پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بهزاد قادری

# شفقت و ترس و معضل کتارسیس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کثارسیس یکی از بزرگترین مفاهیم مسئله‌ساز در زمینهٔ زیبا-شناسی و نقد است: اگر هنر تقلیدی رشته‌کوههای هیمالایا باشد، کثارسیس «اورست» است. قله هزاران منظر دارد (جرالد الس)[1].

ارسطو را در شیوهٔ بررسی تراژدی در بوطیقا یا «فن شعر»، بیشتر به عنوان صورتگرا می‌شناسند. دلیل عمدهٔ آنان که اینگونه استدلال می‌کنند آنست که وی قبل از هر چیز به تراژدی به‌عنوان نوع ادبی خاصی می‌نگرد و به‌ندرت بحث ارزش‌شناسی (epistemology) را در بررسی‌اش وارد می‌کند. به همین جهت است که او با تأکید بر هیئت همساز و موزون تراژدی، در طبقه‌بندی اجزاء متشکله آن، نخستین و بیشترین امتیاز را به «طرح» می‌دهد و دیگر اجزاء متشکله ــ مثل خصلت اشخاص نمایشنامه، موضوع و زبان ــ را به درجات پس از طرح ذکر می‌کند.

شاید نظر این دسته از منتقدین بیشتر بر مبنای مقایسه

---

* شناخت‌شناسی.

بین روش استدلال افلاطون در کتاب «جمهوری» و شیوهٔ بررسی تحلیلی ارسطو در «فن شعر» باشد. زیرا هرچند دو فیلسوف از عقلیون به‌شمار می‌روند؛ اما افلاطون در «جمهوری» جانب اعتدال و عدالت را در بررسی شعر رعایت نمی‌کند؛ زیرا وی پیش از آنکه فیلسوفانه ماهیت شعر و انواع آن و نیز فرایندهای حاکم بر روان هنرمند را مطالعه کند، انگار به عمد سعی می‌کند در مقابل سوفسطائیان و مضحکه‌نویسان روزگار خودش که در اعدام استادش، سقراط، بسیار مسئول بودند، سدی دفاعی ایجاد کند. بنابراین گرچه افلاطون همچون ارسطو، بحث «ضرورت و احتمال» را در هنر مطرح نمی‌کند ــ و به همین دلیل نیز شاعر را از بینش عقلانی و کلی محروم می‌داند ــ خود در شعر بلندش!، «جمهوری»، به «ضرورت» مبارزه با جوفروشان گندم نما، «احتمال» وجود جامعه‌ای آرمانی را مطرح می‌کند و لذا عطای شعر و شاعری را به لقایش می‌بخشد. اتهامی که او بر ادبیات وارد می‌داند اینست که ادبا به «واقعیت» چشم دوخته و از «حقیقت» به‌دوراند. در شرط اولیهٔ پذیرش شعرا در «جمهوری» ــ بدین مضمون که شاعر باید زیر نظر فیلسوف ایفای نقش نماید ــ این نکته نیز نهفته است که شاعر می‌تواند رقیب فیلسوف به‌حساب آید؛ زیرا او می‌تواند خیال انسان را به افکار و اشخاص و مکانهای ناشناخته ببرد. چنانکه سقراط در کتاب دوم «جمهوری» می‌گوید: «قصه‌ها داستانهای دروغ‌اند، گرچه حقایقی در آنها نهفته است»[۲]؛ و البته پژواک این سخن توسط دشمنان شعر و ادبیات در تاریخ بدین گونه بوده است که: «شعر فلسفه است که بر قامتش، لباس تخیل راست کرده‌اند»[۳].

اما از آنجا کـه ارسطو ادبیات را دارای هیئتـی منسجم می‌داند، بی‌آنکه اجزاء این کل را یك به یك بررسی نماید، نمی‌تواند به حکمی کلی بسنده نماید. او اصول زیباشناختی را بر اجزاء متشکلهٔ یك اثر جاری می‌نماید و بدین وسیله زشت را از زیبا متمایز می‌نماید. به‌طور مثال او در «فن‌شعر» می‌گوید: «زیبایی شرطش داشتن اندازه‌ای معین و همچنین داشتن نظم است»[۴]. وی سپس معلوم می‌کند که چه هنگام مثلا «کردار»(Action) در تراژدی یا حماسه می‌تواند زیبا باشد. آنگاه اگر این کل به اندام، در نظام ارزشی مردمی یا ملتی جایی نداشته باشد، خود بحث دیگری است که به «هستی» تراژدی یا «کردار» ربطی ندارد.

تنها توجیهی که می‌توان برای تغییر موضع افلاطون در مورد شاعـر، از رسالهٔ «فایدروس» و «ایـون» تا کتاب دهم «جمهوری»، ارائه داد، آنست کـه او بر طبق نظـام ارزشی خود، نظـرش را در مورد شعر و شاعری تغییر می‌دهـد. در «فایدروس»، شاعر کسی است که روح لطیف و اصیلش از جانب الهه‌های شعر مترنم می‌شود و او را بر «آن می‌دارند که با توصیف شاهکارهای گذشتگان، به تربیت نسلهای‌آینده همت بگمارد»[۵]. و نیز در «ایون» می‌گوید: «پس سخنهایی که شاعران... می‌سرایند... زادهٔ هنر انسانی نیست، بلکه ناشی از الهامی است خدائی...»[۶] و سپس‌در «جمهوری»، هنرمندان را مقلدانی می‌داند که آئینه‌ای رو به جهان محسوسات می‌گیرند و با مشتی تصویر، دیگران را فریب می‌دهند. چنین تشتتی، اما، در آثـار ارسطو در مورد شعر و شاعری وجـود ندارد، زیرا او ابتدا فیلسوفانه «صورت»ها را بررسی می‌کند و سپس در «سیاست»، هنگام بحث در مورد تعلیم و تربیت

کودکان و نوجوانان، به درست یا نادرست بودن ترویج این یا آن نوع شعر یا موسیقی، اشاره می‌کند.

باری ارسطو اگر هم به «صورت» نظر دارد بدان جهت است که وی «جوهر» را از «صورت» جدا نمی‌داند و تراژدی نیز از این قاعده مستثنی نیست. اصولا به‌نظر ارسطو، هر چیز قابل مطالعه یا قابل پژوهش، باید مرکب باشد زیرا «در مورد امور بسیطه، نه پژوهش ممکن است نه آموزش»[۷]. او «چرائی» چیزی را بدینسان تعریف می‌کند: «جستجو در این باره... که چرا چیزی محمول چیز می‌شود... مثلا چرا تندر هست؟ یعنی: چرا غرشی در ابرها پدید می‌آید؟... بنا براین آشکار است که علت را می‌جویند... بنابراین ما اینجا علت ماده را (که همانا صورت است) ــ و آن بدین سبب «چیزی» است ــ جستجو می‌کنیم. این همانا جوهر است.»[۸] بنابراین او تراژدی را همانند دیگر چیزهای مرکب، به‌عنوان یك «کل» می‌شناسد، «کلی» که «نه چون یك تودهٔ انباشته، بلکه مانند یك مقطع حروف (=هجا) است. اما هجا خود حروف الفبا نیست؛ و نیز، «با» همان «ب» یا «الف» نیست»[۹]. به‌اصطلاح نزدیکتر به زمان می‌توان گفت که به نظر او تراژدی دارای صورت آلی (organic whole) است و لاجرم غایت «صورت»، همان غایت روح اثر است. «هربرت رید» بدین صورت در این مورد نظر می‌دهد:

