https://mph.ui.ac.ir/
Metaphysics
University of Isfahan E-ISSN: 2476-3276
Vol. 18, Issue 1, No. 41, 2026

(Research Paper)

A Look at Tragedy and Tragic Pleasure in the Thought of Susan Feagin

zeinab Asgary Foroushani
Department of Philosophy of Art, Faculty of Advanced Arts Research and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran
z.asgary92@gmail.com

Marzieh Piravi Vanak *
Department of Philosophy of Art, Faculty of Advanced Arts Research and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran
mpiravivanak@gmail.com

Abstract
Tragedies, despite their painful and fateful content, have always questioned how they can be pleasurable for the audience. Susan Feagin, as a contemporary analytic philosopher, seeks to explain this paradoxical feature. The lack of attention to her works among Persian-speaking audiences further highlights the significance of this research. This study, employing an analytical approach and qualitative methodology, examines the impact of tragedy on the audience and how it evokes a sense of pleasure from Feagin's perspective. The primary and secondary research questions are as follows: How does tragedy affect the audience? And how does tragedy evoke a sense of pleasure in the audience? Feagin argues that contemporary tragedies, like classical ones, are powerful in their impact but are more often inspired by social realities and historical events such as wars. The findings indicate that emotions such as empathy and meta-response play a crucial role in Feagin's thought. Tragedy, by creating moments of revelation and transformation in characters, deeply influences the audience psychologically and morally, leading them toward empathy and a deeper understanding of human conditions. Moreover, the pleasure derived from tragedy stems from recognizing shared emotions with others and gaining insight into its ethical dimensions.

Keywords: Tragedy, Tragic Pleasure, Susan Feagin.

* Corresponding Author

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2025.144251.1620

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوفصلنامه علمی متافیزیک

دوره ۱۸، شماره یکم (پیاپی ۴۱)، ۱۴۰۵ ص ۱۳-۱

تاریخ وصول: ۱۴۰۳/۱۱/۱۵ ، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۲/۳

(مقالهٔ پژوهشی)

نگاهی به تراژدی و لذت تراژدیک در تفکر سوزان فیگین[۱]

زینب عسگری‌فروشانی، کارشناسی ارشد گروه فلسفه هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران

z.asgary92@gmail.com

مرضیه پیراوی‌ونک * ، استاد گروه فلسفه هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران

mpiravivanak@gmail.com

چکیده

تراژدی‌ها، با وجود محتوای رنج‌آور و سرنوشت‌ساز خود، همواره این پرسش را مطرح کرده‌اند که چگونه می‌توانند برای مخاطب لذت‌بخش باشند. سوزان فیگین تلاش کرده است تا از منظر یک فیلسوف تحلیلی معاصر، تبیینی برای این ویژگی پارادوکسیکال بیابد و کم توجهی به آثار وی در بین فارسی زبانان بر اهمیت این پژوهش می‌افزاید. در این پژوهش، با رویکرد تحلیلی و روش کیفی، تأثیر تراژدی بر مخاطب و چگونگی برانگیختن حس لذت در او از دیدگاه فیگین بررسی شده است. در ابتدا، پرسش‌های اصلی و فرعی این پژوهش به‌ترتیب عبارتند از: چگونه تراژدی بر مخاطب تأثیر می‌گذارد؟ و تراژدی چگونه حس لذت را در مخاطب برمی‌انگیزد؟ فیگین معتقد است تراژدی‌های معاصر، همچون آثار کلاسیک، تأثیرگذار هستند اما بیشتر از دل جوامع و وقایع تاریخی مانند جنگ‌ها الهام می‌گیرند. یافته‌ها نشان می‌دهند احساساتی مانند همدلی و فراواکنش در اندیشهٔ فیگین نقش اساسی دارند. تراژدی، با ایجاد لحظه‌های کشف و تحول در شخصیت‌ها، تأثیرات روانی و اخلاقی عمیقی در مخاطب برمی‌انگیزد و او را به همدلی و درک شرایط انسانی سوق می‌دهد. همچنین، لذت ناشی از تراژدی از درک احساسات مشترک مخاطب با دیگران و آگاهی از جنبه‌های اخلاقی آن حاصل می‌شود.

واژگان کلیدی: تراژدی، لذت تراژیک، سوزان فیگین.

[۱] مقالهٔ مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد

* نویسنده مسئول

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/mph.2025.144251.1620

۱- مقدمه

تراژدی بـه عنوان یکی از عمیق‌ترین و پیچیـده‌ترین ژانرهای هنری، همواره با ویژگی‌های پارادوکسیکال همراه و مورد توجه متفکران بوده است. پارادوکس در تراژدی به معنای تجربهٔ حس لذت با وجود مضمون تراژیک از چنین آثاری اسـت. «این ویژگی به تراژدی قدرتی منحصـربه‌فرد برای بررسـی ابعاد عمیق انسـانی و فرهنگی می‌بخشـد» (Feagin, 1996, p. 52). با وجود این، لذت بردن از هنر تراژیک جای پرسـش‌های بسـیار دارد. سـوزان فیگین از فیلسوفان برجستهٔ معاصر در حوزهٔ زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر اسـت. او اسـتاد فلسـفه در دانشـگاه تگزاس در آسـتین اسـت و در زمینه‌های مختلف زیبایی‌شـناسـی، نظریهٔ هنر و تحلیل احسـاسـات، مقاله‌ها و کتاب‌هایی گوناگون را نگارش کرده اسـت. فیگین به خاطر رویکرد نوآورانه‌اش در درک واکنش‌های احسـاسـی و فکری به هنر شـناخته می‌شـود. او با اسـتفاده از رویکردهای تحلیلی و اشـاره به عملکرد مغز، بـازنگری و ارتقـای فهم مخـاطـب از هنر و واکنش‌های متا و عاطفی در مواجهه با آثار هنری را مدنظر قرار داده است. فیگین تلاش کرده است تا اهمیت «کشف» را به عنوان یک عنصر اساسی در طرح‌های تراژدی تبیین کند و آن را با مفاهیمی مانند «آناغنوریسـیس» پیوند دهد. او می‌گوید: «یکی از دلایلی که تراژدی‌ها به طور خاص مورد توجه هسـتند این اسـت که به برخی از بنیادی‌ترین پرسـش‌هـا دربـارهٔ چگونگی زنـدگی در دنیـای نـامطمئن می‌پردازند.» (Caroll & Gibson, 2011, p. 155). او دیدگاه خود را دربـارهٔ تراژدی محـدود بـه تعـاریف سـنتی و ارسـطویی نمی‌دانـد. در واقع، او آثـاری را نیز در نظر می‌گیرد که پایان‌های غم‌انگیز دارند و با توجه مضـاعف به «احساسات» و «فراواکنش»[1] سعی می‌کند حس لذت ناشی از تماشـای آثار تراژیک را تبیین کند. از نظر او، فراواکنش یا پاسـخ سـطح بالا در واقع واکنشـی به واکنش مسـتقیم است. «اینکه چگونه فرد نسبت به واکنش مستقیم خود به ویژگی‌ها و محتوای اثر احسـاس می‌کند و دربارهٔ آن فکر می‌کند.» (Feagin, 1983, p. 97). حال، این جسـتار بر آن اسـت تا با اسـتناد به منابع موجود به این پرسـش‌ها که عبارت‌اند از: چگونه تراژدی بر مخاطب تأثیر می‌گذارد؟ و تراژدی چگونه حس لذت را در مخاطب برمی‌انگیزد؟ از منظر سوزان فیگین به شیوهٔ تحلیلی پاسخ دهد. از این رو، تلاش شـده اسـت تا به اهداف این پژوهش، یعنی بررسـی نحوهٔ تأثیر تراژدی بر مخاطب و تبیین لذت حاصـل از تراژدی در مخاطب به روش کیفی دست یابد. اهم مباحث مرتبط با موضـوع تراژدی در ادامه مطرح می‌شـوند و در بخش نتیجه‌گیری، تحلیل کلی ارائه شده است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

بی‌شک، مقاله‌هایی بی‌شمار در راستای تبیین و تشریح مسائل فلسفی حول مفهوم تراژدی با توجه به آرای فلاسفهٔ گوناگون به چاپ در مجلات رسـیده‌اند که اشـاره به آنها خارج از این مقال است. اما با توجه به اهمیت نگاه سوزان فیگین ـــ از فیلسوفان شاخص تحلیلی معاصر ـــ در باب تراژدی و مفاهیم زیبایی‌شناسی، کتاب‌ها و مقاله‌های ایشان به پژوهش و بررسـی‌های مضـاعف نیاز دارد. از جملهٔ مقـالـه‌هـای مهم فیگین حول مبحـث فعلی می‌توان بـه «لـذت‌هـای تراژدی»[2] اشـاره کرد که تـأثیرات عـاطفی و فلسـفی تراژدی و نکات کلیدی را به طور عمیق بررسـی و تـأکیـد می‌کند این نوع آثار چگونـه می‌تواننـد تجربـه‌هـای عاطفی و شناختی عمیق‌تری را در مخاطبان ایجاد کنند.

آیلین جان[3] و دامینیک لوپز[4] (۲۰۰۴) در کتاب *فلسفهٔ ادبیات: خوانش‌های معاصـر و کلاسـیک - مجموعهٔ مقالات*[5]، انتشارات بلکول، مباحث مختلف حول موضوع ادبیات و تراژدی را مطرح کرده‌اند. این کتاب با اندیشـهٔ فلاسـفهٔ کلاسـیک آغاز می‌شـود و در ادامه، بحث و نظریه‌های فیگین و سـایر فلاسـفه را مطرح می‌کند. مقالهٔ «لذت‌های تراژدی» به صـورت کامل در این کتاب آمده

[1] Meta response
[2] Pleasures of Tragedy
[3] Eileen John
[4] Dominic Lopes
[5] The Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings - An Anthology

است و در دانشگاه‌ها تدریس می‌شود.

علاوه بر این، کتاب *زیبایی‌شناسی*[1] به کوشش سوزان فیگین و پاتریک میناردِ[2] (۱۹۹۷)، مجموعه‌ای مهم است که کاوشی جامع و جذاب در فلسفهٔ زیبایی‌شناسی ارائه می‌دهد و پرسش‌های بنیادی و مباحث معاصر در این حوزه را بررسی می‌کند. این کتاب یکی از مهم‌ترین مراجعی است که در آن می‌توان اندیشهٔ فیگین را ردیابی کرد. کار فیگین معمولاً شامل نقد نظریه‌های زیبایی‌شناسی سنتی است که ممکن است جنبه‌های احساسی و زمینه‌ای هنر را نادیده بگیرند. او بر درک زمینه‌ای و نسبی هنر تأکید می‌کند و به این نکته اشاره دارد که تجربیات زیبایی‌شناختی به طور عمیق با زمینه‌های شخصی و فرهنگی در هم تنیده شده‌اند و فصلی را به طور کامل به نظریه‌های متفکران هنرمندان شرقی و تعاریف آنها از هنر اختصاص داده است و در مقدمهٔ کتاب اشاره کرده است که هدفش آشنایی مخاطبان با سایر تعاریف و زمینه‌های فرهنگی هنر است. در این رویکرد، سعی کرده است مخالفت خود را با ذات‌گرایی تحکیم کند.

یوئدی و کارتر[3] (۲۰۱۴) در کتاب *زیبایی‌شناسی و زندگی روزمره*[4]، نظریه‌های مختلف در باب زیبایی‌شناسی و زندگی روزمره را گردآوری و تدوین کرده‌اند و در فصل هفتم با نام «تئاتر و روزمره: سه مدل» سوزان فیگین این موضوع را بررسی کرده است. از نظر تدوینگران، سوزان فیگین به زیبایی‌شناسی زندگی روزمره از منظر هنرهای تئاتری توجه دارد؛ جایی که کنش‌های معمولی ممکن است بخش‌هایی از اجرای تئاتر و همچنین ادراک اجرای تئاتر را تشکیل دهند. فیگین نشان می‌دهد چگونه اعمال زندگی روزمره به مواد هنر تئاتر تبدیل می‌شود.

سوزان فیگین بحث احساسات را به صورت مشروح در کتابش به نام *خواندن با احساس: زیبایی‌شناسیِ ادراک*[5]، مطرح کرده است و اساس درک اندیشهٔ وی در رابطه با تراژدی و تجربهٔ هنری، مستلزم توجه به این کتاب است.

متفکران معاصر در آثار خود به مقاله‌ها و اندیشه‌های فیگین در کتاب‌های خود اشاره کرده‌اند که متأسفانه به زبان فارسی ترجمه نشده‌اند. گفتنی است، سوزان فیگین مقاله‌های زیادی در زمینهٔ هنر و نقاشی نیز منتشر کرده است که در دسترس قرار دارند، اما بیان آنها خارج از حیطهٔ جستار فعلی است.

۳- روش و رویکرد پژوهش

در این پژوهش، روش کیفی انتخاب شده است که بر تحلیل عمیق و توصیفی منابع و متون تمرکز دارد. پژوهش حاضر با استناد به منابع کتابخانه‌ای شامل کتاب‌های فیزیکی و الکترونیکی، و همچنین مقاله‌های سوزان فیگین انجام شده است. داده‌ها از طریق فیش‌نویسی گردآوری و بر اساس موضوع‌های مختلف (مانند تراژدی، فرهنگ و احساسات هنری) و نیز نوع منابع (کتاب‌ها و مقاله‌های فیگین و سایر نویسندگان) دسته‌بندی و تجزیه‌وتحلیل شده‌اند. این پژوهش از رویکرد تحلیلی برای تبیین و تحلیل مفاهیم و مفروضات فیگین استفاده کرده است و سعی دارد تا دیدگاه‌های وی را در خصوص مفاهیم مختلف بررسی و تفسیر کند.

٤- ریشه‌شناسی تراژدی

«واژهٔ «تراژدی» از ریشهٔ یونانی «تراگودیا» (τραγῳδία) گرفته شده که خود از دو بخش تشکیل شده است: «تراگوس» (τράγος) به معنای «بز» و «اُده» (ᾠδή) به معنای «آواز» یا «سرود». بنابراین، این واژه به صورت تحت‌اللفظی به معنای «آواز بُز» است. این ترکیب به آیین‌ها و جشن‌های مذهبی یونان باستان مرتبط است که در آن، بز به عنوان قربانی در جشن‌های مربوط به دینونیسوس، خدای شراب و شادی، قربانی می‌شد و آوازها و سرودهایی در این مراسم اجرا می‌شدند» (Taplin, 2003, p. 14). «با گذشت زمان، این آیین‌ها به

[1] Aesthetics
[2] Patrick Maynard
[3] Yuedi & Carter
[4] Aesthetics of everyday life. East and West
[5] Reading with Feelings

نمایش‌های دراماتیک تبدیل شـــدند و مفهوم «تراژدی» به معنای نمایشنامه‌ای که موضوع‌های جدی و غم‌انگیز دارد، گســـترش یافت. در این ژانر ادبی، داســـتان‌ها معمولاً بر مسـائل اساسـی انسـانی همچون مرگ، رنج و سـرنوشـت تمرکز دارند و معمولاً با پایانی تراژیک و غم‌انگیز همراه هسـتند» (Easterling, 1997, p. 36) نمایش‌نامه‌نویسـانی مانند آیسـخولوس، سـوفوکل و اوریپید، بنیان‌های این ژانر را بنا نهادند. این نمایش‌نامه‌نویسـان موضـوع‌هایی همچون سـرنوشـت، عدالت الهی و ارادهٔ انسـانی را با اسـتفاده از اساطیر به تصـویر می‌کشـیدند تا معضـلات پیچیدهٔ اخلاقی را نشان دهند.

۵- تراژدی معاصر و فیگین

با ظهور مدرنیته، ماهیت تراژدی تکامل یافت. تراژدی‌های مدرن معمولاً شـــامل قهرمانانی از طبقات اجتماعی معمولی هسـتند، در تضـاد با قهرمانان اشـرافی تراژدی کلاسیک. در تراژدی مدرن، تغییراتی چشمگیر در مقایســـه با تراژدی‌های کلاســـیک و حتی تراژدی‌های بورژوایی قرن هفدهم مشـــاهده می‌شـــود. «یکی از ویژگی‌هـای درام مـدرن، کـه از تراژدی بورژوایی قرن هفدهم آغاز می‌شـود، این اسـت که طرح‌های تراژدی به موقعیت سیاسی یا اجتماعی مهم یا نقش ویژه‌ای از سوی شخصیت اصلی وابسته نیستند. نمایشنامهٔ «مرگ فروشنده» آرتور میلر[1] یکی از نمونـه‌هـای برجسـتهٔ تراژدی مـدرن است؛ جایی که قهرمان، ویلی لومن، مردی عادی است که رویاهایش دربارهٔ موفقیت و ارزش شـــخصـــی تحت فشـارهای اجتماعی و ناتوانی‌اش در سـازگاری با تغییرات اقتصـــادی فرو می‌ریزد. میلر مفهوم قهرمان تراژیک را بازتعریف و اسـتدلال کرد مبارزه برای حفظ کرامت شخصی می‌تواند به اندازهٔ سقوط پادشاهان تراژیک باشد. از نظر وی: «انسـان معمولی، به همان اندازه که شـایسـته است که موضـوع تراژدی در والاترین مفهوم آن قرار گیرد که شاهان چنین بودند» (میلر، ۱۹۴۹/۱۳۸۰، ص. ۴۹). این دموکراتیزه کردن تراژدی تمرکز را از حوزه‌هـای الهی یـا پادشـاهی به حوزه‌های شـخصـی و روانی منتقل می‌کند. با وجود این، تراژدی‌هـای مـدرن پیچیـدگی اخلاقی آثـار کلاســـیک را حفظ می‌کنند، اما این کار را در بســـتری شخصی‌تر انجام می‌دهند.

به نظر می‌رسد تراژدی در قرن بیست‌ویکم دوباره احیا شده است. تصادفات جنگی از نظر فیگین نقش اساسی در ایجاد موقعیت‌های تراژیک در ادبیات و هنر معاصر دارند. از نظر وی: «به طور کلاســـیک، داســـتان‌های تراژیک بر اساس درگیری‌های سیاسی و، به طور اخیرتر، درگیری‌های اجتماعی اســـتوار بوده‌اند و نشـــان می‌دهند چگونه این درگیری‌ها می‌توانند افراد و خانواده‌ها را از هم بپاشـند. اما جنگ‌ها و تأثیراتی که جنگ‌ها بر خانواده‌ها می‌گذارند نیز موقعیت‌های تراژیک را به وجود می‌آورند. این موقعیت‌ها پر از «تلاقی‌های نامطلوب شرایط» و تصادفاتی هستند که به بقا یا به طور برابر، به مرگ منجر می‌شـــوند. در قرن بیستم، تصادفات زمان جنگ توسط اگزیستانسیالیست‌ها و ابســـوردیســـت‌ها به تصـــرف درآمدند و این گروه‌ها بر جنبه‌های بی‌معنا و غیرقابل پیش‌بینی زندگی و مرگ تأکید کردند» (Caroll & Gibson, 2011, p. 166) به عبارت دیگر، اتفاقات جنگی می‌توانند به اندازهٔ توطئه‌های سیاسی و سرکوب‌های اجتماعی زمینه‌ساز کشفیات تراژیک باشند و به این ترتیب، برای ژانر تراژدی در دوره‌های جنگی اهمیت دارند. برای مثال، نمایشـــنامهٔ «آتش‌ســـوزی‌ها» نمونه‌ای از تراژدی معاصـــر اســـت که محتوای آن مبنی بر شـرایط جنگ اسـت. در این نوع تراژدی‌ها، شـرایط جنگی به انتخاب‌های بی‌معنا یا بی‌هدف منتهی نمی‌شـود، بلکه به کشـف‌های عمیق و معنادار دربارهٔ زندگی و مسـئولیت‌ها منجر می‌شـود. این کشـف‌های تراژیک، حتی در میان شـرایط دشـوار و پیچیده، نشـان‌دهندهٔ تأثیرات عمیق روانی و اخلاقی هستند که شخصیت‌ها با آنها مواجه می‌شوند.

[1]iArthur Miller

۶- مفهوم کشف

فیگین کشف یا Descovery را به عنوان عنصر مرکزی در طرح‌های تراژیک درام مورد تأکید قرار می‌دهد و می‌گوید: «مفهوم کشف که من به عنوان عنصر مرکزی در طرح‌های کشف پیشنهاد می‌کنم، شامل دستاوردی شناختی از طرف قهرمان تراژدی در نقطه‌ای خاص از عمل نمایش است. در این نقطه، قهرمان حقیقتی دربارهٔ خودش یا دربارهٔ چیزی که انجام داده، در حال انجام است، یا قصد انجام آن را دارد، کشف می‌کند. ممکن است سایر شخصیت‌ها نیز کشفی مشابه دربارهٔ قهرمانان یا اقدامات آنها داشته باشند و ممکن است تماشاگران نیز به چنین کشفی دست یابند. اما کشفیات قهرمانان دربارهٔ خودشان محور اصلی طرح و رویداد مرکزی‌ای است که حول آن طرح می‌چرخد و نه صرفاً یک عنصر دیگر در پیشرفت عمل» (Ibid, p. 156). کشف، هستهٔ اصلی پیشبرد طرح تراژیک است و قهرمان را در برابر حقایقی قرار می‌دهد که جهان‌بینی و درک او را از خودش و دیگران تغییر می‌دهد. فیگین در ادامه تفاوت‌های میان «کشف» به عنوان عنصر کلیدی در تراژدی و آگاهی معمولی از عواقب یا پیامدهای اعمال را توضیح داده است و از نظر زعم او: «کشف در مورد اقدامات (برخلاف کشف در مورد خود) به معنای این است که فرد متوجه می‌شود اقداماتی که انجام داده، یا در حال انجام آن است، یا قصد انجام آن را دارد، دارای ویژگی ذاتی خاصی است (که ممکن است شامل ویژگی‌های رابطه‌ای نیز باشد)، نه اینکه این اقدامات پیامدها یا تأثیرات خاصی دارند یا خواهند داشت. برای مثال، کرئون فرمانی صادر می‌کند مبنی بر اینکه هر کسی که جسد خائن پلی‌نیکس را دفن کند، باید کشته شود. به طرزی غیرمنتظره، این فرمان به مرگ همسر و پسرش منجر می‌شود. اگر ایدهٔ اصلی تراژدی این بود که اقدامات فرد می‌تواند عواقبی وحشتناک و غیرمنتظره داشته باشد، تراژدی به طور کلی ژانری بسیار عادی‌تر از آنچه که هست می‌شد، حتی اگر تعجب‌آور یا شوکه‌کننده باشد که اقدامات فرد به چنین سلسله‌ای از مصیبت‌ها منجر شده است. ما همیشه باید با گذشت زمان، نه فقط پیامدهای محتمل بلکه پیامدهای نسبتاً غیرمحتمل اما ممکن اقدامات خود را در نظر بگیریم. اما کشف چیزی است که عمیق‌تر و پیچیده‌تر است: افشاگری دربارهٔ جنبه یا ویژگی مهمی از عمل (یا از خود فرد) که متفاوت از آنچه که فرد فکر می‌کرد، حتی اگر به‌ظاهر کنترل رفتار خود را در آن زمان داشته باشد» (Ibid). نکتهٔ مهم در این است که «کشف» در تراژدی فراتر از شناخت پیامدهاست و به تغییر اساسی در ارزیابی قهرمان از خود و اعمالش اشاره دارد. این تغییر می‌تواند به دیدگاهی کاملاً متفاوت نسبت به عدالت، وظیفه، یا ماهیت عمل منجر شود؛ همان‌طور که در رابطه با کرئون رخ می‌دهد.

از این رو، کشف در تراژدی مهم‌ترین عناصر تراژدی به شمار می‌آید. با در نظر داشتن این امر که در دورهٔ مدرن و پس از آن، قهرمان داستان از نظر میلر دیگر از بین «مردم عادی» انتخاب می‌شود، نوع حوادث تراژیک در برانگیختن احساسات از نظر فیگین معمولاً در ارتباط با جنگ و بحران‌های اجتماعی است. فیگین با تأکید بر طرح‌های تراژیک درام، عمل قهرمان را، که حالا می‌تولند یک فردی عادی بدون هرگونه برتری نسبت به دیگران باشد، مهم می‌شمارد. در نهایت، فیگین تأکید دارد تراژدی‌ها دیدگاه کلی یا دستورالعملی برای زندگی ارائه نمی‌دهند، بلکه ترکیب‌هایی نادر از وقایع و اطلاعات را بازتاب می‌دهند که به دلیل غیرمعمول بودنشان، می‌توانند روشنگری ویژه‌ای برای زندگی عادی فراهم کنند. این ترکیب‌ها ممکن است مستقیماً در نمایشنامه به تصویر کشیده شوند یا به عنوان پیش‌زمینهٔ داستان باقی بمانند، مانند لحظات کلیدی در «هملت» و «پسر منچوری» که به مجموعه‌ای از وقایع فاجعه‌بار دامن می‌زنند (Ibid, p. 164).

۷- شخصیت اصلی و داستان تراژدی

فیگین با بررسی اهمیت شخصیت اصلی و داستان در تراژدی‌ها، بر نقش کشف در توازن بین نادانی و دانش قهرمان تراژیک تأکید می‌کند. از نظر وی: «کشف، که از

تلاقی‌های نامطلوب شـــرایط به وجود می‌آید، نقطهٔ تعادل داسـتان اسـت؛ نقطه‌ای که بین نادانی شـخصـیت اصـلی و دانش بعدی او که فاجعهٔ تراژیک داســتان را نمایندگی می‌کند، توازن برقرار می‌کند. بنابراین، ارائه و توســعهٔ شخصیت اصلی به طرقی مهم با داستان گره خورده است، و این مسأله پرسش‌هایی را دربارهٔ اینکه کدام یک از این دو (شـخصـیت یا داسـتان) مهم‌تر اسـت، مطرح می‌کند.» (Ibid, p. 166). به دیگر بیان، شـخصـیت اصـلی به وسـیلهٔ داستان شکل می‌گیرد و در عین حال، داستان نیز به وسیلهٔ واکنش‌های شـخصـیت اصـلی به وقایع و شـرایط پیش‌آمده شـکل می‌گیرد. این موضـوع به این معناسـت که اهمیت شـــخصـــیت اصـــلی فقط به ویژگی‌های ثابت او محدود نمی‌شود، بلکه به نحوهٔ تعامل او با شرایط و وقایع مختلف نیز بسـتگی دارد. یکی از چالش‌های بزرگ در تراژدی‌ها این اسـت که چگونه می‌توان انگیزه‌های شـخصـیت‌های اصـلی را به‌درسـتی به تصـویر کشـید و در عین حال، از کلیشـه‌ها اجتناب کرد. «یک فرد واقعی که در حال مسـتی باعث یک تصـادف مرگبار می‌شـود، ممکن اسـت تصـمیم بگیرد به نفع ســازمان‌هایی مانند «مادران علیه رانندگی در حالت مسـتی» کمپین راه بیندازد، و اینکه آیا این فرد قادر به عمل به این تصمیمات است، آزمایشی مهم از شخصیت اوست» (Ibid).

۸- پارادوکس تراژدی

مکانیسم‌هایی مختلف در تاریخ فلسفه پیشنهاد شده‌اند تا توضیح دهند چگونه گاهی می‌توان از فعالیت‌هایی مانند تماشـــای تراژدی‌هـا و فیلم‌هـای ترســـنـاک کـه معمولاً تجربه‌هایی ناخوشـایند را در مخاطبان ایجاد می‌کنند، لذت برد. به گفتهٔ هیوم، تجربه‌های احســاســی ناخوشــایند در پاســخ به ویژگی‌های زیبایی‌شـــناختی مثبت اثر، مانند فصاحت در به تصویر کشیدن وقایع داستان، به تجربه‌های خوشایند تبدیل می‌شوند؛ به این ترتیب، وضعیت احساسی کلی اولیه که ناخوشـایند بوده اسـت، به لطف «غلبه» یک احساس مثبت به حالت احساسی خوشایند تبدیل می‌شود (Naar, n.d.). فیگین اســتدلال هیوم که مبنی بر غلبهٔ یک حس مثبت به حس منفی اســت را ناکافی می‌داند و حتی برعکس مکانیســم او را پیشــنهاد می‌دهد. در واقع، فیگین ســعی می‌کند با آوردن این مثال نقض که چگونه برخی اساساً از دیدن فیلم‌ها یا خواندن آثاری که فقط رنج و درد برایشــان به ارمغان می‌آورند هم می‌توانند لذت ببرند. این نمونه‌ها با نظریهٔ تبدیل[1] توجیه نمی‌شـود. او می‌گوید: «من در اینجا به دنبال توضــیح لذتی هســتم که از تراژدی به دســت می‌آید، نه مشــکلات مربوط به چگونگی واکنش احساسی به آثاری که به طور واضح غیرواقعی هستند یا به هر اثر هنری» (Feagin,1983, p. 95) از نظر او، این مسئله نیازمند پاسخی به پرسشی کلی‌تر است، اما علاوه بر آن، باید تضـاد ظاهری بین لذت‌هایی که از تراژدی به دسـت می‌آیند و احســاســاتی که از لحاظ اخلاقی با موضــوع تراژدی مرتبط هستند، حل شـود. این ناسـازگاری به این معناســت که چگونه می‌توان از اثری لذت برد که از نظر اخلاقی نیازمند تجربهٔ احساسات ناخوشایند است، اما در نهایت به لذت منجر می‌شود.

اگر تراژدی فقط باعث ایجاد ناراحتی یا وحشــت می‌شد، این پرسش مطرح می‌شد که چرا مردم همچنان به این ژانر توجه می‌کنند و چرا آن را از نظر هنری ارزشمند می‌دانند. «افرادی که به دنبال تماشای تراژدی‌ها هستند، به نظر می‌رســد به طرزی بیمارگونه در پی ایجاد ناراحتی برای خودشان هستند که این بیشتر نشانه‌ای از عدم تعادل روانی اسـت تا توسـعه‌یافته بودن از لحاظ زیبایی‌شـناختی. در این صــورت، پارادوکس لذت از تراژدی جای خود را بـه پـارادوکس دیگری می‌دهـد: اینکـه چرا مـا بـه دنبـال چیزهایی هسـتیم که ما را ناراحت می‌کنند» (Ibid, p. 96). این مسـئله به چالشـی روان‌شـناختی تبدیل می‌شـود که توضــیح می‌دهد چرا افراد با آگاهی از اینکه تجربه‌ای ناخوشــایند در پیش دارند، همچنان به ســمت آن جذب می‌شوند. ممکن است این افراد انگیزه‌هایی داشته باشند که

[1] Conversion Theory

فراتر از لذت فوری یا خوشی سطحی باشند. آنها گاهی به تجربه‌هایی گرایش پیدا می‌کنند که از نظر احساسی دشوار هستند، اما در پی این تجربه‌ها به دنبال ارزش‌هایی دیگر مانند رشد شخصی، خودشناسی یا درکی عمیق‌تر از جنبه‌های تاریک زندگی هستند. در واقع، حتی اگر این افراد در لحظه احساسی ناخوشایند داشته باشند، شاید به خاطر پاداش‌های عمیق‌تر و حس رضایتی که پس از مواجهه با این چالش‌ها به دست می‌آورند، همچنان به سمت این تجربه‌ها کشیده می‌شوند. از نظر فیگین، «پذیرش این مسئله که تراژدی لذت به همراه دارد دشوار است، اگر لذت صرفاً به عنوان نوعی شادی در نظر گرفته شود که شامل لبخند یا خنده است، یا یک علاقهٔ حسی زودگذر و کوتاه‌مدت. اما لذت‌ها به اشکال و اندازه‌هایی مختلف ظاهر می‌شوند. همهٔ آنها پرشور و هیجان‌انگیز نیستند. برخی از آنها آرام و دل‌نشین هستند و ممکن است با احساسات عمیق رضایت همراه باشند» (Ibid). او لذت‌های ناشی از تراژدی را از این دست می‌داند. تراژدی تجربیاتی را فراهم می‌کند که ارزشمند هستند و ارزش آنها در این است که به علایق انسانی مهمی پاسخ می‌دهند و نه منافع و علایق سطحی و زودگذر. از نظر فیگین، این تجربیات در حقیقت شامل «رضایت‌بخش‌ترین احساساتی هستند که انسان‌ها خود را دارای آنها می‌دانند. اگر این درست باشد» (Ibid). حال پرسش اصلی فیگین این است که «چگونه از تراژدی لذت می‌بریم؟» و یکی از تمایزات اندیشهٔ او با دیگر متفکران حول موضوع تراژدی در این است که او براساس استدلال‌هایی که می‌آورد، با صراحت تراژدی را محدود به تئاتر و نمایش نمی‌داند و آن را به فیلم‌ها، ادبیات، رقص و حتی مجسمه‌ها و نقاشی نیز تعمیم می‌دهد. «حتی اگر غم‌انگیزی پایان‌ها معمولاً با چیزی که آن را خوشایند قضاوت می‌کنیم نشانه‌گذاری شود ـــ مانند دانستن اتللو از وفاداری دزمونا یا کشف عشق ویولتا توسط آلفردو در لا تراویاتا ـ در واقع، می‌توان استدلال کرد این کشف‌های «خوشایند» دقیقاً به دلیل همراهی با اندوه، تأثیر بیشتری دارند» (Ibid).

فیگین از «ناخوشایندی» استفاده می‌کند و آن را پیشنهاد می‌دهد تا به طور گسترده‌تر آثار هنری با مضامین حزن‌انگیز یا تلخ را مدنظر قرار دهد. به بیان دیگر، به این صورت، سایر فرم‌های هنری را نیز در نظر می‌گیرد؛ از این رو، او دسته‌بندی جدیدی از موضوع‌های آثار ارائه می‌دهد. در نظر او، «پایان‌های ناخوشایند» و «موضوع‌های ناخوشایند» دقیق نیستند، ولی ویژگی تراژدی را در بر دارند. «ناخوشایندی پایان‌ها و موضوع‌های ناخوشایند جنبه‌هایی از آثار هنری هستند که موجب سردرگمی دربارهٔ چگونگی لذت بردن از چنین آثاری برای کسی می‌شوند که فردی سنگدل، شرور یا نامتعادل نیست» (Ibid, p. 97). از این رو، پرسش او این‌گونه است که چگونه فردی که حداقل سلامت روان دارد، به دیدن یا خواندن آثار هنری‌ای تمایل دارد که پایان‌هایی ناخوشایند دارند و برای او رنج آورند؟ او برای یافتن پاسخ به دو نوع واکنش به هنر اشاره می‌کند.

۹- احساسات

از نظر فیگین، «در تاریخ فلسفی، در دوره‌ای خاص، واکنش‌ها به ادبیات داستانی و سایر آثار هنری عمدتاً به عنوان «تجربهٔ زیبایی‌شناسی» یا «احساس زیبایی‌شناسی» بررسی می‌شدند. این رویکرد به این معنا بود که احساسات و واکنش‌های ما به هنر به طور عمده در چارچوب یک تجربهٔ خاص و جداگانه از «زیبایی‌شناسی» تحلیل می‌شدند» (Feagin, 1996, p. 7). از نظر وی، با گذشت زمان و آشکار شدن نارسایی‌های نظریه‌های مربوط به تجربه و نگرش زیبایی‌شناسانه، نگاه به واکنش‌ها به ادبیات و هنر تغییر کرد. به‌جای در نظر گرفتن این واکنش‌ها به عنوان تجربه‌ای خاص و جداگانه، آنها به عنوان احساسات و عواطفی مشابه با واکنش‌های واقعی زندگی روزمره درک می‌شوند؛ به این ترتیب، واکنش‌ها به ادبیات و هنر می‌توانند مشابه احساسات و عواطفی مانند خواسته‌ها، ناپسندها و تخیلات همدلانه و دلسوزانه در نظر گرفته شوند.« این واکنش‌ها می‌توانند مانند آنچه افلاطون و

ارسطو دربارهٔ واکنش‌ها به حماسه، تراژدی و کمدی به عنوان ترحم، ترس، رنج و سرگرمی بحث می‌کردند، بررسی شوند» (Ibid). در نهایت، واکنش‌ها به داستان‌های خیالی و هنر به عنوان راهی برای درک بهتر جهان و خودمان در نظر گرفته می‌شوند. این رویکرد جدید به کمک می‌کند تا احساسات و تجربیات خود را در چارچوبی گسترده‌تر و مرتبط‌تر با واقعیت‌های زندگی تحلیل کنیم.

۱۰- فراواکنش یا واکنش متا

فیگین دو واکنش مستقیم (واکنشی به ویژگی‌ها و محتوای اثر است) و فراواکنش که واکنشی به واکنش مستقیم است را مطرح می‌کند. از نظر وی: «این تمایز، تمایز از نظر معرفت‌شناسی یا وضعیت وجودی نیست؛ من هیچ نظری دربارهٔ داده‌های حسی، تجربیات «ابتدایی» معرفت‌شناسانه، یا غیرقابل تردید بودن وضعیت ذهنی فرض نمی‌کنم. واکنش مستقیم فقط به این معنا مستقیم است که واکنشی به ویژگی‌ها و محتوای اثر هنری است» (Feagin, 1983, p. 97). فراواکنش یا واکنش متا به واکنش مستقیم وابسته است، به این معنا که برای شکل‌گیری آن ابتدا باید یک واکنش مستقیم به پدیدهٔ ذهنی خاصی وجود داشته باشد. فراواکنش نمی‌تواند بدون وجود یک واکنش مستقیم شکل بگیرد؛ زیرا یک سطح بالاتر از واکنش مستقیم است که به صورتی پیچیده‌تر عمل می‌کند و واکنش‌های اولیه را بیشتر ارزیابی و تفسیر می‌کند. فیگین واکنش را در ارتباط با لذت می‌داند، ولی برای دفع هر نوع سوء برداشتی از «واکنش» ملاحظات زیر را بیان می‌کند: «(۱) با اینکه لذت را واکنش می‌نامم، دلالت نمی‌کنم که لذت اساساً با منبع خود (آنچه فرد از آن لذت می‌برد) ارتباطی ندارد، یعنی نمی‌توان آن را به عنوان واکنش به طور مستقل از آنچه لذت در آن است، تمایز داد؛ (۲) واکنش لزوماً یک رخداد ذهنی یا رویداد نیست (و به طور ضمنی لزوماً یک رخداد ذهنی خصوصی نیست)، اما ممکن است به صورت یک حالت ذهنی، یا حتی تمایل یا تغییر تمایل یا نوع دیگری از چیزها باشد» (Ibid). این بدان معناست که «واکنش» به لذت ممکن است به اشکالی مختلف و متنوع ظاهر شود و فقط محدود به تجربیات ذهنی خصوصی نیست و فیگین می‌خواهد تأکید کند که واژهٔ «واکنش» برای توصیف لذت باید به گونه‌ای شنیده شود که ارتباط آن با منبع لذت و نیز انواع اشکال آن به‌خوبی در نظر گرفته شود.

۱۱- واکنش‌های احساسی و لذت

فیگین می‌گوید: «واکنش‌های مستقیم به تراژدی، واکنش‌هایی به ناخوشایندی اثر هستند و از این رو، شامل تجربیاتی ناخوشایند هستند که از آثار با موضوع‌های ناخوشایند یا پایان‌های ناراحت‌کننده انتظار داریم» (Ibid, p. 98). واکنش‌های مستقیم وابسته هستند به احساسات و همدلی مخاطب. «آثار عاطفی اشک را برمی‌انگیزند، زیرا ما نسبت به شخصیت‌هایی که مورد بدرفتاری قرار گرفته‌اند یا قربانی بدبختی شده‌اند، همدردی می‌کنیم. در واقع، بسیاری از مردم از رفتن به تئاترهای غمگین و فیلم‌های خشونت‌آمیز یا خواندن کتاب‌ها و اشعار سنگین بیزار هستند، به دلیل اینکه این تجربیات ناخوشایند هستند و به طور پیوسته آنها را دچار افسردگی و ناراحتی می‌کنند و به میزان زیادی از شرارت‌های انسانی و خطرات وجود آگاه می‌کنند» (Ibid, p. 97). آثار هنری که شرارت‌های جهان را نمایش می‌دهد، ممکن است به‌جای اینکه انسان را بالا ببرند و الهام‌بخش باشند، احساساتی مانند ناامیدی یا بی‌ثمری ایجاد کنند که به دلیل حجم و تنوع زیاد شرارت‌ها و مشکلاتی که در این آثار به تصویر کشیده شده‌اند، به وجود می‌آیند. از نظر فیگین، تجربه کردن ناخوشایندی از طریق واکنش‌های مستقیم (مانند گریه کردن به خاطر وضعیت شخصی در داستان) می‌تواند به عنوان پادزهر یا درمانی برای بدبینی تدریجی عمل کند.

اهمیت تراژدی در این نگاه تحلیلی بارزتر می‌شود. به بیان دیگر، واکنش به این آثار (به ویژه واکنش‌های عاطفی) می‌تواند به تقویت احساسات انسانی و مبارزه با بدبینی و

بی‌حوصلگی کمک کند. تجربه‌های عاطفی از طریق واکنش‌های مستقیم می‌توانند به یادآوری ارزش‌های انسانی و بهبود وضعیت روانی فرد کمک کنند. «ماهیت این واکنش‌های مستقیم به تراژدی، که ما انتظار داریم و واقعاً دریافت می‌کنیم، پرسش بنیادی را مطرح می‌کند: چگونه از تراژدی لذت می‌بریم؟ قطعاً، فردی که چنین آثار هنری را درک می‌کند و از آنها لذت می‌برد، واکنش مستقیم را به‌هیچ‌وجه کمتر از کسانی که از این آثار لذت نمی‌برند، احساس نمی‌کند. عاشقان داستایفسکی، وردی و شکسپیر، امیدواریم، از کسانی که این آثار را بسیار سخت می‌یابند، بی‌احساس‌تر نباشند. اما لذت از کجا ناشی می‌شود؟» (Ibid). فیگین در پاسخ به این پرسش بنیادی، اذعان دارد لذت در حقیقت یک فراواکنش است «که از آگاهی ما به واقعیت و در پاسخ به آن ناشی می‌شود که ما واقعاً واکنش‌های ناخوشایند به وقایع ناخوشایند در هنرهای نمایشی و ادبی داریم» (Ibid). او اثرات روان‌شناختی و عاطفی تجربه‌های هنری و واکنش‌های مخاطبان به مسائل اخلاقی و انسانی را تحلیل می‌کند.

هنگامی که فرد خود را به عنوان کسی می‌یابد که به شرارت، خیانت و بی‌عدالتی واکنش منفی نشان می‌دهد، این کشف یا یادآوری می‌تولند برای او رضایت‌بخش باشد. این احساس رضایت به این معناست که فرد به مسائل اخلاقی و انسانی اهمیت می‌دهد و این نگرانی نسبت به رفتارهای غیرانسانی و غیراخلاقی موجب ایجاد احساس خوب در او می‌شود. این احساس که فرد به رفاه دیگران اهمیت می‌دهد و نیروهای شر را محکوم می‌کند، به او یادآوری می‌کند که به یک انسانیت مشترک تعلق دارد. این نگرش، تنهایی فرد را در جهان کاهش می‌دهد «و به طور روان‌شناختی درد سولیپسیم را تسکین می‌دهد» (Ibid). از این رو، فرد فقط می‌تواند دربارهٔ ذهن و احساست خودش به طور قطعی نظر دهد و نه دیگری، یا به بیان واضح‌تر، کاراکترهای اثر هنری یا حتی خالق اثر. «ما از قابلیت ارتباط یا «قابل اشتراک» بودن واکنش به یک اثر هنری لذت می‌بریم: این چیزی است که ما را از طریق احساس چیزی که به طور نظری می‌تواند توسط هر کسی احساس شود، با دیگران متحد می‌کند.» فیگین این دست لذت‌ها را لذت فراواکنش/متا می‌داند و تأکید دارد این نوع لذت‌ها را نباید با لذت‌های انواع تخلیهٔ احساسی اشتباه گرفت. از نظر او: «لذت ناشی از ابراز احساسات انباشته‌شده مانند خشم، ناامیدی، یا غم با لذت ناشی از آگاهی از اینکه شما نوعی فرد هستید که این احساسات را در پاسخ به موقعیت‌های خاص به تصویر کشیده‌شده در آثار تراژیک احساس می‌کنید، متفاوت است.» فیگین به این نتیجه می‌رسد که لذت‌های ناشی از تراژدی فقط از ابراز غم و ناراحتی ناشی نمی‌شوند. این لذت‌ها می‌توانند منبع دیگری داشته باشند. بنابراین، لذت از تراژدی می‌تواند نتیجه‌گیری عمیق‌تر از احساسات باشد، نه فقط تخلیهٔ احساسی ساده» (Ibid).

فیگین برای تکمیل دیدگاه خود، کمدی و تراژدی را مقایسه می‌کند و تلاش می‌کند توضیح دهد چرا تراژدی‌ها ارزشمندتر تلقی می‌شوند. او رد می‌کند که این برتری ناشی از بدبینی به سرنوشت بشر باشد، زیرا در این صورت، «تراژدی به تأیید یا دست‌کم بازتابی از این باور تبدیل می‌شد که زندگی انسان‌ها پر از بدبختی است» و لذت ناشی از آن «لذتی بیمارگونه بود، مانند لذت فرد بدکاری که در هر عمل خود از ارائهٔ شواهد بیشتر علیه وجود خدای نیکوکار لذت می‌برد (Ibid). در مقابل، او معتقد است علت اصلی جذابیت تراژدی احساس همدلی و دلسوزی نسبت به انسان‌هاست: «تراژدی به‌هیچ‌وجه بیماری‌زا نیست، زیرا اگر مردم با هم‌نوعان خود همدلی نداشتند، ما واکنش‌های منفی اولیهٔ خود به وضعیت تراژیک، واکنش‌های مستقیم ناخوشایند، را نمی‌داشتیم» (Ibid). او همچنین بر تفاوت بنیادین میان کمدی و تراژدی تأکید می‌کند. واکنش‌ها به کمدی معمولاً به نقص‌ها و شکست‌هایی مربوط می‌شوند که بی‌اهمیت تلقی می‌شوند، اما «اگر این نقص‌ها مهم تلقی شوند، اثر به‌جای کمدی، تراژیک می‌شود و به‌جای خندیدن، از این نقص‌ها غمگین می‌شویم» (Ibid, p. 99). در مقابل، نقص‌های انسانی

که در تراژدی مطرح می‌شـــوند، معمولاً جدی‌تر و مهم‌تر هستند و به همین دلیل، باعث اندوه و درد می‌شـوند. از این رو، تفاوت بنیادین میان این دو ژانر در نوع تأثیر روان‌شناختی و اخلاقی آنها بر مخاطب نهفته است.

۱۲- حس همدلی

برای درک بهتر اندیشـهٔ فیگین در این باره لازم اسـت ابتدا معنای همـدلی و تفاوت آن با واژهٔ همـدردی یا Sympathy مشخص شود. واژهٔ «همدلی» یا Empathy در سـال ۱۹۰۸ به زبان انگلیسـی وارد شـد و بر اسـاس کلمهٔ آلمـانی «Einfühlung» (کـه از «ein» بـه معنی «در» و «Fühlung» به معنی «احسـاس» تشـکیل شـده اسـت) مدل‌سازی شده است (Online Etymology Dictionary, n.d.). در انگلیسـی میـانـه، این واژه بـه معنـای تـأثیر شبه‌جادویی و تقریباً سحرآمیز یک ذهن یا بدن بر دیگری بـه کـار می‌رفـت، بـه ویژه در زمینـه‌هـای فیزیولوژی و پاتولوژی، اما امروزه با توجه به آنچه در دانشـنامهٔ بریتانیکا آمده، به معنای «احسـاسـی که نشـان می‌دهد برای ناراحتی، غم یا بدشـانسـی کسـی اهمیت قائل هسـتید و متأسـف هســتید» (Britannica, n.d.) یا به بیان دیگر، همان حس دلسوزی است. در زبان فارسی، مرزی مشخص در استفاده از واژهٔ همدلی و همدردی مشـخص نشـده اسـت و عموماً به‌اشـتباه به کار گرفته می‌شـوند. از نظر فیگین: «همدلی به نظر می‌رسـد از جنبه‌هایی مختلف با همـدردی تفاوت زیادی داشته باشد، هرچند من نمی‌خواهم بر روی تعریف دقیق این دو واژه تأکید زیادی کنم. در حالی که همدلی نیازمند این است که به‌گونه‌ای واکنش نشان دهم که گویی خودم کسـی هسـتم با باورهای خاص، همدردی لزوماً چنین نیازی ندارد» (Feagin, 1988, p. 490).

فیگین بر «به اشتراک گذاشتن» احساسات تأکید می‌کند و می‌گوید: «همدلی به نظر می‌رسد یک «واژهٔ موفق» باشد: احساس من زمانی احساس همدلانه محسوب می‌شود که واقعاً همان احسـاسـی باشـد که فرد دیگر تجربه می‌کند و زمانی که من آن را به دلایلی صـحیح داشـته باشـم. ممکن است فکر کنم در حال همدلی با کسی هستم در حالی که این‌طور نیسـت: ممکن اسـت کاملاً اشـتباه کنم. از سـوی دیگر، ممکن اسـت احسـاسـی مشـابه با فرد دیگری داشـته باشـم، اما به دلایلی که شـامل درک علت احسـاس آن فرد نیسـت. همدلی نیازمند «هم‌ذات‌پنداری» با کسـی اسـت، که مستلزم آن است که بتوانیم به گونه‌ای احساس کنیم که آن فرد تحت آن شـرایط احسـاس می‌کند: من به خاطر اینکه ممکن است چیزی برای برادرم اتفاق بیفتد، هم‌ذات‌پنداری می‌کنم و این تأثیر عاطفی بر من به گونه‌ای است که گویی خودم در موقعیت او قرار دارم.» او تأکید می‌کند احساسات همدلانه به این معنا نیسـت که ما واکنش نشـان می‌دهیم زیرا گمان می‌کنیم همان اتفاق برای ما می‌افتد. «ممکن اسـت من خود را آسـیب‌پذیر ندانم و بنابراین، نسـبت به مسـائلی که او را نگران می‌کند، برای خودم ترسـی نداشـته باشـم. از این رو، باورهای من با باورهای مربوط به همدردی با آنها متفاوت خواهند بود. اگر من به صـورت همدلانه برای (و با) برادرزاده‌ام از اینکه ممکن اسـت از مدرسـه اخراج شـود، نگران باشـم، این نگرانی به این دلیل است که من باور دارم او معتقد است در خطر است (باور شـناسـنده) یا به این دلیل که باور دارم او معتقد است اگر امتحان را قبول نشـود، از مدرسـه اخراج خواهد شـد (باور مربوط به شـیء) و من باور دارم او نمی‌خواهد از مدرسـه اخراج شود (میل شـناسنده). ممکن است برادرزاده‌ام حتی باورها (و تمایلات) دیگری داشته باشد که ترس او به آنها وابسته است و من، حتی اگر با ترس او همدردی کنم، این باورها را به اشتراک نگذاشته باشم. احساسات برادرزاده‌ام بستگی به این دارد که چگونه وضعیت را درک می‌کند؛ در حالی که احسـاسـات همدلانهٔ من بسـتگی به این دارد که چقدر خوب او را درک می‌کنم.» پرواضـح اسـت که فیگین حس همدلی را معطوف به درک شخصی افراد می‌داند و از نظر او، احسـاسـات همدلانه همواره شـامل باورهای سـطح بالاتری نسبت به باورهایی هستند که در احسـاسـاتی که با آنها همدلی می‌شود، دخیل هستند. از این رو، فیگین همدلی را «موجه» و حتی «معقول» می‌دانند، حتی در زمان‌هایی که

احساسات فردی که با او همدلی می‌شود معقول نباشد. «زیرا من وضعیت را بسیار بهتر از خود او درک می‌کنم.» او در جای دیگر به نکته‌ای مهم‌تر اشاره می‌کند: «احساس من ممکن است همدلانه باشد اگر باور داشته باشم اگر برادرزاده‌ام در امتحان شکست بخورد، از مدرسه اخراج خواهد شد، حتی اگر برادرزاده‌ام از خطر بی‌اطلاع باشد. واکنش‌های همدلانهٔ من بستگی به باورهای من دربارهٔ نحوهٔ واکنش او (اگر منطقی باشد) دارند، اگر او باورها (یا اطلاعات) مشابهی که من دارم، داشته باشد» (Ibid, pp. 489-490).

در واقع، مبنای واکنش همدلانه قضاوت شخصی است نه واکنش طرف مقابل یا دلیل آن. به بیان ساده‌تر، در مثال خواهرزاده‌اش، قضاوت دربارهٔ اینکه وضعیت (یعنی شکست خوردن در امتحان) چگونه خواهرزاده‌اش را متأثر می‌کند است. از این رو، می‌توان نتیجه گرفت فیگین دامنهٔ همدلی را وسیع‌تر از همدردی می‌داند، هرچند به گفتهٔ او در گفتار عامیانه ظاهراً تفاوت چندانی بین آنها نیست. بنابراین، به نظر می‌رسد با توجه به درک مفهوم همدلی، علت حس همدلی با شخصیت‌های خیالی حل شده است. اما فیگین اضافه می‌کند: «نباید این تصور برای مدت طولانی باقی بماند. نه فقط «افراد»ی که با آنها هم‌ذات‌پنداری می‌کنم وجود ندارند، بلکه هیچ یک از غم‌ها یا شادی‌های آنها نیز وجود ندارد. (حتی اگر فردی نظری داشته باشد که چنین موجوداتی در دنیاهای ممکن وجود دارند، این نیز درست است که هر چیز ممکن، خوب و بد، در برخی از دنیاهای ممکن وجود دارد؛ بنابراین، به نظر عجیب است که بر سر برخی از احتمالات نگران شویم و نه دیگر احتمالات) » (Ibid, p. 491). علاوه بر این، همدلی در «زندگی واقعی»، مانند سایر احساسات، نقشی مهم در تحریک عمل یا دست‌کم در تأمل دربارهٔ اقدامات مناسب دارد. باورهای فرد (دربارهٔ باورهای دیگران) همراه با تمایلات او در تصمیم‌گیری دربارهٔ لزوم مداخله یا عدم مداخله تأثیرگذار است. اما باورهای فرد دربارهٔ شخصیت‌های خیالی هیچ نقشی در تحریک مداخله یا تأمل دربارهٔ مداخله ندارند. به عبارت دیگر، این باورها نمی‌توانند به تصمیم‌گیری‌های عملی فرد کمک کنند، زیرا شخصیت‌های خیالی و وضعیت‌های مربوط به آنها برای او واقعی و ملموس نیستند. فیگین اساساً ایدهٔ مداخله در داستان‌های تخیلی را بی‌معنا می‌داند: «به این دلیل است که لذت‌ها و دردهای شخصیت‌های خیالی (و آنچه خواننده به عنوان بخشی از درک اثر هنگام همدلی با این شخصیت‌ها تجربه می‌کند) هیچ پیامد اخلاقی ندارند و نباید در هیچ «محاسبهٔ هدونیکی» در نظر گرفته شوند (گویی شکسپیر فرد بدی بود زیرا تعداد زیادی تراژدی نوشته است که شخصیت‌ها در آن رنج می‌برند و ما نیز به طور همدلانه وقتی دربارهٔ آنها می‌خوانیم رنج می‌بریم). اگر اینها پیامدهای اخلاقی داشتند، فکر نمی‌کنم ایدهٔ کمترین تأمل دربارهٔ نحوهٔ مداخله چنین بی‌معنا به نظر می‌رسید» (Ibid). فیگین تخیل را به عنوان یک فرآیند ذهنی توصیف می‌کند که به ما امکان می‌دهد به آثار هنری واکنش نشان دهیم و از آنها لذت ببریم، حتی وقتی رویدادها و شخصیت‌های داستانی واقعی نیستند. به‌عبارت‌دیگر، تخیل برای فیگین به معنای قدرت درک و بررسی «چه می‌شد اگر»هاست که این امر ما را قادر می‌سازد تا رویدادهای خیالی را از منظر عاطفی تجربه کنیم. فیگین چنین استدلال می‌کند که خوانندگان باید از تخیل خود برای ورود به این جهان‌های داستانی و پاسخ به آنها استفاده کنند (Feagin, 1996, pp. 72-73).

۱۳- تخیل و اهمیت آن

فیگین به طور مستقل تخیل را مدنظر قرار نداده، اما آن را در زمینهٔ هنر و واکنش‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی بررسی کرده است. او تخیل را یک فرآیند ذهنی می‌داند که به ما امکان می‌دهد به آثار هنری واکنش نشان دهیم و از آنها لذت ببریم، حتی زمانی که رویدادها و شخصیت‌های داستانی واقعی نیستند. به تعبیر او: «تخیل به معنای قدرت درک و بررسی «چه می‌شد اگر»ها است که این امر ما را قادر می‌سازد تا رویدادهای خیالی را از منظر

عاطفی تجربه کنیم» (Ibid). فیگین تأکید دارد تخیل در واکنش به هنر نقش کلیدی دارد، زیرا «ما باید قادر باشیم از قراردادهای هنری عبور کنیم، به جزئیات داستانی فکر کنیم، و به پیامدهای آنها توجه کنیم» (Ibid, p. 78). او معتقد است این نوع تخیل نیازمند تلاش و مشارکت فعالانه است و برخلاف باور یا تعلیق عدم باور، به ما اجازه می‌دهد «با شخصیت‌های داستانی همدلی کنیم، حتی اگر در دنیای واقعی وجود نداشته باشند» (Ibid, p. 108). این ویژگی، تخیل را به ابزاری برای درک عمیق‌تر هنر و همچنین توسعهٔ احساسات اخلاقی تبدیل می‌کند. او همچنین مفهوم «شبه‌احساسات» را مطرح می‌کند و توضیح می‌دهد: «مخاطبان اثر، از راه تعامل تخیلی احساسات را تجربه می‌کنند و نه از راه تجربهٔ مستقیم» (Ibid, p. 86). به این ترتیب، فیگین تخیل را واسطه‌ای میان تجربهٔ زیبایی‌شناسانه و واکنش‌های احساسی می‌داند که درک و دامنهٔ عاطفی مخاطب را گسترش می‌دهند.

۱۴- بحث و نتیجه گیری

بنا بر آنچه شرح داده شد، از نظر فیگین، لحظهٔ کشف همان نقطهٔ اوج و بزنگاه تراژدی است و این کشف‌ها، کشف‌های عمیق دربارهٔ زندگی و نشان‌دهندهٔ تأثیرات عمیق روانی و اخلاقی هستند که شخصیت‌ها با آنها مواجه می‌شوند و مخاطبان نیز ممکن است به آنها پی ببرند و آنها را کشف کنند. از این رو، در مبحث تراژدی، قهرمان داستان نقش کلیدی دارد، به طوری که بدون وجود او عملاً تراژدی وجود ندارد. حال، با در نظر داشتن توضیحات فیگین دربارهٔ احساسات، قهرمان تراژدی در لحظهٔ کشف است که حس همدلی را در مخاطب برمی‌انگیزد و او را متأثر و درگیر تجربهٔ هنری می‌کند. حس همدلی از نظر فیگین معطوف به درک شخصی مخاطب است و همهٔ مخاطبان نیز به کشف نمی‌رسند. به بیان ساده‌تر، مخاطب درگیر احساسات سطح بالاتری می‌شود که قضاوت‌های شخصی او در آن دخیل هستند و نشان می‌دهد او قهرمان و شرایط (همان موقعیت کشف) را درک کرده است. جذاب‌ترین تجربهٔ زیبایی‌شناختی و احساسات همدلانه را می‌توان در موارد تراژدیک و نه سایر آثار مشاهده کرد.

فیگن با مطرح‌کردن واکنش‌های هنری که شامل واکنش مستقیم و فراواکنش هستند، سعی کرده است پاسخ منطقی برای لذت‌بردن از تراژدی ارائه دهد؛ اما مهم‌ترین نکته در ورای این مباحث، مسئلهٔ اخلاق است که خواسته یا ناخواسته مطرح می‌شود. واکنش همدلانه به قهرمان داستان واکنشی مستقیم است که باعث می‌شود مخاطب به اخلاقی‌بودن خودش پی ببرد، ولی این پاسخ به چرایی لذت‌بردن از تراژدی یا حتی فیلم‌ها و داستان‌های ناخوشایند نیست. اهمیت تخیل در فراهم‌کردن بستری برای تجربهٔ حس همدلی و واکنش متا است. مخاطب با درک الگوهای احساسی قهرمان، به شرایط او که خالی از شرارت‌ها و بی‌عدالتی‌ها نیست، واکنش مستقیم دارد. واکنش مستقیم از نارضایتی مخاطب از شرایطی است که ممکن بود برای قهرمان سرنوشتی متفاوت رقم بزند (اگر این چنین نبود، آن چنان نمی‌شد یا چه می‌شد اگر...). از این رو، این واکنش به عنوان یادآوری اخلاقی‌بودن خود مخاطب، احساس رضایت را در او ایجاد می‌کند. اما هنگامی که مخاطب واکنش‌های مشابه به خود را در دیگران مشاهده می‌کند، اخلاقی‌بودن دیگران را مشترک می‌بیند و از این همدلی لذت می‌برد. قهرمان داستان، از آنجا که از بطن جامعه است، اگر در شرایط اجتماعی مشابه مخاطب قرار گیرد یا دچار بحرانی مشابه شرایط ملموس جامعه مخاطب شود، می‌تواند مخاطب را علاوه بر اخلاقیات، آموزش دهد تا دچار خطاهای مشابه نشود. به عبارت دیگر، «کشف» قهرمان تراژدی برای طیفی وسیع‌تر از مخاطبان ملموس‌تر و مؤثرتر خواهد بود.

منابع

میلر، آرتور. (۱۳۸۰). تراژدی و انسان معمول (علی ملائکه، مترجم). *بیدار*، *۱۲*، ۴۹-۵۱. (اثر اصلی منتشرشده در ۱۹۴۹). https://B2n.ir/dz5556

Refrences

Carroll, N., & Gibson, J. (Eds.) (2011). *Narrative, emotion, and insight*. Pennsylvania State University Press.

Easterling, P. E. (1997). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge University Press.

Feagin, S. (1983). The pleasures of tragedy. *American Philosophical Quarterly*, *20*(1), 95-104. https://B2n.ir/tx8966

Feagin, S. (1988). Emotions and appreciating fiction. *Canadian Journal of Philosophy*, *18*(3), 485-500. www.jstor.org/stable/40231595

Feagin, S. (1996). *Reading with feeling: The aesthetics of appreciation*. Cornell University Press.

Feagin, S. L., & Maynard, P. (Eds.). (1997). *Aesthetics*. Oxford University Press.

John, E., & McIver Lopes, D. (Eds.). (2004). *The philosophy of literature: Contemporary and classic readings – An anthology*, Wiley-Blackwell.

Miller, A. (2001). Tragedy and the common man (A. Malaeke, Trans.). *Bidar*, *12*, 49–51. (Original work published 1949). https://B2n.ir/dz5556 [In Persian]

Taplin, O. (2003). *Greek tragedy in action*. Routledge.

Yuedi, L., & Carter, C. L. (2014). *Aesthetics of everyday life: East and West*. Cambridge Scholars Publishing.

منابع اینترنتی

Naar, H. (n.d.). *Art and emotion*. Internet Encyclopedia of Philosophy. https://iep.utm.edu/art-and-emotion/

Online Etymology Dictionary. (n.d.). *Empathy*. https://www.etymonline.com/word/empathy

Britannica. (n.d.). Sympathy. https://www.britannica.com/dictionary/sympathy

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی