Received: 2024/06/28
Accepted: 2024/09/27
Published: 2025/03/10

Comparison of the Mechanism of Engendering *Katharsis* in Tragedy and *Mousikē*

Iman Fakhr, Assistant Professor, Department of Classical Music Performance, Music Faculty, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Katharsis is a term used by Aristotle to describe the emotional purgation faced with tragedy and *mousikē*, and he established a nexus between tragic and musical *katharsis* in book eight of *Politics*. This correlation has persistently been considered as an approach for exploring the essence of *katharsis*, but it has often led to ignoring the differences in the mechanism of engendering tragic *katharsis* compared to the mechanism of engendering musical *katharsis*. Irrespective of *katharsis*' intrinsic nature, the compositor of an artistic oeuvre invariably seeks a mechanism to engender it. Nonetheless, a few studies have dealt with the mechanism of engendering *katharsis* hitherto and compared the phases of its mechanism in tragedy and *mousikē*, and also, the results of these researches have often not been clear enough, precise, and error-free. Therefore, this qualitative inquiry, employing a descriptive-analytical and based on topics and by the necessity of the subject, hermeneutic methodology, aspires to elucidate the mechanism of *katharsis*, delineating its differences and similarities within the contexts of tragedy and *mousikē*. In this regard, by referring to the text of Aristotle's treatises, the elements of *mousikē* in book eight of *Politics* were initially determined and it became clear that its implications cannot be simply reduced to music in its contemporary meaning or to instrumental music. Then, the mechanism for engendering tragic and musical *katharsis* was configured analogously across three phases: the elicitation of sympathy, psychological change, and the passivity of the soul. A comparative analysis of phases of mechanism of engendering *katharsis* in tragedy and *mousikē* revealed that their processes of impact are sometimes markedly distinct, while at other times, their shared characteristics eliminate the demarcation between tragic and musical *katharsis*. Although ostensibly, the impact process of phases of mechanism of engendering *katharsis* in tragedy appears to be mediated and cognitive, and in *mousikē*, immediate and non-cognitive, a deeper consideration of the inherent musical elements embedded in tragedy and their mimetic behavior in *mousikē* allows for the conceptualization of phases of mechanism of engendering *katharsis* in both tragedy and *mousikē* within an ethereal continuum, wherein the impact process can oscillate between cognitive and non-cognitive realms.

Keywords: *Katharsis*, Tragedy, *Mousikē*, Mechanism

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۰۶
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰

ایمان فخر[۱]

مقایسه‌ی سازوکار ایجاد کاتارسیس در تراژدی و موزیکه

چکیده

کاتارسیس اصطلاحی است که ارسطو برای وصف نتیجه‌ی حاصل از تجربه‌ی عاطفی مواجه با تراژدی و موزیکه برگزیده است. وی در رساله‌ی سیاست پیوندی میان کاتارسیس تراژیک و موزیکی برقرار کرده و این پیوند همواره رهیافتی برای پژوهش در باب چیستی کاتارسیس در حیطه‌ی تخنه‌های محاکاتی در اختیار گذاشته است. اما، توجه به این رهیافت، اغلب موجب نادیده گرفتن تفاوت‌های احتمالی سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک در قیاس با کاتارسیس موزیکی شده است. ماهیت کاتارسیس هرچه باشد، سازنده‌ی اثر هنری لاجرم به‌دنبال سازوکاری برای ایجاد آن است. بااین‌حال، تاکنون مطالعات اندکی به سازوکار ایجاد کاتارسیس پرداخته و مراحل ایجاد آن را در تراژدی و موزیکه با یکدیگر مقایسه کرده‌اند. نتایج این پژوهش‌ها نیز به‌اندازه‌ی کافی روشن، دقیق و خالی از اشتباه نبوده است. بدین‌جهت، پژوهش کیفی حاضر با روشی توصیفی-تحلیلی و گاه به ضرورت موضوعْ تفسیری، در پی فهم سازوکار ایجاد کاتارسیس و وجوه تفاوت و تشابه مراحل آن در تراژدی و موزیکه است. در این مسیر، با مراجعه به نص رسالات ارسطو، ابتدا عناصر موزیکه در سیاست تحدید و روشن شد که نمی‌توان به سادگی دلالت‌های این اصطلاح را به موزیک به‌معنای امروزی آن، یا موزیک سازی صرف تقلیل داد. در ادامه، سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک و موزیکی به‌صورتی مشابه در سه مرحله‌ی ایجاد سمپاتی، دگرگونی روان و انفعال نفس صورت‌بندی شد. مقایسه‌ی هر یک از این مراحل در زمینه‌ی تراژدی و موزیکه نشان داد که فرایند تأثیر آن‌ها گاه باهم متفاوت است و گاه وجوه مشترکشان، مرز میان کاتارسیس تراژیک و کاتارسیس موزیکی را محو می‌کند. بنابراین، هرچند در نگاه نخست فرایند تأثیر هر مرحله‌ی سازوکار ایجاد کاتارسیس در تراژدی بیشتر غیرمستقیم و شناختی و در موزیکه بیشتر مستقیم و غیرشناختی به‌نظر می‌رسد، اما، با التفات به تأثیر عناصر موزیکی ذاتی تراژدی و بسته به عناصر موزیکه و رفتار محاکاتی‌شان، می‌توان مراحل سازوکار ایجاد کاتارسیس در تراژدی و موزیکه را در حالتی اثیری تصور کرد که فرایند تأثیر هر مرحله، می‌تواند در پیوستاری از وجهی شناختی تا وجهی غیرشناختی در نوسان باشد.

واژگان کلیدی: کاتارسیس، تراژدی، موزیکه، سازوکار

[۱] استادیار، گروه نوازندگی ساز جهانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: i.fakhr@art.ac.ir

۱. مقدمه

کاتارسیس[۱] واژه‌ای است که ارسطو برای وصف ماهیت یا بیان نتیجه‌ی حاصل از تجربه‌ی عاطفی تراژدی برگزیده است. نزد ارسطو، کاتارسیس کار[۲] و غایت[۳] تراژدی است، غایتی که پس از برانگیخته‌شدن انفعالات نفسانی ترس و شفقت در مخاطب آرمانی تراژدی محقق[۴] می‌شود. اما، با وجود اهمیت غایت هر چیز در دستگاه فلسفی ارسطو، وی این مفهوم را در رساله‌ی پوئتیک[۵]، یا حداقل آن بخش از رساله که امروزه در اختیار است، بدون شرح رها کرده است. کاتارسیس، مفهومی نو یا ابداعی در فلسفه‌ی ارسطو نیست، بلکه این اصطلاح نزد یونانیان باستان در زمینه‌های گوناگونی اعمّ از پزشکی، آیینی و فلسفی کاربرد داشته و ارسطو نیز، به سیاق پیشینیانش، این واژه را بارها، به‌ویژه در زمینه‌ی پزشکی (Belfiore, 1992: 292)، برای اشاره به پالودن چیزی از بدن و یا تطهیر نفس به‌کار برده است (نک. Halliwell, 1986: 186-187). با وجود این، با توجه به تعریضی که ارسطو در کتاب هشتم رساله‌ی سیاست[۶]، پس از بیان مفهوم کاتارسیس به‌عنوان یکی از تأثیرات[۷] موزیکه[۸]، آورده و شرح این مفهوم را به بحث در باب پوئتیک وعده داده است (نک. Politics, 1959: 1341b35-40)[۹]، بدیهی پنداشتن دلالت‌های این مفهوم نزد ارسطو و کاربست آن در حیطه‌ی تخنه‌های محاکاتی، بدون ارائه‌ی تبیینی دقیق، ساده‌اندیشی آشکاری به‌نظر می‌رسد.

تاکنون پژوهش‌های فراوانی جهت فهم و تبیین ماهیت کاتارسیس تراژیک در اندیشه‌ی ارسطو، انجام شده است. در اغلب آن‌ها، به‌دلیل اینکه ارسطو به‌نظر وعده‌ای که در سیاست داده بود را عملی نکرده و تنها یک‌بار این واژه را در رساله‌ی پوئتیک در تعریف تراژدی به‌کار برده است، گویی پژوهش‌گران رهیافتی جز مطالعه‌ی این مفهوم در پیوند با کاتارسیس موزیکی[۱۰] نداشته‌اند؛ زیرا، این تنها پیوند صریح و معناداری است که فیلسوف خود در رساله‌ی سیاست بین این دو، در حیطه‌ی تخنه‌های محاکاتی، برقرار کرده است. هرچند، به‌دلیل کاستی و ابهام مطالب در باب این موضوع، در بسیاری از مطالعات تنها به این پیوند بسنده نشده و کاربرد ارسطویی کاتارسیس در زمینه‌ی پزشکی نیز، برای رسیدن به نتیجه‌ای مطلوب، مدنظر قرار گرفته است؛ تا شاید چیستی این مفهوم در تمامیت فلسفه‌ی ارسطو روشن شود. بااین‌حال، نتایج پژوهش‌ها اغلب در تضاد با یکدیگر است و تاکنون حتی در خصوص بنیادی‌ترین مسائلی چون ماهیت هومیوپاتیک یا آلوپاتیک کاتارسیس تراژیک یا موزیکی نیز اتفاق نظری حاصل نشده است. نوشتار حاضر هم سعی و بضاعت این را ندارد که در وادی تبیین چیستی مفهوم کاتارسیس و مناقشات پیرامون آن وارد شود و چیزی بر آنچه ارسطوپژوهان تا به امروز در این باب گفته‌اند، بیافزاید. اما، موضوعی که دغدغه‌ی پژوهش کنونی است، فارغ از تضادها و ناسازه‌هایی که در باب چیستی این مفهوم وجود دارد، تبیین سازوکار ایجاد کاتارسیس و مراحل آن در تراژدی، در قیاس با موزیکه است. زیرا، پذیرش کامل پیوند یا همسانی ماهُوی میان کاتارسیس تراژیک و موزیکی، گاه مانع از فهم تفاوت‌های محتمل‌شان در سازوکاری است که این تجربه را در مخاطب آرمانی ایجاد می‌کند. به‌واقع، ماهیت کاتارسیس تراژیک و موزیکی هرچه باشد، آفریننده‌ی اثر هنری لاجرم در پی یافتن سازوکاری برای ایجاد تأثیر و تحقق غایت اثرش است و به‌نظر فهم وجوه تفاوت و تشابه مراحل سازوکار ایجاد کاتارسیس در تراژدی و موزیکه، در مسیر رسیدن به این هدف راه‌گشا است. افزون‌براین، شاید با روشن شدن این وجوه، گام کوچکی در راستای تبیین ماهیت کاتارسیس در حیطه‌ی تخنه‌های محاکاتی نیز برای مطالعات آتی برداشته شود.

پژوهش کیفی حاضر در پی صورت‌بندی سازوکار ایجاد کاتارسیس و فهم وجوه تفاوت و تشابه مراحل آن در تراژدی و موزیکه است. در این راستا، دو پرسش کلی قابل طرح است: نخست، سازوکار ایجاد کاتارسیس در تراژدی و موزیکه چه مراحلی دارد؟ و دوم، میان این مراحل و چگونگی فرایند تأثیرشان بر مخاطب، چه وجوه تفاوت و تشابهی در تراژدی و موزیکه دیده می‌شود؟ برای نیل به پاسخ این پرسش‌ها، روشی توصیفی-

تحلیلی و گاه به ضرورت موضوع تفسیری انتخاب شد، تا با مراجعه به نص رسالات و تدقیق گستره‌ی معنایی برخی مفاهیم و اصطلاحات ارسطویی، دستاوردی حاصل شود. ازآنجاکه برگردان بسیاری از واژگان یونانی به زبانی دیگر، ازجمله پارسی، گاه امری ناممکن به‌نظر می‌رسد، در نوشتار پیش‌رو تلاش خواهد شد، تا ضمن واژه‌گزینی مناسب تا حد امکان، واژگان و مفاهیم کلیدی پژوهش به زبان یونانی، به سیاق معمول پژوهش‌هایی که به فلسفه‌ی یونان باستان می‌پردازند، یا پس از واژگان انتخابی در قلاب، یا در صورت اهمیت کم‌تر در خصوص موضوع پژوهش، اغلب در حالت صرفی‌ای که در متن یونانی آمده‌اند، در پی‌نوشت آورده شوند. به‌علاوه، در صورت یافت‌نشدن واژه‌ی جایگزین مناسب، واژگان یونانی به‌صورت حدودی با الفبای پارسی نوشته و خودشان در پی‌نوشت آورده شده‌اند. با علم به اینکه این شیوه‌ی نگارش خواندن متن را قدری دشوار می‌کند، اما، گویی چاره‌ای جز این برای بیان دقیق مطالب و دست‌یافتن به فهمی حدودی از مفاهیم فلسفه‌ی ارسطو وجود ندارد. شایان توجه است که در بسیاری از مطالعات، همان‌گونه در بخش پیشینه‌ی پژوهش خواهد آمد، عدم مراجعه به نص رسالات، یا بی‌توجهی به سپهر معنایی واژگان یونانی و یا استفاده از معادل‌هایی نه‌چندان دقیق و گویا برایشان، اغلب موجب خلط و مخدوش شدن مباحث و به‌تبع یافته‌ها شده است. بنابراین، جهت دور ماندن از این‌گونه لغزش‌ها، شیوه‌ی نگارش متن پیش‌رو نیز، به‌عنوان جزئی از روش پژوهش در نظر گرفته شده است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

با وجود اینکه تاکنون پژوهش‌های بسیاری به موضوع کاتارسیس پرداخته و سعی در تبیین ماهیت آن داشته‌اند، اما، معدود پژوهش‌هایی به‌طور دقیق به سازوکار ایجاد آن پرداخته‌اند. همچنین، ازآنجاکه کاتارسیس موزیکی همواره رهیافتی برای فهم ماهیت کاتارسیس تراژیک در اختیار گذاشته است، بیشتر پژوهش‌ها میل به استحکام پیوند و اثبات این‌همانی این دو داشته و اندک در خصوص وجوه تمایزشان سخن گفته‌اند. ازاین‌رو، به‌رغم ادبیات گسترده‌ی موجود در این حوزه، پژوهش‌های اندکی به وجوه تفاوت و تشابه سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک با کاتارسیس موزیکی پرداخته و اغلب آن‌ها نیز به بیان چند جمله‌ی کوتاه، کلی و غیردقیق در باب این موضوع بسنده کرده‌اند.

در ایران، فخر (۱۴۰۲ ه.ش) در رساله‌ی دکتری‌اش بخش کوتاهی را به تأثیر عاطفی تراژدی و موزیک در فلسفه‌ی ارسطو اختصاص داده است (فخر، ۱۴۰۲: ۱۳۹-۱۴۵). او افزون بر اینکه قدری تلاش کرده است تا ماهیت کاتارسیس تراژیک را در پیوند با کاتارسیس موزیکی روشن کند، مختصری به سازوکار ایجاد این دو پرداخته است. فخر، وجه تمایز میان سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک و موزیکی را تأثیر مستقیم موزیک بر روان مخاطب در امر ایجاد سمپاتی، در قیاس با تأثیر شناختی تراژدی دانسته است. اما به دو دلیل، این نتیجه به‌اندازه‌ی کافی دقیق و روشن نیست. نخست اینکه در پژوهش فخر مشخص نشده است که منظور از موزیک، به‌عنوان متعلَق کاتارسیس، دقیقاً چیست؛ واژه‌ی موزیک یا به بیانی دقیق‌تر موزیکه نزد یونانیان باستان تنها بر موزیک‌سازی صرف دلالت ندارد، بلکه گاه دامنه‌ی معنایی آن تاحدی وسیع است که هرچه از موزها[11] الهام یا صادر می‌شود را نیز دربر می‌گیرد؛ بدین‌جهت، این اصطلاح افزون بر موزیک سازی، آواز باکلام، رقص، داستان‌سرایی و حتی تراژدی را نیز به‌نوعی ذیل خود جای می‌دهد (برای اطلاع بیشتر نک. Murray & Wilson, 2004: 1-8). ازاین‌رو، مطالعه‌ی فخر، همچون بسیاری از پژوهش‌های این حوزه، به گستره و تفاوت معنایی دو گروه واژه‌ی موزیکه و ملوس[12] در نص سیاست بی‌توجه بوده و به‌نوعی همواره دلالت این واژه‌ها بر موزیک سازی بی‌کلام را در گزاره‌ها و استدلال‌ها مفروض پنداشته است؛ درحالی‌که به‌نظر می‌رسد بحث ارسطو در سیاست همواره معطوف به موزیک سازی بی‌کلام نیست. ارسطو در کتاب هشتم این رساله،

به‌تناوب از واژه‌های موزیکه و ملوس استفاده کرده است که این دو اصطلاح دلالت‌های بسیار گسترده و گوناگونی دارند. اما، در بسیاری از پژوهش‌ها، بدون در نظر گرفتن زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی متن رساله، معنای این دو واژه گاه یکسان پنداشته شده و حتی به‌نوعی یکسان با اصطلاح موزیک، به‌معنای امروزی‌اش، فرض شده و این فرض همواره نتایج را تحت تأثیر قرار داده است. پژوهش فخر نیز از این خطا مصون نمانده و این یکسان‌انگاری، نتایجش را گنگ کرده است. دوم اینکه، در مطالعه‌ی فخر روشن نشده که تأثیر مستقیم موزیک بر روان ازچه‌رو است و چگونه و با چه استدلالی در دستگاه فلسفی ارسطو جای گرفته است.

هاشمی و مازیار (۱۴۰۱ ه.ش) نیز در مقاله‌ای به موضوع جنبه‌های اخلاقی کاتارسیس تراژیک در پیوند با کاتارسیس موزیکی پرداخته‌اند. نگارندگان در یکی از نتیجه‌گیری‌هایشان به وجه تمایز کاتارسیس تراژیک با موزیکی اشاره کرده‌اند (هاشمی و مازیار، ۱۴۰۱: ۴۰)؛ البته، همچون مطالعه‌ی فخر، منظورشان از موزیکی، در ترکیب کاتارسیس موزیکی دقیق مشخص نیست. هاشمی و مازیار میتوس یا به‌عبارتی طرح‌ساخت تراژدی را به‌عنوان عنصر تمایزبخش، در نظر گرفته و به‌درستی، مشابه با تعبیر هالیول (نک. Halliwell, 1986)، کاتارسیس تراژیک را محصول فهم نظام وحدت‌یافته‌ی طرح‌ساخت ذکر کرده‌اند. اما، با برقراری این وجه تمایز، نگارندگان سایر تخنه‌های محاکاتی، ازجمله موزیکه، را بهره‌مند از میتوس، یعنی سازه‌ی محاکاتی معقول وحدت‌یافته و فهم‌پذیر، ندانسته‌اند؛ سازه‌ای که فهم آن متضمن فرایندهای شناختی و فهم عقلانی میمسیس‌های شکل‌دهنده‌ی متن اثر محاکاتی است. توجه هاشمی و مازیار به این موضوع جالب توجه است، اما، به‌نظر می‌رسد که آن‌ها در نتیجه‌گیری‌شان دو موضوع را مدنظر نداشته‌اند. نخست اینکه، ارسطو در پوئتیک تنها تراژدی را از بین تخنه‌های محاکاتی دارای میتوس ندانسته و حتی در این رساله تلاش کرده است با آوردن مصادیقی از تخنه‌ی نقاشی، طرح‌ساخت یا میتوس تراژدی را که از ماده‌ای معقول ساخته می‌شود، برای خواننده ملموس کند (نک. Poetics, 1965: 1450a35-1450b3). دوم اینکه، به‌نظر می‌رسد هاشمی و مازیار در مورد ویژگی‌ها و انواع ساخته‌های تخنه‌ی موزیکه در یونان باستان اطلاع کافی نداشته‌اند؛ زیرا نوموس‌ها و دیترامب‌های یونانی، به‌واسطه‌ی میمسیس و پیروی از مضمون[۱۳] کلام همراه‌شان (Republic, 1937, III: 398c-399a)، از طرحی منسجم، منطقی و به‌نوعی میتوس، بهره‌مند بوده‌اند. به‌همین‌سیاق، موزیک سازی صرف نیز، پیش از اجرا، از پیش‌طرح و روابط ضروری و منطقی آن، بی‌بهره نبوده است (برای اطلاع بیشتر نک. Mathiesen, 1999: 23-63). همچنین، باید توجه داشت که بحث ارسطو در سیاست به‌طور کل در باب موزیکه است و از ملوس یا موزیک سازی، تنها به‌عنوان نوع یا جزیی از موزیکه یاد می‌شود؛ پس، اگر از موزیکه به‌صورت کلی بحث شود، تراژدی نیز به‌نوعی ذیل آن جای می‌گیرد و اگر از ملوس سخن به میان می‌آید، منظور اثری با کلام یا بدون آن است که از پیش، با طرحی مشخص و منطقی، ساخته شده است (برای نمونه نک. Mathiesen, 1999: 25, 44; Park, 2017: 420). بنابراین، به‌نظر می‌رسد ارسطو در سیاست در مورد موزیک یا ملوس بداهه‌پردازی‌شده‌ی بدون ساختار و پیش‌طرح منطقی سخن نمی‌گوید. بدین‌دلیل، گزاره‌ی هاشمی و مازیار در مورد تمایز کاتارسیس تراژیک و موزیکی به‌نظر دقیق و درست نمی‌آید.

در میان پژوهش‌های انگلیسی‌زبان نیز تعداد اندکی به موضوع مطالعه‌ی حاضر پرداخته‌اند. ییتس (۱۹۹۸ م.) در مقاله‌ای تلاش کرده است تا در زمینه‌ای پزشکی و بیولوژیک، ماهیت کاتارسیس را در حیطه‌ی تخنه‌های محاکاتی شرح دهد. ییتس برای توصیف تأثیر کاتارسیس بر روان، الگویی منطبق با فرایند قاعدگی یا ارضاء جنسی در بدن انسان پیشنهاد می‌کند. مطالعه‌ی ییتس در پی روشن ساختن ماهیت کاتارسیس از طریق تبیین فرایندی است که کاتارسیس در روان انسان ایجاد می‌کند و هدف آن فهم چگونگی سازوکار ایجاد کاتارسیس نیست. با وجود این، ییتس در نتایجش به تفاوت میان کاتارسیس موزیکی و تراژیک اشاره می‌کند؛ او تأثیر موزیک بر روان را مستقیم و تأثیر تراژدی را شناختی می‌داند (Yates, 1998: 51). یافته‌های ییتس مشابه

با یافته‌های فخر است، اما، افزون بر ایرادات وارد به یافته‌ی پژوهش فخر، ایراد دیگری نیز به نتیجه‌ی پژوهش ییتس وارد است. ییتس آگاهانه یا ناآگاهانه، بدون پرداختن به ناسازه‌ای بنیادین در مورد تأثیر غیرشناختی و مستقیم موزیکه در اندیشه‌های ارسطو، این وجه تمایز را گزارش کرده است. به‌واقع، ارسطو موزیکه را در زمره‌ی تخنه‌های محاکاتی قرار داده است و نزد وی محصول هیچ تخنه‌ی محاکاتی‌ای بدون طی فرایندهای شناختی و استدلالی درک اُبژه‌ی محاکاتی، فهم نمی‌شود و تأثیر کامل نمی‌کند (نک. Poetics, 1965: 1448b5-20). بنابراین، فهم موزیک و به‌تبع تأثیر آن، متضمن شناخت اُبژه‌ای است که از طریق میمسیس، توسط وسایط این تخنه ایجاد شده است. پس، سخن گفتن از تأثیر مستقیم و شوریده‌ساز موزیکه و کاتارسیس حاصل از آن در سیاست، به‌نوعی ناسازه یا ناسازه‌نمایی را در اندیشه و گزاره‌های ارسطو پیش رو قرار می‌دهد. به‌واقع، ذکر تأثیر مستقیم موزیک بدون در نظر آوردن این ناسازه، نتیجه‌ی ییتس را، بیش از یافته‌ی فخر، غیردقیق و گنگ کرده است.

شاید امروزه، بیش از هر پژوهش دیگری، فهم ما از فرایندهای شناختی مدنظر ارسطو در وادی تخنه‌های محاکاتی، مرهون بسط و تفسیر هالیول از فصل چهارم رساله‌ی پوئتیک باشد؛ یعنی جایی که ارسطو درک کامل هر اُبژه‌ی محاکاتی را منوط به ترتیب‌دادن استدلالی مبنی بر شباهت[۱۴] بین اُبژه‌ی محاکاتی[۱۵] و امر واقع می‌کند (نک. Ibid.: 1448b15-20). با تأکید به این موضوع، هالیول تلاش کرده است تبیینی شناختی از زیباشناسی ارسطو در نظریه‌ی تراژدی ارائه دهد. وی در این روند، سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک را مبنی بر روابط طرح‌ساخت یا میتوس تراژدی شرح کرده و به‌نوعی نشان داده است که فهم طرح‌ساخت تراژیک در فرایندی شناختی، چگونه منجر به ایجاد کاتارسیس در مخاطب آرمانی می‌شود (نک. Halliwell, 1986: 168-201). هالیول در مسیر استدلال، به تأثیر مستقیم و غیرشناختی موزیکه در سیاست اشاره می‌کند و از این گزاره، در راستای تقویت فرضیه‌ی شناختی‌اش، بیشتر برای مبرا ساختن فرایند تأثیر تراژدی از عناصر غیرشناختی، بهره می‌گیرد. بدین‌سان، وی به‌رغم پذیرش بنیاد مشترک و قابل قیاس کاتارسیس تراژیک و موزیکی، آن‌ها را از هم متمایز می‌کند (Ibid.: 194). البته، هدف هالیول تبیین این تمایز نیست، بدین‌جهت، وی موضوع را بیش از این بسط نمی‌دهد و بیشتر به تبیین ماهیت و سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک می‌پردازد. شایان توجه است که پیش از هالیول نیز پژوهش‌های دیگری به سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک پرداخته‌اند، اما، در آن‌ها به کاتارسیس موزیکی، سازوکار ایجادش و تفاوت‌ها و تشابه‌های بین آن و کاتارسیس تراژیک، به میزان قابل اعتنایی، پرداخته نشده است (برای نمونه نک. Srivastava, 1975).

۳. موضوع بحث ارسطو در کتاب هشتم سیاست

پیش از پرداختن به هر مطلبی در باب کاتارسیس موزیکی، روشن شدن موضوع[۱۶] بحث ارسطو در کتاب هشتم از رساله‌ی سیاست ضروری است. زیرا، پیش از فهم هر گزاره‌ای از متن رساله، می‌بایست دریافت که موضوع بحث چیست و محمول‌ها به چه چیزی اسناد شده‌اند؛ البته، مقصود نوشتار حاضر تبیین چیستی و ماهیت موزیکه و اتباع آن نزد ارسطو نیست، بلکه مراد، تحدید و فهم دلالت‌های محتمل این اصطلاح در رساله‌ی سیاست است، تا موضوع بحث ارسطو قدری روشن شود.

ارسطو در ابتدای کتاب هشتم از سیاست موزیکه را در برنامه‌ی آموزشی آرمان‌شهرش قرار می‌دهد (Politics, 1337b25-30 :1959) و تا انتهای این کتاب، استدلال‌هایی در باب فواید و تأثیرات آن می‌آورد. وی پس بیان مقدمات، حمل سه محمول تربیت[۱۷]، لذت و لهو[۱۸] و سرگرمی یا لذت عقلی[۱۹] را به موزیکه، به‌عنوان موضوع بحث، مورد پرسش قرار می‌دهد (Ibid.: 1339b12-15) و پس از بحث و طی روند استدلال، سه محمول تربیت، کاتارسیس و سرگرمی را به موزیکه نسبت می‌دهد (Ibid.: 1341b35-40). بنابراین، در متن سیاست هنگام طرح

موضوع و نتیجه‌گیری نهایی، اصطلاح موزیکه به‌عنوان موضوع بحث تصریح شده است. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، واژه‌ی موزیکه نزد یونانیان باستان بر موزیک آوازی، موزیک سازی، رقص، داستان‌سرایی و بسیاری جز آن دلالت داشته است؛ به‌واقع، معنای موزیکه بسیار وسیع‌تر و گاه متفاوت با چیزی است که امروزه از واژه‌ی موزیک درک می‌شود. اما، اگر موزیکه آواز، شعر موزون، داستان و به‌نوعی، دیگر عناصر تراژدی را دربر می‌گیرد، علت اشاره‌ی ارسطو در سیاست در مورد کاتارسیسی که از موزیکه حاصل می‌شود و وعده‌ی شرح آن به بحث در باب تخنه‌ی پوئتیک چیست؟ این امر به‌نحوی نشان می‌دهد که ارسطو مایل است معنای اصطلاح موزیکه را نسبت به کاربست پیشینیانی چون افلاطون (نک. Laws, 1967, II: 665a-c) محدود کند، اما، آن را به موزیک صرف (به‌معنای امروزی آن) تقلیل ندهد؛ زیرا در این صورت او می‌توانست در نص رساله، به سیاق مرسوم اندیشمندان یونان، تنها از اصطلاح ملوس و یا اتباعی چون هارمونیا و ریتموس استفاده کند.

افلاطون در کتاب سوم جمهوری ملوس را متشکل از سه عنصر کلام یا لوگوس[۲۰]، هارمونیا[۲۱] و ریتموس[۲۲] می‌داند (Republic, 1937: 398c-398e)؛ گویی افلاطون برای اشاره به دلالت‌های صرفاً موزیکی اصطلاح موزیکه از واژه‌ی ملوس استفاده کرده و البته وجود عنصر کلام را نیز در آن، به‌شکلی ایجابی بدیهی دانسته است. همان‌گونه که ارسطو با رویکردی سلبی، برای حصر ذهنی مفهوم شعر بماهو شعر، در پوئتیک از اصطلاح نظم برهنه[۲۳] استفاده کرده است، تا بتواند شعر یا به‌عبارتی کلام را از عناصر موزیکی که گویی در آن برهه ذاتی شعر بوده‌اند، تفکیک کند (Poetics, 1965: 1448a11). بنابراین، به‌نظر می‌رسد ملوس به‌معنای عام، اشاره به موزیک با کلام دارد. با وجود این، ارسطو گاه تمایل به تدقیق بیشتر مفاهیم داشته است. وی در کتاب سوم سیاست محصولات یا کارهای [ἔργα] موزیکه را با واو [καὶ] عطف از محصولات شاعران در تخنه‌ی پوئتیک متمایز می‌کند (Politics, 1959: 1281b8-9) و گویی مایل است عنصر کلام را از دامنه‌ی دلالت‌های موزیکه تاحدی دور نگه دارد؛ شبیه به اینکه او در تنها کاربرد اصطلاح موزیکه در رساله‌ی پوئتیک، واژه‌ی موزیکه را جایگزین عنصر بیشتر موزیکی تراژدی، یعنی ملوس، در میان دیگر عناصر تراژدی کرده است (نک. Poetics, 1965: 1462a16). البته، ارسطو در سیاست دلالت‌های عام ملوس را نیز محدود و هنگام سخن در باب تأثیر موزیک‌های سازی و بی‌کلام شوریده‌ساز اُلمپ (Politics, 1959: 1340a1-15) که با ساز بادی آئولوس[۲۴] نواخته می‌شدند (نک. Susemihl & Hicks, 1894: 621)، از واژه‌ی ملوس استفاده کرده و پس از آن عنصر کلام را از وسایط میمسیس موزیکه، در امر ایجاد سمپاتی و تأثیرگذاری، کنار گذاشته است (برای اطلاع بیشتر نک. تصحیح سوزمهیل از افتادگی متن در نسخه‌ی یونانی جهت حفظ روند منطقی استدلال ارسطو[۲۵]، در پاورقی Politics, 1959: 656 از فقره‌ی 1340a13). بنابراین، گویی ارسطو هنگام استفاده از اصطلاح موزیکه در سیاست بیشتر اشاره به دلالت‌های موزیکی صرف آن مشتمل بر ملوس، هارمونیا و ریتموس در موزیک بی‌کلام داشته است (نک. Ibid.: 1340a12-1340b5)، البته ملوس به‌معنای خاص و تکنیکی آن؛ به‌واقع کاربست واژه‌ی ملوس در این زمینه، بر اوج و فرود نغمه‌ها با الگوهایی مشخص دلالت دارد، نغمه‌ها و فواصلی که از بستر صوتی هارمونیا انتخاب شده و تُندا و میزان کشش‌شان وابسته به عنصر ریتموس است (برای اطلاع بیشتر نک. Barker, 2004: 430-431; Quintilianus, & Winnington, 1963: 28-29).

نتیجه‌ی فوق به‌نظر قانع‌کننده می‌آید، اما، به‌سادگی قابل تعلیق است، چون کافی است تصحیح سوزمهیل از افتادگی متن جملات 1340a12-14 رساله‌ی سیاست درست نباشد. در این صورت، با توجه به وسعت دلالت‌های موزیکه، متن رساله می‌تواند بیان‌گر تأثیر و برانگیختن سمپاتی مخاطب، به‌واسطه‌ی شنیدن [ἀκροάομαι] میمسیس منش [ἦθος] و ویژگی‌های افراد، یا کنش‌های چیده‌شده در میتوس یا به‌عبارتی طرح‌ساخت، از طریق کلام، فارق از [χωρὶς] عناصر ملوس و ریتموس باشد (نک. پی‌نوشت ۲۵ نوشتار حاضر و مقایسه کنید با تفاسیر و آراء مختلف لُرد و فُرد در Murray & Wilson, 2004: 321)؛ همان‌گونه که ارسطو در

پوئتیک، شنیدن یا قرائت [ἀνάγνωσις] صرف متن کلامی تراژدی را برای ایجاد تأثیر و تحقق آن کافی می‌داند (نک. Poetics, 1965: 1462a16-17). ادله‌ی مؤید این نگاه، در گزاره‌های دیگری از رساله‌ی سیاست نیز به چشم می‌خورند؛ نخست هنگامی‌که ارسطو نواختن ساز بادی آئولوس را به‌دلیل ایجاد مانع برای نوازنده در بیان کلمات حین نواختن، از برنامه‌ی آموزشی موزیکه خارج می‌کند (Politics, 1959: 1341a20-30) و دیگربار، هنگامی‌که ارسطو در شرح کاتارسیس موزیکی، در باب موزیکه‌ی تأثری[۲۶] و مسابقات[۲۷] آن سخن می‌گوید (Ibid.: 1342a15-20) و با این بیان، مرز میان موزیکه و تراژدی را به‌نوعی محو می‌کند (برای اطلاع بیشتر نک. Mathiesen, 1999: 94-97). بنابراین، نمی‌توان به‌آسانی شعر و کلام را از دلالت‌های واژه‌ی موزیکه در سیاست کنار گذاشت، چون به‌نظر ایراد کلمات و آمیختگی ملوس با کلام در این بحث، برای ارسطو اهمیت داشته است.

به‌هرروی، افتادگی متن در نسخه‌ی یونانی، امروزه فهم دلالت‌های دقیق اصطلاح موزیکه در سیاست را به مسئله‌ای باز بدل کرده است. زیرا، ادله در خصوص حضور کلام یا به‌طور کل شعر، به‌عنوان عنصری از ملوس یا عدم حضور آن، به‌نظر هم‌کُفو شده‌اند. با وجود این، با توجه به جمیع استدلال‌های ارسطو در سیاست و به‌ویژه تمرکز وی بر توان ملوس، ریتموس و هارمونیا در میمسیس اتوس و تأثیر آن بر روان [ψυχή] و برانگیختن انفعالات نفسانی [πάθος] انسان (Politics, 1959: 1340a14-1340b5)، به‌نظر می‌رسد که دلالت‌های موزیکه در این بحث بیش از اینکه معطوف به شعر، داستان‌سرایی، رقص و جز آن باشد، اشاره به موزیک و عناصر غیرکلامی همراهش دارد. بااین‌حال، نمی‌توان از نقش شعر و کلام همراه موزیک نیز به‌سادگی گذشت و آن را نادیده گرفت؛ زیرا، نحوه‌ی ادراک کلام نزد مخاطب و تأثیر آن، بسیار متفاوت از ادراک عناصر صرفاً موزیکی است. ازاین‌رو، با در نظر داشتن روند کلی استدلال در کتاب هشتم سیاست می‌توان این‌گونه فرض کرد که ارسطو در ابتدا بحث را با موضوع موزیکه به‌طور عام آغاز می‌کند؛ موزیکه‌ای که بیشتر دال بر موزیک سازی، موزیک آوازی، شعر و داستان‌سرایی است. اما، در روند بحث معنای واژه را قبض و دلالت‌های آن را به عناصر موزیکی ملوس، ریتموس و هارمونیا، در معنای تکنیکی‌شان، محدود می‌کند. هرچند در خاتمه، آن‌هنگام که در شرح کاتارسیس موزیکی به موزیکه‌ی تأثری اشاره می‌کند، نتایج را تعمیم و معنای واژه‌ی موزیکه را، به‌ویژه هنگام پرداختن به مفهوم کاتارسیس، به تمام دلالت‌های مرتبط با کلام و دیگر عناصر تراژیک‌اش بسط می‌دهد.

۴. سازوکار ایجاد کاتارسیس در تراژدی و موزیکه

ارسطو در فصل ششم پوئتیک، در تعریف تراژدی، برانگیخته‌شدن انفعالات نفسانی شفقت و ترس را یکی از فصول تراژدی قرار داده و نتیجه‌ی آن را ایجاد کاتارسیس دانسته است؛ انفعالاتی که از طریق مواجه‌ی مخاطب آرمانی با میمسیس کُنشی[۲۸] وحدت‌یافته در طرح‌ساخت، برانگیخته می‌شوند. وی در خلال تعریف، واسطه‌ی این میمسیس دراماتیک را کلامی می‌داند که با افزودن عناصر ریتموس، هارمونیا و ملوس چاشنی‌دار و دلپذیر شده[۲۹] است (نک. Poetics, 1965: 1449b24-30). بنابراین، برانگیخته‌شدن شفقت و ترس و به‌تبع ایجاد کاتارسیس در مواجه با اثر تراژیک، به‌واسطه‌ی ادراک کلامی است که از طریق عناصر موزیکی پرمایه شده و کُنشی وحدت‌یافته را محاکات کرده است؛ کنشی وحدت‌یافته که حاصل ترکیب‌بندی رویدادها[۳۰] در طرح‌ساخت تراژدی است (Ibid.: 1453b1-5).

نزد ارسطو، آنچه موجب انفعال نفس و برانگیختن شفقت و ترس طی درک رویدادها است، فهم دگرگونی [μεταβάλλοντας] بخت قهرمان طی فرایندی شناختی است؛ این دگرگونی در تراژدی اغلب تغییری از نیک‌بختی[۳۱] به بدبختی[۳۲] است (Ibid.: 1452b30-40). به‌واقع فهم دگرگونی بخت، شرط لازم برای دگرگونی روان و برانگیختن شفقت و ترس است، اما در نگاه ارسطو، شرط کافی برای تحقق آن نیست. ارسطو در

فصل سیزدهم پوئتیک هنگام بحث در مورد این دگرگونی، اشاره می‌کند که برانگیخته‌شدن شفقت و ترس از این طریق، مستلزم برانگیختن حس نوع‌دوستی [φιλάνθρωπον] مخاطب نسبت به قهرمان تراژیک، به‌صورتی پیشینی است و ایجاد این حس را هنگامی ممکن می‌داند که قهرمان تراژیک از وجوهی شبیه و همانند [ὅμοιον] مخاطب باشد (Ibid.: 1452b40-1453a5)؛ شباهت و همانندی‌ای که حد وسط را در ترتیب‌دادن استدلالی برای درک اُبژه‌ی محاکاتی فراهم می‌آورد (نک. Ibid.: 1448b5-20). ارسطو در رساله‌ی رتوریک[۳۳] نیز برانگیخته‌شدن حس شفقت و ترس را مستلزم ایجاد سمپاتی و برقراری نوعی همانندی می‌داند؛ انفعال نفسانی ترس هنگامی برانگیخته می‌شود که مخاطب دریابد که ممکن است در معرض شری که دامان افراد همانند وی را فراگرفته است، باشد (The Art of Rhetoric, 1967: 1383a9-10) و شفقت نسبت به افرادی برانگیخته می‌شود که از وجوهی همچون سن، منش، عادات، طبقه‌ی اجتماعی و دودمان، همانند مخاطب باشند و به‌واقع همدردی [συνάχθεσθαι] یا به‌عبارتی سمپاتی با چنین افرادی، هنگامی‌که به ناحق متحمل رنج شوند، موجب تحریض انفعال شفقت در مستمع است (Ibid.: 1386b15). به‌واقع، با فهم این همانندی‌ها و به‌تبع ایجاد سمپاتی است که مخاطب متقاعد می‌شود که از دچارشدن به مصائب شفقت‌انگیز و شر هولناک مصون نیست (نک. Ibid.: 1386a25-30). پس، ارسطو پیش از اینکه مخاطب تراژدی را با رویداد دگرگونی بخت مواجه کند، مایل است بین مخاطب و کُنش محاکاتی، از طریق برقراری نسبت و همانندی، سمپاتی به‌وجود آورد، تا مخاطب با تمام وجود با این دگرگونی همراه و از ادراک وقوع آن متأثر شود. بنابراین، می‌توان گفت که به ترتیب سه مرحله‌ی ایجاد سمپاتی، رویداد دگرگونی بخت و به‌تبع دگرگونی روان از طریق فهم آن در طرح‌ساخت و در نتیجه تحریض انفعالات نفسانی ترس و شفقت، کاتارسیس تراژیک را در مخاطب آرمانی ایجاد می‌کند.

شایان توجه است که ایجاد سمپاتی بین مخاطب و اثر محاکاتی ابداعی ارسطویی نیست. افلاطون نیز در کتاب دهم جمهوری تأثر مخاطب از اثر محاکاتی را مستلزم برقراری سمپاتی می‌داند. به اعتقاد وی، اشتیاق و سمپاتی [συμπάσχοντες]، مخاطب اثر تراژیک را از خود رها و با دردها و اندوه‌های قهرمان همراه می‌کند (The Republic, 1937: 605d)؛ به‌واقع، تحریض انفعالات نفسانی مخاطب در مواجه با اثر محاکاتی، به‌واسطه‌ی قوه‌ی سمپاتی یا به‌عبارتی قوه‌ی هم‌حسی است. البته نزد افلاطون این هم‌حسی تنها در حیطه‌ی روان و احساس نیست، بلکه به‌شکلی روان-تنی، سمپاتی [συμπάσχουσιν] می‌تواند حتی موجب سرایت خمیازه‌کشیدن از فردی به فردی دیگر، تنها از طریق دیدن این عمل، شود (Charmides, 1927: 169c). مفهوم سرایت در نگره‌ی اتوس نیز که در فرهنگ و فلسفه‌ی یونان باستان خاستگاهی فیثاغوری دارد، برپایه‌ی کشف قوه‌ی سمپاتی شکل‌گرفته است؛ یعنی سرایت احساسات، خلقیات و هماهنگی یا ناهماهنگی‌ها، به‌ویژه در ساحت نفس، از چیز یا فردی به چیز یا فردی دیگر. زیرا، یونانیان باستان از دیرباز با پدیده‌ی ارتعاش سمپاتیک در حوزه‌ی موزیک آشنا بودند و از مرتعش‌شدن یک تار، به‌واسطه‌ی ارتعاش تار هم‌کوکی دیگر، شگفت‌زده می‌شدند؛ تا جایی‌که بعدها نوافلاطونیان، مُلهم از اندیشه‌های فیثاغورس و افلاطون، چگونگی به‌وجود آمدن و عملکرد کائنات را با اتکاء به این پدیده به‌صورتی ملموس توصیف کردند (Mathiesen, 1999: 554). درحقیقت، پدیده‌ی سمپاتی و مرتعش‌شدن تارهای هم‌کوک به‌دلیل آن، خاستگاهی موزیکی داشته و از دیرباز نزد فیثاغوریان و دیگر اندیشمندان یونان باستان چگونگی تأثیر موزیک بر روان و منش افراد و پالودن نفس و ایجاد کاتارسیس از طریق موزیک، همواره برپایه‌ی آن توجیه و تبیین شده است (نک. پاورقی ۱۵۶ از Mathiesen, 1999: 553 و Halliwell, 1986: 187).

با این سبقه و زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی، ارسطو در کتاب هشتم رساله‌ی سیاست به تأثیرات موزیکه بر روان و منش انسان و کاتارسیس موزیکی پرداخته است. البته، وی با وضوح و سلسله‌مراتبی که

در پوئتیک مراحل و سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک را آورده، در سیاست در مورد سازوکار ایجاد کاتارسیس موزیکی سخن نگفته است؛ شاید این امر، دلیل تعریض ارسطو در متن سیاست و حواله‌دادن شرح بیشتر مفهوم کاتارسیس به بحث در باب تخنه‌ی پوئتیک باشد. به‌هرروی، همان‌گونه که موضوع بحث ارسطو (موزیکه) در کتاب هشتم سیاست به‌نظر دچار قبض و بسط معنایی و به‌نوعی پراکندگی و ابهام است، سخن در باب تأثیرات موزیکه و چگونگی سازوکار آن نیز از این پراکندگی و ابهام مصون نمانده است. به‌واقع، دقیق مشخص نیست که ارسطو به تأثیرات غیرشناختی، مستقیم و بی‌واسطه‌ی فیثاغوری موزیک بر روان پرداخته، یا به‌دلیل قرار دادن موزیک سازی در زمره‌ی تخنه‌های محاکاتی در دستگاه فلسفی‌اش (نک. Poetics, 1965: 1447a15)، در باب توان عناصر ملوس و ریتموس از موزیکه، در میمسیس انفعالات نفسانی و منش انسان بحث کرده، یا با جمع این دو، به تناقض‌گویی افتاده و موجب ایجاد ناسازه‌ای شده است؛ زیرا نزد وی درک اُبژه‌ی محاکاتی و به‌تبع تأثیر آن، خالی از فرایند شناختی استدلال نیست. البته، تمام حالات مذکور با کنار نهادن عنصر کلام از دلالت‌های موزیکه فرض شده‌اند؛ چون اگر کلام و شعر نیز به جمع عناصر موزیکه اضافه شود، دیگر تفاوت چندانی میان کلام پرمایه و چاشنی‌دار تراژیک با موزیک با کلام، از حیث طی فرایند پیشینی شناختی درک اثر محاکاتی و تأثیر پسینی آن بر روان، باقی‌نمی‌ماند و در این صورت، شاید سخن در باب کاتارسیس موزیکی تنها به‌نوعی همان‌گویی[۳۴] بدل شود. با توجه به موارد فوق، به‌نظر می‌رسد پیش از پرداختن به سازوکار ایجاد کاتارسیس موزیکی و فهم تفاوت‌های آن با کاتارسیس تراژیک، می‌بایست به چگونگی تأثیر موزیک بر روان در متن سیاست و تبیین ناسازه یا ناسازه‌نمای ارسطو در باب این موضوع پرداخت.

ارسطو در فقره‌ی 1340a19 سیاست بیان می‌کند که در ریتم‌ها و ملوس‌ها، بیش از هر چیز دیگری [μάλιστα]، شباهتی [ὁμοιώματα] قابل‌قیاس [παρὰ] با سرشت حقیقی [τὰς ἀληθινὰς φύσεις] انفعالات نفس و منش انسان، وجود دارد و پس از بیان این گزاره نتیجه می‌گیرد که ملوس و ریتموس از این وجه توان دگرگون ساختن [μεταβάλλομεν] روان [ψυχὴν] انسان را دارند (Politics, 1959: 1340a19-23). به‌نظر نمی‌رسد که ارسطو در این فقره عامل ایجاد دگرگونی در روان را فهم اُبژه‌ای محاکاتی بداند، زیرا پیش از بیان این مطلب، بحث در باب ملوس‌های شورانگیز اُلمپ و برانگیختن سمپاتی شنونده به‌واسطه‌ی دو عنصر ملوس و ریتموس از موزیکه بوده است (Ibid.: 1340a9-14). ازاین‌رو، می‌توان فرض کرد که منظور ارسطو از بیان مسئله‌ی شباهت در فقره‌ی مذکور، اشاره به چیزی نیست که بتواند نقش حد وسط در تألیف استدلال، در فرایند شناخت اُبژه‌ی محاکاتی را ایفا کند، بلکه منظور او، اشاره به امکان ایجاد نوعی همانندی یا هم‌کوکی بین روان انسان با این دو عنصر موزیکه، از حیث سرشت و طبیعت حقیقی‌شان، است.

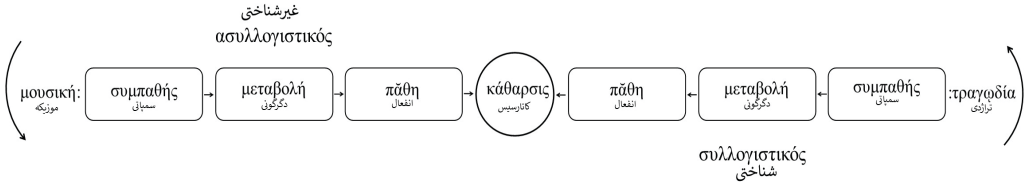
در دستگاه فلسفی ارسطو، به‌نظر وجه شباهت سرشت انفعالات نفس با ملوس و ریتموس، همان‌گونه که نویسنده‌ی مسائل[۳۵] می‌گوید، وجه جنبشی آن‌هاست؛ چون صدا و انفعالات نفس هر دو از جنس حرکت [κίνησις] هستند (Problems, 1961: 919b). بنابراین، اگر ملوس به‌واسطه‌ی سمپاتی و ریتموس به‌واسطه‌ی جنبش ذاتی‌اش، نفس را به حرکت درآورند، احساس در انسان برانگیخته می‌شود؛ زیرا، ارسطو در درباره‌ی نفس انفعال نفس را نوعی حرکت و حرکت نفس را علت تحریض انفعالات نفسانی دانسته است (On the soul, 1964: 408b). بدین‌جهت، بعید نیست که ارسطو در فقره‌ی 1340a19 سیاست مسئله‌ی همانندی در سرشت حقیقی را از وجه یکسان بودن ماهُوی انفعالات نفسانی با صدا بیان کرده و از این وادی به تأثیر مستقیم و غیرشناختی ملوس و ریتموس بر روان انسان از دریچه‌ی پدیده‌ی سمپاتی پرداخته باشد؛ در این حالت، از

واژه‌ی سمپاتی یا συμπαθής (*sumpathḗs*) که از پیشوند σῦν- (sun-) به‌معنای باهم یا هم، به‌علاوه‌ی واژه‌ی πάθος (*páthos*) به‌معنای انفعال نفس و احساس تشکیل شده و دال بر معنای «هم‌حسی» است (نک. Beekes, 2010: 1038, 1142)، معنای دیگر «هم‌حرکتی» نیز مستفاد می‌شود. پس، گویی نزد ارسطو همچون اسلافش، تأثیر مستقیم ملوس و ریتموس بر روان انسان به‌دلیل هم‌حرکتی یا هم‌ارتعاشی‌ای است که به‌واسطه‌ی «هم‌کوکی» ایجاد می‌شود.

ارسطو در ادامه‌ی بحث در سیاست، تنها به تأثیر مستقیم ملوس و ریتموس بسنده نمی‌کند و به‌نظر وجه معقول و شناختی ملوس نیز برایش تأمل‌برانگیز است. زیرا، ملوس به‌واقع موجودی معقول است که از زیروبمی نغمه‌هایی منتخب از بستر صوتی هارمونیا و درآمیختن‌شان با حرکات آهسته و سریع الگوهای ریتموس، به‌وجود می‌آید؛ یک صدای منفرد، ملوس نمی‌سازد و هستی ملوس وابسته به روابط ایجادشده بین نغمه‌ها است. پس، ملوس امری معقول است، تعین‌یافته، یا به‌عبارتی صورت‌پذیرفته، از ماده‌ی محسوس صدا؛ صورت، انگاره یا الگویی [παράδειγμα] که بین نغمه‌ها، به‌واسطه‌ی القاء روابطی منسجم، انتظام و وضع [διάθεσις] مشخصی (نک. Metaphysics, 1968: 1013a27-29, 1022b) ایجاد کرده است. شبیه به اینکه در مقیاس خُرد اجزاء ملوس، صورت انتزاعی نسبت عددی، با متعین ساختن ماده‌ی صدا، فواصل موزیکی معقولی چون اکتاو را پدید می‌آورد (نک. Metaphysics, 1968: 1013a; Physics, 1970: 194b). بدین‌وجه، فهم ملوس به‌عنوان کلی واحد و فهم‌پذیر، مستلزم ادراک روابطی است که بین صداها، از حیث نواک و تُندا، ایجاد می‌شود. شاید، توجه به این وجه شناختی ملوس، ارسطو را بر آن می‌دارد که در سیاست، پس از بیان مطالبی در باب تأثیر مستقیم موزیکه و دگرگون ساختن روان به‌واسطه‌ی آن، بی‌درنگ به تأثیر مواجه با اُبژه‌ی محاکاتی اشاره کند و اثر آن را با اثر مواجه با امر واقع، به ضرورت [ἀνάγκη]، یکسان بداند؛ در فقره‌ی 1340a24 آمده است، احساسی که هنگام مواجه با چیزی مشابه [ὁμοίοις] برانگیخته می‌شود، نزدیک به احساسی است که در مواجه با آن چیز در واقعیت برانگیخته می‌شود (Politics, 1959: 1340a24). پس از بیان این مقدمه، ارسطو به موضوع تأثیر به‌واسطه‌ی مواجه‌ی مخاطب با اُبژه‌ی محاکاتی وارد می‌شود و به یاری مصداق‌هایی از تصویرگری و نقاشی، توان ملوس برای میمسیس انفعالات نفس و منش انسان را تبیین می‌کند؛ به اعتقاد وی این تأثیر می‌تواند از طریق میمسیس نشانه‌هایی [σημεῖα] که به‌دلیل انفعالات نفسانی در بدن و چهره‌ی انسان نمایان می‌شوند، توسط ملوس محاکاتی میسر شود (نک. 40-1340a28 :.Ibid).

باید توجه داشت که متعلَق «شباهت [ομοίωμα]» در هر دو فقره‌ی 1340a19 و 1340a24 سیاست یکسان نیست. در فقره‌ی 1340a19 مسئله‌ی شباهت در حیطه‌ی ذات، سرشت، ماهیت و جنس[۳۶] طرح شده است و در فقره‌ی 1340a24 شباهت، مفهومی است مختص به مقوله‌ی کیْف[۳۷] از مقولات ارسطو (نک. Categories, 1962: 8b25-11a20)؛ زیرا به‌واسطه‌ی کیفیات دو چیز است که می‌توان آن‌ها را وصف کرد و مشابه یا غیرمشابه خواند. پس، واژه‌ی شباهت در فقره‌ی 1340a24، بیشتر به شباهت بین اعراض، انفعال ناشی از اعراض، ملکات، حالات و دیگر ویژگی‌های اُبژه‌ی محاکاتی با امر واقع اشاره می‌کند؛ این شباهت، در تألیف استدلال برای فهم اُبژه‌ی محاکاتی حد وسط قرار می‌گیرد، تا دو مقدمه‌ی استدلال را به ضرورت منطقی، به نتیجه برساند (نک. Posterior Analytics, 1960: 73a). شاید، عدم توجه به تفاوت در متعلَقات واژه‌ی شباهت، استدلال‌های ارسطو در باب تأثیر موزیکه بر روان را نوعی ناسازه جلوه داده است، اما، با مدنظر داشتن این تفاوت در خوانش متن، می‌توان دریافت که ارسطو در قطعه‌ی 1340a رساله‌ی سیاست ابتدا در مورد تأثیر مستقیم و غیرشناختی ملوس و ریتموس مطالبی آورده و سپس، با بیان مقدمه‌ای در باب یکسان بودن تأثیر درک اُبژه‌ی محاکاتی با امر واقع، بحث را در خصوص توانایی ملوس در میمسیس انفعالات نفسانی و منش انسان، به‌عنوان موجودی معقول، ادامه داده است؛ یعنی توان ملوس در به‌وجود آوردن اُبژه‌ی محاکاتی

معقولی که به‌صورتی غیرمستقیم و شناختی درک و به‌تبع، موجب تحریض انفعالات نفسانی می‌شود.
پس از ذکر این مطالب در قطعه‌ی 1340a سیاست، ارسطو به عنصر هارمونیا از موزیکه می‌پردازد و می‌گوید که هارمونیا و ریتموس می‌توانند به‌صورت مستقیم بر روان مخاطب اثر گذارند و در شنونده انفعالات گوناگونی برانگیزند (نک. Politics, 1959: 1340a40-b15). وی در اثبات این امر به حکمای پیش از خود استناد می‌کند و ذکر می‌کند که نفس انسان خویشاوندی، یا بستگی نزدیکی، با هارمونیا و ریتموس دارد؛ زیرا به گفته‌ی خردمندان، «نفس عین هارمونیا است، یا دارا و بهره‌مند از آن»[۳۸] (Ibid.: 1340b19). شایان توجه است که ارسطو در این فقره، وارد موضوع ماهیت نفس نشده و هر دو اعتقاد فیثاغوری و افلاطونی را در راستای تقویت استدلال خود به‌کار بسته است؛ زیرا، چه به عقیده‌ی فیثاغورس نفس هارمونیا باشد و چه به عقیده‌ی افلاطون بهرمند از آن (نک. Phaedo, 2005: 93a-94a)، صحت موضوع هم‌کوکی و ایجاد سمپاتی بین صداها و نفس انسان و تأثیر مستقیم هارمونیا به‌عنوان عنصری از موزیکه از این بابت، پابرجا است. همچنین، ملوس که از ماده‌ی هارمونیا ساخته می‌شود، بدین‌سیاق بهرمند از تأثیری مستقیم است. پس، ارسطو در انتهای بحث دوباره به تأثیر مستقیم و غیرشناختی ملوس، ریتموس و هارمونیا از عناصر موزیکه، به‌وجهی دیگر اشاره کرده است. درمجموع می‌توان گفت که ارسطو در سیاست در بحث چگونگی تأثیر موزیکه بر روان انسان، ابتدا با اتکاء به پدیده‌ی سمپاتی به تأثیر مستقیم عناصر موزیکه بر روان پرداخته و سپس با در نظر گرفتن ملوس به‌عنوان امری معقول، مسئله‌ی توان عناصر درهم‌آمیخته‌ی موزیکه در میمسیس انفعالات نفس و منش انسان، یا به بیانی دقیق‌تر نمایه‌های‌شان[۳۹]، را پیش کشیده است که به‌طبع در این حالت تأثیری غیرمستقیم و شناختی دارند. البته وی در انتهای بحث، دوباره به مسئله‌ی بنیادین سمپاتی و تأثیر مستقیم موزیکه بر روان از این مجرا، بازگشته است.
پس از بیان مطالب فوق در سیاست، ارسطو مسئله‌ی کاتارسیس حاصل از موزیکه را طرح می‌کند. وی هنگام سخن از کاتارسیس موزیکی به هارمونیاهای کُنشی[۴۰] و شورانگیز[۴۱] اشاره می‌کند و به‌نوعی معتقد است که این انواع از هارمونیا، موجب برانگیختن انفعالاتی چون شفقت و ترس و در نتیجه ایجاد کاتارسیس می‌شوند. بدین‌وجه، وی ملوس‌های ساخته‌شده از این هارمونیاها را ملوس‌هایی می‌داند که کاتارسیس ایجاد می‌کنند و کاربرد این ملوس‌ها را بیشتر در موزیکه‌ی تأثری و مسابقات آن ذکر می‌کند و جهت دست‌یافتن به ایجاد پالایش، تعادل و آرامش در مخاطب موزیکه‌ی تأثری، استفاده آزاد از انواع هارمونیاها و حتی انحراف از فواصل ملایم و استفاده از فواصل موزیکی کوچک ناملایم و فاسدکننده‌ی کروماتیک را در بستر صوتی هارمونیا[۴۲]، به فراخور موقعیت و وضعیت نفس مخاطب، مجاز می‌شمارد (نک. Politics, 1959: 1342a1-25). به‌هرروی، به‌نظر می‌رسد که کاتارسیس موزیکی نیز با انفعالات شفقت و ترس در ذهن ارسطو پیوند دارد و به‌محض ورود به مبحث کاتارسیس حاصل از موزیکه، سخن از این انفعالات نفسانی نیز به میان می‌آید. همچنین، اشاره به موزیکه‌ی تأثری و موضوع استفاده از ملوس‌های کاتارسیک در آن نیز به‌نحوی نشان می‌دهد که کاتارسیس موزیکی و تراژیک در ذهن ارسطو دو مقوله‌ی مجزا نیستند و در وجوه بسیاری با یکدیگر هم‌پوشانی دارند. بنابراین، می‌توان مشابه با مراحل ایجاد کاتارسیس تراژیک، کاتارسیس موزیکی را به ترتیب متضمن طی مراحل پیشینی ایجاد سمپاتی، دگرگونی روان مخاطب و برانگیختن انفعالات نفس دانست (شکل ۱).



شکل ۱. سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک در قیاس با کاتارسیس موزیکی

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه از نظر گذشت، در پاسخ به نخستین پرسش پژوهش می‌توان گفت که سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک به ترتیب شامل سه مرحله‌ی ایجاد سمپاتی، دگرگونی روان از طریق فهم دگرگونی بخت در طرح‌ساخت و برانگیخته‌شدن انفعالات نفسانی شفقت و ترس است. همچنین مشابه با آن، سازوکار ایجاد کاتاسیس موزیکی به ترتیب در سه مرحله‌ی ایجاد سمپاتی، دگرگونی روان و انفعال نفس قابل صورت‌بندی است. اما، ازآنجاکه نزد ارسطو عناصری از موزیکه ذاتی تراژدی‌اند و از سویی دیگر، کلام نیز می‌تواند جزء عناصر موزیکه باشد، گویی پاسخ به پرسش دوم پژوهش، تنها به شیوه‌ای دیالکتیکی میسر است. به‌واقع مراحل سه‌گانه‌ی مذکور در تراژدی و موزیکه به‌نظر شبیه‌اند، اما، چگونگی فرایند تأثیرشان هنگام مواجه با آثار محاکاتی این تخنه‌ها، همواره یکسان نیست. در تراژدی مرحله‌ی ایجاد سمپاتی وجهی شناختی و غیرمستقیم دارد و متضمن فهم شباهت‌های اُبژه‌ی محاکاتی در نسبت با ویژگی‌های مخاطب است، اما، ایجاد سمپاتی در موزیکه بیشتر وجهی غیرشناختی و مستقیم دارد؛ زیرا، ملوس، هارمونیا و ریتموس در سرشت حقیقی‌شان هم‌کوک و همانند نفس انسان‌اند؛ البته، اگر عنصر کلام یا لوگوس در زمره‌ی عناصر موزیکه لحاظ شود، موزیکه نیز می‌تواند از سمپاتی غیرمستقیم و شناختی بهره‌مند شود. در تراژدی، فهم رویداد دگرگونی بخت در روند طرح‌ساخت، شناختی است و در پی آن دگرگونی روان و برانگیخته‌شدن انفعالات ترس و شفقت از طریقی غیرمستقیم و شناختی میسر می‌شود. برعکس، دگرگونی روان در موزیکه و به‌تبع انفعال نفس، امری مستقیم و غیرشناختی است، مگر، این دگرگونی به‌واسطه‌ی فهم طرح‌ساخت شعر و کلام همراه موزیک، یا فهم تغییر حالت‌های ملوس محاکاتی، از ابتدا تا انتهای اثر در قیاس باهم، ایجاد شود؛ در این صورت، موزیکه، به‌ویژه موزیکه‌ی تأتری، در مرحله‌ی دگرگونی روان نیز از وجهی شناختی برخوردار می‌شود. بنابراین، می‌توان گفت که اگر کلام در زمره‌ی عناصر موزیکه درنظر گرفته شود، مرز میان کاتارسیس تراژیک و موزیکی محو و نوعی این‌همانی میان کاتارسیس تراژیک و موزیکی، چه از حیث ماهیت و چه از حیث سازوکار و مراحل آن، ایجاد می‌شود. ازاین‌رو، مقایسه‌ی مراحل سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک با موزیکی هنگامی معنی‌دار است که شعر، یا به عبارتی کلام، از عناصر موزیکه کنار گذاشته شود. از سویی دیگر، نباید فراموش کرد که کلام چاشنی‌دار تراژیک که با عناصری از موزیکه پرمایه شده است، به‌واسطه‌ی سرشت ملوس، هارمونیا و ریتموس، متفاوت با آرای هالیول، از تأثیراتی مستقیم و غیرشناختی نیز می‌تواند بهره‌مند باشد، هرچند، به‌دلیل غلبه‌ی عنصر کلام در امر میمسیس کُنش در تراژدی، این فصل در تعریف تراژدی که ذاتی آن نزد ارسطوست، اغلب نادیده گرفته می‌شود. پس، عناصر موزیکی تراژدی نیز باید به‌نوعی کنار گذاشته شوند تا این مقایسه میسر شود. با احتساب این حدود مفروض و با نوعی جزم‌اندیشی، می‌توان نتیجه گرفت که در تمامی مراحل سازوکار ایجاد کاتارسیس تراژیک وجهی شناختی و غیرمستقیم حاکم و در تمامی مراحل سازوکار ایجاد کاتارسیس موزیکی وجهی مستقیم و غیرشناختی غالب است؛ البته اگر تأثیر ملوس، آن هنگام که علائم انفعالات نفس و منش انسان را محاکات می‌کند، نیز در نتیجه‌گیری لحاظ نشود؛ چون در این صورت کاتارسیس موزیکی هم، فارق از عنصر کلام، مشابه با کاتارسیس تراژیک، از وجهی شناختی بهره‌مند خواهد شد. توان ملوس در میمسیس علائم انفعال نفس، ذاتی موزیکه نیست، اما، کنار نهادن عناصر موزیکی که ذاتی تراژدی‌اند، ماهیت تراژدی و به‌تبع کاتارسیس تراژیک را در مقایسه‌ی فوق تغییر داده و به‌نظر می‌تواند موجب ابطال نتیجه شود. بنابراین، در پاسخ به پرسش دوم پژوهش شاید بتوان گفت، ماهیت کاتارسیس تراژیک و موزیکی، سازوکار ایجاد و مراحل آن بسیار شبیه به هم است، اما، هر یک از مراحل ایجاد کاتارسیس تراژیک بیشتر وجهی غیرمستقیم و شناختی و هر یک از مراحل ایجاد کاتارسیس موزیکی بیشتر وجهی مستقیم و غیرشناختی دارد، با وجود این، فرایند تأثیر هر مرحله‌ی سازوکار ایجاد کاتارسیس، چه در تراژدی و چه در موزیکه، می‌تواند بسته به شرایط

گوناگون، همان‌گونه که چرخش‌های حول محور کاتارسیس در شکل ۱ نشان می‌دهند، در حالتی اثیری[۴۳] در پیوستاری از وجهی شناختی تا وجهی غیرشناختی در نوسان باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. κάθαρσις
2. ἔργον
3. τέλος
4. ἐντελέχεια
5. Περί ποιητικής
6. Πολιτικών
7. χάρις
8. μουσική

۹. در این پژوهش، به روش معمول پژوهش‌های حوزه‌ی فلسفه‌ی یونان، برای ارجاع درون‌متنی به رسالاتِ ارسطو و افلاطون، اسم رساله به‌صورت ایتالیک، به‌جای اسم نویسنده و شماره‌ی فقره در متنِ یونانی، به‌جای شماره‌ی صفحه درج شده است.

۱۰. در نوشتار حاضر به‌دلیل هم‌ریشه بودن زبان پارسی و یونانی، از اسمِ «موزیک» به‌جای «موسیقی» و از صفتِ «موزیکی» به‌جای «موسیقایی» استفاده شده است؛ با این طرز نوشتار، ارتباطِ مفهومی «موزیک» با اصطلاح «موزیکه‌ی یونانی نیز حفظ می‌شود.

11. Μούσες
12. μέλος
13. ἀκολουθέω
14. συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος
15. εἰκόνας
16. ὑποκείμενον
17. παιδείαν
18. παιδιὰν
19. διαγωγήν
20. λόγος
21. αρμονία
22. ῥυθμός
23. ψιλομετρίαν
24. αὐλός

۲۵. ارسطو در فقره‌ی 1340a سیاست در مورد تأثیر شورانگیز مِلوس‌های [μελῶν] اُلمپ که موزیکِ سازی صِرف هستند سخن می‌گوید و در ادامه برای قوت بخشیدن به استدلال‌هایش (توجه کنید به شروع جمله با قیدِ ربط "افزون بر این [ἔτι δὲ]") در باب تأثیر موزیکه می‌نویسد: «افزون بر این، [حس همدردی یا] سَمپاتیِ همه‌ی افراد هنگام شنیدن میمِسیس‌ها برانگیخته می‌شود، حتی فارق از [...] [شنیدنِ] خودِ ریتم‌ها و مِلوس‌ها.»

"**ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς, καὶ χωρὶς** [...] **τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν**." (1340a12-14)

این گزاره، به‌دلیل افتادگی در جمله‌ی آخر، به‌نظر روند منطقی بحث را به‌هم ریخته است، زیرا اگر ارسطو در مورد موزیکِ سازی اُلمپ سخن می‌گوید، نمی‌تواند در ادامه دو عنصرِ بنیادی مِلوس و ریتموس را در توضیح تأثیر موزیک کنار بگذارد، چون در این صورت عنصر دیگری برای میمِسیس و ایجاد تأثیر باقی‌نمی‌ماند. به‌همین‌دلیل، فرانس سوزِمهیل (۱۹۰۱–۱۸۲۶ م.) فیلسوف آلمانی و مصحّح آثار ارسطو، جهت حفظ روند منطقی بحث، افتادگی متن را این‌گونه تصحیح کرده است (نک. پاورقی ۱۷ از Susemihl & Hicks, 1894: 591 و پاورقی Politics, 1959: 656): «افزون بر این، [حس همدردی یا] سَمپاتیِ همه‌ی افراد هنگام شنیدن میمِسیس‌ها برانگیخته می‌شود، حتی فارق از [کلمات و از طریقِ] [شنیدنِ] خودِ ریتم‌ها و مِلوس‌ها.»

"**ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς, καὶ χωρὶς** [**τῶν λόγων δια**] **τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν**." (1340a12-14)

با اِعمال این تصحیح، روند استدلال در فقره‌ی مذکور بدین‌ترتیب می‌شود که ابتدا ارسطو به موزیک‌های سازی و شوریده‌ساز اُلمپ اشاره می‌کند و سپس در راستای تحدید دلالت‌های موزیکه، عنصر کلام را از مِلوس کنار می‌گذارد و پس از آن در باب توانایی مِلوس) به‌معنای تکنیکی آن) و ریتموس در میمِسیس اِتوس و به‌نوعی برانگیختن انفعالاتِ نفسانی سخن می‌گوید (نک. Politics, 1959: 1340a)؛ بدین‌ترتیب، منطقِ روندِ استدلال در این فقره برقرار می‌ماند.

26. θεατρικὴν μουσικὴν

27. ἀγωνιστάς
28. μίμησις πράξεως
29. ἡδυσμένον
30. συστάσεως τῶν πραγμάτων
31. εὐτυχίας
32. δυστυχίαν
33. Τέχνη ρητορική
34. ταυτολογία
35. Προβλήματα
36. γένος
37. ποιότης
38. οἱ μὲν ἁρμονίαν εἶναι τὴν ψυχήν, οἱ δ᾽ ἔχειν ἁρμονίαν

۳۹. نمایه (index)، درست به‌معنایی که در نظام نشانه‌شناسی چارلز سَندرز پِرس به‌کار برده می‌شود.

40. πρακτικαῖς
41. ἐνθουσιαστικαῖς
42. παρακεχρωσμένα
43. αἰθήρ

فهرست منابع

- فخر، ایمان (۱۴۰۲). پیوند موسیقی با علوم بیانی؛ شناخت مفاهیم پوئتیک و رتوریک در آثار یوهان سباستین باخ برای سازهای زهی سولو. رساله‌ی دکتری، پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
- مازیار، امیر و هاشمی، محمد (۱۴۰۱). «جنبه‌های اخلاقی کاتارسیس تراژیک در پیوند با کاتارسیس موسیقایی نزد ارسطو». نامه هنرهای نمایشی و موسیقی, ۱۳(۳۰): ۲۷-۴۳.
- Aristotle (1959). *Politics*, trans. H Rackham. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Aristotle (1960). *Posterior Analytics*, trans. H Tredennick, *Topica*, trans. ES Forster. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Aristotle1961)). *Problems* (Vol.1), trans. WS Hett. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Aristotle (1962). *The Categories*, *On Interpretation*, *Prior Analytics*, trans. HP Cook, H Tredennick. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Aristotle (1964). *On the soul: Parva naturalia; On breath*, trans. WS Hett. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Aristotle (1965). *Poetics*, trans. WH Fyfe. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Aristotle (1967). *The Art of Rhetoric*, trans. JH Freese. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Aristotle (1968). *The Metaphysics*, trans. H Tredennick. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Aristotle (1970). *The Physics*, 2 vols. trans. PH Wicksteed & FM Cornford. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Barker, A. (2004). *Greek Musical Writings: II Harmonic and Acoustic Theory*. UK: Cambride University Press.
- Beekes, R. (2010). *Etymological Dictionary of Greek.* USA: Brill.
- Belfiore, E. S. (1992). *Tragic pleasures: Aristotle on plot and emotion*. USA: Princeton University Press.
- Halliwell, S. (1986). *Aristotle's poetics*. USA: University of North Carolina Press.
- Mathiesen, T. J. (1999). *Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. USA: U of Nebraska Press.
- Murray, P., & Wilson, P. (Eds.). (2004). *Music and the Muses: the culture of 'mousikē' in the classical Athenian city*. NY: Oxford University Press.
- Park, S. J. (2017). Sound and notation: comparative study on musical ontology. *Dao*, 16, 417-430.

- Plato (1927). *Charmides. Alcibiades I and II. Hipparchus. The Lovers. Theages. Minos. Epinomis.*, trans. WRM Lamb. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Plato (1937). *The Republic*, 2 vols, trans. P Shorey. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Plato (1967). *Laws*, 2 vols, trans. GB Bury. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Plato (2005). *Euthyphro*, *Apology*, *Crito*, *Phaedo*, *Phaedrus*, trans. HN Fowler. Loeb Classical Library, London: Heinemann.
- Quintilianus, A., & Winnington-Ingram, R. P. (1963). *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*. Germany: Teubner.
- Srivastava, K. G. (1975). How does Tragedy achieve Katharsis according to Aristotle?. *The British Journal of Aesthetics*, *15*(2), 132-143.
- Susemihl, F., & Hicks, R. D. (Eds.). (1894). *The politics of Aristotle. A rev. text*. UK: Macmillan.
- Yates, V. (1998). A sexual model of catharsis. *Apeiron*, *31*(1), 35-58.