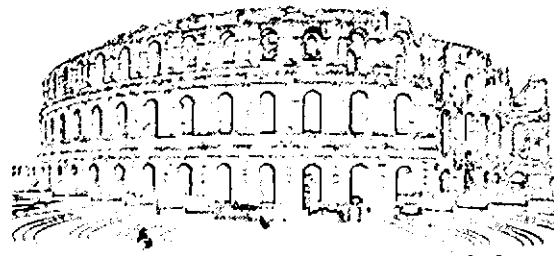
تریلوژی **اورست**ـ اثر «اشیل» (۴۵۸ پیش از میلاد) و **حلقهٔ نیبلونگن** اثر ریچارد واگنر ـ مجموعهٔ چهار نمایش موزیکال که اولین بار به طور کامل
(بر صحنه موسیقی) سیمایی از جهان ترسیم می‌کنند که در آن کنش‌ها و اعمال بشر و ارادهٔ الهی خدایان که خود را در مناسبات اسطوره‌ای
مشابهت‌های میان این دو اثر از سر تصادف نیست: یکی از تأثیرهای بنیادین بر واگنر در تلاش وی برای احیا و بازسازی نمایش موزیکال در قالب



از آتن تا بیروت

مایکل اندرسون (استاد رشتهٔ تئاتر دانشگاه کنت) – **انگلیس**
مترجم: مهسا عطا خرمی

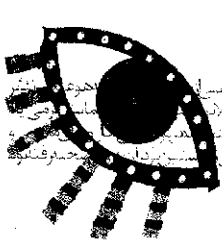
■ **چکیده**

تریلوژی **اورست**. اثر «اشیل» (۴۵۸ پیش از میلاد) و **حلقهٔ نیبلونگن** اثر ریچارد واگنر ـ مجموعهٔ چهار نمایش موزیکال که اولین بار به طور کامل در سال ۱۸۷۶ به روی صحنه رفت ـ هر دو چه از منظر دراماتورژی و چه از منظر محتوای خود در زمره دستاوردهای چشمگیر درام اروپا هستند. این دو ویژگی‌های مشترک بسیاری دارند: هر دو با بهره‌گیری غنی از تمامی سرچشمه‌ها و عناصر تئاتر (زبان، صحنه و موسیقی) سیمایی از جهان را ترسیم می‌کنند که در آن کنش‌ها و اعمال بشر و ارادهٔ الهی خدایان که خود را در مناسبات اسطوره‌ای به نمایش می‌گذارند در قالب کشمکش بروز و تجسم می‌یابند و از سوی دیگر در هر دو، دستاورد رابطهٔ میان خدا و بشر که در طول زمان، دستخوش تغییر و تحول بوده در قالب محصولی کاملاً نمایشی بر صحنه به نمایش در می‌آید.

مشابهت‌های میان این دو اثر از سر تصادف نیست: یکی از تأثیرهای بنیادین بر واگنر در تلاش وی برای احیا و بازسازی نمایش موزیکال در قالب آنچه خود او جایگاه بایستهٔ آن در عرضه زیبایی‌شناسی مدرن می‌داند، تئاتر یونان باستان و یا به بیان دقیق‌تر برداشت قرن نوزدهمی ماهیت تراژدی یونان باستان است. اجراهای فستیوال بیروت نیز تلاشی سنجیده در بازآفرینی حال و هوای مذهبی و شهری فستیوال دیونیزوس بود که سه‌گانهٔ اشیل، نخستین بار در آن به روی صحنه رفت.

تلاش‌های بسیاری به منظور ردیابی و شناسایی اندیشه‌های خداشناسانهٔ شاهکارهای اشیل صورت گرفته است و خاستگاه‌های گرایش و علاقهٔ واگنر به اسطوره‌شناسی و تأثیرپذیری عمیق او از فلسفهٔ آلمانی قرن نوزدهم از فوئرباخ گرفته تا شوپنهاور، تاکنون به تفصیل مورد مطالعه قرار گرفته است. مقالهٔ ذیل با ارجاع و بهره‌گیری مشخص از اسطوره در واکاوی رابطهٔ میان بشر و موجودات آسمانی، که به خلق مجموعه نمایش‌ها (یا نمایش‌های موزیکال) پیوسته‌ای برای تبیین ایدهٔ برقراری توازن قوای میان بشر و خدایان در گذر زمان انجامیده است، به مقایسهٔ دراماتورژی آثار اشیل و واگنر می‌پردازد.

◇ **واژگان کلیدی:** تریلوژی اورست، اشیل، حلقهٔ نیبلونگن، ریشارد واگنر، درام موزیکال، زیبایی شناسی مدرن، اندیشه‌های خداشناسانه، اسطوره.



سه‌گانهٔ **اورست** اشیل (که در سال ۴۵۸ قبل از میلاد نمایش داده شد) و **حلقهٔ نیبلونگن** اثر ریچارد واگنر، مجموعه‌ای شامل چهار موسیقی ـ نمایش که نخستین بار به تمامی در سال ۱۸۷۶ به مرحلهٔ اجرا درآمد، در زمرهٔ آثار برجستهٔ اروپایی قرار دارند. آشنایی من با سه‌گانهٔ اشیل به سال‌ها پیش به اواخر دههٔ ۱۹۵۰ باز می‌گردد، زمانی که دانشجوی رشتهٔ ادبیات کلاسیک و نمایش در دانشگاه بریستول بودم، پروفسوری یونانی به نام هـ. د. ف. کیتو آن را به من معرفی کرد. در همان سال کتابی از او با عنوان **فرم و مفهوم در نمایش** ـ تحقیقی نو دربارهٔ سه نمایش ـ به چاپ رسید که اکنون نیز از آثار ارزشمند به شمار می‌رود.[1]

پیچیدگی زبان، هنر تئاتر و اندیشه در این سه نمایش تا نیم قرن بعد همچنان مرا شیفتهٔ خود ساخته بود. پس از فرصتی که پیش آمد تا به تماشای اجرای کل مجموعه در اُپرای کیرُف[2] در تئاتر مارنیسکی به رهبری والری گرگی‌یف[3] در مرکز ولزملنیوم[4] در محل زندگی‌ام، کارديف در دسامبر ۲۰۰۶ بنشینم، به مطالعاتی جدی دربارهٔ **حلقه** پرداختم. هر چه بیشتر این دو اثر را با هم می‌سنجیدم، بیشتر متقاعد می‌شدم که آنها حقیقتاً محوری‌ترین مبحث در مورد تئاتر و مذهب به شمار می‌روند، چیزی که موضوع این کنفرانس نیز هست.[5]

برای شروع، نمایشنامه‌های اشیل را مورد بررسی قرار می‌دهیم. آنچه معمولاً از آن به عنوان تراژدی یونانی سخن می‌گوییم، بهتر است تراژدی آتنی نامیده شود. یونانیان از قرن ششم پیش از میلاد، هر بهار در آنچه دیونیزای بزرگ یا جشنوارهٔ دیونیزوس خوانده می‌شد، ورود خدای دیونیزوس به آتن را با اجرای رژه، قربانی کردن، خواندن اشعارغنایی (آوازی) و دراماتیک (نمایشی) جشن می‌گرفتند. تئاتری که محور این جشنواره بود، امروزه نیز در دامنه‌های آکروپولیس در مرکز آتن قابل دیدن است. سه تراژدی‌نویس بزرگ یونانی که آثارشان باقی مانده‌اند، تراژدی‌های خود را برای اجرا در آن تئاتر می‌نوشتند. این نمایش‌ها بخشی از مسابقه به شمار می‌رفت و قوانین خاصی در ارتباط با فرم (سبک) تئاتر، تعداد بازیگران، استفاده از ماسک، ویژگی‌های همسرایان و ... وجود داشت که باید کاملاً رعایت می‌شد. بُروس مک کُناچی در این زمینه می‌نویسد:

> در قرن پنجم تئاتر یونان به صورت ترکیبی از گفتمان مذهبی ـ شهروندی درآمده بود، موضوع استفاده از عوامل منحصراً ادبی در تراژدی یونانی که با **فن شعر** ارسطو آغاز شد، نزدیک به یک قرن بعد از دوران اوج نمایشنامه‌نویسان بزرگ تراژیک رواج یافت.

شاید بتوان تراژدی یونانی را با توجه به استدلالی دقیق‌تر تراژدی آتنی خواند. نه تنها تماشاچیان این نمایش‌ها را عمدتاً شهروندان آزاد آتنی تشکیل می‌دادند، بلکه موضوع مطرح شده در نمایش نیز شامل مضمونی عمیق و مورد علاقهٔ خاص مردم آتن بود. آن زمان دوره‌ای بسیار مهم در تاریخ آتن به شمار می‌رود. آتن رهبری یونان پهناور را به عهده گرفته و مبارزه برای حفظ قدرت باعث شده بود تا جنگ‌های پلوپونز را پیش ببرد که در آن تمامی ارزش‌های اخلاقی آتن به چالش کشیده شده بود. آن دوره همچنین متقارن با تغییر سیاسی عظیمی در آتن بود، دوره‌ای که برای نخستین بار در تاریخ، مردم آتن یک قانون اساسی سیاسی را پدید آوردند که به موجب آن قدرت و قضاوت دیگر تنها در دست یک گروه یا حاکم قدرتمند نبود، بلکه در اختیار خود مردم آتن گذاشته شده بود و بنابر آن، اصطلاح **دموکراسی** به وجود آمد. به تبع آن، نمایشنامه‌نویسان بارها و بارها با ظرافت خاص خود نگرانی‌های اخلاقی و سیاسی طرفداران آتنی خویش را مطرح کردند. به عنوان نمونه، در **اومنیدس** آخرین نمایش سه‌گانهٔ **اورست**، هیأت منصفهٔ متشکل از ریش‌سفیدان آتنی، اورست را که مادرش، کلیتمنسترا را به قتل رسانده بود، تبرئه می‌کنند و نمایش اینگونه پایان می‌یابد. این پایان نمایشی مناسبی برای چرخهٔ ظاهراً پایان‌ناپذیری از قتل و کیفر در خانهٔ آترئوس محسوب می‌شود که باقی این سه‌گانه در آن به تصویر درآمده بود. در عین حال، اشارهٔ واضحی است به آخرین رویدادهای سیاسی آتن، جایی که نفوذ سنتی نجیب‌زادگان با افزایش قدرت رهبران دموکراسی جدید کاهش یافته و همچنین شورای باستانی آتنی‌ها، آرئوپاگوس (یا تپهٔ آرس) قسمت اعظم قدرتش را از دست داده بود، اگر چه مسئولیت رسیدگی به پرونده‌های قتل را همچنان برعهده داشت. به نظر می‌رسد اشیل قصد داشت اثبات کند که این وظیفهٔ

باستانی و راستین آن شورا محسوب می‌شد، و محاکمهٔ اورست توسط هیأت منصفه به جای روند قدیمی و طولانی محاکمه که کیفری به دنبال داشت ـ مسأله‌ای که خانوادهٔ آترئوس را به مدت طولانی آزار داد ـ حرکتی از تاریکی به روشنایی بود و نباید از یاد ببریم که بدون کمک آتنا، الههٔ پشتیبان آتن، این مسأله دست‌نیافتنی بود. او بود که فرمان داد شهروندان آتنی دربارهٔ اورست قضاوت کنند و ریاست آن دادرسی را نیز برعهده داشت:

دادرسان این قتل را من منصوب خواهم کرد،
آنان را سوگند دهید و اینجا دادگاهی
برای همهٔ زمان‌ها برپا کنید.[۷]

به گفتهٔ یکی از محققان:

آنچه ما در این نمایش می‌بینیم، پیشرفتی جدید در تمدن آتن تحت رهبری دختر زئوس است.[۸]

آمیزش حکومت الهی و وظیفهٔ انسانی چیزی است که در متن تراژدی یونانی می‌بینیم و به نظر من، در نظر گرفتن آن به مثابهٔ نمایشی مذهبی، گزافه‌گویی نیست.

در مقابل، از دیدگاه واگنر، تئاتر نیمهٔ قرن نوزده اروپا، به خصوص تئاتر اُپرایی که مورد توجه خاص اوست، چیزی بیشتر از یک نوع سرگرمی بازاری بی‌اهمیت نبود:

این هنر است که تمام دنیای متمدن را در برگرفته است! ماهیت راستین آن صنعت، هدف اخلاقی آن دست یافتن به ثروت و هدف هنری آن سرگرم کردن کسانی است که وقت‌شان مستقیماً در دستان خودشان است.[۹]

واگنر به مقایسهٔ این شکل بی‌ارزش هنر و اهمیت اخلاقی و هنری که در تئاتر یونان یافته بود، می‌پردازد:

تاریخ نمونه‌ای ویژه از رابطه‌ای مطلوب بین مردم و تئاتر ـ چنان که من می‌پنداشتم ـ در اختیار من گذارده است. این رابطه را در تئاتر آتن باستان یافتم، جایی که درهای آن تنها در روزهای خاص ضیافت مقدس گشوده می‌شد، جایی که ذوق هنری با مراسم دینی مذهبی پیوند داده می‌شد. [...] یونانیان، هنر نمایش را همچون گزیده و نمونه‌ای از همهٔ آنچه در طبیعت‌شان وجود داشت به اوج خود رساندند. تئاتر در پیوند عمیقی با تاریخ، همچنان که در آثار هنری بازتاب یافته است، خود این ملت را در حال گفت و گو با خویش باز می‌تابید و این نمایشی شکوهمند و لذت‌بخش از ماهیت آن ملت بود.[۱۰]

با گذشت یک قرن و نیم از زمانی که واگنر این سخنان را تحریر کرد، نظر ما دربارهٔ تمدن آتنی‌ها تا حدی تغییر کرده است. امروزه پذیرفتن آنچه که واگنر و بسیاری دیگر از نویسندگان قرن نوزده آن را به عنوان کمال آرمانی می‌ستودند، نامحتمل به نظر می‌رسد. بسیاری از ما می‌پذیریم که او در بیان ضعف تئاتر معاصر برای مطرح ساختن اهداف بحث‌انگیز خویش اغراق کرده است. با این وجود، کوشش برای دستیابی به تئاتری کاملاً دگرگون شده که شامل استفاده از هنر زبان، موسیقی، نمایش و رقص است ـ همانند آنچه در تئاتر یونان وجود داشت ـ در عمق آثار واگنر به عنوان موسیقیدان و نویسنده به چشم می‌خورد. او با انرژی خارق‌العاده‌ای، مجموعه‌ای از کتاب‌ها و مقاله‌ها در نقد تئاتر معاصر و شرح مفصلی از دیدگاه‌هایش دربارهٔ «اثر هنری آینده» منتشر کرد. مهم‌تر آن که، او تصنیف مجموعه‌ای بزرگ از موسیقی ـ نمایش‌هایی (به عنوان نمونه مجموعهٔ **حلقه**) را آغاز کرد که بینش هنری او را به واسطهٔ آنها بهتر می‌توان دریافت. قاطعیت واگنر در بیان دیدگاه‌هایش در سرتاسر حرفهٔ هنری‌اش چشمگیر بود. او زمان زیادی از زندگی حرفه‌ای‌اش را در تبعید سیاسی گذراند و تقریباً همواره با مشکلات مادی دست به گریبان بود. امکانات مالی که او برای اجرایی رضایت‌بخش از کارهایش بدان‌ها نیاز داشت، به ندرت برایش فراهم بود، و تنها پس از سال ۱۸۶۴ که لودویگ دوم سلطنت باواریا را به عهده گرفت و بی‌مضایقه به آهنگساز کمک کرد، آمال و خواسته‌های واگنر تحقق یافت. همچنین او به سرپرستی ساختمان فستیوال تئاتر[۱۱] که عمیقاً باور داشت می‌توان هنر نمایش را در آن مکان به جایگاه واقعی‌اش بازگرداند، گمارده شد. در دههٔ ۱۸۴۰ بود که برای نخستین بار واگنر به فکر استفاده از افسانهٔ نیبلونگن برای خلق یک موسیقی ـ نمایش در مقیاسی وسیع افتاد و به رغم مشکلاتی که وجود داشت، این هدف را کنار نگذاشت. سرانجام در اوت ۱۸۷۶، **حلقه** در **فست پیلهاوس**[۱۲] بیروت برای نخستین بار به طور کامل در جشنوارهٔ تئاتری اجرا شد که با جشنوارهٔ آتنی دیونیزوس رقابت می‌کرد.

با این وجود هنگام مقایسهٔ دستاوردهای واگنر و اشیل

در می‌یابیم که تفاوت‌های چشمگیری بین آن دو وجود دارد. نمایشنامه‌نویس یونانی آثارش را برای تئاتری که از پیش وجود داشت، در چارچوب کلامی فرهنگی ریشه‌دار و با بهره‌گیری از قاعده‌های تئاتری و ادبی که برای تماشاگرانش آشنا بود، می‌نوشت. واگنر هیچ یک از این امتیازها را نداشت: به تعبیری، تمام چیزهایی که او به تماشاگرانش عرضه می‌کرد، از ساختمان فستیوال تئاتر با تنظیماتی جدید برای نورپردازی و مخفیگاه ارکستر تا تصاویر بصری، روایی و موسیقیایی که برای افسانهٔ نیبلونگن خلق کرده بود، همگی محصول نبوغ خلاقهٔ خودش به شمار می‌رفت. وانگهی اثر واگنر تنها برای معدود مخاطبان علاقه‌مند طبقهٔ متوسط دوستدار موسیقی و اپرا خوشایند بود تا مردم عامی که در تئاتر دیونیزوس گرد می‌آمدند.

چنان که می‌دانیم تراژدی یونان شکل روایی خود را از اساطیر می‌گرفت. به اعتقاد واگنر: «تراژدی چیزی جز کمال هنری اسطوره نیست.»[۱۳] واژهٔ یونانی Mythos در اصل به معنی چیزی که قابل بیان یا روایت باشد، بود و ارسطو آن را برای اشاره به طرح داستانی و توالی بروز حوادث در تراژدی به کار می‌برد.[۱۴] امروزه ما از واژهٔ mythology (اسطوره‌شناسی) برای اشاره به بخش‌های کهن‌تر داستان‌های مربوط به خدایان و قهرمانان باستانی استفاده می‌کنیم که اغلب همراه با مایه‌های اخلاقی یا مذهبی سینه به سینه یا در قالب منظومه‌های حماسی به ما رسیده است. برای تراژدی‌نویسان یونانی، متداول‌ترین منابع برای طرح داستانی، جنگ تروا و رویدادهای پس از آن است. بعد از آنکه پاریس، هلن همسر شاه منلاس را ربود، یونانیان این جنگ را در مقابل شهر تروا برپا کردند. **هومر** این داستان را در اشعار حماسی‌اش **ایلیاد و اودیسه** شرح داده است. **اورست** نمونهٔ بارزی در این زمینه است. حوادث بر محور بازگشت شاه آگاممنون بعد از پیروزی در تروا و قتل او توسط همسرش کلیتمنسترا می‌گردد و تا انتقام‌جویی متعاقب آن قتل به دست پسرش اورست ادامه می‌یابد. ممکن است یک خوانندهٔ امروزی تصور کند که بنا نهادن طرح داستانی براساس یک روایت مشهور که پیش از این وجود داشته محدودیتی در برابر خلاقیت یک نمایشنامه‌نویس است، امّا این دیدگاه بی‌شک نادرست است. اشیل همانند دیگر نمایشنامه‌نویسان یونانی ساختار اسطوره‌ای را در پایان‌های نمایشی آثارش تعدیل کرد. او اصول تئاتری حیرت‌آوری ارایه داد: ورود آگاممنون در ارابه‌ای آکنده از غنایم جنگ تروا و در ارابهٔ بعدی برده و معشوقهٔ جدیدش، پیشگو کاساندرا؛ استقبال ریاکارانهٔ کلیتمنسترا از شوهرش، هنگامی که او را به قدم نهادن بر روی فرشینه‌ای سرخ رنگ ترغیب می‌کند که آن را به افتخار وی گسترانده بود، فرشی که آگاممنون را به سمت کاخ سلطنتی و مرگ هدایت می‌کند. در نمایش دوم این تریلوژی **The Libration Beauers**، لحظهٔ دردناکی وجود دارد، هنگامی که کلیتمنسترا در می‌یابد مسافری که از ورودش به کاخ استقبال کرده، کسی نیست جز پسرش اورست که برای انتقام‌جویی از قتل پدرش بازگشته است.

کلیتمنسترا در برابر او زانو می‌زند و سینهٔ برهنه‌اش را نشان می‌دهد:

درنگ کن پسرم ـ این نیز برایت مهم نیست، فرزندم؟

سینه‌ای که به دهان گرفته‌ای، ساعت‌ها با آن در عالم خواب و بیداری به سر برده‌ای،

شیری که آرام از آن می‌نوشیدی و باعث رشد و شکوفایی تو شد؟[۱۵]

در لحظهٔ غیرمنتظره‌ای سرشار از شک و دودلی، اورست درنگ می‌کند و به ملازم خویش پیلادس می‌نگرد. وی نیروی تازه‌ای به ارادهٔ او می‌بخشد:

پس آینده چه می‌شود؟ و همین‌طور فرمان آپولو،

سروش معبد دلفی، سوگند و پیمانی که به آن قسم خورده‌ایم؟

نوع بشر را دشمن خود کن، نه خدایان را.[۱۶]

برای نخستین بار در این سه‌گانه، شاهد تعارض میان احساس بشری و عدالت مقدر شده از جانب خداوند هستیم و همین عدالت است که در پایان این سه نمایش تفوق می‌یابد **اومنیدس** نیز سرشار از شاهکارهای بصری و نمایشی است. نمایش با رژهٔ مشعلدارانی پایان می‌گیرد که در آن، اومنیدس و همراهانش از گرفتن انتقام وحشتناک سر باز می‌زنند و به شکرانهٔ رسیدن به خانهٔ تازه‌شان ـ شهر آتن ـ به الههٔ آتنا می‌پیوندند.

بدین ترتیب، اشیل توانست دستمایه‌های اساطیری‌اش را با

تأثیرات نمایشی تطبیق دهد. او همچنین آزاد بود تا برداشت‌اش را از نیروهای الهی نهفته در اعمال انسانی به نمایش بگذارد. از جهتی **اورست**، براساس گفتهٔ ارسطو، نمایشی است سرشار از هیجانات انسانی پیرامون کردارهای خشونت‌آمیز یک خانواده که به موجب آن‌ها، احساسات غم‌انگیز در مخاطبان برانگیخته می‌شود.[۱۷] این سه‌گانه از سوی دیگر کاوشی پاینده دربارهٔ مکافات الهی در جهان بشری است. زئوس، آرتمیس، آپولو و آتنا به همان اندازهٔ آگاممنون، کلیتمنسترا و اورست در بروز وقایع دخالت دارند.

آپولو و آتنا نه تنها در نمایش آخر این سه‌گانه در صحنه ظاهر می‌شوند، بلکه خدایان یا نیروهای آن جهانی که آنها مظهرشان به شمار می‌روند، پیوسته در سرتاسر نمایش‌ها حضور دارند.

از رنسانس به بعد، شاعران، نمایشنامه‌نویسان و هنرمندان از شخصیت‌های اسطوره‌ای روم و یونان استفاده می‌کردند تا معنایی تمثیل‌گونه و قابل قبول به آثارشان بخشند. اما این هدفی نبود که واگنر در نظر داشت، زیرا او معتقد بود تنها در قالب افسانه‌های آلمانی می‌تواند معنای هنرش را به ملت آلمان منتقل کند. **Nibelungenlied** یا منظومهٔ نیبلونگن شعر حماسی آلمانی نسبتاً مهمی است که پیدایش آن به سال‌های حدود ۱۲۰۰ قبل از میلاد بر می‌گردد. در نیمهٔ دوم قرن هجدهم، نسخهٔ جدیدی از این شعر یافت شد و مجمع‌های ادبی و دانشگاهی «با حسن نیتی تقریباً مشابه آن را معادل آلمانی ادبیات هومری به شمار آوردند.»[۱۸] و از این رو به آن بسیار اهمیت دادند. در نیمهٔ اول قرن نوزدهم، آگاهی عمومی به تدریج افزایش می‌یافت و این آگاهی علاقه به آثار باستانی آلمانی به ویژه در زمینهٔ فرهنگ عامه و مردم را شکل داد و به اوج خود رساند. این مضامین به ویژه در آثار ارزشمند **برادران گریم** ثبت و جمع‌آوری شده است.[۱۹] این مسأله نشان می‌دهد که دستمایهٔ **Nibelungenlied** بسیار قدیمی‌تر از نسخهٔ قرون‌وسطایی است که کمال مطلوب یک قصهٔ عشقی موقر را باز می‌تاباند و این مضمون عیناً به منظومه منتقل شده است. شواهد دیگری از داستان‌های بلند آلمانی و اسکاندیناوی که اخیراً به دست آمده‌اند، نخستین بخش‌های اسطوره را در بردارند و اکنون اطلاعات تازه‌ای دربارهٔ آنها به دست آمده است: اسطورهٔ نیبلونگن داستانی سیاه و بدوی دربارهٔ خدایان پیش از مسیحیت را باز می‌گفت که خدای اسکاندیناویایی، اُدین یا وُتان آنها را هدایت می‌کرد. او قدرت‌اش را از غول‌های نیبلونگن مطالبه و والهالا را به مثابهٔ خانه و دژی برای خدایان خلق کرد. وُتان بود که اساس قانون را پایه گذاشت و پدر نخستین انسان‌های قهرمان صفت شناخته شد: زیگفرید که نقش بسیار برجسته‌ای در **حلقه** دارد، نوهٔ او بود. در ساگاها (داستان‌های بلند نروژی و ایسلندی در قرون وسطی ـ م.) عصر خدایان در آخرین نبرد آنان در برابر قهرمانان به پایان می‌رسد و آتش و سیلاب والهالا را از بین می‌برد.

هنگامی که واگنر برای نخستین بار از مضمون اسطورهٔ نیبلونگن برای یک لیبرتو (متن یک اپرا) استفاده کرد ـ **Siegfrieds Tod** (**مرگ زیگفرید**) در ۱۸۴۷ ـ که در سال‌های بعد زمینهٔ فعالیت‌های دیگر وی را نیز فراهم آورد، و به صورت اصلاح شده برای **Götterdämmerung** (**دوران انحطاط خدایان**) در مجموعهٔ **حلقه** اجرا شد، بسیار تحت تأثیر لودویگ فوئرباخ فیلسوف، مشهورترین فرد در گروه به اصطلاح **هگلیست‌های جوان**، قرار داشت. نظریات فوئرباخ برای فهم عقاید واگنر دربارهٔ خدایان بسیار مهم هستند که من به تفضیل به بیان آنها از پژوهش برایان مگی خواهم پرداخت:

اصل فلسفهٔ فوئرباخ که به معنای دقیق کلمه توسط واگنر در اتوبیوگرافی‌اش مورد بررسی قرار گرفته است، به این نکته اشاره دارد که نه تنها خدا یا خدایان بشر را خلق نکرده‌اند، بلکه این بشر است که آنها را به وجود آورده؛ در نتیجه برای درک مذهب باید آن را کاملاً دستاورد ذهن آدمی در نظر گرفت [...] از این رو به باور او، اگر مذهب را به درستی بشناسیم، خود آن مسلماً حقایق اساسی را آشکار خواهد کرد، اما آن حقایق اصیل دربارهٔ خودمان نیز هستند و این همان نگرش فوئر باخی است، نه برای کنار گذاشتن مذهب به عنوان مجموعه‌ای از داستان‌های خرافی و جادویی، بلکه برای ارزیابی صادقانهٔ آن به عنوان پدیده‌ای عمیقاً رهگشا دربارهٔ انسان‌ها.[۲۰]

آن سال‌ها، سال‌های انقلاب درونی واگنر بودند. او که پس از شرکت در یک شورش مجبور شده بود موقعیت‌اش در درسدن را رها کند و به تبعید برود، باور داشت و امیدوار بود که نظام

اجتماعی جدیدی در آستانهٔ تأسیس قرار دارد. این عقاید، گر چه به طـور ضمنی، او را به خلق **حلقه** رهنمون شـدند. طلای ناب رودخانهٔ راین را که آلبریش کوتاه قد و خپل از دختران رودخانهٔ راین ربود و از آن حلقه‌ای سـاخت، نمایانگر ثروت و سـعادت است، اما همانند دارایی‌های جامعهٔ آزمند سرمایه‌داری مصیبت و بلا را با خود به همراه دارد. کسی که طلا را صاحب می‌شود، باید از عشق چشم بپوشد و همچنان که طلا بی‌رحمانه دست به دسـت منتقل می‌شود، همهٔ صاحبان خویش را نابود می‌سازد تا آنکه نهایتاً والکری برونهیلد[۲۱]، انسـان را با عشق خود نسبت به زیگفرید خلق می‌کند و قبل از آنکه در شـعله‌های آتش والهالا به کام مـرگ فرو رود، حلقهٔ طلا را به دختـران رودخانهٔ راین باز می‌گرداند.

سرانجام عقیدهٔ واگنر دربارهٔ امکان تغییر سیاسی انقلابی به تدریج رنگ می‌بازد و به سـبب آن به تمدن تجدد طلب می‌گراید که در پایان نمایش **اورسـت** نیز به تصویر کشیده شده است.[۲۲] فضیلت مهم قهرمانان بیش از آن که پیکار با جهان باشـد، توبه بود و والاترین احساسـی که آنها در آرزویش بودند نه در عمل قهرمانانه و زندگی در کنار عامهٔ مردم، بلکه در عشقی شخصی، فنا شـده و دسـت نیافتنی به یک فرد تجلی می‌یافت.[۲۳] در سال ۱۸۵۴ واگنر اثر آرتور شوپن هاور به نام **Die welt als wille und Vorstellung (جهان به مثابهٔ اراده و اجرا)** را خواند که نخستین بار در سال ۱۸۱۹ منتشر، اما برای سال‌ها تقریباً نادیده گرفته شد. واگنر بلافاصله دریافت شوپن هاور فلسفه‌ای را ارایه داده که کاملاً بیان‌کنندهٔ یأس و ناامیدی فزایندهٔ اوست نسبت به آن نوع فعالیت سیاسـی که بر پایهٔ امید به بهبود شرایط زندگی انسان پایه‌گذاری شده است. شوپن هاور دیدگاهی تیره نسبت به زندگی داشت. هستی صرفاً مجموعهٔ پایان‌ناپذیری از «خواستن، آزمودن، امیدوار بودن، کوشش کردن، جنگیدن و آرزو داشتن» است. با برآورده شدن یک آرزو خواستهٔ دیگری به سرعت جای آن را می‌گیرد، در نتیجه خواستن هرگز پایان نمی‌یابد تا آنکه در نهایت به واسطهٔ مرگ از بین برود. در این صورت تنها و بهترین کاری که از ما بر می‌آید چشـم پوشیدن از اهداف احمقانه جهان پیرامون‌مان است.»[۲۴]

به علاوه، شوپن هاور بر این باور بود که موسیقی والاترین شکل هنرهاست:

موسیقی بازتاب تمایل به متافیزیک است و به این سبب است که به نظر می‌رسـد از عمیق‌ترین ژرفا، عمیق‌تر از آنچه که برای دیگر هنرها قابل فهم اسـت، با ما سـخن می‌گوید، در حالی که نمی‌توانـد با اسـتفاده از زبان خود را بازگو کند یا به واسـطهٔ نیروی عقلانی درک شود.[۲۵]

به این ترتیب **حلقه** در مدت زمانی طولانی که صرف آفرینش آن شد، از تصویر انسانی که می‌کوشید پس از نابودی خدایان، به جهانی نو و متعالی دست یابد به چیزی بسیار پیچیده‌تر تبدیل شد که در آن بی‌شک بر برتری عشق در شخصیت‌های زیگفرید و برونهیلـد (و در Die walküre، زیگموند و زیگفیلد خواهر - برادر) تأکید می‌شود، اما این عشق تنها به بهای رهایی از هستی تحقق می‌یابد. واگنر خود این مسـأله را در نامه‌ای که در سـال ۱۸۵۶ به یکی از دوستان‌اش نوشته است، توضیح می‌دهد:

امـا این بار [هنگامی که مشـغول کار بر روی **Siegfrieds Tod** بود] می‌خواهم مقصـودم را حتی به گونه‌ای واضح‌تر در مورد اجرای تمام اسـطوره نیبلونگن بیان دارم، با نمایش آنکه چگونه نخسـتین کار اشتباه، دنیایی شـیطانی پدید آورد و بعد این جهان به بخش‌های کوچکتری تقسـیم شـد تا به ما بیاموزد باید شـیطان را بشناسیم و پایه‌های فکری‌اش را از بین ببریم و به جای آن دنیای راسـتین را شکل دهیم. در آن زمان به سختی آگاه بـودم که در طراحی کارم، در واقع در نخسـتین طرح‌هایم ناآگاهانـه مضمونی بی‌انـدازه عظیم و به تمامـی متفاوت مرا راهنمایی می‌کند و به جای تصور دوره‌ای از گسترش جهان، به همـان اصل و غایت خود جهان در همهٔ مرحله‌های ممکن آن پی بردم و همچنین پوچی آن را دریافتم.[۲۶]

در همین حال شـیوهٔ تصنیفی واگنر نیز به نحو نامحسوسی تغییر می‌کنـد، موسـیقی در جایگاهی والاتـر از گفت‌وگوهای صحنه قرار می‌گیرد و نقشـی بیشـتر از همراهی با متن و تحت تأثیـر قرار دادن آن ایفا می‌کنـد: «نمایش بر روی صحنه، تجلی موسیقی است، موسیقی در انسان‌ها و اعمال‌شان تحقق یافته و مجسم شده است.»[۲۷]

به ایـن ترتیب هم اشـیل و هم واگنر از منابع اسـطوره‌ای خویش بهره جسـتند تا پندارهایشـان دربارهٔ جایگاه انسان در

جهان را مورد کارش قرار دهند و بپرورانند، نه آنکه فقط ساختار اعتقادی را که وجود داشت، تقویت کنند. همهٔ دانشمندان به اندازهٔ هـ. د. ف. کایتو پیش نمی‌روند که دربارهٔ اندیشهٔ «زئوس مترقی و آپولوی مترقی» بحث می‌کرد[۲۸] که از جمله خدایانی به شمار می‌روند که به واسطهٔ قوانین بی‌رحمانهٔ غیرمنطقی شکل می‌گیرند و حکم فرمایی‌شان را به کمک همین قوانین آغاز می‌کنند، اما در گذر زمان حکومتی رئوف‌تر را شکل می‌دهند که در آن، شفقت و احساسات بشری ما دربارهٔ عدالت نیز نقشی دارند. اما اشیل قطعاً به توصیف رخدادها در مقیاسی غول‌آسا می پردازد: ماهیت سه‌گانهٔ او تضادی است که در تمام نسل‌ها وجود دارد، این مسأله از عمل آگاممنون که دخترش ایفی‌ژنی را به دست خود قربانی می‌کند ـ و همین دلیل اصلی کلیتمنسترا برای کشتن آگاممنون است ـ تا ضیافت تی‌یستس در یک نسل قبل‌تر گسترش می‌یابد که رقیب‌اش آترئوس او را به خوردن گوش بچه‌هایش مجبور می‌سازد[۲۹] و همچنین از نظر زمانی و مکانی ادامه و از آرگوس به آتن انتقال می‌یابد. جایی که اورست سرانجام از گناه می‌رهد و تطهیر می‌یابد. برای چنین مضمون عظیمی، که از اسطورهٔ ابتدایی ضیافت تی‌یستس تا تمدن رقم‌زده برای شهر آتن امتداد می‌شود، ترسیم وحدت عمل ارسطویی که در عملی غمبار و خشونت‌آمیز متمرکز شده است، آشکارا ناقص به نظر می‌آید. مقررات نمایش تراژدی در جشنواره دیونیزوس در آتن صراحتاً قید می‌کرد که هر نمایشنامه‌نویس در این رقابت باید سه نمایش ارایه دهد (و لازم بود نمایش ساتیر پرشوری هم در پایان آنها اجرا شود): چه بپذیریم که اشیل تنها نمایشنامه‌نویسی است که این سه تراژدی را در قالب یک سه‌گانهٔ منسجم به هم پیوند داده و چه این مسأله را نپذیریم، یک نکته کاملاً واضح است: وی با نوشتن این تراژدی توانست پیشرفت قوانین **dike** را در گذر زمان به خوبی به تصویر بکشد.

واگنر نیز به موضوعات بسیار عظیمی پرداخت که ناگزیر باید در طول زمان و در گذر نسل‌ها حل شوند. در نمایش افتتاحیه **Das Rheingold**، تنها خدایان، الهه‌ها، نیبلونگن‌ها، غول‌ها و دختران راین را مشاهده می‌کنیم.

تا قبل از Die Walkür چیزی از ارزش‌های انسانی نمی‌بینیم تا اینکه عشق بین زیگموند و زیگلیند پیش رویمان قرار می‌گیرد و جایی شاهد اولین تعارض میان ارزش‌های انسانی و اصول خدایان هستیم که برونهیلد برای آنکه از زیگموند محافظت کند، وتان را به مبارزه می‌طلبد. در دو نمایش پایانی مجموعه، شاهد تبلور این مضامین پیرامون زیگفرید هستیم که مخفیانه از زیگلیند در حال مرگ زاده شد، ترکیب پیچیده‌ای از عشق، خیانت، خودشناسی و انکار نفس (توبه) که زیگفرید، وتان و برونهیلد را احاطه کرده است.

هر دو نمایشنامه‌نویس در آثارشان عقیده‌ای را به تصویر می‌کشند که در طول زمان آشکار می‌شود. آنها به جای نمایش اعمال و احساسات یک شخصیت، قالب‌های تکرار شوندهٔ تصویری را به هر دو صورت بصری و کلامی به کار می‌گیرند تا شعر نمایشی‌شان را با وحدت هنری پیوند دهند. برای اشیل مضمون برآمدن روشنایی از دل تاریکی اهمیت دارد، به اضافهٔ مضامین جنبی، چون تله‌ای که آگاممنون را قبل از مرگش گرفتار می‌کند و این مسأله هنگامی که اورست جسد مادرش را در معرض دید می‌گذارد، دوباره نمایان می‌شود. مهم‌تر از همهٔ اینها، اشاره‌های پی‌درپی به dike، عدالت و کیفر است، واژه‌ای که با صورت‌های متفاوت و معناهای گوناگون بارها و بارها در سرتاسر این سه‌گانه تکرار می‌شود تا آنکه آتنا اعضای هیأت منصفهٔ آتن را که مظهر فیزیکی مفهومی جدید از عدالت‌اند، به روی صحنه فرا می‌خواند.[۳۰] برای واگنر نیز مضمون‌های تکراری دیگری که به همان اندازهٔ حلقه مهم‌اند، بارها و بارها نمایش داده می‌شوند. مضمون‌هایی چون قدرت آتش، ویژگی‌های شمشیر زیگفرید، نیزهٔ وتان، خاکستر جهان یا درختی که او قطع می‌کند. مهم‌تر آن که در **حلقه** شاهد درون‌مایه‌های موسیقایی یا **leitmotiven** مرتبط با شخصیت‌های معینی هستیم که عمل نمایشی را در طول اجرا همراهی می‌کنند.

در **اومنیدس**، خدایان که هرگز عملاً به نمایش در نیامده‌اند، بالاخره بر روی صحنه ظاهر می‌شوند. تمام تجربه‌های مذهبی را نمی‌توان با نمایش خدا یا الهه‌ای بر روی صحنه به تصویر کشید. این مسأله شاید فقط در صورتی امکان‌پذیر باشد که تئاتر را گونه‌ای خطابهٔ مذهبی یا بخشی از جست‌وجوی خلاق عمیق‌ترین تجربه‌ها و آرمان‌هایمان در نظر بگیریم؛ در این صورت یک نمایشنامه‌نویس می‌تواند خدایان را به نحو شایسته‌ای به

صورت شمایل‌های انسانی بر روی صحنه به تصویر بکشد. واگنر (که بی‌تردید اندیشهٔ فوئرباخ را باز می‌تاباند) در این باره صراحتاً می‌گوید:

خدایان و الهه‌ها نخستین آفرینش‌های استعداد شعری بشر هستند: انسان به کمک آنها ماهیت رویدادهای طبیعی را که از منشأیی ناشی شده‌اند، به خود می‌نمود. گرچه در ورای این منشأ وی فطرتاً چیزی جز ماهیت انسانی خویش؛ که ضمناً این منشأ به تنهایی بر مبنای آن استوار بود، نمی‌یافت. در نتیجه، او باید خدایش را پیش از خود و به شکلی به تصویر می‌کشید که نه تنها بدین شیوهٔ انسانی در نگرش به پدیده‌ها پاسخ گوید که همچنین قابل دریافت و فهم برای سایر انسان‌ها باشد.[۳۱]

اما در اینجا باید به تفاوت بسیار مهم بین آتن عصر اشیل و اروپای قرن نوزده زمان واگنر توجه کنیم. سقراط فیلسوف تقریباً ده ساله بود که **اورست** نمایش داده شد. هرودوت تاریخدان نیز احتمالاً در آن زمان پسر جوانی بوده است (تاریخ تولد دقیقش نامشخص است). قبل از سقراط فیلسوفانی که می‌کوشیدند ماهیت جهان را شعرگونه بنویسند در بسیاری موارد از همان ویژگی‌های تصویرپردازی شاعران حماسی و نمایشی بهره می‌جستند. قبل از هرودوت، مرز مشخصی که مورخان سعی می‌کردند تا بین اسطوره و حقایق عینی ترسیم کنند، به ندرت وجود داشت. تماشاگران تراژدی‌های اشیل در جهانی رشد یافته بودند که همه‌چیز دربارهٔ گذشته، جهان اطرافشان و قوانین طبیعی و اخلاقی را که بر آن حکم می‌راند تقریباً به تمامی به واسطهٔ زبان و تصاویر شعری فرا گرفته بودند. آنها قادر بودند به آسانی خدایان‌شان را همان طور که بودند، ببینند؛ در هیأت نیروهای فرا زمینی که اگر انسان سر به مخالفت با آنها برمی‌داشت، او را نابود می‌کردند. خدایانی در شمایل انسانی که در دنیای زمینی کار، صحبت و فعالیت می‌کردند. اشیل در توصیف خانهٔ آترئوس به عنوان قربانی **اورینیس**، هنگامی که فیوریس خواهان کیفر برای اعمال خشونت‌آمیزی است که در خانواده رخ داده، مجاز ادبی پرطمطراق به کار نمی‌برد، بلکه به سادگی از زبانی بهره می‌جوید که در آن عموماً پرسش‌هایی دربارهٔ نظام اجتماعی و عدالت مطرح شده است. وقتی کلیتمنسترا به گروه همسرایان می‌گوید که هفائستوس بود که خبر سقوط تروا را به او داد:

خدای آتش ـ شعله‌های آتش از آیدا زبانه می‌کشید![۳۲]

این جمله صرفاً روایت شاعرانهٔ او از علامت آتش در نوک کوه که پیام را از تروا به آرگوس منتقل می‌کرد، نیست: این ادعای غرورآمیزی است که نشان می‌دهد آتش به عنوان یکی از نیروهای عناصر چهارگانه از ملکه حمایت کرده و او را قادر ساخته مراسم استقبال مرگباری برای بازگشت آگاممنون مهیا کند و تماشاگران نیز این را درمی‌یابند.

این رابطهٔ مستقیم بین زبان و اسطوره، برای واگنر فراهم نبود. قصه‌های نیبلونگن را که **حلقه** براساس آنها تألیف شده بود، مخاطبان به واسطهٔ تحقیقات دانشگاهی که در آن زمان به طور نسبی روی این قصه‌ها انجام شده و اهمیت آنها را آشکار کرده بود، می‌شناختند (البته اگر اصلاً چنین شناختی وجود داشت). اگرچه ممکن است از خود بپرسیم تماشاگران آثار اشیل حقیقتاً تا چه اندازه به خدای قدرتمندی به نام زئوس، در مفهوم Dike، تعادل و عدالت اعتقاد داشتند و می‌پنداشتند زئوس همهٔ آنها را هدایت می‌کند، اما این به هر حال از مضامین اصلی **اورست** به شمار می‌آمد که قابل درک و مأنوس برای تمام تماشاگران بود. درست برعکس، هیچ کس در روزگار واگنر به وجود خدایی قدرتمند به نام وتان اعتقاد نداشت و نمی‌کوشید زندگی‌اش را براساس جادو و جنبل‌های وتان پیش ببرد و پیمان‌ها و توافق‌هایی که اساس قانون به شمار می‌رفت و روی دستهٔ نیزهٔ او حک شده بود. واگنر نیز از مخاطبانش انتظار نداشت به وتان اعتقاد داشته باشند: خدایان برای واگنر همچون فوئرباخ ساختهٔ ذهن آدمی بودند. تماشاگران اثر او باید به کمک نیروی عقلانی‌شان آگاهانه وارد دنیای خدایان، کوتوله‌ها، غول‌ها و دختران راین تصویر شده در این نمایش می‌شدند. واگنر در این مسأله تردیدی نداشت که افسانهٔ نیبلونگن عمیقاً در ضمیر ناخودآگاه آلمانی‌ها ریشه دارد و او در موسیقی ـ نمایش‌هایش در پی تجسم آن اسطوره بود. در این مقاله به برخی از مفاهیمی که واگنر مایل بود ما در این اسطوره به آنها پی ببریم، اشاره شده است، اما خوانش نقادانهٔ **حلقه** نمی‌تواند ابهام و تضادی را که در این متن وجود دارد، نفی کند. دلیل این مسأله تا حدی به سبب زمان طولانی شکل‌گیری آن است که در آن مدت اعتقادات

شـــخصی واگنر، دگرگون می‌شـــود و صورت جدیدی می‌یابد و تا اندازه‌ای نیز بی‌تردید به علت دشـــواری‌های ناشـــی از رابطهٔ پیچیده میان اســطوره، فرم و مفهوم در اثر است که واگنر قادر به توضیح تمام آنها نبود.

سرانجام توجیه **حلقه** در موسیقی شکوهمند آن نهفته است، و چنان که شـــوین هاور تأکید می‌کرد، موسیقی در ورای قلمرو تحلیل خردمندانهٔ آن قرار دارد.[۳۳]

همان طور کـــه الیزابت مگی نیز اشـــاره می‌کنـــد: «در انتها واگنر]، از کوشش برای نوشتن متن در پایان بخشیدن به نمایش دست کشید و همه چیز را به موسیقی واگذار کرد تا پایان نمایش را رقم بزنند.[۳۴]

بســـیاری از منتقدان اظهار داشـــته‌اند کـــه پژوهش دربارهٔ اســـطوره در جهانی که واقعیت‌های مذهبی دیگر همانند گذشته رواج ندارد، موضوع اصلی تئاتر و شعر اروپایی در قرن گذشته به شـــمار می‌رود. در این زمینه می‌توان به **تـــی. اس. الیوت**، و **ب. ییتز** و **یوجین اونیل** اشـــاره کـــرد. دیگران نیز به پیروی از **برتولت برشت** (مخالف سرســـخت زیبایی‌شناســـی واگنری)، عنـــوان کرده‌اند که تنها راه صادقانه برای رویارویی با وضعیت کنونی بشـــر در قرن‌های بیستم و بیســـت و یکم، تحلیل شرایط جامعهٔ مادی است. در پایان امیدوارم دست کم نشان داده باشم که **حلقهٔ نیبلونگن** و سه‌گانهٔ اشیل را، که **حلقه** عمیقاً مرهون آن است، نمی‌توان در بحث‌های جدی مورد بی‌اعتنایی یا بی‌توجهی قرار داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانویس‌ها:

1- H.D.F.Kitto, Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and of Hamlet, London 1956.
2- Kirov
3- Valery Gergiev
4- Wales Millennium

نمایش مسأله که واگنر به یونانی‌ها مرهون است، البته مشهور و ثبت شده است. مقایسهٔ جامعی دربارهٔ این دو اثر در این مقاله به عمل آمده است:
Michael Ewans, Wagner and Aeschylus: The Ring and The Oresteia, London 1982.
7- Aeschylus, The Eumenides, ll.458-505, in Aeschylus, The Oresteia, translated by Robert Fagles, New York and London 1966.
8- R.P. Winnington-Ingram, Studies in Aeschylus, Cambridge 1983, p.167.
9- Albert Goldman and Evert Sprinchorn, ed., Wagner on Music and Drama: A Compendium of Richard Wagner's prose works, translated by H.Ashton Ellis, New York 1964, p.37.
10- Wagner on Music and Drama, p.63.
11- Festival Theatre
12- Festpielhaus

۱۳ـ عنوان شده در H.F. Garten, **Wagner the Dramatist,** London, p.77.

۱۴ـ طرح داستانی در تعریفی ساده عبارت است از: ترکیب اتفاقات یا آنچه که در داستان به وقوع می‌پیوندد (**Poetics** 1450, tr.Ingram Bywater) برای ارسطو، طرح داستانی مهم‌ترین بخش تراژدی به شمار می‌رفت.

15- Aeschylus, The Libration Bearers, ll.896-8, tr. Robert Fagles.
16- l.l. 900-3, tr. Robert Fagles.

۱۷ـ شاعر باید در جست‌وجوی موقعیت‌هایی باشد که اعمال فاجعه‌آمیز در آنها رخ می‌دهد، هر چند شاهد این اعمال در یک خانواده باشیم. به عنوان مثال هنگامی که قتل یا چیزی شبیه آن به دست برادر در مورد برادر، پسر در مورد پدر، مادر در مورد پسر، یا پسر در مورد مادر رخ می‌دهد یا اینکه در ذهن خود به این مسأله می‌اندیشند (**فن شعر**).

18- Elizabeth Magee, Richard Wagner and The Nibelungs, Oxford 1990, pp.2-3.
19- Richard Wagner and the Nibelungs, pp.2-8.
20- Bryan Magee, Wagner and Philosophy, London 2000, p.52.
21- Valkyrie Brünnhilde

۲۲ـ فلسفهٔ دیگری که بر واگنر جوان تأثیر گذاشت، فلسفهٔ هگلی بود که تعالی روح بشری و دستیابی به حد اعلای آن را در گذر از مجموعه‌ای منطقی منشکل از تقابل‌های اصول متقابل توصیف می‌کند. این نظریات را فوئرباخ (و بعدها کارل مارکس) قیاس و اصلاح کردند. شوپن‌هاور صراحتاً منطق هگلی را انکار کرد.

۲۳ـ بهترین توصیف این موضوع را در **تریستان و ایزوت** می‌یابیم که نخستین بار در سال ۱۸۶۵ اجرا شد. واگنر در حالی که روی مجموعهٔ **حلقه** کار می‌کرد موسیقی آن را نیز ساخت

24- Wagner and Philosophy, p.166.
25- Wagner and Philosophy, p.171.
26- Quoted in Michael Ewans, Wagner and Aeschylus, p.51.
27-Wagner and Philosophy, p.230.
28- Form and Meaning in Drama, p.69.

۲۹ـ این سیر حوادث را کامنتدورا مطرح می‌کند. آن هنگام که پیش از کشته شدن به دست کلیتمنسترا دائش خاروالعادهٔ خود را برای همسرایان آشکار می‌کند.

30- Eumenides, l.484.

برای تحلیل نقادانهٔ جدیدی دربارهٔ استفادهٔ اشیل از قالب‌های تکرار شوندهٔ تصویری، مراجعه کنید به
Simon Goldhill, **Language, Sexuality, Narrative**: The Oresteia, Cambridge, 1984.
31- Wagner on Music and Drama, p.88.
32- Agamemnon, l.281. tr. Robert Fagles

۳۳ـ اولین اثر پروفسور فودرپش نیچه **Die Geburt der Tragödie aus den Geist der Musik** در (زایش تراژدی ازدواج موسیقی) ۱۸۷۲، که پیش از جدایی از واگنر نوشته است، عنوان می‌کند که ریشه‌های تراژدی یونانی را در مراسم دیونیزوس باید جُست: موسیقی بامفهوم گروه همسرایان و مدعی است و گنر نخستین هنرمند دوران مدرن است که توانسته تراژدی را به موسیقی اصیل‌اش بازگرداند.

34- Richard Wagner and the Nibelungs, p.205.

اما همهٔ منتقدان موسیقی در تحسین واگنر هم عقیده نیستند. برای مثال رجوع کنید به
Theodor Adorno, **Versuch über Wagner**, 1952 (**In Search of Wagner**, tr. Rodney Living stone, London, 1981)
که نقد محکمی دربارهٔ مبنای ایدئولوژیکی و موسیقیایی حلقه ارایه می‌دهد.