تراژدی و ارزش اخلاقی

◆پیتر لامارک
◆ترجمهٔ مصطفی عقیلی

«دومین جایگاه و نظام هنر نمایشی، جایی که در تصویرهای نمایشی... آگاهی ژرفی نه تنها در بارهٔ افراد و کوشش‌های آنان بلکه پیرامون نوع همگانی ما نمایش داده می‌شود، به جهان هستی و زندگی در آن می‌پردازد. ولی در دیدگاه من، هنر شاعر نمایشی از فرجام و غایت دیگری که برتری هم دارد برخوردار است. راز و معمای زندگی را باید نه تنها به رشتهٔ سخن کشید بلکه رازگشایی هم نمود و پرده از رازهای آن برداشت.»

(کارل ویلهلم فردریش : سخنرانی‌هایی پیرامون تاریخ ادبیات)

«زندگی واقعی تراژیک نیست. دین هم این گونه نیست. به زبانی روشن و دقیق‌تر، دردنامه یا تراژدی به ادبیات وابستگی دارد. تراژدی ها نمایش‌نامه‌هایی هستند که سرایندگان بزرگ آنها را می‌نویسند.»

(آیریس مورداک: متافیزیک به عنوان راهنمای اصول اخلاقی)

تراژدی از دیرباز کنجکاوی و توجه فیلسوفان را به خود جلب کرده است. ارسطو همواره در پی تعریف و دفاع از آن بود، دیوید هیوم می‌خواست شور و شادی شگفت‌آور آن را تفسیر نماید و سرانجام شوپنهاور و نیچه نیز سرگشته و مجذوب مفهوم دیدگاه تراژدی در باره زندگی بودند. کسانی که به بررسی تراژدی می‌پردازند کارشان ناگزیر با تکیه بر بینش‌ها و دل‌بستگی‌های ذهنی ویژه‌ای است.

این اندیشه که نمایش تراژیک بینش اخلاقی می‌آفریند یا آموزه‌های اخلاقی را به ما آموزش می‌دهد دیدگاه بسیار روشن و آشنایی است. اما در نگاه من، چنانچه بخواهیم کار از دودلی و تردید بگذرد باید در بارهٔ آن با احتیاط سخن‌ورزی نمود.

خطر جست وجوی حکمت اخلاقی درآثار بزرگ تراژدی آن است که این موضوع می‌تواند به شکل دیگری از تصاحب تبدیل شود که به موجب آن چیزی که در حقیقت ویژگی تراژدی در قالب هنر و ادبیات است از نظر دور بماند. تردیدی نیست که داستان‌های آنتیگون یا آگاممنون یا لیرشاه به هر شکلی که گفته شوند، خود به خود با تعالی و آزردگی همراهند، به گونه‌ای که اندیشه ورزی در بارهٔ پاسخ‌های کم و بیش هولناک این ویژگی‌ها در برابر بحران مشخصی می‌تواند ما را برانگیزد تا پیرامون دستورهای اخلاقی خود بازاندیشی نماییم. اما چنین برمی‌آید که شیوهٔ بازگویی و ارائهٔ داستان‌ها و نقش شناساندن و معرفی خود هنر در آنچه داستان باید به ما بدهد از دید و نگاه دور می‌افتند. آنچه به کاوش نیاز دارد پاسخ ادبی درخشان و متمایز به آثار و سبک برخورد آن با درون مایهٔ اخلاقی است.

کانون بحث ما این نکته خواهد بود که تصویر رنج کشیدن و بدبختی آدمی چرا و چگونه می‌تواند ارزش و به ویژه ارزش اخلاقی داشته باشد. روشن است که همه تصویرهای رنج انسان از دید اخلاقی ارزشمند نیستند و به راستی پاره‌ای از آنها ارزش متضاد دارند و در واقع دور از اخلاق پسندیده، گرفتار کژروی اخلاقی یا استثمار اخلاقی می‌گردند. بر این پایه چگونه می‌توان میان تصویرهایی که به تعبیری شایسته بایستگی یا التزام همدلانه ما هستند یا نیستند یعنی گستاخانه ستمگر یا

خوشی‌جو یا ستمگر یا هرزه‌گرا هستند فرق گذاشت؟

از نگاه ما تصویرهایی که ارزشمند هستند نمودها و آثار هنری به شمار می‌آیند و آرمان‌هایی ـ زیبایی شناسانه یا اخلاقی یا هر دو ـ والاتر دارند. شیوهٔ بازنمایی آنها، بینش‌های ویژه‌ای را فراروی چیستی نومیدی و تراژدی آدمی می‌نهد. اما این خواسته و ادعا به کجا می‌رسد و از کجاها سر درمی‌آورد؟

نخست این که موضوع با فشار یا عامل محدودکننده‌ای روبه‌رو می‌گردد: این عامل رنجی است که با نمایش تراژیک درمی‌آمیزد و شکل بارزی می‌یابد. مطلب فقط این نیست که کسی تنها گرفتار رنج مصیبت باری می‌شود. بدبیاری و بخت بد هم تراژیک نیست، همان‌گونه که فرجامی ناخوشایند هم دردآلود نیست. نخست این که، شرایط باید به شکل عمده خارج از مهار فاعل‌ها باشد یعنی تقصیر آن شرایط به گردن آن فاعل‌ها نباشد و موجب نابودی آنها نشود ولی افزون بر آن، همان گونه که ارسطو تاکید می کند، فردی که به این صورت رنج می‌کشد باید در خور احترام ما بوده و دارای صفاتی از نظر اخلاقی ستوده باشد به طوریکه دلسوزی و رحمت نسبت به مرگ وی برانگیخته شود. خطاست که بحث ارسطو در بارهٔ نقص شخصیت (hamartia) را نقصانی ویرانگر در شخصیت به معنای منفی محض تلقی کنیم، چون در این حالت شخصیت تا اندازه‌ای شایستگی و لیاقت همدلی ما را از دست می‌دهد. بلکه همانطور که ارسطو می‌پندارد بهتر از همه این است که هامارتیه، نتیجه فرعی احتمالی خصوصیات منشی تلقی شود که در غیر این صورت قابل ستایش اند، یعنی برای نمونه می‌توان در این مورد به تمایل سرباز دلاوری که دست به مخاطراتی به ویژه نابخردانه می‌زند، اشاره کرد. تا آنجا که بی‌باکی را می‌ستاییم، گمراه‌کننده خواهد بود اگر در بارهٔ این سرباز نترس به نشان دادن یا توصیف حالت خطرپذیری به عنوان یک نارسایی و نقص بیاندیشیم.

هامارتیه بیشتر متضمن عدم آگاهی یا عدم اعتراف به هویت راستین خویش است به طوری که با یک ناآگاهی کم و بیش موجهی در مورد ادیپ روی می‌دهد یا راجع به خیر در عشق بزرگش نسبت به هیپولیتوس که از راه احساسات تند و شدیدی ـ که سراسر و کاملاً در کنترل او نیست ـ شکل می‌گیرد. با این همه، توصیف نمودن قهرمان تراژیک به عنوان فرد ستایش‌آمیز از نظر اخلاقی فقط این پرسش را پیچیده می‌کند که چرا تصویر ویژگی هایی که گرفتار بداقبالی هستند باید از ارزش اخلاقی یا زیباشناختی برخوردار باشند. شاید رایج‌ترین خط فکری که در پی روشن نمودن جدیت اخلاقی تراژدی است ـ که این جنبه جدیت اخلاقی بخشی از سنت دیرینهٔ موضوع به حساب می‌آید ـ همان مفهومی باشد که تصویر و توصیف نمایشی رویدادهای تراژیک به تبیین یا حتی تجسم بخشیدن به دیدگاه‌های فرا دنیوی یا دینی جهان ـ که از برجستگی و اهمیت اخلاقی ناوابسته و مستقلی برخوردارند ـ می‌پردازد. برای نمونه، این رنج بردن، راه رستگاری است که همه رنج‌های بشر از پیش در داستان عشق حضرت عیسی نشان داده شده و این که او جان خویش را ارزانی کرد تا انسان‌ها بتوانند به رستگاری و نجات برسند. بسیاری از نمایش‌های دردآلود ـ گرچه همه این گونه نیستند ـ رنج و مرگ را به عنوان نوعی پاک‌سازی و تطهیر، راه رهنمون سازی به یک دستگاه و نظام نوین، راه بنیاد نهادن امید و زندگانی دوباره و حتی راه رهایی و رستگاری را نشان می‌دهند. هنگامی که فورتین براس (Fortinbras) در پایان نمایش هاملت از راه می‌رسد و وارد می‌شود نوید نظام نوینی را می‌دهد، هر چند مرگ و ویرانی هم در صحنه حضور دارند.

چنان که مرسوم است راجع به درون‌مایه اخلاقی در ادبیات یا به ویژه در تراژدی می‌توان دو رگه فکری را شناسایی کرد و از آن نام برد. یکی اندیشه آموزه اخلاقی یا اصل اخلاقی است که از دل اثری به دست آمده و دیگری عقیده بینش اخلاقی است که در اثر دیگری مطرح شده است

ارزش تراژدی عموماً حتی در آداب و رسوم غیرمسیحی‌ها هم دیده می‌شود که در تصویر مابعدالطبیعی آنان از جهان است، گرچه رنگ نومیدی و آرامش کمتری به خود گرفته است. به طور ویژه، این نوعی متافیزیک جهان زیر سیطره سرنوشت یا سنت‌های طبیعی است که نشان می‌دهد در برابر رنج آدمی و برداشت‌ها یا تصورات او از عدالت و نیکوکاری موضع بی‌تفاوتی چشم بسته‌ای را اختیار کرده است. نشان دادن انسان در چنگال این نیروهای ترس‌آور متافیزیکی یادآور اخلاقی آموزنده و عبرت‌انگیزی از ناتوانی او در جهانی بی‌بند و بار بوده یا تنها همچون الهام درستی و حقانیت عالم است که از مرزهای محدود فهم و تشخیص بشر فراتر رفته و چکادهای آن را درنوردیده است فراخاک‌گرایان یا هواداران متافیزیک خیال‌پرداز سده نوزدهم ـ که هگل، شوپنهاور و نیچه برجستگان آن هستند ـ همگی ارزش تراژدی را در تصویری دیده‌اند که تراژدی از زندگی انسان ارائه کرده ـ تصویری که زیرپای نیروهای کنترل ناپذیر و تیره‌ناک لگد مال شده است. از این سه تن فقط هگل توانسته از دل تراژدی نشانه کوچکی از خوش‌بینی بیرون بکشد و آن را همچون تایید دوباره‌ای از اصول اخلاقی مطلق تلقی کند هرچند با کشمکش اخلاقی آشکاری نیز روبه‌روست و گرچه بهای دهشتناک آن نابود شدن کسانی بوده که این درگیری و کشمکش را آغاز کرده‌اند. (او آنتیگون، سوفوکل را به عنوان نمونه داده است). شوپنهاور دیدگاه درست ستیزنده و متضادی دارد و بر این باور است که آنچه تراژدی مطرح می‌کند و به زبانی دیگر آنچه تراژدی را به ستیغ پیروزی شاعرانه می‌رساند درستی شاعرانه بزرگ نیست بلکه رویارویی و مواجهه خشک و بی‌جاذبه با چیزی است که وی آن را جنبه ترسناک زندگی می‌نامد. درد وصف‌ناپذیر، هرزگی و بدبختی نوع بشر، پیروزی بدی و تباهی، چیرگی و تسلط یافتن توهین‌آمیز مفهوم بخت و اقبال، فرو افتادن و سقوط بازگشت ناپذیر عدالت‌پیشگان و بی‌گناهان اکنون در برابر ما چهره می‌گشایند و نشان برجسته‌ای از ماهیت جهان و هستی بال می‌گسترد. به عقیده وی، پاسخی که به دست می‌آید به کناره‌گیری از زندگی و خود زندگی‌خواهی تا آخرین مرزهایش می رسد. موضع نیچه هرچند بسیار وام‌دار شوپنهاور بوده، جایی میان آن دو دیگر است. او ادعا می‌کند: خاستگاه تراژدی نیروهای دور از دست و بیرونی نیستند بلکه کشمکش و نزاعی میان دو جنبه ژرف ریشه‌دار بشری است که نظام عقلی پدیده‌های آپولونی و نیز سامانه سرخوش و شوریده غیرعقلانی دیونوسی

«همه چیز به خودی خود» هر دو آن را معرفی می‌کنند. ویران شدن فردیت قهرمان آپولونی در گرداب دیونوسی به مهر تأیید نهادن دوباره بر ماهیت زودگذر و کوتاه بینانه ارزش‌ها در جهانی بی‌ارزش می‌انجامد، گرچه شرح و تفسیر دست و پا شکسته و ناقص من درستی این مفاهیم دینی و ماوراءالطبیعی تراژدی را محدود می‌کند ولی باز اینها همه با تمام توانی که دارند تنها بخشی از داستان را روشن می‌سازند. چون اینها صرفاً برای تراژدی‌های ویژه‌ای در قالب سنت‌های کاملاً روشن به کار می‌روند. (در مورد بینش فرادنیوی و در اصل برای تراژدی یونانی سوفوکلی) گویا از بنیاد پاسخ‌گوی پرسمان و مساله‌ای که ما طرح کرده‌ایم نیستند. کدام ارزش اخلاقی می‌تواند رنج انسانی را شرح دهد و چه چیزی برخی از این تصویرها را از دید اخلاقی ارزشمند می‌سازد؟ این بسنده نیست که این ارزش را در بینشی فرادنیوی و مستقلا قابل بیانی از جایگاه انسان در طبیعت بگذاریم گرچه مضمون های بخصوصی در نمایش تراژیک وجود دارند که این دیدگاه‌های کلی را نیرومند می‌سازند چون آنچه از این تفسیر برجا می‌ماند همان راه ویژه‌ای است که این دیدگاه یا مضمون‌ها توسط آن در آثار ادبی و دست‌یابی خاص این شیوه نمایش نشان داده می‌شوند. نکته جالب این نیست که دقیقا چه بینش‌هایی پیرامون زندگی انسان در ساختار زیرین نمایش دردآلود پدید می‌آیند بلکه افزون بر آن این است که تحقق یافتن ذهنی این بینش‌ها در نوشتگان ادبی چه یاری ویژه‌ای می‌رساند. اکنون براین باورم که ارسطو نسبت برای پیروان آموزه های متافیزیکی راه‌نمای بهتری می‌باشد، دست کم نه به این دلیل که بر ویژگی چکامه دردنامه و بر پاسخ‌های زنجیره‌ای عجیبی که شایسته پیروی شاعرانه هنر از واقعیات و به طور خاصی در بردارندهٔ عواطف بشری هستند، پافشاری و تاکید می‌ورزد.

رویکرد خود من را می‌توان انسان باورانه نامید از این دید که من نیز مانند ارسطو دوست دارم بر این پندار باشم که نمایش‌های دردآلود بزرگ از برجستگی و اهمیت انسانی پایداری برخوردارند چون درون مایه‌ها یا مضمون‌هایی را گسترش می‌دهند که ماهیت کم و بیش کلی دارند و افزون بر آن دارای درون مایه اخلاقی هستند، با این شرح و تفسیر که ضرورتاً ضمن عدم پیشنهاد یا ارائه رهگشودهای اخلاقی از راه ذهنی به برخی از عمیق‌ترین مسائل مورد علاقه انسان‌ها می‌پردازد که در تلاش‌ها و لغزش‌های پی‌درپی آنان جهت رسیدن به یک زندگی اخلاقی از آنها سر می‌زند. البته اهمیت این مفهوم در بیان کردن کلی آن نسبت به شیوه‌ای که آن را روشن می‌سازد و به خصوص روشی که آن را میان مفاهیم دیگر قرار می‌دهد ـ روش ادبیات، درون مایه اخلاقی، تخیلی و ذهنی ـ کمتر است. دراین بخش گام‌هایی برای روشن‌تر نمودن بحث خواهیم برداشت.

دیدگاه انسان باورانه تراژدی که من نیز از آن دفاع می‌کنم هیچ پای‌بندی وتعهدی نسبت به این عقیده که تراژدی (یا هرگونه اطلاعات دیگری پیرامون این موضوع) ناگزیر حساسیت‌های اخلاقی‌خوانندگان خود را بالاتر می‌برد یا موجب می‌شود آنان از دید اخلاقی بهتر شوند یا به زندگی رضایت‌بخش‌تری برسند ندارد. این که تماشای نمایش دردآلود یا خواندن ادبیات چنین تاثیراتی را دارد یک موضوع مشروط و علت و معلولی است و درباره اثرگذاری‌های سودمند اخلاقی خواندن ادبیات (همین نکته راجع به مطالعه فلسفه یا علوم اجتماعی هم درست است) شواهد تجربی ناچیزی در دست است.

گاهی مارتانوسبام مثلاً در پی جای پای ماتیو آرنولد، اف.آر. لیویس یا حتی نیچه گویا رابطه بنیادی‌تری میان ادبیات واخلاقی‌تر زیستن را پیشنهاد می‌کند. اما این مطلب هیچ بخشی از دیدگاه من نیست. به هر صورت، من بر این باورم که آثار ادبی جایگاه برجسته‌ای را در فرهنگ‌های ادبی پیدا می‌کنند و در شرایط برابر خواندن آثار بزرگ ادبی از کنار گذاشتن آنها بهتر است. دلایل این موضوع تا اندازه‌ای زاییدهٔ توجه به چیزی است که شاید بتوان آن را «درون مایهٔ اخلاقی» ـ به همان شکلی که در ارتباط با مفهوم انسان باورانهٔ ادبی پنداشته شده ـ نامید.

چنان که مرسوم است راجع به درون‌مایه اخلاقی در ادبیات یا به ویژه در تراژدی می‌توان دو رگه فکری را شناسایی کرد و از آن نام برد. یکی اندیشه آموزه اخلاقی یا اصل اخلاقی است که از دل اثری به دست آمده و دیگری عقیده بینش اخلاقی است که در اثر دیگری مطرح شده است. اندیشه نخست که به آموزهٔ اخلاقی مربوط می‌شود شاید به سنت داستان‌های مردمی یا عامیانه و یا داستان‌های اخلاقی ـ که آرمانش روشن‌سازی یا آموزش دادن نکته‌ای اخلاقی بوده تا از این راه معنا و اهمیتی را به کالبد حکایت بدمد ـ برگردد. شاید چنین بیاندیشیم که این نمونه بیش از اندازه ساده یا دور از برداشت‌ها و مفاهیم روزآمد یا متداول ادبیات باشد به گونه‌ای که شایستگی توجه بسیار جدی را نداشته باشد. ولی عقیده آموزهٔ اخلاقی متضمن یا دارای روش‌های بیانی پیچیده‌تری است و باز هم نکته جالب این نیست که آموزه‌ها یا اصول اخلاقی از نوشتگان بزرگ ادبی زاییده می‌شوند یا نمی‌شوند ـ چون همیشه چنین کاری به اندازه کافی آسان است ـ بلکه این است که باید چه جایگاهی را به آنها بخشید یا به بیان من باید آنها را در کجای پیکره یک دیدمان یا نظریه شایستهٔ ادراک ادبی جاسازی کرد. در برخی جنبه‌ها، عمومیت دادن‌ها یا نتیجه کلی گرفتن‌ها درباره تراژدی که در نوشته‌های هگل، شوپنهاور و نیچه دیده می‌شود ـ که همانندی و شباهتی به کارهای ارسطو ندارد چون او به مطالب مهم‌تری علاقه دارد ـ را می‌توان به عنوان بیان آموزه‌های اخلاقی که زاییده تراژدی است به شمار آورد.

اکنون به نمونه‌ای از جورج اُرول در مقاله‌اش به نام «شاه لیر، تولستوی و ابله» در سال ۱۹۴۷ توجه کنید هرچند بسیار ساده هم هست. او استدلال می‌کند که شاه لیر دو آموزه اخلاقی به ما می‌دهد که یکی روشن و صریح در بستر داستان آمده و دیگری دردل داستان نهفته است و بیان مستقیم نیست.

