Autumn & Winter (2023-2024) 12 (1): 107-122
DOI: 10.30473/pms.2023.68316.2029

Received: 21/Jun/2023 Accepted: 04/Nov/2023

Open Access

SADRĀ'I WISDOM

ORIGINAL ARTICLE

Research about the Effect of Catharsis on the Audience of Tragedy, in Relation to Mulla Sandra's Theory of Substantial Motion

Mohammadmahdi Bahrami[1], Mohammad Raayat Jahromi[2]

1. M. A. in Philosophy, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.
2. Associated professor in philosophy, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.

Correspondence
Mohammad Raayat Jahromi
Email:
raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir

How to cite
Bahrami, M.M.; Raayat Jahromi. M. (2023). Research about the Effect of Catharsis on the Audience of Tragedy, in Relation to Mulla Sandra's Theory of Substantial Motion, SADRĀ'I WISDOM, 12 (1), 107-122.

ABSTRACT
Every performance, despite the special elements it contains, aims to establish the best kind of communication with its audience and to challenge its different human aspects in a wide range of understanding and experience in the field of watching! The question is, how can this kind of encounter affect the human soul and act beyond what was imagined at the beginning of the drama? Catharsis is a concept that has been of interest in Western philosophy for a long time, a concept that was seriously proposed for the first time as a concrete matter by Aristotle in tragedy and subsequently in his dramatic works, entered the macro concepts of Western philosophy, and thinkers; From the past until today, they have presented various topics and approaches to explain it. Accordingly, one of the approaches that can be discussed and paid attention to this context is the substantial motion principle that is assigned to Mulla Sadra. According to him, the truth of the essence is the gradual occurrence, and this happens in the form of the gradual movement of the object from power to action. He considers the substantial motion to be a process based on unity of connection; In this sense, according to Mulla Sadra, the world with all its parts is in constant flux. But the main topic of the current article is whether catharsis can affect the essence of a person, cause him to move towards transcendence and enhance his dignity in the course of evolution that is taking place in time and space?

KEYWORDS
Aristotle, Catharsis, Tragedy, Substantial Motion.

© 2023, by the author(s). Published by Payame Noor University, Tehran, Iran.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال دوازدهم، شماره اول، پیاپی بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ (۱۲۲-۱۰۷)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۱۳

DOI: 10.30473/pms.2023.68316.2029

نشریه علمی

دوفصلنامه حکمت صدرایی

«مقاله پژوهشی»

امکان‌سنجی تأثیر کاتارسیس بر مخاطب تراژدی در نسبت با نظریه حرکت جوهری ملاصدرا

محمدمهدی بهرامی[۱]، محمد رعایت جهرمی[۲]

۱. کارشناسی ارشد فلسفه، دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران.

۲. دانشیار گروه فلسفه دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران.

نویسنده مسئول:
محمد رعایت جهرمی
رایانامه:
raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir

چکیده

هر اثر نمایشی با عناصر ویژه‌ای که در بر دارد در صدد آن است که بهترین نوع ارتباط را با مخاطب خویش برقرار نموده و وجوه مختلف انسانی او را درگستره‌ای از تار و پود فهم و تجربه در حوزه تماشا به چالش بکشد! پرسش اینجاست که این نوع مواجهه چگونه می‌تواند این‌گونه بر روح و جان آدمی مؤثر واقع گردیده و لااقل فراتر از آنچه در آغاز، درام تصور می‌شده عمل نماید؟ کاتارسیس مفهومی است که برای اولین بار به صورت امری انضمامی توسط ارسطو در تراژدی و به تبع آن درآثار دراماتیک، به صورت جدی مطرح شده، وارد مفاهیم‌کلان فلسفه غرب شده و متفکرین، ازگذشته تا به امروز مباحث و رویکردهای مختلفی را برای تبیین آن ارائه داده‌اند. بر همین اساس یکی از رویکردهایی‌که می‌تواند در این زمینه مورد بحث و توجه قرارگیرد، اصل حرکت جوهری ملاصدرا است. از نظر او حدوث تدریجی حقیقتِ جوهر است و این امر به صورت حرکت تدریجی شیء از قوه به فعل صورت می‌پذیرد. او حرکت جوهری را فرایندی مبتنی بر وحدت اتصالی می‌داند؛ به این معنا که از نظر ملاصدرا جهان با تمام اجزایش، در سیلان و جریان دائمی به سر می‌برد. موضوع محوری نوشتار حاضر از این قرار است که آیا کاتارسیس می‌تواند با تأثیر بر جوهر آدمی، باعث حرکت او به سوی تعالی شده و شأن وجودی‌اش را در سیری تطوری که در مدار زمان و مکان در صیرورت است ارتقاء بخشد؟

واژه‌های کلیدی

ارسطو، کاتارسیس، تراژدی، ملاصدرا، حرکت جوهری.

استناد به این مقاله:

بهرامی، محمدمهدی؛ رعایت جهرمی، محمد (۱۴۰۲). امکان‌سنجی تأثیر کاتارسیس بر مخاطب تراژدی در نسبت با نظریه حرکت جوهری ملاصدرا. دوفصلنامه علمی حکمت صدرایی، ۱۲ (۱)، ۱۲۲-۱۰۷.

مقدمه

ارسطو در کتاب *فن شعر* (Poetica) تراژدی را حاصل تقلید کردن از طبیعت و آنچه در نهاد آدمی است بر می‌شمارد. از نظر او آنچه انسان را از دیگر حیوانات متمایز می‌کند، حاصل جمع تجربه‌ای از تقلید و تعقل اوست که به عنوان یک انسان در او نهاده شده است. «ارسطو تراژدی را به مثابه نوع خاصی از تقلید تعریف کرده است، نوع خاصی که در آن اعمال انسان‌های بهره‌مند از شهرت و اهمیتی ممتاز سر مشق قرار می‌گیرند تا ترحم و ترس را در مخاطب پدید آورند و تزکیه آن عواطف را موجب شوند». (تاونزند، ۱۳۹۳: ۴۴) به این ترتیب ارسطو برای شکل‌گیری تراژدی، دو عنصرکلی قائل است: اول تقلید که حاصل آن تجربه است و دوم نهاد آدمی یا تعقل‌که ادراک، وزن، آهنگ، شکل، غایت بوده و تراژدی وابسته به آن است. در نتیجه سرشت آدمی آنچه را که در خلق تراژدی مهیای فهم است، از قواعدی چون تعقل و تقلید، از طبیعت استنباط کرده، به زندگی خود در می‌آمیزد و آن مفاهیم را در شعر گسترش می‌دهد و از این طریق شکل حیات را هر چه بیشتر تکامل می‌بخشد. «ارسطو با اولویت بخشیدن به کنش بر شخصیت، مقررات تقلیدی کنش را بنا می‌نهد... در هنر آفرینش، شاعر کیفیت اخلاقی منش‌ها را با ساختن کنش تعیین می‌کند». (ریکور، ۱۳۹۸ الف: ۱۰۰) در حقیقت تراژدی[1]و به تبع آن کاتارسیس[2]که از ارکان اصلی تراژدی محسوب می‌شود، همچون آینه‌ای تمام‌نما آنچه در درون و بیرون نهاد آدمی است را نمایان می‌سازد و در ساحت اخلاق، تجربه، تعلیم و تعلم و هنر به فراخور زمان و مکان زیستش ارائه می‌دهد. به این معنا تراژدی به تأسی از کاتارسیس حرکتی شکیل را در جان آدمی می‌آغازد و [هستن] را به تماشا می‌گذارد تا استعداد [بودن] در حرکتی که تکامل را می‌طلبد، بالفعل گردد.

از همین‌رو، حرکت که مبنای گذار از [هستن] به [شدن] است، در پیوند با تراژدی که حاصل جمع تقلید (میمسیس) و تعقل است، نمایه‌ای تازه از مواجهه‌ای دیگر را پیش روی ما قرار می‌دهد؛ زیرا آدمی پیوسته در مدار زمان در حرکت است و آنچه را که به عنوان معرفت اکتساب می‌کند، هر بار در قالبی دیگر می‌ریزد و اندازه می‌کند و این سنجش حاصل فهمی عمیق‌تر است که او را بارورتر می‌سازد. «دازاین با گذر از موجودات به سوی وجود به خود حقیقی خویش (آینده *zu-kunft*) می‌رسد، اما این خود همیشه قبلاً پیش‌افتاده بوده است (گذشته) و خود را با موجودات مرتبط می‌کند و بدین ترتیب آنها را آشکار و حاضر می‌سازد (حال)». (کوکلمانس، ۱۳۸۸: ۱۵۰) کاتارسیس به آرامی و در نسبت با مخاطبِ تراژدی، فرایند معنی‌داری را در او آغاز می‌کند که متناظر با جوهر وجودیش در رشد و ارتقای وی از سطحی به سطح دیگر مؤثر است. این فرایند گاهی خودآگاه و گاهی ناخودآگاه، مخاطب تراژدی را به نگریستن در خود وا می‌دارد و این رویارویی فرصتی است که آدمی در آینه تقدیری که در تراژدی، خودش را به نمایش گذاشته، بتواند حرکت خود را به سمت تعالی ادامه داده و بر اساس آن اصلاح نماید. «نگریستن به چیزی، فهمیدن و درک آن، انتخاب دسترسی به آن، همه و همه مقوم و تشکیل‌دهنده تحقیق ما و در عین حال، حالاتی از بودن برای موجودات خاصی است که چیزی جز همان پرسشگران، یعنی چیزی جز خود ما نیستند. (Heidegger, 1988: 26)

از نظر ملاصدرا ذات جوهر مشمول حرکت است و همه چیز از جمله صور، مرکبات، بسایط، عناصر و... همه در حالت تجددند و صفات و حالات آنها نیز به تبع آنها دائما در حال تجدد بوده و پیوسته به حدوث زمانی و ذاتی حادث می‌شوند. از نظر وی «هر جوهری جسمانی دارای دو جهت است: یک طبیعتِ سیالِ متجدد و دیگر امر ثابتِ مستمرِ باقی که نسبت آن به طبیعت مانند نسبت روح است به جسد و همان‌طور که روح انسان به علت مجرد بودنش باقی است و طبیعت بدن همواره در تحلیل و ذویان است و متجددالذات است و

1.Tragedy

تراژدی (غمنامه، سوگ‌نامه) یکی از شکل‌های نمایش است که ریشه در مناسک مذهبی یونان باستان دارد که نام خود را از «تروگوس»، یعنی بز و «اویدیا»، یعنی سرود گرفته است.

2.Catharsis

به معنای شفقت و ترس [که] دقیقاً از طریق توصیف شخصیت‌ها [در تراژدی] و ماجراهای آنها ... بر انگیخته می‌شوند. (گات، مک آیو لوپس، ۱۴:۱۳۹۵)

بقایای آن به سبب ورود علی‌الاتصال امثال، یعنی بدل مایتخلل است، همین طور است». (سجادی، ۱۳۷۹: ۱۹۹) به این ترتیب، از نظر ملاصدرا تمامی موجودات وابسته به طبیعتند و طبیعت جوهر است. از همین‌رو طبیعت همواره و پیوسته از قوه به فعل درحرکت است و این احوال همواره استمرار دارد. «الانسان فهو فی الترقی دائماً من وجود الی وجود آخر ومن نشأه الی نشأه اخری ولیس به ثابت علی مرتبه منه»[۱] (ملاصدرا، ۱۳۷۵: ۳۶) بنابراین از نظر ملاصدرا جهان با تمام اجزایش، در سیلان و جریان دائمی به سر می‌برند.

«مفهوم حرکت مانند سایر مقولات متافیزیکی از تحلیل و تفسیر ذهن نسبت به مدرکات حضوری حاصل شده است. به این ترتیب که ما جریان «وجودی» و امتداد آن را در طول زمان ابتدا با علم حضوری درک می‌کنیم و خواص حرکت را با تجزیه و تحلیل‌های عقلی و به صورت معقولات ثانی فلسفی می‌شناسیم». (اکبریان، ۱۳۷۹: ۱۹)

بنابراین، نوشتار حاضر در نظر دارد با رجوع به حرکت جوهری، در تناظر با کاتارسیس که مولود اندیشه غربی است، در پرتو آرای هایدگر، گادامر و ریکور هماهنگی احتمالی آنها را در تأثیر و تأثر متقابل نسبت به یکدیگر بررسی نماید.

کاتارسیس

ارسطو بر این باور است که «لذت ویژه تراژدی در برانگیختن حس ترحم و ترس است و شاعر باید آن را از راه تقلید ایجاد کند، پس شک نیست که این انگیزه باید ازوقایع داستان پدید آید». (مجتبائی، ۱۳۳۷: ۱۱۳) استیون هالیوال (Halliwell) در کتاب *پژوهشی درباره فن شعر ارسطو*، کاتارسیس را در طول دوره تاریخی و نوع مواجهه با آن به شش بخش مجزا تقسیم می‌کند که به تفضیل به شرح آن می پردازیم.

۱. دوره اول که مواجهه با کاتارسیس از منظر رویاریی با اخلاق در قالب استیلای تلقی اخلاق باور یا تعلیم‌باور از کاتارسیس است.

۲. مفهومی با عنوان- کسب استقامت عاطفی- از کاتارسیس برداشت می‌شود که براساس مواجهه و درگیر شدن مخاطب با رنج‌های بزرگ‌تر دیگران است و موجب افزایش حساسیت و آسیب‌پذیری ما شده تا در مقابل آن ترس و شفقت در زندگی خود، با در نظر گرفتن آن شوربختی‌ها آبدیده شویم.

۳. در این مواجهه کاتارسیس را تحت عنوان کلی و کلان تعدیل قرار می‌دهند و به نوعی این همان ایده اعتدال ارسطویی است. در حقیقت این نوع مواجهه با توسل به اصل هم‌ذات پنداری، تجربه‌های غیرواقعی را با تجربه‌های واقعی همسان‌سازی نموده و با متوازن‌سازی آنها در جهت وضعیت‌های مختلف زیستی کم‌وکاستی‌های ممکن در تجربه های واقعی را به وسیله آن عیان ساخته و مخاطب را نسبت به مسئولیت‌ها و وظایف خود آگاه می‌سازد.

۴. در این گرایش مخاطب به رهاسازی یا برون‌ریزی عاطفی پرداخته و آن را ابزاری لذت‌بخش و بی‌خطر، صرفاً برای عواطف فرو خورده یا اضافی می‌داند. بر این اساس مخاطب کاتارسیس را دست‌آویزی برای برون‌ریزی و تخلیه عاطفی قرار داده تا در مقابل هیجانات معمول زندگی اجتماعی به نوعی از تعادل روانی دست یابد.

۵. کاتارسیس عقلانی به نوعی بازخوانی مجدد از فن شعر ارسطو و گشایشی برای جریان‌های فلسفی است و این مواجهه بر خلاف موارد پیشینی که جنبه‌های عاطفی کاتارسیس را مورد توجه قرار داده‌اند، گرایشی متفاوت را مورد بررسی قرار داده و مبنای نگرش آن تعقل است. «به نظر می‌رسد که افلاطون به صورت لغتی قابل تعمیم در زمینه خردورزی کاتارسیس را به معنای «روشن‌گر» گسترش داده، ولی به هر صورت او از این واژه در ارتباط با شعر یا موسیقی استفاده نکرده است». (Parker, Sedgwick, 1995: 108-110)

---

۱. انسان همیشه از وجودی به وجودی دیگر و از احوالی به احوال دیگر در حال سیر است و از مراتب ثابتی برخوردار نیست.

۶. با توجه به موارد مشخص و قابل ذکر که در بندهای پیش به آن اشاره شد، موارد مختلفی نیز وجود دارند که با مسامحه می‌توان از آنها به عنوان کاتارسیس دراماتیک یا ساختاری تعبیر کرد. نظریه‌هایی که به عبارتی تلقی آنها از کاتارسیس به مثابه یکی از خصیصه‌های درونی و عینی خود اثر شعری و درام است.

همان‌طور که در موارد یادشده تفاسیر مربوط به کاتارسیس بررسی شد، مباحث اخلاقی، عواطف آدمی، تعقل و ... از موارد مورد اهمیت در مبحث کاتارسیس است، اما خاستگاه کاتارسیس تراژدی است و به گفته *ارسطو*، تراژدی به عنوان تقلید از عملی جدی، کامل و دارای عظمت که با زبانی زیبا در بخش‌های مختلف آن به صورت متفاوتی به کار می‌رود، تعریف می‌شود؛ کنشی که ازطریق بازیگری ارائه می‌شود و نه از طریق روایت و انجام آن با ترحم و ترس سر و کار داشته که موجبات کاتاریس را فراهم می‌آورد. (Poetics 6.1449b: 24-26)

حرکت جوهری

از نظر ملاصدرا حدوث تدریجی، حقیقت جوهر است و این امر به صورت حرکت تدریجی شیء از قوه به فعل صورت می پذیرد. وی حرکت جوهری را فرایندی مبتنی بر وحدت اتصالی دانسته و این برهان را بر مبنای سه اصل کلی ارائه می‌دهد:

۱. به لحاظ تغییر یا حرکت در اعراض ذاتیه.

۲. تشخص شیء مربوط به صفات خاص آن است و تغییر و تحول اشیاء از درون صورت می‌گیرد.

۳. حقیقت زمان.

قبل از ملاصدرا فلاسفه حرکت را یکی از اعراض می‌دانستند. آنها معمولاً برای شناخت عرض دو معیار کلی مطرح می‌کردند. اول آنکه صفت وجودی غیر از وجودِ موصوف خود داشته باشد؛ یعنی وابسته باشد و دوم آنکه موصوفش به آن صفت نیازمند نباشد که ملاصدرا علاوه بر این دو معیار معتقد است که صفت باید دارای وجودی خاص باشد و خود یکی از موجودات به شمار آید، نه اینکه نحوه وجود صفات دیگر باشد. به این ترتیب از نظر ملاصدرا چون حرکت، نحوه وجود عرض است و موجود مستقلی نیست عرض محسوب نمی‌شود و در نتیجه با توجه به مثالی مشهور، اگر سیب سبزی زرد شود، در این تغییر سه حالت متمایز را می‌توان باز شناخت.

۱. جسم که موضوع حرکت و رنگ است.

۲. رنگ جسم که حالت و عرضی است که در جسم ظاهر شده است.

۳. حرکت جسم که مثل رنگ حالت دیگری است که در جسم ظاهر می شود (نشانه تغییر).

در این صورت از نظر ملاصدرا ما در این مثال با دو حالت مواجه هستیم که به صورت عینی برای ما قابل مشاهده است. یک جسم سیب، دو رنگ سیب. در نتیجه با توجه به این مثال حرکت را نمی‌توان حالت سومی دانست که در جسم سیب یا رنگ آن ظاهر شده باشد، بلکه همان وجود رنگ را می‌توان مصداقی برای مفهوم حرکت به شمارآورد. به عبارتی حرکت در تغییر رنگ سیب مستتر است. پس می‌توان این طور بیان کرد که در اینجا حرکت را در عرض، یعنی همان رنگ سیب فرض کرده‌ایم؛ در حالی که حرکت خود به صورت مستقل در وجود سیب نهفته بوده است. در نتیجه حرکت عرض نیست، ولی عرضی است و عرضی نیازمند علت است. (زندیه،۱۳۹۰: ۵۶-۵۷) به این ترتیب ملاصدرا این طور عنوان می‌کند که اعراض ذاتیه مربوط به وجود خود جوهر هستند و بنابراین هرگونه تغییری که در اعراض اتفاق می‌افتد به علت تغییر تدریجی است که در جوهر به وجود آمده است.

«از نظر ملاصدرا، حرکت تنها به جوهر جسم تعلق ندارد، بلکه جوهر نفس نیز برخوردار از حرکت است [و] این حرکت، به جهاتی اهم از حرکت در جسم است... عالم وجود، ذو مراتب است و در عین حال همه مراتب از حیث تمتع از وجود با یکدیگر متحدند. وحدت سلسله مشکک وجود، به نفس انسان امکان حرکت استکمالی و اشتدادی می بخشد که در بیان فلسفی، از آن به معرفت یا شناخت تعبیر می‌کند ... . از همین رو، انسان به معنای اصیل این کلمه –یعنی نفس انسانی– وجودی سرشار از تحول و تحرک است». (رضائی و شانظری، ۱۳۹۶: ۱۳)

کاتارسیس و ارتباط آن با حرکت جوهری

چنانچه اشاره شد یکی از معانی کاتارسیس به معنای روان پالایی است. به عبارتی رابطه بین ایجاد یا برانگیختن ترس و شفقت در انسان که توسط یک تقلید صورت می‌گیرد و با ایجاد نوعی هم‌ذات پنداری در مخاطب، موجبات پالایش ذهنی، درونی و حتی فکری او را فراهم می‌آورد؛ به طریقی که مخاطب پس از رها شدن از این مواجهه مستقیم دیگر آن مخاطب سابق نبوده و به نوعی واکنش، از حیث اعتبار بخشیدن به دریافتش از این تأثیر، به مرتبه‌ای فراتر از آنچه که چون آینه‌ای – نمایش – در مقابل دیدگانش قرار گرفته است، دست می‌یازد. «استدلال ارسطو مبتنی بر مفهوم تازه‌ای از تقلید است که عبارت است از روند فعال نمودن گزینشی ... تقلید ارسطوئی ناظر بر بازیگری و طراحی و کلاً کارهایی است که به تولید و ایجاد پدیده‌های مشابه می‌پردازد. یک طرح، بهتر از خود شیء طراحی شده نمای آن را نشان می‌دهد... تقلید با اصلاح و ساده‌سازی چیزها برای انسان شناخت و آگاهی به همراه می‌آورد». (گات، لوپس، ۱۳۹۵: ۱۷– ۱۶) البته باید توجه داشت که این هم‌ذات پنداری مستلزم نوعی تجربه زیسته است که راز آن در پویایی صحنه نمایش و زمان زنده‌ای است که وضعیتی قابل دسترس را برای ما بازنمایی می‌کند و این تجربه نوعی پوست‌اندازی و گذار زمانی است که از پیش به حال و از حال به پس و به صورت اتصالی در صیرورت است. «در هر داستان خوبی قهرمان رشد می‌کند، دچار تحول می‌شود و از یک نوع زندگی به نوعی دیگر سفر می‌کند. از یأس به امید، از ضعف به قوت، از نادانی به خردمندی، از عشق به نفرت و بالعکس». (کریستوفر و وگلر ۱۳۸۷: ۶۰)

همان‌طور که در ارکان تراژدی مطرح می‌گردد، در اینجا وحدت مکانی و زمانی ما را در قالب مفهومی از بسط یک اندیشه وا می‌گذارد که موجبات پرسشگری از خود را فراهم می‌آوریم و این جایگزینی در قالب غیر و شخصیت‌های نمایشی مترتب از یک سیرِ تطوری است که به صورت عرضی با عناصر تراژدی و به صورت طولی با مخاطب آن و در کل با پیرنگ –طرح– روایت در ارتباط است. روایتی که در قالب زمانیِ خود پیوسته مخاطب را در وضعیتی آشنا و همواره در حال تغییر قرار می‌دهد. «به عقیده من، پیرنگ-هایی که می‌آفرینیم وسیله‌ای است ممتاز برای آنکه به تجربهٔ مبهم و بی‌شکل و در نهایت خاموش‌مان در مورد زمان، پیکری دوباره ببخشیم». (ریکور، ۱۳۹۸ الف: ۲۵)

در حقیقت مخاطب با تماشای نمایش، نوعی حرکت درونی را می‌آغازد. نوعی سیر و سلوک که هم مربوط به غایت تراژدی و هم مربوط به نوع مواجهه و تطبیق تجربه زیستی مخاطب با آن است و این به نوعی مرتبط با حرکتی است که فرد به مثابه جوهر در خود آغاز می‌کند و هرآن نقطه عزیمتی نو متناسب با سائق‌ها و وضعیت زیستی خود انتخاب می‌کند. از نظر هالیوال «تجربه ما از تراژدی می‌تواند به طور فعال درک مخاطبان را از رابـطه خود با دیگران تغییر دهد». (Halliwell, 2011: 201) در نتیجه از آثار کاتارسیس می‌توان تحول فرد را که حاصل نوعی آگاهی بخشی در پرتو تراژدی است مورد توجه قرار داده و این آگاهی را در نسبت میان کاتارسیس و حرکت جوهری مورد بررسی قرار داد.

«آن‌گونه که افلاطون قضیه را می‌بیند، سر و کار ما به واقع با آگاهی، یعنی قوه تشخیص هویت[1]است. اندیشیدن همواره تشخیص هویت است، ولی تحرک بالذات یا خود جنبی[2] نیز هست. همچنین همیشه فعل یا کنشی است؛ چیزی‌که در زمان جریان می‌یابد، اما به نحوی‌که زمان‌مندی در سراسر آن جریان، مندرج در هویت یا این‌همانی است». (گادامر، ۱۳۸۷: ۹۲)

تراژدی از حیث کارکردی اثری خلاقه است که از همان اوان پیدایش و شکل‌گیری‌اش در پی خلق دیالکتیکی پویا است. از همین رو دیالوگ یکی از مهم‌ترین عناصر تراژدی محسوب می‌شود و به نوعی ساز و کار گفت‌وگویی درخور را پدید می‌آورد که علاوه بر ایجاد ضرب‌آهنگ منظم و پیش برنده، منظری برای نمایش جهان‌هایی است که در قالب زبان نمایشی و نمایش‌نامه ارائه شده‌اند که هرکدام فهم مستقلی را دارا بوده و مبنای ارتباطی مهم میان اشخاص بازی در درام و مخاطب بیرونی آن نیز هستند و این خود

1. power of identifying

2. self- movement

موجبات چالش‌ها، مفاهمه‌ها، تغییرها و ... را پدید می‌آورد؛ مباحثی که به صورت کنش و واکنش روایت را پیش می‌برند، داستان را به وجود می‌آورند و جهان تراژدی را خلق می‌کنند. ارسطو با اشاره به اهمیت داستان، گفتار را در مقام چهارم از ارکان تراژدی قرارمی‌دهد.

«و باز ممکن است که کسی سخنانی را به هم پیوندد که حاوی خلقیات و از جهت فکر و گفتار نیز در نهایت کمال باشد، لکن تأثیر خاص تراژدی را پدید نیاورد، ولی اگر کسی قسمت‌های دیگر را ناقص و ناتمام به کار برد، اگر در آن میان داستانی را بازگوید شک نیست که در ایجاد تأثیر خاص تراژدی توفیق یافته است» (مجتبائی، ۱۳۳۷: ۸۲) و در ادامه درباره گفتار در بخش دیگر این‌طور بیان می‌کند که: «گفتار قهرمانان تراژدی، در مقام چهارم است و چنان‌که پیش از این گفتیم گفتار وسیله میان افکار است و آن در نظم و نثر یکی است». (همان: ۸۴)

جهانِ تراژدی آکنده از مفاهیم متکثر است، اما هدفی مشخص را در پیرنگش زندگی می‌کند. «ارسطو می‌گوید: که پیرنگ عبارت است از mimesis [محاکات] یک کنش» (ریکور، ۱۳۹۸ الف: ۲۴) و محاکات ارسطویی شامل برداشت عقلانی شاعر از طبیعت است و طبیعت از منظر ملاصدرا جوهر است و اساساً نظریه حرکت جوهری بر همین اصل بنا شده است و انسان بی‌شک موجودی طبیعی است. از نظر ملاصدرا همه موجودات اعم از جاندار و بی جان بنا به شأن خویش موجودیت یافته‌اند و دلیل موجودیت آنها مبتنی بر اراده و خواست الهی است. در این معنا ارزش خلق در تمام موجودات به لحاظ کمی برابر و به لحاظ کیفی متفاوت است و شأن کیفی، آن امری است که مرتبط با شأن مخلوق است. به عبارت دیگر، انسان و دیگر موجودات به لحاظ طبیعی شاخصه‌های برابر با علوم زیستی را دارا بوده و آدمی در زمره آفرینش طبیعی قرار دارد، اما شأن وجودی او در قالب انسان تفاوتی ماهوی دارد. «نفس انسانی را از آغاز تکون و پدید آمدنش تا آخر غایتش مقامات و درجات بسیاری است و دارای نشئات ذاتی و اطوار و مراتب وجودی است، تعلق وی در اولین نشأه به جوهری جسمانی است، سپس اندک اندک شدت می‌یابد و در مراتب خلقت تطور و دگرگونی پیدا می‌کند تا اینکه به ذات خویش تقوم پیدا می‌کند و از بدن و جسم تجرد می‌یابد» (ملاصدرا، ۱۳۹۱: ۳۳) و به همین اعتبار گفتنی است: تراژدی در پویایی و حرکتی گسترش می‌یابد که ما در اصطلاح آن را به عنوان نقطه عزیمت می‌شناسیم. نقطه‌ای که قهرمان از آن نقطه سیر تکوین خود را آغاز می‌کند –گذار از آنچه که هست و برای آنچه‌که باید باشد – در نتیجه او از پس مخالفت خویش با روال غالب در سیر داستان، حرکتی را شروع می‌کند که متناسب با آن خواستی است که در جهان واقعی انسان متجلی است. «ترکیب کردن از پیش، سپردن به حافظه، آغازیدن، از نظر گذراندن، همه عملیات فعالانه‌ای است که تصاویر– نشانه‌ها و تصاویر– نقش‌ها با فعل‌پذیری‌شان آنها را همراهی می‌کنند». (ریکور، ۱۳۹۸الف: ۶۱) آن چیزهایی که در بنیان‌های فکری آدمی و کهن‌الگوهایش نهفته است و ارتباطی مؤثر را در جهت هم‌ذات پنداری فراهم می‌آورد و این هم‌ذات پنداری حرکتی متعارف است که لایه‌های درونی مخاطب را به صورت موازی با آنچه که در جهان تراژدی می‌گذرد، همگام و هماهنگ می‌سازد. گویی قهرمان داستان همان مخاطب است و آن سرگشتگی‌ها، عشق‌ها و شوریدگی‌ها، سرکشی‌ها و خطاها، خوبی‌ها و زشتی‌ها، همه و همه از تجربه‌های زیسته و زندگی‌نامه مخاطب بیرون آمده است. پس اساس تراژدی در پویایی آن حرکتی است که مولد زندگی است و مخاطب با تماشای آنچه که شبیه زندگی است؛ بار دیگر زندگی را زندگی می‌کند و در اصطلاحی ناملموس، زندگی‌اش را همراهی می‌کند! «ماهیت عمل پایه و اساس قضیه کلی در تقلید است و تأکید ارسطو بر اینکه تقلید به عمل می‌پردازد، این نتیجه را تضمین می‌کند که تراژدی به نحو موثق موجب انتقال دانش فلسفی است». (گات، لوپس، ۱۳۹۵: ۱۸)

در اینجا تراژدی در ساحت میمسیس انسان را به مثابه روان آبی حرکت می‌دهد و در مسیری موجز آن را تسویه و پالایش می‌کند، اما این حرکت نه تنها در ساحت تراژدی بلکه درون مقامی است که مفهوم کلی انسان را به دوش می‌کشد و می‌پروراند. پس این تأثیر در هر وجهی مؤثر است؛ چراکه در نهایت آن این همانی مخاطب با عناصر صحنه نمایش است که رابطه مؤثر میان آنچه که بیرون جهان متن تراژدی و آنچه که درون آن است را برقرار می‌سازد. «از نظر

ملاصدرا علم و وجود یک چیزند؛ به طوری که با اشتداد و جودی نفس، علم آن نیز افزایش می‌یابد که چیز دیگری نیست مگر وقوف و طلوع نفس بر عوالم برتر وجود». (رضائی و شانظری، ۱۳۹۶: ۱۴) گفتنی است که در جهان مجازگون نمایش تمام آنچه که پیش روی مخاطب است، کنشگرانه عمل می‌کند و این رفتار کنشگر، زمانی برای مخاطب قابل فهم است که در قالبی از نشانه‌های کلامی و دیداری عرضه گردد. نشانه‌هایی که هر آن، در حال بمباران ذهن مخاطب هستند و او را به واکنشی درونی وا می‌دارند و لحظه‌ای او را به حال خود رها نمی‌کنند. این ارتباط تنگاتنگ و آن هم‌ذات پنداری موجز باعث می‌شود که مخاطب هر آن در حال عزیمت باشد از درون به بیرون، از لحظه‌ای به لحظه‌ای، از گوشه‌ای به گوشه دیگر و از بیرون به درون. شبیه آن درختی که به نظر ایستا و در حال تماشای جهان است، در حالی‌که هر آن در حال رشد و نمو است، در حال شدن، قد می‌کشد و فربه‌تر و افراشته‌تر می‌گردد. «چون (شدن) در همه حال مستلزم چیزی است که قبلاً نبوده است، مسئله (امکان شدن) به وجود می‌آید». (گادامر، ۱۳۸۷: ۱۱۸) جوهر در حال تغییر است؛ البته نه صرفاً به این دلیل که مستعد تغییر است، بلکه اصولاً هستمند؛ وجودی متغیر داشته و پویاست، چون انسان نیز موجودی طبیعی است و ملاصدرا طبیعت را جوهر می‌داند. انسان در مواجهه با تراژدی همواره درحال سنجش خود با دیگری است و اتفاقاً در مواقعی بسیار آنچه پیش روی خود دارد گویی لحظه‌ای از جهان فریز شده اوست که در مقابل دیدگانش قرار گرفته است و آنچه می‌بیند همچون آینه‌ای ایستاست که سرشار از حرکتی شگفت است، تجربه قهرمان نزدیک‌تر از آنچه که تصورش می‌کند همراه با اوست و با این همراهی، تجربه قهرمان نیز در او مصادره به مطلوب می‌شود و این در پس حرکتی است که پیوند او را با جهانش منسجم‌تر و مرتبط‌تر می‌کند (همراه شدن با سفر قهرمان) و حتی آنچه را که به نظر خودش، با او وجهان او در ارتباط نبوده و نیست نیز، از فضای زیست و اندیشه‌اش دور نبوده و نیست! این فرایند همچون حرکتی آن به آن عاملی برای رشد و پویایی او می‌گردد و حرکت در جوهر باز به نحوی دیگر در این سازوکار رخ می‌نماید.

«به گفته ارسطو، عواطف ناشی از تماشای یک تراژدی در درجه اول بر زندگی روزمره ما تأثیر نمی‌گذارد، بلکه به طور غیرمستقیم و به طرز مراقبه‌ای، همه ابعاد زندگی درونی ما، از جمله استدلال‌های ما را تصحیح و بهبود می‌بخشند... بنابراین، دانش ما را درباره «همه آنچه مربوط به انسان است» را گسترش داده و تعمیق می‌بخشد». (Deretić, 2017: 38)

پس حرکت در جوهر آدمی، پویایی اندیشه او را در بستری از تاریخ زیست و تجربه‌اش بنا نهاده و کاتارسیس در مناسبت با این حرکت شکل می‌گیرد، تسری می‌یابد و رشد می‌کند؛ آن قدر که علاوه بر تسخیر جهان درون متن تراژیک، جهان درون مخاطب را نیز درمی‌نوردد. آن هنگام که مخاطب مبهوت از فرط شباهت بی‌چون و چرای آن این‌همانی نشأت‌گرفته از یک مفهوم کلی به نام انسان است و ناگزیر خود را در سلوک آن احساس رها می‌کند و همراه می‌گردد که حرکت، معنای آدمی است و آدمی ناگزیر از حرکت، اما این حرکت عرضی نیست و مبنایی برای وجود داشتن است. سیری است که موجب دگردیسی می‌گردد و رشدی ناملموس را در درون آدمی ایجاد می‌کند. خاصیت حرکت در جوهر عبور از مرحله‌ای به مرحله دیگر است و این پیوستار، همواره نو به نو در حال شدن است همانند سیبی که از سبزی به زردی می‌گراید و فرایند تکاملی را طی می‌کند، این تکامل هر چند نامحسوس، در وجود آدمی نیز به جریان می‌افتد و خرد او را وزین‌تر می‌سازد؛ زیرا احساسی که در این روان پالایی به تحریک واداشته شده است خِرد را نیز در تجربه‌ای دیداری به کنشی وجودی دعوت کرده است.

«دانستن و احساس به فرد اجازه می‌دهد تا مثل چیزی که می‌شود در آغوش گرفت، آن را در اختیار گیرد و همچنین نسبت به آن چیز واکنش شخصی نشان دهد. دانستن و احساس به یکدیگر وابسته‌اند؛ زیرا دانستن به ما این امکان را می‌دهد تا مدارج احساس را مرتب کنیم و احساس نیز قدرت ما را از شناخت در جهات خاص تبیین می‌کند». (Rebecca, K.; Huskey, 2009: 62)

۱. تشخص شیء مربوط به صفات خاص و تغییر و تحول اشیاء از درون

دومین مبحث حرکت در جوهر، اعتقاد ملاصدرا به تشخص شیء به لحاظ صفات خاصی است که موجود در آن است. به عبارت دیگر، از نظر او تغییر و تحول اشیاء در درون آنها صورت می‌پذیرد و هر موجودی دارای وجود خاص و منحصر به فرد است که او را از سایر موجودات دیگر متمایز می‌سازد و به دلیل تشخص هویت آن صفات متفاوت است که ما او را باز می‌شناسیم. با این رویکرد هر موجودی یک هویت بیشتر ندارد و آن هویتی واحد است که می‌تواند به چهره‌ها و نمودهای دیگر بارز و ظاهرگردد. «آنچه میان نفس و درجه وجودی واقع می‌شود و بسی در خور تأمل است، اتحاد نفس با آن شأن و درجه است. البته این اتحاد به معنای انقلاب جوهر نفس به هیأت موجودی از شأن دیگر نیست. در جهت رفع این محذور، ملاصدرا عنوان می‌کند که آنچه معقول نفس قرار می‌گیرد، از پیش، در نفس، حاضر است». (رضائی و شانظری، ۱۳۹۶: ۱۳) براساس همین اصل می‌توان گفت که این تشخیص از بیرون بر وجود موجودات تحمیل نمی‌شود، بلکه از درون خود موجودات نشأت می‌گیرد. از این رو این طور استنباط می‌شود که اعراض و صفات شیء هرگاه به شکلی بر ما عارض می‌شوند، اما در جایگاه هستی از مراتب و شئون جوهر می‌باشند. در نتیجه نو شدن اعراض جز از طریق نو شدن جوهر نمی‌تواند صورت پذیرد که البته این تازگی پیوسته متصل و سازگار با حفظ شئون و شخصیت شیء در بستر حرکت جوهری اتفاق می‌افتد.

«حکمت متعالیه وجود مساوق با وحدت، شخصیت و شیئیت است و بیرون از وجود، خاصیتی یافت نمی‌شود. بنابراین، هر صفت و عارضه‌ای در شیء عیناً صفت و عارضه وجود خاص آن شیء است و طبعاً حرکت شیء در واقع عین حرکت هویت شیء است». (زندیه، ۱۳۹۰: ۵۷)

در فلسفه مفهوم انسان‌کلی است و منظور از موجود به ماهو موجود آن وجود کلی‌ای است که اعتبار اجزا از آن حاصل می‌شود و هر جزئی که نشان از کل را داشته باشد، در مجموعه آن مفهوم کلی قرار می‌گیرد. ارسطو مفهوم انسان را این طور بیان می‌کند که: «انسان حیوان ناطق است» و بنابراین تمام آنچه که در این تعریف نهفته است مربوط به کلیتی است که از حیث ناطق بودن، انسان را از حیوان متمایز ساخته و این جنبه را به عنوان امتیازی ویژه برای او در نظر می‌گیرد، امتیازی که دربردارنده مفاهیمی از کلمه لوگوس[1] به معنای خرد، کلام، دیالوگ و... است و این وجه تشخص متعاقباً مبنای تعریف انسان قرار می‌گیرد. بنابراین، آنچه که در تراژدی اتفاق می‌افتد مربوط به همین حالات و صفات متغیر است که از پس دیالوگ، یک جهان بینی شگرف را که حاصل برآیند یا برخواسته از آن مفهوم کلی انسان است به تماشا می‌گذارد و این محصول گفت‌وگوی دیالکتیکی میان مفسر (مخاطب) و متن (تراژدی) است. «بر خلاف منطق قضایا که در آن جمله عبارت از وحدت خود اتکای معنا است ... قضیه را هرگز نمی‌توان از بستر انگیز جدا کرد – یعنی گفت گو– که در آن گنجیده است و یگانه جایی است که قضیه اصلاً معنا ندارد. قضیه در نهایت فقط انتزاعی است که در زبان زنده واقعاً هرگز با آن مواجه نمی‌شویم ... [و] گادامر، بر ضد اولویت منطق قضایا که ما فهم را چیزی در اختیارمان تصور می‌کنیم –یا دقیق‌تر بگوییم: غلط تصور می‌کنیم – منطق پرسش و پاسخی را می‌پرورد که فهم را مشارکت می‌فهمد – مشارکت در معنا، سنت و در نهایت یک گفت‌وگو». (گروندن، ۱۳۹۱: ۱۸۶،۱۸۷) در دیالکتیک همواره نسبتی دوسویه میان متن و مفسر برقرار می‌شود، روندی متناوب از پرسش و پاسخی که در فرایندی فعال هر بار مرزهای فهمیدن را جابه‌جا می‌کند. «دیالکتیک پرسش و پاسخی‌که ما اثبات کردیم، فهم را ظاهراً دارای رابطهٔ متقابلی می‌سازد، از همان نوعی‌که مکالمه دارد». (Gadamer, 1986: 377) آنجا که اشخاص بازی[2] به صورت‌ها و چهره‌های دیگر ظاهر می‌شوند، در حالی که اعمال آنان همان مفهوم کلی انسان را به چالش می‌کشد و مفهوم کلی انسان امروز با مفهوم کلی انسان دیروز فاصله‌ای به اندازه تمدن بشری دارد!

1. Logos

2. Personas

«هنگام تماشای تراژدی این بصیرت به ذهن ما می‌رسد که آنچه در جمیع فهم ما مشترک است این است که همگی اثر تاریخ تراژدی است، هستند و آنگاه ما به راستی مشاهده می‌کنیم که آنچه در همه مشترک است، در ما [نیز] مشترک است؛ چرا که مشاهده ما خود اثر غرقه شدن در جریان تراژیک وقایع است. به عبارت دیگر، سهیم شدن در تقدیر قهرمان و تماشاگر به تساوی». (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۶۲)

به عبارت دیگر، آنچه از صورت‌های انسانی در هیبت اشخاصِ بازی به خصوص قهرمان تراژدی در جهان نمایش ظاهر و بارز می‌گردد، بر آن است که مفهوم انسان را در اندیشه و فهم مخاطب بازنمایی‌کند، همان رابطه‌ای که میان کل و جزء وجود دارد میان نیما و امین و مفهوم انسانی آنها، مفهومی که در رابطه‌ای متقابل و در ساحتی دیالکتیک، جایگاه جزء یا همان نیما یا امین را در شأن انسانی آنها نمایان می‌سازد و هر بار که این آگاهی از وضعیت و درکِ وضعیت از جایگاه جزئیشان بر آنان مکشوف می‌گردد، در نتیجه حرکت آنها به سمت مرام انسانی با مفهوم کلی انسان بودن، گامی نو و تغییری در جهت تکامل است و «سقراط نشان می‌دهد که در فیزیک ادراک، توقف کامل ممکن نیست، ادراک، برخلاف تصور امپدوکلس و دیگران، صرفاً حرکت فیزیکی نیست». (گادامر، ۱۳۸۷: ۸۲) دیالکتیک دیالوگ رابطه‌ای بین بودن و هستن را در ما پدید می‌آورد، آنچه که هستیم و آنچه که باید باشیم و ملاک و معیار این بازشناخت، حرکت از پیش به اکنون در ساحت شدن است؛ آن‌گونه که در سطر (زبان) یا در سطح (صحنه نمایش) اتفاق می‌افتد و این در ارتباط با تمام منطقی است که نوع زیستن ما را تعریف می‌کند.

«در دانستن دازاین به وضعیت جدیدی از بودن در ارتباط با عالم می‌رسد، عالمی که از پیش در خود دازاین منکشف بوده است. سروکار پیدا کردن فاعل شناسایی با عالم، برای اولین بار از طریق آگاهی و دانستن حاصل نمی‌شود و حتی نمی‌توان گفت ارتباط با عالم از طریق تأثیر عالم بر فاعل شناسایی به وجود می‌آید. آگاهی حالتی از دازاینی است که نحوه وجودی‌اش مبتنی بر در- عالم- بودن است». (Heidegger, 1988: 90)

می‌توان گفت در اینجا کاتارسیس درحال ایجاد گسستی میان گذشته و حال است، در حال ایجاد نسبتی پیشینی با تاریخ بودنمان که با رجوع به آن آگاهی ما را ارتقا می‌بخشد و آنچه را که تجربه کرده‌ایم به رخ می‌کشد، در عین اینکه آنچه راکه تجربه نکرده‌ایم (آینده‌مان) را نیز در مقابلمان به صف می‌کند! « ... فهمیدن همواره حال حاضر [بودنده] است با این همه یافت حال خود را به مثابه آینده‌ای [حاضرکننده] می‌زماند. با وجود این، حال حاضر یا از آینده‌ای بودنده[برمی‌جهد] یا ازسوی چنین آینده‌ای مقید است». (هایدگر، ۱۳۸۹: ۴۴۰) ما ناگزیر به حکم کردنیم برای اینکه هر بار خود را با قهرمان قیاس می‌کنیم و این نمی‌تواند حذف سوبژکتیویته باشد؛ زیرا هر آنچه درون متن است از آن خود می‌کنیم و این به واسطه قیاسی است که همواره جهان ما را با جهان نمایش مرتبط می‌سازد و اصولاً این قیاس است که منتج به هم‌ذات پنداری می‌شود و همانا این قیاس پیش از آنکه مربوط به مراتب فردی و اجتماعی قهرمان باشد، مربوط به مراتب انسانی و هستمندی اوست و مخاطب از پس مواجهه با آن است که احکامش را صادر می‌کند، اما پیش از آنکه برای اشخاصِ بازی و یا قهرمان حکمی صادر کند بر خود حکم می‌کند و این احکام پیامی است که مخاطب، از رابطه میان خود زیسته و جهان تراژدی تجربه کرده است و این پیام‌ها چون لباسی نو می‌ماند که به اندازه تنش قواره‌کرده‌اند. هر بار تازه‌تر، هر بار بهتر وکامل‌تر و بی‌شک این رفتاری است که کنش آن مبتنی بر حرکت جوهری است.

«ابتدا به ساکن این چنین است که خویشتن فهمی از طریق دیگری همچون طرح‌واره‌ای است که بر اساس آن خودشناسی متضمن شناخت دیگری است و این صمیمیت به اندازه‌ای است که ناگزیر خودشناسی بدون شناخت دیگری غیرقابل تصور می‌نماید؛ به طوری‌که می‌توان یکی را به جای دیگری قرار داد. قطع به یقین این حسِ نزدیک در فهم نیز به همین شکل است. نه از آن جهت که صرفاً مقایسه شباهت، میان خود و دیگری باشد، بلکه در واقع مفهوم آن [خویشتن فهمی بر اساس وجود هستنده] دیگری است». (Ricoeur, 1992: 3)

اما این (آن) یا همان لحظه شدن، نقطه عطفی است برای هستن؛ برای آنکه پس از آن، تجربه ما را فربه‌تر کرده و مراتب آگاهی ما را با عنوان مخاطب فراتر برده است. همان مرتبه‌ای که در تراژدی می‌توانیم آن فرایند را نقطه [فراشد] بنامیم، امری که به صورت حرکت تدریجی از قوه به فعل صورت می‌پذیرد و فرایندی مبتنی بر وحدت اتصالی‌است همان دغدغه‌ای که مسئله ملاصدرا برای بیان برهان حرکت جوهری است که البته در دیدگاه او مربوط به مفهوم زمان، بیشتر نمایان می‌گردد.

۲. حقیقت زمان از نظر ملاصدرا

«از دیدگاه هایدگر زمان را می‌توان با عنوان متغیری برای حضور تفسیرکرد که ما آن را [گذشته‌ای] از آنچه دیگر موجود نیست و [آینده‌ای] که هنوز نیامده است، می‌نامیم». (Alweiss, 2002: 119)

و در کتاب هستی و زمان این طور مطرح می‌کند که «زمانیدن دال بر [از پی یکدیگر آمدن] برون خویشی‌ها نیست. آینده دیرتر از بودگی نیست و این یک زودتر از حال حاضر نیست، زمانمندی خود را به مثابه آیندهٔ بودنده – حاضر سازنده می‌داند». (هایدگر، ۱۳۸۹: ۴۴۰)

پیش از ملاصدرا فلاسفه به انحای مختلف درباره زمان و ارتباط آن با حرکت نظراتی داشته‌اند که از مهم‌ترین آنها می‌توان به نظر ارسطو اشاره‌کرد: «ما حرکت و زمان را با هم درک می‌کنیم ... اگر هرگونه حرکتی در ذهن مان رخ دهد، فوراً درمی‌یابیم که زمانی سپری شده است نه تنها آن، بلکه اگر در اندیشه‌مان زمانی سپری شده است که همراه با آن، حرکتی رخ داده است. پس زمان یا حرکت و یا چیزی متعلق به آن است». (برن، ۱۳۶۳: ۱۵۹) ملاصدرا زمان را یک امتداد متصل به هم پیوسته، نامرئی و بُعد چهارم از وجود مادی می‌داند. از نظر او زمانمندی اجسام و هر چیزی که نشانه نوعی امتداد در هستی آنهاست، حکایت از حرکتی عمیق و بنیادین در جهان دارد که هیچ‌گاه جهان را به حالت سکون وا نمی‌گذارد. از نظر ملاصدرا هر موجود زنده‌ای دارای امتداد زمانی است که موجب تدریجی‌الحصول بودن آن نیز می‌گردد. او معتقد است که زمان حقیقی، مقدار حرکت جوهر موجودات طبیعی است؛ در نتیجه «زمان طبیعی حرکت در وجود است ... پس مبدأ فرض زمان، حرکت جوهر اجسام است که حرکت در جوهر مساوی با وجود تدریجی است. از همین رو جسم دارای چهار بُعد است: طول، عرض، عمق، زمان». (حسن‌زاده آملی، ۱۳۸۰: ۱۲۴)

به این ترتیب ملاصدرا زمان را بُعد چهارم جسم می‌داند و از نظر او همه چیز در زمان محصور است و هر حرکتی شامل قواعد زمانی است پس به صورت منطقی می‌توان گفت:

هر موجود مادی زمانی است.

هر موجودی که زمانی است به تدریج به وجود آمده است.

هر موجودی که وجود آن مبنای تدریجی دارد، دارای حرکت است.

حقیقت زمان از مهم‌ترین مباحثی است که ملاصدرا در پی اثبات برهان حرکت جوهری به آن رجوع کرده است و رویکرد فلسفی به مسئله زمان به واسطه اهمیت آن در نظریه حرکت جوهری در اینجا مورد توجه قرار خواهد گرفت. ملاصدرا معتقد است:

«زمانی که در پدیده‌های زمانمند دخالت دارد، همان زمان حرکت جوهری است و قطع حرکت جوهری به منزله قطع زمان است و این حرکت عین هستی است و هویت آن است ... بر اساس حرکت جوهری، تمام موجودات عالم طبیعت، ذاتاً متحول و دگرگون شونده‌اند و تمام اجزای آن پیوسته در حال حدوث و زوال مستمر هستند. از این‌رو، مجموع جهان که حکمی جز حکم اجزا ندارد، با همه آنچه در آن است، حادث به حدوث زمانی است». (اکبریان، ۱۳۷۹)

نفس انسانی از دید ملاصدرا محصول حرکت جوهری است و نفس حادث در حدوث زمانی و زمانمند است که او را در سلسله مراتبی مشخص صیقل داده و رشد می‌دهد، اما آیا آنچه که در تجربه، علم و عالم طبیعی انسان است نیز شامل این رشد و حرکت می‌شود؟ تا چه اندازه نفس با در بر گرفتن تجربه زیسته مشمول این حرکت است؟ حرکتی که او را به سمت تعالی و تکامل هدایت می‌کند و حدوث هر مرتبه از آن، جایگاه و مرتبه شأن انسانی را چه از جانب پیوندی الهی و چه از منظر تکامل انسانی مشخص می‌کند.

زمان اینجا به چه معنا قابل تفسیر است؟ زمان فیزیکی یا متافیزیکی‌است؟

«از نظر ملاصدرا نفس، جوهر مستقلی است که از طریق حرکت جوهری مراحل مختلف را یکی پس از دیگری طی می‌کند تا آنکه یک‌سره از تعلق ماده و قوه آزاد می‌گردد و در عالم عقول مجرد به جاودانگی دست می‌یابد ... وجود تمام کائنات دارای دو جنبه است: یکی سیال و متجدد که وجود مادی آنهاست و دیگری ثابت که وجود ملکوتی و مثل افلاطونی و جنبه ربط موجودات به حق اوست که در جناب او حرکت و تغییری نیست و حافظ وجود متغیر عام طبیعت ... که نسبت آن به عالم طبیعت مانند روح است به بدن». (همان: ۲۸)

به نظر می‌رسد، اصل حقیقت زمان در برهان حرکت جوهری به گونه‌ای هر دو جنبه از مواجهه فیزیکی و متافیزیکی را مد نظر دارد. بعد متافیزیکی شامل رویکردی انتزاعی و فلسفی صرف بوده و حقیقت زمان را فراتر از تشخص این جهانیش مورد بررسی قرار می‌دهد و آن را مرتبط با علت‌العلل دانسته و به نوعی در پی اثبات برهان [خلق مدام] در پوشش حرکت و پویایی جهان است و در رویکردی فیزیکی زمان را به صورت امری اجتناب‌ناپذیر– همانند مثال سیبی که به زردی می‌گراید– به تأسی از ارسطو مقیاس اندازه‌گیری حرکت می‌داند که در وجود ماده مستتر است. به عبارت دیگر، می‌توان گفت: [زمانی‌که برای انسان معین گردیده و زمانی‌که انسان از آن تعریف دارد]، اما در هر صورت از نظر ملاصدرا زمانمندی مبحثی برای اثبات حرکت جوهری است.

۳. حقیقت زمان در تراژدی

«برای آنکه زمان به مجموعه متوالی پدید شدن‌ها و ناپدید شدن‌ها فرو نکاهد، باید که خود باقی بماند، اما این ویژگی را فقط با مشاهده چیزی باز می‌شناسیم که در پدیده‌ها باقی می‌ماند و آن را به منزله جوهر تعیین می‌کنیم، با ایجاد ارتباط میان آنچه می‌ماند و آنچه تغییر می‌کند». (ریکور، ۱۳۹۸ج: ۱۰۴)

زمان در قواعد درام پیوند ناگسستنی با ارتباط افقی و عمودی نمایش‌نامه، ضرب‌آهنگ و ریتم آن، نوع تأثیرگذاری – از جهت پیام‌رسانی در بستر زمانی مناسب–، انسجام عناصر روایی و داستانی – به لحاظ ترتیب نقش‌پذیری – آن و ... بر عهده دارد. زمان در یک تراژدی یا درام، بستری نامرئی را مهیا می‌سازد تا عناصرش را در موقعیت‌های مکانی خاص و مناسب جانمایی کند و هر بازیگر را به موقع وارد کارزار اجرا نماید. «گفته شده است که پیشروی متن، شفاهی یا مکتوب، بی‌شک پیشرفت در زمان است». (ریکور، ۱۳۹۸ ب: ۱۵۶) زمان همچون ستون نامرئی داستان است که پرده نمایش را از آن آویخته‌اند و در تراژدی همه آن چیزهایی که قهرمان را معرفی می‌کند، به پیش می‌راند و مهیای بحران و نقطه عزیمت می‌گرداند، در پیوندی ناگسستنی با زمان است.

«هایدگر استدلال می‌کند که زمان نمی‌تواند معنای خود را در ابدیت یا ارقام پیدا کند. در عین حال، زمان معنای خود را به شکلی مناسب در زمان می‌یابد – به عبارت دقیق‌تر، مطابق با بهترین زمان ممکن برای هستند. (همان آنکه هستنده موجود می‌شود) در حقیقت، هایدگر تا آنجا پیش می‌رود که مدعی می‌شود، زمان خودش بی‌معنی است [زمان، زمانی است]». (Heidegger, 1992: 21)

زمان چفت و بستِ بودن در مکان تراژدی است. آن چیز دست نیافتنی که تنها می‌شود با آن همراه شد و در آن شناور ماند. گذشته را به اکنون و اکنون را به آینده پیوند داد و در نسبت این گذشته، اکنون و آینده تجربه را به درایت آمیخت و از این آمیزش خوشایند عبرت‌آموزی کرد و ابعاد فهم را گسترش داده و به معنا نزدیک‌تر شد و برای جهان واقعی چاره‌اندیشی‌کرد. «زمان تصویری از ابدیت نیست، اما زمان در نهایت تصویر خود را از ما پیدا می‌کند. معنای زمان در ابدیتی نهفته است که فراتر از درک ماست. بلکه فریبی است که در پایان نهفته است در حالی‌که آن پایان در ادراک ما قرار دارد». (Alweiss, 2002: 119) زمان به اندازه تقدیر در هر نمایش‌نامه تراژیک اسرارآمیز است؛ زیرا که در بی‌تحرک‌ترین "آن" ممکن نیز به جهت نسبت درونی که به وسیله آن مخاطب را با خود همراه ساخته هیچ چیز بی حرکت و ساکنی وجود ندارد! زمان نشانگر آن نقطه عزیمت است، آن فعلی که مربوط به شدن است، آن امکانی که از پیش به حال آمده

است و اکنون را در زمان سکنی داده است. در این صورت، حتی اگر همه چیز از حرکت باز ایستد، آنچه که ادامه می‌دهد، اندیشه است. فهمی‌که هیچ‌گاه از حرکت باز نمی‌ایستد و به موازات زمان در حرکت است. » ... ذهن چیزهایی را که درگذشته اتفاق افتاده است، به یاد می‌آورد، این وقایع را مجدداً تکرار می‌کند و بنابراین به آنها دستور می‌دهد در یک ساختار زمانی، یک روایت قرار گیرند. به طرز عجیبی، کلمات به این ترتیب زمان را براساس ساختار خاص، یک نقشه و مرتبه‌ای ترتیب می‌دهند و در عین حال، زمان برداشتن از تعریف‌ها و ساختارهایی که به این ترتیب ایجاد شدهاند، خارج می‌شوند«.)Björk , Svenungsson, 266 :2017(آن کنجکاوی که در پی کشف خود است، در پی یافتن همان من که در زمانی مشخص گرفتار آمده، آن لحظه مراوده من با من،)قهرمان(همان تعلیقی که در ابعاد پرسش نخستین است، آنچه که روبه‌روی هستن، من را به چالش می‌کشد همان آن" مقدر"در تمام شدن! لحظه‌ای است که فهم از من نسبت به من متکثر می‌شود، حد بودن را از آنچه هست وسیع‌تر می‌کند و فراشد"" را که مفهوم تازهای برای هستن است مهیا ساخته؛ فهمیدن را حاصل می‌کند. حالا اتصالِ این مفاهیم، زمان را به هم می‌پیوندد و توالی این اتصال، هستندگی را به عنوان آن مرتبت وجودی که در پی اتصال به اصل خویش است، به محرک اول به همان‌جا که از آن آغاز کرده است مرجوع می‌کند. پس کنجکاوی دریچه‌ای رو به شناخت است و از امکانات متن تراژیک، تعلیقی است که ما را با او همراه می‌کند، پیرو همان خصوصیاتی که در درونمایه [1]اثر تراژیک، قرابتی مؤثر را با مخاطب خود تداعی می‌کند. گویی زمانی را به زمان پیوند زده باشند، یکی واقعی و دیگری مجازی است، اما آنچه که حقیقت دارد زمانی است که از پیوند و برآیند این دو زمان حاصل می‌شود: زمانی که معطوف به "فراشد" است، همان که گسست میان بود و هست را از میان بر می‌دارد و نیرویی محرک است برای عبور از آنچه که هستیم و آنچه که باید باشیم.

در مقام جمع‌بندی، تحلیل و تشریحِ امکان‌سنجیِ پیوند مفهوم کاتارسیس با نظریه حرکت جوهری و در نهایت نظریه وحدت وجودی ملاصدرا می‌توان پنج وضعیت مؤثر برای مخاطب در برابر تراژدی که محل پیدایش کاتارسیس است متصور شد:

۱. هم‌مکانی : فرایندی‌که مرتبط با همراهی مخاطب و قهرمان است. مکانی متافیزیکی که مخاطب را پی در پی و نقطه به نقطه بدون اینکه حرکت فیزیکی داشته باشد، از جایی به جای دیگر می‌برد و با ترسیم مکان‌های مورد نظرِ تراژدی و قهرمان آن، باعث هم‌ذات پنداری با موقعیت‌های متعدد قهرمان شده و فضای حاکم بر داستان و روایت نمایش‌نامه را فراهم می‌آورد. فضایی‌که قرار است پیرو آن و آنچه تقدیر قهرمان حکم می‌کند، در کاتارسیس متجلی شود.

۲. درمکانی : مکانی فیزیکی برای ارتباط مخاطب با اثر نمایشی است. البته در این حالت نیز مخاطب بدون اینکه حرکت فیزیکی داشته باشد با قهرمان همسفر می‌شود و نقطه به نقطه ازکنشی به کنش دیگر عزیمت می‌کند، اما در این وضعیت مخاطب با علم به اینکه با یک وضعیت نمایشی مواجه است در این جایگاه قرار دارد و مراتب کنجکاوی و پرسشگری که شامل پرسش از هستی، پرسش از تقدیر، پرسش از تجربه و پرسش از اندیشه است را براساس آنچه مقابل قهرمان است، پی می‌گیرد. نقطه نظر آگاهانه مخاطب، او را با یک فاصله مشخص با کاتارسیس مواجه می‌کند و جایگاه او را به عنوان ناظری که باید در مقابل قهرمان قضاوت کند به تصویر می‌کشد، آن نظرگاهی که متعلق به ماهیت انسانی اوست.

۳. هم‌زمانی: زمانی متافیزیکی است که اصطلاحاً می‌توان آن را نازمانی یا همه زمانی نامید. چه این زمان تنها متعلق به آن نمایش تراژیک بوده و مربوط به هیچ زمانی نمی‌شود! زمانی ثابت که از زمانِ بودن ما بریده شده و نقطه

---

۱ ."Theme" در عرف نمایش‌نامه کلی‌ترین کیفیتی که وقایع نمایش‌نامه را به هم مرتبط می‌سازد و با دو یا سه کلمه می‌توان آن را عنوان کرد. مثل: حرص و طمع، جاه‌طلبی و ...

آغاز آن با شروع نمایش‌نامه به خصوص شروع عزیمت قهرمان و طی مراحل پیش روی اوست، اما بی پایان است؛ چرا که پس از پایان نمایش در ذهن مخاطب ادامه می‌یابد. سیالیت در هم‌زمانی، باعث کِش‌آمدن زمان در لحظه اکنون است و مخاطب بر اساس آن می‌تواند جزئی‌تر و دقیق‌تر به صورت هم‌زمانی با نمایش‌نامه و قهرمان تراژیک همراه شود و با ادراک قهرمان به ادراک درستی از کاتارسیس دست یابد.

۴. درزمانی: این زمان متعلق به زمان نمایش است. از آنجا که پیش روی مخاطب قرار گرفته و به اجرا در می‌آید، تا پایان آنچه که بر قهرمان واقع می‌شود. ماهیت این زمان فیزیکی است، اما پیرو وضعیت هم‌زمانی، هم مکانی و درگیری مخاطب با عناصر نمایشی و موقعیت‌های دراماتیکی که بر قهرمان حادث می‌شود نا تمام می‌ماند. چه در این زمان واقعیت مجازی نمایش، با واقعیت حقیقی فرد درهم آمیخته و ترکیبی از تجربه و دانش را حاصل می‌کند. پیرو همین امر، کاتارسیس وضعیتی بی پایان را در مخاطب رقم می زند، حالتی که در زندگی واقعی بارها و بارها به آن رجوع کرده و آن را به صورت تجربه اندوخته به کار می‌بندد.

۵. فراشد: مطابق با قول فلاسفه و با در نظر گرفتن نفس به عنوان جوهر فرد می‌توان حرکت را در متن و بطن تراژدی ترسیم نمود. حرکتی که با قرار گرفتن مخاطب در موقعیت نمایشی آغاز می‌شود، سیری که از بودن به هستن و از هستن به شدن و از شدن به فراشد رهنمون می‌گردد. پیرو همین حالت است که مخاطب در وضعیتی سیال، از آنجا که به تماشای نمایش تراژیک نشسته است تا آنجا که هم‌ذات پندارانه با قهرمان آن ارتباط می‌گیرد و با سرنوشت او مواجه می‌شود حرکتی را آغاز کرده است که در خط سیری تطوری و در پوشش حرکتی متافیزیکی (وحدت وجود و تئوری انسان کامل) و فیزیکی همچون مثال ملاصدرا در رابطه با سیبی که از سبزی به زردی می‌گراید مستتر، اما قابل اثبات است و به نظر می‌رسد که کاتارسیس نه تنها به عنوان نقطه اوج این حرکت، بلکه به مثابه آغازش حرکتی تازه‌تر به سوی انسان کامل است.

بحث و نتیجه‌گیری

در این نوشتار تأثیر کاتارسیس بر مخاطب تراژدی در نسبت با نظریه حرکت جوهری ملاصدرا، امکان‌سنجی، تحلیل و ارزیابی شد. بنابراین، در ادامه بر مبنای ترتب منطقی به یافته‌های پژوهش اشاره می‌شود.

۱. تراژدی امری وابسته به تقلید است و این نوع از تقلید، فرایندی است که در لوگوس بازنمایی می‌شود. در نتیجه دارای مبنایی فطری- تجربی است و کاتارسیس مرتبط با غایت‌مندی محتوا و ساختار آن است.

۲. کشف مفاهیم در یک اثر تراژیک متأثر از یک روند زمانی است که ساز و کار آن توسط یک دیالکتیک کنشی و واکنشی (صیـرورت یا حرکت جوهری) روایت یا خرده-روایت‌ها را پیش می‌برند. زمان برساخته از روایت‌هایی است که حول محور قهرمان، تاریخ زیستش را گام به گام به جلو می‌برد. زمانی کنسروشده را که قرار است درذهن مخاطب جانمایی شود.

۳. در هر فهم، حرکتی از نقطه‌ای به نقطه دیگر به صورت طولی و عرضی وجود دارد که اتصالی و زمانمند است. هنگامی‌که شعر به صورت یک وضعیت نمایشی به اجرا درمی‌آید، در حقیقت حاصل جمع یک کُنش و واکنشِ پیش برنده است که ساختمان دیالکتیک آن، ارتباطی معنادار را با مخاطبش برقرار می‌سازد. این ارتباط معنادار بستری موجه برای ایجاد تَفَهُم است. در چارچوب حرکت جوهری این دیالکتیک پیش برنده، مسیرهای مشخص و نامشخصی (به صورت تأثیر در امر خودآگاه و ناخودآگاه) را هم در ساختمان تراژدی و هم در ذهن مخاطب می‌پیماید تا او را در اصطلاح، همراه خود گرداند.

۴. همسو با حرکت جوهری ملاصدرا انسان متأثر از وضعیت مفاهمه با متن یا اثر نمایشی، دچار یک دگرگونی بی‌چون و چرا می‌گردد. این دگرگونی هم‌عرض با امر لوگوسی، وجود مخاطب را نیز دربر می‌گیرد و همچون مثال سیبی که از سبزی به زردی می‌گراید؛ به نوعی حرکتی فضیلت‌مدارانه را در او آغاز می‌کند.

۵. در حقیقت کاتارسیس مدخلی از آگاهی است که سرآغاز صیرورت آدمی می‌گردد و در نتیجه این عملکرد، فرد را از

بودن به هستن منتقل می‌نماید که متأثر از حرکت جوهری در مخاطب تراژدی است.

منابع

ارسطو (۱۳۳۷). *بوطیقا*. فتح‌اله مجتبائی. تهران: بنگاه نشر اندیشه.

الرحمن، فضل (۱۳۹۰). *فلسفه ملاصدرا*. مهدی دهباشی. تهران: نشر ریسمان.

برن، ژان (۱۳۶۳). *ارسطو و حکمت مشاء*. ابوالقاسم پورحسینی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

تاونزند، دبنی (۱۳۹۳). *فرهنگنامه تاریخ زیبائی‌شناسی*. فریبرز مجیدی. تهران: انتشارات متن (فرهنگستان هنر).

حسن‌زاده آملی، حسن (۱۳۸۰). *ادله ای بر حرکت جوهری*. قم: انتشارات الف.لام. میم.

داگلاس الام، کر (۱۳۹۴). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. فرزان سجودی. تهران: نشر قطره.

ریکور، پل (۱۳۹۸). *زمان و حکایت* «کتاب اول». مهشید نونهالی. تهران: نشر نی.

ـــــــــــ (۱۳۹۸). *زمان و حکایت* «کتاب دوم». مهشید نونهالی. تهران: نشر نی.

ـــــــــــ (۱۳۹۸). *زمان و حکایت* «کتاب سوم». مهشید نونهالی. تهران: نشر نی.

زندیه، مهدی (۱۳۹۰). *حرکت جوهری و ثبات معرفت*. دانشگاه باقرالعلوم. تهران: انتشارات بوستان کتاب.

سجادی، سیدجعفر (۱۳۷۹). *فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاصدرا*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

شیرازی، محمد بن ابراهیم صدرالدین (ملاصدرا) (۱۳۷۵). *مجموعه رسائل فلسفی*. حامد ناجی‌اصفهانی. تهران: انتشارات حکمت.

ـــــــــــ (۱۳۹۱). *عرشیه*. محمد خواجوی. تهران: انتشارات مولی.

کوکلمانس، یوزف (۱۳۸۸). *هیدگر و هنر*. محمد جواد صافیان. آبادان: نشر پرسش.

گات، بریس. مک‌آیورلوپس، دومینیک (۱۳۹۵). *دانشنامه زیبائی‌شناسی*. منوچهر صانعی دره‌بیدی، امیرعلی نجومیان، شیده احمدزاده، بابک محقق، مسعود قاسمیان، فرهاد ساسانی. تهران: انتشارات متن (فرهنگستان هنر).

گادآمر، هانس گئورگ (۱۳۸۷). *آغاز فلسفه*. عزت اله فولادوند، تهران: نشر هرمس.

گروندن، ژان (۱۳۹۱). *درآمدی به علم هرمنوتیک فلسفی*. محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: انتشارات مینوی خرد.

محرمیان معلم، حمید (۱۳۹۰). *مجموعه مقالات تراژدی*. تهران: انتشارات سروش.

واینسهایمر، جوئل (۱۳۸۱). *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*. مسعود علیا. تهران: نشر ققنوس.

ووگلر،کریستوفر (۱۳۸۷). *سفر نویسنده*. محمد گذرآبادی. تهران: انتشارات مینوی خرد.

هالیوال، استیون (۱۳۹۲). *پژوهشی درباره فن شعر ارسطو*. مهدی نصراله‌زاده. تهران: انتشارات مینوی خرد.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۹). *هستی و زمان*. عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.

اکبریان، رضا (۱۳۷۹). «حرکت جوهری و نتایج فلسفی آن». *خردنامه صدرا*، شماره ۱۹.

رضائی، ابراهیم؛ شانظری، جعفر (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل نسبت انسان با طبیعت در فلسفه ملاصدرا». *پژوهش-های فلسفی کلام*، سال نوزدهم، شماره سوم، شماره پیاپی ۷۳، صص ۵- ۲۴.

کریمی، بیژن (۱۳۷۸). «حرکت جوهری و زمان». *خردنامه صدرا*، شماره ۱۷.

واعظی، اصغر؛ فاضلی، فائزه (۱۳۸۹). «دیالوک، دیالکتیک، امتزاج افق‌ها». *دوفصلنامه فلسفی شناخت*، شماره ۶۲/۱.

A. Parker and E. Kosofsky Sedgwick .(1995). *from Performativity and Performance*. Papers from the English Institute. edd. Routledge.

Alweiss, Lilian (2002). *History of the Human Sciences.* Vol.15. No.3. London: Thousand Oaks, CA and New Delhi.

Björk, Mårten; Svenungsson, Jayne (2017). *Heidegger's Black Notebooks and the Future of Theology*. The registered company address is: Gewerbestrasse 11, 6330 Cham, Switzerland.

Deretić, Irina (2017). *Why is Tragedy Good for the Soul? Aristotle on the Tragic Emotions and catharsis*. UDK 159.942:1 Aristoteles Faculty of Philosophy 821.14'02.09-21. University of Belgrade.

Gadamer, Hans - Georg (1986). *Wahrheit und Methode*. Erganzungen, Register.

Gadamer, Hans - Georg (1989). *Truth and method.* New York : Crossroad.

Heidegger, M. (1992). *The Concept of Time*. trans. W. McNeill. Oxford: Basil Blackwell.

Heidegger, M. Tr. J. Macquarrie, & E. Robinson, Basil (1988). *Being and Time*. This translation copyright© Blackwell Publishers Ltd 1962 First English edition 1962 Reprinted 1967, 1973, 1978, 1980, 1983, 1985, 1987, 1988, 1990, 1992, 1993, 1995 (twice),1996,1997,1998,1999, 2000. (twice),2001 Blackwell Publishers Ltd I 08 Cowley Road Oxford OX4 IJF, UK.

Huskey, Rebecca, K.; Hans H. Rudnick (2009). *Paul Ricoeur on Hope Expecting the Good*. General Editor. (Phenomenology and literature; v. 6) © 2009 Peter Lang Publishing, Inc., New York.

Poetics 6.1449b 24-28. References to the Poetics are by chapter and marginal Bekker numbers of the edition by R. Kassel, *Aristotelis De Arte Poetica* (Oxford: Clarendon Press, 1965, rept. with corrections 1966).

Ricoeur, Paul (1992). *Oneself as Another*. trans. Kathleen Blamey (Chicago: University of Chicago Press), hereafter abbreviated *OA*.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی