(قسمت آخر)

بررسی عنصر «کاتارسیس» در دوره‌های نمایشی

مهدی نصیری

کاتارسیس در دورهٔ مدرن

تراژدی، همان‌طور که پیش‌تر ذکر آن رفت، در
ورهٔ مدرن و به‌ویژه پس از جنگ‌های جهانی اوّل
دوم، که انسان مدرن تجربهٔ خود از بیگانگی
تماعی را پشت سر گذاشت، شکل و شمایل
یگری یافت، و در محور همهٔ این تغییرات
رشد فنّاوری، صنعتی شدن و شهرنشینی،
هرمان تراژدی نیز تغییری بنیادی پیدا کرد و
خلاف قهرمان کلاسیک، با سازمانی بزرگ و
ینام روبه‌رو شد.

اغلب انسان‌های این دوران، در شهرهای بزرگ
ر می‌کردند و برای کارخانه‌ها و مؤسسات زندگی
می‌کردند. این افراد، حتی همسایه‌هایشان را هم نمی‌شناختند و در دنیای صنعتی پیرامونشان، تبدیل به یک نام، کد یا شماره شده بودند و از بنیان‌های اصلی زندگی، مثل خانواده و فامیل و... جدا شده بودند. مهم‌ترین خصوصیت این انسان جداافتاده «تنهایی» بود. تنهایی این انسان، همراه با تحولات ساختاری تراژدی وارد آثار نمایشی شد و به‌ویژه «تراژدی بورژوایی» به طور کامل، مشخصات قهرمان تراژدی را نسبت به آثار کلاسیک تغییر داد. به نسبت همین تغییر هم، طبعاً واکنش مردم و تماشاگران نسبت به آثار نمایشی و همچنین تراژدی‌ها عوض شد.

محققان و مترجمان حوزهٔ نمایش، در ادامهٔ فعالیت‌ها و تحقیق‌هایشان، در مورد کاتارسیس، برای فهمیدن منظور ارسطو، این مسئله را مطرح کردند که شفقت یا ترس (یا فقط یکی از آن‌ها در ارتباط با کاتارسیس وجود دارند. طرح دیگر هم این بود که منظور ارسطو، این بوده است که دلسوزی و ترس و احساسات مشابه دیگر با کاتارسیس همراهی می‌کنند. ولی احتمالاً ارسطو قصد داشته بگوید کاتارسیس، در ارتباط با عکس‌العملی پیچیده، از دلسوزی و ترس حاصل می‌گردد.

"سنت آگوستین" بعدها در کتاب *اعترافات* خود، خلاصه‌ای از توضیح پارادوکس تراژدی ارائه داد ـ که بر اساس آن معتقد بود ما از بین احساسات مربوط به درد و رنج در یک تراژدی لذت می‌بریم ـ و باعث رجوعی به لذت تقسیم شفقت و همدردی شد. این تعریف که بعد از او به‌وسیله بسیاری از متفکران قرن هجده، نظیر "آدام اسمیت"، "لرد کیمر"، "هری هوم"، "بی‌شاپ هرد"، "ادموند برک"، "الکساندر جرارد"، "هاگ بلیر"، و "جورج کمپ بل" نیز

بازتاب داده شد، به خاطر ارتباط نزدیک بین یک موفقیت هنرمندانه و علم اخلاق مسیحی جذاب بود. اما "دیوید هیوم" با این تفسیر که ما از شفقت و همدردی لذت می‌بریم مخالفت کرد و گفت: "اگر این‌طور بود، بیمارستان از یک مجلس میهمانی و جشن ترجیح‌پذیرتر می‌بود." این تفسیر نه تنها راه‌حل خوبی برای مسئله زیبایی‌شناسی نیست بلکه اشتباه تفسیر کردن واژهٔ [کاتارسیس] ارسطو هم هست. دلیل این غلط تفسیر کردن هم تغییر در معنی واژگان اصلی است.»[1]

اگر ما به بحث کاتارسیس در کتاب *علم سیاست* ارسطو توجه کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که کاتارسیس در ذهن شخصی که به موسیقی گوش می‌دهد جای گرفته است و نه در خود موسیقی! بنابراین، می‌توان به این تصور که کاتارسیس، در ارتباط با تراژدی توسط تماشاگران تجربه و دریافت شده است، توجه کرد.

جرالد الف. الس در سال ۱۹۵۷ تفسیری علمی و مهم از متن ارسطو ارائه داد که دربارهٔ مورد کاتارسیس گفته بود: کاتارسیس، در کنش‌های نمایشنامه و در طرح (پلات) آن وجود دارد. این بدان معناست که دلسوزی و ترس و کاتارسیس در تراژدی وجود دارند و نه در میان تماشاگران. این تفسیر الس باعث به وجود آمدن بسیاری از مباحث و جدل‌های امروز دربارهٔ کاتارسیس گردید، اما مهم‌ترین ایراد آن این بود که در متن *علم سیاست*، آن‌چنان‌که دربارهٔ موسیقی گفته شده، با آنچه الس می‌گفت تناقضاتی وجود داشت. ضمن اینکه بعید به نظر می‌رسید که ارسطو در *فن شعر* و *علم سیاست* دو تعریف متفاوت از واژهٔ کاتارسیس داده باشد.

بنابراین، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که تفاسیر و تعاریف جدید کاتارسیس، گرایش‌هایی به سمت تماشاگران داشته‌اند و این گرایش‌ها، با توجه به تفسیر موضوع تراژدی مدرن به سمت مردم، طبیعی هم به نظر می‌آمد.

بر اساس تعاریف جدید، این‌طور به نظر می‌رسد که انگار ارسطو، تراژدی را به‌عنوان ارتباطی با تماشاگر، از جانب هنرمندی خلّاق و به‌وسیلهٔ تولید صحنه، معرفی می‌کند. در بخشی از *علم سیاست* که قبلاً در مورد آن بحث شد، ارسطو نظری مشابه با اظهار عقیده‌اش در *فن شعر* دارد؛ ما هم چنانچه به اصول الهام در *ایون* افلاطون مراجعه کنیم می‌توانیم از این اظهار عقیده یا ارتباط، که از طرف بازیگر به تماشاگر جریان دارد، پیروی کنیم.

بنابر این عقیده، می‌توان گفت که دلسوزی و ترس کاتارسیس باید در حرکت‌ها و طرح تراژدی یافت شوند و به‌وسیلهٔ اجرای صحنه، بازیگر و تماشاگر در میان زنجیر ارتباط احساسی به هم بپیوندند.

جایگاه ذهن هم، در میان همین پیوستگی‌هاست. این نظریه البته تا اندازه‌ای در مقابل سخن ارسطو در باب ششم قرار می‌گیرد که دربارهٔ منظرهٔ نمایش می‌گوید: «اما ترتیب منظرهٔ نمایش با وجود آنکه در عامه تأثیر بسیار دارد دورترین امور است از فن و کمتر از همه چیز به صناعت شعر تعلق دارد.»[2]

در مجموع نیازی به مخالفت میان تفسیر الس و تفسیر مطابق آیین و قاعده وجود ندارد و این دو تفسیر می‌توانند در چارچوب تفسیر قابل قبولی همراه باهم مطرح شوند. پس می‌توان این‌طور گفت که اگر کاتارسیس، در طرح تراژدی وجود داشته باشد، به‌وضوح می‌توان آن را در بازیگر و تماشاگر نیز جست‌وجو کرد و یافت.

گذشته از همهٔ تفاسیری که بعد از رنسانس، دربارهٔ *فن شعر* و واژهٔ کاتارسیس مطرح شد، همان‌گونه که ذکر شد، جنگ‌های جهانی و تغییر زاویهٔ دید انسان صنعتی‌شده و مدرن نگاه و زاویهٔ دید هنرمند و مخاطب را نسبت به نمایش تغییر داد و بر همین اساس تراژدی و عناصر آن نیز تغییرات مهمی پیدا کردند و از همه مهم‌تر اینکه به مردم نزدیک‌تر شدند. با توجه به این مسئله، مسلماً برخورد و مواجههٔ مخاطب با تراژدی هم در فرایند ارتباطی نمایش دستخوش تغییراتی گردید و به همین نسبت احساس تماشاگر نسبت به نمایش هم به گونه‌ای دیگر عوض شد. کاتارسیس در این دوران مثل دورهٔ کلاسیک نبود. قهرمان تراژدی مدرن، آن قهرمان بزرگ نبود که از اوج عزّت به حضیض ذلت سقوط کند و در نتیجهٔ فاجعهٔ تراژیک، احساس ترحم و ترس را در تماشاگر به وجود آورد. قهرمان تراژدی مدرن، از ابتدای نمایش در حال سقوط بود و چون خیلی به مردم عادی نزدیک شده بود و شباهت‌های زیادی با آن‌ها داشت، سقوطش کمتر ترسناک به نظر می‌رسید. درحقیقت تماشاگر آثار دورهٔ مدرن، این سقوط و فروپاشی را هر روز می‌دید و از نزدیک لمس می‌کرد پس طبیعی بود که به اندازهٔ سقوط قهرمان کلاسیک، برایش ترسناک و ترحم‌برانگیز نمی‌نمود.

ضمن اینکه برخی مکاتب جدید نیز وقوع داستان نمایش را با تردیدهایی مواجه کردند. مکاتبی چون سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، دادائیسم و... که بعد از جنگ جهانی دوم شکل گرفته بودند حوادث نمایش و واقعیت‌های آن را، عملاً با زوایایی جدید فراروی مخاطب قرار می‌دادند و بر همین اساس واکنش و احساس او نسبت به این حوادث و واقعیت‌ها را نیز دگرگون می‌کردند.

«سوررئالیسم نیز چون اکسپرسیونیسم و سمبولیسم با این فرض شروع می‌کرد که واقعیت خارجی که می‌بینیم، ظاهری بیش نیست؛ در واقع ممکن است واقعیتی دروغین باشد که با ایجاد ارتباط خودسرانه میان حوادث اتفاقی، آن را جزئی از جهان هستی می‌سازیم. سوررئالیست‌ها، خواستار دست یافتن به واقع‌گرایی ژرف‌تر یا برتر بودند. درحقیقت پیشوند "sur" (سور)، در فرانسه، به معنای "فرا" است. یکی از قوی‌ترین عوامل مؤثر بر "آندره برتون"، که از جمله پیشتازان این گروه بود، روان‌شناسی فروید بود که او را بر آن داشت تا بگوید حقایق ژرف‌تر و عمیق‌تر در ناخودآگاه قرار دارد، و باید به فکر چاره‌ای برای آزاد ساختن آن‌ها بود.»[3]

پس از یک سو، ظهور و رواج «تراژدی بورژوا» و از طرف دیگر، مکاتب جدید که در فکر ایجاد ارتباطی متفاوت و تأثیرگذاری دیگرگونه به تماشاگر بودند باعث می‌شد که تأثیر کاتارسیس و برانگیخته شدن احساس شفقت و ترس در مخاطب مدرن نسبت به تأثیر آن بر مخاطب دوره کلاسیک متفاوت باشد. از طرفی هم، تأثیر روان‌شناسی فروید بر برداشت هنرمندان مکتب‌های مختلف هنری، از نحوهٔ تأثیرگذاری بر مخاطب و از طرف دیگر، تمایل برخی از آن‌ها برای تأثیر غیرمستقیم بر احساس مخاطب و همچنین به‌کارگیری نماد و استعاره و اسطوره و... در این آثار ماهیت کاتارسیس مدرن را تا اندازه‌ای دست‌خوش تغییر کرد و حتی در مواردی تأثیر آن را از بین برد و تأکید را بر برانگیختن حالات و احساسات، به گونه‌ای دیگر، گذاشت.

«اکسپرسیونیست‌های آلمانی نیز چون استرینبرگ علاقه‌مند به تصویر کردن حالات عذاب‌آور، ناخوش و اغلب نزدیک به جنون

خصیت‌های اصلی بودند و تماشاگر را وادار به شارکت در حالات درونی آن‌ها می‌کردند.»[۴]
عامل مهم دیگری که کاتارسیس در دوران دن را به واسطهٔ تأثیرات آن، از کاتارسیس ر دورهٔ کلاسیک جدا می‌کرد، برداشت انسان دن از جایگاهش در جامعه و زندگی بود. این سان مثل انسان دورهٔ کلاسیک نبود و بنابراین می‌توانست با قهرمان کلاسیک همذات‌پنداری ند و در رابطه با فاجعه‌ای که قهرمان دچار آن ی‌شود قرار بگیرد و به همان نسبت بر او دل سوزاند یا از آنچه بر سرش می‌آید دچار هراس ود. انسان مدرن، همچون شخصیت‌های مدرن مایشی، یک فرد تنها و منفعل بود که ظاهراً یچ قدرتی در تغییر شرایط نداشت و در برابر روباشی و زوال بی‌اعتنا بود.

«انسان سدهٔ بیستم، به نظر بیش از پیش به نجا می‌رسد که خود را یک شیء، چیزی قابل خل و تصرف، توسط نیروهایی که قدرتی بر ن‌ها ندارد به این دلیل که نمی‌فهمد، می‌بیند. اختیاری در حدوث چیزها ندارد بلکه چیزها او حادث می‌شوند. این موضوع، کاملاً متفاوت مفهوم تقدیر است که یونانیان باستان عنوان ی‌کردند. در نظر یونانیان، آدمی نهایتاً از تسلط سرنوشت خویش عاجز بود ولی در محدودهٔ یاء جایی معین داشت که در آن می‌توانست طعانه عمل کند. در واقع خطاکاری او بود که عمولاً تراژدی به بار می‌آورد. به زبان تمثیل ی‌توان گفت که طرز تلقی یونانیان، انسان را هرو مردابی تصویر می‌کرد که می‌بایست به قت مراقب باشد وگرنه به گردابی سخت عمیق رومی‌رفت. انسان جدید را برعکس می‌توان ستخوش تلاطم امواج سخت یک رودخانه دید ه قدرتی در برابر جهت یا سرعت خود ندارد. ن احساس شیء بودن، همراه با بی‌اطمینانی و منی، که پیش از این دو فصل حاضر توصیف د، زندگی را به نظر غیرواقعی، بیگانه، بی‌معنا پوچ می‌سازد.»[۵]

طلب اختیار نیز که از جمله برداشت‌های سان مدرن نسبت به زندگی است که احساسات بوط به نیروی کاتارسیس را به گونه‌ای دیگر رابطه با نمایش و تماشاگر تحت تأثیر قرار ی‌دهد. انسانی که نسبت به زندگی‌اش در تماع و سرنوشتش اختیاری ندارد، مسلماً ی‌تواند سقوطی توأم با احساس شدید ترحم و رس را در مخاطب برانگیزد.

«بسیاری از فلاسفه و منتقدان اجتماعی معاصر، مدعی شده‌اند که انسان جدید احساس نمی‌کند که عضوی از اجتماع خویش یا کار خویش است و اغلب احساس می‌کند که اختیار ناچیزی بر هستی خود دارد یا اصولاً هیچ‌گونه اختیاری نسبت به وجود خود ندارد.»[۶]

این انسان، هیچ‌گاه نمی‌تواند به آن معنا، اوج بگیرد و با سقوطش ترحم و ترس را به وجود بیاورد ضمن اینکه چون صلب اختیار، او را دچار نوعی انفعال در عمل و زندگی می‌کند، میزان تأثیر خطاکاری‌اش، در رابطه با فاجعهٔ تراژیک نیز پایین است و بالطبع بر اندازهٔ تأثیر کاتارسیس و تزکیه و تطهیر در مخاطب نیز مؤثر واقع می‌شود. این قهرمان، دخالت چندانی در سرنوشتش ندارد. بنابراین فاجعهٔ تراژیک، بین نیروهای گریزناپذیر ناملموس (ذهنی) و عمل این قهرمان که خطی و منفعلانه است تقسیم می‌شود و تمرکز نمی‌یابد. به همین دلیل تأثیر کاتارسیس نسبت به آثار کلاسیک در این‌گونه آثار کمتر خواهد بود.

اما با همهٔ تفاسیر، کاتارسیس به‌عنوان یکی از عناصر مهم تراژدی، در تراژدی‌های مدرن، همچنان وجود دارد و همچون گذشته، بیشتر تلاش آن به برانگیختن حس ترحم و ترس در تماشاگر و صحنه معطوف شده است، تا از این طریق با عامل به‌وجودآورندهٔ آن، به مبارزه برخیزد ـ و سبب تطهیر و تزکیه در مخاطب شود.

مخاطب نمایش‌های مدرن و تراژدی‌های معاصر، اگرچه آنچنان که تراژدی‌های کلاسیک قادر به تأثیرگذاری و به چالش کشاندن احساسات مورد نظر ارسطو برای کاتارسیس بودند تحت تأثیر نیروهای شفقت و هراس قرار نمی‌گیرد. اما تأثیراتی مشابه، مسلماً در وی برانگیخته می‌شود. مادامی که الگوی تراژدی ـ خواه در ساختار کلاسیک و خواه در ساختار مدرن آن ـ وجود داشته باشد و تا وقتی که تماشاگر یک قهرمان را دچار فاجعهٔ تراژیک می‌بیند و با او همذات‌پنداری می‌کند، احساسات مهم شفقت و هراس هم وجود خواهند داشت. این شفقت و هراس، حتی اگر نوع نگاه به سرنوشت قهرمان و خطایی که در ساختار تراژدی مرتکب آن شده است تغییر کرده باشد، هست و تأثیرات آن ممکن است کاهش یابد یا افزایش پیدا کند، اما همچنان وجود دارد و به‌هرحال تطهیر و تزکیه‌ای را که ارسطو در مورد آن صحبت می‌کند در رابطه با خطای بزرگ قهرمان باعث می‌گردد.

کاتارسیس و گستره‌های دیگر نمایش

همان‌طور که ذکر شد، هم‌زمان با جنگ‌های جهانی و به‌ویژه پس از پایان آن‌ها و در ادامه حرکت و جنبش عظیم هنری بعد از رنسانس تئاتر مکاتب، اشکال و سبک‌های مختلفی را در همهٔ زمینه‌ها تجربه کرد. ورود سایر علوم از جمله جامعه‌شناسی، پزشکی، روان‌شناسی، سیاست و... به حوزه تئاتر باعث شد که هنرمندان مختلف، تئاتر را از زوایا و دیدگاه‌های متفاوت‌تری پرداخت کنند و جنبه‌های مختلف آن را همچون صحنه‌آرایی، بازیگری، اجرای موسیقی و... مورد ارزیابی‌ها و بازنگری‌های تازه قرار داده به گونه‌های متفاوت آزمایش کنند.

دو گسترهٔ مهمی که از میان این انواع درخصوص کاتارسیس و برانگیختن حس ترحم و ترس در نمایش قابل بررسی هستند و می‌توانند از برخی جهات تحلیل شوند؛ «تئاتردرمانی» یا «سایکودرام» به‌عنوان یک شیوهٔ نمایشی و «تئاتر و شقاوت» است؛ که اولی بیشتر به لحاظ تکیه بر عنصر تطهیر و پالایش در تئاتر و دومی به خاطر اهمیتی که به تأثیر ترس، وحشت و هراس در تراژدی می‌دهد قابل تأمل است.

تئاتردرمانی

یکی از کارکردهای مهم تراژدی، همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، کاتارسیس یا روان‌پالایی است. واژهٔ کاتارسیس هم اصولاً ریشهٔ پزشکی دارد و به معنای تطهیر و پالایش روانی به کار می‌رود. تئاتردرمانی، یکی از شیوه‌های مدرن نمایش است که با شکستن قالب‌های مرسوم نمایش سعی دارد بر تأثیر نمایش بر احساس و روان مخاطب متمرکز شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«در اوایل قرن بیستم، دکتر "ژاکوب لوی مورنو" براساس نظریه سایکودرام یا تئاتردرمانی را در روسیه بنیان گذاشت. او در سال ۱۹۲۱ سایکودرام را "علم کشف حقیقت" نامید و توضیح آن را چنین تعریف کرد: "تئاتردرمانی نوعی کاوش علمی جهت دریافت حقیقت از طریق شیوه‌های نمایشی است". او بود که برای اصطلاح تئاتردرمانی را می‌شویم. شاید بی‌آنکه مساعی دقیق آن را بدانیم، تلقینی از امکانات مشترک هنر تئاتر و علم روان‌شناسی به ذهنمان برسد و یا تصور مبهمی از یک نوع نمایش تشکیل کننده و احتمالاً مربوط به موضوعات روانی و یا یک شیوه درمانی تفننی و ناکارآمد در ذهنمان ایجاد شود. این شبهات عموماً ناشی از عدم آگاهی و اشراف مخاطبان نسبت به ماهیت و کارکرد متولد تئاتردرمانی است.»

در واقع طبق تعریفی که فیل جوزف درباره این شیوه تئاتر دارد، می‌توان گفت که تئاتردرمانی راهی برای شروع زندگی است. بدون آنکه به دلایل اشتباهات آن تنبه شویم، در واقع شاید مهم‌ترین تفاوت تئاتردرمانی با نمایش به معنای متداول و کلاسیک آن، غالب نمایشی باشد. در تئاتردرمانی داستان، طرح، شخصیت و سایر عناصر درام به معنای کلاسیک وجود ندارد و در عین زمان نمایش عمدتاً در حال است.

«انسان در صحنهٔ تئاتردرمانی مدام در حال آفریدن و فرانکنی دنیای درون خود به دنیای بیرونی است و جهان را از مواجههٔ این دو دنیا ساخته می‌شود. پس تئاتردرمانی راهی برای دلالی دو دنیای درون و بیرون و شیوه‌ای مشاوره برای رسیدن به خلاقیت است.»

تئاتردرمانی می‌کوشد با وارد کردن تماشاگر به فضای نمایشی، به طور مستقیم بر احساس و روان او تأثیر بگذارد و درمانی شریا استفاده از آنچه را که فرازدی از طریق کاتارسیس باعث می‌شود نتیجه دهد.

تفاوت عمده دیگر میان این دو شیوه در شکل ارتباط آن‌ها با تماشاگر است. فرازدی همواره سعی دارد فضایی مصنوعی را از طریق یک داستان و جهان نمایش به وجود آورد و با وادار کردن مخاطب به ورود به این جهان تأثیراتش را بگذارد. این شیوه نمایشی قهرمانی را در ساختار داستانی قرار می‌دهد و می‌کوشد با وقایع و حوادثی که بر محور این قهرمان می‌گردد، او را با تماشاگر مواجه کند. تئاتردرمانی به طور مستقیم وارد فضای نمایشی کند و هنگامی که عمدات بدارای کامل شد و تماشاگر با استفاده از واسطه در جایگاه قهرمان قرار گرفت، با توجه به آنچه قهرمان بدان دچار می‌شود و نتیجه‌ای و احساسی که می‌گیرد در مخاطبش تأثیر بگذارد. اما در تئاتردرمانی، واسطه‌ها از میان برداشته شده‌اند و تماشاگر به طور مستقیم در فضای نمایش قرار می‌گیرد و اصلاً خود قهرمان نمایش می‌شود. از این به بعد است که کارکردهای نمایش می‌کوشد قهرمانش را بر اساس اهداف نمایش رهبری کند و به گونه‌ای متفاوت پرداخت کند. تأثیرات روانی و احساسی مورد نظرش را بر او بگذارد و برای مشترک هر دو شیوهٔ نمایش، رساندن تماشاگر به نوعی آگاهی و شعور است که در جریان نمایش شکل می‌گیرد. فیل جوزف در کتاب تئاتردرمانی و نمایش روانی درباره تأثیرات و کارکردهای این شیوه نمایشی می‌نویسد:

«... تأثیر تماشاگر را به ارتباط همدلی و همدات بدارای رامی دارد.

و بالاخره تئاتر باعث درگیری شخصیت محوری با موقعیت و درک تئاتر و تعادل می‌شود و با این عمل، نیمکه فراست مغز، تحریک می‌شود. تحریک این نیمکره باعث افزایش آگاهی فضایی و حافظهٔ عاطفی می‌شود.»

تحریک حافظهٔ عاطفی و رساندن تماشاگر به سطحی بالاتر از آگاهی و شعور، شاید مهم‌ترین دستاورد مشترک فرازدی و تئاتردرمانی با محوریت تأثیر روانی نمایش باشد.

روش مشترک فرازدی و روان‌بالایی حاصل از تئاتردرمانی، برانگیختن احساسات و هیجانات مخاطب است که باعث بروز ریزی او می‌شود و نوعی درمان را سبب می‌گردد. این بروز ریزی در هر دو شیوهٔ نمایشی به یک صورت انجام می‌گیرد در فرازدی قهرمان داستان او را به وجود می‌آورد و در تئاتردرمانی خود مخاطب با کمک گرفته‌ای این فرآیند را به وجود می‌آورند.

«در مضاعف‌سازی یکی از افراد بار و بدل شخصیت اصلی می‌شود و نقش او را به عهده می‌گیرد. به این ترتیب شخص اصلی عواطف، هیجانات و مسائل و مشکلات خود را از نگاه یک فرد دیگر به نظاره می‌نشیند. مضاعف‌سازی یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های تئاتردرمانی است و تأثیر خود را وامدار کارایی هنر نمایش است چرا که در هنر نمایش نیز مردم، ترس‌ها، هیجانات، شادی و دل‌مشغولی‌های خود را در قالب شخصیت‌های نمایشی می‌بینند و با همدات بدارای با شخصیت‌های نمایش، به درک جدیدی از مشکلات خود می‌رسند. در تکنیک مضاعف‌سازی، شخصیت اصلی تئاتردرمانی صرفاً یک تماشاگر فعال است که به مشاهدهٔ عمل سایر شخصیت‌ها با افراد بار می‌نشیند و جریان شخصیت خود را از نگاهی جدید به نظاره می‌نشیند و هر بار با نظارهٔ افراد بار در قالب خود، به درک جدیدی از معضلات و استعدادهای خویش می‌رسد.»

رسیدن به این درک جدید همان هدفی است که فرازدی دنبال می‌کند در فرازدی هم ابتدا قهرمان با گرفتار شدن در فاجعه فرازیک به این درک و شعور راجع به استعدادها و استباداتش می‌رسد. به تماشاگر که فاجعه حال با این قهرمان همدات بداری کرده بود، به درک و شعور دست پیدا می‌کند. اما مسئله دیگر در تئاتردرمانی این است که نوعی بالقوگی به عنوان نتیجه کار مورد نظر است.

تماشاگر و مخاطب در تئاتر درمانی

همچنان که مخاطب یک نمایش فرازدی از قهرمان قربانی شده فرازدی فاصله می‌گیرد، درست هنگامی که خود را مانند یک قربانی شکست خورده دید، دست به عمل می‌زند و درمان از اینجا آغاز شده است. فیل جوزف یکی از جلسات روان‌درمانی را در کتابش نمونه می‌آورد و نتیجه کار را این طور بیان می‌کند:

«با اجرای نمایش، اعضای گروه احساس کردند که توانا شده‌اند و به جای ماندن در نقش قربانی با مشکلات مقابله و برای رفع آن‌ها تلاش کردند.»

این همان چیزی است که تماشاگر فرازدی پس از تطهیر و تزکیه، بدان دست می‌یابد. در واقع همان طور که ارسطو بیان کرده‌اند: عاطفی که کاتارسیس باعث بالایش روح از آن‌ها می‌شود پس از پایان یک فرازدی از تماشاگر بروز ریخته می‌شوند و نتیجه آن تطهیر و تزکیه مخاطب است.

گروهی یکی از افرادی است که اشتراکات کاتارسیس ارسطویی با تئاتردرمانی را مطالعه کرده است. مورانیو حفظ و بازشناختی نمایش را در رسیدن به تعادل ارسطویی می‌داند و تئاتردرمانی را در این حوزه کاملاً مفید می‌شمارد.

"کاتلیونی" اولیویی در فرون پنجم پس از میلاد قبل قول می‌کند که "در بیماری‌های شدید و مزمن که بسیار دچار جنون شده است باید نمایشی را تماشا کند." او انواع شکل‌های تئاتری را با توجه به بیماری تقسیم‌بندی می‌کند. اگر بیمار دچار "افسردگی" باشد، او تئاتر بی‌کلام را توصیه می‌کند و اگر دچار "واپکوشی کوتاه" شده باشد، فرازدی با نمایش اندوه‌بار را مناسب می‌داند.»

در تئاتردرمانی هدف این است که با تعادل بین عقل و احساس، عملکردی سالم نتیجه شود و این دقیقاً همان حد وسط و تعادلی است که ارسطو به عنوان یک نتیجه مهم در فرازدی از آن یاد می‌کند. یکی از راه‌های مشترکی که تئاتردرمانی و فرازدی برای رسیدن به این عملکرد سالم طی می‌کنند فرانکنی است

«فرافکنی نمایشی در تئاتردرمانی، فرآیندی است که بیماران از طریق آن جنبه‌هایی از خود را به موضوعات تئاتری یا نمایشی و یا اجرای نمایش فرافکنی می‌کنند و از این طریق، تعارضات درونی خود را بیرون می‌ریزند. به‌این‌ترتیب وضعیت درونی بیمار و شکل بیرونی نمایش از طریق تعامل بین آن‌ها بیان و تفسیر می‌شود. نمایش از طریق خلق چشم‌انداز مناسب فرصت کشف و شهود دربارهٔ موضوعات فرافکنی‌شده را فراهم و تفسیر را ممکن می‌سازد.»[۱۳]

«در نقش‌گذاری روانی کلاسیک، هدف اصلی از اجرای نمایش، کاتارسیس (تزکیه از طریق هنر) بود. پس از آن، فرصت تفکر، بحث و مشارکت جمعی پیش می‌آمد.»[۱۴]

تئاتر و شقاوت

نظریهٔ تئاتر و شقاوت را برای نخستین بار آنتونن آرتو پس از تحقیق روی تراژدی‌های کلاسیک مطرح کرد. آرتو، به وجود خشونتی انکارناپذیر روی صحنه نمایش اشاره داشت که به‌مراتب فراتر از خشونت فیزیکی ناشی از خون‌ریزی و کشت‌وکشتار بود. او به خشونتی غیرمادی و ماوراءالطبیعی اشاره و آن را در مذهب و اسطوره‌ها ریشه‌یابی می‌کرد.

«آرتور تئاتر را با طاعون سیاه که اروپای قرون وسطی را به یغما برد، مقایسه می‌کند... .

[در نتیجهٔ این مرض] چون غالباً به نظر می‌رسید که انسانی زنده باقی نماند، خود را غرق در لذت حاصل از حرص و شهوت کردند. کوتاه آنکه، طاعون تمام پلشتی‌های روح را، که مردم متمدن در حالت طبیعی مهار می‌کردند، آزاد یا خلاص کرد. طاعون اعمالی را که این مردم می‌توانستند انجام دهند و در حالت عادی احتمالاً منکر آن می‌شدند، ظاهر و آفتابی کرد. آرتو، کارکردی شفابخش، در این واقعه می‌بیند که شاید شبیه به روان‌درمانی باشد اگرچه مؤثرتر از آن است، چون اگر تشخیص دهیم که سنگدل، کشنده‌خو و شهوت‌رانیم، شاید بهتر بتوانیم بر نفس اماره چیره شویم.»[۱۵]

آرتو خشونت موجود در تئاتر و تراژدی را از خشونتی که بر اسطوره دیونیزوس روا داشته بود، مورد پیگیری قرار داده بود و اعتقاد داشت که همین خشونت، ترس و ترحم را در نمایش ایجاد می‌کند و سبب کاتارسیس در تماشاگر می‌شود.

«چنین می‌نماید که تئاتر خشونت، نه تنها متضمن نشتر زدن نقطهٔ تراکم کثافات و چرک‌هاست، و این عقیده‌ای است که به ظاهر نه چندان دور از نظریهٔ کاتارسیس (تزکیه نفس) ارسطو، بلکه درعین‌حال می‌آموزد که در جهانی نامطمئن به سر می‌بریم که همواره امکان بلا و فاجعه در آن وجود دارد. به نظر نمی‌رسد که تئاتر آرتو از لحاظ نظری تفاوت بسیاری با تراژدی یونان داشته باشد.»[۱۶]

آرتو همواره در تئاترش به کارکردها و عناصر تراژدی و همچنین شیوهٔ ارسطویی اشاره دارد و در برخی از مباحث مربوط به عنصر خشونت و وحشت در نمایشش، برای کاتارسیس ارسطویی جایگاهی ویژه قائل می‌شود. پیر برونل در کتاب *تئاتر و شقاوت* درباره خشونت و جنبهٔ تطهیرکنندهٔ آن در تراژدی و صحنهٔ نمایش آرتو می‌نویسد: «فورد و آرتو که هر دو نمایشنامه‌نویس زنا و خویش‌بارگی هستند از به نمایش گذاشتن خون و خون‌ریزی نیز باکی ندارند ولو این خون ریخته‌شده با شقاوت همراه نباشد، حتی اگر به خاطر حفظ تقوای مراسم تراژیک یک جنبهٔ تطهیرکننده به خود بگیرد، هر دو نمایشنامه‌نویس از آن به‌عنوان وسیلهٔ غافلگیرکننده بر روی صحنه، که ناشی از نمایش خالص و ناب است، بهره می‌گیرند.»[۱۷]

آرتو در نظریاتی که در مورد خشونت و وحشت در نمایش مطرح می‌کند به جنبه‌های مختلف تطهیرکنندگی اشاره دارد و معتقد است که نمایش خشونت در صحنه تئاتر باعث می‌شود که عنصر خشونت‌آمیز در تماشاگر و مخاطب تئاتر، پالایش یابد.

«تئاتر شقاوت، یک تئاتر ارسطویی است. من سعی کرده‌ام ارتباطی را که بین تقلید mimesis و روان‌پالایی catharisis وجود دارد، ظاهر سازم. تئاتر شقاوت به خاطر اینکه نوعی روان‌پالایی است، نوعی درمان روح، ولی دردهای خشونت‌بار، با همانندسازی همراه است. همانندسازی هنرپیشه و تماشاگر و همچنین نویسنده و تماشاگر، تئاتر شقاوت در مویه ادبی خود به نظر یک تئاتر ارسطویی است.»

آرتو، در صحنه نمایش، و در گستره تولید نیز، خشونت تئاتری را تعریف می‌کند و معتقد است که این مسئله بر بازیگران، کارگردان و حتی نویسندهٔ نمایش نیز تأثیر می‌گذارد. او در تعریف اجرای شقاوت روی صحنه، توسط بازیگر، می‌گوید: «عمل شقاوت، که توسط جلاد یا مجری آن شقاوت اعمال می‌شود و اطاعتی منفعل ولی روشن‌بینانه از یک تقدیر بالاتر، اطاعتی که خود مجری با آن مخالف است... »[۱۸]

در مجموع، تئاتر آرتو را که با اعتقاد و توجه و تأکید بر جنبهٔ خشونت‌بار تئاتر تبیین و تفسیر می‌شود، می‌توان از برخی وجوه به واسطهٔ تغییراتی که در گونهٔ مهم نمایشی ـ تراژدی ـ پیدا کرده است بررسی کرد. تئاتر آرتو، می‌تواند تفسیر مدرنی از تراژدی یونان باشد. تفسیری که همهٔ ریشه‌ها و الگوهای تراژدی را از سطح اسطوره‌ها همراه دارد و تمامی آن‌ها را تأیید می‌کند و مورد استفاده قرار می‌دهد. کاتارسیس نیز به دلیل آنکه به گفتهٔ ارسطو، حاصل تحریک احساساتی چون ترس و ترحم در تماشاگر است ارتباطی محکم و مسلم‌تر، با نظریهٔ آرتو پیدا می‌کند و درحقیقت می‌توان این‌طور گفت که آرتو بخشی از نظریاتش را در رابطه با تئاتر و شقاوت، مدیون تأکید و اهمیت دادن ارسطو بر مسئله کاتارسیس است.

پی‌نوشت

1 . Brunius, Teddy, *Optic*,page4.
۲ . زرین‌کوب، عبدالحسین، پیشین، ص ۱۲۵.
۳ . هولتن، اورلی، پیشین، ص ۲۲۱.
۴ . همان، ص ۲۱۹ و ۲۲۰.
۵ . همان، ص ۲۳۲.
۶ . همان، ص ۲۳۲.
۷ . جونز، فیل، و *تئاتردرمانی و نمایش زندگی*، ترجمهٔ چیستا یثربی، نشر قطره، تهران ۱۳۸۳، ص ۱۳.
۸ . همان، ص ۱۵.
۹ . همان، ص ۱۷.
۱۰ . همان، ص ۱۹.
۱۱ . همان، ص ۳۷.
۱۲ . همان، ۶۴.
۱۳ . همان، ص ۱۴۴.
۱۴ . همان، ص ۹۰.
۱۵ . هولتن، اورلی، پیشین، ص ۲۳۳ و ۲۳۴ پ.
۱۶ . همان، ص ۲۳۴.
۱۷ . همان، ص ۱۷۲.
۱۸ . همان، ص ۳۹.