«تراژدی_کمدی» وجود و انسان «تراژیک_کمیک»

●نوشین شاهنده
کارشناس ارشد فلسفه غرب

خصلت رهانندگی و آفرینشگری تراژدی و کمدی به عنوان دو ژانر مختلف اما دو عنصر هم پایه و همسان که همراه با هم شکل گرفته و تکامل یافته‌اند، می‌تواند به رهایی و آفرینندگی انسان و زندگانی او منجر شود. «تراژدی کمدی وجود»، نظریه‌ای که به‌ویژه نیچه هرچند نه به شکلی منسجم در جای‌جای آثارش بسط داده می‌شود، حاکی از هماهنگی و پیوند میان این دو است. تراژدی که به باور نیچه از روح موسیقی، یعنی صدا و کلام، زاده می‌شود جز با وحدت دو نیرویی که او آنها را «دیونیزوسی» صدا و «آپولونی» تصویر می‌نامد، امکان‌پذیر نیست. تاب و تحمل آوردن ترس و وحشت ناشی از نظاره مغاک مخوف زندگانی و عریان شدن حقیقت و کنار رفتن حجاب آن و دیدن پایان کار، که جز مرگ و نابودی نیست، تنها با توسل جستن به هنر و توجیه زیبایی‌شناختی جهان و زندگی انسان، ممکن می‌شود. این اولین راه رهایی است، یعنی الهام از هنر آپولونی و ساختن تصاویر و رؤیاها برای رهایی از هراس دیونیزوسی، که خود «هنر تسلای مابعدالطبیعی» است؛ اما انسان تراژیک نیازمند هنری جدید است؛ هنری که شاید «روزی با آن بتواند تمامی تسلاهای مابعدالطبیعی را به سوی شیطان گسیل دارد؛ یعنی هنر خندیدن، هنر آسایش این-جهانی».

«شما آن‌گاه که آرزومند اوج گرفتن‌اید، روی به بالا دارید و من روی به پایین، زیرا که اوج گرفته‌ام چه کس در میان شما هم خندیدن تواند و هم اوج گرفتن آن که بر فراز بلندترین کوه رفته باشد، خنده می‌زند بر همه نمایش‌های غمناک و جدی بودن‌های غمناک».

فریدریش نیچه

(چنین گفت زرتشت، درباره خواندن و نوشتن)

به نظر می‌رسد خواندن درام‌هایی چون تراژدی، اولین راه رسیدن و دستیابی ما به آثار کلاسیک این ژانر است، البته به جز اجراهای مدرنی که از آنها می‌شود هرچند هنر نمایش در کشور ما آن جایگاهی را ندارد که در کشورهای دیگر بی‌شک صرف خواندن تراژدی، یا درام‌هایی از این دست، ما را از جلوه‌های دیداری و شنیداری آن، که عناصر مهمی در این ژانر است، محروم می‌کند. ما اغلب تراژدی‌ها را می‌خوانیم، بی‌آنکه تولیدات تئاتری آن، همچون صدا، صحنه، ژست‌ها و ماسک‌ها را مشاهده کنیم. اما این امر، نمی‌تواند دلیلی برای غفلت از تراژدی یا دیگر گونه‌های درام باشد، چرا که ما هنوز هم عنصر اصلی درام را داریم؛ یعنی «کلمه».

در ابتدا «صدا»، مهم‌تر از «تصویر» به نظر می‌رسد، شاید بتوان گفت تصویر، امری بیرونی است و صدا درونی. به همین دلیل است که ارسطو در کتاب **فن شعر** خود خاطرنشان می‌کند فقط با نمایش و اجرای تراژدی - یا به طور کلی درام - نیست که می‌توان بر مخاطبان تأثیرگذار بود و خواندن و شنیدن آن هم می‌تواند همان

تأثیر را بر مخاطب داشته باشد، چرا که این تأثیر، تنها می‌تواند از طریق ارتباط با کلمات، امکان‌پذیر شود؛ پس وجود درام، وابسته به نمایش، یعنی جلوه‌های بصری اجراها و بازی بازیگران نیست (ارسطو، فن شعر: ۶ و ۲۶).

سالیانی بسیار دور و پیش از ارسطو، هومر **ایلیاد و اودیسه** خود را همراه با نواختن نوعی ساز زهی به نام «سیتارا / کیتارا» (Kithara / Cithara) در حضور مخاطبان می‌خواند. افزون بر این، نیچه خود در این‌باره می‌گوید: «یونانی‌ها، دست کم مردم آتن، دوست داشتند سخن زیبا بشنوند... آنها حتی انتظار داشتند که در نمایش‌نامه‌ها شور و هیجان هم با زبان زیبا بیان شود ...».

با مطالعه آثار تراژدی یونانی، متوجه می‌شویم آنچه بیشتر استعداد و روحیه خلاق و رقابت و حریف‌طلبی خالقان این آثار را به خود مشغول داشته، قطعاً مجذوب کردن تماشاچی توسط هیجانات نبوده است! شهروند آتنی به تئاتر می‌رفت تا سخنان زیبا بشنود! (نیچه، حکمت شادان: ۸۰). اما به هر حال، بهتر است به خاطر داشته باشیم که برای جبران حذف عناصر تئاتری یک درام چه به هنگام خواندن و چه به گاه شنیدن (مثلاً اجرای رادیویی آن) ما باید خلاقیت خود را در تجسم عناصر حذف شده به کار بندیم، که این خود شاید به مراتب تأثیرگذارتر از عینیت یافتن آنها پیش چشمانمان باشد. چرا که بدین ترتیب، دست به تجسمی خلاق زده‌ایم، به جای آن که صرفاً کاشف آن باشیم. البته در نمایش و اجرای بصری یک درام، صدا و تصویر به پشتیبانی یکدیگر و برای کامل کردن و اوج‌گرفتن هم می‌آیند. همچنان که از چشم‌انداز نیچه، در ابتدا تراژدی از روح موسیقی دیونیزوسی (صدا) زاده می‌شود و بعد با وهم و خیال دل‌انگیز آپولونی (تصویر)، ترکیب می‌شود و سپس شکل والا و رهایی‌بخشی از هنر را به عرصه ظهور می‌رساند که به یک اندازه آپولونی دیونیزوسی است (ترکیبی از تصویر و صدا؛ ازدواج چشم و گوش).

همچنان که پیش‌تر گذشت، انسان تراژیک، نیازمند هنری خاص نیز هست؛ هنری که با آن بتواند به‌رغم وحشت و اندوه نیروی دیونیزوسی زندگانی و پایان تراژیک آن که جز مرگ و نابودی نیست، نه تنها به یاری آپولون و تصاویر و رؤیاهای آن، به توجیه زیبایی‌شناختی از جهان و زندگی خود برآید (نیچه، زایش تراژدی: ۷ و ۲۴) و به آن «آری» گوید (نیچه، شامگاه بتان، ۱۳: ۵)، بلکه بر آن خندیدن را نیز بیاموزد! (نیچه، چنین گفت زرتشت، درباره انسان والاتر). از همین رو بود که در بزرگ‌ترین جشنواره تراژدی یونانی که جشن دیونیزیا (Dionysia) نام داشت، نمایش‌نامه‌نویسان برجسته، معمولاً برای مسابقه بهترین نمایش‌نامه، چهار اثر را در قالب سه تراژدی و یک «بازی[1] ساتیر» (Satyr Play) یا همان کمدی، در پایان ارائه می‌دادند. در این قالب چهارگانه، که سه نمایش اول آن حوادث مخاطره‌آمیزی را نشان می‌داد که در عین‌حال، دارای فرجامی غم‌بار بود، با نمایش طنزآلودی به پایان می‌رسید تا ترس و ترحمی که مخاطبان با دیدن آن سه تراژدی احساس کرده بودند با دیدن نمایشی شاد و خنده‌آور، خنثی و میل به زندگی دوباره در آنان برانگیخته شود.

اگرچه نقد ادبی قرن بیستم، زیست‌پذیری ژانرهایی از این دست، به‌ویژه تراژدی، را برای عصر مدرن به زیر سؤال برده است، اما بنا بر عقیده نیچه فیلسوفی که هم‌زمان با آغاز قرن بیستم درمی‌گذرد وجود و حضور دوباره تراژدی و کمدی برای انسان مدرن ممکن و حتی ضروری است تا پس از گذر از «بینش تراژیک» بتواند به «خرد کمیک» دست یابد و این‌چنین به نیهیلیسم و هیچ‌انگاری (nihilism) زندگی و بدبینی ویرانگر آن، که شوپنهاور آن را «نفی بوداگرایانه خواست» می‌نامید (نیچه، زایش تراژدی: ۷)، غلبه کند و «بدبینی نیرومندانه» و آفرینشگری را به وجود آورد که با آن بتوان «زندگانی و جهان را همچون پدیده‌ای زیبایی‌شناختی توجیه کرد» (نیچه، زایش تراژدی: ۵) و پس از آن با رقص و شادمانی کودکی، به زندگی خندید و آری گفت (نیچه، چنین گفت زرتشت، درباره انسان والاتر).

در این نوشتار، قصد داریم تا بیشتر به خصلت «تراژیکمیک» (tragicomic) انسان بپردازیم، به بررسی ساختار وجود انسانی که باید برای رهایی و رستگاری خود هر دو عنصر تراژیک و کمیک را دارا باشد. اینکه انسان باید هنر خندیدن بر رنج‌ها و اندوه‌های خویش را بیاموزد و بتواند با خردی کمیک، بینش تراژیک خود را تاب آورد تا به بدبینی و هیچ‌انگاری دچار نشود. بدین منظور، از چشم‌اندازهای نیچه، این «فیلسوف تراژیک»، برای بسط نظریه «تراژدی - کمدی وجود» بهره می‌بریم.

تراژدی و خاستگاه‌ها

از اولین تألیفات درام‌هایی همچون تراژدی و کمدی، زمانی بیش از دوهزارو پانصد سال می‌گذرد. برخی از باستانیان بر این عقیده بودند که اگرچه آیسکیلوس/ آشیل (Aeschylus) در نوشتن تراژدی در حدود سال ۵۰۰ پ.م. به ابداع و نوآوری دست زد (باکهام، ۱۸۲۷ :۱۲۱)، اما باید تسپیس (Thespis) را از اولین تراژدی‌نویسان یونان دانست که پیروزی شاعرانه خویش را در حدود سال ۵۳۴ پ.م. به دست آورد (همان: ۱۰۸).

خاستگاه‌های تراژدی و چگونگی شکل‌گیری آن در غرب مبهم و گنگ است، اما بی شک تراژدی برخاسته از سنت‌های مذهبی و شعری یونان باستان بوده و ریشه‌های آن ممکن است به طور مشخص به دیتیرامب‌ها (dithyrambs) برسد؛ یعنی آهنگ‌ها و رقص‌هایی در ستایش از خدای دیونیزوس (Dionysus)، رب‌النوع باده و شراب در افسانه‌های یونان، که بعدها برای رومیان با عنوان باکوس (Bacchus) شناخته شد. گفته می‌شود نمایش و اجرای این رقص‌ها و آوازها، که با مستی و نشئگی همراه بود، توسط ساتیرها (Satyrs) خلق شد؛ موجوداتی نیمه بز - نیمه انسان که دیونیزوس را در عیاشی‌ها و خوشگذرانی‌هایش همراهی می‌کردند. از همین روست که واژه تراژدی، که در اصل یونانی است (tragoidia)، و

مرکب از دو جزء trag(o) و aoidi، به معنای «آواز بز» است: واژه tragos به معنای بز وaeidein به معنای آوازخواندن .

البته برخی اختلاف نظرها درباره خاستگاه‌های دیتیرامبیک تراژدی وجود داشته است، اما ارسطو به وضوح در **فن شعر** خود می گوید که تراژدی سرچشمه گرفته از نوشته های دیتیرامبیک بوده است (ارسطو، **فن شعر**: ۴). او تراژدی را نوعی تقلید (mimic) می‌داند که به وسیله کلام آغاز و از طریق کردار اشخاص تمام می‌شود و برانگیزاننده «ترس» و «ترحم» است تا سبب تزکیه (کاتارسیس catharsis) نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود (همان: ۶ و ۱۴).

اما افلاطون به شاعران و اشعارشان که درام هایی از قبیل تراژدی و کمدی در زمره آنند اجازه ورود به جمهوری، دولت‌شهر آرمانی خود را نمی‌داد. یک دلیلش این است که شعر، اغلب اموری را به تصویر می کشاند که حقیقی نیست و حتی اعمال و افعالی را به خدایان نسبت می‌دهد که الگوهای مناسبی برای اخلاقیات نیستند (افلاطون، **جمهوری**: ۳۸۷ و اغلب جاها). دلیل دیگر افلاطون این بود که بیشتر مردم از بیرون ریختن عواطف و احساسات خود لذت می‌برند، در حالی که باید از نمایش حالات معتدل و عاقلانه لذت برد (همان: ۶۰۴). افلاطون معتقد بود عواطفی همچون ترس و ترحم در تراژدی یا خنده و مطایبه در کمدی، سبب تزکیه نفس ما نمی‌شود و خصلت کاتارسیس ندارند، آن‌چنان که ارسطو چنین می‌اندیشید؛ بلکه تجربه این خواست‌ها و آرزوها، برای مثال «خشم» در تراژدی یا «سکس» در کمدی، آن دسته از امیالی را در ما برمی‌انگیزانند و تقویت می کنند که باید تحت نظارت عقل درآیند (همان: ۶۰۶).

تراژدی در اصل، نوعی درام (نمایش) است و به عنوان یک ژانر در یونان باستان آغاز شد و بخشی از سنت اروپای غربی را شکل داد. تراژدی با افراد و اشخاص سر و کار دارد، عموماً با مردانی اصیل و نجیب‌زاده که به واسطه قد و قامت و اندام ورزیده و ویژگی‌های جسمانی منحصربه فرد خویش، عمیق‌ترین رنج‌ها و کشمکش‌های وجود انسانی را، هم به لحاظ اخلاقی و هم مابعدالطبیعی، به نمایش می گذارند. تراژدی به عنوان نوعی شعر در نظر گرفته شد و شاعران، از این رو تراژدی‌نویسان، همچون معلمان دین و اخلاق؛ چرا که جشنواره سالیانه یونانیان، یعنی همان جشن «دیونیزیا» دارای اهمیت اجتماعی و مذهبی به‌سزایی بود. البته هیچ بازیگر تراژدی زنی وجود نداشت و تمام نقش‌ها را مردان اجرا می‌کردند، حتی نقش شخصیت‌های زن را هم مردان بازی می‌کردند.

بدین ترتیب، تراژدی که برخاسته از تشریفاتی مذهبی و آیینی پرستشی بود و منحصراً به مردان اجازه شرکت می‌داد، به تقویت سلسله مراتب اجتماعی‌ای می‌پرداخت که با جنسیت پیوند یافته بود. می‌توان گفت که تاریخ این ژانر، بخشی از تاریخ چگونگی تأملات هنری و دیدگاه آن درباره طبقه و جنسیت است (فیگین، ۱۹۹۸ :۴۴۷). در واقع، نظریه تراژیک در آغاز بر چگونگی تعریف ژانر تمرکز کرده است. چهره ماندگار، قهرمان تراژیک است که دارای مقام و موقعیتی در قدرت و اشرافیت است، اما به واسطه برخی کنش‌ها یا به عبارت بهتر خطا(های) وحشتناک تراژیک (hamartia) خود، که آزادانه دست به انتخاب آنها زده، دچار فرجامی مصیبت‌بار و فاجعه‌آمیز می‌شود.

کمدی و اتهام‌ها

اگرچه کمدی و تراژدی، هم‌زمان با یکدیگر پدید آمدند و رشد یافتند و نمایش‌نامه‌نویسان بسیاری از سوفوکلس (Sophocles) گرفته تا شکسپیر (Shakespeare)، هر دوی این ژانرها را نوشتند، بسیاری چنین تصور می‌کنند که تراژدی، برتر از کمدی است و گاه آن را به عنوان تنها شکل دراماتیکِ معتبر و مهم داوری می‌کنند.

پست و حقیرانه رفتار کردن با کمدی، عموماً با افلاطون آغاز شد (افلاطون، ایون و جمهوری) و پس از او به طور سنتی اغلب سه اتهام اساسی بر کمدی وارد شده است: نخست آنکه، کمدی که ریشه در رقص‌هایی داشت که در آن با استفاده از نقاب و پوست حیوانات به پرستش آلت مردانه و عیاشی و خوشگذرانی می‌پرداختند[۲]، بر سویه حیوانی طبیعت و ماهیت انسانی تأکید

هم تراژدی و هم کمدی، واکنش‌هایی به موقعیت انسانی است، اما در قالب دراماتیک (نمایشی شده) آن؛ یعنی حساسیت و گرایشی هنری به سوی خود زندگی. به نظر می‌رسد کمدی با ماهیت بشر خالصانه‌تر و صادقانه‌تر برخورد می‌کند. شاید تلفیق تراژدی با کمدی، یعنی تراژی‌کمدی (tragicomedy) در قرن بیستم، پلکانی به سوی تقدیر و تشکر از این واقعیت باشد

می‌کند. افلاطون، کمدی کلاسیک عصر خود را عامیانه، مبتذل و وحشیانه می‌پنداشت؛ چرا که در تفکر او، کمدی، با استفاده از طبیعت جسمانی که شأن پست و دونی در مقایسه با ماهیت روحانی انسان دارد، تشویق به تخریب عقلانیت و خردمندی می‌کند. از همین رو بود که افلاطون، خواندن ادبیاتی را که نشان دهنده خندیدن قهرمانان و خدایان بود، برای تحصیل جوانانی که به کار نگهبانی در مدینه فاضله او گمارده می‌شدند، مصلحت نمی‌دانست.

دومین اتهام این بود که کمدی به هتک حرمت رهبران و نهادهای اجتماعی می‌پردازد. جامعه، همچون یک فرد، نیاز به نظارت عقلانی دارد تا بتواند برای رهبران و سنت‌های خود کسب احترام کند؛ اما کمدی می‌تواند همه‌چیز را به سخره گیرد تا آنجا که کمدی‌نویسان یونانی حتی درباره خدایان، به هجو و کنایه نوشتند. (احتمالاً افلاطون از ریشخند شدن استادش، سقراط، در کمدی ابرهای آریستوفانس(Aristophanes) رنجیده خاطر بود).[۳]

سومین اتهام کمدی و خوشمزگی و مطایبه این است که خندیدن، به لحاظ روحانی امری خباثت بار (mean-spirited) است. بنا بر گفته افلاطون، موضوع خنده چیزی جز گناه، فساد، فسق و فجور، عادات و خوی‌های زشت و ناپسند و به‌ویژه غفلت آدمیان از خود نیست. چه شخصیت‌های دراماتیک و چه مردم واقعی، هنگامی که می‌اندیشند افرادی مثلاً ثروتمند، خوش‌سیما، جذاب، بافضیلت و خردمندتر از آنی‌اند که به راستی؛ این خود سبب خنده و کمدی می‌شود. در واقع، خنده ما بر این از خود -بی‌خبری (self-ignorance) آنان، دربردارنده نوعی خباثت و نفرت از ایشان است. این، همان چیزی است که افلاطون آن را «رنج و الم روح» می‌نامد که نه تنها به امور ضد اجتماعی منجر می‌شود که برای شخصیت فرد نیز مضر و مخرب است.

در حالی که این اتهامات علیه کمدی در برخی آثار و اجراهای کمیک صادق است، نمی‌توان آن را به‌تمامی تعمیم داد. می‌توان گفت کمدی، ارزشمند است؛ دقیقاً به این دلیل که ما را به یاد جسمانیت‌مان می‌اندازد؛ وادار به تفکر انتقادی درباره رهبران و نهادهای جامعه‌ای می‌کند که در آن زندگی می‌کنیم؛ و در نهایت اینکه خنده ما هم همیشه از سر استهزا و ریشخند نیست، که از نوعی خباثت و شر ناشی شود، بلکه بیشتر به دلیل تعجب و شگفت‌زده شدنمان است. اما دو موضوع نخست، یعنی اهمیت به جسم و جسمانیت و تفکر انتقادی، از مبانی اندیشه نیچه است که در ادامه بدان خواهیم رسید.

از زایش تراژدی تا دانش شاد: نیچه، اولین کتاب خود یعنی **زایش تراژدی از روح موسیقی** (۱۸۷۲) را به بحثی درباره خاستگاه تراژدی یونانی اختصاص داد. او سیر تکاملی تراژدی را از مراسم و آیین‌های اولیه مذهبی و پرستش خدایان، تا ملحق شدن نیروهای آپولونی و دیونیزوسی و سرانجام مرگ تراژدی در دستان سقراط ترسیم می‌کند. نیچه، برخلاف شوپنهاور[۴]، تراژدی را همچون هنری می‌داند که از پذیرشِ احساسی وحشت از واقعیت شکل می‌گیرد و وجد و شادی‌ای که باید در ورطه این ترس و دلهره به دلیل عشق به سرنوشت (amor fati) حاصل شود. در **زایش تراژدی از روح موسیقی**، نیچه دو نیرویی را به تصویر می‌کشد که در ماهیت آدمی حضور دارند. نیروی آپولونی آرامش و سکون، نظم، ساخت‌یافتگی، هارمونی و هماهنگی و عقلانیت را به تصویر می‌کشد؛ در حالی که نیروی دیونیزوسی بر خلاف آن، مستی و سرخوشی، غیرعقلانیت، تسلط و قدرت، بی‌نظمی و آشفتگی، ویرانگری و اشتیاق، و میلی خودسرانه را به نمایش می‌گذارد.

واقع‌گرایی دیونیزوسی در زیبایی آپولونی اعتبار می یابد، در حالی که زیبایی آپولونی بر نهاد و بنیان واقع‌گرایی دیونیزوسی است. قهرمان تراژیک، جنبه آپولونی وجود انسانی را نشان می‌دهد و گروه همسرایان آنجا که اصل فردانیت ناپدید می‌شود نیروی دیونیزوسی را. قهرمان تراژیک نابود می‌شود اما در این تخریب و ویرانگری اصل فردانیت (یعنی مرگ قهرمان)، تأییدی دیونیزوسی از زندگی در معنایی جهانی وجود دارد. از این رو، نیچه تسلیم و سرسپردگی شوپنهاوری را به سرنوشت انکار و در عوض از تطبیقی سرخوشانه با طبیعت دفاع می‌کند که دیگر توسط درگیری‌ها و نگرانی‌های شخصی «خود» (self) محدود نمی‌شود.

باید با چشم انداز نیچه از زندگی انسان و جنبه های تراژیک و کمیک آن بیشتر آشنا بود تا بتوان به برداشتی زیباشناسانه از وجود دست یافت که دربردارنده هر دوی این جنبه‌ها باشد. نیچه درباره زندگی، چشم اندازی تراژیک دارد: «آری گفتن به زندگی تا غریب‌ترین و سخت‌ترین مسائلش؛ زندگی خواستنی که والاترین سنخ‌ها را قربانی سرشت لایزال خود می‌کند، این را من دیونیزوسی نامیدم و راه ورود به روان‌شناسی شاعر تراژیک را در آن بازشناختم. نه برای رها شدن از چنگ وحشت و ترحم، نه برای پالودنِ خود از یک شورِ خطرناک با تخلیه شدید آن آن‌گونه که ارسطو به خطا می‌پنداشت بل برای آنکه، در فراسوی وحشت و ترحم، خودِ شخص در لذتِ جاودانه شدن هستی یابد، لذتی که لذتِ ویرانِ کردن را نیز دربرمی‌گیرد...» (نیچه، اینک آن انسان، IV :۳).

نیچه به عصر تراژیک نوینی می‌نگرد که در آن، هنر والای آری‌گویی به زندگی، آن‌گاه باز زاده خواهد شد که «بشریت، آگاهی از سخت‌ترین، اما ناگزیرترین جنگ‌ها را بدونِ رنج کشیدن از آن، پشت سر نهاده باشد» (همان: ۴)؛ شگردی که انسانِ دست‌یافته به خرد کمیک، به خوبی از عهده آن برمی‌آید، یعنی پشتِ سر گذاشتن مصائب و شداید، بدون رنج بردن از آنها. نیچه معتقد است "برای تحمل سرشت تراژیک موقعیت انسان و چیرگی بر آثار افسرده‌ساز آن، باید هنر خندیدن، فراگیری خنده «بیرون از کل حقیقت» را پرورش داد. اگر بتوانیم به این «حقیقت» بخندیم، خنده و خرد دست به دست هم خواهند داد و «دانش شاد» را به وجود خواهند آورد (آنسل - پیرسون، ۱۳۷۵ :۸۶).

نیچه چهارده سال پس از انتشار **زایش تراژدی**، هنوز هم از ادعای اساسی نخستین کتاب خود که در آن هنر را به عنوان تنها

فعالیت متافیزیکی انسان می‌داند، دفاع می‌کند اما می‌خواهد تأکید آن را بر هنر، چون امری که به رغم وحشت و پوچی وجود به انسان‌ها «تسلای متافیزیکی» می‌دهد، زیر سؤال برد. او اکنون بر این نظر است که تنها رمانتیک‌ها و مسیحیان‌اند که به تسلای متافیزیکی نیاز دارند. آنچه بدبینان نیرومند بدان نیاز دارند، فراگیری آن چیزی است که او آن را «هنر تسلای این جهانی» می‌نامد، که همان هنر خندیدن است (نیچه، زایش تراژدی، کوششی برای انتقاد از خود: ۷). آنچه نیچه می‌خواهد از آن دفاع کند، نه تنها اهمیت بازشناسی تراژدی بلکه مهم‌تر از آن، اهمیت کمدی وجود است (آنسل - پیرسون، ۱۳۷۵ :۱۲۲).

«بینش تراژیک»، «خرد کمیک»(۴)

اگرچه تراژدی و کمدی، گرایش‌های دوگانه و متناقض ما را به زندگی آشکار می‌کنند، در عین‌حال می‌توان این دو را همسان و همراه با یکدیگر دانست. عمده‌ترین شباهت بین این دو، توجه به ناسازگاری‌های درونی انسان و زندگانی او است؛ یعنی راه‌ها و روش‌هایی که در آن، تجارب انسانی ما با توقعات و انتظاراتی که داریم متناسب نیست: «انسان‌ها تنها حیواناتی هستند که می‌خندند و گریه می‌کنند، زیرا آنها تنها موجوداتی‌اند که از تفاوت میان آنچه هستند و آنچه باید باشند، متحمل رنج و عذاب سختی می‌شوند». در پاسخ به همین ناسازگاری‌های زندگی است که کمدی و تراژدی متفاوت می‌شوند. هر دوی اینها بداقبالی، شر، حماقت و به طور کلی شکاف میان واقعیت و کمال مطلوب را همچون بخشی از شرایط انسانی می‌بینند؛ با این تفاوت که در تراژدی، این ستیز و کشمکش، به مرگ منجر می‌شود، درحالی‌که در کمدی، همین جدال و تضاد، چیزهایی است که ما می‌توانیم با آن به زندگی خود ادامه دهیم و حتی از آن لذت ببریم. در واقع، تراژدی خصلتی دیونیزوسی دارد که برای تاب آوردن آن باید از نقاب‌ها و فریب‌های آپولونی بهره بریم (نیچه، **زایش تراژدی**: ۱).

درحالی‌که تراژدی به افتخار و احترام، حتی بیش از خود زندگی، ارزش می‌دهد، کمدی توجه اندکی به عزت و شرف دارد و در عوض، بر زنده ماندن و بقای زندگی تأکید می‌ورزد. قهرمانان تراژیک، شأن و مقام خود را حفظ می‌کنند و در طی وقایعی ناگوار می‌میرند، اما شخصیت‌های کمیک، شأن و مقام خود را از دست می‌دهند و در عوض، زنده می‌مانند تا راوی حکایتشان باشند. به طور کلی، کمدی، انعطاف‌پذیری ذهنی و روحی و پذیرش واقع‌گرایانه محدودیت‌های زندگی بشری را ارج می‌نهد و نگرش کمیک به زندگی، بخش زیادی از خرد انسانی را تجسم می‌بخشد. و این اهمیتی است که نیچه به زندگی و زندگی کردن همراه با شادی می‌دهد، غلبه هنرمندانه بر وحشت، آری گفتن به زندگی و توجیه آن به هر قیمتی، «یک آری گویی والا، زاده سرشاری و وفور، آری گفتن بی‌قید و شرط به زندگی... حتی به گناه و به هر آنچه در زندگی غامض و غریب است... این شادان‌ترین، سرکش‌ترین، سرشارترین آری نهایی به زندگی، نه فقط رفیع‌ترین بلکه عمیق‌ترین بینش باطنی است» (نیچه، اینک آن انسان: IV :۲).

کمدی و تراژدی، همچنین گرایش‌های متفاوتی به جنبه جسمانی طبیعت انسانی دارند. خرد کمیک، محدودیت‌های وجود جسمانی ما را می‌پذیرد و کنش‌هایی چون خوردن و روابط جنسی را ارج می‌نهد، اما بینش تراژیک، سوگوار محدودیت‌های جسمانی ماست و اغلب وجود بشری را با ذهن، نفس و روح تعریف می‌کند. در کل، کمدی بیشتر جسمانی و کنش‌گر است و تراژدی بیشتر

اگرچه کمدی و تراژدی، هم‌زمان با یکدیگر پدید آمدند و رشد یافتند و نمایش‌نامه‌نویسان بسیاری از سوفوکلس (Sophocles) گرفته تا شکسپیر (Shakespeare)، هر دوی این ژانرها را نوشتند، بسیاری چنین تصور می‌کنند که تراژدی، برتر از کمدی است و گاه آن را به عنوان تنها شکل دراماتیکِ معتبر و مهم داوری می‌کنند

عقلایی و تأملی. این امر، زمانی بیشتر درک می‌شود که به اهمیت جسم و برتری آن به روح از منظر نیچه، پی برده باشیم (نیچه، **تبارشناسی اخلاق**).

ایده‌آلیسم و دوآلیسم تراژدی به نگرش از جامعه ارتباط می‌یابد. در تراژدی، تنها افراد اندکی هستند که اهمیت دارند و فقط زندگانی آنها مورد توجه و علاقه است. شخصیت‌های اصلی در تراژدی، همچون شخصیت‌های حماسه، قهرمانان‌اند؛ به طور مشخص حاکمان و سلحشوران مذکر. در کمدی، برخلاف تراژدی، تنوع شخصیت بیشتری وجود دارد؛ برای مثال، در این ژانر، زنان بسیار برجسته می‌شوند و شخصیت‌های محوری درام ممکن است از هر طبقه اجتماعی باشند. این امر با توجه به نفی دوآلیسم از جانب نیچه بهتر آشکار می‌شود (نیچه، فراسوی نیک و بد).

تراژدی، بر شأن و مقام و غرور و افتخار قهرمان تأکید دارد که اغلب بر اساس نظامی از عزت و احترام یک ایدئولوژی حاکم، مردمحور، قدرت‌بنیاد و جنگ‌طلب است. در واقع، اغلب، همین ایدئولوژی است که قهرمان را به درون موقعیت تراژیک می کشاند. شخصیت‌های کمیک که توسط نظام سلسله‌مراتبی ارزش‌ها محدود نشده‌اند، ممکن است دارای شأن و مقامی نباشند، اما در پایان کمدی، آنها هنوز زنده‌اند. در واقع، اغلب آنها را می‌توان در موقعیت‌های شادی همچون ازدواج یا دیگر جشن‌هایی یافت که به تأیید زندگی (life-affirming) می‌پردازند.

نقد نیچه از حکومت‌های مردسالار و پدرسالار که اعتبار خود را از راه زور و سرکوب به دست می‌آورند، محبوبیت و ارزش نگرش کمدی را به زندگانی انسان بیشتر می کند که با قاطعیت در تضاد با ایدئولوژی‌های حاکم قرار می‌گیرد که جنگ‌طلب و پدرسالارند و ما را مجبور به تأمل درباره هر چیز با واژگان جنگی می‌کنند. همچون قهرمان تراژیک، قهرمان کمیک هم با مشکلات و دشمنان روبه‌رو می‌شود، اما به جای مواجهه با آن و شاخ به شاخ شدن از طریق خشونت، از حقه و نیرنگ استفاده می‌کند، شاید با برگرداندن همین قدرت، یعنی قدرت ترس و تهدید بر ضد خودش، یا با شکست دادن روان‌شناختی آن. هنگامی هم که تمامی این تدبیرها چاره ساز نباشد، آنان هیچ شرمی از گریختن و ترجیح‌دادن فرار بر قرار ندارند.

بازیگر اصلی کمیک (protagonist) از قهرمان تراژیک (hero) کاملاً در انعطاف‌پذیری ذهنی، متمایز است، ویژگی‌ای که کمدی آن را ارج می‌نهد. شخصیت‌هایی که در کمدی شکست می‌خورند، در راه معمول خود سفت و سخت می‌شوند، همچنان که نیچه خود در این‌باره می‌گوید: «آنچه مرا از پا درنیاورد، قوی‌تر می‌سازد». برخلاف قهرمانان تراژیک، بازیگران کمیک، مقولات منظم و مشخصی را برای اندیشیدن یا کنش خود ندارند. آنها می‌توانند موقعیت‌ها را از چشم‌اندازهای گوناگون ببینند. جهت اندیشه و تأمل آنان، افقی است به جای آن‌که عمودی و سلسله‌مراتبی باشد. چشم‌اندازگرایی و جهت افقی اندیشه، دو موضوع بسیار مهم در تفکر نیچه است؛ آن‌چنان که نیچه آن را جایگزین «معرفت‌شناسی» سنتی فلسفی می کند (نیچه، اراده قدرت: ۴۶۲).

اغلب گفته شده که بصیرت و بینش تراژیک درباره زندگی، تجسم بخش خرد انسانی ما است و این جدیت و بدبینی نشانه خرد در نظر گرفته شده است. متفکران غرب، با برخی استثنائات همچون دموکریتوس و نیچه، معمولاً چنین اندیشیده‌اند که خرد نوعی جدیت درباره زندگی است. اما همه این، بخشی از تعصب سنتی بر ضد کمدی است. اگر بخواهیم منصفانه قضاوت کنیم، چشم‌انداز کمیک دست کم خرد بیشتری را نسبت به بینش تراژیک آشکار می‌سازد. این امر با توجه به نفی نیهیلیسم از جانب نیچه آشکارتر می‌شود.

در واقع اگر خرد مشتمل بر رهایی از قید عواطف است، پس دیدن زندگی از چشم‌اندازی والاتر از معمول، و دیدن آن بی‌قصد و غرض - آن‌چنان که نیچه در معرفت‌شناسی قائل بدان است (نیچه، تبارشناسی اخلاق: III، ۱۲) - به جای دیدن آن از موقعیتی خودبرتر (self-privileging)، یعنی همان کاری که کمدی انجام می‌دهد، به نظر می‌آید خردمندانه‌تر از کنش تراژیک باشد. بنابراین، اگر خرد مشتمل بر نگرش واقع‌گرایانه به زندگی است، تاب و تحمل کمدی برای محدودیت‌های بشری و تأکید آن بر منطبق ساختن خود با دنیایی ناکامل، به نظر می‌رسد که کمدی را واقع‌گرایانه‌تر از تراژدی می‌سازد. کمدی، همچنین خیلی بیشتر از تراژدی، غنای زندگی را نمایش می‌دهد، روش‌هایی که می‌توان با آن به زندگی ادامه داد و حتی از آن تقدیر کرد؛ یعنی گونه‌ای تفسیر و توجیه زیبایی شناختی جهان و زندگی انسان که یکی از پرآوازه‌ترین احکام نیچه است و به‌کرّات از آن یاد می کند (نیچه، زایش تراژدی: ۵ و ۲۴).

شخصیت‌های تراژیک با روشنفکری و آرمان‌خواهی‌شان از صرف زندگی «انسانی، بسیار انسانی» خشنود نیستند. درس اصلی کمدی این است که ما محدود و مستعد خطا هستیم اما با شوخی و مطایبه می‌توانیم هنوز شاد باشیم؛ یعنی نگریستن به ژرفنای

نیچه به عصر تراژیک نوینی می‌نگرد که در آن، هنر والای آری‌گویی به زندگی، آن‌گاه باز زاده خواهد شد که بشریت، آگاهی از سخت‌ترین، اما ناگزیرترین جنگ‌ها را بدونِ رنج کشیدن از آن، پشت سر نهاده باشد؛ شگردی که انسانِ دست‌یافته به خرد کمیک، به خوبی از عهده آن برمی‌آید

وحشت تراژیک دیونیزوسی تنها با نقاب‌های آپولونی میسر است و بالاتر از آن، آموختن هنر خندیدن بر رنج‌ها و اندوه‌های ناشی از مشاهده این دهشت و هراس.

هم تراژدی و هم کمدی، واکنش‌هایی به موقعیت انسانی است، اما در قالب دراماتیک (نمایشی شده) آن؛ یعنی حساسیت و گرایشی هنری به سوی خود زندگی. به نظر می‌رسد کمدی با ماهیت بشر خالصانه‌تر و صادقانه‌تر برخورد می‌کند. شاید تلفیق تراژدی با کمدی، یعنی تراژیکمدی (tragicomedy) در قرن بیستم، پلکانی به سوی تقدیر و تشکر از این واقعیت باشد. به اعتقاد نیچه، نکته تراژیک جریان زندگی ما این واقعیت است که باید زندگی را تهی از مقاصد نهایی یا اهداف اخلاقی دید. اما این نکته نباید ما را به نومیدی یا انتقام گرفتن از زندگی به علت بیزاری از آن بکشاند؛ برعکس، باید برای تأیید شادی‌آفرین واقعیت -آن‌گونه که هست- بکوشیم.

پاورقی

۱. شاید برای اصطلاح «play» معادل «نمایش» صحیح‌تر باشد، اما از آنجا که تأکید ما با توجه به چشم‌اندازهای نیچه بر شاد بودن، خندیدن و رقصیدن است، در اینجا از معادل «بازی» استفاده کردیم تا منظور نیچه از رقص و پویش کودکانه (خرد کمیک) - که بسیار بر آن تأکید دارد و کودک شدن را آخرین مرحله از تبدیل سرشت انسان می‌داند - بهتر درک شود. برای مطالعه بیشتر: نیچه، چنین گفت زرتشت، درباره سه دگردیسی. بر گرفته اند از:

۲. ارسطو منشأ پیدایش کمدی را در ترانه‌های فالیک (Phallic) John Morreall.(1998) "Comedy" in Routledge Encyclopedia of Philosophy.

می‌دانست؛ سرودهایی هجوآمیز و خنده‌آور که در اعیاد باکوس در ضمن رقص و آواز به افتخار فالیس (Phallis)، خدای تناسل و باروری که یار و مصاحب دیونیزوس بود، می‌خواندند (ارسطو، فن شعر: ۴).

۳. در طول تاریخ مخالفت باکمدی و خنده در جوامعی قوی بوده است که بر محذورات و خودداری‌های جسمانی از یک سو و رفتار شایسته و پیروی از رسوم و عقاید همگانی از سوی دیگر تأکید داشتند بسیاری از فرامین رهبانی قرون وسطایی خندیدن را ممنوع کرده بودند دردوران پاک دینان (=purian فرقه ای از پروتستان‌های انگلستان که در زمان سلطنت ملکه الیزابت بر ضد سنن مذهبی قیام کردند وطرفدار سادگی وبی آلایشی درعبادت ونیایش خداوند شدند) و عهد ملکه ویکتوریا, محکومیت های بسیاری برای کمدی و خنده درنظر گرفته شد. هر قدر که رژیمی طرفدار استبداد باشد, به همان اندازه هم خنده و کمدی را سرکوب می کند حتی هیتلر دادگاه‌هایی را برای محاکمه ومجازات کسانی تشکیل داده بود که درباره رژیم او به ساختن لطیفه می پرداختند؛ تا آنجا که یکی از طنز پردازان شادخانه برلین به این دلیل که نام اسبش را ادولف گذاشته بود اعدام شد.

۴. آرتور شوپنهاور از فلسفه بودیستی ایده نیروانا را به عاریت گرفت، موقعیتی برای خلاصی از اجبار و اضطرار خواست و اراده. در تفکر شوپنهاور، خواست و اراده نیرویی جهانی اما غیرعقلانی و کور است و مطالبات پایان‌ناپذیر آن مسئول تمامی رنج‌ها و محنت‌های دنیایی. به اعتقاد او، ذات و گوهر تراژدی رنج و تعب است و نه کنش و ستیزه و جدال؛ آن‌چنان که هگل گمان می‌برد. بزرگ‌ترین تراژدی‌ها فقط نمایش دهنده تسلیم و واگذاری خواست و اراده ماست که شامل خواست زندگی نیز می‌شود. البته شوپنهاور می‌افزاید که چنین خواستی نه توسط خواست مرگ، که توسط سرخوشی بی‌غرضانه‌ای در رهاسازی زودگذری از مجازات و تنبیه اراده کننده جایگزین می‌شود.

منابع:

- افلاطون. (۱۳۳۶). دوره کامل آثار. (برگردان محمدحسن لطفی). تهران: خوارزمی.
- ارسطو. (۱۳۵۷). **فن شعر**. (برگردان عبدالحسین زرین کوب). تهران: امیرکبیر.
- آنسل پیرسون، کیت. (۱۳۷۵). **هیچ انگار تمام عیار**. (برگردان محسن حکیمی). تهران: خجسته.
- نیچه، فریدریش. (۱۳۷۵). **فراسوی نیک و بد** .(برگردان داریوش آشوری). تهران: خوارزمی.
--------(۱۳۷۶). **چنین گفت زرتشت**. (برگردان داریوش آشوری). تهران: آگه.
---------- (۱۳۷۶). **شامگاه بتان**. (برگردان عبدالعلی دستغیب). آبادان: پرسش.
---------- (۱۳۷۷). **تبارشناسی اخلاق**. (برگردان داریوش آشوری). تهران: آگاه.
---------- (۱۳۷۷). **حکمت شادان**. (برگردان جمال آل احمد، سعید کامران، حامد فولادوند). تهران: جامی.
---------- (۱۳۷۷). **اراده قدرت**. (برگردان مجید شریف). تهران: جامی.
---------- (۱۳۷۷). **زایش تراژدی از روح موسیقی**. (برگردان رویا منجم). آبادان: پرسش.
---------- (۱۳۷۸). **اینک آن انسان**. (برگردان بهروز صفدری). تهران: فکر روز.

Buckham, P.W. 1827. Theatre of the Greeks. Feagin, Susan L. (1998). "Tragedy", in E. Craig (ed.) Routledge Encyclopedia of Philosophy. vol. 'pp. 447-452. London & New York: Routledge. Morreall, John. (1998). "Comedy", in E. Craig (ed.) Routledge Encyclopedia of Philosophy vol. 2 pp. 434-438 London & New York: Routledge.

❖ ❖ ❖