زایش تراژدی نیچه و فن شعر ارسطو

حمیدرضا محبوبی آرانی
دانشجوی دکترای فلسفه دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۸۵/۱۰/۱۷
تاریخ تایید: ۸۶/۰۵/۲۳

چکیده

زایش تراژدی[1] به عنوان کتابی دربارهٔ تراژدی ریشه در آن سنت فکری و فلسفی‌ای دارد که از هردر[2] و لسینگ[3] در سدهٔ هیجدهم در آلمان آغاز می‌شود و تا شلینگ[4]، هگل و در نهایت خود نیچه ادامه می‌یابد. تعلق خاطر جملهٔ این اندیشمندان به شاهکارهای عصر طلایی یونان و آغاز نظریه‌پردازی دربارهٔ تراژدی با بحث و پرسش در باب نظریهٔ کلاسیک تراژدی که ارسطو در *فن شعر*[5] و دربارهٔ همین شاهکارها ساخته و پرداخته بود، دو خصلت بارز این سنت فکری و فلسفی است.

بر این اساس بررسی وجوه شباهت و افتراق میان *فن شعر* و *زایش تراژدی* می‌تواند خواننده را در فهم بنیادهای *زایش تراژدی* یاری رساند. جستار کنونی ابتدا به بررسی پاره‌ای شباهت‌های بنیادی میان این دو اثر می‌پردازد و سپس برخی از تفاوت‌های محتوایی میان آنها را به اختصار ترضیح می‌دهد. در پایان نیز نگارنده در قالب نقدی بر *فن شعر* از موضع *زایش تراژدی*، تفاوت مبنایی را که به نظر او میان نگرش هستی‌شناسانهٔ نویسندگان این دو اثر وجود دارد، بیان می‌کند.

واژگان کلیدی: هنر، تراژدی، پی‌رنگ، کاتارسیس[6]، آپولونی[7]، دیونوسوسی[8]

«تراژدی، چندان دور است از آنکه دلیلی برای بدبینی یونانیان. به معنای شوپنهاوری آن، باشد. که آن را همچون انکار بی‌چون و چرای بدبینی و نمونهٔ ضد آن باید دید. آری گفتن[9] به زندگی، حتی به غریب‌ترین و دشوارترین مسئله‌های آن، خواست زندگی که از پایان‌ناپذیری خود حتی از رهگذر قربانی کردن والاترین گونه‌هایش سرخوشی می‌کند - این آن چیزی است که من دیونوسوسی نامیده‌ام، این است آنچه من چونان پلی به سوی روان‌شناسی شاعر تراژیک به‌درستی حدس زدم. نه آزاد کردن خویش از ترس و رحم، نه پالودن خود از یک عاطفهٔ خطرناک با تخلیهٔ

1. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (The Birth of Tragedy out of The Spirit of Music), (1871-2)
2. Herder
3. Lessing
4. Shelling
5. Poetics
6. Katharsis
7. Apolline
8. Dionysiac
9. Jasagen/ affirmation, saying yes

شدید آن -که ارسطو آن را این گونه می‌فهمید - بل بر فراز و ورای ترس و رحم به خویشتنِ خویش لذت شوند جاودانه بودن - همان لذتی که لذت نابودگری را نیز در بردارد ... » (Nietzsche,1954: X, §5)[1]؛ (نیچه، ۱۳۸۱: ۱۷۰).

مقدمه

زایش تراژدی از روح موسیقی (۱۸۷۲-۱۸۷۱)، یا آن‌گونه که نیچه در ویرایش دوم کتابش آن را، «زایش تراژدی، یا هلنیسم (/جهان یونانی) و بدبینی»[2]، می‌نامد پیگیرترین کوشش نیچه در ساخت و پرداخت نظریه‌ای در بابِ هنر است و سوای جستارهای سال پایانی دوران آفرینندگی فکری او، *قضیهٔ واگنر*[3] و نوشتهٔ همراه آن، *نیچه در برابر واگنر*[4]، تنها کتاب اوست که هنر در آن صراحتاً جایگاهی محوری دارد، هر چند نقد ادبی، اظهار نظر دربارهٔ موسیقی و تأملات زیبایی‌شناسانه را می‌توان در همهٔ آثار او به فراوانی یافت. به نظر برخی از تفسیرگران اندیشهٔ نیچه، این واقعیت که نیچه دیگر کتابی مانند *زایش تراژدی* که در آن به صراحت چنین شأن و مقامی برای هنر قائل شود و به تعبیر خود او، آن را «به مرتبهٔ خدایی برساند»، ننوشت (Nietzsche, 1999: an Attempt at Self-Criticism,§7)، در واقع نه به معنای کم اهمیت شدن هنر نزد او (برخلاف نظر مفسرانی همچون شاخت)[5]، بلکه حاکی از عمق و پیچیدگی فزایندهٔ زیبایی‌شناسی اوست. در نظر این دسته از مفسران به تدریج و با پخته‌تر شدن تفکر فلسفی نیچه، هنر برای او به اصلی بدل می‌شود که کل فلسفه‌اش را شکل می‌دهد، و زیبایی‌شناسی تا آنجایی اهمیت می‌یابد که پایه و اساسی برای طرح و بررسی علایق و دغدغه‌های فرا زیبایی‌شناسانهٔ نیچه قرار می‌گیرد. در واقع، اساساً به دلیل همین فراگیری و حضور همه‌جایی زیبایی‌شناسی است که نقش هنر در این آثار متأخر کمرنگ‌تر می‌نماید (Berrios & Ridley, 2001: 75). به هر روی هر تفسیری که دربارهٔ اندیشه‌های اولیه و متأخر نیچه در باب هنر ارائه دهیم، این نکته مسلم و واضح است که اندیشه‌های متأخر نیچه دربارهٔ هنر در قیاس با آرای او در *زایش تراژدی* بسط و تحول یافته‌اند. این

---

۱. در مورد آثار نیچه بنا به سنت معمول مفسران و محققان این آثار به شمارهٔ بند شماره‌گذاری‌شده توسط خود او یا ویراستاران آثارش ارجاع داده شده است (این شماره‌ها پس از علامت § ذکر می‌شوند). درمورد Nietzsche, 1954، ابتدا با اعداد رومی به شمارهٔ فصل و سپس بعد از علامت § به شمارهٔ بند ارجاع داده شده است. در خصوص افلاطون و ارسطو نیز بنا به شیوهٔ معمول به شماره‌های استفانوس و بکر ارجاع داده شده است. در ترجمهٔ آثار نیچه و ارسطو، مبنای کار نویسنده، ترجمه‌های انگلیسی بوده، هر چند از ترجمه‌های فارسی ذکر شده نیز استفاده کرده‌ایم.

2. Die Geburt der Tragödie, oder Griechentum und Pessimimus (The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism),1886
3. The Wagner Case (1888)
4. Nietzsche Contra Wagner (1888)
5.Schacht,1983:508

بسط و تحول نیز بیش از هر چیز با ارزیابی مجدد وی از واگنر[1] و اندیشه‌های او در باب تراژدی، موسیقی - درام[2] و به طور کلی هنر و فلسفه در پیوند است، هرچند منحصر بدان نمی‌شود. بی‌جهت نیست که نیچهٔ متأخر با دوری جستن از اندیشه‌ها و آرمان واگنری تمایل دارد تا تفکیک شوپنهاوری - واگنری اولیهٔ خود در *زایش تراژدی* میان انواع گوناگون هنر و نیز دوگانگی آپولونی - دیونوسوسی را کمابیش کنار نهد، به گونه‌ای که آشکارا در غروب بت‌ها[3] رانه و گرایش آپولونی را نیز در نهایت به رانه و گرایش دیونوسوسی بازمی‌گرداند (Nietzsche, 1954: IX,§§8-10). به واسطهٔ چنین اموری، یکی از بارزترین نکته‌هایی که در مقایسهٔ اندیشه‌های متقدم و متأخر نیچه در باب هنر می‌توان به چشم دید، عدم توجه جدی نیچهٔ متأخر (به جز در برخی اظهارات کوتاه و پراکنده) به تراژدی به عنوان یک ژانر هنری است. در حالی که موضوع و مضمون اصلی نخستین کتاب وی دربارهٔ چگونگی زایش و مرگ تراژدی یونانی و باززایی همتای مدرن آن، موسیقی ـ درام واگنری، بود. در این میان نکتهٔ جالبی که حتی در شمار قابل توجهی از همین اظهارات اندک نیچهٔ متأخر دربارهٔ تراژدی نیز می‌توان دید، توجه خاص نیچه به ارسطو است و کوشش برای تحدید و تعریف موضع خود، به تبع بسیاری دیگر از نظریه‌پردازان آلمانی تراژدی، با رجوع به فن شعر ارسطو. نقد مکرر نیچه در بسیاری از آثارش بر برداشت ارسطویی از تأثیر تراژدی به عنوان کاتارسیس عواطف ترس و رحم را می‌توان از جمله مصادیق بارز این توجه دانست [بنگرید به نقل قول آغازین این جستار و نیز؛ (Nietzsche,1996: §212); (Nietzsche,1974: §8); (Nietzsche,1968: §851)].

اما آیا جدا از این اظهارنظرهای خود نیچه، می‌توان رابطه و نسبتی میان آرای نیچه در *زایش تراژدی* و *فن شعر* ارسطو یافت؟ ظاهراً به نظر می‌رسد که برخلاف آنچه در وهلهٔ نخست می‌نماید و به رغم بستر فلسفی - فرهنگی - اجتماعی بسیار متفاوتی که در پس هر دو کتاب قرار دارد، می‌توان از شباهت‌ها و توافق‌ها، و البته تا حد بیشتری از تفاوت‌های محتوایی میان دو نظریهٔ ارائه شده در باب تراژدی در *زایش تراژدی* و *فن شعر* ارسطو سراغ گرفت. توافق‌ها و تفاوت‌هایی که توجه به آنها می‌تواند پرتو روشن‌تری بر محتوای نظری *زایش تراژدی* بیاندازد. در واقع به نظر نویسنده، به طور کلی نسبت اندیشهٔ نیچه با ارسطو نه تنها برخی از موارد پیوستگی و استمرار در مراحل گوناگون فکری او در باب تراژدی را فراهم می‌آورد، بلکه همچنین و شاید برخلاف انتظار، طریقی مناسب برای دست یافتن به محتوای نظری زایش را در اختیار می‌نهد. مقالهٔ حاضر می‌کوشد تا در دو بخش توافق‌ها و

1. Wagner
2. music-drama
3. Twilight of Idols

تفاوت‌ها، نشان دهد که جدا از تأثیر کلی آرای ارسطو در قالب نظریهٔ نو ارسطویی[1] در باب خاستگاه تراژدی آتنی بر *زایش تراژدی* نیچه، که بحث دربارهٔ آن مجالی دیگر می‌طلبد، کتاب نیچه و کتاب ارسطو به لحاظ محتوای نظری اشتراکات و اختلافات مشخصی در نحوهٔ تقریر نظریه‌ای در باب تراژدی دارند که بررسی آنها می‌تواند به فهم دقیق‌تر این محتوا یاری برساند. در خاتمه نیز نویسنده در قالب طرح یک اشکال، اشاره‌ای به بنیاد متافیزیکی متفاوتی می‌کند که به طور کلی *زایش تراژدی* نیچه و *فن شعر* ارسطو را به لحاظ معنای فلسفی به دو قلمرو و دنیای فکری متفاوت متعلق می‌سازد.

الف) توافق‌ها

۱) هر دو اندیشمند، هرچند نه به یک اندازه، از موضع یک دانشور و فیلسوف اهل نظر با تراژدی مواجه می‌شوند. آن‌گونه که معروف است، مؤلف *فن شعر* منتقدی است نشسته بر صندلی راحتی خویش. فیلسوفی اهل تتبع و پژوهش و نظریه‌پردازی در باب درام تراژیک، که «بنابر شواهد موجود، علاقهٔ بیشتری نسبت به بررسی اندام‌های جنسی مخلوقات دریایی دارد تا تقدیر تراژدی» (Nietzsche,1999:introduction, xxix).

ارسطو در *فن شعر* چنان در برج عاج نظرپردازی از هنر زندهٔ روزگارش فاصله گرفته که جنبهٔ تئاتری[2] هنری را که در اساس خود به صحنه متعلق است تقریباً نادیده می‌گیرد (همچنین بنگرید به بخش ب ـ۱). به همین دلیل نیز به نظر ارسطو خواندن یک تراژدی یا حتی شنیدن نقل و روایت آن کمابیش به مثابهٔ تماشا کردن آن تراژدی بر روی صحنه است. به گفتهٔ ارسطو: «حوادث داستان [/پی‌رنگ] باید چنان با یکدیگر ترکیب شوند که حتی بدون مشاهدهٔ آنها بر روی صحنهٔ نمایش، شنوندهٔ داستان نیز ترس و رحمی را که مخصوص تراژدی است در خود احساس کند. چنانکه از خواندن اودیپوس[3] چنین حالاتی بدست می‌آید» (Aristotle, 1984: 1453b4-5) ؛ (همان. 1462a12-20).[4]

---

۱. در واقع نظریهٔ نو ارسطویی، نظریهٔ غالب در دوران مدرن در خصوص خاستگاه تراژدی است. بسیاری از دانشوران پیش و پس از نیچه سعی کردند تا در قالب نظریه‌های نوارسطویی خود دو دادهٔ اصلی ارسطویی (یعنی خاستگاه دیثیرامبی تراژدی و تحول تراژدی از ساتیر ـ نمایش (بنگرید به ارسطو، ۱۳۳۷: فصل ۴) را در قالب ترکیب «دیثیرامب ساتیری» (satiric dithyramb) با یکدیگر جمع کنند. نظریهٔ نیچه دربارهٔ خاستگاه تراژدی اگرچه به سبب استفادهٔ او از مفهوم «دیثیرامب ساتیری» یا ساتیر ـ همسرایان دیثیرامب (Nietzsche,1999: §7) در زایش تراژدی اساسی نو ارسطویی دارد، اما نیچه در روایت خاص خود از این نظریه، به ویژه به لحاظ پیوندی که روایت او با خصایص فلسفی کتاب دارد،تفسیری متفاوت از این مفهوم ارائه می‌دهد (Silk & Stern, 1981:142-3,147-8).

2. opsis

3. Oedipus the King

۴. حتی به نظر ارسطو اینکه تراژدی، به مانند حماسه، بدون دخالت حرکات و اعمال بازیگران نیز می‌تواند تأثیر مخصوص خود را برجای گذارد و ارزش و شایستگیش را نمایان سازد، از مزایای تراژدی به شمار می‌آید (Aristotle, 1984:1462a12-20).

هرچند نیچه برخلاف ارسطو، و البته به مانند سایر نظریه‌پردازان تراژدی پیش و پس از خودش در آلمان، از بیرون و بدون برقرار ساختن هیچ نسبتی وجودی با تراژدی بدان نمی‌نگرد، اما با این‌همه نمی‌توان موضع و نقطهٔ عزیمت فکری رسالهٔ او را نادیده گرفت. نیچه در بند ۱۵ *زایش تراژدی* که در آن با پیگیری روحیهٔ سقراطی در جهان مدرن توجه خود را از عصر باستان به زمانهٔ حاضر و وضعیت فرهنگی آلمان آن عهد معطوف می‌سازد، به هنگام سخن گفتن از موضع انتقادی روزگارش در برابر دانش و روحیهٔ سقراطی و در حالی که انتظار نتیجهٔ نامشخص نبرد میان این موضع انتقادی و روحیهٔ سقراطی را می‌کشد، می‌نویسد: «ما، انسان‌های اهل نظر و اهل تأملی که امکان مشاهدهٔ این نبردها و تحول‌های سهمگین را یافته‌ایم، برای لحظاتی چند به کناری می‌ایستیم، دریغا که افسون این نبردها چنان است که تماشاگر آنها نیز باید خود را به میانهٔ میدان اندازد» (Nietzsche, 1999: §15).

به عبارت دیگر، نیچه از نبردی فرهنگی میان سقراط‌گروی[1] رو به زوال از یک‌سو و جنبش تازه جان‌گرفتهٔ حکمت دیونوسوسی که کانت و شوپنهاور پرچمداران آن بودند و هنر دیونوسوسی که ریچارد واگنر پرچمدار آن بود از سوی دیگر، سخن می‌گوید؛ نبردی که بی‌گمان نیچهٔ *زایش تراژدی* در میدان آن یکسره در زیر پرچم حکمت و هنر دیونوسوسی به سر می‌برد. با این‌همه نیچه همچنان خود را آن انسان اهل تأمل و تماشاگری می‌یابد که با تأسف ناچار به شرکت در نبرد است. هرچند ظاهراً ترجیح داده تا کناری ایستاده و به تفسیر و داوری دربارهٔ آن نبرد بپردازد (Silk & Stern, 1981: 226-7).

