نیچه از نبرد آغازین «رومی ـ یهودی» است ـ نبردی که در آن ضعفا می‌کوشند ضعف و سترونی خویش را به فضیلتی بدل سازند، و خصائلی را که اربابان را ارباب می‌سازد از زمرهٔ رذائل قلمداد کنند ـ او علی‌الاغلب به اثبات مستدل آنچه می‌خواهد ادعا کند نمی‌کوشد. او فقط نظریهٔ خودش را با جزئیات تاریخی یا روان‌شناختی آرایش می‌کند؛ و یا صرفاً می‌کوشد تا تصویری «تکان‌دهنده»، یا نگاره‌ای به‌لحاظ زیبایی‌شناسی دقیق، از زاهدان منکر نفس ارائه دهد؛ و با توجه به آنچه قبلاً گفتیم، این روش با فلسفهٔ نیچه سازگار است. (او آن چیزی را ارائه می‌کند که دُلوز «نوع‌شناسی [typology]» می‌نامد.) اما نیچه به روشنی به نظریه‌ای تاریخی متعهد است که باید به طرزی نیرومندتر از توسّل به این‌گونه توصیف پدیدارشناختی دفاع‌پذیر باشد. اگر مسأله در همین سطح باقی بماند، می‌توان چندین «تصویر» یا تأویل کاملاً متفاوت از معنای دیدگاه مسیحی ارائه داد که همگی به یک اندازه ممکن‌اند. می‌توان ادعا کرد که معنای تاریخی مسیحیت معرفی مقولهٔ کلیّت به قلمرو تفکر اخلاقی است. می‌توان ادعا کرد که دیدگاه یونانی یا کلاسیک، با وجود کوششهای متفاوتش برای مبتنی‌کردن اخلاق بر نظم «طبیعی»، نهایتاً نتیجه گرفت که برای غیرفیلسوفان بهترین زندگی انسانی همان زندگی مشترک در شهر است، شهری که بنا به تعریف کالبد یا پدیده‌ای محلی و حادث [غیرکلّی] بود. آنچه من به یکی از اعضای شهر خودم، به‌منزلهٔ «حقّ» او «مدیون» بودم (یعنی آنچه رفتار درست و بحق محسوب می‌شد) اساساً با روابط من با بیگانگان و خارجیها متفاوت بود. شاید ادّعا شود که تصور مسؤولیت کلّی اخلاقی نسبت به دیگران در مقام ابنای بشر و نه همشهریان، محصول مسیحیت بود.[۵۶] یا شاید کسی، همراه با هگل، اصرار ورزد که مسیحیت «نمایندهٔ» آرمان «ذهنیّت» (خودمختاری و مسؤولیت شخصی) بود که در فرهنگ یونانی نشانی از آن دیده نمی‌شد؛ یا اینکه مسیحیت فرد (فرد برخوردار از نفس یا روح جاوید) را به نحوی که بر قدما ناشناخته بود قداست بخشید. ادعای نیچه به خلاف این نظر، یعنی اینکه معنای تاریخی و میراث اصلی مسیحیت اخلاقِ انکار نفس است، یعنی قانونی هنجاری که ضرورتاً با خودآگاهی «برده» پیوند تنگاتنگ دارد، به‌طور آشکار مستلزم نوعی دفاع است، تا این‌گونه توصیفهای رقیب کنار گذارده شود.

نیچه اساساً باید این نکته را به‌عنوان مثال اصلی تأویل و سنجش خویش توضیح دهد که *چرا*، به‌فرض وجود موقعیت تاریخی و سیاسی اروپای مابعد کلاسیک، یعنی موقعیت اربابان و بردگان، *انتقام* یا بیزاری علیه چنین موقعیتی باید به‌شیوه‌ای چنین بنیادی ظاهر شود که به محور و مرکز پاسخ این فرهنگ بردگان بدل شود. پس از تبیین این پرسش که: چرا انتقام *معنای* اصلی قانون اخلاقی مسلط در غرب است؟، نیچه می‌تواند به تبیین تناقض ذاتی و تاریخی آن، و بدیل

تأکید مقالهٔ سوم هرمنوتیکی و مبتنی بر ارزیابی است (معنا و ارزش و فرجام آرمان زُهد چیست؟).[۵۲]

البته، در متن واقعی هیچ چیز به همین اندازه که در بالا فرض شد به‌طور مرتب سامان داده نشده است. نیچه ظاهراً از مقوله‌بندی‌نکردن هرآنچه به شیوه‌ای یکدست انجام می‌داد لذت می‌برد و در یک‌جا حتی تأکید می‌کند که در نظر او اخلاق، در آنِ واحد، «نتیجه، نشانه، نقاب، ریاکاری، بیماری، بدفهمی، درد، درمان، محرّک، مانع، زهر» است.[۵۳] اما، عمل واقعی او، از دیدِ ما آن‌قدر وحدت و انسجام دارد که بر پاسخگویی به پرسشهایی اصرار ورزیم که در کار او بنیادی شمرده‌ایم.

زیرا، ما اکنون تأویل تاریخی روشنی از نیچه برای استفسار داریم ــ اخلاقی که بر فرهنگ غربی سلطه داشته است اخلاق بردگی است، زاده از «کین» یا «بیزاری» [resentment] نسبت به آنچه وجودی تحمّل‌ناپذیر محسوب می‌شد، این اخلاق از حیث روان‌شناختی از طریق سازوکار احساس گناه عمل می‌کند و آرمان زاهدانه‌ای را بالا می‌برد که توجیه‌ناپذیر است، و لذا ناگزیر از تباهی و منجر به نیست‌انگاری است. یا به‌قول یکی از چند بیان روشن نیچه دربارهٔ نظریهٔ تاریخی:

> شورش بردگان در قلمرو اخلاق وقتی شروع می‌شود که *بیزاری* خود نیرویی آفریننده می‌شود و ارزشها از آن زاده می‌شود: بیزاریِ طبایعی که از واکنش حقیقی، یعنی واکنش از طریق عمل و کردار، محروم شده‌اند، و به جبران این محرومیت، خود را با انتقامی خیالی راضی می‌کنند.[۵۴]

نیچه پس از قبول این عقیده که این ادعای تاریخی را ثابت کرده است، نخست پرسش تاریخی دیگری را پیش‌روی خود می‌نهد و سپس پرسشی انتقادی را مطرح می‌کند. پرسش اول ساده است: «چگونه یک‌چنین اخلاق بردگی به *سلطه* رسید»، ما چگونه می‌توانیم مرجعیّت تاریخی اخلاق نمادی‌شده در این «پارادوکس مخوفِ خدایِ مصلوب» را توضیح دهیم؟[۵۵] پرسش دوم پیچیده است؛ نیچه می‌خواهد برای این آرمان زهد *بدیلی* عرضه کند و احتمال تاریخی آن را بسنجد و روشن کند که چرا تباهی درونی یا تخریب نفس «اخلاق بردگی» سرانجام گشایندهٔ امکانی تاریخی برای ظهور «آرمانی» متفاوت است.

اما پیش از آنکه پرسشهایی را بسنجیم که از نظریهٔ تاریخی نیچه نتیجه می‌شود، دربارهٔ خود این نظریه نیز چند چیز می‌توان پرسید. با وجود نیروی تخیّلی که جزءِ ذاتی شیوهٔ بیان دراماتیک

تأویل مناسبتری از تحلیل نیچه و همچنین تأیید او از تراژدی به‌دست دهیم و نسبت به آنچه در تأویل نسبی‌گرایانهٔ متعارف معمول است به دیدِ قانع‌کننده‌تری در خصوص منظرنگری او برسیم. اما، روشنترین استفادهٔ او از تحلیل تاریخی و ارزشگذاری زیبایی‌شناختی در کتابی که در ۱۸۸۷ منتشر ساخت، *دربارهٔ تبارشناسی اخلاق*، به‌چشم می‌خورد. تبارشناسی همان «نقد»ی است که مبنایی تاریخی دارد؛ در اینجاست که قادریم بهترین شواهد را برای آنچه جست‌وجو کرده‌ایم بیابیم.

و خوشبختانه در پیشگفتار *دربارهٔ تبارشناسی اخلاق* اهمیت بنیادی دو عنصری که بر آن تأکید کرده‌ایم هویدا می‌شود. او می‌نویسد که پرسش مورد تحلیل او باید چنین صورتبندی شود:

> تحت چه شرایطی انسان احکام ارزشی خوب و بد را وضع کرد؟ و *آنها در ذات خودشان* چه ارزشی *دارند*؟ آیا آنها تاکنون مانع نیکبختی [Gedeihen] انسان بوده‌اند یا مشوّق آن؟ آیا آنها نشانهٔ اضطرار و فلاکت و انحطاط زندگی‌اند؟ یا آنکه به‌عکس در آنها وفور و نیرو و ارادهٔ زندگی، دلیری و یقین و آیندهٔ آن، جلوه‌گر می‌شود؟[۵۰]

این دو پرسش ــ یعنی شرایط تاریخی‌ای که تحت آنها پدیدارهایی مانند «اخلاق نیک و بد» (Böse) سر برمی‌آورد و ارزیابی مستقل این‌گونه ارزشها ــ را نیچه در تحلیلی پیچیده و سه‌بخشی عرضه می‌کند. او ابتدا نشان می‌دهد که اخلاق نیک و بد را باید محصول یک موقعیت تاریخی مشخّص، توزیع نامتساوی قدرت و فرهنگ خدایگان و بندگان دانست و آن را در تباین با اخلاق اشرافی مبتنی بر پست و والا و به‌منزلهٔ عصیان علیه چنین اخلاقی درک کرد. سپس او نشان می‌دهد که چگونه این «اخلاق بردگان» در زندگی عاملانش ملکهٔ نفس می‌شود و با استفاده از چه وسایلی اقتدار و مرجعیّتی درونی را بر آنان اعمال می‌کند. بدین‌معنا، تأکید او بر سازوکار گناه اخلاقی است، و اینکه چگونه تصور اشرافی از دَین و بازپرداخت در اخلاق بردگان به [احساس] گناه و ناممکن‌بودن بازپرداخت بدل شد. در بخش سوم، او در بارهٔ معنای نهایی آنچه در این‌گونه اخلاق بردگان برترین ارزش شناخته شد پرس و جو می‌کند ــ این برترین ارزش همان آرمان زُهد است و نیچه بنا به وعدهٔ قبلی‌اش اکنون به ارزیابی زیبایی‌شناختی این آرمان می‌پردازد.[۵۱] اجمالاً آنکه، تأکید مقالهٔ اول کتاب، سیاسی و تاریخی است (از درون چه موقعیت تاریخی و سیاسیی اخلاق انکار نفس سربرمی‌آورد؟)؛ تأکید مقالهٔ دوم روان‌شناختی است (چه نوع «تربیت عواطف» لازم است تا چنین اخلاقی به مهار روان‌شناختی مؤثری تبدیل شود؟ و

منظر، یا تصویر است.[۴۶]

دوم آنکه، تصور تحمیل [منظر] متضمن تصویری بس بسیار ذهنی از چگونگی تقوّم منظر است. در قطعهٔ بیستم بخش اول *فراسوی نیک و بد*، به‌عکس، روشن می‌شود که معنا یا فحوای یک منظر صرفاً از خواست و ارادهٔ فرد سرچشمه نمی‌گیرد. و لذا، اینکه چه چیزی می‌تواند جزئی از منظر باشد یا نباشد، خود تابع قیود منطقی و معناشناختی است؛ به‌علاوه، نکتهٔ دیگر وجود چیزی است که شارحی آن را «میدان وحدت‌یافته»[۴۷] نامیده است، یا آنچه امروز برخی نظریهٔ «شبکه»‌ای معنا می‌نامند. دعوی خود نیچه بر این است که «طلسمی نامرئی» در چنین ساختاری موجود است، طلسمی که به تبیین او همان «ساختار و نسبت منظم و نظری مفاهیم [هر منظری] است».[۴۸] در حقیقت، نیچه در جایی این نکته را به‌نحوی شرح می‌دهد که گویی لوی استروس نوشته و خواسته نشان دهد که «ساختار» بر سوژه [یا شناسنده] تقدم دارد» و اینکه باید خود را از شرّ تصور وجود «مؤلفی» برای چنین ساختاری خلاص کنیم، و همهٔ این ملاحظات وزنهٔ استعاری مفهوم سوژهٔ سازندهٔ منظر را تا حدّ زیادی کاهش می‌دهد.[۴۹]

نکتهٔ سومی که به نحوی با آخرین نکته ارتباط دارد آن است که در چنین نظراتی در بارهٔ منظرنگری از آنچه ما در سراسر بحث بر آن تأکید کرده‌ایم غفلت می‌شود، یعنی از این امر که منظرها را نمی‌توان *از* هیچ آفرید؛ خاستگاه و معنا و مرجعیّت آنها منوط به *شرایط تاریخی* پیچیده‌ای است که بدون آن چنین منظرهایی را نمی‌توان فهمید. برای فهم این نکته و بازگشتن به مسألهٔ توجیه این‌گونه منظرها، می‌توانیم به روشنترین مثال هر دو رجوع کنیم، یعنی به تلقّی نیچه از مسیحیت به منزلهٔ «اخلاق بردگان» که باید آن را بارزترین مثال استفادهٔ نیچه از تأویل تاریخی (تبارشناسی) برای تبیین معنای منظر، و ارزشگذاری و ارزیابی او از چنین دیدگاههایی دانست.

۴

تا اینجا، دعوی تأویلی که از آن دفاع کرده‌ایم این است که نیچه تبیین شرایط محتمل تاریخی لازم برای امکان هر «منظر» را الزامی می‌شمارد (و لذا «اراده‌گرا»یی صاف و ساده نیست)، و اینکه وقتی چنین تأویلی به‌دست داده شود ارزش چنین منظرهایی باید «از حیث زیبایی‌شناختی»، و تنها از همین حیث، ارزیابی شود، و این دست‌کم به معنای آن است که [ارزیابی پدیدارها] باید بدون توسّل به معیاری فراتاریخی صورت پذیرد، در واقع، این امر به این معناست که ارزیابی باید در پرتو فقدان چنین معیارهایی انجام گیرد. به گمان من، این دیدگاه به ما اجازه داده است

این تحمیل منظرنگرانه استفاده می‌کند. دانتو نیز از استعارهٔ تحمیل و مفهوم متناظر با آن سخن می‌گوید، یعنی از جهانی که [با این‌همه] دست از دامن آن کوتاه می‌ماند، و چون دریایی سیاه می‌خروشد، جهانی که در قیاس با تمایزات ما آشوب‌زده و بی‌نظم است... اما با این‌همه وجود دارد»؛ دانتو از «یگانهٔ ازلی» [Ur - eine] که نخستین و بی‌تمایز است، از ژرفای «دیونیزی»[۴۳] سخن می‌گوید.

یافتن عباراتی که مؤیّد چنین نظری به‌نظر آید دشوار نیست،[۴۴] اما اگر تأویلی که تا اینجا ارائه کردیم بالنسبه دقیق باشد، باز این امر ما را بلافاصله با سه خطا مواجه می‌سازد. نخست آنکه، به‌نظر می‌آید که این تأویل نوعی مابعدالطبیعهٔ طبیعت، نظری هراکلیتی دربارهٔ «جهان فی‌نفسه» را به گردن نیچه می‌گذارد و بدین‌سان او موضعی را به گردن می‌گیرد که تماماً با نظر خودش دربارهٔ کلّی‌بودن خودِ منظرنگری ناسازگار است. از قضا، گرانیه خودش قطعه‌ای از نیچه نقل می‌کند که قاعدتاً می‌بایست او را دربارهٔ تأویل خودش از نیچه به فکر می‌انداخت.

> ما دیگر معتقد نیستیم که حقیقت با کناررفتن حجابها معلوم می‌شود؛ با چنین اعتقادی بس بسیار زیسته‌ایم.[۴۵]

فرض من بر این است که این قطعه و دیگر قطعات دال بر آن نیست که نیچه قصد داشته مابعدالطبیعهٔ ضدّ منظرنگری ارائه دهد، بلکه منظور از دعاوی او دربارهٔ وجود آشوب در فراسو یا فراپشت منظر، تقویت ادّعایی دربارهٔ نامعقولیّت خود مفهوم چنین «جهان فی‌نفسه»ای است. نکتهٔ مورد نظر او این نباید باشد که آشوب «ازلی» حقیقت جهان فی‌نفسه *است* (و ما یقین داریم که چنین است)، بلکه منظور نیچه آن است که ما نمی‌توانیم برای *مفهوم* جهان مستقل از منظر معنایی قایل شویم. (آنچه آشوب‌زده و بی‌نظم است همین مفهوم چنین جهانی است.) تلاش برای ندیده‌گرفتن منظر، نقض‌کردن همان «شرایطی» است که لازمهٔ شناخت هر چیزی است، این تلاش به‌منزلهٔ آزمونی فکری [Gedankenexperiment] است که در آن فقط به «آشوب»، اما «آشوب» از دیدِ ما، می‌اندیشیم. حتی در *تولد تراژدی* نیز که ممکن است ظاهراً مؤید رویکرد گرانیه و دانتو باشد، الف) نیچه همه‌جا فرض را بر این می‌گیرد که حالت دیونیزی بنفسه حالتی محال است، حالتی که اصلاً هیچ معنایی برای ما ندارد، نه به دلیل آنچه هست، بل به دلیل آنچه ما هستیم؛ و ب) خودِ وضعیت دیونیزی را هم نمی‌توان «اصل» [یا «نسخهٔ اصلی»] دانست که وضعیت آپولونی «تصویر» [یا «بدل»] آن باشد، بلکه خود وضعیت دیونیزی هم نوعی دیدگاه،

افلاطونی.

اما این قید نیز این مسأله را مطرح می‌کند که تکلیف ما با این اصول کلّی تضمین‌کننده که هر منظری را تعریف می‌کند چیست. در مرتبهٔ اول، صرف‌نظر از همهٔ مسائلی که توجه به این نکته برای نیچه ایجاد می‌کند، او به‌وضوح در بارهٔ این‌گونه منظرها «کثرت‌انگار» نیست.[۳۹] او نه فقط می‌خواهد از افلاطون‌مشربیی که از ماهیت منظرنگرانهٔ خودش غافل است انتقاد کند، بلکه آشکارا می‌خواهد قادر به ارزیابی و ردّ دیگر «منظرهای» مختلف نیز باشد. نیچه بدون جدل ویرانگرش با شکّاکان («زیرک‌نمایان تیزذهن») نویسنده‌ای کسالتبار می‌بود و همچنین بدون جدل با تجربه‌گرایان («مکانیکهای ناشی»)، آلمانها («خوش‌قلب، سست‌عنصر، احمقهای شاعرمسلک») و بدون اتهامهای نیرومندی علیه «مسیحیت اروپایی» از قبیل:

> شما احمقها، شما احمقهای گستاخ و نازکدل چه‌کرده‌اید! آیا این کار به‌دست شما بود؟ سنگ زیبای مرا چه زشت و ناهنجار کرده‌اید! چه جسارتی![۴۰]

بدیهی است که مسألهٔ چگونگی دفاع نیچه از این‌گونه ارزشگذاریها، یعنی مسألهٔ اصلی در این بحث، هنوز حل نشده است، اما دست‌کم می‌دانیم که او به‌وضوح به چنین دفاعی محتاج است و اینکه این دفاع نمی‌تواند با توسّل به نوعی حقیقتِ مستقل از منظر و یا با تبیین صِرف خاستگاه یا تکوین این‌گونه منظرها صورت گیرد.

اما قبل از اینکه به این مسأله بازگردیم، باید به چند قید مهم دیگر در بارهٔ منظرنگری توجه کنیم. گاهی در تأویلهای کسانی مانند ژان گرانیه و آرتور دانتو می‌خوانیم که در تفکر نیچه منظرنگری به‌معنای آن است که سوژه‌ها [یا شناسندگان] نظمی را به آنچه فی‌نفسه «آشوب» [chaos]ی بی‌تمییز و بی‌طرح و قصد است «تحمیل می‌کنند»، و آنها این کار را از روی ترس انجام می‌دهند، زیرا از پذیرفتن این جهان آشوبناک چنانکه واقعاً هست ناتوان‌اند و محتاج به این که خودشان را «تسلّی» دهند.[۴۱] لذا، گرانیه می‌نویسد که:

> حقیقت حاکی از وجودِ بی‌نظم ژرفایی بی‌بنیاد است. اگر نقاب همان زیبایی است، پس حقیقت هم همان زشتی آشوب است.[۴۲]

گرانیه از استعاره‌هایی مانند «هنرمند و دستمایه‌اش» یا «پیکرتراش و قالب سنگش» برای وصف

تلقّی کامل نیچه دقیق بنگریم، می‌توانیم ببینیم که ما باید در باب همین نکته که او چه نوع نظریه‌ای عرضه می‌کند محتاط باشیم.

نخست آنکه، شاهدی نیست که نشان دهد نیچه به این نظر بی‌اندازه بنیادی (و نامنسجم) متعهد است که «فقط تأویلها وجود دارد و نه واقعیات»، یا اینکه «هیچ حقیقتی وجود ندارد.» یک‌چنین نظر پروتاگوری افراطی هر ادّعایی را به منظرِ ناظری واحد در زمانی معیّن نسبت می‌دهد و آن را نسبی می‌گرداند و مؤکد می‌سازد که محمول حقیقی [یا صادق] را هرگز نمی‌توان به ادّعای هر فردی نسبت داد، مگر با این قید که «حقیقی *برای* او در آن زمان». بعید می‌نماید که چنین نظری برای «صدق» یا «کذب» نیرویی به‌جا گذارد. در حقیقت، بر مبنای چنین نظری هیچ چیز را نمی‌توان کاذب به‌شمار آورد: و حتی سخن‌گفتن از «تأویل» نیز جای حرف دارد. در واقع، منظرنگری نیچه آن چیزی را نسبی می‌گرداند که ما امروز تنها به معنایی کلّی و معرفت‌شناختی «شرایط صدق» می‌نامیم. یعنی، باز به زبان رایج معاصر، نیچه پیش از هر چیز تنها مدّعی موضعی ضدّ واقعگراست، بدین‌معنی که هر سخنی در بارهٔ شرایط صدق (یا در بارهٔ ارزش فی‌نفسه) باید با توجه به معیارهای *ما* برای تصدیق امری یا ارزشی نسبی شود.[۳۷] بر مبنای این نظر، ارزیابی اینکه آیا چیزی صادق است یا خوب است هرگز نمی‌تواند مستقل از مجموعه‌ای مبادی کلّی «ضمانت‌کننده»، یعنی *معیارهای* صدق یا خوبی انجام گیرد. از این مبادی نمی‌توان به‌طور استعلایی به‌عنوان روش صحیح گزینش احکامی که حقیقتاً اشیاء را در ذات خودشان منعکس می‌کند دفاع کرد، چون چنین ادعایی باز تنها می‌تواند بر حسب این معیارهای صدق یا دعاوی ارزشی دفاع یا اقامه شود. در حقیقت، در چارچوب چنین حیطه‌ای است و فقط در این حیطه که می‌توان از صدق و کذب، خوب و بد، سخن گفت.

[غالباً تصور می‌رود] که نیچه، دست‌کم در ابتدا، مرادش از منظرنگری فقط همین بوده است، و عبارات پرطمطراقی نظیر «همه چیز غلط است» یا «هیچ چیز حقیقت ندارد» نیز به ابهام و تیرگی مطلب می‌افزاید. اما هایدگر بحق اشاره می‌کند که تقریباً در همهٔ موارد زمینهٔ طرح چنین ادّعاهایی از جانب نیچه، کاربرد معنای «افلاطونی» یا «جزمی» مفاهیم «حقیقت» و «خوبی» است، مفاهیمی که مستقل از منظر یا «واقعگرا» هستند.[۳۸] بر مبنای این نظر، و به‌فرض *این* ملاک محال، و تنها بر مبنای این نظر است که نیست‌انگاری نتیجه می‌شود، یعنی اینکه «هیچ چیز حقیقت ندارد؛ همه چیز غلط است». نیچه معتقد بود که به شرط رهایی از این مفروضات افلاطونی، غلبه بر نیست‌انگاری ممکن است، و این امر نشان می‌دهد که او خودش به دیدگاه افلاطونی متعهد بود و نه به نسبی‌انگاری نیست‌انگارانهٔ حاصل از بی‌رمق‌شدن این مفروضات

نوعی فلسفهٔ تاریخ است و با این کار به‌طور ضمنی منکر این امر شده‌ام که نیچه می‌خواهد نظریه‌ای روان‌شناختی در خصوص خاستگاه پدیدارهای مورد علاقه‌اش به‌دست دهد. مسأله هرگز این نیست که نیچه می‌کوشد ادعا کند که محمولهایی مانند «صادق است» و «خوب است» تأثیری روانی دارد و در واقع به‌معنای «تأثیر قدرت را تشدید می‌کند» است و لذا ما از حیث روانی مستعد افزایش چنین تأثیری هستیم. فرض من بر این است که حتی خود نیچه نیز این دعاوی اخیر را (که یقیناً گاهی اظهار می‌کرد) استعاراتی می‌انگاشت (و نه تبیینهای علمی) که مرجعیّت تاریخیشان *تنها* در عصر علمگرایی ریشه داشت.[۳۴]

به‌هر تقدیر، در اینجا تفکیک نظری این‌گونه نظریه‌های هرمنوتیکی و تکوینی از امر تبیین به درازا خواهد کشید. زیرا اکنون نکته این است که بکوشیم نشان دهیم رویکرد اول در قیاس با رویکرد دوم تا چه حد دعاوی و روشهای واقعی نیچه را بامعناتر می‌سازد. ما می‌توانیم این کار را با نگریستن به تلقّی او از منظرنگری ادامه دهیم. زیرا چنین بیانی از «معرفت‌شناسی» اخلاقی و ادراکی (cognitive) نیچه آشکارا جزء اصلی این قضیهٔ کلّی اوست که بر مبنای آن کوشش سقراطی یا فلسفی برای مدلّل‌ساختن یا توجیه‌کردن یک منظر کلّی *نمی‌تواند* موفق باشد.

احتمالاً سرراست‌ترین معرّفی آنچه «معرفت‌شناسی نسبی‌انگار» می‌نماید در *فراسوی نیک و بد* انجام می‌شود، به‌ویژه در بخش نخست آن با عنوان «دربارهٔ پیشداوریهای فیلسوفان». بخشی از مشهورترین جملات قصار نیچه در باب این‌گونه منظرنگری در همین‌جا ادا می‌شود. او در پاراگراف ۱۴ می‌نویسد:

> شاید اکنون فقط به فکر پنج یا شش تن رسیده باشد که علم فیزیک هم صرفاً تأویل و تفسیری از جهان است (مناسب حال ما) و نه تبیین جهان...[۳۵]

این فصل با ایراد ادعاهای مشابهی ادامه می‌یابد و وجود هر «شیء فی‌نفسه»‌ای ردّ می‌شود و حکم می‌گردد که مفاهیمی مانند «سوژه» و «اختیار» چیزی جز «افسانه» و «اسطوره» نیست و باز ادّعا می‌شود که تصور فیزیکدان از «همنوایی طبیعت با قانون» فقط «تأویلی» است که برای آن متنی موجود نیست؛ در حقیقت، تأویل بدی است. او در سراسر این اثر بارها به چنین نظری بازمی‌گردد و ادعاهای خودش در بارهٔ ماهیّت منظرنگرانهٔ ادراک و علم را تعمیم می‌دهد تا ارزشگذاری اخلاقی را نیز شامل شود. (چنانکه در قطعهٔ ۱۰۸ می‌گوید: «چیزی به‌نام پدیدارهای اخلاقی وجود ندارد، آنچه هست فقط نوعی تأویل اخلاقی پدیدارهاست».[۳۶] به‌هر تقدیر، اگر به

این فرض قبلی است که هر مرجعیّتی از این نوع را باید با تکیه بر الگوی (مدل) متقاعدکنندگی زیبایی‌شناختی فهمید (این جنبهٔ ضدّ هگلی تفکّر نیچه است).[۳۰] و این به‌معنای آن است که نیچه بر این ادّعاست که همهٔ توسّلهای دیگر به، مثلاً، مرجعیّت کلّی «عقل» یا دلایل روان‌شناختی و جامعه‌شناختی یا اقتصادی، در مقام معیارهای توجیه همگی خود تنها از حیث زیبایی‌شناختی توجیه‌پذیر است و هیچ راهی برای فهم چگونگی پذیرش یا تأیید چنین علایق یا انگیزه‌هایی وجود ندارد، مگر بر اساس الگوی تصدیق یا تأیید و متقاعدکردن در اثر هنری.

البته، اینک چند پرسش جدّی هنوز باقی است که دو تا از آنها از همه مهمتر است. بدیهی است که هرکس می‌خواهد بداند نیچه به چه حقّی دعوی می‌کند که تأویل او از معنای زیبایی‌شناختیِ چنین محصولاتی صحیح است. او «کلید» چنین رمزهای نمادی را چگونه کشف کرده است و به چه حقّ، پس از رمزگشایی آنها، می‌تواند ادعا کند که برخی از آنها از حیث زیبایی‌شناختی برتر از بقیه است؟ وانگهی، ما هنوز محتاج مورد مستقلّی هستیم که این نوع ارزیابی از کوششهای انجام‌گرفته در توجیه زیبایی‌شناختی یگانه نوع ارزیابی ممکن است و یا دست‌کم برترین نوع. حتی اگر سقراط‌مشربی فرهنگ یونانی همان «معنایی» را داشته باشد که نیچه می‌گوید، آیا این بدان‌معناست که سخن سقراط نادرست است؟ سخنی که بنا بر آن ارزش هر ادعایی وابسته به توانایی خود شخص در «تبیین» یا دفاع عقلی از آن است.[۳۱] ما می‌توانیم برای ارزیابی پاسخ نیچه به پرسش اول به این امر توجه کنیم که او چگونه از تأویل خودش از مسیحیت، یعنی «انتقام» از زندگی، دفاع می‌کند؛ و سپس نیز می‌توانیم به ارزیابی پاسخ او به پرسش دوم بپردازیم و ببینیم که چگونه دعوی خودش دربارهٔ ماهیت زیبایی‌شناختی همهٔ نهادهای دستوری را در قالب «منظرنگری» تام و تمامی گسترش می‌بخشد.

۳

در بررسی پرسش دوم نیچه نخست به این امر بدیهی اذعان می‌کنیم که: این رویکرد به تفکّر نیچه معانی مورد بحث خودش را تا حدود بسیاری از مباحثی اخذ می‌کند که به‌طور سنّتی از وظایف «هرمنوتیک» شمرده می‌شود.[۳۲] از این‌حیث، شگفت نمی‌آید که مقدمهٔ اساسی چنین نظریهٔ تأویلی به مقدمهٔ اساسی بسیاری از نظریه‌های هرمنوتیکی معاصر بدل شود، یعنی: «تاریخمندی» وجود انسان.[۳۳] بدین‌لحاظ، من نظریهٔ نیچه در خصوص تأویل را ساختاری [structural] تحلیل کرده‌ام و نه تکوینی [genetic]. بدین‌معنا که رویکرد نیچه به تراژدی، یعنی مسألهٔ توجیه زیبایی‌شناختی را سرمشق قرار داده‌ام و مدّعی شده‌ام که چنین رویکردی مستلزم

محض نمونه، نیچه، چنانکه در جایی دیگر به‌نظر می‌آید، قطعهٔ یازدهم را با این ادعا آغاز نمی‌کند که سقراط و اوریپیدس تراژدی را کشتند، بلکه ادعا می‌کند که:

> تراژدی یونانی سرانجامی متفاوت با سرانجام خواهرهای بزرگترش یافت: تراژدی در نتیجهٔ خصومتی آشتی‌ناپذیر به خودکشی مبادرت کرد؛ و به‌صورتی تراژیک مُرد...[۲۶]

او بعدها اذعان می‌کند که سقراط صرفاً نباید برای میل به فهم «علمی» وجود سرزنش شود:

> میان جهان‌بینی نظری و جهان‌بینی تراژیک خصومتی ابدی برقرار است؛ و تا زمانی که روح علم تا مرزهای غایی‌اش دنبال نشده باشد و ادعای آن به اعتبار کلّی و جهانشمول به دست شواهد و مدارک حاصل از این مرزها نابود نشده باشد امیدی به تولّد مجدّد تراژدی نیست.[۲۷]

چنانکه دیدیم، نیچه نظرش را دربارهٔ آنچه شرایط تاریخی حاضر اقتضا می‌کند تغییر داد، اما تفاسیری از این‌قبیل دست‌کم روشن می‌کند که نیچه این‌قبیل شرایط تاریخی را به‌طور کلی عنصر ذاتی هر توجیه ممکنی می‌انگارد.[۲۸]

اکنون باید اندکی روشنتر شده باشد که مراد او از توجیه زیبایی‌شناختی چیست. نیچه، دست‌کم، حتی به ما نشان می‌دهد که چگونه می‌توانیم آنچه را که «مرجعیت تاریخی» محصولی فرهنگی مانند نمایش یا دین می‌نامیم ارزیابی کنیم. این پیش از هر چیز به‌وضوح حاکی از آن است که نیروی اخلاقی و مرکزیّت یا اهمیت کلّی منسوب به چنین محصولاتی محتاج تبیینی است که از فهم چنین محصولی *از* خودش فراتر می‌رود، یا دست‌کم محدود و مقیّد به آن نیست (به‌قولی این جنبهٔ «هگلی» تفکّر نیچه است). دعوی خود نیچه مبنی بر اینکه معنای تراژدی یونانی متضمن «بدبینی نیرو» است خود مثالی از آن نوع دگرگونی «استعاره» است که تراژدی نام دارد.[۲۹] و به همین‌گونه است دعوی او در این مورد که سقراط‌مشربی را در درجهٔ نخست نباید «کشف» عینی فلسفه انگاشت بلکه باید «خودکشی» ناگزیر «عصر تراژیک» یونانیان پنداشت و دعاوی قویتر و بعدی او مبنی بر اینکه فلسفهٔ سنّتی و مسیحیّت «انتقامی» از زندگی *است* از انواع همین [دگرگونی استعاره] است. این‌گونه ادعاها در حکم بحث از این پدیدارها به‌منزلهٔ «پدیدارهای زیبایی‌شناختی» است. بی‌شک این بدان‌معنی است که این پدیدارها نیازمند چنین تأویلاتی‌اند و چنین تأویلی باید از حیث تاریخی علمی باشد و باید نقّادانه شرایط تاریخی خاصّ دستیابی چنین پدیدارهایی به مرجعیّت تاریخی را تعیین کند، اما چنین ادعایی متضمن

یا، به بیان ساده، پرسش از *اینکه آیا* نمایش تراژیک باید ما را تسلّی دهد خود نابودگر امکان تجربهٔ تراژیک است و مرجعیّت فرهنگی این تجربه را به فلسفه به تعبیر سقراطی‌اش محوّل می‌کند.

نیچه در *تولد تراژدی* روشن نمی‌کند که این تغییرشکل سقراطیِ توجیه زیبایی‌شناختی و گذاشتن یک توجیه اخلاقی مبتنی بر عقل به‌جای آن چه ایرادی دارد، هرچند نحوهٔ بیان او در همه‌جا حاکی از چنین ایرادی است. گرچه او، به‌ویژه در قطعهٔ ۱۵، به این نکته اشاره می‌کند که ایراد وارد به سقراط خوش‌بینی اوست. نیچه به‌وضوح بر این گمان است که تصوری از توجیه که طارد توجیه زیبایی‌شناختی است ضرورتاً در تحقق وعده‌هایش شکست می‌خورد و نتیجهٔ قابل‌فهم این شکست نیز ظهور سُخره‌گری [cinicism] دورهٔ جدید است. سقراط، این «معرّف و مؤسس علم»، میراثی برجای گذاشت که «به طرزی مقاومت‌ناپذیر به‌سوی مرزهایش می‌شتابد، جایی که در آن خوش‌بینی این میراث، نهفته در ذات منطق، در هم شکست.»[۲۲]

اکنون با دراختیارداشتن این خلاصهٔ طرح‌وار از موضع نیچه می‌توانیم ببینیم که ارتباط و تناسب دعاوی او با پرسشهای پیشتر ما چگونه است. روشن است که آنچه نیچه در دیدگاه تراژیک تحسین می‌کند «نیرو»ی آن است، عزمی برای خوب‌زیستن که هیچ نیازی به تسلّی مابعدطبیعی یا اخلاقی ندارد. (در حقیقت، یک راه دیدن اهمیت میراث مدرنیستی این مفهوم توجه به این امر است که چگونه هایدگر بعدها این جنبهٔ توجیه زیبایی‌شناختی را تصرّف می‌کند و در فلسفهٔ خودش با مفهوم «عزم» [resoluteness] آن را معنا می‌کند.)[۲۳] او در بارهٔ آنچه بدون چنین ارشاد مابعدطبیعی یا اخلاقی «خوب»زیستن به‌شمار *می‌آید* به‌صراحت چیزی نمی‌گوید، اما به‌وضوح اشاره می‌کند که تنها برخی ارزشها با این نوع «نیرو» سازگار است و در *فراسوی* نیک و بد برخی از این صفات را به اسم نام می‌برد، از جمله: شجاعت، نجابت، غرور، اعتمادبه‌نفس و سخاوت.[۲۴] و برخلاف این به‌نظر می‌آید که چرخش سقراطی از ابتدا *نشانهٔ* بی‌یقینی و ضعف فزاینده است و بیانگر نیازی که نمی‌تواند برآورده شود.

به هر تقدیر، اینک در مقام دیدن اهمیت ارتباطی هستیم که پیش از این فرض گرفتیم که همواره در فلسفهٔ نیچه دخیل است و آن ارتباط میان تاریخ و امکان توجیه است. با وجود حملهٔ پرطمطراق او به سقراط‌مشربی، آنچه تقریباً همواره به‌طور کامل مغفول واقع می‌شود این است که نیچه دیدگاه سقراطی را خود ضرورتی تاریخی می‌انگاشت[۲۵] و نه خطایی صِرف از جانب سقراط و نه کوششی صِرف از سوی او و «ارادهٔ معطوف به قدرت» او برای واداشتن مخالفانش به جنگ با سلاحی که او می‌دانست چگونه با آن برنده شود.

در فردیّت بیابیم؛ وجههٔ آپولونی شفقت ما را به افراد جلب می‌کند و به‌وسیلهٔ آنها حسّ زیبایی ما را که تمنای بزرگ و والا دارد ارضاء می‌کند؛ [وجههٔ آپولونی] تصاویر زندگی را به ما نمایش می‌دهد و ما را برمی‌انگیزد تا به یاری تفکّر هستهٔ حیات موجود در آن تصاویر را درک کنیم [تأکید از من است].[۱۸]

البته نظریهٔ نیچه بسیار بیشتر از این ادعای اصلی مدعی است. اگر کسی بخواهد از دیدِ نیچه در بارهٔ معنای *تراژدی*، یعنی این ادعای او که نیروی تراژدی یا اعتبار تاریخی آن برای یونانیان از توانایی آن به فراهم‌کردن چنین «آسایشی» مایه می‌گیرد، دفاع کند بیش از اینها باید بگوید. اما از جهت مقاصد مورد نظر ما همین گفتهٔ بالا در شرح اینکه نیچه چگونه می‌خواهد «توجیه زیبایی‌شناختی» وجود در تراژدی را به ما بفهماند کفایت می‌کند. تا اینجا، توجیه زیبایی‌شناختی عمدتاً باید در تباین با توجیه مابعدطبیعی و اخلاقی یا فلسفی تلقی شود. در تراژدی، وجود به خودی خود توجیه‌پذیر بود («ارزش زیستن داشت») بی‌آنکه *نیاز* به توسّل به هیچ مبنای متعالی باشد. بازنمایی این واقعیت که قهرمانان تراژیک وجود دارند خود تسلّایی کافی بود؛ و قدرت نفوذ این بازنمایی نیز برای اقناع بس بود. چنین نظریه‌ای از طریق تباین میان دیدگاه تراژیک و دیدگاه سقراطی حتی آشکارتر می‌شود.

دعوی نیچه در بارهٔ مرگ تراژدی در قطعهٔ ۱۲ *تولد تراژدی* به‌روشنی بیان شده است.

جداکردن این عنصر دیونیزی اصلی و پرتوان از تراژدی و بازساختن تراژدی صرفاً براساس جهان‌بینی و هنر و اخلاقی غیردیونیزی ـ این همان گرایش اوریپیدس است که اینک به‌وضوح بر ما روشن می‌شود [تأکید از من است].[۱۹]

در نزد سقراط، و به تبعیّت از او اوریپیدس، دیدگاه تراژیک ناقص به‌نظر می‌آید و تراژدی قادر به بیان دیدگاه خودش و دفاع از آن نیست، بلکه تنها می‌تواند آن را نشان دهد و به ضربِ حضور مشهودش [تماشاگر را] قانع کند. سقراط با اصرار خودش بر توجیه عقلی دیدگاه تراژیک تراژدی را واداشت تا «با جهشی مرگبار خود را به آغوش نمایش بورژوایی بیفکند.»

نتایج اندرزهای سقراطی را ملاحظه کنید: «فضیلت دانایی است؛ انسان فقط از روی نادانی گناه می‌کند؛ انسان بافضیلت سعادتمند است.» مرگ تراژدی در این سه صورت اصلی خوش‌بینی نهفته است. زیرا اینک قهرمان بافضیلت باید اهل دیالکتیک باشد.[۲۰]

تـأیید] وجـود [existence] است، دیدگـاهی «بدبینـانه» کـه بـه‌هیچ‌وجه بـه معنـای عـزلت شوپنهاوری نـیست، بـلکه تـأیید «نـیرومند» کـنش در مـواجـهه بـا چـنین دانشـی از مـاهیّت «چاره‌ناپذیر» وجود است.[۱۴] دست‌کم، این همان نکته‌ای است که بعدها خود نیچه آن را منشأ اهمیت *تولد تراژدی* قلمداد کرد. در خود این اثر نسبت موجود میان این سلب و ایجاب [نفی و تأیید] عمدتاً به‌طور استعاری بحث می‌شود (یا حتی «به‌طور هنری»)، یعنی برحسب تقـابل «سرمستی» و بیواسطگی دیونیزی با «رؤیاها» و نظم آپولونی. اما علاقهٔ اصلی ما (و علاقهٔ بعدی خود نیچه) ــ ماهیت قدرت «توجیه [کنندگی]» هنر در دوران تاریخی ــ به‌وضوح در این رساله حاضر است.

یونانی ترس و وحشت وجود را می‌شناخت و احساس می‌کرد. او برای اینکه اصلاً بتواند قادر به زیستن باشد، می‌بایست رؤیای تابناک تولد خدایان المپ را میان خودش و زندگی قرار دهد.[۱۵]

اما این «رؤیا»ی آپولونی هنر، یعنی آنچه نیچه «نجات از طریق توهّم» می‌نامد، با این ادعای موهوم که وجود تراژیک نیست «نجات» نمی‌بخشد؛ یعنی با تلاش برای انکار این حقیقت که قهرمان دقیقاً به دلیل همان صفات و اعمالی که او را قهرمان می‌سازد باید رنج بکشد.[۱۶] تراژدی، قبل از سقراط و نمایشنامه‌های اوریپیدس، نشان می‌داد که خوب‌زیستن به زحمتش مـی‌ارزد، حتی در *مواجهه* با شکست تراژیک و دائمی آرمان والا. نیچه در پایان کتاب بار دیگر از قدرت تراژدی در تأیید و توجیه «زیبایی‌شناختی» [زندگی]، آن هم به زعم هستی بی‌قصد و هـدف دیونیزی، دفاع می‌کند.

انسانی را فرض کنید که گوشش را بر دهلیز قلب جهان گذاشته است و به ناگاه حس می‌کند که شهوت پرخروش هستی ــ که همچون رگباری تندرآسا یا نهری آرام در همهٔ شریانهای جهان سرازیر است ــ بر باد می‌رود: مگر ممکن است چنین فردی به ناگهان در هم نشکند؟[۱۷]

این نمایش یا توهّم یا داستان قهرمان تراژیک است (توهّم تنها این است که چنین قهرمانی وجود دارد) که به ما یاری می‌کند بدین‌سان «در هم نشکنیم»، بلکه تنها با کُنش قهرمان در هـم بشکنیم و نه با اعتقاد او یا مؤلف به یک قصد اخلاقی یا مابعدطبیعی مکتوم.

پس اشکهای [وجههٔ] آپولونی ما را از کلیّت دیونیزی بیرون می‌آورد و به ما اجازه می‌دهد تا *لذت را*

توجیه ممکن باشد که به نحوی دست‌کم صوری مشابه با عصر یونانیان ماقبل مسیحی و ماقبل فلسفی است. همین رسالهٔ فوق‌العادهٔ نیچه بهترین گواه این حکم است.

نخست آنکه، آنچه ما می‌توانیم «روش‌شناسی» نیچه در تأویل تاریخی عرضه‌شده در *تولد تراژدی* بنامیم به‌وضوح از اندرز خود او در بارهٔ «فواید» تاریخ پیروی می‌کند، یعنی نظریه‌ای که نیچه در رساله‌ای که اندکی بعد نوشت عرضه کرد («در بارهٔ فواید و مضارّ تاریخ برای زندگی»). او در این رسالهٔ اخیر تأکید کرد که هر تاریخی که «جهانی از عمق معنا و قدرت و زیبایی» را در پدیدارهای تاریخی جلوه‌گر می‌سازد خود مستلزم «استعداد هنری بزرگی» (eine grosse kunstlerische Potenz) است،[۱۰] و حتی اینکه خود تاریخ باید «به اثری هنری تغییرشکل یابد».[۱۱] ما در *تولد تراژدی* می‌توانیم تحقق «استعداد» خیالی [هنری] خود نیچه را در کوشش برای بازسازی شرایط تاریخیی که تراژدی یونانی را ممکن ساخت ببینیم و همچنین ببینیم که چگونه او این کوشش را نیز دفاعی از «توجیه زیبایی‌شناختی» وجود، در تقابل با توجیه مابعدطبیعی / اخلاقی سقراطی می‌انگارد. در *تولد تراژدی* سه دعوی مهم وجود دارد که دو تا از آنها اساس این تأویل است و آن دو عبارت است از: ۱) تراژدی و نیروی توجیه‌گر آن از تقابل میان آنچه نیچه انگیزشهای «دیونیزی» و «آپولونی» می‌نامد نشأت می‌گیرد؛ ۲) تسلّط دیدگاه سقراطی بر نمایشنامه‌های اوریپیدس این دید تراژیک را نابود کرد؛ و ۳) عصر حاضر فرصتی پیش آورده تا این دید تراژیک در موسیقی واگنر از نو زاده شود. و به طوری که دیده‌ایم، نیچه دریافت که دعوی سوم غیرتاریخی و بسیار نابجاست و لذا آن را ردّ کرد.[۱۲] آنچه با مقاصد ما متناسب است آن معنای توجیه زیبایی‌شناختی است که تراژدی عرضه می‌کند و دفاع نیچه از آن دیدگاه در مقابل تهاجمی که او آن را حملهٔ سقراطی تأویل می‌کند.

البته، قبل از هر چیز باید اذعان کرد که *تولد تراژدی* در درجهٔ نخست ممارستی درخشان در زبان‌شناسی تاریخی است و برخی مفروضات فلسفی آنکه اهمیت چندانی ندارد تا اندازهٔ بسیاری برگرفته از شوپنهاور و واگنر است. در واقع، مدتها بعد بود که نیچه پی برد چه عناصری از این رساله می‌توانست در پرتو وظیفهٔ فلسفی بزرگتری اثبات شود که او در دههٔ ۱۸۸۰ برای خودش قائل شده بود. این وظیفه تشخیص و درمان بیماری مدرن، نیست‌انگاری (نیهیلیسم)، بود. در حقیقت، این کار هستهٔ مرکزی نظریهٔ نیچه در بارهٔ دید تراژیک است (نظریه‌ای که از حیث فلسفی مبیّن گسستن از شوپنهاور است) که در بسیاری از آثار بعدی نیچه حفظ شده است و این چیزی است که لازم است به سنجش آن بپردازیم.[۱۳]

این نظریه متضمن این دعوی است که نابودی قهرمان تراژیک نیز مبیّن نوعی ایجاب [و

در این داستان، بانوی سالخورده و متشخصی با نویسنده راجع به واقعه‌ای صحبت می‌کند که متجاوز از بیست سال قبل رخ داده است. وی می‌گوید زمانی که بیوه شد هنوز جوان بود و مادرِ دو پسر که دیگر نیازی به او نداشتند. در چهل و دو سالگی، زمانی که دیگر چشمداشتی از زندگی نداشت، در یکی از سفرهای بی‌هدفِ خود، از قضا به دیدن قمارخانه‌های مونت‌کارلو می‌رود.[۲۹] در آنجا سخت تحت تأثیر محیط قرار می‌گیرد، اما بیش از هر چیز مجذوبِ دیدنِ یک‌جفت دست می‌شود، دستهایی که به‌نظر می‌رسید تمام احساسات قمارباز بداقبال را عیناً و با شدتی هراس‌انگیز برملا می‌کند. این دستها متعلق به مرد جوان و خوش‌قیافه‌ای هستند که ــ ظاهراً بدون تعمد نویسنده ــ همسنِ پسرِ ارشد این خانم است. قمارباز جوان پس از باختنِ همهٔ دارایی‌اش و در اوج ناامیدی از ساختمان قمارخانه بیرون می‌رود، ظاهراً به این قصد که در باغِ محوطهٔ کازینو به زندگی فلاکتبارش پایان دهد. حسِ عجیبِ همدلی، زن را وا می‌دارد که به‌دنبال او برود و به هر طریقِ ممکن جانش را نجات دهد. قمارباز ابتدا تصور می‌کند وی یکی از زنان سمجی است که در آنجا فراوان وجود دارند و لذا می‌کوشد از او بگریزد؛ اما زن او را رها نمی‌کند و خود را ملزم می‌بیند که به طبیعیترین شکل ممکن به اتاق او در هتل برود و عاقبت با او همبستر شود. فردای این همخوابگیِ فی‌البداهه، از مرد جوان که دیگر آرام گرفته است قَسَمی جدّی می‌گیرد که دیگر هرگز قمار نکند و پس از دادن خرج بازگشت او به موطن، قول می‌دهد که قبل از حرکت قطار با او در ایستگاه ملاقات کند. اما در این زمان متوجه می‌شود که سخت به او دلبسته و حاضر است در ازای داشتنِ او همهٔ دار و ندار خود را بدهد و به همین علت تصمیم می‌گیرد که به‌جای خداحافظی، همراهش برود. بدبیاریهای مختلف در راه معطلش می‌کنند و لذا به قطار نمی‌رسد. فراق عزیزِ گمگشته باعث می‌شود که دوباره به همان قمارخانه مراجعه کند و در آنجا با دیدنِ مجدد همان دستهایی که ابتدا همدلی او را برانگیخته بودند، وحشت می‌کند. جوانِ پیمان‌شکن باز هم قمار را شروع کرده بود. زن قولِ جوان را به یادش می‌اندازد، اما او که شور قمار همهٔ ذهنش را مشغول کرده است وی را مزاحم می‌نامد و با پرت‌کردنِ پولی که زن برای نجاتش به او داده بود، به وی می‌گوید که از آنجا برود. زن با کمال شرمساری و شتابان قمارخانه را ترک می‌کند و بعدها باخبر می‌شود که بالاخره نتوانسته بود او را از خودکشی نجات دهد.

البته این داستان که از روایتی عالی و انگیزه‌ای بی‌نقص برخوردار است، به خودیِ خود کم و کاستی ندارد و یقیناً تأثیر بسزایی بر خواننده می‌گذارد. لیکن تحلیل نشان می‌دهد که آفرینشِ آن اساساً مبتنی بر خیالِ خامی در دورهٔ بلوغ جنسی است که برخی از اشخاص آگاهانه به‌یاد می‌آورند. این خیالْ تجسمِ میلِ پسربچه است برای اینکه مادرش او را با زندگی جنسی

آشنا کند تا وی را از لطمه‌های وحشت‌آورِ استمنا مصون نگه دارد. (آثار خلاقانهٔ متعددی که به مضمون رستگاری می‌پردازند نیز از همین خیال سرچشمه می‌گیرند.) اعتیاد به قمار، جایگزین «عادتِ بدِ» استمنا می‌شود و به سبب همین اشتقاق، فعالیت دستهای قماربازان به نحو بارزی شهوانی است. در واقع، شور و شوق قماربازی، قرینهٔ تمایل مبرم[۳۰] دیرینه به استمنا است؛ و در مهدکودک، فعالیت دستها بر روی اندامهای تناسلی را فی‌الواقع با واژهٔ «بازی‌کردن» توصیف می‌کنند.[۳۱] مقاومت‌ناپذیربودنِ وسوسهٔ استمنا، تصمیمهای جدی به انجام‌ندادن آن (تصمیمهایی که البته همیشه نقض می‌شوند)، لذت منگ‌کننده‌اش و وجدان معذّبی که به شخص می‌گوید با این کار خود را تباه می‌کند (مرتکب خودکشی می‌شود) ــ هیچ‌یک از این عناصر در فرایندی که قماربازی جانشین استمنا می‌شود، دستخوش تغییر نمی‌شود. درست است که این داستان را مادر روایت می‌کند و نه پسرِ او، اما یقیناً فرزند مذکر از این فکر بسیار خوشحال می‌شود: «اگر مادرم می‌دانست استمنا مرا گرفتارِ چه خطراتی می‌کند، حتماً می‌گذاشت تمام مهرم را نثار خودش بکنم تا از آن خطرات مصون بمانم.» یکی‌دانستنِ مادر با روسپی (یعنی همان تلقیی که مرد جوان در این داستان دارد)، به همین خیال مربوط است. با این کار، زنِ دست‌نیافتنی کاملاً در دسترس به‌نظر می‌آید. وجدان معذبی که با این خیال توأم است موجب غم‌انگیز شدن فرجام داستان می‌شود. همچنین جالب است ببینیم ظاهری که نویسنده برای داستان تعیین کرده است چگونه معنایی را که از طریق تحلیل آن به‌دست می‌آید پوشیده نگه می‌دارد، زیرا بسیار جای تردید است که زنان براثر سائقه‌های ناگهانی و مبهم، شهوانی شوند. برعکس، تحلیل نشان می‌دهد که رفتار تعجب‌آور این زن که تا آن زمان از عشق رویگردان بود، انگیزهٔ مناسبی دارد. وی با وفادار ماندن به خاطرهٔ شوهر فقیدش، خود را آماده کرده بود تا دیگر شیفتهٔ هیچ‌کس نشود؛ اما (و اینجا خیال فرزند مذکر درست از آب درمی‌آید) در مقام مادر از انتقالِ[۳۲] کاملاً ناخودآگاهانهٔ عشق به پسرش درامان نماند و سرنوشت هم با توسل به همین نقطهٔ ضعف، او را به دام انداخت.

اگر اعتیاد به قمار ــ با تلاشهای ناموفق به‌منظور ترک این عادت و فرصتهایی که برای تنبیهِ خود فراهم می‌آورد ــ تمایل مبرم به استمنا را تکرار می‌کند، پس نباید متعجب شویم که قمار چنین بخش بزرگی از زندگیِ داستایوسکی را به خود اختصاص داد. نباید از یاد برد که ارضای جنسیِ خودانگیزانه در اوان طفولیت[۳۳] و در دورهٔ بلوغ جنسی، در همهٔ روان‌رنجوریهای حاد نقش دارد. رابطهٔ بین تلاش در جهت سرکوب خودانگیزیِ جنسی و هراس از پدر هم به‌قدری بر همگان آشکار است که صِرف اشاره به آن کفایت می کند.

پی‌نوشتها:

۱. Ivan the Terribte (۱۵۸۴-۱۵۳۰)، اولین تزار روسیه. ـ م.

۲. مراجعه کنید به بحثِ ارائه‌شده در:

René Fülöp - Miller and F. Eckstein, *Der Unbekannte Dostojewski (The Unknown Dostoevsky)* (Munich, 1926).

شتفان تسوایگ (Stefan Zweig) در کتاب *سه استاد (Three Masters)* (نیویورک، ۱۹۳۸) می‌نویسد: «اخلاق بورژوایی سدّ راهش نبود و هیچ‌کس نمی‌توانند دقیقاً بگویند که او در زندگیِ خود چقدر از حد و حدود قانون پا فراتر نهاد یا غرایز بزهکارانهٔ قهرمانان آثارش تا چه حد در وجودِ خودِ او محقق شده بودند.» در مورد رابطهٔ تنگاتنگ بین شخصیتهای آثار داستایوسکی و تجربیات شخصی او، مراجعه کنید به نظراتِ ابرازشده در بخش مقدماتیِ کتاب زیر:

René Fülöp - Miller and F. Eckstein, eds. *Dostojewski am Roulette (Dostoevsky at the Roulette Table)* (Munich, 1925).

که مبتنی است بر:

N. Strakhov, 'Über Dostojewskis Leben und literarische Tätigkeit', ('On Dostoyevsky's Life and Literary Activity') in F. M. Dostojewski, *Literarische Schriften (Literary Writings)* (Munich, 1921).

(در آثار داستایوسکی، تجاوز به دختری نابالغ چندین‌بار تکرار شده است، به‌ویژه در فصل «اعترافات شاوُرگین» از رمان *جن‌زدگان* که در چاپ اول رمان سانسور شد و رمان *زندگیِ مفسده‌جویی بزرگ*.

۳. باید توجه داشت که بیمارِ مبتلا به «آزارطلبی» (masochism) آگاهانه (از طریق دیگران) یا ناآگاهانه (شخصاً) به خودْ درد و رنج می‌دهد؛ حال آنکه بیمارِ مبتلا به «دگرآزاری» (sadism)، از رنج و آزاردادنِ بدنی و روانیِ *دیگران* احساس لذت می‌کند. ـ م.

۴. «بازدارنده‌ها» (inhibitions) نیروهایی هستند که از ضمیر ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرند و نقش آنها جلوگیری از محقق‌شدن تمایلات غریزی خود، یا اِعمال محدودیت بر این تمایلات است. ـ م.

۵. «والایش» (sublimation) یا تصعید یکی از گونه‌های مختلف مکانیسم دفاعی روان است که در آن، فرد به سبب ناکام‌ماندن در تحقق اهدافی که ضمیر آگاه آنها را نپذیرفتنی می‌شمرَد، ناخودآگاهانه همان اهداف را به شکلی متفاوت (غیر غریزی) اما پذیرفتنی صورت تحقق می‌بخشد. فروید هنر و ادبیات را نوعی «والایش» تلقی می‌کرد. ـ م.

۶. «خود» (ego) حوزه‌ای از روان که به گفتهٔ فروید تحت سیطرهٔ «اصل واقعیت» و «مظهر خِرَد و مآل‌اندیشی» است، زیرا تحریکات غریزی را تعدیل می‌کند. ـ م.

۷. بنا بر آنچه فروید «اصل اقتصاد» می‌نامید، فرد به ساده‌ترین شکل ممکن با فشار روانی روبرو می‌شود (یعنی بر حسب موقعیتی که فشار روانی را ایجاد کرده است و بر حسب توانایی‌های فردیِ خویش). ـ م.

۸. تغییرات ساختاری در اعضا یا بافتهای بدن، بیماریِ «عضوی» (organic) نامیده می‌شود. ـ م.

۹. مراجعه کنید به:

René Fülöp - Miller, 'Dostojewskis Heilige Krankheit' ('Dostoevsky's Holy Illness'), *Wissen und Leben*, Vols 19 and 20.

همچنین مراجعه کنید به شرحِ داده‌شده در:

Aimée Dostoevsky, *Fyodor Dostoyevsky* (Heineman, 1921).

از جمله اطلاعاتِ بویژه جالبی که در این کتاب راجع به داستایوسکی مطرح شده این است که در دوران کودکیِ وی، «واقعه‌ای هولناک، فراموش‌نشدنی و دردناک» رخ داد و منشأ نخستین علائم بیماری او را باید در آن واقعه جُست (از مقاله‌ای نوشتهٔ سوؤرین [Suvorin] در روزنامهٔ نوؤ ورِمیا [*Novoe Vremya*] سال ۱۸۸۱ که در مقدمهٔ کتاب زیر نقل‌قول شده است):

Fülöp - Miller and Ekstein, Dostojewski am Roulette.

همچنین مراجعه کنید به:

Orest Miller, 'Zur Lebensgeschichte Dostojewski', ('On the Life History of Dostoevsky') in F. M. Dostojewski, *Autobiographische Schriften* (*Autobiographical Writings*) (Munich, 1921)

در صفحهٔ ۱۴۰ کتاب اخیر چنین می‌خوانیم: «هرچند شواهد دیگری نیز دربارهٔ بیماری فیودور میخائیلوویچ [داستایوسکی] در دست است که مربوط به دوران نوجوانیِ او می‌شود و نشان می‌دهد که بیماری‌اش به واقعه‌ای فاجعه‌آمیز در زندگیِ خانوادگیِ والدین او ربط دارد. گرچه این موضوع را یکی از دوستانِ نزدیکِ فیودور میخائیلوویچ شفاهاً به من گفت، اما نمی‌توانم خودم را راضی به بازگوییِ کامل و دقیق آن کنم زیرا از هیچ منبع دیگری حرفی در تأیید این شایعه نشنیده‌ام.» البته شرح‌حال‌نویسان و دست‌اندرکاران پژوهشهای علمی، قاعدتاً از رازداریِ وی خشنود نیستند.

۱۰. در اغلب منابع ــ از جمله گفته‌های خودِ داستایوسکی ــ برعکس آمده است که بیماریِ وی هنگام تبعیدش در سیبری، تازه کیفیتی قطعی و صرع‌گونه یافت. متأسفانه بنا به دلایلی، نباید به آنچه روان‌رنجوران در شرح‌حالِ خود ابراز می‌دارند اعتماد کرد. تجربه نشان می‌دهد که در خاطرات این‌قبیل اشخاص، تحریفاتی به‌منظور قطع ارتباطِ عِلّی وقایع ناخوشایند گنجانده می‌شود. با وجود این، ظاهراً جای تردید نیست که حبس‌شدن داستایوسکی در زندان سیبری، حالت بیمارگونهٔ او را به‌وضوح عوض کرد. مراجعه کنید به:

Fülöp - Miller, 'Dostojewskis Heilige Krankheit', p. 1186.

۱۱. بیمار مبتلا به «افسردگی شدید» (melancholy) یا مالیخولیا دچار اضطراب، بی‌خوابی، تردید در تواناییهای خود و گاهی نیز دچار هذیان و تنفر از خود می‌شود. ــ م.

12. Fülöp - Miller and Eekstein, *Dostojewski am Roulette*.

۱۳. «یکی‌شدن» (identification) فرایندی ناخودآگاه است که طی آن شخص، خود را جانشین شخصی دیگر یا کاملاً شبیه به او فرض می‌کند. (در ترجمه‌های فارسی، معادل «همانندسازی» نیز برای این اصطلاح به‌کار رفته است.) ــ م.

۱۴. «سرکوبی» (repression) مکانیسمی دفاعی است که از طریق آن، راه ورود سائقه‌ها و امیال ناپسند یا افکار و خاطرات ناراحت‌کننده به ضمیر آگاه سد می‌گردد تا به ضمیر ناخودآگاه واپس رانده شوند. ــ م.

۱۵. «فراخود» (superego) حوزه‌ای از روان است که نگرشهای آموخته‌شده از والدین را در خود جای می‌دهد. تنبیه یا تشویق‌شدن کودک توسط والدین، تأثیر بسزایی در تمیزدادن الگوهای رفتاریِ «پسندیده» (اخلاقی) از «غیرپسندیده» (غیراخلاقی) و تثبیت آنها در «فراخود» دارد. بنا بر نظریهٔ فروید، «فراخود» که بخش بزرگی از آن در ضمیر ناخودآگاه قرار گرفته، تحت سیطرهٔ «اصل اخلاق» است. ــ م.

۱۶. لحظاتی پیش از شروع حملهٔ صرع، احساس خاصی (مانند حس کرختی، مزه‌ای غیرعادی در دهان یا دگرسان‌دیدن محیط) به بیمار دست می‌دهد که در پزشکی اصطلاحاً «پیشدرآمد» (aura) نامیده می‌شود. ــ م.

۱۷. نظریهٔ «رمهٔ آغازین» (primal horde) جزو مهمترین نظریه‌های فروید دربارهٔ پیدایش تمدن بشری است که نخستین‌بار در کتاب او با عنوان توتم و تابو به تفصیل مورد بحث قرار گرفت. فروید به‌تبع داروین اعتقاد داشت که انسانهای نخستین در گروههای کوچک (یا «رمه») زندگی می‌کردند و در هر یک از این گروهها،

یک عضو مذکرِ گروه اقتدار پدرسالارانهٔ خود را بر بقیهٔ اعضا اِعمال می‌کرد. رئیس رمه همهٔ زنان گروه را مایملک خود می‌دانست و برای جلوگیری از زنا با محارم، جوانانِ مذکر را اخته یا از رمه اخراج می‌کرد. (باید توجه داشت که محک تعیین محرم‌بودن یا نبودن افراد، نه خویشاوندی نسبی بلکه عضویت در رمه بود.) پدرِ رمه از این طریق پیوندهای جنسی اعضای مذکر رمه با زنان رمه‌های دیگر راترغیب می‌کرد، اما جوانان مذکر عملاً او را ستمگر می‌دانستند. سرانجام برادران اخراج‌شدهٔ رمه با یکدیگر متحد شدند و با کُشتن پدر و خوردن جسد او، به پدرسالاری پایان دادند.

«توتم» بنا به تعریف فروید، مظهر هر یک از گروههای درون قبیله است. توتم که غالباً یک حیوان بود، سخت مورد احترام یا حتی پرستش قرار می‌گرفت و «تابوها» (یا مُحَرّمات) معیّن، کُشتن یا خوردن آن را منع می‌کردند؛ اما در مواقعی خاص، اعضای گروه با آیینی ویژه توتم را می‌کُشتند و از گوشت آن می‌خوردند. فروید کُشتن پدرِ رمهٔ آغازین و خوردن جسدش را تکرار همین عمل می‌داند. فروید با تحلیل نمادهای تکراری در خوابهای کودکان و بررسی هراسهای آنان نتیجه گرفت که حیوانات در خوابهای کودکان، نماد پدران‌اند و حیوان توتم نیز نماد پدرِ رمه است. این نتیجه‌گیری با آنچه فروید دربارهٔ «دوسوگرا»بودن نگرش پسربچه دربارهٔ پدرش می‌گوید همخوانی دارد: توتم به سبب تابوها از احترام برخوردار است و از هر تعرضی مصون می‌مانَد، اما نهایتاً کُشته می‌شود؛ پدر نیز ایضاً هم مورد احترام قرار می‌گیرد و هم مورد تنفر. ــ م.

۱۸. داستایوسکی به دوستش شْتراخُف (Strakhov) گفته بود که پس از هر حملهٔ صرع به این علت زودرنج و افسرده می‌شود که بار گناهی نامعلوم را به دوش می‌کِشد و جرم بزرگی را مرتکب شده است که او را می‌آزُرَد. وی با گفتن این موضوع، مفهوم و مضمون حملاتش را به بهترین نحو توصیف کرد. مراجعه کنید به: Fülöp - Miller, 'Dostojewskis Heilige Krankheit', p. 1188.

وقتی کسی این‌گونه خود را مقصر می‌بیند، روانکاوی به وجود علائمی از «واقعیت روانی» پی می‌بَرد و می‌کوشد گناه نامعلوم را برای ضمیر آگاه معلوم کند. [«واقعیت روانی» (psychical reality) اصطلاحی است که فروید برای توصیف احساس فرد در بارهٔ واقعی‌بودنِ افکار، امیال و هراسهای خود در تعارض با واقعیتِ دنیای بیرون، به‌کار می‌برد. ــ م.]

۱۹. بنا بر نظریهٔ «تکرار سیر تکاملی» (recapitulation)، هر جانداری در فرایند رشد خود همان مراحل متوالی را تکرار می‌کند که پیشینیانش از سر گذرانده‌اند. ــ م.

۲۰. تضعیف یا محدودیتی که «فراخود» بر امیال غریزی اِعمال می‌کند، «بازداری» (inhibition) نامیده می‌شود. همچنین مراجعه کنید به پی‌نوشت شمارهٔ ۴. ــ م.

۲۱. اشارهٔ فروید به افسانه‌ای قدیمی است که شالودهٔ طرح نمایشنامهٔ اُدیپ شهریار را تشکیل می‌دهد. طبق این افسانه، هیولایی به‌نام ابوالهول سر راه شهر تبس نشسته است و معمایی را از کسانی که از آنجا می‌گذرند می‌پرسد. تعداد زیادی از اهالی شهر، به‌علت پاسخ اشتباه، به‌دست ابوالهول کشته می‌شوند تا اینکه اُدیپ به آنجا می‌رسد و پس از حل معما، ابوالهول را می‌کُشَد و مردم هم او را به پادشاهیِ تبس انتخاب می‌کنند. وی سپس با ملکهٔ شهر ازدواج می‌کند. پس از چند سال شهر دچار خشکسالی می‌شود و اُدیپ از غیبگوی شهر کمک می‌خواهد. غیبگو به اُدیپ می‌گوید که خشکسالی به علت خشم خدایان از مجازات‌نشدن قاتل لائیوس (پادشاه قبلی شهر و همسر قبلی ملکه) بوده است. به همین دلیل، اُدیپ برای یافتن قاتلِ پادشاهِ قبلی جستجو را آغاز می‌کند، اما با کمال تعجب درمی‌یابد که او خودْ پسر پادشاه قبلیِ تبس است که چون هاتفان گفته بودند مقدّر است پس از بزرگ‌شدنْ پدرِ خود را بکُشد، درکوهها رها شده بود تا بمیرد اما توسط شبانی نجات یافت و پادشاه و ملکهٔ شهر دیگری به‌نام کورینتوس او را به فرزندی پذیرفتند. در آنجا نیز زمانی که به سنین جوانی رسید، هاتفان آگاهش می‌کنند که مقدّر است پدرِ خود را بکُشد و با مادر خویش ازدواج کند. در واقع، اُدیپ با این تصور که پادشاه و ملکهٔ کورینتوس پدر و مادر واقعی او هستند، آن شهر را ترک کرده و راه تبس را در پیش گرفته بود. پیش از رسیدن به ابوالهول، اُدیپ به لائیوس (پدر واقعیِ او و

پادشاه تبس) برخورده و بدون اینکه بداند لائیوس کیست، او را در نزاعی کشته بود. بدین‌ترتیب اُدیپ درمی‌یابد که همسر فعلی او در واقع مادرِ خودِ اوست و در پایان نمایش، با کورکردن چشمانش خود را کیفر می‌دهد. ـ م.

۲۲. فروید اصطلاح «خودشیفتگی» (narcissim) را برای توصیف روان‌رنجورانی به کار می‌برد که سخت دلباختهٔ خود می‌شوند. منظور فروید از خودشیفتگیِ «جابه‌جاشده» (displaced) این است که در این مورد داستایوسکی شیفتهٔ کسی شده است که عناصری از شخصیت خودِ او را دارد. ـ م.

۲۳. «جنون» (mania) بر هیجان‌زدگیِ مفرط و بیمارگونه، خوشبینیِ نامعقول، بی‌قراری و گفتار نامنسجم اطلاق می‌شود. ـ م.

24. Cf. Fülöp - Miller and Eckstein, *Dostojewski am Roulette*.

۲۵. «دلیل‌تراشی» (rationalization) نوعی مکانیسم دفاعی است که شخص برای موجّه‌جلوه‌دادن رفتار یا احساسات خود، دلایلی ظاهراً معقول را مطرح می‌کند. فروید اعتقاد داشت که شخص با توسل به دلیل‌تراشی، در واقع ناخودآگاهانه می‌کوشد سرچشمه گرفتن رفتار یا احساساتش از امیال سرکوب‌شده را کتمان کند. ـ م.

۲۶. داستایوسکی در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «مهم خودِ بازی است. قسم می‌خورم که طمعِ پول اصلاً درکار نیست، گرچه خدا می‌داند که سخت به پول نیاز دارم.»

۲۷. «همیشه آن‌قدر پای میز قمار می‌ماند تا دار و ندارش را ببازد و کاملاً بیچاره شود. صرفاً زمانی که به تمام معنا لطمه می‌دید، عاقبت دیو از روح او بیرون می‌رفت و جای خود را به نابغهٔ خلاّق می‌داد.»
Fülöp - Miller and Eckstein, *Dostojewski am Roulette*, p. xxxvi.

۲۸. «وسواس» (obsession) یا مشغلهٔ ذهنی به فکری اطلاق می‌شود که ذهن را برای مدتی طولانی به خود معطوف می‌کند و رهایی از آن غیرممکن به‌نظر می‌رسد. ـ م.

۲۹. مونت‌کارلو یکی از بخشهای سه‌گانهٔ بسیار کوچک موناکو است که قمارخانه‌ها و کازینوهای آن شهرت جهانی دارند. ـ م.

۳۰. «تمایل مبرم» (compulsion) گرایشی مقاومت‌ناپذیر به انجام کاری است که فرد از نادرست‌بودن آن آگاه است و شاید حتی نخواهد آن را انجام دهد. ـ م.

۳۱. منظور فروید این است که برای نهی‌کردن کودک از دست‌زدن به اندامهای تناسلی، به او می‌گویند «با آنجایت بازی نکن.» به اعتقاد فروید، کاربرد واژهٔ «بازی» در اینجا دلالت بر ارتباط ناخودآگاهانه‌ای دارد که گوینده بین قمار و استمنا می‌بیند. ـ م.

۳۲. «انتقال» (transference) که غالباً به‌طور ناخودآگاهانه صورت می‌گیرد، عبارت است از یکی‌پنداشتنِ شخصی که در محیط بلافصل خود می‌شناسیم با شخص دیگری که در گذشته می‌شناختیم و برایمان مهم بود. ـ م.

۳۳. «ارضای جنسیِ خودانگیزانه» (auto - erotic satisfaction) یا خودانگیزیِ جنسی (auto - eroticism) اصطلاحی است که فروید برای توصیف رشد جنسی کودک به کار می‌برد. بنا بر نظریهٔ او، کودک در «مرحلهٔ دهانی» رشدِ خود، به مادر و خوردن شیر از سینهٔ او متکی است، اما بعداً با فعالیتهایی از قبیل جویدنِ اشیا یا مکیدنِ انگشتْ خود را ارضا می‌کند. فروید نحوهٔ ارضای نیازهای کودک در این مراحل را با ویژگیهای شخصیت او در بزرگسالی کاملاً مرتبط می‌داند. ـ م.