ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره یازدهم، مهر ۱۴۰۲
صص۲۹-۴۵

تبیین رویکرد کاتارسیس به مثابه شناخت و کارکرد آن در نمایشنامه کرگدن اوژن یونسکو

گلاره فرشچیان / کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.*
g.farshchian@gmail.com
مهدی داودآبادی فراهانی / استادیار گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.

چکیده

تبیین جایگاه و عملکرد کاتارسیس به مثابه رهایی حاصل از شناخت، در نمایشنامه‌های مدرن مبحث اصلی این مقاله است. امروزه که انسان مدرن مصائب بلایای طبیعی، جنگ، انقلاب، شیوع بیماری‌های گوناگون و رنج عشق را تجربه کرده و از سر گذرانده است، چگونه توسط تئاتر مدرن کاتارسیس به مثابه شناخت و معرفت را برای او حاصل می نماید و منجر به رهایی وی می گردد. یکی از اهداف اصلی تئاتر به عنوان یک هنر نمایشی، تسکین و رهایی مخاطب از طریق تجربه زیبایی‌شناختی مواجهه با کاتارسیس در حین تماشای درام است. نگارنده بر آن است تا با بررسی نمایشنامه کرگدن، نوشته اوژن یونسکو که عنوان پدر تئاتر نو را به خود اختصاص داده است به تبیین این مهم بپردازد. در نمایشنامه کرگدن، به عنوان نمونه‌ای کامل از یک نمایشنامه مدرن که توسط پدر نمایش نو نگاشته شده است، مخاطب با قوه تخیل نویسنده همراه شده و توسط تجربه حالت خلسه دیونوسی که به وسیله اصوات و تصاویر موجود در وی ایجاد گشته است، به جهان متافیزیکی دیونوسی سفر کرده که به فراغت و رهایی و در واقع معرفتی برای مقابله با زندگی پر اضطراب دست می‌یابد. این‌ها در واقع همان مضامینی هستند که آنتونن آرتو نیز که مانند یونسکو در پی بازگشتن به سرچشمه‌های تئاتر بوده، تحت عنوان تئاتر شقاوت بدان پرداخته است و در نتیجه، همان نحوه کارکرد کاتارسیس شناختی در نمایشنامه‌های مدرن نیز می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: کاتارسیس، ادبیات نمایشی، کرگدن، اوژن یونسکو.

A Monthly Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.2, No.11, October 2023
pp.29-45

Explaining the Recognition of Catharsis and Its Role in Eugène Ionesco's Rhinoceros Play

Gelareh Farshchian / Master of Dramatic Literature, Higher Education Institute of Islamic Art and Thought, Qom, Iran.*
g.farshchian@gmail.com
Mahdi Davoodabadi Farahani / Assistant Professor, Department of Media Arts, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Tehran, Iran.

Abstract

The purpose of this article is to explain the place and function of catharsis as a way to liberate knowledge in modern plays. Today, when modern man has experienced and gone through the sufferings of natural disasters, wars, revolutions, the spread of various diseases, and the suffering of love, how can catharsis be achieved by the modern theater as recognition and knowledge of him and lead to his liberation? The aesthetic experience of catharsis while watching a drama is one of the main goals of theater as a performance art, which aims to alleviate and liberate the audience. The author plans to explicate this problem by examining the play Rhinoceros, composed by Eugène Ionesco, who is regarded as the father of modern theater. The author's imagination accompanies the audience in the Rhinoceros play, which is a perfect example of a modern play written by the father of the new play. The experience of the Dionysus trance state created by the sounds and images in it transports one to the metaphysical world. Dionysus traveled in search of freedom and liberation, but also to learn how to cope with a life filled with anxiety. Antonin Artaud, who, like Ionesco, sought to bring theater back to its original purpose, addressed these themes under the title of the theater of cruelty. As a consequence, cognitive catharsis operates in the same manner in modern plays.
Keywords: catharsis, dramatic literature, rhinoceros, Eugène Ionesco.

مقدمه

تبیین جایگاه و عملکرد کاتارسیس به مثابه رهایی حاصل از شناخت، در نمایشنامه‌های مدرن مبحث اصلی این مقاله است. امروزه که انسان مدرن مصائب بلایای طبیعی، جنگ، انقلاب، شیوع بیماری‌های گوناگون و رنج عشق را تجربه کرده و از سر گذرانده است، چگونه توسط تئاتر مدرن کاتارسیس به مثابه شناخت و معرفت را برای او حاصل می‌نماید و منجر به رهایی وی می‌گردد. یکی از اهداف اصلی تئاتر به عنوان یک هنر نمایشی، تسکین و رهایی مخاطب از طریق تجربه زیبایی‌شناختی مواجهه با کاتارسیس در حین تماشای درام است. نگارنده بر آن است تا با بررسی نمایشنامه کرگدن، نوشته اوژن یونسکو که عنوان پدر تئاتر نو را به خود اختصاص داده است، به تبیین این مهم بپردازد.

تراژدی در اعصار گوناگون نظر فیلسوفان را به خود جلب کرده است و در طول دو هزار و پانصد سال گذشته، آن‌ها را به اظهار نظر در این باب واداشته است. چیزی که در تراژدی بیش از همه افسونگر بوده خصلت متناقض‌نمای اشتیاق ما به تراژدی است. فیلسوفان عمدتاً معتقد بودند فایدهٔ تراژدی برای اینکه بر اندوه غلبه کند باید بسیار مهم باشد، برای تعریف این فایده شلینگ عبارت «تأثیر تراژیک» را برای اولین بار به منصه ظهور رساند. در کل می‌توان گفت فیلسوفان از دو نوع پاسخ به مسئلهٔ تأثیر تراژیک یکی را برگزیدند. «آن‌ها تأثیر تراژیک را یا در سطح حس و عاطفه قرار داده‌اند یا در سطح عقل و شناخت؛ تأثیر تراژیک یا نوع به‌خصوصی از لذت (احتمالاً از نوع تلخ و شیرین) و به تعبیری که در کتاب فلسفه تراژدی قید شده است، «لذت تراژیک» دانسته شده است یا اینکه تحصیل نوعی معرفت. البته این دو نوع تأثیر تراژیک مانعةالجمع نیستند و برخی فلاسفه نیز روا داشته‌اند که تأثیر معرف تراژیک هر دو نوع تأثیر را در خود جمع آورد» (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۷-۱۸). پژوهش درباره تأثیر یا تأثیرات تراژدی یعنی پرسش از هدف آن، فیلسوفان را بر ان داشته تا علاوه بر معنای تراژدی بر تأثیر آن نیز تمرکز دارند. بنابراین تاثیر عاطفی و احساسی تراژدی به تنهایی نمی‌تواند توجیه تئوریک برای تاثیرات این گونه نمایشی قلمداد شود، بلکه تاثیری عمیق‌تر نیز وجود دارد که باعث شناخت و آگاهی مخاطب می‌شود.