«صورت آلی... مربوط به یکی از اساسی‌ترین تمایزات معمول در فلسفه است که به صور مختلف با عناوین تمایز بین «بود» و «نمود»، کل و جزء، و طبیعت مخلوق (Natura naturans) و طبیعت خلاق (Natura naturata) عنوان می‌شود.... انسان، به عنوان نمونهٔ صرف «طبیعت مخلوق» چگونه از «طبیعت خلاق» سر درمی‌آورد و آنرا متجلی می‌سازد؟ شلینگ می‌گوید این عمل

به واسطهٔ هنر صورت می‌گیرد. هنر رابط فعال بین روح و طبیعت یا بین «بود» و «نمود» است. اثر هنری تجسم مشهود ماهیت وجود است. هنر صرفاً تقلید پدیده‌های موجود نیست [بلکه] نیروی منزه، اصیل و همیشه خلاق عالم است که از خود همه چیز می‌زاید و آنها را بارور و بالنده ارائه‌می‌دهد».[۱۰]

ممکن است بر حقیر خرده بگیرند که شلینگ را چه به ارسطو! پاسخ اینکه «ایسم»های مکتبهای ادبی می‌توانند گمراه‌کننده نیز باشند. اگر به «فن شعر» ارسطو و «دربارهٔ هنر شاعری» هوراس توجه کنیم، متوجه می‌شویم که این دو منتقد بزرگ عهد باستان، هرگز بحث در مورد «قالب» را اصیل نمی‌دانند، زیرا «قالب» چیزی از پیش تعیین شده است و در مقولهٔ جوهر و صورت نمی‌گنجد. همینطور اگر به نظریات شلینگ، جان کیتس، کالریج، شلی، و حتی ریلکه دقیق شویم، مشاهده می‌کنیم که وجه صنعتگری هنرمند، به اراده و فهم او وابسته است که در جهت خلق «صورتی» که نقشش در روح هنرمند منعکس شده است، به‌کار گرفته می‌شود. ارسطو نیز تراژدی را متشکل از اجزائی می‌داند که «کل» واحدی به وجود می‌آورند و چون این «کل» قسری نیست، پس لاجرم می‌توان از «روح» تراژدی صحبت کرد. او در تعریف تراژدی، نخست اجزاء این صورت را مشخص می‌کند و سپس غایت کل این اجزاء را مطرح می‌کند و در این حالت می‌بینیم که «صورت» نهایتاً از میان برمی‌خیزد یا در روح اثر حل‌می‌شود. به‌قول هربرت رید میان «قالب»(shape) و «صورت»(form) تفاوت از زمین تا آسمان است. و نکته‌ای که او از شلینگ نقل می‌کند در مورد ارسطو نیز مصداق کامل دارد:

«صورت هنگامی توسط عمل شهودی هنرمند ادراک می‌شود که

وی حجاب ظواهر را که انسان را از عالم «بود» منفك می‌سازد، می‌درد. «قالب» چیزی از پیش ساخته است که به عالم «نمود» تعلق دارد و هرگاه «بود» را به جبر در چنین ظرف از پیش ساخته‌ای جای دهیم، تنها باعث اضمحلال «بود» می‌شویم. صورت به عالم «بود»تعلق دارد و توسط‌نبوغ هنرمندمکاشفه‌گر، از «بود» منتزع می‌گردد... اما «بود»، چنانکه شلینگ می‌گوید، همیشه فراتر از صورت می‌رود: صورت هرگز غایی نیست».۱۱

ارسطو در «فن شعر» در مورد بند بند تراژدی به تفصیل سخن می‌گوید، اما در مورد کتارسیس چنین نمی‌شود، زیرا تمامی «فن شعر» در گذر زمان به دست ما نرسیده است و لذا بر سر معنی «کتارسیس» در میان صاحب‌نظران، مباحثات بسیار صورت گرفته است. نکتهٔ حائز اهمیت اینکه هرگاه مفهوم خاصی از «کتارسیس» درنزد نمایشنامه‌نویس بر دیگر مفاهیم آن تفوق یابد، روح تراژدی، که خود تابعی است از مفهوم «شفقت و ترس» و «کتارسیس»، به شکل خاصی جلوه‌گر می‌شود. به طور مثال تراژدی‌های «پرومته در زنجیر» و «مکبث»، قطعاً با نگرش متفاوتی در مورد «کتارسیس» شکل گرفته‌اند. در اولی، بین «شفقت و ترس» تعادل به‌وجود می‌آید، حال آنکه در مکبث، شفقت خیلی زود محو می‌شود و «ترس» نیز به «انزجار» می‌انجامد. در اولی، بیشتر با مفهوم متعادل سازی عواطف انسان به کتارسیس توجه شده است، حال آنکه در دومی، جنبهٔ «هیدرودینامیکی» کتارسیس، یعنی تخلیهٔ کامل عواطف، بیشتر مورد نظراست. در اولی تماشاگر، بالقوه، برای عمل سازمان‌یافته آماده می‌شود، حال آنکه در دومی، تماشاگر از شدت‌ضربات وارده منفعل‌می‌شود. همچنین دو سریال ایرانی که در سالهای اخیر از تاریخ ایران ارائه

شد ــ «امیرکبیر» و «میرزا کوچک‌خان» ــ دو گونه متفاوت از «کتارسیس» را ارائه دادند. در سریال «امیرکبیر»، تراژدی با عرفان درهم آمیخت و در نتیجه هم عمل به‌اصطلاح «کش آمد» و هم «ترس» تحت‌الشعاع «شفقت» قرار گرفت و هم «شفقت» خود در پرتو شعر و عرفان و تماشاگر را از امیرکبیر رماند. در «میرزا کوچک‌خان»، از مرگ میرزا صرف‌نظر شده‌بود و حرکت مدام او بر لبهٔ تیغ، «شفقت و ترس» را در تماشاگر سرکوب نمی‌کرد بلکه متعادل می‌ساخت.

اینک برای اینکه موضوع کتارسیس بیشتر روشن شود، ابتدا چند ترجمهٔ انگلیسی از تعریف ارسطو در باب تراژدی و سپس ترجمه‌های موجود از مترجمان فارسی زبان، که حقیر بدانها دسترسی داشته است، ارائه می‌شود؛ تا روشن شود چگونه در میان مترجمان در مورد قسمت آخر این تعریف که همان «کتارسیس» باشد، اختلاف رأی وجود دارد.

