



## تفسیری بر تولد تراژدی نیچه

جولیان یانگ، ترجمه مازیار اسلامی

۱. نخستین کتاب نیچه، *تولد تراژدی* در ۱۸۷۲، یعنی درست همان سالی انتشار یافت که نخستین خشت‌های بنای جشنواره تآتر در بایروت چیده شدند. به لحاظ سیاسی و عاطفی این کتاب همچون بحث اساسی بعدی او درباره هنر، یعنی ریشار واگنر در بایروت (۱۸۷۶)، تحت تأثیر شخصیت واگنر نوشته شده است. اگر چه این کتاب تنها درباره واگنر نیست (کسی که نیچه در این دوره از او به عنوان استاد یاد می‌کند) اما به هر حال اثری تبلیغاتی به نمایندگی از آرمان واگنری است (اگر جوهره بحث به غایت پیچیده کتاب را خلاصه کنیم به اصول زیر دست می‌یابیم: «ما به راه حلی برای پوچی و درداور بودن زندگی نیازمندیم. یونانیان چنین راه حلی را در هنر تراژدی نویسان بزرگشان یافته‌اند. تنها امید ما برای یافتن راه حل - با در نظر گرفتن نامقوی بودن مسیحیت در دوران جدید - احیای مجدد چنین هنری در آثار موسیقی - نمایشی<sup>۱</sup> 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 مهم ترین شخصیت برای این منظور، آرتور شوپنهاور است و این راهی نیست که با واگنرگرایی کتاب در تضاد باشد. چراکه نیچه قصد شناخت واگنر را دارد، (نخستین دیدار آن‌ها در پایان

و بی‌آرمانی 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 چنان عجیب نیست) موجودی بیمار، فاسد و - یکی از عبارات همیشگی نیچه - رماناتیک توصیف می‌کند. او تصمیم می‌گیرد فلسفه‌اش را در قطب مخالف شوپنهاور قرار دهد. نیچه در تضاد با «انکار زندگی» شوپنهاور، «تأثیید زندگی» را همچون ویژگی اساسی و فraigیر دیدگاه‌های فلسفی اش ارایه می‌دهد. با پذیرش چنین خود وصفگری، مفسران، تولد تراژدی را بدنه اصلی آثار نیچه می‌دانند که گروه‌ای میان فلسفه بیمار شوپنهاور و اندیشه سالمندی 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 بهره آن از فلسفه شوپنهاوری به منزله نوعی زبان، پیام اساسی کتاب، ضدشوپنهاوری است. بنابراین تولد تراژدی اساساً در ارتباط با آثار بعدی نیچه خواش می‌شود و به نوعی دربرگیرنده بسیاری از قوانین معتبر نیچه‌ای است.

به غیر از خود نیچه، مهم‌ترین مفسر، والتر کافمن است. اهمیت کافمن به خاطر تأثیر فوق العاده‌ای است که وی بر جهان انگلیسی زبان گذاشته است - شاهد هم ارجاع‌های وی به آپولونی است که تا آن‌جا که می‌دانیم واژه‌ای انگلیسی نیست - تأثیری که جدا از شهرت او به عنوان اولین و معمولاً بهترین مترجم نیچه به انگلیسی است و احتمالاً بیش تر از پانویش‌های متعصبانه و گمراه‌کننده‌ای ناشی می‌شود که به همراه آن ترجمه‌ها نوشته است و باعث می‌شود خواننده، متن و تفسیرهای کافمن را یکی پنداشد. کافمن منکر این است که تولد تراژدی اثری بدینسانه است: نیچه، در هنر یونانی، حصاری در برابر اندیشه‌های بدینسانه شوپنهاور می‌یابد. ما می‌توانیم با خوش‌بینی

سال ۱۸۶۸ بود). واگنر که تمامی آثار موسیقی - نمایشی اش را به استثنای ارایه خدا (جان ۱۸۷۴) - و پارسیفال (۱۸۸۲) را پیش‌تر خلق کرده و آشنازی اش با شوپنهاور در ۱۸۵۴ او را تحت تأثیر فلسفه بدینی قرار داده بود.

خود نیچه، شوپنهاور را در ۱۸۶۵ کشف کرد و شاگرد نزدیک وی شد. در نامه‌های آن سال‌ها او از «شوپنهاور من» 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 در نامه‌ای به کارل فن گرسدرف، چنین می‌نویسد: «مردی را یافته‌ام که برای نخستین بار آنچه را که شوپنهاور «نبوغ» می‌خواند بر من آشکار کرد؛ مردی که تأثیر فلسفه پرشور و شگفت‌انگیز است». وی پیش‌تر دوستی اش با واگنر را برابر اروین رُد، همچون «گذراندن دوره عملی فلسفه شوپنهاور» توصیف می‌کند و تقریباً در همان زمان به خود و واگنر می‌نویسد: «متعالی ترین و الهام‌بخش ترین لحظات زندگی در پرتو چنین مشاهداتی، بدیهی است که تولد تراژدی اثری عمیقاً شوپنهاوری باشد. بنابراین نکته غافل‌گیر کننده‌ای که کتاب ارائه می‌دهد، کشف این موضوع است که مسئله طبیعت و حوزه تأثیر شوپنهاوری، موضوعاتی عمیقاً متناقض‌اند؛ به خصوص در نوشته‌های شارحان انگلیسی زبان که با تفسیرهای بسته خود اهمیت کتاب را فروکاسته‌اند.

۲. در چندین مورد تأثیر شوپنهاور بر کتاب کاملاً مشهود است. یعنی این‌که طبق باوری نسبتاً همگانی، تولد تراژدی شامل متافیزیک شوپنهاوری (بدون کوچک‌ترین تغییری)، عناصر بنیادی نظریه هنر او بالاخص نظریه موسیقی اش و همچنین دریافت نیچه از تصویر نامیدکننده شوپنهاوری از هستی (خاصه در بیانیه موجز و معتبر او، «یک مسئله») است. به هر حال آنچه در نیچه تناقض برانگیز است، هم تأیید بدینی شوپنهاور و هم تأیید باور او به رنج

خود را همچون زمانی معرفی می‌کند که از بدینی دست کشیده است.

از آن جا که - همان‌گونه که خود نیچه نیز اشاره کرده است - دوره آثار خاص در آغاز به شری، بسیار پسری و در انتهای به داشت شاد منتهی می‌شود، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نیچه در زمان تولد تراژدی همچنان بدینی را باور داشته است. بحث دیگری که به روشن شدن این نکته کمک می‌کند شناخت نیچه از بدینی زندگی توأم با رمانی سیسم است. در مقدماتی که نیچه در سال ۱۸۸۶ بر تولد تراژدی می‌نویسد، کتاب را اثری رمانیک توصیف می‌کند که با انتشاری عمیق نسبت به «حال»، «واقعیت» و «مثل جدید» نوشته شده است. این مقدمه به خوبی روشنگر بدینی نیچه و هنردوستی اوست.

همان‌گونه که تاکنون دیده‌ایم، اتكا به توصیف‌های نیچه از عقاید خویش، ما را به بپراهه می‌کشاند. نیچه در میانه‌های فعالیت فلسفی اش به این نتیجه رسیده بود که زندگی پویا، زندگی ای است که شخص در آن به بازیبینی 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 باید براساس نسخه قدیمی مفسرانش (که او را فلسفی بدینی و سیاه بین می‌پنداشت) قرائت کرد.

۵. تولد تراژدی درباره چیست؟ نیچه دو عنوان متفاوت به کتاب داد: تولد تراژدی (در چاپ نخست: تولد تراژدی بیرون از روح موسیقی) و هلنیسم و بدینی. این دو عنوان بیان‌گر دو رساله اصلی اثر است که در بیان تفاوت مشهور (اما مبهم) میان آپولونی‌ها و دیونوسوی‌ها، نقش اساسی را ایفا می‌کند. در نخستین برش از رساله، بیان‌گر تراژدی یونانی است که از وحدت عناصر دیونوسوی و آپولونی ناشی می‌شود و از طریق حذف عناصر دیونوسوی از نمایشنامه یونانی، بالاخص نمایشنامه اورپیدی از میان رفت که زیر نظر تهدیدآمیز سقراط اجرا می‌شد، دومین رساله که من آن را رساله هلنیسم و بدینی می‌خوانم، بیان‌گر آن است که یونانیان علی‌رغم حساسیت پرشور نسبت به

سطحی بسیاری از متفکران غربی مخالف باشیم و در عین حال به ورطه انکار هستی نیز فرو نغلتیم. بدینی شوپنهاوری را پیروان هگل و داروین رد کرده‌اند. انسان می‌تواند با جسارتی خلل ناپذیر، 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 فلسفی کاملاً ضد سقراطی معرفی می‌کند. نیچه راه حلی قطعی برای بدینی 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 تحمل ناپذیری هستی است، اثبات کنیم، به نادرستی تفسیرهای کافمن بی خواهیم برد؛ و در نتیجه شوپنهاوری بودن کتاب را نشان خواهیم داد.

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

کافمن بر روی این ارزیابی شخصی بسیار تأکید می‌کند. همان‌گونه که در مقدمه ترجمه تولد تراژدی در سال ۱۸۸۶ می‌نویسد، نحوه برخورد هنر تراژدیک به کلی با «انکار زندگی» ای که شوپنهاور تجلی مفهوم آن است، تناوت دارد. اما او از بحث درباره شمار بیشتری از عبارت‌هایی که وجه مخالف را نشان می‌دهند، ناتوان است. در جزء ۸۵۳ خواست قدرت، نیچه می‌گوید که بدینی در تولد تراژدی حقیقتی است. و در جزء ۱۰۰۵ همان کتاب، سال ۱۸۷۶ راسالی می‌داند که وی «به غریزه‌ای پی برده که در حال دوری جستن از به سوی توجیه زندگی شوپنهاور بوده است.» (به نظر می‌رسد که در زمان تولد تراژدی او زندگی را توجیه‌نایزیر می‌دید). حتی در آنکه انسان او پست‌ترین سال‌های حیات

سفراطی ما عاری از فرهنگ دیونوسوی 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 بدینی این نکته مهم دستگیرمان می‌شود که کتاب نه تنها درباره یونانیان، بلکه درباره ماقه با درد و پوچی رودروریم نیز است. بنابراین راحل‌های آثار هنری یونانیان نسبت به بدینی، نه تنها برای آن‌ها بلکه برای ما نیز مفید است؛ یعنی این که هلنیسم و بدینی، اساساً توصیه‌ای است مبنی بر این‌که چگونه بر بدینی غلبه کنیم. ۶. درک مبحث نیچه در خصوص آپولونی‌ها بسیار دشوار است، چرا که او این اصطلاح را در مفاهیم متفاوت، اما مرتبط به کار می‌برد. (آنچه موجب می‌شود او از آپولون به منزله نمادی به جای آپولونی، به منزله یک محمول استفاده کند، خود واژه آپولون است که نزد نیچه، نمادی مهم است). به ویژه اصطلاح را در دو مفهوم به کار می‌برد، یکی زمانی که وی درباره هنر بحث می‌کند و دیگری در مفهوم ابتدایی اش، یعنی متافیزیک. در مفهوم متافیزیکی، آگاهی آپولونی، آگاهی نسبت به جهان است که موضوع اصلی آن فردگرایی است. یعنی، این آگاهی دنیوی محصولی محدودیت و مرزبندی قابلیت‌های عقلی - ذهنی است که جهان را به قطب‌های مجزای فضایی و مکانی تقسیم می‌کند. برای مثال نیچه، آپولونی را به این مفهوم در همه متنوی که درباره پیامدهای اخلاقی و اجتماعی آگاهی صحبت می‌کند و همچنین هنگامی به کار می‌برد که آپولونی را همچون نیرویی اساساً متمدن در برابر برابرها قرار می‌دهد. نیچه می‌گوید آپولون می‌خواهد با مرزبندی میان افراد و با خاطر نشان کردن پیوسته 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 خوبی بربرها نگاه داشت. نیچه در تولد تراژدی می‌نویسد:

در مفهوم متافیزیکی آپولونی، ارتباط ضروری و لازم میان آپولونی و «زیبا» وجود ندارد. ابڑه آگاهی آپولونی، همانند دیگر منفردات جهان است که گاهی «زیبا» یند و گاهی نازیبا. اما در مفهوم زیباشتاختی آپولونی، ابڑه

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 به گونه‌ای خاص‌تر، از طریق تأثیر دونوع هنر آپولونی و دیونوسوی به این امر نایل می‌شوند. بحث این چنینی در تولد تراژدی از حال و هوای مرزبندی‌های دانشگاهی بخوردار است که به هر حال، از نویسنده‌ای که استاد فلسفه یونان در باز است، می‌توان آن را انتظار داشت. در حقیقت چنین تحلیلی، اثر را از روح خویش جدا می‌سازد چرا که کتاب را به اثری دریند جزیيات، تجویزی، سنجشی فاقد پانویس و پر از خیال‌بافی تبدیل می‌کند. استدلال من این است که گرایش آغازین نیچه، توصیفی جزیی نگر و تاریخی از یونانیان و فرهنگشان فراهم نمی‌آورد، بلکه در عوض، توصیفی دقیق از ما و فرهنگمان ازایه می‌دهد.

توصیف نظری نیچه از ظهرور و سقوط هنر و فرهنگ یونانی تنها اهمیتی آیینه‌ای دارد که می‌توانیم جنبه‌هایی از فرهنگمان را در آن بشناسیم. نیچه در یکی از آثار منتشر نشده‌اش به نام مامتن شناسان به صراحة، وظيفة کلاسیک‌ها را شناخت بهتر دورانشان از رهگذر شناخت عمیق دوران باستان، معرفی می‌کند. به همین ترتیب، من معتقدم که نخستین رساله نیچه (به شکلی ناخودآگاه) رساله‌ای تکوینی درباره تراژدی یونانی نیست، بلکه رساله‌ای تحلیلی است درباره هنر متعالی، به طور عام. متعالی ترین 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 عناصر و اجزای متصاد که در آن مثلاً هنر دیونوسوی، واحد اجزا و عناصر آپولونی نیز باشد. به تعبیر نیچه، هنگامی که این وحدت رخ دهد، به متعالی ترین هدف تراژدی و همه آثار هنری نایل می‌شویم. نیچه معتقد است که تراژدی یونانی نمونه‌ای از چنین آثاری است و به همین دلیل، ارزش مطالعه دقیق را دارد. هدف بینیادین تولد تراژدی جدل بر سر شکوه تراژدی یونانی نیست، بلکه ارائه نمونه‌هایی درخشان است که پیش از همه در آثار سو福کل، آشیل و موسیقی - نمایش‌های و اگتر تجلی یافته است. بنابراین نیچه بر این باور است که اگر چه فرهنگ

(تولد تراژدی). این وحدت چیزی نیست مگر اراده جهانی شوپنهاور (تولد تراژدی). بنابراین ابزه آگاهی دیونوسوسی همان «جهان به مثابه اراده» شوپنهاور است.

ذکر اختلاف دیگر شوپنهاور و نیچه (که فراتر از بیانیه‌های موجود درباره آگاهی دیونوسوسی است) بسیار مهم و حیاتی است. نزد شوپنهاور، درک این نکته که همه هویت‌های فردی از اراده 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: «همه 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 تیز به رسمیت می‌شناسد: «اکسیر مسحورکننده شهوت و سبیعت» (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 تصویر می‌کرد تنها حالتی که باعث بروز اعمال خیرخواهانه یک نوع دوست باوجودان می‌شود، خود انکاری متافیزیکی است. چرا که اگر انسان با گذر از فردیت خوبیش 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 با تخریب انسانی دیگر تأیید و اثبات کند. به همین دلیل نیچه بر این باور است که زندگی اجتماعی مبتنی بر سرخوشی دیونوسوسی به آشکال نمادین و هنری متکی است. این همان چیزی است که فرنگ یونانی را از وحشی‌گرایی مجزا می‌سازد؛ در جشنواره‌های دیونوسوسی یونانیان، طبیعت برای نخستین بار شادمانی هنری اش را به دست می‌آورد و تخریب «اصل تک شدگی principum individuationis» برای نخستین بار در قالب هنری پدیدار می‌شود.

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

نخستین معرفی نیچه از ابزه زیباشناختی آگاهی آپولونی بر مبنای مثل افلاطونی شوپنهاور ساخته شده است. او می‌گوید که در وضعیت آپولونی ما از نمودهای زیبا لذت می‌بریم، نمودهایی که در آن، همه آشکال با ما ارتباط برقرار می‌کنند و هیچ چیز غیرضروری و بی‌اهمیت وجود ندارد، توصیفی که از مفهوم شوپنهاوری درک ابزه به عنوان «زیبا» پیروی می‌کند. حتی نیچه در اطلاق الگوهای ازلی به ابزه هش آپولونی، از شوپنهاور تبعیت می‌کند و اشاره‌اش به آن‌ها، به منزله پدیداری جاودانه و ابدی، اشاره‌ای ضممنی به مُثُل افلاطونی دارد.

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

نیچه مفهوم آپولونی را به استعاره انگاره رویا 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 آن جا که در رویاهایمان انگاره‌ها را ساده می‌کنیم، جزییاتی را که به روایت رویا 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. همه آشکال موجود در خواب با ما ارتباط برقرار می‌کنند. هیچ چیز زاید و بی‌اهمیتی در خواب وجود ندارد».

۷. اگر رویاهای بازنمود آپولونی اند، در عوض سرخوشی، شعف، خلسه و جنون، بازنمودهای دیونوسوسی اند. آگاهی دیونوسوسی، آگاهی‌ای از نوع متعالی است. یعنی حالت باده گساري ادبی یا متافیزیکی که در آن بر هوشیاری و آگاهی روزمره که اصل تک شدگی را چون واقعیتی مطلق پذیرفته است، غلبه می‌کنیم. در سرخوشی دیونوسوسی شخص پی می‌برد که واقعیت، فردی نیست بلکه وحدتی ازلی است

ایراد در تولد تراژدی مطرح می‌شود، تنشی میان نیچه مبلغ واگنر، و نیچه فیلسوف هنر است. نیچه مبلغ واگنر، ملزم به سازگار کردن خویش است با تصویر خودخواهانه‌ای که واگنر (برای مثال در اپرا و نمایش) از خود به منزله آشیل ژرمی و پیامبر زمان ارایه می‌دهد. بنابراین نیچه مبلغ 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 رساله 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 فیلسفی جدی و زیباشناص و حساس به ادعاهای رایج نسبت به تعالی شکسپیر و گوته، او باید بپی برده باشد که نمی‌توان از تمام هنرها انتظار داشت تا صورت‌های هنریشان را از اپرا و آن گیرند. از این موضوع درمی‌یابیم که مباحثت 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، تعديل می‌بخشد (تولد تراژدی). یا به تعبیر عنوان اصلی کتاب روح موسیقی، منظور نیچه از «حالت موسیقایی» همان آگاهی دیونوسوسی است. پیوند دائمی 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 هنر دیونوسوسی 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 این که چیزی فریبینده در خصوص چنین آثاری هست. اگرچه برای مثال، سطح تراژدی آشیلی (به گونه‌ای زیباشناختی) آپولونی صرف زیبای، دقیق و قابل درک است، اما در عمق آن ژرفای

۸. اکنون می‌خواهم به رساله تولد تراژدی پيردازم. برای درک اين رساله نيازمند داشتن اين نكته هستيم که آپولوني‌ها و دیونوسوس‌ها که تاکنون به عنوان نشانه‌های خودآگاهی محسوب می‌شوند، چگونه در آثار هنری به کار می‌روند. نكته مهم و گفتگي در اين رساله پذيرش تقاد شوپنهاوري ميان هنرهای موسيقاي و غيرموسيقاي از جانب نیچه است. هنرهای غيرموسيقاي که به بازنمایي زيباي واقعيت‌پدیداري می‌پردازند، در اصطلاح نیچه‌ای منسوب به آپولونی اند. آن‌ها به گونه‌ای زیباشناختی آگاهی آپولونی را بيان و منتقل می‌کنند. اما موسيقى دست کم زسانی که مستعالی ترين و مناسب‌ترین کارکردن را اجرا می‌کند (موسيقى برنامه‌ای<sup>۲</sup> نزد نیچه)، همچون شوپنهاور، تحريري از رسانه است) ويزگي و ريشه‌اي اساساً تفاوت با همه هنرها دارد، چرا که بخلاف آن‌ها رونوشت پدیدار نیست، بلکه رونوشت بدون واسطه خود اراده است و بنابراین، همه چيز را به گونه‌ای فيزيكی در جهان، و همه پدیدارها را با بازنمایي آنچه که متأفیزیکی است یعنی شیء در ذات خویش كامل می‌کند (تولد تراژدی). پس موسيقى هنر دیونوسوسي است، چرا که موسيقى است که آگاهی دیونوسوسي را تحريک و سپس بيان می‌کند (تولد تراژدی). از اين درک اوليه تفاوت ميان هنر دیونوسوسي و آپولوني مشخص می‌شود که طبق رساله تولد تراژدی، هنر مستعالی باید در برگيرنده هم نهاد (هم نهاد که آن را در پيش آگاهی دیونوسوسي می‌توان یافت) ميان بازنمایي زيباي واقعيت پدیداري (اساساً انسان تصور می‌کند که نیچه از کنش و گفتار به اين باور رسيده است) و موسيقى باشد. ايرادي که در اين جا طرح می‌شود اين است که رساله با گرايش افراطي به موسيقى، ارزشش را مخدوش کرده است. یعنی در واقع تعبيض ناموجهي که رساله ميان موسيقى و دیگر هنرهای غيرموسيقايی به وجود می‌آورد، رساله را به اثری يکسویه و نامقبول تبدیل کند. برای مثال چرا اتللوی وردی را همانند اپراهای دیگر اثری برجسته و اتللوی شکسپیر را تنها در قیاس با نمايشنامه‌های دیگر، اثری در خور می‌دانیم. آيا صرف اين که شکسپير موسيقى دان نبود، پس وردی هنرمند بزرگ‌تری است. به اعتقاد من ديدگاهی که در ارتباط با اين

چه وجه دیگری از رساله 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 تحریر در هنرهای تصویری هم مطرح کرد) از طریق پدیدار صرف‌ابزاری، یا به تعبیر واگنر «موسیقی محض» به وجود می‌آید.

با در نظر گرفتن موسیقی محض، بار دیگر تنش میان ضرورت تبلیغ فلسفه را در تولد تراژدی درمی‌یابیم. تنشی که میان آثار زیبایشناسی نخست و بعدی واگنر نیز وجود دارد (همچنین همان طور که پیشتر دیده‌ایم در آثار شوپنهاور هم است). از یکسو ما این ادعای نیچه را (همان گونه که در ضرورت رساله تولد تراژدی نیز می‌گوید) دریافت‌هایم که موسیقی در متعالی ترین شکلش باید در جستجوی به دست آوردن متعالی ترین عینیت یافته‌گی در انگاره‌ها باشد. این اظهار نظر، دیدگاهی را منعکس می‌کند که پیش از شناخت نیچه از فلسفه موسیقی شوپنهاور و واگنر ارایه کرده است. دیدگاهی که در آن موسیقی محض یک بی‌معنایی بدون کارکرد است. (اجرای گفته‌های شلینگ به دست بتهرور در آخرین موهمن 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 بساز می‌پذیرد. [واژگان] توانایی بیان چیزی که قطعیت و جهان‌شمولی موسیقی آن را پنهان کرده باشد، ندارد... زیان توانایی اجرای شایسته نمادگرایی جهانی موسیقی را هرگز به دست نخواهد آورد.» (تولد تراژدی). این اظهار نظر در تضاد با رساله تولد تراژدی است. بازتاب دوره 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 سرگرم‌کننده دارد.

واقعیت این است که تولد تراژدی موقعیت همسانی با وجوده موسیقی محض ندارد، بلکه پیش‌تر شامل تلاشی ضرورتاً مذبوحانه برای ائتلاف دلستگی به اپرای واگنر به عنوان

بی‌نهایت پیچیده‌ای را حسن می‌کنیم: علی‌رغم قابل درک بودن طرح، کنش و گفتار، شخصیت‌های آن با خودشان سایه روشنی مرموز و ستاره دنباله‌داری از معنا دارند. بتایران گذشته سطحی‌تر از اعمالشان صحبت می‌کنند و به همین دلیل است که هنر متعالی، در برگیرنده خردی ژرف‌تر از تو انسای شاعر در بیان مفاهیم و عبارت است.

توجه کنید این توصیف که در آن، هنر متعالی همان بینش دیونوسرسی تصور شده است، از اساس در ارتباط با مفهوم کانتی - شوپنهاوری هنرمند به مثابه یک نابغه است. چراکه نزد شوپنهاور، هنرمند به عنوان پدیدآورنده متافیزیکی و بتایران تفسیر تا پذیر نشان داده می‌شود. [نزد نیچه، همانند شوپنهاور، قلمرو ادرانکی به جهان پدیداری محدود شده است.] این بدان معناست که حمله انتقادی بعدی نیچه نسبت به مفهوم رمانیک 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 اعتراض می‌کند) به اندیشه‌های دوره جوانی خویش نیز است.

۹. آیا هنر باید در نهانش، برنامه 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 اندرا باشی (Immanence) هنر (و تنزل آن در مقابل هنر متعالی) وجود ندارد. اصرار نیچه بر این که هنر دارای چنین ویژگی‌هایی است به نظر من محصول تحریف زیبایشناسی توسط فلسفه بدینی است. به فرض این که هنر این گونه باشد، پس تنها تا آن‌جا که به زندگی خدمت کند، دارای ارزش است و پیامد ادعای من مبنی بر این که 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.

نجات داده است) همه انسان‌های روشنفکر و حساس در مقابل خطر آن مقاومت می‌کنند.

در بخش هفتم تولد تراژدی، نیچه می‌گوید آنچه که انکار اراده بودا را تهدید می‌کند، ویرانگری مهیب مشهور به «تاریخ جهان» و «درنده خوبی طبیعت» است، هر دوی این عبارات، با آن‌ها ارتباطی شوپنهاوری دارد: درنده خوبی 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 ضدگلگی شوپنهاور را به خاطر می‌آورد که تاریخ را گزارش تکامل یا پیشرفت تلقی می‌کند؛ یعنی این‌که در این مفهوم، تاریخ اصلاً وجود ندارد و هر آنچه هست، تکرار بی‌پایان الگوهای بی‌معنای مشابه است. نزد شوپنهاور و نیچه معتقد به شوپنهاور، جهان فاقد غایت‌مندی (Teleology) است. جهان نه بسان کمان، بلکه همچون دایره است، حتی به نظر می‌رسد که ساختاری عالی و ظاهرآپیشرفته، 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 بدانون هدف نیز است. انسان‌ها تنها رنج نمی‌برند، بلکه رنجشان هم بی‌معنا و پوج است، چرا که هیچ هدفی وجود ندارد تا تاریخ آن‌ها به واسطه آن معنا یابد. این اندیشه‌ها در ذهن نیچه با تهدید جهانی چندش‌آور ارتباط می‌یابند. اما این اندیشه‌ها همچنان برای به وجود آوردن آن نابسته‌اند؛ 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

متداولی ترین 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، نارسا بی آن اصرار را نشان می‌دهد. وظیفه محقق زیباشناسی جا اندختن این واقعیت است که واپسین زنجیره کوارت‌های بتهون متعلق به متعالی ترین سطح هنری‌اند، نه این که قوانین بی‌معنایی را وضع کنند که آن کوارت‌ها بدان تعلق ندارد.

۱۰. اکنون به رساله هلنیسم و بدینی باز می‌گردیم. نیچه می‌گوید که یونانیان اگر چه عمیقاً به ترس و وحشت هستی حساس‌اند، با این حال 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 - با توجه به این اظهار نظر مشهور که حیات و جهان تنها به عنوان پدیداری زیباشناختی تا ابد موجود‌اند - نیچه می‌گوید که تنها از طریق هنر است که می‌توانیم بر هراس زندگی غلبه کنیم.

پیش از برسی 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 نابسته است؛ چرا که نیچه بر این باور است که هراس و وحشت زندگی، انسان را در آستانه تأیید بدینی قرار می‌دهد: تأیید خرد سیلنوس (پدرخوانده دیونوسوی) بهترین راه حل، راه نشدن است، هیچ بودن و نبودن است. اما بهترین راه حل بعدی برای شما - زود مردن است که شما را به کنش رهمنون می‌سازد - از کار اندختن از جار و اشتیاق به انکار بودایی اراده است. توصیف عملی و غایبی این وضعیت، خودکشی است. (تولد تراژدی). اما ارائه فهرستی سر راست از ناخوشی‌های زندگی، انگیزه‌ای درخور برای چنین واکنشی نیست. این فهرست نمی‌تواند آن را فراتر از بیمارگونه بودن زندگی به آن واکنش نشان نمی‌دهد. زندگی چیزی است که (برای آنان که نیروی هنر، زندگی‌شان را

کردن اراده‌مان) براساس جهان می‌سازیم تنها «نعره‌های ضعیف» اند که محکوم به محو شدن و نابودی‌اند.

از سوی دیگر اندیشهٔ دیونوسویی، حقیقت هراکلیتی اشیا را می‌شناسد و یونانیان (پیش از سقراط) نیز بر آن واقف بودند. آنان دارای حقیقت دیونوسویی و بینش تراژیک بودند و به وحشت توان فرسایی که در مواجهه با نیروی دهشتناک طبیعت چارش می‌شدند، حساس بودند. این موضوع که تقدیر تمام دانش را به گونه‌ای محتوم تعالی می‌بخشد در اسطوره‌های آنان و بالاخص در اسطوره‌های پرمتنه 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 دیونوسویی به هملت شباخت دارد: هر دو به گونه‌ای راستین به ذات اشیا می‌نگریستند. آنان به شناخت مسلح‌اند و به تاتوانی کنش نیز واقف‌اند؛ چرا که کنش‌های آن‌ها نمی‌توانست چیزی را در ماهیت ابدی اشیا تغییر دهد. شناخت، کنش را می‌گشتد، کنش به حجاب و هم نیاز دارد. اما یونانیان کششان را انجام می‌دادند، چرا که از طریق هنرشنان، از انزجار رهایی یافته بودند. □

پی‌نوشت‌ها:

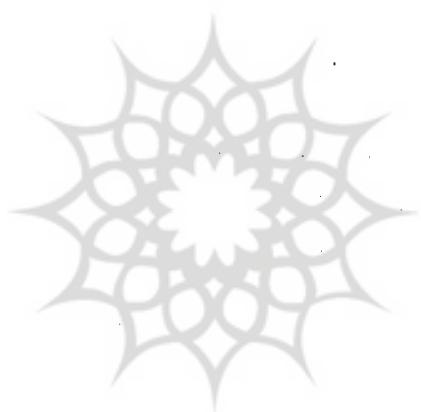
۱ - **music. dramatic**: موسیقی نمایشی که برای یک نمایش معین با در ارتباط با آن نوشته شود و شامل رقص‌ها، آوازها و کلام مناسب با آن باشد.

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

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

پذیرش این دیدگاه، پذیرش چیزی است که نیچه آن را سقراط گرایی 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 بدینی می‌بخشد. نیچه معتقد است که با استفاده از رهسمودهای سقراطی می‌توان راه حلی مناسب برای مصیبتهای زندگی و دردآور بودن آن ارایه داد.

دومین دیدگاه نیچه این است که فرهنگ ما باعتمادش به دمکراسی، خوشبینی علمی و معقولیت و سودانگاری، که مقاومتی سقراطی اند، تصور می‌کند به موفقیت غایی برای کسب کامیابی دنیوی، دست یافته است. سومین دیدگاه این است که اعتقاد سقراط به نامحدود بودن نیروی علم، خطابی مهلهک 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 پذیدار 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 شناخت ناپذیری و بنابراین اصلاح ناپذیری واقعیت غایی به هستی و موجودیت عوامل غیرانسانی اعتقاد داشته باشد که تاریخ جهانی را در سیری تکاملی هدایت کند، 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 جوشنی از شوند (Becoming) ابدی است که در آن همهٔ 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. شناختارهایی که ما (به قصد خاطر نشان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتابل جامع علوم انسانی