۱. مبانی نظری

طبق تفسیر ارسطو، کاتارسیس به عبارتی نوعی تسکین خاطر و تخلیه فشار بخار عاطفی

محبوس، در زمانی که از طریق همذات‌پنداری با قهرمان تراژیک اندوه او را به مثابهٔ اندوه خود تجربه می‌کنیم، می‌باشد و چیزی که توان ما را برای مواجهه با زندگی واقعی می‌گیرد، سرکوب فشارهای عاطفی می‌باشد نه ابراز آن‌ها، در واقع، به عقیده ارسطو، تراژدی با ارضای عواطفی همچون ترس اندوه و شفقت توان انسان را برای بهتر زیستن نه تنها تقلیل نمی‌دهد، بلکه آن را افزون می‌کند و هنر این فرصت را به مخاطب می‌دهد که به عنوان تمرینی سالم و توسط همذات‌پنداری با تجربیات شخصیت‌ها به تهییج و رهایی رسیده و در نتیجه، کسب این لذت بی‌ضرر نائل آیند.

او در فن شعر در خلال تعریف تراژدی برای اولین‌بار از کاتارسیس نام می‌برد: «تراژدی نمایش (یا تقلید یا میمسیس) کرداری جدی (یا عالی یا نیکو) و کامل است و به طول (یا اندازه‌ای) معین به زبانی (یا سبکی) آراسته (یا خوش) که هر قسم آرایش آن در بخش‌های مختلف (یا جداگانه) بیاید، به شکل بازیگری (یا دراماتیک)، نه روایت (یا گزارش) که از راه برانگیختن (یا به وسیله وقایع برانگیزاننده) شفقت و ترس به پالایش، تزکیه یا تطهیر (یا «کاتارسیس») اینگونه عواطف (یا تجربه‌ها) بینجامد. مرموزترین کلام در این تعریف که موضوع شدیدترین مناقشه‌ها بوده، عمل یا تأثیر تراژدی یا در واقع همان کاتارسیس می‌باشد» (نوسباوم، ۱۳۸۹: ۱۰۶).

می‌توان گفت ارسطو بیشتر بر وجه روان‌شاختی و تأثیر عاطفی کاتارسیس متمرکز بوده؛ چراکه می‌گوید برانگیخته شدن عواطف تراژیک (که درواقع سرآغاز آگاهی شبه فرویدی نیز می‌باشد) علاوه بر اینکه انسان را در مواجهه با زندگی ناتوان نمی‌کند، بلکه توان او را برای آن اضافه هم می‌کند. همچنین یکی از تاثیراتی که تراژدی دارد بهبود معرفت اخلاقی یعنی بهبود هنجارهای اخلاقی و شاید سیاسی جامعه می‌باشد و ظاهراً ارسطو (که البته در کتاب *سیاست* به نوعی بدان پرداخته) آن را در تعریف روان‌شناسانه خود جای نداده است و این همان چیزی است که هگل بر آن تاکید دارد.

در نظریه درمانی و اخلاقی به ظاهر یک نقص به چشم می‌خورد، گویی جای خالی یک مفهوم دیگر در این تعاریف احساس می‌شود. از آنجا که یکی از مباحثی که بر تعریف کاتارسیس تقدم دارد، میمسیس و توان شناختی می‌باشد، می‌توان گفت بین این دو ارتباطی نهفته است. لئون گلدن و دیگران با توجه به این مسئله، پیش‌قدم شده و تفسیری شناختی از کاتارسیس به دست می‌دهند و سپس فیلسوفان دیگر نیز به شرح بسط این تفسیر نیز

می‌پردازند. البته نمی‌توان سودمندی شعر به ویژه تراژدی را فقط به بُعد درمانی، اخلاقی یا شناختی محدود کرد، بلکه قطعاً تراژدی منافعی افزون بر این‌ها نیز دارد که در واقع، با عنوان تاثیر تراژیک از آن یاد می‌شود.

لازم به ذکر است که ارسطو در *فن شعر* باز هم، کم و بیش، از کاتارسیس و تفاسیر آن سخن گفته است، گرچه شاید به همان وضوحی که در تعریف تراژدی ظاهر شده، نباشد، اما به‌طور مثال، در باب بُعد شناختی کاتارسیس چنین می‌گوید: «زیباترین نوع شناسایی آن است که با تغییرات ناگهانی همراه باشد. شک نیست که شناسایی انواع دیگری نیز دارد. آنچه گفتیم نسبت به موجودات بی‌جان و حتی نسبت به امور اتفاقی هم می‌تواند روی بدهد. همچنین پی بردن به اینکه آیا کسی کاری را کرده یا نکرده است، خود نوعی شناسایی است. اما آن که بیش از انواع دیگر به داستان و اعمال آدمی بستگی دارد، همان است که اول ذکر شد. اینگونه شناسایی که با تغییرات ناگهانی همراه است، حس ترس یا ترحم را برمی‌انگیزاند و گفتیم که تراژدی تقلید اعمالی است که دارای چنین خاصیتی باشد. اینگونه شناسایی‌ها، داستان را به نیکبخت شدن یا به بدبخت شدن قهرمان‌ها منجر می‌سازد» (ارسطو، ۱۳۷۲: ۸۶).

۱-۱. تفسیر شناختی کاتارسیس

شلینگ معتقد بود تراژدی عالی، تراژدی یونانی است و تراژدی مدرن حتی تراژدی‌های شکسپیر توان رسیدن به آن‌ها را ندارند. شلینگ مانند نیچه که هفتاد سال بعد می‌پرسد، این پرسش را مطرح می‌کند که چطور یونانیان با توجه به اینکه از وحشت زندگی نمایان در تراژدی‌هایشان، اطلاع می‌یافتند، از پا درنمی‌آمدند؟ و چنین پاسخ می‌دهد: تراژدی یونانی نه تنها مخاطب را از پا درنمی‌آورد، بلکه به او احساس التیام داده و او را تطهیر می‌نماید. این شرح شلینگ از تأثیر تراژیک و در واقع کاتارسیس است. در نظر او، تراژدی تناقض اساسی زندگی بشر را آشکار و حل می‌کند. شلینگ معتقد است: «تراژدی نشان‌دهنده این است که قهرمان در لحظه‌ای که تحت فشار تقدیر خُرد می‌شود، همزمان به آن غلبه کرده است. در نظر او، نکته اصلی تراژدی قطعاً پیروزی آزادی است و قهرمان تراژیک خود را از ضرورت و بدبختی فراتر می‌برد. قهرمان خوشبختی و بدبختی را به دور می‌افکند؛ به‌طوری که هیچ‌کدام واقعاً دیگر نزد او نیستند. قهرمان در لحظه عظیم‌ترین رنج به عظیم‌ترین رهایی و عظیم‌ترین خونسردی پای

می‌گذارد از آن لحظه به بعد، قدرت شکست‌ناپذیر تقدیر که در ابعاد مطلق ظاهر گشته بود اکنون صرفاً به طور نسبی عظیم است، زیرا مغلوب اراده و مظهر امری که به طور مطلق عظیم است، یعنی وضع و حال والایی گشته است» (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۴۲-۱۴۴). یکی بودن امر والا و امر به‌طور مطلق عظیم، اقتباس مستقیم از *نقد قوه حکم* کانت است، پس بهتر است برای درک پیروزی آزادی، به کانت بپردازیم.

کانت از امر والا سخن می‌گوید. همانطور که در مبحث شلینگ اشاره شد، امر والا و امر به طور مطلق عظیم با هم یکسان‌اند. کانت معتقد است: «والا آن است که به طور ناب و ساده عظیم باشد. بنا به حکم کانت والایی نه به چیزی خارج از ما، بلکه به موقعیتی ذهنی بازمی‌گردد. یکی از مواردی که کانت از آن مثال می‌آورد چیزی است محدود که در لحظه و حالت خاصی نامحدود می‌نماید و موجب احساس هراس و بی‌پناهی در ما می‌شود، مانند چشم‌انداز ستیغ کوه‌ها یا تنهایی در دل کویر» که ادموند برک نیز آن را وحشت لذت‌بخش یا آرامش حاصل از وحشت توصیف می‌نماید (احمدی، ۱۳۷۴: ۹۰-۹۱).

«کانت امر والا را به‌وجود آورنده یک لحظه توقف قوای حیاتی و برون ریزی متعاقب نیرومندتر آن‌ها است. یک لحظه نفس بند می‌آید و در پی آن، احساس رهایی و آسودگی حاصل می‌شود؛ گویی واجد نوعی جدیت است. در اینجا طنین کاتارسیس به چشم می‌خورد، که نشان می‌دهد چرا نظریه‌پردازان برای تبیین تأثیر تراژیک ممکن بود به امر والا روی آورند. کانت اشاره می‌کند امر والا، در بی‌فرمی خود ذاتاً در تخاصم با ذهن انسان (دست کم ذهن علمی و تکنولوژیکی) ظاهر می‌شود. این موضوع راه به نخستین ابتکار بزرگ کانت در تحلیل امر والا می‌برد» (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۴۶).

فردریش هولدرلین معتقد است تقلا برای امر مطلق توسط انسانیت مدرن سرکوب شده است، اما باز هم تقلایی اندک برای امر مطلق در ما وجود دارد که رانه آپولونی را انکار می‌کند، تقلایی برای جهانی عاری از انقیاد و تفاوت‌گذاری. او می‌گوید در این زمین که برای آسایش و کار است، مردم در گسترهٔ اضطراب‌آور زندگی می‌کنند. او می‌گوید این‌ها اضطراب‌هایی میرا هستند که در گستره آپولونی گنجانده شده‌اند، پس باید اصلی را کشف کنیم که بتواند تعارض میان خویش و جهان را رفع کند و قطعاً منظور او کشف دوباره امر دیونوسی است که قرار است هنر و به خصوص شعر، آن را بر ما آشکار کند». بنابراین هولدرلین معتقد است در تراژدی باید یاد بگیریم که بسترهای آپولونی را رها نکنیم بلکه به استفاده آزادانه از آن بپردازیم، یعنی

آن را با امر دیونوسی تلفیق کنیم و بدین ترتیب به آرامش دست یابیم. «هم هولدرلین و هم هایدگر قصد داشتند بگویند چگونه می‌توانیم به آتاراکسیا (آرامش ذهن) برسیم و بتوانیم در زندگی آپولونی‌مان در حالتی از قرار به سر بریم». همچنین می‌گوید: «چیزی که باعث می‌شود تراژدی را ارزش نهیم، یعنی آن تأثیر تراژیکی که ما بدان ارزش می‌نهیم ممکن است امری نسبی و بسته به ماهیت فرهنگی باشد که در آن به وجود می‌آید و از این‌رو ممکن است از یک دوره تاریخی به دوره تاریخی دیگر تغییر کند» (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۶۹-۱۸۱).

شوپنهاور عالی‌ترین هنر شاعرانه را تراژدی می‌داند، زیرا معتقد است «در تراژدی سرشت حقیقی زندگی بشری را می‌بینیم که به قالب هنر ریخته شده و به شکل درام فرانموده شده است، یعنی آن درد ناگفتنی، آن مویه بشریت، آن پیروزی شر، آن سروریِ تسخر زنِ بخت و از پا در افتادن راستان و پاکان» (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۲۷۵-۲۷۶). به نظر می‌رسد شوپنهاور چنین در نظر دارد: «بهترین تراژدی‌هایی هستند که به نقطه ضعف‌های معمول توجه می‌کنند و خصلت تراژیک زندگی معمولی و هرروزه را آشکار می‌سازند. این عالی است چون درحالی که تنمان به لرزه می‌افتد حس می‌کنیم عملاً در وسط جهنمیم» (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۶۲). در واقع، می‌توان چنین گفت که شوپنهاور می‌گوید: «در تراژدی وضع جهان به شکلی مشمئز کننده جلو چشمان ما ظاهر می‌شود. با دیدن این منظره، گویی به ما نهیب می‌زنند که از زندگی رو برگردانیم، نه این‌که به آن عشق بورزیم» (محرمیان معلم، ۱۳۹۸: ۱۶۰).

شرح شوپنهاور از احساس امر والا که لذت تراژیک را به وجود می‌آورد، چنین است که با ارسطو در اینکه تراژدی توسط همدردی، ترس و شفقت را بر می‌انگیزد موافق است، اما لذت حاصل از آن را در دریافتن این موضوع می‌داند که انسان به طور کامل از ترس رهایی می‌یابد. این کاملاً با شرح ارسطو بیگانه است، زیرا ارسطو می‌گوید ما ترس و شفقت سرکوب شده را تخلیه و متعادل می‌کنیم نه اینکه از میان ببریم؛ چراکه آن‌ها نقش مهمی در زندگی انسان دارند و در واقع، کاتارسیس راه‌حل نهایی برای ترس و شفقت نیست، اما معتقدین به امر والا آن را رهایی تمام و کمال از ترس و شفقت، به علت وجود محتوای شناختی می‌دانند. به نظر او، لذت تراژیک درواقع آشتی دادن مخاطب با مرگ به عنوان نجات از جهان مملو از درد و رنج است.

شوپنهاور معتقد است که تراژدی مدرن برتر از تراژدی یونان باستان است و در باب تقابل تراژدی یونانی و تراژدی مدرن چنین اذعان دارد: «در حالی‌که قهرمان کلاسیک فقط

درمی‌یابد که زندگی خود او یک خانه خرابی تمام عیار است، قهرمان مدرن درمی‌یابد که زندگی به‌ماهو یک خانه خرابی تمام عیار است. در بهترین تراژدی‌های نو، کناره‌گیری تراژیک حقیقی را ملاحظه می‌کنیم، دست شستن از کل اراده به زندگی، ترک سرخوشانه جهان در آگاهی از بی‌بهایی و پوچی آن» (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۶۹-۲۷۰).

فریدریش نیچه نویسنده کتاب *زایش تراژدی*، مانند هولدرلین بین امر آپولونی و امر دیونوسی را مطرح می‌کند. «تراژدی امر رعب‌انگیز را با به وجود آوردن احساس امر والا، رام می‌کند. گرچه متحمل تجربه تباهی قهرمان تراژیک می‌شویم، اما در خوف منجمد نمی‌شویم، زیرا فراغتی متافیزیکی، ما را برای لحظه‌ای از آشوب نقش‌های متغیر جدا می‌کند. برای لحظاتی کوتاه ما حقیقتاً خودِ وجود آغازینیم. تراژدی یونانی قادر بود این تأثیر تراژیک و والا را به وجود آورد. ما از طریق همدردی با قهرمان تراژیک همچنان که او به سوی نابودی پیش می‌رود، ترس و شفقت را تجربه می‌کنیم و با چشیدن حظ حالت دیونوسی، دیگر تمایلی به بازگشت به وحشت‌های جهان آپولونی وجود ندارد. او در تکمیل تبیین لذت تراژیک اذعان دارد: «مخاطبان فراغت متافیزیکیِ تجربه دیونوسی را دریافت می‌کردند. بدین نحو، تراژدی کل زندگی مردم را برمی‌انگیخت، تطهیر و بار آن را تخلیه می‌کرد. این روایت نیچه از کاتارسیس است که هماورد روایت ارسطو است. نیچه معتقد است که ما متوجه علت احساس فراغت در این تجربه نمی‌شویم، زیرا ما تابع «فریب شریف» هستیم، این موضوع به دلیل آن است که وجه آپولونیِ اثر با مرهم التیام بخش فریب، سپر محافظ ما در برابر بار مفرط بصیرت دیونوسی است» (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۸۶-۲۹۱).

روایت‌های مبتنی بر دیدگاه کانت از تأثیر و لذت تراژیک نشان می‌دهد که لذت شناختی کاتارسیس را نمی‌توان از راهی جز شعر علی‌الخصوص تراژدی که عالی‌ترین نوع هنر است، حاصل نمود و به همین خاطر، ما برای تراژدی ارزش قائلیم. روایت آن‌ها از کاتارسیس نه اخلاقی است و نه درمانی، بلکه متافیزیکی و در واقع شناختی است. آن‌ها به نحوی روایت کانت از امر والا را برگرفتند تا روایت خودشان از تأثیر تراژیک را فراهم آورند: یعنی گرچه کاتارسیس ارسطو متعادل کردن ترس و شفقت است، اما کاتارسیس کانتی‌ها غلبه کامل بر ترس و شفقت است.

۲. یونسکو، کرگدن و معرفت حاصل از کاتارسیس

مشهورترین اثر اوژن یونسکو، نمایشنامه *کرگدن* است که در واقع، آغاز موفقیت او به‌عنوان نمایشنامه‌نویسی جهانی محسوب می‌شود. محور اصلی نمایشنامه، رنگ‌پذیری بشر مدرن است و مسخ انسان‌ها. در یک شهر کوچک سر و کله یک کرگدن پیدا می‌شود و تمام مردم شهر را دچار حیرت می‌کند. به سرعت گفت‌وگوهایی در این باب که نباید این‌طور باشد و وجود کرگدن در میان اجتماع بشر خطرناک است و ... درمی‌گیرد. چیزی نمی‌گذرد که همان مردم شیفته و فریفته نیرو و قدرت کرگدن می‌شوند و بلافاصله مرض مضحک و مسری کرگدن شدن در میان آدم‌ها شیوع پیدا می‌کند. کرگدن قدرتمند است، پس مصلحت در همرنگ شدن با اوست و پیوستن به گله‌های بزرگ آن، شخصیت اصلی این اثر مردی است به نام برانژه که آخرین انسانی است که جسورانه مبارزه می‌کند و تسلیم کرگدن شدن نمی‌شود. برخی معتقدند که نمایشنامه *کرگدن* احساس یونسکو را نشان می‌دهد که در آن زمان تعداد زیادی از بستگان و دوستان او به نهضت فاشیستی گارد آهنین پیوسته بودند.

یونسکو معتقد است که نمایشنامه باید از خلوص ذاتی و از اعماق وجود آدم نشأت گیرد تا سادگی و صفا را به روح انسان بازگرداند. خود نیز چنین خلوصی را داشته و با خلق شخصیت برانژه *کرگدن*، سعی بر القای آن داشته است. در نظر او، برخی از نمایشنامه‌نویسان فقط قضایای منطقی را در نمایشنامه‌هایشان می‌گنجانند که حد وسطی بین استدلال منطقی و قلمروی اندیشه است و پاسخگوی توقعات ما از تئاتر نیست. بیرون کردن نمایش از این حد وسط، یعنی بازگرداندنِ آن به قلمرو خاص خود و مرزهای طبیعی‌اش.

اوژن یونسکو کاملاً ضد ایدئولوژی و ضد ورود آن به تئاتر و فضای نمایشنامه می‌باشد و می‌گوید: ایدئولوژی مانند مذهبی است که به شدت به فساد کشیده شده است. اوژن یونسکو در عین این‌که ضدایدئولوژی هست ضد علم و فلسفه نیست؛ چراکه در جای‌جای آثارش ردپای فلسفه را شاهد هستیم. او قائل به این امر می‌باشد که مانیفستِ موجود در اثر هنری نه تنها کاری از پیش نخواهد برد، بلکه صرفاً با پیروی و تبلیغ یک ایدئولوژی موضعی و موقتی وضع را بدتر می‌کند و موجب ایجاد چند دستگی و از بین رفتن وحدت نخستین در میان انسان‌ها می‌شود. پس می‌توان گفت او از منظر خودش قائل به تأثیر شناختی آثارش می‌باشد، که درصدد بیان امور ابدی در قالب برهه‌ای خاص از تاریخ بشریت، همانند تراژدی‌های یونان

باستان می‌باشد.

او بر این باور است که انسان می‌تواند موجودی اجتماعی باشد، زیرا به نوعی همه آن‌ها در گره‌ای تاریخی گرفتار شده و به لحظه‌ای خاص از تاریخ تعلق دارند، اما این لحظه خاص از تاریخ همه وجود انسان را جذب نمی‌کند، بلکه جزء بسیار بی‌اهمیتی از آن را شامل می‌شود. یونسکو معتقد است نمایشنامه‌ای که در دوره معینی از تاریخ مثلاً دوران جنگ نوشته می‌شود و می‌گوید این جنگ است که بشر را نابود می‌کند، دارای حقیقت و موضوع اصلی نیست، زیرا این یک حقیقت موضعی است که بسیاری از ما در جنگ می‌میریم، اما حقیقت ابدی که همیشه و برای همه مصداق دارد، حتی به کسانی که درگیر جنگ نیستند این است که: ما می‌میریم. همین نگرش‌های او سبب شد که به نمایشنامه‌نویسی آوانگارد در عصر خود بدل شود. یونسکو ترجیح می‌داد درباره به قول خودش برچسب‌هایی که به وی نسبت می‌دهند، دست‌کم تعاریف خود را ارائه دهد. از نظر یونسکو، آوانگارد یک پدیده هنری - فرهنگی با ماهیت پیشتاز است و رهنمونِ جهت تحولی می‌باشد که همه چیز را واقعاً تغییر می‌دهد. او می‌گوید تئاتر آوانگارد در کنار تئاتر سنتی وجود دارد و به‌واسطه شیوه بیان، خصلت جست‌وجوگر و دشواری، سخت‌گیرتر از انواع دیگر نمایش به نظر می‌رسد. پس در ابتدا برای اقلیت‌هاست و با مخالفت سنت‌گرایان و بی‌اعتنایی مردم روبه‌رو خواهد شد. یونسکو آوانگارد را در واقع بازیابی سنت‌های اصیل به‌طور مثال یونان باستان، با شیوه بیانی در باب روز می‌داند.

لازم به ذکر است که یونسکو در باره نمایشنامه‌نویس نوآر و آوانگارد صحبت‌هایی دارد که در آن‌ها چندین و چندبار از واژه «وضوح» استفاده کرده است و این واژه در خصوص نتیجه حاصل از کاتارسیس شناختی به کار برده می‌شود. او می‌گوید: «نمایشنامه‌نویس نوآور کسی است که برخلاف صفت نوآوری، تلاش می‌کند که خود را به پای آنچه قدیمی‌ترین است برساند، یعنی تلاش او متوجه دست یافتن به زبانی نو و مضمونی تازه در یک ساختِ نمایشی است که هدفش وضوح بیشتر، دور ریختن زوائد، رسیدن به خلوص تئاتری و نفی سنت‌گرایی برای بازیافتن سنت‌هاست؛ دست یافتن به ترکیبی از معرفت و ابداع و تخیل، جزئی و کلی، بیان آنچه از طبقات اجتماعی فراتر است. شاعر هرگاه احساس کند که زبان، دیگر تناسبی با واقعیت ندارد و بیانگر حقیقت نیست، باید بکوشد آن را مؤثرتر، فصیح‌تر، واضح‌تر، مناسب‌تر و دقیق‌تر بیان کند. از این راه او سنتِ زنده‌ای که به بی‌راهه رفته را بازسازی می‌کند. نمایشنامه‌نویس آوانگارد سعی می‌کند کاری بهتر از دیگران صورت می‌دهد

و به سرچشمه تئاتر اصلی بازگردد » (یونسکو، ۱۳۷۰: ۵۴-۶۲). او بازگشت به سرچشمه‌های تئاتر را حاصل قوه خیال می‌داند و معتقد است: تخیل بی‌اختیار فرآیندی شناختی است، نوعی کندوکاو روشنگر و روش شناختی است؛ هرچه در خیال بیاید واقعی است و اگر چیزی در خیال نیاید واقعی نیست.

«یونسکو پس از اجرای *کرگدن* در آلمان و سپس توسط ژان لویی بارو، به شهرتی دست یافت که به عنوان نمایشنامه‌نویس کلاسیک قرن بیستم فرانسه درآمد» (هوروی، ۱۳۷۴: ۱۴). او تراژی-کمدی نویس می‌باشد، اما همیشه به این امر اشاره کرده است که تفاوتی بین این دو قائل نیست و تراژدی‌های یونان باستان را، آن هم برای ویژگی‌هایی که صرفاً تئاتری نیستند، قبول داشت و به این موضوع اذعان دارد: «در نمایشنامه باید مسائلی غیرقابل حل بیان شود، زیرا، تنها مشکلی، عمیقاً تراژیک و عمیقاً کمیک و اساساً نمایشی می‌باشد که تحمل‌پذیر نیست. کار من این نبود که تمهیدات تئاتری را پنهان کنم، بلکه باید آن‌ها را بیشتر آشکارشان می‌کردم و به کاریکاتور و نمایش تضاد می‌پرداختم. از طنز و ریشخند کمدی‌های مجلسی فراتر می‌رفتم. کمدی مجلسی نه، بلکه لوده بازی، حداکثر مبالغه در هزل، آری طنز، ولی به شیوهٔ مضحکه، افه‌های کمیک، ولی بادوام پردامنه و خشم‌انگیز. برای اجتناب از آن تأثیر احساساتی مسخره گریه‌انگیز، می‌توان یک متن تراژیک را با لودگی و مضحکه درآمیخت و تأثیر تراژیک نمایشنامه را با پرداختی خنده‌انگیز بیشتر کرد. نور، سایه‌ها را تیره‌تر نشان می‌دهد و سایه‌ها، نور را غلیظ‌تر می‌کنند» (یونسکو، ۱۳۷۰: ۲۲-۳۲). او سعی دارد دنیای درونی خود را روی صحنه بیاورد و معتقد است به این دلیل که عالم صغیر تجلی عالم کبیر است، پس از هم گسیختگی درون، جلوه و نمادِ از هم گسیختگی کل جهان است و همین امر سبب کسب معرفت مختص به هریک از مخاطبین نیز می‌شود.

لازم به ذکر است که یونسکو معتقد بوده تنها زمانی که هنرمند برداشتی صحیح از چیزی که بر او مکشوف شده است داشته باشد، خود نیز آزاد می‌شود، در این شکوفایی قوه خیال، معانی خودبه‌خود حضور پیدا می‌کنند؛ به نحوی که برای بعضی‌ها واضح هستند و برای برخی دیگر چندان وضوحی ندارند. در این راستا و با توجه به پیوند این سخنان با حالت خلسه دیونوسی، یونسکو اضافه می‌کند: «غرابت کار در این است، تنها هنر آزاد به سبب خصلت فردی‌اش و به‌رغم ظاهر غیرمتعارفش هنری است که از دل آدم‌ها (در واقع از دل یک آدم) سرچشمه می‌گیرد و تنها هنری است که واقعاً حرف مردم را بیان می‌کند» (یونسکو، ۱۳۷۰:

(۵۸).

اوژن یونسکو بارها گفته است که هر نویسنده‌ای سعی دارد برای حقیقت تلاش کند. همچنین هدف رئالیسم، ناتورالیسم و سورئالیسم نیز بیان واقعیت‌ها بوده است، پس مسئله هر نویسنده کشف و بیان حقیقت‌ها به شیوه‌ای جدید است. او معتقد است نویسنده از جانب خودش مطالب را بیان می‌کند که به همین وسیله، گویی از جانب دیگران نیز حرف می‌زند و این نمی‌تواند معکوس باشد و اگر نویسنده بخواهد به هر قیمتی نمایشنامه‌های مردم پسند بنویسد، در واقع حقایقی را گفته که خود کشف نکرده است، بلکه آن‌ها را از دیگران به عاریت گرفته و راویِ دست دوم دیگران می‌شود. این «کشف» و «بیان حقیقت» همان‌هایی هستند که مخاطب توسط آن به شناخت و معرفت حاصل از کاتارسیس دست می‌یابد.

او نیز مانند برخی فلاسفه، دو امر آپولونی و دیونوسی را در مقابل یکدیگر قرار داده و درباره نمایشنامه‌هایش چنین می‌گوید: «تمام نمایشنامه‌های من از دو حالت آگاهی سرچشمه می‌گیرند، که گاه یکی و گاه دیگری غالب می‌شود و گاهی هردو باهم‌اند. این دو حالت آگاهی عبارتند از وقوف بر کیفیت گریزان و استوار تهی بودن و حضور بیش از حد، شفافیت و کور بودن، روشنایی و ظلمتِ غلیظ دنیا، به همه ما بی‌گمان در لحظاتی این احساس دست داده است که دیوارها دیگر انسجام ندارند که نگاهمان از میان اجسام می‌گذرد و عالمی لامکان می‌بینیم از نور و رنگ محض، در چنین لحظاتی سرتاپای زندگی، سراسرِ تاریخ دنیا بی‌فایده، بی‌معنی و غیرممکن می‌شود. اگر آدم نتواند از این نخستین مرحله بیرون آمدن از عنصر خویش بگذرد، احساس ناپایداری و گریزان بودن دنیا دردناک است، اما این نیز ممکن است که تمام این احوال به شور و شوقی فراوان بدل شود؛ به این گونه که آن درد ناگهان به احساس رهایی بدل می‌شود و در این حالت، برای آدم دیگر هیچ چیز اهمیتی ندارد جز شگفتی بودن؛ آن آگاهی حیرت انگیز نسبت به زندگی در روشنایی دمیدن سحر؛ در آن هنگام که آدمی آزادیش را بازیافته است؛ در آن هنگام است که بودن به خودی خود و فی‌نفسه آدمی را به حیرت می‌اندازد». (یونسکو، ۱۳۷۰: ۲۰۷) در این‌جا چیزی که مشهود است همان بصیرت دیونوسی و التیام آپولونی تراژدی در تفاسیر شناختی کاتارسیس می‌باشد.

همچنین اوژن یونسکو و آنتونن آرتو درباب تئاتر نقطه‌نظرات مشترک داشتند: «پنداشتِ آرتو از تئاتری مبتنی بر شقاوت که تماشاگران را در آمیزه‌ای از اصوات مغشوش‌کننده اعمال نمایشی بی‌مفهوم و خشونت‌بار و جلوه‌های نوری گروتسک و تهدیدآمیز، غوطه‌ور سازد.

هرگز در زمان حیاتش به صورت تمام و کمال تحقق نپذیرفت؛ اما تئاتر یونسکو، از نخستین ضدنمایش‌ها گرفته تا آخرین رؤیاواره‌های زندگینامه‌ای، نه تنها ابزار و ادواتی را که آرتو توصیه کرده است به کار می‌گیرد بلکه با تمایل آرتو برای بازگرداندن تئاتر به خاستگاهش که منشأ در مناسک مقدس دارد، نیز فصلی مشترک دارد». (ویکاندر، ۱۳۷۳: ۹۶-۹۷)

او که تمایلی به قرار گرفتن در رسته خاصی ندارد چنان می‌نماید که عقایدی متفاوت با هرآنکه پیش از او زیسته داراست، اما او نیز همانند شوپنهاور معتقد است تنهایی و رنج بیانگر وضعیت آدمی است که به دنیا آمده است و همچون او به تنهایی انسان باور دارد. در این راستا و در باب نمایشنامه‌هایش چنین شرح می‌دهد: «نمایشنامه‌های من بیان‌گر این بوده‌اند که انسان حیوانی اجتماعی و زندانی زمانه خود نیست، بلکه قبل از همهٔ این‌ها و در همه وقت گرچه در سیاق تاریخ متفاوت است، در جوهر یکی است. ما هنوز هم می‌توانیم با شکسپیر، مولیر و سوفوکل گفتگو کنیم و حرفشان را بفهمیم، به این سبب که این‌ها مانند خود ما هستند. انسانیت آدم، کلی، ذهنی و انتزاعی نیست، بلکه واقعی و عینی است و انسان به طور کلی واقعی‌تر از آدمی است که به روزگار خودش محدود شده، یعنی تا آن حد کوچک شده باشد. بارها گفته‌ام که در تنهایی است که خویشتن را باز می‌شناسیم؛ من هرچه تنهاتر باشم همبستگی‌ام با دیگران بیشتر می‌شود؛ در حالی که در جامعهٔ سازمان‌یافته که سازمان وظایف است، آدم به حدّ وظیفه‌ای که دارد تقلیل می‌یابد و این است که از دیگران بیگانه‌اش می‌کند» (یونسکو، ۱۳۷۰: ۲۰۷-۲۱۰).

او به نحوی متفاوت به عقاید شوپنهاوری و نیچه‌وار خود بپردازد و حیات انسانی را در ناگزیری از زندگی اجتماعی‌اش پوچ می‌بیند و تنهایی آدمی را به نوعی سعادتی تراژدی می‌داند که باز هم به زندگی ناگزیر در اجتماع و در نهایت مرگ ختم می‌شود. بنابراین یونسکو معتقد است که صرفاً سخن گفتن از بشریت و وضع انسان است که در نمایشنامه می‌تواند موجبات همذات‌پنداری مخاطب را فراهم آورد؛ همان‌طور که تراژدی‌های یونان باستان و شکسپیر با مضامین ابدیِ انسانی سروکار داشته و هنوز هم در دل مردم جای داشته و از حیث شناختی مفید فایده می‌باشند.

یونسکو و آرتو نیز هردو در پی زنده کردن تراژدی در عصر مدرن بوده‌اند و به نوعی در این زمینه اعتقادی واحد داشتند؛ همان طور که آرتو تئاتر شقاوت را بنیان نهاد، یونسکو نیز درباب نمایشنامه‌هایش چنین اذعان دارد: «من در نمایشنامه‌هایم کمدی‌های دراماتیک

نمی‌خواستم، بلکه بازگشت به آن مضمون‌های غیرقابل تحمل، بالا بردن همه‌چیز تا حد تشنج، که سرچشمه تراژدی است، تئاتر خشونت که کمیک و دراماتیک دارد» (یونسکو، ۱۳۷۰: ۳۱). آرتو در باره ترس الزامی در نمایش و کاتارسیس حاصل از آن چنین می‌گوید: «شعر نیروهای زنده را در خود پنهان دارد، تصویر یک جنایت در اجرای روی صحنه برای ذهن انسان، از خود آن و انجام آن بسیار ترسناک‌تر است. ما می‌خواهیم از تئاتر واقعیتی بسازیم که آن را باور داشته باشیم، که بر قلب و احساس زخم و جراحتی باشد که از احساس واقعی برگرفته شده است؛ چنان‌چه رؤیاهای ما بر واقعیت تاثیر می‌گذارند و برعکس. می‌توان تئاتر را با رؤیا یکی پنداشت، اما این رؤیا در صورتی تأثیر خود را می‌بخشد که بتوان آن را با خشونت لازم فرافکند و به بیرون راند. تماشاگر رؤیا را در تئاتر باور خواهد داشت، به شرط آن‌که به صورت رؤیای واقعی باشد؛ نه اینکه تقلید و رونوشت واقعیت، به شرط آن‌که این رؤیاها او را برانگیزاند، تا در اعماق وجود خود آزادی جادویی رؤیا و خیال را از بند رها سازد و این رهاسازی تنها از تأثیر وحشت و شقاوت پدید می‌آید» (آرتو، ۱۴۰۰: ۱۲۵).

همچنین یونسکو و آرتو هر دو نیز به امر والا معتقد بوده و بیش از هر تأثیری، تأثیر شناختی را ماحصل نمایش می‌دانند و در این باب سخنانی با مضامین یکسان مطرح نموده و شرح داده‌اند؛ چنانچه می‌بینیم آرتو در کتاب *تئاتر و همزادش* چنین می‌گوید: «تمام کیمیاگران آگاهند که کیمیاگری سرابی بیش نیست، همان‌طور که تئاتر سرابی بیش نیست؛ شباهتی میان این دو پدیده موجود است. این شباهت در زمینه تئاتر در مورد شخصیت‌ها، اشیاء، تصاویر و به طور کلی هرآنچه مربوط به ویژگی بالقوه تئاتر می‌شود، مشهود است و در قلمرو کیمیاگری نیز به خصوص در حالات فرضی و توهمی تحول نمادها جلوه‌گر می‌شود. این نمادها که حالات فلسفی ماده را می‌نمایانند، روح و ذهن را به سوی پالایشی مشتاقانه و شورانگیز، به سوی وحدت و یگانگی و کاهش ناب مولکول‌های طبیعت رهنمون می‌گردند، یعنی به سوی عملی که از شدت کاستی و تکیدگی و تحلیل، ماده سخت شده را به مدد سلوک معنوی تعادل، دوباره حیات و جان بخشد تا سرانجام در این عمل دگردیسی به طلا تبدیل شود» (آرتو، ۱۴۰۰: ۶۳-۷۴). «یعنی ابتدا بمیراند و بعد زنده گرداند و موجب تطهیر وجود و ماده شود» (ستاری، ۱۳۷۸: ۴۸-۴۹). این همان تأثیر شناختی نمایش است که یونسکو با تکیه بر اندیشه مخاطب، بیش از هرچیز در پی آن بوده تا بدین وسیله موجب تحول تماشاگر شود.

با توجه به موارد گفته شده و قیاس عقاید یونسکو و آرتو که بیش از هرچیز به تأثیر شناختی تئاتر معتقد بوده است، مشخص است اوژن یونسکو خود نیز قائل به تأثیر شناختی نمایشنامه‌هایش می‌باشد. زمانی که آرتو تئاتر و طاعون را در حکم یک قیاس برابر می‌داند و آن را چنین شرح می‌دهد که: «تصاویر طاعون، نمایانگر آشوب و فروپاشی درونی جسم است که کم‌کم به خاموشی می‌گراید؛ تصاویر شعر نیز در تئاتر از نیرویی سرچشمه گرفته و دنیای محسوس را آغاز نموده و رفته‌رفته از واقعیت فاصله می‌گیرد. ذهن و روح آن‌چه را می‌بیند، باور می‌کند و به آنچه باور می‌کند، عمل می‌نماید و این است راز جاذبه و افسون تئاتر. برای این‌که یک نمایش این افسون و جاذبه را در روح تماشاگر پدید آورد شرایط خاصی لازم است که منحصراً به قلمرو هنر بستگی ندارد، زیرا اگر تئاتر به طاعون شباهت دارد فقط به این علت نیست که بر جمع کثیری اثر می‌گذارد و آن‌ها را به یکسان دگرگون می‌سازد، علاوه بر این شباهت، در تئاتر و طاعون نیرویی نهفته است که پیروزمندانه و در عین‌حال انتقام‌جویانه است حریقی که طاعون به صورت خودانگیخته برپا می‌کند و خود از میان شعله‌های آن می‌گذرد به خوبی می‌توان حس کرد که به منزله یک تسویه حساب درونی و نوعی پاکسازی است. طاعون ابتدا تصاویر نهفته را بر می‌گزیند و سپس ناگهان آن‌ها را به صورت حرکات و اشارات اغراق‌آمیز به پیش می‌راند. تئاتر نیز در مورد حرکات روی صحنه به همین نحو عمل می‌کند و مانند طاعون زنجیره‌هایی میان آن‌چه هست و نیست میان آنچه بالقوه امکان دارد و آنچه در مادیت طبیعت بالفعل وجود دارد، برقرار می‌سازد. تئاتر نیز به مانند طاعون بازتاب این وقایع خونبار و این جدایی ازلی است و بنابراین گره از کشمکش‌ها و اختلافات می‌گشاید، نیروها را آزاد می‌کند و امکانات را برمی‌انگیزد. در تئاتر تصاویر و نمادها مانند ضربه‌های سکوت، مانند یک نت کشیدهٔ موسیقی، مانند ندای تراوشات جسم و رویش ملتهب تصاویر در ذهنی که ناگهان بیدار می‌شود، تأثیر می‌بخشند. تئاتر نیروی کشمکش‌هایی را که در ژرفای وجود ما لنگر انداخته‌اند، احیا و بیدار می‌کند. یک نمایشنامه واقعی آرامش حواس را برهم می‌زند و ناخودآگاه را از فشار و حصار محدودیت رها می‌سازد. اختلالات و التهابات درونی طاعون‌زده به مثابه آشوبی است که در زمینه‌های دیگر بر ما چیره می‌شود و مشابه کشمکش‌ها، مبارزات، مصائب و شکست‌هایی است که حوادث و وقایع ما را دست‌خوش آن می‌سازند. همان‌طور که فریادهای نومیدانه یک عقل باخته در یک آسایشگاه روانی ممکن است نماد و نشانه‌ای از طاعون باشد، همان‌طور هم می‌توان پذیرفت که وقایع خارجی، کشمکش‌های سیاسی، مصائب

و بلاهای طبیعت روند انقلاب و آشوب، جنگ، در قالب تئاتر، با نیروی یک اپیدمی، خود را در احساسات تماشاگر تخلیه می‌کنند» (آرتو، ۱۴۰۰: ۴۸-۵۵)؛ گویی دقیقاً در حال شرح و تحلیل اجرای کرگدن و اپیدمی کرگدن شدن نیز می‌باشد. نمایشنامه کرگدن یونسکو منجربه پالایشی افزون بر نمایشنامه‌های دیگری که با توجه به عقاید آرتو به اجرا درمی‌آیند، می‌باشد؛ چراکه دقیقاً با به تصویر کشیدن اپیدمی مشابه طاعون تمام این احوالات را برمی‌انگیزاند.

نتیجه

کاتارسیس مولفه‌ای متغیر است و در اعصار گوناگون از زمان ارسطو تاکنون تفاسیر گوناگون و متعددی از آن به منصه ظهور رسیده است. تأثیر تراژیک با فراروی از سطح حس و عاطفه به تاثیر در سطح عقل و شناخت می‌انجامد؛ تأثیر تراژیک در نوع به خصوصی از «لذت تراژیک» منحصر نمی‌شود، بلکه تحصیل نوعی معرفت را نیز به دنبال دارد. در تفسیر شناختی آن، می‌توان گفت معتقدین به امر والا یعنی فیلسوفان شبه کانتی همچون شلینگ، شوپنهاور، نیچه و... به تاثیر شناختی کاتارسیس و فراغت متافیزیکی حاصل از آن قائل بوده‌اند. آن‌ها عمدتاً این امر را یا منتج از ایجاد احساس امر والا در درون مخاطب، یا از تقابل امر آپولونی و امر دیونوسی و در واقع فراغت حاصل از تجربه حالت دیونوسی در مقابل زندگی روزمره و پر اضطراب آپولونی می‌دانند. در عصر مدرن که تفسیر روان‌شناختی کاتارسیس به نوعی راهی جدا با عنوان تئاتردرمانی یا سایکودرام برای خود یافته است و همچنین انسان مدرنی که با وجود تکنولوژی نیازی به پند اخلاقی در خود احساس نمی‌کند، می‌توان گفت بیشترین نیاز بشر امروزی کسب شناخت و معرفت بوده و همچنین تمرکز نمایشنامه‌نویسان مدرن نیز به بُعد شناختی آثارشان بوده است و این شناخت را توسط عملکرد گفته شده از تأثیر شناختی که فیلسوفان گوناگون به شرح آن پرداخته‌اند، به مخاطب انتقال می‌دهند. چنانچه اوژن یونسکو نیز معتقد بوده نمایشنامه باید از اعماق وجود نویسنده برآید تا سبب ایجاد شناخت در عمق وجود مخاطب گردد، با خلوص شخصیت برانژه در نمایشنامه کرگدن، به درک کاملی از این سخنان وی می‌رسیم که در واقع، همان احساس امر والاست که فیلسوفان قائل بر تأثیر شناختی از آن یاد کرده‌اند، می‌باشد. همچنین در نمایشنامه کرگدن به عنوان نمونه‌ای کامل از یک نمایشنامه مدرن که توسط پدر نمایش نو نگاشته شده است، مخاطب با قوه تخیل نویسنده همراه شده و توسط تجربه حالت خلسه دیونوسی که به وسیله اصوات و تصاویر

موجود در وی ایجاد گشته است، به جهان متافیزیکی دیونوسی سفر کرده که به فراغت و رهایی و در واقع معرفتی برای مقابله با زندگی پر اضطراب دست می‌یابد. این‌ها در واقع همان مضامینی هستند که آنتونن آرتو نیز که مانند یونسکو در پی بازگشتن به سرچشمه‌های تئاتر بوده، تحت عنوان تئاتر شقاوت بدان پرداخته است و در نتیجه همان نحوه کارکرد کاتارسیس شناختی در نمایشنامه‌های مدرن نیز می‌باشد.

منابع

آرتو، آنتونن. (۱۴۰۰). *تئاتر و همزادش*. ترجمه نسرین خطاط. تهران: قطره.

احمدی، بابک. (۱۳۷۴). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر*. تهران: مرکز.

ارسطو. (۱۳۷۲). *پوئتیک «فن شعر»*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر.

ستاری، جلال. (۱۳۷۸). *آنتونن آرتو شاعر دیده‌ور تئاتر*. تهران: نمایش.

کاپلستون، فردریک. (۱۳۸۰). *تاریخ فلسفه (جلد اول)*. ترجمه سیدجلال‌الدین مجتبوی. تهران: سروش؛ علمی و فرهنگی.

کاپلستون، فردریک. (۱۳۸۷). *تاریخ فلسفه (جلد هفتم)*. ترجمه داریوش آشوری. تهران: سروش؛ علمی و فرهنگی.

محرمیان معلم، حمید. (۱۳۹۸). *تراژدی: مجموعه مقالات*. تهران: سروش.

نوسباوم، مارتا. (۱۳۸۹). *ارسطو*. ترجمه عزت الله فولادوند. تهران: طرح نو.

ویکاندر، متیو ایچ. (۱۳۷۳). *اوژن یونسکو*. ترجمه کاوه میرعباسی. تهران: کهکشان.

هوروی، ربرت. (۱۳۷۴). *نگاهی دیگر بر آوازه‌خوان طاس و درس*. ترجمه جعفر توزنده‌جانی. تهران: کارنگ.

یانگ، جولیان. (۱۳۹۵). *فلسفه تراژدی از افلاطون تا ژیژک*. ترجمه حسن امیری آرا. تهران: ققنوس.

یونسکو، اوژن. (۱۳۷۰). *نظرها و جدل‌ها*. ترجمه مصطفی قریب. تهران: بزرگمهر.