«اینگرام بای‌واتر» تعریف تراژدی را چنین ترجمه کرده است:

Tragedy is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; in language with pleasurable accessories ,each kind brought in separately in the parts of the work; in a dramatic, not in a narrative form; with incidents arousing Pity & Fear, where with to accomplish its *catharsis of such emotions*.(12)

[تأکید از من است] ۱۲

«اس. اچ. بوچر» همین تعریف را بدین صورت ترجمه کرده است:

Tragedy, then; is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished wit heach kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through Pity & Fear effecting *the proper purgation of these emotions*.(13)

[تأکید از من است] [۱۳]

و بالاخره «تی. اس. دورش» چنین می‌گوید:

Tragedy, then, is representation of an action that is worth serious attention, complete in itself, and some am plitude; in language enriched by a variety of artistic devices appropriate to the several parts of the play; presented in the form of action, not narintion; by means of Pity & Fear bringin about *the purgation of such emotions.* (14)

[تأکید از من است] [۱٤]

اگر به ترجمهٔ تعریف تراژدی توسط سه مترجم فوق دقت شود، مشاهده می‌کنیم که هرسه ترجمه در تمامی اجزاء، به‌جز قسمت آخر، باهم شباهت دارند. «بای واتر» کلمهٔ یونانی «کثارسیس» را ترجمه نکرده و خود لفظ «catharsis» را به‌کار برده است. اما او در ترجمه‌اش عبارت such emotions یا «چنین عواطفی» را آورده است که در این حالت، واضح است تأکید صرف بر عواطف «شفقت و ترس» نیست، بلکه این‌دو عاطفه، صرفاً مشتی‌از خروار عواطف بشری انگاشته‌شده‌اند. «بوچر» اما، بجای catharsis از کلمه purgation استفاده می‌کند؛ اما برای purgation از صفت«proper» به معنی «به‌اندازه» یا «به‌قاعده» استفاده می‌کند و در عین حال، علیرغم ترجمه «بای‌واتر»، عواطف را به «شفقت و ترس» محدود می‌کند، زیرا که می‌گوید: «these emotions» و نه«such emotions»و درنهایت «تی.اس. دورش» نه از لفظ catharsis استفاده‌می‌کند و نه فقط دو عاطفهٔ «شفقت و ترس» را ارائه می‌دهد، زیرا که او نیز می‌گوید: «...the purgation of such emotions» «پالایش چنین عواطفی...»

بدیهی است که این سه ترجمه به زبان انگلیسی به‌خاطر تفاوت در همین جزء آخر با یکدیگر فرق بسیار دارند. و ترجمهٔ بوچر با دو ترجمهٔ دیگر تفاوت فاحشی دارد. بوچر

می‌گوید: ...effecting the proper purgation of these emotions

آیا ممکن است مراد مترجم از لفظ purgation ، مفهوم «پالایش دادن» یا «شفافیت بخشیدن» باشد؟ در این صورت آیا ممکن نیست که مترجم از «کثارسیس»، مفهوم جداسازی «شفقت» از «ترس» را به‌عنوان دو عاطفهٔ متقابل، ارائه داده باشد؟ امکان دیگر اینست که مترجم مفهوم بقراطی «کثارسیس»، یعنی تخلیه تا حدی که تعادل به‌وجود آید، در مد نظرش بوده، و به‌همین جهت از لفظ proper ــ به اندازه یا به‌قاعده ــ استفاده کرده است. هرچه هست متوجه می‌شویم که حتی در این سه ترجمهٔ موجود، بر سر «کثارسیس» و مفهوم آن، اختلاف رأی وجود دارد. اینك بهتر است نگاهی نیز به چند ترجمه از این تعریف به‌زبان فارسی بیندازیم:

سهیل افنان در «نامهٔ ارسطوطالیس دربارهٔ هنر شعر» این تعریف را چنین به‌فارسی برگردانده است:

> «پس تراگودیا تشبیه کرداری است جدی و کامل، دارای یك اندازه بزرگی، در سخنی چاشنی‌دار، هریك از انواع چاشنی جداگانه در اجزاء موجود، در شکل نمایش نه داستان‌سرایی، از راه وقایعی که شفقت و ترس برانگیزد پاکسازی (کثارسیس) این عواطف را انجام داده».۱۵

سهیل افنان در گزارشنامهٔ ترجمه‌اش، به اختصار آراء صاحب‌نظران متعددی را که‌در قرون‌مختلف دربارهٔ کثارسیس اظهار نظر کرده‌اند، بیان می‌کند و از جمله به نظر لسینگ در سدهٔ هیجدهم (lessing 1729-1781) اشاره می‌کند که گفته است: «کثارسیس» عبارت از تبدل تأثرات است بــه عادتهای نیکو (tugendhaft fertigkeiten) یعنی شفقت و ترس را چنان به اندازه

نگاه دارد که به مقام فضال رسد»[۱۶]. معهذا سهیل افنان پس از ارائهٔ اسناد مختلف در مورد کثارسیس، خود ابداء رای نمی‌کند و بحث در مورد آنرا به فرصتی دیگر موکول می‌کند. از ترجمهٔ ایشان می‌توان دو مفهوم از لفظ «پاکسازی» استنباط کرد: الف ریشه‌کن نمودن این عواطف. ب. پالودن و پیراستن این عواطف.

محمد مجتبایی در «هنر شاعری ــ بوطیقا»، تعریف تراژدی را بدینگونه به‌فارسی ترجمه کرده است:

> «پس تراژدی عبارت است از تقلید یك عمل جدی و کامل که دارای طول معینی باشد، سخن در هر قسمت آن به وسیله‌ای مطبوع و دلنشین گردد، تقلید به صورت روایت نباشد و در صحنهٔ نمایش به عمل درآید و وقایع باید حس رحم و ترس را برانگیزد تا تزکیهٔ این عواطف را موجب گردد».[۱۷]

محمد مجتبایی در ضمیمهٔ ترجمهٔ «هنر شاعری ــ بوطیقا» (ص ۱۷ــ۲۱۴) نظر اهل فن در قرون مختلف را در مورد «کثارسیس» بیان می‌کند و سپس خود استدلال می‌کند از آنجا که ارسطو به اتهام وارده از جانب افلاطون علیه شعر، بدین مضمون که شعر به احساسات انسان دامن می‌زند، پاسخ می‌دهد، بنابراین منظورش از «کثارسیس» اینست که «با برانگیختن این عواطف می‌توان آنها را از میان برد و روح را پاك و منزه ساخت»[۱۸]. همچنین مجتبایی، با استناد به «فن خطابه» و «اخلاق» ارسطو، استدلال می‌کند که در نزد ارسطو «شفقت و ترس» از «عواطف پست و نامطلوب»[۱۹] هستند. این نظر در جای دیگر این نوشته به تفصیل مورد بحث قرار خواهد گرفت.

سومین ترجمه از «ارسطو و فن شعر» ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب است بدین مضمون:

«پس تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌های معین، به وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر یك به حسب نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد».[۲۰]

کاملا واضح است که در این ترجمه نیز واژهٔ «تزکیه» مفهوم «ریشه‌کن کردن» را القاء می‌کند. اما در یادداشتهای کتاب «فن شعر»، فقط این مقدار در مورد معانی دیگر «کثارسیس» توضیح داده شده است: «... اینکه ارسطو لفظ کثارسیس را در معنی بقراطی کلمه به‌کار برده باشد، محتمل و بدان معنی است که نفس از آنچه در آن مایه فساد و زیان است پاك می‌شود، مفهوم تداوی زهر، و مفهوم تزکیه از طریق تعدیل هم ظاهراً با همین‌طرز تلقی از کثارسیس منافات ندارد»[۲۱]. معهذا اینکه آیا این عواطف، که جزء قوای شوقیهٔ نفس هستند، از نفس جدایی‌پذیرند یا خیر، مطلبی است که با تعمق فراوان در نوشته‌های ارسطو دربارهٔ نفس حاصل می‌آید.

