نیچه

زایش تراژدی

نوشتهٔ ج. پ. استرن
ترجمهٔ: عزّت الله فولادوند

نخستین اثر نیچه، *زایش تراژدی از روح موسیقی*[1] شاهکاری محصول شاگردی او در مکتب زبان و ادبیات لاتین و یونانی است و گرچه نمونهٔ آن چیزی است که نیچه از استفادهٔ اصیل از دانش و پژوهش اراده می‌کند، به هیچ روی آن نوع تحقیقی نیست که بتوان نام آن را «بیغرضانه» یا «دانشگاهی محض» گذاشت.

وقتی این کتابِ نخست منتشر شد، مورد حمله‌ای شدید قرار گرفت که به مجادله‌ای طولانی و از برخی جهات زشت و توأم با ناسزاگویی منجر شد و اعتبار نیچه را در مقام مدرّس دانشگاه برای همیشه از بین برد.

هنوز هم برخی آن را عنصری بیگانه و خدشه‌دار در آشیانهٔ معارف لاتین و یونانی و دقیقاً الگوی کارهای «درخشان ولی معیوب» می‌شمارند، چرا؟

یکی به این جهت که سبک بیان در آن، تمایز میان نثر هنری و نثر تحقیقی (به اصطلاح آلمانیها wissenschaftlich یا علمی) را که از قدیم محترم شمرده می‌شد، باطل می‌کند. نیچه همانقدر می‌خواهد با حربهٔ حکایت و روایت و مجاز موسّع عقاید خود را به ما بباوراند که به وسیلهٔ بحث و استدلال.

خصلت ناهمگن و چند رگهٔ کتاب هنگامی آشکار می‌شود که پی‌می‌بریم نویسنده نه در پی یک مقصود، بلکه به دنبال چند هدف متمایز و بسیار بلند پروازانه است. غرض از کتاب (به جای تبیین و سبب‌یابی) تشریح، ایضاح ریشه و منشأ گرانمایه‌ترین سنّت در ادبیات غرب، یعنی هنر تراژدی در یونان، است همچنین فرهنگی که آن هنر در آنجا شکوفان شد و سپس مرد. کتاب حاوی این پیشنهاد عمده است که باید در آلمان معاصر همان شرایطی را که سبب پیدایش هنرها در یونان باستان شد و به شکوفایی فرهنگ غنی و بی‌همتای آن انجامید، از نو ایجاد کرد. *زایش تراژدی اثری* فلسفی است، بدین معنا که: آنچه را، به عقیدهٔ نیچه، نوعی دو پارگی در ژرفنای احوال آدمی است، به تفصیل شرح می‌دهد. و سرانجام اینکه «خدمتی به علم زیباشناسی[۲]» است؛ نخستین حلقه در زنجیرهٔ مطالعات مقدّماتی و تأمّلاتی است که تا شانزده سال بعد همواره ملازم تفکر وجودی ــ اخلاقی نیچه بود و گاهی با آن تلاقی می‌کرد و در می‌آمیخت و گاهی بیرون می‌آمد و در تقابل با آن قرار می‌گرفت و در حقیت نمودار جنبه‌های مختلف معمّایی بود که همیشه نیچه را مجذوب و مفتون می‌کرد و دراین پرسش خلاصه می‌شد که: زیبایی و ذوق در جهان به چه کار می‌آید؟

نیچه نیز مانند شوپنهاور، کاملترین تجسّم ذوق و زیبایی را در موسیقی می‌بیند.

به پیروی از سنّت محققان و دانشوران، منشأ تراژدی را گروه همخوانان[۳] معرفی می‌کند، اما به مستانه سراییهای[۴] آنان اهمیّت می‌دهد نه به مضمون آنچه می‌خوانند. همخوانان را به معنای کاملاً حقیقی، انبوه ساتیرهایی[۵] می‌شمارد که دیونوسوس[۶] (خدای وجد، بیخودی و درختان انگور) را در عیش و نوشها و شادخواریهایش در جنگل همراهی می‌کنند. ساتیرها و خدایشان، چه در وجد و بیخودی و چه در نوحه سراییها، وجودی واحدند: همه نمودار واحد و تجزیه ناپذیر هستی ناپایدار و تنها و اندوهناک انسانند و «شالودهٔ تجربه» در آن هستی. این «شالوده» مانند زمین است که در ابتدا تهی، بایر و مانند تاریکی بر روی لجّه[۷] بود. نماینده و بلکه خودِ حالتی واحد و بنیادین در انسان است: حالتی که هنوز مستلزم فرق گذاشتن [انسان] میان خویشتن و جهان ،و بنابراین، هیچگونه معرفتی غیر از غریزه و درک مستقیم نیست.

اما همینکه آدمی به مرتبهٔ معرفت به وضع فانی و گذرندهٔ خویش می‌رسد و دربارهٔ آن تأمّل آغاز می‌کند، این وحدت و یگانگی بهم می‌خورد. شاه میداس[۸] در

آرتور شوپنهاور

جنگل در پی ساتیرها به هر سوی می‌رود و سیلنوس[9] را می‌جوید که از او پنهان شده است و پدر خوانده و همنشین دیونوسوس است. سرانجام شاه فانی، خدای نامیرا و گریز پا را به چنگ می‌آورد و بزور او را وادار به گفتن خرد کننده‌ترین حقایق می‌کند. سیلنوس می‌گوید: «می‌خواهی بدانی زندگی یعنی چه؟ یعنی اینکه بهترین چیزها همیشه از دسترس تو بیرون است، زیرا بهترین چیزها این است که به دنیا نیامده باشی، هیچ باشی!» (*زایش*،۳) آدمیان وقتی به این امر معرفت حاصل می‌کنند، از خویشتن آگاه می‌شوند و به خود می‌آیند و دلشان از درکی تراژیک لبریز می‌شود و از آن پس کمر به این می‌بندند که این معرفت هراس‌انگیز به وضع بیدوام خویش را از خود و از کسانی که بر عیش و نوشهایشان می‌نگرند، پنهان نگاه دارند و این کار را بدین وسیله انجام می‌دهند که درکشان را از حقیقت به نمایشی پر وجد و حال یا درام تبدیل کنند. اما مقصود نیچه از «درام»، نه بازیگری، بلکه واقعه یا صحنه یا حتی «حال و هوایی بنیادی» است که آمیخته با دلسوختگی و دلسوزی[10] باشد (*قضیهٔ واگنر*، پارهٔ ۹). بسیاری از شاعران گواه بر این حقیقت‌اند که شعرهای غنایی از حال و هوایی زاییده موسیقی سرچشمه می‌گیرند. نیچه بحث می‌کند که این دلسوختگی و دلسوزی نیز از موسیقی نشأت می‌گیرد و درام را به عالمی غیرلفظی و روحی متصّل می‌کند که، به نظر او، اصیلتر از عالم الفاظ و «ادبیات» محض است. اقتضای سرشت نمایشی که همخوانان به روی صحنه می‌آورند این است که نمایش در عین حفظ درد و سوخته دلیِ ناشی از معرفتی که ایشان بدان دست یافته‌اند، آن معَرفت را تحمّل پذیرنیز بکند. در خدایی که همخوانان به یاری او صورتی تحمل پذیر و زیبا به آن معرفت می‌دهند. آپولون خدای آفتاب است.

نر پیرایه‌ای نیست که بر زندگی بسته باشند (*زایش*، «دیباچهٔ» ۱۸۷۱ اهدایی به واگنر). دوباره به صحنه آوردن کامل آن در قالبی دیگر است. مؤید نیرو، نشاط و اهمیت هنر، پافشاری نیچه بر نظیر و همال آن در عالم جسم و جان است. همانگونه که دیونوسوس ایزد پریشان عنصری[11]، حاصلخیزی، باروری، وجد وشعف است، آپولون نیز از سوی دیگر خدای نظم، سامان و *رؤیای* شکل دادن مجدد به زندگی در خاموشی است. تراژدی در محل پیوند این دو انگیزهٔ بنیادی با یکدیگر چشم به جهان می‌گشاید. نیچه این دو را به نام خدایان نگهبان آنها، انگیزهٔ دیونوسوسی و انگیزهٔ آپولونی می‌خواند و می‌نویسد: آنچه هنرمند، یعنی آفرینندهٔ تراژدی، به تجربه درک می‌کند «سراسر کمدی الهی زندگی، از جمله دوزخ، است. که نه مانند سایه‌های محض بر دیوار است زیرا او با این صحنه‌ها زندگی می‌کند و درد می‌کشد، و نه در عین حال خالی از آن احساس زود گذر وهم آلود. شاید بسیاری کسان مانند من بیاد بیاورند که در میانهٔ خطرها و وحشتهای رؤیا، گاهی برای قویدل کردن خویش، به خود نهیب زده‌اند (و نهیبشان بیفایده هم نبوده) که: «این خواب است، رؤیاست! می‌خواهم همچنان خواب ببینم!». (*زایش*، پارهٔ ۱).

این بیان یکی از درست‌ترین و زیباترین صورتهایی است که در آثار نیچه به قضیه داده شده است، ولی مانند لحظه‌ای که در آن به وصف آمده، لرزان و لغزنده است. نیروی تخیّل[12] هنوز در تضاد با آگاهی یا حتی خود آگاهی قرار نگرفته است. هنری که به این وصف توصیف شده، شاید هنر درام در یونان باستان نباشد که نیچه عن قریب به تشریح آن خواهد پرداخت، ولی با اثری همچون *مایستر زینگر*[13] واگنر یا تئاتر امروزی بعد از نیچه، در حد کمال سازگار و منطبق است. نیچه با استناد به یکی از تجربه‌های مشترک روانی (یا دست کم با استناد به تجربه‌ای که به نظر او مشترک و عادی است

و به یقین غریب و غیرعادی نیست) به این نتیجه می‌رسد که درام از سویی خواب دیدن است و از سوی دیگر آگاهی شخص به اینکه خواب می‌بیند.

منتها این ارزیابی مثبت از مسألهٔ آگاهی (بیان اینکه آگاهی چیست؟) دوام نمی‌یابد. گام بعدی در استدلال، در بخشهای آیندهٔ *زایش تراژدی* و سپس در بخش دوم *اندیشه‌های نابهنگام*، تمجید و تجلیل از زندگی سالم و آفریننده به بهای پشت کردن به معرفت عقلی محض از جهان است و در پی آن، ستایشهای غریب نیچه از امور ناخودآگاه، «فطری»، «طبیعی» و «غریزی» به عنوان وجوه اصیل تجربه. (شور و شوق نیچه به انواع گوناگون اصالت، او را در عصر ما با جماعتی وحشتناک همنشین کرده است. اما از این بابت البته نمی‌توانیم او را نکوهش کنیم، چرا که عصر ما از جمله روزگارانی است که او خود می‌گوید: دیگر نخواهم توانست «مردم را از شیطنت با [دستاویز قرار دادن] من باز دارم» (*اینک انسان*، بخش چهارم، پارهٔ ۱۰). با اینهمه، از شگفتی در برابر این اجتماع ضدّین (که امروز دیگر ذوق امثال آن را از دست داده‌ایم) خودداری نمی‌توان کرد: که چگونه این خرد ورزترین و آگاه‌ترین متفکر عصر جدید، به ارزشهایی متوسّل می‌شود که خود با آنها بیگانه است).

باری، باز گردیم به *زایش تراژدی*. پس هدف دیالکتیک نیچه این شد که بده بستان میان این دو گونه معرفت آمیخته با زندگی را که در برگیرندهٔ نظر او دربارهٔ تراژدی است، حفظ کند، یعنی: از سویی شالوده و بنیاد دیونوسوسی تراژدی و از سوی دیگر نظم آپولونی مسلط شده بر آن را. اعتقاد به این امر، از تقسیم دو بخشی جهان به اراده و تصور (یا اراده و نمایش)[۱۴] در شوپنهاور سرچشمه می‌گیرد و با فرقی که ارسطو میان ماده و صورت[۱۵] می‌گذارد ارتباط دارد و منشأ عمدهٔ آن بخش‌بندی شعر به دو نوع «خام» و «احساسی»[۱۶] در شیلر[۱۷] است و باید آن را از زمرهٔ دو یا سه نظریهٔ براستی فراموش نشدنی در تاریخ زیبا شناسی به شمار آورد. چکیده و جوهر این نظر، عقیده به نیروی مهار شده و دو قطب آن، یکی پریشان عنصری و بی‌نظامی و دیگری هماهنگی و سازگاری حماسی است. وقتی عنصر دیونوسوسی چیره می‌شود، خطر وجد و بیخودی و آشفتگی پیش می‌آید؛ هنگامی که عنصر آپولونی غلبه می‌کند، احساس تراژدی پس می‌رود. از میان این عناصر دوگانه، اساس، عنصر دیونوسوسی است؛ اما تعادل در آثار بزرگ هنر تراژدی، امری بسیار ظریف و حساس است که به آسانی بهم می‌خورد، نیچه دگرگونیهایی را که در این تعادل پیش می‌آید، پایهٔ نوعی تاریخ ابتدایی ادبیات قرار می‌دهد. این ترازمندی نخست در آیسخولوس[۱۸] و سپس در سوفوکلس[۱۹] حاصل می‌شود؛ اما هنگامی که نوبت غلبهٔ اوریپیدس[۲۰] بر صحنهٔ ادبیات فرا می‌رسد، عنصر دیونوسوسی اول به ضعف می‌گراید و بعد کمابیش از میان می‌رود تا سرانجام در *باکخای*[۲۱]، خدای منکوب شده[۲۲] به کین خواهی بر می‌خیزد.

نزد نیچه، چیرگی عنصر دیونوسوسی در شاهکارهای تراژدی یونان، نخست به این معناست که آفرینندگی هنری تنها به یاری درک مستقیم؛ شهود، جان بینی، وجد و بیخودی صورت امکان می‌پذیرد، و دوم به معنای دلبستگی و توجه به اصل و ریشه و تبار کار هنری به جای ساختار آن است. یکی از اصول مسلم نزد نیچه این است که تعیین کننده و علت کامل ارزش کار هنری، اصل و ریشهٔ آن است. و سرانجام اینکه غلبهٔ عنصر دیونوسوسی مبتنی بر این فرض است که مخاطبان نمایشنامه‌نویس به وقایع یا اسطوره‌های زاینده‌ای که تراژدی از آنها درست می‌شود بی‌تأمل و نا اندیشیده ایمان دارند. شاعران و مردم مخاطب ایشان، هر دو در این ایمان شریکند.

آنچه این اسطوره‌ها نمایندهٔ آنند، نه «میمسیس[۲۳]»

یک داستان (یعنی برخلاف جملهٔ مشهور ارسطو در آغاز هنر شعر[۲۴]، نه «تخیّل[۲۴] یک عمل»)، بلکه تفصیل *حال و هوایی* بنیادی است یا آنچه ما آن را طریقهٔ زندگی می‌خوانیم. در سراسر نوشته‌های نیچه در زمینهٔ زیباشناسی، مطمح نظر او عمدتاً همین تصوّر حال و هوا یا طریقهٔ زندگی است. این Lebensgefühl برای نیچه اساسی‌تر از دلایلی عقلی است، زیرا منشأ آن‌گونه دلایل است.

انحطاط تراژدی یونان همزمان با سرکوب عامل آفرینندهٔ وجد و بیخودی آغاز می‌شود. تراژدی در برابر حسابگریهای سرد و تهی از احساس از میدان بیرون می‌رود. از آن پس، اسطوره‌های قدیم دیگر به عنوان اجزاء مناسک وجدآور دینی به تجربهٔ مستقیم درک نمی‌شوند، بلکه مورد تحلیلهای عقلی قرار می‌گیرند و دربارهٔ خدایان و داستانهای راجع به آنان با معیار قواعد خشک و خسته کنندهٔ عدالت، عاقلانه و مستدل داوری می‌شود. جولان مألوف تخیّل فسلفی نیچه، تاریخ تراژدی یونان را الگویی برای هر تحوّل فرهنگی دیگری قرار می‌دهد، از جمله تبهگنی و انحطاطی که او پیرامون خویش مشاهده می‌کند.

نیچه استعاره‌ای دارد که یکی از دو سوی آن حیات است و انتخاب آن آشکارکنندهٔ بسیاری چیزهاست. هنر یکی از مکرهای زندگی است. تراژدی، چنانکه بیاد داریم، همیشه وظیفه‌ای حیاتی داشته است، بدین معنا می‌باید از آدمیان در برابر آگاهی کامل به سرنوشت تلخ و محتوم و حیات براندازی که گرداگرد ایشان را فرا گرفته است، حفاظت کند و در همان حال نشاط زندگی را در ایشان با *آب چشمهٔ تاریکی بشوید و تر و تازه کند که در جهان مردگان جاری است و از آنِ تراژدی است*. فساد و تباهی تراژدی در دست اوریپیدس و سقراط (که نیچه در اینجا او را مردی زشت روی و محروم از قریحهٔ هنری معرفی می‌کند) چنین معنا می‌دهد که: تراژدی دیگر قادر به ادای این وظیفهٔ حیاتی نیست. انواع نوپدید ادبی (مانند مکالمه‌های افلاطون یا افسانه‌های *ازوپ*[۲۶]) نقیضه‌هایی[۲۷] بیحال، بی‌اثر و عقیم‌اند که به سبب روح سطحی خوش بینی، دیگر از اقرار به وجود جهنم رنج و درد در آنها اثری نیست. به واسطهٔ این انواع ادبی، احساس غریزی بیم و اعجاب به خطر افتاده است، احساسی که بدون آن، خون حیات بخش هر فرهنگی بر زمین می‌ریزد و در ریگزارها فرو می‌رود. نیچه می‌گوید فرهنگ راستین تنها در آن باریکه‌ای امکان پذیر می‌شود که زمام دانش و معرفت هنوز در دست است ولی هر آنچه حیات را با خطر روبرو می‌کند به ابتذال کشیده نشده است: باریکه‌ای محدود به دو مرز «هنوز نه» و «دیگر نه». «هنوز نه» به معنای نیاز محض است؛ مرحله‌ای است که آوازهای دیونوسوسی در آن چنان چیرگی دارند که تفصیل و بیان یا تشخص و فردیّت امکان پذیر نیست. یعنی: تفصیل و بیان واکنشهای ابتدایی و بی‌نظم و سامان برای ارتقاء آنها به مرتبهٔ اسطوره، و تشخّص دادن به واکنشها تا جایی که در قالب شخصیتهای اجراکنندهٔ اسطوره‌ها شکل بگیرند. «دیگر نه» به معنای مرحلهٔ خشک و خسته کنندهٔ عقل و استدلال است، یعنی مرحله‌ای که اسطوره‌ها در آن، در چارچوب بحث و کلیّات و انتزاعات و مفاهیم عقلی و علّی توضیح و تبیین می‌شوند و دلیل تراشی چیزی از

آنها باقی نمی‌گذارد.

این فضای باریک محصور میان «هنوز نه» و «دیگرنه» تحت چه شرایطی بوجود می‌آید؟ آیا می‌توان آن را خواسته و دانسته ایجاد کرد؟ هنگامی که نیچه در بخشهای پایانی *زایش تراژدی* ریشارد واگنر را مردی معرفی می‌کند که به «باز آفرینی» اوضاع و احوال اساطیری و کیش ورزی عصر تراژدیهای سوفوکلس همّت خواهد گماشت و به مدح و ثنای او به این مناسبت می‌پردازد، ماهیّت مسأله ساز و سرگردان کنندهٔ کار وی آشکار می‌شود. نیچه در رؤیای کیش و آیین است (رؤیایی که سراسر حیات ملّتی را در بر می‌گیرد) نه دارای نظر گاهی محدود به «زیباشناسی». آنچه او می‌جوید، هدفی واقعی و ملموس در جهان پیرامون خویش است که با این رؤیا همبستگی داشته باشد. این واقعیت ملموس را او در ریشارد واگنر، یعنی پر استعدادترین همروزگاران خود، پیدا می‌کند (یا گمان دارد که پیدا کرده است) و می‌خواهد همان کیش‌ورزی را که در تراژدی نویسان گرانمایهٔ یونانی می‌بیند، به هنر واگنر نیز نسبت دهد.

واگنر از پذیرش نقش رازوران و تشرّف دهندگان به اسرار سرباز می‌زند، اما (به عقیدهٔ نیچه) علت خودداری او این است که با ناباوری و بی‌آنکه پایبند اصول باشد، می‌خواهد از آن بهره‌برداری کند.

نبردهایی هست که به شکست می‌انجامد. نیچه به نام «زایش دوبارهٔ اسطوره‌ای آلمانی» گام به میدان می‌گذارد و می‌نویسد: «هر فرهنگی، بدون اسطوره، نیروی طبیعی سالم و آفرینندهٔ خویش را از دست می‌دهد. فقط افقی که کرانهٔ آن را اسطوره‌ها تشکیل دهند ممکن است به سراسر یک نهضت فرهنگی وحدت بدهد» (*زایش*، بخش ۲۳). کیست که در چنین اوقات با نیچه همدل نباشد؟ اما اقرار به اینکه ملاحظات انتقادی نیچه دربارهٔ وضع فرهنگ ما و وضع فرهنگ خودش یکسان مصداق دارد، چیزی از این نمی‌کاهد که خواست او برای اینکه اسطوره‌ای جدید به دنیا بیاید، نابخردانه و مهمل است. او می‌گوید که زمانه نیازمند قسم تازه‌ای از معصومیّت و بیخبری است؛ محتاج وضع آغازین و باستانی کیش ورزی و ورود آگاهانه و باریک بینانه به مرحلهٔ سادگی و ناآگاهی است. اما ما آموخته‌ایم که غریزه‌گراییهای سنجیده و مطالعه شده، فریبکاری و نیرنگ است و عیب فرهنگمان هر چه باشد، مسلّماً زیاده روی در آگاهی نیست.

زایش تراژدی حاوی چکیده و جوهر اصول عقاید نیچه در زیباشناسی است، یعنی: پذیرش نظریات شوپنهاور دربارهٔ موسیقی و ارزیابی مجدد تصورات او راجع به جایگاه اراده در جهان؛ صف‌آرایی در برابر مفهوم (اصلاً کانتیِ) زیبا شناسی به عنوان راه و روشی «بیغرضانه» و «بیطرفانه» و، بنابراین، به نظر نیچه، ناقص و نارسا در زندگی؛ خوار داشت زبان به عنوان وسیله‌ای ناتوان از انتقال ژرفترین رازهای حیات؛ و در نتیجه، مردود دانستن شیوهٔ استدلال سقراط (و لذا استدلال جدلی یا دیالکتیک) و تصور خوشبختی و بهروزی ناشی از آن. و اینجاست که نیچه نخستین‌بار دو قاعده‌ای را که تا پایان در برگیرندهٔ تفکر زیباشناختی اوست، بیان می‌کند.

اولی (*زایش*، بخش۷) طرحی که شوپنهاور در انداخته است و ریشه‌ای‌تر و افراطی‌تر از آن است که نیچه تاکنون می‌پنداشته، معکوس می‌کند، بدین معنا که گفته می‌شود آنچه نمی‌گذارد آدمی ارادهٔ خویش را نفی کند و او را از هیچ انگاری (نیهیلیسم) وحشتناک ناشی از آگاهی به وضع خود بر کنار نگاه می‌دارد هنر است و ، از طریق هنر و به خاطر مقاصد هنری، ایمان به زندگی. قاعدهٔ دوم سه بار تکرار می‌شود (*زایش*، بخش ۵، بخش ۲۴ و «دیباچهٔ» ۱۸۸۶)و ، با این همه، باز هم با بحث اصلی کتاب نامرتبط می‌ماند. نیچه می‌گوید: «وجود

جهان هستی و انسان تنها ممکن است به عنوان پدیده‌ای هنری (یا زیبا) تا ابد توجیه پذیر باشد.» فقط تفکر بعدی نیچه متن و زمینه‌ای برای این سخن عجیب فراهم می‌کند که باید بعد به آن بپردازیم.

□ پانوشت:

1. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt Tragödie (The Birth of Tragedy)*, 1872.

2. Science of aesthetics

۳. chorus آنچه در فارسی بناچار «گروهی همخوانان یا همسرایان» ترجمه می‌شود، در درام یونانی گروهی بوده که همه با هم می‌خواندند و می‌رقصیدند یا در نمایش شرکت می‌کردند و مطالبی در تعبیر و شرح معنای آن می‌گفتند. تا پیش از آیسخولوس که نخست یک بازیگر و سوفوکلس که بازیگر دوم را وارد صحنه کرد، نمایش اصولاً منحصر به همین گروه بود. (مترجم)

۴. dithyrambs جالب نظر اینکه ابوبشرمتی، نخستین مترجم رسالهٔ شعر ارسطو به عربی، این واژه را که توانسته معادل بهتری برای آن بیابد (و ما از سر اضطرار این گونه ترجمه کرده‌ایم) کما بیش عیناً به همان شکل اصلی یونانی، «دیثورمبوه» در ترجمهٔ خود نقل می‌کند. (مترجم)

۵. satyrs «در اساطیر یونان، مخلوقاتی که در جنگلها و کوه هاسکنی داشتند، و از مراتب پایین خدایان حاصلخیزی به شمار می‌آمدند. از پیروان دیونوسوس و طالب خوشگذرانی و شیطنت بودند. ساتیر را به صورت پیرمرد پر موی کوچک اندامی با دم و گوشهای بز مانند تصویر می‌کردند.» دایرة المعارف فارسی. (مترجم)

6. Dionysus

۷. تلمیحی است بر آیه دوم، باب اول، «سفر پیدایش»، عهد عتیق. (مترجم)

۸. Midas شاه اساطیری حریفیه که سیلنوس را مست کرده ربود و از او خواست قدری از حکمت خویش را به وی بیاموزد. سپس سیلنوس را به این شرط به دیونوس بازگردانید که به هر چه دست می‌زند طلا شود. این آرزوی او برآورده شد اما چون وقتی به نان و آب هم دست می‌زد طلا می‌شد، التماس کرد که این نیرو را از او پس بگیرند. همچنین در اساطیر آمده است که چون در یک مسابقهٔ موسیقی، پان را از آپولون برتر دانست، آپولون به کیفر این داوری، گوشهای او را تبدیل به گوشهای الاغ کرد. (مترجم)

۹. Silenus رجوع شود به متن و یادداشت پیشین. (مترجم)

۱۰. Pathos معنای لفظی به یونانی: درد و رنج و عاطفه. توسعاً به معنایی که ما آوردیم یا تأثرات و انفعالات. (مترجم)

11. Chaos

12. The image - making faculty

13. *Die Meistersinger*

14. The World as Will and Idea

15. Matter and form

16. Naire and sentimental

۱۷. J. C. F. Schiller (۱۸۰۵ - ۱۷۵۹). شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی (مترجم)

۱۸. Aeschylus (به فرانسه: اِشیل) (۴۵۶ - ۵۲۵ ق‌م) تراژدی نویس یونانی. (مترجم)

۱۹. Sophocles (۴۰۶ - ۴۹۶ ق‌م). تراژی نویس یونانی. (مترجم)

۲۰. Euripides (قرن پنجم پیش از میلاد). سومین و آخرین تراژدی نویس بزرگ یونانی. (مترجم)

۲۱. *Bacchae* نام یکی از نمایشنامه‌های اثور پیدس. باکخای یا باکانت‌ها یا مایناس، زنان پرستندهٔ باکوس یا دیونوسوس بودند که در مناسک او شرکت می‌کردند و مست و دیوانه شمشیر بدست و نعره زنان در کوهها می‌دویدند و آدمیان و ددان را می‌دریدند. در یکی از نمایشنامه‌های اثوریپیدس موسوم به زنان تبس، شاهی به نام پنته‌ئوس را به کیفر زندانی کردن باکانت‌ها، می‌کشند. (مترجم)

۲۲. مراد باکوس یا دیونوسوس است. (مترجم)

۲۳. mimesis واژهٔ یونانی که یکی از مهمترین اصطلاحها در فلسفهٔ ارسطو و افلاطون است. در انگلیسی imitation و representation و در آثار مترجمان و شارحان قدیم ارسطو (از جمله ابوبشرمتی و ابن‌سینا و ابن‌رشد و خواجه نصیر طوسی) «تخیّل» و «تشبیه» و «محاکات» و در نوشته‌های متأخران، علاوه بر اینها، «تقلید» نیز ترجمه شده که آشناتر ولی در اساس نادرست است. شاید باتوجه به این اشکالها، «نمود» و «نمایاندن» معادل بهتر و آشناتری باشد و مقصود ارسطو را که همهٔ مترجمان و شارحان ما (از متقدم و متأخر) به آن نظر داشته‌اند، آسانتر برساند و در عین حال در افلاطون و صحبت از نظریهٔ مثل نیز که دانشمندان ما در ترجمهٔ این کلمه به کلی از آن عاقل مانده‌اند، کاربرد دقیقتری داشته باشد و ناگزیر نشویم وقتی به او می‌رسیم، ناگهان از اصطلاح دیگری استفاده کنیم و پیوستگی او را با شاگرد بزرگوارش ارسطو به هم بزنیم. از این گذشته، نباید فراموش کرد که ارسطو این واژه را نه در گفتگو ازهر نوع شعر، بلکه در بحث از تراژدی و کمدی به کار می‌برد که هر دو به روی صحنه می‌آیند و «نمایش» نام می‌گیرند و این کلمه با «نمودن» و «نمایاندن» همریشه است. (مترجم)

24. Poetics

۲۵. imitation با در نظر داشتن توضیحاتی که در یادداشت ما قبل آخر دادیم، «نمایش یک عمل» نیز می‌توانیم تغییر کنیم. (مترجم)

۲۶. Aesop (به یونانی آیسوپس): «اواسط قرن ششم ق‌م... قابل (یا افسانه‌نویس یونانی) بعضی او را با لقمان حکیم یکی دانسته‌اند. بسیاری از داستانهای اخلاقی یا هجایی مربوط به حیوانات به او منسوب است... وجود تاریخی او مورد تردید است.» دایرة المعارف فارسی. (مترجم)

27. Parodies

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی