بررسی مفهوم تراژدی از منظر فردریش ویلهلم نیچه

صادق رشیدی

چکیده:

این مقاله که به روش توصیفی - تحلیلی به نگارش درآمده، به بررسی رویکرد نیچه نسبت به تراژدی یونانی پرداخته است. تراژدی که خاستگاه آن یونان بوده و از آئین‌های باستانی به‌وجود آمده، در کتاب فن شعر ارسطو برای نخستین بار شرح داده شده است که بعدها برخی از مفاهیم آن همواره مناقشات نظری را در پی داشته است. نیچه در نقد دیدگاه‌های ارسطو معتقد است که تراژدی زاده امتزاج و ترکیب دو نیروی محرک آپولونی و دیونیزوسی است. از نظر نیچه آپولون ایزد هنرهای تجسمی یا دیداری است و دیونیزوس هنرهای غیردیداری و موسیقایی. نیچه به پیروی و تحت تأثیر شوپنهاور، عقاید خود را در کتاب زایش تراژدی مطرح و بین هنرهای غیر تجسمی و تجسمی تفاوت قائل می‌شود، اما معتقد است که برداشت شوپنهاور از تراژدی با دیدگاه‌های یونانیان سازگاری ندارد. به نظر نیچه، تراژدی تبلور تسلط فرهنگ اساطیری یونان بوده است و لذا تراژدی تجربه هستی را هدف خود می‌شمرد که سرانجام توسط دیالکتیک سقراطی (مرگ اوریپیدی)، مسیحیت و دیالکتیک مدرن جان سپرد.

واژگان کلیدی:

نیچه، تراژدی، کاتارسیس، نیروی آپولونی، نیروی دیونیزوسی

مقدمه:

تراژدی به عنوان یکی از گونه‌های نمایشی، برای اولین بار در یونان به‌وجود آمده و در طول سال‌های متمادی دچار تغییر و تحولات گوناگونی شده است، تا جایی که مفهوم این ژانر نمایشی، در دوران مدرن با معنای کلاسیک آن متفاوت بوده است. هرچند از دید بسیاری از صاحب‌نظران، تراژدی به معنای حقیقی آن تنها یک بار در یونان متولد شده و لذا برای همیشه هم ازبین رفته است. در هرحال ارسطو در کتاب **فن شعر** خود برای اولین بار براساس دیدگاه‌های صورت‌گرایانه خود تعریفی از تراژدی ارائه داده که در برخی موارد مناقشات نظری را در پی داشته است، آنچه که در پی می‌آید بررسی نظریات فردریش ویلهلم نیچه درخصوص مفهوم تراژدی است که برای اولین بار آن را در کتاب زایش تراژدی مطرح کرد.

او در این کتاب بر آن است تا دو مطلب مهم را روشن سازد، نخست اینکه تراژدی یونانی در بطن فرهنگ اسطوره‌ای یونان زاده شده است و با از دست دادن روح اساطیری خود و به‌دلیل غلبه روح دیالکتیکی بر آن، که متأثر از سقراط بوده و این در حقیقت مرگ اوریپیدی آن محسوب می‌شود، نابود شده است. ثانیاً بررسی او درباره تأثیر تراژیک بوده است که اساس فلسفه نیچه بر هستی را در پی دارد. در اینجا نیچه به امر تراژیک به‌عنوان کلید رمزگشایی و فهم هستی تأکید می‌کند. در نتیجه با الهام گرفتن از دو اسطوره یونانی آپولونی و دیونیزوسی، به تشریح معنای تراژدی و امر تراژیک می‌پردازد. در این مقاله ابتدا شرحی از تاریخچه و خاستگاه پیدایی تراژدی ارائه می‌شود و در ادامه پیش از ورود به محور اصلی مقاله و ارائه رویکردهای نیچه، مختصری درباره معضل کاتارسیس ارسطویی بحث خواهیم کرد و سپس به طرح دیدگاه‌های نیچه درباره عقاید ارسطو و مبانی نظری وی خواهیم پرداخت.

مقدمه‌ای بر تراژدی

تراژدی به‌عنوان یکی از ژانرهای نمایشی، در طبقه‌بندی انواع، تاریخی دور و دراز دارد، و البته بدیهی

است که خاستگاه آن ابتدا در یونان بوده است و بنا به نظر برخی از صاحب‌نظران برای همیشه هم از بین رفته است و این البته به دلیل برداشت و تلقی خاص از تراژدی به معنای یونانی آن است تا مفهوم آن در دوران متأخر. به‌طور مثال نظریه‌پردازی مثل جرج اشتاینر[1] در بررسی‌های خود برای تراژدی سه دوره تاریخی متفاوت قائل می‌شود. اما به هر سان، آنچه که مطمح نظر این مباحث خواهد بود، همان تراژدی یونانی است.

بنا بر اسناد و مدارک تاریخی، خاستگاه تراژدی به‌عنوان یک گونه دراماتیک از آئین‌های باستانی بوده است. قدیمی‌ترین سند موجود درباره خاستگاه درام یونانی فصلی از کتاب فن شعر[2] ارسطو است. تراژدی از بدیهه‌سازی‌های سرخوان دیترامب[3] به‌وجود آمده است. دیترامب سرودهای روحانی و رقص‌هایی را می‌گویند که در مراسم بزرگداشت دیونیزوس[4] رب‌النوع شراب و باروری در یونان باستان، اجرا می‌شد. کسی که برای اولین بار با تعریفی مشخص و براساس موضوعات قهرمانی و با دادن عناوینی برای هر یک از آنها نوشت آریون بود. به همین خاطر اغلب وی را پایه‌گذار تراژدی شناخته‌اند (Brockett, 1976:52) تقریباً عقیده همه مورخان بر این است که درام یونانی از دیترامب به‌وجود آمده است. اغلب نظریه‌پردازان معاصر نیز منشأ تراژدی را در آئین پرستش دیونیزوس دانسته‌اند. این همان کاری بود که ارسطو با برگرداندن منشأ آن به دیترامب انجام داد و البته این دیگر روشن است که تراژدی کلاسیک ارتباطی حقیقی با دیونیزوس داشته است (Sillk, 1995:142).

ارسطو در کتاب فن شعر خود از منظر مختصات ساختاری درام، تراژدی را این‌گونه تعریف می‌کند: تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام و دارای درازی و اندازه معین، به‌وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به حسب اختلاف اجزاء مختلف و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد. نه اینکه به‌واسطه نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد، تا تزکیه نفس[5] از این عواطف و انفعالات گردد (زرین‌کوب، ۱۳۸۱:۱۲۱). ارسطو در حقیقت نگاهی صورت‌گرایانه و فنی نسبت به تراژدی دارد، زیرا او به نوعی درصدد تشریح ویژگی‌های درام بوده است.

به هرحال، این مسئله حائز توجه است که ارائه نظرات و آرا در قبال تراژدی از سوی اندیشمندان و صاحب‌نظران مختلف حاوی اشتراکات و تفاوت‌هایی است که اغلب، خصوصا درباره معنای کاتارسیس، مناقشاتی را نیز تاکنون درپی داشته است که به آن اشاره خواهیم کرد.

نورتروپ فرای می‌نویسد: در تراژدی یونانی رب‌النوع‌ها وظیفه به انجام رساندن آن چیزی را برعهده دارند که ما آن را نخستین قرارداد بین انسان و طبیعت تلقی می‌کنیم، رب‌النوع‌ها در برابر جامعه انسانی حکم آریستوکراسی[۶] را دارند (Frye, 1967).

ویژگی برگزاری مراسم بزرگداشت رب‌النوع‌ها، خود حاکی از همان نگرشی است که فرای از آن یاد می‌کند. اما آنچه ظاهراً از تراژدی، خواه تراژدی یونانی و یا اشکال بعدی آن، به‌وجود می‌آید، این است که انسان باید فرجام عمل خود را برعهده بگیرد و با سرنوشت و تقدیر درافتد، گویی که یونانیان آگاه بودند که انسان علی‌رغم هوش و خردمندی و قدرت ابداع و ابتکارش، در عین حال موجودی است که قادر است با دست‌زدن به اعمال غیرمنطقی و ناشایست خود را به فلاکت درافکند. ارسطو خود معتقد است که سعادت هدف تمام انسان‌هاست، اما تأکید می‌کند این سعادت با مادیات و ثروت قابل تعریف نیست، زیرا زندگی از این منظر، ناامن و نامطمئن است (Aristotle, 1951:176). بنابراین در تراژدی اعمال، پیامدهایی را به دنبال خواهد داشت. اما این عقیده در عصر فعلی دیگر قابل پذیرش نیست. تراژدی ناظر بر مقوله عدالت و کوشش انسان برای توجیه خویش در مقابله با عالم وجود است (Bentley, 1967:260). در تراژدی، انسان خود را در محدوده یا موقعیتی قرار می‌دهد که مورد آزمایش واقع شود. تراژدی، به‌نظر می‌رسد می‌خواهد بگوید که آدمی در جهانی ناپایدار و ناآرام زندگی می‌کند؛ لذا دنیای تراژدی بر آدمی دنیایی بی‌تفاوت نخواهد بود. از این‌رو در تراژدی‌های یونانی رب‌النوع‌ها بر اعمال و کردار آدمی نظارت دارند. تراژدی تاحدی یک اعتراض است، فریادی از وحشت و نارضایتی و شکوه یا خشم یا درد و دلهره و رنج و تشویش در مقابل و علیه هر کس یا هر چیز است که مسئول این زجر و عذاب شدید، درد و محنت و مرگ است. قطع نظر از اینکه این کس یا چیز، این مسئول، طبیعت، وضعیت، شرایط، شانس یا حتی چیزی بی‌نام و نشان باشد، فریادی در مورد وضعیت تراژیک و غم‌انگیزی است که با آن قهرمان غم‌انگیز و تراژیک خود را رودررو می‌بیند (فاطمی، ۱۳۷۷:۲۰۰).

در تراژدی هیچ نکته‌ای نامعلوم و پوشیده نیست و سرنوشت هر کس روشن است. چه به توسط خطای تراژیک و چه از طریق تحول و بازشناسی. بنابراین یونانیان اولین نویسندگان و بازیگران نمایشنامه‌های محزون و تراژدی بودند. در حقیقت به‌واسطه کار آنها بود که ارسطو نتایج تحقیقات خود را در این زمینه بنیان نهاد. هر چند بعدها بسیاری سعی کردند که نظریات ارسطو را به اشکال

دیگر تراژدی هم نسبت دهند. در عین حال می‌بایست به خاطر داشته باشیم که اتفاقا در همان زمان برخی از نویسندگان برجسته تراژدی، اصلاحات و جرح و تعدیل‌هایی را درخصوص ساختار تراژدی به‌وجود آوردند، که با آگاهی و اشراف خودشان به مفهوم تراژدی یونانی منطبق بوده است. به هر سان، همان‌طور که اشتاینر می‌گوید: «ضرورت کور است، مواجهه آدمی با آن او را از هر دو چشم محروم می‌کند. خواه در شهر تبای[۷] و خواه در غزه. این عقیده‌ای یونانی است و معنای تراژیک که براساس این دیدگاه پایه‌گذاری شده، یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین خدمات و نبوغ یونانیان به ماست، که البته در تضاد با عقیده مارکس قرار می‌گیرد که می‌گوید ضرورت تنها زمانی که درک نشود کور است (Steiner, 1961:6)».

نیچه و مسئله تراژدی

در این بخش از مقاله، ابتدا قبل از ورود به بحث محوری این سطور، یعنی رویکرد نیچه به تراژدی، نقبی به ارسطو و معضل کاتارسیس خواهیم زد و سپس با آغاز بررسی نگاه نیچه و نقد او به ارسطو، مباحث را دنبال می‌کنیم. گفته شد که بنا به تعریفی که ارسطو از تراژدی ارائه داده است، بعضاً برای شرح برخی از مفاهیم، مخصوصاً کاتارسیس، همواره مناقشات نظری بین متفکران و مفسران وجود داشته است. از نظر ارسطو، و با توجه به آنچه که از تعریف او برمی‌آید، کاتارسیس تلویحاً غایت، جوهر و ذات تراژدی محسوب می‌شود. ارسطو درباره مفهوم کاتارسیس، بیش از همان تعریفی که ارائه داده، توضیح دیگری نمی‌دهد، و این شاید به دلیل مفقود شدن بخش‌هایی از کتاب فن شعر اوست. اما تنها جایی که ارسطو دوباره از کاتارسیس سخن به میان آورده، کتاب سیاست اوست. اما آن نیز ظاهراً مشکلی را حل نمی‌کند، زیرا درباره موسیقی است و لذا این امر نشان می‌دهد که کاتارسیس شامل دیگر انواع هنرها نیز می‌شود. ارسطو می‌نویسد: «از این گذشته، نی، سازی نیست که اثر اخلاقی نیکو داشته باشد، چون بسیار مهیج است، بهترین زمان به‌کار بردن آن، هنگامی است که غرض خنیاگری نه آموزش، بلکه رهایی از رنج باشد.» (عنایت، ۲۴۰:۱۳۴۹)

احتمالاً ارسطو، کاتارسیس را در مقابل نظریات افلاطون درباره هنر به‌کار برده و خواسته است نشان دهد که برخلاف نظر افلاطون، هنر، انسان‌ها را آرام و رام کرده و لذا بسیار مفید و ضروری است. هنر می‌تواند آرزوها، افکار، عقیده هیجان‌آور و نیز خطرناک را به گونه‌ای آرام، ارضا و تصفیه نماید.

البته این نظر نیز چندان با عقاید حقیقی ارسطو سازگاری ندارد. به‌نظر می‌رسد کاتارسیس ارسطویی چیزی جز دعوت به همراهی در تجربه‌هایی که ممکن است برای هر کس پیش آید، نیست. و لذا این مسئله به معنای تأمل در نفس و رسیدن به آگاهی‌های درونی بیشتری است که چندان هم ارتباطی با انفعال و تخدیر ندارد. اما آنچه که معمول است، بسیاری کاتارسیس را در معنای «تزکیه نفس» و ایضاً «پاکسازی» و پیامدهای آن شرح داده‌اند[۸] و لذا خود ارسطو به این امر بسیار تأکید ورزیده، چرا که او غایت و هدف تراژدی را کاتارسیس می‌داند.

کاپلستون در بررسی تعریف ارسطو از تراژدی، در تفسیر مفهوم کاتارسیس می‌نویسد: کاتارسیس در دید ارسطو، برانگیختن عواطف، شفقت و هراس است، یعنی شفقت برای رنج‌های گذشته و فعلی قهرمان است و هراس برای رنج‌هایی که در پیش روی اوست، پس متعلق بعدی تراژدی آزاد کردن یا تطهیر و پاکسازی (کاتارسیس) نفس از این انفعالات از راه «بیرون شو بی‌آسیب و خوشایندی» است که به‌واسطه هنر فراهم می‌شود (مجتبوی، ۴۱۸:۱۳۶۲). بنا به نظر فوق، به‌نظر می‌رسد در این صورت هنر همچون دارویی عمل خواهد کرد سهل‌الوصول این دیدگاه هنر را به مانند استعاره‌ای پزشکی در نظر می‌گیرد و هنر را تا این حد تقلیل می‌دهد. در این صورت تماشاگر تراژدی در جذبه محض که از حوادث ناشی می‌شود فرو می‌رود، دیگر نه تأملی در کار خواهد بود و نه تعقلی. مهم‌ترین اصل در تراژدی، بنا به آنچه که ریچاردز می‌گوید، این است که در فرایند تراژیک تمام و کمال، هیچ نوع سرکوبی رخ نمی‌دهد (Richards, 1967:194). به عبارتی، تراژدی نمی‌بایست عواطف را سرکوب و از بین ببرد. این نکته را می‌توان به خوبی در کتاب سیاست ارسطو، که پیشتر به آن اشارتی شد، دریافت. ارسطو، در فن خطابه به شرح و بسط عواطف بسیاری از قبیل ترس، شفقت، شجاعت، حقارت و... می‌پردازد، و بنابراین او به مانند یک روانشناس کارکشته به بررسی جزئیات رفتار آدمی می‌پردازد. اما شرح و توضیح او براساس چارچوبی مشخص است، زیرا وی عواطف را در تقابل با یکدیگر مطرح می‌کند (Aristotle, 1954:113).

او در فن شعر صریحاً می‌گوید که تراژدی باید به طور تعمیم‌یافته تمامی عواطف انسانیت را بیدار کند، اما از میان همه عواطف او به دو عاطفه «ترس و شفقت» توجه خاصی می‌کند، زیرا زمینه و ماهیت تحول و تغییر در ارتباط با شخصیت‌های تراژدی است، به‌عبارتی شخصیتی که از نیکبختی به بدبختی بیفتد و این شخص نه باید خوب مطلق باشد و نه بد مطلق. لذا مشارکت تماشاگر در

زندگی قهرمانان تراژدی که این اوج و حضیض را طی می‌کند، بروز ترس و شفقت است و می‌توان گفت که نقش کاتارسیس بیشتر پالایش یا اصلاح و بازشناخت عواطف آدمی است، و نه ازبین بردن آنها. حال اجازه بدهید در ادامه به بررسی نظریات نیچه درخصوص تراژدی و مفاهیم موجود در آن بپردازیم:

نیچه نسبت به تأکید ارسطو بر تراژدی به‌عنوان ایجادکننده کاتارسیس و ایضاً عمل، معترض است. شیوه انتقاد او به معنای کاتارسیس تاحدودی متغیر است. اما در یک بخش، اعتراض و نارضایتی او همچنان پابرجاست. معنای کاتارسیس در داوری نسبت به نیروی بالابرنده زندگی که در تراژدی موجود است، ناقص می‌ماند و این مسئله‌ای است که نیچه متأخر با آن تاحدودی با نویسنده «زایش تراژدی» توافق دارد (Sillk, 1995:266). نیچه در اراده معطوف به قدرت، تحت عنوان تراژیک چیست؟ می‌گوید: «در مناسبت‌های مکرر بر بدفهمی ارسطو انگشت نهاده‌ام، آنجا که باور داشته است که عواطف و تمایلات تراژیک عبارت از دو احساس پریشانی‌آور و وحشت و ترحم هستند. اگر او حق می‌داشت، تراژدی هنری خطرناک از برای زندگی است و آدمی مجبور می‌شد به‌عنوان چیزی بدنام و خطری عام هشدار دهد. هنر که در موارد دیگر محرک بزرگ زندگی، یک سرمستی با زندگی، یک اراده زندگی است، در اینجا در خدمت یک جنبش انحطاط‌آور و به عبارتی، به عنوان کنیز بدبینی، برای تندرستی زیان‌آور می‌شود. زیرا اینکه کسی از طریق انگیزش این حالات درونی از آنها پاک و تهی گردد، آن‌گونه که ارسطو ظاهراً به آن باور دارد، خیلی ساده و عاری از حقیقت است. چیزی که بنا به عادت، وحشت و ترحم برمی‌انگیزد، نابه‌سامان و ضعیف می‌کند و دلسرد می‌نماید (شریف، ۶۴۹:۱۳۷۸). از زمان ارسطو هرگز توضیحی برای تأثیر تراژیک ارائه نشده که از آن بتوان، حالات زیبایی‌شناسانه یا فعالیت زیبایی‌شناسانه شنونده را استنتاج کرد. اکنون پیشامدهای جدی باید برانگیزاننده ترحم و ترس باشند، خود را به شیوه‌ای تخلیه کنند که باعث تسکین ما شود. اکنون قرار است ما در اثر پیروزی اصول خوب و اصیل از فداکاری قهرمان به سود دید اخلاقی از عالم، احساس نشاط کنیم و الهام بگیریم. تردیدی ندارم که این و تنها این، برای انسان‌های بی‌شمار، تأثیر تراژدی است. اما پیامد ساده آن این است که تمامی افراد، همراه با زیبایی‌شناسان تعبیرکننده‌شان، هیچ تجربه‌ای از تراژدی به مثابه برترین هنر ندارند. (نجم، ۱۵۰:۱۳۸۵). ظاهراً اعتقاد نیچه این است که نظریه ارسطو مبنی بر وجود کاتارسیس به‌عنوان غایت تراژدی، بیشتر به سمت رویکردی اخلاقی

متمایل است تا یک برداشت زیبایی‌شناسانه. در مورد اینکه تأثیر تراژیک کم و بیش درمانی است، نیچه و ارسطو توافق دارند. گرچه اعتقاد نیچه در مورد هنر تراژیک به مانند اصل و اساس هر قدرت پیشگیری‌کننده شفابخش به‌طور کل با تصور یک سوپاپ اطمینان برای کنترل احساسات متفاوت است که ظاهراً در نظریه کاتارسیس اندیشمندان قبل از او هم نهفته است (Sillk, 1995:227).

ارسطو توضیح می‌دهد که عاملی که باعث برانگیختن احساس ترس و شفقت در مخاطب تراژدی می‌شود، تحول و بازشناسی در تراژدی است، منشأ لذت حقیقی تماشاگر تراژدی، فقط در اجزاء افسانه و داستان است که عبارت باشد از آنچه تحول و بازشناسی خوانده می‌شود، لذا مبدأ و روح تراژدی افسانه و داستان است و سیرت و خصلت در مرتبه بعدی قرار می‌گیرند. بدین طریق ارجح دانستن، کنش و طرح و حتی کردار قهرمان در نزد ارسطو بسیار مهم است. هنرمند تراژیک از طریق تقلید کنش و کردار قهرمان در زمینه داستان که موجب فرو افتادن قهرمان از نیکبختی به بدبختی و یا بالعکس می‌شود، باعث برانگیختن دو احساس ترس و شفقت در تماشاگر می‌گردد که پیشتر هم بدان اشاره کردیم. «بنابراین تراژدی تقلید کردار زندگی، سعادت و شقاوت است و سعادت و شقاوت نیز، هر دو از نتایج و آثار کردار می‌باشند و غایت و هدف حیات کیفیت عمل است نه کیفیت وجود (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۲۴-۱۲۳). نیچه برای واژه «عمل» واژه یونانی «پاتوس» را به‌کار می‌برد. در فن شعر این واژه به صحنه رنج کشیدن ارجاع می‌دهد. در زبان معمول یونانی این واژه به معنای، بداقبالی[۹]، تجربه کردن[۱۰] و یا احساس[۱۱] است. و شدت احساس، حالتی است که این واژه در زبان آلمانی به آن دلالت می‌نماید. به‌نظر می‌رسد جایگزین نیچه، برای کنش به معنای (Stimmung)، نزدیک می‌شود، یعنی احساس یا حالت (Sillk, 1995:227). نیچه به جای توجه و تأکید بر کنش و کردار قهرمان داستان، بر احساس موسیقایی که در تراژدی مسلط است و تراژدی از آن برخاسته، تکیه می‌کند.

ارسطو البته در فن شعر برای اندیشه و یا درون‌مایه اهمیت ویژه‌ای قائل است. نیچه در اهمیتی که ارسطو برای آن عنصر خردگرایانه تراژدی قائل است، همراه نمی‌شود. به اعتقاد او خرد دیونیزوسی، شرط لازم و ضروری برای تراژدی حقیقی است. اما نیچه، هیچ تردیدی باقی نمی‌گذارد که روح دیالکتیکی در هر کسوتی گفتارها و نتایج، فلسفه‌ورزی و یا اندیشه‌های متناقض‌نما و سرد امری بیگانه و اوریپیدی است (Ibid: 230). این درحالی است که به اعتقاد ارسطو، تراژدی‌های اوریپید به خاطر قدرتی که در

برانگیختن حس ترس و شفقت در تماشاگر دارند، در زمره عالی‌ترین تراژدی‌ها قرار دارند. بجاست که در اینجا یادآور شویم نیچه اساساً برداشت تراژیک از جهان را در مقابل با دو برداشت دیگر قرار می‌دهد: برداشت دیالکتیکی و برداشت مسیحی. یا به‌عبارتی تراژدی به سه طریق مرده است: در ابتدا توسط دیالکتیک سقراطی که این مرگ اوریپیدی تراژدی است، دوم، مردن تراژدی توسط مسیحیت. و سوم، در اثر سازوکارهای ضربه‌های دیالکتیک مدرن و واگنر (Hollingdale, 1990:10). به گفته نیچه، اوریپید، هرچند شاعر بود اثری فلسفی خلق نکرد، اما در چالش با فرهنگ تراژیک و اسطوره‌های یونانی نقشی غیرقابل انکار ایفا کرد... و عنصر رازگونه و اسرارآمیز تراژدی را ازمیان برداشت. نیچه می‌گوید این شگرد و اسلوب ادبی معنایی فلسفی داشت ... قهرمانان اوریپید در مقابل تقدیر (Moira) سر به شورش برداشتند و با تحلیل اوضاع حاکم فراگرد خردورزی را به تجربه‌ای مهم تبدیل کردند (ضیمران، ۱۳۸۲:۶۰). اوریپید برخلاف آنچه که در سنت تراژدی‌نویسان عصر مرسوم بود، حوادث را به جای آنکه منسوب به سرنوشت و تقدیر بداند، ناشی از احوال و هیجانات نفسانی انسان می‌دانست و همین امر وی را به توصیف سیرت‌ها و سرشت‌ها وامی‌داشت و درعین حال نسبت به عقاید و آداب دینی تاحدی بی‌اعتقاد نشان می‌داد. این گرایش منطقی و دیالکتیکی که به اعتقاد نیچه متأثر از سقراط در آثار اوریپید نمایان بود، از نظر نیچه منجر به نوعی خوش‌بینی سطحی و باور به شناخت‌پذیری وقایع و امور شد، نیچه معتقد بود که تراژدی باستان در اثر تمایل دیالکتیکی، به شناخت و خوش‌بینی علم، از مسیر خودش منحرف شد (Hollingdale, 1990). به عقیده او تراژدی که از روح موسیقی زاده شده بود، در گیرودار خردگرایی سقراطی و اوریپیدی رو به خاموشی نهاد.

قابل ذکر است که اساساً ارسطو تراژدی را به مانند دیگر چیزها، مرکب تلقی می‌کند و درعین حال یک کل. به‌نظر ارسطو تراژدی حاوی صورتی آلی است. صورت آلی[۱۲] مربوط به یکی از بنیادی‌ترین تفاوت‌های متفاوت در فلسفه است که به صورت‌های گوناگون با عناوین تمایز بین بود و نبود، کل و جز و طبیعت خلاق و طبیعت مخلوق بیان می‌شود (Read, 1978). نیچه تراژدی و معنای آن را برای اولین بار در کتاب زایش تراژدی[۱۳] شرح داده است.

اما بسیاری از متفکرین و مفسرین از منظرهای گوناگون، زایش تراژدی را که اولین کتاب نیچه بوده، اثری ناکامل دانسته‌اند، مبنی بر اینکه زایش تراژدی فقط برخی از اندیشه‌های پیشین نیچه را در بر

می‌گیرد. به‌طور نمونه سلیس[۱۴] در کتاب گذرگاه‌ها[۱۵] به بازخوانی زایش تراژدی پرداخته و سؤالی را بدین شکل مطرح کرده است که آیا زایش تراژدی دال بر درگیری نیچه با فلسفه افلاطونی و کوشش وی برای اندیشیدن درباره ناکرانمندی نیست؟ (Sallis, 1991) اینک به بررسی نظریات نیچه در باب تراژدی می‌پردازیم تا مقصود او را در این میان روشن سازیم.

از نظر نیچه، تراژدی ترکیب دو نیروی مهم آپولو[۱۶] و دیونیزوس[۱۷] در فرهنگ یونان باستان است. در حقیقت چگونگی ترکیب و مختصات آن موضوع اندیشه‌های نیچه از تراژدی است. در زایش تراژدی نیچه قصد دارد تا با ارائه سیمای دو رب‌النوع یونانی، مواجهه این نیروی محرک را در فرهنگ یونانی ترسیم کند. از طریق آپولو و دیونیزوس، که دو رب‌النوع هنر برای یونانیان هستند، مطلع می‌شویم که در فرهنگ یونانی، تقابل دهشتناکی وجود داشته است؛ تقابلی میان هنر مجسمه‌سازی که آپولونی است و هنری که موسیقایی یا غیرتجسمی است (Kaufmann, 1967:33). آپولو و دیونیزوس پیوسته در کشاکش با همدیگر هستند، در بستر این جدال و از طریق درگیری، بارها و بارها در بستر دنیای یونانی متولد می‌شوند. هدف در اینجا چیرگی یا تسلط یکی بر دیگری نیست، بلکه هدف همان امتزاج و درگیری بی‌پایان این دو نیرو و گرایش است. از دید نیچه، تراژدی اعجازی متافیزیکی بوده است که گسستی ناممکن را بین این دو نیرو به‌وجود آورده، گذر از یکی به دیگری، تداخل یا ترکیب آنها. این ترکیب مغاک مانند[۱۸] است؛ یعنی چیستی آن از قلمرو خرد به‌دور است. (Sallis, 1991:50).

نیچه خودش معتقد است که راز این پیوند در این است که چطور از پیوند و امتزاج دو نیروی بیگانه با یکدیگر، متن جدیدی متولد می‌شود که در دل آن دو نیروی متخاصم یگانه به‌نظر می‌رسند. به اعتقاد نیچه تمایل آپولونی گونه‌ای انرژی هنری است که قبل از پیدایی هنرمند از درون طبیعت، بیرون می‌ریزد. هنرهای تجسمی و حتی شعر حضور و وجود این نیرو را فرض پیشین خود قرار می‌دهند. از نگاه نیچه، تراژدی نه کشمکش قهرمان با سرنوشت و تقدیر خویش است و نه پیروزی بر نظم اخلاقی جهان، و نه حتی برون‌ریزی احساسات و تخلیه. تراژدی که از همنشینی دو روح آپولونی و دیونیزوسی زاده می‌شود، به منزله هنری است مکمل. به عبارتی، در تراژدی رابطه پرتنش و سخت تمایلات آپولونی و دیونیزوسی ممکن است حقیقتاً به توسط وحدت میان این دو رب‌النوع تبلور یابد. دیونیزوس به زبان آپولو حرف می‌زند، اما در نهایت آپولو به زبان دیونیزوس و بدین شکل

غایت تراژدی و هنر به دست می‌آید (Kaufmann, 1967:35). نیچه در ادامه می‌گوید، ما باید تراژدی یونانی را از طریق گوه همسرایان دیونیزوسی که پیوسته خود را در دنیای آپولونی تصاویر از نو رها می‌کنند، درک کنیم. به همین دلیل آوازهای همسرایان و همسرایی که تراژدی با آنها آمیخته شده، به مثابه بستری است که کل یعنی «همه جهان صحنه و اصل نمایش» از آن منتج می‌شود. این نخستین اساس و زمینه تراژدی است.

نیچه در ادامه، معتقد است که از حیث تأثیر کلی تراژدی، نیروی دیونیزوسی بر امر آپولونی مسلط است و آپولون سرانجام به زبان دیونیزوس سخن می‌گوید. به‌نظر می‌رسد تأثیر کلی تراژدی از نگاه نیچه به منزله نوعی آرامش و حالتی متافیزیکی است. و شاید به دلیل تسلط امر دیونیزوسی است که نیچه عامل اصلی ازبین رفتن تراژدی و نمایشنامه‌های حماسی را در از میان رفتن نیروی دیونیزوسی می‌داند. تراژدی آشتی است، این وصلت حیرت‌انگیز و مهم تحت تسلط دیونیزوس است، چرا که در تراژدی دیونیزوس ذات امر تراژیک است... رنج‌های او تنها سوژه تراژیک است (Kaufmann, 1967:55). برداشت دیالکتیکی نیچه تعبیری خاص از امر تراژیک ارائه می‌دهد: ارتباط آن با امر منفی، با تضاد و با تناقض میان رنج کشیدن و زندگی، میان امر محدود و نامحدود در خود زندگی و... در دیالکتیک نیچه این همان چگونگی بازنمایی تراژدی است.

هنگامی که زایش تراژدی را می‌نگریم، متوجه می‌شویم که نیچه آن را به تأثیرپذیری و پیروی از شوپنهاور نوشته است، هرچند که خود شوپنهاور چندان ارزشی برای دیالکتیک قائل نبود. با این حال برای درک بهتر مقصود نیچه در اینجا، اجازه بدهید، خاستگاه تراژدی را در میان نظریات شوپنهاور نیز جست‌وجو کنیم. در نظر شوپنهاور، تراژدی نمود عدالت اخلاقی نیست، بلکه ناسازه‌ها و تناقضاتی که در تراژدی پدیدار می‌شود، خود حکایت از بیهودگی زندگی و رنج و عسرت گریزناپذیر آدمی دارد. افزون بر این احساس ترس و دلهره ناشی از تراژدی گونه‌ای نگاه بدبینانه به سرانجام هستی را در آدمی زنده می‌کند... شوپنهاور صریحاً اعلام می‌کند که تراژدی عبارت است از جنبه سهمگین وحشت‌آفرین حیات. از این‌رو رنج و محنت آدمی چیرگی تصادفات و خطاها، قربانی شدن حق در قربانگاه قدرت، چیرگی اهریمن بر نیروهای عدالت‌طلب و به‌طور کلی استیلای آن جنبه‌هایی از هستی که مستقیما در تقابل با خواست و اراده ما قرار دارد؛ همگی جلوه‌های اصلی تراژدی را تشکیل می‌دهند (ضیمران، ۱۳۸۲:۵۶). در نهایت نیچه معتقد است که برداشت شوپنهاور از

تراژدی با آنچه که یونانیان به آن اعتقاد داشتند، در تناقض است. یونانیان به‌طور کلی علی‌رغم نابودی و سقوط حتمی، نسبت به زندگی امیدوار بودند. با این وجود شوپنهاور تنها این وجه از تراژدی را دریافته است، اما نگاه او تک ساحتی است و از طرفی او تراژدی‌های جدید را بر تراژدی‌های یونانی ترجیح می‌دهد.

شوپنهاور البته به‌طور مبسوط در کتاب خود تحت عنوان: «جهان به مثابه خواست و بازنمایی»[19] نظراتش را شرح داده و در مقابل «خواست» که تمام رنج‌ها را در دنیا ناشی از آن می‌بیند، راه‌حلی به نام هنر و خلق زیبایی ارائه می‌دهد و معتقد است که هنر نتیجه قریحه یا [استعداد] است و قریحه با خواست سازگاری ندارد (Schopenhauer, 1966) از نظر شوپنهاور، موسیقی و تراژدی، هنرهایی هستند کامل. و روح تراژدی به موسیقی که ارجح‌ترین هنرهاست، بسیار نزدیک است.

اینجا همان نقطه آغاز کار نیچه است. نیچه به پیروی از شوپنهاور خط تمایزی مهم بین موسیقی و هنرهای تجسمی می‌کشد، برای نیچه موسیقی، برگردانی از اراده است، درحالی که هنرهای تجسمی نسخه‌ها یا برگردان‌هایی از پدیده‌ها هستند. از این‌رو به‌نظر می‌رسد که موسیقی نمادی از ژرفای نیروی دیونیزوسی است. در حقیقت پیوند و تقلید دیونیزوسی با شکل خاصی از تقلید آپولونی، اساسی‌ترین تحول در هنر یونان است. و این پیوند و امتزاج این نیروهاست که فضای تراژدی را می‌آفریند. تراژدی به مانند شعر غنایی، ساختار تقلیدی دوگانه‌ای دارد که تقلید آپولونی و دیونیزوسی را با یکدیگر همساز و سازگار می‌کند و در بالاترین مرحله سیر و سلوک خود، پیوند تقلید آپولونی و تقلید دیونیزوسی، شکل تراژدی را فراهم می‌سازد.

در مجموع نقد نیچه نسبت به منظر ارسطویی درخصوص تراژدی را باید در ماهیت تأثیر تراژیک از نگاه ارسطو یعنی همان برانگیختن حس ترس و شفقت و تزکیه این عواطف دانست. لذا نظریه نیچه درباره تراژدی، بیشتر نظریه‌ای تحلیلی و سنجش‌گرایانه درباره هنر بزرگ به معنای عام است. والاترین شکل هنر، یعنی هنری که از منظر زندگی بیشترین خدمات را به ما می‌کند، به اعتقاد نیچه تراژدی یونانی، الگویی از این هنر است و به همین خاطر نیازمند و شایسته مطالعه‌ای دقیق‌تر است. از سویی دیگر هدف اصلی زایش، بحث بر سر عظمت تراژدی یونانی نیست، بلکه بر این مسئله تأکید می‌کند که ما در نهایت نمونه‌ای دیگر از عظمت و شکوهی را که اولین بار در آثار سوفوکل و آشیل مصداق دارد، در اختیار داریم.

نتیجه‌گیری

گفته شد که خاستگاه پیدایی تراژدی برای نخستین بار در یونان بوده است و قدیمی‌ترین سند موجود درباره خاستگاه درام یونانی فصلی از کتاب فن شعر ارسطو است. و بنا به اسناد و مدارک تاریخی، مورخان بر این عقیده هستند که تراژدی از بدیهه‌سازی‌های دیترامب به‌وجود آمده است. سرودهایی که در مراسم بزرگداشت دیونیزوس رب‌النوع باروری به اجرا درمی‌آمده‌اند. از آن زمان تاکنون نظرات مختلف درخصوص مفهوم تراژدی و تأثیر تراژیک ارائه شده است که از میان آنها نظریات نیچه در حوزه فلسفه، از اهمیت بسیاری برخوردار است. مفهوم کاتارسیس ازجمله مسائلی است که همواره نظرات گوناگونی درباره آن ارائه شده است. نیچه در نقد دیدگاه‌های ارسطو، معتقد است که برداشت ارسطو درباره کاتارسیس بیشتر یک تلقی اخلاقی است تا یک برداشت زیبایی‌شناسانه. نظریات نیچه درباره تراژدی نوعی نگاه تحلیلی و سنجش‌گرایانه است، و لذا از نظر وی تأثیر کلی تراژدی نوعی حالت متافیزیکی است و این شاید به‌دلیل تسلط امر دیونیزوسی است.

در حقیقت تراژدی به معنای یونانی آن که ریشه در آئین‌های باستانی داشته است، نوعی تلقی ویژه است که نیچه آن را براساس فلسفه خاص خود تشریح کرده است و لذا او معتقد است که در اثر ترکیب و امتزاج دو روح یا نیروی آپولونی و دیونیزوسی، تراژدی زاده شده و به خاطر غلبه روح دیالکتیک سقراطی و نیز از بین رفتن روح اساطیری، تراژدی برای همیشه مرده است. تقابل میان هنر آپولونی و دیونیزوسی نوعی تقابل ساده دوگانه نیست، بلکه داشتن روح ویژگی هنرهای دیداری در آپولون و روح موسیقایی در دیونیزوس ترکیب آنها متن جدیدی را متولد می‌کند.

به‌طور کلی نیچه معتقد است که راز پیوند این دو نیروی محرک در این است که چگونه از پیوند آنها به‌عنوان نیروهای بیگانه از هم، متن جدیدی زاده می‌شود که در دل آن این دو نیرو با هم یگانه می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها:

1. George Steiner
2. Poetics
3. Dithyramb

4. Dionysus

5. Katarsis

6. Aristocracy

7. Tebay

۸ـ در چهار ترجمه فارسی از تعریف تراژدی در کتاب فن شعر، مانند: عبدالحسین زرین‌کوب، فتح‌اله مجتبایی، سهیل افنان و غلامحسین یوسفی در شیوه‌های نقد ادبی، لفظ غالب برای معادل کاتارسیس، «پاکسازی» تزکیه نفس است.

9. Misfortune

10. Experience

11. Emotion

12. The Brith of Tragedy

13. Organic whole

14. John Sallis

15. Crossings

16. Apollo

17. Dionysus

18. Abysmal

19. The world as will and representation

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

منابع فارسی:

ـ ارسطو (۱۳۴۹) سیاست، ترجمه: عنایت، حمید، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

ـ ارسطو (۱۳۸۲) فن شعر، ترجمه: زرین‌کوب، عبدالحسین، نشر امیرکبیر، تهران.

ـ ضیمران، محمد (۱۳۸۲) نیچه پس از هیدگر، دریدا و دلوز، نشر هرمس، تهران.

ـ فاطمی، سیدمحسن (۱۳۷۷) سیری در تاریخ تراژدی (مقاله) در کتاب سروش، مجموعه مقالات، نشر سروش، تهران.

ـ کاپلستون، فردریک (۱۳۶۲) تاریخ فلسفه یونان و روم، ترجمه: مجتبوی سیدجلال‌الدین، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

- نیچه، فردریش ویلهلم (۱۳۷۸) اراده قدرت، ترجمه: شریف، مجید، نشر جامی، تهران.

- نیچه، فردریش ویلهلم (۱۳۸۵) زایش تراژدی از روح موسیقی، ترجمه: نجم، رویا، نشر پرسش، آبادان.

منابع لاتین:

- Aristotle (1954) Rhetoric, Trans. W.R. Roberts, (The modern library): New York.

- Aristotle, (1951) the Nichomachean Ethics, in Philip Wheel Wright. Ed. And Aristotle, the Odyssey Press: New York.

- Bently, Eric (1967) the Life of the Drama, Athenaeum, New York.

- Brockett, O.G. (1976) History of the Theatre, Boston.

- Friedrich Nietzsche (1990) Beyond Good and Evil, Translated by R.J. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin.

- Frye, Northrop, (1967) Fool of Time: Studies in Shakespearean Tragedy: Toronto; University of Toronto.

- I.A. Richards (1967) Principles of Library Criticism, Rutledge press, London.

- John Sallis (1991) Crossings, Nietzsche and the Space of Tragedy: The University of Chicago Press, Chicago and London.

- M.S. Sillk and J.P. Stern (1995) Nietzsche on Tragedy University Press, Cambridge.

- Read Herbert (1978). The True Voice of Feeling: Faber and Faber, London.

- Schopenhauer, Arthur, (1966) the World as Will and Representation, Doverpress, New York.

- Steiner, Gonge, (1961) the Death of Tragedy, Knopf, New York.

- The Birth of Tragedy and the Case of Wagner, (1967) Trans, by: W. Kaufmann, New York.