آخرین ترجمهٔ موجود از تعریف تراژدی در کتاب «شیوه‌های نقد ادبی» ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی و محمد صدقیانی آمده که ترجمهٔ تعریف «By water» است:

«تراژدی تقلیدی است از یك عمل جدی و دارای طول معین که خود به خود کامل باشد، در سخن به وسیلهٔ آرایشهای کلام دلپذیر گردد و آن آرایشها به تناسب در اجزاء مختلف اثر به کار رود، و در صحنه به صورت درام عرضه گردد نه به صورت

روایت، و حوادث آن حس شفقت و ترس را برانگیزد تا تزکیه از چنین عواطفی را موجب شود».۲۲

در این ترجمه نیز معادل «کثارسیس»، «تزکیه» است و باز هم معنی «پاکسازی» این عواطف مراد است. اما نکتهٔ مهم، ترکیب «تا تزکیه از چنین عواطفی را موجب شود» است که در آن، ترکیب «تزکیه از» غریب می‌نماید.

باری در این چهار ترجمهٔ فارسی، لفظ معادل غالب برای کثارسیس «پاکسازی» یا «ریشه‌کن نمودن» است. نکتهٔ دیگر اینکه ترجمهٔ مجتبایی و دکتر یوسفی ــ صدقیانی in the form of action... یا in a dramatic... form را به‌ترتیب: «...در صحنهٔ نمایش به عمل درآید...» و «در صحنه به صورت درام عرضه گردد»، ترجمه کرده‌اند که البته چون ارسطو تراژدی را به‌عنوان «صورت» بررسی می‌کند، نمی‌تواند بر اجرای آن بر صحنه در تعریفش تأکید ورزد. دلیل دیگر اینکه ارسطو خود به صراحت در فن شعر می‌گوید: «... قوت و تأثیر تراژدی، حتی بدون وجود تماشاگران و بازیگران نیز باقی و برقرار است»۲۳. بدین جهت ترجمهٔ سهیل افنان که می‌گوید: «در شکل نمایش نه داستان‌سرایی» و ترجمهٔ دکتر زرین‌کوب که می‌گوید: «... به‌وسیلهٔ کردار اشخاص تمام گردد، نه اینکه به‌واسطهٔ نقل و روایت...»، به‌قول ارسطو که‌می‌گوید: «...in the form of action, not of narration...» بسیار نزدیک‌تر است.

همچنین در میان چهار مترجم فارسی، تنها زرین‌کوب از لفظ «نفس» استفاده می‌کند و سه‌مترجم دیگر نه لفظ «نفس» و نه لفظ «روح» را به‌کار می‌برند. فقط مجتبایی در ضمیمهٔ ترجمهٔ خویش می‌گوید: «با برانگیختن این عواطف می‌توان

آنها را از میان برد و روح را پاک و منزه ساخت»[۲۴].

اینک با در نظر گرفتن هریك از وجوه تعاریف ارائه شده در ترجمه‌های فوق، مسائل چندی پیش می‌آید: آیا «شفقت و ترس» عواطفی پست‌اند؟ اگر چنین باشد آیا هر دو عاطفه به یك اندازه پست‌اند؟ آیا می‌توان نفس یا روح را به‌طور کامل از «این عواطف» یا «چنین عواطفی»، پاک ساخت؟ اگر تراژدی، به‌عنوان یك نوع ادبی متعالی، باعث محو کامل «این» یا «چنین» عواطفی شود، سرکوبگر نیست؟ در این‌صورت چرا تراژدی را متعالی‌ترین نوع هنر تقلیدی دانسته‌اند؟ همچنین اگر تراژدی سرکوبگر این عواطف باشد، چگونه می‌تواند به عمل دعوت نماید؟ آیا می‌توان «شفقت و ترس» را تنها دو نمونه از چندین و چند عاطفهٔ متضاد در آدمی دانست که چون دو قطب مخالف، باعث حرکت و جنبش در آدمی می‌شود؟

برای آنکه نظر ارسطو را در مورد این عواطف بدانیم، نخست نظری اجمالی به ویژگیهای نفس می‌اندازیم. ارسطو در کتاب «درباره نفس» می‌گوید:

«از قوای نفس، آنها که مذکور آمد همگی، چنانکه گفتیم، به بعضی از موجودات تعلق دارد. بعض دیگر از موجودات جز چند تا از آنها را دارا نیستند، بالاخره بعض دیگر تنها یکی از آنها را دارند. قوایی که برشمردیم، قوهٔ غاذیه و قوهٔ شوقیه و قوهٔ حساسه و قوهٔ محرکه (یعنی محرك به حرکت مکانی) و قوهٔ ناطقه است. نبات جز قوهٔ غاذیه ندارد، بعضی از موجودات دیگر این قوه را به‌علاوه قوهٔ حساسه واجد است و، چون قوهٔ حساسه دارد، قوه شوقیه را نیز داراست. زیرا که شهوت و جرأت و اراده از [انواع] شوق است؛ اما حیوانات، همگی، لااقل یکی از حواس، یعنی حس لامسه، را دارا هستند، و آنجا که احساس باشد لذت و الم، و آنچه موجب لذت و الم می‌گردد،

نیز هست؛ و موجوداتی که دارای این حالاتند، شهوت نیز دارند. زیرا که شهوت، شوق به شییء مطبوع است. ــ به‌علاوه ... به بعضی از حیوانات، علاوه بر اینها قوهٔ حرکت مکانی تعلق می‌گیرد، بعضی دیگر قوهٔ ناطقه و عقل نیز دارند، مثل انسان و هر موجود زندهٔ دیگری که طبیعتی مشابه با انسان یا برتر از او داشته باشد، بر فرض اینکه چنین شییء موجود باشد».۲۵

نفس انسان به‌واسطهٔ قوهٔ ناطقه تالی است و لذا دربرگیرندهٔ سایر قوه‌های مذکور نیز هست. به‌نظر ارسطو، میل و نفرت، خشم و ترس و... نه از یکدیگر متمایز هستند و نه از قوهٔ حاسه... همچنین ارسطو معتقد است که نفس بدون احساس، دیگر نفس نیست، زیرا که چنین نفسی قادر به‌حکم کردن نیست:

«چون هیچ جسمی، لااقل از موجودات متحرکی که قابل کون و [فساد]اند، بدون اینکه دارای احساس باشند، نمی‌تواند نفس و عقلی که قادر به حکم است داشته باشد،... از اینجا برمی‌آید که هیچ جسم متحرکی، بی‌آنکه احساس داشته باشد، نفسی ندارد».۲۶

بنابراین، از آنجا که انسان موجودی متحرک است، دارای احساس است و لذا قوهٔ شوقیه نیز دارد. پس ترس، شفقت، غضب، نفرت، و... همه انفعالاتی هستند که از نفس صادر می‌شوند. اجزاء نفس، به نظر ارسطو وحدتی تقسیم‌ناپذیر دارند و او معتقد است که نفس را باید ضامن اتصال در تمام بدن دانست. حال اگر اجزاء آن را تقسیم‌پذیر بدانیم، آنگاه نتیجه چنین می‌شود که اجزاء آن نیز حافظ وحدت در جزئی از بدن باشند، «ولی این به نظر ناممکن می‌آید: زیرا که عقل،

وحدت کدام جزء از بدن را حفظ می‌کند، یا چگونه آن را محفوظ می‌دارد؟ حتی تخیل آن هم دشوار است»[۲۷].

از آنچه ارسطو می‌گوید می‌توان نتیجه گرفت که نمی‌توان «شفقت و ترس» را که جزء قوهٔ شوقیه‌اند، از نفس جدا کرد و لذا محتمل است که منظور ارسطو از «کثارسیس»، چیزی سوای پاکسازی به مفهوم انهدام یا محو کامل آنها باشد. نکتهٔ دیگر اینکه ارسطو «شفقت و ترس» را، آنطور که مجتبایی در ضمیمهٔ «هنر شاعری» استدلال می‌کند، از «عواطف پست و نامطلوب» نمی‌داند. درواقع ارسطو نترسیدن را امری طبیعی نمی‌داند. او در «اخلاق نیکو ماخس» دربارهٔ قوم «سیت» که می‌گویند از هیچ چیز نمی‌ترسیده‌اند، چنین نظر می‌دهد: «فقدان ترس در همهٔ موارد به‌طوری که دربارهٔ «سیت»ها روایت شده است، حتی در مورد زلزله یا طوفان دریا ممکن است ناشی از نوعی جنون و یا بی‌حسی باشد»[۲۸]. وی حتی معتقد است که وظیفهٔ آدم شجاع آنست که بترسد:

«در واقع بعضی از شرور وجود دارد که حتی شریف‌ترین وظیفهٔ ما بیمناک بودن از آنهاست و ترس نداشتن از آنها شرم‌آور است. مثل ترس از تحقیر، و کسی که از تحقیر و بدنامی می‌ترسد، آدمی نیک و محتاط است و کسی که از آن ترس ندارد بی‌حیا و وقیح است».[۲۹]

نکتهٔ حائز اهمیت آنست که نباید امور پست را که برانگیزندهٔ ترس‌اند، مثل ننگ و عار، تنگدستی، بیماری، و ... را به خود ترس نسبت داد و ترس را احساسی پست شمرد. چنانکه ارسطو می‌گوید:

«به هر جهت آدم شجاع، دستخوش ترس قرار می‌گیرد ــ ترسی

که برای هر انسانی متصور است. همچنین آدم شجاع در اموری که مافوق قوای بشری نیست، احساس ترس می‌کند، ولی آدم شجاع به وجه شایسته و مناسب و بدانگونه که عقل حکم می‌کند و از نظر غایت و مقصود، شرافتمندانه با آن امور مقابله می‌کند، زیرا در همین مورد است که غایت‌فضیلت قرار دارد».[۳۰]

همچنین ارسطو در کتاب «خطابه» شفقت را چنین تعریف می‌کند: «حالتی است که به سبب دیدن نوعی شر ــ ویرانگر یا رنج‌آور ــ که به ناحق دامن کسی را بگیرد [در ما پدید آید] و ما احتمال دهیم که بر ما یا وابستگان ما واقع شود و مهمتر آنکه احتمال وقوعش نزدیك باشد»[۳۱]. چنانکه می‌بینیم اگر نتوان ثابت کرد که«شفقت» خصلتی نیکوست، بدان‌جهت که ارسطو از عبارت «به‌ناحق دامن کسی را بگیرد» استفاده می‌کند، مشکل بتوان استدلال کرد که او «شفقت» را پست می‌داند.

در میان شارحان نظر ارسطو در مورد کثارسیس، این‌قول نیز رایج است که چون افلاطون شعر را برانگیزندهٔ احساس می‌داند، و چون او غلیان احساسات را در میان افراد جامعه خطرناك و مضر می‌داند؛ ارسطو نیز، گرچه همانند استادش به‌شعر مظنون نیست و برای آن ارزش قائل است، اما در نهایت برای شعر و تراژدی نقش روان‌ــدرمانی در نظر می‌گیرد و تراژدی‌را عامل‌پاکسازی و خشکاندن‌عواطف تماشاگر می‌داند. اما با مطالعهٔ رسالهٔ افلاطون: «تیمائوس ــ جهان و انسان» و مقایسهٔ آن با «دربارهٔ نفس» اثر ارسطو، به‌تفاوت فاحش نظر شاگرد و استادش پی خواهیم برد. افلاطون در رسالهٔ مذکور، نفس را به دو جزء خدایی و فانی تقسیم می‌کند و جزء فانی نفس را نیز به سه قسمت تقسیم می‌کند و هر

جزء را در عضوی از بدن مستقر می‌داند. ارسطو این تقسیم‌بندی استادش را به‌هیچ‌وجه نمی‌پذیرد و در کتاب «دربارهٔ نفس ــ ۴۳۲ ب»، نظر افلاطون را صراحتاً رد می‌کند. ارسطو هیچ جزء نفس را به‌تنهایی حافظ جزئی از بدن نمی‌داند، بلکه کل نفس را حافظ کل مادهٔ طبیعی موجود جاندار می‌داند:

«اگر در نفس قائل به اجزاء جدا از یکدیگر باشیم، بسیار مشکل توان گفت که تخیل با کدام جزء متحد و با کدام جزء متفاوت است؛ بالاخره جزء **شوقی** است که خواه برحسب صورت خود و خواه برحسب قوهٔ خود، غیر از تمام اجزاء سابق به‌نظر می‌رسد، ولیکن مع‌ذلك نمی‌توان آن را جدا از سایر اجزاء دانست، بی‌آنکه محالی لازم آید: زیرا که شوقی که از روی فکر باشد مولود جزء عقلی است، و شهوت و غضب نتیجهٔ جزء غیرعقلی. بدین ترتیب، **اگر در نفس قائل به اجزاء سه‌گانه شویم، شوق در هر سه جزء آن نمایان خواهد بود**».۲۲

افلاطون سر را جایگاه عقل یا نفس عقلانی و قلب را جایگاه احساسات و شکم را جایگاه شهوانیات می‌داند و لاجرم با چنین نظری وقتی می‌خواهد «سر» بر دیگر قسمتهای نفس حاکم باشد، به‌راحتی می‌تواند دو قسمت دیگر نفس را پست‌تر بداند، چنانکه در رسالهٔ «تیمائوس» و «جمهوری» چنین نیز می‌کند. اما از استدلال ارسطو دربارهٔ نفس چنین برمی‌آید که قوهٔ شوقیه جزء لاینفك نفس است و بنابراین مشکل بتوان با یقین گفت تراژدی، اشواق را در نفس آدمی بخشکاند یا آنها را پاکسازی نماید.

ارسطو در «فن خطابه» به شرح و بسط عواطف بسیاری از قبیل ترس، شفقت، شجاعت، حقارت و... می‌پردازد. قدر مسلم آنکه او همچون روانشناسی زبردست به‌بررسی جزئیات

رفتار انسان می‌پردازد. اما شرح و بسط او به قاعده و از روی اسلوب است، زیرا وی عواطف را در تقابل با یکدیگر مطرح می‌کند که در اینجا به دو مورد اشاره می‌شود. در فصل هشتم از کتاب دوم «فن خطـــابه»، در خلال صحبت از ترس و شفقت می‌گوید: «در اینجا نیز باید آن قاعدهٔ کلی را به‌خاطر داشت که هر آنچه در ما موجب ترس می‌شود، هنگامی که برای دیگری پیش آید، حس شفقت ما را برمی‌انگیزد»[۳۳]. همچنین در فصل پنجم از کتاب دوم همان کتاب می‌گوید: «عموماً، آن چیزی سبب ترس ما می‌شود که چون برای دیگران اتفاق افتد یا آنها را تهدید کند، سبب ایجاد حس شفقت در ما گردد»[۳٤].

روشن است که او این دو عاطفه را چون دو قطب مخالف مطرح می‌کند. ارسطو در «فن شعر» به صراحت می‌گوید که تراژدی باید به‌طور اعم تمـــامی عواطف انسانیت را بیـــدار کند، اما چرا وی از میان اینهمه عواطف دقیقاً بـــه دو عاطفهٔ «شفقت و تـــرس» اشاره می‌کند؟ دلیل آن، ماهیت تغییـــر در ارتباط با اشخاص تراژدی است. رکن اساسی تراژدی آنست که کسی از سعادت به شقاوت بیفتد. این فرد باید نه خوب مطلق باشد و نه بد مطلق. به دو دلیل: یکی آنکه در این دو حالت، عواطفی‌که در تماشاگر برانگیخته می‌شود، فرق خواهد کرد. دلیل دیگر اینکه تماشاگر یا خوانندهٔ تراژدی نمی‌تواند و نباید خودش را با بد یا نیك مطلق انطباق دهد، لذا ارسطو قهرمانی را مطلوب می‌داند که «وضع حالش در بین ایـــن دو وضع است. و این حال کسی است کـــه در ذروهٔ فضیلت و عدالت نیست، اما افتادنش هم به حضیض شقاوت، به سبب بی‌بهرگی او از فضیلت و عدالت نیست، بلکه به‌جهت خطایی است که مرتکب شده و نیز حال و وضع آنگونه اشخاص است

که در بین‌عامه، شهرت و نعمت وافری دارند...»[۳۵]. بنابراین طبیعی است که نتیجهٔ شرکت تماشاگر در زندگی قهرمانان تراژدی که از اوج به حضیض می‌افتند، بروز شفقت و ترس باشد نه مثلا جبن و تهور.

این حقیقت که مضمون افسانه باید تماشاگر را مجذوب کند، در «فن شعر» به‌خوبی نمایان است. تماشاگر می‌تواند دو کار انجام‌دهد: در حوادث شرکت‌کند یا از حوادث بگریزد. میل به عمل، او را بر صحنه می‌کشد و ترس از حوادث، باز به او آسایش خیال می‌دهد که بیرون از صحنه است و باز در این میان، احساس شفقت نسبت به قهرمان او را تماشاگر صرف حوادث نمی‌گذارد و این فرایند در او بی‌وقفه ادامه می‌یابد. چنانکه در بالا ذکر شد، ارسطو یکی از شروطی را که مطلوب تراژدی می‌داند آنست که «... عواطف انسانیت را بیدار می‌کند»[۳۶]. اگر این عواطف خفته بوده‌اند، پس دیگر خطری برای فرد محسوب نمی‌شده‌اند که اینك بیدارشان کنیم و آنگاه آنها را از نفس انسان ریشه‌کن کنیم! چنانکه وی می‌گوید: «چنانکه گفتیم انفعالات نفس از مادهٔ طبیعی حیوانات مفارقت‌ناپذیر است؛ در نتیجه، این انفعالات، مانند شجاعت و ترس، از آن حیث که چنین است به حیوانات تعلق دارد نه بدان سان که خط و سطح [به شیء محسوس تعلق می‌گیرد][۳۷]».

باری، تماشاگر قبل از دیدن تراژدی، همچون سنگ معدنی است که طلا و مس در آن به صورت ناخالص وجود دارد و تراژدی فرایندی فیزیکی ــ شیمیایی است که این ترکیبات ناخالص را از هم جدا می‌کند و هویت می‌بخشد. با دیدن یا خواندن تراژدی، کلاف سردرگم عواطف تماشاگر یا

خوانده نظم می‌یابد و این عواطف از یکدیگر تفکیک می‌شود و به همان اندازه که این عواطف از هم تفکیک و متمایز می‌شوند، انسان در زندگی خود سامان‌یافته‌تر نیز عمل می‌کند. چنانکه می‌دانیم، در علوم اجتماعی انسان را دارای «میدان» field می‌دانند. این میدان مغناطیسی فرد، در میدان‌های مغناطیسی بزرگتر جامعه و سازمانهای وابسته به آن حرکت می‌کند و در نتیجه، در بسیاری از موارد، اهمیت میدان‌های دیگر آنقدر زیاد می‌شود که «میدان» فرد دم به دم درهم ریخته‌تر می‌شود، تا بدانجا که فرد تنها راه سازگاری را در دو مکانیسم دفاعی «سرکوبی» و «متعالی سازی» می‌یابد. «کارت رایت» از «لوین» نقل می‌کند که «در بررسی روانشناسی فرد، «میدانی» که دانشمند باید مورد مطالعه قرار دهد، فضای زندگی فرداست. این فضای زندگی، شامل شخص و محیط روانی پیرامون اوست»[۳۸]. از نظریهٔ «میدان» و نظریهٔ عمومی سیستمها برمی‌آید که اصل تداخل این سیستمها، غیر قابل اجتناب است. اگر در زیست‌شناسی جانوران، این نگرش به بررسی محیط فیزیکی حیوان محدود می‌شود، در مورد انسان مسئله به همینجا ختم نمی‌شود، زیرا «علوم اجتماعی باید با وجودهای انسانی در جهان خودآفریدهٔ فرهنگ سروکار داشته باشد. جهان فرهنگی اساساً یك جهان نمادین است. حیوانات را جهانی فیزیکی فراگرفته است که باید با آن به ستیزه برخیزند... در مقابل، انسان را جهانی از نمادها فراگرفته است»[۳۹]. بنابراین، در تبیین بسیاری از روان‌نژندی‌های انسان، باید به این «روابط نمادین» توجه شود. «مسخ» کافکا بر اثر همین نگرش کافکا از رابطه و تداخل «میدان» یا «فضای زندگی» گرگور سامسا با دیگر

«میدانها» که جزو فعالیتهای نمادین انسان است، شکل گرفته است.

اما تراژدی، به‌عنوان هنری متعالی، تلاشش اینست که «میدان مغناطیسی» فرد را در او احیا کند و این میسر نمی‌شود مگر اینکه انسان به‌شناخت خود و نفس خویش نائل آید. بی‌جهت نیست که تراژدی‌های برجسته بیش از آنکه به سازمانها بها دهند، معضلات و کلافهای سردرگم رفتار فرد را به تماشا می‌گذارند و فرد را زمانی متعالی جلوه می‌دهند که بتواند با شهامت و افتخار «میدان» یا «فضای‌زندگی» خود را مشخص کند. «اودیپ شهریار»، «آنتیگون»، «هملت»، و... همه معضلات فرد را پیش می‌کشند. تراژدی از این حیث همچون آهن‌ربا و تماشاگر بسان آهن است‌که شرکتش در عمل ــ شفقت ــ و گریزش از آن ــ ترس ــ او را دوقطبی می‌کند و نیروهایش نظم می‌یابد و لذا تماشاگر در پایان، بیشتر از ابتدای کار سازمان یافته است.

در این صورت «کثارسیس» ارسطو، مفهومی ورای خشکاندن یا پاکسازی یا انهدام عواطف را داراست. می‌توان گفت نقش «کثارسیس» پالایش یا اصلاح و بازشناساندن عواطف انسان است، نه قلع و قمع آنها. لذا ترجمهٔ دیگری نیز از تراژدی نقل شده است که قسمت آخر آن چنین است:

«تراژدی تقلید عملی جدی است... که از طریق «شفقت» و «ترس» سبب شفافیت و پالایش چنین عواطفی شود»[۴۰].

این جنبهٔ تراژدی آنقدر در روانشناسی اهمیت دارد که ریچاردز می‌گوید چه ارسطو منظورش چنین چیزی باشد چه نباشد، بهترین و ارزشمندترین مفهوم «کثارسیس» همین است. وی می‌گوید:

«غیر از تراژدی، موردی روشن‌تر نمی‌توان یافت که در آن دو کیفیت متقابل و نامتجانس به تعادل یا سازگاری برسند. شفقت، انگیزهٔ نزدیک شدن، و ترس، انگیزهٔ عقب‌نشینی، در تراژدی به نوعی سازگاری می‌رسند که در هیچ مورد دیگری چنین چیزی پیش نمی‌آید، و خدا می‌داند که [همراه این انگیزه‌ها] چه انگیزه‌های وابستهٔ دیگر، که به همین اندازه نامتجانس‌اند، [به تعادل و سازگاری] نمی‌رسند. تلفیق این انگیزه‌ها در پاسخی واحد و نظم‌یافته، «کثارسیس» است که به واسطهٔ آن تراژدی مورد توجه قرار گرفته است... این است تعبیر رهایی یا آرام گرفتن در مجموعهٔ فشار،... که از تراژدی مستفاد می‌شود، زیرا اگر این انگیزه‌ها برانگیخته شوند، هیچ راه دیگری برای آرام کردن آنها ـ بی‌آنکه سرکوب شوند ـ وجود ندارد».[۴۱]

مهمترین اصل تراژدی آنست که عواطف را سرکوب نکند. ریچاردز صراحتاً می‌گوید: «قبول این نکته حیاتی است که در تجربهٔ تراژیك تمام عیار، هیچ نوع سرکوبی وجود ندارد»[۴۲]. این اصل را می‌توان از «سیاست» ارسطو نیز استنباط کرد. او در کتاب هشتم «سیاست» هنگام بحث در مورد نقش موسیقی در جامعه، لفظ «کثارسیس» را به‌کار می‌برد. البته اگرچه در اینجا وعده می‌دهد که در مورد «کثارسیس»، در «فن شعر» به تفصیل صحبت کند که متأسفانه چنین نمی‌شود، اما از آنچه که در این باره در «سیاست» می‌گوید، روشن است که مرادش از این لفظ، مفهوم روشن‌سازی و پالایش روان است. او همانند افلاطون، موسیقی حزن‌انگیز و نشاط‌انگیز را مطرود نمی‌داند چون می‌گوید: «هرکس از چیزی لذت می‌برد که مناسب نهادش باشد، و از اینرو باید به خنیاگران رخصت داد که... گونهٔ پست‌تر نواها[ی بد] را برای مردم پست‌تر بنوازند»[۴۳] و نیز در همین کتاب نواهای شورانگیز را مفید

می‌داند، زیرا مردم بـه واسطهٔ اینهـا «پیراسته می‌شوند و روانشان روشن و شاد می‌گـردد»[۴۴]. از ایـن گفتهٔ او چنین استنباط می‌شود که «کثارسیس» نباید به مفهوم سرکوبی یا ریشه‌کن نمودن عواطف آدمی باشد.

ریچاردز «ارزش» در هنر و ادبیات را چنین توصیف می‌کند: «هرچیز که بتواند میلی را ارضا نماید، بی‌آنکه باعث سرکوبی میلی مشابه یا مهم‌تر شود، ارزشمند است. به‌عبارت دیگر تنها دلیلی که برای عدم ارضای میلی می‌توان ارائه داد آنست که [درغیراینصورت] امیال مهم‌تری‌عقیم می‌مانند»[۴۵]. او در «نظریهٔ روانشناختی ارزش»، ارزشهای غالب بر انسان اجتماعی را بین دو نهایت بررسی می‌کند:

ارزش در میان آنها که سر در آخور زندگی غریزی دارند و ارزش در نزد «شهید» که چون از این مراتب فراتر می‌رود، فقط حقیقت به‌عنوان ارزش برایش مطرح می‌شود. هـرچه انسان در مراحل پست‌تر زندگی سیر کند، روانش سازمان‌نایافته‌تر است. در این حالت وظیفهٔ ادبیات و هنر اینست که روان انسان را سامان بخشد و نیروهای آن را تحت نظم درآورد. به قول او «ادبیات و هنر دو وسیلهٔ اصلی هستند که این دو تأثیر در آنها آمیخته است»[۴۶]. به همین دلیل، تراژدی متعالی‌ترین نوع هنر است و این به جهت ارزش روانشناختی «کثارسیس» است که روشن‌کننده روان انسان است:

«جوهر تراژدی آنست که سبب می‌شود تا لختـی بـدون آنها [سرکوبی یا متعالی‌سازی] زندگی کنیم. چون در این کار موفق شویم، طبق معمول درمی‌یابیم که مشکلی وجود ندارد؛ و نیز درمی‌یابیم که سبب مشکل، «سرکوبی» و «متعالی‌سازی»

بوده است. آن لذت غریبی که جوهر تجربه است این نیست که [دریابیم] «همه چیز دنیا سر جایش است» یا اینکه «در یك جایی و به نحوی، عدالت برقرار گشته است»، بلکه اینست که «اینجا و هم‌اکنون همه‌چیز در دستگاه عصبی [من] سامان‌یافته است».۴۷

زیگموند فروید در مقالهٔ «ورای اصل لذت» مطالبی را عنوان می‌کند که با مفهوم اخیر «کثارسیس» مطابقت دارد. «تریلینگ» می‌گوید فروید که در ابتدای مطالعاتش اصل لذت‌جویی را مبنای فعالیتهای‌ذهنی و اجتماعی‌فرد می‌دانست، بعدها درمی‌یابد که‌پاره‌ای از رویاها و اعمال‌واقعی انسانها، براساس اصل لذت نیستند، بلکه توام با درد و عذاب‌اند. این واقعیت سبب شد تا وی تبیینی برای این‌جنبه‌های روان انسان بیابد. «تریلینگ» همچنین می‌افزاید:

«او (فروید) ابتدا می‌گوید در واقع در زندگی روانی، چیزی به‌نام وسواس تکرار (Repitition-compulsion) وجود دارد که ورای اصل لذت است. چنین وسواسی بی‌معنی نیست و باید مکنوناتی داشته باشد. فروید آنگاه اذعان می‌کندکه‌محتوای آن دقیقاً و عیناً ترس رو به‌تزاید است. او می‌گوید این رویاها تلاشی است جهت تسلط‌یافتن دوباره بر محرك به وسیلهٔ دامن زدن به تشویشی که ملحوظ نداشتن آن، باعث ایجاد بحران اختلال روانی شده است؛ یعنی رویا تلاشی است جهت بازسازی موقعیت نامطلوب تا ناتوانی مواجه با آن جبران شود. این رویاها... کوششی است جهت مواجهه با موقعیت، تا تلاشی تازه جهت مسلط شدن بر اوضاع، صورت پذیرد. در بازی کودکان نیز به‌نظر می‌رسد همین [دلیل] باشد که کودك حتی تجارب ناخوشایند را بازسازی می‌کند زیرا اینك کودك، در مقام مقایسه با تجربه‌ای که در آن منفعل بوده، به واسطهٔ فعالیتهای [ارادی] خودش بر آن تأثر قوی، بیشتر تسلط یابد».۴۸

به همین ترتیب نیز لذت تراژیك تنها از شرکت در لحظات شیرین حاصل نمی‌شود بلکه از شرکت در حوادث شگرف و سهمگین نیز پدید می‌آید. «شفقت» که به عنوان میل به‌شرکت در حوادث تعریف شده است، انگیزه‌ایست جهت تسلط یافتن بر پدیده‌هایی که نتوانسته‌ایم در جهان عینی بر آنها چیره شویم، اما اینك مایلیم در صحنه با آنها مواجه شویم تا شاید بر آنها تسلط یابیم. بدین ترتیب «کثارسیس» به معنی ایجاد نوعی تشخص برای عواطف آدمی است و لذا می‌توان گفت «تجربهٔ بنیادین تراژدی و مهمترین ارزشش [ایجاد] نوعی تلقی روانی است که برای یك زندگی متکامل و تمام عیار، واجب و ضروری است»[۴۹].

این سخن را، همچنانکه با قولی از «جرالد الس» آغاز کردیم، با نظر او در مورد کثارسیس پایان می‌دهیم. وی می‌گوید تأثیر «کثارسیس»متوجه تماشاگر نیست، بلکه متوجه خود قهرمان‌تراژدی است. به‌نظر او کثارسیس«یعنی‌پاکسازی گناهی که در عمل تراژیك قهرمان وجود دارد، [و این کار] بدین صورت نشان داده می‌شود که قهرمان نمایش، در جریان نمایش درمی‌یابد که‌این عمل [گناه‌آلود] را بی‌خبر از ماهیت آن انجام داده است»[۵۰]. آیا می‌توان با استناد به «فن شعر» ارسطو چنین چیزی را اثبات کرد؟ این خود بحثی و مقالی دیگر را می‌طلبد.

1— J. P. Russo, *I. A. Richards: His life & Work*, (Baltimore: The

Johns Hopkins University Press 1989), P. 288.

۲ــ افلاطون، دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، جلد دوم، انتشارات خوارزمی، ص ۹۴۰.

3— W. B. Stanford, *Enemies of Poetry*, (London: Routledge & Kegan Paul, 1980), P. 3.

۴ــ ارسطو، فن شعر، ترجمه و تألیف دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷، ص ۱۲۶.

۵ــ افلاطون، ص ۱۳۱۲.

۶ــ همان کتاب، ص ۶.

۷ــ ارسطو، مابعدالطبیعه، ترجمهٔ دکتر شرف‌الدین خراسانی ــ شرف، نشر گفتار، ۱۳۶۷، ص ۵۹ــ۲۵۸.

۸ــ همان کتاب، همانجا.

۹ــ همان کتاب، همانجا.

10— Herbert Read, The true voice of feeling, (London: Faber Faber, 1973), p. 16.

11— Ibid., p.p. 16-17.

12— Aristotle, *Poetics*, Trans. Ingram Bywater, (New York: The Modern Library, 1954), P. 230.

13— J. M. Walton, The Greek Sense of theatre, (London: Methuen Co. Ltd. 1984), p. 23.

14— Aristotle *The Art of Poetry*, Trans. T. S. Dorsch. (London: Penguin Books, 1972), PP. 38-39.

۱۵ــ ارسطو، نامه ارسطو طالیس درباره هنر شعر، ترجمهٔ سهیل افنان، چاپ لندن، ۱۹۴۸، ص ۱۰۲.

۱۶ــ همان کتاب، ص ۷۳.

۱۷ــ ارسطو، هنر شاعری (بوطیقا)، ترجمه محمد مجتبایی، چاپ‌بنگاه نشر اندیشه، ۱۳۳۷، ص ۸۶ــ۶۷.

۱۸ــ همان کتاب، ص ۲۱۷.

۱۹ــ همان کتاب، ص ۹۹.

۲۰ــ فن شعر، ص ۱۲۱.

۲۱ــ همان کتاب، ص ۹۰ــ۱۸۹

۲۲ــ دیوید دیچز، روشهای نقد ادبی، ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی و محمد صدقیانی، انتشارات علمی سال ۱۳۶۶ ص ۶۰.

۲۳ــ فن شعر، ص ۱۲۵.

۲۴ـ ارسطو، هنر شاعری (بوطیقا)، ص ۲۱۶.
۲۵ـ ارسطو، دربارهٔ نفس، ترجمهٔعلیمراد داودی، انتشارات دانشگاه تهران، سال ۱۳۴۹، ص ۹۶ـ۹۵.
۲۶ـ همان کتاب، ص ۷۳ـ۲۷۲.
۲۷ـ همان کتاب، ص ۷۳ـ۷۲.
۲۸ـ ارسطا طالیس، اخلاق نیکو ماخس، ترجمهٔ دکتر سید ابوالقاسم پورحسینی، جلد اول، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۶، ص ۸۳.
۲۹ـ همان کتاب، ص ۸۰.
۳۰ـ همان کتاب، ص ۸۲.

31— Aristotle, *Rhetoric, Trans. W.R.* Roberts, (New York: The Modern Library, 1954), P. 113.

۳۲ـ ارسطو درباره نفس، ص ۲۵۷.

33— Aristotle, *Rhetoric*, P. 114.

34— Ibid., P. 105.

۳۵ـ ارسطو، فن شعر، ص ۱۳۴.
۳۶ـ همان کتاب، همانجا.
۳۷ـ ارسطو، دربارهٔ نفس، ص ۱۲.

38— K. Lewin, *Field Theory in Social Science*, ed, D. Cartwright, (New-York: Harper & Brothers Publishers, 1951), P. XI.

۳۹ـ لودویگ فون برتالنفی، نظریهٔ عمومی سیستمها، ترجمهٔکیومرث پریانی، نشر تندر، ۱۳۶۶، ص ۲۳۱.

40— I.A. Richatds, *Principles of Literary Criticism*, (London: Routledge & Kegan Paul LTD, 1967), P. 86.

41— Ibid. P. 193.

42— Ibid. P. 193.

۴۳ـ ارسطو، سیاست، ترجمهٔ دکتر حمید عنایت، انتشارات کتابهای جیبی، ۱۳۶۴، ص ۳۴۴.
۴۴ـ همان کتاب، همانجا.

45— I. A. Richards, P. 36.

46— Ibid., P. 43.

47— Ibid., P. 193.

48— L. Trilling, «Freud & Literature», in *20th Century Literary Criticism*, ed. D. Lodge, (England: Longman Group Ltd; 1972), P. 288.

49— I.A. Richards, P. 223.

50— «Tragedy», *A Glossary of Literary Terms*, 3 rd. ed. (173-76).

نویسندهٔ این سطور وظیفهٔ خویش می‌داند از خانم سرور غفلتی بنجیلی که در زمینهٔ تهیه کتب نایاب در کرمان، تایپ مقالات و ترجمه‌ها، و غلط‌گیری متون رنج فراوانی برده‌اند، متواضعانه تشکر نماید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی