بررسی و نقد نظریه دیوید هیوم درباره منشاء لذتِ تراژیک

سعید نیکورزم
زاگرس کرمی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶

بررسی و نقد نظریه دیوید هیوم درباره منشاء لذتِ تراژیک

سعید نیکورزم
کارشناس ارشد فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران

زاگرس کرمی
کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

آنچه درمورد تراژدی برای *هیوم* تامل‌برانگیز است ذات متناقض‌نمای «لذت تراژیک» است. *هیوم* می‌پرسد چرا ما از دیدن تراژدی ـ نمایشی سرشار از رنج و محنت ـ لذت می‌بریم؟ از منظر *هیوم* این لذت منطقی نیست. *هیوم* تلاش می‌کند در مقاله‌ی **درباره تراژدی** به واسطه‌ی نظریه‌ی «تبدیل» این تناقض را توضیح دهد. بر طبق این نظریه، تألم تراژیک، مغلوب انفعال ناظر بر زیبایی (حظ استتیک) شده، در نتیجه آنچه در وهله‌ی اول دهشتناک است به واسطه‌ی بیان زیبایی‌شناختی به منشأیی برای لذت تبدیل می‌شود. بنابراین دیدگاه *هیوم* به تراژدی و راه‌حلی که او برای توجیه ذات متناقض‌نمای تراژدی ارائه می‌دهد تحت تأثیر رویکرد سوبژکتیو و روان‌شناختی او به مفهوم ذوق و زیبایی است. *هیوم* معتقد است که هر امر دهشتناکی می‌تواند به واسطه‌ی بیانی زیبایی‌شناختی به منشایی برای لذت تبدیل شود. ما در این مقاله ضمن شرح نظریه *هیوم* نشان خواهیم داد که نمی‌توان آنچه لذت تراژیک خوانده می‌شود را صرفا به نظریه‌ی «تبدیل» و مقوله‌ی «بیان زیبا» تقلیل داد. چرا که بنابر دیدگاه خود *هیوم* یک انفعال قوی‌تر نمی‌تواند به دست یک انفعال ضعیف‌تر مغلوب شود، چه برسد به اینکه بخواهد دگردیسی پیدا کند. ایده‌ی *هیوم* تراژدی را صرفا به ارزش‌های «ایدیوسینرکراتیک» (بیان هنری) آن تقلیل می‌دهد. فرضیه‌ی ما این است که عناصر به مراتب عمیق‌تری در شکل‌دهی به لذت تراژیک دخیل هستند. ما با تاکید بر آرای فیلسوفان دیگری همچون *ارسطو* و *نیچه* نشان خواهیم داد که لذت تراژیک می‌تواند نتیجه‌ی نوعی تعرف تراژیک (بازشناخت) و تزکیه‌ی اخلاقی (کاتارسیس) باشد. به دیگر سخن فرضیه‌ی ما این است که تبدل رنج به لذت در تراژدی نه مقوله‌ای صرفا روان‌شناختی، بلکه در وهله‌ی اول امری معرفتی و هستی‌شناسانه است. همچنین مثال تراژدی نشان می‌دهد که زیبایی ـ آن‌چنان که *هیوم* و بعدها *کانت* می‌پنداشتند ـ قابل تقلیل به صرف قوه‌ی حکم ذوقی نیست. چرا که در این صورت، بنا بر قاعده، ما نمی‌بایستی از تراژدی لذت ببریم.

واژگان کلیدی: *دیوید هیوم*، تراژدی، زیبایی‌شناسی، لذت تراژیک، نظریه تبدیل

درآمد

یکی از مسائلی که همواره ذهن فیلسوفان را به خود مشغول داشته است مسأله شر و رنج برخاسته از آن است. شر وجود دارد و آدمی رنج می‌برد و این رنج معمولا از جنس رنج تراژیک است. یعنی غالبا فرد به خاطر رنجی که می‌برد بی‌گناه است (همچون *اودیپ* یا اغلب قهرمانان تراژدی). این مسأله برای هر انسان خردمندی غیرقابل پذیرش است. این ذات ناعادلانه رنج آدمی، زندگی را چیزی متناقض[1] جلوه داده و در نهایت این پرسش را به میان می‌کشد که آیا خوشبختی حقیقی ممکن است؟ پرسش‌های دیگری به دنبال این پرسش ظاهر خواهند شد از جمله اینکه آیا این زندگی ارزش زیستن دارد؟ توجیه مساله رنج و شرارت همواره بخشی از کار فیلسوفان و متألهین بوده است. گمان می‌رود هر گونه توجیه معقول از مساله رنج می‌تواند از بار سنگین مصائب بر دوش انسان کاسته و باعث شود که انسان زندگی را تاب آورد. در این بین دین و فلسفه هر یک به طریقی در راستای توجیه مساله شر و رنج برآمده از آن می‌کوشند. اما دین و فلسفه تنها مفرهای موجود برای توجیه مساله شر نیستند. هنر نیز به نوعی در این کار دست دارد و از طریقی دیگر تلاش می‌کند تا مساله شر را توجیه کند. هنر یکی دیگر از مفرهایی است که انسان بدان پناه می‌برد تا جهان را به چیزی قابل زیستن تبدیل کند. در میان انواع و گونه‌های پدیدارهای هنری بیش از هر چیز این هنر تراژدی است که به طرح مساله شر به عنوان ایده مرکزی خود می‌پردازد. بر این اساس ذات فلسفی تراژدی همواره مورد علاقه برخی از فیلسوفان بوده و برخی از آن‌ها دست به قلم برداشته و من باب آن به نظریه‌پردازی پرداخته‌اند. از نظریه‌ی کاتارسیس نزد *ارسطو* گرفته تا مفهوم امر تراژیک نزد *نیچه* خود مؤید این مطلب است. تراژدی نمایش رنج است و نه تنها رنج را توجیه می‌کند بلکه آن را به محلی برای لذت تبدیل می‌کند. این رویداد رازآمیز همان چیزی است که توجه برخی فلاسفه را به خود مشغول داشته است. *دیوید هیوم* یکی از این فلاسفه است که تلاش می‌کند مقوله‌ی لذت تراژیک را با زیبایی‌شناسی سوبژکتیو خود آشتی دهد. او می‌پرسد لذت تراژیک چیست و چرا ما از تراژدی لذت می‌بریم؟ در حالی که علی‌القاعده نمی‌بایست از نمایشی که سرشار از رنج و تالم است لذت می‌بردیم. او تلاش می‌کند راه‌حلی برای حل معمای تراژدی ارائه دهد. نظریه‌ی او تا حدودی ایده‌ی ارسطویی کاتارسیس را در خود دارد اما او بی‌آنکه به **بوطیقای** *ارسطو* اشاره کند به طرح نظریه‌ی خود می‌پردازد. از طرفی ما به خوبی می‌دانیم که مسأله‌ی شر همواره یکی از دغدغه‌های *دیوید هیوم* بوده است.

شاید همین علاقه‌ی *دیوید هیوم* به مسأله‌ی شر و تناقض آن با ایده‌ی خیر بود که باعث شد او به تراژدی توجه کند. چون علی‌الظاهر آنچه که لذت تراژیک می‌نامیم برای *دیوید هیوم* به عنوان چیزی ناسازه به نظر می‌رسید. *دیوید هیوم* در مقاله‌ی خود تحت عنوان **درباره تراژدی**[2] به مسأله‌ی تراژدی و لذت تراژیک می‌پردازد و سعی می‌کند به این معمای تراژدی پاسخ دهد: چطور ممکن است چیزی تألم‌آور موجب لذت ما شود؟

کتاب درباره تراژدی

مقاله‌ی **درباره تراژدی** اولین بار در سال ۱۷۵۷ به همراه سه مقاله‌ی دیگر در کتاب واحدی تحت عنوان **چهار مقاله**[3] منتشر شد. *دیوید هیوم* مقاله‌ی خود را با این پرسش آغاز می‌کند: چرا ما از تراژدی لذت می‌بریم؟ قاعدتا دیدن صحنه‌ای که مملو از رنج و الم است باید حس نفرت و تألم را در ما برانگیزد و شاید در زندگی واقعی هم همین است. اما چه می‌شود که

از مشاهده‌ی همین رویدادها در یک تراژدی لذت می‌بریم؟ به عبارتی مسأله‌ی *هیوم* همچون بسیاری دیگر از فیلسوف‌ها مسأله‌ی «ذات متناقض‌نمای تراژدی» است:

> «لذتی که تماشاگر تراژدی خوش‌ساخت، از سوگ، هراس و اضطراب و دیگر تأثرات می‌برد، تأثراتی که به خودی خودشان ناپسند و ناراحت‌کننده‌اند، به نظر قابل توضیح نیست» (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۸۵)

هیوم معتقد است که چنین وضعیت متناقض‌نما و غیرقابل توجیهی ذهن هر انسانی را که دارای شم فلسفی است درگیر می‌کند:

> «شمار اندکی از منتقدان که شمی فلسفی داشته‌اند، این پدیده‌ی عجیب را تشخیص داده و بر توجیه و تبیین آن کوشیده‌اند» (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۸۶)

بر این اساس *هیوم* در مقاله‌ی خود ابتدا به بررسی و نقد آرای کسانی که این تناقض را تشخیص داده‌اند می‌پردازد. قاعدتا او باید از *ارسطو* و ایده‌ی کاتارسیس آغاز کند. اما *هیوم* آگاهانه یا ناآگاهانه ایده‌ی *ارسطو* را نادیده می‌گیرد. این مسأله در حالی است که او در ابتدای مقاله‌ی خود به مفهومی اشاره می‌کند که قرابت زیادی با ایده‌ی کاتارسیس دارد:

> «تماشاگران تراژدی هرگز اینقدر خوشحال نمی‌شوند که وقتی اشک می‌ریزند، هق‌هق می‌کنند و گریه سر می‌دهند، اندوهشان را بیرون بریزند و قلبشان را، که آکنده از لطیف‌ترین همدردی و غمخواری است سبک کنند.» (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۸۶)

این اصطلاح «بیرون ریختن»[۴] ناخودآگاه ما را به یاد نظریه‌ی کاتارسیس *ارسطو* می‌اندازد (به شرطی که آن را از منظر صرف درمانی و روان‌شناختی تفسیر کنیم). اما *هیوم* اسمی از کاتارسیس و *ارسطو* نمی‌برد. بر همین اساس *جولیان یانگ* معتقد است که *هیوم* «**فن شعر** *ارسطو* را نخوانده است» چون اگر «*هیوم*، *ارسطو* را خوانده بود، این موضوع قطعا باعث می‌شد حداقل اشاره‌ای به این مفهوم داشته باشد.» (یانگ، ۲۰۱۳: ۵۸). از سوی دیگر ما نمی‌توانیم کیفیتی را که *هیوم* تحت عنوان «برون‌ریزی» از آن سخن می‌گوید را معادل همان کاتارسیس *ارسطو* بگیریم. چرا که به نظر می‌رسد «برون‌ریزی» *هیوم* از حدود نوعی انفعال روان‌شناختی فراتر نمی‌رود. اگر *ارسطو* نیز همین معنای صرف روان‌شناختی را از مفهوم کاتارسیس در سر داشت قاعدتا می‌بایست تراژدی‌های *اوریپید* را ـ که از حیث پرداخت روان‌شناختی و تحریک عواطف در مرتبه‌ای بالاتر قرار دارد ـ بر آثار *سوفوکل* رجحان بخشد اما در حقیقت اینگونه نیست. از سوی دیگر شخصیت‌های *اوریپید* به آدم‌های جهان واقعی نزدیک‌ترند و قاعدتا می‌بایست بیش از آثار *سوفوکل* و *اشیل* حس ترحم و دلسوزی ما را برانگیزند. اما *ارسطو* آشکارا بر این گفته‌ی *سوفوکل* مهر تایید می‌زند که تراژدی باید آدمیان را چنان که «باید» باشند تصویر کند، نه آنچنان که هستند. بر این اساس صراحتا تاکید می‌کند که در داستان نباید شخص گنهکار و ظالم از جهت ظلم و گناهی که کرده است به عقوبت نکبت گرفتار آید زیرا این امر به جای اینکه حس ترس و شفقت (کاتارسیس) ایجاد کند حس همدردی و دلسوزی را بر می‌انگیزد. (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۲۹۳).

اما *هیوم* آشکارا ارسطو را نادیده می‌گیرد و در ادامه‌ی مقاله‌ی خود ابتدا به نقد و بررسی نظریه‌ی *دوبو*[۵] می‌پردازد:

دوبو در تأملات خود در باب شعر و نقاشی می‌گوید:

> حالت سستی و بی‌میلی کسل‌کننده‌ای که دافع همه‌ی فشارها و انفعلات است،

> بیش از هر چیز بر ذهن اثر نامطلوب دارد. ذهن برای رهایی از این وضعیت دردناک در پی هر مشغله و پیشه‌ای است، مهم نیست چه انفعالی باشد؛ اگر هم ناخوشایند، دردناک، غم‌انگیز و کسالت‌بار باشد همچنان بهتر از سستی ملال‌آوری است که از پی آرامش و آسودگی محض دست می‌دهد. (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۸۶)

هیوم ضمن تأیید جنبه‌ی سرگرم‌کننده‌ی تراژدی نظریه *دوبو* را رد می‌کند. *هیوم* معتقد است که اگر استدلال *دوبو* صحیح بود این وضعیت در ارتباط با عالم واقع نیز مصداق داشت اما آشکارا اینگونه نیست:

> «بدیهی است که همان موضوع دردناکی، که در تراژدی خوشایند است، وقتی در عالم واقع در برابر ما قرار می‌گیرد، موجب تألم خاطر ما می‌شود.» (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۸۸)

از دیدگاه *یانگ* نقد *هیوم* در اینجا چندان پذیرفتنی نیست. ما در زندگی واقعی نیز از مشاهده برخی از حوادث دلخراش تا آن اندازه که به لحاظ روحی و جسمی به خودمان آسیب نزند لذت می‌بریم:

> «اما پدیده‌ی آشنای رانندگانی که سرعتشان را کم می‌کنند تا چشمان خود را گرد کنند و به تصادفی که گوشه‌ی جاده رخ داده است زل بزنند، درستی تصور *هیوم* را زیر سوال می‌برد، درستی این تصور را که «تراژدی»های زندگی واقعی همیشه ما را به شکلی بی‌شائبه پریشان‌خاطر می‌سازد.» (یانگ، ۲۰۱۳: ۵۸)

با اینحال *یانگ* این مسأله را نیز تأیید می‌کند که در نهایت آن لذتی که نتیجه‌ی مشاهده‌ی درد و اندوه دیگران است برای آن انسانی که به اختلال جامعه‌ستیزی دچار نیست با نوعی احساس گناه همراه خواهد بود. (یانگ، ۲۰۱۳: ۵۸) در نتیجه این احساس گناه، لذت برآمده از ماهیت ملالت‌زدای واقعه را زایل می‌کند. اما وقتی همین حادثه را روی صحنه‌ی تئاتر می‌بینیم نه تنها از آن لذت می‌بریم بلکه احساس گناه هم در کار نیست. شاید بدین خاطر است که هنگام دیدن تراژدی اطمینان داریم که آنچه روی می‌دهد واقعی نیست. اینجاست که *هیوم* به طرح ایده *فونتل*[۶] می‌پردازد. چرا که به نظر می‌رسد که *فونتل* از اشکال نظریه‌ی *دوبو* آگاهی داشته است. *فونتل* با این ایده آغاز می‌کند که غم و اندوه اگر تا اندازه‌ای باشد که به ما آسیب نرساند تبدیل به منبعی برای لذت می‌شود. از منظر *فونتل* آنچه در تئاتر اتفاق می‌افتد همین است. چرا که هر چقدر هم صحنه پیش روی ما تألم‌انگیز و دردناک باشد باز هم ما از این مسأله آگاه هستیم که آنچه اتفاق می‌افتد واقعیت ندارد و خود این حقیقت، درد ما را تا حد زیادی تحفیف می‌دهد.

> «... ما با به خاطر آوردن اینکه آنچه بر صحنه‌ی نمایش می‌گذرد قصه و افسانه‌ای بیش نیست، خویشتن را تسلی می‌بخشیم: این آمیزه‌ی احساسات است که غمی شیرین را از پی می‌آورد و اشکی که دل را صفا می‌بخشد» (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۸۸)

این وضعیت همان چیزی است که *شبیر* آن را «شبه ترس» می‌نامد. (شبیر، ۱۹۹۸: ۱۸) *شبیر* در این فرآیند ماهیت ترس را ثابت فرض می‌گیرد اما بنا بر آگاهی تماشاگر از غیرواقعی بودن نمایش آن را یک شبه ترس تعبیر می‌کند. و تلاش می‌کند تا فرضیه‌ی تبدیل را نه به

عنوان تبدیل ترس به لذت، بلکه تبدیل یک ترس دردآور به یک ترس لذت‌بخش بازتعریف کند (روشنی‌پایان، ۱۳۹۶: ۸۷).

هیوم نظریه‌ی *فونتل* را نیز نابسنده می‌داند. چون بر اساس دیدگاه *هیوم* گاهی پیش می‌آید که ما از روایتی لذت می‌بریم که هرچند مزین به آرایه‌های کلام است اما ریشه در واقعیت دارد. در این‌جا *هیوم* خطابه‌های *سیسرو*[۷] را مثال می‌زند:

> «جایگاه والای *سیسرو* در مقام سخنور، بی‌شک مرهون موفقیت وی در این مورد خاص است. وقتی او داوران و مخاطبانش را به گریه وا می‌دارد، آن‌ها بیش از همه خوشحال می‌شوند و خوشنودی خود را از دادخواه ابراز می‌کنند. توصیف رقت‌انگیز *سیسرو* از قتل و کشتار ناخدایان سیسیلی به دست *ورس*[۸] شاهکاری از این نوع است» (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۹۰)

موضوع قتل عام ناخدایان سیسیلی ماجرایی واقعی و تاریخی است که تصور آن موجب تألم خاطر هر انسانی است. اما از زبان شیوای خطیبی چون *سیسرو* این حوادث دردناک به منشأیی برای لذت تبدیل می‌شود. در حالی که پیشتر *هیوم* در نقد رای *دوبو* گفته بود که تراژدی‌هایی که در زندگی واقعی رخ می‌دهند، نمی‌توانند منجر به همان لذتی شوند که در درام‌های تراژیک تجربه می‌کنیم. در این‌جا *یانگ* این مسأله را مطرح می‌کند که شاید *هیوم* در دام تناقض‌گویی افتاده است. اما بلافاصله این فرضیه را رد می‌کند. چرا که میان آن واقعیت برهنه‌ای که سرباز رومی با آن روبه‌رو شده با آن واقعیتی که از زبان *سیسرو* روایت می‌شود فاصله‌ای عمیق است که این فاصله به واسطه آنچه «ساحت زیبایی‌شناختی روایت» می‌نامیم پر می‌شود. بنابراین آنچه موجب می‌شود حادثه‌ای دلخراش تبدیل به «اندوهی مطبوع» شود واقعی یا غیرواقعی بودن آن حادثه نیست، بلکه شیوه‌ی روایت و تزیین آن واقعه به آرایه‌های صناعی است. مثالی که می‌تواند برای مخاطب ایرانی ملموس‌تر باشد تعزیه و نقالی است. البته میان تراژدی و تعزیه اختلافی معرفت‌شناختی وجود دارد. چون این دو از منظر جهان‌بینی و معرفتی به خاستگاهی متفاوت تعلق دارند. اما به نظر می‌رسد که آن پارادوکسی که به شرح آن پرداختیم درباره تعزیه نیز مصداق دارد و لذتی که تماشاگر تعزیه از دیدن و شنیدن حوادث دلخراش کربلای سال ۶۱ می‌برد در وهله‌ی اول غیرقابل توضیح است. به نظر می‌رسد که ساحت زیبایی‌شناختی تعزیه همچون تراژدی در استحاله‌ی عواطف ما بی‌تأثیر نباشد.[۹] نقطه‌ی آغاز نظریه *هیوم* درباره‌ی تراژدی از همین جا آغاز می‌شود. *هیوم* معتقد است به واسطه‌ی قوه‌ی خیال می‌توان یک رویداد تلخ را چنان با آرایه‌های صناعی مزین ساخت که انفعال منفی برآمده از آن به تأثری مثبت و شیرین «تبدیل» شود. بخش اعظم مقاله‌ی کوتاه *دیوید هیوم* به تشریح ایده «تبدیل» به عنوان راه‌حلی برای حل «معمای تراژدی» اختصاص دارد.

نظریه‌ی تبدیل و نقد آن

گفته شد که مسأله *دیوید هیوم* در مقاله **درباره تراژدی** یافتن راه حلی برای توضیح ذات متناقض‌نمای لذت تراژیک است. او می‌خواهد بداند که چطور ممکن است آدمی از تماشای نمایشی که سراسر دهشت و تألم است ملتذ شود؟ *هیوم* در پاسخ بدین سوال که چرا ما از تراژدی لذت می‌بریم نظریه‌ی تبدیل را ارائه می‌دهد. طبق نظر وی لذت تراژیک نتیجه غلبه انفعالی فرعی اما قوی‌تر (حظ استتیک) بر انفعالی اصلی اما ضعیف‌تر (تألم و اندوه) است.

ذات تراژدی دهشت است و تراژدی به حس ترس و شفقت منجر می‌شود و این انفعال جریان اصلی تراژدی است اما به واسطه‌ی دخالت قوه‌ی خیال، یک انفعال فرعی که همان حظ استتیک است بر کل فرآیند انفعالات غلبه کرده و نه تنها اندوه ناشی از آن انفعالات را از بین می‌برد بلکه از آن انفعالات پست‌تر در جهت تقویت خود بهره می‌جوید. تقویت انفعال فرعی به واسطه‌ی انفعال اصلی طبق قاعده «هم‌نشینی تلخ وشیرین» رخ می‌دهد. بدین معنی که گاهی یک احساس به واسطه‌ی هم‌نشینی با احساس متضادش تشدید شده و انفعال منفی را در راستای تقویت خودش به کار می‌گیرد. این فرآیند را در شرح نظریه تبدیل توضیح خواهیم داد.

ایده‌ی *هیوم* درباره‌ی تراژدی را می‌توان در قالب نظریه‌ی تبدیل[10] یا استحاله تبیین نمود. منظور از استحاله در نظر *هیوم* آستانه‌ای روان‌شناختی است که در آن یک تأثر منفی به واسطه‌ی «بیان زیبا» نه تنها عنصر منفی خود را از دست می‌دهد بلکه خود امر منفی به منشأیی برای لذت تبدیل می‌شود. اما چگونه چنین پدیده‌ای ممکن است؟ بخش پیچیده مقاله‌ی *هیوم* مربوط به همین قسمت می‌شود. در حقیقت پرسش اصلی آن است که آنچه *هیوم* تبدیل یا استحاله می‌نامد به چه معناست؟ *هیوم* تلاش می‌کند چنین فرآیندی را در ارتباط با دستگاه معرفت‌شناختی خود که مبتنی بر انطباعات و تصورات است توضیح دهد.

نکته‌ی بدیعی در تفسیر *هیوم* نه فقط از تراژدی بلکه درباره‌ی هنر وجود دارد. *هیوم* معتقد است که آنچه زیبایی می‌نامیم می‌تواند انطباعات منفی را استحاله بخشیده و به انطباعات مثبت مبدل سازد. اما بیان زیبایی‌شناختی چگونه این کار را انجام می‌دهد؟ پیش‌تر فیلسوفان باستان به نقش زیبایی و نسبت آن با نیکویی و حقیقت اشاره کرده بودند. در وهله‌ی اول ممکن است اینگونه تصور شود که لذت ناشی از زیبایی برآمده از مناسبتی است که امر زیبا با خیر (آگاتون) یا حقیقت پیدا می‌کند. اما نه تنها این فرضیه‌ی مدنظر *هیوم* نیست بلکه احتمالا *هیوم* اکیدا این ایده را رد می‌کند. *هیوم* یک فیلسوف تجربه‌گرا[11] است. تعبیر وی از پدیده‌های مختلف از جمله زیبایی‌شناسی تعبیری سوبژکتیو است و از آن‌جایی که زیبایی در ذات خود چیزها موجود نیست پس این لذت نمی‌تواند نتیجه‌ی نسبت یافتن زیبایی با خیر یا معرفت باشد. بر این اساس «نظریه تبدیل» *هیوم* را باید در ذیل روح کلی فلسفه‌ی تجربه‌گرای او یعنی در ذیل تقسیم‌بندی «انطباعات»[12] درک کرد. *هیوم* قطعا به نقش استتیک در فرآیندِ تبدلِ عنصر تلخی به عنصر شیرینی اعتقاد دارد اما برای آن چندان نقش معجزه‌آسایی قائل نیستَ و دَر گام نهایی آن را به انفعالات روان‌شناختی نسبت می‌دهد. در حقیقت دیدگاه *هیوم* به زیبایی یک دیدگاه سوبژکتیو است. او را باید بنیان‌گذار حقیقی «زیبایی‌شناسی مدرن» نامید. زیبایی‌شناسی سوبژکتیو *کانت* از بنیان بر ایده *هیوم* درباره ذوق و زیبایی استوار شده است. او خود در رساله‌ی **درباره معیار ذوق** می‌نویسد:

> «زیبایی کیفیتی در خود اشیاء نیست بلکه در ذهنی وجود دارد که در مورد اعیان تأمل می‌کند؛ به همین دلیل هر ذهنی زیبایی متفاوتی را درک می‌کند... جست‌وجوی زیبایی یا زشتی واقعی، همانند دعوی تلخی و شیرینی واقعی، جست‌وجویی بیهوده ست.» (هیوم، ۱۷۵۷: ۲۰۸-۲۰۹)

زیبایی از منظر *دیوید هیوم* شکلی از انطباعات است. می‌دانیم که انطباعات بر خلاف تصورات[13] الزاما ماهیت ارجاعی ندارند. یعنی ضرورتی ندارد به چیزی خارج از خود جهان ذهنی مرتبط شوند. زیبایی یک انطباع حسی است که با احساس درد و لذت مرتبط است. پس علی‌رغم اینکه این انطباع از سوی ابژه‌ای در جهان خارج تحریک می‌شود اما خود زیبایی کیفیتی واقعی نیست.

زیبایی کیفیتی واقعی نیست، بلکه احساسی است که متعلق به شخص است؛ زیرا به عنوان یک عاطفه، زیبایی انطباع درونی غیرقابل تحلیل است. احساسات اعیانی را که از آن‌ها متداعی شده‌اند بازنمایی نمی‌کنند؛ زیرا آن‌ها می‌توانند به سادگی به اعیانی غیر از علت‌شان نسبت داده شوند. به عنوان نتیجه‌ی تعامل ما با عالم، احساسات نمی‌توانند به صورت معتبر و قابل اعتماد، ما را در مورد طبیعت علت‌شان آگاه سازند. پس زیبایی تنها در احساس وجود دارد و ما آن را احساس می‌کنیم. (سلمانی، ۱۳۸۹: ۷٤)

به طور کلی از منظر *هیوم* هیچ ارتباطی علی میان لذت ناشی از زیبایی و خود ابژه وجود ندارد. یعنی در هر حال آنچه انطباع زیبایی‌شناختی می‌نامیم در نسبت با ابژه همواره بیگانه باقی می‌ماند. از منظر *هیوم* زیبایی کیفیتی ثانوی است. بر همین مبنا بود که *کانت* امر زیبا را در ذیل حکم تأملی طبقه‌بندی کرد. او از این منظر بسیار تحت‌تاثیر *هیوم* بود.

«از آن جایی که احساس زیبایی یک انفعال آرام است، پس انطباعی تأملی است و به خاطر همین امر نمی‌تواند چیزی را بازنمایی کند.» (گراسیک، ۱۹۹٤: ۸۰)

همین دیدگاه را *دیوید هیوم* درباره‌ی شعر به کار می‌برد و نشان می‌دهد که در بحث از زیبایی تفاوتی میان هنرهای مختلف قائل نیست:

«اگر دقیق صحبت کنیم زیبایی در شعر قرار ندارد، بلکه در احساس یا ذوق خواننده است. اعیان هنری زیبا فی‌نفسه دارای هیچ ارزش و اعتباری نیستند.» (هیوم، ۱۸۲٦: ۱۸۸)

به طور خلاصه می‌توان گفت که از منظر *هیوم* آنچه زیبایی می‌نامیم با حس لذت مرتبط است و آنچه زشتی می‌نامیم با حس درد. بنابراین زیبایی و زشتی جزو انطباعات تأملی[۱٤] هستند و همچون سایر انطباعات تأملی به زمینه‌ای بستگی دارند که فرد در آن تجربه شخصی خود را دارا است. بنابراین انفعالات و هیجانات از شخصی به شخص دیگر متفاوت هستند. حسادت احساسی است که از مقایسه‌ی توانایی‌های مالی من با توانایی‌های مالی شخص دیگر ایجاد می‌شود؛ دقیقا همان‌گونه که احساس گرمی و سردی در ارتباط با هم و در مقایسه با حالت پیشین خود ما نتیجه می‌شود. همین حقیقت در مورد زیبایی و زشتی نیز صادق است. (تاونسند،۹۲:۲۰۰۱)

بنابراین از منظر *هیوم* فارغ از اینکه دلیل حقیقی زیبایی اجسام چه می‌تواند باشد ما آن‌ها را صرفا بدین واسطه زیبا می‌نامیم که موجب برانگیختن احساس لذت و تحسین ما می‌شوند. *هیوم* تاکید می‌کند که حتی فیلسوفانی که قائل به ساحت ابژکتیو زیبایی هستند نتوانستند از این مسأله چشم بپوشند که در نهایت زیبایی به واسطه لذت درک می‌شود. اینکه چه چیز باعث این لذت می‌شود از منظر *هیوم* اصلا قابل اثبات نیست:

اگر تمامی فرضیاتی را در نظر بگیریم که یا با توسل به فلسفه و یا با توسل به عقل سلیم درصدد متمایز کردن زیبایی از زشتی‌اند، پی خواهیم برد که همه‌ی آن‌ها در این عبارت خلاصه می‌شوند که زیبایی عبارت است از نظم و ساختار اجزایی که یا مطابق با ساخت اولیه‌ی طبیعت و یا مطابق با هوس و مزاج شخصی یا مطابق با آداب و رسوم هماهنگ شده‌اند تا لذت و خرسندی را به روح اعطا کنند. (هیوم، ۱۸۸۸: ۲۹۹)

در این‌جا پرسشی مطرح می‌شود: اگر *هیوم* زیبایی را امری سوبژکتیو می‌داند که به قلمرو

عواطف ما مربوط می‌شود در این صورت چگونه می‌توان اختلافات ذوقی موجود را توجیه کند. این مسأله به ویژه در نسبت با مقوله‌ی نقد هنری برجسته‌تر می‌شود. به عبارتی اگر کیفیت عینی مشخصی وجود ندارد پس چگونه می‌توان اختلافات ذوقی را رفع کرد و حکم به زیبا بودن چیزی داد. در این‌جا *هیوم* از حکم مشترک داوران راستین سخن می‌گوید و آن را به عنوان معیار ذوق مطرح می‌کند.

> «بررسی دقیق نشان می‌دهد که این معیار تنها در داوری‌های ساده و غیر مقایسه‌ای می‌تواند مفید واقع شود... اگر زیبایی احساس لذت‌بخش است، هر شخصی احساس خود را معتبر می‌داند و حاضر نیست احساس دیگری را جایگزین کند.» (سلمانی، ۱۳۹۰: ۱۴۳)

اما در مورد تراژدی کار به مراتب پیچیده‌تر می‌شود. چرا که در این‌جا نه با یک احساس بلکه با دو احساس آشکارا متناقض روبه‌رو هستیم. از این رو تراژدی برای *دیوید هیوم* همچون یک چالش ظهور می‌کند که با معیار ذوقی که او تعریف می‌کند سازگار نیست. از این رو *هیوم* دست به دامن نظریه‌ی تبدیل می‌شود. سوال این است که *هیوم* تا چه حد در توجیه این تناقض موفق است؟

به نظر می‌رسد که ساحت متناقض‌نمای تراژدی ـ که همان همزیستی دو انطباع رنج و لذت است ـ *هیوم* را از میدان به در نکرده و فیلسوف تلاش می‌کند که این ناسازه را همچنان در ذیل فلسفه خود توجیه کند. بر این اساس از منظر *هیوم* لذت تراژیک محصول غلبه یک انفعال قوی‌تر بر یک انفعال ضعیف‌تر است. نظریه تبدیل *هیوم* را باید در چهارچوب همان فلسفه‌ی *هیوم* درباره‌ی انطباعات درک کرد. به این معنا وقتی *هیوم* می‌گوید زیبایی می‌تواند تلخی را به شیرینی مبدل سازد منظورش این نیست که «موضوع تقلید» به واسطه‌ی قرار گرفتن در کانون یک کنش زیبایی‌شناختی دستخوش تحول هستی‌شناختی می‌شود. حتی این ایده را نیز در سر ندارد که لذت زیبایی‌شناختی نتیجه‌ی تحول و بازشناخت در مخاطب است. ایده‌ی *هیوم* درباره‌ی نقش زیبایی در تبدل تلخی به شیرینی دلالت بر «احساس ناظر بر زیبایی» دارد، نه خود زیبایی. یعنی لذت تراژیک نتیجه غلبه انفعال ناظر بر زیبایی بر تألم برآمده از وضعیت تراژیک است. در حقیقت صرفا یک انفعال فرعی، اما قوی‌تر بر یک انفعال اصلی اما ضعیف‌تر غلبه می‌کند. به همین خاطر *هیوم* به هنرمند گوشزد می‌کند که در نهایت انفعال اصلی باید در حدی باشد که تحت انقیاد انفعال فرعی قرار گیرد، در غیر این صورت حظ استتیک قادر نیست تألم تراژیک را در خود حل کند:

> چه بسا عمل بازنمایی‌شده در تراژدی بسیار خونین و خشونت‌بار باشد و چنان هراسی بر دل بیفکند که خشنودی از پی نیاورد؛ و نیروی وافر بیان، که وقف توصیف چنین اعمالی شده است، تنها به غم و اندوه ما بیافزاید. عملی که در تراژدی **نامادری جاه‌طلب** بازنمایی می‌شود اینگونه است: پیرمردی محترم که به اوج خشم و یأس رسیده، به سمت ستون می‌دود و چنان سرش را بر آن می‌کوبد که سرتاسر ستون با مغز به هم ریخته و لخته‌های خون وی آلوده می‌شود. تئاتر انگلستان مملو از چنین تصاویر شوکه‌کننده‌ای است. (هیوم، ۱۳۸۵: ٦١)

بنابراین هیوم معتقد است اگر خشونت از یک حدی بگذرد این لذت زایل خواهد شد. احتمالا *هیوم* تصور می‌کرد به همین خاطر است که تراژدی‌نویسان یونان کهن از نمایش مستقیم وقایع دهشتناک مثل خودکشی به روی صحنه پرهیز می‌کردند. بنابراین نظریه‌ی تبدیل از دیدگاه *هیوم* مستلزم شکلی از تعادل میان دو انفعال کاملا متضاد است. دهشت تراژیک تا آن‌جا تحمل

می‌شود که در نهایت مغلوب ذوق زیبایی‌شناختی هنرمند شود و به منشأیی برای لذت مبدل شود. اما نقش قوه‌ی خیال در این بین چیست؟ *هیوم* به طور کلی دو نقش برای قوه‌ی خیال قائل است. در وهله‌ی اول قوه‌ی خیال نقش تبدیل انطباعات به تصورات را دارد و در وهله‌ی دوم قوه‌ی خیال با ترکیب غریب و نوآورانه تصورات موجب برانگیختن ذوق ما می‌شود. اولی منشأ تصورات و دومی منشأ هنر است. پس نقش قوه خیال در این‌جا صرفا در ارتباط با مهارت، صناعت و خلاقیت هنرمند معنا پیدا می‌کند و *هیوم* هرگونه نظریه مبتنی بر الهام هنری را رد می‌کند. در حقیقت تأثیر برآمده از هنر محصول تکنیک و خلاقیت است و *هیوم* هرگونه منشأ فرا تجربی همچون الهام یا شهود هنری را قبول ندارد. مفهوم نبوغ برای *هیوم* تنها توانایی هنرمند در راستای به کارگیری آن چیزی است که «سبک خاص هنری»[۱۵] می‌نامیم.

> این تأثیر عجیب ناشی از همان بیان بلیغ و فصیحی است که تصویر هولناک را بازنمایی می‌کند. نبوغ لازم برای توصیف زنده ماجراها، هنر گردآوری تمام صحنه‌های دلخراش، مهارت در به سامان آوردن آن‌ها، فعال ساختن قوای عالی، همراه با نیروی بیان و زیبایی اوزان خطابی، خرسندی بسیار زیادی به مخاطبان می‌بخشد و وجد و شعف را در آنان بر می‌انگیزد. بدین وسیله، حزن انفعالات غم‌انگیز نه تنها به یاری نیروی قوی‌تر عنصری متضاد، مغلوب و زایل می‌شود، بلکه کل جریان این انفعالات به لذت تبدیل می‌شود. (هیوم، ۱۳۸۵: ۵۵)

بنابراین نظریه‌ی تبدیل شامل دو گام می‌شود. لذت تراژیک در دقیقه‌ی اول برآمده از دخالت قوه خیال و ذوق زیبایی‌شناختی و در دقیقه دوم محصول غلبه احساس ناظر بر این ذوق بر دهشت برآمده از آن از سوی مخاطب است. بنابراین دیدگاه *هیوم* به تأثیر تراژیک کاملا متوجه ساحت حسی و تجربی مسأله است و او برای لذت تراژیک شأنی معرفت‌شناختی قائل نیست. در واقع این لذت یا حظ استتیک نه محصول نبوغ هنرمند و شکلی از سلوک اخلاقی و معرفت‌شناختی وی بلکه صرفا وابسته به «سبک بیانگری هنرمند» یا ساحت ایدیوسینرکراتیک اثر است.

> لذتی که شاعران، خطیبان و موسیقیدانان، با برانگیختن غم، اندوه، خشم و همدلی در ما به وجود می‌آورند آنگونه که در وهله‌ی اول به نظر می‌رسد، چندان هم عجیب یا متناقض نیستند. نیروی خیال، قدرت بیان، نیروی اوزان خطابی و افسون خیال همگی طبعا مایه‌ی خرسندی ذهن‌اند: و وقتی موضوعی که به واسطه‌ی نیروهای مذکور بازنمایی شده با برخی تأثیرات همراه شود، همچنان لذت به واسطه تبدیل جریان فرعی به جریان اصلی، افزایش می‌یابد. اگرچه انفعالاتی که بر اثر ظهور امری واقعی تحریک می‌شود، دردناک‌اند (چنانکه ممکن است در حالت طبیعی نیز چنین باشد)، اما وقتی که هنرهای زیبا آنها را فعال کنند چنان متلائم، تلطیف و تعدیل می‌یابند که مخاطب را به اوج التذاذ رهنمون می‌سازند. (هیوم، ۱۳۸۵: ۵۹)

منظور *هیوم* از جریان فرعی همان انطباعات مثبت ناشی از حظ استتیک است و منظورش از «جریان اصلی»، تألم برآمده از دهشت تراژیک. پاسخی که *هیوم* باید به ما بدهد این است که چگونه هنرهای زیبا از جمله تراژدی می‌تواند جریان فرعی انطباعات ما را به جریان اصلی تبدیل کند؟ به زعم نگارنده ابهام، پیچیدگی و حتی مغالطه *هیوم* در توضیح این مسأله از همین‌جا آغاز می‌شود. *هیوم* معتقد است این حظ استتیک چنان مخاطب را ملتذ می‌سازد که

همان صحنه‌های ناگوار به منشأیی برای لذت وافر تبدیل می‌شوند. چگونه؟ *هیوم* در ابتدا به نظریه‌ی «هم‌نشینی تلخ و شیرین» تمسک می‌جوید. از منظر وی آنچه به لذت تراژیک غرابت می‌بخشد و آن را از سایر شئون التذاذ زیبایی‌شناختی متمایز می‌کند هم‌نشینی دو عنصر تلخ و شیرین است. اما نباید دچار این سوءفهم شد که *هیوم* از نوعی دوگانه‌انگاری حرف می‌زند. هیچگونه ثنویت و دوآلیسمی در اندیشه‌ی *هیوم* راه ندارد. بنابراین همان‌طور که *الکس نیل* اشاره می‌کند مفهوم هم‌نشینی تلخ و شیرین را نباید در قالب دوآلیسم فهمید. (نیل، ۱۹۹۲: ۱۵۳) از منظر *هیوم* نفس انسان وقتی بیشترین التذاذ را از یک پدیده می‌برد که عنصر متمایزش همزمان حاضر باشد. همین غرابت است که انسان را به وجد می‌آورد و لذت او را از پدیده مورد نظر «فزونی» می‌بخشد. *هیوم* برای اینکه منظور خود بهتر بیان کند چند مثال دیگر می‌آورد. در واقع *هیوم* با ذکر مثال‌هایی تلاش می‌کند تا نشان دهد که الگوهای دیگری که بیانگر قاعده‌ی «هم‌نشینی تلخ و شیرین» است وجود دارند. وضعیت‌هایی که حضور عنصر تلخ نه تنها موجب رنجش نمی‌شود بلکه لذت برآمده از عنصر اصلی را فزونی می‌بخشد. مثلا می‌گوید:

> «حسادت انفعالی دردناک است، اما بدون دخالت آن، تأثر مطلوب عشق به سختی دوام و قرار می‌یابد.» یا در مثالی دیگر می‌گوید: «هیچ چیز وجود دوست را به اندازه مرگش عزیز نمی‌کند» (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۸۵)

این مثال‌ها آشکارا ارتباطی به لذت تراژیک ندارد و خودِ *هیوم* از این مسأله آگاه است و تنها قصد دارد توضیح دهد که چگونه یک انفعال مثبت در نتیجه‌ی هم‌نشینی با عنصر متضادش فزونی می‌یابد:

> «برای اثبات این نظریه لازم است مثال‌های دیگری بیاوریم که در آن‌ها جریان فرعی تبدیل به جریان اصلی می‌شود و به آن نیرو می‌بخشد، اگرچه به طریقه‌ای متفاوت و حتی برخی مواقع به شیوه‌ای معکوس».(هیوم، ۱۷۵۷: ۱۹۵)

اما به زعم نگارنده قیاس *هیوم* در این‌جا یک قیاس مع‌الفارق است. چرا که قاعده‌ی «هم‌نشینی تلخ و شیرین» دست‌کم در مورد تراژدی چندان مصداق ندارد. تراژدی مملوء از صحنه‌های دهشتناک است که در نهایت با یک یا چند فاجعه تلخ به پایان می‌رسد و تراژدی‌نویس آگاهانه و بنا بر اصول ژانر عمل می‌کند. آیا سرنوشتی تلخ‌تر از اتفاقی که برای *اودیپ*[۱۶] افتاد می‌تواند وجود داشته باشد؟ او نادانسته پدر خود را به قتل می‌رساند و با مادر خود همخوابه می‌شود. مادر در پایان دست به خودکشی می‌زند و *اودیپ* چشمان خود را کور می‌کند. شاید قاعده‌ی همنشینی تلخ و شیرین در مورد ملودارم مصداق داشته باشد اما در مورد تراژدی بعید است. البته نویسنده بر این مسأله التفات دارد که منظور *هیوم* از انفعال شیرین در تراژدی انفعالی است که از حظ استتیک ناشی می‌شود. در واقع منظور *هیوم* از جریان اصلی همان انفعال منفی‌ای است که برآمده از ترس و دهشت تراژیک است و منظور او از جریان فرعی انفعال مثبتی است که از حظ استتیک ناشی می‌شود. از منظر *هیوم* انفعال دوم هرچند فرعی و ذاتی واقعه نیست اما چون قوی‌تر است بر انفعال اول غلبه می‌کند و حس تلخکامی را به التذاذ مبدل می‌سازد. مشکل این‌جاست که مثال‌های *هیوم* دلالت بر هم‌نشینی دو انفعال متضاد اما هم‌جنس دارد اما در مورد تراژدی با دو انفعال نامتجانس روبه‌رو هستیم. شاید اصل حرف *هیوم* این باشد که این حس التذاذ تراژیک به واسطه غرابت و تضادی که میان فرم زیبا و محتوای دهشتناک وجود دارد «فزونی» می‌یابد. یعنی اگر آن محتوای دهشتناک و متعاقبا انفعال متألمانه ناشی از آن وجود نداشت لذت تراژیک به شکل کامل خود به ثمر نمی‌نشست.

به‌همین خاطر این بار از الگویی هنری مدد می‌جوید تا سوءتفاهم‌ها را رفع کند:

> «نقاشی‌هایی که ترس و رنج حاد را به تصویر می‌کشند خوشایندتر از نقاشی‌هایی هستند که سوژه‌های بسیار زیبا را در زمینه‌ای آرام و خاموش نمایش می‌دهند.» (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۸۸)

ما در عین حال هم از تراژدی **اودیپ** نوشته‌ی *سوفوکل*[۱۷] لذت می‌بریم و هم از نقاشی *ژاک لویی داوید*[۱۸] به نام **مرگ سقراط**. هر دو اثر واقعه‌ای تلخ را بیان می‌کنند و در عین حال هر دو موجب التذاذ می‌شوند. می‌توان مثال‌های بی‌شماری از هنرهای مختلف را در این‌جا فهرست کرد اما این مثال‌ها چه چیزی را ثابت می‌کند؟ *هیوم* می‌گوید انفعالی که از حظ استتیک اثر نصیب ما می‌شود بر انفعال منفی برآمده از موضوع اثر غلبه می‌کند. به این ادعای *هیوم* دو ایراد وارد است. اولا منظور از این حظ استتیک چیست؟ به نظر می‌رسد منظور *هیوم* از لذت زیبایی‌شناختی انفعال مثبتی است که ناظر بر صورت اثر و جنبه‌های تکنیکال آن است. همچون خطابه‌های سیسرو که مزین به فن بلاغت و آرایه‌های کلام است. در مورد هنری همچون نقاشی یا مجسمه‌سازی نیز می‌توان این حظ استتیک را در قالب حظ بصری تجربه کرد. اما حظ استتیک در مورد یک تراژدی مکتوب که شامل صحنه‌هایی مالامال درد است چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ بر این اساس *یانگ* (۲۰۱۳: ٦٥) معتقد است لذت تراژیک را نمی‌توان به حساب غلبه‌ی احساس ناظر بر زیبایی گذاشت. *یانگ* قطعه‌ای از نمایشنامه‌ی **فاوست** را مثال می‌زند و توضیح می‌دهد که هیچ حس التذاذ زیبایی‌شناختی‌ای در این قطعه وجود ندارد. در حقیقت تراژدی به هیچ‌وجه تلاش نمی‌کند که ما را مفتون جلوه‌های صرف زیبایی‌شناسی یا شاعرانه اثر نماید. تراژدی‌نویس هرگز حقیقت تلخ تراژیک را قربانی بیان آیدیوسینکراتیک اثر نمی‌کند. *هیوم* معتقد است که دهشت تراژیک از یک حدی نباید تجاوز کند؛ در غیر این صورت انفعال ناظر بر درد می‌تواند بر انفعال ناظر بر حظ استتیک غلبه کند. سوال این است که این مرز را چه کسی تعیین می‌کند؟ به عنوان مثال آیا ادعای *هیوم* با هنر مدرن همخوانی دارد؟ *هیوم* چگونه می‌تواند لذت بر آمده از آثار *فرانسیس بیکن*[۱۹] یا برخی آثار سینمای مدرن که سرشار از خشونت و دهشت است را توجیه کند؟ با این حال ما از این آثار ـ هر چقدر هم که خشن باشند ـ لذت می‌بریم.

دوما بر فرض مثال ما بتوانیم نشانه‌های این حظ استتیک را در اثر بیابیم. هرچقدر هم انفعال مثبت برآمده از فرم و تکنیک اثر قوی باشد باز هم تنها می‌تواند موجب غلبه بر انفعال منفی شود، نه اینکه موجب تبدل آن گردد. چرا که قاعده هم‌نشینی تلخ و شیرین در این‌جا مصداقی ندارد. نکته این‌جاست که دیگر این انفعال مثبت (حظ استتیک) را نمی‌توان عنصری متضاد با انفعال منفی در تراژدی قرار داد و در این‌جا ما با دو انفعال از دو جنس متفاوت روبه‌رو هستیم. به همین خاطر قیاس *هیوم* در این‌جا یک قیاس مع‌الفارق است. پرسشی که *هیوم* باید پاسخ دهد این است که احساس ناظر بر زیبایی چگونه می‌تواند ماهیت عواطف متألمانه را تغییر دهد؟ *هیوم* می‌گوید:

> کشش یا شور ناشی از غم، همدلی و خشم، با فعال شدن احساسات ناظر به زیبایی سمت و سوی جدید می‌یابد. هنگامی‌که این احساسات غالب شوند کل ذهن را تسخیر و احساسات دسته اول را به خود تبدیل می‌کنند، دست‌کم آنها را چنان تحت تأثیر قرار می‌دهند که کاملا ماهیتشان را تغییر می‌دهند و روح که در همان اثناء مسحور بلاغت کلام شده و به نیروی انفعال غلیان یافته، در کل تحت تأثیر جریانی نیرومند قرار می‌گیرد که از هر جهت مسرت بخش است. (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۹۱–۱۹۲)

مبرهن است که قطعه‌ی فوق که لحنی شاعرانه دارد قادر نیست پاسخی مستدل به پرسش ما بدهد. چگونه احساس ناظر بر زیبایی می‌تواند کشش یا شور ناشی از غم را سمت و سویی جدید بخشد؟ *هیوم* تنها به این پاسخ اکتفا می‌کند که: «هنگامی که این احساسات غالب می‌شوند کل ذهن را تسخیر و احساسات دسته اول را به خود تبدیل می‌کنند». *هیوم* هرگز به روشنی توضیح نمی‌دهد چگونه این تبدل اتفاق می‌افتد؟ قاعدتا در بهترین حالت غلبه حظ استتیک می‌بایست منجر به محو شدن تألم تراژیک شود یا از زاویه‌ای دیگر این تألم را تشدید کند، نه اینکه آن را تبدیل نماید.

اما اگر لذت تراژیک ناشی از حظ استتیک نیست پس ناشی از چیست؟ قطعا *هیوم* یک گام رو به جلو برداشته است. او نکته ظریفی را در تراژدی تشخیص داده است: تراژدی رنج را تخفیف نمی‌دهد بلکه آن را تبدیل می‌کند:

> تأثری که ذهن را بر می انگیزد و قسمت اعظم روح را به غلیان در می‌آورد، تاثری است که نیروی جریان غالب آن را کاملاً به لذت مبدل کرده است. پس این افسانه تراژدی است که با القای احساسی جدید و نه صرفاً با تخفیف یا تقلیل غم، انفعال را متلائم می کند. چه بسا غمی واقعی را تدریجاً تخفیف دهید، تا آنکه کاملاً از بین برود؛ اما هرگز در هیچکدام از این مراحل تدریجی تخفیف و از بین رفتن غم لذتی ایجاد نمی‌شود. (هیوم، ۱۷۵۷: ۱۹۲–۱۹۳)

از منظر *دیوید هیوم* فرآیند حاکم بر تراژدی فرآیند تبدیل اندوه به لذت است. بر این اساس هرچقدر مرتبه مصیبت بالاتر و اندوه برآمده از آن عمیق‌تر باشد به واسطه نیروی خیال حس التذاذ بیشتری به آدم دست می‌دهد. به شرطی که آن‌چه به تصویر کشیده می‌شود دست کم از منظر بصری خاطر مخاطب را پریشان نسازد. کار سخت *هیوم* این است که توضیح دهد که چگونه این مکانیسم در تراژدی عمل می‌کند؟ یک استدلال این است که تراژدی از منظر معرفت‌شناختی دست به دگردیسی مفهوم رنج می‌زند. اما *هیوم* این استدلال را نمی‌پذیرد. روح تجربه‌گرای فلسفه‌اش به او چنین اجازه‌ای نمی‌دهد. نگرش او به امر زیبا، نگرشی سوبژکتیو است. از نظر *هیوم* زیبایی را باید در انطباعات انسان بجوییم؛ زیبایی در خود اشیاء نیست، بلکه در ذهنی است که در مورد اشیاء تأمل می‌کند. زیبایی احساسی متعلق به ذوق است. درواقع ما وقتی به یک شیء نگاه می‌کنیم آن شیء به واسطه‌ی انطباعات و تصورات در ذهن حاضر می‌شود. در این‌جا این انطباعات با احساس یا انفعال ملایمی همراه می‌شود که همان زیبایی است. بنابراین زیبایی یک انطباع ثانوی است و متعلق به خود شیء نیست. پس مسأله نسبت میان امر زیبا و معرفت منتفی است. به همین خاطر *هیوم* اصرار دارد که مسأله تبدیل را در تراژدی در نسبت با انفعالات توجیه کند. آن‌چه موجب لذت ما را فراهم می‌کند نه خود واقعه بلکه بیان زیبایی‌شناختی آن واقعه در قالب روایت، بلاغت یا تقلید است. به زبان ساده *هیوم* معتقد است ما از تراژدی یا هرگونه بیان صناعی واقعه تراژیک لذت می‌بریم تنها به این خاطر که لذت ناشی از حظ زیبایی‌شناختی بر تألم ناشی از اصل واقعه غلبه کرده و بدین واسطه رنج به منشأیی برای لذت تبدیل می‌شود.

اشکال نظریه‌ی *هیوم* از همین‌جا مشخص می‌شود. *هیوم* لذت تراژیک را به صرف انفعالات روان‌شناختی تقلیل می‌دهد. به همین خاطر او تفاوتی میان تراژدی با سایر هنرهای صناعی قائل نیست و شاید تنها تراژدی را شکل کامل‌تری از آن‌ها می‌داند. بنابراین همان‌طور که ملاحظه می‌شود لذت تراژیک از منظر هیوم نه نتیجه‌ی یک تحول معرفت‌شناختی بلکه صرفا به واسطه‌ی غلبه‌ی احساس ناظر بر زیبایی رخ می‌دهد.

اما خیلی زود تراژدی در برابر این استدلال مقاومت می‌کند. تقلیل لذت تراژیک به صرف انفعالات ما را با تناقض‌هایی روبه‌رو می‌سازد. پیش‌تر *هیوم* در رساله‌ی **در باب طبیعت انسان** نظریه تبدیل را به شکلی دیگر مطرح کرده بود. بنابراین نظریه «اگر دو انفعال همزمان تجربه شود، انفعال مسلط، انفعال مادون خود را در خود جذب می‌کند و به موجب آن نیروی دیگری می‌یابد، حتی اگر این انفعالات در ماهیت خودشان با هم متضاد باشند.»(پیتون، ۱۹۷۳: ۱۲۷) همین دیدگاه را *هیوم* در ارتباط با تراژدی به کار می‌گیرد. *هیوم* تصور می‌کند که ترس و شفقت برآمده از تراژدی به واسطه‌ی حظ استتیک فروکش می‌کند و لذت ناشی از ساحت هنری آن بر درد و تألم غلبه می‌کند. این مسأله مورد نقد *یانگ* واقع می‌شود و *یانگ* این ادعا را مخالف نظریه‌ی خود *هیوم* درباره‌ی انطباعات می‌داند:

> «دو عاطفه هرگز نمی‌توانند به طور همزمان تجربه شوند، یا دست کم حداقل برای مدت بسیار کمی می‌توانند به طور همزمان تجربه شوند، زیرا عاطفه مادون تقریبا بی‌درنگ به واسطه عاطفه مسلط جذب و به بیان دیگر، فرونشانده می‌شود» (یانگ، ۲۰۱۳: ٦٤)

یانگ به درستی می‌پرسد چگونه امکان دارد در طول تراژدی همزمان ما با ترس و شفقت از یک سو و لذت زیبایی‌شناختی از سوی دیگر مواجه باشیم؟ از این بگذریم که این دو انفعال حتی از یک سنخ هم نیستند.

حقیقت این است که قاعده همنشینی تلخ و شیرین اصلا در مورد تراژدی مصداق ندارد. احساس ناظر بر زیبایی هیچ تجانسی با احساس تألم ناظر بر دهشت تراژیک ندارد. شاید آنچه *هیوم* حظ استتیک می‌نامد بتواند بر تألم برآمده از دهشت تراژیک غلبه کرده و آن را تخفیف دهد اما هم‌نشینی آن‌ها نه تنها به فرآیند تبدیل منجر نمی‌شود بلکه بر اساس نقد *یانگ* بسیار بعید و حتی غیر ممکن است. آنچه مبرهن است نظریه‌ی *هیوم* به قواره‌ی تراژدی نمی‌نشیند. مشکل از آن‌جایی آغاز می‌شود که *هیوم* می‌خواهد لذت تراژیک را در چهارچوب تجربه‌گرایی و در نسبت با انفعالات آدمی و معیار ذوق توجیه کند. اما همان‌طور که گفته شد تراژدی در برابر این موضع مقاومت می‌کند. به این معنا که قابل تصور نیست که صرف «بیان زیبا» بتواند دهشت نهفته در امر تراژیک را توجیه کند. اما اگر لذت تراژیک نتیجه‌ی بیان زیبا نیست پس از چه چیزی ناشی می‌شود؟ حقیقت این است که *هیوم* تنها فیلسوفی نیست که در جهت توجیه معمای تراژدی کوشیده است. بر خلاف *هیوم*، *نیچه* تلاش می‌کند تا لذت تراژیک را با جهان‌بینی انسان یونانی به زندگی و مقوله‌ی رنج پیوند داده و از دریچه‌ی اگزیستانسیالیسم به مقوله بنگرد. از این نظر لذت تراژیک می‌تواند نتیجه‌ی کارکرد تراژدی‌ها در ذیل توجیه زیبایی‌شناختی هستی باشد. از منظر *نیچه* یونانیان تلاش می‌کردند تا با توجیه زیبایی‌شناختی از زندگی بر مسأله شر و تناقض ذاتی زندگی غلبه کنند. در حقیقت یونانیان راه‌حلی دیگری برای توجیه رنج یافتند؛ راه‌حلی زیبایی‌شناختی. وقتی *نیچه* می‌گوید: «زندگی تنها به مثابه پدیداری زیبایی‌شناختی قابل توجیه است» (نیچه، ۱۹۹۹: ۸) درواقع جهان‌بینی انسان یونانی عصر تراژدی‌ها را به بیان در می‌آورد. از این نظر یونانیان تلاش کردند تا بدون اتکاء به هر الوهیت یا عنصر خارج از دستگاه[۲۰] مسأله‌ی شر را توجیه کنند. اختراع تراژدی یکی از این راه‌حل‌های زیبایی‌شناختی برای توجیه مسأله‌ی رنج بود. بنابراین امر تراژیک در وهله‌ی اول در برابر آن‌چیزی قرار می‌گیرد که رویکرد دیالکتیکی و مسیحی به زندگی خوانده می‌شود. درواقع «مسئله‌ی دیالکتیک» و مسئله‌ی «امر تراژیک» یکی است و آن حل کردن تناقض زندگی به واسطه وجود رنج است. اما اختلاف در همین صورت

مسئله خود را نشان می‌دهد. دیالکتیک (چه از نوع مسیحی و چه غیر مسیحی) با تمییز دادن این رنج به عنوان عنصر منفی تلاش می‌کند تا این تناقض را حل کند. مسأله رنج در دیالکتیک به مثابه امر منفی یعنی فقدانِ لذت ظهور می‌کند. اما تراژدی از راه دیگری تلاش می‌کند تا مسئله را حل نماید. امر تراژیک اصلا رنج را به عنوان یک تناقض تشخیص نداده و از اینرو آن را در برابر زندگی قرار نمی‌دهد. امر تراژیک به رنج آری می‌گوید (دلوز،۱۹۸۳: ۱۲) بنابراین *نیچه* برای تراژدی نوعی ساحت هستی‌شناختی قائل بود و آن را در چهارچوب جهان‌بینی انسان یونانی تفسیر می‌کرد. بنابراین تراژدی منجر به شکلی از معرفت می‌شود که با توجیه زیبایی‌شناختی از هستی هماهنگی دارد. مخاطب تراژدی با تماشای آن به این معرفت دست می‌یابد که وجود رنج و حتی شر برای معنا بخشیدن به هستی ضروری است. به عبارتی اگر از منظر ابدی به هستی بنگریم اصلا مقولاتی همچون شر و رنج وجود ندارند. بدین ترتیب لذت تراژیک نه نتیجه‌ی بیان زیبا بلکه نتیجه‌ی آن چیزی است که می‌توان معرفت تراژیک نامید. چنین معرفتی به خودی خود خالی از نتایج اخلاقی نیست. چرا که این بازشناخت (آناگنوریسیس) به خودی خود زمینه را برای نوعی تزکیه‌ی اخلاقی فراهم می‌کند که *ارسطو* آن را کاتارسیس می‌نامد.

> پس تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر یک به حسب اختلاف اجزا مختلف، و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطه نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را بر می‌انگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات (کاتارسیس) گردد. (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۶)

به نظر می‌رسد هم *نیچه* و هم *ارسطو* قصد داشتند تلویحا به توجیه ذات متناقض‌نمای لذت تراژیک بپردازند و بدین پرسش پاسخ دهند که چرا ما از تراژدی لذت می‌بریم. هر چند هیچ‌یک به طور مستقیم این پرسش را مطرح نکردند اما به نظر می‌رسد وجود همین تناقض، محرک اصلی آن‌ها برای پاسخ به پرسش «چیستی تراژدی» بوده است. این پرسش که چگونه به تصویر کشیدن آنچه در ذات خود چیزی جز دهشتِ مفرط و حتی آگاهانه نیست می‌تواند برای انسان خوشایند باشد؟ آن‌ها گمان می‌کردند لذت تراژیک به خودی خود نه نتیجه‌ی حظ زیبایی‌شناختی و فرمالیستی، بلکه نتیجه نوعی بازشناخت است که در ذیل آن ایده‌ی رنج در فرآیند توجیه زیبایی‌شناختی از هستی استحاله می‌یابد و لذتی را رقم می‌زند که به خودی خود به سلوک اخلاقی انسان ختم می‌شود. سلوکی که به خودی خود این لذت را فزونی می‌بخشد.

نتیجه‌گیری

مثال تراژدی نشان می‌دهد که دیدگاه سوبژکتیو *دیوید هیوم* درباره‌ی ذوق و زیبایی در ارتباط با تراژدی با چالش جدی روبه‌رو است. آشکار است که تحویل لذت زیبایی‌شناختی به صرف قلمرو انطباعات توضیح‌دهنده آن‌چه لذت تراژیک می‌خوانیم نیست. اختصاص مقاله‌ای جداگانه به تراژدی از سوی *دیوید هیوم* نشان می‌دهد که مسأله لذت تراژیک نزد او مسأله‌ای بغرنج بوده است. اینکه *هیوم* تا چه حد توانسته بر این چالش فائق آید محل تردید است. عدم رابطه منطقی میان ایده‌های مطرح شده در مقاله، ارجاعات و مثال‌های نه چندان مأنوس و استدلال نه چندان قانع‌کننده *هیوم* نشان می‌دهد که حقیقتا تراژدی در دستگاه فلسفی فیلسوف به یک معضل فلسفی تبدیل شده است. با این حال به زعم نگارنده اصل نظریه‌ی «تبدیل» *هیوم*

درست است و *هیوم* صورت مسأله را به درستی مطرح کرده است. چه بخواهیم چه نخواهیم تراژدی یک معما است و کارکرد تصفیه‌کننده[۲۱] آن خیره‌کننده است. چرا که به نظر می‌رسد به واسطه‌ی تراژدی ما با پدیداری روبه‌رو هستیم که می‌تواند دست کم موقتا مسأله‌ی رنج را حل کرده و آن را به منشأیی برای لذت تبدیل کند. پرسش این است که آیا آن‌چنان که *هیوم* گمان می‌کند چنین فرآیندی در تراژدی فرآیندی صرف روان‌شناختی است؟ ما در این مقاله نشان دادیم تحویل ایده‌ی لذت تراژیک به صرف قلمرو انطباعات مستلزم تناقض خواهد بود.

بر این اساس می‌توان گفت مورد تراژدی نظریه‌ی *هیوم* را نسبت به تقلیل زیبایی‌شناسی به قوه‌ی ذوق و قلمرو سوبژکتیویته با چالش مواجه می‌سازد. بر این اساس به نظر می‌رسد هرچند لذت تراژیک در نهایت انفعالی است که بر سوژه مستولی می‌شود اما منشاء آن را نمی‌توان به قلمرو سوبژکتیویته تقلیل داد. نظریه‌ی زیبایی‌شناسی *دیوید هیوم* که البته توسط *کانت* توسعه و تکمیل شد با جداسازی مفهوم زیبایی از مفاهیمی همچون نیکویی و حقیقت عملا زیبایی‌شناسی را به چیزی خنثی تبدیل کرد که فاقد کارکرد معرفت‌شناسانه و اخلاقی است. اما به زعم نگارنده مثال تراژدی نشان می‌دهد که زیبایی قابل تقلیل به صرف قوه حکم نیست. لذت برآمده از دهشت تراژیک نه ناشی از صرف حظ استتیک، بلکه ناشی از شکلی از معرفت تراژیک و تزکیه‌ی اخلاقی (کاتارسیس) است. دست‌کم می‌توان گفت رویکرد درمانی‌روان‌شناختی تراژدی، انفعالی پسینی است و از پس یک رویداد معرفت‌شناختی می‌آید. اما *هیوم* اصرار دارد که مسأله را در سطح روان‌شناسی حل کند. دلیل‌اش این است که نگاه *هیوم* به زیبایی‌شناسی نه تنها نگاهی سوبژکتیو است بلکه صرفا در ارتباط با قوای حسی انسان به ثمر می‌نشیند و فاقد هرگونه کارکرد شناختی است. اما مثال تراژدی می‌تواند خط بطلانی باشد بر سوبژکتیو افراطی *دیوید هیوم* در ارتباط با ماهیت امر زیبا باشد. اگر زیبایی قابل تقلیل به تجربه حسی بود قاعدتا بنابر دلایلی که آمد تراژدی نمی‌بایست زمینه‌ساز لذت شود. پس لذت تراژیک برآمده از چیزی فراتر از تجربه‌ی حسی و بیان زیبایی‌شناختی اثر است. در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی شکلی از معرفت تراژیک دخیل است که این تجربه را از سایر تجربه‌های دیگر متمایز می‌کند.

یانگ تصور می‌کند که *هیوم* **بوطیقا** را نخوانده است. چرا که به نظر می‌رسد او آشکارا از اعتنا بدان طفره می‌رود. چرا که مفاهیمی واقعی در **بوطیقا** وجود دارد که با فلسفه‌ی *هیوم* سازگاری ندارد. *هیوم* آشکارا به مفهوم «کاتارسیس» وقعی نمی‌نهد و از پرداختن به ساحت معرفتی آن را در قالب مفهوم آناگنورسیس[۲۲] (بازشناخت) طفره می‌رود. به همین ترتیب شأنی برای معرفت تراژیک قائل نیست. زیبایی‌شناسی برای *هیوم* تنها در حظ استتیک خلاصه می‌شود و از منظر وی هنر چیزی جز «ماشین لذت» نمی‌تواند باشد. این در حالی است که بسیاری از فیلسوفان بر نسبت میان هنر (و زیبایی) با مفاهیمی چون حقیقت و نیکویی تأکید داشته‌اند و چه بسا لذت تراژیک از همین میل انسان به حقیقت و فضیلت خبر می‌دهد که محل ارضای خود را در هنر و زیبایی و به ویژه در تراژدی می‌یابد. قهرمان تراژدی درد می‌کشد، رنج می‌برد و عن‌قریب ممکن است به سرنوشتی دردناک مبتلا شود اما از خلال چنین سرنوشت شومی به شکلی از معرفت و بازشناخت دست می‌یابد و به واسطه‌ی عنصر سمپاتی این معرفت به مخاطب نیز منتقل می‌شود و زمینه‌ی تزکیه اخلاقی (کاتارسیس) را در او فراهم می‌کند. شاید لذتی که از تراژدی می‌بریم نتیجه همین بازشناخت و تزکیه اخلاقی است.

منابع

ـ ارسطو. (۱۳۴۳) *ارسطو و فن شعر*، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، انتشارات امیرکبیر.
ـ روشنی‌پایان، میلاد. (۱۳۹۶) بررسی تأثیرات تراژدی در داوری‌های اخلاقی و شناختی از منظر دیوید هیوم، *کیمیای هنر*؛ دوره ٦، شماره ٢٤، ص ٨٦ ـ ٧٥.
ـ زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳٦۱) *نقد ادبی*، جلد اول، تهران، انتشارات امیر کبیر.
ـ سلمانی، علی. (۱۳۸۹) دیدگاه هیوم در باب زیبایی، *پژوهش‌های فلسفی*، سال ۵۳، شماره ۲۱۹، ص ۸۷ ـ ۷۱.
ـ سلمانی، علی. (۱۳۹۰) معیار ذوق و اختلافات ذوقی در اندیشه هیوم، *حکمت و فلسفه*، سال ۷، شماره ۲، ص ۱۵۹ ـ ۱۴۳.
ـ هیوم، دیوید. (۱۳۸۸) *در باب معیار ذوق و تراژدی*، ترجمه‌ی علی سلمانی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

- Deleuze, Gilles (1983), *Nietzsche and Philosophy*, translated by Hugh Tomlinson, Columbia University Press, New York
- Gracyk, Theodore, A. (1994) Rethinking Hume's Standard of Taste. *the Journal of Aesthetic and Art Criticism*. Vol.52. No.2. pp.162- 182
- Hume David (1757), *Four Dissertations*. A. Millar, in the Strand, London.
- ---------- (1826) *Philosophical Works of David Hume*, in Four Volumes. Edinburgh, London.
- ---------- (1985) [1757], *Of the Standard of Taste*, In: E. Miller, ed. Essays: Moral, Political and Literary. Indianapolis.
- ---------- (1888) *A Treatise of Human Nature: An Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*. Edited by L.A.Selby-Bigge, M.A. Clarendon Press, Oxford.
- ---------- (2007), *Dialogues concerning Natural Religion and Other Writings*, Edited By Dorothy Coleman, Cambridge University Press, New York.
- Margaret, Paton (1973), *'Hume On Tragedy'*, *British Journal of Aesthetics*, Volume 18, Issue 2, Pages 121–132.
- Neill, Alex (1992), Yanal and Others on Hume on Tragedy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50(2), 151-154.
- Nietzsche, David (1999), *The Birth of Tragedy*, Cambridge University Press, New York.
- Paton, Margaret (1973), Hume on Tragedy, *The British Journal of Aesthetics*, 13, 121-132.
- Schier, Flint (1989), The Claims of Tragedy: An Essay in Moral Psychology and Aesthetic Theory. *Philosophical Papers*, 18(1), 7-26.
- Townsend, D. (2001), *Hume's Aesthetic Theory, Taste and Sentiment*, Routledge, London.
- Young, Julian (2013), *Philosophy of Tragedy, from Plato to Zizek*, Cambridge University Press, Cambridge.