

زایش اخلاق از دل تراژدی، دفاع از تفسیر اخلاقی کاتارسیس ارسطویی

دکتر شمس‌الملوک مصطفوی*

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۱۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۳/۲۵)

چکیده

دفاع از تفسیر اخلاقی کاتارسیس ارسطویی، یکی از ژانرهای مهم هنر نمایش و محور مباحث ارسطو در کتاب بوطیقا، تراژدی است. نزد ارسطو اقسام شعر، اموری مصنوع که حاصل میمیسیس کارکرد آدمی است، به شمار می‌روند که از میان آنها شعر تراژیک نه فقط به لحاظ فرم و صورت بلکه به لحاظ محتوا، از جایگاهی ممتاز برخوردار است؛ زیرا قادر است با انگیزش شفقت و ترس در مخاطب، موجب کاتارسیس (پالایش) این عواطف شود. تفاسیر مختلفی از کاتارسیس به عمل آمده، از جمله تفسیر روانشناسانه، شناخت شناسانه، اخلاقی و طبی، اما قدر مسلم آن که غایت اخلاقی درجایگاهی برتر از سایر غایات قرار دارد. این مقاله بر آن است نشان دهد که ژانر هنری تراژدی را می‌توان عاملی درخور توجه در آراستن نفوس انسانی به فضائل اخلاقی از طریق ایجاد اعتدال در نفس آدمی دانست که خود فراهم کننده زمینه سعادت و نیک بختی، که غایت قصوای اخلاق ارسطوست، به شمار می‌آید. از رهگذر این تفسیر، پیوند وثیق هنر و اخلاق نزد ارسطو روشن می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ارسطو، تراژدی، کاتارسیس، میمیسیس، شفقت، ترس، اخلاق، اعتدال

* Email: sha-mostafavi@yahoo.com

مقدمه

یکی از کهن‌ترین قالب‌های نمایش نبرد آدمی با تقدیر، سرنوشت، حوادث، و نیز رنج‌ها و آلام وی در این نبرد، است. شاید به واسطه جاودانگی چنین نبردی است که تراژدی نیز در تمامی اعصار، ماندگار و تأثیرگذار بوده است. سرزمین یونان یکی از جایگاه‌های مهم زایش و رویش تراژدی است. تراژدی یونانی با نام دیونوسوس (خدای باروری، سرمستی و طرب یونانی) گره خورده است. دیونوسوس فرزند زئوس (خدای خدایان) و الهه‌ای زمینی به نام سمله بود که قربانی خشم همسر زئوس، هرا، شد و به وسیله تیتان‌ها [۱] به قتل رسید. براساس روایات اسطوره‌ای، دیونوسوس چون دوبار متولد شده بود، دیتوروس^۱ نیز نامیده می‌شد و به آوازهایی که هر ساله در مراسم پررمز و راز بزرگداشت وی خوانده می‌شد، دیتی رامپ^۲ می‌گفتند. از دیتی رامپ‌ها به تدریج اشعار و سرودهایی به وجود آمد به نام تراگودیا^۳ (متشکل از دو واژه tragos به معنای بز و oide به معنای سرود) که به خدمتکاران دیونوسوس، یعنی سایترها [۲] اشاره داشت. این اشعار که قالبی غنایی و محتوایی حماسی داشت، عمدتاً چگونگی مرگ دیونوسوس را روایت می‌کرد. تراژدی یونانی در این مراسم پررمز و راز دینی ریشه دارد.

براساس پژوهش‌های جی، رز، ظاهراً اولین بار شخصی به نام تسپیس^۴ (حدود نیمه دوم قرن ششم قبل از میلاد) به تراگودیا سروسامان داد. وی علاوه بر دسته سرایندهگان [۳] بازیگری را به عنوان سخنگو وارد صحنه کرد و نیز برای تغییر چهره بازیگران از وسایل ساده‌ای مانند سفیدآب و یا نقاب‌هایی که از پارچه کتان تهیه شده بود، استفاده نمود.

بسیاری از پژوهشگران وی را مبدع تراژدی می‌دانند. از او فقط یک نمایشنامه و قطعات پراکنده‌ای به جای مانده است. چهره شاخص دیگری که به عنوان مبدع تراژدی معرفی می‌شود، شخصی است به نام فرونیخوس^۵ که از قدیمی‌ترین تراژدی‌نویسان است. بعدها آیسخولوس^۶ یا آئیکولوس^۷ (۴۵۶-۵۲۴ ق.م) که یکی از معروف‌ترین و محبوب‌ترین شاعران آتنی بود، بازیگر

^۱. Dithuros
^۲. dithyrambe
^۳. tragodia
^۴. Thespis
^۵. phrynichos
^۶. Aeschlus
^۷. AischyEis

دیگری را به صحنه آورد و گفت و گو بین دو بازیگر را از آواز همسرایان جدا کرد و جلوه‌های بصری با شکوهی نیز به صحنه افزود. نمایشنامه‌های وی تحت تأثیر تعالیم فیثاغوری، از مضامین دینی و مذهبی برخوردار بود. ژانر تراژدی تا حدود زیادی به واسطه کارها و نمایش‌های ماندگار وی استقلال کامل خود را به دست آورد، به گونه‌ای که رقص و موسیقی تابع آن گردید (جسی، رز، ۱۳۵۸: ۱۹۲-۱۸۹) با تراژدی نویسان بعدی تحولات دیگری در نحوه اجرا به وجود آمد و با سوفوکل تراژدی به اوج خود رسید. تراژدی سوفوکل دارای عناصر فصاحت و روشنی بی نظیری است و دغدغه‌های بشری و حقوق انسانی را باز می‌نمایاند. در نمایش‌های وی از آنجا که هیچ‌یک از طرفین نزاع، کاملاً بر حق و یا بر باطل نیستند، موقعیتی دراماتیک خلق می‌شود که در عین برخورداری از ابهام، دارای زیبایی منحصر به فردی نیز هست.

ارسطو منشاء تراژدی را اشعار دیتی‌رامپ می‌داند. بنا به گفته وی:

تراژدی در اصل از بدیهه‌گویی به وجود آمد، همچنان که کمدی نیز از این امر نشأت یافته بود. به طوری که اولی از اشعار سراینندگان دیتی‌رامپ پدید آمد و دومی مبدا ظهورش ترانه‌های فالیک [۴] بود... از آن پس تراژدی اندک‌اندک پیش‌رفتن آغاز کرد و در هر مرحله از مرحله پیشین بهتر شد (بوطیقا: ۴).

ارسطو تراژدی ادیب شهریار سوفوکل را نمونه کمال تراژدی می‌داند.

از آنجا که هدف مقاله حاضر نشان‌دادن نسبت میان تراژدی و اخلاق نزد ارسطوست، نخست تراژدی (چنانکه در بوطیقا آمده است) و سپس فضیلت اخلاقی (چنانکه در اخلاق نیکوماخوسی آمده است) به اختصار معرفی می‌شود. آن‌گاه در خصوص نسبت میان این دو سخن به میان می‌آید و در پایان نتیجه پژوهش که همانا اثبات وجود رابطه‌ای وثیق میان تراژدی و اخلاق است، تقریر می‌گردد [۵]

فضیلت اخلاقی

ارسطو کتاب اخلاق نیکوماخوسی را با این عبارات شروع می‌کنند:

چنین می‌نماید که غایت هر دانش و هر فن و همچنین هر عمل و هر انتخاب، یک خیر است، از این رو خیر غایت همه چیز نامیده می‌شود. ولی میان غایات فرق وجود دارد: بعضی از غایات، خود اعمالند و بعضی آثاری هستند بیرون از اعمالی که آنها را پدید می‌آورند... چون اعمال و فنون و دانش‌های بسیاری وجود دارند، غایات نیز بسیارند. غایت دانش پزشکی سلامتی است و غایت فن کشتی‌سازی کشتی و... و اگر غایتی وجود دارد که ما آن را برای خودش و همه چیز را برای آن می‌خواهیم... آن غایت، خیر اعلا و بهترین است (1094a1:1) [6].

جملات فوق دال بر این است که اخلاق ارسطو که به وضوح اخلاقی غایت‌مدارانه است، معطوف به عملی است که منجر به خیر می‌شود و خیر نهایی و اعلا یعنی آنچه فی‌نفسه خیر است، چیزی جز نیک‌بختی و سعادت [7] نیست. ارسطو تصریح می‌کند که:

نیک‌بختی را برای خودش می‌خواهیم درحالی‌که افتخار و خرد و هر فضیلتی را هم برای خودش می‌خواهیم و هم برای نیک‌بختی... نیک‌بختی خیر کامل و اعلا و بسنده برای خویش و خیر نهایی اعمال ماست (1097a1:5)، همچنین نیک‌بختی بهترین، شریف‌ترین و لذیذترین چیزهاست و چون ملک همه آدمیان است، بسیاری می‌توانند از طریق آموزش و کوشش بدان دست یابند (b1:1) (1099).

و اما از آنجا که ارسطو نیک‌بختی را فعالیت انسانی می‌داند که براساس عقل و توأم با فضیلت انجام می‌شود، باید پرسید که فضیلت چیست؟ ارسطو از دو نوع فضیلت نام می‌برد: فضیلت اخلاقی و فضیلت عقلانی. وی معتقد است که:

فضیلت عقلانی از راه آموزش پدید می‌آید و رشد می‌کند و لذا نیازمند تجربه و زمان است، در صورتی که فضیلت اخلاقی نتیجه عادت بوده و از این رو نامش اتیک^۱ است که حاصل اندک‌تغییری در کلمه اتوس^۲ به معنای عادت می‌باشد (1103a2:1).

فضیلت اخلاقی نزد ارسطو نه عاطفه است و نه استعداد، بلکه جزء ملکات است (1106a 2:4) وی ملکه استوار را چیزی می‌داند که ما به نیروی آن می‌توانیم در برابر عواطف عاری از خرد رفتار درست یا نادرست انجام دهیم. «عواطف عاری از خرد» نزد ارسطو عبارتند از میل، خشم، ترس، اعتماد کورکورانه، حسد، شادی، دوستی، کینه، آزر، هم‌چشمی، ترحم و به طور کلی احساس‌هایی که با لذت و درد همراهند (b2:4 1105-5). بنا به گفته وی، فضیلت اخلاقی همواره حد وسط (=

¹. ethic

². ethos

اعتدال) را هدف خود قرار می‌دهد و می‌تواند در حوزه عواطف عاری از خرد نیز در حوزه‌های عمل که افراط و تفریط وجود دارد، اثر بخشد. مثلاً در مورد ترس، تهور، میل، خشم، ترحم و به‌طور کلی در مورد لذت و درد، می‌بینیم که این‌ها را می‌توان به‌نحو نادرست، یعنی زیاد و کم احساس کرد، درحالی‌که برعکس، احساس آن‌ها به‌هنگام درست و موضوعات درست و در برابر اشخاص درست و به علت درست و به‌نحو درست، هم حد وسط است و هم بهترین و همین خود خاصیت فضیلت [اخلاقی] است... در اعمال نیز افراط و تفریط و حد وسط وجود دارد. فضیلت [اخلاقی] با عواطف و اعمال سروکار دارند و افراط در این‌ها عجیب است و تفریط نکوهیدنی است، درحالی‌که حد وسط به هدف درست دست می‌یابد و ستوده می‌شود... افراط و تفریط به رذیلت تعلق دارد و حد وسط به فضیلت...» (۱۱۰۶ b ۲:۵). البته ارسطو تأکید می‌کند که در مورد هر عمل و هر عاطفه نمی‌شود حد وسطی قائل شد، زیرا نام بعضی از آنها حاکی از بدی و رذیلت است و لذا فی‌نفسه بدند. مثلاً در عواطف کینه، بی‌شرمی و حسد و در اعمال زنا، دزدی و آدم‌کشی (۱۱۰۷a ۲:۶).

اهمیت میانه‌روی و اعتدال برای ارسطو به‌حدی است که در مواردی مثل هنر نیز رعایت اعتدال را لازم می‌داند و می‌گوید:

هر هنری وظیفه خاص خود را در صورتی نیک ادا می‌کنند که حد وسط را بجوید و مقیاس کار خود قرار دهد (و به همین جهت در مورد هر اثر هنری نیک می‌گوییم که نه چیزی می‌توان از آن کاست و نه چیزی می‌توان بدان افزود و مرادمان این است که هر افراطی و تفریطی به نیکی اثر آسیب می‌زند و حد وسط نیکی آن را حفظ می‌کنند و هنرمند خوب همیشه در رعایت حد وسط می‌کوشد).. (۱۱۰۶ b ۲:۵).

البته ارسطو فضیلت عقلانی را برتر از فضیلت اخلاقی می‌داند، زیرا بر این عقیده است که اگر نیک‌بختی فعالیت منطبق با فضیلت است، پس باید منطبق با والاترین فضائل باشد و چنین فعالیتی، می‌تواند فعالیت بهترین جزء وجود ما باشد، یعنی فعالیت نظری مطابق با جزء عقل. همچنین، نیک‌بختی باید توأم با لذت باشد و در میان همه انواع فعالیت‌های منطبق با فضیلت، فعالیت نظری

(= فلسفه) از لذیذترین آنهاست؛ زیرا عقل بیش از هر چیز دیگر خود حقیقی آدمی است و چنین زندگی، نیک‌بختانه‌ترین زندگی است (۱۱۷۸a ۱۰:۷). همچنین از نظر ارسطو فضیلت اخلاقی هم از جهت به‌دست‌دادن قاعده صحیح عمل اخلاقی و هم برای فهم اینکه بهترین و کامل‌ترین فضیلت چیست، نیازمند فعالیت عقلی است (۱۱۰۴a ۲:۲). اما با وجود این، تأکید بر فضیلت عقلانی به معنای نفی فضیلت اخلاقی نیست، زیرا از نگاه ارسطو گرچه «نیک‌بختی عقلانی چیز دیگری است»، اما زندگی با فضائل دیگر نیز نیک‌بختی است، «زیرا فعالیت منطبق با این فضائل مناسب حال انسانی ماست...، عدالت، شجاعت و دیگر فضائل را در ارتباطان با آدمیان تحقق می‌بخشیم... میان فضیلت و سیرت نیکو از یک سو و عواطف و هیجانات از سوی دیگر ارتباطی وجود دارد... فضائل اخلاقی از آن جهت که با حکمت عملی و عواطف پیوسته‌اند، به طبیعت مرکب، تعلق دارند، ولی فضائل این مرکب، فضائل انسانی‌اند و زندگی منطبق با آنها نیز زندگی انسان است و نیک‌بختی ناشی از آن نیز نیک‌بختی انسانی.. (۱۱۷۸a ۸:۱). بنابراین، در خصوص زندگی اخلاقی (که موضوع بحث حاضر است) می‌توان گفت که هرچند نزد ارسطو زندگی نظری بهترین زندگی است، اما زندگی با فضائل اخلاقی نیز برای آدمی نیک‌بختی به ارمغان می‌آورد و این نوع زندگی جز از طریق متعادل‌شدن عواطف و اعمال انسان، نمی‌شود.

بوطیقا و تراژدی

ارسطو در کتاب *بوطیقا* (فن شعر) [۸] که یکی از اولین آثار مستقل در حوزه هنر شاعری به‌شمار می‌آید [۹]، رویکرد خود را به هنر تاحدودی روشن می‌کند [۱۰]. موضوعات مطروحه در کتاب *بوطیقا* عبارتند از: تعریف انواع شعر (تراژدی، حماسه، کمدی و دیتی‌رامپ [۱۱]) تفاوت بین اقسام شعر، اجزاء و عناصر مقومه تراژدی، اقسام تقلید و برخی دیگر از موضوعات مرتبط با موارد فوق. نقطه عزیمت بحث در فن شعر تقلید میمسیس^۱ است، زیرا ارسطو تقلید را اصلی اساسی در آفرینش هنری و نیز در سرایش شعر می‌داند. هرچند وی تعریف روشنی از میمسیس ارائه نداده است، اما در آثار او، این واژه به معنای تقلید / نسخه‌برداری^۲ / بازنمایی^۳ واقعیت، اعم از طبیعت خارجی و یا رفتار انسانی به‌کار رفته است.

¹. mimesis

². imitation

³. representation

برخلاف افلاطون، تقلید برای ارسطو معنایی مذموم ندارد، زیرا گونه‌ای فعالیت خلاق هنرمند تلقی می‌شود که می‌تواند واقعیت را تغییر داده و آن را بهتر یا بدتر از آنچه هست، مجسم نماید، و به‌علاوه تأثیرات سازنده‌ای نیز بر مخاطب به‌جای گذارد (فن شعر: ۲ و ۱۵).

اصولاً مقسم در تقسیم‌بندی انواع هنر نزد ارسطو نیز تقلید است: هنرها براساس نوع تقلید تقسیم می‌شوند به هنرهایی که از راه صدا تقلید می‌کنند (مانند شعر، موسیقی و رقص) و هنرهایی که از راه شکل و رنگ تقلید می‌کنند (هنرهای تجسمی). شعر نیز که بنا به گفته ارسطو تقلید از شخصیت، احساسات و اعمال است، براساس وسائط تقلید، موضوع تقلید و شیوه تقلید، تقسیم می‌شود به شعر نمایشی، حماسی و کمدی (بوطیقا: ۳ و ۲). بنابراین، هرچند در معنای متعارف، شعر معمولاً سخنی موزون است که از احساس و تخیل شاعر حکایت می‌کنند، ولی نزد ارسطو شعر صرفاً سخنی موزون نیست، بلکه تقلید رفتار و کار و کرد آدمی است؛ از این رو، اگر کسی با محتوای حماسی، کمیک و یا تراژیک سخن بگوید شاعر است، ولی اگر کسی سخنی موزون بگوید ولی قصدش تعلیم و تعلم باشد، شاعر نخواهد بود.

و اما از میان انواع شعر، ارسطو تراژدی را هم به‌لحاظ فرم و هم به‌لحاظ محتوا، از انواع دیگر برتر می‌شمارد و لذا بخش اعظم کتاب بوطیقا به تراژدی اختصاص دارد. بنا به گفته وی

تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام. دارای درازی و اندازه معین، به‌وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک برحسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به‌وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد.. (بوطیقا: ۶). ارسطو سپس با شمردن اجزاء شش‌گانه تراژدی (افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز) تأکید می‌کنند که مهم‌ترین این اجزاء ترکیب‌کردن و به‌هم‌آمیختن افعال است، زیرا «تراژدی تقلید مردمان نیست، بلکه تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است و شقاوت نیز هر دو از نتایج و آثارکردار نمی‌باشند... غایت تراژدی همان افعال و افسانه مضمون (تراژدی) است و البته در هر امری، عمده غایت آن امر است (همان).

در مجموع می‌توان ویژگی‌های اصلی تراژدی را با توجه به آنچه در فصول مختلف فن شعر بیان شده، چنین برشمرد: تراژدی تقلید از احوال و اطوار مردمان بزرگ است (برخلاف کمدی که تقلید

از «اطوار و اخلاق زشت» و مردمان پست است؛ از اندیشه و گفتار خوب برخوردار است؛ و زن آن ایامی یا رباعی است که وزن مناسب رقص و کردار و حرکات می‌باشد. وحدت‌های سه‌گانه بر آن حاکم است که عبارتند از: الف- وحدت زمان، زمان تراژدی باید به مدت یک گردش آفتاب یا نزدیک به آن باشد و لذا نمی‌توان حوادث سال‌ها و قرون متمادی را در یک نمایشنامه جای داد ب- وحدت موضوع یا عمل داستان باید یک حادثه کامل را بیان کند و بخش‌های مختلف آن با یکدیگر مرتبط باشند، به گونه‌ای که نه بتوان چیزی از آن کاست و نه بتوان چیزی بدان افزود. ج- وحدت مکان در این مورد ارسطو به این اشاره اکتفا می‌کند که تراژدی می‌تواند فقط وقایعی را توصیف کند که در روی صحنه هستند و بازیگران آن را نمایش می‌دهند. بعدها یکی از منتقدان ایتالیایی ارسطو به نام ماگی (در سال ۱۴۵۵ م.) گفت که اگر ارائه حوادث سالیان دراز در یک نمایش جایز نیست، طبیعتاً مکان‌های مختلف و تغییر صحنه نمایش نیز جایز نخواهد بود. بدین ترتیب وحدت مکان به‌عنوان یکی از وحدت‌های لازم، تثبیت شد (داد، ۱۳۸۵: ۵۱۶). نزد ارسطو رعایت وحدت‌های سه‌گانه یکی از وجوه مهم اختلاف شعر تراژدیک و حماسی به‌شمار می‌آید. ارسطو رعایت «وحدت شخص» را در تراژدی ضروری نمی‌داند، کما اینکه در فصل هشتم بوطیقا به‌صراحت می‌گوید: «وحدت داستان آنگونه که بعضی پنداشته‌اند، بدان نیست که قهرمان آن افسانه، شخص واحدی باشد...» لذا لحاظ کردن «وحدت شخص» در زمره وحدت‌های سه‌گانه صحیح به نظر نمی‌رسد.

از دیگر شاخصه‌های مهم تراژدی نزد ارسطو این است که تراژدی به امر کلی می‌پردازد؛ واجد وحدتی درونی است؛ آغاز، میانه و پایان دارد و چون اصل احتمال و ضرورت بر آن حاکم است می‌تواند حقایق کلی و عام را در مورد حیات و زندگی منتقل کند (برخلاف تاریخ که از نظر ارسطو فاقد انسجام درونی است و چون رخداد‌های آن جزئی و فردی است، لذا اصل احتمال و ضرورت بر حوادث آن حاکم نیست) (بوطیقا: ۹).

البته باید توجه داشت که هرچند نزد ارسطو چون شاعر و هنرمند با حقایق کلی و جدی سروکار دارد، یک فرد را تصویر نمی‌کنند بلکه انسان نوعی و یا کمال نوع خود را به تصویر می‌کشد، اما کار فیلسوف را نمی‌تواند انجام دهد، زیرا فلسفه به کلی از آن حیث که کلی است می‌پردازد ولی شعر، کلی را در شیء منفرد و جزئی مورد توجه قرار می‌دهد. به عبارتی، فلسفه

حقیقت را دروجه کمالش می‌بیند و در قالب مفاهیم انتزاعی ترسیم می‌کنند ولی شعر و هنر آن را در قالب امر محسوس (= تولیدات هنری) به تصویر می‌کشند. بنابراین شعر علی‌رغم داشتن شالوده منطقی مثل پیرنگ نمایش [۱۲] و داشتن ارزش‌های معرفت‌شناسانه، بیان خاص خود را دارد و نمی‌تواند گزاره‌های منطقی را که به دانش فلسفی تعلق دارد، به کارگیرد.

از تراژدی‌های مورد علاقه ارسطو می‌توان به ادیب شهریار، سوفوکل، وایفی ژنی، اریپید اشاره کرد. ارسطو در فصل ۱۳ بوطیقا، پیرنگ ادیب شهریار را (که داستانی با پایان غم‌انگیز است) بهترین می‌داند و در فصل ۱۴ پیرنگ ایفی ژنی را (که داستانی است با پایانی خوش). اظهار نظرات مختلفی درخصوص این تغییر عقیده ارسطو ابراز شده است. برخی براین عقیده‌اند که ارسطو پس از نوشتن فصل ۱۳ نظرش را تغییر داده است و عده‌ای برآنند که ایفی ژنی دارای بهترین اجراست و ادیب دارای بهترین صحنه، گرچه دشوار است بتوان گفت ارسطو کدام تراژدی را ترجیح می‌دهد اما با اطمینان می‌توان گفت که این دو تراژدی، از تراژدی‌های مورد علاقه ارسطو هستند (woodruff, 2009: 96-640). اما از آن جایی که جوهره تراژدی نزد ارسطو کاتارسیس است، به نظر لازم می‌آید که، به طور مستقل (ولو به اختصار) بررسی شود.

کاتارسیس

واژه کاتارسیس^۱ مشتق از واژه katharos به معنای پاک و منزه است. در متون قبل از ارسطو و در یونان باستان، این واژه در معانی مختلفی به کار می‌رفته است. بر مبنای پژوهش‌های وودراف، کاتارسیس در طب به معنای پاک کردن (مانند مسهل)^۲، در مناسک دینی به معنای پالایش و تزکیه^۳ بوده و همچنین در معنای تبیین و شرح عقلانی^۴ نیز به کار می‌رفته است (woodruff, bid: 619). در زبان فارسی معادل‌های متعددی مانند تصفیه، تهذیب، پالایش، تطهیر، تنقیه و تزکیه در برابر کاتارسیس استفاده می‌شود.

^۱. katharsis

^۲. purgation

^۳. purification

^۴. larification intellectual

ارسطو در فن شعر دوبار آن هم به طو مبهم، و نه روشن و صریح، کاتارسیس را به کار برده است و همین امر موجب گردیده تفاسیر مختلفی، از جمله تفسیر اخلاقی، طبی، آموزشی، عقلانی و نمایشی از این واژه به عمل آید. از آن جایی که ترجمه و تعریف دقیق این واژه (مانند واژه میمسیس)، دشوار است، برخی از مفسران ارسطو از ترجمه و تعریف آن خودداری می‌کنند. ارسطو در فصل ۶ بوطیقا در تعریف تراژدی می‌گوید که تراژدی از طریق برانگیختن شفقت و ترس مخاطب، موجب کاتارسیس می‌شود. در واقع می‌توان گفت که تراژدی باعث می‌شود مخاطب با قهرمان داستان که دچار مصائب بیشماری است، همدردی کند و از این رو احساس شفقت^۱ و ترس^۲ را به گونه‌ای متفاوت تجربه نماید. به عبارت دیگر تراژدی با برانگیختن شفقت مخاطب او را وادار می‌کند که در ترس قهرمان که همان ترس از مواجهه با تقدیر و حوادث ناشناخته است، سهیم شود و در نتیجه، با تعدیل این عواطف، زمینه تزکیه و پالایش مخاطب را فراهم می‌آورد. ارسطو در ایجاد کاتارسیس، سیر وقایع نمایش و پیرنگ را واجد اهمیت بسیاری می‌داند و تاکید می‌کند که

«داستان باید به گونه‌ای تالیف شود، که هرچند کسی نمایش آن را ببیند، همین که نقل و روایت آن را بشنود، از آن وقایع بلرزد و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید» (بوطیقا: ۹). لذا برای ارسطو اگر شاعر بخواهد تنها از طریق صحنه آرای، شفقت و ترس ایجاد کند، کارش به تراژدی مربوط نخواهد بود (همان).

نکته در خور توجه، این است که تأکید ارسطو بر تجربه اندیشمندانه عواطف در جریان کاتارسیس، نشان می‌دهد که نزد وی، میان عقل و عاطفه گسستی افلاطونی وجود ندارد.

پی آمدهای اخلاقی کاتارسیس

همان گونه که گذشت، چون بیان ارسطو در خصوص کاتارسیس روشن نیست، تفاسیر مختلفی از کاتارسیس به عمل آمده است. برای مثال بر طبق قرائت روانشناسانه و طبی از کاتارسیس [۱۳]، نمایش تراژدیک باعث تخلیه نفس از هیجانات نامطلوب، فشارهای درونی و انفعالات مضر شده و در نتیجه موجب آرامش و تزکیه نفس می‌شود (کاپلستون، ۱۳۶۸: ۴۱۹) [۱۴] و (Ross, 1963: 247-)

¹. pathos /pity

². fear/phbos

273). و یا تفسیر معرفت شناسانه‌ای کاتارسیس را می‌توان بدین قرار تقریر نمود که ارسطو بر لذت ناشی از آموختن از طریق تقلید تأکید می‌کنند، تراژدی نیز با تقلید از اعمال مردمان شریف، موقعیتی رافراهم می‌آورد که مخاطب می‌تواند با ابراز عواطفی مانند شفقت و ترس، به درکی تازه از نقاط ضعف و قوت اخلاقی خود نائل شود و در نتیجه چیزهای تازه بیاموزد.

مقاله حاضر درصدد طرح منازعات موجود در خصوص کاتارسیس و سنجش صحت و سقم آن‌ها نیست، بلکه مدعا این است که با توجه به مبانی اندیشه ارسطو، کاتارسیس ناشی از تراژدی، می‌تواند عامل مهمی در ایجاد فضیلت اخلاقی تلقی شود که خود، بر اساس آن چه از اخلاق ارسطو گفته شد، زمینه رسیدن آدمی به غایت قصوا یعنی نیک بختی و سعادت رافراهم می‌آورد. بخش اعظم اختلافات ارسطو با افلاطون درباره شعر نیز به همین موضوع مربوط می‌شود. از نظر افلاطون از این رو شعر منافعی حکمت است، که بازنمای عواطف شاعر بوده و فاقد قدرت صدور احکام کلی می‌باشد. از طرفی، رسیدن به فضیلت اخلاقی تنها از راه ممارست عقلانی ممکن است و عواطف و احساسات که به «مراتب فروتر نفس» تعلق دارند (به این دلیل که با حیوانات مشترک است)، موانعی بر سر راه کسب فضای اخلاقی به شمار می‌آیند. تراژدی نیز، چون، از راه «انگیزش آنی»، موجب تقویت (ونه سرکوب) هیجان‌ها و عواطف می‌شود، مانعی بر سر راه عمل عقلانی آدمی بوده و لاجرم امری مذموم تلقی می‌شود. اما ارسطو عنصر اساسی در کسب فضیلت اخلاقی را میانه روی و اعتدال، نه سرکوب عواطف و هیجان‌ها می‌داند.

توصیه می‌کنند و نه حاکمیت بلامنازع آن‌ها را بر اعمال و رفتار آدمی می‌پذیرد (که این دو، افراط و تفریط تلقی می‌شوند و در حوزه ردائل اخلاقی جای می‌گیرند)، بلکه بر پرورش صحیح آنها جهت رسیدن به حد وسط تأکید می‌ورزد، لذا از آن جایی که تراژدی علاوه بر داشتن، شأن حکمی و نسبت و ارتباط با قوای استدلالی فرد، با برانگیختن «عواطف بد»، به اعتدال آنها در وجود آدمی کمک می‌کنند، امری پذیرفتنی و ممدوح تلقی می‌شود.

از جمله کسانی که تفسیر اخلاقی کاتارسیس را به چالش کشیده، دیویدراس است. استدلال وی این است که چون ارسطو در کتاب هشتم سیاست، هنگام بحث از موسیقی، آهنگ‌های پالایشی را از

آهنگ‌های اخلاقی که هدفشان آموزش یعنی بهبود منش آدمی است، جدا می‌کنند، پس نمی‌توان به تبیین اخلاقی کاتارسیس قائل شد. وی هدف تراژدی را لذت حاصل از رهایی از شفقت و ترس می‌داند (Ross: ۲۷۹-۷۵).

آنچه در کتاب هشتم سیاست آمده بدین قرار است: رأی برخی فیلسوفان را در تقسیم نواها به نواهای اخلاقی و عملی و شورانگیز یا الهام بخش می‌پذیریم. هریک از این نواها، به گفته ایشان مقامی ویژه خود دارند، اما گذشته از این موسیقی را نه تنها برای یک سود بلکه برای چند سود باید آموخت که عبارتند از: (۱) تربیت؛ (۲) کاتارسیس (در اینجا کاتارسیس را شرح نمی‌کنم اما پس از این در بحث شعر به تفضیل از آن سخن خواهیم گفت [۱۵]؛ (۳) لذت ذهنی و تفریح و تفریح پس از کار. پس روشن می‌شود که همه مقام‌ها را می‌توانیم به کار ببریم اما نه به یک شیوه» (کتاب هشتم ۱۷:۳).

در خصوص بیان ارسطو در سیاست باید گفت: اولاً، برخی از مفسران بر این عقیده‌اند که این عبارت به متن سیاست تعلق ندارد (scott, ۲۰۰۳، [۱۶] و وودراف نیز معتقد است هرچند نمی‌توان از این موضوع مطمئن شد، اما عبارات فوق‌الذکر چون نه نتیجه آن چیزی است که قبلاً گفته شده و نه نقشی در بسط بیشتر تبیین تقلید تراژیک عهده دار است، در متن مزبور عبارتی نامناسب به شمار می‌آید و لذا خواه تحریف و افزوده بعدی باشد یا نه، چون با ساختار بحث تناسبی ندارد، بهتر است کنار گذاشته شود (wood ruff: 622) [۱۷].

ثانیاً، به نظر نمی‌رسد که منافاتی بین امر تربیتی و تزکیه ناشی از شنیدن نوای موسیقی و نیز لذت ذهنی وجود داشته باشد. می‌توان این امور به ظاهر متفاوت را در یک بستر اصلی که همانا رسیدن به فضائل اخلاقی است، تبیین نمود. به خصوص اگر در مورد دیدگاه ارسطو در باب لذت (که ترجیح لذات عقلانی و معرفت شناسانه بر لذات جسمی و شهوی است) و نیز تفریح و سرگرمی (که در فرآیند تربیتی و اخلاقی مورد توجه قرار می‌گیرند) به دقت تأمل شود.

نتیجه

با توجه به آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد که تفسیر اخلاقی کاتارسیس و رای تفاسیر دیگری که از کاتارسیس به عمل آمده قرار دارد و لذا با آن‌ها منافات ندارد، چراکه کاتارسیس چه به معنای

رهاشدن از انفعالات مضر باشد و یا رفع عناصر نامطلوب موجود در عواطف و چه موجب شناخت مخاطب از خود و جامعه گردد، در نهایت به نوعی پالایش و تزکیه می‌انجامد که موجب تقویت فعل اخلاقی شده و انسان را در مسیر رسیدن به زندگی سعادت‌مندانه یاری می‌رساند؛ زندگی‌ای که تنها از طریق زدوده‌شدن ردائل افراط و تفریط از نفس آدمی و آراسته‌شدن وی به فضیلت اخلاقی اعتدال، ممکن است.

آنچه قابل دفاع نیست، این است که کاتارسیس به یک معنای خاص تقلیل یابد و وجوه مختلف آن نادیده گرفته شود. تفسیر اخلاقی با رویکرد حاضر، تفسیری تقلیل‌گرا نیست، زیرا درصدد نفی هیچ‌یک از تفاسیر موجود نبوده، بلکه آنها را به‌عنوان نمونه‌هایی از صحت نظر خود به‌شمار می‌آورد. همچنین نباید از نظر دور داشت که در نظام فکری ارسطو، علی‌رغم اینکه فلسفه، اخلاق و هنر به حوزه‌های مختلفی تعلق دارند و وظایف خاص خود را عهده‌دار نمی‌باشند، اما هر سه، اقسام حکمت به‌شمار می‌آیند و لذا بین آنها پیوندی وثیق برقرار است. توجه به این واقعیت نیز می‌تواند به تأیید این نتیجه یاری رساند که عمیق‌ترین تفسیر از کاتارسیس، تفسیری اخلاقی است.

پی‌نوشت

۱. تیتان‌ها

۲. موجودات افسانه‌ای نیمه انسان و نیمه بز بودند که از دیونوسوس نگهداری می‌کردند. پس از مرگ دیونوسوس، هر ساله مراسمی در بزرگداشت وی اجرا می‌شد که در آن بازیگران با پوشیدن لباسی به شکل سایترها، همراه با رقص و آواز به ستایش دیونوسوس می‌پرداختند.
۳. Choaras در لغت به معنای سراینده و در یونان نام گروهی بوده که در مراسم بزرگداشت دیونوسوس با گذاشتن نقابی برچهره باحالتی شبیه رقص، ترانه اجرا می‌کردند. در تراژدی‌های یونانی همسرایان در مقام صدای سرنوشت و جامعه سخن می‌گفتند و غالباً اصول اخلاقی زمانه خود را منعکس می‌نمودند.

۴. منظور از فالیک سرودهای هجوآمیز و خنده داری بود که در مراسم دیونوسوس به افتخار فالیس (Fallis) خدای تناسل و باروری و مصاحب دیونوسوس، خوانده می‌شد.
۵. در میان آثار ارسطو از بوطیقا با ترجمه دکتر زرین کوب، سیاست با ترجمه دکتر عنایت و اخلاق نیکو ماخوسی با ترجمه محمد حسن لطفی، استفاده شده است، لذا ارجاعات نیز به سبک و سیاق ترجمه در دست، تقریر گردیده است.
۶. آثار ارسطو در باب اخلاق شامل کتاب اخلاق نیکوماخوسی، اخلاق ائودموس و اخلاق کبیر است. با توجه به اهداف مقاله حاضر، مستندات مورد نیاز از کتاب اخلاق نیکو ماخوسی که کاملترین و منظم‌ترین تقریر ارسطو از اخلاق به شمار می‌آید، فراهم آمده است.
۷. ائودایمونا: معادل‌های فارسی آن نیک بختی، سعادت، خوشبختی و بخت مساعد است. راس ترجمه این کلمه را به سعادت (happiness) مناسب نمی‌داند زیرا ائودایمونا مستلزم فعالیت است و خودش مستلزم هیچ یک از انواع لذت نیست هرچند به طور طبیعی با لذت همراه است؛ ولی سعادت به معنای حالتی خاص از احساس است. به عقیده راس هرچند معنای متعارف آن در یونان نیز (happiness) است، اما بهتر است از واژه well-being (= خوب بودن) استفاده شود (Ross, 1963: 186) در نوشته حاضر، واژه نیک بختی در مقابل ائودایمونا به کار رفته است. کتاب راس به فارسی ترجمه شده است و مشخصات کتاب شناسی آن به قرار زیر است / ارسطو، راس، دیوید، ترجمه مهدی قوام صفری، تهران: انتشارات فکر روز: ۱۳۷۷
۸. واژه یونانی پوئیتکه (بوطیقا) در بردارنده معنای تخته (techne) یا صنعت است. اصولاً یونانیان بین فن و هنر تفاوتی قائل نبودند و تخته یونانی بر هر فعالیت سازنده‌ای که حاصل آن صنعتی بود، اطلاق می‌شد، اعم از کارصنعت گر و یا هنرمند. واژه پوئیسس (poesis) نیز به نوعی ابداع و ساختن راجع است.
۹. ارسطو حکمت را به حکمت نظری (theotia)، حکمت عملی (praxis) و حکمت ابداعی (poesis) که به ترتیب ناظر به شناختن، عمل کردن و ساختن است، تقسیم می‌کنند. هنر به طور کلی و هم چنین شاعری به حوزه حکمت ابداعی تعلق دارد.

۱۰. چون بخشی از آراء ارسطو در خصوص هنر در سایر کتب وی از جمله اخلاق نیکو ماخوسی، سیاست و متافیزیک آمده است، لذا برای داشتن دیدگاهی جامع در خصوص نظریه هنر ارسطو، مراجعه به آنها لازم می‌نماید.
۱۱. در شعر دیتی رامپ، شاعر خود راوی داستان است. درنمایش اعم از تراژدی و کمدی، شاعر از زبان دیگران به نقل داستان می‌پردازد و درحماسه، داستان به هر دوشیوه روایت می‌شود.
۱۲. پیرنگ (plot)؛ این واژه از هنرنقاشی وام گرفته شده است و به معنی طرحی است که نقاشان بر روی کاغذی می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند. درداستان به معنای روایت حوادث داستان با تاکید بر رابطه علیت است. تعریف پیرنگ دراصل از فن شعر ارسطو نشأت می‌گیرد (داد، ۱۳۸۵:۹۹) درسرتاسرفن شعر، ارسطو از ساختن پیرنگ سخن می‌گوید. چون پیرنگ چیزی است که الزاماً ساخته می‌شود لذا ارسطو می‌خواهد کاری را به شاعر واگذار کند. پس تقلید متضمن فعالیت است. همچنین تقلید ازعمل به موجب اصول علی ناشی از عمل، گزاره‌های عام به دست می‌دهد که تقلید ازشخص چنین پیامدی ندارد. به طورکلی درتراژدی اصل علی به داستان معقولیت می‌بخشد (پاپاس، ۱۳۸۴: ۱۷)
۱۳. در حال حاضر کسانی که به روان‌درمانی از طریق نمایش (سایکودرام) معتقدند، به این قرائت ازکاتارسیس ارسطویی توجه دارند.
۱۴. مشخصات کتاب شناسی کاپلستون به قرار زیراست: کاپلستون، فردریک، تاریخ فلسفه (ج ۱)، ترجمه سید جلال الدین مجتبیوی. (۱۳۶۸)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
۱۵. در متون به جا مانده از ارسطو، موجود درباره شعر، بحث تفصیلی درباره کاتارسیس وجود ندارد.
۱۶. مشخصات کتاب شناسی سکات بدین قراراست:
- Scott, Gregory (2003), *Purging the poetic*, oxford studies in ancient philosophy
۱۷. بنا به گفته وودراف، هالی ول نیزدرکتاب زیبایی شناسی تقلید چنین کرده است. مشخصات کتاب شناسی وی به قرار زیراست:

Halliwell, Stephen. (2002a). *the Aesthetics of mimesis: Ancient texts and modern problems* (Princeton university press)

منابع

- ارسطو (۱۳۶۹)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ارسطو (۱۳۸۵)، اخلاق نیکوماخوس، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: طرح نو.
- ارسطو (۱۳۸۴)، سیاست، ترجمه حمید عنایت، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- اچ، جی، رز (۱۳۷۲)، تاریخ ادبیات یونان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- پاپاس، نیکولاس (۱۳۸۴)، ارسطو (در مجموعه دانشنامه زیبایی شناسی)، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، امیرعلی نجومیان و...، تهران: فرهنگستان هنر).
- داد، سیما (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: انتشارات مروارید.
- Ross. w. d (1963). Aristotle: a complete exposition of his works and thought, the world publishing company, united state of America.
- companion to Aristotel (2009), ed. Georgios Blackwell.