نخست این که ابله به این آموزه اخلاقی عامیانه و عقلانی می‌رسد که «از قدرت چشم‌پوشی نکن و سرزمین خود را به کسی نبخش». ولی آموزهٔ اخلاقی دیگری هم وجود دارد. شکسپیر هرگز از آن با واژه‌های فراوانی سخن نمی‌گوید و اهمیت زیادی هم ندارد که بدانیم او از این موضوع آگاهی کامل داشته یا نداشته است. روی هم‌رفته، این نکته در داستان او نهفته که او خلاقیت نشان داده یا آن را دگرگون ساخته تا با هدف‌های مورد نظرش هماهنگی پیدا کند. مطلب نهفتهٔ او این است: «اگر می‌خواهی سرزمین خود را ببخش ولی چشم آن را نداشته باش که با این کار خوشبختی را دریابی و در آغوش کشی». اگر برای دیگران زندگی می‌کنی باید برای همان‌ها زیست کنی نه آن‌که بخواهی از کوره راه بروی و به سود و بهره‌ای برای خودت برسی.

جورج ارول بی‌شک درست می‌گوید که این آموزه‌های ساده و معمولی راجع به این که اگر کشورت را به دیگران بدهی باید چه انتظاری داشته باشی در یک مرحله از بستر و متن نمایش‌نامه لیر شاه به‌دست می‌آید.

اما عدم تناسب آشکار این گزارش جهت بازنمودن و توضیح برجستگی ادبی این نمایش‌نامه یا جدی بودن اخلاقی آن بر سستی سراسری و کلی دیدگاه آموزهٔ اخلاقی محتوای اخلاقی تاکید دارد. شاید بتوان مطلب را به این شکل فشرده‌سازی کرد: یا آموزه اخلاقی به نوشته و متن اثر نزدیکی فراوانی دارد و با شخصیت‌ها و رویدادهای اثر ـ که در این مورد نمی‌تواند به عنوان یک اصل اخلاقی مستقل و قابل تعمیم عمل کند و نقش خود را ایفا نماید ـ پیوند بسیار ویژه‌ای یافته یا درس اخلاقی بسیار خشک و خالی از احساس است و ارتباطی بسیار ضعیف با جنبه‌های ویژه کتاب برقرار کرده، جوری که دیگر نمی‌شود آن را بخشی از محتوای ادبی یا مفهومی که اثر نمایشی روشنگر آن است دید. اکنون این ناسازگاری به روشنی بین اشتقاق اصل اخلاقی و استقلال آن به عنوان یک حقیقت اخلاقی کلی دیده می‌شود.

درک این نکته اهمیت دارد که بدانیم مسأله تنها مربوط نمی‌شود به آن که چگونه باید یک آموزهٔ اخلاقی را با بیانی غیر مستقیم و پوشیده بیان کنیم. چون خود کتاب‌های ادبی همگی در موارد زیادی این گزارش‌ها را ارائه می‌کنند. واپسین سخن کوروس در نمایش آنتیگون می‌تواند نمونه روشن و بارزی باشد: «حکمت جایگاه اوج خوشبختی است و احترام به خدایان باید مقدس باشد. سخنان بزرگ انسان‌های سرافراز نیز با ضربه‌های سخت وکوبنده با بدرفتاری و تنبیه روبه‌رو می‌شوند و در کهن‌سالی به کسانی که تزکیهٔ نفس می‌کنند یاد می‌دهند که حکمت وخردمندی پیشه کنند.

لیکن بیرون کشیدن این اندرز اخلاقی از نمایش‌نامه ـ به شکل مستقل از کارکرد یا نقش ادبی ویژه آن ـ پاک گمراه کننده است. چون برجستگی ادبی سخنان کوروس ظرافت بیشتری دارد: گرچه بر فرض به کرون اشاره کنیم که با رنج کشیدن بالندگی و رشد عقلی بیشتری پیدا می‌کند ولی آنها باز هم نشان می‌دهند که بازگشت و ارجاع به خود هم دارند. موضع کوروس با توجه به کرون و آنتیگون در گذر نمایش دگرگون می‌گردد. ریش سفیدان و بزرگترهای تبس هم، جا به جا می‌شوند. آنان دلیل نیرومند و پنهانی برای رسیدن و نیل به قدرت حکومت دارند که این حالت در شخصیت کرون دیده می‌شود و تجلی می‌یابد. با این همه، آنان در پرتو هشدار تیرسیاس برای شهرشان دلهره پیدا می‌کنند و به سرزنش کردن کرون می‌پردازند چون او پایداری و ثبات شهر را تضعیف کرده است. بسیاری از درگیری‌هایی که در نمایش دیده می‌شوند در برخوردها و حالت‌های کوروس ـ که گزارش کاملی از او به کاوش نمودن در پویایی شناسی دگرگون و متغیر قدرت، عدالت، ترس و خودپسندی در روابط کوروس با قهرمان‌های داستان نیاز دارد ـ انعکاس می‌یابند. آموزهٔ اخلاقی که از راه شخصیت کوروس به دست می‌آید بازتاب درونی بیشتری از بازتاب بیرونی دارد. این آموزه‌ها ما را برمی‌انگیزد تا پیرامون نوع حکمتی که کرون و آنها به دست آورده‌اند و نیز شکل‌های گوناگونی که پالایش یا تهذیب در سراسر نمایش پیدا کرده بازاندیشی کنیم.

آموزه‌های اخلاقی هنگامی که از بستر آثار ادبی بیرون کشیده می‌شوند دچار حالت نسبی شده و شکل قالب‌های نظری تفسیری را پیدا می‌کنند (در بیشتر موارد و مواقع به وسیلهٔ روش کارکرد کنایه) و موقعیتی به دست می‌آورند که سراسر با موقعیت حقایق اخلاقی مستقل تفاوت می‌یابند یعنی از جایگاه توصیفی و گزارش‌های موضوعی برخوردار می‌شوند. اکنون ویلسون نایت با کتابش به نام «چرخهٔ آتش»، سخن می‌گوید. او چنین استدلال می‌کند که شاه لیر را می‌توان نمایش خنده‌دار و عجیب دانست گرچه عشق و موسیقی ـ که دو خواهر رستگاری هستند ـ ممکن است به شکل ناپایدار و موقت وجدان آزردهٔ لیرشاه را بهبود والتیام بخشند. با این همه دست انداختن یا تمسخر ناآگاه سرنوشت است که تا ژرفای واقعیت‌های زندگی ما رخنه کرده و در پی آن بزرگترین فاجعهٔ وضعیت امور ناهماهنگ پدید می‌آید و دیگر امیدی جز در دل‌های شکسته و پیکرهای ناتوان مرگ برجا نمی‌ماند.

نایت از مفاهیم و دست انداختن سرنوشت و فاجعهٔ امور ناهماهنگ ـ آن هم نه به عنوان پاره‌ها و اجزای آموزه اخلاقی که از متن نمایش به ما می‌رسد و مستقل از آن به کار می‌آید بلکه به عنوان مفاهیم موضوعی برای برداشت و ادراک فزاینده‌ای از نمایش ـ استفاده می‌کند. گرچه به نظر می‌رسد او تفسیر تعمیم‌پذیری پیرامون کارکرد دست انداختن و شوخی کردن در وضعیت‌های تراژیک می‌آفریند ولی برجستگی و اهمیت تحلیل او بر پایه روشنایی است که در نمایش‌نامهٔ شاه لیر بر صحنه‌های ویژه فرو می‌تابد. این چیزی ساده و معمولی است که برداشت‌ها یا مفاهیم اخلاقی و نیز گزاره‌ها یا قضیه‌های اخلاقی ممکن است در توصیف‌های موضوعی هم پیدا شوند اما

همیشه می‌پذیریم که محتوای اخلاقی به همان صورتی که در گزارش‌های موضوعی اهمیت دارد و همان‌گونه که در اصول اخلاقی ناوابسته برجستگی دارد دو کارکرد کاملاً گوناگون را پدید می‌آورد و بر این پایه با دو شیوهٔ اساساً گوناگون نقدپذیر است.

اکنون بیاییم دربارهٔ محتوای اخلاقی در قالب بینش اخلاقی بحث کنیم. اکنون نظر این است که ارزش اخلاقی تراژدی در قالب آنچه بروز می‌کند (با توجه به زبان و بیان ویتگنشتاین) ـ نه در چارچوب آنچه مستقیم یا غیر مستقیم به شکلی قضیه بیان می‌کند ـ نهفته است. استعارهٔ تصویر یا دیدگاه یا شهودی از جهان به شکل گسترده‌ای در این متن به کار می‌رود. بدین ترتیب آیریس مورداک می‌نویسد: خواندن ادبیات... دانش‌اندوزی در این باره است که شرایط انسانی را چگونه در ذهن خود به تصویر کشیده و آن را دریابیم و ادراک نماییم. این بینش مورداک است که می‌گوید هنر بزرگ یاری می‌کند تا درباره جهانی که همیشه از سوی جهان‌بینی خود ـ محور زندگی‌های عادی ما تهدید می‌گردد منظر و دیدگاهی جدا و انتزاعی، دیداری و عینی و آزاد از خودپرستی پیدا کنیم.

سروده سرای تراژیک، یکپارچگی یا وحدت خیالی خودپرست انگارانه‌ای را که برای هنر طبیعی می‌باشد ـ و می‌تواند با چشمی دقیق و ثابت به بدی انسان بنگرد ـ می‌شکند و نابود می‌کند.

عقیده بینش اخلاقی در برابر آموزهٔ اخلاقی بر پایه دلایل پیوسته‌ای چنین ملاحظه شده که نشانگر دیدگاهی در قالب خود اخلاق و نیز حلقهٔ اتصال ادبیات و هنر باشد. این مطلب در مکتب ویتگنشتاین همان‌طور که مثلا دی.زد. فیلیپس و آر.ام. بیردزمور نشان داده‌اند توجه برانگیز است. این دو اندیشمند استدلال کرده‌اند که وظیفهٔ اصلی اخلاق بیان نمودن و استفاده از شالوده‌های کلی نیست بلکه تأکید بر ویژگی شرایط اخلاقی و این عقیده است که ناهماهنگی‌های عمیق اخلاقی در اختلاف عقاید بلکه در شیوه‌های گوناگون نگرش به جهان استقرار می‌یابند. در نتیجه، این استدلال همراه با انجام سنجش و مقایسه‌ای روشن میان عامل اخلاقی از یک‌سو و خواننده شایسته و توانا از سوی دیگر با ادبیات پیوند زده شد. عقیدهٔ مزبور این است که عامل اخلاقی و خواننده هر دو با شرایط اخلاقی پیچیده‌ای روبه‌رو می‌شوند و هر دو برای پذیرش دیدگاهی ذهنی راجع به آن شرایط که در موردی حکم اخلاقی یا عمل مناسب و در مورد دیگری بینش اخلاقی یا روش نوینی که برای نگرش به دست می‌دهد فرا خوانده می‌شوند. خوانندهٔ توانا می‌تواند امیدوار باشد که از راه مطالعه آثار ادبی ـ نه از راه بیان کردن اصلی اخلاقی به دست آمده که با کسب نمودن بینش یا دید نوینی درباره جهان ـ به آگاهی برسد.

مارتانوسبام و هیلری پوتنام نیز موضع تقریباً مشابهی را ـ به عنوان بخشی از برهان کلی در برابر تلفیق کتاب‌های ادبی ویژه در فلسفه اخلاقی به‌عنوان پاره‌های بنیادین استدلال اخلاقی ـ اتخاذ کرده‌اند. نوسبام می‌گوید: چنانچه برنامهٔ مهم فلسفهٔ اخلاقی به‌عنوان پی‌گیری حقیقت در همه شکل‌های آن فهمیده شود ـ که این امر نیازمند بررسی و تفحص ژرف همهٔ جایگزین‌ها یا دیگر شقوق اصلی اخلاقی و سنجش هر یک با مفهوم کنشگر و فعال زندگی ماست ـ فلسفهٔ اخلاقی برای رسیدن به کمال نیازمند این نوشته‌ها و متون اخلاقی و تجربهٔ دوست داشتن و خواندن پی‌گیر و مداوم مو به موی رمان‌های گوناگون است. برپایهٔ نظر پاتنم، ادبیات نشان‌دهندهٔ راه‌حل‌ها نیست. کارکرد ویژهٔ رمان در بازترین معنای آن یاری کردن به فهمیدن بهتر بازآفرینی ذهنی پیچیدگی‌های اخلاقی است. اگر استدلال اخلاقی در سطح فکری همان نقد نمودن آگاه روش‌های زندگی باشد پس درک حساس در حوزهٔ تصور دشواری‌ها و پیچیدگی‌ها باید پیش‌نیاز یا لازمهٔ اصلی استدلال حساس اخلاقی باشد. رمان و نمایش شناخت و معرفت اخلاقی را در اختیار ما نمی‌گذارند و این اندیشهٔ درستی است. اما آنها بیشتر وقت‌ها مسلماً ـ چنانچه ما در پی رسیدن به معرفت اخلاقی باشیم ـ کاری برایمان می‌کنند که باید انجام گیرد.

باز هم بی‌شک به نظر می‌رسد که کتاب‌های ادبی که شاید دربردارندهٔ آثار تراژدی هم باشد دارای فراگیرندگی و ظرفیت پرورش دادن درک حساس در بستر تصویر دشواری‌ها و پیچیدگی‌ها یا غوامض هستند و تردیدی نیست که این موضوع جنبهٔ اخلاقی هم دارد. اما آسیب‌پذیری یا خطر این خط کلی تفکر آن است که بخش عمده‌ای از آن شتاب بیش ازاندازه‌ای می‌گیرد. جنبه‌های ذهنی، اخلاقی و ادبی درهم‌تنیده و گم می‌شوند، به صورتی که چنین بینش‌هایی را تهدید به ضعف و گرفتاری می‌کند و می‌توان امید داشت که در زمینهٔ ارزش اخلاقی تراژدی یا تصویر ادبی رنج به آگاهی بیشتری دست یافت. اما من واقعا چنین می‌اندیشم که می‌توانیم از درون‌بینی‌ها و شهودهای ساده و صرف که حاکم بر دیدگاه‌های محتوای اخلاقی آموزهٔ اخلاقی و بینش اخلاقی هستند به‌عنوان سکوی پیشرفت‌های آینده استفاده کنیم.

