

نیچه زایش تراژدی

و چند نوشته‌ی دیگر

ترجمه‌ی رضا ولی‌یاری



نیچه

زایش تراژدی

و چند نوشته‌ی دیگر

ترجمه‌ی رضا ولی‌یاری



**The Birth of Tragedy
and
Other Writings**
Friedrich Nietzsche

زایش تراژدی

و چند نوشته‌ی دیگر

فریدریش نیچه

ترجمه از آلمانی به انگلیسی: رونالد اسپیرز

ویراستار انگلیسی: ریموند گویس

ترجمه: رضا ولی‌یاری

ویرایش: تحریریه‌ی نشرمرکز

حروف‌چینی، نمونه‌خوانی، صفحه‌آرایی: بخش تولید نشرمرکز

طرح جلد: ابراهیم حقیقی

چاپ اول ۱۳۹۶، شماره‌ی نشر ۱۳۴۳، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ مهراب

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۱۳-۳۵۵-۰

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبه‌روی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸

تلفن: ۸۸۹۷۰۴۶۲-۳ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹

Email: info@nashr-e-markaz.com

  [nashremarkaz](https://t.me/nashremarkaz)

همه‌ی حقوق چاپ و نشر این ترجمه برای نشرمرکز محفوظ است.

تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه، از جمله فتوکپی، الکترونیکی، ضبط و

ذخیره در سیستم‌های بازیابی و پخش بدون دریافت مجوز کتبی و قبلی از ناشر ممنوع است.

این اثر تحت حمایت «قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان ایران» قرار دارد.

سرشناسه: نیچه، فریدریش ویلهلم، ۱۸۴۴-۱۹۰۰ م. Nietzsche, Friedrich Wilhelm

عنوان و نام پدیدآور: زایش تراژدی / فریدریش ویلهلم نیچه: ترجمه‌ی رضا ولی‌یاری

مشخصات ظاهری: شش، ۳۳۴ ص.

یادداشت: عنوان اصلی: The Birth of Tragedy and Other Writings

عنوان دیگر: زایش تراژدی و چند نوشته‌ی دیگر

واژه‌نامه — نمایه

موضوع: نمایشنامه‌ی یونانی (تراژدی) — تاریخ و نقد: اخلاق؛ موسیقی — فلسفه و زیبایی‌شناسی: زیبایی‌شناسی

شناسه‌ی افزوده: ولی‌یاری، رضا، ۱۳۶۱ — مترجم

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ ز ۳ B۳۳۱۳

رده‌بندی دیویی: ۱۹۳

شماره‌ی کتابشناسی ملی: ۴۷۵۳۱۱۰

فهرست

۱	 مقدمه
۳۱	 وقایع نگار زندگی نیچه
۳۵	 برای مطالعه‌ی بیشتر
۳۷	 تلاشی برای انتقاد از خود
۴۹	 زایش تراژدی از روح موسیقی
۱۸۳	 جهان‌بینی دیونوسوسی
۲۱۱	 درباره‌ی حقیقت و دروغ‌گویی به معنایی نااخلاقی
۲۲۹	 واژه‌نامه‌ی فارسی — انگلیسی
۲۳۰	 واژه‌نامه‌ی انگلیسی — فارسی
۲۳۱	 نمایه

مقدمه

سی و سومین سالروز تولد کوزیما واگنر و اولین زادروزش پس از ازدواج با واگنر مصادف شد با ۲۵ دسامبر ۱۸۷۰. هدیه‌ی واگنر به او «ترانه‌ی زیگفرید» بود که به تازگی تصنیفش کرده بود. واگنر مخفیانه ترتیبی داد تا دسته‌ی کوچکی از نوازندگان صبح پایین پلکان بیرون اتاق خواب او جمع شوند و بلافاصله پس از بیدار شدنش شروع به نواختن کنند. یکی از میهمانان حاضر در این مجلس استاد ۲۶ ساله‌ی تازه منصوب‌شده‌ی زبان‌شناسی کلاسیک در دانشگاه بازل، فریدریش نیچه، بود. نیچه ستایشگر پرشور موسیقی واگنر بود و در علاقه‌ی شدید به بدبینی فلسفی آرتور شوپنهاور با او اشتراک نظر داشت. شوپنهاور فکر می‌کرد جهان به آن صورتی که ما می‌شناسیمش، یعنی جهان اعیان در مکان و زمان که با نسبت‌های علت و معلولی کنار هم نگه داشته شده‌اند، چیزی نیست جز تصور و وهمی که محصول نمایش بی‌پایان موجودیتی متافیزیکی است که او به آن می‌گوید «اراده». این اراده، که واقعیت بنیادین جهان است، خودش را به انحای مختلفی در جهان انسانی متجلی می‌کند و بیش از هر چیز به صورت میل جنسی تجلی می‌یابد؛ اراده هر فرد انسانی را در چنگال خود دارد و هر یک از ما را به سوی اشکالی از عمل می‌راند که ناگزیر یا به سیری منجرکننده می‌انجامد یا به سرخوردگی. خود ماهیت جهان سالب امکان خوشبختی پایدار انسانی است. شوپنهاور مدعی است که بهترین چیزی که ما می‌توانیم بدان امید داشته باشیم رهایی لحظه‌ای از سیلان مداوم اراده‌ورزی و سرخوردگی از طریق تأمل در هنر است. تجربه‌ی زیباشناختی می‌تواند چنین تأثیری داشته باشد

چون اساساً بی‌غرض است و بنابراین ما را از جهان اراده‌ورزی خارج می‌کند. بخصوص موسیقی ذاتاً غیرتصوری است و شوپنهاور از این واقعیت به این نتیجه‌ی حیرت‌انگیز می‌رسد که موسیقی هم دسترسی واقعاً مستقیمی به واقعیت قصوا به ما می‌دهد هم یکی از بهترین راه‌های ما برای دور کردن خودمان از ضربان بی‌امان اراده است.

این ترکیب مهیج بدبینی مفرط، خیال‌پردازی جنسی در قالب متافیزیکی، و لاهوتی‌سازی موسیقی برای واگنر مقاومت‌ناپذیر بود، رهبر ارکستر بیکاری که به دنبال شرکت در انقلاب نافر جام ۱۸۴۹ یک دهه از عمرش را در تبعید سپری کرده بود و نادیده گرفتن جدایت‌های همسران برخی از حامیان و بستگانش برایش دشوار بود. واگنر خوشحال بود که دانشگاهی جوانی را یافته که در بسیاری از علاقه‌مندی‌های پرشورش با او شریک است و نیچه به میهمان همیشگی خانه‌ی واگنر در تربیشن، در مجاورت لوکرنه، و دوست محرم خانواده تبدیل شد. در آن صبح کریسمس او نیز هدیه‌ای به کوزیما داد، دستنوشته‌ی پژوهشی با عنوان «خاستگاه اندیشه‌ی تراژیک»^۱. در عوض کوزیما نیز نسخه‌ای از رساله‌ی جدید واگنر با عنوان «بتهوون» و تنظیم پیانو اولین پرده‌ی *زیگفرید* را به او هدیه داد. غروب آن روز «ترانه‌ی زیگفرید» دو بار دیگر نیز اجرا شد و واگنر با صدای بلند از روی متن *مایسترزینگر* خواند. روز بعد دستنوشته‌ی نیچه را با صدای بلند خواندند و درباره‌اش بحث کردند. روز ۱ ژانویه ۱۸۷۱ نیچه به بازل برگشت و با استفاده از مطالبی که ابتدا در هدیه‌ی تولد کوزیما به آن‌ها پرداخته بود شروع به کار روی اولین کتاب خود، *زایش تراژدی از روح موسیقی*، کرد. نیچه کتاب را به واگنر تقدیم کرد.

سال ۱۸۸۶ که نیچه داشت ویراست دومی از کتاب را مهیا می‌کرد، مدعی شد که مدت‌هاست نظرش درباره‌ی واگنر (و شوپنهاور) تغییر کرده است. آن‌طور که خودش بعداً می‌گوید، عاقبت بر این دو سودای جوانی‌اش غلبه کرده بود و نگرشی کاملاً مثبت به زندگی را جایگزین بدبینی شوپنهاوری کرده بود و دیگر واگنر را نوعی انحطاط و تجسم همه‌ی چیزهایی می‌دید که در فرهنگ مدرن باید مهر باطل می‌خوردند. برای همین گاهی می‌گویند نیچه‌ی «بالغ»

همان قدر ضدواگنری تمام عیار شد که خود جوان ترش واگنری بود. این را نیز به نوبه‌ی خودش این طور تفسیر کرده‌اند که باید متن اصلی *زایش تراژدی* را از زاویه‌ی دید مقدمه‌ی ۱۸۸۶ی خواند که ضدواگنری بالغ در آن اشتباهات دوران جوانی اش را تصحیح می‌کند. با این که بی‌شک نیچه‌ی بعدی گاهی چیزهایی می‌نوشت که می‌شد گفت قضیه را به این شکل تعبیر می‌کند — یعنی این که هوشیار شده و از تحسین واگنر و موسیقی اش دست کشیده و موضع آگاهانه‌ی انکار بی‌قید و شرط اتخاذ کرده — اشتباه است اگر صرفاً به ظاهر عباراتی که نیچه در آن‌ها چنین ادعاهایی می‌کند توجه کنیم. گذشته از هر چیز، نیچه به توانایی اش برای دیدن چیزها از چشم اندازه‌های مختلف مباهات می‌کرد — حتی (و به ویژه) وقتی این به اتخاذ دیدگاه‌هایی می‌انجامید که برای افرادی با ذهن‌های کوچک‌تر متناقض به نظر می‌رسیدند — و به توانایی اش در پوشاندن لباس‌ها یا زدن نقاب‌های مختلف به قامت و صورت نظرات عمیق‌تر و سنجیده‌تر خود نیز می‌بالید. موضع ضدواگنری بعدی نیز چنین نقابی است، یعنی شکل خاصی از موضع خودنمایانه که در زمانی مشخص و به دلایل خاصی اتخاذ شده و باید با همان تردیدی به آن نگاه کرد که نیچه در تحلیل تفسیرهای دیگران از خودشان آن را به کار می‌گیرد.

مسائل باید از همان آغاز دست‌کم در سطح شخصی اندکی برای واگنری جوان ما در تربیشن پیچیده شده باشد، ولو صرفاً به این دلیل که واگنر نیز به شیوه‌ی خودش به اندازه‌ی نیچه خودبزرگ‌بین و خودمحور بود. در این زمان کوزیما در دفتر خاطراتش یادداشت کرد که به نظر می‌رسد نیچه، علی‌رغم ابراز ستایش و علاقه‌اش به واگنر و موسیقی اش، دارد تمام تلاش خود را می‌کند تا در برابر تأثیر مستقیم خردکننده‌ی شخصیت واگنر «از خود دفاع کند»، و گمان می‌کرد نیچه دارد آماده می‌شود تا به نحوی به خاطر این که این طور مورد تجاوز قرار گرفته انتقام (*sich rächen*) بگیرد.^۱ به علاوه، نیچه عاشق کوزیما بود، و اگر واگنر پیر توانسته بود او را از دست شوهرش (رهبر ارکستر، هانس فون بولو) بقاپد، چرا استاد جوان سیلوی زبان‌شناسی و توپچی سابق نتواند

1. Cf Wagner-Handbuch, ed. U. Müller and P. Wapnewski (Stuttgart, Kröner Verlag, 1986), pp. 114f.

به نوبه‌ی خود نقش ترستان را برای مارک‌ه‌ی واگنر بازی کند؟^۱ وانگه‌ی، نیچه خودش را آهنگساز تصور می‌کرد و در این خیالپردازی تا جایی پیش می‌رفت که تصنیف‌های مختلفش را به کوزیما هدیه می‌داد و بعضی از آن‌ها را در محضر (آن‌طور که خودش، به تبعیت از کوزیما، واگنر را صدا می‌کرد) «استاد» می‌نواخت. این تصنیف‌ها خیلی برای واگنر سرگرم‌کننده بودند و در حالی که ظاهراً کوزیما آن‌قدر تربیت یافته بود که نظرات تحقیرآمیزش را درباره‌ی آن‌ها به دفترچه‌ی خاطراتش محدود کند، واگنر از هر فرصتی استفاده می‌کرد تا به نیچه یادآور شود که او صرفاً متفنی^۲ است که «موسیقی»‌اش ارزش توجه جدی را ندارد. به همان نسبت کاملاً واضح است که در سراسر زندگی نیچه و حتی زمانی که با صریح‌ترین لحن ضدواگنری‌اش چیز می‌نویسد، عشق مداومی به موسیقی واگنر در او موج می‌زند که تا پایان عمرش تأثیر نیرومندی بر او دارد. به نظر من حق با توماس مان است که می‌گوید حتی انتقاد نیچه از واگنر نیز «ستایش واژگونه ... و شکل دیگری از تحسین»^۳ و تجلی یکی از تجارب عظیم زندگی نیچه یعنی ترکیب عشق و نفرت عمیقش به واگنر و موسیقی اوست.^۴ از همان آغاز، هم عشق در او بود هم نفرت؛ و هر دو تا انتها در او باقی ماندند. با این همه، در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۷۱ تا ۱۸۸۶ نیچه آشکارا بعضی از نظراتش را تا حد زیادی تغییر داده بود. او در مقدمه‌ی جدیدش بر ویراست دوم شدیداً از برخی ویژگی‌های اثر دوران جوانی‌اش و به‌ویژه سبک اغراق‌آمیز و رگباری آن انتقاد می‌کند. ولی کاملاً کتاب را رد نمی‌کند، بلکه تمام تلاشش را می‌کند تا بعضی از ادعاهای اصلی آن را جمع‌وجور کند و در مسیری که تفکرش بعداً باید پیدا می‌کرد بیندازند و نطفه‌ی ایده‌هایی را که بعداً باید به شکل کامل‌تری بسط‌شان می‌داد در آن بیابد. این بدین معنی است که ما باید متن را از چشم‌اندازی دوگانه بخوانیم: چشم‌انداز مرید جوان استاد — که ملاحظات

۱. مارک‌ه در اپرای ترستان و ایزلده‌ی واگنر پادشاهی‌ست که فرزندخوانده‌اش ترستان دل‌باخته‌ی ایزولده، دختر جوانی می‌شود که برای شاه پیر در نمک خوابانده بوده‌اند. و

2. Dilettant

3. 'Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen ... eine andere Form der Verherrlichung'

4. Thomas Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, in *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (Frankfurt-on-Main, Fischer, 1960), vol. IX, p. 373.

شخصی‌اش هر چه بوده باشد، در دهه‌ی ۱۸۷۰ جداً می‌خواستند حرفه‌اش را تغییر دهد و به مبلغ دوره‌گرد مکتب‌واگنر و نشردهنده‌ی «ایده‌ی بایرویت» (Bayreuth) تبدیل شود — و چشم‌انداز نیچه‌ی فوق‌العاده نقاد اواخر دهه‌ی ۱۸۸۰.

زایش تراژدی متوجه دو مسئله‌ی نسبتاً متفاوت است: از یک سو تلاشی است برای پاسخ گفتن به چند پرسش درباره‌ی فرهنگ و جامعه: فرهنگ انسانی چیست؟ چرا تشریک در فرهنگ برای ما مهم است؟ آیا همه‌ی فرهنگ‌های انسانی اساساً از یک نوع‌اند یا از جهات مهمی فرق می‌کنند؟ فرهنگ انسانی تحت چه شرایطی خواهد بالید و تحت چه شرایطی «منحط» خواهد شد و زوال خواهد یافت یا حتی خواهد «مرد»؟ نیچه فکر می‌کند بالاترین صورت فرهنگی‌ای که ما می‌شناسیم فرهنگ یونان باستان است و کامل‌ترین تجلی این فرهنگ تراژدی آتنی قرن پنجم است، اما گذر زمان باعث می‌شود شناخت ما از این فرهنگ در بهترین حالت ناقص و غیرمستقیم باشد. تراژدی آتنی نمایشی عمومی بود که در آن شعر و موسیقی و رقص اجزای اصلی بودند، اما سنت موسیقی و رقص باستانی کاملاً از دست رفته و لذا ما نمی‌توانیم تراژدی (آتنی) را آن‌طور که باستانی‌ان آن را می‌شناختند بشناسیم. حیاتی‌ترین شکل معاصر فرهنگ، موسیقی-درام واگنری است که چیزی است که ما کاملاً و مستقیماً به آن دسترسی داریم^۱، لذا منطقی است که با نگاه کردن به نشأت گرفتن و بالیدن و زوال تراژدی آتنی در پرتو تجربه‌مان از موسیقی-درام واگنری به مطالعه‌ی مسائل کلی مربوط به ماهیت فرهنگ بپردازیم. از این حیث **زایش تراژدی** مداخله‌ای خاص در بحثی است که طی قرن نوزدهم جریان داشت و می‌گفت جامعه‌ی مدرن و فرهنگ مدرن باید چه شکلی به خود بگیرند. در کل، **زایش تراژدی** می‌پرسد: ما چگونه می‌توانیم بیماری‌های جامعه‌ی «مدرن» را درمان کنیم؟ پاسخ نیچه این است: با ایجاد یک «فرهنگ تراژیک» جدید بر محور نمونه‌ای آرمانی از مکتب واگنری.

دومین مجموعه مسائلی که **زایش تراژدی** با آن‌ها دست و پنجه نرم می‌کند از سنت الاهیات فلسفی غرب نتیجه می‌شوند. دومین پرسش بنیادی این است: «آیا

۱. هر چند زمانی که **زایش تراژدی** نوشته می‌شد بیشتر موسیقی-درام‌های واگنر به روی صحنه نرفته بودند و نیچه از طریق تنظیم‌های پیانو تصنیف‌ها با آن‌ها آشنایی داشت.

زندگی ارزش زیستن دارد؟» پاسخ نیچه (در کل) این است: «نه (اما در فرهنگ تراژیک می‌توانیم بیاموزیم که آگاهی از بی‌ارزشی زندگی را تاب بیاوریم)». واضح است که این دو مسئله عمیقاً با هم ارتباط دارند.

بحث در متن کلاً به سه بخش تقسیم می‌شود. بخش اول (بخش‌های ۱ تا ۱۰) وصف خاستگاه تراژدی در یونان باستان به مثابه‌ی پیامد کشاکش میان دو نیرو، اصل، یا رانه است. نیچه هر یک از این دو اصل را به تقلید از یکی از خدایان یونان باستان (آپولون، دیونوسوس) نامگذاری می‌کند که می‌توان گفت به نحوی مخصوصاً مؤکد و ناب نماینده‌ی خیالی رانه‌ی مورد بحث است. «آپولون» تجسم رانه‌ی معطوف به تمایز و تجرد و فردیت و ترسیم و احترام گذاشتن به مرزها و حدود است؛ او اصل اخلاقی اعتدال و خودداری را می‌آموزاند. هنرمند آپولونی با به نمایش درآوردن تصاویری جذاب از اشخاص و چیزها و رویدادهای منفرد به ستایش از فردیت می‌پردازد. ناب‌ترین و مؤکدترین تجلی امر آپولونی در ادبیات شعر حماسی یونانی (به‌ویژه شعر هومر) است. طرف دیگر این کشاکش بر سر روح یونان باستان دیونوسوس است. دیونوسوسی رانه‌ی معطوف به تخطی از حدود، نابودی مرزها، استهلاک فردیت، و افراط است. ناب‌ترین تجلی هنری امر دیونوسوسی اشکال شبه‌میگسارانه‌ی موسیقی به‌ویژه آواز و رقص دسته‌جمعی است.

هرچند این دو محرک از حیثی مخالف یکدیگرند، ولی عموماً در هر روح انسانی و نهاد و اثر هنری و الخ با هم وجود دارند (اگرچه معمولاً یکی از آن‌ها غالب خواهد بود). دقیقاً تنش بین این دو است که مخصوصاً خلاق است. وظیفه‌ی ما این است که رابطه‌ی مولدی بین آن‌ها برقرار کنیم. این، به‌عنوان مثال، زمانی اتفاق می‌افتد که آواز و رقص دیونوسوسی دسته‌ی همسرایان با کلام و بازی محدودتر و منظم‌تر بازیگران منفرد روی صحنه همراه شود، مثل تراژدی آتنی. ترکیب آپولون و دیونوسوس در تراژدی (که نیچه ادعا می‌کند عنصر دیونوسوسی موسیقی در آن برتری دارد) بخشی از دفاع جمعی در برابر بدبینی و نومیدی است که سرنوشت هستی‌شناختی طبیعی انسان‌هاست.

تراژدی ما را تسلی می‌دهد و ترغیمان می‌کند به زیستن ادامه دهیم، اما ترکیبی که تراژدی نماینده‌ی آن است ترکیبی شکننده است و بخش دوم متن

نیچه (بخش‌های ۱۱ تا ۱۵) وصف چگونگی از بین رفتن این توازن با از راه رسیدن نیرو، اصل، یا رانه‌ی جدیدی است که نیچه آن را به سقراط نسبت می‌دهد. سقراط سعی نمی‌کند با نابود کردن مرزها (دیونوسوس) یا مباحثات به پرورش عاشقانه‌ی نمود فردی (آپولون) به تسلا‌ی متافیزیکی دست یابد؛ برعکس، زندگی او وقف رقم زدن تعمیم‌های انتزاعی و رسیدن به شناخت نظری می‌شود و او سخت باور دارد که استفاده از عقل به خوشبختی انسانی رهنمون خواهد شد. عقل‌گرایی سقراطی توازن ظریفی را که تراژدی به آن وابسته است برهم می‌زند و مردم را تشویق می‌کند که بکوشند از شناخت برای به دست گرفتن عنان تقدیرشان استفاده کنند، نه این که در مواجهه با ناخشنودی ناگزیر زندگی انسانی به حکمت پناه ببرند. «فرهنگ مدرن» با تداوم مستقیم از این سقراط‌گرایی سر برمی‌آورد.

بخش سوم و پایانی متن (بخش‌های ۱۶ تا ۲۵) وصف بحران مدرنی (یعنی اواخر قرن نوزدهم) است که مجبورمان می‌کند حدود فرهنگ سقراطی مان و بهای گزافی را که باید برای آن پردازیم تشخیص دهیم. نیچه بر این باور است که تاریخ دارد جهت‌اش را معکوس می‌کند و ما را از شرایط سقراطی به شرایطی باز می‌گرداند که در آن تراژدی بار دیگر ممکن خواهد بود (بخش ۱۹). عمده شاهد این ادعا پیشرفت‌های اخیر (از ۱۸۷۰ به بعد) در فلسفه و موسیقی است. شوپنهاور و کانت حدود عقل‌گرایی را نشان می‌دهند و موسیقی، به‌ویژه موسیقی بتهوون، امر دیونوسوسی را بازکشف کرده است. موسیقی -درام‌های واگنر تلاشی ابتدایی‌اند برای عقد قدرت دیونوسوسی ارکستر سمفونی مدرن با کلام و بازی حماسی آپولونی (به سود فلسفه‌ی بدبینانه‌ای که از شوپنهاور نشأت گرفته). سقراط در پایان زندگی‌اش درمی‌یابد که کاملاً از چیزی غافل شده و سعی می‌کند «موسیقی تصنیف کند»^۱؛ سقراط موفق نمی‌شود، ولی ما می‌توانیم و باید آرمان *musiktreibender Sokrates* (سقراط موسیقی‌دان) را اتخاذ کنیم، آرمان شخصی که می‌تواند هنر و شناخت را در قالب صورت‌های فرهنگی‌ای که باز دیگر زندگی‌هایمان را قابل تحمل می‌سازند تجميع کند.

همان‌طور که در فوق گفتیم، زایش تراژدی یکی از آخرین و متمایزترین آثار

در بحث بیماری‌های جامعه‌ی مدرن در اروپای مرکزی بود. بحثی که بسیاری از شرکت‌کنندگان در آن به نحو عجیبی بر سر تشخیص کلی مسئله به توافق رسیده بودند، ولی در مورد علاج آن اختلاف نظر داشتند. تشخیص آن‌ها این بود که زندگی در دنیای مدرن فاقد آن نوع وحدت و انسجام و معنایی است که زندگی در جوامع پیشین از آن بهره‌مند بود. انسان‌های مدرن استعدادها و توانایی‌هایشان را به نحوی بیش از حد تخصصی و تک‌بعدی تکامل بخشیده‌اند؛ زندگی و شخصیت آن‌ها چندپاره شده و فاقد انسجام است و خودشان هم نمی‌توانند با جامعه‌شان به نحوی طبیعی هماهنگ شوند و نقشی را که به آن‌ها نسبت داده شده با جان و دل بازی کنند. آن‌ها نمی‌توانند زندگی‌شان را زندگی پر معنا و خوبی ببینند. شیلر، هولدرلین، هگل، مارکس، واکنر، نیچه (و بسیاری چهره‌های کمتر شناخته‌شده‌ی دیگر) همگی نسخه‌هایی از این تشخیص عمومی را می‌پذیرند. واکنش‌های نظری و عملی به این وضعیت نگران‌کننده فرق زیادی با هم دارند. برخی (مثل شیلر متأخر) فکر می‌کردند چیزی که به آن نیاز داریم یک جور کلاسیسیزم نخبه‌سالار نوین است؛ سایرین (مثل مارکس) فکر می‌کردند که تنها کنش سیاسی رادیکال معطوف به تغییر ساختار اقتصادی بنیادین جامعه می‌تواند این وضعیت را چنان که باید و شاید چاره کند. مهم‌ترین مسیر پاسخ‌گویی به این مسئله‌ی مشخص برای تکوین آرای نیچه رمانتیسیزم است. همان‌طور که خود نیچه در مقدمه بر ویراست دوم اشاره می‌کند، *زایش تراژدی* اثری است بر محور رمانتیسیزم. کتاب راجع به توصیف گذشته‌ی بسیار آرمانی‌شده‌ای است که طوری تحلیلش می‌کند تا تقابل آن با دنیای «مدرن» و برتری‌اش از آن را برجسته سازد و با نطفی پایان می‌یابد که خواستار ایجاد شکلی از جامعه و فرهنگ آرمانشهری می‌شود که اساساً از زمان حال خواهد گسست و تجسم دوباره‌ی بعضی از جنبه‌های قطعاً ارزشمند آن گذشته خواهد بود. رمانتیک‌های قدیمی‌تر دلبسته‌ی یکی از این دو جامعه‌ی گذشته‌ی آرمانی شده بودند. برخی به یک عهد باستان آرمانی وفادار بودند و نمونه‌ای از دولت‌شهر باستانی (به‌ویژه آتن قرون چهارم و پنجم پیش از میلاد) را به عنوان الگویی برای زندگی انسانی هماهنگ و رضایت‌بخش ارائه می‌دادند؛ سایرین به رهبری نوالیس شاعر وحدت به‌ظاهر فراگیر قرون وسطای کاتولیک

را ستایش می‌کردند^۱، و این مشخصاً گزینه‌ی رمانتیک‌تری محسوب می‌شد. عناصر نیرومندی از هر دو این دیدگاه‌ها در واگنر به چشم می‌خورد، کسی که نظراتش درباره‌ی اثر هنری قویاً ملهم از قرائن از تراژدی آتنی (به‌ویژه *اورستیا*) است، ولی خودش تمایل دارد پیرنگ و صحنه‌ی موسیقی-درام‌هایش را از قرون وسطا بگیرد (و البته زندگی خلافتش را با *catholisant Parsifal* پایان دهد)^۲. نیچه آشکارا به اردوگاه اول تعلق دارد.

قرائت نیچه از داستان با متمایز ساختن دیدگاهش از چیزهایی آغاز می‌شود که آن‌ها را مفروضات شروع اومانیزستی رایج از عهد باستان می‌داند. «دنیای باستان» خودش پدیده‌ی واحدی نبود که شایسته‌ی تحسین بی‌قید و شرط و کلی باشد. برعکس، یک بخش ستبر، خلاق، و ستایش‌انگیز وجود دارد، یعنی «یونان قدیم» و دوره‌ای که از هومر شروع می‌شود و به جایی در میانه‌ی قرن پنجم ختم می‌شود، و بعد دوره‌ای از زوال و انحطاط فرا می‌رسد. این «یونان قدیم» است که اگر می‌خواهیم به الگویی برای بهترین نوع جامعه‌ای که انسان‌ها می‌توانند بدان دست یابند برسیم باید مطالعه‌اش کنیم.

نیچه ادعا می‌کند که جامعه‌ی یونان قدیم با دنیای مدرن فرق دارد و از آن برتر است چون یونان قدیم تمدنی هنری بود، در حالی که فرهنگ مدرن حول شناخت (یعنی «علم») و «اخلاق» شکل گرفته است. نیچه مدعی است که فرهنگ یونان قدیم فقط از این حیث که مقادیر زیادی هنر عالی تولید می‌کرد «هنری» نبود، بلکه از جهتی اساساً مبتنی بر هنر و متمایل به هنر بود، نه مبتنی بر علم نظری، یا اخلاقی که به شکلی صوری قانون‌مند شده باشد. هنر به شکل فراگیری در همه‌ی ابعاد زندگی گنجانده شده بود و حائز اهمیت بنیادین تلقی می‌شد. هنر به یونانیان قدیم می‌گفت که هستند و بهترین شیوه‌ی عمل برایشان چیست. مواد درسی کودکان زیست‌شناسی و جغرافی و ریاضی و مجموعه قواعد رفتاری (مبتنی بر سفر مکاشفه یا مبتنی بر بحث عقلی) نبود، بلکه ورزش و موسیقی و رقص و شعر بود. معیارهای نهایی ارزیابی و تحسین، تقریباً در

1. Cf/Novalis, 'Christianity or Europe' in *The Early Political Writings of the German Romantics*, ed. F Beiser (Cambridge University Press, 1996), pp. 59ff.

۲. منظور از «پارسیفال» کاتولیک شده «آخرین اپرای واگنر است که آن را مخصوصاً برای فستیوال بایرویت ساخت و خودش آن را مسیحی‌ترین اثرش خواند درحالی‌که مطلقاً اعتقادی به مسیحیت ستنی نداشت. و

همه‌ی حوزه‌های زندگی، زیباشناختی بودند. شیوه‌ی اصلی بحث افراد بالغ درباره‌ی کارهایی که باید انجام می‌دادند استناد به آمار یا نظریات علمی نبود، بلکه به قطعاتی از هومر، سیمونیدس یا پیندار استناد می‌کردند. به‌ویژه می‌گفتند هومر متخصص و مرجع کلی همه‌چیز است چون بهترین شاعر است، یعنی به‌لحاظ زیباشناختی برتر از همه‌ی دیگر شاعران است. سقراط افلاطون در بسیاری از گفتگوها سخت تلاش می‌کند همعصرانش را از این عادت برهاند. همان‌طور که واگنر تأکید کرده، «تراژدی» آتنی، بارزترین شکل این فرهنگ هنری باستانی، در اصل صرفاً «پدیده‌ای زیباشناختی» نبود که به یک حوزه‌ی کم‌اهمیت‌تر زندگی محدود باشد، بلکه رویدادی بسیار عمومی در قلب زندگی سیاسی، مذهبی، اجتماعی آتنیان بود. عموم مردم به آفرینش تراژدی‌ها کمک مالی می‌کردند و حضور در تئاتر درواقع بخش مهمی از هویت شهروند آتنی بود، به نحوی که شهروندان تهیدست در نهایت بابت بلیت گرفتن پول دریافت می‌کردند، همان‌طور که برای حضور در مجلس یا هیئت منصفه پول دریافت می‌کردند. دوره‌ی حداکثر خلاقیت نمایشی در آتن همان دوره‌ای بود که آتن بر «اتحادیه‌ی دِلوس» سیطره داشت. اتحادیه در اصل پیمانی نظامی بود علیه امپراتوری ایران، ولی در نهایت عملاً تبدیل شد به امپراتوری آتن. بیشتر اعضای «هم‌پیمان» اتحادیه مجبور به پرداخت خراج‌هایی بودند که مصروف سرپا نگه داشتن ناوگان آتن و کارهای عام‌المنفعه (مثل ساخت پانتئون) در آتن می‌شدند. ما می‌دانیم که سوفوکل شاعر علاوه بر نوشتن تراژدی‌ها در ستاد فرماندهان نیز خدمت می‌کرد و یکی از مباشران عهده‌دار جمع‌آوری خراج‌های هم‌پیمانان بود. روزی که اصلی‌ترین جشنواره‌ی نمایشی آغاز می‌شد همه‌ی شهروندان (در حالت آرمانی) و نماینده‌های «هم‌پیمانان» در تئاتر جلو محراب دیونوسوس که در مرکز تئاتر قرار داشت جمع می‌شدند و به تماشای تقدیم نذری‌ها به آن خدا، از جمله نذری فرماندهان، می‌پرداختند. بعد «خراج»‌های پرداختی «هم‌پیمانان» روی صحنه گردانده می‌شدند تا در معابد آتن که حکم خزانه را داشتند جمع‌آوری شوند. در نهایت رقابت نمایشی آغاز می‌شد.

برای خواننده‌ی امروزی به نظر عجیب می‌رسد که نیچه‌ای که به تبعیت از واگنر قویاً بر نقشی که تراژدی در متحد ساختن فرهنگ آتنی بازی می‌کرد

تأکید دارد چیزی از امکان ارتباط دستاورد هنری با آن نهاد در اصل آتی، یعنی دموکراسی، نمی‌گوید. بی‌طرفی سیاسی (apoliticism) جزء ضروری رمانتیسزم نبود. در واقع بعضی از اولین رمانتیک‌ها (برادران شلگل) جمهوری خواهان سفت و سختی بودند — نیچه در *زایش تراژدی* (نگاه کنید به صص. ۴۶-۴۷) دقیقاً به همین دلیل از آن‌ها انتقاد می‌کند. *Gesamtkunstwerk* (اثر هنری آرمانی) واگنری، که از روی آرای واگنر درباره‌ی تراژدی آتنی الگوبرداری شده بود، قرار بود نهاد احیای معنوی و سیاسی باشد. البته در سنت اومانستی‌ای که نیچه در پایان آن قرار می‌گیرد ستایش از آتن علی‌رغم نهادهای «دموکراتیک» اش (و در ادوار مسیحی‌تر قدیم نیز علی‌رغم الحادش) غیرمعمول نبود. ظاهراً نگاه مطلقاً تحقیرآمیز نیچه به «دموکراسی» یکی از بنیادی‌ترین جنبه‌های ساختار فکری و روان‌شناختی اوست؛ و قطعاً بر پیدایش هر یک از نظرات فلسفی بارز او تقدم دارد. می‌گویند نیچه از یک انجمن دانشجویی استعفا داده بود چون با سیاست‌های رواداری بیش از حد دموکراتیک آن مخالف بود. واقعیت این است که در قرن نوزدهم هیچ‌کس به آن نحوی که امروز در پایان قرن بیستم در اروپای غربی عرف شده، راجع به «دموکراسی» به عنوان تنها شکل آشکارا قابل توجیه سازمان سیاسی فکر نمی‌کرد، اما نظرات سیاسی نیچه حتی با معیارهای عصر خودش هم روشنفکرانه نبودند. یهودی‌ستیزی واگنر و سازشکاری متأخر او با قدرت‌های سیاسی روز آلمان — او برای رسیدن به ساختمان «خانه‌ی جشنواره» (*Festspielhaus*) اش تقریباً از هیچ کاری، حتی سجده بر پای بیسمارک (لودویگ شاه باواریا که جای خود داشت) فروگذار نکرد — و جذابیت زیباشناسی اش برای ناسیونال سوسیالیست‌ها شهرت سیاسی او را لکه‌دار کرده بود. همچنین او در وهله‌ی اول هنرمند خلاق بود که، با این‌که به لحاظ فکری بی‌نهایت فعال و گاهی نیز روشن‌اندیش بود، اغلب به لحاظ نظرات کلی‌ای که به آن‌ها باور داشت روشن یا منطقی سخن نمی‌گفت. از چپ هگلی و هرج و مرج طلبی و جمهوری خواهی و صلح طلبی گرفته تا افکار «کمونیستی» و ناسیونالیستی، انواع و اقسام نظرات سیاسی در ذهن او جریان

داشتند بدون آن که مزاحمت چندانی برایش داشته باشند. با این حال او تا پایان عمرش به ایده‌ی انقلاب تمام‌عیار (یعنی انقلاب فرهنگی و سیاسی)، که دولت را کنار می‌گذاشت و شکلی از تساوی طلبی اجتماعی رادیکال را معرفی می‌کرد، متعهد ماند. خود خانه‌ی جشنواره در بایرویت تجسم آرمان تساوی طلبانه‌ی واگنر به لحاظ معماری است، چون اتاقک‌های مجزا یا لژهای اختصاصی ندارد که اعضای طبقه‌ی نخبه‌ای بتوانند در آن‌ها خودشان را از دیگر تماشاگران جدا کنند. مانند سالن تئاتر باستانی، فقط ردیف‌های ساده‌ی نیمکت‌های یکسانی دارد که همه‌ی حاضران را (به شکلی آرمانی) همچون شهروندان دموکراسی‌های باستانی با هم برابر می‌کند. این، انکار معمارانه‌ی صریح یکی از آرای محوری نیچه است، یعنی ایده‌ی *Rangordnung* یا «طبقه‌بندی مراتبی».

با این که در متن سخنی از سیاست به آن صورتی که ما اکنون از آن حرف می‌زنیم (سواى طرح ضمنی) به میان نمی‌آید، بحث مداوم درباره‌ی سیاست جزء لاینفک رشته‌ی اصلی طرح‌های همپوشانی بود که عاقبت به *زایش تراژدی* تبدیل شدند. بنابراین مقاله‌ای که به *دولت یونانی* مشهور شده است اصلاً بخشی از دستنوشته‌ی قدیمی *زایش تراژدی* بوده^۱، و نیچه آگاهانه تصمیم گرفته آن را از نسخه‌ی منتشرشده حذف کند. نیچه در این مقاله اولین نظرات سیاسی‌اش را با وضوح و قدرت فوق‌العاده‌ای بیان می‌کند. برخلاف این دیدگاه واگنر (در *اثر هنری آینده*) که فرهنگ هنری یونان باستان قابل احیا نبود چون — از آنجا که مبتنی بر برده‌داری بود — سزاوار نابودی بود و اثر هنری کاملاً رضایت‌بخش «آینده» تنها می‌تواند به جامعه‌ای تعلق داشته باشد که نه تنها برده‌داری سستی بلکه معادل مدرن آن، یعنی برده‌سازی دستمزدی را که مشخصه‌ی جوامع سرمایه‌داری است، حذف کرده باشد، نیچه ادعا می‌کند که برده‌داری یکی از وجوه اصلی هر جامعه‌ای است که در پی دستاوردهای فرهنگی بلند باشد. ظاهراً او فکر می‌کند که این البته شرم‌آور است، ولی هرگز اشاره نمی‌کند که چنین بهایی ارزش پرداختن ندارد.

«فرهنگ مدرن»، به آن معنایی که نیچه بر استفاده از آن اصرار دارد، در آتن

1. Reprinted in Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, ed. by K. Ansell-Pearson (Cambridge University Press, 1994), pp. 176ff.

میان‌ه‌ی قرن پنجم با سقراط آغاز می‌شود. این فرهنگ اصلاً نظری یا علمی است چون می‌پذیرد که راهنمای ما در زندگی باید شناخت باشد (نه عرف یا به لحاظ زیباشناختی خوشایندترین سخنان بهترین شاعران). انسان خوب (و، بر اساس قرائت سقراط، این یعنی انسانی که زندگی خوبی داشته باشد) انسانی است که صاحب نوع مشخصی از شناخت باشد. مطمئناً «شناخت»ی که سقراط واقعی تاریخی در پی آن بود (تا جایی که ما می‌دانیم، و البته زیاد نمی‌دانیم، چون سقراط تاریخی اصلاً چیزی ننوشته است) دقیقاً شناخت علمی نیست، قطعاً نه به آن معنایی که این اصطلاح در پایان قرن نوزدهم پیدا کرده بود؛ شناخت مذکور نوعی «شناخت اخلاقی» است، اما نیچه فرض می‌گیرد که یک مسیر تکاملی مشخص و مهم و به لحاظ تاریخی مداوم وجود دارد که از جستجوی سقراطی به آرمان قرن نوزدهمی تعقیب شناخت عینی و علمی به خاطر نفس شناخت می‌رسد. این بخش از دیدگاه او به تفصیل حلاجی نشده، ولی نیچه به وضوح می‌گوید که بهتر است فرهنگ «مدرن» قرن نوزدهمی را «سقراطی» بنامیم، یعنی به این معنای گسترده‌تر که فرد اصلاً خودش را وقف تعقیب و کاربرد «شناخت نظری»ای می‌کند که به شکل گزاره‌ای تدوین شده و نمی‌تواند تصور کند که چیز دیگری بتواند راهنمای مناسبی برای چگونه زیستن باشد. نیچه ادعا می‌کند که این سقراط‌گرایی دیدگاهی اساساً خوش‌بینانه است و ما را با دومین مجموعه مسائلی مواجه می‌کند که *زایش تراژدی* به آن‌ها می‌پردازد، یعنی این مسئله که آیا زندگی ارزش زیستن دارد (و اگر دارد به چه دلایلی).

سقراط افلاطون صریحاً می‌گوید انسان خوب و انسانی که دارای نوع درستی از شناخت است گرفتار هیچ شری نمی‌شود، و این شناخت برای انسان‌ها قابل دسترس است (از طریق «بحث» و بده‌بستان استدلالی در تلاش برای کشف تعاریف صوری «فضیلت» انسانی)، و قرن نوزدهم بی هیچ تأملی متقاعد شده است که انباشت شناخت علمی منجر به افزایش خوشبختی انسان خواهد شد. می‌توان گفت مسیحیت نیز مسیر جداگانه‌ای در تکوین شکل مشخصاً مدرن خوش‌بینی ارائه می‌کند؛ جهان را نهایتاً یک خدای قادر مطلق

۱. نیچه در مقدمه بر *ویراست دوم زایش تراژدی* ادعا می‌کند که عدم وجود بحث مفصل درباره‌ی مسیحیت در *ویراست اول* نشانه‌ی این است که او حتی در آن زمان هم ضد مسیحی متعهدی بوده است.

و نیکخواه آفریده است که در مقیاس عظیم‌تر مراقب خواهد بود همه چیز به بهترین شکل پیش برود. یکی از ادعاهای اصلی نیچه در *زایش تراژدی* این است که یونان قدیم نه تنها به این خوش‌بینی درباره‌ی شناخت یا خوش‌بینی متافیزیکی مسیحی درباره‌ی ماهیت نهایی جهان باور نداشت، بلکه درواقع به هیچ شکلی از خوش‌بینی باور نداشت. معادل قدیمی این ادعای انجیلی که خدا به جهان نگاه کرد و دید خوب است (یا این ادعای سقراطی که انسان خوب گرفتار هیچ شری نمی‌شود) حکمت سیلنوس است که می‌گوید بهترین حالت برای انسان‌ها هرگز نبودن است. این «حکمت» لزوماً به شکل گزاره‌ای بیان نمی‌شد — چون نوعی شناخت غیرنظری و غیربحثی، یا آن‌طور که آیسخولوس در *آگاممنون* (سطر ۱۷۷) می‌گوید *pathei mathos* بود، یعنی شناختنی در، و از طریق، تجربه کردن/رنج بردن، شناختنی که شاید به طور ضمنی در ویژگی‌ها و رفتار فرد تجسم یافته باشد ولو فرد هرگز آن را به‌وضوح بیان نکند (گرچه، همان‌طور که دیدیم، متفکران مختلف قدیم آن را صریحاً بیان می‌کردند). همین واقعیت که آنتیان بخش اعظم حیات سیاسی، اجتماعی، و مذهبی‌شان را حول تصویری آیینی از نابودی فاجعه‌بار (یعنی تراژدی) سامان می‌دادند نشان می‌دهد که آن‌ها باید از حیثی متافیزیکی بدبین بوده باشند. نیچه ادعا می‌کند که لذت شدید و اعتیادآوری که اهالی آتن و، به تبعیت از آن‌ها، بسیاری اقوام دیگر طی اعصار و قرون از تماشای فرد اساساً قابل تحسین و قهرمانی که، همچون اودیپ، خود را در تعقیب حقیقت و شناخت نابود می‌کند می‌بردند به هیچ نحو دیگری قابل توضیح نیست.

البته یک امکان این است که نوعی سادیسم عمیق را به آتنی‌ها (و خودمان) نسبت دهیم — درواقع لذت ما از رنج انداختن به جان دیگران چنان است

→ کاملاً واضح است که این نیز نمونه‌ی دیگری است از تلاش نیچه برای فراکنی نظرانی که بعداً پیدا کرده بر آثار قدیمی‌اش. ارجاع به مسیحیت در *زایش تراژدی* در همان حدی که وجود دارد به شکل بحث درباره‌ی شهرت دیونوسوسی دست‌کم یک شاخه از مسیحیت درمی‌آید (بخش ۲۳، ر.ک. پایان بخش ۱۷، بخش ۱۲). نیچه در نوشته‌های بعدی‌اش از مسیر خود منحرف می‌شود تا تأکید کند که مسیحیت پدیده‌ی به لحاظ تاریخی مرکبی است که دربردارنده‌ی چند شاخه‌ی مختلف است. لذا ممکن است یک دینداری مسیحی دیونوسوسی وجود داشته باشد (که در کلیسای قدیم به زبان سَری صحبت می‌کند) و نیز یک نسخه‌ی عقل‌گرا از مسیحیت (لایبنیتس). در ادامه‌ی بحث، «مسیحیت» یعنی نوعی از مسیحیت که به سنت کلامی کاملاً «عقل‌گرا» (شامل آکویناس) تعلق دارد.

که حتی از تصورات هنسری رنج‌های دیگر افراد نیز لذت می‌بریم. نیچه‌ی متأخر نسخه‌هایی از این دیدگاه را مطرح می‌کند، اما در *زایش تراژدی* شرح نسبتاً پیچیده‌تری ارائه می‌دهد. مردم از تماشای تراژدی لذت می‌برند چون از جهتی می‌فهمند که با تماشای این خودویرانگری آیینی بینشی نسبت به وضعیت بنیادین انسانی (یا شاید ماهیت واقعیت) پیدا می‌کنند، یعنی به این دلیل که تشخیص می‌دهند تقدیر اودیپ تقدیر انسان و مخصوصاً از حیثی تقدیر خودشان است. دانستن این حقیقت از جهتی برای مردم لذت‌بخش است. ولی از آنجا که این نوع شناخت بی‌فایده است و به آن‌ها کمک نمی‌کند تا از تقدیر گریزناپذیرشان (مرگ و تلاشی) اجتناب کنند، شکلی مازوخیستی از شناخت است. ولی موقعیت از این هم پیچیده‌تر است، چون با این که تلاشی هویت و فردیت ما از جهتی آن چیزی است که بیش از همه از آن می‌ترسیم، ولی بالقوه بالاترین و شدیدترین نوع لذت ("*unbewußt/höchste Lust*" در ایزولده) نیز هست. لذت مزبور احتمالاً از این واقعیت ناشی می‌شود که ما با از دست دادن فردیت‌مان (اگر حق با شوپنهاور باشد) به حالت اصلی‌مان بازمی‌گردیم، حالتی که به بیان متافیزیکی آن چیزی است که همواره واقعاً بوده‌ایم. بازگشت به این حالت طبیعی بنیادین پس از اقامتی کوتاه در جهان موهوم «فردیت» تجربه‌ی لذت‌بخشی است. ما از تماشای مرگ اودیپ لذت می‌بریم چون از درون می‌دانیم که تلاشی خودمان نیز تجربه‌ای عمیقاً لذت‌بخش (و نیز هولناک) است. لذتی که در تجارب میگسارانه‌ی دنیوی مختلفی که در آن‌ها احساس خویشتن مجزا و متمایز از دست می‌رود تجربه‌اش می‌کنیم، شباهت مبهمی به لذت (و وحشت) واقعی از انحلال و تلاشی واقعی نفس دارد. در نهایت، همان‌طور که نابودی هویت هم هولناک است هم لذت‌بخش، آگاهی از این که هویت ما وهمی است که به طرز خطرناکی محکوم به نابودی است نیز هم جذاب است — و این تاحدی جذابیت تراژدی را توضیح می‌دهد — هم منجرکننده. نیچه مدعی است که درواقع شناخت کامل و قطعی از حقیقت متافیزیکی جهان اکیداً برای انسان‌ها غیر قابل تحمل است؛ و در مواجهه با هستی ما را دچار تهوعی می‌کند که عملاً برایمان کشنده خواهد بود. ثنویت تناقض‌آمیز تراژدی

(درد و لذت: "unbewußt/höchste Lust") بازتاباننده‌ی یک تناقض متافیزیکی بنیادین است: چیزی که ما آن را واقعی‌ترین چیزها درباره‌ی خودمان می‌دانیم، یعنی تفرّدمان به‌عنوان موجودات مجزا، هیچ نیست مگر نمودی موهوم که یک موجود متافیزیکی نامتفرد (اراده) به وجودش آورده است. این همان چیزی است که تراژدی را به بالاترین شکل هنری و، بنابراین، «فعالیت حقیقتاً متافیزیکی» تبدیل می‌کند («تلاشی برای انتقاد از خود» بخش ۵: همچنین رجوع کنید به «پیشگفتاری برای ریشارد واکنر»).

پس سرنوشت اودیپ نمونه‌ای پارادایمی است از این که انسان بودن چیست و تصور هنری خوبی است از یک جنبه‌ی متافیزیکی بنیادین عالم هستی. پیش از هر چیز، هویت اجتماعی‌ای که اودیپ باور دارد از آن اوست و آن را ستر و سخت‌بنیاد قلمداد می‌کند — این که منجی دانا و قادر مطلق تب است — در جریان نمایش نشان می‌دهد و همی بوده که به تدریج از میان می‌رود. این تعبیری است هنری از این حقیقت متافیزیکی بنیادین که فردیت ارزشمند ما و حتی خود تمایز مکانی — زمانی مان صرفاً و همی لحظه‌ای است. ثانیاً، نشان داده می‌شود که اودیپ به طرز خستگی‌ناپذیری تلاش می‌کند حقیقت را کشف کند، اما کشف آن حقیقت نهایتاً خیری برای او (و تب) در بر ندارد. او با پاسخ گفتن به معمای اسفینکس شهر را از چنگال او آزاد می‌کند، اما نتیجه‌ی نهایی‌اش طاعونی است که تراژدی با آن آغاز می‌شود. کاربرد عقل انسان صرفاً شری را جایگزین شری دیگر کرده است. اودیپ در سراسر نمایش شدیداً به دنبال حقیقت درباره‌ی خودش می‌گردد و وقتی به آن دست می‌یابد می‌بیند مطلقاً برایش غیر قابل تحمل است، و به همین دلیل خود را کور می‌کند. آن‌طور که نیچه می‌گوید، خود این شناخت «جنایت بزرگی علیه طبیعت» (بخش ۹) است که خود طبیعت انتقامش را خواهد گرفت. این حقیقتِ اسطوره‌ای بنیادینی است که تراژدی منتقل‌کننده‌ی آن و اودیپ معرفی است. این چیزی است که تراژدی را برای سقراط خوش‌بین و ایمانش به «شناخت» حقیقتاً غیر قابل درک می‌سازد.

ولی حتی اگر این شرح معرفتی درباره‌ی تراژدی توضیح دهد که چرا آتنی‌ها به آن اعتیاد داشتند، باز به مسئله‌ی دیگر پاسخ نمی‌دهد. اگر شناخت واقعیت

درواقع چنان هولناک است که هیچ کس نمی تواند تحملش کند، مخاطب چطور می تواند اجرای تراژدی را تحمل کند؟ پاسخ این است که تراژدی حقیقت بدبینانه‌ی بنیادین جهان و زندگی انسان را منتقل می کند، ولی در عین حال آن را با نمود وهم انگیزی که (به سختی) قابل تحملش می سازد می پوشاند.

نیچه مدعی است که تراژدی در اصل از رقص و نوازندگی دسته‌ی همسرایان شوریده سری ناشی می شود که دچار «مستی» (*Rausch*) دیونوسوسی اند. نوازندگی دسته جمعی شکلی از هنر است که ما را تا جای ممکن به تجربه‌ی حقیقت بنیادینی که می گوید هویت فردی مان یک وهم است نزدیک می کند. ولی موسیقی دیونوسوسی ناب و خالص به قدری به واقعیت بنیادین جهان نزدیک است که خطر آفرین می شود. نیچه می گوید (البته به غلط، اما این موضوع دیگری است) درواقع هیچ کس نمی تواند صرف گوش دادن به (حقیقت دیونوسوسی تجسم یافته در) موسیقی را تا پرده‌ی سوم ترستان بدون کلام و نمایش تاب بیاورد.

تراژدی تمام عیار زمانی به وجود آمد که کلام و نمایش روی صحنه به نوازندگی دسته جمعی میگسارانه‌ی همسرایان اضافه شدند. گویی کلام و نمایش روی صحنه تأثیر این واقعیت را منحرف و رقیق می کنند و آن را برای انسان‌ها قابل تحمل می سازند. آن‌ها این کار را با ایجاد قلمرو چیزی که نیچه به آن می گوید *Schein*، یعنی نمایش یا نمود، انجام می دهند.

تراژدی قلمرو برساخته‌ی *Schein* است به دو معنی. اولاً بازیگر روی صحنه واقعاً شاه اسطوره‌ای تب، یعنی اودیپوس، نیست (هرچند از حیثی «به نظر می رسد» هست) بلکه شهروند آتنی‌ای است که نقاب زده. اگر شخص صرفاً دوست و همکار بازیگر خود را ببیند که با نقابی عجیب و غریب روی صحنه این سو و آن سو می رود، نتوانسته است تراژدی را تجربه کند. اگر فکر کند شخص روی صحنه واقعاً اودیپ است و خونی که از چشمانش سرازیر می شود خون واقعی است و الخ، باز هم نتوانسته تراژدی را تجربه کند.

در معنی دوم، کلام و بازی در تراژدی *Schein* تولید می کنند از این حیث که به نظر می رسد آنچه را رخ می دهد منحصر به فرد می سازند و بین آن و مخاطب فاصله می اندازند. آنچه واقعاً در نمایش تراژدی اتفاق می افتد این است که هر

فرد مخاطبی با حقیقت عام و در عین حال به لحاظ وجودی مناسبی درباره‌ی این‌که زندگی انسان چیست و چه باید باشد مواجه می‌شود (یعنی شکلی از فاجعه)، اما نمودی که آفریده می‌شود این است که آنچه روی صحنه رخ می‌دهد برای فرد خاص دیگری، مثلاً اودیپ یا تریستان، رخ می‌دهد (نه برای فرد شما که یکی از مخاطبانید).

وقتی پنتئوس در نمایش **باکائی** اورپید به دست مادر و دوستان مادرش قطعه‌قطعه می‌شود، احتمالاً این نسخه‌ی تعدیل‌شده‌ی تجارب دیونوسوسی‌ای است که از این هم وحشیانه‌تر و لذت‌بخش‌تر بودند، اما عده‌ی کمی از مخاطبان آن‌ها را تاب می‌آوردند. ولی این عمیق‌ترین شکل تجربه‌ی دیونوسوسی نیست زیرا «پیشاپیش» به‌وسیله‌ی اصل تفرد تباه و تحریف شده، یعنی این‌طور تصویر شده که لذت و درد در زمان‌های مختلف بین افراد مختلف توزیع شده‌اند: درد جسمانی نصیب پنتئوس شده، و نصیب مادر در مقطعی از زمان لذت جسمانی و بعد در زمانی دیگر پریشانی است. تجربه‌ی دیونوسوسی اصیل در آن واحد و در شخص واحد (یا اصلاً در جمعی واحد بدون تمایز شخصی) شدیدترین لذت و شدیدترین درد را برمی‌انگیزد. لذا باز هم بهترین مثال این است که ایزولده در پایان **تریستان** آوازش را بدون کلام و به صورت نوعی تمرین **آوازی**، یعنی با اجرایی بدون مخاطب مجزا و جدا از نوازندگان بخواند، و جمع متشکل از ایزولده و اعضای ارکستر در پایان با تشنجی ناشی از لذت و درد تحمل‌ناپذیر خودخواسته جان دهند.

تولید *Schein* (نمود) متفرد، کار «آپولون» است و همین است که به تماشاگران امکان تاب آوردن می‌دهد. تراژدی مستلزم همکاری دیونوسوس و آپولون، و موسیقی و کلام است. موسیقی دیونوسوسی ناب یا مطلق (که باید موسیقی صرفاً بدون کلام باشد) تعبیر فوق‌العاده مستقیم این حقیقت است؛ ما موسیقی-درام واگنری را صرفاً به دلیل اوهامی که آپولون می‌آفریند تاب می‌آوریم (همان‌طور که باستانی‌ان تراژدی آیسخولوسی را تاب می‌آوردند). موفقیت در تراژدی عبارت است از ترکیب صحیح عمیق‌ترین موسیقی دیونوسوسی با روشن‌ترین و لذت‌بخش‌ترین اوهام آپولونی. تراژدی عالی تنها در صورتی می‌تواند بخشی محوری از یک فرهنگ باشد که اعضای آن فرهنگ

به لحاظ روانی آن قدر سرزنده و نیرومند باشند که اشتغال به حقیقتی را که تراژدی ناقل آن است تاب بیاورند.

سقراط به درستی تراژدی را خوراک رسان *Schein* تشخیص می‌دهد، اما به هیچ وجه نمی‌تواند نکته‌ی این *Schein* را دریابد. نیچه فکر می‌کند بخشی از علت آن این است که سقراط انسانی عمیقاً غیرعادی و ناسالم، و انسانی است با غرایز ابتر و منحط و عقل بیماری که افسار پاره کرده است. غیرعادی بودن او به شکل نوعی ساده‌لوحی فوق‌العاده عقلانی درآمده است. وقتی که او به تماشای یک تراژدی می‌نشیند، نمی‌تواند آن را نمونه‌ی نوعی *Schein* مستغنی که ما را با حقیقت ژرفی درباره‌ی زندگی مواجه می‌کند ببیند، و فکر می‌کند این صرفاً یک دروغ/وهم است. این بدین معنی نیست که سقراط‌گرایی خودش بر ساخته‌ی او هام نیست. رساله‌ی «در باب حقیقت و دروغ‌گویی به معنایی نا/اخلاقی» دقیقاً تحلیل مبسوط «او هام» مختلفی است که نیچه فکر می‌کند جزء لاینفک طرز زندگی سقراطی‌اند. نیچه فکر می‌کند که سقراط نه تنها به باورهای آشکارا غلطی مثل این که انسان خوب گرفتار شر نمی‌شود و هیچ کس خودخواسته «ظلم» نمی‌کند چسبیده است، بلکه به دیدگاهی باور دارد که همان قدر نادرست است و می‌گوید مفاهیم می‌توانند چیزی درباره‌ی ذات جهان به ما بگویند و جهان متشکل از موارد یکسانی است که به درستی می‌توان آن‌ها را زیر مفاهیم کلی دسته‌بندی کرد و الی آخر.

پس درواقع اگر تراژدی وهم باشد و تنها بدیل‌های آن — سقراط‌گرایی یا مسیحیت — نیز وهم باشند، موقعیت انسانی موقعیت خطیری است. درواقع، به باور نیچه، تنها انتخابی که پیش روی ما قرار دارد (نوعی) وهم یا مرگ است. این راهی است برای این که نشان دهیم معنای این که می‌گوییم دیدگاه نیچه بدبینانه است چیست. ولی اگر این طور باشد، چه دلیلی داریم که او هام یک فرهنگ تراژیک را به او هام سقراط‌گرایی ترجیح دهیم؟ چرا باید برای فهمیدن تراژدی‌ها فعالانه به خود زحمت دهیم؟ چرا ما (اروپاییان اواخر قرن نوزدهم) باید سعی کنیم سالن‌های تئاتری بسازیم تا خود را در معرض چنین او هامی قرار دهیم؟ چرا باید سعی کنیم یک فرهنگ «تراژیک» تازه به وجود بیاوریم؟ چند دلیل مرتبط برای ترجیح او هام تراژیک به او هام سقراطی وجود دارد.

اولاً، اوهام سقراطی و شکل زندگی توأم با آن‌ها نهایتاً پایدار نیستند. حتی خود سقراط هم در پایان احساس می‌کرد به «موسیقی» نیاز دارد^۱، و سرنوشت هر فرهنگ سقراطی همین خواهد بود. تاریخ فلسفه نیز نشان‌دهنده‌ی تکاملی طبیعی است که از سقراط آغاز می‌شود و به این بینش (به گفته‌ی نیچه) کانت و شوپنهاور می‌رسد که جهان هرروزه‌ی مورد تحقیق دانشمند خوش‌بین صرفاً وهم است و برای رسیدن به معنای انسانی نهایی باید به ورای آن (به «تدین» کانتی یا بدبینی شوپنهاور) نگاه کرد. ثانیاً، با این که تراژدی و سقراط‌گرایی هر دو «وهم» و Schein اند (البته به یک معنای این اصطلاح فوق‌العاده مبهم)، نیچه باور دارد که انوعی از Schein می‌توانند به حقیقت نزدیک‌تر باشند. این یکی از جالب‌ترین آرای نیچه است و عجیب است که او هرگز آن را بسط نمی‌دهد. در هر حال، نیچه آشکارا معتقد است که تراژدی بیش از «اوهام» سقراطی به حقیقت نزدیک است. مآلاً این که اوهام سقراطی به‌اندازه‌ی اوهام یک فرهنگ کاملاً تراژیک رضایت‌بخش نیستند.

این ما را به دومین موضوع اصلی *زایش تراژدی* می‌رساند. واضح است که کتاب اثری است در زمینه‌ی تئودیه‌ی فلسفی. در متن چندین بار اشاره می‌شود که «جهان تنها به‌عنوان پدیده‌ای زیباشناختی قابل توجیه است»^۲. ارائه‌ی تئودیه در سنت خداشناسی غربی به این معنی بود که سعی کنیم با استدلال نشان دهیم جهان، علی‌رغم ظواهر عکس، درواقع ذاتاً خوب است و نه فقط «خوب» به معنایی بسیار انتزاعی، بلکه برای ما خوب است. فیلسوفان فکر می‌کردند با نشان دادن این مطلب می‌توانند به توجیه این ادعا اهتمام ورزند که زندگی انسانی بالقوه برای کسانی که آن را می‌زیند ارزشمند است و بنابراین عقلانی است که نگاهی اساساً خوش‌بینانه به زندگی مان و جهان به‌طور کلی داشته باشیم. تاریخ تئودیه‌های فلسفی در غرب طولانی و پیچیده است و من به ذکر دو فقره از رویکردهایی که اتخاذ شده‌اند اکتفا می‌کنم. یک مسیر استدلالی به لحاظ تاریخی مهم به این ادعا تکیه دارد که وجود شر لازمه‌ی منطقاً ضروری وجود انتخاب آزاد انسانی است، و وجود این انتخاب آزادانه یک خیر مهم است. از آنجا که هر

۱. رجوع کنید به پانویس شماره‌ی ۱ صفحه‌ی ۷.

2. §5, cf 3, 'An attempt at self-criticism' §5.

شری که در جهان وجود دارد برای تحقق خیر غالب آزادی انسانی وجود دارد، معقول است که جهان را در کل خیر تلقی کنیم. رویکرد دیگر ادعا می‌کند که جهان را به‌طور کلی خدای متعلقی آفریده است که سعی می‌کند تعداد و تنوع مخلوقات را به‌سرفه‌جویانه‌ترین نحو افزایش دهد. این برنامه ذاتاً عقلانی و خیر است و می‌توان نشان داد که آنچه ما به آن می‌گوییم «شر» یک بُعد ضروری اما فرعی یا صرفاً موضعی آن است.

بیشتر این استدلال‌های سنتی مستلزم وجود یک خدای قادر مطلق‌اند که جهان را به‌طور کلی بر اساس طرحی منطقی آفریده باشد و خیر هر شخص منفردی را در نظر داشته باشد، و از اینجا ادعا می‌کنند که وجود شر در جهان با اتخاذ تلقی خوش‌بینانه از جهان به‌طور کلی و زندگی انسانی همخوانی دارد. بنابراین «تودیسسه» می‌تواند تمرین سودمندی باشد برای کسانی که از قبل به وجود یک آفریدگار قادر مطلق و خیرخواه برای جهان باور دارند؛ اما نیچه در *زایش تراژدی* نگاهی پسامسیحی دارد که پذیرای چنین باور مذهبی‌ای نیست.

این ادعا را که جهان تنها به‌عنوان پدیده‌ای زیباشناختی قابل توجه است باید به دو نحو قرائت کرد، سلبی و ایجابی. این دیدگاه، اول از همه، ادعا می‌کند که هیچ‌یک از شیوه‌های سنتی توجه هستی با رجوع به عقلانیت صوری، استلزامات آزادی اراده، یا اصولی چون صرفه‌جویی و کارایی و سرشاری وجود و غیره کار نمی‌کنند. ثانیاً، به شکلی ایجابی ادعا می‌کند که یک شیوه‌ی توجه جهان (یا «زندگی» یا هرچه) هست که کار می‌کند، یعنی تأمل بر جهان به‌مثابه‌ی پدیده‌ای زیباشناختی. احتمالاً این یعنی که هر بعدی از جهان به این دلیل توجه می‌شود که آن بعد بعدی است که جهان باید دارای آن باشد تا چشم‌اندازی به لحاظ زیباشناختی خوشایند (یا احتمالاً خوشایندترین چشم‌انداز زیباشناختی) را برای تماشاگر حرفه‌ای به نمایش بگذارد. اولین چیزی که باید به آن توجه کرد این است که می‌توان گفت خود اصطلاح «توجیه» (*Rechtfertigung*) متعلق به حوزه‌ای سقراطی است که ظاهراً کل هدف *زایش تراژدی* خالی کردن زیر پای آن است، زیرا (دست‌کم حالا) عادی‌ترین برداشتی که از آن می‌توان کرد مطالبه‌ی نوعی ساختار بحثی کلی با بنیان نظری است. البته می‌توان «توجیه

کردن» را به معنایی کلی‌تر نیز به کار برد، به معنای «موجب ارزشمند یا خوب به نظر رسیدن [چیزی] شدن». نباید در این مسیر خیلی پیشروی کرد، زیرا مست شدن یا مصرف مواد مخدر نیز می‌تواند شیوه‌ی بسیار مؤثری باشد که باعث شود دنیا را خوب یا فعالیت‌های مختلف را «ارزشمند» ببینیم، اما واضح نیست که این مدلی برای «توجه» به معنایی جالب توجه هست یا نه. مسئله این است که آیا چیزی مابین *Rausch* (مستی) صرف از یک سو و استدلال سقراطی از سوی دیگر وجود دارد یا خیر. نیچه ادعا می‌کند که هنر دقیقاً مابین این‌ها واقع شده و این حرف ممکن است درست باشد، ولی واضح نیست که ما چگونه می‌توانیم دقیقاً بدانیم این «مابین» کجاست. ارائه‌ی شرحی بیش از حد استدلالی به ضرر خودمان است. شاید این بخشی از دلیل سبک مستانه‌سرایانه‌ی *زایش تراژدی* باشد و توضیح نیچه در مقدمه‌ی ویراست دوم («تلاشی برای انتقاد از خود» بخش ۳) مبنی بر این که باید حرفش را با آواز خواندن می‌زد نه با سخن گفتن در قالب نثر احتمالاً چیزی بیش از یک لطیفه است (هرچند با توجه به آنچه درباره‌ی توانایی‌های نیچه به‌عنوان آهنگساز می‌دانیم، احتمالاً باید از همین متنی هم که به دست‌مان رسیده خرسند باشیم).

به‌علاوه، اگر می‌خواهیم *زایش تراژدی* تئودیه‌ی زیباشناختی قانع‌کننده‌ای باشد باید بدانیم مصدر حکم زیباشناختی بنیادینی که تئودیه به آن متکی است چه کسی است. پاسخ این سؤال آن‌قدر هم که به نظر می‌رسد واضح نیست، زیرا نیچه در متن اصلی از این دیدگاه «هومری» که جهان موجه است چون چشم‌انداز زیباشناختی سرگرم‌کننده‌ای برای خدایان اولمپ به نمایش می‌گذارد (بخش ۵) به‌عنوان نمونه‌ای از یک تئودیه‌ی زیباشناختی یاد می‌کند. وقتی که نیچه بعداً به *زایش تراژدی* ارجاع می‌دهد و می‌گوید حاوی «متافیزیکِ هنرور»^۱ است («تلاشی برای انتقاد از خود» بخش ۲) فکر می‌کنم متافیزیکی را در نظر دارد که خلف سکولارشدگی این دیدگاه «هومری» باشد. واقعیت نامتفرد پشت

۱. (artiste) نیچه به عمد از این واژه‌ی فرانسوی استفاده می‌کند. در زبان‌های اروپایی، هرگاه «هنرمند» به معنای بسیار وسیع منظور باشد، یعنی صاحب هر هنری، از خواننده و شاعر و بازیگر گرفته تا مثلاً آرایشگر یا آشپز ماهری، از این واژه استفاده می‌شود تا با آن آرتیست دیگر (artist بدون حرف e آخرش) که اغلب برای هنرهای زیبا و مخصوصاً نقاشی به کار می‌رود خلط نشود. و

همه‌ی نموده‌ها، که نیچه آن را *das Ur-Eine* (وحدت ازلی) (مکرر) می‌نامد، خودش نوعی هنرمند است. نیچه در قالب تمثیلی برگرفته از هراکلیتوس (پساره‌ی ۵۲ [Diels-Kranz]: زایش تراژدی بخش ۲۴: GM II.16) می‌نویسد این احدیت ازلی مثل کودکی است که با شن‌های ساحل بازی می‌کند و با بازیگوشی و به شکلی تصادفی اشکال و صورت‌های متفردی می‌آفریند و بعد آن‌ها را نابود می‌کند و از هر دو بخش این فرایند لذت یکسانی می‌برد، هم از آفرینش (آپولون) هم از نابودی (دیونوسوس). جهان ما چیزی نیست جز یک تغییرشکل لحظه‌ای در شن‌ها. بازی کودک به هیچ وجه تابع اصول «عقلانی» نیست و هدفی و رای خودش ندارد. این بازی «معصومانه» و (اگر بخواهیم از تعبیر بعدی خود نیچه استفاده کنیم) «ورای خیر و شر» است. تنها معنایی که می‌توان از کل این فعالیت مستفاد کرد معنای زیباشناختی آفرینش یا پاک کردن فلان صورت به جای بهمان صورت برای کودک است. ولی از این واقعیت که جهان چشم‌انداز زیباشناختی خوشایندی را برای خدایان بخصوصی (به‌ویژه کودک سرکش هراکلیتوسی) به نمایش می‌گذارد و از این حیث «قابل توجیه» است به وضوح نتیجه نمی‌شود که من زندگی‌ام را ارزشمند خواهم یافت، به‌ویژه اگر نقشم در این چشم‌انداز نقش قربانی باشد، چه رسد به این که دلایل فلسفی متقاعدکننده‌ای، مثل دلایل مطرح‌شده در آثار شوپنهاور، وجود داشته باشند مبنی بر این که تنها نقش میسور برای انسان این است که به فلان شکل یا بهمان شکل قربانی یا ناکام شود. اگر ما بتوانیم، از طریق تجارب زیباشناختی مختلف، خودمان را با کودک ازلی یکی بگیریم و زیبایی بازی را تماشا کنیم، ممکن است جهان و زندگی برایمان «موجه» به نظر برسند. تراژدی موفق (عالی) می‌تواند امکان این یکی شدن و تماشای لحظه‌ای را برای ما به ارمغان بیاورد، اما باز هم این یکی شدن از حیث مهمی یک وهم است. کودکی که در بازی متافیزیکی جهان را می‌آفریند و نابود می‌کند، از یک جهت، واقعیت بنیادین خود ماست (زیرا واقعیت بنیادین همه چیز است)؛ ولی ما به معنای معمول «یکی» بودن با این کودک «یکی» نیستیم؛ «ما» یکی از اشکال موهومی هستیم که کودک با آن‌ها بازی می‌کند.

تفاوت مهم بین «تئودیه»ی نیچه و تئودیه‌های مسیحی قبلی این است که

او به طور فزاینده‌ای میان سه چیز مجزایی که دیدگاه‌هایی مثل مسیحیت سنتی آن‌ها را مرتبط می‌دانند تمایز خواهد گذاشت: تنودیسه («جهان موجه است»)، خوش‌بینی («زندگی ما ارزش زیستن دارد») و تصدیق. تصدیق دقیقاً همان خوش‌بینی (دست‌کم به معنای سنتی) نیست، ولو صرفاً به این دلیل که معمولاً فرض می‌گیرند موضع «خوش‌بینانه» موضعی است که ادعا کند ما می‌توانیم زندگی‌هایمان را آن گونه که واقعاً هستند، یعنی بدون اوهام، ببینیم و همچنان آن‌ها را ارزنده بدانیم. ولی نیچه فکر می‌کند این برای ما ممکن نیست. هر چقدر هم که بازی از نظرگاه *das Ur-Eine* زیبا باشد، ما اشکال لحظه‌ای موهومی هستیم محکوم به ناکامی ناگزیر امیالی که لزوماً داریم، و حتی نمی‌توانیم این شناخت را که موقعیتمان چنین است تحمل کنیم. پس به لحاظ متافیزیکی، بدبینی درست است؛ چیزی که نیچه می‌خواهد در آن تفحص کند این است که آیا اصلاً تصدیق تحت این شرایط ممکن است یا خیر، و به نظر می‌رسد تجسم این امکان را در تراژدی می‌یابد.

نکته‌ی تناقض‌آمیز این است که اگر دیونوسوس و آپولون بتوانند در یک تراژدی بخصوص متحد شوند، نتیجه می‌شود تغییر شکل و تبدیل «بدبینی» — البته نه به خوش‌بینی، بلکه به نوعی تصدیق؛ یعنی *Schein* ای که به وجود می‌آید قدرت مخاطب را نخواهد گرفت و اراده‌اش را فلج نخواهد کرد یا موجب تضعیف‌اش نمی‌شود، بلکه به افراد مخاطب نیرو می‌دهد که به زیستن ادامه دهند. به بیان دقیق‌تر، تولید و درک تراژدی نیروی زیادی می‌طلبد چون ما را تا حد زیادی به وحشت بنیادین چیزها نزدیک می‌کند، ولی اگر بتوانیم این را تاب بیاوریم، نتیجه می‌شود افزایش توانایی‌مان برای واضح زیستن (و آفرینش یک هنر عالی دیگر — به نظر می‌رسد گاهی نیچه این دو را با هم اشتباه می‌گیرد) نه کاهش آن.

تراژدی می‌تواند چنین تأثیر زندگی‌افزایی داشته باشد و این یکی از چیزهایی است که بعداً (در دهه‌ی ۱۸۸۰ که نیچه مقدمه بر ویراست دوم را می‌نویسد) به او اجازه می‌دهد ادعا کند که در *زایش تراژدی* از شوپنهاور فراتر رفته و از بدبینی به معنای دقیقش فاصله گرفته است. فهمیدن این که چطور چنین فکری به سر نیچه زده دشوار نیست. به نظر می‌رسد تصدیق وجود شکل زندگی‌افزایی

از بدبینی (اگر اصلاً چنین شکلی وجود داشته باشد) حداقل به این معنی است که بدبینی پدیده‌ای است به مراتب غامض‌تر از آنچه پیش‌تر تصور می‌رفت. نظرات نیچه درباره‌ی بدبینی و ابعاد آن از اوایل دهه‌ی ۱۸۷۰ تا اواسط دهه‌ی ۱۸۸۰ تا حد زیادی تغییر کرده‌اند. در دوره‌ی اول او هنوز دارد تلاش می‌کند یونان قدیم را به شکلی کمابیش آشکار با شوپنهاور پیوند بزند و به این خشنود است که اشاره کند هم شوپنهاور و هم آیسخولوس (ظاهراً) «بدبین» اند (در قیاس با خوش‌بینی مسیحیت و باور مدرن به علم و پیشرفت و الخ). بعداً (مثلاً در *انسانی، زیاده انسانی*) او ادعا می‌کند که کل بحث خوش‌بینی یا بدبینی به عنوان رویکردهای بنیادین نسبت به جهان تنها زمانی معنا پیدا می‌کند که دیدگاه خداشناختی منسوخ را نسبت به جهان اتخاذ کنیم. لذا احتمالاً ما باید تلاش کنیم شکلی از زندگی را برگزینیم که «ورای خوش‌بینی و بدبینی» باشد. شکلی که لازم نباشد آن را برحسب یکی از این دو مفهوم تفسیر کنیم. بعد از آن (در مقدمه بر *ویراست دوم زایش تراژدی* و دیگر نوشته‌ها) به نظر می‌رسد نیچه راه برگشت‌اش را پیدا می‌کند و به فهمی پیچیده‌تر از مسائل آمیخته با «بدبینی» می‌رسد. او ادعا می‌کند که مفهوم واحد «بدبینی» (که در متن اصلی *زایش تراژدی* از آن استفاده کرده بود) زیادی ساده است، و بین انواع مختلف بدبینی تمایز می‌گذارد — بدبینی ضعیف (شوپنهاور) و بدبینی قوی (یونان قدیم). یونانیان قدیم «بدبین» بودند، اما «بدبین نیرومند» نه، آن‌طور که خودش در متن *زایش تراژدی* ادعا می‌کند، بدبین به معنایی که شوپنهاور بدبین است (و نیچه به آن می‌گوید «بدبینی ضعیف»). یعنی به نظر می‌رسد او فکر می‌کند که آنچه نهایتاً در یک فلسفه اهمیت دارد این است که آیا به تصدیق این جهان کمک می‌کند یا نه، و شخص می‌تواند از حیثی مسائل بدبینی/خوشبینی را از مسائل مربوط به تصدیق یا نفی این جهان، یعنی جهان زندگی روزمره‌ی ما، متمایز کند. از آنجا که هم شوپنهاور و هم مسیحیت توافق دارند که نباید این جهان را تصدیق کرد، هر دو درواقع نمونه‌های نوع یکسانی از ضعف‌اند و تفاوت در دیدگاه متافیزیکی‌شان (این که مسیحی فکر می‌کند باید واقعیت بنیادین جهان، یعنی خدا، را تصدیق کرد ولی شوپنهاور فکر می‌کند باید واقعیت بنیادین، یعنی اراده، را نفی کرد) اهمیتی ندارد.

ما دقیقاً چطور باید یک فرهنگ تراژیک تازه ایجاد کنیم؟ واضح است که بخشی از طرح ما این خواهد بود که از شر اشکال مختلف خوش‌بینی که جلو دیدمان را می‌گیرند، یعنی در وهله‌ی اول مسیحیت و بعد «جهان‌بینی علمی» قرن نوزدهم، خلاص شویم. می‌توان گفت تصویر سقراط موسیقی‌دانی که بر بخش‌های آخر *زایش تراژدی* چیرگی دارد حاکی از این است که جهان‌بینی تراژیک تازه، کلاً به «فرهنگ نظری» موجود پشت نخواهد کرد، بلکه از میان آن عبور می‌کند، آن را کاملاً جذب می‌کند، و گویی از سمت دیگر آن سر بیرون می‌آورد. ولی دقیقاً مشخص نیست که چطور می‌توان واگنر و رانکه را کنار هم قرار داد^۱. احتمالاً در فرهنگ تراژیک تازه مردم به شکلی نظری، و به شیوه‌ای که شوپنهاور ادعا می‌کند «می‌دانند»، خواهند دانست که موقعیت ما در جهان نهایتاً نو‌میدکننده است. ما به نحوی منطقی خواهیم دانست که انتخابمان یا وهم است یا مرگ و همچنان اوهام زندگی‌بخش را انتخاب خواهیم کرد. و از این حیث با باستانیان فرق خواهیم داشت. هنر آپولونی در دنیای باستان واکنشی معقول و به لحاظ نظری منطقی به بی‌ارزشی ذاتی زندگی نبود، بلکه واکنش غریزی قومی بی‌نهایت سرزنده بود. ما می‌توانیم *Schein* را انتخاب کنیم و در عین حال کاملاً آگاه باشیم که *Schein* است.

رابطه‌ی اثر فکری فلسفی‌ای مثل *زایش تراژدی* با پژوهش تجربی پیچیده است. در این کتاب یونان اهمیت دارد اصولاً به دلیل این فرض ضمنی که فرهنگ هنری پارادایمی است و لذا نکاتی را که باید درکشان کنیم تا بفهمیم فرهنگ هنری موفق چه شکلی خواهد داشت به نحوی مخصوصاً شفاف به نمایش می‌گذارد. بنابراین *زایش تراژدی* در اصل می‌تواند حاوی شمار مشخصی اشتباهات وقایع‌نگارانه، تفاسیر شخصی، فرضیه‌های تجربی بی‌پایه و تلفیق عمدی چیزهایی باشد که شاید واقعاً به یکدیگر ربط ندارند — که درواقع همین‌طور هم هست — بدون آن‌که ارزش‌اش را کاملاً از دست بدهد. البته

۱. نیچه در یکی از یادداشت‌های پراکنده‌ای که هنگام کار روی طرح‌های اولیه‌ی *زایش تراژدی* نوشته ادعا می‌کند که شکسپیر «سقراط موسیقی‌دان» است

(*Siimliche Werke: Kritische Gesamtausgabe*, ed. G. Colli and M. Montinari (Berlin: de Gruyter, 1967ff. 7(131)),

اما صرف‌نظر از نیم دوجین پاره‌گفتار دیگر، هیچ‌وقت این خط فکری را بسط نمی‌دهد.

در نقطه‌ی مشخصی، اگر شمار اشتباهات یا ادعاهای نظری بی‌اساس خیلی زیاد شود، کل طرح فرومی‌پاشد، ولی حتی در آن زمان هم کاملاً روشن نیست که مشکل از نظریه‌ی سه عامل هر فرهنگ نیچه (دیونوسوسی، آپولونی، و سقراطی) باشد؛ ممکن است یونان آن قدر هم که ما فکر می‌کردیم مثال خوبی برای فرهنگ (تراژیک) نباشد.

به نظر می‌رسد امیدهای نیچه به *زایش تراژدی* هم خیلی اغراق‌آمیز بودند هم خیلی ساده‌لوحانه. او انتظار داشت کتاب با اقبال پرشور آلمانیان جوانی که مشتاق احیای فرهنگی بودند و، به‌ویژه، واگنری‌ها مواجه شود، ولی در عین حال توقع داشت که اعضای روشنفکرتر جامعه‌ی دانشگاهی زبان‌شناسان نیز کتاب را آغازگر راه تازه‌ای برای مطالعه‌ی دنیای باستان قلمداد کنند. امید دوم خیلی به‌سرعت نقش بر آب شد. اولین مقاله‌ی انتقادی از اولریش فون ویلاموویتز مولندورف سخت گزنده بود و درواقع کل طرح نیچه را رد می‌کرد. صرف‌نظر از چند نکته‌ی جزئی، ویلاموویتز عیب کار را به‌درستی تشخیص داده بود و تلاش نیچه را برای پرداختن به «زبان‌شناسی» به شیوه‌ای که بیشتر آن را شبیه فلسفه یا هنر می‌کرد تا «علمی»^۱ دقیق، قاطعانه رد کرده بود. ویلاموویتز ادعا می‌کرد که شیوه‌ی صحیح دسترسی به دنیای باستان مطالعه‌ی طاقت‌فرسای تاریخ «با سختی کشیدن و از خودگذشتگی» است نه بینش‌های رازآلود به کار رفته در *زایش تراژدی*. البته واقعیت این است که نیچه، در مقام گزینش، *Weisheit* (حکمت) را به *Wissenschaft* (علم) ترجیح می‌داد و لذا نمی‌توانست واکنشی واقعی به این اتهام بنیادین نشان دهد. نیچه همچنین امیدوار بود که آموزگار و حامی سابقش ریتشل دست‌کم او را بفهمد و پشتیبانی ملموس‌تری از او به عمل آورد. گذشته از هر چیز، ریتشل کسی بود که موجب استخدام بی‌سابقه‌ی نیچه در دانشگاه بازل شده بود و به‌عنوان سردبیر نشریه‌ای پرنفوذ انتشار اولین مقالات زبان‌شناختی او را به عهده گرفته بود، اما ریتشل با نظر ویلاموویتز در مورد *زایش تراژدی* موافق بود و به‌طور خصوصی از این که

۱. *wissenschaft*: زمانی که ویلاموویتز نقدش بر *زایش تراژدی* را می‌نوشت هواخواه یکی از جنبش‌های طرفدار اصلاح رسم‌الخط آلمانی بود، لذا برخلاف الگوی رایج در ابتدای اسامی از حروف کوچک استفاده می‌کرد.

نیچه پژوهش تاریخی بسیار نویدبخش‌اش را رها کرده و پا به دنیای خیالی او هام مذهبی گذاشته بود اظهار تأسف می‌کرد. نقد *زایش تراژدی* اولین کار منتشرشده‌ی ویلاموویتز بود، اما او بعداً به مهم‌ترین زبان‌شناس کلاسیک اواخر قرن نوزدهم آلمان تبدیل شد و برای همین نقدش همچنان بی‌نهایت اثرگذار باقی ماند و کتاب نیچه تا ۴۰ سال بعد یا بیشتر در محافل دانشگاهی زبان‌شناسان آلمان جدی گرفته نمی‌شد. *زایش تراژدی* نتوانست زبان‌شناسی آلمانی را متحول کند و شیوه‌ی آن را تغییر دهد.

در مورد واگنری‌ها بخت با نیچه یار بود. خود واگنر که خیلی هیجان‌زده بود — تعجبی هم ندارد، چون بسیاری از آرای محوری *زایش تراژدی* از نوشته‌های قدیمی‌تر خود واگنر یا از بت او، یعنی شوپنهاور، گرفته شده‌اند و در کل می‌توان این جمله را سرلوحه‌ی کتاب قرار داد: «زندگی تنها به‌مثابه‌ی یک واگنری ارزش زیستن دارد (البته اگر اصلاً ارزش زیستن داشته باشد)». در مورد مخاطب گسترده‌تر نیز اثر نیچه به‌آرامی و از دهه‌ی ۱۸۹۰ به بعد راهش را باز کرد و نهایتاً چنان نفوذ فراگیری یافت که می‌توان گفت سرگذشت اقبال به آن در فرهنگ قرن بیستم بسیار غنی‌تر و پیچیده‌تر از آن است که حتی بتوان سرفصل‌هایش را اینجا برشمرد.

ممکن بود عجیب به نظر برسد که یکی از اثرگذارترین کتاب‌های مدرن درباره‌ی تراژدی یونانی را شخصی نوشت که علاقه‌ی ماندگار و واقعی کمی به درام داشت، البته اگر این مطلب در مورد دنیای باستان نیز صدق نمی‌کرد؛ از روی شواهد موجود که قضاوت کنیم می‌بینیم ارسطو اندام‌های تناسلی موجودات دریایی را خیلی دقیق‌تر از تقدیر تراژدی می‌دید. اگر به زندگی نیچه به‌طور کلی نگاه کنیم می‌بینیم موضوعاتی هستند که او دوباره و دوباره و به شکل وسواس‌گونه‌ای به آن‌ها بازمی‌گردد. این موضوعات مشتمل‌اند بر روان‌شناسی مذهب — دوست‌اش لو آندرئاس — سالومه حق داشت که بر این به‌عنوان دغدغه‌ای محوری تأکید می‌کرد — ماهیت فلسفه (به‌ویژه زمانی که در شخص سقراط تجسم می‌یابد)، موسیقی و موسیقی‌دانان (به‌ویژه واگنر به‌عنوان سرنمونه‌ی موسیقی‌دانان)، و چند مسئله‌ی کلی درباره‌ی شیوه‌ی فهمیدن «سرزندگی» فرهنگ‌ها؛ و شامل درام یا تراژدی نمی‌شوند. تراژدی باستانی در

مقطعی کوتاه و تحت تأثیر واگنر برای نیچه حائز اهمیت ویژه شد. همان‌طور که خودش در نامه‌ای همراه با نسخه‌ی تقدیمی *زایش تراژدی* به واگنر (۲ ژانویه ۱۸۷۲) می‌نویسد، هدف کتاب این است که نشان دهد هنر واگنر «تا ابد برحق» است. اگر بی‌پرده بگوییم، نیچه تراژدی را مخصوصاً جالب‌توجه می‌یافت چون فکر می‌کرد شکلی از مهم‌ترین و ذاتاً ارزشمندترین پدیده‌ی فرهنگی — موسیقی — است و فکر می‌کرد که تراژدی در اصل تا حد زیادی موسیقی است چون واگنر این‌طور می‌گفت. واگنر نیز به‌نوبه‌ی خود این‌طور می‌گفت چون این شیوه‌ای بود که با آن برتری موسیقی — درام خودش را به‌عنوان موسیقی بر موسیقی یکسره بی‌کلام بتهوون و دیگران ابراز می‌کرد. نیچه برای کارآمد کردن تفسیرش به این نظریه‌ی فوق‌العاده غیرقابل قبول متوسل شد که بالاترین شکل موسیقی باید خودش را به آواز تبدیل کند تا برای انسان‌ها قابل تحمل بماند. زمانی که این ادعا کنار گذاشته شد دیگر دلیلی برای برتری دادن به درام وجود نداشت. نیچه شیفته‌ی موسیقی (و روان‌شناسی مذهب) بود و این شیفتگی می‌توانست اشکال مستقیم‌تر و مناسب‌تری پیدا کند، و تراژدی می‌توانست از مرکز صحنه خارج شود و به زوایای غبارآلود آگاهی او برگردد. در قیاس با عنوان اصلی، عنوان فرعی‌ای که در ویراست دوم اضافه شده (*یونانی‌گری و بدبینی*) به نحو آشکارتری اولین کتاب منتشرشده‌ی نیچه را با دغدغه‌های فلسفی مداوم او مرتبط می‌سازد.

ایده‌ای که مخصوصاً از *زایش تراژدی* استنتاج شده و احتمالاً بیش از همه در قرن بیستم اثرگذار بوده مفهوم امر «دیونوسوسی» و نقش آن در زندگی انسان است، یعنی این دیدگاه که نیروهای نابودگر و اصلاً هرج‌ومرج‌آفرین بخشی از وجود ما هستند (نباید آن‌ها را به دیگری اهریمنی نسبت داد) و لذتی که از آن‌ها می‌بریم واقعی است و نباید انکارش کرد. نمی‌توان این محرک‌ها را به‌سادگی نادیده گرفت یا حذف یا سرکوب یا کاملاً کنترل کرد. همان‌طور که باکائی اورپید نشان می‌دهد، این محرک‌ها به هر حال تأثیر دارند و به رسمیت شناختن آن‌ها صرفاً راهی است که عاقبت آزادشان می‌کند تا خودشان را با نیرو و ویرانگری و ناعقلانیت خاصی متجلی کنند. از جهتی فرهنگ بالاتر متکی به سازگار شدن با آن‌ها است، اما این صرفاً بدین معنی نیست که آن‌ها را آزاد

بگذاریم تا خودشان را مستقیم و تعدیل نشده به نمایش بگذارند. میگساری دیونوسوسی ابتدایی، تراژدی آتنی نیست و از این حیث ابداً صورتی از «فرهنگ فاخر» هم نیست، هرچند تراژدی از حیثی دنباله‌ی میگساری است. ایجاد فرهنگ فاخر هم مستلزم به رسمیت شناختن وجود امر دیونوسوسی است هم مستلزم هم‌پیمان ساختن آن با چیزی که نیچه به آن می‌گوید «آپولون» و چیزی که به آن می‌گوید «هیولای سقراط». فرهنگ‌های مختلف شیوه‌های مختلفی هستند برای مذاکره و باز مذاکره درباره‌ی شرایط این «پیمان»، که احتمالاً فرایندی است بی‌پایان.

مطالعه‌ی نیچه‌ی بعدی سبب شده که ما به شکل کاملاً موجهی نسبت به استفاده‌ی غیرانتقادی از مفهوم پیشرفت ظنین باشیم، اما به نظر من تلاش دنیای مدرن برای هضم کردن یا دست‌کم تشریح نظرات اولیه‌ی نیچه درباره‌ی امر دیونوسوسی صرفاً نمونه‌ی دیگری از سیر تصادفی تاریخ نیست، بلکه تحولی کاملاً پیشروانه است، که البته سخت است دقیقاً مشخص کنیم منظور از آن چیست. اگر آن‌طور که خود نیچه تصور می‌کرد، فلسفه اصلاً پرسیدن پرسش‌های مهمی باشد که به ذهن هیچ‌کس دیگری خطور نکرده باشند، پس آغاز به پرسیدن پرسش‌هایی که او در *زایش تراژدی* مطرح کرده نشانه‌ی اهمیت نیچه به عنوان یک فیلسوف است.

ریموند گویس