
بررسی تأثیرات تراژدی در داوری‌های اخلاقی و شناختی از منظر

دیوید هیوم

میلااد روشنی‌پایان*

تاریخ دریافت: ۹۶/۲/۲۸

تاریخ پذیرش: ۹۶/۶/۱۱

چکیده

یکی از آثار دیوید هیوم، فیلسوف تجربه‌گرای اسکاتلندی قرن هجدهم، مقاله بسیار کوتاهی است با عنوان «درباره تراژدی». در غالب پژوهش‌ها با موضوع بررسی نظرگاه هیوم درباره تراژدی، این مقاله جایگاهی مرکزی دارد. هیوم با این پرسش مقاله را آغاز می‌کند که چگونه تراژدی با وجود انفعالات ناگوار و دردآوری که برمی‌انگیزد، هم‌چنان لذت‌بخش است؟ این مسئله او را بر آن می‌دارد که بر موضوع تراژدی و رابطه آن با انفعالات تمرکز کند. تاکنون نظر هیوم درباره این رابطه به شکل‌های متنوعی صورت‌بندی شده است که یکی از مشهورترین آن‌ها فرضیه تبدیل هیوم است. بر مبنای این فرضیه، انفعالات ناگوار به واسطه تمهیدات سبکی و بلاغی تراژدی به انفعالات لذت‌بخش تبدیل می‌شوند. این فرضیه در طول سالیان دستخوش تصدیق‌ها، انکارها، اصلاحات و تغییرات متعددی شده است و موافقان و مخالفان خود را داشته است. اما در غالب موارد موافقان و مخالفان این فرضیه در این نکته اتفاق نظر دارند که تراژدی از طریق تمهیدات شاعرانه و بلاغی-سبکی دست به تولید لذت می‌زند. این نظرگاه تا جایی پیش می‌رود که همه کارکردها و تأثیرات تراژدی به کارکردها و تأثیرات ذوقی و زیباشناسیک با محوریت تولید لذت تقلیل می‌یابد. این مقاله بنا دارد تا از سه طریق کارکردها و تأثیرات دیگر تراژدی از منظر هیوم را بررسی کند. اول با جستجوی بیشتر در مقاله «درباره تراژدی» که بخش‌هایی از آن پنهان‌تر مانده‌اند، دوم با بررسی آرای هیوم در باب تراژدی که در نوشته‌های دیگر او پراکنده شده است و سوم با استقرار مقاله «درباره تراژدی» در گستره فلسفه هیوم، و هم‌سنجش آرای هیوم درباره تراژدی با آرای فلسفی دیگر او. و از این طریق امیدواریم تا از یک سو امکان بررسی تأثیرات دیگر تراژدی نزد هیوم، به ویژه تأثیرات در داوری‌های شناختی و اخلاقی را واریسی کنیم و از سوی دیگر امکان بازنگری در فرضیه تبدیل هیوم را بیازماییم.

کلیدواژه‌ها: انطباع، انفعال، باور، تراژدی، داوری، دیوید هیوم، فرضیه تبدیل هیوم

مقدمه

دیوید هیوم، فیلسوف تجربه‌گرای اسکاتلندی، در مقدمه نخستین اثر فلسفی خود یعنی *رساله‌ای درباره طبیعت آدمی*^۱، هدف خود را تأسیس فلسفه‌ای جدید معرفی می‌کند. به باور هیوم، این فلسفه جدید تنها می‌بایست بر بنیاد علم طبیعت آدمی استوار شود. او به صراحت اعلام می‌کند که طبیعت آدمی تنها بنیاد مطمئنی است که منشاء همه علوم دیگر است. چرا که «تمامی علوم کم و بیش با طبیعت آدمی مرتبط‌اند و هر قدر هم به ظاهر از طبیعت آدمی دور باشند، در نهایت امر از این یا آن مسیر به آن بازمی‌گردند» (هیوم، ۱۳۹۵ الف: ۱۵). در صورت‌بندی هیوم همه علوم حتی علمی نظیر ریاضیات و فلسفه طبیعی و دین طبیعی نیز که ظاهراً بر بنیادهای دیگری بنا شده‌اند، غیرمستقیم به این بنیاد وابسته‌اند. اما هیوم چهار علم منطق،^۲ اخلاق،^۳ سیاست^۴ و نقادی^۵ را به عنوان علمی که آشکارا و مستقیم بر این بنیاد قرار گرفته‌اند، تشخیص می‌دهد و آن‌ها را به عنوان علمی معرفی می‌کند که نزدیک‌ترین و عمیق‌ترین پیوند را با طبیعت آدمی دارند و همه مسائل را در خود جمع کرده‌اند. تبیین این چهار علم و تشخیص نسبت‌های آن‌ها با طبیعت آدمی، هدف نهایی هیوم و یا به تعبیر بهتر آرزوی اوست. او در تذکر آغازین کتاب خود، پیش از آن‌که بحث درباره منطق فاهمه انسانی را آغاز کند، این وعده را به خوانندگان می‌دهد: «اگر اقبالم آن قدر بلند باشد که در کار خویش توفیق یابم، [در ادامه کار] تا بررسی اخلاق، سیاست و نقادی پیش خواهم رفت، کاری که *رساله‌ای درباره طبیعت انسانی* آن را به فرجام خواهد رسانید» (هیوم، ۱۳۹۵ الف: ۱۱) اما اقبال هیوم به بلندی سودهایش نبود. او پس از بحث مبسوط خود درباره فاهمه انسانی و سلسله بحث‌های مرتبط با علم منطق از جمله تبیین اصول و کارکردهای قوای فاهمه و ماهیت تصورات آدمی، جلد اول کتاب را به پایان رساند و در دو جلد بعدی بحث پیرامون انفعالات^۶ نفسانی و مبادی اصول اخلاق را به پایان برد. اما با استقبال سردی که جامعه علمی زمانه‌اش از رساله او به عمل آورد، پروژه خود را ادامه نداد. چند سال بعد از آنجا که گمان می‌کرد علت ناکامی اثرش

بیش از آن‌که به محتوا و استدلال‌های آن مربوط باشد، به دلیل شتابزدگی‌های صوری و ادبی‌اش بود (هیوم، ۱۳۸۷: ۱۹)، وقت خود را وقف بازبینی آن کرد که دو کتاب *کاوشی درباره فهم انسانی*^۷ و *پژوهش درباره مبادی اخلاق*^۸ محصول این بازنگری‌ها بودند. گذشته از منطق فاهمه و اخلاق آنچه هیوم در طول زندگی فلسفی خود درباره سیاست نوشت، سلسله مقاله‌هایی بود که اگرچه هیوم را به شهرت رساندند اما هرگز در چارچوبی نظام‌مند، آن‌گونه که در *رساله* پیش‌بینی شده بود، نبودند (Gracyk, 2003).

دامنه کار هیوم در حوزه نقادی از این هم کمتر بود و نه تنها مباحث خود را در یک ساختار نظام‌مند طرح نکرد بلکه نوشته‌هایش در این حوزه از نظر کمیت نیز در حد سلسله مقاله‌های سیاسی او نبود. مراد هیوم از نقادی، داوری‌های ذوقی و احساسی است (هیوم، ۱۳۹۵ ب: ۱۶۷). از این نظر مسائل مربوط به نقادی همانند مسائل مربوط به اخلاق، در ارتباط با ذوق و عواطف تعریف می‌شوند (هیوم، الف: ۱۳۹۵: ۱۶) نقادی نزد هیوم هرگز معادلی برای مفاهیم مدرن‌تری چون زیباشناسی یا فلسفه هنر نیست. او هم‌چنان بنا بر همان فهم سنتی که در انگلستان قرن هجدهم متداول بود و در آثار فیلسوفانی چون هاجسون، آدیسون و شفتسبری نمود می‌یافت، داوری ذوقی را تعریف می‌کرد در این نظرگاه زیباشناسی و داوری ذوقی به شکل تنگاتنگی با اخلاقیات پیوند داشت و هرگز آن جایگاه ویژه و مستقلی را نداشت که بعدها بومگارتن و کانت به آن بخشیدند (Gracyk, 2003).

هیوم در میان همه آثار خود تنها در دو مقاله به طور مستقیم به مباحث نقادی پرداخت. یک مقاله کوتاه با عنوان «درباره معیار ذوق» و دیگری مقاله‌ای بسیار کوتاه‌تر با عنوان «درباره تراژدی». حجم کم این دو مقاله و هم‌چنین ساختار غیرنظام‌مند آن‌ها مانع از آن است که این دو مقاله را تحقق وعده‌ای در نظر بگیریم که در آغاز رساله آمده است. هیوم آشکارا نسبت به بسط مفاهیم و مباحث خود در این دو مقاله و تبیین مفصل رابطه آن‌ها با نظام فلسفی خود، بی‌میل بود. حتی مقاله «درباره معیار ذوق» تنها به واسطه یک توفیق اجباری

به دست ما رسیده است.^۹ اما موقعیت حاشیه‌ای این دو مقاله در آثار هیوم، به هیچ عنوان مانع از تاثیر آن‌ها بر آرا و نظرات فیلسوفان بعد از هیوم نبود. هر دو مقاله بحث‌های بسیاری برانگیختند و با توجه به بی‌میلی هیوم نسبت به تبیین دقیق‌تر ایده‌هایش، این بحث‌ها در مسیرهای متفاوت و گاه متعارضی پیش رفت. در مقاله حاضر به بحث درباره یکی از این دو مقاله، مقاله درباره تراژدی، خواهیم پرداخت و پس از مرور مهم‌ترین شرح‌هایی که بر این مقاله هیوم نوشته شده است، نقاط قوت و ضعف این شرح‌ها را به اجمال بررسی خواهیم کرد و در ادامه تلاش خواهیم کرد تا مقاله هیوم را نه به عنوان یک متن منفرد و مستقل بلکه به عنوان متنی در نظر بگیریم که می‌باید در بدنه فلسفه هیوم مستقر شود و مفاهیم آن با مفاهیم و مباحث دیگر در فلسفه هیوم هم‌سنجش شود. از این طریق تلاش خواهیم کرد تا با امکاناتی که فلسفه هیوم در اختیار ما قرار می‌دهد، به رهیافتی نو در تبیین این مقاله دست یابیم.

فرضیه تبدیل هیوم^{۱۰}

هیوم در مقاله «درباره تراژدی» در همان بند نخست، مسئله را طرح می‌کند. «ظاهراً لذتی که تماشاگران یک تراژدی خوش‌ساخت از اندوه، وحشت، اضطراب و دیگر انفعالات فی‌نفسه ناگوار و آزاردهنده می‌برند، توضیح‌ناپذیر است. تماشاگران هراندازه بیشتر در نمایش غرق و بیشتر متأثر می‌شوند، بیشتر لذت می‌برند» (Hume, 1854b:237). مسئله‌ای که هیوم بر آن انگشت می‌گذارد، همان مسئله‌ای است که امروز تحت عنوان پارادوکس تراژدی از آن یاد می‌کنند. تراژدی از یک سو بیانگر انفعالات آزاردهنده و ناگوار است و از سوی دیگر برای تماشاگران و خوانندگان لذت‌بخش است. از نظر هیوم تنها معدودی از منتقدانی که واجد بینشی فلسفی هستند، به این موضوع توجه کرده‌اند. هیوم از میان این منتقدان به دو نام از میان معاصران خود اشاره می‌کند و ایده‌های آن‌ها را به اجمال بررسی می‌کند و سپس با تکمیل و تصحیح آن‌ها نظر نهایی خود را اعلام می‌کند. او ابتدا به ژان-باپتیست دو بو^{۱۱} اشاره می‌کند. از نظر دو بو رخوت، سستی و ملال

ناگوارترین وضعیت‌های ذهن هستند و ذهن همواره در صدد است تا با توجه به دیگر انفعالات شورانگیز از این وضعیت‌ها رهایی یابد. از نظر دو بو اهمیت چندانی ندارد که این انفعالات شورانگیز آزاردهنده یا شادی‌بخش باشند بلکه تنها مسئله مهم رها شدن ذهن از حالت رخوت و سستی است. بنابراین ذهن همواره برای فرار از این حالت‌های ملال‌آور به دنبال تفنن‌ها و وقت‌گذرانی‌هایی از قبیل تراژدی می‌گردد (ibid:238). از نظر هیوم این تحلیل تا حدودی قانع‌کننده است اما ایراد بزرگی که هیوم به آن وارد می‌کند این است که در تحلیل دو بو تمایزی میان زندگی روزمره و نمایش لحاظ نمی‌شود. «بدیهی است، اگر همان موضوع ناگواری که در تراژدی لذت‌بخش است، در واقعیت روزمره برابر ما قرار گیرد، بیشترین ناخوشایندی‌ها را در پی خواهد داشت» (ibid:239).

از نظر هیوم، فونتئل^{۱۲} این ایراد را دریافته بود و تا حدودی برای آن‌که تبیین کارآمدتری از پارادوکس تراژدی به دست دهد، تلاش کرده بود. فونتئل معتقد بود، اگرچه درد و لذت دو احساس متفاوت هستند اما علت‌های پدیدآورنده آن‌ها تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. «برای مثال در عملی مانند قفلک، افزایش شدت در حرکتی که موجب لذت است، به درد می‌انجامد و کاهش شدت در حرکتی که موجب درد است، لذت‌بخش خواهد بود» (ibid) فونتئل تلاش می‌کند با همین تحلیل، پارادوکس تراژدی را توضیح دهد. از نظر او از آنجا که تماشاگران به ماهیت نمایشی و غیرواقعی تراژدی آگاه هستند، انفعالات ناگوار آن‌ها نیز تخفیف می‌یابد و به لذت تبدیل می‌شود. هیوم دستاورد فونتئل را بارزش می‌داند اما برای پذیرش آن تغییرات و تصحیحاتی را لازم می‌بیند.

هیوم تفاوت تعیین‌کننده‌ای را که فونتئل میان زندگی واقعی و نمایش لحاظ می‌کند، می‌پذیرد اما طیف درد-لذت را نمی‌پذیرد. از نظر او کاهش شدت یک انفعال ناگوار مانند اندوه، موجب کم‌رنگ شدن آن و در نهایت محو آن انفعال می‌شود. به این ترتیب هیوم نمی‌تواند بپذیرد که کاهش شدت یک انفعال موجب تغییر ماهیت آن می‌شود. او در تبیین تراژدی، ایده خود

را طرح می‌کند. «تراژدی نه با کاهش اندوه بلکه با تلقین یک احساس جدید انفعال ناگوار را تلطیف می‌کند» (ibid:242) این ایده‌ای است که برای شارحان بعدی هیوم چندان خالی از ابهام نبوده و بحث‌های بسیاری برانگیخته است. از نظر هیوم تأثیر لذت بخش تراژدی «ناشی از بلاغت»^{۱۳} ادبی-هنری تراژدی است که صحنه‌های ناگوار به میانجی آن بازنمایی می‌شوند» (ibid:240). این بلاغت ادبی-هنری که از طریق بازنمایی جذاب رویدادها، روایت منسجم، کاربرد درست قواعد شعر و سایر تمهیدات ادبی-هنری به دست می‌آید، به یک جریان لذت بخش تبدیل می‌شود. و این جریان نیروی بیشتری از انفعال‌های ناگوار می‌یابد «و به این ترتیب، ناگواری یک انفعال ناخوشایند نه تنها توسط این جریان، مغلوب و زدوده می‌شود بلکه کل تکانه‌های آن انفعال‌ها نیز به لذت تبدیل می‌شود» (ibid:241).

مارگارت پتن^{۱۴} بر واژه تبدیل تأکید می‌کند و آن را قاعده‌ای برای تبیین نظر هیوم درباره تراژدی در نظر می‌گیرد. از نظر او «قاعده تبدیل هیوم»^{۱۵} اصلی بنیادین در فلسفه هیوم است و هیوم در مقاله «درباره تراژدی» آن را به کار می‌گیرد تا نشان دهد که لذت بخش بودن تراژدی به این دلیل است که عواطف دردآوری که از نمایش برمی‌خیزند، به یک عاطفه مسرت بخش و مسلط تبدیل می‌شوند» (Paton, 1973:121) در تراژدی از یک سو انفعالاتی نظیر رنج و اندوه و اضطراب موجب دل‌آزاری تماشاگران و از سوی دیگر بلاغت هنری-ادبی تراژدی موجب مسرت و لذت آن‌ها است و از آنجا که مسرت ناشی از بلاغت، عنصر غالب است، پس بنا بر قاعده تبدیل انفعالات آزاردهنده به لذت تبدیل می‌شوند. پتن برای تایید ادعای خود به بندی از رساله ارجاع می‌دهد. هیوم در این بند می‌نویسد «یکی از امکانات طبیعت آدمی آن است که هر عاطفه‌ای که با یک انفعال توأم است، می‌تواند به سادگی به آن [انفعال] تبدیل شود. هر چند که این دو در ماهیت خود متفاوت و یا حتی متضاد باشند» (Hume, 1967, 2,3,4: 416). بنابراین از دیدگاه پتن، قاعده تبدیل پاسخی روشن برای این مسئله می‌یابد که چگونه انواع انفعالات ناگوار، منحصرأ به لذت تبدیل می‌شوند. بر مبنای این پاسخ، از آنجا که

لذت بلاغی تراژدی عنصر غالب است، موجب تبدیل سایر انفعالات متضاد دیگر می‌شود و همه انفعالات ناگوار به لذت تبدیل می‌شوند.

اما قاعده تبدیل هیوم که بهتر است بنا به پیشنهاد مارک پکر آن را فرضیه تبدیل هیوم بنامیم (Packer, 1989:212) ابهامات بسیاری را در پی دارد. همانطور که الکس نیل^{۱۶} یادآوری می‌کند بنا بر شناخت‌شناسی هیوم، هر انفعالی ناشی از یک انطباق^{۱۷} اولیه است و هر تغییری در این انفعال می‌بایست بنا بر تغییری در انطباق اولیه شکل گیرد. اما در یک تراژدی انطباعات ناگواری که از درام برمی‌خیزند، به یک انطباق دیگر تبدیل نمی‌شوند. به بیانی دیگر فرضیه تبدیل هیوم تغییر در یک انفعال را بدون تغییری در انطباق اولیه در نظر می‌گیرد (Neill, 1992:152). برای آن که فرضیه تبدیل هیوم در تناقض با نظام معرفت‌شناسی او قرار نگیرد، می‌توان بنا بر تحلیل فلینت شیپیر^{۱۸} تغییر و تبدیل را نه در ماهیت انفعال‌ها بلکه بنا بر درجه لذت و اندوهی که تولید می‌کنند، در نظر گرفت. شیپیر توضیح می‌دهد که فرضیه تبدیل هیوم، کارکرد ذهن تماشاگرانی است که در مواجهه با یک تراژدی، ترس دردآور را به یک ترس لذت بخش تبدیل می‌کنند. شیپیر در این فرایند ماهیت ترس را ثابت فرض می‌گیرد اما بنا بر آگاهی تماشاگر از غیرواقعی بودن نمایش، آن را یک شبه ترس^{۱۹} تعبیر می‌کند و تلاش می‌کند تا فرضیه تبدیل را نه به عنوان تبدیل ترس به لذت، بلکه تبدیل یک ترس دردآور به یک ترس لذت بخش بازتعریف کند (Schier, 1989:18). اما این تحلیل همان نقاط ضعفی را دارد که هیوم در تحلیل فونتئل می‌بیند. دست کم تا آنجا که به پارادوکس لذت تراژیک مربوط است، تغییر در یک انفعال (که در تحلیل فونتئل، تغییر در شدت بود) موجب محو شدن انفعال می‌شود و اگر بناست تغییر و تبدیلی صورت بگیرد، این تغییر و تبدیل می‌بایست ماهیت انفعال را نیز دستخوش تغییر کند.

رابرت ینال^{۲۰} این مشکلات را بهترین دلیل برای پذیرش ناکارآمدی فرضیه تبدیل هیوم می‌داند. از نظر او فرضیه تبدیل هیوم نه تنها قادر به حل پارادوکس تراژدی نیست بلکه مشکلات دیگری را نیز به آن

برونرفت از این تناقضها، شرحهایی که بر مسئله تراژدی هیوم نوشته می‌شوند، باید بر سر رابطه درونی درد و لذت به توافق برسند. از نظر نیل، بخشی از لذت تراژیک دست کم به طور نسبی در درد واقع شده‌است و این رابطه درونی میان درد و لذت مانع از آن خواهد شد که نظرگاه هیوم را به یک دوگانه‌انگاری تقلیل دهیم. به این معنا یک انفعال به طور کامل دیگر را از بین نمی‌برد بلکه به بخشی از آن انفعال تبدیل می‌شود (Neill, 1992:154).

تراژدی فراسوی درد و لذت

شرحی که نیل ارائه می‌دهد تا حدود بسیاری از تقلیل هیوم به یک دوگانه‌انگار پیشگیری می‌کند اما هم‌چنان دارای برخی از محدودیت‌های شرح‌های قبلی است. اگرچه نیل تلاش می‌کند تا دوگانه‌ی لذت/درد را در یک تجربه واحد ادغام کند اما هم‌چنان تمام تجربه تماشاگران در مواجهه با تراژدی را تنها به همین تجربه واحد که آمیزه‌ای از درد و لذت است، تقلیل می‌دهد. به بیانی دیگر، تراژدی برای نیل و سایر نویسندگانی که در این مقاله از نظر گذرانندیم، تنها حاملی برای انفعالات ناگوار و انفعالات لذت‌بخش، تقابل آن‌ها و یا تبدیل آن‌ها به یکدیگر است.

به این معنا هیچ‌یک از این شرح‌ها تجربه تراژدی را به عنوان یک تجربه شناختی یا تجربه‌ای اخلاقی و یا انواع دیگری از تجربه که ناظر بر بعد معنادار و معنابخش تراژدی هستند، در نظر نمی‌گیرند. این بی‌توجهی چندان دور از انتظار هم نیست چرا که ظاهراً می‌توان آن را به استناد بندهایی در نوشته‌های هیوم توجیه کرد. مثلاً هیوم در بندی از کاوش می‌نویسد: «اخلاقیات و نقادی [نقد ادبی] آنقدر موضوع مناسب فهم نیستند که موضوع ذائقه و احساس. زیبایی، خواه انسانی خواه طبیعی بیشتر مناسب است که بگوییم احساس می‌شود تا آن که ادراک شود.» (هیوم، ۱۳۹۵، ب، ۱۲، ۳: ۱۶۷) و یا در مقاله «دربارۀ معیار ذوق» هیوم معتقد است «هر کار هنری بر مبنای غایت و هدف مشخصی که برای آن برآورد شده است، سنجیده می‌شود و کمال آن وابسته به توان آن در دستیابی به آن هدف است. موضوع خطابه

می‌افزاید. اما انتقاد ینال متوجه هیوم نیست. بلکه متوجه آن سوءتعبیری است که بنا بر یک بدفهمی، فرضیه تبدیل را از دل متن هیوم بیرون کشیده است. ینال معتقد است، نه در مقاله «دربارۀ تراژدی» و نه در سایر متون مهم هیوم، هیچ اصل یا فرضیه‌ای مشابه فرضیه تبدیل وجود ندارد. از نظر ینال، ایده نهایی هیوم در موضوع تراژدی این است که هیچ کدام از انفعالات ناگوار تراژدی تغییر نمی‌کنند و هیچ‌یک از آن‌ها به لذت تبدیل نمی‌شوند، بلکه بلاغت و تمهیدات هنری- ادبی لذت را در کلیت تراژدی وارد می‌کنند (Yanal, 1991:76). ینال در نظر دارد دو جریان متفاوت را از یکدیگر تفکیک کند. یکی جریان انفعالات ناگوار که تماشاگران در لحظه‌های ویژه‌ای از نمایش تجربه می‌کنند و دیگری بلاغت ادبی- هنری تراژدی که نه در لحظات معین بلکه در کلیت نمایش، موجب لذت تماشاگران می‌شود. بنابراین از دید ینال، تراژدی با تبدیل انفعالات متضاد، موجب لذت نمی‌شود بلکه لذت، کلیتی فراگیر و به منزله‌ی یک بستر برای انفعالات دیگر است.

اگرچه ینال با انکار فرضیه تبدیل هیوم، خود را از مشکلات و تناقض‌های آن خلاص می‌کند و اگرچه می‌توان برای تایید نظر او، شواهدی را در متن مقاله هیوم یافت، اما همانطور که الکس نیل اشاره می‌کند، نظرگاه ینال دو مشکل بزرگ را در پی خواهد داشت. اول آن که بر طبق این نظرگاه، هیوم در تحلیل پارادوکس تراژدی به یک دوگانه‌انگار^{۲۱} تبدیل می‌شود که در تجربه تراژدی قائل به دوگانه‌ی درد و لذت است (Neill, 1992:153). این در حالی است که هیوم به طور صریح لذت ناشی از تراژدی را لذتی توضیح‌ناپذیر می‌داند که از اندوه، ترس و اضطراب و دیگر انفعالات ناگوار برمی‌آیند (Hume, 1854b:237) و دوم آن که نظرگاه ینال نمی‌تواند صراحت هیوم در استفاده از واژه تبدیل را توضیح دهد. هیوم آشکارا از نوعی تبدیل حرف می‌زند که به واسطه آن، ناگواری یک انفعال ناخوشایند نه تنها توسط جریان لذت‌بخش بلاغی- خیالی تراژدی مغلوب و زوده می‌شود بلکه کل تکانه‌های آن انفعال‌ها نیز به لذت تبدیل می‌شود.

در مقابل الکس نیل پیشنهاد می‌کند که برای

تهییج و ترغیب است، موضوع تاریخ، آموزش است و موضوع شعر لذت‌بخشی از طریق انفعالات و خیال است» (Hume, 1854a:264) حتی در خود «درباره تراژدی» نیز تأکید هیوم روی احساس ناظر بر زیبایی^{۲۲} که به واسطه تمهیدات بلاغی فعال می‌شود، می‌تواند زمینه‌ساز تأکید افراطی و انحصاری بر مسئله لذت باشد. این مسئله تا آنجا پیش می‌رود که جولین یانگ^{۲۳} نوعی زیاده‌روی را در کار هیوم تشخیص می‌دهد که به واسطه آن «احساس ناظر بر زیبایی به عنوان عنصر اساسی (و شاید تنها عنصر) تأثیر تراژیک در نظر گرفته می‌شود... و تراژدی از نظر هیوم تنها نوعی ماشین لذت^{۲۴} قلمداد می‌شود. ماشینی که جزئی از همان چیزی است که امروز صنعت سرگرمی با محوریت مخاطبان نسبتاً فرهیخته خوانده می‌شود» (Young, 2013, p. 66).

اما زمانی که بندهای بالا را در گستره فلسفه هیوم و در زمینه مفاهیم و اصطلاحات او در نظر بگیریم، به سختی می‌توان با نظر جولین یانگ و سایر نظریه‌پردازانی که تنها به انفعالات ناگوار/لذت‌بخش تراژدی پرداخته‌اند، موافقت کرد. هیوم بنا دارد تا پارادوکس تراژدی را به واسطه غلیان انفعالات و بلاغت‌های ادبی-هنری توضیح دهد، اما این هرگز به این معنا نیست که راه‌حل او ناظر بر تمام تأثیرات ممکن تراژدی است. به نظر می‌رسد آنچه غالباً به عنوان نظرگاه هیوم درباره تراژدی طرح می‌شود، تنها بخشی از نظرات او و صرفاً بر مبنای یک مقاله چند صفحه‌ای است. این در حالی است که هیوم در جای جای متون دیگر خود به هنر و خاصه تراژدی پرداخته است. در این مقاله علاوه بر توجه به بخش‌های نادیده مانده مقاله «درباره تراژدی»، دو هدف دیگر هم‌زمان مورد توجه ماست؛ هدف اول توجه به بخش‌هایی در متون فلسفی اصلی هیوم است که به طور مستقیم درباره امکان‌ات هنر و تراژدی به بحث نشست است و از رهگذر این بازخوانی، امکان‌ات دیگر تراژدی را که فراسوی دوگانه‌ی درد/لذت است، ردیابی خواهیم کرد. امکان‌اتی که هیوم در مقاله «درباره تراژدی» یا در مورد آن‌ها بحث نکرده است و یا به سرعت از آن‌ها گذشته است. و هدف دوم، هم‌سنجش بحث‌های هیوم درباره تراژدی با بحث‌های فلسفی دیگر اوست. و امیدوار خواهیم بود تا از

این طریق، آن‌دسته امکان‌ات تراژدی را رصد کنیم که هیوم مستقیماً از آن‌ها بحث نکرده است اما از خطوط فکری او در بحث‌های فلسفی دیگر، قابل استنباط‌اند.

تراژدی در گستره متون هیوم

هیوم در مقاله «درباره معیار ذوق»، بلافاصله پس از آن‌که هدف شعر را لذت‌بخشی از طریق انفعالات و جریان خیال اعلام می‌کند، اضافه می‌کند «اما همه انواع هنری، حتی شاعرانه‌ترین آن‌ها چیزی جز زنجیره‌ای از گزاره‌ها و استدلال‌ها نیست. اگرچه این استدلال‌ها همواره به درست‌ترین و دقیق‌ترین شکل نیستند اما به هر حال حتی زمانی که پشت رنگ‌آمیزی خیال پنهان شده‌اند، می‌بایست پذیرفتنی و موجه باشند.» (Hume, 1854a:264) اشاره‌ی هیوم به باورپذیر بودن زنجیره رویدادها در تراژدی و باورپذیر بودن قصه تراژدی است. این همان مسئله‌ای است که در غالب تفسیرها توجه کمی به آن شده است. در غالب تفسیرها، اهمیت صنایع بلاغی و خیال‌انگیزی شعر تراژدی اهمیت بسیار بیشتری نسبت به باورپذیر بودن زنجیره رویدادها دارد. اما هیوم با صراحت به اهمیت قصه تراژدی واقف است. «بنابراین این قصه تراژدی است که با القای یک احساس جدید، و نه با کاستن از اندوه، انفعالات را تلطیف می‌کند» (Hume, 1854b:242) آن‌طور که هیوم در نظر دارد، احساس می‌تواند علاوه بر بلاغت و فصاحت‌های زبانی، نتیجه استدلال‌ها و روابط علی- معلولی در پیرنگ قصه نیز باشد. به یک معنا برای درک و دریافت لذت تراژیک می‌بایست بخشی از قوای داوری نیز درگیر شود. هیوم بنا بر آنچه در کاوش می‌نویسد، زیباشناسی و اخلاق را بیش از آن‌که مربوط به داوری‌های فاهمه بدانند موضوع ذائقه و احساس می‌داند، اما با توجه به رابطه تنگاتنگ و ویژه‌ای که فاهمه و احساس در تجربه‌گرایی هیوم با یکدیگر دارند، کنکاش بیشتری در این رابطه نیاز است. هیوم در بندی از رساله می‌نویسد:

«آدمی نه فقط در شعر و موسیقی باید از ذوق و عاطفه خویش پیروی کند، بلکه در فلسفه نیز چنین است. هنگامی که به اصلی معتقد می‌شوم، این اعتقاد در واقع تصوری است که با قوت بیشتری در من حاکمیت و غلبه

می‌یابد. هنگامی که مجموعه‌ای از استدلال‌ها را بر مجموعه‌ای دیگر ترجیح می‌دهم، کاری جز این انجام نمی‌دهم که از روی احساس خویش درباره‌ی تفوق و تنزل آن‌ها داوری کنم. متعلق‌ها پیوند قابل کشفی با یکدیگر ندارند. آدمی فقط از روی عادت حاکم بر قوه‌ی تخیل خویش است که از نمود یک چیز وجود چیز دیگر را استنباط می‌کند» (هیوم، ۱۳۹۵ الف، ۱، ۳، ۸: ۱۴۹).

این بند نمایانگر یکی از دستاوردهای مشهور هیوم برای فلسفه است. در نظر هیوم تمام کنش‌های فاهمه بشری یا نسبت‌های تصورات^{۲۵} اند و یا امور واقع^{۲۶} نسبت‌های تصورات استدلال‌های یقینی از جنس جبر و هندسه هستند و همواره قطعی و بدون تناقض‌اند، اما امور واقع که بخش عمده‌ای از کنش شناختی انسان را شکل می‌دهند، تنها توالی و مجاورت میان انطباعات و تصورات است. (هیوم، ۱۳۹۵ ب، ۱، ۴، ۱-۳: ۳۳) از نظر هیوم همه‌ی آنچه در تجربه‌های شناختی انسان به دست می‌آید و ظاهراً به عنوان حقایق قطعی و مبتنی بر علیت معرفی می‌شوند، چیزی جز توالی غیرضروری انطباعات و تصورات نیستند. به این معنا گزاره‌ای نظیر خورشید فردا طلوع خواهد کرد، هیچ بنیان قطعی و جزمی ندارد. به بیانی دیگر میان فردا و خورشید هیچ رابطه‌ی منطقی و ضروری وجود ندارد. یا این‌که میان گرما و آتش هیچ رابطه‌ی ضروری و یقینی وجود ندارد. دیدن شعله‌های آتش یک انطباعات حسی و حس کردن گرما نیز یک انطباعات حسی دیگر است، و از آنجا که این دو انطباعات همواره در کنار یکدیگر می‌آیند، انسان آن‌ها را در یک رابطه‌ی علی- معلولی توهم می‌کند. حال آن‌که هیچ رابطه‌ی ابژکتیو و ضروری میان آتش و گرما وجود ندارد و همه‌ی آنچه هست تنها پیوند متوالی آتش و گرما در ذهن است. اما هیوم بنا ندارد تا شکاکیت را فراسوی عقل سلیم ببرد. از نظر او با آن‌که آتش و گرما رابطه‌ای ضروری و یقینی با یکدیگر ندارند، اما گرم بودن آتش یک مسئله‌ی واقعی و تجربی است که متعلق باور^{۲۷} انسانی است. از نظر هیوم انطباعاتی نظیر احساس گرما و دیدن آتش به واسطه‌ی پیوستگی دائمشان با یکدیگر به عنوان دو انطباعات متوالی در حافظه ثبت می‌شوند، و هنگام مواجهه با یکی از این انطباعات، انطباعات دیگر نیز تداعی می‌شود (هیوم،

الف ۱۳۹۵، ۱، ۳، ۶: ۱۲۸). به این اعتبار، انطباعات، تصورات را تولید می‌کنند و این تصورات در حافظه حفظ می‌شوند و هرگاه به واسطه‌ی تکرار و مداومت یک تجربه‌ی حسی (مانند تجربه‌ی گرما و آتش در طول زندگی) پیوستگی میان انطباعات و تصورات وضوح و آشکارگی بیشتری بیابد، باور شکل می‌گیرد. هر عقل سلیمی با دیدن آتش می‌تواند حکم به وجود گرما بدهد و این نوعی باور است که از طریق آن دیدن آتش (انطباعات) بلافاصله با گرما (یک تصور موجود در حافظه) پیوند می‌یابد. به این معنا «باور تنها می‌تواند به تصورات ما وضوح ببخشد و به دقیق‌ترین شکل ممکن بدین صورت تعریف می‌شود: تصویری زنده و مرتبط یا متصل به یک انطباعات حاضر» (هیوم، ۱۳۹۵ الف، ۱، ۳، ۷: ۱۴۰).

از طرف دیگر هیوم هر انفعالی را یک انطباعات بازتابی می‌داند که (با میانجی و یا بدون میانجی یک تصور) از یک انطباعات نخستین شکل می‌گیرد. هر انفعالی یا به طور مستقیم از یک انطباعات نخستین مانند درد ناشی می‌شود و یا به میانجی تصور مرتبط با آن انطباعات نخستین (Hume, 1967, 2, 1, 1: 275). در فرمولی که هیوم پیش رو می‌گذارد، نه تنها یک انفعال می‌تواند از یک انطباعات اولیه شکل بگیرد، بلکه می‌تواند از تصویری متناظر با آن انطباعات هم شکل بگیرد. در این صورت یک انطباعات به یک تصور و یک تصور به یک انفعال تبدیل می‌شود. اما روگرفتی از همین انفعال نیز در حافظه و تخیل ثبت می‌شود و به نوبه‌ی خود می‌تواند منشاء انطباعات و تصورات دیگر بشود (هیوم، ۱۳۹۵ الف، ۱، ۱، ۲: ۳۱). هیوم انفعالات را نیز وارد رابطه‌ی انطباعات/تصور می‌کند و به این اعتبار توالی انطباعات و تصورات می‌تواند منجر به توالی انفعالات متناظر با آن‌ها نیز بشود. برای هیوم تا آنجا که به امور واقع و مسئله‌ی باور مربوط است، هیچ داوری شناختی و اخلاقی‌ای خارج از رابطه‌ی این سه جزء وجود ندارد. در اینجا کارکردهای عقلی فاهمه تا جای ممکن کاهش می‌یابد.

هیوم در تعبیری بسیار مشهور، عقل را برده‌ی انفعالات معرفی می‌کند. موضع او برخلاف عقل‌گرایی کلاسیکی است که با برتری دادن به کنش‌های عقلی، عقل را منشاء رفتارهای والای انسانی می‌دید و به این

ترتیب تمایزی بنیادین میان عقل و احساس در نظر می‌گرفت. هیوم عقل را پردازشگر ساده‌ای در نظر می‌گرفت که منشاء هیچ کنشی نیست و اراده‌ای برای هیچ فعل یا ترک فعلی ندارد. (Hume, 1967, 2,3,3) این انفعالات هستند که به عنوان انطباعات بازتابی که بی‌واسطه از نفس ناشی می‌شوند، بسیاری از داوری‌ها را شکل می‌دهند. اما از نظر هیوم انفعالات تنها وضعیت‌های افراطی عاطفی نظیر خشم و اندوه و لذت نیستند، بلکه بسیاری از حکم‌های داوری نیز ناشی از انفعالات اند. مثالی که هیوم در جلد دوم رساله می‌زند روشن‌گر این بحث است. او سربازی را مثال می‌زند که میان رفتن و نرفتن به جنگ مردد است. اما این تردید هرگز تردیدی در داوری میان حکم‌های عقل و حکم‌های احساس نیست بلکه هر دو مورد جنگیدن و نجنگیدن، حکم‌های احساس هستند. سرباز زمانی که به رفقای خود در جنگ فکر می‌کند، زنجیره‌ای از انفعالات را پشت سر هم می‌بیند که به یک انفعال جدید یعنی شور جنگیدن دامن می‌زند و زمانی هم که به دهشت میدان جنگ، بی‌رحمی دشمن و مرگ فکر می‌کند، زنجیره‌ای از تصورات و انفعالاتی را که در حافظه ثبت شده‌اند، در ذهن حاضر می‌کند و نتیجه آن فعال شدن یک انفعال جدید یعنی امتناع از جنگیدن است. (Hume, 1967, 2,3,4: 420-421). در اینجا داوری میان جنگیدن و نجنگیدن به تنهایی بر عهده انفعالات است.

اگر نظرگاه هیوم درباره تراژدی را در امتداد بحث بالا قرار دهیم، می‌توانیم برای دستیابی به یک چشم‌انداز جدید امیدوار باشیم. انطباعاتی که از تراژدی برمی‌آیند، می‌توانند یا به طور مستقیم و یا به میانجی تصوراتی که از قبل در ذهن تماشاگران است، منجر به تولید انفعالات در تماشاگران شوند. در مورد اخیر، تراژدی به واسطه قوه تخیل میان تصوراتی که در ذهن تماشاگران است، دست به انتخاب می‌زند و با چینش آن‌ها در یک سیر هدفمند، توالی‌ای از انفعالات را تولید می‌کند. بنا بر آنچه هیوم درباره رابطه میان انفعالات و عقل در نظر گرفته است، این توالی انفعالات تنها موضوعاتی برای لذت‌بخشی صرف و یا تزکیه‌های عاطفی نیستند، بلکه می‌توانند در رابطه‌ای جدی با باور و داوری قرار بگیرند. بنابراین

تخیل شاعر تراژدی پرداز می‌تواند فراتر از یک تولیدکننده لذت عمل کند. «ته فقط باور موجب تقویت تخیل می‌شود، بلکه یک تخیل قوی بهترین ابزار است برای ایجاد باور و حکم [=داوری]» (هیوم، ۱۳۹۵ الف، ۱، ۳، ۱۰: ۱۷۳).

اما هر تخیلی به باور نمی‌انجامد. تخیل می‌تواند با سرهم‌بندی تصورات جزئی‌تری که در حافظه ذخیره شده‌اند، تصوراتی مانند اسب بالدار و اژدهای دو سر و غیره را بسازد، اما این تصورات از آنجا که با انطباعاتی در جهان واقع متناظر نیستند، منتهی به باور نمی‌شوند. تخیل ابزار هنرمندان و شاعران است اما هیوم با صراحتی تعیین کننده، لذت بردن از یک اثر هنری را منوط به درجاتی از باورپذیر بودن آن اثر می‌داند. «هرچند شعرا لاف‌زنان حرفه‌ای هستند، همواره می‌کوشند به افسانه‌های خود رنگ و بوی حقیقت ببخشند؛ و هر جا که از این امر غفلت کنند، اثر آن‌ها هر قدر هم بدیع باشد هرگز قادر نخواهد بود لذت‌چندانی به بار بیاورد» (همان: ۱۷۱) در اینجا هیوم لذت بردن از هر نوع اثر هنری حتی آثاری را که امروز در ذیل ادبیات فانتزی می‌گنجند، وابسته به درجه‌ای از باورپذیر بودن می‌داند. این مسئله در تراژدی با شدت بیشتری آشکار می‌شود. شخصیت‌ها، رویدادها و کنش‌های تراژدی غالباً موضوعاتی فانتزی نیستند. در واقع همان‌طور که هیوم می‌نویسد (و به سختی می‌توان طنین بوطیقای ارسطو را در آن نشنید) «تراژدی تقلید است و تقلید همیشه در ذات خود مطبوع است» (Hume, 1854b:242).

اگرچه ماهیت داستانی و نمایشی تراژدی عنصری غیرواقعی محسوب می‌شود و این همان نکته‌ای است که هیوم در بحث دوبو می‌پذیرد، اما به هر ترتیب شخصیت‌ها، کنش‌ها و رویدادها بر خلاف تصوراتی مانند اسب بالدار و اژدهای دوسر، مشابه با شخصیت‌ها، کنش‌ها و رویدادهای واقعی است. برای نمونه، اگرچه تماشاگران می‌دانند که نمایش آنتیگونه، سلسله رویدادهایی در جهان واقعی نیست اما در همین حال تصور شخصیت‌هایی مانند آنتیگونه و کرئون و سلسله رویدادهایی نظیر آنچه در نمایش سوفوکل رخ می‌دهد، کاملاً باورپذیرند و انفعالاتی که از آن‌ها برمی‌خیزد

بلافاصله می‌تواند تداعی کننده انفعالاتی باشد که شخصیت‌ها و رویدادهای واقعی در موقعیت‌های مشابه واقعی تولید می‌کنند.

به این ترتیب تصمیم شجاعانه و خطرناک آنتیگونه برای سرپیچی از فرمان کرئون، تماشاگران را وامی‌دارد تا انفعالاتی نظیر شجاعت، دلهره، ناامنی و هم‌چنین خانواده‌دوستی، حرمت نهادن به شعائر و ترس از قانون‌گریزی را تجربه کنند. در اینجا لذتی که تراژدی می‌بخشد الزاماً ناشی از بلاغت و تمهیدات ادبی-هنری نیست بلکه بخشی از آن ناشی از هم‌نشینی، تداعی و پیوستگی شکل گرفته میان انفعالات است. اهمیتی که هیوم برای توصیف زنده و واقعی و هم‌چنین زنجیرواری رویدادها در تراژدی قائل است، به ما کمک می‌کند تا این فرضیه را قوت ببخشیم.

به این معنا تماشاگران تراژدی می‌توانند از طریق تجربه روابط نوپدید میان انفعالات فرایندهای شناختی خود را فعال کنند. زمانی که هیوم می‌نویسد «برای بخشودن بیشترین رضایت و مسرت به تماشاگران تراژدی، فضیلت می‌بایست خود را به یک نومیدی شجاعانه تبدیل کند و ردیلت مجازات درخوری بیابد» (ibid:246)، می‌توان اطمینان یافت که مفاهیم، در نتیجه تغییراتی که تراژدی با برانگیزش، همایندی و تداعی انفعالات اعمال می‌کند، تغییر و تبدیل می‌یابند. در اینجا می‌توانیم با بازنگری در فرضیه تبدیل هیوم، تأثیرات شناختی و باورمحور تراژدی را نیز لحاظ کنیم. در خوانش عمومی از فرضیه تبدیل هیوم، همواره تنها دو انفعال در نظر گرفته می‌شود که یکی ناظر بر ناگواری رویداد و دیگری ناظر بر خوشایندی بلاغی تراژدی است. اما هیوم به ما می‌گوید خوشایندی بلاغی اگرچه ابزاری نیرومند است اما جزئی الزامی محسوب نمی‌شود. «همیشه بلاغت الزامی نیست، زمانی که یک عقیده صرف با یک انفعال نیرومند شده باشد، می‌تواند منجر به تولید تصویری از خیر و شر شود و بر ما تأثیر بگذارد. حتی اگر این عقیده همواره در شرایطی دیگر انکار شود. این مورد در نتیجه اصل همدلی^{۲۸} و رسانش^{۲۹} (=ارتباط) است» (Hume, 1967, 2,3,6: 427). در نتیجه توالی و تداعی انفعالات در جریان تراژدی می‌تواند شامل تمام

انفعالاتی باشد که در زنجیره رویدادهای تراژدی شکل می‌گیرد. هر رویدادی در تراژدی می‌تواند منجر به تولید یک یا چند انفعال شود و این انفعالات متکثر نه تنها با توالی و تداعی بلکه با نفوذ در یکدیگر می‌توانند، به یک انفعال و یا داوری خاص منجر شوند. چرا که از نظر هیوم «انفعالات هرچند مستقل‌اند، بنا بر طبیعت، در یکدیگر نفوذ می‌کنند» (Hume, 1967, 2,3,4:421) این انفعالات می‌توانند یکدیگر را تقویت کنند و گاهی نیز می‌توانند در تعارض با یکدیگر قرار گیرند. مثلاً در تراژدی آنتیگونه عمل سرپیچی آنتیگونه هم می‌تواند انفعال دلچسبی چون حس شجاعت یا آزادمنشی را به بار آورد و هم می‌تواند ترس و ناامنی را درباره سرنوشت آنتیگونه دامن بزند. و از سوی دیگر عمل آنتیگونه می‌تواند همزمان هم به عنوان سرپیچی از قانون عمومی و هم سرسپردن به قانون اخلاقی خانواده تلقی شود. در اینجا تراژدی با تحریک انفعالاتی متعارض قوای داوری تماشاگران را به چالش می‌کشد. اینجا همان جایی است که می‌توان به بازنگری در فرضیه تبدیل هیوم دست زد. هیوم در رساله می‌نویسد: «وقتی دو انفعال با علت‌های متفاوت تولید می‌شوند و هر دو در ذهن حاضر می‌شوند، آن‌ها به سادگی با یکدیگر درآمیخته و یگانه می‌شوند. انفعال غالب انفعال فروتر را می‌بلعد و آن را به خود تبدیل می‌کند» (ibid:420) هیوم روند این تبدیل را این‌گونه توضیح می‌دهد: «اگر موضوعی انفعالات متعارض را فعال کند، در اثر این تعارض یک عاطفه جدید تولید می‌شود که یک آشفتگی را تولید می‌کند، و زمانی که این عاطفه جدید به یکی از آن انفعالات تبدیل می‌شود، نیروی آن انفعال را افزایش می‌دهد» (ibid:421).

با توجه به این بحث، فرضیه تبدیل هیوم تنها ناظر به دو انفعال نیست که یکی ناظر بر ناگواری ذاتی یک رویداد ناخوشایند و دیگری ناظر بر وجه خوشایند هنری-بلاغی باشد و در این میان انفعال ناگوار در جهان واقعی به انفعال خوشایند هنری تبدیل شود. بلکه جریان تبدیل انفعالات در زنجیره رویدادهای تراژدی نیز به وقوع می‌پیوندد. رویدادی مانند سرپیچی آنتیگونه که می‌تواند همزمان انفعالات متعارضی را برانگیزاند می‌تواند به تولید یک احساس جدید منجر شود که در طول

نمایش به فراخور داوری تماشاگران یک انفعال را به انفعال دیگر تبدیل کند. در برخی داوری‌ها این احساس می‌تواند نیروی انفعالی را تقویت کند که ناظر بر احساس آزادمنشی آنتیگونه است و در این صورت عمل آنتیگونه می‌تواند مصداقی از یک فضیلت شود. و در همان حال اگر در داوری‌های دیگر، این احساس نیروی انفعالی را تقویت کند که ناظر بر ناخوشایندی سرپیچی از قانون شهر باشد، عمل آنتیگونه می‌تواند به عنوان یک رذیلت محسوب شود. از این نظر بخشی از لذت تماشاگران در مواجهه با یک تراژدی می‌تواند تجربه این مفهوم دگرگون شده فضیلت باشد. و این تجربه تنها از طریق توالی و تداعی و تبدیل انفعالات شکل می‌گیرد. و این برخلاف نظرگاهی است که لذت از تراژدی را تنها به زیبایی‌های بلاغی و سبکی محدود می‌کند. بر این اساس، تراژدی‌های خوش‌ساخت که با هنرمندی نویسنده تصنیف شده‌اند، به این سبب می‌توانند موجب لذت شوند که مجموعه‌ای از انفعالات متضاد را در زنجیره‌ی باورپذیر رویدادها قرار می‌دهند و همین توالی و تداعی‌های نظام‌مند است که لذت تراژدی را به ارمغان می‌آورد. از این رو انفعالات متضاد، آن‌گونه که فرضیه تبدیل می‌گوید به لذت تبدیل نمی‌شوند بلکه گزینش‌های نظام‌مند انفعالات متضاد در یک تراژدی، سامانه‌ای سازمان‌یافته را می‌سازند که قوای داوری تماشاگران را درگیر می‌کند.

برای یافتن شواهدی در تأیید این ادعا، می‌توان مثال‌هایی را از متن هیوم یافت. در مقاله «درباره معیار ذوق»، به سادگی می‌توان مواردی را یافت که نشان می‌دهند داوری هیوم درباره متون هنری الزاماً محدود به بلاغت و دل‌انگیزی‌های مربوط به صنایع بیان و بدیع و سایر جنبه‌های صوری این آثار نیست برای نمونه او به احکام اخلاقی در آثار هومر اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که احکام اخلاقی در آثار هومر تنها احکامی ساده شده در ستایش فضیلت یا نکوهش رذیلت نیستند. در مثالی که هیوم می‌آورد، اگرچه می‌توان شجاعت آشیل و یا خردمندی اولیس را ستود اما همواره باید این را در نظر داشت که شجاعت آشیل همراه با میزانی از شقاوت و خشونت و خردمندی اولیس با دروغ‌گویی‌ها و

دسیسه‌چینی‌های او همراه است (Hume, 1854a:250). به این اعتبار تماشاگری که ترکیب شجاعت و شقاوت در آشیل و یا خردمندی و دروغ‌گویی در اولیس، را تجربه می‌کند، در موضع داوری پیچیده‌ای قرار می‌گیرد و در همین موضع است که می‌تواند انفعالات جدیدی را که به واسطه تراژدی برانگیخته می‌شوند، تجربه کند و این انفعالات به نوبه‌ی خود می‌توانند بر باورهای او تأثیر بگذارند. تأکید مدام هیوم بر این مسئله که تراژدی‌های خوب تراژدی‌هایی هستند که مفاهیم والای اخلاقی و انسانی را در خود گنجانده باشند، تا جایی است که هیوم در مقاله «درباره معیار ذوق» معتقد است، هرچند یک تراژدی به نیکویی تصنیف شده باشد، اما اگر فضایل اخلاقی و انسانی در متن آن گنجانده نشده باشند، نمی‌توانیم از آن تراژدی لذت ببریم (Hume, 1854a:270-271). آشکار است که از نظر هیوم، مجموعه متضادی از انفعالات از جمله انفعالات ناگوار در یک تراژدی به این دلیل می‌توانند موجب لذت شوند که در زنجیره‌ای منتهی به ستایش از فضایل و خصایل انسانی منتهی شوند. گذشته از آن که امروز با این نظرگاه هیوم موافق باشیم یا مخالف، آشکار است که دل‌مشغولی‌های هیوم درباره کارکردها و تأثیرات تراژدی فراتر از جنبه‌های لذت‌بخش بلاغی آن است.

جمع‌بندی

کوتاهی و اختصار مقاله‌ای که هیوم درباره تراژدی نگاشته بود، هرگز مانع از در گرفتن بحث‌های متعدد در باره آن نشده است. یکی از مهم‌ترین بحث‌ها در این باره بر سر آن چیزی است که با عنوان فرضیه تبدیل هیوم شناخته می‌شود و به بحث‌ها و جدل‌های متعددی منجر شده است. در این بحث‌ها غالباً امکان، عدم امکان و یا شیوه‌ی تبدیل انفعالات منبعث از تراژدی محل بحث قرار گرفته است.

بسیاری از این بحث‌ها در مسیرهایی متفاوت تلاش کرده‌اند تا پاسخ هیوم به چگونگی تقابل انفعالات ناگوار و لذت‌بخش در تراژدی را به شکلی رضایت‌بخش تبیین کنند. اما در غالب این تحلیل‌ها که مهم‌ترین آن‌ها در مقاله حاضر به بحث گذاشته شد، این تقابل به تقابل

انفعالات حسانی دردآور و انفعالات زیباشناختی خوشایند تقلیل یافته است. در این تقابل، انفعالات خوشایند در جانب تمهیدات هنری- بلاغی و انفعالات ناخوشایند به ناگواری ذاتی یک رویداد ناگوار نسبت داده می‌شود. و تلاش می‌شود تا تبدیل این ناخوشایندی به لذت را در پرتو سبک‌پردازی‌های بلاغی شاعر تبیین کنند.

اما ما با قرار دادن مقاله هیوم در گستره شناخت‌شناختی و اخلاقی فلسفه او، تلاش کردیم تا نتایج شناختی و اخلاقی این تقابل و تأثیرات غیرزیباشناسیک تراژدی را نیز پیگیری کنیم. به این اعتبار آنچه هیوم در مقاله کوتاه خود درباره تراژدی نوشته است، می‌تواند به واسطه دیگر آرای فلسفی او گسترش یابد و تأثیرات تراژدی تنها به یک داوری ذوقی و مبتنی بر تمهیدات سبکی و بلاغی تقلیل نیابد. ما در این مقاله بر تأثیرات شناختی و اخلاقی تراژدی و امکانات تراژدی در فعال کردن کنش‌های شناختی و اخلاقی متمرکز شدیم و برای تأیید فرضیات خود علاوه بر دو متن کوتاه هیوم درباره داوری ذوقی و تراژدی، از دیگر متون فلسفی او کمک گرفتیم و در پایان به این نتیجه رسیدیم که زنجیره علی- معلولی رویدادها و هم‌چنین کنش‌های شخصیت‌ها در تراژدی نیز می‌توانند انفعالاتی را در تماشاگران تولید کنند و از آنجا که در فلسفه هیوم انفعالات نقشی اساسی در تولید داوری‌ها و باورها دارند، به این نتیجه رسیدیم که این انفعالات در سیر تراژدی می‌توانند با تبدیل به یکدیگر تأثیراتی روی داوری‌ها و باورهای تماشاگران ایجاد کنند. از نظر هیوم این داوری‌ها ریشه در باورهای اخلاقی تماشاگران دارد و زمانی که پیرنگ یک تراژدی، نهایتاً منجر به ستایش از نیکوسرشتی‌های اخلاقی شود، علی‌رغم وجود انفعالات متضاد از جمله انفعالات ناگوار، لذت تراژدی پدیدار می‌شود. و هم‌چنین تلاش کردیم تا با یک بازنگری در فرضیه تبدیل هیوم، امکانات این فرضیه را برای در بر گرفتن تمام انفعالاتی که متن تراژدی برمی‌انگیزاند، بیازماییم.

اگر مقاله حاضر صلاحیت لازم در ارائه پیشنهادی برای پژوهش بیشتر را داشته باشد، این پیشنهاد ناظر بر

پژوهش در بخش ناتمام پروژه هیوم، یعنی نقادی و داوری‌های هنری خواهد بود. اگرچه هیوم هرگز دستگاهی فراگیر در باب نقادی و داوری‌های هنری برپا نکرد، دست کم می‌توان امیدوار بود با استفاده از سایر متون فلسفی هیوم، طرحی کلی و یا در بهترین حالت شبحی از این بخش ناتمام صورت‌بندی شود.

پی‌نوشت‌ها

1. A treatise of human nature
از این پس تا پایان مقاله با عنوان اختصاری رساله یاد خواهد شد.
2. Logic
3. Morals
4. Politics
5. Criticism
6. Passions
7. An Enquiry Concerning Human Understanding
8. An Enquiry Concerning the Principles of Morals
از این پس تا پایان مقاله با عنوان اختصاری کاوش یاد خواهد شد.
9. ناشر آثار هیوم از انتشار دو مقاله بحث‌انگیز هیوم («درباره نامیرایی نفس» و «درباره خودکشی») امتناع می‌کند و هیوم ناچار می‌شود برای پر کردن جای خالی آن‌ها یک مقاله دیگر به ناشر بدهد و این مقاله «درباره معیار ذوق» است (Gracyk, 2003).
10. Hume's Conversion Hypothesis
11. Jean-Baptiste Dubos (1670-1742)
12. Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657 –1757)
13. Eloquence
14. Margaret Paton
15. Hume's Principle of Conversion
16. Alex Neill
17. Impression
18. Flint Shier
19. Quasi-fear
20. Robert J. Yanal
21. Dualist
22. Sentiment of Beauty
23. Young, Julian
24. Pleasure-machine
25. Relations of ideas
26. Matters of fact

_____ (1967). *A Treatise of Human Nature*: Reprinted from the Original Edition in Three Volumes. Edited with an Analytical Index by LA Selby-Bigge. Clarendon Press.

Neill, Alex. (1992). *Yanal and Others on Hume on Tragedy*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50(2), 151-154.

Packer, Mark. (1989). "Dissolving the Paradox of Tragedy". *Journal of Aesthetics and Art Criticis*(47), 212.

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.

Yanal, Robert J (1991). "Hume and Others on the Paradox of Tragedy". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, winter 49(1), 75-76.

Young, Julian (2013). *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek*. Cambridge University Press.

27. Belief
28. Sympathy
29. Communication

کتابنامه

هیوم، د. (۱۳۸۷). «زندگی خودم»، در د. هیوم، تاریخ طبیعی دین ترجمه حمید عنایت تهران: خوارزمی. صص. ۱۵-۲۷.

_____ (۱۳۹۵ الف). رساله‌ای درباره طبیعت آدمی، ترجمه جلال پیکانی، تهران: انتشارات ققنوس.

_____ (۱۳۹۵ ب). کاوشی در خصوص فهم بشری، ترجمه کاوه لاجوردی، تهران: نشرمرکز.

Gracyk, Theodore (2003). *Hume's Aesthetics*. Edited by E. N. Zalta Retrieved Summer 2016, from The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/hume-aesthetics> [accessed 18 sep 2016]

Hume, David (1854a). *Of the standard of taste*. In D. Hume, *The Philosophical Works of David Hume* Vol. 3., Boston-Edinburg: Little, Brown and Co. Adam Black and William Tait. pp. 248-273

_____ (1854b). *Of Tragedy*. In D. Hume, *The Philosophical Works of David Hume* .Vol. 3., Boston-Edinburg: Little, Brown and Co. Adam Black and William Tait. pp. 237-247