# تفسیری بر تولد تراژدی نیچه

**جولیان یانگ، ترجمهٔ مازیار اسلامی**

۱. نخستین کتاب نیچه، ***تولد تراژدی*** در ۱۸۷۲، یعنی درست همان سالی انتشار یافت که نخستین خشت‌های بنای جشنوارهٔ تآتر در بایروت چیده شدند. به لحاظ سیاسی و عاطفی این کتاب همچون بحث اساسی بعدی او دربارهٔ هنر، یعنی *ریشار واگنر دربایروت* (۱۸۷۶)، تحت تأثیر شخصیت واگنر نوشته شده است. اگر چه این کتاب تنها دربارهٔ واگنر نیست (کسی که نیچه در این دوره از او به عنوان استاد یاد می‌کند) اما به هرحال اثری تبلیغاتی به نمایندگی از آرمان واگنری است (اگر جوهرهٔ بحث به غایت پیچیدهٔ کتاب را خلاصه کنیم به اصول زیردست می‌یابیم: «ما به راه حلی برای پوچی و دردآور بودن زندگی نیازمندیم. یونانیان چنین راه حلی را در هنر تراژدی‌نویسان بزرگشان یافتند. تنها امید ما برای یافتن راه حل ـ با در نظر گرفتن نامقبول بودن مسیحیت در دوران جدید ـ احیای مجدد چنین هنری در آثار موسیقی ـ نمایشی[1] واگنر است.»)

افکار نیچه تنها معطوف به آرمان واگنری شده بود و او پیش و پس از انتشار ***تولد تراژدی*** قصد داشت کرسی استادی در بازل را به منظور شناخت تآتر در بایروت رها کند.

پس به لحاظ فلسفی مهم‌ترین شخصیت برای این منظور، آرتور شوپنهاور است و این راهی نیست که با واگنرگرایی کتاب در تضاد باشد. چرا که نیچه قصد شناخت واگنر را دارد، (نخستین دیدار آن‌ها در پایان

سال ۱۸۶۸ بود.) واگنری که تمامی آثار موسیقی ـ نمایشی‌اش را به استثنای *ارایهٔ خدایان* (۱۸۷۴) ـ و *پارسیفال* (۱۸۸۲) را پیش‌تر خلق کرده و آشنایی‌اش با شوپنهاور در ۱۸۵۴ او را تحت تأثیر فلسفه بدبینی قرار داده بود.

خود نیچه، شوپنهاور را در ۱۸۶۵ کشف کرد و شاگرد نزدیک وی شد. در نامه‌های آن سال‌ها او از «شوپنهاورمن» صحبت می‌کند و خود و شوپنهاور را همچون «یک روح در دو کالبد» توصیف می‌کند. واضح است که این دلبستگی اولین عامل گرایش او به واگنر است. در سال ۱۸۶۸ درنامه‌ای به کارل فُن گرسدرف، چنین می‌نویسد: «مردی را یافته‌ام که برای نخستین بار آنچه را که شوپنهاور «نبوغ» می‌خواند بر من آشکار کرد؛ مردی که عمیقاً تحت تأثیر فلسفهٔ پرشور و شگفت‌انگیز اوست.» وی پیش‌تر دوستی‌اش با واگنر را برای اروین رُد، همچون «گذراندن دورهٔ عملی فلسفهٔ شوپنهاور» توصیف می‌کند و تقریباً در همان زمان به خود واگنر می‌نویسد: «متعالی‌ترین و الهام‌بخش‌ترین لحظات زندگی من با تو همراه است و من تنها یک انسان دیگر را می‌شناسم، انسانی که برادر دوقلوی خرد توست: آرتور شوپنهاور، که من همان احترام را نثار او می‌کنم و شاید هم بیش‌تر، همچون قدیسی مذهبی.»

در پرتو چنین مشاهداتی، بدیهی است که *تولد تراژدی* اثری عمیقاً شوپنهاوری باشد. بنابراین نکتهٔ غافل‌گیر کننده‌ای که کتاب ارائه می‌دهد، کشف این موضوع است که مسألهٔ طبیعت و حوزهٔ تأثیر شوپنهاوری، موضوعاتی عمیقاً متناقض‌اند؛ به خصوص در نوشته‌های شارحان انگلیسی زبان که با تفسیرهای بستهٔ خود اهمیت کتاب را فروکاسته‌اند.

۲. درچندین مورد تأثیر شوپنهاور بر کتاب کاملاً مشهود است. یعنی این‌که طبق باوری نسبتاً همگانی، *تولد تراژدی* شامل متافیزیک شوپنهاوری (بدون کوچک‌ترین تغییری)، عناصر بنیادی نظریهٔ هنر او بالاخص نظریهٔ موسیقی‌اش و همچنین دریافت نیچه از تصویر ناامیدکنندهٔ شوپنهاوری از هستی (خاصه در بیانیهٔ موجز و معتبر او، «یک مسأله») است. به هر حال آنچه در نیچه تناقض برانگیز است، هم تأیید بدبینی شوپنهاور و هم تأیید باور او به رنج وبی‌آرمانی حیات‌بشری و پوچی آن است. این پرسش، که هدف اصلی این نوشتار پاسخ به آن است، اساسی‌ترین پرسشی است که *تولد تراژدی*، هم با در نظر گرفتن معنای اثر و هم تشخیص ارتباط کتاب با آثار بعدی نیچه، مطرح می‌کند.

۳. نیچه پس از قطع رابطه‌اش با واگنر در ۱۸۷۶، نه تنها او، بلکه شوپنهاور را هم (این‌که او توصیفی همانند از هر دو ارایه می‌دهد چندان عجیب نیست) موجودی بیمار، فاسد و ـ یکی از عبارات همیشگی نیچه ـ رمانتیک توصیف می‌کند. او تصمیم می‌گیرد فلسفه‌اش را در قطب مخالف شوپنهاور قرار دهد. نیچه در تضاد با «انکار زندگی» شوپنهاور، «تأیید زندگی» را همچون ویژگی اساسی و فراگیر دیدگاه‌های فلسفی‌اش ارایه می‌دهد. با پذیرش چنین خود وصف‌گری، مفسران، *تولد تراژدی* را بدنهٔ اصلی آثار نیچه می‌دانند که گونه‌ای میان فلسفهٔ بیمار شوپنهاور و اندیشهٔ سالم‌تری که حتی در آغاز توسط نیچه پذیرفته شد قرار داده است. آنان می‌گویند وی در *تولد تراژدی* خود را از شیفتگی بیش از حد نسبت به شوپنهاور، رها ساخته است. با وجود ظاهر شوپنهاوری کتاب و بهرهٔ آن از فلسفه شوپنهاوری به منزلهٔ نوعی زبان، پیام اساسی کتاب، ضدشوپنهاوری است. بنابراین *تولد تراژدی* اساساً در ارتباط با آثار بعدی نیچه خوانش می‌شود و به نوعی دربرگیرندهٔ بسیاری از قوانین معتبر نیچه‌ای است.

به غیر از خود نیچه، مهم‌ترین مفسر، والتر کافمن است. اهمیت کافمن به خاطر تأثیر فوق‌العاده‌ای است که وی بر جهان انگلیسی زبان گذاشته است ـ شاهد هم ارجاع‌های وی به آپولونی است که تا آن‌جا که می‌دانیم واژه‌ای انگلیسی نیست ـ تأثیری که جدا از شهرت او به عنوان اولین و معمولاً بهترین مترجم نیچه به انگلیسی است و احتمالاً بیش‌تر از پانوشت‌های متعصبانه وگمراه کننده‌ای ناشی می‌شود که به همراه آن ترجمه‌ها نوشته است و باعث می‌شود خواننده، متن و تفسیرهای کافمن را یکی پندارد. کافمن منکر این است که *تولد تراژدی* اثری بدبینانه است:

نیچه، در هنر یونانی، حصاری در برابر اندیشه‌های بدبینانهٔ شوپنهاور می‌یابد. ما می‌توانیم با خوش‌بینی

سطحیِ بسیاری از متفکران غربی مخالف باشیم و در عین حال به ورطهٔ انکار هستی نیز فرو نغلتیم. بدبینی شوپنهاوری را پیروان هگل و داروین رد کرده‌اند. انسان می‌تواند با جسارتی خلل‌ناپذیر، با وحشت تاریخ و طبیعت برخورد کند و به زندگی پاسخی مثبت دهد.

به باور من، این تحلیلی کاملاً اشتباه از اثر سترگ نیچه است و مشابه همان خطای کافمن است که نیچه را فیلسوفی کاملاً ضد سقراطی معرفی می‌کند. نیچه راه حلی قطعی برای بدبینی و یا از یک نظر، غلبه بر آن ارایه نمی‌دهد. اگر ما بتوانیم این راه حل را که همچون راه حل شوپنهاور تنها مفری از پوچی و تحمل‌ناپذیری هستی است،اثبات کنیم، به نادرستی تفسیرهای کافمن پی خواهیم برد؛ و در نتیجه شوپنهاوری بودن کتاب رانشان خواهیم داد.

۴. تعبیرهای نیچه در آثار پیشین‌اش مملو از تناقض است. وی در *آنک انسان* می‌نویسد: «یونانیان بدبین نبودند. شوپنهاور در این مورد چون همه جای دیگر اشتباه می‌کرد. یونانیان از بدبینی‌شان خلاصی یافتند... آن‌ها بر آن غلبه کردند.» در این کتاب او به مشابهت‌های باورهای فلسفی دوره پیش از اسکندر با خودش می‌پردازد. این نکته، بدین معناست که تا سال ۱۸۷۲ نیچه باور به بدبینی را به کلی رها کرده است. به همین دلیل عجیب نیست که چند سطر بعد در همان کتاب می‌نویسد: «حنای بی‌رنگ شوپنهاور تنها به چند طرح کلی در *تولد تراژدی* جلا می‌بخشد.»

کافمن بر روی این ارزیابی شخصی بسیار تأکید می‌کند. همان گونه که در مقدمه ترجمه *تولد تراژدی* در سال ۱۸۸۶ می‌نویسد، نحوهٔ برخورد هنر تراژدیک به کلی با «انکار زندگی»ای که شوپنهاور تجلی مفهوم آن است، تفاوت دارد. اما او از بحث دربارهٔ شمار بیش‌تری از عبارت‌هایی که وجه مخالف را نشان می‌دهند، ناتوان است. در جزء ۸۵۳ *خواست قدرت*، نیچه می‌گوید که بدبینی در *تولد تراژدی* حقیقتی است. و در جزء ۱۰۰۵ همان کتاب، سال ۱۸۷۶ راسالی می‌داند که وی «به غریزه‌ای پی برد که در حال دوری جستن از به *سوی توجیه زندگی* شوپنهاور بوده است.» (به نظر می‌رسد که در زمان *تولد تراژدی* او زندگی را توجیه‌ناپذیر می‌دید.) حتی در *آنک انسان* او پست‌ترین سال‌های حیات خود را همچون زمانی معرفی می‌کند که از بدبینی دست کشیده است.

از آن‌جا که ـ همان گونه که خود نیچه نیز اشاره کرده است ـ دورهٔ آثار خاص در آغاز به *بشری، بس بسیار بشری* و در انتها به *دانش شاد* منتهی می‌شود، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نیچه در زمان *تولد تراژدی* همچنان بدبینی را باور داشته است. بحث دیگری که به روشن شدن این نکته کمک می‌کند شناخت نیچه از بدبینی زندگیِ توأم با رمانتی‌سیسم است. در مقدمه‌ای که نیچه در سال ۱۸۸۶ بر *تولد تراژدی* می‌نویسد، کتاب را اثری رمانتیک توصیف می‌کند که با انزجاری عمیق نسبت به «حال»، «واقعیت» و «مُثُل جدید» نوشته شده است. این مقدمه به خوبی روشنگر بدبینی نیچه و هنردوستی اوست.

همان‌گونه که تاکنون دیده‌ایم، اتکا به توصیف‌های نیچه از عقاید خویش، ما را به بیراهه می‌کشاند. نیچه در میانه‌های فعالیت فلسفی‌اش به این نتیجه رسیده بود که زندگی پویا، زندگی‌ای است که شخص در آن به بازبینی گذشته‌اش بپردازد. «انسان نیازمند خلق خود، همچون قهرمانی ادبی است، نیازمند نظر به خود و گذشته‌اش، همچون اثری ادبی است.» به همین دلیل بر این باورم که نیچه را نباید براساس نسخهٔ قدیمی مفسرانش (که او را فیلسوفی بدبین و سیاه بین می‌پندارند) قرائت کرد.

۵. *تولد تراژدی* دربارهٔ چیست؟ نیچه دو عنوان متفاوت به کتاب داد: *تولد تراژدی* (در چاپ نخست: *تولد تراژدی برون از روح موسیقی*) و *هلنیسم و بدبینی*. این دو عنوان بیانگر دو رسالهٔ اصلی اثر است که در بیان تفاوت مشهور (اما مبهم) میان آپولونی‌ها و دیونوسوسی‌ها، نقش اساسی را ایفا می‌کند. در نخستین برداشت، این دو نام ممکن است که بیانگر نکات ذیل باشند: نخستین رساله، بیانگر تراژدی یونانی است که از وحدت عناصر دیونوسوسی وآپولونی ناشی می‌شود و از طریق حذف عناصر دیونوسوسی از نمایشنامهٔ یونانی، بالاخص نمایشنامهٔ اورپیدی از میان رفت که زیر نظر تهدیدآمیز سقراط اجرا می‌شد، دومین رساله که من آن را رسالهٔ هلنیسم و بدبینی می‌خوانم، بیانگر آن است که یونانیان علی‌رغم حساسیت پرشور نسبت به

وحشت و هراس از هستی، قادرند به حیات و بالندگی خویش ادامه دهند؛ یا به بیان فلسفی، از طریق تأثیر تمامی آثار هنریشان و یا به‌گونه‌ای خاص‌تر، از طریق تأثیر دو نوع هنر آپولونی و دیونوسوسی به این امر نایل می‌شوند.

بحث این چنینی در *تولد تراژدی* از حال و هوای مرزبندی‌های دانشگاهی برخوردار است که به هر حال، از نویسنده‌ای که استاد فلسفهٔ یونان در بازل است، می‌توان آن را انتظار داشت. در حقیقت چنین تحلیلی، اثر را از روح خویش جدا می‌سازد چرا که کتاب را به اثری دربند جزییات، تجویزی، سنجشی فاقد پانویس و پر از خیالبافی تبدیل می‌کند. استدلال من این است که گرایش آغازین نیچه، توصیفی جزیی‌نگر و تاریخی از یونانیان و فرهنگشان فراهم نمی‌آورد، بلکه در عوض، توصیفی دقیق از ما و فرهنگمان ارایه می‌دهد.

توصیف نظری نیچه از ظهور و سقوط هنر و فرهنگ یونانی تنها اهمیتی آینه‌ای دارد که می‌توانیم جنبه‌هایی از فرهنگمان را در آن بشناسیم. نیچه در یکی از آثار منتشر نشده‌اش به نام *ماتن شناسان* به صراحت، وظیفهٔ کلاسیک‌ها را شناخت بهتر دورانشان از رهگذر شناخت عمیق دوران باستان، معرفی می‌کند. به همین ترتیب، من معتقدم که نخستین رسالهٔ نیچه (به شکلی ناخودآگاه) رساله‌ای تکوینی دربارهٔ تراژدی یونانی نیست، بلکه رساله‌ای تحلیلی است دربارهٔ هنر متعالی، به طور عام. متعالی‌ترین شکل هنری، به تعبیر نیچه، هنری است که در دورنمای زندگی به کار آید و در فعالیت‌های عملی روزمره استفاده شود. هنر متعالی از منظر نیچه، وحدتی است میان عناصرو اجزای متضاد که در آن مثلاً هنر دیونوسوسی، واجد اجزا و عناصر آپولونی نیز باشد. به تعبیر نیچه، هنگامی که این وحدت رخ دهد، به متعالی‌ترین هدف تراژدی و همهٔ آثار هنری نایل می‌شویم. نیچه معتقد است که تراژدی یونانی نمونه‌ای از چنین آثاری است و به همین دلیل، ارزش مطالعهٔ دقیق را دارد. هدف بنیادین *تولد تراژدی* جدل بر سر شکوه تراژدی یونانی نیست، بلکه ارائهٔ نمونه‌هایی درخشان است که پیش از همه در آثار سوفکل، آشیل و موسیقی ـ نمایش‌های واگنر تجلی یافته است. بنابراین نیچه بر این باور است که اگر چه فرهنگ سقراطی ما عاری از فرهنگ دیونوسوسی است، با این حال می‌توانیم به احیای آن از ورای موسیقی که از بایروت به صدا درمی‌آید، امیدوار باشیم.

با توجه به کتاب هلنیسم و بدبینی این نکتهٔ مهم دستگیرمان می‌شود که کتاب نه تنها دربارهٔ یونانیان، بلکه دربارهٔ ما که با درد و پوچی رودررورییم نیز است.بنابراین راه‌حل‌های آثار هنری یونانیان نسبت به بدبینی، نه تنها برای آن‌ها بلکه برای ما نیز مفید است؛ یعنی این که هلنیسم و بدبینی، اساساً توصیه‌ای است مبنی بر این‌که چگونه بر بدبینی غلبه کنیم.

۶. درک مبحث نیچه در خصوص آپولونی‌ها بسیار دشوار است، چرا که اواین اصطلاح را در مفاهیمی متفاوت، اما مرتبط به کار می‌برد. (آنچه موجب می‌شود او از آپولون به منزلهٔ نمادی به جای آپولونی، به منزلهٔ یک محمول (Predicate) استفاده کند، خود واژهٔ آپولون است که نزد نیچه، نمادی مبهم است). به ویژه اواصطلاح را در دو مفهوم به کار می‌برد، یکی زمانی که وی دربارهٔ هنر بحث می‌کند و دیگری در مفهوم ابتدایی‌اش، یعنی متافیزیک. در مفهوم متافیزیکی، آگاهی آپولونی، آگاهی نسبت به جهان است که موضوع اصلی آن فردگرایی است. یعنی، این آگاهیِ دنیویِ محصولِ محدودیت و مرزبندی قابلیت‌های عقلی ـ ذهنی است که جهان را به قطب‌های مجزای فضایی و مکانی تقسیم می‌کند. برای مثال نیچه، آپولونی را به این مفهوم در همهٔ متونی که دربارهٔ پیامدهای اخلاقی و اجتماعیِ آگاهی صحبت می‌کند و همچنین هنگامی به‌کار می‌برد که آپولونی را همچون نیرویی اساساً متمدن در برابر بربرها قرار می‌دهد. نیچه می‌گوید آپولون می‌خواهد با مرزبندی میان افراد و با خاطر نشان کردنِ پیوستهٔ این مرزبندی‌ها (همانند قوانین مقدس) به افراد آرامش بخشد. او معتقد است که تفکر آپولونی، تمدن یونانی را خلق کرد و آن را از ترکیب مخوف شهوت و درنده خویی بربرها نگاه داشت. نیچه در *تولد تراژدی* می‌نویسد:

> در مفهوم متافیزیکی آپولونی، ارتباط ضروری و لازم میان آپولونی و «زیبا» وجود ندارد. ابژهٔ آگاهیِ آپولونی، همانند دیگر منفردات جهان است که گاهی «زیبا»ینـد و گاهی نازیبا. اما در مفهوم زیباشناختیِ آپولونی، ابژهٔ

آگاهی آپولونی اساساً «زیبا» است و نه به جهان روزمره، بلکه به جهان جلال و کمال تعلق دارد.

نخستین معرفی نیچه از ابژهٔ زیباشناختی آگاهیِ آپولونی بر مبنای مثل افلاطونیِ شوپنهاور ساخته شده است. او می‌گوید که در وضعیت آپولونی ما از نمودهای زیبا لذت می‌بریم، نمودهایی که در آن، همهٔ اشکال با ما ارتباط برقرار می‌کنند و هیچ چیز غیرضروری و بی‌اهمیت وجود ندارد، توصیفی که از مفهوم شوپنهاوری درک ابژه به عنوان «زیبا» پیروی می‌کند. حتی نیچه در اطلاق الگوهای ازلی به ابژهٔ هنر آپولونی، از شوپنهاور تبعیت می‌کند و اشاره‌اش به آن‌ها، به منزلهٔ پدیداری جاودانه و ابدی، اشاره‌ای ضمنی به مُثُل افلاطونی دارد.

بنابراین واضح است که مفهوم متافیزیک آپولونی، نزد شوپنهاور مفهوم «جهان به مثابهٔ بازنمود» است و مفهوم زیباشناختیِ آپولونی نیز نزد شوپنهاور مفهوم «جهان به مثابهٔ ایده».

نیچه مفهوم آپولونی رابه استعارهٔ انگارهٔ رؤیا پیوند می‌دهد. در ارتباط با ابهام این اصطلاح، باید گفت که این استعاره نیز دارای کارکردی مضاعف است.

از یک سو موقعیتی صرفاً پدیداری از واقعیت روزمره دارد (نیچه مفهومی شوپنهاوری به این استعاره می‌دهد) اما از سوی دیگر، از آن‌جا که در رویاهایمان انگاره‌ها را ساده می‌کنیم، جزییاتی راکه به روایت رؤیا یا اصل مطلب ارتباط ندارند، حذف می‌کنیم. به نظر من، نیچه کاملاً صحیح می‌گوید که «ما در خواب‌هایمان از درک بی‌واسطه و فوری اشباح لذت می‌بریم. همهٔ اَشکال موجود در خواب با ما ارتباط برقرار می‌کنند. هیچ چیز زاید و بی‌اهمیتی در خواب وجود ندارد.»

۷. اگر رویاها بازنمود آپولونی‌اند، در عوض سرخوشی، شعف، خلسه و جنون، بازنمودهای دیونوسوسی‌اند. آگاهی دیونوسوسی، آگاهی‌ای از نوع متعالی است. یعنی حالت باده‌گساری ادبی یا متافیزیکی که در آن بر هوشیاری و آگاهی روزمره که اصل تک‌شدگی را چون واقعیتی مطلق پذیرفته است، غلبه می‌کنیم. در سرخوشی دیونوسوسی شخص پی می‌برد که واقعیت، فردی نیست بلکه وحدتی ازلی است (*تولد تراژدی*). این وحدت چیزی نیست مگر ارادهٔ جهانی شوپنهاور (*تولد تراژدی*). بنابراین ابژهٔ آگاهی دیونوسوسی همان «جهان به مثابه اراده» شوپنهاور است.

ذکر اختلاف دیگر شوپنهاور و نیچه (که فراتر از بیانیه‌های موجود دربارهٔ آگاهی دیونوسوسی است) بسیار مهم و حیاتی است. نزد شوپنهاور، درک این نکته که همهٔ هویت‌های فردی از ارادهٔ متافیزیکی ناشی می‌شوند، باعث ایجاد آگاهی «نوع دوستانه» می‌شود. بنابراین پیامدهای ظهور چنین آگاهی‌ای کاملاً خوشایند است. نیچه این آگاهی را جنبه‌هایی از آگاهی دیونوسوس می‌داند. او تحت تأثیر دیونوسوسی می‌نویسد: «همهٔ موانع خصمانه و جدی، که ذهن آپولونی را به گونه‌ای متافیزیکی میان انسان‌ها و انسان و طبیعت قرار می‌دهد، از بین رفته است. در سرخوشی دیونوسوسی، انسان خود را یکسان، سازگار و متحد با همسایه‌اش حس می‌کند.» امانیچه وجه دیگری از آگاهی دیونوسوسی را نیز به رسمیت می‌شناسد: «اکسیر مسحورکنندهٔ شهوت و سبعیت» (*تولد تراژدی*) [این سرخوشی شامل ایده‌ای مطبوع و ناخوشایند است. این دوگانگی، ماهیت تفکر دیونوسوسی را تسخیر کرده است.] او حق دارد همان اشتباه شوپنهاور را مرتکب شود که تصور می‌کرد تنها حالتی که باعث بروز اَعمال خیرخواهانهٔ یک نوع دوستِ باوجدان می‌شود، خود انکاری متافیزیکی است. چرا که اگر انسان با گذر از فردیت خویش شناسایی می‌شود، پس زمانی که عملی خیرخواهانه در حق دیگران انجام می‌دهد، ممکن است عملی وحشیانه نیز در حق گروهی خاص مرتکب شود. انسان ممکن است تعالی شخصی فردیت را باتخریب انسانی دیگر تأیید و اثبات کند. به همین دلیل نیچه بر این باور است که زندگی اجتماعیِ مبتنی بر سرخوشی دیونوسوسی به اَشکال نمادین و هنریِ متکی است. این همان چیزی است که فرهنگ یونانی را از وحشی‌گرایی مجزا می‌سازد: در جشنواره‌های دیونوسوسی یونانیان، طبیعت برای نخستین بار شادمانی هنری‌اش را به دست می‌آورد و تخریب «اصل تک شدگی principum individuationis» برای نخستین بار در قالب هنری پدیدار می‌شود.

۸. اکنون می‌خواهم به رسالهٔ *تولد تراژدی* بپردازم. برای درک این رساله نیازمند دانستن این نکته هستیم که آپولونی‌ها و دیونوسوس‌ها که تاکنون به عنوان نشانه‌های خودآگاهی محسوب می‌شوند، چگونه در آثار هنری به کار می‌روند.
نکته مهم و گفتنی در این رساله پذیرش تضاد شوپنهاوری میان هنرهای موسیقایی و غیرموسیقایی از جانب نیچه است. هنرهای غیرموسیقایی که به بازنمایی زیبای واقعیت‌پدیداری می‌پردازند، در اصطلاح نیچه‌ای منسوب به آپولونی‌اند. آن‌ها به گونه‌ای زیباشناختی آگاهی آپولونی را بیان و منتقل می‌کنند. اما موسیقی دست کم زمانی که متعالی‌ترین و مناسب‌ترین کارکردش را اجرا می‌کند (موسیقی برنامه‌ای[۲] نزد نیچه، همچون شوپنهاور، تحریفی از رسانه است) ویژگی و ریشه‌ای اساساً متفاوت با همه هنرها دارد، چراکه برخلاف آن‌ها رونوشت پدیدار نیست، بلکه رونوشت بدون واسطهٔ خود اراده است وبنابراین، همه چیز را به گونه‌ای فیزیکی در جهان، و همهٔ پدیدارها را با بازنمایی آنچه که متافیزیکی است یعنی شیء در ذات خویش کامل می‌کند (*تولد تراژدی*). پس موسیقی هنر دیونوسوسی است، چراکه موسیقی است که آگاهی دیونوسوسی را تحریک و سپس بیان می‌کند (*تولد تراژدی*).
از این درک اولیهٔ تفاوتِ میان هنر دیونوسوسی و آپولونی مشخص می‌شود که طبق رسالهٔ *تولد تراژدی*، هنر متعالی باید دربرگیرندهٔ هم نهاد (هم نهاد که آن را در پیش آگاهی دیونوسوسی می‌توان یافت) میان بازنمایی زیبای واقعیت پدیداری (اساساً انسان تصور می‌کند که نیچه از کنش و گفتار به این باور رسیده است) و موسیقی باشد. ایرادی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که رساله با گرایش افراطی به موسیقی، ارزشش را مخدوش کرده است. یعنی در واقع تبعیض ناموجهی که رساله میان موسیقی و دیگر هنرهای غیرموسیقایی به وجود می‌آورد، رساله را به اثری یک‌سویه و نامقبول‌تبدیل کند. برای مثال چرا *اتللوی* وِردی را همانند اپراهای دیگر اثری برجسته و *اتللوی* شکسپیر را تنها در قیاس با نمایشنامه‌های دیگر، اثری در خور می‌دانیم. آیا صرف این‌که شکسپیر موسیقی‌دان نبود، پس وِردی هنرمند بزرگ‌تری است. به اعتقاد من دیدگاهی که در ارتباط با این ایراد در *تولد تراژدی* مطرح می‌شود، تنشی میان نیچهٔ مبلّغ واگنر، و نیچهٔ فیلسوف هنر است.
نیچهٔ مبلّغ واگنر، ملزم به سازگار کردن خویش است با تصویر خودخواهانه‌ای که واگنر (برای مثال در اپرا و نمایش) از خود به منزلهٔ آشیل ژرمنی و پیامبر زمان ارایه می‌دهد. بنابراین نیچهٔ مبلّغ واگنر از فروکاستن تمامی هنرمندان غیر موسیقایی به فهرستی (که بتوان از ورای آن واگنر و آشیل را همچون قله‌های رفیع هنری مجزا سازد) خشنود است. از این طریق و با این انگیزه است که نیچه رسالهٔ *تولد تراژدی* را در وضعیتی که دیده‌ایم شکل می‌دهد و موسیقی را در انحصار دیونوسوس‌ها ثبت می‌کند و آن را هنر دیونوسوسی می‌خواند. (*تولد تراژدی*).
از سوی دیگر در مقام فیلسوفی جدی و زیباشناس و حساس به ادعاهای رایج نسبت به تعالی شکسپیر و گوته، او باید پی برده باشد که نمی‌توان از تمام هنرها انتظار داشت تا صورت‌های هنریشان را از اپرا وام گیرند. از این موضوع درمی‌یابیم که مباحث قابل توجه‌تر وی ضرورتی را که هنر متعالی باید دقیقاً موسیقایی باشد به این نیاز که آنچه هنر دربرمی‌گیرد باید بیرون از «حالت موسیقایی» تولید شود، تعدیل می‌بخشد (*تولد تراژدی*). یا به تعبیر عنوان اصلی کتاب *روح موسیقی*، منظور نیچه از «حالت موسیقایی» همان آگاهی دیونوسوسی است. پیوند دایمی نیچه میان موسیقی و دیونوسوس، به سادگی در اصطلاحات شوپنهاوری قابل درک‌اند: «موسیقی جهان متافیزیکی را به گونه‌ای مستقیم بازنمایی می‌کند. هنرهای غیرموسیقایی در بهترین شکل، تنها به گونه‌ای غیرمستقیم، متافیزیک را باز می‌نمایند. موسیقی اگر چه تنها هنردیونوسوسی نیست، با این حال به عنوان برترین هنر دیونوسوسی ارائه می‌شود. تولد تراژدی بر آن است فهرستی از هنرهای متعالی ارائه دهد. هنر متعالی همچون تراژدی‌های یونانی و شکسپیری، قصد توصیف شم دیونوسوسی را در انگاره‌های رویای نمادین و انگاره‌های زیبای جهان آپولونی دارد. یعنی این‌که چیزی فریبنده در خصوص چنین آثاری هست. اگرچه برای مثال، سطح تراژدی آشیلی (به گونه‌ای زیباشناختی) آپولونی صرف زیبا، دقیق و قابل درک است،اما در عمق آن ژرفای

بی‌نهایت پیچیده‌ای را حس می‌کنیم: علی‌رغم قابل درک بودن طرح، کنش و گفتار، شخصیت‌های آن باخودشان سایه روشنی مرموز و ستارهٔ دنباله‌داری از معنا دارند. بنابراین کنش آن‌ها پرمفهوم‌تر از عبارات آن‌هاست: آن‌ها بسان گذشته سطحی‌تر از اعمالشان صحبت می‌کنند و به همین دلیل است که هنر متعالی، دربرگیرندهٔ خردی ژرف‌تر از توانایی شاعر در بیان مفاهیم و عبارت است.

توجه کنید این توصیف که در آن، هنرمتعالی همان بینش دیونوسوسی تصور شده است، از اساس در ارتباط با مفهوم کانتی ـ شوپنهاوری هنرمند به مثابهٔ یک نابغه است. چراکه نزد شوپنهاور، هنرمند به عنوان پدیدآورندهٔ متافیزیکی و بنابراین تفسیر ناپذیر نشان داده می‌شود. [نزد نیچه، همانند شوپنهاور، قلمرو ادراکی به جهان پدیداری محدود شده است.] این بدان معناست که حمله انتقادی بعدی نیچه نسبت به مفهوم رمانتیک نبوغ، ارتقای هنرمند به معبودی روحانی، نوعی سخنگوی اشیا در ذات خویش، ارتباطی از فراسوی یک وحی الهی (تبارشناسی اخلاق)، حمله‌ای نه تنها به شوپنهاور و واگنر بلکه (همان گونه که خود بعدها نیز اعتراف می‌کند) به اندیشه‌های دورهٔ جوانی خویش نیز است.

۹. آیا هنر باید در نهانش، برنامهٔ آموزش متافیزیکی داشته باشد؟ آیا تسخیر متافیزیکی مفهوم پس از مرگ، وضعیتی متعالی در اثر هنری است؟ به نظر می‌رسد که هیچ دلیلی برای چنین فرضیه‌ای وجود نداشته باشد. هیچ دلیلی برای تصور اندر باشی (Immanence) هنر (و تنزل آن در مقابل هنر متعالی) وجود ندارد. اصرار نیچه بر این‌که هنر دارای چنین ویژگی‌هایی است به نظر من محصول تحریف زیباشناسی توسط فلسفهٔ بدبینی است. به فرض این‌که هنر این گونه باشد، پس تنها تا آن‌جا که به زندگی خدمت کند، دارای ارزش است و پیامد ادعای من مبنی بر این‌که *تولد تراژدی* در پایان به این باور می‌رسد که این زندگی، ارزش زیستن ندارد، بدین معناست که هنر همچون مذهب، می‌تواند از طریق امید به حیاتی دیگر به ما خدمت کند. چگونگی چنین کارکردی از هنر، نیاز به توضیحی مختصر دارد.

چه وجه دیگری از رسالهٔ *تولد تراژدی* مدعی ضروری بودن اجزای آپولونی در هنر متعالی است؟ آیا واقعاً چنین است؟ آیا واقعاً لازم است هنر متعالی واقعیت پدیداری در مفهوم روزمره‌اش را به صورت هنر مجازی یاتجسمی بازنماید؟ در این‌جا شکل اصلی (اگر چه می‌توان آن را با ارجاع به تجرید درهنرهای تصویری هم مطرح کرد) از طریق پدیدار صرفاًابزاری، یا به تعبیر واگنر «موسیقی محض» به وجود می‌آید.

با در نظر گرفتن موسیقی محض، بار دیگر تنش میان ضرورتِ تبلیغ فلسفه را در *تولد تراژدی* درمی‌یابیم. تنشی که میان آثار زیباشناسیِ نخست و بعدی واگنر نیز وجود دارد (همچنین همان‌طور که پیش‌تر دیده‌ایم در آثار شوپنهاور هم هست.) از یک‌سو ما این ادعای نیچه را (همان گونه که در ضرورت رسالهٔ *تولد تراژدی* نیز می‌گوید) دریافته‌ایم که موسیقی در متعالی‌ترین شکلش باید در جستجوی به دست آوردن متعالی‌ترین عینیت یافتگی در انگاره‌ها باشد. این اظهارنظر، دیدگاهی را منعکس می‌کند که پیش از شناخت نیچه از فلسفهٔ موسیقی شوپنهاور، واگنر ارایه کرده است. دیدگاهی که در آن موسیقی محض یک بی‌معنایی بدون کارکرد است. (اجرای گفته‌های شلینگ به دست بتهوون در آخرین موومان سمفونی نهم، آن را واپسین اثر وی ساخت.) از سوی دیگر در نوشته‌های نیچه درمی‌یابیم که موسیقی در استقلال محضش نیازی به انگاره‌ها و مفاهیم ندارد، بلکه تنها آن‌ها را به عنوان همراهی باساز می‌پذیرد. «[واژگان] توانایی بیان چیزی که قطعیت و جهان‌شمولی موسیقی آن را پنهان کرده باشد، ندارد... زبان توانایی اجرای شایستهٔ نمادگرایی جهانی موسیقی را هرگز به‌دست نخواهد آورد.» (*تولد تراژدی*). این اظهارنظر در تضاد با رسالهٔ *تولد تراژدی* است. بازتاب دورهٔ تأثیر نیچه از شوپنهاور است که در آن، موسیقی ما را به قلمروی ژرف‌تر و با معنی‌تر از قلمرو واژگان می‌برد. واژگان حداقل نزد شنوندگان راستین موسیقی، نقشی سرگرم کننده دارد.

واقعیت این است که *تولد تراژدی* موقعیت همسانی باوجوه موسیقی محض ندارد، بلکه بیش‌تر شامل تلاشی ضرورتاً مذبوحانه برای ائتلاف دلبستگی به اپرای واگنر به عنوان

متعالی‌ترین شکل هنری، با تفسیر متافیزیکی شوپنهاور از موسیقی است. اصرار بر ضرورت حضور عناصر آپولونی در هنر متعالی، نتیجه محدودیت‌های پیشین است. اما پدیدار موسیقی محض، نارسایی آن اصرار را نشان می‌دهد. وظیفه محقق زیباشناسی جا انداختن این واقعیت است که واپسین زنجیرهٔ کوارتت‌های بتهون متعلق به متعالی‌ترین سطح هنری‌اند، نه این که قوانین بی‌معنایی را وضع کنند که آن کوارتت‌ها بدان تعلق ندارد.

۱۰. اکنون به رسالهٔ **هلنیسم و بدبینی** باز می‌گردیم. نیچه می‌گوید که یونانیان اگر چه عمیقاً به ترس و وحشت هستی حساس‌اند، با این‌حال به گونه‌ای روان‌شناختی با استفاده از آثار هنری‌شان قادرند به زندگی خویش ادامه دهند و ما نیز می‌توانیم از طریق هنر، بر وحشت زندگی فایق آییم. به نظر می‌رسد به گونه‌ای قوی‌تر ـ باتوجه به این اظهارنظر مشهور که حیات وجهان تنها به عنوان پدیداری زیباشناختی تا ابد موجه‌اند ـ نیچه می‌گوید که تنها از طریق هنر است که می‌توانیم برهراس زندگی غلبه کنیم.

پیش از بررسی رساله، قصد دارم این پرسش را مطرح کنم که هراس و وحشت زندگی چیست؟ مفسران گاه و به شکلی فشرده به این پرسش می‌پردازند و تلقی ساده‌شان این است که بیماری، فجایع طبیعی، فقدان روابط انسانی و مواردی شبیه این چیزهایی‌اند که نیچه در ذهن داشته است. اما این پاسخی نابسنده است؛ چرا که نیچه بر این باور است که هراس و وحشت زندگی، انسان را در آستانهٔ تأیید بدبینی قرار می‌دهد: تأیید خرد سیلنوس (پدرخواندهٔ دیونوسوسی) بهترین راه حل، زاده نشدن است، هیچ بودن ونبودن است. اما بهترین راه حل بعدی برای شما ـ زود مردن است که شما را به کنش رهنمون می‌سازد ـ ازکار انداختن انزجار و اشتیاق به انکارِ بودایی اراده است. توصیف عملی و غایی این وضعیت، خودکشی است. (*تولد تراژدی*). اما ارائهٔ فهرستی سر راست از ناخوشی‌های زندگی، انگیزه‌ای درخور برای چنین واکنشی نیست. این فهرست نمی‌تواند. آن را فراتر از موجودیتی بیمارگونه آشکار سازد. اما نیچه به سبب بیمارگونه بودن زندگی به آن واکنش نشان نمی‌دهد. زندگی چیزی است که (برای آنان که نیروی هنر، زندگی‌شان را نجات داده است) همه انسان‌های روشنفکر و حساس در مقابل خطر آن مقاومت می‌کنند.

در بخش هفتم *تولد تراژدی*، نیچه می‌گوید آنچه که انکار ارادهٔ بودا را تهدید می‌کند، ویرانگری مهیبِ مشهور به «تاریخ جهان» و «درنده خویی طبیعت» است. هر دوی این عبارات، با آن‌ها ارتباطی شوپنهاوری دارند: درنده خویی طبیعت، خصوصاً اگر در ارتباط با ارجاع نیچه به نفرین تک شدگی و فردیت به مثابه عامل ازلی شیطان در نظر گرفته شود به تصویری که شوپنهاور از طبیعت ارایه می‌دهد، همانند است. همچنین هراس وی از طبیعت با رنج فرد نسبت به آنچه که طبیعت در وی به وجود می‌آورد، تفاوت دارد. اما ویرانگری مهیب تاریخ جهان، مفهوم ضدهگلیِ شوپنهاور را به خاطر می‌آورد که تاریخ را گزارش تکامل یا پیشرفت تلقی می‌کند؛ یعنی این‌که در این مفهوم، تاریخ اصلاً وجود ندارد وهر آنچه هست، تکرار بی‌پایان الگوهای بی‌معنای مشابه است. نزد شوپنهاور و نیچهٔ معتقد به شوپنهاور، جهان فاقد غایت‌مندی (Teleology) است. جهان نه بسان کمان، بلکه همچون دایره است. حتی به نظر می‌رسد که ساختاری عالی و ظاهراً پیشرفته، همچون امپراتوری روم هم ملزم به مقاومتی کوتاه در برابر تبدیل شدنش به پاره سنگی است که از آن شکل گرفته باشد. حال مشخص می‌شود که بسیاری از نارضایتی‌های نیچه نسبت به مسیحیت، از این حقیقت ناشی می‌شود که مسیح مسؤول نابودی امپراتوری روم است. امپراتوری‌ای که ممکن بود هزاران سال دوام و پایداری داشته باشد.

پس طبیعت نه تنها بی‌رحم، بلکه بدون هدف نیز است. انسان‌ها تنها رنج نمی‌برند، بلکه رنجشان هم بی‌معنا و پوچ است، چرا که هیچ هدفی وجود ندارد تا تاریخ آن‌ها به واسطه آن معنا یابد. این اندیشه‌ها در ذهن نیچه با تهدید جهانِ چندش‌آور ارتباط می‌یابند. اما این اندیشه‌ها همچنان برای به وجود آوردن آن نابسنده‌اند؛ چرا که انسان ممکن است اذعان کند که طبیعت هم بی‌رحم و هم بی‌هدف است؛ و همچنان بر این باور باشد که این تنها خصلت واقعی و نه صحیح آن است، یعنی چیزی تصادفی و در عین حال اصلاح‌پذیر. از این دیدگاه، انسان اجزای مراحل جهان را

انکار می‌کند. جهان چندش‌آوری که نه تنها گذشته و حال، بلکه آینده را نیز شامل می‌شود.

پذیرش این دیدگاه، پذیرش چیزی است که نیچه آن را سقراط‌گرایی می‌خواند. دیدگاهی که در آن انسان و مشخصاً اندیشهٔ علمی، نه تنها استعداد شناخت هستی، بلکه اصلاح آن را نیز دارد. نیچه سه نظر دربارهٔ دیدگاه سقراطی (که گاهی آن را دیدگاه نظری یا انسان علمی می‌خواند) اظهار می‌کند. نخستین اظهارنظر به دیدگاه سقراط، ارزشی معادل درمان بدبینی می‌بخشد. نیچه معتقد است که با استفاده از رهنمودهای سقراطی می‌توان راه‌حلی مناسب برای مصیبت‌های زندگی و دردآور بودن آن ارایه داد.

دومین دیدگاه نیچه این است که فرهنگ ما بااعتمادش به دمکراسی، خوش‌بینی علمی و معقولیت و سودانگاری، که مفاهیمی سقراطی‌اند، تصور می‌کند به موفقیت غایی برای کسب کامیابی دنیوی، دست یافته است. سومین دیدگاه این است که اعتقاد سقراط به نامحدود بودن نیروی علم، خطایی مهلک است. این‌که خود علم واقعیت غایی را آشکار می‌سازد، در معقولیت علمی چندان قابل درک نیست؛ چون همان‌گونه که تهور کم‌نظیر کانت و شوپنهاور نشان داده است، همهٔ ما می‌توانیم درک کنیم که «با یاری علیت» خود پدیدار است، نه جهانی در ذات خویش و قایم به ذات. حقیقت آرمان‌گرایی کانت و شوپنهاور ممکن است خطابودن باور سقراط را آشکار کند. انسان چه بسا با وجود پذیرش شناخت‌ناپذیری و بنابراین اصلاح ناپذیری واقعیت غایی به هستی و موجودیت عوامل غیرانسانی اعتقاد داشته باشد که تاریخ جهانی را در سیری تکاملی هدایت کنند، اما نیچه امکان چنین اعتقادی به شناخت‌ها را این که حداقل تصویری از ویژگی واقعیت غایی دارد رد کند. طبق این تصویر هراکلیتی و شوپنهاوری، طبیعت غایی جهان، سیلانی بدون توقف است. دریای جوشانی از شَوَند (Becoming) ابدی است که در آن همه چیز سیال است، هیچ چیز ثابت و پایدار نیست و هیچ موجودی در آن یافت نخواهد شد. این دیدگاه تلویحی متافیزیکی را به وجود می‌آورد که طبق آن تاریخ جهان ممکن نیست مالک غایت‌شناسی باشد. ساختارهایی که ما (به قصد خاطر نشان کردن ارادهٔمان) براساس جهان می‌سازیم تنها «نعره‌هایی ضعیف»اند که محکوم به محو شدن و نابودی‌اند.

از سوی دیگر اندیشهٔ دیونوسوسی، حقیقت هراکلیتی اشیا را می‌شناسد و یونانیان (پیش از سقراط) نیز بر آن واقف بودند.آنان دارای حقیقت دیونوسوسی و بینش تراژیک بودند و به وحشت توان فرسایی که در مواجهه با نیروی دهشتناک طبیعت دچارش می‌شدند، حساس بودند. این موضوع که تقدیر تمام دانش را به‌گونه‌ای محتوم تعالی می‌بخشد در اسطوره‌های آنان و بالاخص در اسطوره‌های پرومتهٔ انسان دوست و ادیپوس خردمند ثبت شده است؛ این همان چیزی است که انزجار از انکار زندگی را تهدید می‌کند، و همان انکار بودایی اراده است. انسان دیونوسوسی به هملت شباهت دارد: هر دو به‌گونه‌ای راستین به ذات اشیا می‌نگریستند. آنان به شناخت مسلح‌اند و به ناتوانی کنش نیز واقف‌اند؛ چرا که کنش‌های آن‌ها نمی‌توانست چیزی را در ماهیت ابدی اشیا تغییر دهد. شناخت، کنش را می‌کُشد، کنش به حجاب وهم نیاز دارد. اما یونانیان کنش‌شان را انجام می‌دادند، چرا که از طریق هنرشان، از انزجار رهایی یافته بودند. ❑

**پی‌نوشت‌ها:**

۱ - music. dramatic: موسیقی نمایشی که برای یک نمایش معین یا در ارتباط با آن نوشته شود و شامل رقص‌ها، آوازها و کلام متناسب با آن باشد.

۲ - program music موسیقی تفسیری در تضاد با موسیقی ناب یا مطلق absolute music. در موسیقی برنامه‌ای محتوا و غالباً فرم ظاهری، به موضوعی خارجی بستگی دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی