**»[2] یا پالایش، ابتدا در فصل ششم کتاب «فن شعر» ارسطو مطرح شد که با ترس و ترحّم همراه بود و به‌شکل آشکاری با هدف غایی اثر و نشان دادن قدرت تأثیرگذاری تراژدی، ارتباط داشت. بیان ارسطو در خصوص ماهیت و نقش پالایش (تزکیه)، جمله‌ای بحث برانگیز است که در بسیاری از مباحث علمی به‌کار رفته و در هر رشته و زمینه‌ای مشکلات و دشواری‌های جدی را در تفسیر آن به‌وجود آورده است. «واگن»[3] معتقد است، مشکل تفسیر این واژه تاحدی به مشکل ترجمه باز می‌گردد؛ هرکدام از تئوری‌های مربوط به پالایش براساس ترجمهٔ خاص از این کلمه و تأکیدات متفاوت بر مؤلّفه‌های خاص آن ارائه گردیده است. [واگن، ۱۹۷۸] مثلاً در انسان‌شناسی می‌توان نظریاتی را یافت که طبق آن، پالایش نقشی مهم به‌عنوان عامل کمکی برای تماشاگر جهت رهایی از تنش‌های روحی یا ترس‌ها روانی ایفا می‌کند؛ در روانشناسی رفتاری، پالایش عامل کمک‌کننده به غلبه بر ناسازگاری‌هاست؛ در نظر ساختارگراهای «پراگ»، پالایش کمک می‌کند تا با نهایت آزادی در مسیر خلّاقیت حرکت کرد. چنان‌که می‌بینیم، بحث بر سر واژه پالایش، هم‌اکنون نیز در مباحث و زمینه‌های مرتبط با آن ادامه دارد. همان‌طور که «شف»[4] گفته است مشکل اصلی این واژه نبود تعریف مفهومی از آن چیزی است که پالایش را شامل می‌شود. [شف، ۱۹۷۹] به‌هرحال آن‌چه مسلّم است، پالایش صدها سال است که در مرکز مباحث عملی و تئوری هنر مطرح بوده و هنوز نیاز به تعریف و بازنگری دارد چرا که این بحث همچنان مهم‌ترین و اثربخش‌ترین مفهوم در مباحث تئاتری، به‌ویژه در بحث تئوری تولید و دریافت می‌باشد.

معانی متفاوت پالایش

بهترین راه جهت توضیح واژهٔ پالایش، استفاده از تئوری «تطهیر» است. در این تئوری، پالایش نوعی تصفیهٔ عاطفی محسوب می‌شود که به احساس تسکین و آرامش منتهی می‌گردد. از این دیدگاه، نظریهٔ پالایش، نوعی تناسب میان سیستم فیزیولوژیکی و سیستم عاطفی به‌حساب می‌آید. به این ترتیب، همان‌طور که بسیاری معتقدند بدن را می‌توان از عناصر «مسموم» با استفاده از داروهای حاوی عناصر مشابه با آن‌ها تطهیر کرد، نشان دادن اتفاقات تراژیک روی صحنه نیز روح را از عناصر مسموم با استفاده از عناصر شبیه به آن‌ها در زندگی، پاک و طاهر می‌کند. این تئوری می‌گوید که تراژدی، عواطفی چون ترحم و ترس را در تماشاگر برمی‌انگیزاند و سپس این عواطف را تطهیر و یا حذف می‌کند.

اگرچه «ارسطو» در موضوع پالایش، فقط به تطهیر دو مؤلّفه ترحّم و ترس اشاره می‌کند اما اکنون عقیده بر اینست که پالایش، بسیاری از عواطف دیگر همچون پریشانی، اندوه، شرم، خجالت، خشم و غیره را شامل می‌شود. در جریان اجرای نمایش، هیجان ایجاد شده در تماشاگر، موجب آزادسازی برخی عواطف می‌شود. این تخلیهٔ احساسات برای تماشاگر، نه‌تنها مضر نیست بلکه برعکس موجب تعادل عواطف و در نتیجه کنترل رفتار وی می‌شود و به حفظ توازن عاطفی و غلبه بر ترس کمک می‌کند. پالایش در این معنا، به‌عنوان حامی زندگی عاطفی فرد و عاملی برای کمک به او برای عملکرد بهتر در خارج از چهاردیواری تئاتر تلقی می‌شود.

«شف» متذکّر می‌شود که عواطف، بخشی جزئی در اکثر تئوری‌های رفتارِ اجتماعی محسوب می‌شوند؛ به‌طوری که «گاه یا کاملاً خذف شده‌اند یا ته‌مانده‌ای بی‌تأثیر از آن دیده می‌شود... اکثر تئوری‌های جامعه‌شناختی، به عواطف به‌عنوان مؤلّفه‌ای جزیی و نه‌چندان مهم پرداخته‌اند.» [شف، ۱۹۷۹: ۳] طبق نظر «شف»، پژوهشگران رفتار اجتماعی کاملاً به عواطف مردم توجه داشتند، «اما تلاشی در توصیف تفاوت واکنش‌های عاطفی جامعه یا اثرات این تفاوت‌ها به‌خرج ندادند. این تئوریسین‌ها تنها تمایل داشتند عواطف را ضداجتماعی و غیرمنطقی تلقّی کنند.» [همان: ۳] هنوز هم این صداها را در میان تئوریسین‌های جامعه‌شناسی امروز می‌شنویم اما اکثر آن‌ها مؤلّفهٔ عاطفه را در خود گنجانده‌اند و در نتیجه از

توضیحات بعدی روانشناسی درخصوص پالایش دفاع می‌کنند.

«شـف» پالایش را رفتاری «هیجان‌گـرا» می‌داند. مردم فکر می‌کنند وحشت نوعی هیجان ناشی از ترس تلقّی می‌شود. این تئوری علت آن‌که چرا بزرگسالان از فیلم‌های ترسناک لذت می‌برند و به همان اندازه، بچه‌ها تفنگ‌بازی و جوانان خواندن کتاب‌های ترسناک را دوست دارند، توضیح می‌دهد. گویا دردهای عاطفی اغلب خوشـایند اسـت. «شف» استدلال می‌کند؛ افرادی که محرک‌هایی مانند ترس یا غم و غصه را دوست دارند، ظاهراً مخالف اصل عقل سلیم رفتار می‌کنند که از درد اجتناب می‌کند و آن‌را انگیـزهٔ اصلی عملکرد انسـان در زندگـی می‌داند. تئوری که وی توصیف می‌کند به‌نوعی توضیح این رفتار ظاهراً پارادوکس است؛ «تئوری پالایش می‌گوید که هیجان‌خواهی، تلاش برای احیا و زنده ماندن است؛ و به‌گونـه‌ای، نتیجه پاک شـدن تجربه‌های دردناک قبلی می‌باشـد که پایان‌ناپذیر به‌نظر می‌رسـیدند. وقتی بر سرنوشـت «رومئو» و «ژولیت» گریه می‌کنیم، تجارب شـخصی خودمان را در رابطه با آن‌چه از دسـت داده‌ایم به‌یاد می‌آوریم، اما تحت شـرایطی جدید و با سـختی و شدتی کمتر.» (همان: ۱۱۳) «شف» به ایجاد تعدیل بین اندوه، پریشانی و امنیت به‌عنوان فاصله اشـاره می‌کند و می‌گوید: گریه، خنده و دیگر فرایندهای مشـمول پالایش، وقتی رخ می‌دهد که نوعی پریشانی پنهان عاطفی، در محیطی فاصله‌گذاری شده دوباره بیدار می‌شود.

تفسـیر دیگر از پالایش، به مفاهیمی چون «روشـنی و وضوح» اشاره دارد. مفاهیمـی که نه‌تنها قدرت عاطفی تراژدی را انکار نکرده بلکه آن‌را در حـوادث موجود در طرح داسـتان مؤثر می‌بینند. به‌عبـارت دیگر، با انتخـاب و چینش فرایندهای هنری، حوادث نمایش از نظر «احتمال» و «ضرورت» وقوع‌شان، روشن می‌شوند و این روشنی و وضوح، منبع لذت و شادی تراژیک است. (واگن، ۱۹۷۸) پروفسور «ماراتا ناسبوم»[5] با تحلیل ریشـه‌های زبان‌شناسـی کلمهٔ پالایش، آن‌را «پاکسـازی» یا «تصفیه» تعریف کرده اسـت. (ناسـبوم، ۱۹۸۶) وی می‌گویـد: «عواطف، گاهی گمراه کننده هسـتند و قضاوت را دچار اختلال می‌کنند اما درعین‌حال، دسترسی به سطحی درست‌تر و عمیق‌تر از شناخت ما نسبت به خود را آسـان می‌نمایند. یادگیری از طریق عواطف، با نوعی تصفیه و پاکسازی همراه است که هدف پالایش می‌باشد.» (همان: ۳۹۰)

در کنار این دو تفسـیر اصلی از پالایـش، یعنی نظریهٔ تطهیر و نظریهٔ پاکسازی و وضوح، ضروری است نظریهٔ «مورنو»[6] درباره ارتباط پالایش و کار روانی درام را نیز ذکر کنیم. وی این پدیده را به شش دسته مختلف تقسیم می‌کند:

۱. پالایش جسـمی که به اعمـال فیزیکی مثل گریـه، خنده و دیگر واکنش‌های رفتاری اشاره دارد.

۲. پالایش روانی که طبق نظر «فروید»[7] شامل یادآوری حوادث گذشته است.

۳. پالایش اوّلیه که روی صحنه برای بازیگر رخ می‌دهد.

۴. پالایش ثانویه که برای تماشاگر اتّفاق می‌افتد.

۵. پالایش فردی

۶. پالایش گروهی

اگرچه این تقسیم‌بندی‌ها با هدف رسیدن به فرایندهای درمانی صورت گرفته‌اند، اما این دسته‌بندی در ایجاد تمایز میان تجارب فردی و جمعی، هنگام تماشـای تئاتر و میان مشاهدات بازیگر روی صحنه و آن‌چه برای تماشاگر اتّفاق می‌افتد، مفید است.

واکنش‌های بیرونی

«تام‌کینس»[8] بیشـترین توجـه را به تلفیق تئـوری دینامیک روان با یادگیری داشت. وی تحلیل خود را از دلتنگی با این سؤال ساده آغاز کرده که «چرا به‌ندرت می‌بینیم بزرگسالان گریه کنند؟» وی مدعی است که رنج بر همهٔ ما احاطه دارد و با آن‌که گریه اصلی‌ترین بیان درخصوص رنج است، ولی با این‌حال اکثر بزرگسالان به‌ندرت گریه می‌کنند. وی عقیده دارد، بزرگ‌ترهـا به این دلیل کمتر گریه می‌کننـد که چیزی به‌عنوان جایگزین گریه بلدند؛ فهرسـتی کامل از کارهایی که جانشـین و معادل گریه است. به‌طور مثال، «بزرگسالی که روی صندلی دندانپزشکی نشسته و درد می‌کشـد، معمولاً درمقابل تحریک درونـی درد- که گریه اثر آن است- سعی می‌کند به‌جای گریه، اخم کرده و ابرو درهم بکشد.» «شف» با اسـتفاده از این نظریه معتقد اسـت، آن‌چه روشـن نیست اینست که آیا چنین جایگزین‌هایی اثرات کوتاه مدت دارند یا دراز مدت. «شـف»، دریافـت خود را از گریه برمبنای قضیهٔ جایگزین بنا نهاده اسـت؛ یعنی این‌که بیان‌های عاطفی مثل گریه، ضروریات بیولوژیکی هسـتند. گریه امری غریزی اسـت؛ به‌همین دلیل بچـه‌ای که به‌دنیا می‌آید، توان گریه دارد. این توان یادگرفتنی نیسـت؛ آن‌چه یادگرفتنی است توان سرکوب گریه اسـت. وی می‌گوید: «سرکوب گریه و دیگر رفتارهای پالایشی که آموختنی هسـتند، پیامدهای بی‌نهایت مهمّی دارند؛ چه برای اشخاص و چـه برای جامعه.» (شـف، ۱۹۷۹: ۱۲ـ ۱۱) کودکان، به‌ویژه پسـرها هرگز به گریه تشویق نمی‌شوند؛ حتی در برخی جوامع، آنان اجازهٔ گریه ندارند. کودکان یاد می‌گیرند که از بیان پریشانی‌های عاطفی پرهیز کنند. گاهی اوقات شـاهد کودکانی هستیم که ترس خود را مخفی نگه داشته و آن‌را فـرو می‌خورند و فقط وقتی گریه می‌کنند که در خانه و یا جایی امن هستند. از سوی دیگر، گاهی اوقات گریه علامت خوشحالی یا سایر احساسات هیجانیِ مثبت است که جایگزین خنده می‌شود.

خنداندن عمدی مردم، کار آسـانی نیسـت. ما معمولاً خنده را علامت خوشـحالی می‌دانیم. هرچند تنش یا شـرم با خندهٔ غیرعمدی برطرف می‌شـود، اما باید گفـت، خنده علامت خودجوش رهایی از اسـترس و فشـار اسـت. دلایل زیادی برای خنده وجود دارد؛ ممکن است به ظاهر غیرمتعارف کسـی بخندید، یا به لباس‌های عجیب و غریب کسی، یا لیز خوردن دیگران روی پوست موز. ما گاهی به موقعیت‌هایی می‌خندیم که در اثر تضادها به‌وجود می‌آیند. وقتی کلمهٔ اشتباهی در موقعیتی نامناسب گفته شود، باعث خنده می‌گردد. منابع خنده بسیار است. نمایشنامه‌های «شکسـپیر» مثال خوبی در این رابطه هسـتند. «کمدی اشتباهات»[9] و بسیاری از مثال‌های دیگر به خنده در اثر اشتباه گرفتن افراد اشاره دارند. «شب دوازدهم»[10] و «هیاهوی بسیار به‌خاطر هیچ»[11] نیز دو نمونهٔ دیگر از خیل نمایش‌نامه‌های کمدی هستند.

نوعی از خنده ناشـی از هیسـتری و هیجان است؛ مثلاً وقتی بازیگری از روی پله‌ها سـکندری می‌خورد، ممکن اسـت عده‌ای هیجان‌زده شده و بخندند. گاهی هم خنده بر اثر خشـونت به‌وجود می‌آید. در بند فوق، انـواع خنده و گریه را به‌عنوان رفتارهایی آشـکار برای نشـان‌دادن روند پالایـش بیان کردیم. در تئاتر، نوعی پالایش جمعی نیز قابل تشـخیص است. «تخلیه جمعی در محیط اجتماعی مثل تئاتر یا تشریفات مذهبی، دارای اثرات قوی اجتماعی و روانشناسی است. احساس تسکین از تنش، افزایش پاکی اندیشـه و ادراک و احسـاس دوسـتی فزاینده که در پی پالایـش جمعی رخ می‌دهد، باعث می‌شـود نیروهـای بی‌نهایت قوی از

یکپارچگی و انسجام گروهی شکل گیرد.» [شف، ۱۹۷۹: ۵۳]

ممکن است از خود بپرسیم چقدر به تخصّص و تجربه نیاز داریم تا بتوانیم نقشهٔ داستانی خود را ایجاد کرده، شخصیتی خلق نموده و به شرایط پالایش در تئاتر نزدیک شویم؟ به‌نظر «شف»، بیشتر خنده‌ای که در مخاطب به‌خصوص بچه‌ها هنگام مشاهدهٔ خشونت در فیلم‌ها و کارتون‌ها دیده می‌شود، به‌علت خشم آزاد شده در آنان است. [شف، ۱۹۷۹] به‌گفتهٔ بسیاری از صاحب‌نظران؛ درام شامل سلسله حوادث غیر منتظره و عجیبی است که در موقعیت‌های اجتماعی رخ می‌دهد، موقعیت‌هایی که مردم در تلاش برای زندگی یا رویارویی با مشکلات هستند. درام، در محیط و موقعیت‌های زندگی واقعی، به حوادثی اشاره دارد که فرد یا افرادی در موقعیت‌های سخت و ویژه‌ای از زندگی قرار داشته باشند. این‌جاست که معنای «تراژدی» یا مخالف آن «کمدی» را می‌فهمیم. این دو نوع درام، یعنی تراژدی و کمدی، درحقیقت درام را به‌عنوان سلسله‌ای از حوادث، طبق نظم خاص، همراه با مؤلّفه‌هایی چون تنش عاطفی، هیجان و تغییرات غیرمنتظره تعریف می‌کند. «نوردروپ فرای»[۱۲] ثابت می‌کند که تقسیم‌بندی درام به تراژدی و کمدی، مفهمومی بر اساس درام کلامی است و شامل مقوله‌هایی چون اپرا یا بالماسکه نمی‌شود، که در آن‌ها به عقیده وی، موزیک و صحنه‌سازی نقشی اساسی‌تر دارند. [فرای، ۱۹۹۰]

با این فرض که تئاتر و درام برگرفته از زندگی هستند و با درنظر گرفتن تئوری‌های ارائه شده از جانب تئوریسن‌ها و محققان تجربی در زمینهٔ روانشناسی و جامعه‌شناسی، چارچوبی به‌دست می‌آید تا با استفاده از آن به درک و استنباط بهتری از مردم و جهان آن‌ها که به‌نوعی در موقعیت دائمی تجربه زندگی دراماتیک هستند، برسیم. مشاهده عکس‌العمل مردم از مواجهه با موقعیت‌هایی از زندگی خود برروی صحنه، فرصتی طلایی به ما می‌دهد تا درباره مشکلات ناشی از عدم تطابق تنش دراماتیک گروه با تنش دراماتیک فرد بیشتر بیاندیشیم. اصطلاح تنش دراماتیک شامل مجموعه‌ای از واکنش‌های عاطفی شرکت کنندگان است که به‌شکل گروهی یا فردی ابراز می‌شود. در تجربهٔ تئاتری، ما همیشه با گروه مخاطبین هماهنگ هستیم. درواقع مردم معمولاً به نمایش، به‌شکلی بسیار مشابه واکنش نشان می‌دهند؛ هرچند چیزی تحت عنوان واکنش عاطفی جهانی وجود ندارد. با این‌حال اکثر مخاطبان به‌خصوص بچه‌ها، هم به‌صورت گروهی و هم به‌شکل فردی از خود واکنش نشان می‌دهند. درواقع از یک‌سو خنده‌های بی‌امان و غیرقابل کنترل خود را به یکدیگر سرایت می‌دهند و از سویی، واکنش خاصی دارند که احساس شخصی آنان از تطهیر و پاکسازی (پالایش) را نشان می‌دهد.

در بسیاری موارد، به‌نظر می‌رسد که پالایش جمعی در تئاتر، با پالایش شخصی و فردی تطابق ندارد. در مخاطبین بزرگسال، شما صدای غریو خنده یا زمزمه ناشی از تأسف جمعیت را می‌شنوید؛ درحالی‌که بغل‌دستی شما بی‌حرکت نشسته است. این به آن معناست که واکنش فرد نسبت به اتفاقات صحنه، درونی است و اثری در دیگران ندارد. از طرف دیگر وقتی به بررسی ترکیبی ناهماهنگ از واکنش‌های فردی و گروهی در تئاتر کودک می‌پردازیم، با مشکل مواجه می‌شویم. به‌نظر می‌رسد پالایش جمعی، باعث سردرگمی کودکان می‌شود چرا که پالایش فردی و شخصی وی ممکن است با پالایش عموم تطبیق نداشته باشد؛ بنابراین کودک دچار تناقض شده و احساس سرخوردگی می‌کند.

ماهیت پالایش در یک اثر دراماتیک، پاسخی است بر احساسات مخاطب شامل، خشم، یاس، ترس و دلسوزی که در موقعیت‌های پیچیده‌ی نمایش با آن‌ها درگیر هستند. از سوی دیگر تنش عاطفی در گروه‌های سنی مختلف مخاطبان متفاوت است. به‌طور مثال در تئاتر کودک و نوجوان، تنش عاطفی باید مدت زمان کوتاه‌تری نسبت به بزرگسالان داشته باشد. گرچه کودکان از موقعیت‌های فرضی نمایش لذت می‌برند؛ چون در حالت سرگردانی و ناباوری هستند. آنان به‌آسانی و به‌شدت هیجان‌زده می‌شوند چون نمایش برای آن‌ها بسیار واقعی به‌نظر می‌رسد. تعادل میان مدت تنش عاطفی و ایجاد آرامش و رهایی، کلید ایجاد شرایط عاطفی صحیح برای پالایشی مناسب است.

چنین پالایشی تأثیری درمانی در مخاطب دارد و به او کمک می‌کند تا عواطف خود را آزاد نماید؛ اما مسئله اینست که نمی‌توانیم پالایش اتّفاق افتاده در مخاطب را با چشم ظاهر و به‌وضوح و روشنی ببینیم. بصیرت و معرفتی که از پالایش به‌دست می‌آید معادل فراگیری دانش عاطفی است. هرچند معمای اصلی درخصوص ماهیت عملکرد پالایش هنوز حل نشده باقی مانده است.

الگوهای مثبت

نیاز درونی انسان به الگوهای مثبت و خوش‌بینانه، در پیشینهٔ روانشناسی و ضوابط آموزشی به‌خوبی دیده می‌شود. هرچند بین محققان حوزه‌های روانشناسی، ادبیات، آموزش و تئاتر، توافقی حاصل نشده است که می‌بایست با مخاطب در چه جهانی و با چه نوع رابطه‌ای و در چه سنی و با استفاده از چه ابزاری مواجه شد. این به‌معنای وجود تضاد در تعریف نگاه خوش‌بینانه یا بدبینانه به زندگی نیست، بلکه به‌معنای نحوهٔ بررسی آن چیزی است که به احساس آرامش و رفاه انسان مربوط است. از سوی دیگر، همه ما می‌دانیم که درام با تضادها و مواجههٔ دیدگاه‌های مختلف سروکار دارد و باز می‌دانیم که راه‌های متفاوتی در ارائه تئاتر مطابق با سن مخاطب و تقسیم‌بندی سنی بین کودکان و بزرگسالان موجود است که باید مدنظر قرار گیرد. سؤال جالب این است که روندی که طی آن، انسان تجربهٔ تئاتری را درونی می‌کند چیست؟ و آیا این منطقی و واقع‌بینانه است که انتظار داشته باشیم تجربهٔ تئاتر، مخاطب را تغییر دهد؟

اگر پالایش را معیاری برای ارزیابی روند درونی بدانیم که مخاطب درحین تماشای نمایش تجربه می‌کند، نتیجه می‌گیریم که این تنها فرایند تطهیر و پالایش نیست که انسان تجربه می‌کند، بلکه انرژی عاطفی است که جهت‌دهی می‌شود تا چیزهایی را به وی نشان دهد؛ چیزهایی که نیاز دارد بداند. در این‌حالت، او با دانش عاطفی است که به دانش اخلاقی برای یادگیری فضایل و یادگیری احساسات خاص و واکنش‌های عاطفی خاص روی می‌آورد. تجربهٔ همراه با پالایش در مقولهٔ درام، روندی است که با آن آدمی به یادگیری از طریق تجربهٔ هنری دست می‌یابد. عقیده «فرای» این است که هنر می‌تواند نوعی لذت شناوری و سبکی ایجاد کند به گفتهٔ او «اگر هر کار هنری نوعی «افسردگی عاطفی» ایجاد کند حتماً در خلق اثر یا دریافت خواننده اشتباهی رخ داده است.» [فرای، ۱۹۹۰: ۹۴]

اگر درک ما این است که تئاتر برخوردهای عاطفی با شخصیت‌های داستان را روی صحنه ایجاب می‌کند، پس می‌توان فرض کرد که پتانسیل واقعی برای تأثیر بر زندگی مخاطبان را دارد. «اما تئاتر چگونه تأثیر می‌گذارد؟ چگونه باید از این نیرو استفاده کرد و فرصت‌هایی را که باعث «بهبود و پیشرفت» می‌شود، به حداکثر رسانید درحالی‌که عکس

این مطلب نیز می‌تواند واقعیت داشته باشد؟» (گلدبرگ، ۱۳۸۷: ۱۷۱) «گلدبرگ» که سعی داشت به جستجوی سؤالات مطرح شده در دهۀ ۱۹۷۰ بپردازد، هنوز به‌دنبال پاسخ‌های مناسب آن‌ها است و در این ارتباط ما را به بررسی نظریه همانندسازی سفارش می‌کند.

از منظری می‌توان گفت: همانندسازی، نسخۀ دیگر تقلید است. گفته می‌شود تماشاگران غالباً وقتی رفتار شخصیت‌هایی را می‌پسندند، همانند آنان عمل می‌کنند. به اعتقاد «گلدبرگ» همانندسازی را می‌توان این چنین تعریف کرد: «بروز نوعی پیوند قوی با نقشی در روی صحنه، درنتیجۀ درک برخی از ارتباطات بین آن نقش و خود.» (همان: ۱۷۱) به‌نظر «گلدبرگ» تماشاگر مجبور نیست نقشی را که با او مطابقت می‌کند تحسین نماید یا خود را لزوماً با نقشی همانند سازد که تحسینش می‌کند. در واقع راهنمای همانندسازی با نقش، درک ارتباط نقش با خودآگاه است. (همان: ۱۷۱) تئوری همانندسازی بیشتر حاکی از این است که تماشاگر مایل است از نقشی که به نحوی مثل اوست تقلید کند. به‌عبارت دیگر، وقتی تماشاگر شخصیتی را می‌بیند که شاید به‌طور ناخودآگاه خودش را به‌یاد می‌آورد، نسبت به او احساس محبت و دلبستگی می‌کند و این دلبستگی باعث می‌شود که مسائل را کم‌وبیش از دیدگاه او ببیند؛ درنتیجه از او طرفداری کرده و از اعمالش دفاع می‌نماید. از آن‌جا که به‌آسانی می‌توان ثابت کرد ما مایل هستیم آن‌چه را که از آن دفاع می‌کنیم، باور کنیم، بنابراین اعمال و افکار نقش‌هایی را که با آن‌ها همذات‌پنداری می‌کنیم، به‌عنوان خواسته‌ها و آرزوهای خود می‌پذیریم. «این شخصیت یا نقش روی صحنه را معمولاً «مدل» یا «الگو» می‌نامند، زیرا تماشاگر، رفتار خود را مطابق با او تغییر می‌دهد و در واقع سعی می‌کند که بیشتر مانند او بشود.» (همان: ۱۷۲-۱۷۱) بنابراین «می‌توان نمایشنامه‌ای نوشت که در آن «مدل» اعمالی را انجام دهد که نمایشنامه‌نویس مایل است تقلید شوند. یک فرد انقلابی که قرار است نمایشنامه مؤثری بنویسد، اگر مدلی را انتخاب کند که به بسیاری از مخاطبان نزدیک است و درضمن با وضعیت حاکم مخالف است و مدام اعتراض می‌کند یا بمب کار می‌گذارد، مخاطب تمایل پیدا می‌کنند که «ادراکات»، «گرایش‌ها»، و «رفتارها»ی خود را مطابق با او و در ارتباط با رفتار انقلابی تغییر دهند. آن‌ها مایل می‌شوند درباره انقلاب بیشتر بدانند و به آن، به‌عنوان یک اقدام مثبت فکر کنند و در اعمال انقلابی شرکت بیشتری داشته باشند.» (همان: ۱۷۲)

بعید است توضیح «گلدبرگ» بتواند به ما پاسخی کامل به سؤال آیا تئاتر زندگی انسان را تغییر می‌دهد؛ ارائه بدهد. به‌علاوه، درحال حاضر در قرن بیست‌ویکم، تحقیقات تجربی وسیعی باید صورت بگیرد که تأثیر تلویزیون و سایر رسانه‌های تصویری را برروی تماشاگران بررسی کند. می‌دانیم که تنها تمایل داشتن به تغییر زندگی، کافی نیست. امروزه تماشای تئاتر برای مخاطبان در مقایسه با تلویزیون یا اینترنت و کامپیوتر بی‌اهمیت است. گاهی اوقات رفتن به تئاتر فقط از روی تفنن صورت می‌گیرد و کاری برنامه‌ریزی شده در طول سال نیست. بنابراین چگونه می‌توان انتظار داشت که یک تجربۀ تئاتری، حتی اگر پر از احساس و هیجان باشد و ارتباطی فوق‌العاده با مخاطبان برقرار کند، به‌نسبت حجم رسانه‌های دیگری که انسان، روزانه با آن‌ها مواجه است، تغییر قابل توجهی در او به‌وجود بیاورد. با این‌حال، باید بپذیریم که یک تجربۀ نمایشی، اثری مستقیم بر عواطف و احساسات مخاطب خواهد گذاشت. بنابراین، طرح حقایق عاطفی باید گرایش اصلی یک نمایشنامه‌نویس باشد. مدارا و ساده‌انگاری افراطی، اصل تجربه دراماتیک را تخریب می‌کند.

به‌هرحال از آن‌جا که یک اصل کلّی اینست که نمایش باید همواره با مخاطب چالش داشته باشد، می‌توان گفت: برای سؤالات ذکر شده در ابتدای این بحث، پاسخ روشنی وجود ندارند. غیرممکن است بتوان کیفیت و تأثیر نمایش را با طراحی نقشۀ داستانی یا استفاده از مؤلّفه‌های بصری آن یا با به‌کارگیری انواع عناصر تکنیکی تضمین کرد. پس هنوز جای این سؤال باقی است که اگر مؤلّفه‌های سازندۀ یک نمایش، گمراه‌کننده باشند، پس چگونه می‌توان به هدف تولید نمایشی خوب و تأثیرگذار رسید؟

امروزه متأسفانه نظریۀ پالایش از نگاه اکثر محققان علوم اجتماعی روانشناسی و روانکاوی، کهنه و بی‌اهمیّت تلقّی می‌شود درحالی‌که بررسی نقش این مؤلّفه در تئاتر باید ادامه داشته باشد؛ حتّی اگر فاقد تعریف مفهومی از محتوا و مضمون پالایش باشیم و نتوانیم مدرک کافی و سازماندهی‌شده برای دفاع از این مقوله ارائه دهیم. پالایش پدیده‌ای پیچیده است که هیچ‌کس تاکنون نظری مشخص و قطعی درباره معنا یا نحوۀ عملکرد آن ارائه نداده است. هر نظریه‌پردازی، به پالایش از نقطه نظر متفاوتی می‌نگرد. به عقیده برخی از صاحب‌نظران عنصر عاطفی و شناختی پالایش، به‌عنوان اصلی محوری در چارچوب مفهومی تئاتر، در هستۀ ارتباطی تئاتر با مخاطب نهفته است؛ پس باید روش و ابزارهای لذت و شادی را برای مخاطب دوباره مورد ارزیابی قرار دهیم.

منابع و ارجاعات

۱ـ گلدبرگ، م. (۱۳۸۷). فلسفه و روش در تئاتر کودک و نوجوان. ترجمه (اردشیر) کشاورزی. تهران: انتشارات نمایش.

2- Frye, N. (1990). Anatomy of Criticism. Princeton: Princeton University Press.

3- Nussbaum, M. (1986). The Fragility of Goodness. Luck of Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. New York: Cambridge University Press.

4- Scheff. T. J. (1979). *Catharsis in Healing, Ritual, and Drama.* Berkeley, .CA: University of California Press.

5- Vaughn, J. A. (1982). The Pleasure of the Spectator translated by Pierre Bouillaguet and Charles Jose. *Modern Drama, 25*, 1, 127-139.

پی‌نوشت:

۱. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی fadai_hosein@yahoo.com

2. Catharsis
3. Vaughn
4. Scheff
5. Martha Nussbaum
6. Moreno
7. Freud
8. Tomkins
9. A Comedy of Errors
10. Twelfth Night
11. Much Ado About Nothing
12. Northrop Frye