نخست این که نیاز داریم در نوشتگان تراژدی بین جنبهٔ خیالی و ادبی و اخلاقی دست کم به یک تمایز بدیهی اعتراف کنیم و آن را بپذیریم. توضیح چگونگی تمایز آنها و شیوهٔ رابطه‌های آنها، پایه و مبنای تفسیری است که مطرح خواهیم ساخت. نگاه من نشان می‌دهدکه این جنبه‌ها تبدیل‌پذیر به هم نیستند و گسترگی ندارند یعنی موجب گسترش همدیگر نمی‌شوند و در مقیاس کمتر و پایین‌تر نیز تبدیل به هم نمی‌شوند اما اگر بخواهیم دربارهٔ ارزش اخلاقی تراژدی به توضیحی کلی برسیم از نظر ارجاع به هر سه نیاز داریم.

جنبهٔ خیالی در ارتباط با تراژدی بر این اساس که درون‌مایه و مضمون نمایش همانطور که متداول است بر پایهٔ داستان‌های حقیقی یا دست کم داستان‌هایی که حقیقی شمرده می‌شوند و دربارهٔ افراد، خانواده‌ها، خاندان‌ها، امپراتوران و پادشاهانی هستند که گرفتار بدبختی شده‌اند، بوده، ممکن است پیچیده به‌نظر آید این نکته حتی اگر درست هم باشد به هرحال گرچه بخشی از تعریف تراژدی محسوب نمی‌گردد ولی باز هم سخن گفتن از جنبهٔ خیالی با مفهومی که من اراده کرده‌ام تناسب دارد. چون جنبهٔ خیالی دارای یک روش داستان‌گویی است نه آن که برخوردار از نوع داستانی باشد که تعریف شده است. رویدادهای واقعی را می‌توان با نشان دادن آنها همراه یک شیوهٔ مشخص داستان‌وار بیان کرد. خیالی بودن در این معنا روشی از تعریف است که پاسخ و واکنشی خیالی را مطرح می‌کند نه آن که به طرح و ایجاد پاسخی بپردازد که شالودهٔ آن باور و تصدیق باشد. هنجارهای ارزشمند مهربانی بشر به گونه‌ای نشان داده شده‌اند که به هیچ‌رو حمایت و ضمانت طبیعی ندارند. توزیع دردسر آفرین قدرت و دارایی... پرده از این حقیقت دردناک

برمی‌دارد که این دو نکته به‌گونه‌ای مقدم بر قوانین محبت انسانی ـ به جای آن که وارونه و معکوس باشد ـ است. این تفسیر نیازی ندارد که از برداشت نایت جلوگیری کند مثلاً هر دو متن با اصول و قواعد ادراک ادبی هماهنگی دارند و هر دو در پی شناسایی انسجام‌هایی موضوعی هستند که نمایش را مانند کارهای هنری ارزشمند می‌سازد.

جنبه‌های خیالی و ادبی را می‌توان از نظر توجه ویژه‌ای که به یک اثر می‌کنیم ـ دیدگاه مخصوصی نسبت به اثر که بنابر عرف موجود روشن گشته ـ توضیح داد. بعد خیالی، چیزی را فرامی‌خواند که موضع خیالی ـ که مربوط است به ضرورت یا استلزام ذهنی و راه معرفتی ـ نامیده می‌شود درحالی که جنبهٔ ادبی، پاسخ مرتبط ولی روشن و ادبی را تداعی می‌کند، یعنی می‌کوشد با تفسیر موضوعی، هدفی هماهنگ کننده و زیباشناسانه را در متن، تعریف کند.

بنابراین مرحلهٔ سوم این است که یک اثر می‌تواند بعدی اخلاقی داشته باشد و به آن دو موضوع دیگر ـ که اختصاص اخلاقی بیشتری از محتوای اثر را آسان‌تر می‌کند خواه این که کمک به فلسفهٔ اخلاقی بوده یا حمایتی روشن از تصویر فرادنیوی گسترده‌تر یا صرفا برای روشن‌سازی دستورها و احکام اخلاقی خویش باشد ـ تبدیل‌پذیر نباشد. از این رو، هنگامی که دالی‌مُر در پی داستان لیرشاه ادامه می‌دهد که استاندارد بیان را آزاد می‌سازد و به جای آفریدن فضایی که بر پایهٔ اعتقاد باشد، فعالیت‌های خیالی را برمی‌انگیزد و به میدان می‌کشد و مشارکت را ترغیب می‌کند نه این که توجه و علاقه‌ای را فراخوان کند که با واقعیات هم‌خوانی و مطابقت داشته باشند. بعد خیالی از نظر ارزشی بی‌کارکرد و خنثی است. شیوهٔ خیالی فاقد ارزش ذاتی است و صرفا ارزش‌های ابزاری دارد.

جنبهٔ ادبی از چند نظر تفاوت دارد. نخست این که به یک دلیل فاقد ارزش خنثی نیست، یعنی ارزش ناکارآمد دارد. شناخت جنبهٔ ادبی در یک اثر مانند شناسایی چیز ارزشمندی در آن است. افزون بر این که بیانگر اهمیت ویژه‌ای است و با این چشم‌داشت و انتظار همراه می‌باشدکه توجه خاص و مشخصی را به دست می‌دهد. درک نمودن یک اثر به خاطر ارزش‌های ادبی آن عین توجه به ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن است اما بخصوص با شیوه‌ای که موضوع یا محتوای انسانی جالبی را تقویت نموده و گسترش می‌دهد. ما تاکنون شاهد بوده‌ایم که چگونه چنین موضوعی می‌تواند از درون مایهٔ اخلاقی برخوردار باشد یعنی چگونه می‌شود آن را در قالب قضیه‌ای که به روشنی مانند قاعده یا دستور اخلاقی باشد، بیان نمود. موضوعات می‌توانند عهده‌دار صورت‌ها هم بشوند. لیکن توصیفی از یک موضوع با محتوای اخلاقی همان نقش توضیح یک اصل اخلاقی مستقل را ندارد، اما راه شناخت یکپارچگی یا تمرکز بنیادی در اثر را به ما می‌دهد. مفهومی در دست نیست که نشان دهد هر اثری باید حاوی یک موضوع معین باشد. لیر شاه تفسیرهایی را برمی‌انگیزد ـ شامل معنایی که جاناتان دالی‌مُر «ارزش‌های انسانی بر این واقعیت‌های مادی مقدم نیستند که بر عکس به وسیله آنها تغذیه شده و کسب آگاهی می‌کنند». هم به نمایش پرداخته و پیرامون آن سخن می‌راند و هم طبیعت ارزش‌های اخلاقی را به گونه‌ای که خود او می‌بیند روشن می‌سازد.

دیدگاه انسان باورانه تراژدی که من نیز از آن دفاع می‌کنم هیچ پای‌بندی وتعهدی نسبت به این عقیده که تراژدی (یا هرگونه اطلاعات دیگری پیرامون این موضوع) ناگزیر حساسیت‌های اخلاقی‌خوانندگان خود را بالاتر می‌برد یا موجب می‌شود آنان از دید اخلاقی بهتر شوند یا به زندگی رضایت‌بخش‌تری برسند ندارد

به همین صورت، نظریه‌پردازان بینش اخلاقی مانند مورداک یا فیلیپس یانوسبام یا حتی شوپنهاور و نیچه، محتوای اخلاقی نمایش تراژیک را پیوست یا ضمیمهٔ نظریه‌های مستقل اخلاقی خود می‌سازند. به عقیدهٔ من، اشتباه آنان این تصور است که جنبهٔ اخلاقی صرفا زیر پوشش بعد ادبی رده‌بندی می‌شود و این که حرکت از موضع نقادی ادبی به جایگاه فیلسوف اخلاقی آزاد است و مرز مشخصی در کار نیست و دیگر آن که آنها درست به همین دلیل در شناسایی یک موضوع ادبی که دارای ماهیت اخلاقی باشد، بینشی اخلاقی را به وجود آورده‌اند.

ما برای روشن‌ترکردن این که ابعاد خیالی، ادبی و اخلاقی چگونه با هم رابطه برقرار می‌کنند و به این ترتیب تصویرهای رنج در تراژدی به چه شکلی شایستگی ضرورت و اهمیت اخلاقی ما را دارند، فشرده‌وار به طرح تمایز نهایی دیگری می‌پردازیم که بین دیدگاه‌های درونی یا بیرونی مربوط به جهان‌های خیالی وجود دارد. این تمایز برای درک نمودن ارزش‌هایی که به تصویرهای خیالی نسبت می‌دهیم کاملاً ارزش بنیادی دارد.

دیدگاه درونی راجع به عالم خیالی به صورت جانشینی دارای جایگاهی خیالی یا داستانی است یعنی با تلاش ذهنی راسته و مستقیم با موضوع اثر ارتباط دارد. خوانندگان یا بینندگان می‌توانند خود را متوجه یک دنیای خیالی نموده ـ این طور به نظر می‌رسد ـ و در آن شرکت کنند یا تماشاگر آن باشند. در مقابل، دیدگاه بیرونی فاقد هرگونه بازنمود یا تصویر خیالی است و روی حالت خیالی جهان‌های توصیف شده و حالت‌های تصویر و ترفندهای ادبی و ساختار روایت و موضوع یا گونهٔ ادبی و تفسیرهای احتمالی تمرکز پیدا می‌کند.

شخصیت‌های خیالی زیر پوشش دیدگاه درونی این‌گونه پنداشته می‌شوند که همنوعان ما هستند و در چنگال دشواری‌ها یا مخمصه‌های واقعی گیر افتاده‌اند که دل‌سوزی و علاقهٔ ما را به سوی خود می‌کشند، درست مانند خود ما درحالت‌های گوناگونی که داریم ولی این شخصیت‌ها زیر پوشش دیدگاه بیرونی همچون شخصیت‌های خیالی، ساخت بندی‌های عقیدتی یا زبان شناختی ـ که ماهیت و ارزش‌های آن‌ها براساس روش‌های توصیفی قرار گرفته یعنی شیوه‌هایی که شالوده بیان و ارائهٔ آن‌ها هستند ـ نگریسته می‌شوند. این دو بینش به خوبی بر هم کنش دوسویه یا متقابل دارند. واکنش خود را راجع به مرگ کوردلیا در نمایش شاه‌لیر در نظر بگیرید: بینندگان از دید درونی و ذهنی با آسیبی که تا این اندازه سرشار از بیهودگی و اندوه گشته به ناامیدی می‌رسند. با این وجود، از دیدگاه بیرونی افراد اندکی از بازنویسی این نمایش به دست ناهوم‌تات در بخشی که کوردلیا نجات پیدا می‌کند استقبال می‌کنند. مرگ کوردلیا همانطور که شاهد آن هستیم برای ساختار تراژیک نمایش اهمیت بنیادی دارد. از دیدگاه درونی هم شاید آرزو کنیم او بخشیده شود

واز منظر بیرونی نمایش را به همان‌گونه‌ای که هست می‌خواهیم.

اما باز هم رابطه‌های عمیق‌تری وجود دارد. پاسخ ذهنی ما مثلا به شاه لیر و کوردلیا صرفا پاسخی به آن‌ها همچون کسانی که در وضع بغرنج دردآلودی گیر افتاده‌اند، نیست بلکه پاسخی به آن‌ها آن‌طور که در یک متن نمایش نشان داده می‌شوند، می‌باشد. همان‌طور که فلینت‌شایر مطرح می‌کند: واکنش ما الزاما زیر سیطرهٔ این مفهوم است که آن‌ها را چگونه نشان می‌دهند و نوع احساسی که برای احساس کردن تناسب دارد از طریق ارزش و کیفیت تصویر مشخص می‌گردد. همهٔ تصویرها ـ حتی آن‌ها که ظاهراً مضمون یکسان و مشابهی ـ مثلاً عاطفی، هیجان‌انگیز، انواع نمایش‌های بسیار هیجان‌انگیز ـ دارند ارزش فعالیت عاطفی را ندارند . این موضوع را می‌توان به این صورت مطرح کرد: دیدگاه بیرونی یعنی آگاهی از حالت‌های تصویر، نوع فعالیتی را که از دیدگاه درونی تناسب دارد تحمیل می‌کند. اگر این درست باشد چنین خواهد شد که پاسخ‌های همدلانه و ترس که در گزارش ارسطو از تراژدی برجستگی فراوانی دارند صرفا واکنش‌های بیهوده و وابسته در برابر شخصیت‌هایی نیستند که به عنوان افراد واقعی پنداشته شده‌اند، بلکه بخش کامل‌کنندهٔ برخورد ذهنی با محتوای نمایش تراژدی ـ که ناکامی در پاسخ دادن به آن روش تا اندازه‌ای خطای ادراک نیز محسوب می‌شود ـ نیز هستند.

در این صورت روان پالایی را می‌توان نه تنها به عنوان پاک‌سازی و تزکیهٔ عواطف بلکه همچون مشکل دیگری از خودآگاهی ـ چیزی که شامل اثرگذاری بر عواطف است و هدف‌های خاص آنها را مشخص می‌کند ـ دید.

تمایز میان دیدگاه‌های درونی و بیرونی همچنین می‌تواند به این توضیح یاری رساند که تراژدی ادبی چگونه با خیال یا وحشت تفاوت دارد. یک تفاوت در روش‌های تخیل این است: گاهی ما صرفاً خود را در یک حالت ویژهٔ ذهنی می‌یابیم و گاهی یک حالت ذهنی را می‌پذیریم، چون متوجه می‌شویم که برای این پذیرش فراخوان شده‌ایم. خیال به شکل و حالت نخست و هنر به حالت دوم تعلق دارد. ما در مورد آثار هنری دست کم تا حدی به جلوه‌های خیالی پاسخ می‌دهیم چون در ساختار اثر دلیلی برای این کار پیدا می‌کنیم. در مقابل، تصورهای خیالی صددرصد فریب دهنده هستند و نگرش‌ها و پاسخ‌ها زاییدهٔ علت‌ها هستند و شاید بتوان گفت ما برخلاف روش خودمان دیدگاهی را اتخاذ می‌کنیم. ما درباره حالت‌های نمایشی که خیال و خیال‌پردازی در آن تجسم می‌یابد کمترین آگاهی را داریم. سپس در مورد خیال ـ که شباهتی به مورد هنر ندارد ـ بینش درونی پیرامون دنیای خیالی بر دیدگاه بیرونی غلبه دارد.

آنچه دربارهٔ نمایش هنری ارزش دارد میانجی‌گری دقیق دو بینش و راه‌نمایی پاسخ خیالی توسط ساختارهای خود نمایش است پاسخ مناسب به سخن کوروس در پایان آنتیگون از طرف نقشی اعمال می‌شود که می‌بینیم در ساختار نمایش دست به کار است یعنی چیزی که برای پاک‌سازی خویشتن یا نفس ما ارائه شده و ارزش آن بیش از یک اندرز اخلاقی صرف است. این موضوع، فرمایشی است چون کسی که از عهدهٔ پاسخ برنمی‌آید نه تنها در حوزه خیال که در حیطهٔ ادراک هم شکست خورده و ناکام مانده است.

پس با برگشت به محتوای اخلاقی تراژدی می‌توان عناصر گوناگونی را دید که در هم آمیخته و با هم یکی شده‌اند. یک نمایش تراژیک با نگاه یک کار ادبی برانگیزنده و فراخوان تفسیری از موضوعات اصلی آن است که اگر نه همیشه اما اغلب در اصطلاحات اخلاقی قابل تشخیص است. این تفسیر برای کار جنبهٔ ویژه‌ای دارد چون روش توصیف دوباره و اجزای هماهنگ‌ساز محتوای اثر به حساب می‌آید و باید برای شیوه‌های کار که درون‌مایه ما در آن نمایش داده می‌شود حساس باشد. اما تراژدی‌ها نیز فرآورده‌هایی نمایشی هستند که بینندگان را از دید خیالی و خیال‌پردازی سرگرم می‌سازند. پافشاری ارسطو برکنش وعمل به جای شخصیت، و نیز برشکل نمایشی به جای شکل روایتی اهمیت اجرای اول ـ شخص ـ نه بازگویه و روایت سوم شخص را ـ در تراژدی برجسته می‌سازد و این همان نمایش مستقیم قهرمانی است که رنج می‌کشد، نه آن که فقط گزارشی دربارهٔ قهرمان باشد. تولید نمایشی پدیدآور و مهارگر پاسخی خیالی و همدلانه است که موضوعات اخلاقی را ضروری‌تر و پراهمیت‌تر می‌سازد. صرفا در این مرحله است که اختصاص بیشتر محتوای اخلاقی تراژدی امکان‌پذیر یا ارزشمند می‌گردد خواه آن که از بدبینی شوپنهاور پشتیبانی کند یا از ماده‌گرایی جاناتان دالی‌مر یا از بحث‌های فلسفهٔ اخلاقی جانب‌داری نماید. احکام کلی دادن مراجع به مردم خوش‌منش که گرفتار بدبختی شده‌اند می‌تواند دیدگاه اخلاقی برجسته‌ای پیرامون زندگی بشری در اختیار ما بگذارد و این فقط در سایهٔ درک کاملی از پاسخی ذهنی و همدلانه به ویژگی‌های نمایش دردآلود است، همراه با میانجی‌گری این مفهوم کلی که عناصر نمایش چگونه در متن تفسیر موضوعی با هم ارتباط و انسجام پیدا می‌کنند. باز هم چیزی که بیشتر تقویت می‌شود دیدگاه مورداک ـ کام ـ ارسطویی در امور کلی و مطلق است که در هنر شاعری از ریزه‌کاری‌ها و جزئیات به دست می‌آید.

رابطه متقابل جنبهٔ اخلاقی و ادبی است که برجستگی ویژه‌ای دارد و این به دلیل پیامد گزارش و تفسیری است که ارائه شده و مسلماً نتیجهٔ آرمانی و مطلوب این است که گونهٔ متفاوتی از اختصاص اخلاقی زیر پوشش تفاسیر موضوعی گوناگون از یک اثر در دست‌رس خواهد بود. اکنون یک نمونهٔ نهایی و ناچیز را در نظر می‌گیریم: اگر نمایش اتلو قرار بود به عنوان یک نمایش خنده‌دار یا کمدی یا مثلاً یک آگهی نژادپرستانه تفسیر یا اجرا شود در این صورت برخورد همدلانه با دنیای خیالی که عناصر تراژدی آن را تحمیل کرده باشند با شکل ضعیفی همراه می‌گشت یا مسخره می‌شد وهرگونه بینش اخلاقی مشابهی از میان می‌رفت یا گمراهی پیدا می‌کرد. همانا تراژدی تنها با توصیف مشخص است که می‌تواند دیدگاهی اخلاقی بیآفریند و نیز شایستگی آن را بیابد.

ارزش اخلاقی نمایش دردآلود با این واقعیت شکل می‌گیرد که برخی از شیوه‌های اجرا و نمایش رویدادهای تراژیک می‌توانند امکان دسترسی ذهنی مهارپذیری را برای موضوع شکست و فاجعهٔ انسانی در اختیار ما بگذارند. این دست‌یابی به هنر به صورت بی‌نظیری امکان‌پذیر است البته با روشی که از برخورد و کشمکش میان دیدگاه‌های بیرونی و درونی بهره‌مند گشته و آن را متعادل می‌سازد. پاسخ محضی هم برای این پرسش که چرا باید خواستار رسیدن به رنج انسانی باشیم وجود ندارد. اما بی‌گمان نیازمند هیچ توضیحی درباره این که چرا مسائلی با این همه ارتباط مهم انسانی باید دارای اهمیت ثابت بشری باشند، نیستیم.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Peter Lamarque, " Tragedy and Moral Value"