شناخت

Shenakht

Shenakht is a persian word which means knowledge

Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

A Critical Examination of Adam Smith's View on the Issue of Tragic Pleasure and its Comparison with the Views of Hume and Burke

Davoud Mirzaei

Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: d.mirzaei@basu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 09 December 2025
Accepted: 03 June 2026
Published Online: 27 June 2026

Keywords:
Tragic Pleasure, Sympathy, Adam Smith, David Hume, Edmund Burke

ABSTRACT

This article has sought to explore the views of Adam Smith, the Scottish Enlightenment philosopher, on the aforementioned issue, known as "tragic pleasure" or the "paradox of tragedy." In his book The Theory of Moral Sentiments, Smith locates the solution to this problem neither in egoistic theories such as Thomas Hobbes's view (which attributes pleasure to the awareness of one's own safety) nor merely in David Hume's formalist theory based on eloquent and refined expression, but rather in the concept of "sympathy." For him, sympathy is not an automatic reaction but a process grounded in the faculty of imagination and moral judgment. Through the imagination, the spectator places themselves in the situation of the character, and the primary pleasure arises not from the suffering itself, but from the "harmony of sentiments" and the "approval" of the character's appropriate emotions in that situation. Consequently, this theory, by emphasizing the inseparable connection between aesthetics and ethics, appears to transform sympathy into a means for cultivating virtue and benevolence, thus presenting a more comprehensive and ethical solution to the paradox of tragedy compared to other proposed solutions. Since his solution differs, on the one hand, from that of David Hume and resembles, on the other, that of Edmund Burke, comparing it with the ideas of these two thinkers and assessing the strengths and weaknesses of his viewpoint in contrast to theirs has constituted the conclusion of the present study. The method of this research has been descriptive-analytical, based on library data.

Cite this article: Mirzaei, D. (2026). A Critical Examination of Adam Smith's View on the Issue of Tragic Pleasure and its Comparison with the Views of Hume and Burke. *Shenakht*, 19(91/2), 125-149.
http://doi.org/10.48308/kj.2026.242849.1391

Copyright © The Author(s). This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. Published by Shahid Beheshti University.
http://doi.org/10.48308/kj.2026.242849.1391

Extended Abstract

This article examines one of the classical problems of aesthetics and philosophy of art, namely "the paradox of tragedy" or "tragic pleasure." The issue is as follows: why do human beings derive pleasure from watching the artistic representation of suffering and calamity in tragedy, while observing similar scenes in real life is unpleasant and distressing for them? This apparent paradox has occupied the minds of philosophers since ancient times, but its peak of analytical engagement occurred during the Enlightenment period, particularly among British empiricist philosophers.

The present article focuses on the viewpoint of Adam Smith, the 18th-century Scottish philosopher, regarding this matter. Smith, in his principal work, *The Theory of Moral Sentiments* (1759), while primarily addressing ethical issues, provides an answer to this enigma. Prior to him, two major categories of solutions had been proposed for this problem: egoistic solutions (such as the view of Thomas Hobbes, who considered pleasure to arise from the spectator's awareness of his own safety) and formalist solutions (such as the view of David Hume, who emphasized the role of eloquent expression and artistic beauty in transforming negative emotions into pleasure). Smith finds both of these approaches inadequate and offers a third solution based on the more complex concept of "sympathy." The article's objective is to systematically explain Smith's solution and then evaluate its strengths and weaknesses in comparison with two important contemporary solutions, namely the theories of Hume and Edmund Burke.

Methodology

This research has been conducted using a descriptive-analytical method with a comparative approach. The required data have been gathered through library research, studying the primary works of Adam Smith (especially *The Theory of Moral Sentiments*), David Hume (the essay "Of Tragedy"), and Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*), as well as related secondary and interpretive works. Relying on these texts, the author first provides a precise elaboration of Smith's position, then proceeds to analyze and evaluate these three theories by noting their similarities and differences with the views of Hume and Burke.

Main Discussion: Smith's View and its Comparison with the Views of Hume and Burke

1. Adam Smith's Solution to the Paradox of Tragedy: Smith locates the key to solving the paradox in the process of "sympathy," but his interpretation of sympathy is not an instinctive and automatic reaction. From his perspective, sympathy is an active, cognitive process based on the faculty of imagination. Due to the epistemological gap

between human beings, we can never directly apprehend the feelings of another; therefore, it is only through imagination that we place ourselves in the situation of another and form a conception of their emotions.

However, the culmination of Smith's theory lies here: the spectator's ultimate pleasure does not stem from the sympathy with suffering itself (as this initial sympathy can be unpleasant), but rather from the perception of harmony and concord between the spectator's own feelings and the appropriate and fitting feelings of the suffering character in that specific situation. This "harmony of sentiments" or "concord," which Smith terms "moral approbation," is inherently pleasurable. Thus, the source of tragic pleasure is the spectator's positive moral judgment regarding the appropriateness of the character's reactions to the affliction endured. Tragedy provides an opportunity to experience a systematic, ethically-judgmental sympathy whose ultimate result is a pleasure rooted in the connection between aesthetics and ethics. Smith even claims that this mechanism is activated not only in the contemplation of art but also in the encounter with the real suffering of others.

2. Comparison with David Hume

Hume's view in his essay "Of Tragedy" is fundamentally formalist. According to him, tragic pleasure arises from the artistic beauty of the work—such as eloquence, rhetoric, and skill in representation. It is these formal qualities that "overpower" negative emotions (such as pity and fear) and transform them into aesthetic pleasure. Therefore, Hume emphasizes the transformative power of art.

In comparing Smith's view with Hume's, these key differences become evident:

- **Focus:** Hume emphasizes **artistic form**, whereas Smith emphasizes the **psychological-ethical mechanism of sympathy and approbation**.
- **Scope:** Hume's theory faces difficulty in explaining the pleasure derived from **tragedies that are literarily weak** or from **real tragic narratives** (such as documentary reports of disasters). Smith's theory, relying on sympathy, can cover both domains (art and reality).
- **Role of Awareness:** Hume (and critics like Addison) consider **aesthetic distance** and awareness of the artificiality of the work as a necessary condition for pleasure. Smith, however, diminishes this distinction, believing the pleasure mechanism to be identical in real life and on the stage.

3. Comparison with Edmund Burke

Burke, in his *Philosophical Enquiry*, like Smith, identifies sympathy as the primary factor of tragic pleasure and considers it a sign of benevolence and humanity. Therefore, both agree in rejecting egoistic solutions and emphasizing other-regarding concern.

However, Smith's analysis is **more complex, systematic, and cognitive** than Burke's interpretation:

- **Simplicity vs. Complexity:** Burke's explanation is relatively **simple and instinctive**, envisioning sympathy as an almost direct reaction. Smith sees sympathy as a **mediated process** requiring the activity of imagination, comprehension of the situation, and judgment.
- **Role of Imagination and Judgment:** Smith particularly emphasizes the **pivotal role of the faculty of imagination** in bridging the gap between individuals. Furthermore, he introduces the component of **"approbation,"** which results from a kind of moral judgment about the appropriateness of feelings. This component is absent in Burke's theory.
- **Agency:** For Smith, sympathy is **an active and selective process** (e.g., we do not sympathize with mere physical pain, but with the individual's moral reaction to the pain), whereas in Burke's model, sympathy can appear **more passive and automatic.**

Conclusion

The present article endeavors to demonstrate that Adam Smith, by offering a solution based on sympathy combined with imagination and moral approbation, presents a distinct and profoundly ethics-oriented answer to the paradox of tragedy. His theory can be considered more evolved and comprehensive than the prevalent solutions of the 18th century.

- **Strengths of Smith's theory** include: 1) **Comprehensiveness:** The ability to explain pleasure in both the realm of artistic representation and real tragic situations; 2) **Integration of Aesthetics and Ethics:** Deeply linking artistic pleasure with moral judgment and the cultivation of virtue; 3) **Attention to the Complex Psychology of the Spectator:** Providing a nuanced analysis of the internal process by incorporating elements of imagination, judgment, and concord; 4) **Transcending Egoism:** Emphasizing other-regarding connection rather than mere gratification from one's own safety.
- **Potential challenges or weaknesses** of this theory include: 1) **Ambiguity regarding the strength of the approbation mechanism:** Whether the pleasure arising from moral approbation is always strong enough to overcome the initial unpleasantness of sympathizing with suffering requires further explanation; 2) **Diminishing the specific aesthetic experience:** By equating the pleasure mechanism in art and reality, the unique experience arising from awareness of the work's representational nature (which Hume emphasized) might be overlooked; 3) **Complexity:** His explanation is more complex than Burke's

simpler model and may be less efficient in explaining the immediate and instinctive pleasure derived from certain scenes.

In summary, Smith's solution is not only an alternative to previous egoistic explanations but also, in comparison with his contemporaries, establishes a novel balance between psychology, ethics, and aesthetics, showing how the thought of a moral philosopher can shed light on fundamental aesthetic issues. This research is a step towards introducing this less-seen aspect of Smith's thought and enriching the discussion of tragic pleasure in the Persian intellectual tradition.

شناخت
Shenakht
Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

نقد و بررسی دیدگاه آدام اسمیت دربابِ مسئلهٔ لذت تراژیک و مقایسهٔ آن با آرای هیوم و برک

داود میرزایی

استادیار، گروه فلسفهٔ هنر، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران. رایانامه: d.mirzaei@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۶

کلیدواژه‌ها: لذت تراژیک، همدلی، آدام اسمیت، دیوید هیوم، ادموند برک

چکیده

چرا انسان‌ها از تماشای بازنمایی رنج و مصیبت در تراژدی لذت می‌برند، درحالی‌که همان صحنه‌ها در زندگی واقعی برایشان ناخوشایند است. این مقاله کوشیده است تا آرای آدام اسمیت، فیلسوف اسکاتلندی دورهٔ روشنگری، را دربارهٔ مسئلهٔ فوق، موسوم به «لذت تراژیک» یا «تناقض تراژدی» بکاود. اسمیت، در کتاب نظریهٔ احساسات اخلاقی، راه‌حل این مسئله را نه در نظریه‌های خودمدارانه‌ای چون دیدگاه توماس هابز (که لذت را ناشی از آگاهی بر امنیت خود می‌داند) و نه صرفاً در نظریهٔ فرم‌گرایانهٔ دیوید هیوم دایر بر بیان فصیح و بلیغ بلکه در مفهوم «همدلی» جست‌وجو می‌کند. از نظر او، همدلی واکنشی خودکار نیست بلکه فرآیندی مبتنی‌بر قوهٔ خیال و داوری اخلاقی است. تماشاگر ازطریقِ قوهٔ خیال، خود را در موقعیت شخصیت قرار می‌دهد و لذت اصلی نه از رنج‌کشیدن بلکه از «هماهنگی احساسات» و «تأیید» عواطف متناسب شخصیت در آن موقعیت نشئت می‌گیرد. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد که این نظریه، با تأکید بر پیوند ناگسستنی میان زیباشناسی و اخلاق، همدلی را به عاملی برای پرورش فضیلت و نیکخواهی تبدیل می‌کند و، لذا، به نظر می‌رسد که راه‌حلی جامع‌تر و اخلاقی‌تر از سایر راه‌حل‌های پیشنهادی برای مسئلهٔ تناقض تراژدی باشد. ازآنجاکه راه‌حل او از یک سو متفاوت از دیوید هیوم و از سوی دیگر شبیه ادموند برک است، مقایسهٔ آن با آرای این دو متفکر و سنجش نقاط قوت و ضعف دیدگاه او در قیاس با این دو، پایان‌بخش پژوهش حاضر بوده است. رویکرد این مقاله تحلیلی-مقایسه‌ای بوده است.

استناد: میرزایی، داود (۱۴۰۵). نقد و بررسی دیدگاه آدام اسمیت دربابِ مسئلهٔ لذت تراژیک و مقایسهٔ آن با آرای هیوم و برک. شناخت، ۱۹(۹۱/۲)، ۱۲۵-۱۴۹
DOI: http://doi.org/10.48308/kj.2026.242849.1391

ناشر: دانشگاه شهید بهشتی

© نویسندگان

مقدمه

مسئلهٔ «لذت تراژیک»[1] یا «تناقض تراژدی»[2]، از دیرباز، از بحث‌برانگیزترین پرسش‌ها در حوزهٔ فلسفهٔ هنر و زیباشناسی بوده است. بنیادی‌ترین شکل این مسئله این پرسش است که چرا انسان‌ها به تماشای بازنمایی هنری رنج، مصیبت و فلاکت در قالب تراژدی تمایل دارند و حتی از آن لذت می‌برند، حال‌آنکه مواجهه با صحنه‌هایی مشابه در زندگی واقعی برایشان رنج‌آور و ناخوشایند است و از آن اجتناب می‌کنند. این تناقض ظاهری ذهن فیلسوفان را از دوران باستان تاکنون به خود مشغول کرده است اما اوج شکوفایی بحث دربارهٔ آن را می‌توان در دورهٔ روشنگری، به‌ویژه در میان فیلسوفان بریتانیایی، مشاهده کرد که با دقتی تحلیلی به واکاوی ماهیت احساسات انسانی و رابطهٔ آن با تجربهٔ زیباشناختی پرداختند.

آدام اسمیت (۱۷۲۳-۱۷۹۰)، فیلسوف اخلاق‌گرای نامدار اسکاتلندی سدهٔ هجدهم، در کتاب اصلی خود، نظریهٔ احساسات اخلاقی (۱۷۵۹)، در اثنای بحث‌های خود به مسئلهٔ تناقض تراژدی می‌پردازد. پیش از اسمیت، راه‌حل‌های مختلفی برای این معما ارائه شده بود که عمدتاً در دو دسته قرار می‌گیرند: راه‌حل‌های خودمدارانه و راه‌حل‌های فرم‌گرایانه. توماس هابز، از نمایندگان برجستهٔ دستهٔ اول، لذت تراژیک را ناشی از «یادآوری امنیت خود» می‌دانست. از نگاه او، تماشاگر، با مشاهده مصائب دیگران برروی صحنه، به‌طورِ ناخودآگاه ایمنی خود را از آن بلایا به یاد می‌آورد و این آگاهی احساس لذتی در او برمی‌انگیزد که بر اندوه ناشی از ترحم چیره می‌شود. این نگرش گرچه ممکن است وجهی از تجربهٔ تماشاگر را توضیح دهد اما بیش‌ازحد بر انگیزه‌های خودخواهانه تأکید دارد و عواطفی مانند همدلی ناب و دغدغه برای دیگری را نادیده می‌گیرد. از سوی دیگر، دیوید هیوم، در مقالهٔ مشهور خود، «دربابِ تراژدی»، بر نقش «بیان فصیح و بلیغ» تأکید می‌ورزد. به‌زعمِ هیوم، زیبایی هنرمندانهٔ اثر است که عواطف منفی را «مغلوب» می‌سازد و آن را به لذتی زیباشناختی تبدیل می‌کند. این نظریه گرچه بر اهمیت فرم هنری صحه می‌گذارد اما در توضیح این مسئله ناتوان است که چرا مخاطب، برای کسب لذت زیباشناختی، سراغ فرم‌های کم‌هزینه‌تر مانند کمدی نمی‌رود و به تحمل عواطف منفی در تراژدی تن می‌دهد. افزون‌براین، نظریهٔ هیوم در تبیین لذت ناشی از روایت‌های تراژیک در زندگی واقعی (مانند گزارش‌های مستند از فجایع) یا تراژدی‌های ضعیف از نظر ادبی با مشکل مواجه است.

در چنین بستر فکری‌ای است که راه‌حل سوم، مبتنی بر مفهوم «همدلی»[3]، توسط اندیشمندانی چون ادموند برک و به‌شکلی نظام‌مندتر توسط آدام اسمیت ارائه شد. اسمیت، با نقد هر دو رویکرد پیشین، استدلال می‌کند که کلید حل تناقض تراژدی نه در بازگشت به خود و نه صرفاً در فصاحت کلام بلکه در فرآیند پیچیدهٔ همدلی نهفته است. از نظر او، همدلی واکنشی خودکار و غیرارادی مانند سرایت احساسات نیست بلکه فرآیندی فعال و مبتنی‌بر «قوهٔ خیال» و «داوری اخلاقی» است. انسان‌ها، به‌دلیلِ شکاف معرفت‌شناختی‌ای که میانشان وجود دارد، هرگز نمی‌توانند مستقیماً احساسات

[1] Tragic Pleasure
[2] The Paradox of Tragedy
[3] Sympathy

دیگری را درک کنند. بنابراین، تنها ازطریقِ خیال است که می‌توانند خود را در موقعیت دیگری قرار دهند و تصوری از احساسات او به دست آورند. بااین‌وصف، این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی در پی آن است که، با واکاوی آرای اسمیت دربارهٔ مسئلهٔ تناقض تراژدی، نشان دهد که چگونه راه‌حل مبتنی‌بر «همدلی» او می‌تواند جامع‌تر و اخلاقی‌تر از سایر پاسخ‌ها به این مسئله خطیر باشد. دو بخش پایانی پژوهش حاضر به مقایسهٔ دیدگاه اسمیت دراین‌باره با آرای هیوم و برک اختصاص دارد تا عیار آن در پرتو یک نظریهٔ متفاوت (هیوم) و یک نظریهٔ مشابه (برک) سنجیده شود و، درنهایت، بتواند به این سه پرسش پاسخ دهد: (۱) اسمیت مسئلهٔ تناقض تراژدی را چگونه حل‌وفصل می‌کند؟ (۲) راه‌حل او چه نسبتی با آرای دو تن از معاصرانش، یعنی هیوم و برک، دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

با جست‌وجو در پایگاه‌های پژوهشی‌ای چون نورمگز، مگیران و علم‌نت، مشخص می‌شود که، درخصوصِ مسئلهٔ تناقض تراژدی، تنها سه مقاله به‌طورِ خاص به این مسئله پرداخته‌اند.

عسگری فروشانی و پیراوی‌ونک (۱۴۰۴)، در مقالهٔ «نگاهی به تراژدی و لذت تراژیک در تفکر سوزان فیگین»، تأثیر تراژدی بر مخاطب و چگونگی برانگیختن حس لذت در او را از دیدگاه فیگین بررسی کرده است. نویسندگان کوشیده‌اند به این دو پرسش پاسخ دهند که چگونه تراژدی بر مخاطب تأثیر می‌گذارد و تراژدی چگونه حس لذت را در مخاطب برمی‌انگیزد. طبق تحلیل ایشان، فیگین معتقد است که تراژدی‌های معاصر، همچون آثار کلاسیک، تأثیرگذارند اما بیشتر از جوامع و وقایع تاریخی مانند جنگ‌ها الهام می‌گیرند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که 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. بااین‌وصف، فیگین نیز همچون اسمیت دیدگاهی اخلاقی به مسئلهٔ لذت تراژیک دارد اما با مبانی متفاوت و از منظری دیگر.

روشنی‌پایان (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «بررسی تأثیرات تراژدی در داوری‌های اخلاقی و شناختی از منظر دیوید هیوم»، با تمرکز بر مقالهٔ «دربابِ تراژدی» هیوم، می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چگونه تراژدی، با وجود انفعالات ناگواری که برمی‌انگیزد، همچنان می‌تواند منبع لذت باشد. تاکنون نظر هیوم دربارهٔ این رابطه به شکل‌های متنوعی صورت‌بندی شده است که یکی از مشهورترینِ آن‌ها فرضیه تبدیل هیوم است. برمبنایِ این فرضیه، انفعالات ناگوار به‌واسطهٔ تمهیدات سبکی و بلاغی تراژدی به انفعالات لذت‌بخش تبدیل می‌شوند. به‌زعمِ نویسنده، موافقان و مخالفان این فرضیه در این نکته اتفاق‌نظر دارند که تراژدی ازطریقِ تمهیدات شاعرانه و بلاغی-سبکی تولید لذت می‌کند. این نظرگاه تا جایی پیش می‌رود که همهٔ کارکردها و تأثیرات تراژدی به کارکردها و تأثیرات ذوقی و زیباشناختی، با محوریت تولید لذت، تقلیل

می‌یابد. مقاله بنا دارد تا از سه طریق کارکردها و تأثیراتِ دیگرِ تراژدی از منظر هیوم را بررسی کند. نخست، با جست‌وجوی بیشتر در مقالهٔ «دربابِ تراژدی» که بخش‌هایی از آن پنهان‌تر مانده‌اند؛ دوم، با بررسی آرای هیوم دربابِ تراژدی که در دیگر نوشته‌های او پراکنده شده است؛ و سوم، با قراردادنِ مقالهٔ هیوم در گسترهٔ فلسفهٔ او و نیز سنجش آرای او دربارهٔ تراژدی در نسبت با دیگر آرای فلسفی او. مقاله از این معبر می‌کوشد تا از یک سو امکانِ بررسیِ تأثیراتِ دیگرِ تراژدی نزد هیوم، به‌ویژه تأثیرات در داوری‌های شناختی و اخلاقی، را بکاود و از سوی دیگر امکان بازنگری در فرضیه تبدیل هیوم را بیازماید.