جدا از این نکته، نیچه به مانند ارسطو، اساساً اهل تئاتر نیست و علاقهٔ واقعی و مستمری به درام ندارد. به همین دلیل نقطهٔ عزیمت فکری و مفاهیم اصلی نظریهٔ او همچون خواست، بدبینی، موسیقی و قدرت متافیزیکی آن، از فلسفهٔ شوپنهاور یا واگنر در مقام نویسندهٔ آثاری چون بتهوون[2] و هنر و انقلاب[3] اخذ شده‌اند تا از واگنر در مقام آهنگسازِ چهارگانهٔ انگشتری نیبلونگی[4] یا استادان خوانندهٔ[5]. به همین‌سان نقطهٔ عزیمت فکری ارسطو در *فن شعر* نیز اندیشه‌های استادش افلاطون دربارهٔ هنر و شعر است. *فن شعر* ارسطو در واقع پاسخی است به حملهٔ شدید استادش، افلاطون، به هنر، خاصه شعر، و از این‌رو نشانگر کوشش ارسطو است در پایان دادن به نبرد دیرینهٔ میان فلسفه و شعر. ارسطو در این رساله می‌کوشد تا با ارائهٔ برداشتی متفاوت از می‌مسیس[6] و به ویژه با تأکید بر

1. Socratism
2. Beethoven (1870)
3. Art and Revolution (1849)
4. Der Ring des Nibelungen (1857-74)
5. Die Meistersinger von Nürnberg (1867)
6. mimesis

خصلت تعلیمی آن، از همان مفهومی برای دفاع از هنر و شعر بهره برد که افلاطون بر اساس آن هنر، خاصه شعر، را تخطئه کرده بود.[۱] طرفه آنکه نیچه نیز، دست‌کم در نظر بسیاری از تفسیرگران، از مفاهیم فلسفی یگانه مربی‌اش، شوپنهاور، در جهت ارائهٔ زیبایی‌شناسیی کمابیش متفاوت و حتی متعارض با زیبایی‌شناسی شوپنهاور استفاده می‌کند.[۲]

۲) برداشت هر دو فیلسوف از درام تراژیک مبتنی بر یک پیش‌فرض اساسی است. تراژدی یک ژانر و صورت هنری مستقل و مجزا است. در نظر ارسطو و نیچه، شعر حماسی یا شعر غنایی ذوات و هویت‌هایی با خصایص کاملاً مشخص هستند که آنها را از سایر صور هنری متمایز و مستقل می‌سازد. به همین‌سان تراژدی نیز صرفاً برچسبی بدون هویت خاص برای نامیدن دسته‌ای از نمایش‌نامه‌های موجود نیست، بلکه هنگامی که ارسطو از Tragôidia و نیچه از Tragodie سخن می‌گویند، هر دو فیلسوف پیشاپیش این ژانر را به عنوان ذات و هویتی مستقلاً موجود و مشخص تلقی کرده‌اند. برای نمونه ارسطو در *فن شعر* فصل‌های ۵-۴ و در بحث خود از سیر تحول صورت‌های شعر یونانی، چنان از سیر تحول و تکامل تراژدی سخن می‌گوید که گویی خود تراژدی مرحله به مرحله امکانات بالقوه‌اش را متحقق ساخته و تراژدی‌نویسان تنها ابزار دست آن برای طی کردن هر یک از این مراحل بوده‌اند. به تعبیر دیگر، تراژدی‌نویسان بزرگ تنها یک قوه و امکان از پیش موجود در تراژدی را به فعلیت رسانده‌اند، نه اینکه هر یک ژانری به نام تراژدی را شکل داده باشند. حتی ارسطو با استفاده از تعابیر شبه‌زیستشناسانه، تراژدی را به موجود زنده‌ای تشبیه می‌کند که به تدریج به حد بلوغ و کمال رسید و از آن پس رشد و نموش متوقف شد: «تراژدی به تدریج و

---

۱. به همین دلیل نیز شاید مناسب‌ترین و ساده‌ترین راه برای مواجهه با فلسفهٔ هنر ارسطو، توجه به بحث و تلقی افلاطون از هنرهای گوناگون، خاصه نظر معروف او در جمهوری مبنی بر بیرون راندن شعر از جامعهٔ ایده‌آل باشد. روشن است که انگیزه‌های هنریی که در درون افلاطون وی را به سوی سرایندگی و شعر سوق می‌دادند، خاستگاه تعارض درونی شدید او را فراهم می‌آوردند. در جمهوری سقراط یا همان افلاطون، شعر را دشمن شمارهٔ یک فلسفه می‌خواند و از (نبردی دیرینه) میان آن دو سخن می‌گوید (Plato, 1995:607b). اما در پایان سقراط آن مایه از خود بزرگی و بخشش نشان می‌دهد که عاشقان شعر و شاعری را به چالش دراندازد و از آنان بخواهد تا در دفاع از شعر اما به زبان نثر داد سخن بدهند (Ibid. 607d-e). *فن شعر* ارسطو بدین معنا اجابت این درخواست افلاطون است. درست است که ارسطو در کل این رساله نه نامی از افلاطون می‌برد، و نه ادعایی دارد مبنی بر اینکه رسالهٔ او پاسخی است به افلاطون. با این‌همه دعاوی اصلی *فن شعر* به همراه نثر و تعابیر خشک کتاب، به روشنی نشان می‌دهند که ارسطو دعوت استاد خود را پذیرفته و از این رو در این رساله کوشیده است تا دفاعی از شعر به زبان نثر عرضه دارد.

۲. در اینکه تجربهٔ زیبایی‌شناسانه نزد شوپنهاور به کار انکار خواست زندگی و نیل به مرتبه‌ای که درباره‌اش باید سکوت گزید می‌انجامد، شاید نتوان تردید کرد، اما اینکه آیا به راستی نیچه در زایش تراژدی توانسته به برداشتی آری‌گویانه و ایجابی نسبت به زندگی، و به تعبیری دست‌کم به تأیید تراژیک زندگی دست یابد، جای بحث و چون‌وچرا باقی است.

همچنانی که مردم [یعنی تراژدی‌نویسان] توانایی‌های موجود در آن را متحقق می‌ساختند، به حد بلوغ خود رسید و پس از تحولات زیاد، هنگامی که رشد نهایی‌اش را یافت، به همان حال باقی ماند» (Silk & Stern, 1981:228 با نظر به ترجمهٔ Aristotle, 1984: 1449a14-15).

تعابیر شبه‌زیست‌شناسانهٔ ارسطو، به حد بلوغ رسیدن[1] و رشد[2]، البته در پیوند با برداشت غایت‌باورانهٔ او است. نیچه نیز اگر چه از تعابیری مشابه استفاده می‌کند اما غایت‌باوری او بیشتر بر مدل تکامل داروینی استوار است. «هنر والا و بلندآوازهٔ تراژدی آتنی ... هدف مشترک رانه‌های آپولونی و دیونوسوسی است» (Nietzsche,1999: § 4). «تراژدی از دل همسرایان تراژیک سر برآورد» (Ibid. §7). «تراژدی یونانی برخلاف پایان خوش دیگر خواهران هنری کهن‌ترش ... بر اثر خودکشی مرد. آن‌هم در پی تعارضی رفع‌ناشدنی ... هنگامی که سرانجام یک ژانر هنری نو شکوفا شد ... ، همگان با ترس می‌توانستند ببینند که این ژانر هنری نوپا خصایص مادرش [تراژدی] را به ارث برده است، اما تنها آن خصایصی را که مادرش در حال احتضار دیرپایش از خود نشان داده بود. اوریپید[3] کسی بود که تراژدی را به حال احتضار انداخت؛ و به دنبالش آن ژانر هنری، که معروف به کمدی نو آتنی است، سر برآورد؛ بدین ترتیب، تراژدی در شکلی منحط همچنان در قالب کمدی نو آتنی، به حیات خود ادامه داد» (Ibid.§11). «تمایل فیلسوفان به کسب شناخت، تراژدی باستان را از مسیر خودش منحرف ساخت» (Ibid., §17).

۳) چنین برداشتی از ژانرهای هنری از جمله تراژدی به عنوان هویت‌هایی مستقل با مشخصات خاص، سبب می‌شود تا هم ارسطو و هم نیچه معیار و نمونهٔ کاملی از تراژدی را در نظریهٔ خود تصویر کنند که هر گونه انحرافی از آن، تراژدی را از مسیر حقیقی و اصیلش دور می‌سازد. به همین دلیل ارسطو مثلاً ایجاد احساسات رحم و ترس به‌وسیلهٔ جلوه‌های بصری بر روی صحنه را یکسره از قلمرو تراژدی و اساساً هنر شعر بر کنار می‌داند (Aristotle, 1984: 1453b1-11). نیچه نیز برای نمونه، راه یافتن روحیهٔ دیالکتیکی خوش‌بینانه در تراژدی‌های اوریپید را متعارض با «ذات تراژدی» و مایهٔ مرگ و نابودی تراژدی کلاسیک آیسخولوسی[4] و سوفوکلسی[5] تلقی می‌کند (Nietzsche, 1999: §§11-14). بر اساس چنین معیاری نیز هر دو فیلسوف می‌توانند تراژدی‌نویسان و تراژدی‌های آنها را مورد ارزیابی و بررسی قرار دهند و برخی از آنها را «تراژیک‌تر» از دیگران بدانند.[6]

---

1. auxanesthai
2. phusis
3. Euripides
4. Aeschylus
5. Sophocles

۶. بنگرید: به بخش ب ـــ ۲.

همچنین درست از آنجایی که هر یک از این ژانرهای هنری هستی و هویتی مستقل از آثار هنریی که مصادیق آنها به شمار می‌روند و نیز مستقل از آفرینندگان این آثار دارند، می‌توان ژانرهای گوناگون را مورد بررسی و مقایسهٔ انتقادی قرار داد و آنها را نسبت به یکدیگر ارزشگذاری نمود. ارسطو در *فن شعر* فصل‌های ۴ و ۲۶، دقیقاً به همین کار می‌پردازد. او ابتدا در فصل ۴، انواع شعری را به دو دستهٔ جدی (حماسه و تراژدی) و غیرجدی (که نمونهٔ بارز آن کمدی است) تقسیم می‌کند و به صراحت دستهٔ نخست را بر دستهٔ دوم برتر می‌شمارد. سپس در فصل ۲۶، تراژدی و حماسه را با این پرسش که کدام نوع از تقلید، «تقلید به وسیلهٔ حماسه یا تقلید به وسیلهٔ تراژدی برتر است» (Aristotle, 1984:1461b26-27)، مورد بررسی و مقایسهٔ نظام‌مند قرار می‌دهد و در نهایت تراژدی را بر جایگاهی برتر از حماسه می‌نشاند. چنین رویکرد ارزشگذارانه‌ای در مورد ژانرها را به صراحت می‌توان در *زایش تراژدی* نیچه هم به چشم دید و جالب آنکه ارزشگذاری نیچه نیز بسیار شبیه به ارزشگذاری ارسطو است، هرچند دلایل هر دو فیلسوف کاملاً از یکدیگر متفاوت است. والاترین ژانر هنری تراژدی است و در زیر آن، ظاهراً حماسه و شعر غنایی و سپس کمدی (Nietzsche,1999:§§1-5 ;§7). در پایین‌ترین مرتبه نیز هنرهای غیراصیل و در واقع غیرهنریی چون اپرا (Ibid. §19)، باله (Ibid. §16) و رمان (Ibid. §7) قرار می‌گیرند. همچنین به نظر می‌رسد که هر دو فیلسوف جایگاه و شأن مشابهی برای محاورهٔ افلاطونی قائل هستند: ارسطو آن را به عنوان گونه‌ای متفاوت و غیرمتعارف صرفاً برمی‌شمارد و بحث بیشتر دربارهٔ آن را لازم نمی‌داند (Aristotle, 1984: 1447b10-12).

نیچه نیز محاورهٔ افلاطونی را صورت هنری نوینی می‌داند که، «در قالب ترکیبی نامتعارف، مخلوطی بود از صورت‌های هنری روایی [/داستانی]، غنایی و درام، آمیزه‌ای از شعر و نثر، و با این کار قانون کهن وحدت شکل زبانی را درهم می‌شکست. در واقع، محاورهٔ افلاطونی الگوی صورت هنری نویی را برای آیندگان فراهم کرد: الگوی رمان ... در این صورت هنری نو، شعر نسبت به فلسفهٔ دیالکتیک همان مقامی را دارد که روزگاری خود همین فلسفه نسبت به الهیات داشت؛ در اینجا شعر کنیز[1] فلسفه است» (Nietzsche,1999: § 14).

ب) تفاوت‌ها

در بخش الف به برخی از توافق‌های اساسی که میان نظریهٔ تراژدی نیچه و نظریهٔ تراژدی ارسطو وجود دارد اشاره کردیم، امری که نشان می‌دهد تا چه اندازه نظریهٔ نیچه همچنان در فضایی

1. Ancilla

ارسطویی باقی مانده است. برشماردن تفاوت‌های میان این دو اثر شاید کاری آسان‌تر باشد. در این بخش ما به بررسی برخی از مهم‌ترین تفاوت‌های محتوایی میان این دو نظریه می‌پردازیم.

۱) ارسطو در *فن شعر* فصل ۶، تعریف زیر را از تراژدی ارائه می‌دهد: «تراژدی بازنمایش (یا تقلید) کنشی است جدی، و نیز از آنجا که دارای اندازه است. به خودی خود کامل؛ در زبانی با چاشنی‌های دلنشین (یا آراسته به زینت‌های دلنشین) که هر قسم [آرایش آن] در بخش‌های مختلف (یا جداگانهٔ) اثر آمده است؛ در صورتی دراماتیک (یا نمایشی) نه در صورتی روایتی (یا در قالب نمایش و نه در قالب داستان‌گویی)؛ با حوادثی که رحم و ترس برمی‌انگیزند و از این طریق به پالایش (یا کاتارسیس) چنین عواطفی نائل می‌شوند»(Aristotle, 1984:1449b24-8) (نوسبام، ۱۳۸۰: ۶-۱۰۵).[1]

آنگاه وی بر اساس این تعریف، شش جزء یا بخش برای تراژدی برمی‌شمرد که به ترتیب اهمیت عبارتند از: نخست، اسطورهٔ مضمون یا پی‌رنگ[2] که به نظر ارسطو «اصل اولی و به اصطلاح روح تراژدی است» (Ibid. 1450a38-9)، شخصیت‌ها یا شخصیت‌پردازی[3]، تعقل یا تفکر عقلانی[4]، بخش‌های گفتاری نمایش[5]، ملودی و کلام اشعار غنایی[6]، و در نهایت جنبهٔ تئاتری و صحنه‌ای تراژدی یا صحنه‌آرایی و منظر نمایش[7]. که این آخری هر چند به گفتهٔ ارسطو بی‌تأثیر نیست، اما کم اهمیت‌ترین جزء تراژدی و در واقع غیرشعری‌ترین بخش آن است، چرا که «صحنه‌آرایی در اصل کار صحنه‌آراست و نه شاعر» (Ibid. 1450b19-20).

نیچه در *زایش تراژدی* اساساً متذکر رده‌بندی ارسطو از اجزای تراژدی نمی‌شود، بلکه خود می‌کوشد تا بر پایهٔ اصل اساسی کتاب مبنی بر اینکه تراژدی آتنی حاصل «هم‌آمیزی دو رانه و گرایش متعارض دیونوسوسی و آپولونی» است (Nietzsche,1999: §1)، مؤلفه‌های تراژدی یونانی را به نحوی پویا مشخص سازد. به عبارت دقیق‌تر، جوهرهٔ تفسیر نیچه از تراژدی و امر تراژیک، دیالکتیک میان آپولونی و دیونوسوسی است، و پیش‌فرض چنین دیالکتیکی نیز سرشت متغیر مؤلفه‌های تراژیک است. سرشت آپولونی و دیونوسوسی به گونه‌ای است که نمی‌توان برابر ثابتی برای آنها انتخاب کرد، به نحوی که تجسم هر یک بر حسب تجسم دیگری تغییر می‌کند. نیچه در بند ۹ زایش برداشت شاعرانه را به قلمرو آپولونی و اسطوره را به قلمرو دیونوسوسی متعلق می‌داند، و

---

۱. عبارت‌های داخل پرانتز بیانگر ترجمه‌های دیگر از تعریف معروف ارسطو است.

2. muthos
3. êthê
4. dianoia
5. lexis
6. melopoiia
7. opsis

این در حالی است که در خاستگاه این ژانر، کلمات، دیالوگ‌ها، نقش‌بازان و درام آپولونی در برابر قلمرو دیونوسوسی موسیقی، سرود و همسرایان قرار می‌گرفتند. در بند ۱، نیچه موسیقی دیونوسوسی را در برابر اسطورهٔ آپولونی می‌نهد، و آن‌گونه که از بندهای ۲۲ و ۲۴ پیداست، قهرمان تراژیک آپولونی است، اما نابودی او دیونوسوسی. در پایان بند ۹ نیز نیچه در جایی از پرومتئوس[1] به عنوان چهره‌ای دیونوسوسی نام می‌برد و در جایی دیگر «اسراری که تراژدی می‌آموزد» دیونوسوسی می‌داند و آن را در برابر فرم آپولونی تراژدی قرار می‌دهد.

با نظر به رأی نیچه مبنی بر اینکه دیونوسوسی ناب هرگز در هنر به وجود نمی‌آید چرا که چنین هنری برتابیدنی نخواهد بود و بنیاد وجود فرد را فروخواهد ریخت (Nietzsche,1999: §21)، می‌توان این تناقض‌های ظاهری را به آسانی برطرف ساخت. بر مبنای این رأی، دیالکتیک بین دیونوسوسی و آپولونی در همهٔ فرم‌ها و همهٔ جنبه‌های هنر به چشم می‌خورد و در هر هنری می‌توان حضور این هر دو گرایش را به درجات مختلف مشاهده کرد. اسطورهٔ تراژیک نه دیونوسوسی است و نه آپولونی، بلکه هر دو است (Ibid. §22). حتی موسیقی نیز در هر حال از فرم، یعنی عنصر آپولونی بی‌بهره نیست (Silk & Stern, 1981: 244-6). همسرایان تراژدی، به عنوان ترکیبی از موسیقی و کلام، متعلق به هر دو قلمرو آپولونی و دیونوسوسی است. اما موسیقی در مقایسه با تراژدی، دیونوسوسی است و تراژدی در مقایسه با پیکرتراشی. در درون خود تراژدی، همسرایان در مقایسه با دیالوگ دیونوسوسی است. موسیقی همسرایشی نیز در مقایسه با کلام آن، به قلمرو دیونوسوسی تعلق دارد. به همین‌سان، قهرمان رنج‌برندهٔ تراژدی، در مقایسه با دیگر شخصیت‌های درام، و نابودی او نیز در مقایسه با شخصیت دراماتیک خود قهرمان، دیونوسوسی است. البته از میان این تجلیات گوناگون دیونوسوسی، نیچه، سوای موسیقی، خاصه به رنج و نابودی قهرمان توجه دارد. شخص قهرمان اسطورهٔ تراژیک، به قلمرو فیزیکی و زمانی تعلق دارد، اما نابودی او متافیزیکی و سرمدی است، به مانند همسرایانی که نظر به حضور همیشگی‌شان در درام، و بیان حقایق سرمدی، واجد اهمیت خاصی هستند (Ibid. 265-7).

با توجه به آنچه بیان شد، به طور کلی می‌توان گفت که موسیقی به عنوان «ذات تراژدی»، مؤلفهٔ دیونوسوسی تراژدی را شکل می‌دهد و لذا از والاترین اهمیت برخوردار است. پس از آن muthos به عنوان مؤلفهٔ آپولونی تراژدی قرار دارد، هرچند باید دقت داشت که muthos در اینجا به معنای ارسطویی آن، یعنی پی‌رنگ و طرح داستانی انتزاعی حوادثی که بر طبق روابط علی و معلولی با یکدیگر گره خورده‌اند (ارسطو، ۱۳۳۷: فصل‌های ۱۰-۶)، نیست بلکه muthos نزد

1. Prometheus

نیچه به معنای اسطوره‌ای تراژیک با مضمونی متافیزیکی دربارهٔ یک قهرمان و نابودی اوست (Nietzsche, 1999: §13). تا جایی که muthos به تراژدی مربوط می‌شود، توجه نیچه عمدتاً معطوف به چیزی است که ارسطو آن را به عنوان یک ویژگی و مشخصهٔ خاصِ پی‌رنگ و به عنوان جزئی پراهمیت اما نه ضروری برمی‌شمرد، یعنی peripeteti یا تبدل بخت و سرنوشت (ارسطو،۱۳۳۷: فصل‌های ۱۱-۱۰). اما در تحلیل نیچه از تراژدی، تبدل بخت به عنوان «نابودی»[1] شخص قهرمان معنا و مفهومی یکسره متفاوت می‌یابد (Nietzsche,1999: §16). در واقع پیش‌فرض نیچه در اینجا این است که تراژدی همواره به سوی نابودی فاجعه‌بار قهرمان خود پیش می‌رود، هرچند آن‌گونه که ارسطو نیز در *فن شعر* متذکر می‌شود، دست‌کم تراژدی‌های یونانی همواره چنین فرجام درد انگیزی نمی‌یابند (ارسطو،۱۳۳۷: فصل ۱۳).

قرار دادن muthos حتی به معنای نیچه‌ای آن در مرتبه‌ای مادون موسیقی، استلزامات دیگری نیز برای نظریهٔ تراژدی نیچه به دنبال دارد. تأکید ارسطو در *فن شعر* بر پی‌رنگ و طرح داستانی به عنوان مهم‌ترین جزء و روح تراژدی، بیش از هر چیز به معنای تأکید او بر کنش[2] است. حتی ارسطو، آن‌گونه که دیدیم، در تعریف خود از تراژدی، آن را به عنوان تقلید کنش معرفی می‌کند. به نظر ارسطو، بدون کنش اساساً تراژدی و درامی به وجود نمی‌آید. در برابر، نیچه بر مفهوم pathos تأکید دارد، مفهومی که کمابیش با گرایش درام‌نویسان آلمانی به ارائهٔ چیزی مانند Stimmung در درام‌های خود، یعنی حال و هوای درام و تأثیری که بر تماشاگر خود می‌نهد، توافق کامل دارد. (حتی معادل آلمانی تراژدی Trauerspiel (سوگ ـ نمایش) بیشتر بر حال و هوا تأکید دارد تا چیزی چون کنش ارسطو). واژهٔ pathos در آلمانی به ویژه به معنای هیجان و شور و شور شدید است، و البته موسیقی چیزی است که می‌تواند بیش از هر امر دیگری شورآفرین و حال و هوابخش باشد (Silk & Stern,1981: 227-30). با این‌همه نیچه درام و کنش آن را نادیده نمی‌گیرد، بلکه در نظریهٔ او موسیقی نماینده و مظهر دیونوسوسی است و کنش دراماتیک، به قلمرو آپولونی تعلق دارد و تراژدی هم حاصل هم‌آمیزی میان این دو اصل و رانه است، هر چند در نهایت و در کلیت تراژدی این رانهٔ دیونوسوسی است که باید بر همتای آپولونی خود غلبه داشته باشد (Nietzsche,1999: §21). علاقهٔ نیچه به آنچه ارسطو êthê می‌نامد نیز عمدتاً متوجه قهرمان تراژیک، یعنی شخصی است که دچار نابودی و فرجام درد انگیز می‌شود و از این‌رو نیچه چندان توجهی به صفات اخلاقی فرد قهرمان یا دیگر چهره‌های

1. Vernichtung/annihilation
2. praxis

نمایش و شخصیت‌پردازی آنها ندارد، نیچه همچنین به جنبه‌های کلامی تراژدی و نیز به مانند ارسطو به جنبه‌های نمایشی و تئاتری آن توجه چندان جدیی ندارد. اما در مورد dianoia (جزء استدلالی و تعقلی) برداشت ارسطو و نیچه کاملاً متفاوت و حتی متعارض است. درست است که «حکمت دیونوسوسی» (همان، §۲۲) یا «آموزهٔ رازورانه» (همان، §۱۰) شرط لازم و ضروری هر تراژدی حقیقی به معنای نیچه‌ای کلمه است، اما نیچه جای هیچ شکی باقی نمی‌گذارد که حکمت دیونوسوسی چیزی است یکسره برخلاف عقل‌گروی و استدلال‌ورزی سقراطی ـ اوریپیدی، به تعبیر دیگر، «بحث و مجادله»، «فلسفه‌ورزی»، «افکار سرد و تناقض‌مند»، و در یک کلمه روح دیالکتیکی چیزی است یکسره بیگانه با جوهرهٔ دیونوسوسی تراژدی و متعلق به قلمرو اوریپید و سقراط ـ یعنی در واقع همان قلمروی که در نهایت به مرگ تراژدی راه برد (Ibid.§§ 10-12).

۲) ارزشگذاری متفاوت این دو فیلسوف از اوریپید، نشان‌دهندهٔ یکی از برجسته‌ترین و جالب‌ترین اختلاف نظرها میان دو نظریهٔ ارائه شده در *فن شعر* و *زایش تراژدی* است. درست است که هر دو فیلسوف بنا به مبانی نظریهٔ خود، یک تراژدی‌نویس را برتر و به تعبیر ارسطو «تراژیک‌تر» از سایر تراژدی‌نویسان می‌شمارند، اما ارسطو اوریپید را شایستهٔ این عنوان می‌داند (Aristotle, 1984: 1353a30) و نیچه در وهلهٔ نخست آیسخولوس و سپس سوفوکلس را. اوریپید، اما، برای نیچه نه تنها تراژیک‌ترین شاعران نیست، بلکه او تحت تأثیر اصل سقراط‌گروی زیبایی‌شناسانه هنر والای تراژدی آتنی را به حال احتضار انداخت، و لذا باید وی را دشمن تراژدی قلمداد نمود (Nietzsche,1999: §12).

دلیل اینکه ارسطو اوریپید را، آن‌هم علی‌رغم نقدهایی که خود او بر برخی از تراژدی‌های وی وارد می‌داند[1] (ارسطو، ۱۳۳۷: فصل‌های ۱۳، ۱۵)، همچنان تراژیک‌ترین شاعران می‌شمارد این است که به نظر او حتی اگر اوریپید «در مورد هر چیز دیگری در تراژدی از خود تدبیر و مهارت نشان نداده باشد»، اما به لحاظ برانگیختن رحم و ترس در تماشاگران، و به عبارت دیگر، برانگیختن لذت ویژهٔ تراژدی، «سرآمد همهٔ تراژدی‌نویسان است». دلیل این امر نیز به پی‌رنگ و طرح داستانی، یعنی «نحوهٔ ترکیب [و ساختار] حوادث و وقایع» در غالب تراژدی‌های اوریپید بازمی‌گردد (Aristotle, 1984: 1450a15). پیشتر دیدیم که ارسطو، پی‌رنگ را اساس و روح تراژدی

---

۱. از جملهٔ این نقدها، نقد ارسطو است بر نحوهٔ گره‌گشایی فرجامین تراژدی در مثلاً مدئای (Medea) اوریپید. به نظر ارسطو، برخلاف این تراژدی اوریپید، گره‌گشایی هر داستان باید از دل وقایع همان داستان حاصل شود نه اینکه پای دخالت خدایان و کارساز غیبی (dues ex machine) در میان آید. طرفه آنکه نیچه نیز نقدی از این دست را بر اوریپید وارد می‌داند، هرچند بر مبنایی متفاوت (Nietzsche,1999: §14).

می‌دانست که لذت ویژهٔ تراژدی در برانگیختن احساسات رحم و ترس نیز باید تنها از راه آن حاصل آید (بنگرید به ارسطو، ۱۳۳۷: فصل‌های ۱۴-۶،۱۳). در این صورت بدیهی است که اگر اوریپید توانسته از طریق پی‌رنگ، این لذت ویژه را نصیب تماشاگر یا خوانندهٔ خود سازد، باید موفق‌ترینِ تراژدی‌نویسان باشد.

چنین برداشتی از تراژدی و تراژیک‌ترین شاعر، حاکی از آن است که نظریهٔ ارسطو در باب تراژدی و به طور کلی هنر، بیش از هر چیز بر توجه بیش از اندازهٔ وی به مخاطب و تماشاگر اثر هنری و تأثیر آن بر او استوار است. به تعبیر دیگر، ارسطو مؤلفه‌های نظریهٔ خود را تقریباً بدون توجه چندانی به رابطهٔ هنر با زندگی، یا هنر با آفرینندهٔ آن شکل می‌دهد، تا آنجایی که حتی در تعریف صوری خود از تراژدی، که پیشتر آن را نقل کردیم، هیچ اشاره‌ای به آفرینندهٔ آن یا تراژدی‌نویس نمی‌کند.

البته شاید نتوان بدین لحاظ ایرادی بر ارسطو وارد دانست، زیرا این تنها در سده‌های بعد بود که در پی توجه خاص اندیشمندان رمانتیست به هنرمند آفرینشگر و نابغه و نیز رابطهٔ هنر با زندگی، هنرمند آفرینشگر و نبوغ هنری وی جایگاه ویژه‌ای در تعریف‌هایی که نظریه‌پردازان هنر و زیبایی‌شناسان از هنر ارائه می‌دادند، پیدا کرد. نیچه در *زایش تراژدی* و تحت تأثیر گرایش رمانتیستی کتاب، به آفرینندگی هنری توجه بیشتری نشان می‌دهد و بسیاری از مباحث کتاب را در قالب مفاهیم مربوط به فرایند آفرینشگری هنری تشریح و تبیین می‌کند. نمونهٔ بارز چنین توجهی را می‌توان در نحوهٔ تحلیل نیچه از تفاوت‌های موجود میان هنر آپولونی حماسه یا پیکرتراشی و هنر دیونوسوسی تراژدی یا شعر غنایی دید (Nietzsche,1999: §5). به یک معنا می‌توان گفت که کل بحث نیچه از هنر با فرایند آفرینش هنری سر و کار دارد و از این‌رو، دیونوسوسی و آپولونی در وهلهٔ نخست نه فراآورده‌های هنری، بلکه دو فرایند یا حالت آفرینشگرانهٔ نخستینی هستند: سرمستی[1]. و رؤیا[2]. هنرمند بدون وارد شدن به این حالات هرگز نمی‌تواند دست به آفرینش هنری بزند. همچنین هریک از این حالت‌های آفرینشگرانه پیوند خاصی با فراآوردهٔ هنری حاصل از خود دارند. از دلِ سرمستی و شور، موسیقی سر برمی‌آورد، و از دل رؤیا و اندرنگریِ تصویرها، تنها هنرهای آپولونی آفریده می‌شوند. آفرینشی هم که مسبوق به حالت سقراطی باشد (همچون آفرینش هنری اوریپید)، به آفرینش

1. Rausch

و نیز شور و برون‌خویشی

2. Traum

یک اثر هنری حقیقی نمی‌انجامد. چنین تلقیی از دیونوسوسی و آپولونی و البته سقراطی، دست تفسیرگر زایش را بازمی‌گذارد تا نه تنها این مفاهیم را متضمن معانی زیبایی‌شناسانه و هنری بداند، بلکه همچنین آنها را حاکی از نوعی روانشناسی فرد هنرمند و رانه‌ها و غرایز درونی او لحاظ کند.[۱]

اما نیچه از رابطه و پیوند میان فرایند آفرینندگی هنری، اثر هنری و تأثیر آن، و به تعبیر دیگر رابطهٔ میان آفریننده، اثر و مخاطب اثر هنری نیز غافل نیست. تعابیر دیونوسوسی و آپولونی همان‌گونه که در مورد فرایند آفرینش‌گری در هنرمند و سرشت اثر هنری قابل اطلاق هستند، در خصوص واکنش و تأثیر حاصل در مخاطب این آثار نیز به کار می‌روند. تأثیر خاص و لذت ویژهٔ تراژدی آیسخولوسی و موسیقی ـ درام واگنر، یا به تعبیر نیچه «تراژدی موسیقیایی»[۲] (Nietzsche,1999: §21) به عنوان اثری برساخته از مؤلفه‌های آپولونی و دیونوسوسی و البته حاصل فرآیند آفرینشگری دیونوسوسی ـ آپولونی، نیز به اندرکنش دو مؤلفهٔ آن، یعنی اسطوره و درام آپولونی و موسیقی و همسرایان دیونوسوسی، بازبسته است. به گفتهٔ نیچه، در حالی که هنرهای تصویر ـ پرداز و سرود حماسی، مخاطب خود را به واکنشی صرفاً اندرنگرانه و فارغ از خواست، و لذت و سرور در پدیدارها فرامی‌خوانند، به تعبیر نیچه، «اسطورهٔ تراژیک به یاری موسیقی، چشمان تماشاگر خود را چنان تیز می‌کند که گویی نگاه از سطح ظاهری پدیدارهای جان‌گرفته بر روی صحنه برداشته، در کنه آنها رسوخ کرده و با تموجات خواست، ستیزه‌گری‌های محرک‌ها و جریان آماسیدهٔ انفعالات چشم در چشم می‌شود؛ گویی که اکنون او می‌تواند در دریای اسرار هیجانات ناخودآگاه پای گذارد و در آن غوطه خورد.» در این حالت، اگرچه رانه‌های آپولونی در اوج شور و فعالیت خود هستند، اما تماشاگر تراژدی، «به جای توجیه جهان فردانیت، که جوهرهٔ هنر آپولونی است، جهان دگرچهره‌گشتهٔ[۳] بر روی صحنه را می‌پذیرد و هم‌هنگام، [به امید یافتن خرسندی در چیزی ژرف‌تر (Ibid.§24)] آن را نفی و انکار می‌کند». قهرمان تراژیک، با روشنی و زیبایی هرچه تمام‌تر، برابر دیدگان تماشاگر پدیدار می‌شود، و با این‌همه، او لذت و سرورش را در

---

۱. در واقع، چنین توجهی به نقش آفرینندهٔ هنر (هنرمند) و به تعبیر نیچهٔ متأخر «روان‌شناسی [و فیزیولوژی] هنرمندان»، سرشت خاص زیبایی‌شناسی نیچه را شکل می‌دهد. نیچه خاصه در فلسفهٔ متأخر خویش می‌کوشد تا با ارائهٔ «زیبایی‌شناسی هنرمند» (در برابر «زیبایی‌شناسی زنانهٔ مخاطب اثر هنری» به‌ویژه در زیبایی‌شناسی کانت و شوپنهاور) برداشتی نو از نابغهٔ هنرمند و آفرینشگر و نیز «حالت زیبایی‌شناسانه» به‌عنوان وضعیتی که به آفرینش هنر می‌انجامد، به دست دهد تا دیگر مستلزم تعریف آن دو بر حسب «اندرنگری ناب فارغ از تعلق و خواست» کانتی ـ شوپنهاوری نباشد. در این‌باره بنگرید: (Young,1992: 117-47); (Soll, 1998: 107-15) و نیز بنگرید به تفسیر هایدگر از زیبایی‌شناسی نیچه در جلد نخست نیچه، به ویژه (Heidegger, 1991: 69-76, 93-114).

2. musical tragedy
3. transfigured

نابودی آن قهرمان می‌جوید. او رخدادهای روی صحنه را تمام و کمال می‌بیند و می‌فهمد، اما با طیب خاطر، به سوی آنچه نادیدنی و نافهمیدنی است، رو می‌گرداند (Ibid. §22).

بدین ترتیب می‌توان گفت که هنرمند تراژیک به هنگام آفرینشگری، از همان احساسات متضادی برخوردار است که تماشاگر تراژدی موسیقیایی هم‌هنگام در خود تجربه می‌کند. هنرمند تراژیک با وجود لذتی که در فرانمودها می‌یابد، آنها را برای یافتن خرسندی و رضایتی والاتر در نابودی نفی می‌کند. اسطورهٔ تراژیک دقیقاً از دلِ همین احساسات مخالف و متضاد سر برمی‌آورد. محتوای اسطورهٔ تراژیک، در وهلهٔ نخست، بزرگداشت حماسیِ زیبا و دلپذیر قهرمان است. از این لحاظ، نابودی قهرمان امری، به زبان زیبایی‌شناسی، زشت و ناسازگار است. تمایل یونانیان، و هر مردمی که از فرهنگی سالم و نیرومند برخوردارند، به چنین امر ناسازگاری، تنها می‌تواند بدین معنا باشد که آنها در این نابودی، لذتی والاتر را یافته‌اند. این تجربه و لذت والا را نمی‌توان بر مبنای تفسیر تراژدی به عنوان تقلید و بازنمایش زندگی معمولی، که به همان اندازه تراژیک است، یا با ارجاع به احساسات اخلاقی رحم و ترس - کاتارسیس ارسطویی - تبیین نمود (Ibid. §24)، بلکه معنا و مفهوم این تأثیر تراژیک را تنها باید بر اساس تسلای متافیزیکی روشن ساخت (در خصوص معنای تسلای متافیزیکی، که کلید اصلی نیچه در تفسیر مفهوم تأثیر تراژیک است (Ibid.§§ 7,17).

۳) اساس و جوهر غالب تفاوت‌های موجود میان آرای نیچه و ارسطو در خصوص تراژدی به اختلاف نگرش بنیادی آن دو دربارهٔ ارزش هنر به طور کلی و تراژدی به طور خاص باز می‌گردد. ارسطو اگرچه به مانند استادش افلاطون هنر را رد نمی‌کند، بلکه حتی می‌کوشد تا با استفاده از مفهوم اساسی افلاطونی میمسیس، شأن و ارج هنر را تا حدی اعاده کند، اما به هیچ وجه حتی در خاطر ارسطو نیز نمی‌گنجد که ارج و ارزشی همتای نیچه برای هنر قایل شود، و راه حقیقی حکمت و سعادت را در چیزی غیر از فلسفه یا تأمل عقلانی بجوید. از همین‌رو، ارسطو در ارزیابی نهایی خود از هنر و شعر، تنها می‌تواند با بلندنظری شعر را برتر از تاریخ شمرد، آن‌هم بدان دلیل که شعر - بر خلاف تاریخ - بیشتر به اموری می‌پردازد که کلیت و عمومیت دارند، و لذا «فلسفی‌تر و عالی‌تر از تاریخ» است (Aristotle,1984: 1451b5-7).

در برابر، نیچه در *زایش تراژدی*، بدان سنتی در اندیشهٔ اروپایی تعلق خاطر دارد که راه اصلی رهایی و رستگاری انسان‌های بیگانه‌شدهٔ جامعهٔ مدرن را در هنر و دوری از زوایای خشک و انتزاعی فلسفه‌ورزی می‌جست. نمونهٔ بارز چنین برداشت و ارزیابی از هنر را، که در وهلهٔ نخست بخشی از تاریخ رمانتیسم اروپایی است (Behler,1998: 27)، می‌توان در گفتار ماتیو

آرنولد[1] - شاعر و منتقد انگلیسی معاصر نیچه - در باب شعر یافت: «ما آدمیان هرچه بیشتر و بیشتر درخواهیم یافت که ناچار در کار تفسیر زندگی برای خودمان، برای تسلی دادن خودمان، و برای زنده نگاه داشتن خودمان، باید به شعر رجوع کنیم. بدون شعر، دانش ناکامل خواهد نمود؛ و همچنین بسیاری از آنچه اکنون برای ما دین و فلسفه به شمار می‌روند، روزی جای خود را به شعر خواهند داد» (Silk & Stern,1981: 234).

نیچه به تبعیت از چنین سنت فکریی در *زایش تراژدی* حتی ادعا می‌کند که هنر می‌تواند به قلمرو ژرف‌ترین و خشن‌ترین حقایق و رازهای زندگی راه برد. اگر هم در این میان فلسفه‌ای چون فلسفهٔ کانت و شوپنهاور کمابیش توانسته سر از این حقایق و رازها درآورد (Nietzsche, 1999: §§18-19)، نمونه‌ای استثنایی و حاصل اتفاقی آسمانی بوده است. چنین موضعی درست برخلاف موضع ارسطو در *فن شعر* است. ارسطو در *فن شعر*، به کلی محتوای متافیزیکی و بستر دینی بزرگ‌ترین و متافیزیکی‌ترین هنر یونانی، یعنی تراژدی آتنی، را نادیده می‌گیرد، در حالی که نیچه نه تنها به درستی بر اهمیت بستر اسطوره‌ای و دینی تراژدی تأکید می‌نهد، بلکه همچنین از حکمت دیونوسوسی سخن می‌گوید و بدین‌گونه سوفیا[2] را، که ارسطو و اسلاف فیلسوف او صرفاً در فلسفه می‌جستند، دیگرباره به دامن هنر و تراژدی بازمی‌گرداند (Nietzsche, 1999: §§9-10,§17) ؛ (Silk & Stern, 1981: 157,175-80).

به دلیل همین اهمیت بی‌اندازه‌ای که نیچه برای هنر قائل است، تراژدی‌نویس در نظر او انسانی است یکسره جداگانه و خاص که با یگانگی خاستگاهی [/نخستگاهی] پیوند یافته است. در حالی که تراژدی‌نویس ارسطویی به صنعتکاری می‌ماند که از موهبت اندکی نبوغ نیز بهره برده است. به همین‌سان، تأثیر تراژدی نیز به نظر نیچه، چیزی است ژرف‌تر و فراگیرتر از کاتارسیس رحم و ترس ارسطویی. تراژدی از چنان قدرتی در نظر نیچه برخوردار بود که توانست جان و جسم قوم یونانی را بپالاید و بدان روحی تازه بخشد (Nietzsche,1999: §21).

1. Matthew Arnold
2. Sophia

خاتمه: طرح یک اشکال

روشن است که شباهت‌ها و به ویژه تفاوت‌های موجود میان *فن شعر* و *زایش تراژدی* بیش از مواردی است که در اینجا بنا به مجال محدود این جستار و به اجمال برشمرده شدند. با این‌همه نگارنده قصد دارد تا این جستار را با آنچه که به نظر وی بیانگر تفاوتی مبنایی میان نگرش و موضع نویسندهٔ *فن شعر* و نویسندهٔ *زایش تراژدی* در باب هستی و انسان است در قالب طرح یک اشکال بر *فن شعر* ارسطو از منظر *زایش تراژدی*، و به عنوان اشکالی که به نظر نویسنده به راستی بر نظریهٔ ارسطو وارد است، به پایان برساند. تأکید ارسطو بر اینکه تراژدی باید از طریق رحم و ترس مایهٔ کاتارسیس روان و نفس آدمی را فراهم آورد، سرشت پی‌رنگ تراژیک و البته سرنوشت قهرمان تراژدی را مشخص و معین می‌سازد. بر اساس چنین برداشتی، حوادث تراژدی باید به نحوی اتفاق افتند که بتوانند اسباب برانگیزش این دو احساس را فراهم آورند. این امر نیز تنها هنگامی اتفاق می‌افتد که قهرمان تراژدی شخصی باشد که «از حیث فضیلت و دادگری برتر از دیگران نیست، اما برخوردار از شهرت و کامیابی بسیار است، و به سبب نوعی هامارتیا[1]، و نه به خاطر رذالت و بدمنشی، دچار شوربختی می‌گردد» (Aristotle, 1984: 14453a6-10). عبارتی که در این گفتار از *فن شعر* بیش از همه بحث‌برانگیز بوده، تعبیر ارسطو است مبنی بر اینکه فروافتادن و سقوط قهرمان ناشی از «خطا و نقص»[2] است.

در نظر ارسطو هامارتیا حاکی از عیب و نقصی در شخصیت و منش فرد نیست، بلکه اساساً هامارتیا یک حادثه، یک عمل و چیزی است که آدمی به هنگام خطاکاری انجام می‌دهد. شوربختی قهرمان‌های ارسطویی نه ناشی از شخصیت آنها، بلکه به سبب عمل آنها اتفاق می‌افتد. گناه یا خطای اخلاقی، بی‌گمان نقص و عیب است؛ و یک هامارتیای تراژیک می‌تواند نقص و عیبی ناشی از عدم رعایت فرمان اخلاقی باشد. اما از آنجایی که به نظر ارسطو، شوربختیِ حاصل از خطای تراژیک باید شوربختیِ ناشایسته و غیرعادلانه‌ای باشد – در غیر این‌صورت، تراژدی نخواهد توانست ترحم ما را برانگیزد – هامارتیا را نمی‌توان گناه و خطای اخلاقی دانست. هرچند حتی خطای اخلاقی نیز می‌تواند به شوربختی ناشایسته و ناعادلانه‌ای بیانجامد (به سبب عدم تناسب میان جنایت و مکافات آن)، اما روشن است که قهرمان تراژدی در نظر ارسطو مرتکب چنین خطایی نمی‌شود. هامارتیای ارسطویی در واقع، مبتنی بر یک اشتباه است؛ و لذا آن را باید

1. hamartia
2. Fault

همچنین عیب، کوتاهی و تقصیر

گونه‌ای خطا در داوری یا کردار و عدم اصابت نظر دانست و نه ملکه‌ای ثابت در منش و شخصیت (نوسبام، ۱۳۸۰: ۴-۱۱۱) ؛ (Barnes, 1995:380-1).

اودیپوس پدرش را در مسیر شهر می‌کشد، اما هامارتیای او خطای اخلاقی پدرکشی و یا اساساً قتل نیست. هامارتیای او، اشتباه و ناتوانی است در تشخیص اینکه آن مرد، پدرش بوده است. اودیپوس راهی برای گریز از این اشتباه ندارد، چرا که او نمی‌توانسته دریابد آن مرد پدرش است. به تعبیر دیگر، اشتباه اودیپوس محتوم و از پیش مقدر بوده است. تعبیری که می‌تواند توجه ما را به رابطهٔ میان سرنوشت و تقدیر [موپرا][1] با تراژدی معطوف سازد. به هر روی، چون اودیپوس نمی‌توانسته این خطا را انجام ندهد، این خطا در واقع خطای او نبوده، و از این‌رو شوربختی او نیز ناعادلانه و ناشایسته است. در واقع باید گفت که احساس ترحم ناشی از تراژدی، احساس ترحمی است بر سر قربانیان بدبختی و شوربختی نادانسته و ناخواسته، و ناشایسته.

به نظر نویسنده بحث ارسطو از هامارتیا ما را با مهم‌ترین اشکال وارد بر تبیین ارسطو از تراژدی مواجه می‌سازد. درست است که ارسطو بر مفهوم خطا تأکید می‌کند و حتی به ناگزیری رخ‌دادن آن نیز اشاره می‌کند، اما چندان به لوازم وجودی این مفهوم توجه ندارد. پیش‌شرط و لازمهٔ رخ‌دادن خطای نادانسته و ناگزیر و مکافات متعاقب آن، در وهلهٔ نخست تعارض و تضادی اگزیستانسیال[2] میان دو قلمرو است، تعارض و تضادی میان آسمان و زمین، خدایان و انسان و کرانمندی و ناتوانی او در برابر خواست نامحدودش برای آزادی و سروری. اما ارسطو بدون توجه به این پیش‌شرط وجودی، صرفاً توجه خود را به سوی قهرمان خطاکار تراژدی معطوف می‌گرداند. ارسطو به این معنا توجه ندارد که خطا صرفاً در بستر یک تجاوز و بی‌حرمتی به ساحت قلمروی والاتر و برتر از آدمی معنا پیدا می‌کند. به تعبیر دیگر، آنچه کنش و کرداری را از یک کنش عادیِ شبیه به سایر کنش‌های دیگر به یک خطا بدل می‌سازد، وجود گونه‌ای تعارض و تضاد است. در این صورت، هرگونه عملی که با بی‌حرمتی و تجاوز به ساحتی برتر از خود به تشدید این تعارض و تضاد منجر شود، خطا به حساب است (در این باره بنگرید به تفسیر عمیق و قابل توجه نیچه از تراژدی پرومتئوس در بند[3] و اودیپوس شاه در (Nietzsche,1999: §§ 9-10). درام یونانی در این فضای اگزیستانسیالِ تعارض میان تقدیر همه‌توان و بازی پوچ خدایان از یک‌سو، و بیچارگی و ناتوانی آدمیانی که در زیر این تقدیر گرفتار آمده‌اند از سوی دیگر، شکل می‌گیرد، و از این‌رو نیز در اساس خود، به تعبیر نیچه، پدیده‌ای دینی و متافیزیکی است (Ibid.§7). با این

1. Moira
2. Existential
3. Prometheus Bound

تفسیر، اشکال اصلی وارد بر ارسطو، نادیده انگاشتن بستر دینی تراژدی یونانی و به تبع آن غفلت از مسئله و معنای واقعی تراژدی است: مسئلهٔ هستی انسان در جهان و مضمون تراژیک آن. چرا که تراژدی، دست‌کم تراژدی‌هایی که ارسطو در پیش روی خود داشته، بیش از هرچیز در پی بیان مسئلهٔ هستی و تعارض رنج‌آکندِ میان زمین و آسمان، انسان و خدا، خواست نامحدود آدمی و ضرورت کور تقدیر در قالب کنشِ دراماتیک قهرمان تراژدی است. قهرمان تراژدی در کوشش برای شکل دادن به جهان خویش و نظم و معنا بخشیدن بدان، به گونه‌ای در پی آزادی و رهایی خود و غرایز خویش است، اما در فرایند تراژدی او به بهای تجربه‌ای مرگبار و رنج‌آکند درمی‌یابد که او را در بازی این جهان هیچ نقشی نیست. حیات و هستی آدمیان در دستان هوس‌پیشگانی است بی‌اعتنا و فارغ از هم و غم انسان‌ها با قدرتی بی‌حساب و کتاب. در برابر چنین قدرتی جسارت پرومتئه‌ای میرایان در فرارفتن از محور عمودی کیهان، حتی اگر از قهرمانی چون هراکلس[1] باشد، پیشاپیش ستیزه‌ای است مغلوبه و ناکام، چراکه در نبرد خدایان با آدمیان، سلاح ایشان رنج است و آدمی در برابر رنج، بی‌سپر. تفسیر اخیر از مسئلهٔ تراژدی ما را به گوهر و اساس زندگی و به یکسان تراژدی می‌رساند. ما آدمیان همواره در دستان بخت و ادبار بازیچه هستیم و این دقیقاً آن سویهٔ وضعیت و زندگی انسانی است که جوهره و خمیرمایهٔ تراژدی را شکل می‌دهد و آن را، حتی اگر درامی مربوط به هزاران سال پیش باشد، همچنان برای انسان عصر امروز و فردا دوست‌داشتنی و تأمل‌برانگیز می‌سازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Heracles

منابع

الف) فارسی

۱ - ارسطو، *فن شعر*، فتح‌الله مجتبایی، انتشارات اندیشه، ۱۳۳۷.

۲ - نوسبام، مارتا، *ارسطو*، عزت الله فولادوند، انتشارات طرح نو، ۱۳۸۰.

۳ - نیچه، فردریش، *غروب بت‌ها*، داریوش آشوری، نشر آگه، ۱۳۸۱.

ب) لاتین

4 - Aristotle, Poetics, ***The Complete Works of Aristotle***, The Revised Oxford Translation, 2 vols, Princeton University Press,1984.

5 - Barnes, Jonathan, ***Rhetoric and Poetics***, in Jonathan Barnes (ed.), the Cambridge Companion to Aristotle, Cambridge University Press, 1995.

6 - Behler, Ernst, ***Nietzsche's Challenge to Romantic Humanism***, in Daniel W. Conway with Peter S. Groff (ed.), Nietzsche's Critical assessment, Routledge,Volume 1, 1998.

7 - Berrios, Ruben & Ridley, Aaron, ***Nietzsche***, in Berys Gaut &, Bominic McIver Lopes (ed.), the Routledge Companion to Aesthetics, Routledge, 2001.

8 - Heidegger, Martin, ***Nietzsche***, translated by David Farrell Krell, Volume I: The Will to Power as art, Harper San Francisco, 1991.

9 - Nietzsche, Friedrich, ***The Birth of Tragedy and Other Writings***, edited by Raymond Geuss & Ronald Speirs, translated by Ronald Speirs, with an introduction by Raymond Geuss, Cambridge University Press, 1999.

10 - Nietzsche, Friedrich, ***Human All Too Human***, translated by R. J. Hollingdal, Cambridge University Press, 1996.

11 - Nietzsche, Friedrich, ***The Gay Science***, translated with commentary by Walter Kaufmann, Vintage Books, 1974.

12 - Nietzsche, Friedrich, ***Will to Power***, translated by Walter Kaufmann & R. G. Hollingdale, New York: Vintage, 1968.

13 - Nietzsche, Friedrich, ***Twilight of the Idols***, translated by Walter Kaufmann, in The Portable Nietzsche, New York: Viking Press, 1954.

14 - Plato, Republics, translated by H. D. P. Lee, Penguin books, 1995.

15 - Schacht, Richard, ***Nietzsche***, Routledge, 1983.

16 - Silk, M. S. & Stern, J. P., ***Nietzsche on Tragedy***, Cambridge University Press, 1981.

17 - Soll, Ivan, Schopenhauer, ***Nietzsche***, and the Redemption of Life through Art, in Christopher Janaway (ed.), Willing and Nothingness, Schopenhauer as Nietzsche's Educator, Clarendon Press Oxford, 1998.

18 - Young, Julian, ***Nietzsche's Philosophy of Art***, first published by Cambridge University Press, 1992.