(قسمت اول)

بررسی عنصر «کاتارسیس» در دوره‌های نمایشی

مهدی نصیری

هنر برای بشر ذاتی است و به همان میزان که یک نیاز درونی به حساب می‌آید، در ارتباط میان انسان‌ها و موضوعات فراانسانی تأثیرگذار نیز هست. مهم‌ترین و اساسی‌ترین وجه هنر، به‌عنوان آیینه طبیعت شاید، قدرت تأثیرگذاری آن باشد. هنر خلق می‌شود تا تأثیر بگذارد و این مسئله در جریان فرایند ارتباطی میان هنرمند، هنر و مخاطب حاصل می‌شود.

تئاتر، به‌عنوان هنری زنده، در جریان تولید و انتقال، همواره بیشترین تأثیر را بر انسان‌ها می‌گذارد. این تأثیر هم در مخاطب هنر و هم در خالق آن به وجود می‌آید.

کاتارسیس جزء مهم‌ترین عناصر تأثیرگذار تئاتر بر انسان‌هاست که با تحریک دو حس ترحم و دلسوزی یا شفقت، و همچنین ترس یا هراس، باعث دگرگونی و تحول یا دست‌کم تحریک روح و احساس می‌شود.

کاتارسیس که برای نخستین بار توسط ارسطو در کتاب فن شعر مطرح شده است، یکی از اساسی‌ترین عناصر درام کلاسیک است، و ریشه‌های آن را می‌توان در اسطوره‌ها، آیین‌ها و نمایش‌های باستان نیز جست‌وجو کرد. این عنصر که حاصل تحریک احساسات انسانی است به نوعی تعادل هدفمند در جهت تزکیه و تطهیر نفس و پاک‌سازی از خصایص زشت منتج می‌شود. درحقیقت، این فرایند و نیروی دراماتیک سعی دارد با پرداختن به یک خصلت بد و برجسته کردن آن در نمایش احساسات انسانی را متوجه این خصایص سازد و درون انسان را از آن‌ها سرشار، و بدین ترتیب پاکیزه و مطهر کند.

کاتارسیس از دوران معنوی و خدامحورانه کلاسیک که مناسبات دیونیزوسی و احساس‌گرایانه بر انسان و درام تسلط داشته است، تا دورهٔ انسان‌محورانه و مادی‌گرایانه مدرن، که بر اساس مناسبات فردگرایانه آپولونی تبیین می‌شود، تغییرات چشمگیری داشته است. اما با وجود همه تغییراتی که در دوره‌های هنری برای انسان، جوامع انسانی و درام اتفاق افتاده است کاتارسیس همچنان به‌عنوان یک نیروی مهم و تأثیرگذار وجود دارد. اگرچه میزان تأثیر و ماهیت آن در دوران معاصر نسبت به دورهٔ کلاسیک کاهش یافته است، اما بازهم نتیجهٔ آن را به میزان قابل توجهی می‌توان در نمایش‌های مدرن بررسی کرد.

درحقیقت می‌توان این‌طور استنباط کرد که جنس، ماهیت و میزان نیرو و تأثیر کاتارسیس، از دورهٔ کلاسیک و نظام ساختاری ارسطو تا دورهٔ مدرن و ساختارهای متفاوت درام تغییر پیدا کرده است. اما کلیت آن همچنان وجود دارد و به‌عنوان یک عنصر مهم می‌تواند در پرداخت هدفمند درام مورد استفاده قرار گیرد.

کاتارسیس

کاتارسیس واژه‌ای یونانی به معنای تزکیه و تطهیر است. این واژه از کلمه «کاتار» و «کاتارین» که در حوزه مذهب و پزشکی تعریف می‌شود گرفته شده است. در لغت‌نامه علی‌اکبر دهخدا «کاتار» این‌گونه تعریف شده است: «از قلم یونانی به معنی تصفیه‌شده‌ها، فرقه‌ای از "زنادقه" در قرون وسطی از اصل اسلاو که در فرانسه به‌صورت "البیژوا" درآمدند. آثار مانویت در این فرقه دیده می‌شود.»[1]

«کاتارسیس عبارت از تبدیل تأثیرات است به عادت‌های نیکو، یعنی شفقت و ترس را چنان به اندازه نگاه دارد که به مقام فضال رسد.»[2]

تحسین، تعریف و شاید تعریف مبدأ واژهٔ کاتارسیس در حوزهٔ نمایش، همان است که ارسطو در تعریف تراژدی ارائه می‌کند.

«تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه معین، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها در هر یک به حسب اختلاف اجزای مختلف، و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد نه اینکه به واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفسی انسان از این عواطف و انفعالات گردد.»

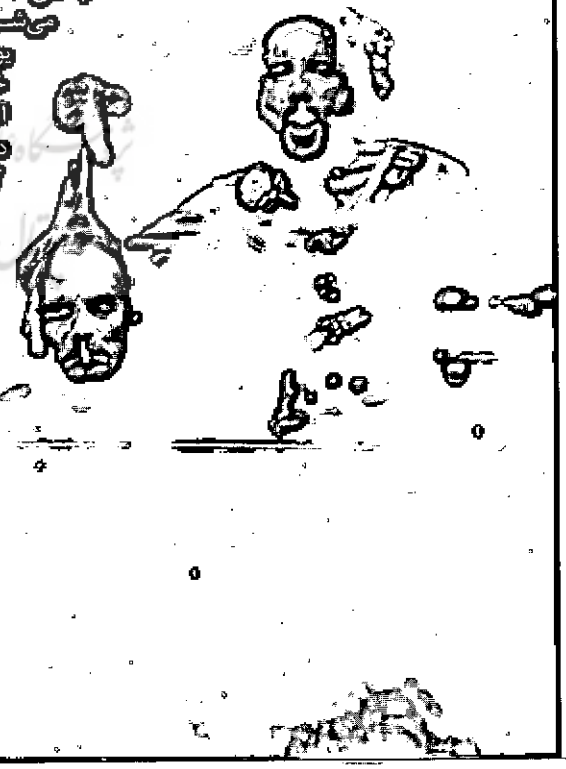
کاتارسیس در نتیجهٔ برانگیخته شدن و بیداری حس شفقت و هراس ایجاد می‌شود و باعث تزکیه و تطهیر از احساسِ برانگیزاندهٔ شفقت و هراس می‌گردد. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب در ضمیمهٔ کتاب ارسطو و فن شعر در مورد تطهیر و تزکیه می‌نویسد: «تطهیر و تزکیه برای لفظ Katharsis کاتارسیس آ کاتارسیس آ آمده است که در باب حقیقت و ماهیت آن بین محققان مناقشات بسیار روی داده است و شاید در تمام ادبیات یونان هیچ عبارتی مشهورتر از این چند کلمه نباشد که ارسطو در ایجاز واجب به تطهیر و تزکیه عواطف و تعریف تراژدی بیان کرده است. اینکه ارسطو لفظ کاتارسیس را در معنی بخصوص و خاصی به کار برده باشد محتمل و بدان معنی است که نفس از آنچه در آن مایهٔ فساد و زیان است پاک می‌شود. مفهوم تداوی و هر باور و مفهوم تزکیه از طریق تعدیل هم ظاهراً با همین طرز تلقی از کاتارسیس منافات ندارد.»

منظور ارسطو از کاتارسیس احتمالاً احساسی است که فرد در مواجهه با دو حس شفقت و هراس پیدا می‌کند و در نتیجه آن تزکیه و تطهیر می‌شود. ارسطو این تعریف را در مورد نمایش تراژدی ارائه می‌دهد، زیرا سرودشت قهرمان تراژدی بیش از سرودشت شخصیت هر گونه نمایشی دیگر سزاوار شفقت و هراس است.

ماهیت کاتارسیس

«کاتارسیس» یک واژهٔ یونانی به معنای تطهیر و تزکیه و تخلیص است که بعدها به یک واژهٔ علمی برای محققان تبدیل شده است. این واژه از کلمهٔ یونانی کاتارین به معنی «پاک کردن» گرفته شده و در ادامه تطورش از حوزهٔ مذهب، پزشکی و دیگر سنت‌های عالمانهٔ یونانی به مباحث معاصر راه یافته است.»

در تاریخ مذهبی قوانین و رفتارهای «کاتارتیک» در محیط‌های فرهنگی ثبت شده‌اند. در این حوزه فرد برای فرار از تأثیرات ناپاک باید خود را تطهیر و با آن‌ها مبارزه کند. ناپاکی هم معمولاً در قوانین مذهبی و اجتماعی یونان باستان از اعمال مستوجب ناشی می‌شود. برای مثال: تعرض به قتل حرام فرد را ناپاک می‌کند و تطهیر عملی است برای دور کردن ناپاکی که در پی تخطی از این قتل حاصل می‌شود. این تطهیر در فرهنگ مذهبی یونان باستان می‌تواند به وسیلهٔ آب، خون، عروق کردن جامه، شراب، آتش یا قربانی کردن حاصل گردد. در پیمان‌نامهٔ قدیمی یونانی‌ها کاتارسیس به وسیله شستن و حمام کردن صورت می‌گرفته است. اما در پیمان‌نامهٔ جدید مذهبی این تطهیر به وسیلهٔ تعمید صورت می‌پذیرد.



«این اعمال کاتارتیک را در شعر هومر اشعار هسیود و بالاخره در مکتب‌های فکری سرّی در معبد «دلفی» و «الوسیس» می‌توان جست‌وجو کرد و مورد بررسی قرار داد. اما آنچه در مورد ریشه‌های آن مهم است اینکه اعمال کاتارتیک تحت نظم و ترتیب و تشریفات مذهبی با هدف تطهیر گناهان روحی و اخلاقی انجام می‌گرفته‌اند.»

آنچه در کلیت با تطهیر مذهبی ارتباط نزدیکی دارد، مفهوم پزشکی کاتارسیس یا تزکیه و تطهیر است. در این حوزه اعتقاد بر این است که گناهان مذهبی و اخلاقی با بیماری‌ها پیوند دارند و تطهیر و تزکیه وسایلی برای رهایی از شر این بیماری و طاعون هستند.

طاعون در قدیم مجازاتی ناشی از رفتار فردی یا جمعی بود که در نتیجهٔ تخطی از قوانین الهی یا طبیعت به سراغ انسان می‌آمد.

«بعضی برخلاف انتظار همگان نمایش را با طاعون مقایسه می‌کنند اگر تمام اصیل مانند طاعون است، به علت قابلیت سرایتش نیست بلکه به دلیل نیروی مکاشفه‌ای آن در دستیابی به حقایق است. بدین معنی که نیروی نهفته شقاوتی را که سرچشمه شرارت و تباهی روح انسان است و سنگر است در یک فرد و یا در یک ملت تبلی کند، به جلو می‌راند تا راه خروجی یافته به بیرون سرازیر و تخلیه شود.»

این موضوع در اودیپوس سوفوکل هم دیده می‌شود. در این نمایشنامه اودیپ جرف را با زنای محارم زیر پا می‌گذارد و مرتکب عمل حرام می‌شود و در نتیجه این عمل او طاعون شهر «تب» را مجازات می‌کند. این مجازات جسمی ناهنگامی که خود اودیپ به مجازات عملش فرسیده است، ادامه می‌یابد و با مجازات او در پایان نمایش طاعون هم از بین می‌رود و شهر پاک می‌شود.

فرایند تزکیه و تطهیر و کاتارسیس هم البته در تلاش‌های پزشکی بقراط و مکتب او و بعدها در درمان انسان وجود داشته است که فیل جوانمرد در کتاب تاثردرمانی و نمایش رندگی به آن اشاره می‌کند به همین دلیل هم هست که خط مرز کشیدن میان تطهیر مذهبی و تزکیه پزشکی بسیار مشکل به نظر می‌رسد.

کاتارسیس به دلیل اینکه هارمونی سالم و ارتباط درستی میان انسان‌ها و خدایان برقرار کند می‌تواند به عنوان پاک‌کنندهٔ ناپاکی‌ها مطرح شود. ترجمهٔ ارسطو از تراژدی در فصل ششم فن شعر و به‌ویژه کلمات پایانی آن در مورد درخ، ترس، کاتارسیس و ایجادکنندگان را به‌وضوح می‌توان با تفسیرهای مختلف دیگری که منابع پزشکی و مذهب با نوشته‌های افلاطون وجود دارند، مورد بررسی و تطبیق قرار داد.

ارسطو در کتاب علم سیاست، به ارتباط کاتارسیس و موسیقی اشاره و بحث مهمی را مطرح می‌کند که می‌تواند برای فهمیدن برخی تعاریف تراژدی در فن شعر مورد استفاده قرار گیرد.

«اگرچه موسیقی، تنها به خاطر یک ویژگی مورد مطالعه قرار نمی‌گیرد و از جنبه‌های گوناگون بررسی می‌شود، اما ما معتقدیم که باید با رویکردی نسبت به آموزش و پرورش - و تطهیر (کاتارسیس) - مورد مطالعه و ارزیابی واقع شود. ما از این عبارت بدون اینکه توضیحی نسبت به شرایط حال حاضر داشته باشیم، استفاده می‌کنیم. درحقیقت ما هنگامی که از شعر استفاده می‌کنیم نیز باید دلایل واضح آن را ارائه دهیم. ضمن اینکه باید نسبت به موسیقی برداشتی صحیح، برای استفاده در اوقات فراغت و استراحت بعد از کار و تلاش را هم داشته باشیم و در ادامه همهٔ این روش‌ها را مورد استفاده قرار دهیم و برای همه آن‌ها از یک روش استفاده نکنیم.»[۷]

ارسطو در ادامهٔ همین بحث، موضوع تأثیر کاتارتیک را مطرح می‌کند و می‌نویسد: «بنابراین احساسی که یک روح را تحت تأثیر قرار می‌دهد روح دیگران را هم به همان میزان متأثر می‌کند و اگر هم تفاوتی میان این تأثیرات وجود داشته باشد فقط در یکی از درجات است؛ مثلاً تفاوت در دلسوزی و ترس یا به‌عنوان نمونه، در اشتیاق. بعضی از مردم برای به دست آوردن احساس اشتیاق مستعدتر هستند اما هنگامی که مجبور باشند از ملودی‌هایی که روح را با احساس شادی و شعف متأثر می‌کنند سود ببرند، با این ملودی‌های مقدس به وضعیتی عادی بازمی‌گردند و مانند معالجه از طریق پزشک، تطهیر (کاتارسیس) می‌شوند. برخی افراد به‌واسطهٔ احساس دلسوزی و ترس موضوع مطالعه قرار می‌گیرند و احساسات آن‌ها هم به‌طورکلی باید به همان روش تحت تأثیر باشند. سایر افراد هم در رابطه با آمادگی‌شان برای چنین حس‌هایی می‌توانند مورد مطالعه باشند.»[۸]

ارسطو در فن شعر در مورد بندبند تراژدی به‌تفصیل 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 «کاتارسیس» در میان صاحب‌نظران، مباحثات بسیار صورت گرفته است. نکتهٔ حائز اهمیت اینکه هرگاه مفهوم خاصی از «کتارسیس» در میان صاحب‌نظران، مباحثات بسیار صورت گرفته است.

نکتهٔ حائز اهمیت اینکه هرگاه مفهوم خاصی از «کتارسیس» در نزد نمایشنامه‌نویس بر دیگر مفاهیم آن تفوق یابد، روح تراژدی، که خود تابعی از مفهوم «شفقت و ترس» و «کتارسیس» به شکل خاصی جلوه‌گر می‌شود.[۹]

ارسطو در فن شعر، دو بار به کاتارسیس اشاره می‌کند؛ مورد اول را به‌خوبی نمی‌توان توضیح داد؛ او به اورستس، در ارتباط با تشریفات تطهیر رجوع می‌کند، ولی به‌هیچ‌وجه در مورد کاتارسیس و اینکه در ارتباط با سایر هنرها به چه معناست، توضیحی نمی‌دهد. مورد دوم هم دربارهٔ تعریف کاتارسیس در فصل ششم فن شعر است.

ارسطو بعد از تعریف تراژدی بلافاصله در فصل چهاردهم فن شعر، بحث ترس و شفقت را مطرح می‌کند و می‌گوید: «... و این تقلید به‌وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به‌واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد.»[۱۰]

مفهوم ترس و شفقت که ارسطو در بخشی از فن شعر اشاره مختصری به آن دارد، در مجموع، تعریف دقیق و روشنی، برای ما ندارد و این ابهام سبب شده تا یکی از مهم‌ترین بناهای ادبیات تفسیری در مورد مهم‌ترین سند تاریخی ادبیات نمایشی به وجود آید. واژه‌شناسان هم خیلی تلاش کرده‌اند تا تعریف مستدلی برای این کلمات پیدا کنند، اما درعین‌حال یک توافق دقیق از برآیند نظریاتشان حاصل نیامده و اکثر تعاریف مربوط به این واژه‌ها کلی است.

سهیل افنان در نامهٔ ارسطو دربارهٔ هنر این تعریف را این‌گونه به فارسی برگردانده است:

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

سهیل افنان، در گزارشنامهٔ ترجمه‌اش، به‌اختصار، آرا صاحب‌نظران متعددی را که در قرون مختلف دربارهٔ کتارسیس اظهار نظر کرده‌اند، بیان می‌کند و از جمله به نظر لسینگ در سدهٔ هجدهم (۱۷۲۹ ـ ۱۷۸۱) اشاره می‌کند که گفته است: «کتارسیس عبارت از تبدیل تأثیرات است به عادت‌های نیکو(fertigkeiten tugendhaft) یعنی شفقت و ترس را چنان به اندازه نگاه دارد که به مقام فضال رسد.»[۱۱]

بنابراین، لسینگ در این تعریف به دو مفهوم «ریشه‌کن کردن این عواطف» و «پالودن و پیراستن آن‌ها» اشاره دارد.

بهزاد قادری در ادامهٔ ترجمه‌هایی که در مورد تعریف تراژدی و تفسیر واژهٔ کاتارسیس مطرح می‌کند ترجمه‌ای از محمد مجتبایی را در هنر شاعری در بوطیقا می‌آورد و در توضیح آن می‌نویسد: «محمد مجتبایی، در ضمیمهٔ ترجمهٔ هنر شاعری در بوطیقا (ص ۱۷ ـ ۲۱۴) نظر اهل فن در قرون مختلف را در مورد

"کتارسیس" بیان می‌کند و سپس خود استدلال می‌کند. از آنجا که ارسطو به اتهام وارده از جانب افلاطون بر علیه شعر، بدین مضمون که شعر به احساسات انسان دامن می‌زند، پاسخ می‌دهد، بنابراین، منظورش از "کتارسیس" این است که "با برانگیختن این عواطف می‌توان آن‌ها را از میان برد و روح را پاک و منزه ساخت." همچنین مجتبایی، با استناد به "فن خطابه" و "اخلاق" ارسطو، استدلال می‌کند که در نزد ارسطو "شفقت و ترس" از "عواطف پست و نامطلوب" هستند. این نظر در جای دیگر این نوشته به‌تفصیل مورد بحث قرار خواهد گرفت.»[۱۲]

قادری ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب را در کتاب ارسطو و فن شعر به‌عنوان سومین ترجمه بر تراژدی می‌آورد و در توضیح واژهٔ کاتارسیس بر اساس این ترجمه می‌نویسد: کاملاً واضح است که در این ترجمه نیز واژهٔ «تزکیه» مفهوم «ریشه کن کردن» را القا می‌کند.

بنابراین، احساساتی چون ترس، شفقت، نفرت، وحشت و... را می‌توان حاصل انفعال نفس دانست.

«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 «کتارسیس» 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. در واقع ارسطو نترسیدن را امری طبیعی نمی‌داند.»[۱۳]

بحث در مورد ارتباط حامیان شفقت و ترس همان‌گونه که در مقایسه ـ چند تعریف از تراژدی آمد ـ می‌تواند میان نخستین گام در بحث و فهم کاتارسیس ارسطویی باشد. در مورد نظریات ارسطو پیش از هرچیز این مسئله واضح است که دلسوزی و ترحم ارسطویی آن دلسوزی نیست که ما در زندگی روزمره‌مان با آن مواجه هستیم.

منظور ما از دلسوزی ملاحظات انسانی و همدردی است، ولی منظور ارسطو از آن (شفقت) بخشی از ذهن است که به‌وسیلهٔ احساسی از یک بداقبالی، و سقوط سرنوشت‌ساز شخصی دیگر متأثر گردیده است. به نظر می‌رسد، ارسطو این‌طور فکر می‌کند که شفقت با ترس ارتباط دارد، ولی اگر ترس خیلی بزرگ باشد، شفقت قادر به همراهی با آن نیست. بنابراین، شفقت بخشی از ذهن است که به‌وسیلهٔ رنج و اندوه دیگران تحت تأثیر قرار می‌گیرد.

این شفقت در حوزهٔ تعریف کاتارسیس، به‌وسیلهٔ ارسطو، اغلب در ارتباط با ترس مورد اشاره قرار گرفته است. پس می‌توان این برداشت را داشت که احتمالاً ارسطو قصد داشته بگوید، کاتارسیس با عکس‌العملی پیچیده از شفقت (دلسوزی) و ترس حاصل می‌آید. به‌عنوان مثال مصیبتی که اودیپ پس از پی بردن به منشأ طاعون بدان گرفتار می‌شود وقتی در مقایسه با عظمت و بزرگی این قهرمان قرار می‌گیرد هراس و ترس مخاطب را برمی‌انگیزد. آنچه اودیپ بر سر خود می‌آورد و توسط آن (کور کردن چشم‌ها و خروج از تب) خودش را تنبیه می‌کند نیز باعث می‌شود که هراس و ترس مخاطب برانگیخته شود و هر دو این‌ها به قول ارسطو کاتارسیس را به‌وجود می‌آورند.

کاتارسیس در دورهٔ کلاسیک

چه بهتر که برای بررسی ماهیت کاتارسیس در دورهٔ کلاسیک به تعریف ارسطو از آن اشاره کنیم. ارسطو در فصل چهاردهم فن شعر، کاتارسیس را با توجه به آثار دورهٔ کلاسیک این‌گونه مطرح می‌کند: «ترس و شفقت ممکن است که از منظرهٔ نمایش حاصل گردد و همچنین ممکن است که از ترتیب حوادث پدید آید، و آنچه از این طریق اخیر حاصل شود برتر است و البته کار شاعران بزرگ تواند بود. در واقع افسانه باید چنان تألیف گردد که اگر کسی نمایش آن را نبیند همین‌که نقل و روایت آن را بشنود از آن وقایع بلرزد، و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید. چنان‌که این حال برای هرکس که قصهٔ ادیپوس را بر وی نقل کنند دست می‌دهد. اما همین‌که بخواهند همین تأثیر را فقط از طریق صحنه‌آرایی به دست آرند، امری است که از شیوهٔ صنعت شاعری به دور است و چیزی جز وسایط و اسباب مادی لازم ندارد.»[۱۴]

ارسطو در فصل ششم، به منظرهٔ نمایش، به‌عنوان جزئی از اجزاء شش‌گانه تراژدی اشاره می‌کند و آن را بیشتر به‌واسطه تأثیر بر عامه مطرح می‌سازد و درعین‌حال جدا از فن و صناعت شعر می‌داند و از آنجا که قدرت و اصالت تراژدی را حاصل قدرت شعر و متن می‌داند، ضمن تأکید بر مهارت کسی که منظرهٔ نمایش را ترتیب می‌دهد، آن را در درجه‌ای پایین‌تر از سایر اجزاء قرار می‌دهد.

او در این فصل نیز ابتدا بر امکان تأثیر کاتارتیک منظرهٔ نمایش اشاره می‌کند اما همچنان اصرار دارد که کاتارسیس باید به‌واسطهٔ متن و افسانهٔ مضمون ایجاد شود و بهتر و قوی‌تر آن است که شفقت و ترس از این طریق حاصل گردد. و در ادامه ایجاد ترس در منظرهٔ نمایش را ایجاد وحشت می‌داند و آن را در رابطه با تراژدی نمی‌داند.

«لیکن آنان که می‌خواهند به‌وسیلهٔ صحنه‌آرایی در نمایش، نه ترس بلکه دهشت برانگیزند، کار آن‌ها را با تراژدی ارتباطی نیست. زیراکه تراژدی نمی‌خواهد هرگونه اثری را که ممکن باشد برانگیزد. بلکه باید فقط اثری را که خاص تراژدی است پدید آورد. و چون شاعر باید آن اثری را برانگیزد که ترس و شفقت و آن‌هم به‌وسیلهٔ تقلید باعث آن تواند گشت، پس آشکار است که احوال باید از ترکیب حوادث حاصل آید.»[۱۵]

بنابراین می‌توان تا اندازه‌ای اطمینان داشت که منظور ارسطو از کاتارسیس همان تأثیری است که حوادث و رویدادهای تراژدی در نتیجهٔ آنچه بر سر قهرمان می‌آید به وجود می‌آورند. وی معتقد است از حوادثی که در آثار کلاسیک تراژدی روی می‌دهند، برخی باعث ترحم و دلسوزی و برخی دیگر مسبب ایجاد حس ترس در تماشاگر می‌شوند و این تأثیر را نمایشنامه‌نویس (شاعر) با متن برمی‌انگیزاند.

ارسطو، در ضمن، به حوادثی اشاره دارد که بین کسانی که با یکدیگر دوست یا دشمن هستند، روی می‌دهد و معتقد است که هلاکت یک دشمن ممکن است در حد مرگ یک انسان ترحم‌برانگیز باشد اما به آن معنا شفقت ما را برنمی‌انگیزد.

«... اما مواردی هم هست که این‌گونه حوادث فجیع بین کسانی که با یکدیگر دوستی دارند روی می‌دهد، مثل اینکه برادر برادری را یا پسر پدر را به هلاکت می‌رساند، یا مادر فرزند را و یا فرزند مادر را هلاک می‌کند و یا هریک از این‌ها نسبت به دیگر کس، درصدد ارتکاب جنایتی دیگر از این‌گونه برمی‌آید و البته این‌گونه موارد است که شاعر آن‌ها را برای موضوع تراژدی باید بجوید و برگزیند.»[۱۶]

به‌عنوان مثال در اودیپوس سوفکل می‌توان قتل پدر به دست اودیپ را نمونه آورد. ارسطو معتقد است که اگر میان قهرمان تراژدی و شخصی که در مواجهه با عمل تراژیک قرار می‌گیرد نسبتی وجود داشته باشد، تأثیر عمل بیشتر خواهد بود و شفقت و ترسی که در تماشاگر برمی‌انگیزد هم بیشتر خواهد شد. خودکشی آنتیگون و معشوقش در پایان نمایشنامه آنتیگون سوفکل هم چنین ویژگی‌ای

دارد. آنتیگون، دختر اودیپ، چون برخلاف دستور کرئون (دائی‌اش) جسد برادر خود را به خاک سپرده بود محکوم به مرگ می‌شود. همون (پسر کرئون) هم که عاشق آنتیگون است در کنار جسد او خودش را می‌کشد و خبر می‌رسد که زن کرئون هم به دلیل مرگ پسرش خودکشی کرده است. در این نمایشنامه همهٔ قربانیان تراژدی، همان‌گونه که ارسطو مطلوب می‌داند، با یکدیگر نسبت فامیلی دارند و این مسئله تأثیر مرگ و سقوط آن‌ها را شدیدتر می‌کند و شفقت و ترس را در تماشاگر برمی‌انگیزد.

«کردار ممکن است بر حسب آنچه از آثار شاعران قدیم برمی‌آید وقوعش در حالی باشد که کنندگان آن کردار، از روی علم، آن را به جای آورند، چنان‌که اوری‌پید در یک نمایشنامه خود، مده را در حالی نشان می‌دهد که فرزندان خود را هلاک می‌کند.»[۱۷]

نمونه دیگر کردار از روی علم را بار دیگر در آنتیگون می‌توان مثال زد؛ آنتیگون درحالی‌که می‌داند دفن جسد برادر، مرگش را به دنبال خواهد آورد، این کار را انجام می‌دهد و هنگامی که به دستور کرئون در دخمه زندانی می‌شود با آگاهی از عملی که انجام می‌دهد، خودش را هلاک می‌کند.

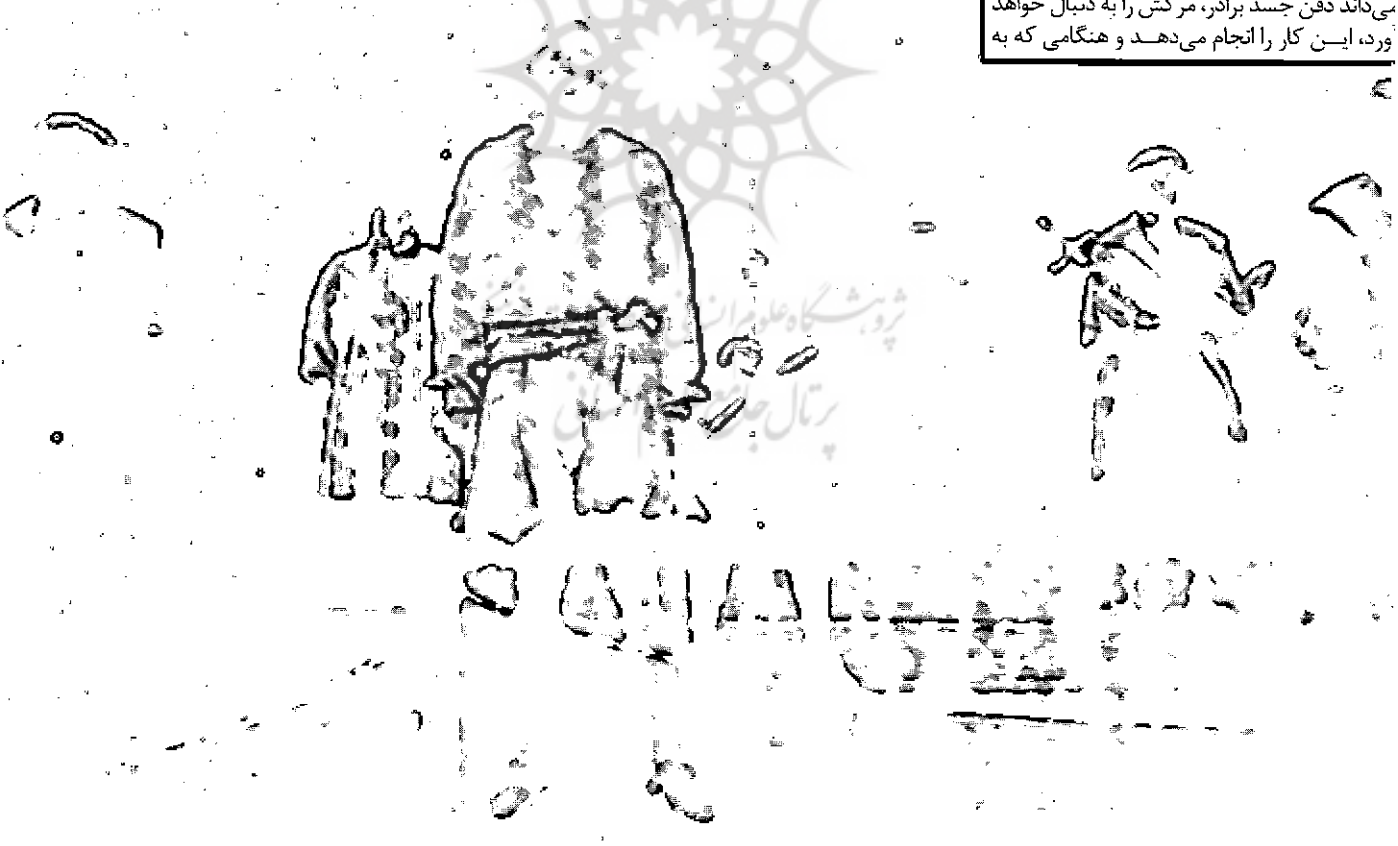
«همچنین ممکن است که اشخاص در حق یکدیگر کار نارواییی مرتکب شوند، لیکن نادانسته آن را ارتکاب کنند و بعدها پیوند خویشاوندی را دریابند و نارواییی کار خویش را بازشناسند.»[۱۸]

این اتفاق برای اودیپ در نمایشنامه اودیپوس سوفوکل می‌افتد. اودیپ لایوس را می‌کشد و با همسر وی، ژوکاست، هم‌بستر می‌شود، اما پس از ماجرای طاعون و کشف منشأ آن درمی‌یابد که مرتکب قتل پدر و زنای با مادر شده است. در واقع او ابتدا عملی را نادانسته مرتکب شده و بعد از ارتکاب به رابطه خویش و کار نارواییش پی برده است.

«حالت سومی هم ممکن است که پیش بیاید و آن این است که شخص در همان لحظه‌ای که نزدیک است نادانسته مرتکب خطایی شود که قابل جبران نباشد، قبل از ارتکاب بر خطای خویش واقف گردد. اما دیگر به‌جز این حالات سه‌گانه حالت دیگری وجود ندارد. زیرا به حکم ضرورت، انسان یا کاری را انجام می‌دهد یا انجام نمی‌دهد و آن نیز یا از روی آگاهی و دانستگی است و یا از روی نادانی و ناآگاهی.»[۱۹]

ارسطو، سه نوع کردار را همراه با آگاهی شخصی که مرتکب عمل می‌شود (قهرمان)، بدین ترتیب مطرح می‌کند تا قدرت و قابلیت هر نوع از حالات سه‌گانه را در ایجاد شفقت و ترس در تماشاگر تعیین کند. او در ادامهٔ فصل چهارم می‌گوید: «در بین این حالات، آنجا که شخص دانسته درصدد ارتکاب کاری ناروا برمی‌آید اما مرتکب آن نمی‌شود، کمتر از سایر حالات مطلوب است. چون نفرت را سبب می‌شود، اما طبع و حال تراژدی را ندارد، به سبب آنکه فاجعه‌ای واقع نمی‌شود، ازاین‌رو، هیچ شاعری چنین حالتی را عرضه نمی‌کند و یا لااقل چنین وضعی را جز به‌ندرت در آثار شعرا نمی‌توان یافت.»[۲۰]

این انفعال در عمل را می‌توان بازهم در



نمایشنامه آنتیگون مثال زد. همون که عاشق آنتیگون است در بخشی از نمایشنامه به‌ظاهر در مقابل پدرش، کرئون، می‌ایستد و قصد دفاع از آنتیگون را دارد، اما در آن هنگام هیچ عملی را انجام نمی‌دهد و در انفعال باقی می‌ماند. ارسطو معتقد است که چنین حالاتی اصلاً برای تراژدی مطلوب نیست. چراکه فقط نفرت را در مخاطب برمی‌انگیزد و به دلیل آنکه فاجعه‌ای در آن رخ نداده احساس تراژیک (ناشی از ترحم و ترس) را به وجود نمی‌آورد. ارسطو همچنین می‌گوید که در آثار کلاسیک معمولاً چنین حالتی به‌ندرت کاربرد پیدا می‌کند و نمونه‌های کمتری از آن را می‌توان مثال زد. وی در ادامهٔ بحث پیرامون سه حالت طرح‌شده می‌گوید: «درجهٔ بعد حالتی است که در آن کردار به جای آورده می‌شود و واقعه وقوع می‌یابد. اما از همه بهتر آن است که شخص نادانسته مرتکب عملی شود، و بعد از ارتکابش بر آن خطای خویش واقف گردد. زیراکه در این حال، دیگر آن عمل و کردار سبب نفرت و اشمئزاز نمی‌شود، و بازشناخت هم که بعد از ارتکاب حاصل می‌شود سبب می‌گردد که تماشاگر یا خواننده ناگهان پی به حقیقت حال ببرد.»[۲۱]

ارسطو در اینجا از حالتی صحبت می‌کند که اگرچه قهرمان تراژدی در نتیجه آن به نابودی کشیده می‌شود و سقوطش کامل می‌گردد، اما در عوض به نوعی بازشناخت و دگرگونی دست می‌یابد که تغییر او از ناآگاهی به دانش و آگاهی را نتیجه می‌دهد. درحقیقت قهرمان با آنکه با ناآگاهی‌اش اسباب نابودی خویش را فراهم می‌سازد، اما در عوض به یک شناخت باارزش دست یافته و این شناخت است که برای او ارزش دارد و به تماشاگر انتقال داده می‌شود.

«در بین تمام این حالات، حالت آخرین که حالت سوم است از سایر حالات بهتر است و آن حالتی است که برای مروپ پیش می‌آید. در نمایشنامه کرسفونت که مروپ درصدد قتل فرزند خویش برمی‌آید اما چون او را به جا می‌آورد و بازمی‌شناسد که کیست از کشتنش درمی‌گذرد. در نمایشنامهٔ ایفی‌ژنی در توری نیز همین وضع برای خواهر نسبت به برادر خویش پیش می‌آید.[۲۲] همچنین در هله بازشناخت هنگامی روی می‌دهد که فرزند می‌خواهد مادر خویش را به دشمن تسلیم کند.»[۲۳]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ارسطو با برشمردن این ویژگی‌ها و مشخصات
ربارهٔ ترس و شفقت صحبت می‌کند و چگونگی و
حالات مختلف برانگیزانندهٔ آن را نیز برمی‌شمارد
ا تعریفی از یکی از مهم‌ترین واژه‌های موجود
ر ادبیات کلاسیک نمایشی داده باشد. البته
همان‌طور که ذکر شد توضیحات ارسطو در
ورد کاتارسیس به‌هیچ‌وجه کافی نیست و در
سمن برای همهٔ آن چیزهایی که ما امروزه از
اتارسیس می‌دانیم و می‌شنویم هم بسنده به
ظر نمی‌رسد. اما در ایجاد شناخت نسبت به آثار
ورهٔ کلاسیک بسیار ارزشمند و مغتنم است.

ارسطو در پایان چهاردهمین فصل فن شعر
ز مورد تراژدی و سرگذشت قهرمان تراژدی
ی‌نویسد: «به همین سبب است که تراژدی‌ها،
چنان‌که سابق گفته شد، جز با سرگذشت عدهٔ
لیلی از خاندان‌های مشهور سروکار ندارند. شعرا
بته در طلب موضوع‌های دیگر کوشیده‌اند، اما
قط بر حسب بخت و اتفاق، نه به سبب مهارت
قدرت خویش بوده است که آن‌ها در بعضی
فسانه‌ها مواردی را که مناسب موضوع تراژدی
ست یافته‌اند.»[۲۴]

چنان‌که در مورد ریشه‌ها و خاستگاه‌های
راژدی بیان شد، تراژدی در نتیجهٔ تکامل آیین
یونیزوسی به وجود آمد.

«من سعی بر آن دارم که نشان بدهم مسئله
راژدی یک مسئله تاریخی نیست، مسئله‌ای
ذهن‌اسطوره‌ای است و از آن نشئت می‌گیرد.
ی‌دانیم که در بطن ارکسترا (فضای بین صحنه
تماشاچیان که گروه همسرایان در آن حرکت
ی‌کردند) محرابی ویژه برای دیونیزوس وجود
اشت و گروه همسرایان در اطراف این محراب
رار می‌گرفت. به روایتی گفته می‌شود که در
مایش‌های اولیه در روی این محراب بزی را
ربانی می‌کردند و گروه همسرایان برای نمایش
یونیزوس آوازی برای این قربانی سر می‌داد:
ین همان تراژدی است. ریشهٔ تراژدی احتمالاً
وجیه یک آیین عبادی است. به همین دلیل
ربانی شدن بخش عمدهٔ تراژدی را تشکیل
ی‌دهد و در هر تراژدی باید قربانی یا قربانیانی
جود داشته باشند ولی الزاماً نباید خونی ریخته
شود. حضور شخصیت تراژیک که دست "آنان
که" به قصد کشتن روی او بلند می‌شود برای
یان این آیین عبادی کافی است.»[۲۵]

اینکه دیونیزوس به‌عنوان یک الگوی
سطوره‌ای به‌واسطهٔ قربانی شدنش در گسترهٔ
ذهن‌الگوها و بعدها در مراسم و جشن‌های آیینی
ضمیرمایهٔ تراژدی است و خود او به‌عنوان یک
ربانی به محور حادثهٔ تراژیک تبدیل می‌شود
ارزش قهرمان تراژیک را بر اساس سرنوشتش
تعیین می‌کند، غیر منطقی به نظر نمی‌رسد. بنابراین می‌توان تصور کرد که تراژدی کلاسیک ادامهٔ همان تراژدی‌ای باشد که در گسترهٔ اسطوره‌ها دیونیزوس بدان دچار گردیده است. منتها اینجا دیگر فاجعهٔ تراژیک جایِ عمل قربانی کردن و قربانی شدن را گرفته است. قهرمان آثار کلاسیک همگی قربانیان بزرگ دوران خویش‌اند؛ اودیپ که در پایان خود را به دست خود نابینا می‌کند و سرگشتهٔ بیابان‌ها می‌شود؛ آنتیگون که قربانی سرپیچی از قوانین می‌گردد؛ مکبث که به سرنوشتی مشابه سایر قربانیان محکوم می‌شود؛ و هملت که اگرچه به آگاهی و شناخت دست می‌یابد اما او هم یک قربانی است و... از این دست شخصیت‌ها هستند.

زندگی و سرنوشت همهٔ قهرمانان (قربانیان) تراژدی مشابه هم است و در کل شبیه به همان خدای اسطوره‌ای زایش و باروری (دیونیزوس). به‌عنوان مثال می‌توان نگاهی به زندگی و مرگ آنتیگون انداخت و آن را با دیونیزوس مقایسه کرد.

آنتیگون حاصل ازدواجی غم‌انگیز، ناپاک و خشونت‌بار است. زمانی پدرش را شکست‌خورده، نابینا و سرگشته بیابان می‌بیند و مادرش را آغشته به خون خویش، و چندی پس از آن برادرش را غلتیده در خونی دیگر که دایی‌اش بر زمین ریخته است. او حتی معشوق و خواهرش را نیز دور و دست‌نیافتنی می‌بیند و درحالی‌که که تنهای تنهاست، مثل یک قربانی می‌میرد.

تولید دیونیزوس هم مثل همهٔ تولدها خشونت‌بار و غم‌انگیز است. دیونیزوس در نمایشنامهٔ باکانت‌ها یک خدای مورد ستم قرار گرفته و بیمار و محتضر و صاحب سرنوشتی تراژیک معرفی می‌شود «بر طبق گفتهٔ آرتو، پیشگفتار باکانت‌ها با یادآوری این تولد شروع می‌شود:

«این منم، دیونیزوس، پسر زئوس در سرزمین تب، آن که سابقاً "سمه‌له"، دختر "کادموس"، او را با آتش صاعقه به دنیا آورد (...) در نزدیک قصر، آرامگاه مادرم را می‌بینم، زنی که در اثر صاعقه از بین رفت و خرابه‌های بازمانده از خانه‌اش که در آتش زئوس می‌سوختند برای همیشه فریاد انتقامشان را از "هرا"، از ناسزایی که به مادرم روا داشت، برآوردند.»[۲۶]

همهٔ قهرمانان تراژدی را می‌توان قربانیان بزرگ زمانه‌شان نامید. اودیپ، مده، آنتیگون، سیزیف، هملت، اتللو، مکبث و... هریک به نوعی قربانی سرنوشتشان هستند. و تقریباً همهٔ این قربانیان همچون بزی که در محراب اکسترا قربانی می‌شد داستانشان را با مرگ خویش به پایان می‌رسانند.

بنابراین، آنچه را که در مورد این قربانیان به‌عنوان احساس ترحم و ترس در مخاطب برانگیخته می‌شود، باید ناشی از عمل قربانی شدنشان دانست (که ریشه‌ای کهن‌الگویی دارد). کاتارسیس را بر این اساس در دوران کلاسیک می‌توان حسی آمیخته از ترحم (نسبت به قربانی شدن قهرمان) و ترس (ناشی از خشونت در قربانی کردن) دانست که ریشه‌ای اساطیری دارد و می‌شود آن را در تمام تراژدی‌های آن دوران مشاهده کرد.

پی‌نوشت

۱. دهخدا، علی‌اکبر، لغتنامه، انتشارات مجلس شورای ملی، تهران ۱۳۶۶.

۲. قادری، بهزاد، «شفقت و ترس و معضل کاتارسیس»، فصلنامه تئاتر، انتشارات نمایش، شماره ۱۳، تهران ۱۳۷۰، ص ۲۲۵ ـ ۲۲۶.

۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۲، ص ۱۲۱.

4.Brunius, Teddy, Catharsis, www. Dictionary of the history of Ideas, Page I.

5. Ibid, page I.

۶. برونل، پیر، پیشین، ص ۳۰.

7. Bruinius, Teddy, Opcit, page 2.

8. Ibid, Page 2.

۹. قادری، بهزاد، «شفقت و ترس و معضل کتارسیس»، فصلنامه تئاتر، شماره ۱۳، انتشارات نمایش، تهران ۱۳۷۰، ص ۲۲۲.

۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین، پیشین، ص ۱۲۱.

۱۱. قادری، بهزاد، پیشین، ص ۲۲۵ و ۲۲۶.

۱۲. همان، ص ۲۲۶.

۱۳. قادری، بهزاد، پیشین، ص ۲۳۱.

۱۴. زرین‌کوب، عبدالحسین، پیشین، ص ۱۳۵ و ۱۳۶.

۱۵. همان، ص ۱۳۶.

۱۶. همان‌جا.

۱۷. همان، ص ۱۳۷.

۱۸. همان، ص ۱۳۷.

۱۹. همان‌جا.

۲۰. همان، ص ۱۳۷.

۲۱. همان، ص ۱۳۷ و ۱۳۸.

۲۲. ایفی‌ژنی، وقتی فهمید که یک نفر از شهر آرگوس آمده است، خواست نامه به برادرش را به دست او بفرستد و این امر باعث شد که برادرش او را بشناسد. اما اورست برای آنکه خود را به خواهرش بشناساند از سوزن‌دوزی‌های او سخن به میان آورد.

۲۳. همان، ص ۱۳۸.

۲۴. همان، ص ۱۳۸.

۲۵. برونل، پیر، پیشین، ص ۸۸.

۲۶. همان، ص ۷۴ و ۷۵.