نیکورزم و کرمی (۱۴۰۱)، در مقالهٔ «بررسی و نقد نظریهٔ دیوید هیوم دربارهٔ منشأ لذت تراژیک»، با تمرکز بر مقالهٔ «دربابِ تراژدی» و «فرضیهٔ تبدیل» او، می‌کوشد ضمن شرح نظریهٔ هیوم نشان دهد که نمی‌توان آنچه لذت تراژیک خوانده می‌شود را صرفاً به نظریهٔ «تبدیل» و مقولهٔ سبکیِ «بیان زیبا» تقلیل داد، زیرا، طبق دیدگاه خود هیوم، انفعالی قوی‌تر نمی‌تواند به‌واسطهٔ انفعالی ضعیف‌تر مغلوب شود، چه رسد به اینکه بخواهد دگردیسی پیدا کند. ایدهٔ هیوم تراژدی را صرفاً به ارزش‌های «ایدیوسینکراتیک» (یا بیان هنری) آن تقلیل می‌دهد. فرضیهٔ پژوهش مزبور این است که عناصر به‌مراتب عمیق‌تری در شکل‌دهی به لذت تراژیک دخیل‌اند. نیکورزم و کرمی با تأکید بر آرای فیلسوفان دیگری همچون ارسطو و نیچه نشان می‌دهند که لذت تراژیک می‌تواند نتیجهٔ نوعی تعرف تراژیک (بازشناخت) و تزکیهٔ اخلاقی (کاتارسیس) باشد. به دیگر سخن، تبدل رنج به لذت در تراژدی نه مقوله‌ای صرفاً روان‌شناختی بلکه، در وهلهٔ اول امری، معرفتی و هستی‌شناختی است. همچنین، مثال تراژدی نشان می‌دهد که زیبایی –آن‌چنان‌که هیوم و بعدها کانت می‌پنداشتند– تقلیل‌پذیر به صرف قوهٔ حکم ذوقی نیست، زیرا در این صورت علی‌الاصول ما نمی‌بایستی از تراژدی لذت ببریم.

گذشته از قلّت پژوهش‌های موجود در این زمینه، بحث از مسئله‌ای زیباشناختی، همچون تناقض تراژدی، در اندیشه‌های متفکری که بیشتر به آرای اخلاقی‌اش شهره است تاکنون جایی در پژوهش‌های فارسی‌زبان نداشته است، به‌ویژه در نسبت با آرای کسانی چون لوکرتیوس، هابز و برک. ازاین‌رو، پژوهش حاضر ازاین حیث می‌تواند روشنگر وجهی کمتردیده‌شده از اندیشه‌های یکی از برجسته‌ترین متفکران تجربه‌باور بریتانیایی قرن هجدهم باشد.

۱. تناقض تراژدی و راه‌حل آن از نظر آدام اسمیت

اسمیت در مواجهه با مسئلهٔ تناقض تراژدی، در کتاب نظریهٔ احساسات اخلاقی، دست به دامن قیاسی می‌شود و می‌گوید که تماشاگران آماده‌اند برای تماشای تراژدی‌ای، دربارهٔ ازدست‌دادنِ معشوق، به سالن‌های تئاتر هجوم ببرند اما ندرتاً به تراژدی ازدست‌دادنِ پا وقعی می‌نهند، حال‌آنکه بار تراژیکِ ازدست‌دادنِ پا به‌وضوح بیشتر است تا ازدست‌دادنِ معشوق:

> مصیبت ازدست‌دادنِ پا عموماً می‌تواند واقعی‌تر [و بیشتر] باشد تا ازدست‌دادنِ معشوق. بااین‌حال، تراژدی مضحکی خواهد بود اگر اوج آن بر ازدست‌دادنِ مثلاً دست یا پا استوار باشد. بداقبالی‌ای از

> [هر] نوع دیگر، هرقدر هم که پیش‌پاافتاده به نظر برسد، منشأ خلق بسیاری از تراژدی‌های شگرف بوده است. (Smith, 1976, p. 29)

تناقض موردِاشارهٔ اسمیت در عبارات بالا تجلی پدیده‌ای گسترده‌تر است معروف به «تناقض تراژدی» که از مسائل شایع فلسفهٔ هنر قرن هجدهم بوده است. اسمیت می‌کوشد توضیح دهد که چرا مردم از تماشای خودِ تراژدی‌ها لذت می‌برند، صرف‌نظر از اینکه دربارهٔ ازدست‌دادنِ پا باشد یا عشق یک‌طرفه. پیش از آنکه بخواهیم به راه‌حل اسمیت در تبیین این مسئله بپردازیم، مقتضی است که نگاهی به سه مواجههٔ دیگر اندیشمندان پیش از او با مسئله موقعیت تراژیک بیندازیم.

۱-۱. نگاهی به سه راه‌حل

تناقض تراژدی را، پیش از سدهٔ هجدهم، فیلسوفان روم باستان تشخیص داده بودند اما تنها فیلسوفان بریتانیاییِ سدهٔ هجدهم بودند که (همچون بسیاری از مسائل دیگر، نظیر ذوق و نبوغ) این مسئله را در کانون توجه فلسفی قرار دادند. به‌طورکلی، می‌توان سه راه‌حل اساسی برای این تناقض برشمرد:

(۱) توماس هابز استدلالی دارد بدین مضمون که تماشای تراژدی تنها زمانی لذت‌بخش است که تماشاگر در فاصله‌ای امن ایستاده باشد:

> این چه شوقی است که مردمان، با نظارهٔ خطر گرفتاران طوفان دریا یا اسیران مخمصهٔ میدان نبرد، از ساحل امن خود لذت می‌برند یا از فراز دژی امن شاهد یورش دو سپاه به یکدیگرند در میدان نبرد؟ بی‌گمان این لذت است وگرنه مردمان هرگز به تماشای چنین مناظری رغبت نشان نمی‌دادند. بااین‌همه، در این تجربه هم شادی است هم اندوه، زیرا از سویی بداعت و به‌یادآوردنِ امنیت خودمان است که لذت‌بخش است و از سوی دیگر ترحم[۱] که حزن‌انگیز است. ولی لذت چنان غلبه دارد که مردمان معمولاً در چنین مواردی راضی می‌شوند که تماشاگر رنج و آلام دوستان خود باشند. (Hobbes, 1966, IX.19, pp. 51–2)

ازاین‌رو، هابز، با تأکید بر «به‌یادآوردنِ امنیت خودمان»، آن را عاملی لذت‌بخش می‌داند که بر احساسات دردناک غلبه می‌کند. به قول یکی از مفسران، راه‌حل خودمدارانهٔ هابز در یک کلام این است که «خدایا شکر که من جای او نیستم» (Feagin, 1998, p. 449).

---

[۱] هابز در فصل ششم از بخش اول لویاتان («درباب انسان»)، ترحم (pity) را این‌گونه تعریف می‌کند: «اندوه به‌خاطرِ مصیبت وارده بر دیگری دلسوزی (compassion) است و از این تصور برمی‌خیزد که مصیبتی مشابه ممکن است بر خود [آدم دلسوز] وارد گردد؛ و بنابراین ترحم نیز خوانده شود و در زبان عصر حاضر همدردی (fellow-feeling) هم گفته شود» (هابز، ۱۳۸۹، ص. ۱۱۰).

نکتهٔ مهم دربارهٔ سهم هابز در مسئلهٔ تناقض تراژدی (که شاید نام‌بردن از او در این بحث قدری تعجب‌برانگیز باشد)، این است که گرچه او مستقیماً دربارهٔ تراژدی نظریه‌پردازی نمی‌کند اما دیدگاه‌های او برای مدت‌ها میان کسانی که به این کار پرداختند تأثیرگذار بود. هابز مفهوم «بازگشت به خود»[1] لوکرتیوس را بار دیگر سرِ زبان‌ها انداخت. منظور از بازگشت به خود لذتی است که از آگاهی تماشاگر به مصونیت خود از خطرِ مشاهده‌شده برای دیگران حاصل می‌شود (Siraki, 2010, p. 215). لوکرتیوس بهرهٔ دوم کتاب سرشت جهان[2] خود را این‌گونه آغاز می‌کند: «چه شادی‌بخش است زمانی که تندبادها بر فراز دریا امواج را می‌شکنند، از ساحل به تماشای رنج شدید دیگری نشستن! نه اینکه مصائب دیگران فی‌نفسه مایهٔ لذت باشد، نه، بلکه درک اینکه از چه رنج‌هایی رهایی یافته‌ای شادی حقیقی است» (Lucretius, 1951, II.1–5, p. 60). ازاین‌رو، دیدگاه هابز بنیانی لوکرتیوسی دارد.

(۲) همان‌گونه که دیوید هیوم در مقالهٔ «دربابِ تراژدی» اظهار می‌دارد، اجرای تراژدی روی صحنه مستلزم توانایی هنری و فصاحت است. مخاطب به تراژدی رغبت نشان می‌دهد چون نیاز زیباشناختی‌اش را رفع می‌کند. بااین‌حال، نظریهٔ فرم‌گرایانهٔ هیوم کمدی‌ها و سایر اجراهای روی صحنه را نیز منظور می‌کند. اگر مخاطب تنها به دنبال لذت زیباشناختی باشد، می‌تواند آن را با هزینهٔ [عاطفی] کمتری، با تماشای اجراهای غیرتراژیک، به دست آورد، یعنی بدون نیاز به تحمل درد و رنج برآمده از تماشای تراژدی‌ها (Siraki, 2010, p. 216). این فرضیهٔ هابزی، چنان خودمدارانه از کار درمی‌آید که راه را بر هرگونه همدلی می‌بندد و، به دیگر سخن، باری اخلاق‌گریز دارد.

(۳) ادموند برک نیز راه‌حلی برای این مسئله داشت. طبق نظریهٔ برک و آنچه او «لذت همدلی»[3] می‌نامد، تماشای تراژدی لذت‌بخش است اما نه به‌دلیل فرضیهٔ هابزیِ «به‌یادآوردنِ امنیت خودمان» بلکه بدین‌سبب که تماشاگر را به نیک‌خواهی نسبت به فرد رنج‌کشیده رهنمون می‌شود و چنین همدلی‌ای زمینهٔ احساس والای انسانیت [یا انسان‌دوستی] را فراهم می‌کند (Siraki, 2010, pp. 216-17). ازاین‌رو، درمی‌یابیم که راه‌حل اسمیت، در کتاب نظریهٔ احساسات اخلاقی، در امتداد همان مسیری است که برک با تمرکز بر مفهوم همدلی پیش کشیده بود، البته با تفاوت‌هایی که پس از روشن‌شدنِ چندوچون دیدگاه اسمیت در این‌باره، در بخش پایانی این پژوهش بدان اشاره خواهد شد. اسمیت اذعان می‌دارد که مردم به رفاه دیگران، رنج و آلام آن‌ها و نیز شادی‌ها و لذت‌هایشان اهمیت می‌دهند و چنین همدلی‌ای بیانگر نیک‌خواهی و انسانیت است. حال، پرسش این است که آیا اسمیت با پیگیری سررشتهٔ ایدهٔ «همدلی» برک می‌تواند این تناقض را حل کند.

۱-۲. راه‌حل آدام اسمیت برای مسئلهٔ تناقض تراژدی

راه‌حل‌های تناقض تراژدی که پیش از این عمدتاً برپایهٔ نظریهٔ خوددوستی لوکرتیوسی-هابزی استوار بودند تا دههٔ دوم یا سوم قرن هجدهم میلادی رو به افول گذاشتند و جای خود را به نظریه‌های «همدلانه‌تر» و نیک‌خواهانه‌تری دادند که

[1] return upon ourselves
[2] *De Rerum Natura*
[3] the pleasure of sympathy

نظریهٔ ادموند برک یکی از آن‌هاست (Wasserman, 1947, p. 297). نظریهٔ آدام اسمیت نیز از همین روند فکری «نیک‌خواهانه» پیروی می‌کند. اسمیت، در کتاب نظریهٔ احساسات اخلاقی، کار خود را با توضیح اصلِ برکیِ همدلی آغاز می‌کند که در همگان مشترک است. همانند برک، در تحقیق فلسفی، اسمیت نیز، در نظریهٔ احساسات اخلاقی، این را مسلم می‌انگارد که همهٔ افراد، حتی خودخواه‌ترین‌ها، از اصولی برخوردارند که «آن‌ها را نسبت به سرنوشت دیگران حساس می‌کند» (Smith, 1976, I.i.1.1). بنابراین، در ما ظرفیتی طبیعی برای همدلی تعبیه شده است که اسمیت، در معنایی گسترده‌تر، از آن با عبارت «همدردی ما با هرگونه شور و شوق» یاد می‌کند (Smith, 1976, I.i.1.5). بااین‌حال، به‌دلیلِ شکاف معرفت‌شناختی‌ای که بین انسان‌ها وجود دارد، ما هرگز نمی‌توانیم «بدانیم» که فردِ دیگر چه احساسی دارد. تنها «ازطریقِ قوهٔ تخیل است که می‌توانیم هرگونه درکی» از احساسات، مثلاً «برادرمان که بر تخت شکنجه است» شکل دهیم (Smith, 1976, I.i.1.2). ازاین‌رو، این همدلی در قوهٔ خیال رخ می‌دهد و نه در بدن. افزون‌براین، همدلی تماشاگر از واقعیت‌های موقعیت ناشی می‌شود و نه از عواطف به نمایش درآمده. «[پس] همدلی بیشتر از مشاهدهٔ موقعیتی برمی‌خیزد که آن را برمی‌انگیزد، تا از مشاهدهٔ خود احساسات». بنابراین، تماشاگران قادرند با مردگان و افراد دارای معلولیت ذهنی «همدلی» کنند و احساساتی را تجربه کنند که آن «رنج‌کشیدگان» از تجربه‌کردنشان ناتوان‌اند (Smith, 1976, I.i.1.10).

با وجود آنکه اسمیت از اصطلاح همدلی معنایی گسترده مراد می‌کند اما بیش از هر چیز می‌کوشد که شرحی از تجلیات اندوه به دست دهد. ما «بیشتر مشتاقیم که دوستانمان را در جریان تأثرات ناخوشایند خود قرار دهیم تا خوشایند... ما از همدلی آن‌ها با موارد نخست رضایت بیشتری کسب می‌کنیم تا از همدلی‌شان با موارد دوم» (Smith, 1976, I.i.2.3). این بدان دلیل است که، به باور اسمیت، همدلی صرفاً مرهم مؤثری است برای فردی که با اندوه یا هر تأثیر ناخوشایند دیگری درگیر است: «شیرینی همدلی دیگری [تماشاگر] با ما به تلخی اندوهمان می‌چربد و جبرانش می‌کند... تأثرات دردناک اندوه و خشم، بیش از هر چیز، نیازمند تسلای شفابخش همدلی‌اند» (Smith, 1976, I.i.2.4–5). به گفتهٔ او، «هیچ‌چیز بیش از مشاهدهٔ احساس مشترک دیگران با تمام تأثرات درونی‌مان ما را خشنود نمی‌کند... به نظر می‌رسد که هماهنگی احساسات دیگران با احساسات خودمان علت این لذت باشد» (Smith, 1976, I.i.2.1–2). به‌دلیلِ شکافی که میان انسان‌ها وجود دارد، این همدلی هرگز نمی‌تواند ایدئال باشد. هماهنگی کامل میان احساسات تماشاگران و فرد رنج‌کشیده هرگز دست‌یافتنی نیست (Smith, 1976, I.i.4.7). گرچه این هماهنگی [ایدئال] احساسات ناممکن است اما فرد رنج‌کشیده مشتاقِ ممکن‌ترین «توافق»[1] (واژهٔ مورد استفادهٔ خود اسمیت) احساسات است و به همین دلیل می‌کوشد تا تأثرات خود را تعدیل کند که تماشاگر بتواند با آن‌ها همراه شود (Smith, 1976, I.i.4.7–8).

اسمیت در کتاب خود به این نکته بسیار نزدیک می‌شود که تجاربی که انسان‌ها از اندوه و تراژدی در زندگی واقعی دارند بسیار مشابه‌اند (هرچند، همان‌گونه که در بالا گفته شد، هرگز به‌نحو ایدئال کاملاً بر هم منطبق نیستند). همان‌گونه

[1] concord

که چارلز گریزوالد خاطرنشان می‌سازد، «از همان آغاز، اسمیت زندگی انسان را به صحنه‌های نمایش‌یافته در نمایشنامه‌ها تشبیه می‌کند» (Griswold, 1999, p. 65). درواقع، اسمیت، در توصیف خود از همدلی، این دو قلمرو را تلویحاً درهم می‌آمیزد:

> هر تأثری که از هر موضوعی در شخصی به بار می‌آید که درگیر اصلی ماجراست، با درنظرگرفتن موقعیت او، عاطفهٔ مشابهی را در سینهٔ هر تماشاگری برمی‌انگیزد. سرخوشی ما برای نجات قهرمانان تراژدی یا داستان‌های عاشقانه که برایمان جذاب‌اند به‌اندازهٔ اندوهمان برای رنجشان صادقانه است. (Smith, 1976, I.i.1.4)

به همین ترتیب، اسمیت بعداً می‌گوید که «همدلی ما... با اندوه عمیق، بسیار نیرومند و صادقانه است. تصور نمی‌کنم نیازی به آوردن مثال باشد. ما حتی از نمایش ساختگی نیز در یک تراژدی می‌گرییم» (Smith, 1976, I.ii.5.4). و در ادامه می‌گوید که

> ما از آن اندوه پرسروصدایی که بی هیچ ظرافتی، با آه و اشک و زاری‌های مزورانه، ملتمسانه ترحم ما را می‌طلبند بیزاریم. اما آن اندوه محتاطانه، خاموش و باشکوهی را که تنها در چشمان ورم‌کرده و لرزش لب‌ها و گونه‌ها نمود می‌یابد تکریم می‌کنیم... اندوهی این‌چنین همان سکوت [ژرف] را بر ما تحمیل می‌کند. (Smith, 1976, I.i.5.3).

این گفتهٔ اخیر نشان از گرایش ضدمتظاهرانه یا «رواقی» اسمیت دارد (Siraki, 2010, p. 219).

همان‌گونه که پیداست، این متن شباهت بسیاری به متونی دارد که معمولاً در رساله‌های مربوط به تراژدی دیده می‌شود. اسمیت نه‌تنها در کتاب خود –البته به‌استثنای بخش هفتم آن– بیشتر به متون ادبی استناد می‌کند تا آثار فلسفی بلکه بارها نظریهٔ اخلاقی خود را با استناد به مثال‌هایی از تراژدی‌ها تصریح می‌کند، حتی زمانی که سخنی از همدلی به میان نمی‌آورد (برایِ‌مثال در Smith, 1976, I.ii.1.7–11, I.ii.2.3–4, I.ii.3.2, I.iii.1.9, I.iii.2.2, II.iii.3.5, III.6.12, VI.ii.1.21–2).

۱-۳. نسبت خیال و همدلی نزد اسمیت

نزد اسمیت، نقش قوهٔ خیال در همدلی بسیار محوری است، چه در بازنمایی‌ها و چه در زندگی واقعی. از نظر اسمیت، زندگی واقعی همچون تراژدی قضاوت می‌شود و تراژدی‌ها همچون زندگی واقعی. بااین‌حال، گاهی به نظر می‌رسد که اسمیت میان زندگی واقعی و تراژدی‌ها تمایز قائل می‌شود. طبق استدلال اسمیت،

> ازدست‌دادنِ یک پا عموماً می‌تواند مصیبتی واقعی‌تر از ازدست‌دادنِ معشوق انگاشته شود. ولی، تراژدی‌ای که نقطهٔ اوج آن بر ازدست‌دادنِ پا متمرکز باشد، چیزی جز نمایشی مضحک نخواهد

> بود. اما هر نوع مصیبتی، هرچند ظاهراً پیش‌پاافتاده، مایهٔ بسیاری از تراژدی‌های بی‌نظیر بوده است ... و ... چه تراژدی‌ای تواند بود آنکه اندوهش در قولنج باشد! بااین‌حال، هیچ دردی از این شدیدتر نیست. (Smith, 1976, I.ii.1.7 & I.ii.1.11)

اسمیت این تمایز را تنها برای تأکید بر این مدعای خود مطرح می‌کند که تماشاگران نمی‌توانند با اندوه جسمی همدلی کنند، چه در زندگی واقعی و چه در تراژدی:

> و این امر در مورد تمام تأثراتی صادق است که منشأ جسمانی دارند: این تأثرات یا هیچ همدلی‌ای برنمی‌انگیزند و یا درجه‌ای از آن را برمی‌انگیزند که هیچ مناسبتی با دردی ندارد که فرد رنجور احساس می‌کند. (Smith, 1976, I.ii.1.5)

و کمی جلوتر ادامه می‌دهد: «فردی که دربرابرِ چشمان ما پایش را از دست داده باشد همدلی ما را برنمی‌انگیزد، مگر آنکه آن فرد پایش را در راه شجاعت رواقی تحسین‌برانگیزی از دست داده باشد» (Smith, 1976, I.ii.1.12). اسمیت این موضوع را با استفاده از مثال گرسنگی نشان می‌دهد: تماشاگران نمی‌توانند با حس گرسنگی ملوانانی همدلی کنند که در سفرنامهٔ یک دریانورد حضور دارند، ازآنجاکه آن‌ها «با خواندن وصف گرسنگی گرسنه نمی‌شوند، حتی در این مورد نیز نمی‌توان به‌درستی گفت که با گرسنگی آن‌ها همدلی می‌کنند» (Smith, 1976, I.ii.1.1). بااین‌حال، تماشاگران «می‌توانند با اندوه ناشی از گرسنگی شدید همدلی... [و] به‌راحتی غم، ترس و وحشت را درک کنند» (Smith, 1976, I.ii.1.1). به دیگر سخن، تماشاگران می‌توانند با اندوه‌ها یا احساساتی همدلی کنند که از خیال منشأ می‌گیرند» (Smith, 1976, I.ii.1.6). به همین ترتیب، تماشاگر ممکن است با ترس‌ها و با شجاعت کسی که قرار است اعدام شود همدلی کند ولی نه با درد جسمانی بالقوهٔ او.

حال که دیدگاه اسمیت دربارهٔ تناقض تراژدی و راه‌حل‌های آن روشن شد، مقتضی است که در ادامه آرای او دراین‌باره با دو تن از معصرانش، یعنی دیوید هیوم و ادموند برک، مقایسه شود. انتخاب این دو برای این قیاس بدین‌خاطر مقتضی و حائز اهمیت است که اولی راه‌حلی متفاوت از او برای این مسئله دارد (فرم‌گرایانه) و دومی راه‌حلی همسو با او (دگرمدارانه).

۲. مقایسهٔ دیدگاه اسمیت و هیوم دربارهٔ مسئلهٔ تناقض تراژدی

گرچه اسمیت از اصطلاح «تراژدی» برای توصیف موقعیت‌های زندگی واقعی استفاده نمی‌کند، ولی تمایز میان صحنه‌های زندگی واقعی و ساختگی را کم‌رنگ یا محو می‌کند و بر لذت همدلی متقابل تأکید می‌ورزد. بنابراین، از دیدگاه او، آگاهی از ساختگی و تقلیدی بودن نمی‌تواند لذت‌بردن از تراژدی را توضیح دهد یا، در بهترین حالت، چنین وقوفی اساساً نامربوط است، زیرا این لذت در زندگی واقعی نیز رخ می‌دهد. او ناگزیر است که نظریه‌های مبتنی‌بر خوددوستی را قاطعانه رد کند و چندین بار می‌کوشد نشان دهد که همدلی -که به استدلال برخی ممکن است به‌دلیلِ

ملاحظات خودمدارانه لذت‌بخش باشد- درواقع، کاملاً ایثارگرانه (یا دگرمدارانه) است. او هیچ نسبتی میان خود و استدلال خودمدارانهٔ کسانی چون لوکرتیوس و هابز نمی‌بیند:

> ما نه‌تنها برای تبریک گفتن به افراد موفق بلکه برای تسلیت گفتن به مصیبت‌دیدگان نیز می‌شتابیم... صدای غمگینِ رنج، وقتی از دور به گوش می‌آید، به ما اجازه نمی‌دهد تا نسبت به فرد رنج‌کشیده بی‌تفاوت باشیم. به محض اینکه این صدا به گوش ما می‌رسد، ما را در سرنوشت او سهیم می‌کند و اگر ادامه یابد، تقریباً به‌طورِ ناخودآگاه ما را وامی‌دارد تا به یاری‌اش بشتابیم. (Smith, 1976, I.i.2.6 & I.ii.3.5)

اسمیت مدلل می‌سازد که انسان‌ها هرگز نسبت به هم بی‌تفاوت نیستند بلکه به‌نحوِ غریزی ناچارند به پریشان‌احوالی‌های دیگران واکنش نشان دهند و با استفاده از تنها ابزار موجودشان -یعنی همدلی- برای تسکین آن‌ها تلاش کنند.

برای درک بهتر دیدگاه اسمیت، دربابِ لذت تراژیک، بازخوانی گفت‌وگوی او با هیوم بسیار روشنگر است. این دو نه‌تنها دوستانی بودند که مرتباً باهم ارتباط داشتند بلکه هیوم نیز از ابراز مخالفت خود با «پاسخ» اسمیت ابایی نداشت. او در نامه‌ای[1] به اسمیت این‌گونه می‌نویسد:

> ای کاش شما به‌نحوِ خاص‌تر و کامل‌تر اثبات می‌کردید که همهٔ انواع همدلی لزوماً خوشایندند. با وجود اینکه این محور نظام شماست ولی شما فقط یک بار به آن اشاره کرده‌اید... اکنون به نظر می‌رسد که همدلی ناخوشایند نیز وجود دارد، همان‌گونه که همدلی خوشایند وجود دارد... ارائهٔ توضیح و تبیین مقتضی لذت ناشی از [مشاهدهٔ] اشک‌ها و اندوه و همچنین همدلی در تراژدی همواره مسئله‌ای دشوار بوده است؛ که اگر همهٔ انواع همدلی خوشایند بود، این دشواری موضوعیتی نداشت. بیمارستان همواره مکان سرگرم‌کننده‌تری از مجلس رقص می‌بود. من نگرانم... که مبادا این قضیه از نظر شما دور مانده باشد یا، به‌عبارت بهتر، با استدلال‌های شما در آنجا درهم تنیده شده باشد. (Smith, 1987)

روی سخن هیوم با اسمیت اینجا با تناقض تراژدی است که قطعاً از دید اسمیت دور نبوده است. افزون‌براین، گرچه اسمیت هرگز در آثار یا مکاتبات خود به مقالهٔ هیوم دربارهٔ تراژدی اشاره نکرده، ولی می‌دانیم که هیوم در نامه‌ای[2] او را در جریان انتشار مقاله‌اش قرار داده و نسخهٔ دست‌نویس آن را برای اسمیت فرستاده بود (Smith, 1987). اسمیت در پانوشت ویرایش دوم کتاب نظریهٔ احساسات اخلاقی به هیوم این‌گونه پاسخ می‌دهد:

---

[1] Letter 36, 28 July 1759
[2] Letter 22, March 1757

> به من این اشکال گرفته شده که چون احساس تأیید اخلاقی را، که همواره خوشایند است، برپایهٔ همدلی استوار کرده‌ام، با نظام فکری من ناسازگار است که هرگونه همدلی ناخوشایندی را بپذیرم. در پاسخ باید بگویم که در احساس تأیید اخلاقی می‌بایست به دو نکته توجه کرد: نخست، تأثر همدلانه تماشاگر؛ و دوم، احساسی که از مشاهدهٔ هماهنگی کامل میان این تأثر همدلانه در خود او و تأثر اصلیِ فردی ناشی می‌شود که درگیر اصل ماجراست. این احساس دوم، که درواقع ماهیت احساس تأیید اخلاقی را شکل می‌دهد، همواره خوشایند و لذت‌بخش است. مورد اول ممکن است هم خوشایند باشد و هم ناخوشایند... (Smith, 1976, I.iii.1.9)

اسمیت فصل دوم از بخش اول کتاب نظریه («لذت همدلی متقابل») را به این مفهوم اختصاص داده است اما هیوم به‌درستی اشاره می‌کند که این ایده در آنجا بیشتر به‌نحوِ ضمنی بیان شده تا به‌شکلی قاطع. ازاین‌رو، می‌توان گفت که پانوشت مذکور در بالا، آنچه او پیش‌تر بیان کرده بود، صراحت و بسط بیشتری می‌بخشد. او در بخشی از پاسخ به ایراد هیوم، برای تصریح مطلب خود دربارهٔ «همدلی متقابل»، از استعارهٔ موسیقایی درخشانی استفاده می‌کند که اساس زیباشناختی اندیشهٔ او را بار دیگر عیان می‌سازد: «به گمانم، دو آوا، هریک به‌تنهایی، شاید خشک و نامطلوب باشند اما اگر در هماهنگی [متقابل] کامل با یکدیگر باشند، درک هماهنگی و توافقشان می‌تواند خوشایند باشد» (Smith, 1976, I.iii.1.9). این نکته را سیراکی متذکر شده است (Siraki, 2010, p. 227). اما اهمیت این پانوشت در این است که «محور» اصلی راه‌حل اسمیت برای تناقض تراژدی را برمی‌سازد. لذا، فارغ از آنچه فرد مشاهده می‌کند، هماهنگیِ همدلی همواره خوشایند است. همدلی ناخوشایند از نظر اسمیت امری است ناممکن. در همان نامه[1]، هیوم از اسمیت خواسته بود که تنها در صورتی به ایراد او پاسخ دهد که برایش «حائزاهمیت باشد» (Smith, 1987). از اینجا مشخص می‌شود که این مسئله برای اسمیت اهمیت داشته که به آن پاسخ داده است.

از اینکه اسمیت تمایز میان هنر و واقعیت یا فاصله و بی‌فاصلگی را در تبیین تناقض تراژدی می‌زداید این نتیجه حاصل می‌آید که هیچ استثنایی برای لذت برآمده از همدلی باقی نمی‌ماند. آدیسُن مدعی شده بود که اگر تماشاگران صحنه‌ای را مستقیماً پیش رویشان ببینند، کنش «مقایسه» میان امر واقعی و امر ساختگی، که اساساً مسئول لذت تراژیک است، موضوعیت خود را از دست خواهد داد. هیوم نیز استدلال کرده بود که اگر تماشاگر «بیش از حد درگیر رویدادها شود»، تأثرات دردناک مجالی نمی‌یابند که به لذت تبدیل شوند. اما از نظر اسمیت، ما تقریباً در هر شرایطی می‌توانیم همدلی لذت‌بخش را احساس کنیم. عمدهٔ مثال‌های اسمیت برای همدلی بسیار ملموس‌اند، ازجمله کسی که بر تخت شکنجه بسته شده (Smith, 1976, I.i.1.1) و مردی که پایش با شلیک توپ متلاشی شده است[2] (Smith, 1976, III.3.26). صرف‌نظر از احساسات تماشاگر دربارهٔ هول‌انگیزی این صحنه‌ها، اسمیت معتقد است که تماشاگر می‌تواند

[1] Letter 36, 28 July 1759

[2] نزد هیوم (و سپس کیمز)، این صحنه‌های به‌غایت خشونت‌بار یا ترسناک مانع لذت تراژیک است (Hume, 1985, p. 219).

از درک مناسبت تأثرات بروزیافتهٔ رنج‌کشیدگان در آن موقعیت‌ها کسبِ لذت کند: هماهنگی یا توافق احساسات میان فرد رنج‌کشیده و تماشاگر حتی اینجا نیز لذت‌بخش خواهد بود و، درواقع، «تقریباً تنها احساس خوشایندی» است که فرد رنج‌کشیده در چنین شرایطی «قادر به دریافت» آن است (Smith, 1976, I.i.2.2). همچون برک، اسمیت نیز می‌گوید که ما حتی می‌توانیم از نظارهٔ اعدامی در ملأ عام نیز این لذت همدلانه را تجربه کنیم و این همان چیزی است که از راه‌حل‌های هیوم و آدیسُن برنمی‌آید.

نکته‌ای دیگر آنکه راه‌حل فرم‌گرایانهٔ هیوم برای تناقض تراژدی -که همان‌گونه که پیش‌تر دیدیم، بر بیان فصیح و بلیغ استوار است (که به باور او، ویژگی تراژدی‌ای درجه‌یک است)- فرض را بر این می‌گذارد که فرد شاهد بازنمایی ساختگی روی صحنه است. الکس نیل متذکر می‌شود که مقالهٔ هیوم نمی‌تواند تراژدی‌های «درجه‌چندم» را منظور کند (Neill, 1999, p. 119). به دیگر سخن، ضابطهٔ هیوم نمی‌تواند نمایش‌هایی را که خوب نوشته نشده‌اند توضیح دهد و نیز قادر نیست تراژدی‌های «بی‌فاصله» را تبیین کند، یعنی بازنمایی‌های تراژیک غیرتخیلی‌ای که زماناً و/یا مکاناً به تماشاگر نزدیک‌ترند، مانند روایت‌های جنگی که به‌تازگی واقع شده است یا تراژدی‌های مستند. نزد هیوم، فصاحت و بلاغت عاملی است که عواطف منفی را تبدیل می‌کند یا، به تعبیر خود او، «مغلوب»[1] می‌سازد و آن‌ها را لذت‌بخش می‌نُماید. درمقابل، از نظر اسمیت، هنر یا ملاحظات زبانی در این میان نقشی ایفا نمی‌کنند: این هماهنگی یا توافق همدلی است که احساسات ناخوشایند را «مغلوب» می‌سازد. لذت همدلیِ متقابل می‌تواند در زندگی واقعی یا در تراژدیِ ساختگی رخ دهد: به نظر می‌رسد که ضابطه‌بندی اسمیت بهتر می‌تواند لذت ناشی از موقعیت‌های زندگی واقعی و نیز فرم‌هایی را توضیح دهد که تمایز میان واقعی و ساختگی را کم‌رنگ می‌کنند، یعنی روایت‌های آسیب‌زایی که زماناً و/یا مکاناً به تماشاگران نزدیک‌ترند.

۳. مقایسهٔ دیدگاه اسمیت و برک دربارهٔ مسئلهٔ تناقض تراژدی

تاجایی‌که می‌توان در پایگاه‌های داده‌های پژوهشی جست‌وجو کرد، نسبت زیباشناختی میان نظریهٔ احساسات اخلاقی اسمیت و تحقیق فلسفی برک تاکنون به‌نحوِ بایسته‌ای بررسی نشده است. جی. تی. بولتون[2]، ارل واسرمن[3] و والتر جان هیپل[4] اشاره‌های گذرایی به این نسبت داشته‌اند ولی از این حد فراتر نرفته‌اند. بولتون، در مقدمه‌اش بر تحقیق فلسفی برک، مختصراً به این نسبت اشاره می‌کند و می‌نویسد که برداشت اسمیت از همدلی «طنین‌انداز دیدگاه برک است، هرچند که به «خیال» جایگاه برجسته‌تری می‌بخشد» (Boulton, 1958, p. xlii). واسرمن می‌نویسد:

> چیز چندانی به نظریهٔ برک توسط دیگر منتقدان قرن هجدهم افزوده نشد ولی، تا اوایل قرن نوزدهم، آموزهٔ همدلی او تقریباً به‌نحوِ پیوسته برای توضیح لذت‌های تراژدی استفاده می‌شد... توضیح برک

[1] overpover
[2] J. T. Boulton
[3] Earl Wasserman
[4] John Hipple

> گاهی تعدیل می‌شد و گاهی با دیگر نظریه‌ها می‌آمیخت. این نظریه به آدام اسمیت و بسیاری دیگر خدمت شایانی کرد. (Wasserman, 1947, pp. 299–300)

به نوشتهٔ هیپل، هیوم نمی‌توانست

> با توضیحی موافق باشد که لذت ما را برپایهٔ شادی غریزی از ترحم استوار می‌سازد –مفهومی که توسط برک، آدام اسمیت، بلر[1]، لرد کیمز، اسقف هارد[2]، کمبل[3] و انبوهی از چهره‌های کمترشناخته‌شدهٔ دیگر مطرح شد. (Hipple, 1957, p. 50)

برک نه‌تنها، اندکی پس از انتشار کتاب نظریهٔ احساسات اخلاقی، نسخه‌ای از آن را به‌عنوانِ هدیه از هیوم دریافت کرد بلکه بعدها نیز قدردانی خود را از این هدیه و افتخار آشنایی با اسمیت را علناً ابراز داشت[4] (Smith, 1987). وانگهی، سال ۱۷۵۹، در نشریهٔ تحت مدیریت برک، با عنوان Annual Register، نقد مفصلی بر کتاب اسمیت منتشر شد که به اتفاق آرا به برک نسبت داده می‌شود (Siraki, 2010, p. 222). برک نظام فکری اسمیت را به‌عنوانِ «یکی از زیباترین سازه‌های نظریهٔ اخلاقی که تاکنون ارائه شده است» ستایش می‌کند (Burke, 2000, pp. 77–8). گرچه نه نامهٔ برک و نه نقد او هیچ ارتباطی با زیباشناسی خود او یا هر زیباشناسی دیگری ندارد ولی آنچه مهم است نتیجه‌گیری نقد برک است: او تمام فصل اول نظریهٔ احساسات اخلاقی با عنوان «دربابِ همدلی» را بازتولید می‌کند تا خوانندگان بتوانند «مبنای نظریهٔ اسمیت» را دریابند (Burke, 2000, p. 78). این مسئله کاملاً منطقی به نظر می‌رسد، زیرا برک اصطلاح «همدلی» را در بیان بسیار مختصر خود دربارهٔ تراژدی در تحقیق فلسفی معرفی می‌کند. نکته اینجاست که برک، در بحث خود از تراژدی، حدود دو صفحه را به این موضوع اختصاص داده بود، بی‌آنکه به جزئیات سازوکار همدلی بپردازد. حال‌آنکه، اسمیت به‌تفصیل به این مفهوم می‌پردازد که درنهایت به تصحیح و تصریح بیان برک منجر می‌شود.

گرچه راه‌حل هیوم برای این مسئله بسیار متفاوت از اسمیت بود اما رویکرد برک در نگاه اول بسیار شبیه او می‌نُماید. هیپل، برک و اسمیت را به‌دلیلِ اصرارشان بر «لذت غریزی» در یک گروه قرار می‌دهد. این «لذت غریزی» را برک و دیگران تبلیغ می‌کردند ولی این‌گونه وصف کردنِ اسمیت قدری شتاب‌زده به نظر می‌رسد، زیرا ضابطه‌بندی او از انگارهٔ همدلی بسیار پیچیده‌تر از برک است. راه‌حل برک، که برپایهٔ همدلی استوار است، بسیار مکانیکی است: درواقع، کتاب او تاحدی واکنشی بود دربرابرِ، از سویی، لاک‌گرایان و، از سوی دیگر، عقل‌باوران و هر دو معتقد بودند که هیچ ایدهٔ فطری‌ای وجود ندارد و انسان‌ها تحت حاکمیت عقل قرار دارند و، به‌تبع همین، آگاهانه بر خود کنترل دارند (Hipple, 1957, p. 52). مشخص نیست که آیا اسمیت هنگام نوشتن نظریهٔ احساسات اخلاقی زیباشناسی برک را در نظر داشته

---

[1] Blair
[2] Bishop Hurd
[3] Campbell
[4] Letter 38, 10 Sept. 1759

است یا خیر، هرچند خیلی دور از ذهن هم نیست، زیرا راه‌حل او نیز برای تناقض تراژدی، همچون برک، بر لذت ناشی از همدلی تکیه دارد اما ساختار مفهومی او بسیار پیچیده‌تر و کمتر مکانیکی است.

اسمیت با تأکید بر اینکه همدلی، حتی در معنای محدودتر آن به‌عنوانِ ترحم، واکنشی خودکار و غیرارادی نیست، از پیشینیان خود متمایز می‌شود. به‌عنوانِ‌مثال، دوبو، که به‌واسطهٔ هیوم در بریتانیا شناخته‌شده بود، می‌نویسد:

> وقتی این فرصت را به خودمان می‌دهیم تا به حساسیت طبیعی قلبِ آدمی، یعنی به تمایل طبیعی او به برانگیخته‌شدن توسط ابژه‌هایی بیندیشیم که دست‌مایهٔ تقلیدهای شاعران و نقاشان قرار می‌گیرد، اصلاً متعجب نمی‌شویم که حتی اشعار و تصاویر هم می‌توانند ما را تهییج کنند. طبیعت به‌درستی بر آن شده است تا این حساسیت ساده و سریع را به‌عنوانِ مبنای جامعه در نهاد انسان تعبیه کند. خوددوستی به ورطهٔ کششِ شدید انسان به خودش سقوط می‌کند... بنابراین، او باید خودش را از این ورطه بیرون بکشد. به همین دلیل، طبیعت به‌درستی اندیشیده است که ما را به‌گونه‌ای شکل دهد تا بتوانیم از عهدهٔ این کار برآییم؛ همان‌گونه که هر رویکردی در ما باید بتواند ما را به پیش، به‌سویِ هدف، براند و نیاز دیگران به لطف و کمک ما می‌تواند این حرکت را تسریع کند. بنابراین، عاطفهٔ آن‌ها به‌تنهایی برای ترغیب و برانگیختن ما کافی است... اشک‌های یک غریبه ما را متأثر می‌کند، حتی پیش از آنکه دلیل اشک‌هایش را بدانیم... کسی که نقشی از چهرهٔ شادِ خود را به ما نشان می‌دهد، بی‌آنکه لازم باشد دلیل شادی‌اش را بدانیم، همان احساس را در ما نیز برمی‌انگیزد. (موریزو، کُلمن و گایر، ۱۴۰۲، صص. ۲۴۸-۲۴۹)

به‌گفتهٔ اسمیت، استدلال این نظریه‌پردازان این بود که احساسات «فوراً از فردی به فرد دیگر منتقل می‌شود و مقدم بر هرگونه شناختی است از آنچه آن‌ها را در فرد اصلی برانگیخته است» (Smith, 1976, I.i.1.6). درمقابل، نظریهٔ اخلاقی خود اسمیت «فوریت» کمتری دارد و عملکرد میانی‌گرانهٔ «خیال» را نیز منظور می‌کند. همدلی تنها ازطریقِ کنش خیال ممکن است، زیرا تنها از این راه می‌توانیم برفرازِ خلیج معرفت‌شناختی میان آدمیان پل بزنیم.

بااین‌حال، تأکید اسمیت بر عنصر «خیال» نباید جزء عقلانی ساختار نظریهٔ را پنهان کند: کنش ضروری، خیال از نظر او، مستلزم فرآیندی است برای تعیین اینکه آیا احساساتِ نمایش‌یافته مناسب موضوع خود به نظر می‌رسند یا خیر. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، همدلی از نظر اسمیت نیازمند شناخت واقعیت‌ها و زمینه برای رسیدن به چنین تصمیمی است و این از هرگونه بروز تأثر مهم‌تر است. به همین دلیل است که همدلی، به‌معنایِ موردنظرِ او گسترهٔ بسیار وسیعی دارد: برایِ‌مثال، تماشاگر قادر است با اندوه کسی همدلی کند، حتی اگر فرد رنج‌کشیده واقعاً هیچ احساسی نداشته باشد یا نتواند احساسی را تجربه کند (مثلاً همدلی با مردگان که احتمالاً برای همهٔ ما رخ داده است). بنابراین، ساختار همدلی، از نظر اسمیت، در مقایسه با برک، عامدانه‌تر، آگاهانه‌تر و میانجی‌گرانه‌تر است: این نوع همدلی مستلزم قضاوت و فاصله‌گذاری است.

برخلافِ برک، اسمیت به ما ابزاری برای قضاوت میان تراژدی‌های ساختگی خوب و بد ارائه می‌دهد. همان‌گونه که تماشاگر احساسات فرد رنج‌کشیده را در زندگی واقعی قضاوت می‌کند، به همین ترتیب نیز، احساساتِ، مثلاً، هملت را قضاوت و تعیین می‌کند که آیا احساساتِ تجربه‌شده و بیان‌شده مناسب هستند یا خیر. «تأیید»[1]، جزء کلیدی ساختار همدلیِ اسمیت است که در ضابطه‌بندی برک غایب است. به‌نوشتهٔ اسمیت: «پس، تأیید احساسات دیگران به‌مثابهٔ احساساتی متناسب با اهدافشان همان چیزی است که... کاملاً با آن همدلی می‌کنیم» (Smith, 1976, I.i.3.1). ازآنجاکه تأیید با همدلی متناسب است، بنابراین، تابع همان لذت ناشی از همدلی هم هست. این احتمالاً می‌تواند توضیح دهد که چرا اسمیت، در خطابه‌هایی دربابِ بلاغت و آثار ادبی زیبا[2]، عدول از وحدت‌های نمایشیِ زمان و مکان را محکوم می‌کند. او نه براساسِ مبانی زیباشناختی بلکه برپایهٔ مبانی معرفت‌شناختی از رعایت‌نکردن آن‌ها این‌گونه شکوه می‌کند:

> بنابراین، تأثیر نامطلوب چنین تخطی‌هایی از وحدت زمان نه از وقفه در فریب بلکه از ناراحتی‌ای است که ما از بی‌اطلاعی از آنچه در این مدت طولانی رخ داده است احساس می‌کنیم... بسیاری از رخدادهای مهم باید در آن زمان اتفاق افتاده باشند که ما چیزی از آن‌ها نمی‌دانیم. (Smith 1983, ii.86–7)

طبق استدلال اسمیت، نقض وحدت مکان نیز به همان ترتیب است: «در این مورد، فاصله چنان زیاد است که ما مشتاقیم بدانیم در فاصلهٔ بین آن‌ها چه رخ داده است» (Smith 1983, ii.89). آن‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، اسمیت تأکید می‌کند که این تأثرات بروزیافته نیستند که همدلی ما را برمی‌انگیزند بلکه شناخت زمینه و واقعیت‌هایی است که آن‌ها را به بار آورده‌اند. اسمیت اینجا در نامه‌ای به دیویدسون[3] از معلم «فراموش‌نشدنی» خود، فرانسیس هاچسن، پیروی می‌کند (Smith, 1987) که معتقد بود:

> دلیل نیرومند دیگر این [جذابیت تراژدی‌ها] زیبایی اخلاقی شخصیت‌ها و کنش‌هایی است که ما دوست داریم از آن‌ها سر بزنند. زیرا تردید دارم که آیا بازهم هر مخاطبی از دیدن صحنه‌های ساختگی رنج لذت خواهد برد، چنانچه از کیفیات اخلاقی رنج‌کشیدگان یا شخصیت‌ها و کنش‌هایشان بی‌خبر نگه داشته شود. ازآنجاکه در چنین حالتی هیچ زیبایی‌ای برای برانگیختن میل به دیدن چنین بازنمایی‌هایی در کار نیست، گمان می‌کنم که ما خود را تنها به‌خاطرِ رنجی که می‌دانیم ساختگی است در مظان درد و اندوه قرار نمی‌دهیم. (Hutcheson, 2004, II.5.8, p. 160)

هاچسن سپس استدلال می‌کند که به‌سببِ همین جذابیت زیبایی اخلاقی است که مردم برای تماشای گلادیاتورها هجوم می‌آورند. تماشاگری که از تمام واقعیت‌های مرتبط آگاه باشد و شخصیتی با «زیبایی اخلاقی» را ببیند بهتر قادر

---

[1] approbation
[2] *Lectures on Rhetoric and Belles Letters* (1723)
[3] Letter 274 to Archibald Davidson, 16 Nov. 1787

خواهد بود که آن شخصیت را تأیید کند و، لذا، از لذت همدلانه بهره‌مند شود. گرچه اسمیت برخی ایده‌های هاچسون، به‌ویژه «حس اخلاقی»، را کنار می‌گذارد اما دِین او به استادش اینجا کاملاً آشکار است.

اسمیت بر جنبهٔ «رواقی» ساختار همدلی موردنظر خود تأکید می‌ورزد و همدلی را به واکنش‌های دیگران نسبت به دردها به‌جایِ خود دردها پیوند می‌زند. تحسین[1]، که عبارت است از «همدلی و تأیید کامل، آمیخته با شگفتی یا تعجب»، طی تبادل همدلانهٔ ایدئال رخ می‌دهد. اسمیت این ایده را با استفاده از مثال کاتوی اتیکنسیس[2]، قهرمان تراژدی محبوب در قرن هجدهم، نشان می‌دهد که استحکام و آرامش او دربرابرِ مصیبت و «ضرورتِ ازمیان‌برداشتنِ خویش»، نمایشی فراهم می‌کند که «ای بسا خود خدایان نیز با لذت و تحسین آن را تماشا کنند» (Smith, 1976, I.iii.1.13). طبق تأکید اسمیت، همدلی صرفاً ترحم نیست: برای وقوع همدلی، تأیید یا تحسین نیز ضروری است. به همین دلیل است که همدلی با مردی که پایش تازه با شلیک توپ متلاشی شده امکان‌پذیر است: تماشاگران نمی‌توانند با درد فیزیکی او همدلی کنند ولی می‌توانند با واکنش او به آن مصیبت همدلی و آن را تأیید یا تحسین کنند. گرچه برک از واژهٔ «ترحم» استفاده نمی‌کند اما به نظر می‌رسد که استفادهٔ او از واژهٔ «همدلی» تقریباً همین معنی را می‌دهد. اسمیت معنای محدودتر همدلی را کافی نمی‌داند: نظریهٔ تراژدی اسمیت مستلزم تأیید یا تحسین هم هست، همان‌گونه که نظریهٔ اخلاقی او نیز به‌وجهِ عام چنین است.

همچون هاچسن، اسمیت نیز صرفاً بر ترحم یا دلسوزی تکیه نمی‌کند اما، برخلاف بسیاری از معاصرانش، بر کارکرد سازندهٔ اخلاقی تراژدی تأکید می‌ورزد. هاثاوی به نکتهٔ جالبی اشاره می‌کند و بر توجه بیش‌ازحد قرنِ‌هجدهمی‌ها به روان‌شناسی تجربی افسوس می‌خورد. به‌زعمِ او، منتقد متعارف آن دوران چنان بر کشف واکنش تماشاگر به اثر هنری متمرکز بود که خود اثر هنری را از نظر دور می‌داشت. به‌ویژه، او مسائل اخلاقی را نادیده می‌گرفت... و اغلب به ذهنش خطور نمی‌کرد که لذت ما از تراژدی به‌نحوی با نگرش‌های ما به مسائل اخلاقی که توسط تراژدی به ما معرفی می‌شوند مرتبط است (Hathaway 1947, p. 688).

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که دیدیم، آدام اسمیت در مواجهه با مسئلهٔ تناقض تراژدی (لذت‌بردن از تماشای رنج در هنر)، رویکردی مبتنی‌بر همدلی متقابل و تأیید اخلاقی ارائه می‌دهد که از یک سو با راه‌حل فرم‌گرایانهٔ دیوید هیوم و از سوی دیگر با نظریهٔ همدلانهٔ ادموند برک، هم‌خانواده و هم‌زمان متمایز است. اسمیت با تکیه بر نظام اخلاقی مطرح‌شده در کتاب نظریهٔ

[1] admiration

[2] Cato Uticensis (95 BC-46 BC)؛ کاتو، سیاستمدار، نویسنده و خطیبی چیره‌دست و اهل روم بود که در اواخر دورهٔ جمهوری می‌زیست. کاتو از حامیان پمپئی بود و پس از مرگ پمپئی به نبرد ادامه داد. نیروهای مخالف سزار که به‌عنوانِ اپتیمات‌ها شناخته می‌شدند توسط نیروهای حاکمان محلی تقویت شدند. سزار اپتیمات‌ها را در نبرد تاپسوس در تونس امروزی، شمال آفریقا، شکست داد. کاتو که در این نبرد حضور نداشت، پس از شنیدن خبر شکست، خودکشی کرد. مرگِ این‌چنینِ او، به‌عنوانِ فضیلتی اخلاقی، دست‌مایهٔ نمایشنامه‌هایی بوده است که مهم‌ترین آن ازآنِ گوتشتِ آلمانی است به نام مرگ کاتو. دراین‌باره، دربارهٔ آرای گوتشت و مرگ کاتوی او، بنگرید به بیزر، ۱۴۰۲، صص. ۱۴۲-۱۴۳.

احساسات اخلاقی، اساس لذت تراژیک را نه در فاصله‌گیری خودمدارانه (چون هیوم و سنت لوکرتیوسی-هابزی) و نه صرفاً در یک غریزهٔ همدلی ساده (چون برک) بلکه در لذت ناشی از هماهنگی احساسات میان تماشاگر و شخصیت تراژیک و تأیید اخلاقی این احساسات می‌داند.

بااین‌وصف، در پاسخ به پرسش نخست مقاله، اسمیت تناقض را این‌گونه حل می‌کند که ما از تماشای رنج در تراژدی لذت می‌بریم، زیرا طی فرآیندی، مبتنی‌بر قوهٔ تخیل، خود را جای شخصیت موردنظر می‌گذاریم و با احساسات او همدلی می‌کنیم. این همدلی، به‌خودیِ‌خود، می‌تواند ناخوشایند باشد اما آنچه لذت نهایی را فراهم می‌آورد درک هماهنگی و توافق بین احساسات ما (به‌عنوانِ تماشاگر) و احساسات مناسب و شایستهٔ شخصیت در آن موقعیت است. این «هماهنگی» یا «مناسبت» توافقی عاطفی و اخلاقی است که خوشایند است. به دیگر سخن، لذت اصلی از تأیید اخلاقی ما نسبت به تناسب واکنش‌های شخصیت با مصیبتش سرچشمه می‌گیرد نه صرفاً از درد او. بنابراین، تراژدی فرصتی برای تجربهٔ یک همدلی منظم و توأم با قضاوت اخلاقی فراهم می‌کند که نتیجهٔ نهایی آن لذتی اصیل و انسانی است.

در پاسخ به پرسش دوم، رابطهٔ راه‌حل اسمیت با آرای هیوم و برک را می‌توان این‌گونه تبیین کرد:

- **در مقایسه با هیوم:** هیوم، در مقالهٔ «دربابِ تراژدی»، لذت را ناشی از کیفیت زیباشناختی یا فرمالِ نمایش (فصاحت، بلاغت، مهارت هنری) می‌داند که عواطف منفی را «مغلوب» و به لذت بدل می‌کند. راه‌حل هیوم اساساً فرم‌مدارانه و وابسته به توان «تبدیل» بازنمایی هنری است. درمقابل، اسمیت راه‌حلی محتوامحور و اخلاق‌بنیاد ارائه می‌دهد که، در آن، مکانیسم همدلی و تأیید مستقل از کیفیت هنری صرف عمل می‌کند و حتی در مواجهه با رنج واقعی (و نه‌فقط بازنمایی هنری آن) نیز قابل‌تصور است. بنابراین، نظریهٔ اسمیت از نظریهٔ هیوم گسترده‌تر است و هم تراژدی‌های ضعیف و هم موقعیت‌های تراژیک واقعی را می‌تواند تبیین کند.

- **در مقایسه با برک:** برک در کتاب تحقیق فلسفی نیز، مانند اسمیت، بر همدلی به‌عنوانِ منشأ لذت تراژیک تأکید می‌کند و آن را نشانهٔ نیک‌خواهی و انسانیت می‌شمارد. بااین‌حال، تحلیل برک نسبتاً ساده و غریزی است و همدلی را واکنشی تقریباً مستقیم و خودکار می‌پندارد. اسمیت اما این مفهوم را پیچیده‌تر، شناختی و میانجی‌گرانه می‌کند. نزد او، همدلی مستلزم فعالیت تخیل، درک موقعیت و یک فرآیند قضاوت برای سنجش تناسب احساسات است. افزون‌براین، اسمیت مؤلفهٔ حیاتی «تأیید» را وارد نظریه‌اش می‌کند که بُعد اخلاقی آن را تقویت می‌کند. بنابراین، راه‌حل اسمیت را می‌توان تکامل‌یافته‌تر، نظام‌مندتر و با تأکید بیشتر بر جنبهٔ اخلاقی نسبت به نظریهٔ برک دانست.

بااین‌اوصاف، نقاط قوت نظریهٔ اسمیت در این مقایسه را می‌توان این‌گونه برشمرد: (۱) جامعیت: نظریهٔ اسمیت هم موقعیت‌های واقعی و هم بازنمایی‌های هنری را پوشش می‌دهد؛ (۲) تلفیق زیباشناسی و اخلاق: لذت تراژیک را عمیقاً با قضاوت اخلاقی و مفهوم فضیلت پیوند می‌زند؛ (۳) دقت روان‌شناختی: با واردکردنِ عناصر تخیل، قضاوت و توافق،

تحلیل ظریف‌تری از فرآیند درونی تماشاگر ارائه می‌دهد؛ و (۴) پرهیز از خودمداری: برخلافِ راه‌حل‌های مبتنی بر خرسندی از امنیت خود (مانند نگرش لوکرتیوسی-هابزی)، بر ارتباط دگرمدارانه تأکید می‌کند.

نقاط ضعف یا چالش‌های نظریهٔ او را نیز می‌توان این‌گونه برشمرد: (۱) ابهام در مکانیسم «تأیید»: اینکه فرآیند تأیید اخلاقی دقیقاً چگونه بر لذت غالب می‌شود و آیا همواره آن‌قدر قوی هست که جنبهٔ دردناک همدلی را خنثی کند می‌تواند مورد پرسش قرار گیرد؛ (۲) کم‌رنگ شدن تمایز هنر و واقعیت: با اصرار بر اینکه مکانیسم لذت در زندگی واقعی و تراژدی هنری یکسان است، ممکن است تجربهٔ خاص زیباشناختی ناشی از آگاهی به ساختگی‌بودنِ اثر (که هیوم بر آن تأکید داشت) نادیده انگاشته شود؛ (۳) پیچیدگی بیش از حد: توضیح او، نسبت به رویکرد مستقیم‌تر برک، پیچیده‌تر است و ممکن است، در تبیین لذت آنی و غریزی تماشاگر از برخی صحنه‌ها، چندان کارآمد نباشد.

درمجموع، راه‌حل آدام اسمیت برای تناقض تراژدی پاسخی نو و عمیقاً اخلاق‌محور در سنت فکری قرن هجدهم است که، با بهره‌گیری از مفهوم محوری همدلی و غنی‌سازیِ آن با مؤلفه‌های تخیل، قضاوت و تأیید، نظریه‌ای متمایز و تأثیرگذار ارائه می‌کند که نه‌تنها جانشینی برای توضیحات خودمدارانهٔ پیشین است بلکه، در قیاس با هم‌عصرانش، همچون هیوم و برک، تعادلی بدیع بین روان‌شناسی، اخلاق و زیباشناسی برقرار می‌سازد.

References

Asgari Foroushani, Z., & Piravi Vanak, M. (2025). A Look at Tragedy and Tragic Pleasure in Susan Feagin's Thought. *Metaphysics*, Forthcoming. https://mph.ui.ac.ir/article_29465.html (in Persian)

Beiser, F. (2023). *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Translated by Davoud Mirzaei. Farhang-e Moaser. (in Persian)

Boulton, J. T., (1958), "Introduction" in E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: Routledge & Kegan Paul

Burke, E. (2000). Review of A. Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (Original work published 1759). In H. Mizuta (Ed.), *Adam Smith: Critical Responses* (Vol. 1, pp. 78–81). London, England: Routledge.

Coleman, F., & Morizot, J., & Guyer, P. (2023). *The French Aesthetic Tradition in the Age of Enlightenment*. Edited and Translated by Davoud Mirzaei, Second Edition. Farhang-e Moaser. (in Persian)

Feagin, S. L. (1998). Tragedy. In E. Craig (Ed.), *The Routledge encyclopedia of philosophy* (Vol. 9, pp. 447–452). Routledge.

Griswold, C. L., (1999), *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press

Guyer, P. (2014). *A history of modern aesthetics* (Vols. 1–3). Cambridge University Press.

Hathaway, B. (1947). The Lucretian "return upon ourselves" in eighteenth-century theories of tragedy. *PMLA, 62*(3), 672–689.

Hipple, W. J., Jr. (1957). *The beautiful, the sublime, & the picturesque in eighteenth-century British aesthetic theory*. Southern Illinois University Press.

Hobbes, T. (1966). *Human nature*. In W. Molesworth (Ed.), *The English works of Thomas Hobbes* (Vol. 4). John Bohn.

Hobbes, T. (2010). *Leviathan* (C. B. Macpherson, Ed.; H. Bashiriyeh, Trans.; 6th ed.). Ney. (Original work published 1651) [In Persian].

Hume, D. (1985). *Essays: Moral, political, and literary* (E. F. Miller, Ed.). Liberty Fund.

Hutcheson, F. (2004). *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (W. Leidhold, Ed.). Liberty Fund. (Original work published 1725)

Lucretius. (1951). *The nature of the universe* (R. E. Latham, Trans.). Penguin Books.

Neill, A. (1999). Hume's singular phenomenon. *British Journal of Aesthetics, 39*(2), 112–125.

Nikoorazm, S., & Karami, Z. (2022). Examination and critique of David Hume's theory on the origin of tragic pleasure. *Scientific Quarterly of Theater, 91*, 20–103. Scientific Quarterly of Theater article [In Persian].

Roshanipayan, M. (2017). Investigating the effects of tragedy on moral and cognitive judgments from David Hume's perspective. *Kimia-ye Honar, 6*(24), 75–86. Kimia-ye Honar article [In Persian].

Ross, I. S. (2010). *The life of Adam Smith* (2nd ed.). Oxford University Press.

Siraki, A. T. (2010). Adam Smith's solution to the paradox of tragedy. *Adam Smith Review, 5*, 213–230.

Smith, A. (1976). *The theory of moral sentiments* (D. D. Raphael & A. L. Macfie, Eds.). Clarendon Press. (Original work published 1759)

Smith, A. (1983). *Lectures on rhetoric and belles lettres* (J. C. Bryce, Ed.). Clarendon Press.

Smith, A. (1987). *Correspondence of Adam Smith* (E. C. Mossner & I. S. Ross, Eds.). Clarendon Press.

Wasserman, E. R. (1947). The pleasures of tragedy. *ELH, 14*(4), 283–300.