

دانلود
کتاب



زایش تراژدی

نویسنده : فریدریش نیچه

فریدریش ویلهلم نیچه

زایش تراژدی

از روح موسیقی

یا

«یونان‌گروی و بدبینی»

ترجمه:

رؤیا مُنجم

تلاشی برای انتقاد از خود

۱

هرآنچه در این کتاب پُرسش برانگیز نهفته باشد، می‌بایست پُرسشی استثنایی، پُر معنا و فریبنده و از این لحاظ عمیقاً مشخص باشد؛ زمان نگارشش، که علی‌رغم آن به رشته تحریر درآمد - روزهای پُرمیجان جنگ ۱۸۷۱ - ۱۸۷۰ فرانسه - پروس - گواه آن است - مادامی که نبرد وورث (Wörth) در سراسر اروپا در غلبان بود، اندیشنده *muser* و معمادوستی که قرار بود پدر این کتاب شود، جایی در گوشه آلباین نشسته و در حالی که در اندیشه و معما فرو رفته بود، و در نتیجه بسیار دل‌نگران و با وجود این، خالی از نگرانی، اندیشه‌های خویش را درباره یونانی‌ها به‌روی کاغذ می‌آورد - مغز و اندرون کتابی غریب و تقریباً دسترس‌ناپذیر که حال باید این پیشگفتار (پس‌گفتار) مربوطه را بدان افزود. چند هفته دیرتر - که خود او را نیز می‌شد در زیر دیوارهای متین Metz در حالی یافت که هنوز در عقد علامت سؤالی بود که پس از به قول معروف «شادی آفرینی» یونانی‌ها و هنر یونان قرار داده بود، سرانجام، در آن ماه زرفترین بلا تکلیفی که درباره پیمان صلح در ووسای گفتگو می‌شد، او نیز، با خود به صلح رسید و سرانجام از یک ناخوشی که در جبهه بدان مبتلا شده بود، بهبود یافت و طرح نهایی زایش تراژدی از روح موسیقی را کامل کرد - از موسیقی؟ موسیقی و تراژدی؟ یونانی‌ها و موسیقی تراژدی؟ یونانی‌ها و هنر بدبینی؟ این بهترین گونه به اثبات رسیده، این زیباترین و حسادت‌برانگیزترین گونه انسانیت تا به امروز، آنهایی که برای فریفتن ما به‌سوی زندگی، با استعدادترین هستند، یعنی یونانی‌ها - پس

چگونه؟ از میان تمامی مردمان، آنها باید به تراژدی نیاز می‌یافتند؟ حتی بیش از آن - به هنر؟ به چه علت - هنر یونان؟

حدس می‌زنید که علامت سؤال بزرگ که به ارزش هستی مربوط می‌شود، به این ترتیب کجا گذاشته شد. آیا بدینی الزاماً نشانه انحطاط، از هم پاشیدگی، تجزیه، غرایز خسته و ضعیف است - چنان که زمانی در هند بود و اکنون، چنین به نظر می‌رسد که در میان ما انسانها و اروپایی‌های «مدرن» است؟ آیا چیزی به اسم بدینی نیرو وجود دارد؟ گرایش روشنفکرانه به سوی سخت، مهیب، پلید، پُر مشکل هستی، که با نیک - بود، وفور تندرستی، سرشاری هستی برانگیخته می‌شود؟ آیا رنج بردن از درست همین سرشاری ممکن است؟ شهادتی تیزبین، که بفرید و وسوسه کند، و مشتاقانه بخواهد که هراس‌انگیز دشمنش باشد، دشمنی ارزشمند که در مقابلش بتوان نیروی خود را آزمود؟ با ارزش، که در مقابلش می‌توان نیروی خود را آزمود، به سوی خویش می‌طلبید؟ معنای «هراس» را از چه کس می‌توان آموخت؟ اهمیت و معنای اسطوره تراژیک در میان یونانی‌های بهترین، نیرومندترین، به شهادت‌ترین دوره چیست؟ و پدیده مهیب دیونیزوسی و زاده آن - تراژدی - چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ - و بار دیگر: [معنای] آنچه که باعث مرگ تراژدی شد - سقراط‌گروی اخلاق، دیالکتیک، میانه‌روی و شادی‌آفرینی انسان نظری - آیا نمی‌شود؟ که همین نفس سقراط‌گروی، نشانه انحطاط، خستگی، بیماری، تجزیه پُر هرج و مرج غرایز باشد؟ و «شادی‌آفرینی یونانی» یونانی‌های متأخر - پس درخشش (afterglow) آفتاب غروب کرده؟ قاطعیت اپیکوری در مقابل بدینی - پرهیز صرف دردمند [نیست]؟ و نفس علوم، علوم ما - به درستی اهمیت و معنای هر علمی، اگر به صورت نشانه زندگی دیده شود، چیست؟ برای چه - و هنوز بدتر، از چه رو - کل علوم؟ داستان چیست؟ آیا قاطعیت علمی بودن نسبت به همه چیز نوعی ترس از بدینی و فرار از آن نمی‌تواند باشد؟ آخرین دستاویز زیرکانه در مقابل - حقیقت؟ و به زبان اخلاق، نوعی بزدلی و ناراستی؟ به زبان غیراخلاقی، حيله و نیرنگ؟ آه، ای سقراط، سقراط، آیا این راز تو نمی‌توانست باشد، آه، ای طنزگوی معمابرانگیز آیا این - طنز تو نمی‌توانست باشد؟

در آن زمان چیزی که دستگیرم شد، نکته‌ای هراس‌انگیز و خطرناک، مسأله‌ای شاخدار اما الزاماً نه [شاخهای] گاو، به هر حال مسأله‌ای ناز - امروز باید بگویم مسأله نفس علوم بود، برای نخستین بار علوم، به صورت مسأله‌ای مشکل‌برانگیز و قابل پرسش، در نظر گرفته شد. اما کتابی که در آن، دلاوری و شک و تردید جوانی من، راه خروجی یافت - چه کتاب غیرممکنی باید از تکلیفی چنین نامتجانس با جوانی، پدیدار می‌شد! بساخته از توده‌ای تجارب ناپخته بیش از اندازه سبز^۱، تمامی بسیار نزدیک به کرانه‌های ارتباط^۲، عرضه شده در زمینه هنر - چرا که مسأله علم رانمی‌توان در زمینه علم باز شناخت - شاید کتابی برای هنرمندانی که دارای ذوقی تحلیلی و پس‌نگرانه نیز هستند (به کلامی دیگر، گونه استثنایی هنرمند که آدمی باید برای یافتنش دست به جستجوی گسترده بزند و در واقع پروای چنین جستجویی را هم ندارد)، کتابی سرشار از نوآوریهای روان‌شناسانه و رازهای هنرمند، همراه با متافیزیک هنرمند در پس زمینه، اثری متعلق به جوانی سرشار از حال و هوای بی‌باکانه جوانی، خلق و خوی جوانی، مستقل، به شکل جورانه‌ای متکی به خود، حتی در جایی که به نظر می‌رسد در مقابل قدرتمندی و در برابر آزادگی و حرمت شخصی، سر فرود می‌آورد، در کل کتابی درجه یک، به هر مفهوم ناپسند آن عنوان نیز. با وجودی که به نظر می‌رسد مسأله با کهنسالی هم‌گوهر است، اما تمامی عیوب جوانی، «پُرگویی» و «طوفان و فشار روحی» (استرس) را در خود دارد، از سوی دیگر، با در نظر گرفتن موفقیتش (به‌ویژه در ارتباط با هنرمند بزرگی که خطاب به او، بسان یک گفتگو نوشته شده، [یعنی] ریچارد واگنر)، کتابی به اثبات رسیده است، منظور کتابی است که به هر صورت بهترین «اذهان زمانه»^۳ را خرسند ساخت. از این

۱. سبز به معنای خوش‌آیند و فریبنده، سرشار از زندگی، سرزندگی علی‌رغم گذشت زمان، به شکل فزاینده‌ای گسترده و منصفانه، جوان نیز هست. - م. ف.

۲. در ترجمه فوناسیس گولفینگ از این اثر، غیرقابل انتقال از طریق ارتباط ترجمه شده است. م. ا.

۳. اشاره به سطرهایی از شیلر در *Wallenstein's Lager*: «آن‌کس که بهترین اذهان زمانه را خرسند

نظر، بهراستی باید با قدری ملاحظه و سکوت با آن برخورد شود. با وجود این، نمی‌خواهم این اندیشه را کاملاً سرکوب کنم که اکنون تا چه اندازه ناخوش آیند به‌نظر می‌رسد، تا چه اندازه اکنون، پس از گذشت شانزده سال، غریب می‌آید — در مقابل چشمانی بس سالمندتر، صدها بار مطالبه‌گرتر، اما به هیچ‌رو نه سردتر که با تکلیفی که این کتاب پرنهور، جرئت کرده برای نخستین بار به آن پردازد: نگریستن به علوم از چشم انداز هنرمند، اما به هنر از چشم انداز زندگی، بیگانه‌تر شده.

۳

دوباره می‌گویم: امروز آن را کتابی غیرممکن می‌یابم: از نظر من بد نوشته شده، سنگین و شرم‌آور است، از جنون تصویر و آشفستگی تصویر برخوردار است، احساساتی است، در جاهایی تا حد زن‌صفتانه‌ای شیرین، از لحاظ وزن (*tempo*) ناهموار، بدون تمایلی به پاکی منطقی، بسیار آموزگارانه، و بنابر این نسبت به شواهد اهانت‌آمیز، نسبت به مناسب بودن^۱ شواهد، حتی بی‌اعتماد، کتابی برای رازآموختگان، «موسیقی» برای کسانی که خود را وقف آن کرده‌اند، کسانی که برای شروع بر مبنای تجارب مشترک و از لحاظ زیبایی‌شناسی نادر، از نزدیک با یکدیگر خویشی دارند، «موسیقی» به معنای نشانه‌بازشناسی تمامی خویشان نزدیک در *artibus* کتابی گستاخ و حماسی که از همان آغاز، در جستجوی خارج گذاشتن *profanum vulgus*^۲ «تحصیل کرده»، حتی بیشتر از [حذف] «توده» یا «مردم» بود. با وجود این، تأثیر کتاب ثابت کرد و ثابت می‌کند که برای یافتن حماسه‌سرایان — هم‌نوع و فریفتن آنها به‌سوی مسیرهای نهانی جدید و مجالس رقص، مهارت داشته.

ساخته، برای همیشه زیسته است. م.ا.

۱. *propriety* به معنای مناسبت بودن، سازگار بودن، کاربرد داشتن، مقتضی، قابل توصیه و ... که

۲. هنرها، م.ا.

همگی در اینجا مصداق دارند. م.ا.

۳. جمعیت کفرآمیز، م.ا.

آنچه در اینجا تجلی یافت به هر حال صدایی غریب بود - که با حس کنجکاوی و انزجار مشابهی فاش شد - هر روی «خدایی» هنوز «ناشناخته» که خود را هنوز برای مدتی در زیر کلاه پژوهشگر، در زیر قوه جاذبه و لطیفه گویی دیالکتیکی بیمار آلمانی، حتی در زیر بلای ناپسند و انگرایی، پنهان نگاه می داشت. در اینجا روحی با نیازهای غریب و هنوز بی نام وجود داشت. حافظه ای از هم شکفته با پرسش ها و تجربه ها، چیزهای پنهان و پوشیده ای که چیزهایی را پنهان می داشت که در دنباله اش نام دیونیزوس به صورت علامت سؤالی دیگر افزوده شده بود. آنچه در اینجا سخن می گفت - همان طور که نه بدون شک و شبهه، فاش شد - چیزی شبیه به جانی رازآمیز، کم و بیش به سان حوریان زیبای ملازم دیونیزوس بود که با دشواری و لکنت سخن می گفت، شاهکاری از اراده، گویی به زبانی بیگانه کم و بیش نامصمم از این لحاظ که آیا باید به بیان خود بپردازد یا خود را پنهان بدارد. این «جان نو» - به جای سخن گفتن - باید آواز می خواند! چیزی که می بایست در آن زمان می گفتم - زهی افسوس که جرئت نکردم در مقام یک شاعر آن را به زبان آورم: شاید توانش را داشتم. یا حداقل در مقام یک واژه شناس: عاقبت، حتی امروزه، این واژه شناسان هستند که باید عملاً همه چیز را در این رشته کشف کنند و بیرون کنند! مهمتر از هر چیز، این مسأله را که در اینجا مسأله های وجود دارد، یونانی ها، مادامی که پرسش «دیونیزوسی چیست؟» بی پاسخ بماند، مانند همیشه کاملاً درک ناپذیر و تصور ناپذیر باقی خواهند ماند.^۲

۱. در ۱۸۹۰، هنگامی که نیچه چشم بر جهان فرومی بندد، اشتفان گئورگ، برجسته ترین شاعر آلمانی نسل خود، پس از ریلکه، شعری درباره «نیچه نوشت که با این سطور پایان می یابد: «این روح نو، به جای سخن گفتن، باید آواز می خواند.» در صورت علاقمندی به کل شعر گئورگ، نگاه کنید شاعر آلمانی - مجموعه اشعار دو ریانه (نیویورک، کتابخانه نوین، ۱۹۹۳) م. ۱.

۲. مفهوم دیونیزوسی در زایش با مفهومی که نیچه دیرتر از آن در ذهن داشت، تفاوت دارد. او ابتدا این اصطلاح را برای نمادپردازی گرایش هایی معرفی کرد که در جشن های دیونیزوس تجلی می یافت، و دیونیزوسی را در مقابل آپولونی قرار می داد. اقتدار اندیشه های بعدی او، دیونیزوسی معادل به کارگیری خلاقانه شیفتگی ها و تأیید زندگی علی رغم رنج است - همان طوری که برای پرایرنهاد دیونیزوسی، به صورتی که در ابتدا ادراک می شد، آپولونی قرار داشت - و یا نفی زندگی و ریشه کن

۴

براستی دیونیزوسی چیست؟ - این کتاب به این پرسش پاسخ می‌دهد: کسی سخن می‌گوید «که می‌داند» راز آموخته و رهرو ایزدش. اکنون شاید باید با پروای بیشتر و شیوایی کمتر درباره چنین پرسش روان‌شناسانه دشواری نظیر پرسشی که به سرچشمه تراژدی در نزد یونانی‌ها مربوط می‌شود، سخن گویم. رابطه یونانی با درد و میزان حساسیت‌اش، رابطه‌ای بنیادی است: آیا این رابطه ثابت ماند؟ یا به شکلی ریشه‌ای تغییر کرد؟ پرسش این است که آیا ریشه شود و اشتیاق پیوسته نیرومندترش برای زیبایی، جشن و سرور، لذت‌ها، مناسک نو، در گونه‌ای کمبود، محرومیت، مایخولیا، و درد نهفته بود؟ اگر فرض کنیم که چنین باشد - و پریکلس (یا توسیدیدس *Thucydides*) در خطابه مهم تدفین همین را القاء می‌کند - آنگاه چگونه باید سرچشمه اشتیافی متضاد، اشتیاق برای زشتی را، که از لحاظ زمانی پیش از آن تکامل یافته بود توضیح داد؟ یعنی تمایل قابل ملاحظه^۱ و سازش‌ناپذیر یونانی‌های کهن‌تر به بدبینی، به اسطوره تراژیک، به تصویر هرآنچه در زمینه هستی است و هراس‌انگیز، پلید، معماآمیز، مخرب و مهلک است؟ آنگاه سرچشمه تراژدی چه می‌تواند باشد؟ شاید شادی، نیرو، طغیان تندرستی، سرشاری بیش از اندازه عظیم؟ و آنگاه، به زبان فیزیولوژیکی، اهمیت و معنای جنونی که سرچشمه رشد و تکامل هنر تراژیک و کمیک است - جنون دیونیزوسی چیست؟ اکنون چه؟ آیا جنون نمی‌تواند ناگزیر نشانه تجزیه، انحطاط، و مرحله‌نهایی فرهنگ باشد؟ آیا - و این پرسش برای روانکاوان است - چیزی به نام روان‌نزدندی سلامتی، جوانی و طراوت جوانی وجود دارد؟ آن‌هم - نهاد ایزد و بز در ساتیر به چه چیز اشاره دارد؟ چه

کردن شیفتگی‌ها از جانب مسیحیت مقابله می‌شد. در شامگاه پتان که در ۱۰۸۸ نوشته شد، جهان‌بینی گونه پیر می‌تواند به این ترتیب دیونیزوسی نامیده شود (بخش ۴۹، م.ا).

۱. واژه انگلیسی *good* است که نزدیک به حداقل ۱۵ معنای نسبتاً متفاوت، از سودمند، خوش‌آیند، بارور گرفته تا جذاب، محترم، رضایت‌بخش، کاملاً کافی و ... است که بسیاری از آنها در اینجا می‌تواند کاربرد داشته باشد. در ترجمه فرانسیس گولفینگ تمهید جدی ترجمه شده است. م. ف.

تجربه‌ای از خود، چه انگیزشی، یونانی را واداشت تا هواخواه دیونیزی و بشر خاستگاهی را یک نیمه‌انسان - نیمه بز ادراک کند؟ و در مورد سرچشمه همسرایی تراژدیک؛ آیا آن سده‌هایی که در آن جسم یونانی شکوفا شد و جان یونانی از تندرستی به جوش و خروش درآمد، با وجدهای همه گیر، رؤیایی‌ها^۱ (visions) و توهماتی آشنا بوده که کل اجتماعات و گروه‌های شرکت‌کننده در مناسک، در آنها سهیم می‌شدند؟ حالا چه؟ آیا یونانی‌ها، دقیقاً در وفور جوانی خود، تمایل به تراژ - داشتند و بدین بودند؟ با استفاده از یکی از عبارتهای افلاطون، آیا این دیوانگی بود که بزرگترین برکت را برای یونان به ارمغان آورد؟ از سوی دیگر، آیا این امکان وجود دارد که یونانی‌ها، دقیقاً در دوران انحلال و ضعف، پیوسته خوشبین تر، سطحی تر و نمایشی تر histrionic شده باشند - برای منطق و منطقی کردن جهان، پُر حرارت تر و به این ترتیب «شادمانه تر» و «علمی تر»؟ اکنون چه؟ آیا امکان دارد که علی‌رغم تمامی «پنداره‌های نوین» و تعصبات سلیقه دموکراتیک، پیروزی خوشبینی، استیلای تدریجی عقلانیت، سودانگاری (Utilitarianism) عملی و نظری، به اندازه نفس دموکراسی که در همان زمان رشد یافت، همه، نشانه‌های انحطاط نیرو، کهنسالی در شرف وقوع، و خستگی فیزبولوژیکی باشد؟ اینها و نه بدینی؟ آیا اپیکور - دقیقاً به دلیل دودمندی - یک خوشبین نبود؟

روشن است که آنچه بر دوش این کتاب سنگینی می‌کرد، مجموعه‌ای از پرسش‌های سخت و مهم بود. اجازه دهید دشوارترین پرسش را نیز به آن بیفزاییم. اهمیت و معنای اخلاق، از چشم انداز زندگی، چیست؟

۵

در همان پیشگفتاری که ریچارد واگنر را مخاطب قرار می‌دهد، هنر و نه اخلاق،

۱. شامل خواب‌نما شدن نیز می‌شود.

۴

براستی دیونیزوسی چیست؟ - این کتاب به این پرسش پاسخ می‌دهد؛ کسی سخن می‌گوید که می‌داند، راز آموخته و رهرو ایزدش. اکنون شاید باید با پروای بیشتر و شیوایی کمتر درباره چنین پرسش روان‌شناسانه دشواری نظیر پرسشی که به سرچشمه تراژدی در نزد یونانی‌ها مربوط می‌شود، سخن گویم. رابطه یونانی با درد و میزان حساسیت‌اش، رابطه‌ای بنیادی است: آیا این رابطه ثابت ماند؟ یا به شکلی ریشه‌ای تغییر کرد؟ پرسش این است که آیا ریشه شور و اشتیاق پیوسته نیرومندترش برای زیبایی، جشن و سرور، لذت‌ها، مناسک نو، در گونه‌ای کمبود، محرومیت، مالیخولیا، و درد نهفته بود؟ اگر فرض کنیم که چنین باشد - و پریکلس (یا توسیدیدس *Thucydides*) در خطابه مهم تدفین همین را الهام می‌کند - آنگاه چگونه باید سرچشمه اشتیاقی متضاد، اشتیاق برای زشتی را، که از لحاظ زمانی پیش از آن تکامل یافته بود توضیح داد؛ یعنی تمایل قابل ملاحظه^۱ و سازش‌ناپذیر یونانی‌های کهن تر به بدبینی، به اسطوره تراژیک، به تصویر هرآنچه در زمینه هستی است و هراس‌انگیز، پلید، معماآمیز، مخرب و مهلک است؟ آنگاه سرچشمه تراژدی چه می‌تواند باشد؟ شاید شادی، نیرو، طغیان تندرستی، سرشاری بیش از اندازه عظیم و آنگاه، به زبان فیزیولوژیکی، اهمیت و معنای جنونی که سرچشمه رشد و تکامل هنر تراژیک و کمیک است - جنون دیونیزوسی چیست؟ اکنون چه؟ آیا جنون نمی‌تواند ناگزیر نشانه تجزیه، انحطاط، و مرحله نهایی فرهنگ باشد؟ آیا - و این پرسش برای روانکاوان است - چیزی به نام روان‌نژندی سلامتی، جوانی و طراوت جوانی وجود دارد؟ آن‌هم - نهاد ایزد و بُز نر در ساتیر به چه چیز اشاره دارد؟ چه

کردن شیفتگی‌ها از جانب مسیحیت مقابله می‌شد. در شامگاه بتان که در ۱۵۸۸ نوشته شد، جهان‌بینی گوته پیر می‌تواند به این ترتیب دیونیزوسی نامیده شود (بخش ۴۹). م.ا.

۱. واژه انگلیسی *good* است که نزدیک به حداقل ۱۵ معنای نسبتاً متفاوت، از سودمند، خوش‌آیند، بارور گرفته تا جذاب، محترم، رضایت‌بخش، کاملاً کافی و ... است که بسیاری از آنها در اینجا می‌تواند کاربرد داشته باشد. در ترجمه فرانسیس گولفینگ تعهد جدی ترجمه شده است. م. ف.

تجربه‌ای از خود، چه انگیزشی، یونانی را واداشت تا هواخواه دیونیزی و بشر خاستگاهی را یک نیمه‌انسان - نیمه بز ادراک کند؟ و در مورد سرچشمه همسرایی تراژدیک: آیا آن سده‌هایی که در آن جسم یونانی شکوفا شد و جان یونانی از تندرستی به جوش و خروش درآمد، با وجدهای همه گیر، رؤیابینی‌ها^۱ (visions) و توهماتی آشنا بوده که کلّ اجتماعات و گروه‌های شرکت‌کننده در مناسک، در آنها سهیم می‌شدند؟ حالا چه؟ آیا یونانی‌ها، دقیقاً در وفور جوانی خود، تمایل به تراژ - داشتند و بدین بودند؟ یا استفاده از یکی از عبارتهای افلاطون، آیا این دیوانگی بود که بزرگترین برکت را برای یونان به ارمغان آورد؟ از سوی دیگر، آیا این امکان وجود دارد که یونانی‌ها، دقیقاً در دوران انحلال و ضعف، پیوسته خوشبین تر، سطحی تر و نمایشی تر histrionic شده باشند - برای منطق و منطقی کردن جهان، پُر حرارت تر و به این ترتیب «شادمانه تر» و «علمی تر»؟ اکنون چه؟ آیا امکان دارد که علی‌رغم تمامی «پنداره‌های نوین» و تعصبات سلیقه دموکراتیک، پیروزی خوشبینی، استیلای تدریجی عقلانیت، سودانگاری (Utilitarianism) عملی و نظری، به اندازه نفس دموکراسی که در همان زمان رشد یافت، همه، نشانه‌های انحطاط نیرو، کهنسالی در شرف وقوع، و خستگی فیزیولوژیکی باشد؟ اینها و نه بدبینی؟ آیا اپیکور - دقیقاً به دلیل دردمندی - یک خوشبین نبود؟

روشن است که آنچه بر دوش این کتاب سنگینی می‌کرد، مجموعه‌ای از پرسش‌های سخت و مهم بود. اجازه دهید دشوارترین پرسش را نیز به آن بیفزاییم. اهمیت و معنای اخلاق، از چشم‌انداز زندگی، چیست؟

۵

در همان پیشگفتاری که ریچارد واگنر را مخاطب قرار می‌دهد، هنر و نه اخلاق،

۱. شامل خواب‌نما شدن نیز می‌شود.

«خواست و اراده معطوف به انحطاط»^۱ [به حیرت افتاده‌ام] - کمترین چیزی که می‌توان در این باره گفت این است که نشانه بیماری، خستگی، یأس، فرسودگی و بی‌مایگی مفاکوار زندگی است. زیرا در مقابله با اخلاق (به‌ویژه اخلاق مسیحی یا اخلاق نامشروط) زندگی باید پیوسته و ناگزیر در اشتباه باشد، زیرا زندگی در اصل چیزی غیر اخلاقی است - زندگی که سرانجام در زیر وزن نفرت و نه گفتن ابدی، لگدمال شده، باید به گونه‌ای احساس شود که ارزش خواستن ما را نداشته و در کل بی‌ارزش باشد. اخلاق خود - اکنون چه؟ آیا اخلاق می‌تواند «اراده معطوف به نفی زندگی» باشد، غریزه نهایی انهدام، اصل انحطاط، تنزل و اسراف - آغاز پایان؟ بنابراین این خطرناکترین خطرها؟

با این کتاب بود که غریزه من، مدت‌ها پیش، بر ضد اخلاق به‌پا خواست؛ غریزه‌ای که خود را با زندگی همسو نمود و برای خود، آموزه و ارزش‌گذاری متضادی را برای زندگی کشف کرد - آموزه‌ای تماماً هنرگرایانه و ضد مسیحی. چه نامی می‌توان بر آن نهاد؟ در مقام یک واژه‌شناس و مرد سخن، و تا حدی به شکل اختیاری - چرا که چه کسی می‌تواند ادعا کند که نام حقیقی دجال را می‌داند - آن را به نام ایزد یونانی غسل تعمید دادم؛ و دیونیزوسی نامیدم.

۶

روشن است که با این کتاب، نخست جرات پرداختن به چه مسأله‌ای را به خود می‌دهم؟ اکنون افسوس می‌خورم که در آن روزها هنوز فاقد این شهامت (یا گستاخی؟) بودم که برای چنین دیدگاه‌ها و خطر کردنهایی، به هر ترتیب، زبان فردی خود را داشته باشم - و به جای آن کوشیدم تا با زحمت بسیار و به یاری قالب‌های شوپنهاوری و کانتی، ارزش‌گذاریهای غریب و تازه‌ای را بیان کنم که در اصل با سلیقه و

۱. *Untergang*، که در کتاب اشپنگلر، انحطاط غرب، آمده و قاطعانه تحت تأثیر این بحث نوشته شده است. اشپنگلر خود در پیشگفتار کتابش می‌گوید: «همه چیزش را مدیون گوته و نیچه است.» م.ا.

روح کانت و شوپنهاور بیگانه بودند! شوپنهاور، روی هم رفته، چه نظری درباره تراژدی داشت؟

شوپنهاور در جلد II، ص. ۴۹۵ «جهان به مثابه اراده و مثل»^۱ می گوید: «آنچه که به هر مسأله تراژیک، نیروی بالابرنده خاص خود را می بخشد، این کشف است که جهان و زندگی هرگز نمی تواند باعث رضایت واقعی شود و در نتیجه ارزش عواطف ما را ندارد: همین است که روح تراژیک را می سازد - به کناره گیری می انجامد».

با چه زبان متفاوتی دیونیزوس با من سخن می گفت! تا چه اندازه با این کناره گیری گرای فاصله داشته^۲! اما چیزی به مراتب بدتر در این کتاب وجود دارد، چیزی که اکنون بیش از پوشیده نگاه داشتن و ضایع کردن حس های ناگوار (*premonitions*) دیونیزوسی با قالب های شوپنهاوری، افسوسش را می خورم: از جمله افسوس این مسأله را که فرّ و شکوه مسأله یونان را به صورتی که در مقابل چشمانم ظهور می کرد، با معرفی نوین ترین مسائل، قیاه کردم. از اینکه به چیزهایی امید بستم که جایی برای امید بستن نداشتند، به چیزهایی که به روشنی به پایان و هدفی اشاره داشتند! از اینکه بر مبنای موسیقی مؤخر آلمانی، درباره «روح آلمانی»، گویی که حتی در همان زمان، روند کشف و یافتن دوباره خود را می گذارند، هیاهو به پا کردم، یعنی در زمانی که هنوز از دوره ای که آهنگ استیلا بر اروپا و نیروی هدایت اروپا^۳ را داشت، دیری نمی گذشت، و هنوز سرگرم تهیه متون مقدس و کناره گیری (*abdication*) برای همیشه بود؛ سرگرم گذار خود به میانحالی همسطح جویانه، دموکراسی و «ایده های نوین» تحت لوای پُر شکوه بنیانگذاری یک دیش.

به راستی، در این میان آموختم که این «روح آلمانی» را بدون امید یا بخشایش در

1. *Welt als Wille und Vorstellung* ed. Julius Frauenstadt (Leipzig, F.A. Brockhaus) (1973)

۲. ترجمه آر. بی. هالدین و جی. کمپ و با نام جهان به مثابه اراده و مثل (لندن، کگان پل، ۱۹۰۷).

۳. اشاره ای است به دوران گوته، یعنی زمانی که آلمان، در اوج فرهنگی خود و حسیض سیاسی بود. کل این بند، مفهوم «اراده معطوف به چیره جویی» و «اراده معطوف به قدرت» نیچه را به نمایش می گذارد.

نظر بگیریم؛ و همچنین [متوجه باشم که] موسیقی معاصر آلمان تا مغز استخوان احساساتی‌گروی (رمانتیسیم) و غیر یونانی‌ترین شکل ممکن هنر است - از این گذشته، سمی درجه یک برای اعصاب است، با خطری مضاعف برای مردمی که عاشق باده‌نوشی هستند و فقدان وضوح را به منزله فضیلت، گرامی می‌دارند، زیرا دارای کیفیت مضاعف ماده مخدری است که هم مستی آور است و هم مه را می‌پراکند.

بی‌تردید، جدا از تمامی امیدهای شتاب‌آلود و به‌کارگیری نادرست [آن نظرات] در مورد مسائل روز که نخستین کتابم را با آنها تباه کردم، هنوز علامت سؤال دیونیزوسی بزرگی که مطرح کردم برجاست - درباره موسیقی نیز: موسیقی چگونه باید باشد که دیگر مانند موسیقی آلمان، سرچشمه رُمانتیک نداشته باشد - بلکه دیونیزوسی [باشد]؟

۷

اما، آقای عزیز، اگر کتاب شعار رُمانتیک نیست، پس در جهان به چه چیز می‌توان رُمانتیک گفت؟ آیا نفرت ژرف نسبت به «اکنون»، نسبت به «واقعیت» و «ایده‌های نوین» می‌تواند بیش از آنچه شما در مابعدالطبیعه هنرمندان خود آن را به‌پیش برید، به‌پیش برده شود؟ باور آوردن عنقریب به هیچ، باور آوردن عنقریب بیشتر به شیطان تا به «اکنون»؟ آیا این صدای بم ژرف خشم و شهوت برای نابودی نیست که در زیر هر هنر کلامی چند صدایی و اغوای گوش، و قاطعیت خشم‌آلود نسبت به هر آنچه که «اکنون» است، شنیده می‌شود، خواست و اراده‌ای که چندان از نیست‌انگاری (Nihilismus) عملی دور نیست و به‌نظر می‌رسد که می‌گوید: «عنقریب مگذار حقیقت چیزی جز آنچه (دال‌بر) درست بودن موضع توست، جز آنچه [دال‌بر] اثبات حقانیت توست، باشد».

گوش بسیار، بدبین عزیز و ای کسی که از هنر، خدا ساخته‌ای، اما با گوشهای باز،

گوش بسیار به قطعه واحدی از کتاب خود - به قطعه نه خالی از فصاحت ازدها - کش که آوای پُردسیسه فلوتزن را برای گوشها و دلهای جوان به ارمغان می آورد.^۱ اکنون چه؟ آیا این همان کیش نمونه وار رمانتیک ۱۸۳۰ نیست که زیر پوشش بدبینی ۱۸۵۰ پنهان شده؟ حتی قطعه نهایی (فیال) رمانتیک همیشگی به گوش می رسد - شکستن، گسیختن، بازگشتن، فروپاشیدن در برابر ایمان قدیمی، در برابر ایزد قدیمی. اکنون چه؟ آیا کتاب بدبینانه تو خود یک قطعه یونانی گرایی و رمانتیک گرا نیست؟ آیا خود چیزی به همان اندازه مستی آور و مه آلودکننده، به هر حال یک مخدر، حتی قطعه ای موسیقی، موسیقی آلمانی نیست؟ اما گوش کن:

«بیا نسل آتی را با چنین تهوری در بصیرت، چنین تمایل شدید قهرمانانه نسبت به عظمت مجسم کنیم؛ بیا جهش دلاورانه این ازدها کش ها را مجسم کنیم، بی باکی پُرغروری را که با آن به تمامی آموزه های سست عنصر خوشبینی، پشت می کنند تا با «قاطعیت» در تمامیت و سرشاری «بزیند»؛ آیا برای بشر نراژیک چنین فرهنگی، از دیدگاه خودآموزی در جهت جدی بودن و دهشت، ضروری نخواهد بود که هنری جدید، هنر آسایش مابعدالطبیعی را آرزو و تراژدی را به منزله هُلن شایسته خود تمنا کند، و همراه با فاوست بانگ بردارد:

آیا شور و اشتیاق من بر فراز این فاصله نخواهد رفت

و زیباترین شکل را به درون هستی غمی کشاند؟^۲

«آیا ضروری نخواهد بود؟» - نه، سه بار نه! ای رمانتیک های جوان: ضروری نخواهد بود! اما احتمال بسیار دارد که پایانی این گونه داشته باشد، که شما این گونه پایان یابید - از جمله، چنان که نوشته شده «آسایش یافته»، علی رغم تمامی خودآموزی در جهت جدی بودن و دهشت، «از لحاظ مابعدالطبیعه آسایش یافته» - در کل، به همان سان که رمانتیک ها پایان می پذیرند، مانند مسیحیان.

نه! دوستان جوان من، اگر به بیراهه رفته اید و می خواهید بدبین باقی بمانید،

۱. در ترجمه گولفینگ این سطر چنین خوانده می شود، به قطعه شیوا و سرشار از تهنیت های ازدها. کش ها و حبله های موش گیرها که به گوش های معصوم متوسل می شود.

۲. بخش ۱۸ در زیر - م.ا.

نخست باید نخست باید هنر آسایش این - جهانی را بیاموزید، باید خندیدن را بیاموزید، آنگاه شاید، در مقام آدمیانی که می‌خندند، روزی تمامی آسایش‌های مابعدالطبیعی را به‌سوی شیطان گسیل دارید - مابعدالطبیعه را در صفوف نخست، یا به‌زبان هیولای دیونیزیسی که نام زرتشت را بر خود دارد:

«دل‌هایتان را فراز آورید، برادران، فراز تر و فراز تر! و پاهایتان را از یاد مبرید! پاهایتان را نیز بالا ببرید، ای رقصندگان خوب؛ و هنوز بهتر از آن؛ روی سرهایتان بایستید!

«این تاج خنده، این تاج حلقه گل سرخ: من با این تاج، تاجگذاری می‌کنم! من، خود، خنده‌ام را مقدس اعلام می‌دارم. امروز کس دیگری را برای این منظور، به اندازه کافی نیرومند نمی‌یابم.

زرتشت رقصنده، زرتشت سبکیال که با بال‌هایش اشاره می‌کند، آماده پرواز می‌شود، به تمامی پرنده‌ها اشاره می‌کند، آماده و بی‌پروا به شکل سعادت‌آمیزی سبکسر.

زرتشت طالع‌بین، زرتشت خنده‌بین^۱ (*sooth - laughter*)، ناشکیبا نیست، نامشروط نیست، کسی است که عاشق جت و خیز و پرش از پهلوی است: من با این تاج خود را تاجگذاری می‌کنم.

«این تاج خنده، تاج حلقه گل سرخ: به‌سوی شما، برادران، آن را پرتاب می‌کنم. خنده را مقدس اعلام کرده‌ام: ای انسانهای عالتر، بیاموزید - خندیدن را!»

چنین گفت زرتشت، بخش IV^۲

سیلس ماریا، اوبرانگادین - اوت، ۱۸۸۶

۱. در ترجمه گولفینگه زرتشت حقیقت‌گوی خندان. *laughing truthsayer* ترجمه شده است. م.ا.

۲. درباره انسان عالتر، بخش‌های ۱۷-۲۰ به‌عنوان نتیجه با حذف‌های مربوطه. م.ا.

زایش تراژدی از روح موسیقی

پیشگفتاری [خطاب] به واگنر

برای دور نگه داشتن تمامی دودلی‌ها، هیچانها، و سوء تفاهم‌هایی که اندیشه‌های یکی شده در این مقاله به همراه می‌آورد، نظر به شخصیت ویژهٔ عموم زیبایی‌شناس ما، و برای آنکه بتوان این اشارات مقدماتی را نیز به‌روی کاغذ آورد، آن نیز با همان شوق ناشی از اندیشه‌ورزی که بازتابش — تقطیر ساعتی خوب و نشاط‌آور — در هر صفحه‌ای از آن آشکار است، لحظه‌ای را مجسم می‌کنم که تو، دوست بسیار محترم من، این مقاله را دریافت می‌کنی. شاید پس از پیاده‌روی شامگاهی در برف زمستانی، پرومئوس از بند رسته را بر صفحهٔ اول نظاره کنی، نام مرا بخوانی، و بی‌درنگ متقاعد شوی که درونمایهٔ این مقاله هرچه باشد، نویسنده بی‌نزدیک چیزی جدی و آنی برای گفتن دارد؛ همچنین [دریابی] مادامی که مشغول پختن این پنداره‌ها بوده، آنها را با تو در میان می‌گذاشته، گویی که در کنارش حضور داری، و بنابر این تنها آنچه را که با این حضور همخوانی داشته، به‌روی کاغذ آورده است. به یاد می‌آوری که در همان زمان که اثر باشکوه (*Festschrift*) شما دربارهٔ **پتهوون**، در میان هراسها و افراشتگی‌های جنگی که به‌تازگی آغاز شده بود، پا به‌منصهٔ ظهور گذاشت، من نیز خود را برای این تفکرات آماده می‌کردم. با وجود این، هر آن کس که تفکرات مرا با تعارض میان هیچان و وطن‌پرستانه و شور و شوق زیبایی‌شناختی، با تعارض میان جدی بودن دلاورانه و بازی شادی‌آفرین تداعی کند، سخت در اشتباه است: اگر این مقاله را به‌راستی بخواند، در کمال شگفتی درمی‌یابد که در اینجا با چه

مشکل جدی که خاص آلمانهاست روبه‌روست و چگونه آن را به‌عنوان گرداب و نقطه تحول، در کانون امیدهای آلمان قرار می‌دهد.^۱ اما شاید چنین خوانندگانی، جدی گرفتن یک مسأله زیباشناختی را رنجش آور می‌یابند - با این فرض که نمی‌توانند هنر را چیزی بیش از یک مسأله خوش آیند کناری، جرجرنگ به آسانی قابل چشم‌پوشی زنگ‌هایی که «جدی بودن زندگی» را همراهی می‌کند، در نظر بگیرند؛ درست مانند آنکه گویی هیچ‌کس نمی‌داند که در چنین تعارضی با «جدی بودن زندگی»، چه چیز درگیر است. اجازه دهید این خوانندگان «جدی» از این حقیقت که من معتقدم هنر؛ نمایانگر عالی‌ترین وظیفه و فعالیت به‌راستی مابعدالطبیعی این زندگی است، چیزی بیاموزند، از این نظر، آرزو دارم این مقاله را به انسانی تقدیم کنم که جانشین برین من در مسیر خواهد بود.

بازل - پایان سال ۱۸۷۱

فریدریش نیچه

۱. این تصور در بخش ۱۵ نیز تکرار می‌شود. م. ا.

در باره علم زیبایی‌شناسی بسیار می‌توان آموخت، در صورتی که نه صرفاً از طریق استنتاج منطقی، بلکه با قطعیت بلافصل بصیرت دریابیم که رشد مداوم هنر با دوگانگی آپولونی و دیونیزوسی پیوند دارد. درست به همان سان که تولید مثل به دوگانگی جنس‌ها وابسته است و کشاکنی همیشگی را دربر می‌گیرد که تنها به‌شکلی دوره‌ای و متناوب با آشتی و سازش همراه می‌شود. اصطلاح دیونیزوسی و آپولونی را ما از یونانی‌ها وام گرفته‌ایم که رازهای ژرف دیدگاهشان درباره هنر را، بی‌شک نه در قالب مفاهیم، بلکه در پیکره‌های شدیداً واضح ایزدانشان برای اذهان فهمیده و بینا، آشکار می‌کنند. به یاری آپولون و دیونیزوس، دو الوهیت یونانی هنر، درمی‌یابیم که در جهان یونان تضاد عظیمی، از لحاظ سرچشمه و اهداف، میان هنر آپولونی پیکره‌سازی، و هنر دیونیزوسی غیرتصویری (*nonimagistic*) موسیقی وجود داشته است. این دو گرایش^۱ متفاوت، موازی با یکدیگر و در بیشتر مواقع به‌صورتی آشکاراً گوناگون، جریان می‌یابند؛ و پیوسته یکدیگر را به زایش‌های تازه و پُر قدرت‌تر وامی‌دارند، و به تضادی تداوم می‌بخشند که تنها در اثر اصطلاح مشترک

۱. در ویرایش نخستین: «... تضاد سبک: دو گرایش متفاوت در آن به شکلی موازی و در بیشتر مواقع در تعارض با یکدیگر جریان می‌یابد. و...» بیشتر تغییرات در بازبینی ۱۸۷۴ به ناچیزی همین تغییر است (با زیرنویس بعدی مقایسه شود) و بنابر این در صفحات بعدی اشاره‌ای به آنها نخواهیم داشت. این ترجمه مانند ویرایش‌های آلمانی نسخه بازبینی شده نتیجه را دنبال می‌کند. م.ا.

«هنر» به شکلی ظاهری و سطحی به سازش می‌رسند؛ تا سرانجام^۱، در اثر معجزه مابعدالطبیعی «اراده» یونانی‌گرایانه، با یکدیگر ظاهر آجفت می‌شوند، و در راستای این جفت شدن، در نهایت شکلی از هنر — تراژدی آتنی — را می‌آفرینند که به یک اندازه آپولونی و دیونیزوسی است.

برای درک این دو گرایش، ابتدا اجازه دهید آنها را به صورت دو جهان جداگونه هنر رؤیاها و مرستی ادراک کنیم، این پدیده‌های فیزیولوژیکی، تعارضی را به نمایش می‌گذارند که با تقابل آپولونی و دیونیزوسی قابل قیاس است. لوکرتیوس می‌گوید، در رؤیاها بود که پیکره‌های شکوهمند الهی برای نخستین بار در مقابل جان انسانها ظاهر شدند؛ در رؤیاها، شکل بخشنده بزرگ، اندامهای باشکوه، موجودات فوق انسانی را نظاره می‌کرد؛ و شاعر هلنی، اگر درباره رازهای الهام شاعرانه مورد پرسش قرار می‌گرفت، به همان سان مسأله رؤیا را پیش می‌کشید و شاید توضیحی را شبیه به توضیح هانس زاکس در استاد آوازه‌خوان ارائه می‌داد:

وظیفه شاعر دوست من،

خواندن رؤیاها و درک آنهاست.

به نظر می‌رسد حقیقی‌ترین خیال آدمی

در رؤیاها برایمان آشکار می‌شوند:

تمامی شعرها و قافیه‌پردازیه‌ها

چیزی جز تعبیر درست رؤیاها نیستند.^۲

۱. ویرایش نخستین: تا سرانجام، در زمان شکوفایی «اراده» یونانی‌گرایانه، در یکدیگر، می‌آمیزند تا با هم، شکل هنری «تراژدی آتنی» را بیافرینند... م. ۱.

۲. متن اصلی واگنر به صورت زیر است:

Mein Freund, dass grad ist Dichters Werk,

dass er sein Träumen dent undmerk.

Glaub mir, des Menschen Wahrster Wahn

Wird ihm im Traume aufgethan: all Dicktkunst und Poaeterei

ist nichts als Wahrtraum Deuterei.

توهم زیبایی جهانِ رویا که در آفرینش هر انسانی برآستی هنرمند است، پیش‌نیاز تمامی هنرهای قالب‌پذیر (*plastic*) و بخش مهمی از شعر است. در رویاهایمان، از درک بلافصل پیکرها شادی می‌کنیم، تمامی اشکال با ما سخن می‌گویند؛ چیزی بی‌اهمیت یا اضافی وجود ندارد. اما حتی هنگامی که این واقعیت رؤیایی در شدیدترین حالت خویش است، باز هم تا اندازه‌ای از این حسِ باخبریم که نمودی صرف است: حداقل تجربه‌ی من این‌گونه است، و برای پس‌آمدن آن - به‌واقع به‌هنجاری آن - می‌توانم شواهد بسیاری از جمله گفته‌های شاعران را، ذکر کنم.

فیلسوفان، حتی این احساس ناگوار (دلشوره) (*presentiment*) را دارند که واقعیتی که در آن می‌زییم و وجودمان را در آن می‌یابیم، نمود صرف، و واقعیتهای دیگر و کاملاً متفاوت در زیر آن نهفته باشد. شوپنهاور در واقع، توانایی گاه و بیگاه دیدنِ انسانها و اشیاء را به‌مثابه اشباح صرف یا تصاویر رؤیایی، به‌عنوان معیار توانایی فلسفی، مشخص می‌کند. به این ترتیب آدمی که از حسّاسیت زیبایی‌شناسانه برخوردار است، دارای همان رابطه‌ای با واقعیتِ رویاهاست که فیلسوف با واقعیتِ هستی دارد؛ او مشاهده‌گری دقیق و علاقمند است، زیرا این تصاویر تعبیری از زندگی در اختیارش می‌گذارند، و با اندیشیدن درباره‌ی این روندها، به‌خود آموزش زیستن می‌دهد.

فیلسوف، تنها تصاویر دلپذیر و دوستانه را به‌مثابه چیزی از لحاظ جهانی هوشمندانه تجربه نمی‌کند: [تصاویر] جدی، پُر مشکل، اندوهبار، افسرده‌زا، خودداریهای ناگهانی، حیل‌های اتفاق و تصادف، انتظارات پُر اضطراب، به‌طور خلاصه، کل کمندی الهی زندگی. از جمله، دوزخ نیز نه به‌مثابه سایه‌هایی بر دیوار - زیرا او با این صحنه‌ها می‌زیید و رنج می‌برد - بلکه به‌هر حال با شور و حسِ زودگذر توهم، از مقابله می‌گذرند. و شاید بسیاری مانند من به‌یاد می‌آورند که چگونه در میانه‌ی خطرات و هراسهای رویاها، گاه و بیگاه برای تشویق خود که بی‌فایده نیز نبوده، به‌خود گفته‌اند: «فقط یک خواب است! به خواب خود ادامه می‌دهم» همچنین شنیده‌ام که افرادی می‌توانند به‌مدت سه شب یا حتی شب‌های متوالی، رؤیای واحدی داشته باشند - حقایقی که آشکارا نشان می‌دهد که چگونه

درونی‌ترین وجود ما - زمینه مشترکمان، رؤیایها را با لذتی ژرف و ضرورتی شادی‌آور، تجربه می‌کند.

یونانی‌ها، این ضرورت شادی‌آور تجربه رؤیا را در آپولون مجسم می‌کنند: آپولون، ایزد تمامی انرژیهای قالب‌پذیر، در عین حال ایزد پیشگوست. او (چنان‌که ریشه‌شناسی نامش نشان می‌دهد) «یکتای درخشنده»^۱، الوهیت نور، همچنین فرمانروای توهم زیبای جهان درونی خیال است. حقیقت عالی‌تر، کمال یافتگی این حالات در تقابل با جهان نه کاملاً هوشمندانه هر روزی، این خودآگاهی ژرف طبیعت، که در خواب و رؤیا دست به شفا می‌زند و کمک می‌رساند، در عین حال مشابه نمادین قوه پیشگویی‌کننده و هنرها به‌طور کلی است که زندگی را ممکن می‌سازد و به آن ارزش زیستن می‌بخشد. اما باید در تصویر خود از آپولون، آن مرز شکننده‌ای را جای دهیم که تصویر رؤیا نباید از آن بگذرد، در غیر این صورت تأثیری بیمارگونه برجای می‌گذارد (در این حالت نمود صرف ما را چنان می‌فریبد که گویی واقعیت صرف است). باید آن خودداری سنجیده، آزادی از عواطف افسار گسیخته‌تر، آن آرامش ایزد پیکره‌ساز را به یاد داشته باشیم. چشمانش باید «شبه خورشید» باشد که برانزده سرچشمه‌اش است؛ حتی زمانی که خشمگین و کج خلق است، با آن خیال زیبا، مقدس می‌شود. و بنابر این از دیدگاهی می‌توان کلمات شوپنهاور را به‌هنگامی که از انسانی سخن می‌گوید که در حجاب مایا^۲ پیچیده شده است، درباره آپولون به کار برد (*Welt als wille und Vorstellung*, I, ص ۳۴۱۶): «درست به همان سان که دریانورد، در دریایی طوفانی که امواج غول پیکر، از همه‌سو، اوج می‌گیرند و فرومی‌شکنند، و می‌غرند، در قایقی می‌نشیند و به پوست درخت شکننده‌اش

۱. *der Scheinende* واژه‌های آلمانی برای توهم و نمود *Schein* و *Erscheinung* است. م.ا.

۲. واژه سنسکریت که معمولاً توهم ترجمه می‌شود، برای بحث مفصل در این باره، ر.ک. به برای نمونه کتاب مع‌فلسفه هند، ویرایش اس. رادهاکریشنا و چارلز مور (پرینستون، ان. جی. انتشارات دانشگاه پرینستون ۱۹۵۷)، هاینریش زیم، *فلسفه‌های هند*، ویرایش ژوزف کمپبل (نیویورک، مریدین بوکس، ۱۹۵۶)، و هلموت فون گلاسناب *فلسفه هند* (اشتوتگارت، کروئر، ۱۹۴۹)، فهرست.

۳. این اشاره مانند اشاره‌های بعدی به همین اثر، به شخص نیچه تعلق دارد و به ویرایش ۱۸۷۲، ژولیوس فونشتادت اشاره دارد که هنوز یکی از ویرایش‌های استاندارد آثار شوپنهاور است. م.ا.

اعتماد می‌کند، به همان سان نیز انسان منفرد، در هنگامه جهان شکنجه‌ها تحت حمایت^۱ *principium individuationis* و با اعتماد به آن، خموشانه می‌نشیند. در واقع، درباره آپولون می‌توان گفت که ایمان تزلزل‌ناپذیر به این [*principium* اصل] و آسودگی آرام انسانی که در آن پیچیده شده، والاترین تجلی خود را در او می‌یابد؛ و می‌توان شخص آپولون را تصویر شکوهمند و مقدس *individuationis principium* نامید که شادی و فرزاندگی خیال، همراه با زیبایی‌اش، از راه حرکات و چشمان او با ما سخن می‌گوید.

شوپنهاور در همان اثر، هراس سهمناکی را برای ما به تصویر می‌کشد که آدمی را به هنگامی که ناگهان با اشکال شناختی *cognitive* پدیده‌ها لال می‌شود، در چنگ می‌گیرد، زیرا اصل علیت، در یکی از تجلی‌های خود، ظاهراً دچار استثناء می‌شود. اگر وجد سعادت‌آمیزی را که از درونی‌ترین ژرفنای آدمی، در واقع از طبیعت و در لحظه فروپاشی *principium individuationis* به بیرون می‌جوشد، به این هراس بیفزاییم، دیدی اجمالی از سرشت دیونیزوسی می‌یابیم که به کمک قیاس با سرمستی، بیشترین نزدیکی را با آن احساس می‌کنیم.

در سایه افزایش شدت این عواطف دیونیزوسی که یا در اثر خشکسالی خواب‌آوری که آوازهای تمامی انسانها و اقوام ابتدایی از آن سخن می‌گویند، بیدار می‌شوند یا با فرارسیدن پرتوهای بهار که با شادی در رگهای طبیعت جاری می‌شود، هر آنچه ذهنی است، در خود - فراموشی کامل ناپدید می‌گردد. در سده‌های میانی آلمان نیز، گروه‌های آوازخوان و رقصنده، که شمارشان پیوسته رو به فزونی بود، تحت همین تکانه دیونیزوسی، شهر به شهر می‌چرخیدند. در این رقصندگان قدیس یوحنا و قدیس وتیوس، همسرایی‌های باکوسی یونانی‌ها را با پیش - تاریختان در آسیای صغیر تا مرزهای بابل و هماغوشی‌های گروهی *Sacaea*^۲، از نو کشف

۱. اصل فردانیت *Principium of individuationis* م.ا.

۲. جشن بابلی‌ها که پنج روز به طول می‌انجامد و مشخصه‌اش تصدیق همگانی بود. گفته می‌شود که در طول این مدت، بردگان بر اربابانشان فرمان می‌راندند و جانبان پیش از اعدامشان که در پایان جشن صورت می‌گرفت، از تمامی حقوق شاهی برخوردار می‌شدند. رجوع شود به *The Oxford*

می‌کنیم. هستند کسانی که از روی کُندذهنی یا بی‌تجربگی، از چنین پدیده‌هایی به همان سان روی می‌گردانند که از «بیماری‌های همه‌گیر» (Folk diseases) [و آن نیز] با نفرت یا ترحمی که از خود آگاهی «سلامت ذهن» خودشان زاده می‌شود. اما تردیدی نیست که چنین اشخاص مفلوک بی‌مایه‌ای، هیچ پنداشتی از این مسأله ندارند که وقتی زندگی پُرفروغ باده‌گسارانِ دیونیزوسی، غرش‌کنان از کنار آنان می‌گذرد، این به‌اصطلاح «سلامت ذهنی‌شان» تا چه اندازه شیخ‌گونه و جسدوار به‌نظر می‌رسد.

در پس جاذبهٔ دیونیزوسی، نه‌تنها اتحادِ میان انسان و انسان از نو تأیید می‌شود، بلکه طبیعت نیز که یا بیگانه و دشمن شده و یا به انقیاد درآمده، بار دیگر آشتی با پسر گمشده‌اش، انسان را، جشن می‌گیرد.^۱ زمین، آزادانه هدایای خود را عرضه می‌دارد و جانوران شکاری سنگ‌ها و بیابانها با آرامش نزدیک می‌شوند. کالسکهٔ دیونیزوس، با گل‌ها و حلقه‌های گل پوشیده شده؛ یوزها و ببرها در زیر یوغ آن گام برمی‌دارند. «آواز شادی»^۲ بت‌هرون را به نقاشی تغییر شکل دهید؛ اجازه دهید قوهٔ تخیلتان، ابعادِ سر فرود آوردن در مقابل خاک و خاشاک از روی خوف و ترس را ادراک کند - آنگاه به دیونیزوسی نزدیک خواهید شد. اکنون برده، بشری آزاد است؛ اکنون تمامی مرزهای مشخص و سخت که ضرورت، هوس یا «پیمان و میثاق گستاخانه» میان انسان و انسان برپا داشته، شکسته می‌شود. اکنون، با آیهٔ آسمانی *gospel* هماهنگی جهانی، همه نه‌تنها خود را با همسایه‌شان یگانه، آشتی و آمیخته می‌بینند، بلکه با خود نیز یکی می‌شوند، گویی حجابِ مایا از هم گسسته و به کناری نهاده شده و رشته‌پاره‌هایش در مقابل یگانگی رازآلود خاستگاهی به پرواز درآمده است.

انسان در آواز و در رقص، خود را به‌مثابه عضوی از اجتماعی عالی‌تر بیان می‌کند؛ چگونگی راه رفتن و سخن گفتن را از یاد برده و می‌رود که در هوا به پرواز، رقص،

(۱م) Classical Dictionary

۱. در زبان آلمانی «پسر مُسرف» (*der Verlorene Sohn*) (پسر گمشده) است. م.ا.

۲. اشاره‌ای است به سرود *An die Freude* (به شادی) اثر فریدریش شیلر که از جانب بت‌هرون در آخرین قطعهٔ سمفونی نهم استفاده شده است. م.ا.

در آید. حرکاتش بیانگر افسون‌زدگی‌اش است. درست به همان سان که در این حال، جانوران به سخن درمی‌آیند، و زمین شیر و عسل تولید می‌کند، از او نیز آواهای فوق‌زمینی ساطع می‌شود: خود را خدا می‌بیند، و بسان ایزدانی که راه رفتنشان را در رویاهایش دیده بود، اکنون دیگر خود افسون زده، به اطراف گام برمی‌دارد. از این پس، دیگر هنرمند نیست، به اثر هنری تبدیل گشته‌است: در این تشنج‌های سرمستی، قدرت هنری کل طبیعت، خود را در عالی‌ترین [شکل] خشنودی از بگانگی خاستگاهی، آشکار می‌کند. پاک‌گوهرترین گل، گرانقیمت‌ترین سنگ مرمر، انسان، در اینجا سرشته و بریده می‌شود، و با آوای ضربه‌های قلم‌دور هنرمند جهانی دیونیزوسی، فریاد راز و رمزهای الوزی (Eleusinian) به صدا درمی‌آید: ای میلیون‌ها، خاکبوسی می‌کنید؟ ای جهان، سازنده خود را حس می‌کنی؟^۱

۲

تا اینجا آپولونی و هم‌وردش دیونیزوسی را به مثابه انرژی‌های هنری در نظر گرفته‌ایم که بدون میانجی‌گری هنرمند انسانی، از نفس طبیعت بیرون می‌زنند، — انرژی‌هایی که در آن تکانه‌های هنر طبیعت به مستقیم‌ترین و بلافصل‌ترین شیوه ارضاء می‌شوند — نخست در جهان تصویری رویاها که کمالشان به نگرش روشنفکرانه یا فرهنگ هنری هیچ موجود واحدی وابسته نیست؛ و سپس به صورت واقعیت سرمست شده که به همان سان، پیش‌ری برای واحد منفرد قائل نیست، بلکه حتی به دنبال نابود کردن فرد است و او را با احساس رازآلود یکتایی، رستگاری می‌بخشد، با رجوع به این حالات هنری بی‌واسطه طبیعت، هر هنرمندی یک «مقلد» است، یعنی یا یک هنرمند آپولونی رویاهاست، یا هنرمند دیونیزوسی وجدها، یا سرانجام — مانند مورد تراژدی یونان — هنرمند رویاها و وجدها، هر دو همزمان است؛ بنابراین شاید بتوان

۱. نقل از سرود مذهبی شیلر، م. ۱.

او را چنین مجسم کرد که تنها و جدا از باده گسارانی آوازه خوان، در سرمستی دیونیزوسی و خود-انکاری رازآلود فرومی رود، و می توان مجسم کرد که چگونه در راستای الهام گرفتن آپولونی از رؤیا، حالت فردی اش، یعنی یکی بودنش با درونی ترین زمینه جهان، در تصویر نمادین رؤیا بر او آشکار می شود.

همین اندازه درباره پیش فرضها و ستیزهای عام کافی است. اکنون اجازه دهید به یونانی ها روی آوریم تا دریابیم این نگرانه های هنر طبیعت تا چه اندازه در آنها تکامل یافته است. به این ترتیب در جایگاهی قرار می گیریم که از آن می توانیم رابطه هنرمند یونانی را با دیرینه الگوهایش که بنابه اصطلاح ارسطویی، «تقلید (محاکات) طبیعت» است، ژرفتر درک و ستایش کنیم. علی رغم تمامی نوشته ها درباره رؤیا و حکایت های بی شمار یونانی ها در این باب، تنها می توانیم از روی حدس و گمان، هر چند با اطمینانی معقول، درباره رؤیاهای آنان سخن گوئیم. اگر قدرت دید آنها را که به شکل تصورناپذیری دقیق و به شکل لغزش ناپذیری قالب پذیر است، همراه با لذت زنده و صریح آنان از رنگ ها در نظر گیریم، به سختی می توانیم از رسیدن به این فرض خودداری کنیم که آنها حتی برای رؤیاهایشان، گونه ای منطق خط و طرح، رنگ و گروه بندی، نوعی توالی تصویری داشته اند (باعث شرمندگی کسانی که دیرتر به دنیا آمده اند) که یادآور ظریف ترین نقش برجسته های آنهاست که کمالشان بی تردید موضع ما را توجیه می کند، [البته] اگر امکان این مقایسه وجود داشته باشد که یونانی های رؤیایی را هومرها و هومر را، یک یونانی رؤیایی بنامیم - به مفهومی ژرفتر از آنچه که بشر نوین، به هنگام سخن گفتن از رؤیاهایش، این خطر را می کند تا خود را با شکسپیر مقایسه کند.

از سوی دیگر، برای ملاحظه شکاف عظیمی که یونانی دیونیزوسی را از برنبر دیونیزوسی جدا می کند، نیازی به حدس و گمان نیست. از تمامی گوشه ها و زوایای جهان باستان - در اینجا سخنی درباره (جهان) نوین نمی گوئیم - از روم تا بابل، می توان به وجود جشن های دیونیزوسی، اشاره کرد، گونه ای که در بهترین حالت، همان رابطه ای را با جشن های یونانی دارند که نیمه بشر - نیمه بز ریش دار (ساتیر) که نام و خواصش را از بز به وام گرفته، با شخص دیونیزوس دارد. کانون توجه این

جشن‌ها، تقریباً در تمامی موارد، هرزگی افراطی جنسی بوده که امواجش، کل زندگی خانوادگی و سنت‌های آسیب‌پذیرش را درهم می‌شکسته؛ وحشی‌ترین غرایز طبیعی، از جمله حتی آن آمیزه هراس‌انگیز شهوت‌پرستی (*sensuality*) و سنگدلی که از نظر من همیشه همان «جوشانده» واقعی «جادوگران» بوده است، [در این میان] از بندرها می‌شدند. با وجود این، یونانی‌ها تا مدت‌ها ظاهراً در مقابل هیجانهای تب‌آلود این جشن‌ها ایمن و محفوظ ماندند، هرچند آگاهی از آنها از تمامی گذرگاه‌های زمینی و دریایی به یونان می‌رسیده؛ زیرا پیکره آپولون، سرشار از غرور، سرگورگون^۱ را به سوی قدرت دیونیزوسی که به شکل غربی ناهنجار بود نگاه می‌داشت - و به واقع نمی‌توانست با قدرتی خطرناکتر روبه‌رو شود. این نگرش آپولون که به شکل شاهانه‌ای نفی‌کننده است در هنر دوریک (*Doric*)^۲، جاودانی شده است.

تضاد میان آپولون و دیونیزوس، زمانی خطرناکتر و حتی غیرممکن شد که تکانه‌های مشابهی سرانجام از ژرف‌ترین ریشه‌های سرشت هلنی، بیرون زد و برای خود گذرگاهی یافت: ایزد دلفی، از راه نوعی آشتی فصلی، اکنون به گرفتن سلاحهای مخرب از دستان دشمن قدرتمند خود راضی بود. این آشتی مهمترین لحظه در تاریخ کیش یونان است. به هر جا نگاه می‌کنیم شاهد انقلابی هستیم که از این پیشامد سرچشمه گرفته است. دو قطب متضاد با یکدیگر آشتی می‌کنند؛ مرزهایی که از این پس باید از جانب هریک مراعات می‌شد، به دقت تعریف، و هدایای ارزش و اعتبار به شکلی دوره‌ای میان آنان مبادله شدند. با وجود این، شکاف میان آنها، در نهایت پُر نشده بود، اما اگر دقت کنیم که چگونه قدرت دیونیزوسی تحت فشار این پیمان

۱. یکی از سه زنی که موهای سرشان مار بوده و هرکس که به آنها نگاه می‌کرد سنگ می‌شد. (فرهنگ آریانپور)

۲. منسوب به دوریا، قدیمی‌ترین سبک معماری در یونان باستان که در سده هفتم ق.م. شکل مشخص و فاطمی به خود گرفت و در سده پنجم ق.م. به خصوص در بنای پانتئون، بیش از پیش تکامل یافت. ستونهای دوریک یونان دارای پایه جداگانه نیست، بدنه عظیم آنها معمولاً ۲۰ شیار دارد و سرستونها ساده است. (دائرةالمعارف مصاحب)

صلح، خود را آشکار ساخت، آنگاه می‌توان در این باده‌گساریهای یونانی‌ها، در مقایسه با (Sacaia) بابلی و رسم برگشت بشر به [قالب] بیر و میمون در میان آنها، اهمیت جشن‌های رهایی جهانی و روزهای تغییر شکل را بازشناخت. با آنهاست که طبیعت برای نخستین بار، روز آزادی (jubilee) هنری خود را به دست می‌آورد؛ با آنهاست که نابودی [principlum individuationis اصل فردانیت] برای نخستین بار، پدیده‌ای هنری می‌شود.

«جوشانده» هراس‌انگیز شهوت‌پرستی و سنگدلی «جادوگران»، بی‌تأثیر می‌شود؛ تنها آمیختگی غریب و دوگانگی عواطف رؤیاییان دیونیزوسی یادآور این پدیده است که درد زاینده شادی است - به همان سان که داروها یادآور سم‌های مرگبارند - و وجد می‌تواند آواهای درد را از دل ما بیرون کشد. در اوج شادی، فریاد وحشت یا زاری آرزومندانه برای از دست داده‌ای بازنیافتنی، به گوش می‌رسد. به نظر می‌رسد که طبیعت در این جشن‌های یونانی، خصیصه‌ای احساساتی^۱ را به نمایش می‌گذارد؛ چنان است که گویی از قطعه قطعه شدنش به افراد منفرد آه می‌کشد. آواز و پانتومیم چنین باده‌گساران دو ذهنی *dually - minded* چیزی نو و بی‌سابقه در جهان هومری یونانی بود؛ و موسیقی دیونیزوسی به‌ویژه دهشت و هراس برمی‌انگیخت. اگر موسیقی، چنان که به نظر می‌رسد، در گذشته به‌مثابه هنر آپولونی شناخته می‌شد، به زبانی دقیق، تنها به دلیل موج ضرب‌آهنگی بود که قدرت شکل‌دهنده‌اش برای بازنمایی حالات آپولونی تکامل می‌یافت. موسیقی آپولون از نظر آهنگ و صدا (*tone*)، ساختمانی دوریکی داشت، اما تنها در آهنگ‌ها و صداهایی که صرفاً القایی بودند، نظیر [صدای] سیتارا^۲ (*Cithara*)، درست همان عنصری که جوهر موسیقی دیونیزوسی (و بنابر این موسیقی در کل را) می‌سازد، با دقت به‌عنوان عنصر غیر آپولونی خارج گذاشته می‌شود - از جمله، قدرت عاطفی آهنگ و صدا، جریان

۱. *Sentimentalisch* (نه *Sentimental*): اشاره‌ای به تقابل پرنفوذی که شیلر بین شعر ساده‌دلانه *naïve* (گوتای) با *Sentimentalische Dichtung* قائل بود.

۲. *Cithara* آلت موسیقی از خانواده چنگ معلق به یونان باستان.. م.ف.

یکپارچه ملودی و جهان مطلقاً غیر قابل مقایسه هارمونی. در دیتیرامب^۱ دیونیزوسی، بشر تا بالاترین مرز تعالی تمامی قوای نمادینش برانگیخته می‌شود، چیزی که تلاشهای سخت برای بیان، هرگز پیش از آن تجربه نکرده بود - نابودی حجاب مایه، یکتایی به صورت جان نژاد و جان طبیعت. جوهر طبیعت اکنون باید خود را به شکلی نمادین بیان کند؛ ما به جهان تازه‌ای از نمادها نیاز داریم؛ و کل نمادگرایی جسم به بازی فراخوانده می‌شود، نه صرفاً نمادانگاری لب‌ها و سیما، و گفتار، بلکه کل پانتومیم رقص، که تمامی اعضا را به حرکتی آهنگین وادار می‌سازد. سپس سایر قدرتهای نمادین ناگهان به جلو فشار می‌آورند، به ویژه قدرتهای نمادین موسیقی. در نواخت، پویایی و هارمونی - برای درک این آزاد شدن جمعی تمامی قدرت‌های نمادین، انسان می‌بایست به آن بلندای خود - انکاری رسیده باشد که ابراز نمادین خود را به یاری تمامی این قدرتها جستجو کند - و بنابر این هراخواهی دیتیرامبی دیونیزوسی، تنها از جانب گروه هم‌سرشت (*peers*) درک می‌شود. با چه تعجبی باید یونانی آپولونی به نظاره او نشسته باشد! با تعجبی که هرچه با این ظن شمشیرکننده که این همه چندان هم با او بیگانه نیست بیشتر آمیخته می‌شود، افزایش بیشتری می‌یافت، در واقع، تنها خود آگاهی آپولونی او بود که مانند یک حجاب، این جهان دیونیزوسی را از دیدش پنهان می‌داشت.

۳

برای درک این مسئله، لازم است که ساختار هنرگرایانه فرهنگ آپولونی را، سنگ به سنگ برداشت تا اساسی که بر آن استوار است، قابل رؤیت شود. پیش از هر چیز

۱. دیتیرامب - نوعی ترانه که در یونان باستان برای ستایش دیونیزوس ساخته و خوانده می‌شد. از قرار معلوم، دیتیرامب که پیش از تراژدی وجود داشته، پایه آن نیز بوده است، پس از پیدایش تراژدی، دیتیرامب خود تکامل یافت. دیتیرامب به وسیله همسرایان خوانده می‌شد، و برخی از جمله‌های آن را رهبر همسرایان به تنهایی آدا می‌کرد. (دایرة المعارف مصاحب)

پیکره‌های باشکوه المپی ایزدان را می‌بینیم که روی سه گوشی شیروانی این ساختار ایستاده‌اند. اعمالشان، که در نقش برجسته‌های باشکوه متصور شده، کتیبه‌های آن را تزئین می‌کند. این حقیقت که آپولون، در مقام یک الوهیت منفرد، بدون دعوی برتری مقام، همدوش سایرین ایستاده، نباید ما را گمراه کند. زیرا همان تکانه‌ای که در آپولون به خود رسمیت می‌بخشد، به کل این جهان المپی جان می‌دهد، و از این نظر آپولون پدر آن است. چه نیاز شدیدی می‌توانست چنین همراه باشکوهی را برای موجودات المپی بیافریند؟

هر آن کس که با مذهبی دیگر در دل، به این المپی‌ها نزدیک می‌شود، و در میان آنها در جستجوی تعالی اخلاقی، حتی پارسیایی، روحانیت نهی از جسم (*disincarnate*)، نیکوکاری و خیرخواهی است، به زودی مجبور می‌شود با یأس و نومیدی به آنها پشت کند. زیرا در اینجا هیچ چیز وجود ندارد که القاءکننده ریاضت‌کشی، روحانیت یا تکلیف باشد. در اینجا چیزی جز تأکید بر یک زندگی پیروزمندانه و پُر وفور که در آن همه چیز، خواه خیر و خواه شر، تقدیس می‌شود، نمی‌شنویم^۱. و بنابر این ممکن است نظاره‌گر در مقابل این فزونی افسانه‌ای زندگی، حیرت‌زده و گیج شود و از خود بپرسد که در سایه چه معجون جادویی این انسانهای برخوردار از روحی متعال، توانسته‌اند زندگی را چنین لذت‌بخش یابند که به هر سو رو می‌کنند، چشمانشان نظاره‌گر لبخند هلن، تصویر آرمانی هستی خودشان می‌شود که «در نفسانیتی شیرین شناور است». اما به این نظاره‌گری که دیگر پشت خویش را به آنها نموده می‌توان گفت: «دور مشو، بایست و بشنو که فرهنگ عامیانه یونان درباره این زندگی، که با چنین شادی توصیف‌ناپذیری خود را در مقابل چشمان ما می‌گشاید، چه چیز برای گفتن دارد.

در حکایتی کهن آمده است که شاه میداس مدت‌ها در جنگل از پی سیلنوس فرزانه، یار دیونیزوس می‌گشت، بدون آنکه موفق شود او را اسیر کند. هنگامی که سیلنوس سرانجام به دام او افتاد، پادشاه پرسید که بهترین و دلپذیرترین چیز برای بشر چیست.

۱. این گفته که پیشتر اصطلاح ابتدایی بعدی «فراسوی نیک و بد است» هنگامی که Böse به اشتباه به جای «شر» «بد» ترجمه می‌شود، از دست می‌رود - ما.

آن نیمه‌خدا، ثابت و بی‌حرکت، کلامی بر زبان نیاورد، تا سرانجام در اثر فشار پادشاه، خنده‌ای سرداد و گفت: «ای از نژاد مفلوک فانی، فرزند بخت (*chance*) و فلاکت، چرا مرا وادار می‌کنی تا چیزی به تو بگویم که مصلحت آن است که درباره‌اش نشنوی؟ آنچه از همه چیز بهتر است مطلقاً فراسوی دسترسی توست: زاده نشدن، نه بودن، هیچ چیز بودن. اما پس از آن، بهترین چیز برای تو — هرچه زودتر مردن است.»^۱

چه رابطه‌ای جهان ایزدان آلمپی با این حکمت عامیانه دارد؟ حتی به عنوان بصیرت هیجان‌انگیز شهیدی شکنجه شده بارنح‌هایش.

حال چنین است که گویی کوه جادویی^۲ آلمپی در مقابل ما گشوده شده و ریشه‌هایش را بر ما آشکار ساخته است: یونانی‌ها از هراس و دهشت هستی باخبر بودند و آن را احساس می‌کردند. برای آنکه بتوانند این هراس را تاب آورند، مجبور بودند زایش رؤیایی پر تلاءلو آلمپی‌ها را میان خود و زندگی قرار دهند. آن وحشت‌زدگی درهم شکننده در مقابل قدرتهای تیتانی طبیعت، بر تخت نشستن سنگدلانه مویرا^۳ *Moirai* بر فراز کل معرفت، کرکس دوستدار بزرگ انسان، پرومته^۴، سرنوشت هراس‌انگیز ادیب فرزانه، نفرین‌شدگی خانوادگی آتری‌دائه (*Atridae*) که اومس را به مادرکشی وامی‌دارد؛ به‌طور خلاصه، کلی فلسفه ایزد جنگلی (*Sylvan*)، با سرمشقهای رازآلودش که باعث سقوط اتروسک‌های^۵ (*Etruscans*) مالدیولیایی شد — یونانی‌ها بارها و بارها بر تمامی این مصائب به‌مدد جهان میانی آلمپی هنر استیلا یافتند؛ یا به هر حال بر آنها حجاب کشیدند و از دید، دور نگاه داشتند. یونانی‌ها برای آنکه بتوانند زندگی کنند، از روی ژرفترین نیاز، مجبور به خلق این ایزدان شدند. شاید بتوانیم این روند را به صورت زیر نزد خود مجسم کنیم: کیش الهی آلمپی شادی به تدریج از طریق تکانه آپولونی در جهت زیبایی، از کیش اولیه الهی

۱. نگا. سوفوکل، *اودیپ در کلوس*، خطوط ۱۲۲۴-۱۲۲۵. م. ۱.

۲. *Zauberberg* مانند عنوان رمان *توماس مان* - م. ۱. ۳. سرنوشت - م. ۱.

۴. منظور از کرکسی است که به فرمان ایزدان جگر پروت را به دلیل دزدیدن آتش و اهدای آن به انسان، می‌خورد - م. ف.

۵. اشاره به قوم اتروسک منسوب به اتروریا که سرزمین قدیم ایتالیا بوده است - م. ف.

تیتانی دهشت تکامل یافت، درست به همان سان که گل‌های سرخ از بته‌های خاردار می‌شکفتند. به چه شکلی دیگر این مردم، مردمی چنین حساس، چنین تب‌آلود درخواست‌هایش، می‌توانستند با چنین توانمندی منحصر به فردی در رنج بردن، هستی را تاب آورند، اگر [این هستی] در پیکر ایزدانشان و پیچیده در شکوهی عالیت‌ر بر آنان آشکار نمی‌شد؟

همان تکانه‌ای که هنر را به مثابه مکمل و حدّ کمال هستی؛ به حضور فرامی‌خواند و آدمی را در جهت ادامهٔ زندگی می‌فریفت، علّت وجودی جهان اَلَمپی نیز بود که «خواست و اراده» هَلنی از آن به عنوان آینه‌ای تغییر شکل دهنده، استفاده کرد. به این ترتیب است که ایزدان، زندگی بشر را توجیه می‌کنند: آنها خود همین زندگی را می‌زیبند - تنها گونهٔ رضایت‌بخش الهیات طبیعی^۱! هستی در زیر نور درخشان چنین ایزدانی به خودی خود دلپذیر پنداشته می‌شود، و درد واقعی انسانهای هومری، در اثر جدا شدن از آن، به‌ویژه جدا شدنی زودرس، شکل گرفت: بنابر این اکنون، با معکوس کردن حکمت سیله‌نوس، می‌توان دوباره یونانی‌ها گفت که «زود مردن برای آنان از همه چیز بدتر است، پس از آن، بدترین چیز - مردن در کل است.» با شنیدن آن، دوباره زندگی به صدا درمی‌آید، زاری آشیل کوتاه زیسته را فراموش مکن که برای تغییر برگ مانند و فراز و نشیب‌های نژاد انسانها و نزول عصر قهرمانان می‌گریست. اشتیاق به تداوم زندگی، حتی برای بزرگترین قهرمانان، عملی ناشایست نیست، هر چند به سان یک کارگر روزمزد بزیید^۲. در مرحلهٔ آپولونی تکامل، «خواست و اراده» چنان تب‌آلود در تمنای این هستی می‌سوزد، و بشر هومری چنان خود را با آن به‌طور کامل یکی می‌بیند که زاری، خود، آواز ستایش می‌شود.

در اینجا باید توجه داشت که این هماهنگی که بشر نوین درباره‌اش با چنین اشتیاقی می‌اندیشد، در واقع این یکتایی بشر با طبیعت (که شیلر برایش اصطلاح

۱. Theodicy، ۱. اعتقاد به عدالت خداوندی. به‌ویژه در مقدر یا مجاز داشتن شرارت اخلاقی و طبیعی. ۲. حوزه‌ای از فلسفه که به سرشت و حکومت پروردگار و سرنوشت جان می‌پردازد. م. ف. ۲. اشاره به اودیسه هومر. XI، خطوط ۴۸۹ به بعد. م. ا.

فنی «ساده‌دلی» *naïve* را معرفی می‌کند) به هیچ‌رو شرایطی ساده نیست که به شکلی طبیعی و گویبی ناچاراً به وجود می‌آید. شرایطی نیست که مانند بهشتی زمینی، الزاماً باید در دروازه هر فرهنگی یافت شود. تنها یک عصر رُمانتیک می‌تواند به آن باور داشته باشد، عصری که هنرمند را از دید امپلِ روسو ادراک می‌کند و بر این گمان است که امپلِ هنرمند را که در سینه طبیعت پرورده شده، در هومر یافته است. در جایی که با «ساده‌دلی» در هنر روبه‌رو می‌شویم، باید عالی‌ترین تأثیر فرهنگ آپولونی را بازشناسیم — که همواره نخست باید امپراتوری تیتانها^۱ را سرنگون کند و هیولاها را به قتل برساند، و می‌بایست بر دیدگاه مفاک‌وار و هراس‌انگیز نسبت به جهان و شدیدترین آسیب‌پذیری نسبت به رنج از راه توسل به قدرنمندترین و لذت‌بخش‌ترین توهمات، پیروز شود. اما ساده‌انگاری — آن غسل یافتن نهایی در زیبایی نمود صرف — چه به‌ندرت به دست می‌آید! بنابر این چه والا است هومر که در مقام یک فرد، همان رابطه‌ای را با این فرهنگ عامیانه آپولونی برقرار می‌کند که هنرمند منفرد رؤیا با قوه رؤیا در انسان و طبیعت به‌طور کلی، استوار می‌سازد.

«ساده‌انگاری» هومری را تنها به عنوان پیروزی کامل توهم آپولونی می‌توان فهمید: این یکی از آن توهمات است که طبیعت اکثراً برای دستیابی به اهدافش به کار می‌گیرد. هدف راستین با شبح پوشیده شده است؛ و در حالی که ما داستان خود را برای آخری دراز می‌کنیم، طبیعت، اولی را به کمک توهم ما به دست می‌آورد. «خواست و اراده» در یونانیها، آرزو داشت خود را در سیمای تغییرشکل یافته نابغه و جهان هنر به اندیشه درآورد؛ برای تجلیل از خود، موجوداتش باید خود را شایسته جلال حس می‌کردند؛ آنها باید خود را بار دیگر در حوزه عالیت‌تری نظاره می‌کردند، بدون آنکه این جهان کمال یافته تفکر، به مثابه فرمان یا سرزنش عمل کند. این حوزه، حوزه زیبایی است که آنها در آن تصویر آینه‌ای خود — آلمپی‌ها — را می‌دیدند. با این بازتابان آینه‌ای زیبایی، خواست و اراده هیلنی، با رنج و حکمت رنج بردن که

۱. در اساطیر یونان، ۱۲ عفريت و عفريت. فرزندان اورانوس و گایا و نیاکان خدایان آلمپی بودند. لفظ تیتان گاهی به اعقاب تیتانهای نخستین و نیز به بعضی دیگر از خدایان (مانند پرومته) هم اطلاق می‌شد. (دائرةالمعارف مصاحب)

همواره استعداد هنری را همراهی می‌کند، به نبرد برخاست — و ما به عنوان لحظه‌ای از پیروزی آن، هومر، هنرمند ساده‌انگار را داریم.

۴

اکنون شاید قیاس رؤیا بتواند نوری بر هنرمند ساده‌انگار بتاباند. بگذارید ببینند رؤیا را مجسم کنیم: در هنگامه توهّم جهان رؤیا و بدون آشفته کردن آن، به خود می‌گوید: «صرفاً یک رؤیاست، به رؤیایم ادامه می‌دهم». از این گفته چه استنتاجی می‌توان کرد؟ اینکه رؤیابین از هشیاری و آگاهی خود نسبت به اینکه خواب می‌بیند^۱، شادی درونی ژرفی را تجربه می‌کند: از سوی دیگر، برای آنکه اصلاً بتواند با این شادی درونی از هشیاری نسبت به اینکه خواب می‌بیند رؤیایی به‌بیند باید دید خود را از واقعیت بیداری و مزاحمت نامیمون آن کاملاً از دست داده باشد. با هدایت تعبیرکننده رؤیا، آپولون، می‌توان تمامی این پدیده‌ها را به شکلی تقریبی تعبیر کرد.

هرچند مسلم است که از دو نیمه هستی ما، حالات بیداری و رؤیا، اولی به نظر ما بی‌نهایت برتر، مهمتر، ممتاز و به واقع شایسته زیسته شدن است، و تنها آن را می‌زییم — با وجود این، از لحاظ آن زمینه رازآلود وجودیمان که ما پدیده‌های آن هستیم، هرچند به نظر متناقض می‌آید، اما سنجش من از ارزش رؤیاها، درست وارونه است. زیرا هرچه تکانه‌های همه‌جا حاضر هنر در طبیعت و اشتیاق سوزان آنها به توهّم، به رهایی از طریق توهّم را بیشتر ادراک می‌کنم، بیشتر خود را ملزم به پذیرفتن این فرضیه مابعدالطبیعی می‌یابم که یگانگی خاستگاهی به‌راستی موجود نیز که به رنجی جاودان و پُرسش‌مبتلاست، برای رهایی خود، به بصیرتی شورانگیز و توهمی لذت‌بخش نیاز دارد. و ما که کاملاً در این توهّم پیچیده شده و از آن تشکیل شده‌ایم، مجبور هستیم که وجود این توهّم را به‌راستی انکار کنیم — یعنی آن را به مثابه

شدن مداوم در زمان، فضا و علیت بپنداریم^۱ - به کلامی دیگر، منکر وجود آن به مثابه یک واقعیت تجربی (*empirical*) شویم. اگر برای لحظه‌ای مسأله «واقعیت» خود را در نظر نگیریم، اگر هستی تجربی خود و هستی تجربی جهان در کل را به مثابه بازنمایی پیوسته در حال تجلی یگانگی خاستگاهی ادراک کنیم، آنگاه باید به رؤیا به مثابه نمود صرف نمود صرف، بنگریم، در نتیجه به مثابه شکل عالیتر فرونشاندن تمایل خاستگاهی به نمود صرف. و به همین سبب است که درونی‌ترین قلب طبیعت، آن شادی ناگفتنی را در هنرمند ساده انگار و در اثر ساده انگارانه هنری احساس می‌کند که به همان سان تنها «نمود صرف نمود صرف» است.

واقلاً، که خود یکی از این اشخاص «ساده‌انگار» بی‌مرگ است، در یکی از نقاشی‌های نمادین، این نزول مقام نمود را به سطح نمود صرف برای ما به نمایش گذاشته است، (یعنی) روند ابتدایی هنرمند ساده انگار و فرهنگ آپولونی را. در تابلوی تغییر شکل او، نیمه پایینی تصویر، با پسر بچه تسخیر شده، حاملان نومید، رهروان مبهوت و هراسیده خود، بازتاب رنج خاستگاهی و جاودانی، [یعنی] تنها زمینه جهان را به ما نشان می‌دهد: «نمود صرف» در اینجا بازتاب تضاد جاودانی، پدر همه چیز است. از این نمود صرف، جهان جدید رؤیایی نمودهای صرف، همچون بخاری بسیار مطبوع، سر برمی‌آورد که برای کسانی که در نخستین نمود آن پیچیده شده‌اند، قابل رؤیت نیست - شناور شدنی تابناک در نابترین سعادت، تفکوری روشن و صاف که از چشمانی باز پرتو می‌افکند. در اینجا، آن جهان آپولونی زیبایی و زیر لایه‌اش، حکمت هراس‌انگیز سیله‌نوس، در والاترین نمادانگاری هنرمندانه، برای ما به نمایش گذاشته می‌شود؛ و ما به شکلی شهودی وابستگی متقابل آنها را درک می‌کنیم. با وجود این، بار دیگر آپولون در کسوت خدا شدگی *principium individuationis* اصل فردانیت [بر ما ظهور می‌کند، در اصلی که هدف مداوماً دست یافتنی یگانگی خاستگاهی، رهایی آن از راه نمود صرف، تنها در آن به حد کمال می‌رسد. او با حرکات والایش، به ما نشان می‌دهد که کل جهان رنج، تا چه

۱. که درواقع همان تعریف مایا است. م.ا.

اندازه ضروری است، و آدمی به یاری آن ممکن است اجباراً بصیرت رهایی بخشنده را باز شناسد و سپس غرق در هشیاری و آگاهی رازآلود به وجود آن، آرام و خاموش در قایقش، که در میان امواج تاب می خورد، بنشیند.

اگر این خداشدگی فردانیت را به ترتیبی حتمی و اجباری ادراک کنیم، تنها یک قانون دارد - فرد، یعنی تعیین حدود مرزهای فرد، منجش به مفهوم هلنی. آپولون، در مقام الوهیت آداب و اخلاق (*ethics*)، سنجش رهروانش را دقت می بخشد و برای آنکه بتواند آن را القاء کند، به خودشناسی نیاز دارد. و بنابر این، پهلوی به پهلوی ضرورتی زیبایی - شناختی برای زیبایی، مطالبات «خودت را بشناس» و «افراط در هیچ چیز» وجود دارد، در نتیجه غرور بیش از اندازه و افراط به منزله شیاطین به راستی دشمن خوی حوزه غیر - آپولونی، و بنابر این مشخصه عصر پیش - آپولونی - عصر تیتانها - و جهان افزوده (*extra*) - آپولونی - جهان برترها - تلقی می شود. پرومته، در اثر این عشق تیتانی به بشر باید به دست کفتارها تکه تکه شود، آدیپ به سبب فرزاتگی فزون از اندازه اش که به او کمک می کند تا معمای ابوالهول را حل کند، باید در گرداب حیرت انگیز جنایت فرو رود. بدین سان است که ایزد دلفی، گذشته یونان را تعبیر می کند.

تأثیرات از کار درآمده دیونیزوسی نیز، به نظر یونانی آپولونی، «تیتانی» و «برتر صفته» می آمد؛ در حالی که همزمان نیز نمی توانست این حقیقت را از خود پنهان بدارد که او نیز دروناً با این تیتانها و قهرمانان سرنگون شده، خویشی دارد. در واقع، مجبور بود از این بازشناسی نیز فراتر رود: کل هستی او، علی رغم تمامی زیبایی ها و اعتدالش، بر زیر - لایه پنهان رنج و معرفت استوار است، حقیقتی که دیونیزوسی بر او آشکار می کند. و بنگر: آپولون نمی توانست بدون دیونیزوس بزید! «تیتانی» و «برتر صفتی» در تحلیل نهایی به اندازه آپولونی ضروری است.

و اکنون اجازه دهید مجسم کنیم که چگونه آوای شورانگیز جشن، به درون این دنیا که بر نمود و اعتدال صرف استوار است و به شکلی ساختگی مهار زده می شود، با آهنگ هایی افسون کننده تر و فریبنده تر نفوذ می کند؛ چگونه تمامی افراط طبیعت، در لذت، اندوه و معرفت، حتی به صورت جیغ های گوشخراش، در این رگه ها قابل

شنیدن می‌شود؛ و اجازه دهید از خود بپرسیم که هنرمند سرود روحانی سُرایی (psalmodizing) آپولونی، با صدای چنگ خیالی‌اش، در مقابل این آواز - عامیانه (folk-song) اهریمنی، چه می‌توانست بگوید! الهه‌های هنرهای «نوهم» در مقابل هنری که در سرمستی‌اش، حقیقت را به زبان می‌آورد، رنگ می‌بازند، فرزانه‌گی سیلنوس فریاد برمی‌آورد «وای بر! وای بر! الهه‌های صاف و روشن، فرد، با تمامی خودداری و تناسیب، در مقابل خود - فراموشی حالات دیونیزوسی، از پا درآمد، احکام آپولون را از یاد برد. افراط، خود را به عنوان حقیقت آشکار ساخت. تضاد، سعادت زاده شده از درد، از ژرفنای وجود طبیعت، لب به سخن گشود. و بنابر این، در هر کجا که دیونیزوسی چیرگی یافت، آپولونی کنترل و نابود شد. اما از سوی دیگر، به همان اندازه مسلم است که خواه در مقابل نخستین یورش دیونیزوسی، پیروزمندان استقامت ورزیده باشد و خواه نه، اقتدار و نفوذ شاهانه ایزد دلفی، خود را غیرقابل انعطاف‌پذیرتر و پلیدانه‌تر از همیشه نشان می‌دهد. زیرا از نظر من دولت دوریک^۱ و هنر دوریک تنها به صورت قرارگاه دائمی نظام آپولونی قابل توضیح است. تنها استادگی پی در پی در مقابل سرشت تیتانی - برتر صفات دیونیزوسی می‌تواند ادامه بقای طولانی هنری را توضیح دهد که تا به این اندازه بدگمان و رسمی و خشک و تا به این اندازه سنگر گرفته بوده، آموزه‌هایی چنین جنگ‌منشانه و سختگیر و ساختار سیاسی بی چنین ظالم و بی‌رحم.

تا اینجا صرفاً مشاهدات خود را که در ابتدای این مقاله مطرح کردم و بسط دادم: [این مسأله را] که دیونیزوسی و آپولونی، در زایش‌های جدید خود که یکدیگر را پی در پی دنبال می‌کرد و به شکل متقابلی پرورنده یکدیگر بودند، نابغه هلنی را کنترل کرد؛ [این مسأله را] که جهان هومری از عصر «برنج» با جنگ‌های تیتانهایش و فلسفه پُر نیروی عامیانه خود، تحت سلطه تکانه آپولونی نسبت به زیبایی، تکامل یافت؛ [این مسأله را] که این شکوه «ساده‌انگارانه» بار دیگر با درون‌ریزش (influx) دیونیزوسی درهم شکسته شد، و [این مسأله را] که در مقابل این قدرت تازه

آپولونی، اقتدار شاهانه و زاهدانه هنر دوریکی و جهان‌بینی دوریکی قد برمی افراشد. اگر در هنگامه کشاکش این دو اصل منخاصم، تاریخ کهن تر هِلنی به این ترتیب، به چهار دوره هنری تقسیم‌پذیر شود، آنگاه اجباراً باید به دنبال یافتن هدف نهایی این رشدها و روندها برآئیم، شاید که اتفاقاً باید آخرین دوره به دست آمده، دوره هنر دوریکی را، اوج و هدف این تکانه‌های هنری تلقی کنیم. و در اینجا هنر والا و مجلل تراژدی آتنی و دیتیرامب نمایشی (دراماتیک) خود را به مثابه هدف مشترک هر دو این گرایش‌ها نشان می‌دهد که اتحاد رازآمیزشان، پس از ستیزهای اولیه طولانی و پُر شمار، در این کودک — همزمان آنتیگون و کاساندر^۱ به اوج خود رسید.

۵

اکنون به هدف اصلی بررسی خود نزدیک می‌شویم که موضوع مورد نظرش معرفت همزاد دیونیزوسی آپولونی و فرآورده هنری آن، یا حداقل یافتن حس و درکی از این اتحاد رازآمیز است. در اینجا کار را با جستجو برای یافتن اولین شواهد وجود بذل تازه‌ای در یونان آغاز می‌کنیم که متعاقباً به تراژدی و دیتیرامب نمایشی تکامل یافت. مردم باستان، با در کنار هم گذاشتن، سیماهای هومر و اریکلوکوس^۲، به عنوان نیاکان و منادیان شعر یونان، در آثار مرض‌کاری (gems) و پیکره‌سازی و غیره، با این حس

۱. در باورقی ۳۲ مجادلماش (۱۸۷۲) ویلامووتیز گفته است: هر آن کس که واژه‌های آخری را که اشاره مفیستوفلس درباره حساب جادوگری [فاوت، گوت، سطور ۶۶-۹۵۶۵] به آنها مربوط می‌شود، توضیح دهد پاداش خوبی از من می‌گیرد، به نظر می‌رسد که آنتیگون سوفوکل، در اینجا به عنوان نماینده آپولونی دیده می‌شود، در حالی که کاساندر اایسخولوس (Aeschylus در آگامور) با دیونیزوسی تداعی می‌شود.

۲. شاعر یونان باستان که زمان حیاتش بحث‌برانگیز است. او به کسوفی اشاره می‌کند که برخی عقیده دارند که همان کسوف ۷۱۱ پ.م است. و سایرین معتقدند که به سال ۶۴۸ پ.م تعلق دارد. فرهنگنامه آکسفورد تاریخ اول را محتمل‌تر می‌داند. مادرش برده و او خود در نبرد کشته شده است. م.ا.

مسلم که تنها باید این دو را در نظر داشت، چرا که به یک اندازه از اصالت کامل برخوردارند و از آنهاست که جریانی از آتش بر کل تاریخ یونان روان می‌شود، پاسخی نمادین به ما می‌دهند. هومر، آن رؤیایی خود فرورفته سالمند، گونه هنرمند ساده‌انگار آپولونی، اکنون با شگفتی، سر بر احساسی هواخواه شبه‌جنگی ایزدان شعر و موسیقی، آوکیلوکوس را نظاره می‌کند که به شکل برترانه‌ای در سراسر زندگی تحت غیب بود. زیبایی‌شناسان نوین، تنها راه تعبیر می‌توانستند این نکته را بیفزایند که در اینجا نخستین هنرمند «عینی» با نخستین هنرمند «ذهنی» روبه‌رو می‌شود. اما این تعبیر کمک چندانی به ما نمی‌کند، زیرا ما هنرمند ذهنی را، هنرمندی بی‌مایه می‌شناسیم، و نخستین چیزی را که در کلی دامنه هنرها، طلب می‌کنیم، پیروزی بر ذهنی، رهایی از «منیت» و خاموش کردن اراده و خواست فردی است، به‌واقع باور آوردن به هر فرآورده به‌راستی هنری را، هر اندازه هم که بی‌اهمیت باشد، اگر خالی از عینیت باشد، اگر از تفکر ناب خالی از علاقه^۱، بی‌بهره باشد، غیرممکن می‌یابیم. در نتیجه زیبایی‌شناسان ما باید ابتدا این مسأله را حل کنند که چگونه ممکن است چکامه‌سرا (lyrist) هنرمند تلقی شود - یعنی کسی که بتابه تجربه تمامی اعصار، پیوسته در حال گفتن «من» است و کل دستگاه کروماتیک (chromatic scale) احساسات تند و خواست‌هایش را می‌پیماید. آوکیلوکوس در مقایسه با هومر، ما را با فریادهای نفرت و سرزنش، با طغیانهای سرمست شده خواست‌هایش، وحشت‌زده می‌کند. بنابر این آیا او که نخستین هنرمند ذهنی نامیده شده است، در اصل غیر - هنرمند نیست؟ اما در این صورت، چگونه می‌توان احترامی را که در اظهارات بسیار برجسته شخص پیشگوی دلفی، کانون هنر «عینی»، نسبت به او - شاعر - نشان داده شده است، توضیح داد؟

شیلر، از راه مشاهدات روان‌شناسانه، که غیر قابل توضیح هستند، اما برای ذهن او مسأله‌ای نمی‌آفرینند، روند شاعری (poetic) را اندکی روشن ساخته است. او اعتراف می‌کند که پیش از عمل آفرینش، هیچ سلسله‌ای از تصاویری را که آرایشی

۱. مفهوم تفکر خالی از علاقه، و بسیاری از مفاهیم دیگر به شوپنهاور تعلق دارد که بعدها نیچه آشکارا او را مورد انتقاد قرار می‌دهد. ما.

سببی (علّی) داشته باشند، پیش خود و یا در درون خود ندارد، بلکه بیشتر از یک حال و هوای موسیقایی برخوردار است، «در مورد من، دریافت نخست هیچ موضوع روشن و معینی ندارد؛ این مسأله دیرتر شکل می‌گیرد. ابتدا گونه‌ای حال و هوای موسیقایی از راه می‌رسد، و پنداره‌های شاعرانه تنها پس از آن پدیدار می‌شوند.» اجازه دهید مهمترین پدیده چکامه باستانی را به آن بپردازیم: آنان یگانگی، در واقع، همسانی چکامه‌سرا با موسیقیدان را بدیهی می‌پنداشتند. در مقایسه با آن، چکامه‌نویس، پیکره ایزدی بدون سر، به نظر می‌رسد. با در نظر داشتن این نکته در ذهن، اکنون می‌توانیم بر اساس مابعدالطبیعه زیبایی‌شناختی خود که در بالا مطرح شد، چکامه‌سرا را به صورت زیر برای خود توضیح دهیم.

ابتدا، او در مقام هنرمند دیونیزوسی، خود را با یگانگی خاستگاهی، درد و تضاد آن، همسان کرده است، با این فرض که موسیقی به درستی تکرار و از نو قالب ریختن جهان نامیده شده است، می‌توانیم بگوییم که او نسخه‌ای از یگانگی خاستگاهی را به صورت موسیقی، تولید می‌کند. با وجود این، اکنون این موسیقی تحت الهام رؤیایی آبولونی، خود را دوباره به صورت تصویر نمادین رؤیا بر او آشکار می‌سازد. بازتاب تازه به وجود آمده و نامحسوس درد خاستگاهی در موسیقی، با رهایی‌اش به صورت نمود صرف، اکنون تصویر آئینه‌ای دومی را به صورت نماد یا نمونه‌ای خاص تولید می‌کند. هنرمند، دیگر ذهنی‌گرایی خود را در روند دیونیزوسی از کف داده است. تصویری که اکنون همسانی او را با قلب جهان به نمایش می‌گذارد، صحنه‌ای از یک رؤیاست که تضاد خاستگاهی و درد خاستگاهی را همراه با لذت خاستگاهی، نمود صرف، دربر می‌گیرد. بنابراین «من» چکامه‌سرا از ژرفنای وجودش به آوا درمی‌آید: «ذهنی‌گرایی»‌اش از دید زیبایی‌شناسان نوین افسانه (fiction) است. هنگامی که آرگیلوکوس، چکامه‌سرای یونان، عشق و نفرت خود، هر دو را به دختران لیكامبس (Lycambes) اعلام می‌کند، تنها، این شبفتگی‌اش نیست که در پیش روی ما در جنونی باده‌گزارانه می‌رقصد؛ بلکه ما شاهد دیونیزوس و حوریان زیبای ملازم او هستیم، آرگیلوکوس سر مست رؤیایی را می‌بینیم که در

خوابی سبک فرو رفته - چنان که اورپید آن را در باکوس^۱ (*Bacchea*)، خوابی بر مرتع کوهی بلند در زیر خورشید نیمروز توصیف می‌کند. و اکنون آپولون به او نزدیک می‌شود و او را با برگ غار لمس می‌کند. سپس به نظر می‌رسد که افسون دیونیزوسی موسیقایی [شخص] به خواب فرو رفته، شراره‌های تصویر، چکامه‌هایی را پراکنده می‌کند که در عالی‌ترین شکل تکامل‌شان ترازدی و دیتیرامب‌های نمایشی نامیده می‌شوند.

هنرمند پیکره‌ساز (*plastic*)، مانند شاعر حماسی که با او خویشی دارد، در هشیاری و آگاهی رازآلود و ناب نسبت به تصاویر غرق می‌شود. موسیقیدان دیونیزوسی، بدون تصویر، چیزی جز درد خاستگاهی و پژواک دوباره خاستگاهی آن نیست. همزاد چکامه‌سرا از جهان تصاویر و نمادهایی آگاه است که از حالت عرفانی خود - انکاری و یگانگی او بیرون می‌آیند. این جهان دارای رنگ‌آمیزی، علّیت و شتابی است که نسبتاً با جهان هنرمند پیکره‌ساز و شاعر حماسی تفاوت دارد. زیرا دومی، با رضایتی شادمانه، در این تصاویر و تنها در آنها زندگی می‌کند. او هرگز از مراقبه عاشقانه درباره حتی ناچیزترین خصایص آنها، خسته نمی‌شود. از نظر او، حتی تصویر آشیل خشمگین، تنها یک تصویر است که از حالت خشمگین او، با همان خوشی رؤیایی از توهم، لذت می‌برد. به این ترتیب، با این آئینه توهم، در مقابل یکی شدن و درآمیختن با پیکره‌هایش از خود محافظت می‌کند. تصاویر چکامه‌سرا، در مقایسه با آن، چیزی جز نفس خود او نیست، گویی صرفاً فراق‌کنی‌های متفاوتی از خود اوست، بنابر این او به عنوان کانون در حال حرکت این جهان، می‌تواند «من» بگوید: شکی نیست که این خود، همان خود یک بشر بیدار و از لحاظ تجربی واقعی نیست، بلکه تنها یک خود به‌راستی موجود و ابدی است که بر بنیان آن چیزهایی ایستاده که همزاد چکامه‌سرا از طریق تصاویرشان همین بنیان را به تماشا نشسته است.

حال اجازه دهید فرض کنیم که او خود را نیز در میان این تصاویر به عنوان یک

غیر همزاد یعنی به عنوان موضوع مورد مطالعه اش، یعنی کل مجموعه احساسات تند و بی‌قراریهای ذهنی خواست و اراده را در جهت موضوعی معین که به نظر او واقعی است، نظاره می‌کند. ممکن است به نظر رسد که گویی همزاد چکامه‌سرا و غیر همزاد متحدش، یکی هستند، گویی اولی به اختیار خود، آن واژه کوچک «من» را بر زبان آورده است. اما این نمود صرف دیگر نمی‌تواند ما را همانند کسانی گمراه کند که چکامه‌سرا را شاعر ذهنی‌گرا نامیدند. زیرا در واقع آرکیلوکوس، آن بشر شیفته آتش گرفته عشق و نفرت، چیزی جز تصویر همزاد نیست که اکنون دیگر صرفاً آرکیلوکوس نیست، بلکه همزاد جهانی است که درد خاستگاهی خود را به شکلی نمادین در نماد شخص آرکیلوکوس متجلی می‌سازد در حالی که آن مرد بر خوردار از میل و اراده ذهنی، آرکیلوکوس، هرگز و در هیچ زمان نمی‌تواند شاعر باشد. با وجود این، به هیچ‌رو الزامی نیست که چکامه‌سرا، در مقابل خود هیچ چیز دیگری، جز پدیده آرکیلوکوس بشر را به منزله بازتاب موجودی ابدی، نبیند، و تراژدی نشان می‌دهد که جهان رؤیایی چکامه‌سرا تا کجا می‌تواند با این پدیده که بی‌تردید دسترس‌پذیرترین است؛ فاصله بگیرد^۱.

شونپهاور که مشکلی را که چکامه‌سرا برای تفکر فلسفی هنر ایجاد می‌کند از خود پریشیده نگاه نمی‌دارد، گمان می‌برد که برون‌رفتی را یافته است که به هر حال من نمی‌توانم او را در این زمینه دنبال کنم. در واقع، در مابعدالطبیعه ژرف او از موسیقی بود که او به تنهایی راه‌حل را در دست داشت و من بر این باورم که در اینجا این دشواری را از روح او و به افتخار او زده‌ام. با وجود این، او سرشت خاص آواها را به صورت زیر توصیف می‌کند (جهان به مثابه اراده و تمثیل، I، ص. ۲۹۵):

«این موضوع خواست و اراده، یعنی اراده شخص آوازه‌خوان است که اغلب خواسته‌ای آزاد شده و تحقق یافته (شادی)، اما از آن بیشتر، خواسته‌ای سرکوب شده (اندوه) همواره به صورت یک عاطفه، احساس تند، حالت ذهنی برانگیخته شده، خودآگاهی او را پُر می‌کند. با وجود این، آوازه‌خوان، افزون‌بر آن و در جریان آن، با

۱. ضمیر شاعر دسترس‌پذیرترین است، اما شاعر تراژیک می‌تواند از کاساندرایا هاملت پوششی که چیزی کمتر از خود تجربی او ندارد، استفاده کند. م.ا.

دیدنِ طبیعتِ پیرامون، نسبت به خود به عنوان موضوع خالی از خواست و اراده شناختِ ناب، آگاهی می‌یابد، و صلح و آرامش ناگسسته سعادت آمیزش، اکنون با فشار روحی (استرس) خواست و آرزو که همواره محدود و همواره پُر نیاز است مقابله می‌شود. احساس این رودررویی، این تناوب، به‌راستی همان چیزی است که آواز در کل بیان می‌کند و در اصل حالت چکامه گونه را می‌سازد. شناختِ ناب، توسط آن به‌سوی ما می‌آید، گویی قرار است ما را از خواستن و فشارش رها کند؛ آن را دنبال می‌کنیم، اما تنها برای لحظاتی؛ خواستن، یادآوری اهداف شخصی‌مان، از نو ما را از تفکر صلح‌آمیز جدا می‌کند، با این حال تا به ابد، پیرامون زیبایی بعدی که در آن دانش ناب خالی از خواست و اراده، خود را به ما نشان می‌دهد، ما را می‌فریبد و از خواستن دور می‌کند. بنابر این، در آواز و حال و هوای چکامه گونه، خواستن (نفع شخصی اهداف) و دریافتِ نابِ پیرامون، به شکل فوق‌العاده‌ای در هم می‌آمیزند، پیوندهای میان آنها جستجو و مجسم می‌شوند؛ حال و هوای ذهنی، عاطفه خواست و اراده، سایه‌روشنِ خود را به پیرامونِ ادراک شده می‌بخشد، و به عکس. آواز اصیل، بیان کلی این حالت ذهنی آمیخته و تقسیم شده است.

کیست که در این توصیف موفق به بازشناسی این نکته نشود که در اینجا چکامه به مثابه هنری مشخص می‌شود که به صورت ناتمامی حاصل شده و به ندرت به هدفش می‌رسد و اگر هم برسد تنها گویی از راه جهش است؟ در واقع به صورت نیمه - هنر توصیف شده و گفته می‌شود که ماهیتش از آمیزش اعجاب‌انگیز خواستن و تفکر ناب یعنی شرایط غیرزیبایی‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه، تشکیل شده است. بحث ما، به عکس این است که کلِ ستیزِ ذهنی و عینی، که شوپنهاور در طبقه‌بندی هنرها هنوز از آن به عنوان سنجش ارزش استفاده می‌کند، در زیبایی‌شناسی به کلی نامربوط است، زیرا موضوع، انسان خواهشمند (willing) که به دنبالِ برآوردنِ اهداف من‌گرایانه خویش است، تنها به صورت هم‌آورد (آنتاگونیست) و نه سرچشمه هنر می‌تواند ادراک شود. با وجود این، تا آنجا که موضوع، هنرمند باشد، دیگر از خواست و اراده فردی خویش رها شده، و به زبان دیگر، رسانه‌ای شده که از طریق او تنها موضوع به‌راستی موجود، آزادی خویش را در نمود، جشن می‌گیرد. زیرا یک

چیز باید، علی‌رغم خواری و سرافرازیمان، برایمان روشن باشد. کلی‌کمدی هنر نه برای تعالی یا آموزش ما اجرا می‌شود و نه ما، نگارنده‌ راستین این جهان هنری هستیم. به‌عکس، می‌توان فرض کرد که صرفاً تصاویر و فرافکنی‌های هنرمندانه‌ای برای نگارنده‌ راستین هستیم، و عالیترین شکوه و جلال ما در اهمیتمان به‌منزله آثار هنری، نهفته است — زیرا تنها به‌صورت یک پدیده‌ زیبایی‌شناسانه است که هستی و جهان تا ابد توجیه می‌شوند^۱ — در حالی که آگاهی ما از اهمیتمان، بی‌تردید، با آگاهی سربازان پرده‌نقاشی از نبرد بازنموده روی بوم، به‌سختی تفاوت دارد. بنابر این تمامی دانش ما درباره هنر در اصل کاملاً واهی است، زیرا به‌مثابه موجودات دارای شناخت با آن موجودی که به‌مثابه یگانه نگارنده و تماشاچی این کمدی هنر، سرگرمی جاودانه‌ای برای خود مهیا می‌کند، یکی و همسان نیستیم. تنها تا جایی که همزاد، در عمل آفرینش هنرمندانه، با این هنرمند خاستگاهی جهان درهم آمیزد، چیزی درباره جوهر ابدی هنر درخواست یافت؛ زیرا در این حالت، به‌شکل شگفت‌آوری، همانند تصویر عجیب و غریب افسانه‌ای است که می‌تواند چشمانش را به اختیار بچرخاند و خود را نظاره کند؛ او همزمان ذهن و عین، همزمان شاعر، بازیگر و تماشاچی است.

۶

پژوهش‌های دانشورانه درباره آرکلیوکوس روشن نمود که او آواز عامیانه را وارد ادبیات کرده است و به این سبب بنایه سنجش عمومی یونانی‌ها، شایسته جایگاه منحصر به‌فردش در کنار هومر است. اما آواز عامیانه در تقابل با حماسه‌های کاملاً آپولونی، چیست؟ چه چیز دیگری جز *perpetum vestigium* [ردپای همیشگی] یگانگی آپولونی و دیونیزوسی است؟ انتشار عظیم آن در میان مردم، که در اثر تولدهای پیوسته جدید، از نو بیشتر تقویت می‌شد، گواه قدرت این تکانه دوگانه

۱. این اشاره پراتزوار، که در بخش ۲۴ تکرار می‌شود، یکی از پرآوازه‌ترین احکام زایش تراژدی است. م. ۱.

هنرمندانه طبیعت است که نشانه‌های خود را در آواز عامیانه درست به همان سان برجای می‌گذارد که حرکات باده‌گسارانه مردم، خود را در موسیقی آن بی‌مرگ می‌سازند. در واقع، شاید از لحاظ تاریخی نیز قابل اثبات باشد که هر دوره‌ای که در آوازهای عامیانه غنی بوده است، با شدت بس بیشتری در اثر جریانهای دیونیزی که همواره باید زیر-لایه و پیش‌نیاز آواز عامیانه در نظر گرفته شود، به غلیان افتاده است.

با وجود این، آواز عامیانه را پیش از هر چیز باید به‌مثابه آیین موسیقایی جهان، نغمه (ملودی) اولیه‌ای ادراک کرد که اکنون برای خود پدیده‌ی رؤیا را به عنوان مترادف جستجو و در شعر بیان می‌کند، بنابر این نغمه، خاستگاهی و جهانی است و بنابر این می‌تواند به چندین تجسم مادی و خارجی (objectification) در چندین متن، رضایت دهد. به همین سان، در سنجش ساده‌انگارانه مردم، مهمترین و اساسی‌ترین عنصر تلقی می‌شود. نغمه، شعر را از دل خود می‌زاید، دوباره و دوباره؛ این همان چیزی است که شکل چرخشی (strophic) آواز عامیانه می‌رساند؛ پدیده‌ای که من همواره با شگفتی نظاره کرده‌ام تا سرانجام موفق شدم به این توضیح دست یابم. هر آن‌کس که هم‌راز با این نظریه به بررسی مجموعه‌ای از آوازهای عامیانه، نظیر *Das Knaben Wunderhorn*^۱ پردازد، موارد بی‌شمار شیوه‌ای را می‌یابد که از راه آن، نغمه پیوسته در حال پیدایش، شراره‌های تصویر را در پیرامون خود می‌پراکند، شراره‌هایی که در گوناگونی، تغییر ناگهانی، رسوب جنون‌آمیز خود، قدرتی را به نمایش می‌گذارد که برای شعر حماسی و جریان مداومش کاملاً ناشناخته است. از دیدگاه شعر حماسی، این جهان تصویری نابرابر و نابسامان شعر بزمی، صرفاً باید محکوم شود؛ و بی‌تردید از جانب حماسه‌شریان جشن‌های آپولونی در عصر ترپاندر (Terpander) محکوم شده است.^۲

۱. دیوان آوازهای عامیانه قرون وسطای آلمان (۱۸۰۸-۱۸۰۶)، ویرایش آخیم فون آرنیم (۱۸۳۱) - ۱۷۸۱ و دامادش، کلمانس یونتانو (۱۸۴۲-۱۷۷۸). معنای عنوان آن «شاخ جادویی پسرک» است.

(م.ا.)

۲. ترپاندر شاعر، در میانه قرن هفتم پ. م. در لسبوس به دنیا آمد و در اسپارت زیست. م.ا.

پس بنابر این، شاهدیم که در اشعار آوازه‌های عامیانه، زبان تا نهایت خود، تحت فشار قرار می‌گیرد تا شاید بتواند از موسیقی تقلید کند؛ و با آرکیلوکوس جهان جدیدی از شعر آغاز می‌شود که به شکلی بنیادین در تضاد با [جهان شعر] هومری است. و با این گفته، تنها رابطه ممکن میان موسیقی و شعر، میان واژه و آهنگ را به نمایش گذاشته‌ایم؛ در اینجا واژه، تصویر، مفهوم، در جستجوی بیانی قابل قیاس با موسیقی است و اکنون قدرت موسیقی را در خود احساس می‌کند. از این نظر می‌توان میان دو جریان اصلی در تاریخ زبان مردم یونان، بر این اساس تمایز گذاشت که زبان‌شان، یا از جهان تصویر و پدیده تقلید کرده یا از جهان موسیقی، برای درک اهمیت این تقابل، تنها لازم است درباره تفاوت زبان‌شناسانه‌ای که از لحاظ رنگ، ساختار نحوی و واژگان در اشعار هومر و پیندار وجود دارد زرفتر به تفکر بنشینیم؛ در واقع به شکل برجسته‌ای روشن می‌شود که در فاصله زمانی میان هومر و پیندار، آهنگ‌های باده‌گزارانه فلوت آلمپ حتماً به صدا درمی‌آمده، آهنگ‌هایی که حتی در زمان ارسطو، یعنی در زمانی که موسیقی بی‌نهایت تکامل یافته‌تر بوده، مردم را به حالت وجد سرمستانه فرومی‌برده و در مرحله ابتدایی رشد خود، بی‌تردید تمامی شیوه‌های بیان شاعرانه بشر معاصرش را به تقلید برمی‌انگیخته است.

در اینجا توجه را به پدیده آشنایی جلب می‌کنم که به زمانه ما تعلق دارد و زیبایی‌شناس ما، علیه آن، مسائل بسیاری را مطرح می‌کند. بارها و بارها فرصت مشاهده این پدیده را می‌یابیم که یک سنفونی بتهوون، شنندگان خاص خود را وادار می‌کند که برای بیان آن از زبان تمثیلی استفاده کنند، و تنوع افسانه‌ای و حتی تعارض آمیزی که یک قطعه موسیقی می‌تواند در ترکیب‌بندی و ساختار جهانهای متفاوت تصاویر ایجاد می‌کند، تغییری در مسأله به وجود نمی‌آورد. اعمال قوه عقلی بی‌مایه بر روی چنین ترکیب‌بندی‌هایی، و نادیده گرفتن پدیده‌ای که ارزش توضیح دادن دارد، تقریباً به‌طور کامل با این زیبایی‌شناسی هم‌نوازی دارد، در واقع، حتی زمانی که شاعر - آهنگ (tone-poet) ترکیب‌بندی خود را به صورت تصاویر بیان می‌کند، هنگامی که برای نمونه سنفونی خاصی را، سنفونی «شبانی» می‌نامد و یا قطعه‌ای از آن را «منظره جویبار» یا قطعه‌ای دیگر را «گردهمایی سبکبالانه و شاد

روستائیان^۱ نام می‌گذارد. این دو، بازنمایی‌های نمادین زاده موسیقی است - و نه موضوعاتی که موسیقی تقلید می‌کند - بازنمایی‌هایی است که درباره درونمایه دیونیزوسی موسیقی، به هیچ‌رو چیزی به ما نمی‌آموزد. و به‌راستی هیچ ارزش مشخصی از خود، به جز تصاویر، ندارد. حال باید این روند تخلیه موسیقی در تصاویر را به عده‌ای از افراد باطراوت، جوان و از لحاظ زبان‌شناسی خلاق، انتقال دهیم تا برداشتی از شیوه‌ای بیابیم که شکل چرخشی آواز عامیانه از آن سرچشمه می‌گیرد، و کل گنجایش زبان‌شناختی با این اصل جدید تقلید موسیقی برانگیخته می‌شود.

بنابر این اگر بتوان چکامه‌سرایی را درخشش^۲ تقلیدی موسیقی در تصاویر و مفاهیم در نظر گرفت، اکنون باید پرسید: «موسیقی به چه صورت در آینه تصاویر و مفاهیم ظاهر می‌شود؟» به‌صورت خواست و اراده، به مفهوم شوپنهاوری این اصطلاح، یعنی به‌صورت قطب مخالف چارچوب ذهنی منفعل، صرفاً اندیشمندانه و زیبایی‌شناختی. با وجود این، در اینجا باید میان مفاهیم ماهیت و پدیده، تا حد امکان تمایز بگذاریم؛ زیرا امکان ندارد که موسیقی بنابه ماهیتش، خواست و اراده باشد. برای آنکه خواست و اراده باشد، باید به‌طور کامل از قلمرو هنر تبعید شود - زیرا خواست و اراده به خودی خود غیر زیبایی‌شناسانه است؛ اما به‌صورت خواست و اراده نمود می‌یابد. زیرا چکامه‌سرا، برای بیان پیدایش [موسیقی] در تصاویر، به تمامی بیقراریهای احساسات تند، از نجوای تمایل صرف تا غرش جنون، نیاز دارد. او که مجبور است با نمادهای آپولونی درباره موسیقی صحبت کند، کل طبیعت، و از جمله وجود خویش در طبیعت را، به‌صورت خواستن، آرزو کردن و

۱. تمامی عبارت داخل گیومه اسامی قطعاتی از آثار بهوون است... م. ف.

۲. واژه انگلیسی *Fulguration* است که به معنای پرتوفکنی روحانی یا تجلی الهی نیز هست و در اینجا نیز کاربرد دارند و شاید حتی در مفهوم اصلی بحث نزدیکتر باشد. از آنجا که در ترجمه گولفینگ *efflorescence* به معنای شکفتن غنچه و شکوفایی، استفاده شده، در نتیجه به‌خود اجازه ندادیم که عبارت فوق‌رادر واقع تقلید پرتوفکنی روحانی یا تجلی الهی موسیقی ترجمه کنیم، با این تأکید که با مراجعه به بحث اصلی زمینه‌خاستگاهی وجود و غیره، احتمالاً دقیقتر است... م. ف.

اشتیاق و تمنایی جاودان، ادراک می‌کند. اما تا آنجا که موسیقی را به کمک تصاویر تعبیر می‌کند، او خود، در دریای آرام تفکر آپولونی قرار می‌یابد، هرچند همه چیز پیرامونش که او به یاری رسانه موسیقی نظاره می‌کند، به شکلی آنی و فعال در حرکت است. در واقع، هنگامی که خود را از طریق همان رسانه نظاره می‌کند، تصویرش به صورت احساسی ارضانشده در مقابلش پدیدار می‌شود: [از نظر او] خواست، تمنا، مویه، شادمانی‌اش، نمادهایی هستند که توسط آنها موسیقی را تفسیر می‌کند. این پدیده چکامه‌سرا است: در مقام همزاد آپولونی، موسیقی را از طریق تصویر خواست و اراده تفسیر می‌کند، در حالی که او خود، از آزمندی خواست به طور کامل رها شده، و چشم ناب و روشن خورشید است.

کل بحث ما بر این نکته اصرار می‌ورزد که چکامه‌سرایی به روح موسیقی وابسته است. درست به همان سان که موسیقی خود، در اقتدار مطلقش به تصویر و مفهوم نیاز ندارد، بلکه صرفاً آنها را به عنوان همراه (*accompaniments*) تحمل می‌کند. آثار چکامه‌سرا، چیزی جز آنچه را که در آن عامیت و مطلقیت گسترده‌ای که در موسیقی نهفته و او را به سخن‌سرایی تمثیلی وادار ساخته، بیان نمی‌کند. زبان هرگز نمی‌تواند به طور کامل نمادانگاری کیهانی موسیقی را انتقال دهد، زیرا موسیقی در رابطه‌ای نمادین با تضاد خاستگاهی و درد خاستگاهی در قلب یگانگی خاستگاهی قرار دارد، و بنابر این حوزه‌ای را نمادپردازی می‌کند که فراسوی تمامی پدیده‌ها و مقدم بر آنهاست. وضعیت، بیشتر به این صورت است که تمامی پدیده‌ها، در مقایسه با آن، صرفاً نماد هستند: بنابر این زبان، به مثابه اندام و نماد پدیده‌ها، هرگز نمی‌تواند به هیچ طریق درونی‌ترین قلب موسیقی را افشا کند؛ زبان، در تلاش برای تقلید از موسیقی، تنها می‌تواند در تماس سطحی با آن باشد؛ در حالی که تمام شیوایی چکامه هم نمی‌تواند ژرف‌ترین معنای موسیقی را گامی به مانزدیکتر سازد.

۷

اکنون باید تمامی اصول هنری را که تا اینجا در نظر گرفتیم در معرض استفاده قرار دهیم. تا راه برون‌رفت خود را از آنچه که باید هزارتوی سرچشمه تراژدی یونان بنامیم، پیدا کنیم. تصور می‌کنم که اگر بگویم تاکنون مسأله سرچشمه هرگز به شکلی جدی حتی مطرح نیز نشده است، حل آنکه جای خود دارد، سخن نامعقولی نگفته‌ام، زیرا مهم نیست که رشته پاره‌های کهنه سنت باستانی چندبار مختلف به هم بافته شده و از نو پاره شده است. این سنت بدون هیچگونه ابهامی به ما می‌گوید که تراژدی از همسرایی (کُر) تراژیک پدید آمده، و در آغاز تنها همسرایی و چیزی جز همسرایی نبوده است، در نتیجه ما وظیفه خود می‌دانیم که به قلب این همسرایی تراژیک به مثابه پیش-نمایش (درام) (*proto-drama*) نگاه کنیم. بدون آنکه با کلیشه‌های هنرنا راضی بمانیم، کلیشه‌هایی از قبیل: همسرایی، «تماشاچی آرمانی» است، یا نماینده مردم در مقابل قلمرو اشرافی صحنه است. این توضیح آخر به گوش بسیاری، آوای برین یک سیاستمدار را دارد. گویی قانون اخلاقی تغییرناپذیری از جانب آتنی‌های دموکرات در همسرایی مردمی جای داده شده که همواره بر زیاده‌رویها و افراطهای احساساتی شاهان چیره شده است. این نظریه توسط یکی از مشاهدات ارسطو، با قدرت القاء می‌شود؛ با وجود این، تأثیری در شکل‌بندی اولیه تراژدی ندارد. به همان اندازه که کل تضاد میان شاهزاده و مردم - در واقع کل حوزه سیاسی اجتماعی - از سرچشمه‌های کاملاً مذهبی تراژدی خارج گذاشته شده است. اما حتی با در نظر داشتن شکل کلاسیک همسرایی در ایسخولوس و سوفوکل، که برای ما شناخته شده است، در اینجا سخن گفتن از اشاره‌های تلویحی «نماینده‌گی قانونی مردم» را باید کفرگویی محض پنداریم. با وجود این، سایرین از این کفرگویی دست برنداشته‌اند، قانونهای اساسی باستانی هیچ چیز از نمایندگی قانونی، مردم در *praxi* [عمل] نمی‌دانستند، و باید امیدوار بود که در تراژدی، حتی «اشاره‌ای تلویحی به آن نداشتند».

نامدارتر از این تفسیر سیاسی همسرای، عقیده شلگل^۱ است که به ما توصیه می‌کند همسرای را به نحوی به مثابه ماهیت و عصاره جمعیت تماشاچی در نظر بگیریم - به مثابه «تماشاچی آرمانی». این دیدگاه در مقایسه با این سنت تاریخی که تراژدی در ابتدا تنها همسرای بوده است، خود را همان طور که هست آشکار می‌کند - یعنی ادعایی ناپخته، غیر علمی و با این حال درخشان که درخشندگی خود را تنها به شکل متمرکز بیانِ تعصب نمونه وار آلمانی نسبت به هر آنچه که «آرمانی» (ایده آل) نام دارد، و نسبت به شکفتگی لحظه ای ما، مدیون است. زیرا بی تردید لحظه ای که مردم آشنای تئاترهای خود را با این همسرای مقایسه می‌کنیم، به شگفت می‌آئیم و از خود می‌پرسیم که آیا هرگز امکان آرمانی کردن چیزی از این مردم که با همسرای تراژیک یونان قابل قیاس باشد، وجود دارد؟ به شکلی ضمنی منکر آن می‌شویم، و اکنون به همان اندازه از شهادت ادعای شلگل متعجب می‌شویم که از سرشت کاملاً متفاوت مردم یونان. زیرا همواره بر این باور بوده ایم که تماشاچی مناسب، هر آن کس که باشد، همیشه باید بداند که نظاره گر اثری هنری است و نه یک واقعیت تجربی. اما همسرای تراژیک یونانی ها بالا جبار باید موجودات واقعی را در پیکره های روی صحنه باز شناسد. همسرای حوریان دریایی (*Oceanidies*) به راستی بر این باور است که در مقابل خود پرومته تیتان را می بیند، و خود را به اندازه ایزد صحنه، واقعی می پندارد. اما آیا عالیتترین و نابترین نمونه تماشاچی می توانسته پرومته را به همان اندازه از لحاظ فیزیکی حاضر و واقعی پندارد که حوریان دریایی می پنداشتند؟ آیا مشخصه تماشاچی آرمانی این است که به روی صحنه بشتابد و ایزد را از شکنجه هایش رها کند؟ ما همواره به مردم زیبایی شناس باور داشته ایم و تماشاچی منفرد را زمانی با صلاحیت تر در نظر می گرفتیم که می توانست اثر هنری را بیشتر به مثابه هنر در نظر گیرد، یعنی به شکل زیبایی شناسانه. اما اکنون شلگل به ما می گوید که تماشاچی کمال یافته و آرمانی، به هیچ رو اجازه نمی دهد که جهان نمایش (درام) به شکلی زیبایی شناسانه در او تأثیر بگذارد، بلکه عملش بر او باید جسمانی و

۱. A. W. Schlegel، یکی از روحهای پیشروی جنبش اولیه ژمانیک آلمان، که به ویژه به سبب ترجمه هایش از حدود نیمی از نمایشنامه های شکسپیر نامدار است، تولد ۱۷۶۷، مرگ ۱۸۴۵.

تجربی باشد. آه می‌کشیم و می‌گوئیم: وای از این یونانی‌ها! آنان کل علم زیبایی‌شناسی ما را بر هم می‌ریزند! اما پس از آنکه به آن خو می‌گیریم، گفته‌شیلِگِل را هرگاه پای همسرایی به میان می‌آید، تکرار می‌کنیم.

اکنون سنت که دیگر کاملاً صریح و روشن است، علیه‌شیلِگِل لب به سخن می‌گشاید. همسرایی به آن صورت، بدون صحنه – شکل ابتدایی تراژدی – و همسرایی تماشاگران آرمانی با یکدیگر همساز نیستند. چه نوع سبک (ژانر) هنری را احتمالاً می‌توان از مفهوم تماشاگر استخراج کرد، و شکل راستین آن را در «تماشاگر به آن مفهوم» یافت؟ تماشاگر بدون صحنه، برداشتی احمقانه است. بیم آن داریم که زایش تراژدی، با ارزش و اعتبار بالای هوش اخلاقی توده‌ها و با مفهوم تماشاگر بدون صحنه، قابل توضیح نباشد، و می‌بنداریم مسأله ژرف‌تر از آن است که با ملاحظات سطحی حتی بتوان به آن نزدیک شد.

شیلر در پیشگفتار مشهورش در عروم مینا، بینش بی‌اندازه ارزشمندتری را از اهمیت همسرایی به نمایش می‌گذارد، و آن را به مثابه دیواری زنده توصیف می‌کند که تراژدی به دور خویش می‌سازد تا خود را از جهان واقعیت جدا سازد و قلمرو آرمانی و آزادی شاعرانه خود را حفظ کند.

شیلر با این گفته که اسلحه اصلی اوست، با مفهوم معمولی سرشتین، توهمی که عموماً در شعر نمایشی مطالبه می‌شود، نبرد می‌کند. هرچند، روز صحنه صرفاً ساختگی، نقشه ساختمان فقط نمادین، و زبان سجع، مشخصه آرمانی دارد، با وجود این، هنوز دیدگاه نادرستی در کل وجود دارد، همان‌طور که خود او اشاره می‌کند: کافی نیست که آدمی صرفاً آنچه را که در حقیقت ماهیت شعر است مجوز شاعرانه تحمل کند. به گفته شیلر، معرفی همسرایی، گام تعیین‌کننده‌ای است که توسط آن علیه تمامی طبیعت‌انگاری در هنر، آشکارا و محترمانه اعلام جنگ می‌شود.

به نظر می‌رسد که برای بدنام کردن این دیدگاه است که عصر ما، عصری که قرار است عصری برتر باشد، واژه کلیدی اهانت‌آمیز «شبه ایده‌آلیسم» را جعل کرده است. با وجود این، بیم آن دارم که از سوی دیگر اکنون با پرستش طبیعی و واقعی به قطب متضاد هر ایده‌آلیسمی رسیده باشیم، از جمله به قلمرو قفسه‌های پیکره‌های مومی.

در اینها نیز، مانند برخی از داستانهای بلندی که این روزها باب روز است، هنری وجود دارد، اما به واقع نباید خود را با این ادعا که چنین هنری بر «شبه ایده‌آلیسم»^۱ گوته و شیلر استیلا یافته، به ستوه آوریم.

همان‌طور که شیلر به درستی دریافته، این به راستی قلمرویی «آرمانی» است که در آن همسرایی ساتیر یونانی، همسرایی تراژدی ابتدایی، به زیستن در آن خو داشته است. قلمرویی است که از مسیر میرندگان بسی بالاتر برده شده است. یونان برای این همسرایی، داربست حالت طبیعی ساختگی را برپا کرد و موجودات طبیعی ساختگی را بر آن قرار داد. تراژدی بر این شالوده تکامل یافته و بنابر این، بی‌تردید از همان ابتدا توانسته از تصویر پُررنج واقعیت صرف‌نظر کند. با این حال، این قلمرو، جهانی اختیاری نیست که بنابه هوس، میان زمین و آسمان قرار داده شده باشد؛ بیشتر جهانی است با همان واقعیت و زودبآوری که الپ و ساکنانش برای باور داشتن **هَلَن** از آن برخوردار بودند. ساتیر، در مقام همسر دیونیزوسی، در واقعیتی که از لحاظ دینی به رسمیت شناخته شده و تحت فرمان اسطوره و مناسک است، زندگی می‌کند. این مسأله که تراژدی باید با او آغاز شود، و او باید صدای حکمت دیونیزوسی تراژدی باشد. برای ما به اندازه پیدایش عمومی تراژدی از همسرایی، پدیده‌ای ناآشنا و غریب است.

شاید اگر فرضیه‌ای را مطرح کنیم که برطبق آن ساتیر، موجود طبیعی ساختگی، همان رابطه‌ای را با فرهنگ انسان داشته باشد که موسیقی دیونیزوسی با تمدن، نقطه عزیمتی برای بررسی خود بیابیم. **ریچارد واگنر** دربارهٔ مورد آخر می‌گوید، درست به همان سان که نور چراغ با نور روز از میان می‌رود، موسیقی دیونیزوسی نیز با موسیقی خشنی می‌شود.^۲ به همین ترتیب، من بر این باورم که انسان با فرهنگ یونانی، در حضور همسرایی ساتیری، خود را خشنی شده حس می‌کرده، و این بی‌درنگ‌ترین تأثیر تراژدی دیونیزوسی است، دولت و جامعه و به‌طور کلی، شکافهای میان انسان و انسان به آن احساس درهم شکندۀ یگانگی راه می‌دهد که به

۱. *Aufheben*: یکی از واژه‌های مورد علاقه و کلیدی **هگل** که می‌تواند به معنای بالا بردن یا حفظ شدن و مرتفع کردن نیز باشد. م.ا.

قلب طبیعت رهنمون می‌شود. این آسایش مابعدالطبیعی - و من چنین القاء می‌کنم که تراژدی راستین حتی اکنون نیز ما را با آن رها می‌کند - که زندگی، علی‌رغم تمامی تغییراتی که در نمودها روی می‌دهد، در ژرفنای همه چیز به شکلی نابود ناشدنی پُر قدرت و لذت‌بخش است - این آسایش در وضوح حلول یافته در همسرایی ساتیر پدیدار می‌شود، در همسرایی موجودات طبیعی که به زبانی دیگر به شکلی ریشه‌کن ناشدنی، علی‌رغم تغییراتی که در نسل‌ها و تاریخ ملت‌ها روی می‌دهد، در پس هر تمدنی می‌زینند و تا ابد یکسان می‌ماند.

هلی ژرف‌نگر، که به شکل منحصر به فردی نسبت به حساسترین و ژرف‌ترین رنج آسیب‌پذیر است، پس از آنکه دلاورانه به مخرب بودن دهشت‌زای تاریخ جهان و سنگدلی طبیعت می‌نگرد و برای اشتیاقی که به انکار بوداگروانه خواسته و آرزو دارد^۱، در خطر قرار می‌گیرد، با این همسرایی به خود تسلی می‌بخشد. هنر او را نجات می‌دهد و از راه هنر - زندگی [به نجات او بر می‌خیزد].

زیرا شور و از خود بی‌خودگی حالت دیونیزوسی تازمانی که به طول می‌انجامد مرزها و محدودیت‌های معمولی هستی را درهم می‌شکند، دارای عنصری دخوت‌آور (*lethargic*) است که تمامی تجارب گذشته شخصی در آن فرو می‌رود. این پرتگاه عظیم فراموشی، جهانهای واقعیت روزمره و واقعیت دیونیزوسی را از هم جدا می‌کند. اما بلافاصله پس از آنکه این واقعیت روزمره بار دیگر وارد آگاهی می‌شود، به همان صورت با حالت تهوع تجربه می‌شود، حال و هوای ریاضت‌کشانه انکار خواست و اراده، ثمره این حالات است.

به این مفهوم، انسان دیونیزوسی به هاملت شباهت دارد: هر دو، زمانی که به‌راستی به درون ماهیت چیزها می‌نگرند، به معرفت می‌رسند، ولی تهوع، سد راه

۱. در اینجا راهایی نیچه از قید شوپنهاور آشکار می‌شود و اختلاف آنها با یکدیگر به موضوع کانونی کل این اثر: اهمیت تراژدی، بازمی‌گردد. نیچه درباره تراژدی به‌عنوان یک جانشین مهم مؤید زندگی برای انکار خواست و اراده شوپنهاوری قلم می‌زند. می‌توان به اندازه شوپنهاور صادق و رها از توهّمات خوشبینانه بود و باز هم مانند یونانی‌ها زندگی را به مثابه پدیده‌ای اساساً پُر قدرت و لذت‌بخش بزرگ داشت. م. ۱.

عمل آنان می‌شود؛ زیرا عمل آنان هیچ چیز را در سرشت جاودان چیزها نمی‌تواند تغییر دهد؛ آنها احساس می‌کنند که احمقانه یا حقارت‌آمیز است که از آنان خواسته شود به جهانی از هم گسسته، سامان بخشند. معرفت، عمل را می‌کشد؛ عمل به حجاب توهم نیاز دارد؛ این اصول عقیدتی **هاملت** است، و نه آموزه‌های مبتذل آدمی‌روایی که بیش از اندازه می‌اندیشد و به زبانی دیگر، به علت وجود شمار بی‌پایان احتمالات، فرصت عمل نمی‌یابد. هم در **هاملت** و هم در انسان دیونیزیوسی، نه تفکر که معرفت راستین، بیش‌نسبت به حقیقت هراس‌انگیز، بر هر انگیزه‌ای برای عمل سنگینی می‌کند.

حال دیگر هیچ آسایشی در کار نیست؛ تمنا و اشتیاق، فراسوی جهان پس از مرگ، فراسوی حتی خدایان می‌رود؛ هستی همراه با بازتاب پر تلاطم آن در ایزدان یا در فراسوی بی‌مرگ، انکار می‌شود. انسان، آگاه از حقیقتی که یکبار دیده است، اکنون در همه‌جا تنها دهشت یا پوچی هستی را می‌بیند؛ اکنون آنچه را که در سرنوشت **اوفلیا**^۱ نمادین است، درک می‌کند؛ اکنون حکمت ایزد جنگل، **سیلنوس** را می‌فهمند؛ به حالت تهوع می‌افتد.

در اینجا، هنگامی که خطری که در مقابل خواسته‌اش قرار دارد، سخت بزرگ می‌شود، هنر به صورت (زن) جادوگری نجات‌بخش که در شفابخشی مهارت دارد، نزدیک می‌شود. تنها او می‌داند که چگونه این اندیشه‌های تهوع‌آور درباره دهشت یا پوچی هستی را به برداشت‌هایی تبدیل کند که بتوان با آنها به زندگی ادامه داد: برداشت‌هایی برین. به صورت رام کردن هنرمندانه دهشت، و برداشت‌هایی خنده‌آور (**comic**) به صورت تخلیه هنرمندانه تهوع پوچی؛ همسرایی ساتیر دیستیرامب، کنش نجات‌بخش هنر یونان است؛ در مقابل جهان میانجی این همراهان دیونیزیوسی، احساسات توصیف شده در اینجا، خود را از پای می‌اندازند.^۲

۱. قهرمان زن نمایشنامه ائولو، اثر شکسپیر.. م.ا.

۲. نیچه پس از آنکه سرانجام از شوینهاور جدا می‌شود، برای نخستین بار تابندگی نبوغ خود را به نمایش می‌گذارد، جای شک دارد که بیش از او کسی **هملت** را در چند جمله، یا چنین وسعتی توصیف کرده باشد؛ این قطعه ما را بر آن می‌دارد که آن را با پاورقی مهم فروید درباره **هملت** در

۸

ساتیر، مانند شبان چکامه‌های دوران تازه‌تر، زاده اشتیاق و تمنا برای ابتدایی و طبیعی است؛ اما یونانی با چه صلابت و شهامتی انسان جنگل‌ها را در آغوش می‌گرفت، و بشر نوین با چه یزدلی و کالتی با تصویر فریبنده شبان احساساتی و حساس فلوت زن وقت‌گذرانی می‌کند! طبیعت - صورتی که هنوز با دانش، با فقل و بست‌های هنوز ناگشوده فرهنگ، تحول نیافته - این همان چیزی است که یونانی در ساتیر خود می‌دید که به هر حال یک میمون صرف نبود. به عکس، ساتیر، دیرینه الگوی آدمی بود، تجسم عالیت‌ترین و شدیدترین عواطفش، رویایی مسروری که با نزدیکی ایزدش به شور و وجد می‌آمد، یاری هم‌دل که رنج ایزد در او تکرار می‌شد، کسی که فرزاندگی را از دل طبیعت جار می‌زد، نماد قدرت مطلق جنسی که یونانی‌ها با شگفتی سرشار از احترام درباره‌اش به تفکر می‌نشتند.

ساتیر چیزی برین و الهی بود: در نتیجه، از نظر انسان دیونیزوسی که دیدش به شکل دردناکی در هم شکسته، شبانِ مدبر با آرایه‌هایش، احتمالاً رنجش‌آور بوده: از نظر انسانی که چشمانش به خواص پوشیده نشده و به شدت با شکوه طبیعت، با رضایتی برین، دوخته شده بود؛ در اینجا انسان راستین افشا می‌شد، ساتیری ریش‌دار که در مقابل خدایش، فریاد شادی سرمی‌داد. انسانِ با فرهنگ با دیدن او به کاریکاتوری دروغگو بدل می‌شود.

شیلر نیز درباره این سرچشمه‌های هنر تراژیک موضع درستی دارد: همسرایی دیوار زنده‌ای در مقابل حمله‌های واقعیت است، زیرا - همسرایی ساتیر - نسبت به انسانِ با فرهنگ که معمولاً خود را تنها واقعیت می‌پندارد، هستی را با راستگویی بیشتر، واقعی‌تر و کامل‌تری، بازمی‌نمایاند. حوزه شعر در بیرون واقعیت و به صورت غیرممکنی خیالی که در مغز شاعر تولید مثل می‌کند، وجود ندارد: می‌خواهد

نخستین *Die Traumdeutung* (تعبیر رؤیاها) ۱۹۰۰ مقایسه کنیم. از آن به‌شتر، سه بند آخر. مقایسه‌ای را با نوشته‌های اگزستانسیالیستی می‌طلبم، از جمله با *توب سارتر* (۱۹۳۸)، که البته تنها اثر قابل مقایسه نیست... م.ا.

درست ضد آن باشد، بیان صیقل نیافته حقیقت و دقیقاً به همین سبب، ظرافت کاذب آن به قول معروف واقعیتِ انسانِ با فرهنگ را به دور می افکند.

تقابل میان این حقیقت واقعی طبیعت و دروغ فرهنگی که آن را به نحوی مطرح می کند که گویی تنها واقعیت است، به تقابل میان هسته جادوان همه چیز، چیز - در - خود (شیء فی نفسه) و کل جهان نموده‌ها، می ماند^۱: درست به همان سان که تراژدی، با آسایش مابعدالطبیعی اش به زندگی ابدی این هسته هستی اشاره دارد که به یاری نابودی مداوم نموده‌ها پایدار می ماند، به همان سان نیز نمادگرایی همسرایی ساتیر، این رابطه خاستگاهی میان چیز - در - خود و نمود^۲ را اعلام می دارد. شبان چکامه‌های انسان نوین صرفاً جعل مجموعه توهمات فرهنگی است که به طبیعت نسبت داده شده است، یونانی دیونیزوسی خواستار حقیقت و طبیعت در پر قدرت ترین شکل آن است - و خود را می بیند که گویی به کمک جادو به ساتیر تغییر شکل می یابد.

توده به وجود آمده، هواخواهان دیونیزوسی، تحت جادوی چنین حال و هوا و بینش‌هایی شادمانی می کنند که قدرشان آنها را در مقابل چشمانشان تغییر شکل می دهد تا جایی که تصور می کنند خود را به صورت ارواح احیاء شده طبیعت، ساتیر، نظاره می کنند. ترکیب بندی اخیر همسرایی در تراژدی، تقلید هنرمندانه این پدیده طبیعی است، هرچند مطمئناً، در این مرحله جدایی تماشاگران دیونیزوسی و دیونیزوسی‌هایی که به شکل جادویی افسون شده‌اند، ضروری می شود. تنها باید به خاطر داشته باشیم که مردم در یک تراژدی آتنی خود را در همسرایی ارکستر^۳

۱. واژه آلمانی که در اینجا «نموده» ترجمه شده *Erscheinungen* است. - ما.

۲. در اینجا نیچه به چشم انداز شوینهاور بازمی گردد. - ما.

۳. به نظر می رسد که ناثار یونان در ابتدا به شکل طراحی شده بود که همسرایی‌های دیتیرامبی را به افتخار دیونیزوس اجرا کند. کانون آن، ارکستر (محل رقص) بود، جایگاهی دایره‌ای که در وسط آن *thumele* یا محراب ایزد قرار داشت. در پیرامون بیش از نیمی از ارکستر، *thatron* (محل تماشا) به شکل نعل اسب قرار داشت ردیف نشینگاه‌های دایره‌ای که عموماً از کناره تپه کنده می شدند... در پشت ارکستر و روبروی حضار، اسکینه *Skene* (که در ترجمه بالا «صحنه» نامیده شده) قرار داشت که در ابتدا ساختاری چوبی بود، نمایی با سه در، که بازیگران، زمانی که دیگر نمایش

می‌یافتند، و در نهایت هیچ تضادی میان جمعیت و همسرایان وجود نداشت: همه چیز یک همسرای برین و عظیم رقص و آوازخوانی ساتیرها یا کسانی است که به خود اجازه می‌دهند با چنین ساتیرهایی بازی‌های باز نمایی شوند.

اکنون آماده درک قاعده سازی **شکل** به مفهومی ژرفتر هستیم. گروه همسرایان تا آنجا تماشاگری «آرامی»^۱ است که صرفاً نظاره‌گر است. نظاره‌گر جهان رؤیایی صحنه^۲. جمعیت تماشاگران به صورتی که ما می‌شناسیم برای یونانیان ناآشنا بود: در تئاترهای آنان، ساختار ایوان‌دار طاقی‌های متحدالمرکز، این امکان را برای همه به وجود می‌آورد که در حقیقت کل جهان فرهنگ پیرامون خود را از بالا نظاره کنند^۳ و در حالی که غرق در تفکر می‌شود، خود را یکی از همسرایان مجسم نماید.

در سایه این بینش، می‌توان همسرای را در شکل ابتدایی‌اش، یعنی پیش-تراژدی، تصویری آینه‌ای نامید که در آن انسان دیونیزوسی درباره خویش به تفکر می‌نشیند. برای هر چه روشن‌تر شدن این پدیده، بازیگر به راستی با استعدادی را مجسم کنید که نقشی را که باید ایفا کند به شکل تپنده‌ای در مقابل چشمانش می‌بیند. همسرای ساتیر، پیش از هر چیز، تصویر توده تماشاچی دیونیزوسی است، درست به همان سان که جهان صحنه، به نوبه خود، تصویر این همسرای ساتیر است: قدرت این تصویر به اندازه کافی نیرومند است که چشمان انسان‌های با فرهنگی را که محل‌های نشستن را اشغال می‌کنند، نسبت به نقش و تأثیر «واقعیت» بی‌حس و کور کند. شکل

از همسرای دینیرامب تکامل یافته بود، از میان آنها وارد می‌شدند. *The oxford companion to classical literature*، ویرایش سر پل هاروی، ۱۹۴۶، ص ۱۴۲۲. م. ۱.

۱. *Der "idealistische Zuschauer"*.

۲. *Der einzige Schauer ist der Schauer der Visionswelt der Secane* کلمه Schaner می‌تواند به معنای لرزه، لرز از خوف مقدس نیز معنا دهد، و در حالی که این معنای اصلی مورد نظر در اینجا نیست، اما تا اندازه‌ای وارد رنگ آمیزی جمله می‌شود. م. ۱.

۳. *Übersehen*، مانند از بالا نظاره کردن، می‌تواند به معنای بررسی و چشم‌پوشی هر دو باشد. فرانسیس گولفینگ، در ترجمه خود، بررسی کاملاً لفظی^۴ را برمی‌گزیند که قطعه فوق را بی‌معنا می‌سازد. متن به شکل غیرقابل بحثی نیازمند فراموش کردن کل جهان فرهنگ است: پرده‌ای میان نظاره‌گر و همسرایان وجود ندارد. ترجمه گولفینگ، در کل بیش از آنکه قابل اعتقاد باشد، پُر نیرو است. م. ۱.

تئاتر یونان یادآور دره‌ای تک افتاده در دل کوه‌هاست: معماری صحنه به شکل بندی درخشنده ابری می‌ماند که باکوسی‌هایی که روی کوه‌ها جمع شده‌اند از بالا نظاره می‌کنند مانند قاب زیبایی که در آن تصویر دیونیزوس را می‌بینند.

این پیش - پدیده‌ای که در اینجا برای یاری رساندن به توضیح همسرایی تراژیک مطرح می‌کنیم، در مقابل دیدگاه‌های عالمانه ما درباره روندهای هنری ابتدایی تقریباً آزرده کننده است؛ هرچند هیچ چیز مسلم‌تر از این حقیقت نیست که شاعر تا جایی شاعر است که خود را در میان پیکره‌هایی می‌بیند که در مقابل او زندگی و عمل می‌کنند و او می‌تواند درونی‌ترین سرشت آنها را ببیند. در اثر ضعفی خاص و نوین، این تمایل در ما وجود دارد که پیش - پدیده زیبایی‌شناسی را به نحوی مجسم کنیم که پیش از اندازه پیچیده و انتزاعی است.

برای یک شاعر اصیل، استعاره از صنایع بدیعی نیست، بلکه تصویری جانشین است که او در حقیقت به جای مفهوم نظاره می‌کند. برای او شخصیت، کلی نیست که او از صفاتی ویژه که از اینجا و آنجا برداشته، ساخته باشد، بلکه شخص زنده سرباری است که در مقابل چشمانش قرار دارد و از تصویر در غیر این صورت همسان یک نقاش تنها از این لحاظ متمایز است که پیوسته به زندگی و عمل خود ادامه می‌دهد. چگونه است که توصیف‌های هومر تا به این اندازه زنده‌تر از توصیف‌های هر شاعر دیگری است؟ دلیلش این است که او زنده‌تر مجسم می‌کند. ما چون معمولاً شاعرهای خوبی نیستیم، درباره شعر بسیار انتزاعی سخن می‌گوییم. پدیده زیبایی‌شناسی، در عمق، ساده است: بگذار همه، از توانایی نظاره مداوم یک بازی زنده برخوردار باشند و پیوسته در میان مجموعه‌ای روح زندگی کنند، آنگاه به یک ساعر تبدیل می‌شوند؛ بگذار همه، ضرورت تغییر شکل خود را حس کنند و از تن و روح دیگران سخن گویند، آنگاه به یک نمایشگر (*dramatist*) تبدیل می‌شوند.

هیجان دیونیزوسی می‌تواند این استعداد هنری را به تعدادی کثیر انتقال دهد، در نتیجه آنها می‌توانند خود را در میان چنین مجموعه‌ای از روح‌ها ببینند، در حالی که می‌دانند در اصل با آنها یکی هستند. این روند همسرایی تراژیک، پیش - پدیده نمایشی (دراماتیک) است: تماشای تغییر شکل خود در مقابل چشمان خویش و

دست زدن به عمل به صورتی که گویی در حقیقت وارد بدن دیگری، شخصیت دیگری شده است. این روند، در سرآغاز سرچشمه نمایش قرار دارد. در اینجا چیزی متفاوت با حماسه سرای داریم که با تصاویرش نمی‌آمیزد، بلکه همانند نقاش، آنها را در بیرون خود به صورت موضوعات تفکر می‌بیند. در اینجا با تسلیم کردن فردیت و شیوه ورود به شخصیت دیگری روبرو هستیم. و این پدیده به شکل شایعی دیده می‌شود: کل جمعیت، جادوی این تحول را تجربه می‌کند.

به این ترتیب دیتیرامب در اصل با سایر چکامه‌های همسرایی تفاوت دارد. دوشیزگانی که با متانت و وقار و در حالی که شاخه‌های درخت غان را در دست دارند و دسته‌جمعی سرودی مذهبی را ترنم می‌کنند، به سوی معبد آپولون گام برمی‌دارند. همان که هستند باقی می‌مانند و نامهای شهری خود را حفظ می‌کنند؛ همسرایی دیتیرامبی، همسرایی شخصیت‌های تغییر شکل یافته‌ای است که گذشته شهری و موقعیت اجتماعی‌شان را کاملاً از یاد برده‌اند: آنان خدمتگزاران بی‌زمان ایزدشان شده‌اند و در خارج از حوزه‌های جامعه می‌زییند. تمامی اشکال دیگر چکامه همسرایی هینی‌ها، صرفاً شدت یافتگی عظیم آوازه‌خوان منفرد (*solo*) آپولونی است. در حالی که در دیتیرامب با اجتماعی از بازیگران ناخودآگاه روبرو هستیم که خود و یکدیگر را تحول یافته می‌پندارند.

این تحول جادویی، پیش فرض هر نوع هنر نمایشی است. در این تحول جادویی، دیونیزوسی به وجود آمده خود را به صورت ساتیر می‌بیند، و در مقام ساتیر، ایزد را می‌بیند، و معنای آن این است که در دگردیسی خود، تصویر دیگری را در بیرون خود نظاره می‌کند، به صورت مکمل آپولونی حالت شخص خود، با این تصویر جدید، نمایش کامل می‌شود.

در سایه این بینش لازم است تراژدی یونان را به صورت همسرایی دیونیزوسی درک کنیم که پیوسته خود را از نو در جهان آپولونی تصاویر تخلیه می‌کند. به این ترتیب بخش‌های همسرایی که تراژدی با آنها درهم تنیده، به‌زبانی دیگر، زهدانی است که به کلی به اصطلاح گفتگو (دیالوگ)، یعنی کل جهان صحنه، نمایش واقعی، شکل می‌بخشد. این زمینه خاستگاهی تراژدی، در چندین تخلیه پی در پی، تصویر

نمایش را که از هر نظر شیخ رؤیاست و به همان میزان در سرشت خود حماسی است، می‌تاباند؛ اما از سوی دیگر، از آنجا که مادیت یافته‌ی حالتی دیونیزوسی است، رهایی آپولونی را از طریق نمود بازنمایی نمی‌کند. بلکه به عکس، در هم شکسته شدن فرد و آمیزشش با موجود خاستگاهی را به نمایش می‌گذارد. بنابر این نمایش، تجسم دیونیزوسی بیش‌ها و تأثیرات دیونیزوسی است و به این ترتیب گویی پرتگاه عظیمی آن را از حماسه جدا می‌کند.

همسرایی تراژدی یونان، نماد کل جمعیت به هیجان آمده دیونیزوسی، به این ترتیب، کاملاً با مفهوم ما، توضیح داده می‌شود. ما که به کارکرد روی صحنه و نوین همسرایی، به ویژه در آپراها، خو گرفته ایم، نمی‌توانیم درک کنیم که چرا همسرایی تراژیک یونانیها باید کهن تر، اصیل تر و مهمتر از نفس «بازی» (action) باشد، چیزی که صدای سنت به شکل خطاناپذیری مدعی آن است. نمی‌توان این حقیقت که همسرایی تنها از موجودات افتاده و خدمتگزار تشکیل می‌شد که خدمت می‌کردند - در واقع، نخست تنها از ساتیرهای بُز مانند - با این اولویت و اصالت سستی آشتی داد. سرانجام، معمای ارکستر در بیش روی صحنه باقی می‌ماند. اما اکنون می‌فهمیم که صحنه که با بازی کامل شد، در اصل و در ابتدا صرفاً به مثابه خیال و منظر (vision) انگاشته می‌شد، همسرایی، یگانه «واقعیت» موجود و زاینده خیال و منظر است، و با کل نمادانگاری رقص، آهنگ و کلام از آن سخن می‌گوید: این همسرایی، سالار و پروردگار خود دیونیزوس را در خیالش نظاره می‌کند و بنابر این به شکل جاودانه‌ای، دسته همسرایان خدمتگزار (ملازم) است: شاهد است که چگونه ایزد رنج می‌بزد راز خود تجلیل می‌کند و بنابر این خود دست به عمل (بازیگری) نمی‌زند. اما در حالی که برخوردارش با ایزد به طور کامل برخوردی از روی خدمتگزاری است، با این حال عالی‌ترین تجلی، از جمله تجلی دیونیزوسی، طبیعت است و بنابر این در شور و جذبه خود، به سان طبیعت، پیشگویی‌ها و گفته‌های حکیمانه‌ای را ابراز می‌کند: با سهم شدن در رنج ایزدش چیزی از دائی او رانیز سهم می‌شود و حقیقت را از دل جهان جار می‌زند. این سرآغاز پیکره افسانه‌ای و ظاهراً بسیار آزرده کننده ساتیر دانا و شورانگیزی است که در عین حال در تقابل با ایزد، همان «انسان ساده»

است - تصویر طبیعت و نیرومندترین انگیزش‌هایش، حتی نماد آنها، و درعین‌حال منادی فرزاندگی و هنرش - موسیقیدان، شاعر، رقاص، و بیننده روحها در یک شخص واحد.

دیونیزوس - قهرمان واقعی صحنه و کانون خیال و منظر، بنابراین بینش و بینش سنتی در ابتداء، در کهن‌ترین دوره تراژدی به‌راستی حضور نداشت؛ حضورش صرفاً مجسم می‌شد، و معنایش این است که تراژدی در اصل هنوز نه «نمایش» که تنها «همرایی» بوده است. دیرتر برای نشان دادن ایزد به‌صورت واقعی و بازنمایی پیکره خیالی همراه با قالب دگرگون شونده‌اش به‌صورت چیزی قابل رؤیت برای هر بیننده‌ای، تلاشهایی صورت گرفت - و به این ترتیب «نمایش» به محدودترین مفهوم آن آغاز شد. اکنون این وظیفه همرایی دیتیرامبی بود که حال و هوای شنوندگان را به چنان درجه دیونیزوسی به هیجان اندازد که با ظاهر شدن قهرمان تراژیک به‌روی صحنه، نه یک انسان را که به شکل غریبی ماسک به چهره دارد، بلکه پیکره‌ای خیالی را ببیند که گویی از شور و جذبه خود آنان زاده شده است.

آدمتوس^۱ را در نظر بگیرید که افسرده و دل‌تنگ همسرش آلسیتیس است که به‌تازگی درگذشته و آدمتوس، جانشپارانه در اثر مراقبه روی روح همسرش، خود را تحلیل می‌برد که ناگهان پیکره زنی با همان شکل و شمایل و با همان شیوه راه رفتن و در حالی که سخت در حجاب است، به سوی او می‌آید؛ اجازه دهید بیقراری و لرز ناگهانی آدمتوس، مقایسه‌های توفانی او و ایمان و اعتقاد غریزی‌اش را مجسم کنیم - در این صورت برای آنچه که تماشاگر، در هیجان دیونیزوسی خود، با تماشای ورود ایزد به روی صحنه احساس می‌کرده، ایزدی که تماشاگر، خود را از پیش با رنج‌های

۱. Admetus. پادشاه تسالی بود که پس از ازدواج با آلسیتیس، دختر پلیاس، بیمار می‌شود و رو به مرگ می‌رود. آپولون حاضر به نجات او می‌شود، با این شرط که شخص دیگری حاضر شود که به جای او بمیرد. یافتن چنین شخصی، برخلاف تصور آدمتوس، به‌هیچ‌رو آسان نبود. سرانجام همسر ابتکارش حاضر به جایگزین کردن او می‌شود. در نتیجه بیمار گشته و رو به مرگ می‌رود، اما هنگامی که مرگ به سراغش می‌آید، هرکول، مرگ را به دام می‌اندازد و او را مجبور می‌کند که از قربانی‌اش دست کشد. Bulfinch's Mythology به قلم ادموند فولر. - م.ف.

او یکی می گرفته، همانندی خواهیم داشت. تماشاگر، بی اختیار، کل تصویر جادویی ایزدی را که در مقابل جان او در حال لرزیدن بوده، به تصویر پیکره نقاب دار مقابلش منتقل می کرده و به زبانی دیگر واقعیت آن را در غیر واقعیت ارواح حل می کرده است. این حالت آپولونی رؤیاهاست که در آن جهان روز، به زیر حجاب فرو می رود، و جهان جدیدی، روشنتر، قابل درک تر، هیجان انگیز تر از جهان روزمره و با این حال سایه مانند تر از آن، خود را با نوزایی های هماره به ما نشان می دهد. به همین ترتیب، در تراژدی تضاد به سرعت گذرای سبک ها را بازمی یابیم: زبان، رنگ، حرکت پذیری و پویایی کلام از یک سو به اشعار بزمی همسرایان و از سوی دیگر به جهان آپولونی که رویا تجزیه و به دو حوزه کاملاً متفاوت بیان بدل می گردند. نموده های آپولونی که دیونیزوس در آن به خود مادیت می بخشد دیگر دریایی جاودانه، کشاکشی پر تغییر، زندگانی ای تابناک^۱ همانند موسیقی همسرای نیست، [این نموده ها] دیگر آن نیروهایی صرفاً قابل حس، اما به تصویر در نیامده که خدمتگزار به وجد آمده دیونیزوس، نزدیکی ایزد را در آنها حس می کند، نیستند؛ اکنون وضوح و صلابت شکل حماسی از روی صحنه او را مورد خطاب قرار می دهد؛ اکنون دیونیزوس دیگر نه از طریق نیروها، بلکه به صورت قهرمان حماسی، کم و بیش به زبان هومر، با او سخن می گوید.^۲

۹

هر آنچه که در بخش آپولونی تراژدی یونان، در گفتگو (دیالوگ)، به سطح می آید به نظر ساده، شفاف و زیبا می رسد. از این نظر، گفتگو، تصویر هلن است که سرشتش در رقص هویدا می شود، زیرا در رقص مهمترین نیرو تنها به صورت بالقوه باقی می ماند، اما [وجود] خود را در پُر مایگی و نرمی حرکت بر ملا می کند. به این ترتیب،

۱. نقل قول از هاست گوته، خطوط ۵۰۷ - ۵۰۵. م. ۱.

۲. در اینجا نتیجه در واقع مسأله تغییر شکل اساطیر به حماسه ها را کشف کرده است، مسأله ای که موضوع روز است و از جانب اسطوره شناسان بزرگ نظیر الیاده، لوی اشتراوس و ... دنبال می شود. م. ف.

زبان قهرمانان سوفوکل، ما را به سبب دقت و شفافیت خود به حیرت می‌اندازد، در نتیجه بی‌درنگ دچار این حس می‌شویم که شاهد درونی‌ترین زمینه وجود آنها هستیم، و از اینکه راه به این زمینه، تا به این اندازه کوتاه است، به شگفت می‌افتیم. اما فرض کنید شخصیت قهرمان را هنگامی که به شکل قابل رؤیتی به سطح می‌آید، نادیده بگیریم - هرچه باشد، در آخرین تحلیل، چیزی جز تصویری روشن که روی دیواری تاریک فرافکنده شده نیست، یعنی سراسر طلعت (*Erscheinung*) است؛ فرض کنید به درون رازی نفوذ کنیم که خود را در این بازنمایی شفاف فرامی‌فکند؛ آنگاه ناگهان پدیده‌ای را تجربه می‌کنیم که درست ضد پدیده‌آشنای چشمی (*Optical*) است. هنگامی که پس از تلاشی پُر قدرت برای خیره شدن به خورشید، به حالت کوری، صورت خود را می‌گردانیم، لکه‌های سیاهی در مقابل چشمان خود می‌بینیم که گویی دیدن این لکه‌ها نوعی درمان است؛ به عکس، فرافکنی‌های تصویر روشن قهرمان سوفوکلی - به طور خلاصه جنبه آپولونی نقاب - اثرات ضروری نگاه سریع به درون طبیعت و هراسهای آن است؛ به زبان دیگر، لکه‌های درخشانده برای درمان چشم‌هایی است که با شب دهشتناک آسیب دیده‌اند. تنها از این نظر می‌توان باور کرد که ما مفهوم جدی و حائز اهمیت «شادمانی یونانی» را به شکلی شایسته درک می‌کنیم.

سوفوکل، اندوه‌بارترین شخصیت صحنه (تئاتر) یونان، ادیب بد اقبال را، به صورت انسان پاک‌نژادی درک می‌کند که علی‌رغم دانایی‌اش، در اثر تقدیر، گرفتار خطاکاری و فلاکت می‌شود. اما سرانجام، از راه رنج‌های عظیمی که متحمل می‌شود، قدرت جادویی برکت بخشنده‌ای را می‌پراکند که حتی پس از مرگش مؤثر باقی می‌ماند. انسان پاک‌نژاد، گناه نمی‌کند، شاعر ژرف‌اندیش می‌خواهد به ما بگوید: هرچند هر قانون، هر نظم طبیعی، حتی جهان اخلاق می‌تواند از طریق اعمالش زوال یابد، اما اعمالش دایره جادویی عالی تری از اثرات ایجاد می‌کند که جهانی نو را بر پایه ویرانه‌های جهان کهنی که سرنگون شده، بنیان می‌نهد. این چیزی است که شاعر تا آنجا که همزمان اندیشمند دین است، می‌خواهد به ما بگوید. در مقام شاعر، ابتدا گره آزمونی را به ما نشان می‌دهد که به شکل اعجاب انگیزی بسته شده است، و رفته

رفته به دست داور، ذره ذره به سبب گره گشایی شخص او، باز می شود. خشنودی اصیل هلمی از این راه حل دیالکتیکی چنان عظیم است که خصیصه شادمانی برتری را وارد کل اثر می کند، که همه جا نکات تند پیش فرضهای خوف انگیز این روند را نرم می سازد.

همین شادمانی را در ادیپ در کولونوس می بینیم، اما در آنجا به تغییر شکلی بی پایان تعالی یافته است. پیرمرد که در معرض فلاکتی اسفبار قرار گرفته، و یکه و تنها رها شده تا از هر آنچه بر او نازل می شود، رنج برد، با شادمانی فوق زمینی روبه رو می شود که از قلمرو الهی فرود می آید و چنین به ما القاء می کند که قهرمان به عالیترین فعالیت خویش دست می یابد که به دلیل نگرش سراسر منفعلش بسیار فراتر از زندگیش گسترش می یابد، در حالی که صرفاً کردارها و خواست های آگاهانه اش در اوایل زندگی، او را به این انفعال زهنمون ساخته است. به این ترتیب گره قانونی پیچیده افسانه ادیپ که هیچ چشم میرنده ای نمی توانست آن را باز کند، به تدریج گشوده می شود - و با این مترادف الهی دیالکتیک، شادی انسانی ژرفی بر ما غلبه می کند.

اگر این توضیح، عدالت را در مورد شاعر اجرا کرده باشد می توان با این حال پرسید که آیا درونمایه های اسطوره را تهی می کند - و آنگاه روشن می شود که کل مفهوم شاعر، چیزی نیست جز دقیقاً همان تصویر روشنی که سرشت شفا دهنده پس از نگاهی سریع به مفاک، در مقابل ما فرامی فکند. ادیپ، قاتل پدر، شوهر مادر، راز گشای معمای ابوالهول! این سه تایی راز آلود اعمال مقدر، چه چیز به ما می گوید؟

پنابه باوری بسیار باستانی و رایج، به ویژه در ایران، یک مجوس دانا تنها از طریق زنا با محارم می تواند زاده شود. با در نظر داشتن ادیپ راز گشای معما و برگزیننده مادر به عنوان همسر *mother - marrying* بی درنگ باید این باور را چنین تعبیر کنیم که در هر کجا که قدرتهای پیامبرانه و جادویی، افسون حال و آینده، قانون خشک فردانیت و جادوی واقعی طبیعت را شکسته اند، پیشامدی فوق العاده غیر طبیعی - نظیر زنا با محارم - می بایست به عنوان مسبب، بیشتر روی داده باشد. اگر نه با مقاومت پیروزمندانه در مقابل طبیعت، یعنی به کمک چیزی غیر طبیعی، از چه راه دیگر

می توان طبیعت را وادار کرد که رازهایش را بر ما بگشاید؟ همین بینش است که به نظر من در آن سه تایی هراس انگیز مقدرات ادیپ بیان شده است: همان آدمی که معمای طبیعت را حل می کند - آن ابوالهول دو گونه^۱ - باید مقدس ترین نظم طبیعی را نیز با کشتن پدر و به همسری گزیدن مادر، بشکند - در واقع، به نظر می رسد که اسطوره می خواهد در گوش ما نجوا کند که آن دانایی و به ویژه دانایی دیونیزی، عملی شنیع و غیرطبیعی است؛ و آنکس که به باری دانشش طبیعت را در مفاک نابودی فرو می برد، باید متحمل تجزیه طبیعت در شخص خویش شود. «لبه تیز دانایی علیه دانا می گردد: دانایی جنایتی علیه طبیعت است»؛ اسطوره چنین جملات هراس انگیزی را در گوش ما می خواند؛ اما شاعر هلنی ستون رفیع و دهشتناک ممنون اسطوره را مانند پرتو خورشید لمس می کند، در نتیجه ناگهان نواختن - با ملودیهای سوفوکل - را از سر می گیرد.^۲

اکنون اجازه دهید تا فرو شکوه فعالیتی را که پرومته ایسوخولوس را تابناک می کند، با فر و شکوه افعال، مقایسه کنیم. آنچه که ایسوخولوس در اینجا می خواسته به ما بگوید، اما در مقام یک شاعر تنها به ما اجازه می دهد که آن را در تصویر نمادینش حس کنیم، گوته جوان توانسته در کلام بی پروای پرومته خود بر ما فاش سازد.

می نشینم من در اینجا، می ریزم جل آدمیان را

در قالب خویش

نژادی را که همانند من باشد،

رنج برنده اشک ریزند،

۱. شیر و انسان. در حقیقت در بازنمایی های ابوالهول در یونان باستان، بال نیز دیده می شود. اشارات نیچه درباره زنا با محارم تحت تأثیر واگنر قرار دارد و باید با بخش ۴. بند سوم فضا واگنر مقایسه شود.

۲. ستون ممنون نامی باستانی بوده که به یکی از مجسمه های غول پیکر فرعون آمنوفیس II نزدیک تبس مصر میان نیل و دره شاهان، آن سوی رودخانه کارناک، اطلاق می شد. گفته می شود هنگامی که اولین پرتوهای خورشید در پگاه به مجسمه فرسایش یافته می خورد، اصوات موسیقی تولید می کرد. پدیده ای که دبرتو، پس از آسیب دیدن مجسمه در اثر زلزله، متوقف شده است. «مجسمه ممنون» در پرده سوم *Peer Gynt* اثر ایبسن (۱۸۶۷) نیز دیده می شود. م. ۱.

شادمانی کنند و لذت برند،

انکارت کنند

همچون من^۱

انسان، با درآمدن به قامت تیتانی، با تلاشی خود، به فرهنگ دست می‌یابد و ایزدان را وادار می‌سازد تا با او متحد شوند، زیرا در نفس دانایی خویش، هستی آنها و محدودیت‌هایشان را در دستان خویش نگاه می‌دارد. اما فوق‌العاده‌ترین نکته در این شعر پرومته، که در پنداره بنیادینش به تحقیق سرود دینی بی‌ایمانی است، به شکل ژرفی مطالبه ایسخولوسی عدالت است. رنج سنجش‌ناپذیر «فرد» بی‌باک، از سویی و وضع ناگوار الهی و آفتابی شدن شامگاه ایزدان از سوی دیگر، نحوه‌ای که قدرت این دو جهان رنج، آشتی و سازش و اتحادی مابعدالطبیعی را دیکته می‌کند - این همه به نیرومندترین شیوه ممکن، یادآور کانون و حکم اصلی جهان‌بینی ایسخولوس است که به تخت‌نشینی موئیرا^۲ (Moirai) را و رای ایزدان و انسانها به مثابه عدالت ابدی به تصویر درمی‌آورد.

نظر به جسارت شگفت‌آور ایسخولوس در قراردادن جهان المپی بر کفه‌های ترازوی عدالتش، باید به یاد آوریم که یونانی ژرف‌بین از شالوده جنبش‌ناپذیر استواری برای تفکر مابعدالطبیعی در رازهایش برخوردار بود، و تمامی حال و هواهای شکاکانه‌اش می‌توانست علیه المپی‌ها تخلیه شود. هنرمند یونانی به‌ویژه، هنگامی که مسأله خدایان مطرح می‌شد، احساس مبهمی از وابستگی متقابل، در خود داشت؛ و این احساس به‌ویژه در پرومته ایسخولوس نمودپردازی شده است. هنرمند تیتانی، این ایمان پُر دلانه را در خود می‌یافت که به یاری دانایی برترش، قادر به آفریدن انسانها و حداقل نابود کردن خدایان است، دانایی برتری که کفاره‌اش، بی‌تردید رنج ابدی است. «توانایی» با شکوه نابغه‌ای بزرگ که برایش رنج ابدی، بهایی ناچیز است، بادرسی نفرت‌انگیز هنرمند - این است درونمایه و جان شعر

۱. شعر از گوته. متن اصلی و ترجمه آن در مجموعه بیست شاعر آلمانی، ترجمه والتر کرافمن

آورده شده است. م. ۱. ۲. سرنوشت فرد، اراده ایزدان، نقدی... م. ف.

ایسخولوس، در حالی که سوفوکل در ادیب خود، به پیش‌درآمدی (*prelude*) برای آواز پیروزی انسان مقدس می‌ماند.

اما تعبیر ایسخولوس از اسطوره، ژرفنای شگفت آور دهشت آن را تهی نمی‌کند. باری، دلشادی هنرمند از آنچه می‌شود، شادمانی آفرینش هنری که هر شکلی از بداقبالی را به مبارزه می‌طلبد، صرفاً تصویر روشنی از ابرها و آسمان است که در آینه دریاچه سیاه اندوه بازتاب می‌یابد. داستان پرومته، دارایی اولیه کل اجتماع آریایی اقوام و گواه استعداد آنها برای [هرآن چیزی است] که به شکل ژرفی تراژیک است. درواقع، نامتحمّل نیست که این اسطوره برای شخصیت آریایی از همان معنا و اهمیت مشخصه‌واری برخوردار باشد که اسطوره هبوط برای شخصیت سامی. و باز احتمال دارد که این دو اسطوره، مانند برادر و خواهر، با یکدیگر خویشی داشته باشند.^۱ پیش‌فرض اسطوره پرومته را باید در ارزش‌گزافی یافت که انسانیتی ساده‌انگار برای آتش به مثابه سنگر راستین هر فرهنگ فرازنده‌ای، قائل است. اما این مسأله که انسان باید آتش را بدون دریافت آن به صورت هدیه‌ای آسمانی، به شکل آذرخش یا پرتوهای گرمابخش خورشید، آزادانه مصرف کند، برای انسانهای اندیشمند ابتدایی، توهین به مقدسات، یا غارت سرشت الهی، انگاشته می‌شد. به این ترتیب همان نخستین مسأله فلسفه، بی‌درنگ تضاد دردناک و غیرقابل حلی را میان انسان و خدا، ایجاد می‌کند و آن را در مقابل دروازه هر فرهنگی، به سان دیواری عظیم برمی‌افراشد. بهترین و عالی‌ترین دارایی که انسان می‌تواند به دست آورد، از راه توهین به مقدسات دست‌یافتنی می‌شود و باید بهای پیامدهای آن را بپردازد که همانا سیلابی از رنج و اندوه است که الوهیت‌های رنجیده‌خاطر باید بر نژاد انسانهای نجیب بلندپرواز، نازل کنند. این پنداره ناگوار و زنده‌ای است که در اثر ارجحی که برای توهین به مقدسات قائل است، به شکل غریبی با اسطوره سامی هبوط در تعارض است، یعنی با اسطوره‌ای که در آن کنجکاوی، فریب و دروغ‌گویی، آسیب‌پذیری

۱. نیچه، پس از رهایی خود از واکنش اصطلاح‌آریایی و سامی، را بیشتر به شکل مسأله در نظر می‌گیرد. برای نمونه رجوع کنید به این یادداشت: «در رد آریایی و سامی، هرچاکه این دو نژاد درهم می‌آمیختند، سرچشمه فرهنگ‌های بررگی شده‌اند. (Werk, Musarion edition, vol. xvi, pp. 373ff.)

نسبت به اغوا، شهوت — به‌طور خلاصه، سلسله‌ای از عواطف مقدماً زنانه — سرچشمه گناه تلقی می‌شود. آنچه که برداشت آریایی را متمایز می‌سازد، دید رفیع او نسبت به گناه فعال به‌عنوان فضیلت مشخصه‌وار پرومته‌ای است. با آن، بنیان اخلاقی برای تراژدی بدبینانه، کشف می‌شود؛ توجیه بلیدی آدمی، هم به‌معنای گناه آدمی و هم رنج آدمی که مستلزم آن گناه است.

بدایق‌بالی موجود در سرشت چیزها که آریایی اندیشمند تمایلی به تعبیر راه‌حل گشایانه آن ندارد — تضاد موجود در دل جهان، خود را به‌صورت تصادم جهانهای متفاوت، برای نمونه، جهان الهی و انسانی، آشکار می‌کند که در آن، هریک، هنگامی که به‌صورت فرد در نظر گرفته شود، حق را در کنار خود دارد، اما با این حال باید برای فردانیتش رنج برد، برای آنکه صرفاً موجودی تنها در کنار موجود تنهای دیگری است. فرد در تلاش قهرمانانه خود برای دست یافتن به جامعیت (universality)، در کشاکش برای فراتر رفتن از طلسم فردانیت و تبدیل شدن به یک موجود جهانی، از تضاد خاستگاهی که در چیزها پنهان است، در شخص خود، رنج می‌برد، که یعنی مرتکب توهین به مقدسات می‌شود و رنج می‌برد.

بنابر این، آریایی‌ها، توهین به مقدسات را به‌صورت چیزی نرینه درک می‌کنند.^۱ در حالی که سامی‌ها گناه را چیزی مادینه می‌فهمند^۲، درست به‌همان‌سان که توهین به مقدسات اول باز از جانب مرد صورت می‌گیرد، این زن است که مرتکب گناه اولیه می‌شود. همچنین به گفته همسرایی جادوگران:

اگر چنین است، اعترافی نداریم:

زنان با هزار گام می‌یابندش،

اما اگر چه آنان شتاب می‌ورزند، اهمیتی به آن نمی‌دهیم:

مردان با پرشی بلند به آنجا می‌رسند.^۳

1. Der Frevel

2. Die Sünde

۳. فاوست گوته، سطور ۳۹۸۲-۸۵

هر آن کس که این درونی‌ترین پوسته داستان پرومته را درک می‌کند - از جمله، ضرورت توهین به مقدسات را که بر فردی تحمیل می‌شود که به‌شکلی تیتانی در تلاش و کشاکش است - باید بی‌درنگ احساس کند که این برداشت بدبینانه تا چه اندازه غیر - آپولونی است. زیرا آپولون می‌خواهد به موجودات منفرد، دقیقاً از طریق کشیدن مرز میان آنها و با یادآوری مکرر این مسأله که فرد مقدس‌ترین کانون جهان است، با مطالباتش برای خودشناسی و سنجش، آسایش بخشد.

موج بلند دیونیزیوسی، از بیم آنکه این گرایش آپولونی، در شکلی بسته شود که به صلابت و سردی مصری بینجامد، از بیم آنکه تلاش برای دیکته کردن مسیر و قلمرو موج، جنبش کل دریاچه را بازایستاند، هر از گاه تمامی آن دایره‌های کوچکی را که در آنها «خواست و اراده» یک‌سویه آپولونی قصد محدود کردن روح هیلنی را داشته، نابود کرده است. در این حالت، موج ناگهان بزرگ شونده دیونیزیوسی، موج - کوه‌های جداگانه و کوچک افراد را به‌پشت خویش گرفته. همان‌طور که برادر پرومته، اطلس تیتان، زمین را به‌پشت گرفته، این تکان تیتانی تبدیل شدن به اطلسی برای تمامی افراد، حمل آنها بر گردهای فراخ، بالاتر و بالاتر، دورتر و دورتر بردن آنها، نکته مشترک پرومته‌ای و دیونیزیوسی است.

از این لحاظ، پرومته ایسخولوس، نقابی دیونیزیوسی است، در حالی که مطالبه ژرف عدالت از جانب ایسخولوس که در بالا بدان اشاره شد، نسب پدری او را که به آپولون، ایزد فردانیت و مرزهای عادلانه، می‌رساند، بر انسان متفکر آشکار می‌کند. بنابراین سرشت دوگانه پرومته ایسخولوس را که همزمان دیونیوسی و آپولونی است، به این ترتیب می‌توان در یک قالب ادراکی بیان کرد: «هر آنچه هستی دارد، عادلانه و غیرعادلانه است و به یک اندازه در هر دو توجیه می‌شود».

این است جهان شما! به‌واقع جهانی است!^۱

۱۰

وجود این سنت غیر قابل بحث است که تنها مضمون تراژدی یونان در نخستین شکل خود، رنج‌های دیونیزوس بوده و تنها قهرمان صحنه تا مدت‌ها کسی جز شخص دیونیزوس نبوده است. اما می‌توان با همین اطمینان مدعی شد که تا زمان اوریپید، دیونیزوس همواره قهرمان تراژیک باقی می‌ماند؛ و تمامی شخصیت‌های نامدار صحنه یونان — پرومته، ادیپ و... — نقاب‌های صرف این قهرمان اولیه، یعنی دیونیزوس هستند. وجود یک الوهیت در پس تمامی این ماسک‌ها، دلیل اصلی برای «ایده‌مانی» (ideality) این شخصیت‌های نامدار است که موجب شگفتی بسیار شده؛ شخصی، درست نمی‌دانم چه کسی، مدعی شده است که همه افراد، هرگاه به صورت افراد در نظر گرفته شوند، خنده‌آور (comic) و بنابر این غیر تراژیک هستند — و به دنبال این است که یونانیان نمی‌توانستند صرفاً به رنج کشیدن‌های افراد روی صحنه تراژیک تن در دهند. در واقع این چیزی است که ظاهر احساس می‌کردند؛ و تمایز و ارزش‌گذاری افلاطونی «ایده» و «بت» (Idol)، تصویر صرف، عمیقاً در شخصیت هیلنی ریشه گرفته است.

با استفاده از اصطلاحات افلاطونی از شخصیت‌های تراژیک صحنه هیلنی باید به نحوی به شکل زیر سخن گوئیم: یکتا دیونیزوس به راستی واقعی به اشکال مختلف، با نقاب قهرمانی در حال نبرد و به دام افتاده، گویی در تور خواست و اراده فرد، به روی صحنه پدیدار می‌شود. ایزدی که به نظر می‌رسد به نحوی سخن می‌گوید و عمل می‌کند که به فردی خطاکار و در کشاکش و رنج شباهت داشته باشد. این مسأله که او به هر حال با چنان دقت و وضوح حماسی ظاهر می‌شود، [محصول] کار، تعبیر کننده رؤیا، آپولون، است که از طریق این نمود نمادین، حالت دیونیزوسی خود را برای همسرایان تعبیر می‌کند. با وجود این، در حقیقت قهرمان، همان دیونیزوس رنج‌کش راز و رمزهاست، ایزدی که درد و رنج‌های فردانیت را در خویش تجربه می‌کند و درباره اش اسطوره‌های شگفت‌آوری چنین می‌گویند که در کودکی توسط تیتان‌ها قطعه قطعه شده و اکنون در این حالت در مقام زاگروس (Zagreus) پرستش می‌شود. به این ترتیب محرم این راز

می‌شویم که این قطعه قطعه شدن، رنج به‌راستی دیونیزوسی، با تغییر شکل یافتن به هوا، آب، خاک و آتش شباهت دارد. و بنابر این باید حالت فردانیت را به‌عنوان سرچشمه و علت خاستگاهی هر رنجی در نظر بگیریم. به‌عنوان چیزی ناشایست در خود. از لبخند این دیونیزوس، ایزدان آلمپی سرچشمه می‌گیرند و از اشک‌هایش انسان، دیونیزوس، در این هستی و در مقام ایزدی قطعه قطعه شده، از سرشت دوگانه اهریمنی ستمگر و بربر شده و فرمانروایی ملایم و مهربان، برخوردار است. اما چشم امید رازآموزختگان^۱ به تولد دوباره دیونیزوس دوخته شده بود که اکنون باید آن را به‌شکل مبهمی به‌مثابه پایان فردانیت ادراک کنیم. برای این دیونیزوس سوم آتی بود که غرش سرودهای شادی رازآموزختگان از نو به صدا درمی‌آمد. و به‌تنهایی همین امید است که پرتوئی از شادی به‌روی مشخصات جهانی می‌تاباند که دو نیمه می‌شود و با قطعه قطعه شدنش به افراد تغییر شکل می‌دهد؛ این (وضعیت) در اسطوره دیمتر^۲ نمادپردازی می‌شود، دیمتر که در اندوهی ابدی فرورفته، هنگامی دوباره و برای نخستین بار شادمانی می‌کند که به او گفته می‌شود می‌تواند بار دیگر، دیونیزوس را بربازد. این دیدگاه به‌همین صورت، تمامی عناصر یک جهان‌بینی ژرف و بدبینانه را همراه با آموزه‌های رازآلود تراژدی، در اختیار ما می‌گذارد: دانش بنیادین یکتایی هرچیز موجود، ادراک فردانیت به‌عنوان علت خاستگاهی شر، و ادراک هنر به‌مثابه امید شادمانه به شکسته شدن طلسم فردانیت با پیش‌بینی احیای یکتایی.

از آنچه گفته شد می‌توان چنین استنباط کرد که حماسه هومری، شعر فرهنگ آلمپی است که در آن این فرهنگ، آواز پیروزی خود را بر فراز هراسهای جنگ تیتانها، خوانده است. این اسطوره‌های هومری تحت تأثیر استیلا - گرانه شعر تراژیک، اکنون از نو زاده می‌شوند؛ و این حلول، آشکار می‌کند که فرهنگ آلمپی در این میان به‌دست جهان‌بینی ژرف‌تری تسخیر می‌شود. پرومته، تیتان گردنکش، به شکنجه‌گر آلمپی خود اعلام کرده است که روزی سالاریش را بزرگترین خطر تهدید خواهد کرد،

۱. epops، کسانی که با قلمروار و رمزها آشنا شده‌اند... ما.

۲. دیمتر، دختر کرنوس و رئا، خواهر زئوس و مادر پرسفونه (ملکه قلمرو مردگان - هادس)، الهه کشاورزی.

مگر آنکه زئوس به موقع با او متحد شود. در ایسغولوس درمی یابیم که چگونه زئوس وحشت زده، بیمناک از عاقبت خود، با تیتان متحد می شود. به این ترتیب عصر قبلی تیتانها بار دیگر از تارتاروس^۱ بازپس گرفته و وارد نور می شود.

فلسفه طبیعت وحشی و غریبان. با خیره - نگاه بی پرده و پنهان نگاه نداشتن شده حقیقت، اسطوره های جهان هومری را در حالی که گذشته را می رقصد، نظاره می کند: رنگ از رخ می یازند، در زیر نگاه پرنفوذ این ایزدبانو^۲ می لرزند - تا مشق قدر تمند هنرمند دیونیزوسی آنان را وادار به زمین بوسی الوهیت جدید می کند: حقیقت دیونیزوسی بر کل قلمرو اسطوره به صورت نمادنگاری دانش خود استیلا می یابد و این دانش را تا اندازه ای در مناسک همگانی تراژدی و تا اندازه ای در مراسم نهانی راز و رمزهای نمایشی، اما همیشه در جامه کهن اسطوره ای، می شناساند.

چه قدرتی پرومته را از دست گفتارهایش آزاد می کند و اسطوره را به خودروی دانایی دیونیزوسی تغییر شکل می دهد؟ قدرت هرکولی موسیقی: پس از رسیدن به عالی ترین تجلی اش در تراژدی، می تواند اسطوره ها را با جامه معنایی تازه و بسیار ژرف بپوشاند. این حالت را در پیش به عنوان قدرتمندترین کارکرد موسیقی مشخص کردیم. زیرا این سرنوشت همه اسطوره هاست که درجه به درجه به حدود تنگ واقعیتی به قول معروف تاریخی بخزد، و از جانب نسلی دیرتر به مثابه حقیقتی یگانه با ادعاهایی تاریخی با آن رفتار شود: و یونانی ها به شکلی هوشمندانه و اختیاری از پیش نسبتاً در مسیر قالب ریزی مجدد کل رؤیای نوجوانی اسطوره ای خود در تاریخ نوجوانی عمل گرایانه - تاریخی نوجوانی قرار داشتند. زیرا این مسیری است که ادیان به مردن در آن خورگرفته اند: در زیر چشمان جدی و هوشمند تعصب گرایی راست دینانه، فرضیه های مقدم اسطوره ای دین، به مثابه جمع کل پیشامدهای تاریخی نظام مند می شود؛ آدمی بیمناکانه دفاع از باورکردنی بودن اسطوره ها را آغاز می کند. در حالی که همزمان با هر نوع ادامه سرزندگی و رشد طبیعی آنها می ستیزد؛ حساسیت نسبت به اسطوره زوال می یابد و جای آن را دعوی دین نسبت به

۱. به روایت هومر و اساطیر اولیه یونان، زرفنای عمیق و تاریک در زیر هادس (جایگاه مردگان در زیر زمین)، زئوس، تیتانها را در آنجا محبوس کرد.
۲. حقیقت... ا.م.

بنیانهای تاریخی می گیرد. اکنون این اسطوره در حال مرگ با همزاد تازه به دنیا آمده موسیقی دیونیزوسی تسخیر، و در این دستان، بار دیگر بارنگ‌هایی که پیش از آن هرگز به نمایش نگذاشته بود، شکوفا می شود، با بوی خوشی که انتظار مشتاقانه جهانی مابعدالطبیعی را بیدار می کرد - پس از این درخشش نهایی فرو می ریزد، برگهایش پژمرده می شود و به زودی **لوسین‌های**^۱ به سخره گیرنده عهد عتیق، به گل‌های پژمرده و از رنگ افتاده‌ای دست می اندازند که با چهار باد به دور دست‌ها برده می شوند. اسطوره از طریق تراژدی، ژرف‌ترین درونمایه خود را، بارزترین شکل خود را می یابد؛ بار دیگر به سان قهرمانی زخم برداشته روی پا می ایستد، و کل مازاد نیرویش، همراه با آرامش فلسفی مردن، با آخرین پرتو توانمندی، در چشمانش می سوزد.

شما ای اورپیدهای توهین‌کننده به مقدسات، هنگامی که در جستجوی وادار ساختن این اسطوره در حال مرگ به زمین‌بوسی دوباره خود بودید، چه می‌خواستید؟ در زیر دستان پرخشونت شما بود که درگذشت - و سپس به اسطوره‌ای روسازی و پوشیده شده نیاز یافتید که مانند میمون هرکول، تنها می‌دانست که چگونه خود را در تجمل باستانی بیاراید. و درست به همان سان که اسطوره در دست شما درگذشت، روح ملازم موسیقی نیز در دستان شما خواهد مرد. هرچند شما با دستانی آزمنده، تمامی باغهای موسیقی را تاراج کردید، اما فقط توانستید موسیقی رونویسی شده و نقاب‌دار بسازید. و از آنجا که **دیونیزوس** را تاراندید، **آپولون** شما را تارانید؛ تمامی احساسات تند را از آسایشگاهشان زم دهید و با جادو آنها را به محفل خود بکشانید، دیالکتیکی سوفسطایی را برای گفتارهای قهرمانان تیز کنید و برانگیزید - قهرمانان نیز، از احساسات تند روسازی و پوشیده شده برخوردارند و گفتارهایی روسازی شده و پوشیده، بر زبان می‌آورند.

۱. لوسین، هجونیوس یونانی سده دوم بعد از میلاد با نگرشی پُرسش‌آمیز، طنزآمیز و شکاک. م.ف.

۱۱

پایان کار تراژدی یونان، با سرانجام خواهر - هنرهای بزرگترش، تفاوت داشت: در اثر خودکشی درگذشت، در اثر پیامد تعارضی آشتی‌ناپذیر؛ تراژدی‌وار درگذشت، در حالی که سایرین در سن پخته‌کهنسالی به مرگی زیبا و آرام درگذشتند. اگر ترک گفتن آسان زندگی و برجای گذاشتن زادگانی نسبتاً خوب، با حالت شاد طبیعی همخوانی داشته باشد، به پایان رسیدن زندگانی این هنرهای کهن‌تر نمایانگر حالت شاد طبیعی است: به تدریج از دید محو می‌شوند. و در مقابل چشمان در حال مرگشان، زادگان نسبتاً بهترشان قرار دارد که با حرکتی دلاورانه، بی‌صبرانه سر خود را بالا می‌برند. اما هنگامی که تراژدی یونان درگذشت، در همه‌جا احساس ژرف خلایی عظیم، طلوع کرد. درست به همان سان که دریانوردان یونانی در زمان تیبریوس، در جزیره‌ای تک افتاده یکبار فریاد به لرزه درآورنده «پان بزرگ مرده است» را شنیدند، به همان سان نیز جهان هلنی اکنون بازاری اندوهباری به درد درمی‌آمد. «تراژدی مرده است! شعر، خود با آن جان باخت! دور شوید ای مقلدان رنگ‌پریده بی‌مایه! به هادس (جهان زیرین) روید، تا شاید برای یکبار هم که شده سهم خود را از خورده نانه‌های استادان پیشین خود نوش جان کنید!»

هنگامی که سبک هنری جدیدی به هر حال شکوفا می‌شد و تراژدی را به مثابه پیشگام و دلدادۀ خود محترم می‌داشت، آنچه با وحشت مورد توجه قرار می‌گرفت این بود که به راستی خصوصیات مشابهی با مادرش داشت - اما آن خصوصیتی که مادر در مبارزۀ طولانی با مرگ از خود نشان داده بود. این اورپیید بود که این مبارزه با مرگ تراژدی را جنگید؛ سبک هنری بعدی به کمدی جدید آئنی معروف است.^۱

۱. نماینده اصلی به اصطلاح کمدی کهن آریستوفن (حدود ۴۴۸ - ۳۸۰ پ.م) بود. «کمدی جدید از سال ۳۳۶ شروع به رواج می‌یابد؛ مشخصات اصلی آن، بازنمایی زندگی معاصر به کمک اشخاص خیالی است که از آن گرفته شده‌اند، پرداخت طرح و شخصیت، جایگزینی هوش و فراست با بذله‌گویی، و معرفی عشق رمانتیک به عنوان یک مضمون. کمدی جدید به تراژدی اورپیید (برای نمونه «ایون») بیش از کمدی آریستوفن شباهت دارد. از همسرای، چیزی بیش از گروه کوچکی از

شکل زوال‌یافته تراژدی، به صورت یادواره‌ای از مرگ بی‌اندازه دردناک و پرخشونت خویش در آن به‌زندگی ادامه داد.

این پیوند، به توضیح دلستگی شیفته‌واری که شاعران کم‌دی جدید نسبت به اورپید احساس می‌کردند یاری می‌رساند؛ بنابراین دیگر از آرزوی فیلمون شگفت‌زده نمی‌شویم، که حاضر بود برای دیدار با اورپید در جهان زیرین، اجازه دهد به‌دار آویخته شود — تنها اگر می‌توانست مطمئن باشد که آن جان‌باخته هنوز از قوه تعقل خود برخوردار است. اما اگر خواستار آن هستیم که به‌شکلی تا حد امکان فشرده و بدون ادعای گفتن حرف آخر، مشخص کنیم که نقاط مشترک اورپید با مننادر و فیلمون چیستند، و چه چیز از نظر آنان ارزش تقلید کردن را داشته است، کافیت بگوئیم که اورپید تماشاگر را به‌روی صحنه آورد. کسی که زمینه‌ای را درک کرد که نویسندگان پرومته‌ای تراژیک ماقبل اورپید، قهرمان خود را از آن بیرون کشیدند، و دریافت که آوردن ماسک واقعیت به‌روی صحنه تا چه اندازه با مقاصد آنان فاصله داشته، همچنین از گرایش مطلقاً متضاد اورپید نیز آگاه بود. از طریق او انسان روزمره، راه خود را از جایگاه تماشاگران به‌روی صحنه می‌گشاید؛ آینه‌ای که در گذشته تنها خصائص والا و دلاورانه در آن بازنمایی می‌شد، اکنون وفاداری دردناکی را نشان می‌داد که وظیفه‌شناسانه، حتی طرح‌های ناشیانه طبیعت را باز تولید می‌کند.

ادیسه، نمونه هلنی هنر کهن‌تر، اکنون در دستان شاعران جدید، در پیکره گرافکولوس (*Graeculus*) فرومی‌رود که به‌صورت برده زیرک و نیک‌سرشت خانه، از این پس کانون توجه نمایشی می‌شود. آنچه اورپید در قورباغه‌های^۱ آریستوفان شایسته اعتبار می‌داند، از جمله این نکته که نوشاروهای او هنر تراژیک را از تنومندی پُرشکوه رها کرده است، از همه چیز بیشتر، در قهرمانان تراژیک او مشهود

موسیقیدان‌ها و رقاصانی که نمایششان در میان پرده‌ها انجام می‌گرفت، باقی نمی‌ماند. کم‌دی جدید، درواقع، نبای نمایش (درام) نوین است. اما ایستارهای اخلاقی به شکل شگفت‌آوری پائین است...
(*The Oxford Companion to Classical Literature*, ed. cit., pB 116.)

۱. سطور ۹۳۷ به‌بعد. آریستوفان در *The Acharnians* و در *Thesmophoriazousae* نیز اورپید را هجو می‌کند... م.

۱۱

پایان کار تراژدی یونان، با سرانجام خواهر - هنرهای بزرگترش، تفاوت داشت: در اثر خودکشی درگذشت، در اثر پیامد تعارضی آشتی‌ناپذیر؛ تراژدی‌وار درگذشت، در حالی که سایرین در سن پخته‌کهنسالی به مرگی زیبا و آرام درگذشتند. اگر ترک گفتن آسان زندگی و برجای گذاشتن زادگانی نسبتاً خوب، با حالت شاد طبیعی همخوانی داشته باشد، به پایان رسیدن زندگانی این هنرهای کهن‌تر نمایانگر حالت شاد طبیعی است: به تدریج از دید محو می‌شوند، و در مقابل چشمان در حال مرگشان، زادگان نسبتاً بهترشان قرار دارد که با حرکتی دلاورانه، بی‌صبرانه سر خود را بالا می‌برند. اما هنگامی که تراژدی یونان درگذشت، در همه‌جا احساس ژرف خلابی عظیم، طلوع کرد. درست به همان سان که در بیانوردان یونانی در زمان *تیبوریوس*، در جزیره‌ای تک افتاده یکبار فریاد به لرزه درآورنده «پان بزرگ مرده است» را شنیدند، به همان سان نیز جهان هلنی اکنون با زاری اندوهباری به درد درمی‌آمد. «تراژدی مرده است! شعر، خود با آن جان باخت! دور شوید ای مقلدان رنگ‌پریده می‌مایه! به *هادس* (جهان زیرین) روید، تا شاید برای یکبار هم که شده سهم خود را از خُرده نانه‌ای استادان پیشین خود نوش جان کنید!»

هنگامی که سبک هنری جدیدی به هر حال شکوفا می‌شد و تراژدی را به مثابه پیشگام و دلدادۀ خود محترم می‌داشت، آنچه با وحشت مورد توجه قرار می‌گرفت این بود که به راستی خصوصیات مشابهی با مادرش داشت - اما آن خصوصیتی که مادر در مبارزه طولانی با مرگ از خود نشان داده بود، این *اورپید* بود که این مبارزه با مرگ تراژدی را جنگید؛ سبک هنری بعدی به کمندی جدید آتشی معروف است.^۱

۱. نماینده اصلی به اصطلاح کمندی کهن *آریستوفن* (حدود ۴۴۸ - ۳۸۰ پ.م) بود. کمندی جدید از سال ۳۳۶ شروع به رواج می‌یابد؛ مشخصات اصلی آن، بازنمایی زندگی معاصر به کمک اشخاص خیالی است که از آن گرفته شده‌اند، پرداخت طرح و شخصیت، جایگزینی هوش و فراست با بدله گویی، و معرفی عشق رمانتیک به عنوان یک مضمون. کمندی جدید به تراژدی *اورپید* (برای نمونه «ایون») بیش از کمندی *آریستوفن* شباهت دارد. از همسرایی، چیزی بیش از گروه کوچکی از

شکل زوال یافته تراژدی، به صورت یادواره‌ای از مرگ بی‌اندازه دردناک و پرخشونت خویش در آن به زندگی ادامه داد.

این پیوند، به توضیح دل‌بستگی شیفته‌واری که شاعران کمدی جدید نسبت به اورپید احساس می‌کردند یاری می‌رساند؛ بنابراین دیگر از آرزوی فیلمون شگفت‌زده نمی‌شویم، که حاضر بود برای دیدار با اورپید در جهان زیرین، اجازه دهد به‌دار آویخته شود — تنها اگر می‌توانست مطمئن باشد که آن جان‌باخته هنوز از قوه تعقل خود برخوردار است. اما اگر خواستار آن هستیم که به‌شکلی تا حد امکان فشرده و بدون ادعای گفتن حرف آخر، مشخص کنیم که نقاط مشترک اورپید با مننادر و فیلمون چیستند، و چه چیز از نظر آنان ارزش تقلید کردن را داشته است، کافیت بگوئیم که اورپید تماشاگر را به‌روی صحنه آورد. کسی که زمینه‌ای را درک کرد که نویسندگان پرومته‌ای تراژیک ماقبل اورپید، قهرمان خود را از آن بیرون کشیدند، و دریافت که آوردن ماسک واقعیت به‌روی صحنه تا چه اندازه با مقاصد آنان فاصله داشته، همچنین از گرایش مطلقاً متضاد اورپید نیز آگاه بود. از طریق او انسان روزمره، راه خود را از جایگاه تماشاگران به‌روی صحنه می‌گشاید؛ آینه‌ای که در گذشته تنها خصائص والا و دلاورانه در آن بازنمایی می‌شد، اکنون وفاداری دردناکی را نشان می‌داد که وظیفه‌شناسانه، حتی طرح‌های ناشیانه طبیعت را باز تولید می‌کند.

ادیسه، نمونه‌هایی هنر کهن‌تر، اکنون در داستان شاعران جدید، در پیکره گرائکولوس (*Graeculus*) فرومی‌رود که به‌صورت برده زیرک و نیک‌سرشت خانه، از این پس کانون توجه نمایشی می‌شود. آنچه اورپید در قورباغه‌های^۱ آریستوفان شایسته اعتبار می‌داند، از جمله این نکته که نوحه‌داروهای او هنر تراژیک را از تنومندی پُرشکوه رها کرده است، از همه چیز بیشتر، در قهرمانان تراژیک او مشهود

موسیقیدان‌ها و رقاصانی که نمایششان در میان پرده‌ها انجام می‌گرفت، باقی نمی‌ماند. کمدی جدید، درواقع، نیای نمایش (درام) نوین است. اما ایستارهای اخلاقی به شکل شگفت‌آوری پابین است...
(*The Oxford Companion to Classical Literature*, ed. cit., pB 116.)

۱. سطور ۹۲۷ به‌بعد. آریستوفان در *The Acharnians* و در *Thesmophoriazousae* نیز اورپید را هجو می‌کند. — م.ا.

است. تماشاگر اکنون در واقع همزاد خود را در صحنه اورپیدی می‌دید و می‌شنید، و از سخنوری شایسته او شادمانی می‌کرد. اما مسأله به این شادی خلاصه نمی‌شد. از اورپید حتی می‌توان چگونه صحبت کردن با خویش را آموخت. او در مشاجره خود با ایسغولوس در این باره احساس غرور می‌کند: مردم از او چگونگی مشاهده، مجادله و نتیجه‌گیری بر مبنای قواعد هنر را با هوشمندانه‌ترین سفسطه‌گویی‌ها آموخته‌اند. او از طریق این انقلاب در زبان معمولی، [پیدایش] کمدی جدید را ممکن ساخت. زیرا از آن پس دیگر این یک راز نبود که چگونه - و با چه احکامی - زندگی روزمره می‌تواند بر روی صحنه بازنمایی شود. میانحالی شهری، که اورپید تمامی امیدهای سیاسی خود را به آن بسته بود، اکنون دارای صدایی شده بود، در حالی که از آن پس، نیمه‌خدای تراژدی و ساتیر سرمست، یا نیمه‌انسان (Demiman) کمدی، شخصیت زبان را معین می‌کرد. و بنابر این اورپید آریستوفانی، از این مغرور است که زندگی روزمره و فعالیت مشترک و آشنای مردم را به نحوی به تصویر کشانده که همگان از شایستگی داوری درباره آن برخوردار باشند. اگر کل توده مردم، اکنون فلسفه می‌یافتند، به زمین و دارایی می‌رسیدند، و با مال‌اندیشی بی‌سابقه‌ای دعاوی دادگاهی را اداره می‌کردند، از برکت او بود، زیرا نتیجه حکمتی بود که او به توده‌ها تلقین کرده بود.

روی سخن کمدی جدید با توده‌ای بود که به این ترتیب آماده و روشن شده بود: این اورپید بود که به همسرایان درس داده بود، تنها تفاوت مسأله در اینجا بود که اکنون همسرایی تماشاگران باید آموخته می‌شد. بلافاصله پس از آموزش به این توده برای آوازخوانی در دستگاه اورپید، آن نمایشی ظهور کرد که به بازی شطرنج می‌ماند - کمدی جدید، با پیروزیهای همیشگی زیرکی و حيله‌گری‌اش. اما اورپید - استاد همسرایی - پیوسته مورد ستایش قرار داشت: در واقع، مردم، اگر نمی‌دانستند که شاعران تراژیک به اندازه تراژدی مرده بودند، حاضر می‌شدند برای آموختن بیشتر از او. خود را به کشتن دهند. اما با این عمل، هلنی باور خود را به نامیرایی از دست داده بود؛ نه تنها باورش را به گذشته آرمانی، بلکه همچنین باورش را به آینده آرمانی،

نوشته معروف روی سنگ قبر «به‌هنگام مرگ، سبکسر و غریب و غیرعادی»^۱ مناسب یونان‌گرایی (هلنیسم) پا به سن گذاشته نیز هست. لحظه در حال گذار، بذله‌گویی، سبک سری، و هوس، عالی‌ترین ألوهیت‌های آن هستند؛ دولت پنجم؛ دولت بردگان، اکنون به‌قدرت می‌رسد، حداقل در احساس؛ و اگر هنوز بتوان از «شادمانی یونانی» به‌هیچ رو سخن گفت، شادمانی بردگانی است که مسئولیت هیچ پیامدی را بر دوش ندارند، هیچ چیز نیست که بخواهند برایش سخت تلاش کنند، و برای هیچ چیز در گذشته و آینده، بیش از زمان حال ارزشی قائل نمی‌شوند.

همین صورت ظاهر «شادمانی یونانی» بود که سرشت ژرف و سهمگین چهار سده نخست مسیحیت را چنین برانگیخت: این فرار زن‌گونه از جدی بودن و دهشت، این خرسندی شکست خورده از لذت آسان به‌دست آمده، به نظر آنان نه تنها نفرت‌انگیز، بلکه احساسی به‌ویژه ضدمسیحی بود. و به‌سبب نفوذ آنان است که ادراک عهد عتیق یونان که سده‌ها تاب آورد، با تداومی کم و بیش تسخیرناپذیر به آن رنگ صورتی شادمانی چنگ انداخت — گویی که هرگز سده ششمی با زایش تراژدی آن، راز و رمزهایش، فیثاغورث و هراکلیت‌اش، وجود نداشته است، گویی آثار هنری این دوران با عظمت صرفاً به‌وجود نیامده‌اند، هرچند این پدیده‌ها را به‌سختی می‌توان به این صورت توضیح داد که از چنین لذت سالخورده و برده‌واری از هستی و شادمانی سرچشمه گرفته و به ادراکی کاملاً متفاوت از جهان به‌عنوان زمینه هستی‌شان، اشاره داشته‌باشند.

حکمی که در بالا آورده شده، یعنی این مسئله که اورپیید تماشاچی را به‌روی صحنه آورد و به این ترتیب این صلاحیت را به او بخشید تا درباره نمایش داوری کند، چنین به‌نظر می‌آورد که گویی هنر تراژیک کهن‌تر همواره از روابط ناپسند با تماشاچی رنج برده بود؛ و آدمی را دچار این وسوسه می‌کند که گرایش رادیکال اورپیید را نسبت به ایجاد رابطه مناسب میان هنر و مردم به‌عنوان فراتر رفتن از سوفوکل، ستایش کند. اما «مردم» به‌هر حال، صرفاً یک واژه است، از هیچ نظر، یک

۱. نقل قول از شعری شش خطی از گوته جوان، به‌نام «Grabschrift» (نوشته روی سنگ قبر). — م.ا.

کیفیت همشکل و ثابت نیست. چرا هنرمند باید مجبور باشد که خود را با قدرتی همساز کند که نیرویش تنها در تعداد نهفته است؟ و اگر، در سایه استعدادها و الهام هایش، مجبور است خود را برتر از تک تک این تماشاگران احساس کند، چگونه می تواند برای تجلی جمعی تمامی این ظرفیتهای تابع، از تماشاچی منفردی که نسبتاً دارای عالیترین استعداد است، احترام بیشتری قائل شود؟ در حقیقت، اگر هرگز یک هنرمند یونانی بوده باشد که در سراسر زندگی طولانی خود، با جسارت و خودکفایی با مردم برخورد کرده باشد، همان **اورپیید** است. هنگامی که توده ها خود را بر پاهای او می افکندند، او آشکارا و با تهوری برین، گرایش خود را معکوس می کرد، همان گرایشی را که با آن بر توده ها استیلا یافته بود. اگر این نابغه برای کاخ شیطنی مردم کمترین احترامی قائل می شد، مدتها پیش از اواسط زندگی حرفه ای خود، در زیر ضربات سنگین شکست هایش، درهم شکسته می شد.

این ملاحظات روشن می کند که قاعده ما - این قاعده که **اورپیید** تماشاچی را به روی صحنه آورد تا او را به واقع شایسته داوری سازد - قاعده صرفاً مشروطی بوده، آنگاه برای درک گرایش او باید ژرفتر به آن بنگریم. به عکس، همگان به خوبی می دانند که **ایسغولوس** و **سوفوکل** در سراسر زندگی شان، و به واقع تا مدتها پس از مرگ، در میان مردم محبوبیت داشتند. بنابر این پرسش [وجود] رابطه دروغین میان هنر و مردم، نمی توانست در مورد این پیشگامان **اورپیید** وجود داشته باشد. پس چه چیز بود که این هنرمند را با استعداد سرشاری که داشت، و با الزامی که به تولید در خود احساس می کرد، ناگزیر می ساخت تا از مسیر گرم شده با خورشید بزرگترین نامها در شعر و پوشیده با آسمان بی ابر محبوبیت در میان مردم، به زور بیرون رود؟ چه ملاحظه غریبی برای تماشاگر او را بر آن داشت تا با تماشاگر ضدیت ورزد؟ چگونه می توانست، از سر احترام بیش از اندازه برای مردم - به این مردم نفرت ورزد؟ **اورپیید** - و این حلّ معمایی است که در بالا مطرح شد - بر تو دید خود را در مقام یک شاعر، برتر از مردم در کل، حس می کرد؛ اما نسبت به دو تن از تماشاگرانش چنین احساسی نداشت. او مردم را به روی صحنه آورد؛ اما این دو تماشاگر را به عنوان تنها داوران و استادان شایسته ها - بزرگ می داشت. با سر فرود آوردن به

سویمندها و تذکرات دوستانه آنان، کل جهان احساسات، شیفتگی ها و تجاری را که تا آن زمان در هر جشنی به صورت همسرایان غیر قابل رؤیت، بر نیمکت های تماشاگران حضور داشت، به جانهای قهرمانان صحنه خویش، تغییر شکل داد. هنگامی که برای این دو شخصیت، زبانی جدید و آهنگی جدید یافت، در مقابل مطالباتشان نیز سر تعظیم فرود آورد. هرگاه مطابق معمول، خود را از سوی داوری مردم محکوم می یافت تنها در آوای آنها می توانست، قضاوت قطعی درباره آثارش را بشنود، و همچنین تشویقی را که نویدبخش پیروزی بود.

از این دو تماشاگر یکی - شخص اورپیید - اورپیید در مقام متفکر و نه شاعر بود. درباره او، و متقابلاً درباره لسینگ می توان گفت که اگر سرمایه فوق العاده اش در استعداد نقادانه، به آفرینش می پرداخت، حداقل پیوسته تکانه هنرمندان بارور خود را تحریک می کرد. اورپیید، با این استعداد، با تمامی هوش و سخت کوشی تفکر نقادانه اش در تئاتر می نشست و می کوشید مشخصه به مشخصه، خط به خط شاهکارهای پیشگامان خود را، مانند نقاشی هایی که سیاه شده اند، بازشناسی کند. و در اینجا چیزی را تجربه می کند که نباید باعث شگفتی کسی شود که در رازهای ژرفتر تراژدی ایسخولوسی راز آموخته شده است. در هر مشخصه و در هر خط، چیزی متناقض، وضوحی فریبنده و در عین حال ژرفنایی پُر ابهام، به واقع ابدی در پیش زمینه مشاهده می کرد. حتی روشن ترین شخصیت همواره دُم ستاره دنباله داری را به خود بسته داشت که به نظر القاکننده عدم اطمینانی بود که هرگز قابل تنویر نبود. شامگاه مشابهی، ساختار نمایش، به ویژه اهمیت همسرایان را، به زیر حجاب می برد. و او تا چه اندازه به راه حل مسائل اخلاقی مشکوک باقی ماند! تا چه اندازه شیوه برخورد با اسطوره ها را پرسش برانگیز می یافت! توزیع بخت خوش و ناخوش را تا چه اندازه نابرابر می دید! حتی در زبان تراژدی کهن، نکات ریشخندآور، یا حداقل پُر ابهام، بسیاری می یافت؛ به ویژه شاهد بود که چه خودنمایی های گزافی، در مورد امور ساده می شود و چه افراطی در شمار استعاره هایی می شود که باید با سادگی شخصیت ها سازگار گردد و چه معانی و تعبیر هیولایی از این جنبه به کار برده می شود. بنابراین در تئاتر می نشست، با ناآرامی به تفکر می پرداخت، و در مقام یک

تماشاگر نزد خود اعتراف می‌کرد که پیشگامان بزرگ خود را درک نمی‌کرد. اما اگر برای او درک [مسائل]، ریشه واقعی هرگونه لذت و آفرینشی بود، بنابراین برای آنکه بداند آیا کسان دیگری نیز هم‌رأی او هستند و همین ناسازگاری را احساس می‌کنند یا نه، چاره‌ای جز پرسیدن و نگریستن به اطراف خود نداشت. اما بیشتر مردم، و در میان آنها بهترین افراد نیز، تنها لبخندی مشکوک برای او در آستین داشتند و هیچ‌کس نمی‌توانست برای او توضیح دهد که چرا استادان بزرگ، علی‌رغم وسواسها و مخالفت‌های او، هنوز بر حق بودند. و در این حالت شکنجه، آن تماشاگر دیگری را یافت که تراژدی را درک نمی‌کرد و بنابر این ارزش و اعتباری برای آن قائل نبود. دست در دست او، اکنون می‌توانست خطر کند و از انزوای بیرون آید تا علیه هنر ایسخولوس و سوفوکل - نه با مقابله‌های جدلی، بلکه در مقام شاعری دراماتیک که ادراک خود را از تراژدی در مقابل ادراک سستی قرار می‌داد - مبارزه عظیمی را آغاز کند.

۱۲

پیش از نام نهادن بر این تماشاگر دیگر، اجازه دهید در اینجا لحظه‌ای درنگ کنیم تا تأثیر عناصر ناهمساز و بی‌تناسب موجود در تراژدی ایسخولوسی را که در گذشته توصیف کردیم، به ذهن خود آوریم. اجازه دهید، شگفتی خود را از همسرایان و قهرمان تراژیک آن تراژدی به یاد آوریم، و به یاد آوریم که نتوانستیم هیچ‌یک از آنها را نه با سنت و نه با آداب و رسوم آشتی دهیم تا آنکه سرانجام این دوگانگی را به مثابه سرچشمه و گوهر تراژدی یونان، به مثابه تجلی دو تکانه هنری در هم تنیده شده، تکانه آپولونی و دیونیزوسی، از نو کشف کردیم.

جدا کردن این عنصر اولیه و همه - قدرتمند دیونیزوسی از تراژدی، و بازسازی تراژدی تنها بر پایه هنر، اخلاقیات و جهان‌بینی غیر دیونیزوسی گرایش اورپید است که اکنون خود را به روشنی تمام، بر ما آشکار می‌سازد.

اورپید، در شامگاه زندگی خود، پُرسش، ارزش و اهمیت این گرایش را با استفاده

از اسطوره برای همفکرانش مطرح کرد. آیا دیونیزوسی اصلاً حق حیات دارد؟ آیا نباید به‌زور از خاک هِلنی ریشه‌کن شود؟ شکی نیست که شاعر به‌ما می‌گوید، فقط اگر چنین امکانی وجود داشت: اما دیونیزوس ایزد، بیش از اندازه قدرتمند است؛ هوشمندترین مخالفش - مانند پنتیوس^۱ در باکوس - بی‌آنکه بداند، توسط او افسون می‌شود، و در این حالت افسون‌شدگی به‌سوی سرنوشتش^۲ می‌شتابد - داوری دو مرد سالمند، کادموس^۳ و تیرسیاس، ظاهراً داوری شاعر پیر نیز هست: اندیشه‌ورزیهای فرزانه‌ترین افراد، این سنت‌های مردم‌پسند قدیمی، و پرستش پیوسته خودزای دیونیزوس را بی‌اثر نمی‌کند؛ از آن شایسته‌تر این است که در حضور چنین نیروهای اعجاب‌انگیزی، علاقه‌ای از خود نشان دهد که به‌شکل سیاستمدارانه‌ای محتاطانه باشد - هرچند این امکان همچنان پابرجاست که ایزد از چنین مشارکت بی‌رنگ و بویی آزرده شود و سرانجام سیاستمدار را - مانند کادموس - به‌آزدها تبدیل کند. این گفته شاعری است که در سراسر زندگی خود با شجاعتی قهرمانانه با دیونیزوس ستیز می‌کند و سرانجام با تجلیل از این دشمن و با خودکشی، به‌زندگی خود پایان می‌بخشد، مانند آدم‌گیجی که برای فرار از سرگیجه و حشتناکی که دیگر قادر به تحملش نیست، خود را از برجی به پایین می‌اندازد.

این تراژدی، اعتراضی علیه عملی بودن گرایش شخص خود او بود؛ اما افسوس که دیگر به‌عمل گذاشته شده بود؛ اعجاب روی داده بود؛ هنگامی که شاعر حرف خود را رسماً پس گرفت، گرایشش دیگر پیروز شده بود. دیونیزوس به‌یاری قدرتی

۱. پادشاه شهر تب‌زادگاه دیونیزوس که با برگزاری آیین‌های دیونیزوسی سخت به مخالفت برمی‌خیزد، اما هنگامی که برای دستگیری دیونیزوس به محل برگزاری مراسم دیونیزوسی می‌رود، توسط خیل زنانی که مادرش در رأس آنان قرارداشت، مورد حمله فرامی‌گیرد و با وجود توبه‌ای که می‌کند، کشته می‌شود. م.ف.

۲. تیرسیاس، غیگوی کور شهر تب‌که در جوانی آتنه‌رارد حال‌شنا، برهنه می‌بیند و به همین سبب قربانی خشم این ایردبانو می‌شود و بینایی‌اش را از دست می‌دهد، اما آتنه سپس از سر دلسوزی به او قدرت غیگوی می‌بخشد. م.ف.

۳. کادموس، بنیانگذار شهر اسطوره‌ای تب‌که الفبا را از فنیقیه به یونان آورد. با هارمونیا ازدواج می‌کند و عاقبت هر دو آنان به مار تبدیل می‌شوند. م.ف.

شیطانی که به زبان اورپیید سخن می‌گفت با وحشت از صحنه تراژیک رانده شد. حتی اورپیید به مفهومی، تنها یک نقاب بود: الوهیتی که از طریق او سخن می‌گفت نه دیونیزوس بود و نه آپولون، بلکه شیطانی بود که به تازگی پایه جهان گذاشته و نامش سقراط بود.

این ستیز جدید است: دیونیزوسی و سقراطی - و هنر تراژدی یونان در اثر این ستیز درهم شکسته شد. هرچند ممکن است اورپیید با پس گرفتن حرف خود به دنبال آرامش بخشیدن به ما باشد، اما در این کار موفق نمی‌شود: دیگر باشکوه‌ترین معبد نیز، ویرانه‌ای بیش نیست. گریه و زاری نابودگر، چه سودی به حال ما دارد، یا اعترافش مبنی بر اینکه زیباترین معبد بوده است؟ و حتی اگر اورپیید با تغییر شکل یافتنش به ازدها توسط نقادان هنر تمامی اعصار تنبیه شده باشد - چه کسی می‌تواند از چنین تاوان فلاکت باری راضی و خشنود باشد؟

اکنون اجازه دهید به این گرایش سقراطی که اورپیید به کمک آن با تراژدی ایسغولوس جنگید و باعث نابودی آن شد، پردازم.

باید از خود پرسیم که هدف از نقشه اورپیید چه می‌توانست باشد، نقشه‌ای که در آرمانی‌ترین شکلش، خواستار پایه‌گذاری نمایش بر مبنایی منحصرراً غیر دیونیزوسی بوده است؟ اگر قرار باشد نمایش از زهدان موسیقی، در شامگاه رازآمیز دیونیزوسی، زاده نشود، چه شکلی از نمایش هنوز باقی می‌ماند؟ تنها اشعار حماسی نمایشی شده - اما در این قلمرو آپولونی هنر، اثر تراژیک مسلماً غیرقابل دستیابی است. مضمون پیشامدهای بازنمایی شده، تعیین‌کننده نیست؛ در واقع، به نظر من برای گوته غیر ممکن بود که در *Nausikaa* فرافکننده خود، خودکشی این موجود اشعار بزمی را که باید پرده پنجم را کامل می‌کرد، به شکلی تراژیک، مؤثر القاء کند. قدرت حماسی - آپولونی چنان فوق‌العاده است که وحشتناکترین چیزها را با شادمانی کردن در نمود صرف و در رستگاری از راه نمود صرف در مقابل چشمانمان، تغییر شکل می‌دهد. شاعر اشعار حماسی نمایشی شده نمی‌تواند به‌طور کامل با تصاویرش درهم آمیزد، همان‌طور که نقال حماسه‌ها نمی‌تواند. او هنوز آن ژرف‌اندیشی آرام و به حرکت درنیامده‌ای است که تصاویر را در پیش چشمان

کاملاً باز می‌بیند. بازیگر در این حماسه نمایشی شده هنوز در اصل حماسه‌گو (نقال) باقی می‌ماند: تقدیس رؤیای درونی بر تمامی اعمالش سایه انداخته، در نتیجه هرگز به‌طور کامل بازیگر نیست.

پس چگونه نمایش اورپیدی با این آرمان نمایش آپولونی خویشی دارد؟ درست همان‌طور که حماسه‌گوی جوانتر با حماسه‌گوی مقدس زمانهای قدیم خویشی دارد. در یون افلاطونی، حماسه‌گوی جوان، سرشت خود را به‌صورت زیر توصیف می‌کند: «هرگاه سخنان اندوهباری بر لب می‌آورم، چشمانم از اشک پر می‌شوند؛ و هرگاه چیزی وحشتناک و هراس‌انگیز می‌گویم، آنگاه موهابیم از ترس راست می‌شود و قلبم با سرعت می‌تپد.» در اینجا دیگر به‌جذب حماسی در نمود صرف، یا خونسردی خالی از احساس بازیگر حقیقی که دقیقاً در اوج فعالیتش به‌طور کامل نمود صرف و شادمانی در نمود صرف است، اشاره‌ای نمی‌کنیم. اورپید بازیگری است که قلبش می‌تپد، موهایش راست می‌شود؛ در مقام متفکری سقراطی، طرح نمایش را می‌ریزد، و در مقام بازیگری پُر احساس آن را اجرا می‌کند. او نه در طرح نمایش و نه در اجرای آن، یک بازیگر ناب نیست. بنابراین نمایش اورپیدی، چیزی هم سرد و هم آتشین است و به‌یک اندازه می‌تواند باعث انجماد یا سوختن شود. غیرممکن است که بتواند به تأثیر آپولونی حماسه دست یابد، در حالی که از سوی دیگر، خود را تا حد امکان از عناصر دیونیزی بیگانه کرده است. اکنون برای آنکه از جنبه‌ای، هر جنبه‌ای، مؤثر باشد، به محرکهای جدید نیاز دارد که دیگر نمی‌تواند در چارچوب قلمرو تنها تکانه‌های هنری، تکانه آپولونی و دیونیزی، باقی بماند. این محرکها، [یا] اندیشه‌های بی‌طرفانه و پارادوکس‌گونه (خارق‌اجماع) هستند که جانشین تفکر آپولونی می‌شوند - و [یا] عواطف آتشی که وجد و سرورهای دیونیزی را جایگزین می‌کنند؛ و می‌توان افزود که افکار و عواطف به‌شکل بسیار واقع‌گرایانه‌ای نسخه‌برداری و بدون هیچ معنایی در اِتر هنر فروبرده می‌شوند.^۱

۱. در ترجمه گولفینگ، این ترجمه به شکل زیر برگردانده شده است: «حالات اخیر، جلیانی هستند که به‌شکل یا شکوهی واقع‌گرایانه هستند، اما نه اندیشه‌ها و نه عواطف. هیچ‌کدام با روح هنر

بنابر این می‌بینیم که اورپید در پایه‌گذاری نمایش بر مبنایی منحصر‌آپولونی موفق نیست. و گرایش غیردیونیزی او در واقع به بیراهه رفته و طبیعت‌انگارانه و غیرهمنمذانه شده است. اکنون باید بتوانیم به خصلت سقراط‌گرایی زیبایی‌شناسانه نزدیکتر شویم، که مضمون قانون افضل آن این است: «برای زیبا بودن، باید هوشمندانه باشد.» که هم رسته حکم سقراطی «دانش، فضیلت است» می‌باشد. اورپید با چنین حکمی در دست، تمامی عناصر جداگانه نمایش - زبان، شخصیت‌ها، ساختار وابسته به نمایش، و موسیقی هم‌رایانه - را می‌سنجید و آنها را بنابه این اصل، اصلاح می‌کرد.

کاستی و انحطاط شاعرانه‌ای که اغلب به اورپید در مقایسه با سوفوکل نسبت داده می‌شود، بیشتر، فرآورده‌های این روند ناقد انتقادی، این منطقی بودن گستاخانه است.

پیش‌درآمد اورپیدی می‌تواند نمونه باروری این روش عقل‌گرایانه باشد. هیچ چیز نمی‌تواند ناهمگونتر از پیش‌درآمد نمایش اورپیدی برای تکنیک صحنه باشد. این حالت که در شروع بازی، شخص واحدی به‌روی صحنه ظاهر شود، به‌ما بگوید کیست، و پیشامدهای ماقبل نمایش، رویدادهایی را که تاکنون اتفاق افتاده، حتی اتفاقاتی را که در جریان نمایش روی می‌دهد، توضیح دهد، از جانب نمایشنامه‌نویس، به‌عنوان کنار گذاشتن ارادی و ناخوشودنی تأثیر توقع و انتظار، محکوم می‌شود. با اطلاع از هرآنچه روی خواهد داد، دیگر کیست که بخواهد منتظر بماند تا به‌راستی اتفاق افتند؟ از این گذشته، حتی از رابطه هیجان‌انگیز رؤیایی پیش‌گویی‌کننده با واقعیتی که دیرتر به آن تبدیل می‌شود، بی‌بهره می‌مانیم. اما اورپید به‌هیچ‌وجه به این صورت نمی‌اندیشید. [به عقیده او] اثر تراژدی هرگز به حالت انتظار حماسه، به عدم قطعیت افسون‌کننده نسبت به آنچه اکنون و در آینده روی می‌دهد وابسته نبود، بلکه بیشتر به صحنه‌های عظیم سخنوری متکی بود که در آن احساس تند و دیالکتیک بازیگر اصلی، به جریانی وسیع و پرفرودت تبدیل

می‌گردید. همه چیز، زمینه را برای عواطف رقت‌انگیز (*pathos*)، و نه برای بازی آماده می‌کرد؛ و هرآنچه در جهت عواطف رقت‌انگیز نبود، قابل اعتراض پنداشته می‌شد. اما آنچه بیش از هر چیز با جذب لذت‌بخش شنونده در چنین صحنه‌هایی تداخل می‌کرد، هر نوع پیوند گم شده، هرگونه شکافی بود که در بافت داستان پیش‌زمینه وجود داشت. تا آنجا که تماشاگر مجبور باشد خود معنای (حضور) این یا آن شخص، یا پیش‌فرضهای این یا آن ستیز‌گرایش‌ها و اهداف را دریابد، نمی‌تواند به‌طور کامل در فعالیت‌ها و رنج‌های شخصیت‌های اصلی جذب شود یا آن را با آن رقت و هراسی حس کند که نفس در سینه‌اش محبوس شود.

تراژدی ایسخولوسی - سقراطی، نوآورانه‌ترین ابزار را در صحنه‌های اولیه به کار می‌برد تا تمامی سرخ‌های لازم برای رسیدن به درک کامل را، گویی به‌شکلی تصادفی، در دست تماشاچی بگذارد - خصیصه‌ای که اثبات‌کننده استعداد اصیل هنری است که به این صورت بر عنصر ضروری رسمی نقاب می‌زند و آن را تصادفی به نظر می‌رساند. با این حال اورپید تصور می‌کرد که طی این صحنه‌های اولیه، مشاهده کرده که تماشاچی چنان مشتاقی حل مسئله تاریخیچه پیش‌زمینه است که زیبایی‌های شاعرانه و عواطف رقت‌انگیز نمایش را از دست می‌دهد. بنابر این پیشدرآمد را حتی پیش از نمایش قرار داد، و آن را در دهان شخصی گذاشت که قابل اعتماد بود: اغلب موجودی مقدس که [اجرای] نقش تراژدی را باید برای همگان تضمین می‌کرد، وجود هرگونه شک و تردید نسبت به واقعیت اسطوره را از بین می‌برد - تا حدی به همان‌سان که دکارت می‌توانست تنها با توسل به راستگویی پروردگار و ناتوانی او در دروغ‌گویی، واقعیت جهان تجربی را اثبات کند. اورپید از همین راستگویی الهی یکبار دیگر، در پایان نمایش استفاده می‌کند، تا درباره آینده قهرمانانش به همگان اطمینان بخشد؛ این وظیفه^۱ *deus ex machina* نامدار است. بین این پیش‌دید (*previews*) حماسی و چشم‌انداز حماسی، زمان حال نمایشی -

۱. ایزدی برآمده از ماشین، شخص که ناگهان و به شکلی غیرمنتظره (برای نمونه در داستان) ظاهر یا معرفی می‌شود و راه‌حلی ساختگی یا تدبیر شده برای مشکلی ظاهراً غیرقابل حل در اختیار می‌گذارد. م.ف.

بزمی، «نمایش» واقعی، وجود دارد.

به این ترتیب اورپید در مقام یک شاعر، در اصل پژواک شناخت آگاهانه خویش است؛ او دقیقاً بر همین اساس است که چنین جایگاه برجسته‌ای در تاریخ هنر یونان اشغال می‌کند. با رجوع به فعالیت انتقادی - بارورش، اغلب باید احساس می‌کرده که گویی چاره‌ای جز زنده کردن آغاز نوشته آناگسگوراس برای نمایش نداشته: «در آغاز همه چیز درهم آمیخته بود؛ سپس فهم از راه می‌رسد و نظم را می‌آفریند». گفته می‌شود آناگسگوراس با "nous"^۱ خود، در میان فلاسفه، به عنوان اولین شخص هشیار^۲ در میان جمعیتی از انسانهای مست، ظاهر شده است. اورپید شاید رابطه‌اش را با سایر شاعران تراژیک از جنبه‌های تصویر مشابهی ادراک کرده است. تازمانی که تنها فرمانروا و ترتیب‌دهنده امور عالم، nous، از فعالیت هنری خارج نگه داشته می‌شد، همه چیز در هرج و مرج خاستگاهی درهم آمیخته بوده؛ این چیزی است که باید از ذهن اورپید گذشته باشد، و بنابر این، در مقام نخستین فرد هشیار در میان آنها، باید شاعران «مست» را محکوم می‌کرد. سوفوکل درباره ایسخولوس می‌گفت او آنچه را که درست بود انجام می‌داد، هرچند خود به این مسأله آگاه نبود. بدون تردید اورپید مسأله را به این شکل نمی‌دید و ممکن است گفته باشد ایسخولوس، چون ناخودآگاه دست به آفرینش می‌زد، درست عمل می‌کرد. افلاطون مقدس نیز، تقریباً همواره تنها با طنز از قوه خلاق شاعر سخن می‌گوید، چرا که آن را بینش آگاهانه به حساب نمی‌آورد، او این قوه را هم‌تراز استعداد پیشگو و تعبیرکننده خواب قرار می‌دهد: شاعر تازمانی که خودآگاهی و درک خود را از دست ندهد، قادر به سراییدن نیست. اورپید، مانند افلاطون این مسئولیت را بر دوش گرفت که پشت سکه شاعر

۱. در جمله پیشین این واژه یونانی فهم (Verstand) ترجمه شده است. در پاره‌های اصلی نقل قول دقیقاً به این شکل نیست... م.ا.

nous به معنای عقل است و منظور اصلی هوشمند و هدفمند کنترل‌کننده و نظم بخشنده جهان ماده است؛ در افلاطون‌گرایی، اصلی کاملاً غایت‌شناسانه و غیرمادی است. ظرفیت داشتن برای عالی‌ترین بینش درون‌بینانه و آنی است. در ارسطوگرایی: عقل یا منفعل (مانند ادراک حسی) یا فعال و خلاق در نظر گرفته می‌شود. در نوافلاطون‌گرایی، عقل الهی به صورت اولین صدور یا آفرینش خداوند است... م.ف.

۲. ارسطو، متافیزیک، ۹۸۴ ب (الف. پایان فصل ۳). م.ا.

«ناهم‌شمنده» را به جهان نشان دهد؛ اصل زیبایی‌شناسی او «برای زیبا بودن، همه چیز باید خود آگاه باشد»، چنانکه گفتم، هم‌گونه گفته سقراط «برای خوب بودن همه چیز باید خود آگاه باشد»، است. بنابراین این اورپید را می‌توان شاعر سقراط‌گرایی زیبایی‌شناسانه پنداشت.

با وجود این، سقراط، دومین تماشاگری بود که تراژدی کهن را درک نمی‌کرد و بنابر این ارج و ارزشی برای آن قائل نمی‌شد. دست در دست اورپید، این جسارت را از خود نشان داد که منادی هنر نو باشد. اگر از این نظر بوده که تراژدی کهن از میان رفته، در این صورت سقراط‌گرایی زیبایی‌شناسانه، اصلی‌کننده بوده است؛ اما تا آنجا که مبارزه، علیه عنصر دیونیزیوسی تراژدی کهن صورت می‌گرفت، می‌توان در سقراط، هم‌آورد دیونیزوس را باز شناخت. او افئوس جدید است که علیه دیونیزوس پیاخاست، و هر چند چنین مقدر شده بود که به دست مائادها (حوریان ملازم دیونیزوس) دربار آتنی، قطعه قطعه شود، اما به هر حال باعث فرار این ایزد قدرتمند می‌شود که در زمان گریز از دست لیکورگوس (Lycurgus)، پادشاه ادونی، به ژرفنای دریای، از جمله به سیل اسرارآمیز مناسکی سرتی پناه می‌برد که به تدریج زمین را فراگرفت.

۱۳

این مسأله که سقراط از نزدیک با گرایش اورپید خویشی داشت، از توجه عهد عتیق آن زمان دور نماند. روانترین بیان این بینش مبارک، داستانی رایج در آتن بود که سقراط به اورپید در نوشتن نمایشنامه‌هایش کمک می‌کرد: هرگاه فرصتی برای برشمردن عوام فریبان روز وجود داشت، پیروان «روزگار خوش گذشته» هر دو نام را در یک نفس بر زبان می‌آوردند. آنان این حقیقت را که تناسب قوی ماراتونی تن و جان، پیوسته قربانی روشن‌شدگی مشکوکی می‌شود که دربرگیرنده انحطاط پیشرونده قدرتهای تن و جان است، به تأثیر سقراط و اورپید نسبت می‌دادند. با چنین لحنی نیمه خشمگین و نیمه آغشته به نفرت است که کمدی آریستوفانی از هر

دو آنان سخن می‌گفت - در کمال بهت و حیرت انسانهای نوین که کاملاً حاضرند اورپید را رها کنند، اما نمی‌توانند حیرت خود را به‌خوبی از این مسأله ابراز کنند، که سقراط در (آثار) آریستوفان به‌عنوان نخستین و برترین سفسطه‌گر، به‌مثابه آینه و خلاصه تمامی گرایش‌های سفسطه‌گرایانه ظاهر شده است. تنها مایه تسلی آنان به صلابه کشیدن شخص آریستوفان به‌مثابه آلسیادس^۱ فاسد و دروغگوی شعر است. در اینجا، بدون دفاع از غریزه ژرف آریستوفان علیه چنین یورشهایی، به نشان دادن پیوند نزدیک سقراط و اورپید، به یاری احساسات زمانه، ادامه می‌دهم. با در نظر داشتن این نکته باید به‌ویژه به یاد آوریم که چگونه سقراط، به‌عنوان مخالف هنر تراژدیک، از حضور در نمایش‌های تراژدیک سر باز می‌زند و تنها زمانی در میان تماشاگران دیده می‌شود که نمایشنامه جدیدی از اورپید به‌روی صحنه می‌آید. با وجود این، در کنار هم گذاشتن این دو نام از جانب پیشگوی دلفی، از همه مشهورتر است، او سقراط را داناترین انسان نامید و در عین حال بر این عقیده بود که جایزه دوم در مسابقه فرزاندگی به اورپید تعلق می‌گیرد.

سوفوکل در مرتبه سوم قرار داده شد - او می‌توانست به‌خود فخر فروشد که در مقایسه با ایسخولوس، همواره کاری را می‌کرد که درست بود، زیرا می‌دانست که درست چیست. بدیهی است که میزان درخشش این شناخت دقیقاً همان چیزی است که این سه تن را به‌عنوان سه «شخص عالم» زمانه‌شان متمایز می‌کند.

با وجود این، تندترین کلمات درباره این ارزش جدید و بی‌سابقه‌ای که به شناخت و بینش بخشیده می‌شود، زمانی از جانب سقراط ایراد شد که او پی برد که تنها کسی است که به‌خود گنگته و اقرار کرده که هیچ نمی‌داند، و این در زمانی بود که در کشت و سفرهای انتقادآمیزش در آتن از بزرگترین دولتمردان، سخنوران، شاعران و هنرمندان دیدار کرده و در همه‌جا به خودبینی و غرور دانش پی‌برده بود. در کمال شگفتی دریافته بود که تمامی افراد نامدار، فاقد بینشی مناسب و مطمئن، حتی در زمینه حرفه‌های خود بودند، و تنها از روی غریزه به حرفه خود عمل می‌کردند. «تنها

۱. Alcibiades ژنرال دلاور، هوشمند و جاه‌طلب آتنی (۴۵۰ - ۴۰۴ پ.م.) - م.ا.

از روی غریزه: با این عبارت، به قلب و هسته گرایش سقراطی می‌رسیم. سقراط‌گرایی با این گرایش، هنر موجود و همچنین اخلاقیات موجود را محکوم می‌کند. به هر سو که سقراط‌گرایی، چشمان جستجوگر خود را می‌چرخاند، شاهد فقدان بینش و قدرت توهم است، و از این فقدان، گمراهی و سرزنش‌پذیری آنچه موجود است را استنتاج می‌کند. سقراط با اتکا به این نکته، اصلاح هستی را وظیفه خود می‌بیند: تک و تنها، با حالت بی‌حرمتی، بی‌ری، به‌عنوان منادی فرهنگ، هنر و اخلاقیاتی کاملاً متفاوت، وارد جهانی می‌شود که لمس کناره‌هایش نیز، بزرگترین شادی را برای ما به ارمغان می‌آورد.

این همان چیزی است که هرگاه به بررسی سقراط می‌پردازیم، به شکل حیرت‌آوری مسأله‌برانگیز به نظر می‌رسد، و دوباره دچار این وسوسه می‌شویم که معنا و مقصود این پرسش‌برانگیزترین پدیده عهد عتیق را عمق‌یابی کنیم. چه کسی است که جرأت کند نک و تنها، نوابغ یونان، مانند هومر، پسندار و ایسخولوس، مانند فیداس، پرسیکلس، مانند پیشیا و دیونیزوس را به عنوان ژرف‌ترین مغاک و عالی‌ترین بلندای نفی کند؟ چنین شخصی مسلماً مورد ستایش بهشت‌زده ما واقع خواهد شد. چه قدرت شیطانی است که جرأت می‌کند این شربت جادویی را روی خاک بریزد؟ کدام نیمه‌خدایی است که همسرای شریف‌ترین روح‌های انسان باید خطاب به او بخواند:

افسوس!

درهم شکسته‌ای

جهان زیبا را

با مشت برنجی؛

(جهان) فرومی‌ریزد: پراکنده می‌شود.^۱

پدیده‌ای فوق‌العاده که «*daimonion*» سقراط نامیده شده، کلیدی برای گشودن

۱. گوته، فاوست، خطوط ۱۶۰۷-۱۱، م.ا.

۲. آموزگار درونی که سرشتی شیطانی دارد یا از شیطان الهام می‌گیرد، م.ا.

شخصیت سقراط در اختیار می‌گذارد. در شرایط استثنایی، هنگامی که هوش سرشارش فتور می‌یافت، در گفته‌های صدایی الهی که در چنین لحظاتی سخن می‌گفت، مأمن امنی می‌یافت. این صدا، هرگاه شنیده شود، همواره دلسردکننده است. در این سرشت مطلقاً نابه‌نجار، دانایی غریزی تنها به این سبب نمود می‌یابد تا در مقابل شناخت آگاهانه، گاه مانع ایجاد کند. در حالی که در تمامی انسانهای بارور، نیروی خلاق - تأییدکنندهٔ غریزه است، و خود آگاهی به شکل انتقادی و دلسرد کننده‌ای عمل می‌کند، در سقراط غریزه است که متقد می‌شود، و خود آگاهی است که دست به آفرینش می‌زند - به راستی یک هیولا صفتی [per defectum زاده کمبود]! در اینجا به‌ویژه شاهد *defectus* [کمبود] هیولایی هرگونه استعداد عارفانه هستیم، بنابر این سقراط را می‌توان غیر - عارفی نمونه نامید که سرشت منطقی در او از راه بزرگ شدن (*hypertrophy*) به همان میزان افراطی رشد کرده است که دانایی غریزی در عارفان. اما انگیزش منطقی که در سقراط نمایان گردید، مطلقاً از چرخیدن علیه خویش بازداشته شد؛ این انگیزش در سبلی لجام‌گسیخته، قدرتی طبیعی را به نمایش می‌گذارد که ما در کمال بهت و حیرت آمیخته به ترس خود، تنها در عظیم‌ترین نیروهای غریزی می‌بینیم. هرآن کس که به یاری نوشته‌های افلاطونی، حتی یک نفس از ساده‌انگاری و قطعیت خدایی شیوهٔ سقراطی زندگی را تجربه کرده باشد، همچنین احساس خواهد کرد که چگونه چرخ گردان و عظیم سقراط‌گرایی منطقی، گویی در پشت سقراط در جنبش است، و آن را باید از میان سقراط، گویی از میان سایه، نظاره کرد.

استنباط او از این رابطه در جدی بودن بزرگمشنانه‌ای تجلی می‌یابد که با آن در همه‌جا، حتی در مقابل داورانش، بر فراخوان الهی خویش اصرار می‌ورزد. در نهایت، در اینجا امکان انکار او به همان اندازه غیرممکن است که تأیید تأثیر غریزه - براندازش. هنگامی که سرانجام به دادگاه دولت‌یونان کشانده شد و در مقابل این تعارض غیرقابل حل قرار گرفت، تنها یک نوع تنبیه صادر شد: تبعید. از آنجا که سقراط کاملاً معمار انگیز، طبقه‌بندی‌ناپذیر و توضیح‌ناپذیر بود، امکان داشت از او خواسته شود شهر را ترک کند، و آیندگان هرگز آثنی‌ها را محکوم نمی‌کردند که

مرتکب چنین عمل ننگ‌آوری شده‌اند. اما این مسأله که او را به‌جای تبعید به‌مرگ محکوم می‌کنند، به‌نظر می‌رسد موضوعی باشد که سقراط خود با آگاهی کامل و بدون هیچ هراس طبیعی از مرگ، پیش آورده باشد. بنابه توصیف افلاطون، سقراط این آخرین مکاشفه‌گر، با همان آرامشی به‌سوی مرگ رفت که در پگاه، میهمانی را ترک کرد و تا روز جدیدی آغاز نماید. در حالی که یاران خواب‌آلود هم‌قطارش، روی نیمکت‌ها و زمین جامی مانند تا خواب سقراط، این تحریک‌کننده راستین تمایلات جنسی (Eroticist) را ببینند. سقراط می‌رنده (dying) آرمان جدید و بی‌سابقه جوانان نژاده یونان شد: بیش از همه، نمونه جوانهای هیلنی، افلاطون، با از خود گذشتگی پر تب و تاب جان مشتاقش، خود را در مقابل این تصویر به‌خاک می‌اندازد.

۱۴

اکنون اجازه دهید آن چشم بزرگ پهلوان یک چشمی (Cyclops) سقراط را که روی تراژدی ثابت شده، مجسم کنیم، چشمی را که در آن شوریدگی لطیف شور و شوق هنری هرگز در آن ندرخشید. این چشم از لذت خیره ماندن به مفاکهای دیونیزیوسی محروم نگاه داشته شد. در این صورت، در هنر تراژیک که افلاطون آن را «برین و بی‌اندازه ستایش شده» می‌نامد، چه چیز برای دیدن داشت؟ چیزی نسبتاً غیرمنطقی، سرشار از علت‌هایی ظاهراً بدون معلول، و معلولهایی ظاهراً بدون علت؛ کل را که از این گذشته چنان رنگارنگ و چند جنبه است که برای ذهنی هوشیار چیزی جز مایه تنفر و برای جانهای حساس و آسیب‌پذیر، آتش‌زنه‌ای خطرناک نمی‌توانست باشد. ما از تنها گونه شعری که او درک می‌کرد مطلع هستیم: افسانه ازوپ^۱ (Aesopian)؛ و او با لبخندی از سر توافقی و بدون تردید آن را عزیز می‌داشت، یعنی با همان حالتی که گلرت (Gellert) خوب و صادق، آواز ستایش شعر را در افسانه

۱. اسوب، ازوپ یا آیسوبوس، شخصیت افسانه‌ای یونان باستان که مجموعه‌ای از قصه‌ها به او منسوب است. م.ف.

زنبور و میغ، می خواند:

اشعار سودمندند: می توانند حقیقت را
به کمک قصه برای کسانی حکایت کند
که چندان باهوش نیستند.

اما به نظر سقراط، هنر تراژیک «سخنی از حقیقت بر زبان نمی آورد»، از این گذشته خطاب به کسانی است «که چندان باهوش نیستند»، روی سخنش با فیلسوف نیست: دلیلی مضاعف برای پرهیز از آن. او مانند افلاطون، آن را در میان هنرهای مدح کننده (flattering) جای می دهد که تنها آنچه را خوش آیند است به تصویر می کشانند و نه آنچه را که سودمند است. و بنابر این از پیروان خود طلب خودداری و کناره گیری اکید از چنین جاذبه های غیرفلسفی می کند - با چنان موفقیتی که شاعر جوان تراژیک، افلاطون، ابتدا اشعارش را می سوزاند تا شاید به شاگردی سقراط پذیرفته شود. اما در جایی که میل باطنی تسخیرناپذیر علیه احکام سقراطی دست به مبارزه زدند، قدرت این احکام، همراه با تأثیر شخصیت با عظمتش، هنوز به اندازه کافی عظیم بود که شعر را به مجراهای جدید و تا آن زمان ناشناخته بکشاند.

افلاطون یک نمونه است که با محکوم کردن تراژدی و هنر به طور عام مسلماً از کلی مذهبی ساده دلانه استادش، چندان عقب نمی ماند. با این حال او تحت فشار ضرورت هنری محض برای آفرینش شکلی از هنر بود که با آن اشکالی از هنر که او رد کرده بود خویشی داشت. مخالفت عمده افلاطون با هنر کهن تر - به این بهانه که این هنر تقلید یک شیخ است و در نتیجه به حوزه ای حتی پست تر از جهان تجربی تعلق دارد - مسلماً نمی توانست علیه هنر جدید سمت گیری کند، و در نتیجه افلاطون را می یابیم که سخت می کوشد تا فراسوی واقعیت رود و ایده های را که در پس این شبه - واقعیت نهفته است، بازنمایی کند. به این ترتیب افلاطون متفکر از راهی فرعی به جایی می رسد که در آنجا همواره در مقام یک شاعر راحت و آسوده بوده است - به نقطه ای که سوفوکل و هنر کهن تر نسبت به آن مخالفت، با جدیت اعتراض می کردند. اگر تراژدی تمامی - کهای پیشین هنری را در خود جذب کرده

بود. همین مسأله را نیز می‌توان به مفهومی غریب دربارهٔ دیالوگ افلاطونی ابراز کرد که چون آمیخته‌ای از تمامی سبک‌ها و اشکال موجود است. در جایی میان داستان‌سرایی، غزل‌سرایی و نمایش (درام)، میان نشر و نظم در پرواز است. و در نتیجه قانون اکید و کهن یگانگی شکل زبان‌شناسانه را شکسته است. این گرایش از جانب نویسندگان کلیی مذهب که در عظیم‌ترین آمیختهٔ سبک‌شناسانه (stylistic)، میان اشکال مشور و منظوم در نوسان بودند، رشد بیشتری یافته. این نویسندگان تصویر ادبی «سقراط هیاو برانگیز» را نیز که نمایندهٔ او در زندگی واقعی بودند، باز شناختند.

گفتگو (دیالوگ) افلاطونی، به مفهومی دیگر، قایقی بود که در آن شعر کشتی شکستهٔ باستان، خود و تمامی فرزندان را با آن نجات بخشید: فشرده شده در فضایی تنگ، با کمرویی، خود را تسلیم سقراط، ناخدای یکتا کردند، و به سوی جهان تازه‌ای راندند که هرگز از نظارهٔ نمایش افسانه‌ای این حرکت خسته نمی‌شد. در واقع افلاطون قالب [مدل] شکل هنری جدید - قالب داستان بلند (نول) را به آیندگان ارائه داده است - که آن را می‌توان افسانهٔ ازوبی بی‌نهایت ارتقاء یافته‌ای توصیف کرد که در آن شعر در مقایسه با فلسفه دیالکتیکی دارای همان مرتبه‌ای است که همین فلسفه برای سده‌ها در مقایسه با الهیات، دارا بود: از جمله، مرتبهٔ (ancilla)^۱. این جایگاه جدیدی بود که افلاطون، تحت فشار سقراط ابلیس مانند، شعر را به زور راهی آن کرد.

در اینجا شاخ و برگهای اندیشهٔ فلسفی، روی هنر سایه می‌افکند و آن را وادار می‌کند تا به ننهٔ دیالکتیک چنگ زند. گرایش آپولونی به داخل پیلهٔ شماتسم^۲ منطقی عقب نشسته است. درست مانند مورد اورپیید که در آن شاهد اتفاقی مشابه و تغییر شکل دیونیزوسی به عواطف طبیعت‌انگارانه بودیم. سقراط، قهرمان دیالکتیکی

۱. دست‌ساز... م.ا.

۲. Schematism روندی که توسط آن قوهٔ تخیل، بنانه‌گرای، میان مقولهٔ مفهوم انتزاعی درک و درونمایهٔ خاصی از تجربهٔ حسی از راه تهیهٔ نقشه‌ای برای به‌کارگیری مفهوم در درونمایهٔ حس، میانجی‌گری می‌کند... م.ف.

نمایش افلاطونی، ما را به یاد سرشت مشابه قهرمان اوریپیدی می‌اندازد که باید از اعمال خود با جدل و ضد جدل دفاع کند. و در این روند اغلب خطر از دست دادن ترحم تراژیک ما را به جان بخرد؛ زیرا چه کسی می‌تواند عنصر خوشبینی را در سرشت دیالکتیک اشتباه گیرد. عنصری که با هر استتاجی پیروزی خود را جشن می‌گیرد و تنها می‌تواند در آگاهی و هوای خنک وضوح و روشنی تنفس کند - عنصر خوشبینی پس از نفوذ به تراژدی باید به تدریج بر مناطق دیونیزوسی آن شاخ و برگ می‌دواند و آن را ناگزیر به خود - تخریبی واهی داشت - به برداشتن گام مرگ به سوی نمایش بورژوازی. پس آمدهای احکام سقراطی را در نظر بگیرید: «فضیلت معرفت است؛ انسان تنها از شر نادانی گناه می‌کند؛ خوشبخت آنکه با فضیلت است». مرگ تراژدی. در این سه شکلی بنیادین خوشبینی نهفته است. زیرا اکنون قهرمان با فضیلت باید یک دیالکتیک - شناس باشد؛ اکنون باید پیوندی ضروری و قابل رؤیت میان فضیلت و معرفت، میان ایمان و اخلاق، وجود داشته باشد. اکنون عدالت ماورایی ایسخولوس به اصل سطحی و پُرتکبر «عدالت شاعرانه» با *deus ex machina*^۱ مرسومش تنزل یافته است.

با برخورد با این جهان سقراطی - خوشبینانه صحنه، اکنون همسرای. و در واقع کل زیرلایه موسیقایی - دیونیزوسی تراژدی، چگونه به نظر می‌رسد؟ به مثابه چیزی تصادفی، زانده دورانداختنی تراژدی اولیه؛ در حالی که دیدیم همسرای تنها به مثابه علت تراژدی. و تراژیک در کل، قابل درک است. این سرگشتگی نسبت به همسرای قبلاً خود را در سوفوکل متجلی ساخته بود - و نشان می‌داد که بنیان دیونیزوسی تراژدی، حتی با او، شروع به درهم شکستن می‌کند. سوفوکل دیگر جرأت ندارد سهم

۱. ارسطو، اوریپید را «تراژیک‌ترین شاعر» نامیده بود (*poetics* ۱۴۵۲ الف). هر چند نیچه، در مقایسه با ارسطو احساس بیشتری نسبت به شعر - و تراژدی - دارد، این سنجش به نظر عادلانه‌تر از ادراک نیچه از اوریپید به عنوان خوشبین‌ترین است. تردیدی نیست که اوریپید بر این باور نبود که «هر آن کس که با فضیلت است خوشبخت است» - به عکس - و وفور فوق‌العاده آتش‌بازیهای دیالکتیکی در تراژدیهایش. هر چند عاطفه تراژیک را ساطع نمی‌کند، اما معمولاً بیهودگی عقل، ناتوانی آن را در پرهیز از تراژدی نشان می‌دهد - م.

عمده اثر را به همسرایی واگذار کند، بلکه حوزه آن را تا آنجا محدود می کند که اکنون تقریباً با باز بگران هم سنگ به نظر می رسد، درست مانند آن است که گویی از ارکستر به صحنه بالا برده شده است؛ و به این ترتیب، خصلت آن، حتی اگر ارسطو جانب این نظریه درباره همسرایی را بگیرد، بی تردید به طور کامل نابود می شود. این تغییر در جایگاه همسرایی که سوفوکل به هر حال با عمل خود و بر اساس سنت، حتی با رساله ای آن را توصیه می کند، اولین گام در جهت نابودسازی همسرایی است که مراحل آن با سرعتی هشدار دهنده در اوریپید، آگاثون، کمدی جدید، از پی یکدیگر جریان می یابند. دیالکتیک خوشبینانه، با تازیانه صغری و کبری خود، موسیقی را از تراژدی بیرون می راند، یعنی جوهر تراژدی را که تنها به صورت تجلی و فراقینی به تصاویر حالات دیونیزوسی، به مثابه نمادپردازی قابل رؤیت موسیقی، و جهان - رؤیای سرمستی دیونیزوسی قابل تعبیر است، نابود می کند.

اگر به این ترتیب باید به این فرض برسیم که گرایش دیونیزوس ستیزی حتی پیش از سقراط، فعال بوده و در او صرفاً بیان بی سابقه باشکوهی می یابد، آنگاه نباید در مقابل این پرسش که پدیده ای نظیر سقراط چه چیزی را نشان می دهد، عقب نشینی کنیم؛ زیرا از دید گفتگوهای افلاطونی مسلماً این حق به ما داده نمی شود که آن را صرفاً به مثابه نیرویی تجزیه کننده و منفی در نظر بگیریم. و هرچند هیچ تردیدی نمی توان داشت که بی درنگ ترین اثر تکانه سقراطی، به انحلال تراژدی دیونیزوسی گرایش داشت. با این حال تجربه ای ژرف در زندگی شخص سقراط، ما را بر آن می دارد که برسیم آیا میان سقراط گرایی و هنر الزاماً رابطه ای ناساز وجود دارد و آیا زایش سقراط هنری در کل به لحاظ شرایط، یک تضاد است؟

زیرا آن منتقدان مستبد، گاه درباره هنر، شکاف، خلاء، نیمه سرزنش یا شاید وظیفه نادیده گرفته شده ای را احساس می کرد. همان طور که در زندان به دوستان خود می گوید، اغلب شیخ همسانی در خواب بر او ظاهر می شد که همواره سخن واحدی را به او می گفت: "سقراط، به تمرین موسیقی پرداز." او تا آخرین روزهای زندگی، خود را با این دیدگاه آرام می کند که فلسفه پردازی او از عالی ترین الهه های شعر و موسیقی است، و به سخنی می تواند باور کند که لازم داشته الوهیتی درباره موسیقی

همه‌پسند" کوچه و بازار به او یادآوری کند. سرانجام، در زندان، برای سبک کردن کامل وجدان خود، رضایت می‌دهد که این موسیقی را که ارزش اندکی برای آن قائل است، تمرین کند. و در چنین حال و هوایی است که پیشدرآمدی برای آپولون می‌نویسد و چندین افسانه از وی را به نظم درمی‌کشد. [این قضیه] به آوای هشداردهنده اهریمنی می‌مانست که او را به انجام این اعمال برمی‌انگیخت؛ همان بینش آپولونی [که به او می‌گفت] که به سان پادشاهی برتر، نتوانسته تصویر اصیل ایزد را درک کند و در معرض خطر ارتکاب گناه علیه الوهیت - در اثر فقدان درک - قرار دارد. آوای بصیرت رؤیاهای سقراطی تنها نشانه هرگونه بدگمانی نسبت به کرانمندهای منطق است: شاید - به این ترتیب باید از خود پرسیده باشد - آنچه برای من هوشمندانه نیست الزاماً ناهوشمندانه نیست؟ شاید قلمرویی از حکمت وجود دارد که منطقدان از آن تعبیر شده است؟ شاید هنر همبسته ضروری و مکمل علم است؟

۱۵

در سایه پرسش‌های پیشنهادی اخیر، اکنون باید گفت که چگونه تأثیر سقراط، تا امروز و حتی در آینده، همچون سایه‌ای که به‌هنگام غروب خورشید درازتر می‌شود، در میان آیندگان او پراکنده شده، و چگونه بارها و بارها نوزایی هنر - به وسیع‌ترین ژرف‌ترین مفهوم و از جنبه مابعدالطبیعی آن - را برانگیخته و چگونه جاودانگی این تأثیر جاودانگی هنر را تضمین می‌کند.

پیش از بازشناسی این نکته، پیش از آنکه درونی‌ترین وابستگی هر هنری به یونانی‌ها، از هومر تا سقراط، به شکلی قاطع نشان داده شود، باید درباره این یونانی‌ها همان احساسی را داشته باشیم که آتنی‌ها درباره سقراط داشتند. تقریباً هر عصر و مرحله‌ای از فرهنگ، زمانی، با خشمی ژرف کوشیده تا خود را از قید یونانی‌ها آزاد کند، زیرا در حضور آنان ناگهان به‌نظر می‌رسد که تمامی دستیابی‌های آدمی، هرچند در ظاهر کاملاً نوآورانه‌اند و از صمیم قلب ستایش می‌شوند، اما

زندگی و رنگ و بوی خود را از دست می دهند و به رونوشتی بی مایه حتی به یک کاریکاتور تنزل می یابند. و بنابر این بارها و بارها، خشمی قلبی علیه این مردم کوچک از خود راضی که این جسارت را از خود نشان داده تا هر آنچه بومی نباشد، برای همیشه "تبریر" بنامند، فوران می کند. آدمی می پرسد آنها کیستند که هر چند شکوه تاریخی شان زودگذر، نهادهایشان به شکل مسخره ای تنگ و محدود، برتری و تفوق اخلاقی شان مشکوک است و با شرارت های زشت مشخص می شوند، ولی با این حال مدعی آن برجستگی و شأن مرتبه ای در میان اقوام هستند که مشخص کننده نواخ در میان توده هاست؟ متأسفانه، آن اندازه خوش اقبال نبودیم که جام شوکرانی را که می توانست چنین شخصیتی را به آسانی از میان بردارد، بیاییم، زیرا تمامی آن زهری که رشک، رسوایی و بدخواهی آفرید، برای نابود ساختن آن شکوه خودکفا، بسنده نبود. بنابراین، آدمی در مقابل یونانی ها احساس شرمندگی و هراس می کند، مگر آنکه برای حقیقت، بیش از هر چیز ارزش قائل شود و این دلاوری را از خود نشان دهد که این حقیقت را به رسمیت بشناسد: یونانی ها، در مقام اربابان، افسارهای فرهنگ ما و هر فرهنگ دیگری را در دست دارند، اما تقریباً همیشه ارباب و اسب ها از کیفیت پستی برخوردارند و شایسته فرّ و شکوه هادیانشان نیستند، هادیانی که راندن چنین گروهی را به مفاکی که خود با جهش آشیل از آن می گذرند، ورزش تلقی می کنند.

به منظور پشتیبانی از جاه و بزرگی مقام رهبری برای سقراط نیز، کافی است که وجود گونه ای هستی را در او بازشناسیم که پیش از او بی سابقه بوده است: گونه ای انسان نظری را که وظیفه بعدی ما درک اهمیت و هدف اوست. انسان نظری مانند هنرمند، در هر آنچه که هستی دارد خشنودی بی پایانی می یابد و این رضایت از او در مقابل آداب عملی بدینی با آن چشمان لینسیوس اش^۱ که تنها در شب می درخشید، محافظت می کند. در هر جا که پرده از روی حقیقت برداشته می شود، هنرمند همواره

۱. لینسیوس، یکی از آرجونات ها، چنان تیزبین بود که می توانست از درون زمین هم ببیند و همه چیز را تا ده کیلومتری تشخیص دهد. هر چند واژه آلمانی برای (سیاه گوش) *Luchs* است و نیچه واژه *lynkeusawgen* را به کار می برد، ترجمه های گذشته از "چشمان سیاه گوش" استفاده می کنند. م.ا.

با خیرگی مسحور شده‌ای به آنچه هنوز پس از چنین پرده برداشتنی پوشیده می‌ماند^۱، چنگ می‌زند، اما انسان نظری از پوشش به‌دور افکنده شده لذت می‌برد و خشنود می‌شود و عالی‌ترین هدف لذت خود را در روند همواره شاد حجاب برداشتنی می‌یابد که از راه تلاشهای شخص او به ثمر می‌نشیند.

هیچ علمی، اگر تنها به آن یگانه ایزدبانوی عریان پرداخته می‌شد نمی‌توانست به‌وجود آید. زیرا در آن صورت پرستشگران او، احساس انسانهایی را داشتند که می‌خواستند سوراخی تا آن‌سوی زمین حفر کنند، با این فرض که هریک از آنان می‌دانست که حتی اگر همه عمر، بیشترین تلاش خود را به کار می‌برد، باز هم تنها می‌توانست جزء کوچکی از این ژرفنای عظیم را حفر کند و حتی این جزء کوچک نیز در اثر زحمت‌های شخص بعدی، در مقابل چشمانش پُر می‌شد و در نتیجه اگر شخص سوم، محل جدیدی را برای حفر برمی‌گزید، ظاهراً به‌سودش تمام می‌شد. حال فرض کنید شخصی به‌شکل متقاعدکننده‌ای ثابت می‌کرد که نمی‌توان با این شیوه مستقیم، به‌هدف رسیدن به آن‌سوی زمین دست یافت: آنگاه چه کسی هنوز آرزوی کاویدن در این ژرفنای کهن را در سر می‌پروراند، مگر آنکه در این میان فراگیرد که به یافتن سنگ‌های قیمتی یا کشف قوانین طبیعت دلخوش باشد؟

بنابر این لیسنگ، صادق‌ترین انسان نظری، این جرأت را به خود داد تا اعلام کند که برای او جستجوی حقیقت ارزشمندتر است^۲، و به این ترتیب راز بنیادین علم و

۱. ترجمه‌های گذشته، نکته مورد نظر نیچه را نگرفته‌اند. بهترین شرح درباره این مقایسه او، در بخش ۴ مقدمه دانی طریاک، یافت می‌شود که در پایان بیجه در مقابل واگنر ایچه جی. ص. ۶۸۳. ۶۸۱) به چاپ رسیده است. نیچه در این قطعه زیبا به کسانی می‌پردازد که با تمام وجود خواستار زدودن حجاب، پرده برداشتن... هستند. ما دیگر بر این یاور نیستیم که حقیقت پس از زدودن حجابها حقیقت باقی بماند. ما آموخته‌ایم با دلاوری در سطح، پوست، چینه بایستیم، نمود را پرستش کنیم، به شکل، آهنگ، کلمات، به کل المپ نمود، یاور داشته باشیم. آن یونانی‌ها، سطحی - خالی از ژرفا بودند... آیا ما نیز دقیقاً از این جنبه، یونانی نیستیم؟ پرستش‌کنندگان شکل، آهنگ، کلمات؟ و بنابر این - هرمد. ۹. م.

۲. «نه حقیقتی که هر انسانی در تملک آن است یا تصور می‌کند که در تملک آن است، بلکه تلاش صادقانه‌ای که برای یافتن حقیقت از خود نشان داده، چیزی است که ارزش انسان را می‌سازد. زیرا قدرتهای آدمی از راه تملک گسترش نمی‌یابد، بلکه این مسأله از راه جستجوی حقیقت صورت

در واقع خشم جماعت علمی را در کمال حیرت فاش ساخت. گذشته از این بی‌پیش منفرده که اگر نه از فراوانی، از فرونی صداقت‌زاده شده بود، این توهم ژرف نیز مسلماً وجود داشت که نور جهان را ابتدا در شخص سقراط دیده: ایمان تزلزل‌ناپذیر به این مسأله که اندیشه با استفاده از ریسمان منطق، می‌تواند به ژرفترین مفاکهای وجود نفوذ کنند، و اندیشه نه تنها قادر به شناخت وجود است، بلکه حتی می‌تواند آن را اصلاح کند. این توهم مابعدالطبیعی ترین به صورت غریزه، علم را همراهی می‌کند و آن را به کرات به کرانه‌هایش رهنمون می‌سازد. کرانه‌هایی که با رسیدن به آن باید به هنر - که در واقع هدف این ساز و کار است - تبدیل شود.

اکنون با داشتن مشعل این اندیشه در دست، اجازه دهید به سقراط بنگریم: به نظر ما و نخستین کسی است که نه تنها می‌تواند تحت هدایت این غریزه علم زندگی کند - بلکه همچنین - و این بس فراتر می‌رود - به همان ترتیب جان سپارد. در نتیجه تصویر سقراط می‌رود. در مقام انسانی که شناخت و خرد، او را از هراس از مرگ آزاد ساخته، نشانی است که بر سر در دروازه علم، مأموریت خود را یادآور می‌شود - از جمله آنکه هستی را قابل درک و در نتیجه توجیه‌پذیر سازد؛ و اگر دلایل کافی نباشد، اسطوره باید در پایان به کمک آنها بیاید - اسطوره که پیشتر آن را پیامد لازم، در واقع منظور و مقصود علم نامیدم.

می‌پذیرد، و کمال فزاینده او نیز تنها از آن تشکیل می‌شود. تملک، آدمی را آرام، تنبل و مغرور می‌سازد. (اگر پروردگار، کل حقیقت را در دست راست خود محبوس ساخته بود، و در دست چپ خود تلاش پیوسته زنده و منحصر به فرد برای رسیدن به حقیقت را، اگرچه با این افزوده که من همواره و تا به ابد خطا کنم، و به من می‌گفت: "انتخاب کن!" - من با فروتنی دست چپ او را می‌گرفتم و می‌گفتم: "بدر، ببخشای! حقیقت ناب سرانجام تنها از آن توست!")

این قطعه معروف، در پایان بخش نخست *Eine dupilk* (پاسخ متهم به پاسخ دفاعی متهم کننده‌اش) ۱۷۷۸ یافت می‌شود. کی‌یرکه گور نیز این قطعه را ستایش می‌کرد، بدون آنکه احساس کند می‌تواند از نمونه لسنینگ پیروی کند: نگا، پگنتر، عرطی، بهای، بخش پایانی کتاب دوه بخش یک، و بحث انتقادی کاوفمن از شکسیر تا فله، وجود (اگرستانسیالیسم) ویرایش بازبینی شده (نیویورک، انکور بوکس، ۱۹۶۰)، ص ۱۹۶ به بعد). برخورد لسنینگ با نیچه در کتاب دومش، "مراقبه" درباره دیوید فیدریش اشتراوس، مترف و بوسده (۱۸۷۳) به تفصیل در اثر کاوفمن تحت نام نیچه، فصل ۴، بخش ۲، مورد بحث قرار گرفته است.

پس از آنکه به روشنی ببینیم چگونه پس از سقراط، مفسر اسرار علم (Mystagogue)، مکاتب فلسفی، یکی از پی دیگری، موج پس از موج، جانشین یکدیگر شدند، چگونه گرسنگی برای شناخت در گسترده‌ترین قلمرو جهان تحصیل کرده به عامیتی (universality) رسید که هرگز انتظارش نمی‌رفت، و به وظیفه واقعی هر انسانی با استعدادهای عالتر تبدیل گردید. و علم راه دریاهاى بلندی رسانید که از آن دیگر هرگز به‌طور کامل بیرون رانده نشد، چگونه این عامیت، نخست تور اندیشه مشترکی را بر کل کره خاکی می‌اندازد، در حقیقت چشم‌انداز قانونیت کل منظومه شمسی را بسط می‌دهد، پس از آنکه همه این مسائل را، همراه با هرم بلند حیرت‌آور شناخت در زمانه خود به روشنی ببینیم — نمی‌توانیم در دیدن این نکته قصور ورزیم که در سقراط، نقطه تحول و اوج به اصطلاح تاریخ جهان نهفته است. زیرا اگر مجسم کنیم که کل مجموع غیر قابل محاسبه انرژی که برای این گرایش جهانی مصرف شد، نه برای خدمت به شناخت، که برای مقاصد علمی به کار رفته، یعنی برای اهداف "من‌گرایانه" افراد و اقوام، آنگاه درمی‌یابیم که در این صورت جنگ‌های جهانی خانمان برانداز و مهاجرتهای مداوم مردم، احتمالاً شهوت غریزی نسبت به زندگی را تا آنجا ضعیف و رنجور ساخته که خودکشی، رسمی همگانی می‌شود و افراد بازمانده نهایی حس وظیفه را زمانی تجربه می‌کنند که مانند اهالی جزایر فیجی^۱، پدر و مادر و دوستان خود را به‌دار آویزند — بدبینی‌ای عملی که شاید زاینده حتی آداب مخوف کشتار دسته‌جمعی باشد که در اثر ترحم برانگیخته می‌شود، و تصادفاً در جاهایی وجود داشته و وجود دارد که در آن هنر به شکلی — به‌ویژه به شکل دین و علم — به‌مثابه راه چاره و پیشگیری‌کننده نَفَس طاعونی، پدیدار نشده است.

سقراط، در مقایسه با این بدبینی عملی، پیش‌گونه [انسان] خوشبین نظری است که با ایمانش به این مسأله که سرشت چیزها را می‌توان عمق‌یابی کرد، قدرت نوشدارو را به شناخت و بینش نسبت می‌دهد، در حالی که خطا را به صورت شرّ به

۱. جزایر فیجی، جزایری در جنوب غربی اقیانوس آرام که توجه بسیاری از اسطوره‌شناسان و مردم‌شناسان معاصر را به دلیل دست‌نخورده‌گی نسبی به‌خود جلب کرده است. — م.ف.

تمام معنای فهمد. به نظر انسان سقراطی، درک اعماق و جدا کردن شناخت حقیقی از نمود و خطا، نجیب‌ترین، حتی تنها رسالت به راستی انسانی است. و این سازوکار مفاهیم داوریه‌ها و استنتاجها از زمان سقراط به مثابه عالی‌ترین پیشه و ستایش‌پذیرترین هدیه طبیعت، که بر فراز سایر توانها ایستاده، بزرگ داشته شده است. حتی برین‌ترین اعمال اخلاقی، به غلیان افتادن ترحم، از خودگذشتگی، قهرمان‌گرایی و آن دریای آرام جان که دستیابی به آن سخت دشوار است و یونانی آپولونی آن را *Sophrosune*^۱ نامیده، از شناخت دیالکتیکی سقراط و جانشینان همفکرش، تا امروز گرفته شده و به این ترتیب قابل آموزش نامیده شده است.

هرآن کس که لذت بینش سقراطی را هرگز چشیده و احساس کرده باشد که چگونه با انتشار در محافل پیوسته رو به گسترش، به دنبال دربر گرفتن کلی جهان نمودهاست، دیگر هرگز نسبت به هستی، انگیزی شدیدتر از اشتیاق به کامل کردن این "کشورگشایی" و یافتن توری که به شکل نفوذناپذیری محکم باشد، نخواهد یافت. سقراط افلاطونی، از نظر هر شخصی که چنین احساسی را تجربه کرده باشد، به صورت آموزگار شکل کاملاً جدیدی از "شادمانی یونانی" و تأیید سعادت‌بخش هستی، پدیدار می‌شود که در جستجوی تخلیه خویش در کردار - اغلب در تأثیرات آموزش ماماگونه (*Maientic*) و پرورشی جوانان پاک‌نژاد و با این دید که سرانجام نابغه‌ای به وجود می‌آورد - است.

اما علم، که در زیر مهمیز توهم قدرتمندش قرار دارد، به شکل غیر قابل مقاومتی با شتاب به سوی کرانه‌هایی در حرکت است که کشتی خوشبینی‌اش که در ذات منطق نهان است، در هم شکسته می‌شود. زیرا محیط دایره علم، دارای بی‌نهایت نقطه است، و هرچند گفته نشده که چگونه این دایره را هرگز می‌توان به طور کامل بررسی کرد، اما اشخاص پاک‌نژاد و با استعداد، به هر حال نیمی از اوقاتشان^۲، ناگزیر به چنین نقاط

۱. اغلب، خلق و خو و مزاج برگردانیده می‌شود که ترجمه چندان رسایی نیست. - م.ا.

۲. "پیش از اواسط عمر، احتمالاً به آغاز دورج دانته اشاره دارد و نه، مانند ترجمه من، به آواز

میلتون درباره نابینایی‌اش. - م.ا.

مرزى^۱ محیط می‌رسند که آدمی از آن به چیزی خیره می‌شود که اشراق (Illumination) به مبارزه می‌طلبد. هنگامی که در کمال وحشت می‌بیند که چگونه منطق در این مرزها حلقه می‌زند و سرانجام ذم خود را گاز می‌گیرد - ناگهان شکل جدیدی از بینش سر برمی‌آورد. بینش تراژیک که صرفاً برای تاب آوردن، به هنر به عنوان حفاظ و راه چاره، نیاز دارد.

حالتی که چشمانمان، با تفکر درباره یونانیان، نیرو گرفته و با طراوت شده است، اجازه دهد نگاهی به عالی‌ترین حوزه‌های جهان پیرامون خود بیفکنیم. آنگاه خواهیم دید که چگونه گرسنگی برای شناخت سیری ناپذیر و خورشیدانه‌ای^۲ که در سقراط به نظر سرمشق‌گونه می‌آید، به کناره‌گیری تراژیک و نیازمندی بی‌مایه به هنر، تبدیل شده است - در حالی که مسلماً همان گرسنگی در سطوح پایین‌تر می‌تواند خود را در دشمنی نسبت به هنر ابراز کند و باید به‌ویژه نسبت به هنر دیونیزی علیه تراژیک نفوذ ورزد، همان‌طور که پیشتر به یاری جنگ سقراط‌گرایی علیه تراژدی ایسخولوسی تشریح شد.

در اینجا، در حالی که عمیقاً به هیجان آمده‌ایم، بر دروازه‌های زمان حال و آینده می‌کوبیم: آیا این "تحول"^۳ به شکل‌بندیهای پیوسته تازه‌ای از نابغه و به‌ویژه سقراطی که به تمرین موسیقی می‌پردازد می‌انجامد؟^۴ آیا تور هنر، که بر هستی گسترده شده، حتی اگر دین یا علم نامیده شود، محکم‌تر و ضریفتر بافته خواهد شد، یا چنین مقدر است که در اثر چرخش بیقرارانه، برترانه و پُر آشوبی که اکنون خود را "زمان حال" می‌نامد، پاره پاره شود؟ دل‌نگران امانه دلشکسته، لختی در کنار مردان متفکری می‌ایستیم که ایفای نقش شاهان این مبارزات و گذارهای عظیم بدانها

۱. Grenzsituationen - Grenzpunkte مشهور یاسپرس، بسط نکاتی است که در اینجا توصیف شده است. و تصویر نیچه از کشتی شکستگی (Schiff) نیز اصطلاح کلیدی یاسپرس می‌شود. این قطعه به همان اندازه به فلسفه اصالت وجود یاسپرس نزدیک است که بخش ۷ به فلسفه مارتور... م. ۱.

۲. در متن فیچ، شناخت سیری ناپذیرست و نه صرفاً گرسنگی برای آن - م. ۱.

۳. Umschlagen، نگاه، تبدیل شدن به کناره‌گیری تراژیک در بد بینش - م. ۱.

۴. این حالت، حتی روشنفکر از عبارت سقراط هنری در پایان بخش گذشته، تصویر آرمانی شده‌ای از خویش است: نیچه پیانو می‌نواخت و آواز می‌سرود - م. ۱.

و گذار شده. زهی افسوس که جادوی این مبارزات همین است که نظاره گران آنها باید خود در آنها نقش ایفا کنند و به نبرد برخیزند!.

۱۶

قصدها با ارائه مفصل این نمونه تاریخی، روشن کردن این مسأله بوده که چگونه با جان باختن تراژدی در اثر زوال روح موسیقی، زایش دوباره آن تنها از این روح ممکن می گردد. شاید این حکم بیش از اندازه غریب به نظر رسد، اما با در نظر گرفتن پدیده های قابل قیاس زمانه خود، می تواند سرچشمه این بینش را، به خوبی آشکار سازد؛ باید یاد در میان آن مبارزاتی گذاشت که همان طور که گفتیم، در عالی ترین حوزه های جهان معاصر ما، میان شناخت سیری ناپذیر خوشبینانه و نیاز تراژیک به هنر، در جریان است. در بررسی خود، تمامی گرایش های متضاد دیگر را غیر قابل بحث تلقی می کنم. گرایش هایی را که در تمامی اعصار با هنر، به ویژه با تراژدی ستیز داشته و اکنون باز دیگر سلطه پیروزمند خود را به اندازه ای گسترش بخشیده که از میان هنرهای قلمرو تئاتر، تنها برای نمونه، خرسک بازی (Farce) و باله، شکوفه های خود را به معرض تماشا می گذارند. شکوفه هایی که شاید همه تمایلی به بر کردن وافر آنها نداشته باشند. من تنها از پاک گوهر ترین ستیز با ادراک تراژیک جهان

۱ کتاب می تواند به خوبی در همین جا پایان یابد. همان طور که نسخه اصلی چنین است:
فریدریش نیچه:

Ursprüngliche Fassung Sokrates und die griechische Tragödie: der Geburt Tragödie aus dem Geistes der Musik

(سقراط و تراژدی یونان. نسخه اصلی زایش تراژدی از روح موسیقی). ویرایش Joachim Huns bachim Meute (Munich Bdeck 1933) بحث زایش و مرگ تراژدی در اصل پایان یافته، و برگزاری زایش دوباره تراژدی کتاب را ضعیف می کند و به زودی شخص نیچه نیز از (ادامه دادن آن) اظهار پشیمانی می کند. م. ا.

سخن خواهم گفت - و منظورم علم است که در نهایت با نیاکش سقراط در رأس [دیدگاه] خوشبینانه‌ای دارد. کمی دیرتر، همچنین از آن نیروهایی نام می‌برم که به‌نظر من نوزایی تراژدی - و شاید سایر امیدهای مبارک برای نابغه‌آلمان را تضمین می‌کند!

پیش از پریدن به درون آتش این مبارزات، اجازه دهید خود را با سپر بینش‌هایی که به‌دست آورده‌ایم، آرایش دهیم. برخلاف تمامی کسانی که قصد دارند هنرها را از یک اصل انحصاری، به‌مثابه منبع لازم و حیاتی برای هر اثر هنری، نتیجه‌گیری کنند، من چشمان خود را روی دو الوهیت هنر یونانیان، آپولون و دیونیزوس ثابت نگاه می‌دارم و در آنها نمایندگان زنده و برجسته دو جهان هنری را می‌یابم که از لحاظ جوهر درونی و عالی‌ترین اهدافشان، با یکدیگر تفاوت دارند. آپولون را نابغه تغییر شکل‌دهنده *principium individuationis* [اصل فردانیت] می‌بینم که تنها از راه آن، رستگاری در توهم، به‌راستی قابل دستیابی است؛ در حالی که با فریاد رازانگیز و پیروزمند دیونیزوس، شکسته می‌شود، و راه به‌درونی‌ترین قلب چیزها برای مادران وجود^۱، گشوده می‌ماند. این ناسازگاری غیرمعمول که مانند شکافی پُرناشدنی میان هنر قالب‌پذیر (پلاستیک) به‌مثابه هنر آپولونی و موسیقی به‌مثابه هنر دیونیزوسی^۲، گسترده شده، خود را تنها برای یکی از متفکران بزرگ و تا آنجا آشکار ساخته که حتی بدون این راهبرد به نمادانگاری الوهیت‌های هیلنی، خصلت و سرچشمه‌ای را به موسیقی نسبت می‌دهد که با سایر هنرها تفاوت دارد، زیرا برخلاف آنها، رونویس

۱. *Mothers of Being* اشارهای است به داوس گوته، خطوط ۶۲۱ به بعد - م.ا.

۲. روشن است که منظور نیچه این نیست که تمامی انواع موسیقی، «دیونیزوسی» است. با این حال، در این زمان این نکته به ذهنش خطور نمی‌کند که موسیقی موتسارت را به‌عنوان جایگزینی برای موسیقی واگنر در نظر بگیرد. در زایش تراژدی از موتسارت نام برده نمی‌شود در جای دیگری از جانب نیچه جوان مورد اشاره قرار می‌گیرد، و تمامی اشارات بیانگر عشق و ستایش است. امادر ۱۸۸۰ و در مرگ‌دان و مایه‌اش (بخش ۱۶۵)، پس از گستن از واگنر است که نیچه در یکی از کتابهایش - بدون بردن نام واگنر - این دو موسیقیدان را مقابل هم قرار می‌دهد. سرانجام این قطعه و قطعات مشابه در فراسوی پیک و مد (۱۸۸۶) را در نیچه دو مقابل واگنر گرد می‌آورد. هنگامی که این نکته به ذهن نیچه می‌رسد که موسیقی موتسارت دیونیزوسی نیست، درمی‌یابد که موسیقی واگنر نیز به‌واقع یک ماتریک و منحنی است. نگا. نیچه در مقابل واگنر (در نیچه جی. به‌ویژه صفحات ۹۹۷ به بعد) و بخش ۳۷۰ دانش طریقت (در بیچه اثر کاوفمن، فصل ۱۲، بخش ۷).

پدیده نیست، بلکه رونویس آنی خواست و اراده است، و بنابر این هر چیز فیزیکی در جهان، هر پدیده‌ای را با تمثیل آنچه مابعدالطبیعی، شیء، فی‌نفسه است، کامل می‌کند. (شوپنهاور *Welt als Wille und Vorstellung* ص. ۳۱۰)

ریچارد واگنر، هنگامی که در نوشته خود به نام *هنر و هنر* اظهار می‌دارد که موسیقی باید بنابه اصول زیبایی‌شناسانه‌ای ارزیابی شود که کاملاً با آن اصولی که در مورد هنرهای قالب‌پذیر به کار می‌رود، تفاوت دارد و در کل آن را نباید بنابه مقوله زیبایی ارزیابی کرد، به‌این مهمترین بینش از زیبایی‌شناسی (که این حوزه، به جدی‌ترین مفهوم با آن آغاز می‌شود)، با تأیید حقیقت جاودانه آن، مهر تأیید می‌زند، هر چند زیبایی‌شناسی به‌راه خطارفته‌ای که از هنری منحط^۱ و ناصواب الهام گرفته، در سایه مفهوم زیبایی که در قلمرو هنرهای قالب‌پذیر کسب کرده، به‌خود عادت داده تا از موسیقی تأثیری طلب کند که با تأثیر حاصله از آثار هنر قالب‌پذیر همسان باشد، از جمله بیدار کردن لذت بردن از اشکال زیبا پس از پی‌بردن به‌این ناسازگاری غیر معمول، نیاز شدیدی به نزدیک شدن به جوهر تراژدی یونان احساس کردم و همراه با آن، نیاز به ژرف‌ترین ارزیابی دوباره نابغه هلنی را؛ زیرا سرانجام پنداشتم که دارای افسونی هستم که بسی بیش از عبارت‌پردازیهای علم زیبایی‌شناسی مان — مرا قادر می‌سازد مسأله بنیادین تراژدی را به‌شکل زنده‌ای، در ذهن خود بازبنمایم؛ و به موجب آن چنان بینش شگفت‌آور و غیر معمولی از خصلت هلنی به‌من اعطاء شد که الزاماً به‌منظرم رسید که گویی علم کلاسیک هلنی ما که چنین با افتخار به حیات خود ادامه می‌دهد؛ به این ترتیب بر این تدبیر بوده که عمده‌تأ با نمایشنامه‌های سایه و ظواهر، گذران کند.

شاید باید با یک پرسش، به این مسأله بنیادین پردازیم: هنگامی که نیروهای در اصل جداگانه هنر، اپولوئی و دیونیزیوسی، وارد فعالیت هم‌زمان می‌شود، چه تأثیر

۱. *Entartete Kunst*: اصطلاحی که توسط نازیها، در زمانی که بخش عمده هنر نوین را که رسماً تحریم شده بود در زیر آن رده‌بندی کردند، به فضاقت کشیده شد. اما نازیها خواهان «اشکال زیبا، بودند و در مقابل هنری که «زیبایی» را هدف خود نمی‌ساخت، به خشم می‌آمدند، در حالی که نتیجه از این فرض که هدف هر هنری باید «اشکال زیبا» باشد، انتقاد می‌کند.

زیبایی‌شناسانه‌ای ایجاد می‌کنند؟ یا کورتاهتر: چگونه موسیقی با تصویر و مفهوم ارتباط می‌یابد؟ شوپنهاور که ریچارد واگنر، با اشاره خاص به این نکته، او را به سبب روشنی و وضوح بیانش می‌ستاید، روشنی و وضوحی که کسی نمی‌تواند بر آن پیشی جوید، در قطعه زیر که من در اینجا آن را به تفصیل بازگو می‌کنم به شکل همه‌جانبه‌ای نظر خود را درباره این موضوع ابراز می‌دارد (*Welt als Wille und Vorstellung* I، ص. ۳۰۹).^۱ آینه‌ای آنچه رفت، می‌توان جهان پدیداری (*phenomenal*) یا طبیعت، و موسیقی را به مثابه دو تجلی متفاوت پدیده‌ای واحد^۲ در نظر گرفت که خود تنها رسانه قیاس آنهاست، بنابر این، شناخت آن برای درک آن قیاس ضروری است. در نتیجه، موسیقی، اگر به صورت تجلی جهان پنداشته شود، در عالی‌ترین درجه و مرتبه، زبانی جهانی است که به واقع به همان اندازه با جامعیت مفاهیم ارتباط دارد که این مفاهیم به چیزهایی خاص مربوط می‌شوند. با وجود این، جامعیت آن به هیچ رو همان جامعیت توخالی تجرید نیست، بلکه از گونه کاملاً متفاوتی است و با تعین (*definiteness*) مشخص و همه‌جانبه، وحدت دارد. از این لحاظ به اشکال هندسی و ارقام می‌ماند که نگاره‌های جهانی تمامی موضوعات ممکن تجربه هستند و به شکلی استقرایی در مورد تمامی آنها کاربرد می‌یابد، و با این حال انتزاعی نیستند، بلکه دریافت‌پذیر و سراسر تعین یافته‌اند. تمامی تلاشها، هیجانها، و تجلی‌های خواست و اراده، تمامی آنچه در قلب آدمی جریان دارد و تمامی آنچه که استدلال در مفهوم گسترده و منفی احساس، جای می‌دهد، با شمار بی‌پایانی از ملودیهای ممکن قابل بیان است. اما همواره در شکل جامع و صرف و بدون ماده (*Material*)، همواره بنابه چیز - در - خود (شیء فی نفسه) و نه پدیده، به کلامی دیگر درونی‌ترین جان پدیده بدون تن. این رابطه ژرفی که موسیقی با سرشت راستین همه چیز دارد، این حقیقت را نیز توضیح می‌دهد که موسیقی مناسبی که برای هر صحنه، عمل، پیشامد یا پیرامونی نواخته می‌شود، ظاهراً نهانی‌ترین معنای

۱. مرجع به شخص نیچه تعلق دارد: نگا پاورقی ۷، بخش ۱. من از ترجمه هالدین و کمپ (جهان به مثابه خواست و اراده و ایده، لندن، کگان پل، ۱۹۰۷، گ، ص ۲۳۹) استفاده کردم اما تعدادی از بی‌دقتی‌ها را بازبینی کرده‌ام. - م.
 ۲. خواست و اراده. - م.

آن را برای ما فاش می‌کند، و به صورت دقیق‌ترین و مشخص‌ترین مکمل آن به نظر می‌رسد. این مسأله چنان درست و بجاست که هر کس خود را به طور کامل به تأثیر یک سنفونی تسلیم کند، ظاهراً می‌بیند که تمامی پیشامدهای ممکن زندگی در او روی می‌دهند؟ با این حال اگر به تفکر بپردازد، هیچ شباهتی میان موسیقی و چیزهایی که از مقابل چشمان ذهنش گذشته، نمی‌یابد. زیرا، همان‌طور که گفتیم، موسیقی از این جنبه از سایر هنرها قابل تمیز است، که رونویس پدیده یا رونویس عینیت رسای خواست و اراده نیست، بلکه رونویس نفس خواست و اراده است، و بنابر این هر چیز فیزیکی در جهان و هر پدیده‌ای را، با تمثیل آنچه مابعدالطبیعی و شیء فی‌نفسه است، کامل می‌کند. در نتیجه می‌توان جهان کالبد یافته موسیقی را خواست و اراده کالبد یافته نامید؛ و به همین سبب موسیقی باعث می‌شود که هر نقاشی و به واقع هر صحنه‌ای از زندگی واقعی و جهان، بی‌درنگ با معنایی عالتر و از آن مهمتر متناسب پدیدار شود. زیرا ملودی آن با روح درونی پدیده معین، قابل قیاس است. از همین روست که قادریم شعری را به صورت آواز یا بازنمایی قابل رؤیتی را به صورت بانتمیم یا هر دو را به صورت اپرا روی موسیقی بگذاریم. چنین تصاویر خاصی از زندگی انسان که روی زبان جهانی موسیقی گذاشته می‌شود، هرگز با ضرورتی اجباری به آن بسته یا مربوط نمی‌شود، بلکه رابطه آنها با یکدیگر، مانند رابطه نمونه‌ای به اختیار برگزیده شده با مفهوم کلی است. این تصاویر از نظر قطعیت واقعی، نمایانگر آن چیزی هستند که موسیقی در جامعیت شکل صرف، بیان می‌کند. زیرا ملودی تا حدی، مانند مفهوم کلی، تجریدی از واقعیت است. پس این جهان واقعی، جهان چیزهای خاص، موضوع ادراک، [امر] خاص و منفرد، مورد ویژه را در اختیار جامعیت مفاهیم و جامعیت ملودی‌ها، هر دو، قرار می‌دهد. اما این دو جامعیت از جنبه‌ای معین، ضد یکدیگرند؛ زیرا مفاهیم، اجزا (*particulars*) را تنها به صورت اشکال نخستینی که از ادراک مجرد شده، گویی به صورت پوسته جداگانه چیزها، دربر می‌گیرند؛ بنابراین آنها به بیان دقیق [*abstracta* انتزاعات] هستند: از سوی دیگر، موسیقی، درونی‌ترین پوسته‌ای را که ما قبل تمامی اشکال می‌آید، یا به عبارت دیگر قلب چیزها را، عرضه می‌کند. این رابطه را می‌توان

به‌خوبی به‌زبان مدرسیان (*schoolmen*) بیان کرد، به‌این صورت که بگوییم مفاهیم *universalia anterem* و جهان واقعی *inre universalia*^۱ را عرضه می‌کند. اما این مسأله که در کل، ممکن است میان سرایش (*composition*) و باز نمود قابل رؤیت رابط‌های موجود باشد، همان‌طور که گفته شد بر بنیان این حقیقت استوار است که هر دو، صرفاً تجلی‌های متفاوت یک وجود واحد درونی جهان هستند. حال هنگامی که چنین رابط‌های در موردی خاص ارائه می‌شود، یعنی، هنگامی که آهنگساز توانسته غلبانهای خواست و اراده را که قذب یک پیشامد است به زبان جهانی موسیقی بیان کند، در این حالت، ملودی آواز، موسیقی اپرا، بیان‌کننده است. اما شباهتی که آهنگساز میان آن دو کشف می‌کند باید از شناخت مستقیم سرشت جهانی سرچشمه بگیرد که برای قوه تعقل او ناشناخته باشد و نباید تقلیدی باشد که به‌یاری مفاهیم و بانیّت آگاهانه پدید آورده شده‌اند، در غیر این صورت موسیقی طبیعت درونی، نفس خواست و اراده را بیان نمی‌کند، بلکه صرفاً تقلیدی ناراسا از نمود آن را ارائه می‌دهد. تمامی (اشکال) موسیقی تقلیدی مرتکب چنین عملی می‌شوند.^۲

بنابر این، طبق تعالیم شوینهاور، موسیقی را به‌مثابه زبان بی‌واسطه خواست و اراده می‌فهمیم و احساس می‌کنیم قوه تخیل ما برای شکل بخشیدن به این جهان روح غیرقابل رؤیت و در عین حال به‌شدت به غلبان افتاده‌ای که با ما سخن می‌گوید، برانگیخته می‌شود و احساس می‌کنیم که برای جسم بخشیدن به آن در نمونه‌ای قابل قیاس برانگیخته می‌شویم، از سوی دیگر، تصویر و مفهوم، تحت تأثیر موسیقی به‌راستی همساز، معنای عالی‌تری کسب می‌کند. بنابر این هنر دیونیزوسی به دو گونه تأثیرگذاری در بخش هنر آپولونی، خو گرفته است: موسیقی، ینش نمادین جامعیت دیونیزوسی را برمی‌انگیزد و موسیقی اجازه می‌دهد که تصویر نمادین در عالی‌ترین معنایش ظهور کند. قوه تخیل ما از این رو برانگیخته می‌شود که به این جهان روح که با ما سخن می‌گوید شکل ببخشد، به جهانی غیرقابل رؤیت که با

۱. به ترتیب یعنی: (۱) کلی است که پس از جزء هستی دارد (کلی بعد از شیء)، (۲) کلی است که پیش از جزء هستی دارد (کلی قبل از شیء)، (۳) کلی است که در جزء هستی دارد (کلی در شیء)، م.ف.

این حال به شکل فعالی به شدت به غلیان افتاده است. من از این حقایق که به خودی خود هوشمندانه و نسبت به بررسی موشکافانه‌تر دسترس پذیرند، ظرفیت موسیقی را برای جان بخشیدن به اسطوره (پرمعناترین نمونه) و به‌ویژه اسطوره تراژیک استنتاج می‌کنم: اسطوره‌ای که بیانگر شناخت دیونیزوسی در قالب نمادهاست. در پدیده سراینده اشعار یزمی نشان داده‌ام که چگونه موسیقی می‌کوشد تا طبیعت خود در تصاویر آپولونی بیان کند. اکنون اگر به این مسأله بیندیشیم که موسیقی در عالی‌ترین مرحله باید در جستجوی دستیابی به عالی‌ترین [شکل] عینیت یافتنش در تصاویر نیز باشد، باید این مسأله را نیز ممکن پنداریم که از چگونگی یافتن بیانی نمادین برای فرزاندگی دیونیزوسی یگانه خویش نیز شناخت دارد؛ و اگر نه در تراژدی و در کل، در ادراک تراژیک، پس در کجا باید در جستجوی این بیان باشیم؟

تراژیک را به هیچ روی نمی‌توان از طبیعت هنر به‌صورتی که معمولاً بنابه مقوله واحد نمود و زیبایی ادراک می‌شود، استنتاج کرد؛ تنها در راستای روح موسیقی است که می‌توان شادی ناشی از انهدام فرد را درک کرد. زیرا تنها در نمونه‌های خاص چنین انهدامی است که می‌توانیم به‌روشنی شاهد پدیده جاودانه هنر دیونیزوسی باشیم که به خواست و اراده در قدرت تام و مطلقش، بیان می‌بخشد، گویی همان زندگی جاودانی فراسوی تمامی نموده‌ها، و علی‌رغم هر انهدامی است که در پس *pincipium individuationis* [اصل فردانیت] وجود دارد. لذت مابعدالطبیعی از تراژیک، ترجمه دانایی غریزی ناخودآگاه دیونیزوسی به‌زبان تصاویر است: قهرمان، عالی‌ترین تجلی خواست و اراده برای لذت ما نادیده گرفته می‌شود، زیرا قهرمان فقط نمود است. و زیرا زندگی جاودانی خواست و اراده با نابودی او آسیبی نمی‌بیند. تراژدی بانگ برمی‌دارد: «مابه زندگی جاودان باور داریم» در حالی که موسیقی ایله بی‌واسطه این زندگی است. هنر قالب‌پذیر، هدفی کاملاً متفاوت را دنبال می‌کند: در اینجا آپولون با تجلیل پُرفروز جاودانگی، پدیده، بر رنج بی‌واسطه آدمی استیلا می‌یابد: در اینجا زیبایی بر رنج درونزادی زندگی پیروز می‌شود، با دروغهایی، درد از خواص طبیعت، حذف می‌شود. در هنر دیونیزوسی و نمادانگاری تراژیک آن، همین طبیعت با آوای راستین و تلبیس نشده خود بر سر ما فریاد می‌زند: «مانند من باشید!

در میان جریان لاینقطع پدیده‌ها، من مادر جاودانه خلاق خاستگاهی هستم، تا ابد ناگزیرم هستی داشته باشم، تا ابد در این تغییر پدیده‌ها رضایت می‌یابم!

۱۷

هنر دیونیزیسی نیز، مایل است ما را نسبت به شادی جاودانه هستی متقاعد سازد: تنها (با این تفاوت که) این شادی را باید نه در پدیده‌ها، بلکه در پس آنها جستجو کنیم. باید بدانیم هر آنچه پا به هستی می‌گذارد باید آماده عاقبتی اندوهبار باشد؛ مجبور می‌شویم به هراسهای هستی فردی بنگریم — با این حال قرار نیست از ترس خشکمان بزند: آسایشی مابعدالطبیعی موقتاً ما را از کشمکش اشکال در حال تغییر، جدا می‌سازد. برای مدت کوتاهی به واقع همان موجود خاستگاهی هستیم، تمایل سرکش او را نسبت به هستی و شادی هستی، احساس می‌کنیم؛ اینک مبارزه، درد، نابودی پدیده‌ها را به دلیل فراوانی بیش از اندازه اشکال بی‌شمار هستی که یکدیگر را به دلیل باروری افراط‌آمیز خواست و اراده جهانی به سوی زندگی می‌رانند و وادار می‌سازند ضروری می‌بینیم. با نیش جنون‌آور این دردها، گزیده می‌شویم، آن هم درست در زمانی که گویی با این شادی بی‌پایان خاستگاهی ناشی از هستی، یکی شده‌ایم، و هنگامی که در وجد و سرور دیونیزیسی، انهدام‌ناپذیری و جاودانگی این شادی را پیش‌بینی می‌کنیم. علی‌رغم ترحم و ترس خود، موجودات زنده خوشبختی، نه به صورت افراد بلکه به منزله یکتأ موجود زنده‌ای هستیم که با شادی خلاقش یکی شده‌ایم.

تاریخچه طلوع تراژدی یونان اکنون با دقت درخشنده‌ای به ما می‌گوید که چگونه هنر تراژیک یونانی‌ها به واقع از روح موسیقی زاده شد. با این ادراک، بر این باوریم که برای نخستین بار عدالت را در مورد معنا و اهمیت ابتدایی و شگفت‌انگیز همسرایی برقرار کرده‌ایم. با وجود این و در عین حال باید اقرار کنیم که معنای اسطوره تراژیک که در بالا مطرح شد، هرگز برای شاعران، رنانه، سخنی از فیلسوفان یونان نمی‌گوییم،

در قالب مفاهیم شفاف، روشن نشد؛ قهرمانان آنان، گویی سطحی‌تر از کردارشان، سخن می‌گویند؛ اسطوره به‌هیچ روی در کلام، عینیت کافی نمی‌یابد. ساختار صحنه‌ها و تصاویر بصری، حکمتی را آشکار می‌کند که ژرف‌تر از حکمتی است که شاعر می‌تواند در قالب کلمات و مفاهیم بریزد؛ همین مسأله در مورد شکسپیر قابل مشاهده است که برای نمونه گفتار هاملت او سطحی‌تر از کردارش است، بنابر این درس هاملت را که در گذشته از آن یاد کردیم، باید نه از کلامش، بلکه از تفکری ژرف و بررسی کل، استنتاج کرد.

درباره تراژدی یونان، که بی‌تردید خود را به‌صورت نمایش کلام به‌ما عرضه می‌کند، حتی گفتیم که نبود همگونی میان اسطوره و بیان می‌تواند به آسانی ما را به آنجا هدایت کند که آن را سطحی‌تر و بی‌اهمیت‌تر از آنچه به‌واقع هست در نظر بگیریم، و به این ترتیب، تأثیری را به آن نسبت دهیم که سطحی‌تر از اهمیتی است که می‌تواند بنابه شهادت مردم باستان داشته باشد، زیرا چه آسان فراموش می‌شود که آنچه شاعر کلام موفق به انجامش نشد، از جمله کسب عالی‌ترین شکل روحانی کردن و تجسم اسطوره، در مقام موسیقیدانی خلاق می‌تواند هر لحظه در انجامش موفق شود! بی‌تردید، مجبور می‌شویم که با پژوهش فاضلان، قدرت برتر اثر موسیقی را برای خود بسازیم تا کم و بیش با آسایش منحصر به‌فرد چیزی را تجربه کنیم که باید مشخصه تراژدی حقیقی بوده باشد. با وجود این، حتی این برتری موسیقایی، تنها اگر یونانی بودیم برایمان قابل حس بود، زیرا می‌پنداریم که در کلی روند تکامل موسیقی یونان - در مقایسه با موسیقی آشنا و شناخته شده و بی‌نهایت غنی‌تر خود - تنها آواز جوانی نابغه موسیقی را می‌شنویم که به‌شکل فروتنانه‌ای سرانیده شده است. یونانی‌ها، همان‌طور که کاهنان مصری می‌گویند، کودکان جاودانه‌اند و در هنر تراژیک نیز تنها کودکانی هستند که نمی‌دانند چه اسباب‌بازی برینی در دستان آنان شکل گرفت و - به‌سرعت فنا شد.

آن کوشش و تلاش روح موسیقی در جهت عینیت یافتن بصری و رازآمیز که از سرآغاز شعر بزمی تا زمان تراژدی آتنی افزایش می‌یابد، ناگهان پس از رسیدن به تکاملی شکرهمند در هم می‌شکند - و گویی از سیمای هنر هلنی ناپدید می‌شود؛ در

حالی که جهان‌بینی دیونیزوسی زادهٔ این تلاش، در راز و رمزها به حیات خود ادامه می‌دهد و حتی در غریب‌ترین دگر دیسی‌ها و فروافتادگی‌های خود، از جल्प طبیعت‌های جدی به‌سوی خویش باز نمی‌ایستد. آیا امکان ندارد روزی دوباره از ژرفنای‌های رازآمیزش به‌صورت هنر طلوع کند؟ در اینجا گرفتار این پرسش می‌شویم که آیا قدرتی که در سایهٔ تأثیر متضادش زوال می‌یابد، برای همیشه این توان را دارد که از بیداری مجدد هنرمندانه تراژدی و جهان‌بینی تراژیک جلوگیری کند؟ اگر تراژدی باستان در اثر تمایل دیالکتیکی به‌شناخت و خوشبینی علم، از مسیرش منحرف شد، این حقیقت می‌تواند ما را به‌سوی این باور رهنمون سازد که میان جهان جهان‌بینی تراژیک و جهان‌بینی وابسته به نظریه (theoretic) ستیزی ابدی وجود دارد؛ و تنها زمانی می‌توان به زایش دوباره تراژدی امید بست که روح علم تا کرانه‌هایش دنبال شود؛ و ادعایش نسبت به اعتباری جهانی در اثر شواهد وجود این کرانه‌ها نابود گردد، یعنی امید به‌گونه‌ای فرهنگ که باید نماد سقراط تحریک‌کنندهٔ موسیقی را به مفهومی که در بالا گفته شد، برای آن استفاده کرد! من در این تقابل، ایمانی را از روح علم می‌فهمم که نخست در شخص سقراط ظاهر شد - ایمان به قائل توضیح بودن طبیعت و ایمان به شناخت نوح‌دارو.

آن‌کس که پیامدهای بی‌درنگ این روح علم را که با بیقراری رشد می‌کند به‌یاد آورد، بلافاصله درمی‌یابد که اسطوره به‌دست آن نابود گردید و به‌سبب این انهدام، شعر به‌سان موجودی بی‌خانمان از خاک آرمانی طبیعی خود، بیرون رانده شد. اگر در نسبت دادن قدرت از نوزادان اسطوره به‌موسیقی به‌خطا نرفته باشیم، به‌همان‌سان نیز می‌توانیم انتظار داشته باشیم که روح علم را در مسیری بیابیم که به‌شکل ددمنشانه‌ای با این قدرت اسطوره‌سازی موسیقی ستیز می‌کند. این حالت در تکامل دیتیرامب آنتی جدید روی می‌دهد که موسیقی آن، دیگر گوهر درونی، نفس خواست و اراده را بیان نمی‌کند، بلکه تنها آن را از راه تقلید و به‌شکلی نارسا، به‌کمک مفاهیم القاء می‌کند. از این موسیقی که به‌شکل درون‌زادی منحنی است، سرشت‌های پاک‌گوهر موسیقایی، با

همان نغمه‌ی روی برگرداندند که نسبت به گرایش سقراط به تخریب هنر، احساس می‌کردند. غریزه لغزش‌ناپذیر آریستوفان، هنگامی که تراژدی اورپید را در شخص سقراط، و موسیقی شاعران دیتیرامبی جدید را در همان احساس نفرت می‌گنجاند، و علائم فرهنگی منحط را در هر سه پدیده بازمی‌شناسد. بی‌تردید خطا نمی‌کرده. موسیقی، در این دیتیرامب جدید به شکل بیدادگرانه‌ای دستکاری شده تا جعل تقلیدی پدیده باشد، برای نمونه، جعل تقلیدی یک نبرد یا توفانی در دریا؛ و به این ترتیب مسلماً قدرت اسطوره‌سازی آن به تاراج می‌رود. زیرا اگر تنها از راه مجبور ساختن ما به جستجوی شباهت‌های بیرونی میان روندی حیاتی یا طبیعی و برخی اشکال آهنگین و اصوات مشخص‌کننده موسیقی، به دنبال برانگیختن لذت است؛ اگر درک ما خود را با دریافت این شباهت‌ها خرسند سازد؛ به چارچوب ذهنی‌ای تنزل می‌یابیم که هرگونه دریافت اسطوره‌ای را غیرممکن می‌سازد، زیرا اسطوره می‌خواهد به شکلی زنده به صورت نمونه یگانه جامعیت و حقیقتی که چشم به ابدیت دوخته، تجربه شود. موسیقی به راستی دیونیزوسی، خود را به چنین آیینی جامعی از فراست و اراده جهانی عرضه می‌کند؛ پیشامد زنده‌ای که در این آیین شکسته می‌شود، بی‌درنگ برای نسخه‌برداری خودآگاهی ما از حقیقتی بیرونی، گسترش می‌یابد. به عکس، چنین پیشامد زنده‌ای بی‌درنگ در اثر نقاشی نوای *tone* *painting* دیتیرامب جدید، از هر خصلت اسطوره‌ای محروم می‌شود؛ موسیقی اکنون رونوشت فلاکت‌باری از پدیده و بنابر این بی‌نهایت بی‌مایه‌تر از پدیده می‌شود. و از راه این بی‌مایگی، پدیده را برای خودآگاهی ما بازهم بیشتر تنزل می‌دهد، در نتیجه اکنون، برای نمونه، نبردی که از لحاظ موسیقایی تقلید شده، خود را در مارشها، اصوات علامتی و غیره فرسوده می‌کند، و قوه تخیل ما دقیقاً در اثر این بی‌مایگی‌ها به اسارت درمی‌آید. به این ترتیب نقاشی نوا، از هر نظر، با موسیقی راستین و قدرت اسطوره‌سازی‌اش در ستیز است؛ از راه موسیقی دیونیزوسی، پدیده‌های منفرد، پرمایه می‌شوند و به [اندازه] تصویر جهان گسترش می‌یابند. این برای روح غیر دیونیزوسی، هنگامی که از راه تکامل دیتیرامب جدید، موسیقی را از خود بیگانه ساخت و آن را به برده پدیده‌ها تقلیل داد، پیروزی بزرگی بود. اورپید که

هرچند به مفهومی عالیت‌ر، باید طبیعتی سراسر غیر موسیقایی انگاشته شود، درست به همین سبب مرید سودایی موسیقی دیتیرامبی جدید می‌شود و با آزادگی یک راهزن، از تمامی جنبه‌ها و سبک‌های شخصی مؤثر خود، بهره می‌برد.

هنگامی که توجه خود را به رواج بازنمایی شخصیت و پالایش روانی در تراژدی از سوفوکل به بعد معطوف می‌کنیم، قدرت این روح غیر دیونیزیسی اسطوره ستیز را در جهت دیگری نیز فعال می‌بینیم. شخصیت، دیگر نباید به گونه ابدی گسترش یابد، بلکه به عکس، باید به شکل انفرادی از طریق تبارهای هنری مادون و سایه پردازیه‌ها، از طریق پسندیده‌ترین دقت و صراحت کل خط‌مشی‌ها، به نحوی تکامل یابد که تماشاگر به طور کلی دیگر نه نسبت به اسطوره، بلکه نسبت به همسازی نیرومند با طبیعت و قدرت تقلیدی هنرمند آگاه باشد.^۱ در اینجا همچنین شاهد پیروزی پدیده برکل و شادمانی از زمینه‌سازی یگانه و تقریباً تشریحی (آنا‌تومیک) هستیم، دیگر در فضای جهانی نظری هستیم، جایی که شناخت علمی، بیش از بازتاب هنرمندانه یک قانون جهانی، ارزشمند تلقی می‌شود.

حرکت در جهت طراحی شخصیت به سرعت پیش می‌رود: در حالی که سوفوکل هنوز شخصیت‌های کامل را به تصاویر می‌کشاند و برای تکامل پالایش یافته آنها از اسطوره استفاده می‌کند، اورپید دیگر تنها آن تبارهای برجسته فردی شخصیت را طراحی می‌کند که می‌توانند خود را در انفجارهای شدید احساسات تند بیان کنند. با وجود این، در کمندی آتشی جدید، تنها نقابهایی با یک حالت وجود دارد: سالخورده‌گان سیکسر، واسطه‌های ساده لوح، و برده‌های مکار، لاینقطع باز می‌گردند. اکنون روح اسطوره‌ساز موسیقی کجاست؟ آنچه هنوز از موسیقی باقی می‌ماند، و یا موسیقی هیجان‌برانگیز است و یا نقاشی اصوات. درباره گونه نخست، متن همراهی کننده آن به سختی حائز اهمیت است: در [آثار] اورپید، بلافاصله پس از آنکه قهرمانان و همسرانش شروع به آواز خوانی می‌کنند، تقریباً همه چیز دچار آشفتنگی

۱. در ترجمه گولفینگ، این عبارت به صورت زیر برگردانیده شده است: «... تماشاگر از آگاه بودن از اسطوره به کلی بازمی‌ایستد و روی شباهت حیرت‌آور شخصیت‌ها با زندگی و قدرت تقلیدی هنرمند متمرکز می‌گردد. م.ف.

می‌شود، پس این جریان با جانشینان گستاخش، به کجا کشیده خواهد شد؟ با وجود این، روح غیر دیونیزیوسی جدید، خود را به صریح‌ترین شکل در *denouements*^۱ نمایش‌های جدید آشکار می‌کند. در تراژدی کهن، آدمی می‌تواند آن آسایش مابعدالطبیعی را در پایان حس کند، آسایشی را که بدون آن، لذت از تراژدی به هیچ رو قابل توضیح نیست. نواهای آشتی‌دهنده از جهان دیگر، شاید در ادیپ در کلونوس نابترین به‌نظر می‌رسد. اکنون از چه منبعی باید این آسایش مابعدالطبیعی را بگیریم؟ بنابر این روح جدید، در جستجوی حلِ زمینِ ناموزونی تراژیک است. قهرمان، پس از آنکه به اندازه کافی به‌دست سرنوشت شکنجه می‌شود، از راه ازدواجی باشکوه یا نشانه‌های رمزی لطف و احسان الهی به پاداشی بسیار شایسته می‌رسد. قهرمان به پهلوان از جان گذشته (گلادیاتور) تبدیل می‌شود که پس از کشتک خوردن مفصل و پوشیده شدن از جراحت، گاه به نعمت آزادی می‌رسد،^۲ *ex machina deus* جای آسایش مابعدالطبیعی را می‌گیرد.

نمی‌گوییم که جهان‌بینی تراژیک، در همه‌جا به‌طور کامل با این روح مزاحم غیر دیونیزیوسی ناپود شد؛ تنها می‌دانیم که مجبور شد از هنر به جهان زیرین، به قالب منحنی مناسکی سری، بگریزد. با وجود این، سوز تحلیل‌برنده این روح بر فراز گسترده‌ترین حدود شخصیت هیلنی، که خود را به‌شکل "شادمانی یونانی" متجلی می‌سازد و پیشتر، از آن به‌عنوان عشق مخصوص سالخوردگی و ناباروری نسبت به هستی سخن گفتیم وزیدن گرفت. این شادمانی در مقابل "*naivete*" [ساده‌انگاری] یونانی‌های پیشین قرار می‌گیرد که بنابه منش‌نمایی (*characterization*) ارائه شده در بالا، باید به‌صورت شکوفه فرهنگ آپولونی که از مفاکی تاریک سر برمی‌آورد، ادراک شود. به‌صورت پیروزی بر رنج و فرزانی که خواست و اراده هیلنی از طریق بازتاباندن زیبایی به‌دست می‌آورد.

اصیل‌ترین تجلی آن شکل دیگر "شادمانی یونانی"، تجلی اسکندرانی، شادمانی انسان‌نظری است و همان نشانه‌های مشخصه‌واری را به‌نمایش می‌گذارد که به‌تازگی

۱. پیشامدهای پایان بخش، فرجام، راه‌حل. همچنین نقطه‌ای که نمایش به‌نتیجه خود می‌رسد. ف.

۲. ایزد برآمده از ماشین... م.ف.

از روح غیر دیونیزوسی استنتاج کردم: هنر، فرزاندی دیونیزوسی را به نبرد می‌کشد، در جستجوی انحلال اسطوره است، هماهنگی زمینی در واقع یک *deus ex machina* متعلق به خود را جایگزین آسایش مابعدالطبیعی می‌کند، ایزد ماشین‌ها و پوته‌های آهنگری، یعنی قدرتهای ارواح طبیعت در خدمت من‌گرایی عالبتری، بازشناخته و به کار گرفته می‌شوند؛ بر این باور است که می‌تواند جهان را به یاری شناخت اصلاح کند، زندگی را به یاری علم راهنمایی، و در واقع فرد را درون حوزه محدود مسائل قابل حل محبوس می‌کند، در جایی که از آن می‌تواند با شادمانی به زندگی بگوید: «آرزوی تو را در دل دارم؛ ارزش شناخت داری.»

۱۸

این پدیده‌ای ابدی است: سیری ناپذیر همواره راهی برای در بازداشت نگاه داشتن موجوداتش در [چهار دیواری] زندگی می‌یابد و آنها را وامی‌دارد تا به یاری نوهی که بر همه چیز گسترده شده، به زندگی ادامه دهند. یکی با زنجیر عشق سقراطی به شناخت و این خیال باطل که می‌تواند از این راه، زخم جاودانه هستی را شفا دهد، به اسارت درمی‌آید؛ دیگری با حجاب فریب‌آمیز زیبایی هنر که در مقابل چشمانش در اهتزاز است، به اسارت کشیده می‌شود؛ و دیگری با این آسایش مابعدالطبیعی که زندگی جاودان در زیر چرخش پدیده‌ها به شکل نابودناشدنی سیلان می‌یابد — درباره توهّمات مبتذلتر و تقریباً قدرتمندتری که خواست و اراده همواره در اختیار دارد، سخنی نمی‌گوییم. این سه مرحله توهّم در واقع تنها برای طبیعت‌هایی طراحی شده که با اصالت بیشتری شکل گرفته‌اند، طبیعت‌هایی که در واقع سنگینی و باز هستی را ژرف‌تر حس می‌کنند، و باید با محرک‌های بدیع‌تری به دامان فریب فراموش کردن ناخرسندی خود فروافتند. کل آنچه که ما فرهنگ می‌نامیم از چنین محرک‌هایی ساخته شده؛ و بنابه تناسب اجزای مشکله خود، دارای فرهنگی عمدتاً سقراطی یا هرمندانه یا تراژیک هستیم؛ یا اگر نمونه‌سازیهایی تاریخی مجاز باشد، فرهنگ‌ها یا از

نوع اسکندرانی هستند یا هلنی یا بوداگروانه!^۱

کل جهان‌مُدرن ما در تور فرهنگ اسکندرانی^۲ گرفتار است. آرمانش انسان نظری است که به عظیم‌ترین نیروهای شناخت مجهز است، و برای خدمت به علم سخت می‌کوشد. خدمت به علمی که کهن‌الگو و نیای آن سقراط است. تمامی روشهای تربیتی مادر اصل این آرمان را مدنظر دارد: هر شکل دیگری از هستی باید در کنار آن و به‌عنوان پدیده‌ای که صرفاً تحمل می‌شود، با سختکوشی به مبارزه ادامه دهد. انسان با فرهنگ، به شکل نسبتاً هشدار دهنده‌ای، مدت‌ها تنها در پیکر پژوهشگر یافت می‌شد: حتی هنرهای شاعرانه ما مجبور شده‌اند که از تقلیدهای دانشورانه، و عمدتاً از تقلیدهای نظم و قافیه، تکامل یابند، ما هنوز سرچشمه شکل شاعرانه خود را از آزمایش‌های ساختگی با زبانی غیربومی و در واقع پژوهشی، بازمی‌شناسیم. از نظر یک یونانی، فاوست، انسان با فرهنگ‌مُدرنی که به خودی خود قابل فهم است، تا چه اندازه باید غیرقابل فهم باشد — فاوست که به تمامی قلمروهای شناخت بی‌آنکه ارضا شود، یورش می‌برد به سبب

۱. تمامی ویرایش‌هایی که از جانب شخص نیچه به چاپ رسیده، دربرگیرنده این کلمات هستند، و ویلاموویتس (*Wilamowitz*) این قطعه را در ویرایش ۱۸۷۲ (ص. ۶) و در ۱۸۷۳ (ص. ۶) بازگو می‌کند. ویرایش‌های استاندارد مجموعه آثار نیچه، فرهنگ هندی (برهمنی)، را جایگزین «فرهنگ بوداگروانه» می‌کنند. بنابر جلد ۱ (ص ۵۹۹) به اصطلاح ویرایش گروسوکتاف (*Grossoktaf*) از آثار نیچه (۱۹۰۵) این تغییر بر پایه «تصحیح مدادی شخص نیچه در نسخه خود از ویرایش دوم، صورت گرفته است. به نظر می‌رسد که «بوداگروانه» و «برهمنی» هر دو بر گونه‌ای ادراک نادرست متکی‌اند؛ به نظر می‌رسد هر دو، در اینجا بی‌معنا هستند... م.ا.

۲. تمایزگذاری میان دوره اسکندرانی ادبیات یونان و دوره آتنی ماقبل آن چندان نامرسوم نیست. شاعران بزرگ تراژیک، و همچنین توسیداد، افلاطون و ارسطو با آتن هم‌پیوندند و در کنار فیدیایس و پراکسیتمس به سده‌های بی‌اندازه خلاق چهارم و پنجم تعلق دارند. شکوه و جلال اسکندریه، پایتخت روشنفکران جهان‌هلنی از ۳۰۰ تا ۲۰۰ پیش از میلاد، دربرگیرنده دستاوردهای خلاقانه دور از انتظاری نیست. این شکوه بیشتر از مجموعه کتابهایش، کتابخانه عظیمش که بسیار فراتر از هر مجموعه‌ای در گذشته می‌رفت و همچنین پژوهشگران اغلب بی‌اندازه دانشمندانش سرچشمه می‌گرفت. بدون تردید هنوز شعر گفته می‌شد و نوشته‌های منشور بی‌شماری به رشته تحریر درمی‌آمد، اما در کل دستاوردهای دانشمندان و پژوهشگران برجسته‌تر بود. نیچه صرفاً چنین القاء می‌کند که آلمان سده نوزدهم از جنبه‌های حائز اهمیتی به تمدن اسکندرانی شباهت قابل توجهی دارد. م.ا.

تمایلش به شناخت، خود را وقف جادو و شیطان می‌کند؛ فاوست را به منظور مقایسه در کنار سقراط جای داده‌ایم تا دریابیم که انسان مُدرن، پی بردن به کرانه‌های این عشق سقراطی به شناخت را آغاز کرده و مشتاق یافتن ساحلی در گستره‌ای از میان رفته‌ایاتوس شناخت است. هنگامی که گوته در فرصتی با اشاره به ناپلئون به اِکرامان می‌گوید: «بله، دوست خوب من، بارآوری اعمال نیز وجود دارد، به شکل جذاب و ساده‌انگارانه‌ای به ما یادآوری می‌کند که غیرنظریه‌پرداز از نظر انسان مُدرن موجودی باورنکردنی و حیرت‌آور است؛ بنابراین بار دیگر برای کشف این مسأله که چنین شکل شگفت‌آوری از هستی نه تنها قابل درک، بلکه حتی قابل بخشش است، به دانایی گوته نیاز می‌یابیم. حال نباید آنچه را که در زُهدان این فرهنگ سقراطی پنهان شده: خوشبینی، همراه با توهمش نسبت به قدرت بیکران را، از خود پوشیده نگاه داریم. اگر میوه‌های این خوشبینی برسد - اگر خمیرمایه جامعه که تا پایین ترین لایه‌هایش با این گونه فرهنگ وُر آمده، به تدریج با تلاطم‌ها و تمایل‌های سرکشانه به لرزه افتد، اگر باور به خوشبختی زمینی تمامی انسانها، اگر باور به امکان [وجود] چنین فرهنگ روشنگرانه عامی، به مطالبه تهدیدآمیز چنین خوشبختی زمینی اسکندران تبدیل شود، به ابداع (deus ex machina) اورپیدی - نباید باعث جا خوردن ما شود.

اجازه دهید این نکته را به خوبی مشخص کنیم: برای آنکه فرهنگ اسکندران بتواند برای همیشه زنده بماند، به طبقه برده‌ها نیاز دارد، اما با دیدگاه خوشبینانه‌اش نسبت به زندگی، ضرورت [وجود] چنین طبقه‌ای را انکار می‌کند و در نتیجه، هنگامی که اظهاراتش درباره "وقار انسان" و "شان کار" که به شکل زیبایی فریبده و آرام‌بخش است، دیگر مؤثر واقع نمی‌افتد، به تدریج به سوی انهدامی هراس‌انگیز رانده می‌شود. هیچ چیز دهشتناک‌تر از [وجود] طبقه‌ای از برندگان بربر نیست که یاد گرفته‌اند هستی خود را ایجاد پندارند، و اکنون آماده انتقام گرفتن، نه تنها از خود که از تمامی نسل‌ها، هستند. در مقابل چنین توفانهای تهدیدکننده‌ای، چه کسی جرأت می‌کند با اطمینان به ادیان رنگ و رو باخته و فرسوده‌ها متوسل شود که از پایه و اساس به ادیان پژوهشی انحطاط یافته‌اند؟ اسطوره، پیش‌نیاز لازم هر دینی، دیگر در همه جا فلج شده است و حتی در این قلمرو، روح خوشبینی که به تازگی آن را بدر ناپودی در جامعه خود نامیدیم، به مقام سالاری

رسیده است.

در این میان، فاجعه که در زهدان فرهنگ نظری در حال چرت زدن است، به تدریج شروع به ترساندن انسان مدرن می‌کند، و او مضطربانه انبازهای تجربه خویش را برای یافتن دستاویزی برای دور کردن خطر به تاراج می‌برد، هرچند ایمان چندانی به این دستاویزها ندارد؛ بنابر این در این میان، شروع به پیش‌بینی پیامدهای وضعیتش می‌کند - انسانهای بزرگی که از اسعدادی عالمگیر و وسعت غیرقابل باوری از اندیشه‌ورزی، برخوردار بوده‌اند با استفاده از متعلقات علم برای اشاره به کرانمندیها و در کل نسبی بودن شناخت تدابیری به کار برده‌اند، و به این ترتیب به شکل قاطعانه‌ای ادعای علم را نسبت به اعتبار جهانی و اهداف عالمگیر انکار کرده‌اند. و تشریح آنها برای نخستین بار، برداشت و هم‌آمیزی را تشخیص داد که وانمود می‌کند می‌تواند درونی‌ترین جوهر چیزها را به باری رابطه علت و معلولی، عمق پیمایی کند. دلاوری و دانایی فوق‌العاده کانت و شوپنهاور، در دست یافتن به دشوارترین پیروزی، پیروزی بر خوش‌بینی پوشیده در جوهر منطق - گونه‌ای خوشبینی که بنیان فرهنگ ماست - موفق بوده است. در این میان که این خوشبینی، که ظاهر آبر پایه *aeternae veritates* غیرقابل بحث استوار است، بر این باور بوده که تمامی چیستانهای عالم قابل شناخت و عمق‌یابی است، و با فضا، زمان و علیت به‌مثابه قوانین کاملاً نامشروط جامع‌ترین ارزش اعتبار برخوردار کرده است، کانت نشان داد که تمام اینها تنها به بالا بردن پدیده صرف، اثر می‌آید، به جایگاه عالی‌ترین واقعیت و تنها واقعیت، خدمت می‌کند، گویی درونی‌ترین و جوهر راستین چیزهاست، به این ترتیب هر شناختی از این جوهر را ناممکن می‌سازد، یا به گفته شوپنهاور، با لالایی خود رویابین را به خواب عمیق‌تری فرو می‌برد.

با این بینش، فرهنگی آغاز می‌شود که من این خطر را می‌کنم که آن را فرهنگ تراژیک بنامم. مهمترین مشخصه آن این است که دانایی به‌مثابه عالی‌ترین هدف، جانشین علم می‌شود - دانایی که بدون تأثیر گرفتن از انحرافات اغواکننده علوم، با

چشمائی بی حرکت، به دید همه جانبه‌ای روی می آورد و با احساس همدلانه عشق، می خواهد رنج ابدی را به مثابه متعلقات خود، در چنگ گیرد.

بیاید نسل آینده را با چنین دید دلاورانه‌ای، با چنین علاقه شدید و قهرمانانه‌ای به tremendous [خوف‌انگیز] مجسم کنیم: بیاید گام پُرشهامت این اژدها کش‌ها، بی باکی غرورآمیزی را مجسم کنیم که با آن به تمامی تعالیم سست عنصر خوش‌بینی پشت می‌کنند تا در کل بودگی و سرشاری^۱، قاطعانه‌تر ببینند: آیا برای انسان تراژیک با چنین فرهنگی، لازم نیست که با آموزش جدی بودن و هراس به خود، خواهان هنر جدیدی باشد، هنر آسایش مابعدالطبیعی و تراژدی را مانند هنر مناسب خویش، مطالبه کند، و همراه با فاوست اظهار کند:

آیا نباید اشتیاق من بر فراز فاصله‌ها رود
و عادلانه‌ترین شکل را به هتی کشاند؟^۲

اما حال که فرهنگ سقراطی تنها می‌تواند عصای لغزش‌ناپذیری خود را با دست‌ان لرزانی نگاه دارد، حال که از دو جهت به لرزه انداخته شده — از یک جهت در اثر ترس از پیامدهای خود که کاملاً آن را حدس می‌زنند، و از جهت دیگر به این سبب که اطمینان ساده‌دلانه پیشین خود را به اعتبار ابدی بنیانش دیگر از دست داده است — تماشای این منظره که چگونه رقص اندیشه‌اش مشتاقانه به سوی اشکال پیوسته تازه می‌شتابد، تا آنها را در آغوش کشد و سپس، لرزان و ترسان، آنها را به همان‌سان رها می‌کند که مفیتوفلیس، لامینه (laminae) اغواگر^۳ را، پس غم‌انگیز است.

۱. نقل قول از شعر گوته به نام «Generalbeichte» (اعتراف عام) است که در سال ۱۸۰۲ نوشته شده و یک مانیفست ضد بی‌فرهنگی تمام عیار است. — م.ا.
۲. کل این قطعه از جانب شخص نیچه در بخش‌نهایی «کوشش در جهت انتقاد از خود» به مسخره گرفته شده است. نوشته نامبرده به عنوان پیشگفتار «ویرایش جدید» ۱۸۸۶ به چاپ رسید و در این نسخه انگلیسی گنج‌نیده شده است. نقل قول از فاوست گوته، بخش ۱۱ خطوط ۷۴۳ به بعد، م.ا.
۳. در فاوست گوته، بخش ۱۱ خطوط ۷۷۶۹ به بعد (در شب والپورجیس) — م.ا.

بی‌تردید، نشانهٔ "پیمان‌شکنی" است که همه از آن به‌عنوان ناخوشی ریشه‌ای فرهنگ مُدِرَن سخن می‌رانند. انسان نظری، مضطرب و ناخرسند از پیامدهای خویش، دیگر دل آن را ندارد که خود را به جریان یخی و هراس‌انگیز هستی بسپارد؛ با بُزدلی در ساحل آن بالا و پایین می‌رود. چنان ژرف با این دیدگاه‌های خوشبینانه نازپرورده شده که دیگر خواستار هیچ چیز تام با تمامی سنگدلی پیوند خوردهٔ طبیعت به آن نیست. از این گذشته، احساس می‌کند فرهنگی که بر پایهٔ بنیادهای علمی استوار است، باید به‌هنگامی که شروع به غیرمنطقی شدن می‌کند؛ نابود شود، یعنی در مقابل پیامدهایش عقب‌نشینی کند. هنر ما این ناخوشی جهان را به‌نمایش می‌گذارد: آدمی بیهوده دلقک‌وار به تمامی دوره‌ها و طبیعت‌های بزرگ بازور؛ تکیه می‌دهد؛ بیهوده کلّ «ادبیات جهان» را پیرامون بشر مُدِرَن و برای آسایشش انبار می‌کند؛ بیهوده خود را در میان سبک‌های هنری و هنرمندان تمامی اعصار قرار می‌دهد تا مانند حضرت آدم که به‌هریک از جانوران نامی بخشید، به‌هر کدام از آنها نامی دهد: آدمی هنوز به‌شکل جاودانه‌ای گرسنه است، «منتقدی» خالی از شادی و انرژی. همان انسان اسکندرانی که در نهایت یک کتابدار و مصحح است و با بدبختی در اثر خاک کتابها و اشتباهات چاپی کور می‌شود.

۱۹

نمی‌توانیم درونی‌ترین درونمایهٔ نوین این فرهنگ سقراطی را نمایانتر از این نشان دهیم که آن را فرهنگ اُپرا بنامیم؛ زیرا در این بخش است که این فرهنگ اهداف و دریافت‌های خود را با چنان ساده‌انگاری خاصی ابراز داشته که هرگاه پیدایش اُپرا و حقایق مربوط به تکامل اُپراسی را با حقایق ابدی آپولونی و دیونیزوسی مقایسه

می‌کنیم، به شگفت می‌افتم. پیش از هر چیز سرچشمه ^۱ *stil orappresentativo* و از برخوانی *recitative* را یادآور می‌شوم. آیا باور کردنی است که این موسیقی آپرایی سراسر بیرونی شده که ناتوان از ایثارگری است، بتواند با علاقه‌ای آکنده از شور و شوق از جانب عصری به عنوان زایش دوباره هر موسیقی راستینی دریافت و ستایش شود که موسیقی مقدس و به کلام نیامدنی پالسترینا^۲ در آن پدیدار شده؟ از سوی دیگر چه کسی گمان می‌برد که بتواند عشرت‌طلبی مشتاق تفریح و سرگرمی آن محافل فلورنتینی، و خودپسندی آواز خوانان نمایی آنها را مسئول عشق به آپرا که با چنان شتابی گسترش یافت، تلقی کند؟ این نکته را که در همان عصر، حتی در میان همان مردم، این علاقه شدید به رویه نیمه موسیقایی گفتار، در کنار ساختار جهش‌دار (*vaulted*) پالسترینا باید هارمونی‌هایی را بیدار می‌کرده که کل جهان مسیحی سده‌های میانی در ساختن آنها دست داشته‌است، تنها به این شکل می‌توانم برای خود توضیح دهم که گرایشی فوق هنرمندانه در ذات از برخوانی همکاری داشته‌است.

آرزوی شنونده‌ای که بر شنیدن واضح کلام موسیقی اصرار می‌ورزد، از جانب آوازخوانی برآورده می‌شود که بیش از آنکه آواز بخواند، سخن می‌گوید، و به یاری این نیمه - آواز، بیان رقت‌بار کلمات را شدت می‌بخشد. به کمک تشدید عاطفه رقت‌انگیز، درک کلمات را آسان می‌سازد و بر نیمه بازمانده موسیقی استیلا می‌یابد. اکنون خطر خاصی که او را تهدید می‌کند این است که ممکن است در لحظه‌ای نپاییده، بی‌جهت روی موسیقی بی‌تأکید ورزد که بی‌درنگ نابودی عاطفه رقت‌انگیز گفتار و وضوح کلمات را فراهم می‌آورد؛ درحالی که از سوی دیگر احساس می‌کند که پیوسته مجبور به تخلیه موسیقایی و نمایش هنرشناسانه استعداد خوانندگی خویش است. در اینجا "شاعر" به کمک او می‌آید؛ زیرا می‌داند چگونه فرصت‌های بسیاری را برای ندهای بزمی (*interjections*)، تکرار کلمات و جملات و غیره، در اختیار او بگذارد - و می‌داند در کجا آوازخوان، که اکنون در عنصر ناب موسیقایی غرق شده است، می‌تواند بدون هیچ توجهی به کلمات به خود استراحت دهد^۳. این

۲. نام یکی از آثار واگنر.. م.ف.

۱. سبک نمایشی *representational*.

۳. سطر آخر را گولفینگ به صورت زیر ترجمه کرده‌است که تا حدی روانتر و مفهوم‌تر است: "شبه

تناوب کلام از لحاظ عاطفی تأثیر گذارنده که با وجود این، تنها نیمی از آن، همراه باندهایی که به‌طور کامل خوانده می‌شوند، به آواز درمی‌آید، تناوبی که مشخصه *suilo rappresentativo* [سبک نمایشی] است. این تلاش به‌سرعت در حال تغییر برای تأثیر گذاشتن در مفاهیم و قوه تخیل شنونده در زمانی و تأثیرگذاری بر حس موسیقایی او در زمانی دیگر، چیزی چنان مطلقاً غیرطبیعی و به‌همین‌سان به‌شکلی درونزادی چنان ضد نکانه‌های هنری آپولونی و دیونیزوسی است که باید چنین نتیجه گرفت که سرچشمه از ترخوانی بیرون از غریزه‌های هنرمندانه قرار دارد. بنابه این توصیف، از ترخوانی باید به‌صورت آمیزشی از رهایی حماسی و بزمی تعریف شود، که به‌هیچ‌رو آمیزشی از لحاظ درونی پایدار نیست، حالتی نیست که در مورد چنین عناصر کاملاً ناهمگونی، دست‌یافتنی باشد، بلکه وصله پینه کردنی کاملاً سطحی است که پیش از این در قلمرو طبیعت و تجربه کاملاً بی‌سابقه بوده است. اما این عقیده ابداع‌گران از ترخوانی نبود: آنها خود، همراه با عصرشان، بیشتر بر این رأی بودند که راز موسیقی باستان (*antique*)، به‌یاری این سبک نمایشی حل شده است، به‌یاری سبکی که به‌گمان آنان، تنها توضیح ممکن برای تأثیر عظیم اورفئوس، آمفیون و حتی تراژدی یونان را می‌توان در آن یافت. به‌سبک تازه به‌صورت بیداری مجدد مؤثرترین موسیقی، موسیقی یونان باستان، نگریسته می‌شد، در واقع، هم‌ماز با ادراک عام و عامه‌پسند جهانِ هومری به‌منزله جهان ابتدایی، آنان می‌توانستند خود را به‌دست این رؤیا بشارند که بار دیگر به سرآغاز مینوی انسان هیوط کرده‌اند، به‌جایی که موسیقی نیز باید از خلوص، قدرت و معصومیت بی‌سابقه‌ای برخوردار بوده و شاعران شرح‌های متأثرکننده‌ای از آن را در نمایش‌های شبانی خود ارائه داده‌اند. در اینجا می‌توانیم به درونی‌ترین رشد این گونه سراسر نوین هنر، آپرا، راه یابیم: هنر در اینجا به نیازی پُر قدرت پاسخ می‌دهد، اما این نیازی غیرزیبایی‌شناسانه است: تمنای حکامه‌های روستایی را در دل پروراندن، ایمان به هستی خاستگاهی انسان هنرمند و خوب. از ترخوانی به‌صورت زبانی از نو کشف شده این انسان ابتدایی

شاعر آپرانوس به‌یاری ندهای بزمی، تکرار کلمات و عبارات و غیره، فرصتهای بیشماری را برای این نمایش در اختیار می‌گذارد که آوازخوان به‌مدد آنها می‌تواند خود را تسلیم عنصر موسیقایی ناب کند.

در نظر گرفته می‌شد؛ اُپرا به منزله سرزمینِ از نو کشف شده این موجود که به زبان چکامه یا به شکلی قهرمانانه خوب است، و همزمان با هر عملی، از تکانه‌ای طبیعی و هنرمندانه پیروی می‌کند، با اندکی آوازخوانی زبان به سخن می‌گشاید تا بتواند بی‌درنگ با کمترین هیجان عاطفی، به زیر آواز زند.

اکنون برای ما مهم نیست که انسان‌گرایان زمانه با این تصویر به نازگی خلق شده هنرمند معنوی، با مفهوم کهن کلیساگرایانه (*ecclesiastical*) بشر، به مثابه موجودی ذاتاً فاسد و گمگشته، جنگیدند؛ تا اُپرا به صورت اصلی عقیدتی مخالفت انسان خوب درک شود؛ و در عین حال تسلی خاطری برای دید بدبینانه‌ای باشد که به سبب عدم قطعیت هراس‌انگیز تمامی شرایط زندگی، دقیقاً اذهان جدی زمانه را به سوی خود کشانید. از نظر ما، این دریافت کافیت که بدانیم جاذبه اساسی و بنابر این پیدایش این شکل جدید هنر، در برآورده شدن نیازی کاملاً غیرزیبایی‌شناسانه، نهفته، [یعنی] در بزرگ داشتن خوشبینانه بشر به آن مفهوم، در ادراک انسان ابتدایی به صورت انسانی که طبیعتاً خوب و هنرمند است - اصلی از اصول اُپرا که به تدریج به مطالبه‌ای تهدیدآمیز و مخوف تبدیل گردیده، و در مقابل جنبش‌های سوسیالیستی معاصر، دیگر قابل چشمپوشی نیست. «انسان خوب ابتدایی» خواهان حقوق خویش است: چه چشم‌اندازهای مینوی بی!

نکته دیگری وجود دارد که دیدگاه مرا درباره اُپرا به همان اندازه تأیید می‌کند، یعنی این دیدگاه را که اُپرا بر پایه همان بنیانهای استوار است که فرهنگ اسکندرانسی ما بر آن ایستاده. اُپرا تولد انسان نظری است، انسان عامی بحران زده، و نه هنرمند؛ یکی از شکفت‌آورترین حقایق در تاریخ تمامی هنرها، این خواسته شنوندگان سراسر غیرموسیقایی بود که پیش از هر چیز به دنبال قابل فهم بودن کلمات بودند، بنابر این بر اساس عقیده آنان، تنها زمانی می‌توان منتظر زایش دوباره موسیقی بود که رویه‌ای از آوازخوانی کشف شده باشد که در آن مانند اربابی که بر خدمتکاری سالاری می‌کند، کلمات متن بر صنعت ترکیب الحان خداوندگاری کنند. زیرا چنین بحث می‌شود که کلمات بسیار پاک‌گوهرتر از دستگاه هارمونی همراهی‌کننده است. به همان‌سان که روح پاک‌گوهرتر از تن است.

بر اساس خامی عامیانه و غیرموسیقایی این دیدگاه‌ها بود که ترکیب موسیقی، تصویر و کلام در سرآغاز اپرا به عمل گذاشته شد. در سایه روح این‌گونه زیبایی‌شناسی بود که نخستین آزمایش‌ها در محافل پیشرو آماتوری فلورانس از جانب شاعران و آواز خوانانی که مشتری این محافل بودند، به‌بوته عمل گذاشته شد. انسانی که قادر به خلق هنر نیست، دقیقاً به این سبب که انسانی غیر هنرمند است، برای خود گونه‌ای هنر می‌آفریند. از آنجا که نمی‌تواند ژرفنای دیونیزوسی موسیقی را حس کند، سلیقه موسیقایی خود را به ستایش لفاظی - کلمه - و - آهنگ درک‌پذیر احساسات تند در *stilo rappresentativo* [سبک نمایشی]، تبدیل می‌کند، به شهوت‌پرستی هنر آواز. از آنجا که توان نظاره‌بین^۱ را ندارد، ماشین‌ساز *machinist* و هنرمند تربینی را به خدمت می‌گیرد. از آنجا که نمی‌تواند طبیعت راستین هنرمند را بفهمند، انسان ابتدایی هنرمند^۲ را ابداع می‌کند تا با سلیقه‌اش سازگار باشد، یعنی انسانی را که تحت تأثیر احساس تند و سوزان آواز می‌خواند و شعرهایی را از بر ادا می‌کند. او در رویا به زمانی بازمی‌گردد که احساس تند و سوزان برای تولید آوازها و اشعار کافی بود: گویی عاطفه تاکنون توانسته چیزی هنرمندانه بیافریند.

قضیه ثابت اپرا، باوری نادرست درباره روندهای هنرمندانه است: باور چکامه چکامه‌گونه (*idyllic*) به این مسأله که هر انسانی با احساسی (*sentient*)، یک هنرمند است. این باور، اپرا را تجلی سلیقه عوام در هنر می‌سازد که با خوشبینی شادمانه انسان نظری، قوانین خود را دیکته می‌کنند.

در صورتی که در پی آمیزش دو ادراکی باشیم که نشان دادیم در سرچشمه اپرا تأثیر داشته‌اند، تنها چیزی که برایمان باقی می‌ماند توضیح گرایش چکامه‌گونه اپراست. از این نظر، تنها لازم است از بیانات و توضیح شیلر بهره ببریم. او می‌گوید، طبیعت و آرمان یا موضوع اندوه هستند، هنگامی که اولی از دست رفته و دومی دست نیافته بازنمایی شود؛ یا موضوع شادی، هنگامی که هر دو به صورت واقعی بازنمایی شوند. حالت اول، مرثیه به محدودترین مفهوم، و حالت دوم چکامه به

۱. گولفینگ، توان نظاره‌بین را "قوة تخیل" برگردانده است.

گسترده‌ترین معنا را در اختیار می‌گذارد.

در اینجا باید بی‌درنگ توجه را به مشخصه مشترک این دو ادراک در پیدایش اپرا جلب کنیم. از جمله به این نکته که در آنها آرمان به صورت دست‌نیافته یا طبیعت به صورت از دست رفته، احساس نمی‌شود. این احساس بر این فرض استوار است که عصر ابتدایی انسانی وجود داشته که در آن، انسان به قلب طبیعت نزدیک بوده و به سبب این طبیعی بودن، بی‌درنگ به آرمان انسان در قالب خوب بودن مینوی و توانمندی هنری دست یافته است. فرض بر این است که همگی ما از این انسان ابتدایی به کمال رسیده، زاده شده‌ایم. حتی فرض می‌شود که ما رنوش و فادار او هستیم، تنها باید چیزهایی را از خود دور کنیم تا خود را دوباره به صورت این انسان ابتدایی بازشناسیم، و آن این است که به‌شکلی اختیاری دانش اضافی و فرهنگ زیادی را نفی کنیم. بازگشت به این همنوایی طبیعت و آرمان، بازگشت به واقعیت چکامه گونه، چیزی بود که انسان یا فرهنگ رُنسانس به خود اجازه داد که با تقلید آبرایی از تراژدی یونان، به سوی آن هدایت شود. استفاده او از این تراژدی به استفاده دانه از ویرژیل، برای رسیدن به دروازه‌های بهشت می‌ماند؛ در حالی که از این نقطه، بدون کمک، به راه خود ادامه داد و از تقلید عالیتر شکل هنر یونان به "احیای همه چیز" به تقلید جهان هنری اولیه انسان، رسید. چه اعتقاد شادمانه‌ای درباره این تلاشهای دلاورانه، به قلب فرهنگ نظری وجود دارد! - اعتقادی که تنها با این باور آرامبخش قابل توضیح است که "انسان - در - خود" قهرمان جاودانه با فضیلت آبراست، شبانی تا به ابد نی‌زن (*piping*) یا چوپان آوازخوانی که اگر روزی به راستی خود را گم کند، باید عاقبت خود را در آن قالب از نو کشف کند، باید تنها به مثابه ثمره آن خوشبینی پنداشته شود که در اینجا مانند ستون شیرین فریبنده‌ای از بخار، از اعماق جهان‌بینی سقراطی سر برآورد.

بنابر این، مشخصات اپرا به هیچ روی اندوه مرثیه مانند گمگشتگی جاودانه را بیان نمی‌کند، بلکه بیشتر بیانگر شادمانی کشف دوباره جاودانه، لذت آسایش بخش از واقعیت چکامه گونه است که حداقل همواره می‌توان آن را واقعی مجسم کرد. اما در این روند، ممکن است روزی این حقیقت درک شود که این واقعیت مفروض

چیزی جز اتلاف وقت بی اندازه احمقانه‌ای نیست که هر آن کس که بتواند به یاری جدی بودن هراسناک طبیعتِ راستین، دست به داوری زند و آن را با صحنه‌های ابتدایی و حقیقی سر آغاز انسان، مقایسه کند، مجبور است با حالت تهوع فریاد برآورد: دوربادا شیخ!

با وجود این، خیال باطلی است که تصور کنیم این امکان وجود دارد که بتوان صرفاً با فریادی سهمناک، پدیده بازیگوشی همچون آپرا، گویی که یک شیخ است، به هراس انداخت و دور ساخت. آن کس که قصد نابودی آپرا را دارد باید علیه شادمانی اسکندرانی مبارزه کند، علیه حالتی که خود را چنین ساده‌انگارانه، در آپرایبی که به پنداره مورد علاقه‌اش مربوط می‌شود، بیان می‌کند. در واقع، آپرا شکل خاصی هنری آن است. اما هنر خود، چه انتظاری می‌تواند از عملکرد شکلی از هنر داشته باشد که سر آغازش کاملاً بیرون از حدود زیبایی‌شناسی است و دزدانه از حوزه‌ای نیمه اخلاقی به قلمرو هنری وارد شده، و تنها گاهی ما را درباره سرچشمه دورگه‌اش می‌فریبد؟ از چه شیرهای این آپرای معنوی تعذیه می‌کند، اگر نه با شیر هنر راستین؟ آیا نباید فرض کنیم که عالی‌ترین وظیفه و در واقع وظیفه به راستی جدی هنر – نجات دادن چشمان از خیره شدن به دهشت‌های شب و رها ساختن آدمی با مرهم شفا بخش توهم از گرفتگی‌های تلاطم‌های خواست و اراده – باید تحت تأثیر این فریندگی‌های چکامه‌گونه آن و چاپلوسی‌های اسکندرانی تجزیه و به سرگرمی تو خالی و صرفاً گمراه‌کننده تبدیل شود؟ با درهم آمیختن سبک‌ها به این شکل که همان‌طور که نشان دادم جوهر مبهک نمایشی است، چه بر سر حقایق ابدی آپولونی و دیونیزوسی خواهد آمد؟ سبکی که در آن موسیقی به صورت خدمتگذار و متن به صورت ارباب پنداشته می‌شود، در جایی که موسیقی با تن و متن با روح مقایسه می‌شود، درست به همان سان که در گذشته در دیتیرامب جدید آتشی اتفاق افتاد؟ در جایی که موسیقی، کاملاً از شأن راستین خود به مثابه آیین دیونیزوسی جهان، بیگانه شده و در نتیجه تنها چیزی که برایش به مثابه برده پدیده‌ها باقی مانده، تقلیدِ خصلتِ پیشین پدیده‌ها و برانگیختن لذتی سطحی از بازی خطوط و تناسب‌هاست. این تأثیر مرکبار آپرا در موسیقی هنگامی که از نزدیک مشاهده شود، دقیقاً بارشد

عالمگیر موسیقی نوین هم رویداد می شود؛ خوشبینی ای که در پیدایش آپرا و در خصلت فرهنگی که از این راه بازنمایی می کند، در کمین نشسته و با شتابی هشدار دهنده، در محروم ساختن موسیقی از مأموریت دیونیزوسی کیهانی خویش و نقش زدن خصلتی بر آن که به شکل بازگوشانه ای رسمی و لذت بخش است، پیروز بوده است: تغییری قابل مقایسه با دگردیسی انسان ایسخولوسی به انسان سرخوش اسکندرائی.

با وجود این، اگر در نمونه ارائه شده در اینجا، ناپدید شدن روح دیونیزوسی را به درستی با برجسته ترین دگرگونی و انحطاط انسان هلنی که تا امروز بی توضیح مانده، مربوط دانسته ایم - هنگامی که مطمئن ترین پیش بینی، روند عکس، بیداری تدریجی روح دیونیزوسی در جهان نوین ما را تضمین می کند، چه امیدهایی باید از نو در ما زنده شود! غیرممکن است که نیروی یزدانی هرکول در اثر بردگی شدید برای اوفاله^۱ برای همیشه پژمرده شود. از ریشه دیونیزوسی روح آلمان، قدرتی برآمده که چون هیچ فصل مشترکی با شرایط ابتدایی فرهنگ سقراطی ندارد، نمی تواند به کمک آن توضیح داده یا بخشوده شود، بلکه بیشتر به صورت چیزی که به شکل هراسناکی غیرقابل توضیح و به شکل درهم شکننده ای دشمن خوست، از جانب این فرهنگ احساس می شود - موسیقی آلمان به صورتی که باید آن را به ویژه در مدار خورشیدی گسترده اش از باخ، تا بتهوون تا واگنر، درک کرد.

چگونه سقراط گرایی مشتاق شناخت زمانه ما می تواند با این اهریمنی که از زرفناهایی تصور ناپذیر سر بر می آورد، حتی تحت بهترین شرایط، برخورد کند؟ نه با زینت کاری و نقوش اسلامی ملودی ابرایی، و نه به مدد صفحه شمارش عددی فوگ (*Fugue*) و دیالکتیک چندصدایی (*contrapuntal*)، می توان قاعده ای را یافت که با نور سباز قدرتمندتر آن بتوان این اهریمن را به بند کشانید و آن را وادار به سخن گفتن کرد. عجب منظره ای است تماشای این زیبایی شناسان تازه به دوران رسیده ای

۱. ملکه لیدی که بنابه *Trachiniae* سوفوکل، خطوط ۲۴۸ به بعد، هرکول را به مدت یکسال در اسارت و بردگی خود نگاه می دارد. این داستان در *Heroides* نوشته اوید ۵۲ و ۹، شرح شده است. م.ا.

که در فعالیت‌های نمایشی، فعالیت‌هایی که داورى درباره‌شان باید به یک اندازه بر مبنای معیار زیبایی‌آبدی و معیار ولایی باشد. هم‌زاد موسیقی را با تور "زیبایی" خود دنبال و قصد شکارش را می‌کنند. اجازه دهید تنها به مشاهده آن ولی نعمتان موسیقی بپردازیم که در واقع در دیدرس ما قرار دارند و به شکل خستگی‌ناپذیری فریاد "زیبایی! زیبایی!" ترمی دهند. آیا به واقع مهر فرزندان دلبند طبیعت را بر خود دارند، فرزندانى که در دامن زیبا پرورش می‌یابند و تغذیه می‌شوند، یا بیشتر به دنبال یافتن ردای دروغ‌گویی برای ناهمواری خویش هستند، به دنبال دستاویزی زیبایی‌شناسانه برای هشیاری بی‌حس و کرخت خود؟ در اینجا، برای نمونه او تو یاهن^۱ را مدنظر داریم؛ اما بگذارید در غگو و ریاکار از موسیقی آلمان بر حذر باشند: زیرا در میان کل فرهنگ ما، به واقع تنها روح آتشین، پاک‌نژاده، ناب و پالوده‌کننده‌ای است که همه چیز، مانند تعالیم هراکلیت افسوسی بزرگ، در مدار دوگانه‌ای، از آن و به سوی آن در حرکت است؛ همه آنچه که ما اکنون فرهنگ، تعلیم و تربیت، تمدن می‌نامیم، باید روزی در پیشگاه داور لغزش‌ناپذیر دیونیزوس، پدیدار شود.

و به یاد آوریم که گانت و شوپنهاور، این امکان را برای روح فلسفه آلمان که از منابع مشابهی روان است، به وجود آوردند که با استوار ساختن مرزهای سقراط‌گرایی علمی از هستی، خوشنودی تن‌آسایانه آن را نابود کند؛ چگونه از راه این تعیین حدود، دیدگاهی بی‌نهایت ژرف‌تر و جدی‌تر نسبت به مسائل اخلاقی و هنر معرفی شد که می‌توان آن را دانایی دیونیزوسی نامید که در قالب مفاهیم گنج‌انیده شده است. در

۱. *Otto Jahn* مانند پدر نیچه و کی‌یرکه‌گور در ۱۸۱۳ به دنیا آمد و در ۱۸۶۹ چشم از دنیا فرو بست. او استاد رشتهٔ واژه‌شناسی در ژن. نخست دوست و سپس دشمن آموزگار نیچه یعنی ریتچل بود. نوشته‌های بسیار او شامل مقالات دربارهٔ ترازدیه‌های یونان و مجسمه‌های باستانی و نقاشی‌های روی گلدان زندگینامهٔ موتسارت، و مقالاتی دربارهٔ موسیقی است. برای توضیح اشارهٔ فوق، شاید نامربوط نباشد که قطعه‌ای از نامهٔ نیچه به رود *Rhode*، ۱۸ اکتبر ۱۸۶۸، را به یاد آوریم: به تازگی مقالات یاهن دربارهٔ موسیقی... از جمله مقاله‌ای دربارهٔ واگنر را خواندم. برای ادای حق مطلب نسبت به چنین شخصی، باید شور و شوقی داشت، در حالی که یاهن دارای نفرتی غریزی است و تنها با گوشه‌ای می‌شود که بیمه‌سته است. با وجود این، دربارهٔ بسیاری نکات با او همراهی هستم، به‌ویژه، تا آنجا که واگنر را نمایندۀ نفن.

این صورت، راز این یگانگی موسیقی و فلسفه آلمان، اگر نه به شکل جدیدی از هستی که دربارهٔ خصلتش تنها می‌توانیم به یاری شباهت‌های هیلنی، از راه حدس و گمان اطلاع یابیم، به چه چیز دیگری می‌تواند اشاره داشته باشد؟ زیرا از نظر ما که در خط مرزی میان دو شکل متفاوت هستی ایستاده‌ایم، پیش - گونهٔ هیلنی، این ارزش سنجش‌ناپذیر را حفظ می‌کند که نقش تمامی این گذارها و کشمکش‌ها را که به شکلی که از جنبهٔ کلاسیک آموزنده است بر خود دارد؛ جز آنکه گویی ما عصرهای عمدهٔ تاریخی نبوغ هیلنی را به شکلی قیاس‌پذیر، ولی به صورت وادونه می‌پیماییم، و اکنون به نظر می‌رسد که در حال گذشتن از عصر اسکندرانی به دورهٔ تراژدی صرفاً به معنای بازگشت روح آلمانی به سوی خویش است، کشف دوباره و پُربرکت خویش، به دنبال دوره‌ای بس طولانی که در سایهٔ تأثیرات قدرتمند تداخل‌کننده، مجبور شد در گونه‌ای تری‌گرایی آلوده دامن و نومیدانه زندگی و به آنها خدمت کند. حال سرانجام، با بازگشت به منبع ابتدایی وجودش، می‌تواند دل به دریا زند و دلاورانه و آزادانه در مقابل چشمان تمامی ملت‌ها بدون دلبستگی به ریسمانهای جلودار تمدن رومی، گام بردارد، تنها اگر بتواند از یک قوم - یونانی‌ها - بیاموزد، از مردمی که همین فراگرفتن از آنان، افتخاری والا و امتیازی نادر است. و چه زمانی بیش از امروز یعنی زمانی که در حال تجربهٔ زایش دوبارهٔ تراژدی هستیم و با همان خطر عدم شناخت از سرچشمه‌اش و ناتوانی از روشن ساختن مقصدش برای خویش روبه‌رو هستیم، به این عالی‌ترین آموزگاران نیاز داشته‌ایم؟

۲۰

ممکن است روزی، در پیشگاه داوری بی‌طرف معلوم شود که روح آلمانی، در چه زمانی و در چه انسانهایی، برای آموختن از یونانی‌ها به قاطعانه‌ترین شکل کوشیده؛ و اگر با اطمینان فرض کنیم که این ستایش منحصر به فرد باید با اصیل‌ترین تلاشهای روشنفکرانهٔ گوته، شیلر و وینکلمان همراز باشد، مسلماً باید بیفزاییم که از زمان

آنان و پیامدهای فوریت‌ر کوشش‌هایشان، تلاش سخت برای دست یافتن به فرهنگ و رسیدن به یونانی‌ها در همان مسیر، به شکل غیرقابل درکی بی‌جانتر شده است. آیا از اینکه نمی‌توان مطلقاً از روح آلمانی نومید شد، نباید چنین نتیجه گرفت که حتی این پهلوانان نیز، نتوانستند از جنبه‌های قابل اهمیت، برای ایجاد پیوندی همیشگی میان فرهنگ آلمان و یونان، به قلب طبیعت هلنی نفوذ کنند؟^۱ بنا بر این، بازشناسی آگاهانه این کمبود، می‌توانست موجب این تردید دلسردکننده، حتی در میان مردمی بسیار جدی شود، تردید نسبت به این مسأله که آیا پس از چنین پیشبینی، آنان می‌توانند در این مسیر فرهنگ پیشتر روند و به هدف خود رسند؟ به همین ترتیب، می‌بینیم که از آن زمان آرای مربوط به ارزش یونانی‌ها برای تعلیم و تربیت، به هشداردهنده‌ترین شکل در حال تجزیه است. تجلیات این تمکین شفقت‌آمیز را می‌توان در متنوع‌ترین اردوگاه‌های روح - و فقدان روح - شنید. در جاهای دیگر، لفاظی‌های بی‌ثمر با عبارتهای "مارمونی یونانی" "زیبایی یونانی" "شادمانی یونانی" و آن محافلی که وظیفه پُر شأنشان می‌توانست این باشد که به شکلی خستگی‌ناپذیر (چیزهایی) از ذخائر یونانی به سود فرهنگ آلمان استخراج کنند، آموزگاران نهادهای عالیتر آموزشی، به بهترین شکل و به آسانی و در زمانهای خوب، اغلب با طرد توأم با شک آرمان هلنی و منحرف شدن کامل از هدف راستین مطالعات باستانی، با یونانی‌ها کنار آمده‌اند. در این محافل هر کس که هنوز در تلاش سخت خود برای تصحیح درست و قابل اعتماد متون کهن یا زبانشناسی و نسخه‌برداری ریزبینانه تاریخ طبیعی، خود را فرسوده ساخته احتمالاً می‌کوشد تا "به شکلی تاریخی" عهد عتیق یونان را همراه با سایر عهد عتیق‌ها، به هر حال بر طبق روش و با حال و هوای خود فروشانه تاریخ‌نگاری فرهنگ کنونی‌مان، در خود جذب کند.

قدرت فرهنگی نهادهای عالیتر آموزشی ما، شاید هرگز بی‌جانتر یا پست‌تر از

۱. ترجمه انگلیسی که عیناً به فارسی برگردانیده شده، ضد و نقیض به نظر می‌رسد. ترجمه گولفینگ در اینجا بسیار رساتر است. می‌گوید: "آیا این باید ما را کاملاً از روح آلمانی نومید سازد، یا شاید بهتر است بگوییم که حتی این جنگجویان قهرمان نیز از جهاتی بسیار حیاتی نتوانستند به راز هلنیسم نفوذ کنند و پیوندی ماندگار میان فرهنگ یونانی - آلمانی برقرار نمایند."

امروز نبوده است. "روزنامه‌نگار" این بردهٔ امروزی کاغذ، در تمامی امور مربوط به فرهنگ، بر استاد دانشگاه پیروز می‌شود؛ و برای شخص اخیر (استاد) جز دگردیسی که اغلب آن نیز اکنون به صورت بال بال زدن پروانه‌ای با فرهنگ و شاد، همراه با وقار سبکبالانهٔ خاص این حوزه، تجربه می‌شود و به کارگیری سبک روزنامه‌نگار را، چیزی باقی نمانده است.^۱ با چه آشفته‌گی دردناکی باید طبقهٔ با فرهنگ چنین دوره‌ای به پدیده‌ای خیره شود که شاید تنها به یاری ژرفترین اصل تا به حال غیرقابل فهم نبوغ هیلنی - پدیدهٔ بیداری مجدد روح دیونیزیوسی و زایش دوبارهٔ تراژدی - و به کمک قیاس درک می‌شود؟

تاکنون دورهٔ دیگری در تاریخ هنر وجود نداشته که در آن [پدیده] به اصطلاح فرهنگ و هنر راستین، به اندازه‌ای که امروز مشاهده می‌کنیم، بیگانه و مورد ستیز واقع شده باشد. می‌توان فهمید که چرا فرهنگی تا به این اندازه بی‌جان، از هنر راستین نفرت دارد؛ بیم آن دارد که در دستان آن نابود شود. اما آیا کل یک شکل فرهنگ، از جمله شکل سقراطی - اسکندرانی، پس از رسیدن به چنین نقطهٔ ظریف و نوک تیز روح، مانند فرهنگ کنونی ما، خود را فرسوده نکرده است؟ اگر قهرمانانی همچون گوته و شیلر نتوانستند در گشودن دروازهٔ افسون شده‌ای موفق شوند که به کوه جادویی هیلنی می‌انجامید؛ اگر با تمامی تلاش بی‌پروای خود، نتوانستند فراتر از نگاه مشتاق و خیره‌ای روند که ایفیژیای گوته از توریس (*Tauris*) بربرگرا به خانه‌اش در آن سوی اقیانوس دوخته بود، [در این صورت] مقلدان چنین قهرمانانی به چیز می‌توانند امید بندند - مگر آنکه در میان آهنگ‌های رازآمیز موسیقی از نو بیدار شدهٔ تراژیک، دروازه، ناگهان و به خودی خود از سوی دیگری به روی آنان گشوده شود، از سویی که در تمامی تلاشهای فرهنگی گذشته تقریباً نادیده گرفته شده است.

۱. این قسمت نیز در ترجمهٔ کاوفس بسیار نارساست و ترجمهٔ گولفینگ به این صورت است: "... روزنامه‌نگار این بید کاغذ، در سراسر مسیر بر استاد دانشگاه پیشی گرفته است، در نتیجه، تنها راه چارهٔ دومی این است که یک دگردیسی آشنایا بگذراند و - اگر اجازهٔ استفاده از زبان پست روزنامه‌نگاری را داشته باشیم - با وقار آسانگیرانهٔ پروانه‌ای با فرهنگ بال بال بزند.

اجازه ندهیم کسی بکوشد که ایمانمان را به نوزایی در شرف وقوع عهد عتیق هلنی ناکام بگذارد؛ زیرا تنها همین ایمان است که برای نوسازی و بالودگی روح آلمانی از راه آتش جادویی موسیقی، به‌ما امید می‌بخشد.^۱ از چه چیز دیگری می‌توان نام برد که بتواند در کشاکش پریشانی و فرسودگی فرهنگ معاصر، انتظارات آسایش‌بخش ما را از آینده بیدار کند؟ ما بیهوده در جستجوی یک ریشه به‌شدت رشد یافته واحد، قطعه‌ای زمین بارور و سالم هستیم: همه‌جا از خاک و شن پوشیده شده؛ همه چیز سخت و پژمرده شده. انسان دلشکسته و تنها نمی‌تواند نمادی بهتر از "پهلوان، مرگ و شیطان" را برگزیند که دور^۲ برای ما نقاشی کرده، پهلوانی با زره آهنین و نگاهی سخت که می‌داند چگونه مسیر هراسناک خود را بدون آنکه از جانب همراهانش باز داشته شود و با این حال بدون امید، تک و تنها همراه با اسب و سگ خود، دنبال کند. شوپنهاور ما، از همین پهلوانان دور است؛ او هیچ آمیدی نداشت، اما خواهان حقیقت بود. هیچ همتا و جفتی نداشت.

اما چگونه بیابان فرهنگ فرسوده ما، که با چنین اصطلاحات اندوهباری در بالا توصیف شد، ناگهان با اشاره جادوی دیونیزوسی، تغییر می‌کند! توفانی، هرآنچه را که بیش از عمرش زیسته، هرآنچه را که فاسد، شکسته و پژمرده شده، در چنگال خود می‌گیرد و گردبادوار در ابری از خاک سرخ دفن می‌کند تا مانند لاشخور، با خود به آسمان بَرَد. آشفته و پریشان، چشمانمان به دنبال آن چیزهایی می‌گردد که ناپدید شده؛ زیرا آنچه می‌بیند، گویی از یک فرورفتگی به درون نوری طلایی، بسی پُر و سبز، بسی سرشار از زندگی، غیرقابل سنجش و سرشار از اشتیاق، بالا برده شده است. ترازدی در میانه این وفور زندگی، در رنج و لذت، در وجد و سروری برین نشسته است و به آواز سودایی دوری گوش سپرده که از مادران وجودی سخن

۱. این مطالبه که هیچکس نباید مَثَل ایمان ما شود، زیرا تنها همان است که به‌ما امید می‌بخشد، با نگرش دیرتر او نسبت به ایمان تضاد اساسی دارد. ما.

۲. آلبرشت دورر، ۱۴۷۱-۱۸۵۲، نقاش، طراح، و حکاک بزرگ آلمانی، فرزند واقعی ژنسانس که طبیعت را "یگانه استاد" خود می‌خواند. م.ف.

می‌گوید که نامهایشان عبارت است از: وهم، خواست و اراده، پریشانی^۱. بله
دوستان، همراه با من به زندگی دیونیزیوسی و زایش دوباره تراژدی باور آورید. عصر
انسان سقراطی سپری شده؛ تاج گل پیچک بر سر بگذارید. گل آذین خوشه‌ای را در
دست بگیرید. و هنگامی که بیرها و یوزپلنگ‌ها در پیش پایتان آهوار بر زمین دراز
می‌کشند، شگفت‌زده نشوید. تنها جرأت کنید انسانهایی تراژیک باشید، زیرا قرار
است رستگار شوید. رژه دیونیزیوسی را از هندوستان تا یونان همراهی خواهید کرد.
خود را برای کشاکشی سخت آماده کنید، اما به معجزه‌های ایزد خویش باور داشته
باشید.

۲۱

با بازگشت از این لحن اندرزآمیز به حال و هوایی که مناسب تفکر است، تکرار
می‌کنم، تنها نکته‌ای که می‌توانیم از یونانی‌ها بیاموزیم این است که چنین بیداری
معجزه‌آسا و ناگهانی تراژدی، چه معنایی می‌تواند برای درونی‌ترین زمینه زندگی
مردم داشته باشد. این قوم رازهای تراژیک است که علیه ایرانیان می‌جنگند، و
انسانهایی که در این جنگ‌ها شرکت کردند، به نوبه خود به تراژدی به عنوان دارویی
ضروری برای بهبودی، نیاز دارند. چه کسی می‌توانست تصور کند که دقیقاً همین
مردم، پس از آنکه عمیقاً با نیرومندترین انقباضهای سخت اهریمن دیونیزیوسی،
نسل اندر نسل برانگیخته شدند، هنوز توان فوران یکپارچه و پُر نیروی ساده‌ترین
احساس سیاسی، طبیعی‌ترین غرایز و وطن پرستانه و تمایل اولیه مردان نسبت به
جنگیدن را در خود داشته باشند؟ عاقبت، آدمی احساس می‌کند که چگونه در هر
موردی که در آن هیجان دیونیزیوسی به حدود پُر معنایی دست می‌یابد، رهایی
دیونیزیوسی از پابندهای فرد، بیش از هر چیز در کاهش غرایز سیاسی، بی‌تفاوتی و

۱. Waha, Wille, Wehe این قطعه به تقلید از شعری از واگنر است، اما بی‌تردید قصد هزل ندارد، م.

در واقع دشمنی با آنها تجلی می‌یابد. درست به همان اندازه مسلم است که آپولون که به دولت‌ها، شکل می‌بخشید، نابغه *principium individuationis* [اصل فردانیت] نیز هست، و دولت و میهن‌پرستی نمی‌توانند بدون تأیید شخصیت فردی بزیبید. اما پس از این باده‌گساریها، یک قوم تنها می‌تواند به یک مسیر، مسیر بوداگرایی هندی گام بگذارد، و برای آنکه این مسیر بتواند با اشتیاقی که به هیچ دارد قابل تحمل باشد، نیازمند حالات نادر و جد و سرور است که بر فراز فضا، زمان و فرد قرار می‌گیرد. این حالات به نوبه خود نیازمند فلسفه‌ای است که به انسانها می‌آموزد چگونه به یاری قدرت یک ایده، بر ناخرسندی غیرقابل توصیف حالات میانی استیلا یابند. هنگامی که رانش‌های سیاسی مطلقاً معتبر گرفته می‌شوند، به همان اندازه لازم است که مردم در مسیری قدم بگذارند که به افراطی‌ترین دنیاپرستی می‌انجامد و با شکوه‌ترین، اما هراس‌انگیزترین تجلی آن را می‌توان در *Imperium* قدرت مطلقه [رومی یافت.

یونان که میان هندوستان و روم جای داشت و به‌سوی گزینشی فریبنده رانده می‌شد، در ابداع شکل سومی، با پاکی و خلوص باستانی، به پیروزی رسید - بدون شک، شکلی که خود برای مدتی طولانی از آن استفاده نکردند، اما دقیقاً به همین سبب، این شکل به بی‌مرگی دست یافت. زیرا این حقیقت که سوگلی‌های ایزدان زود می‌میرند، در همه چیز صادق است، اما به همان اندازه مسلم است که آنان پس از آن به شکلی ابدی با ایزدان می‌زیبند. با این همه، نباید از آنچه که اصیل‌ترین است، انتظار سخت بودن با دوام چرم را داشت، آن پشکار وفادارانه‌ای که برای نمونه، مشخصه غرایز ملی رومی‌ها بود، احتمالاً به گزازه‌های کمال تعلق ندارد. اما اجازه دهید پیرسیم که به یاری چه دارویی این امکان برای یونانی‌ها، در دوران باعظمت خویش، وجود داشت که علی‌رغم نیروی فوق‌العاده غرایز دیونیزوسی و سیاسی، خود را با فرورفتن در اندیشه‌های وجدآمیز یا جستجوی تحلیل برنده قدرت این دنیایی و افتخار این دنیایی، فرسوده نکنند، بلکه بیشتر به آن آمیزه باشکوهی دست یابند که به شرابی پاک‌گوهر می‌ماند که باعث می‌شود آدمی همزمان احساس آتش مزاجی و اندیشمندی کند. در اینجا باید به روشنی به قدرت عظیمی بیندیشیم که کل

زندگی مردم را برمی‌انگیخت، پالوده و تخلیه می‌کرد: تراژدی. ما نمی‌توانیم عالی‌ترین ارزش آن را، تا زمانی که با ما به همان سان که در مقابل یونانی‌ها قرار گرفت، روبه‌رو نشده، به عنوان بالاترین عنصر وجودی تمامی قدرتهای پیشگیری کننده درمانی، به عنوان میانجی‌ای که در میان قویترین و مرگبارترین کیفیت‌های مردم عمل می‌کند، حس کنیم.

تراژدی عالی‌ترین وجد و سرورهای موسیقی را جذب می‌کند، در نتیجه، به‌راستی موسیقی را، هم در میان یونانیها و هم در میان ما، به کمال خود می‌رساند. اما سپس اسطوره تراژیک و قهرمان تراژیک را در کنار آن قرار می‌دهد، و [این قهرمان] مانند تیتانی قدرتمند، کل جهان دیونیزوسی را بر پشت خود می‌گیرد و به این ترتیب بار آن را از دوش ما برمی‌دارد. از سوی دیگر، به یاری همان اسطوره تراژیک، در شخص قهرمان تراژیک، می‌داند که چگونه ما را از تشنگی آزمندانه نسبت به این هستی، نجات بخشد، و با حرکتی پنددهنده، هستی دیگر و لذت عالیتري را به یاد ما می‌اندازد که قهرمان برای رسیدن به آن، خود را از راه نابودی خویش، و نه از راه پیروزیهایش، آماده می‌کند. تراژدی، میان شنونده و اعتبار عالمگیر موسیقی‌اش که در حالت دیونیزوسی خویش پذیرای آن است، نمونه برین اسطوره را قرار می‌دهد و شنونده را به صورتی می‌فریب که احساس کند موسیقی صرفاً عالی‌ترین وسیله برای آوردن زندگی به جهان زنده اسطوره است. با اتکا به این فریب اصیل، تراژدی اکنون می‌تواند دست و پایش را در رقص دیتیرامبی حرکت دهد و بدون تأمل تسلیم احساس سرور انگیز رهایی شود که بدون این فریب جرأت نمی‌کرد به صورت موسیقی ناب در آن غوطه خورد. اسطوره از ما در مقابل موسیقی محافظت می‌کند، در حالی که از سوی دیگر، عالیتري آزادی را به تنهایی به موسیقی می‌بخشد. در عوض، موسیقی به اسطوره تراژیک معنا و اهمیتی شدید که در عین حال به شکل متقاعد کننده‌ای مابعدالطبیعی است، می‌بخشد. اهمیتی که کلام و تصویر، بدون این کمک منحصر به فرد، هرگز نمی‌توانستند بدان دست یابند. و مهمتر آنکه، از راه موسیقی است که نمایشگر تراژیک مغلوب پیش‌آگاهی

(premonition) امنی نسبت به عالی‌ترین لذتی^۱ می‌شود که از راه ناپودی و نفی قابل دستیابی است. در نتیجه احساس می‌کند که گویی درونی‌ترین مفاک چیزها به شکل دریافت‌پذیری با او سخن می‌گویند.

امیدوارم جملات اخیر توانسته باشند به این پنداره‌های دشوار، حداقل بیانی مقدماتی بخشند. و بی‌درنگ برای تعدادی انگشت شمار قابل فهم باشند. به هر حال، در این مرحله از کوشش خود برای برانگیختن دوستانم به نشان دادن تلاش بیشتر، دست نمی‌کشم و باید از آنان بخواهم که به‌منظور آماده ساختن خود برای [رسیدن به] بینشی عام، از نمونه واحد تجربه مشترک ما سود جویند. با ارائه این نمونه، شاید به اشخاصی متوسل شوم که از تصاویر آنچه در صحنه روی می‌دهد، کلمات و عواطف بازیگران، استفاده می‌کنند تا به کمک آنها به احساس موسیقایی نزدیک شوند؛ زیرا این اشخاص به زبان موسیقی به‌مانند زبان مادری خود، سخن می‌گویند؛ علی‌رغم این کمک، هرگز فراسوی تالارهای ورودی ادراک موسیقایی نمی‌روند، و هرگز نمی‌توانند دستی به خلوتگاه درونی آن برسانند یا به درون آن پا بگذارند. برخی از آنان مانند گروینوس^۲، حتی به تالارهای ورودی نیز نمی‌رسند. من باید تنها به اشخاصی متوسل شوم که در اثر خویشی بی‌واسطه با موسیقی، در آن، گویی که زهدان مادرانه آنهاست، می‌زییند و با همه چیز تقریباً منحصرأز راه روابط موسیقایی ناخودآگاهانه، ارتباط دارند. این پرسش را در مقابل این موسیقی‌دانان پاک‌گوهر قرار می‌دهم که آیا می‌توانند انسانی را مجسم کنند که بتواند پرده سوم ترستان و ایزولده را بدون کمک کلمه و تصویر، صرفاً به‌صورت قطعه سنفونیک عظیم، درک کند، بدون آنکه در مهار نشدن تشنجی تمامی بالهای روح، جان باز د؟

فرض کنید انسانی، به این ترتیب گوش خودش را، گویی به حجره قلب جهان خواست و اراده می‌چسباند و تمایل خروشان به هستی را که از آنجا به‌سان جریان می‌دهد، تندرآسا یا ملایم‌ترین جوی، به درون تمامی رگهای جهان می‌ریزد و به مه تبدیل

۱. اشاره‌ای به آخرین کلمات فاوست در سطرهای ۵۸۵، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱، ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳، ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷، ۱۴۱۸، ۱۴۱۹، ۱۴۲۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۲۵، ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳، ۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹، ۱۴۴۰، ۱۴۴۱، ۱۴۴۲، ۱۴۴۳، ۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۴۴۶، ۱۴۴۷، ۱۴۴۸، ۱۴۴۹، ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۴۵۴، ۱۴۵۵، ۱۴۵۶، ۱۴۵۷، ۱۴۵۸، ۱۴۵۹، ۱۴۶۰، ۱۴۶۱، ۱۴۶۲، ۱۴۶۳، ۱۴۶۴، ۱۴۶۵، ۱۴۶۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۴۶۹، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱، ۱۴۷۲، ۱۴۷۳، ۱۴۷۴، ۱۴۷۵، ۱۴۷۶، ۱۴۷۷، ۱۴۷۸، ۱۴۷۹، ۱۴۸۰، ۱۴۸۱، ۱۴۸۲، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴، ۱۴۸۵، ۱۴۸۶، ۱۴۸۷، ۱۴۸۸، ۱۴۸۹، ۱۴۹۰، ۱۴۹۱، ۱۴۹۲، ۱۴۹۳، ۱۴۹۴، ۱۴۹۵، ۱۴۹۶، ۱۴۹۷، ۱۴۹۸، ۱۴۹۹، ۱۵۰۰، ۱۵۰۱، ۱۵۰۲، ۱۵۰۳، ۱۵۰۴، ۱۵۰۵، ۱۵۰۶، ۱۵۰۷، ۱۵۰۸، ۱۵۰۹، ۱۵۱۰، ۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۱۴، ۱۵۱۵، ۱۵۱۶، ۱۵۱۷، ۱۵۱۸، ۱۵۱۹، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱، ۱۵۲۲، ۱۵۲۳، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۰، ۱۵۳۱، ۱۵۳۲، ۱۵۳۳، ۱۵۳۴، ۱۵۳۵، ۱۵۳۶، ۱۵۳۷، ۱۵۳۸، ۱۵۳۹، ۱۵۴۰، ۱۵۴۱، ۱۵۴۲، ۱۵۴۳، ۱۵۴۴، ۱۵۴۵، ۱۵۴۶، ۱۵۴۷، ۱۵۴۸، ۱۵۴۹، ۱۵۵۰، ۱۵۵۱، ۱۵۵۲، ۱۵۵۳، ۱۵۵۴، ۱۵۵۵، ۱۵۵۶، ۱۵۵۷، ۱۵۵۸، ۱۵۵۹، ۱۵۶۰، ۱۵۶۱، ۱۵۶۲، ۱۵۶۳، ۱۵۶۴، ۱۵۶۵، ۱۵۶۶، ۱۵۶۷، ۱۵۶۸، ۱۵۶۹، ۱۵۷۰، ۱۵۷۱، ۱۵۷۲، ۱۵۷۳، ۱۵۷۴، ۱۵۷۵، ۱۵۷۶، ۱۵۷۷، ۱۵۷۸، ۱۵۷۹، ۱۵۸۰، ۱۵۸۱، ۱۵۸۲، ۱۵۸۳، ۱۵۸۴، ۱۵۸۵، ۱۵۸۶، ۱۵۸۷، ۱۵۸۸، ۱۵۸۹، ۱۵۹۰، ۱۵۹۱، ۱۵۹۲، ۱۵۹۳، ۱۵۹۴، ۱۵۹۵، ۱۵۹۶، ۱۵۹۷، ۱۵۹۸، ۱۵۹۹، ۱۶۰۰، ۱۶۰۱، ۱۶۰۲، ۱۶۰۳، ۱۶۰۴، ۱۶۰۵، ۱۶۰۶، ۱۶۰۷، ۱۶۰۸، ۱۶۰۹، ۱۶۱۰، ۱۶۱۱، ۱۶۱۲، ۱۶۱۳، ۱۶۱۴، ۱۶۱۵، ۱۶۱۶، ۱۶۱۷، ۱۶۱۸، ۱۶۱۹، ۱۶۲۰، ۱۶۲۱، ۱۶۲۲، ۱۶۲۳، ۱۶۲۴، ۱۶۲۵، ۱۶۲۶، ۱۶۲۷، ۱۶۲۸، ۱۶۲۹، ۱۶۳۰، ۱۶۳۱، ۱۶۳۲، ۱۶۳۳، ۱۶۳۴، ۱۶۳۵، ۱۶۳۶، ۱۶۳۷، ۱۶۳۸، ۱۶۳۹، ۱۶۴۰، ۱۶۴۱، ۱۶۴۲، ۱۶۴۳، ۱۶۴۴، ۱۶۴۵، ۱۶۴۶، ۱۶۴۷، ۱۶۴۸، ۱۶۴۹، ۱۶۵۰، ۱۶۵۱، ۱۶۵۲، ۱۶۵۳، ۱۶۵۴، ۱۶۵۵، ۱۶۵۶، ۱۶۵۷، ۱۶۵۸، ۱۶۵۹، ۱۶۶۰، ۱۶۶۱، ۱۶۶۲، ۱۶۶۳، ۱۶۶۴، ۱۶۶۵، ۱۶۶۶، ۱۶۶۷، ۱۶۶۸، ۱۶۶۹، ۱۶۷۰، ۱۶۷۱، ۱۶۷۲، ۱۶۷۳، ۱۶۷۴، ۱۶۷۵، ۱۶۷۶، ۱۶۷۷، ۱۶۷۸، ۱۶۷۹، ۱۶۸۰، ۱۶۸۱، ۱۶۸۲، ۱۶۸۳، ۱۶۸۴، ۱۶۸۵، ۱۶۸۶، ۱۶۸۷، ۱۶۸۸، ۱۶۸۹، ۱۶۹۰، ۱۶۹۱، ۱۶۹۲، ۱۶۹۳، ۱۶۹۴، ۱۶۹۵، ۱۶۹۶، ۱۶۹۷، ۱۶۹۸، ۱۶۹۹، ۱۷۰۰، ۱۷۰۱، ۱۷۰۲، ۱۷۰۳، ۱۷۰۴، ۱۷۰۵، ۱۷۰۶، ۱۷۰۷، ۱۷۰۸، ۱۷۰۹، ۱۷۱۰، ۱۷۱۱، ۱۷۱۲، ۱۷۱۳، ۱۷۱۴، ۱۷۱۵، ۱۷۱۶، ۱۷۱۷، ۱۷۱۸، ۱۷۱۹، ۱۷۲۰، ۱۷۲۱، ۱۷۲۲، ۱۷۲۳، ۱۷۲۴، ۱۷۲۵، ۱۷۲۶، ۱۷۲۷، ۱۷۲۸، ۱۷۲۹، ۱۷۳۰، ۱۷۳۱، ۱۷۳۲، ۱۷۳۳، ۱۷۳۴، ۱۷۳۵، ۱۷۳۶، ۱۷۳۷، ۱۷۳۸، ۱۷۳۹، ۱۷۴۰، ۱۷۴۱، ۱۷۴۲، ۱۷۴۳، ۱۷۴۴، ۱۷۴۵، ۱۷۴۶، ۱۷۴۷، ۱۷۴۸، ۱۷۴۹، ۱۷۵۰، ۱۷۵۱، ۱۷۵۲، ۱۷۵۳، ۱۷۵۴، ۱۷۵۵، ۱۷۵۶، ۱۷۵۷، ۱۷۵۸، ۱۷۵۹، ۱۷۶۰، ۱۷۶۱، ۱۷۶۲، ۱۷۶۳، ۱۷۶۴، ۱۷۶۵، ۱۷۶۶، ۱۷۶۷، ۱۷۶۸، ۱۷۶۹، ۱۷۷۰، ۱۷۷۱، ۱۷۷۲، ۱۷۷۳، ۱۷۷۴، ۱۷۷۵، ۱۷۷۶، ۱۷۷۷، ۱۷۷۸، ۱۷۷۹، ۱۷۸۰، ۱۷۸۱، ۱۷۸۲، ۱۷۸۳، ۱۷۸۴، ۱۷۸۵، ۱۷۸۶، ۱۷۸۷، ۱۷۸۸، ۱۷۸۹، ۱۷۹۰، ۱۷۹۱، ۱۷۹۲، ۱۷۹۳، ۱۷۹۴، ۱۷۹۵، ۱۷۹۶، ۱۷۹۷، ۱۷۹۸، ۱۷۹۹، ۱۸۰۰، ۱۸۰۱، ۱۸۰۲، ۱۸۰۳، ۱۸۰۴، ۱۸۰۵، ۱۸۰۶، ۱۸۰۷، ۱۸۰۸، ۱۸۰۹، ۱۸۱۰، ۱۸۱۱، ۱۸۱۲، ۱۸۱۳، ۱۸۱۴، ۱۸۱۵، ۱۸۱۶، ۱۸۱۷، ۱۸۱۸، ۱۸۱۹، ۱۸۲۰، ۱۸۲۱، ۱۸۲۲، ۱۸۲۳، ۱۸۲۴، ۱۸۲۵، ۱۸

می‌شود. حس می‌کند - چگونه است که به ناگهان درهم نمی‌شکند؟ چگونه می‌تواند دریافت پژواک فریادهای بی‌شمار سعادت و نکت در فضای گسترده شب جهان را که در محفظه بلوری فلاکت‌بار فرد انسانی بسته شده تاب آورد و با شنیدن این رقص مابعدالطبیعی شبانی، بدون آنکه تسلیم شود، به‌سوی خانه خاستگاهی خود نگریزد؟ اما، چه اگر با این حال امکان داشت که چنین عملی، بدون انکار هستی فردی، به‌صورت یک کل درک شود؟ چه اگر امکان داشت چنین آفرینشی بدون درهم شکن آفریدگارش، آفریده شود - راه حل چنین تضادی را از کجا می‌توانستیم بیابیم؟ در اینجا اسطوره تراژیک و قهرمان تراژیک میان عالی‌ترین عاطفه موسیقایی ما و این موسیقی پادرمیانی می‌کند - در نهایت به‌مثابه نمادهای عالمگیرترین حقایقی که تنها موسیقی می‌تواند چنین مستقیم از آنها سخن گوید. اما اگر احساسات ما، همان احساسات موجودات کاملاً دیونیزوسی بود، اسطوره به‌مثابه نمادی کاملاً نامؤثر باقی می‌ماند و توجهی به آن نمی‌شد، و جهان هرگز برای لحظه‌ای نیز ما را از گوش دادن به پژواک دوباره *universalia ante rem*^۱ باز نمی‌داشت. با وجود این، در اینجا قدرت آپولونی بیرون می‌جوشد تا با مرهم شفابخش توهم سعادت آمیز، فرد تقریباً درهم‌شکسته را از نو زنده کند؛ ناگهان تصور می‌کنیم تنها ترستان را بی‌حرکت می‌بینیم که با دلشنگی از خود می‌پرسد: "نغمه قدیمی، چرا مرا بیدار می‌کند؟" و آنچه که زمانی همچون آهی تو خالی از قلب وجود به‌نظر می‌رسید، اکنون صرفاً می‌خواهد به ما بگوید «چه دلشکسته و خالی است دریا»^۲. و در جایی که نفس بریده، زمانی گمان می‌بردیم که در انبساط پرتشنج تمامی احساساتمان خاموش می‌شویم و چندان چیزی باقی نمی‌ماند که ما را به هستی کنونی مان پیوند دهد، اینک قهرمانی را می‌بینیم که تا حد مرگ زخمی شده، اما نمرده و فریاد نومیدانه‌اش را می‌شنویم که می‌گوید: "تمنّا و اشتیاق! تمنا و اشتیاق! در مرگ نیز تمنا و اشتیاق! و درست به سبب این تمنا و اشتیاق در

۱. کل‌های *Universals* ماقبل شیئی یا موضوع (چیز) - م.ا.

۲. *Wie "öd und leer das Meer"*، که از جانب تی. اس. الیوت نیز در زمین سوخته (۱۹۲۲) خط، ۴۲، از ترستان و ابرونده نقل قول شده.

نگذشتن! و جایی که در گذشته پس از چنین فزونی آلام تحلیل برنده‌ای، شادمانی کردن کُرنایی مانند نهایت درد و رنج، قلبان را می‌شکافت، اکنون کورونال (*Kurvenal*) میان ما و این شادمانی کردن در خود ایستاده، صورتش را به‌سوی کشتی‌بی نگاه داشته که ایزوله را حمل می‌کند. هراندازه هم که ترحم با قدرت در ما تأثیر بگذارد، با این حال، ما را به‌نحوی از رنج خاستگاهی جهان نجات می‌بخشد، درست به‌همان سان که تصویر نمادین اسطوره ما را از دریافت بی‌واسطه‌ی عالی‌ترین جهان ایده نجات می‌دهد، و درست به‌همان سان که اندیشه و کلام، ما را از فوران مهار نشده‌ی خواست و اراده‌ی ناخودآگاه رستگار می‌کند. توهم با شکوه آپولونی چنین به‌نظر می‌رساند که گویی حتی جهان آهنگ، مانند جهانی تراشیده شده، با ما روبروی می‌کند، گویی سرنوشت ترستان و ایزوله با ماده‌ای بی‌اندازه نرم و رسا در آن شکل گرفته و قالب‌ریزی شده است.

به این ترتیب، آپولونی ما را از جامعیت دیونیزوس می‌گسلاند و اجازه می‌دهد که لذت را در افراد بیاییم؛ ترحم ما را به آنان پیوند می‌دهد، و به‌یاری آنان حس زیبایی ما را که در اشتیاق اشکال با عظمت و برین می‌سوزد، ارضا می‌کند؛ تصاویر زندگی را به‌ما عرضه می‌کند، و ما را برمی‌انگیزاند تا هسته‌ی زندگی را که در خود دارند، در قالب اندیشه درک کنیم. آپولونی با نقش عظیم تصویر، مفهوم، تعالیم اخلاقی، و عاطفه‌ی همدلانه، انسان را از نابودی می‌گساراند نفس خویش جدا و او را نسبت به جامعیت روند دیونیزوسی کور می‌کند، او را می‌فریبد تا باور کند تصویر واحدی از جهان (برای نمونه ترستان و ایزوله) را می‌بیند، و فرض بر این است که از طریق موسیقی، آن را هنوز بهتر و ژرف‌تر ببیند. در جایی که جادوی شفابخش آپولونی حتی می‌تواند این توهم را بافریند که دیونیزوسی به‌راستی در خدمت آپولونی است و می‌تواند تأثیرات آن را تقویت کند - گویی موسیقی در اصل هنر به نمایش گذاشتن درونمایه‌ی آپولونی است - آیا چیز دیگری هست که نتواند بدان دست یابد؟

نمایش، به‌یاری هماهنگی از پیش ایجاد شده، میان نمایش [درام] کامل و موسیقی آن، به وضوح مبالغه‌آمیزی دست می‌یابد که صرفاً غیرقابل دستیابی در نمایش کلامی محض (*spoken drama*) بوده است. در خطوط مستقل و در حال

حرکت ملودی، تمامی اشکال زندهٔ صحنه، خود را در مقابل ما تا حد وضوح خطوط منحنی، ساده می‌کنند، و هارمونی‌های این خطوط به ظریف‌ترین شکل با پیشامدهای روی صحنه همدردی نشان می‌دهند. این هارمونی‌ها، روابط میان چیزها را بی‌درنگ برای ما به شیوه‌ای محسوس، اما نه به هیچ رو انتزاعی، قابل دریافت کنند، و به این ترتیب درمی‌یابیم که تنها در این روابط است که جوهر یک شخصیت و یک خط ملودیک، به روشنی آشکار می‌شود. و در حالی که موسیقی بدین ترتیب ما را وادار می‌کند که ژرف‌تر و ژرف‌تر از معمول ببینیم، و ما بازی روی صحنه را به صورت تازی ظریف می‌بینیم، جهان صحنه، تا بی‌نهایت گسترش می‌یابد و برای چشم روحانی شدهٔ ما روشن می‌شود. چگونه شاعر واژه، هنگامی که می‌کوشد به این گسترش و تنویر درونی جهان مرنی صحنه، به یاری ساز و کار بسیار ناقصی دست یابد که غیر مستقیم از واژه به مفهوم می‌پردازد، می‌تواند تأثیر مشابهی ایجاد کند؟ هر چند تراژدی موسیقایی نیز از واژه بهره می‌برد، اما همزمان می‌تواند بنیان و سرچشمهٔ واژه را در کنار آن بگذارد و تکامل واژه را، از درون برای ما روشن کند.

باری، از نظر روندی که هم اکنون توصیف شد، هنوز می‌توان با اطمینانی مشابه اظهار داشت که صرفاً نمودی با شکوه است، از جمله توهم آپولونی یاد شده که آماج تأثیرش، رهایی ما را از زیاده‌روی و سیلاب دیونیزیستی است. زیرا، در نهایت، رابطهٔ موسیقی با نمایش دقیقاً عکس آن است: موسیقی پندارهٔ واقعی جهان است و نمایش چیزی جز بازتاب این پنداره، محیط مرنی واحدی از آن نیست. همسانی موجود میان ملودی و پیکر زنده، میان هارمونی و روابط شخصیتی آن پیکر، به مفهومی متضاد با آنچه که با اندیشیدن به تراژدی موسیقایی بدان می‌رسیم، حقیقت دارد. حتی اگر آن پیکر را به پیداترین شیوه به تلاطم برانگیزیم و بدان نیرو بخشیم، و آن را از درون روشن کنیم، هنوز صرفاً پدیده‌ای باقی می‌ماند که هیچ پلی از آن به واقعیت حقیقی، به قلب جهان نمی‌انجامد؛ و هر چند پدیده‌های بیشماری از این دست، موسیقی را همراهی می‌کنند، هرگز نمی‌توانند جوهر آن را فرسوده سازند، بلکه همواره چیزی جز رونوشت‌های - و نی شدهٔ آن نیستند.

درباره رابطه پیچیده موسیقی و نمایش، هیچ چیز را نمی‌توان توضیح داد، در حالی که همه چیز را می‌توان با ناسازگاری جاری و سراسر دروغین جان و تن آشفته کرد؛ اما به نظر می‌رسد که ناپختگی غیرفلسفی این ناسازگاری — چه کسی می‌داند به چه سبب — فصل به آسانی پذیرفته شده ایمان در میان زیبایی‌شناسان ما شده است، در حالی که آنان از ناسازگاری پدیده و چیز — در — خود (شیء فی‌نفسه) چیزی نیاموخته‌اند — یا به دلایلی به همان اندازه ناشناخته، تمایلی به فراگرفتن چیزی در این باره نداشته‌اند.

برای آنکه تحلیل ما مشخص کرده باشد که عنصر آپولونی در تراژدی، توانسته به یاری توهمش بر عنصر خاستگاهی دیونیزی موسیقی به پیروزی کامل رسد، و موسیقی را تابع اهدافش، از جمله زنده کردن نمایش تا حد امکان، بسازد — بی‌تردید لازم است کیفیت بسیار مهمی را بدان بیفزاییم: این توهم آپولونی در اساسی‌ترین مرحله شکسته و از میان برده شده است. نمایش که خود را به مدد موسیقی، با چنان وضوح دروناً نویر شده‌ای در تمامی حرکات و اشکالش در مقابل ما آشکار می‌کند که گویی، جلو و عقب رفتن ماکو، به وجود آمدن بافته بر روی دستگاه بافندگی را به تماشا نشسته‌ایم — در کل به چنان تأثیری دست می‌یابد که فراسوی اثرات هنری آپولونی می‌رود. دیونیزی بار دیگر بر تأثیر کلی تراژدی استیلا دارد. تراژدی با آوایی پایان می‌پذیرد که هرگز نمی‌تواند از قلمرو هنر آپولونی سرچشمه بگیرد. و به این ترتیب توهم آپولونی خود را به صورتی که واقعاً هست — در حجاب فروبردن اثر واقعی دیونیزی به هنگام اجرای تراژدی — آشکار می‌کند؛ اما دومی چنان قدر تمند است که با راندن نمایش آپولونی به حوزه‌ای که در آن شروع به سخن گفتن با حکمت دیونیزی می‌کند و حتی خود و پیدایی‌پذیری آپولونی خود را انکار می‌کند، به پایان می‌رسد. به این ترتیب رابطه پیچیده آپولونی و دیونیزی در تراژدی را می‌توان در واقع بسایگانگی برادرانه دو الوهیت، نمادپردازی کرد: دیونیزی به زبان آپولون سخن می‌گوید؛ و آپولون، سرانجام به زبان دیونیزوس؛ و در نتیجه عالی‌ترین هدف تراژدی و کل هنر حاصل می‌شود.

۲۲

اجازه دهید دوستِ هشیار، تأثیر تراژدی موسیقایی راستین را، همان‌طور که از روی تجربه می‌داند، به شکلی ناب و ساده مجسم کند. گمان می‌برم چنان پدیده‌ی این تأثیر را در هر دو مرحله‌ی خود تصویر کرده‌ام که چنین شخصی اکنون می‌تواند تجارب شخصی خود را تعبیر کند. زیرا به‌یاد می‌آورد که چگونه در رابطه با اسطوره که از مقابل چشمانش می‌گذشت، احساس می‌کرد که به گونه‌ای علم لایتناهی رسیده، گویی قوه‌ی دیدش دیگر صرفاً یک قوه‌ی سطحی نیست، بلکه می‌تواند به درون نفوذ کند، و گویی اینک، به مدد موسیقی، امواج خواست و اراده، ناسازگاری انگیزشها، و سبیل انبساط‌یابنده‌ی احساسات تند را گویی بسان مجموعه‌ای از خطوط و اشکال در حال حرکت، به شکلی محسوس رؤیت‌پذیر دیده است و احساس می‌کند می‌تواند در ظرف‌ترین رازهای عواطف ناخودآگاه فرو رود. در حالی که به این ترتیب نسبت به عالی‌ترین سرافرازی غریزه‌های وضوح و تغییر شکل خود آگاه شده، با این حال، با همان اطمینان احساس می‌کند که این سلسله‌ی طولانی اثرات هنری آپولونی، هنوز آن تداوم پُریکت را در تفکر خالی از خواست و اراده *will-less* که هنرمند مجسمه‌ساز و شاعر حماسه‌سرای، یعنی هنرمندان اکیداً آپولونی، با فرآورده‌های هنری خود در او برمی‌انگیزند، تولید نمی‌کند: یعنی توجیه جهان *individuation* [فردانیت] که با این تفکر — که اوج و جوهر هنر آپولونی است — دست‌یافتنی است. او نظاره‌گر جهانی تغییر شکل یافته‌ی صحنه است و با این حال آن را انکار می‌کند. قهرمان تراژیک را با وضوح و زیبایی حماسی می‌بیند و با این حال از نابودی‌اش شادمانی می‌کند. عمل را دقیقاً درک می‌کند، و با این حال دوست دارد به دامان درک‌ناپذیر بگریزد. احساس می‌کند کردارهای قهرمان قابل توجیه است، و با این حال هنگامی که این اعمال، عامل خود را نابود می‌کنند، بیشتر سرمست می‌شود. در مقابل رنج‌هایی که بر قهرمانان نازل می‌شود، می‌لرزد، و با این حال، شادی عالیت و استیلا‌یابنده‌تری را در آنها پیش‌بینی می‌کند. گسترده‌تر و ژرف‌تر از همیشه می‌بیند، و با این حال آرزو می‌کند که ای کاش نابینا بود.

چگونه باید این دوشاخه شدن درونی عجیب را، این کُند شدن نقطه تیز آپولونی را، اگر نه از جادوی دیونیزوسی، که هر چند ظاهراً عواطف آپولونی را به عالی‌ترین اوج خود می‌رساند، اما هنوز قدرت به خدمت گرفتن نیروی اضافی آپولونی را برای خود نگاه می‌دارد، ریشه‌یابی کرد؟

اسطوره تراژیک را باید تنها به صورت نمادپردازی حکمت دیونیزوسی از راه ساخته‌های آپولونی فهمید. اسطوره، جهان پندیده را به کرانه‌های خود هدایت می‌کند، به جایی که خود را انکار می‌کند و می‌خواهد بار دیگر به زهدان تنها واقعیت راستین بگریزد، به جایی که سپس به‌نظر می‌رسد مانند ایزولده، واپسین گفتار خود را بر زبان می‌آورد:

در از خود بی‌خودی

چرخش به موج درآمده اقیانوس

در رایحه آوای زنگ‌دار

امواج،

در کل شناور

نفس جهان

غرق شدن، فرو رفتن

ناهشیار — عالی‌ترین شادی!^۱

به این ترتیب از تجارب شنونده به‌راستی زیبایی‌شناس استفاده می‌کنیم تا هنرمند تراژیک را به ذهن آوریم، او را به هنگامی که پیکره‌هایش را مانند الوهیت باروری

1. In des Wonnemeeres wogendem Schwall,

in der Duft - Welle

tönendem Schall,

in des Weltathems

wehendem All -

entrinken - versinken -

unbewusst - höchste Lust

فردانیت می‌آفریند (پس آثارش را به سختی می‌توان به منزله "تقلید از طبیعت" فهمید) و به هنگامی که تکانه گسترده دیونیزوسی‌اش، سپس کل جهان پدیده‌ها را می‌بلعد تا به ما اجازه دهد که فراسوی آن، و از طریق نابودی آن، عالی‌ترین شادی اولیه هنرمندانه را در سینه یکتای خاستگاهی حس کنیم. تردیدی نیست که زیبایی‌شناسان ما درباره این بازگشت به خانه خاستگاهی، یا یگانگی برادرانه دو الوهیت هنر، یا درباره هیجان شنونده که همزمان آپولونی و دیونیزوسی است، چیزی برای گفتن ندارند؛ اما هرگز از شمردن مشخصات مبارزه قهرمان با سرنوشت، پیروزی نظم اخلاقی جهان، یا پالایش عواطف از راه تراژدی، به منزله جوهر تراژیک، خسته نمی‌شوند. و خستگی‌ناپذیری آنان باعث بروز این اندیشه در من می‌شود که شاید آنان از لحاظ زیبایی‌شناسی به هیچ رو حساس نیستند، بلکه صرفاً در مقام موجوداتی اخلاقی به هنگام گوش سپردن به تراژدی، واکنش نشان می‌دهند.

از زمان ارسطو، هرگز توضیحی برای تأثیر تراژیک ارائه نشده که از آن بتوان حالات زیبایی‌شناسانه یا فعالیت زیبایی‌شناسانه شنونده را استخراج کرد. اکنون پیشامدهای جدی باید برانگیزاننده ترحم و ترس باشند و خود را به شیوه‌ای تخلیه کنند که باعث تسکین ما شود؛ اکنون قرار است ما در اثر پیروزی اصول خوب و اصیل، از فداکاری قهرمان به سود دید اخلاقی از عالم، احساس نشاط کنیم و الهام بگیریم. تردیدی ندارم که این و تنها این، برای انسانهای بی‌شمار، تأثیر تراژدی است، اما پیامد ساده آن این است که تمامی این افراد، همراه با زیبایی‌شناسان تعبیر کننده‌شان، هیچ تجربه‌ای از تراژدی به مثابه برترین هنر، ندارند.

تخلیه بیمارگونه، روان - پاکسازی (Catharsis) ارسطو به یاری هنر، که واژه‌شناسان مطمئن نیستند باید آن را در میان پدیده‌های پزشکی قرار دهند یا پدیده‌های اخلاقی، یادآور یکی از برداشت‌های فوق‌العاده گوته است. گوته می‌گوید: "بدون علاقه‌ای بیمارگونه و زنده، من نیز هرگز موفق نشده‌ام هیچ نوع وضعیتی تراژیکی را تشریح کنم، و در نتیجه بیشتر از آنکه به دنبال این عمل باشم، از آن پرهیز کرده‌ام. آیا ممکن است که صفت نیک دیگر باستانیان باشد که ژرف‌ترین عواطف رقت‌انگیز را نیز صرفاً یک بازی زیبایی‌شناسانه می‌پنداشتند، در حالی که از

نظر ما، همکاری حقیقت طبیعت برای تولید چنین اثری، ناگزیر است؟^۱

اینک می‌توانیم پس از تجارب باشکوه خود، و دریافتن این امر در کمال شگفتی که زرفترین عواطف رقت‌انگیز می‌توانند به واقع یک بازی زیبایی‌شناسانه در مورد ترازوی موسیقایی باشد، به این پرسش نهایی و زرف به شکلی مثبت پاسخ دهیم. بنابر این، این اعتقاد قابل توجیهی است که می‌گوییم اکنون برای نخستین بار می‌توان پدیده خاستگاهی تراژیک را با درجه‌ای از موفقیت، توصیف کرد. هر آن کس که هنوز بر سخن گفتن از تنها آن تأثیرات جان‌شین‌کننده‌ای اصرار می‌ورزد که از حوزه‌های فوق - زیبایی‌شناسانه سرچشمه می‌گیرد، و احساس نمی‌کند که بر فراز روند بیمارگونه - اخلاقی قرار دارد، باید از طبیعت زیبایی‌شناسانه خویش نومید شود: آیا لازم است تعبیر شکسپیر به شیوه گروینوس، و جستجوی سختکوشانه دادگری شاعرانه را به عنوان معادلی معصوم به او توصیه کنیم؟^۲

به این ترتیب شونده زیبایی‌شناس نیز با زایش دوباره ترازوی از نو زاده می‌شود. به جای او، یک *quid pro quo*^۳ کنجکاو، با تظاهراتی نیمه اخلاقی و نیمه پژوهشی، در تناثر می‌نشیند - «منقد» همه چیز در حوزه او تاکنون ساختگی بوده و صرفاً با نمودی از زندگی، ماست مالی شده است. هنرمند بازیگر به واقع نمی‌دانست چگونه با شنونده‌ای که چنین منقدانه با خود به سازش می‌رسد، برخورد کند؟ بنابر این او و همچنین نمایشنامه‌نویس و آهنگساز اهرایی الهامبخش او، مضطربانه در جستجوی آخرین بازمانده‌های زندگی در موجودی بودند که چنین تظاهراته سثرون و ناتوان از لذت بردن است. با وجود این، تا اینجا چنین «منقدانی»، شنندگان را تشکیل می‌داده‌اند: دانشجو، بچه مدرسه‌ای، حتی بی‌ضررترین زنان، ندانسته، برای این‌گونه ادراک آثار هنری، از جانب نهاد آموزش و پرورش و روزنامه‌ها آماده شده‌اند. در روبه‌رویی با چنین جماعتی، سرشت‌های پاک‌گوهرتر هنرمندان، روی برانگیختن عواطف اخلاقی - دینی آنان حساب می‌کردند، و در جایی که گونه‌ای جادوی قدرتمند هنری باید شنونده پاک‌تراد را از خود بی‌خود کند، توسل به نظم اخلاقی

۱. نگا، بخش ۲۱، پاورقی ۲.م.ا.

۲. یک چیز بجای چیز دیگر - م.ا.

جهان، به شکل جانشین کننده‌ای پادر میانی کرده است. یا نمایشنامه نوین، رونید تحمیل کننده‌تر یا به هر صورت هیجان‌آورتری از جهان سیاسی و اجتماعی معاصر را چنان زنده به نمایش می‌گذاشت که شنونده می‌توانست فرسودگی منقدانه خود را فراموش کند و خود را به دست عواطفی بسپارد که با عواطفی که در لحظات میهن‌پرستی یا شبه جنگ، یا در مقابل منبر (تریبون) مجلس، یا در زمان محکوم کردن جنایت و بدکرداری، حس می‌شد، شباهت داشت - بیگانگی با اهداف راستین هنر که ناگزیر به پیدایش مکتب تفکری با گرایشی ویژه (*tendentiousness*) و علنی، می‌انجامید^۱. اما آنچه سپس اتفاق افتاد همان بود که همواره برای تمامی هنرهای ساختگی پیش آمده: انحطاط سریع گرایش ویژه، برای نمونه، تلاش برای استفاده از تناثر به عنوان نهادی برای آموزش اخلاقی مردم که هنوز در زمان شیلر جدی گرفته می‌شد، هم‌اکنون در میان عتیقه‌های باورنکردنی گونه تاریخ‌دار (*dated*) آموزش به حساب می‌آید. در حالی که متقد، دست بالا را در تناثر و تالار موسیقی، روزنامه‌نگار در مدارس، و روزنامه در جامعه، به دست آورد، هنر به موضوع به‌ویژه پست‌گفتگو، تنزل یافت، و انتقاد زیبایی‌شناسانه به مثابه وسیله یکی کردن نشست و برخاست‌های (*sociability*) خوددینانه، منحرف، خودخواهانه و از این گذشته به شکل رقت‌انگیزی غیراصیل مورد استفاده قرار گرفت که مشخصه‌اش در داستان اخلاقی خارپشت‌های شوپنهاور توصیف شده است^۲. در نتیجه، هنر هرگز تا به این

۱. گولفینگ، این سطر را به صورت زیر برگردانده است: «این فساد و گمراهی اهداف راستین هنر، ناگزیر در بسیاری موارد به مکتب تفکر "اهداف" انجامید».

۲. این داستان در پایان *Parerga und Paralipomena*، جلد II (۱۸۵۱)، بخش ۳۹۶، شوپنهاور یافت می‌شود: در روزی سرد و زمستانی، گروهی خارپشت، به یکدیگر چسبیدند تا با گرمای یکدیگر، خود را از یخ زدن حفظ کنند. اما به زودی نیخ‌های یکدیگر را حس کردند و از هم فاصله گرفتند. هرگاه نیاز به گرما آنها را دوباره به یکدیگر نزدیکتر می‌ساخت؛ این حادثه شوم دوم تکرار می‌شد، در نتیجه میان این دو گونه رنج در آمد و شد بودند تا آنکه فاصله معتدلی را یافتند که قابل تحمل بود - به این ترتیب نیاز به همراهی، که زاده خلاء و یکنواختی درون است، انسانها را به سوی یکدیگر می‌راند؛ اما کیفیت‌های تهوع‌آور فراوان آنها و کاستی‌های غیرقابل تحملشان آنان را بار دیگر از هم دور می‌کند. فاصله میانی که سرانجام کشف می‌کنند و آمد و شد را ممکن می‌سازد، ادب و فرهنگ‌منشی است. در میان انگلیس‌ها، به هر آن کس که این فاصله را نگاه ندارد، می‌گویند: فاصله‌ات را حفظ کن! -

اندازه مورد بحث قرار نگرفته و تا به این اندازه کم اعتبار نشده بود. اما آیا هنوز امکان معاشرت با فردی وجود دارد که بتواند دربارهٔ بتهوون یا شکسپیر گفتگو کند؟^۱ اجازه دهید هرکس بنا بر احساسات خود به این پرسش پاسخ دهد: به هر حال با پاسخش، ادراک خود از "فرهنگ" را نشان می‌دهد، به شرط آن که حداقل کوششی در جهت پاسخ دادن به پرسش را از خود بروز دهد، و در اثر حیرت و شگفتی، کر و لال نشده باشد.

از سوی دیگر، بسیاری اوقات شخصی که سرشت پاک‌نژاد و استعدادهای ظریفتری دارد، هرچند ممکن است به تدریج برتری منقذ به شیوهٔ توصیف شده شود، اما شاید دربارهٔ تأثیر غیرمنتظره و کاملاً غیرقابل فهمی که برای نمونه اجرای موفقیت‌آمیز لوهن گرین در او برجای می‌گذارد، چیزی برای گفتن داشته باشد. مگر آنکه از کمک تعبیرکننده‌ای برای هدایت خود بی‌بهره باشد. در نتیجه، حسی که به شکل غیرقابل درکی متفاوت و درکل، بی‌سابقه است و او را به هیجان آورده، مزوی باقی می‌ماند و به سان ستاره‌ای رازآمیز، پس از دورهٔ کوتاهی از درخشش، ناپدید می‌شود. اما در همین زمان است که دربارهٔ ماهیت شنوندهٔ زیبایی‌شناس کوره خبری می‌یابد.

۲۳

هر آن کس که می‌خواهد با تمام نیرو بیازماید که تا چه اندازه او خود با شنوندهٔ به‌راستی زیبایی‌شناس خویشی دارد، یا تا چه اندازه به اجتماع اشخاص سقراطی -

مطمئناً، این حالت تنها تا حدی نیاز به گرمای متقابل را برآورده می‌کند، اما همچنین باعث می‌شود که خراش تیغ‌ها حس نشود. اما هر آن کس که از گرمای درونی بیشتری برخوردار است، ترجیح می‌دهد از مصاحبت پرهیز کند، مبادا که باعث آزدگی شود یا رنج آن را برد. من این داستان را به‌طور کامل نقل کرده‌ام و در نسخهٔ اصلی فاصله‌ات را حفظ کن به انگلیسی آورده شده است.

۱. نک: تی. اس. الیوت "آواز عشق جی. آلفرد پروفراکه". در اتاق، زنان می‌آیند و می‌روند از میگل آنژ سخن می‌گویند. م. ف.

منقاد تعلق دارد، تنها لازم است احساسی را که با آن معجزه‌های بازنمایی شده بر روی صحنه را صادقانه می‌پذیرد، بررسی کند: آیا احساس می‌کند که حس تاریخی او که بر علیت اکیداً روانی اصرار می‌ورزد، از جانب آنها به سخره گرفته شده، آیا با نیکخواهی خود را تسلیم می‌کند و معجزه را به مثابه پدیده‌ای قابل فهم برای ذهن کودک، اما بیگانه با خود می‌پذیرد، یا حالت دیگری را تجربه می‌کند؟ زیرا از این راه می‌تواند معلوم کند که توان درک اسطوره را به مثابه تصویر متمرکز شده جهان که به صورت جمع‌شدگی (condensation) پدیده‌ها، نمی‌تواند از معجزات صرف‌نظر کند، تا چه اندازه در خود داراست. با وجود این، احتمال دارد که تقریباً همه مردم با بررسی دقیقتر، دریابند که روح انتقادی - تاریخی فرهنگ ما، چنان در آنان تأثیر داشته که تنها به یاری پژوهش و از راه انتزاعهای میانجی، می‌توانند هستی پیشین اسطوره را برای خود باورکردنی سازند. اما هر فرهنگی، بدون اسطوره قدرت سالم طبیعی خلاقیت خود را از دست می‌دهد: تنها، افقی که با اسطوره‌ها تعریف شده، کل حرکت فرهنگی را کامل و یکپارچه می‌کند. تنها اسطوره، تمامی قدرتهای قوه تخیل و رؤیای آپولونی را از سرگردانی‌های بی‌هدف نجات می‌دهد. تصاویر اسطوره باید محافظان اهریمنی همه جا حاضر و مورد توجه قرار نگرفته‌ای باشند که جان جوان، تحت مراقبت آنها به پختگی می‌رسد و نشانه‌هایش به انسان کمک می‌کند که زندگی و مبارزاتش را تعبیر کند. حتی دولت، قوانین نوشته نشده‌ای قدرتمندتر از بنیاد اسطوره‌ای، نمی‌شناسد که پیوند آن را با دین و رشدش را از برداشت‌های اسطوره‌ای تضمین کند. حال اجازه دهید به یاری مقایسه انسان مجرد اسطوره نیاموخته؛ آموزش مجرد؛ اخلاقیات مجرد؛ قانون مجرد؛ دولت مجرد را مجسم کنیم؛ اجازه دهید، آوارگی بی‌قانون قوه تخیل هنرمندانه را که دست هیچ اسطوره بومی به آن نرسیده، مجسم کنیم؛ اجازه دهید به فرهنگی بیندیشیم که هیچ مکان خاستگاهی ثابت و مقدسی ندارد، بلکه محکوم است که تمامی امکانات را تهی سازد و به شکل فلاکت‌باری با فرهنگ‌های دیگر به خود خوراک رساند - در آنجا با عصر حاضر روبه‌رو می‌شویم، با نتیجه آن سقراط‌گرایی که کمر به نابودی اسطوره بسته. و حال انسان بی‌اسطوره و تا به ابد گرسنه، در چنین تمامی اعصار گذشته ایستاده و زمین را

برای یافتن ریشه می‌کاود، و اگر مجبور باشد، حتی زمین دورترین عهد عتیق‌ها را برای یافتن آنها زیرورو می‌کند. نیاز تاریخی عظیم فرهنگ ناخوسند مُدرن ما، گرد آمدن پیرامون یکی از فرهنگ‌های بی‌شمار دیگر، تمایل تحلیل‌برنده به شناخت - این همه، اگر نه به از دست رفتن اسطوره، به از دست رفتن خانه اسطوره‌ای، زهدان اسطوره‌ای مادر، به چه چیز دیگری اشاره دارد؟ بیایید از خود پرسیم که آیا هیچ‌ان تب‌آلود و مرموز این فرهنگ، چیزی جز چنگ انداختن به خوراک انسانی گرسنه و قاپیدن آزمندانۀ آن است - و چه کسی رغبت می‌کند در فرهنگی مشارکت کند که صرف‌نظر از هر آنچه می‌بلعد، نمی‌تواند به رضایت و خرسندی رسد و پُرنیروترین و سلامتی‌بخش‌ترین خوردنی‌ها در تماس با آن به "تاریخ و نقد" تبدیل می‌گردد؟

ما باید شخصیت آلمانی خود را نیز، در صورتی که به‌شکلی ناگشودنی با فرهنگش گره خورده با حتی همانندِ آن شده باشد، چنان‌که در کمال دهشت در مورد فرانسه متمدن مشاهده می‌کنیم، با یاسی اندوهبار در نظر بگیریم. آنچه برای مدتهای مدید، امتیاز عظیم فرانسه و علت برتری گسترده آن بود، از جمله، همین همانندی مردم و فرهنگ، ممکن است ما را وادارد که در مقابل چنین منظره‌ای به خود شادباش گوئیم که فرهنگ تا به این اندازه قابل بحث ما، هنوز هیچ وجه مشترکی با هسته پاک‌نژاد شخصیت مردم ما ندارد.^۱ به‌عکس، چشم تمامی امیدهای ما، مشتاقانه به این ادراک دوخته شده که در زیر این تپش بی‌قرار زندگی فرهنگی و تشنج، قدرت خاستگاهی باشکوه و باطناً تندرستی وجود دارد که مطمئناً به تناوب و در لحظاتی بُهت‌آور، به تکاپویی شدید می‌افتد، و سپس به رؤیای خود از بیداری آتی ادامه می‌دهد. از همین مفاک است که جنبش بازسازی آلمان سر برآورد؛ و نغمه آینده

۱. این قطعه طرفدار آلمان و فرانسه سنیز، پژواک واگنر است و مطلقاً با آثار بعدی نیچه تفاوت دارد. در واقع، حتی کتاب دوم او، مقاله‌ای دربارهٔ دیوید اشتراوس (۱۸۷۲)، که یکسال پس از ویرایش نخست رایش به چاپ رسید، با پیامدهای بد و خطرناک جنگ ۷۱ - ۱۸۷۰، آغاز می‌شود؛ و بند اول با دورنمای "نکت - به ریشه کی شدن روح آلمانی به سود رایش آلمان" پایان می‌پذیرد؛ نیچه پس از جدایی از واگنر، بارها و بارها از فرانسه ستایش می‌کند، و هیچ نویسنده بزرگ آلمانی، از نظر انتقادهای تند و تلخ از مردمش به پای نیچه نمی‌رسد. م.ا.

موسیقی آلمان برای نخستین بار در دسته سرایندگان از نو به صدا درآمد. مانند نخستین فراخوان اغواگر دیونیزوسی که با نزدیک شدن بهار از بیشه‌های انبوه شنیده می‌شد. صدای این دسته سرایندگان لوتر نیز بسیار ژرف، پُر دل و روحانی، بسیار ملایم و بی‌اندازه دلپسند، به گوش می‌رسید. و رژه از لحاظ تشریفاتی بارور باده‌گساران دیونیزوسی که برای موسیقی آلمان مدیون آنها هستیم - و برای زایش دوباره اسطوره آلمانی نیز مدیونشان خواهیم بود - با پژواک‌هایی رقابت‌آمیز، به آنها پاسخ می‌داد.

می‌دانم که اکنون باید دوست همدل و با توجه خود را به جایگاه بلند و تنهای تفکر هدایت کنم، به جایی که یاران انگشت‌شماری خواهد داشت، و با صدای بلند، تشویق‌کنان به او می‌گویم که ما باید به راه‌نماهای درخشان خود، یونانی‌ها، سخت‌چنگ اندازیم. برای پالایش بینش زیبایی‌شناسانه خود، در گذشته، دو شخصیت الهی را از آنان وام گرفتیم، دو شخصیتی را که بر قلمروهای جداگانه هنر فرمان می‌راندند و درباره تماس و بالیدن متقابل آنها، به یاری تراژدی یونان به برداشت‌هایی دست یافتیم. باید بر ما معلوم می‌شد که مرگ تراژدی یونان در اثر گسستگی غیر عادی و اجباری این دو انگیزش هنری خاستگاهی رخ داد. این روند با انحطاط و تغییر شکل شخصیت مردم یونان هم‌پای بود، اما از این نظر که تا چه اندازه این پیوند بنیادین میان هنر و مردم، اسطوره و آداب، تراژدی و دولت، نزدیک و ضروری است، هنوز به تعمقی جدی نیاز دارد. این مرگ تراژدی، در عین حال، مرگ اسطوره بود. تا آن زمان یونانی‌ها احساس می‌کردند که بدون اختیار باید تمامی تجارب خود را بی‌درنگ با اسطوره‌هایشان مربوط سازند و در واقع آنها را تنها در این رابطه درک کنند. به این ترتیب حتی زمان حال بی‌واسطه، از دید آنان الزماً *aeterni sub specie*^۱ به مفهومی بی‌زمان، به نظر می‌رسید.

اما دولت، نه کمتر از هنر، برای یافتن آسایش از بار و آزمندی لحظه، در این جریان بی‌زمان فرو رفت. و هر قومی - و اتفاقاً درست هر فردی - تنها تا آنجا ارزش

۱. تحت جنبه لایزال - م.ا.

دارد که بتواند مهر لایزال را بر تجارب خود کوبد؛ زیرا به این ترتیب، گویی غیردنیوی می‌شود و اعتقادات درونی ناخودآگاه خود را نسبت به نسبیت زمان و حقیقت که معنای مابعدالطبیعی زندگی است نشان می‌دهد. عکس این حالت زمانی روی می‌دهد که مردم شروع به درک خویش به شکلی تاریخی می‌کنند و آثار اسطوره‌های پیرامون خود را درهم می‌شکنند. در این مرحله، عموماً دنیوی شدن تعیین‌کننده، گسستن از مابعدالطبیعه ناخودآگاه هستی گذشته خود همراه با تمامی پیامدهای اخلاقی آن را می‌یابیم. هنر یونان و مشخصاً تراژدی یونان بیش از هر چیز، نابودی اسطوره را به تأخیر انداخت. آدمی مجبور بود تراژدی را نیز نابود کند تا بتواند دور از خاک خانه و کاشانه، بدون قید و بند، در برهوت اندیشه، رسم و کردار، زندگی کند. حتی اکنون، این انگیزش مابعدالطبیعی هنوز می‌کوشد برای خود شکل مطمئناً ضعیف شده‌ای از تغییر شکل را در سقراط‌گرایی علم که برای زندگی تقلا می‌کند، بیافریند؛ اما همین انگیزش در گامهای پائین‌تر تنها به جستجوی تب‌آلودی انجامید که به تدریج خود را در هنگامه اسطوره‌ها و خرقاتی گم کرد که از همه‌جا جمع شده و به صورت درهم ریخته‌ای روی هم تلنبار شده بودند؛ با این حال، یونانی با قلبی ناآرام، در میان آنها نشست تا سرانجام آموخت که این تب را با شادمانی یونانی و هرزه‌درایی یونانی ببوشاند، یا یک گریکولوس^۱ شود، یا ذهن خود را کاملاً با خرافه تاریکی از مشرق زمین، کرخت و بی‌حس کرد.

از زمان بیداری دوباره عهد عتیق اسکندرانی - رومی در سده پانزدهم، پس از فاصله زمانی طولانی که توصیفش دشوار است، به این دولت به بدیهی‌ترین شکل نزدیک شدیم. در بلندبها نیز با همان شهوت فوق‌العاده نسبت به شناخت، همان لذت ارضا نشده از کشف، همان دنیوی شدن عظیم، روبه‌رو می‌شویم و همراه با آن آوارگی و بی‌خانمانی، جمع شدن آزمندانه پیرامون میزهای بیگانه، خدا ساختن سبکسرانه از لحظه، یا سرآسیمه کناره گرفتن به موقع - همه چیز *sub* ^۲ *saeculispecie* "عصر حاضر". و همین نشانه‌های یکسان، به‌ما اجازه می‌دهند که

۱. اصطلاحی اهانت‌آمیز برای یونانی. نگا. بخش ۱۱، ۱۶۷. م.ا.

۲. تحت جنبه زمانها، یا روح زمانه. م.ا.

همان کمبود، یعنی نابودی اسطوره را در قلب این فرهنگ استنباط کنیم. به نظر به سختی ممکن است که همواره بتوان در فراکاشتَن (*transplant*) یک اسطوره بیگانه، بی آنکه این عمل آسیبی جبران‌ناپذیر به درخت وارد سازد، پیروز شد. شاید در یک مورد بتواند به اندازه کافی تندرست و نیرومند باشد که این عنصر بیگانه را در نبردی دهشتناک ریشه کن کند؛ با وجود این، معمولاً باید خود را تحلیل بیرد، بیمار و پژمرده سازد یا در حالت اُترجینی (*superfoetation*) بیمار باقی بماند.

ما چنان تصور بالایی از هسته ناب و پُرنیروی شخصیت آلمانی داریم که جرأت می‌کنیم از آن، بیش از سایرین، انتظار از میان بردن عناصر بیگانه به زور کاشته شده را داشته باشیم و گمان می‌بریم امکان بازگشت روح آلمانی به خود وجود دارد. ممکن است عده‌ای تصور کنند که این روح باید نبرد خود را با از میان بردن هر چیز رومی، آغاز کند. در این صورت می‌توانند نوعی آمادگی و دل‌گرمی بیرونی را در پایمردی پیروزمندانه و شکوه خونین آخرین جنگ بازشناسند؛ اما هنوز باید در جستجوی آن باشیم که ضرورت درونی موجود در جاه‌طلبی، همواره ارزش پهلوانانِ برین این راه - لوئر و همچنین سایر هنرمندان و شاعران بزرگ ما - را داشته باشد. اما مگذارید هرگز بر این باور باشیم که می‌توان بدون ایزدانِ خانه و کاشانه خود، یا بدون خانه اسطوره‌ای، بدون "بازگرداندن" همه چیزهای آلمانی، نبردهای مشابهی را رزمید! و اگر آلمانی مجبور باشد با دودلی به دنبال رهبری بگردد که بتواند او را بار دیگر به خانه مدتها گم‌شده‌اش که دیگر به سختی راه‌ها و گذرگاه‌های آن را می‌شناسد، بازگرداند، صرفاً اجازه دهید که به فراخوان اغواگرانه و وجدانگیز پرنده دیونیزوسی گوش سپارد که بر فراز او در پرواز است و می‌خواهد راه را به او نشان دهد.

۲۴

در میان تأثیرات هنری خاص تراژدی موسیقایی باید بر توهم آپولونی تأکید می‌ورزیدیم، بر توهمی که قرار بود به یاری آن از یگانگی بی‌واسطه با موسیقی

دیونیزوسی نجات یابیم، در حالی که هیجان موسیقایی ما می‌توانست خود را در میدان آپولونی و در رابطه با جهان میانجی قابل رؤیتی که پا در میان گذاشته بود، تخلیه کند. در عین حال گمان می‌بردیم که چگونگی قابل درک و رؤیت شدن جهان میانجی بازی در صحنه، و نمایش به‌طور کلی راه از درون و دقیقاً به یاری همین تخلیه، آن نیز به میزانی که در سایر هنرهای آپولونی دست‌نیافتنی باقی می‌ماند، مشاهده کرده‌ایم. به این ترتیب، در جایی که برنونی از روح موسیقی بال درمی‌آورد و به پرواز درمی‌آید، عالی‌ترین تشدید قدرتهایش را یافتیم، و باید اوج اهداف آپولونی و دیونیزوسی هنر را در این یگانگی برادرانه آپولون و دیونیزوس، بازی شناختیم.

بی‌تردید، فرافکنی آپولونی که به این ترتیب به یاری موسیقی از درون روشن می‌شود، به تأثیر ویژه درجات ضعیف‌تر هنر آپولونی دست نمی‌یابد. آنچه حماسه یا سنگ جان گرفته، قادر به انجام آن است، وادار کردن چشم متفکر به یافتن لذتی آرام از جهان فردائیت، در اینجا علی‌رغم جان داشتن و وضوح عالی‌تر، دست‌یافتنی نیست. به نمایش نگرستیم و با چشمانی نافذ به جهان درونی انگیزشهایش رسیدیم — و با این حال، گویی احساس می‌کردیم که تنها داستانی اخلاقی از کنار ما گذشته و گمان می‌بردیم می‌توانیم ژرف‌ترین معنایش را حدس بزنیم و آرزو می‌کردیم که آن را مانند پرده‌ای کنار کشیم تا تصویر خاستگاهی پشت آن را نظاره کنیم. روشترین وضوح تصویر برای ما کافی نبود، زیرا به‌نظر می‌رسید به همان اندازه که آرزوی آشکار ساختن چیزی را دارد، به همان اندازه نیز می‌خواهد چیزی را بپوشاند. آشکار شدنش، که به داستانی اخلاقی شباهت دارد، ظاهراً ما را به پاره کردن حجاب و برهنه کردن پیش‌زمینه رازآمیز، فرامی‌خواند؛ اما در عین حال این رؤیت‌پذیری کامل و سراسر تنویر یافته، چشمان ما را بسحر می‌کند و از نفوذ ژرف‌تر آنها جلوگیری به عمل می‌آورد.

کسانی که هرگز این تجربه را نداشته‌اند که در عین حال که مشتاق فراتر رفتن از هر دیدنی هستند، مجبور به دیدن شوند، به سختی می‌توانند مجسم کنند که این دو پدیده با چه روشنی و صراحتی با یکدیگر همزیستی می‌کنند، و چگونه، در حالی

که آدمی به اسطوره تراژیک می‌اندیشد، همزمان حس می‌شوند. اما تمامی تماشاگران به‌راستی زیبایی‌شناس تأیید می‌کنند که این همزیستی در میان تأثیرات خاص تراژدی، برجسته‌ترین است. اکنون این پدیده تماشاگر زیبایی‌شناس را به روندی مشابه در هنرمند تراژیک انتقال دهید و به پیدایش اسطوره تراژیک پی‌بیرید. چنین هنرمندی، با حوزه هنر آپولونی، در لذت کامل از نمود صرف و دیدن، سهم می‌شود، با این حال همزمان با آن، این لذت را نفی می‌کند و خرسندی باز هم عالیه‌تری را در نابودی جهان قابل رؤیت نمود صرف، می‌یابد.

درونمایه اسطوره تراژیک، سخت، پشامدی حماسی و تجلیل از قهرمان پیکارگر است. اما سرچشمه این خصیصه معماآمیز چیست که رنج و سرنوشت قهرمان، درناک‌ترین پیروزیها، رنج‌آورترین سنج انگیزه‌ها، به‌طور خلاصه نمونه‌آوری این حکمت سیلینوس، یا به زبان زیبایی‌شناسی، آنچه زشت و ناهماهنگ است، در چنین اشکال بی‌شمار و با چنین برتری مشخصی - دقیقاً در پربارترین و جوانترین دوران یک قوم - بازنمایی می‌شود؟ تردیدی نیست که در تمامی آنها، باید لذت عالی‌تری را ادراک کرد.

این مسأله که زندگی به‌راستی بسیار تراژیک است، کمتر از هر چیز می‌تواند توضیح سرچشمه یک شکلی هنری باشد - البته با این فرض که هنر صرفاً تقلید واقعیت طبیعت نیست، بلکه بیشتر ضمیمه مابعدالطبیعی واقعیت طبیعت است که برای تسخیر آن در کنارش گنجانیده شده. اسطوره تراژیک نیز، تا آنجا که به هنر تعلق دارد، به‌طور کامل در این قصد مابعدالطبیعی هنر برای تغییر شکل دادن، سهم است. اما هنگامی که جهان نمود را در تصویر قهرمان رنجکش عرضه می‌کند، چه چیزی را تغییر شکل می‌دهد؟ کمتر از هر چیز، "واقعیت" این جهان نمود را، زیرا بعدها می‌گوید: "به آنجا بنگر! از نزدیک بنگر! این زندگی توست، این عقریه ساعت هستی توست!"

و اسطوره آیا باید این زندگی را برای ما به نمایش گذارد، تا به این ترتیب آن را برای ما تغییر شکل دهد؟ اما اگر چنین نباشد، در این صورت لذت زیبایی‌شناسانه‌ای که در اثر آن اجازه می‌دهیم این تصاویر نیز از برابر ما بگذرند، در چه چیز نهفته

است؟ از لذت زیبایی‌شناسانه پرسیدم. هرچند به‌خوبی می‌دانم که بسیاری از این تصاویر، گاه لذتی اخلاقی تولید می‌کنند، برای نمونه به شکل ترحم یا پیروزی اخلاقی. اما کسانی که تأثیر تراژیک را تنها از این منابع اخلاقی می‌گیرند - که بی‌تردید، مذتهای مدید در زیبایی‌شناسی رسم بوده است - باید کمتر از همه معتقد باشند که به این ترتیب در حقیقت هنر که بیش از هر چیز باید خواهان پاکی و صفا در حوزه‌اش باشد، خدمتی کرده‌اند. اگر قرار باشد اسطوره تراژیک را توضیح دهید، اولین نیاز، جستجوی لذتی است که در حوزه زیبایی‌شناسی ناب، بدون تجاوز به منطقه ترحم، ترس، یا منطقه از لحاظ اخلاقی والا، خاص آن (اسطوره تراژیک) است. چگونه زشت و ناهماهنگ، درونمایه اسطوره تراژیک، می‌تواند لذت زیبایی‌شناسانه برانگیزد؟

در اینجا لازم است شروع پرشتاب دلاورانه‌ای داشته و با تکرار جمله‌ای که در بالا آوردیم^۱، یعنی این جمله که هستی و جهان ظاهراً تنها به‌عنوان یک پدیده زیبایی‌شناسانه قابل توجیه است، به مابعدالطبیعه هنر جست‌بزنیم. به این مفهوم، دقیقاً همین اسطوره تراژیک است که باید ما را متقاعد کند که حتی زشت و ناهماهنگ، بخشی از یک بازی هنرمندانه است که خواست و اراده در دامنه فناپذیر لذتش، با خود بازی می‌کند. اما درک این پدیده خاستگاهی هنر دیونیزوسی، دشوار است، و تنها یک راه برای قابل فهم کردن و درک بی‌درنگ آن وجود دارد: از راه معنا و اهمیتِ اعجاب‌انگیزِ ناموزنی موسیقایی. به‌طور کلی، تنها موسیقی که در کنار جهان جای داده شده، می‌تواند پنداره‌ای از آنچه که از توجیه جهان به‌مثابه پدیده‌ای زیبایی‌شناسانه مدنظر است، ارائه دهد. نشاطی که با هر اسطوره تراژیک برانگیخته می‌شود، دارای همان سرچشمه‌ای است که حین شادی‌بخش ناموزنی در موسیقی دیونیزوسی، با شادی خاستگاهی‌اش که حتی در درد تجربه می‌شود، منبع مشترک موسیقی و اسطوره تراژیک است. آیا امکان ندارد که در این میان توانسته باشیم به کمک فراخوان رابطه موسیقایی ناموزنی، مسأله دشوار تأثیر تراژیک را آسانتر

کرده باشیم؟ زیرا اکنون می‌فهمیم که منظور از پروراندن آرزوی دیدن تراژدی و در عین حال اشتیاق فراتر رفتن از هر دیدنی، چه می‌تواند باشد؛ با اشاره به ناموزونی که به شکل هنرمندانه‌ای به کار برده می‌شود، باید با این گفته که آروزمند شنیدن و در عین حال مشتاق فراتر رفتن از هر شنیدنی هستیم، حالت مربوطه را مشخص کرده باشیم. کوشش برای رسیدن به بی‌نهایت، بال زدن اشتیاقی که عالی‌ترین لذت از ادراک روشن واقعیت را همراهی می‌کند، یادآور آن است که در هر دو حالت باید پدیده‌ای دیونیزوسی را بازشناسیم: بارها و بارها بنا شدن و نابودی بازیگوشانه جهان فرد را به صورت طغیان لذت‌خاستگاهی برایمان آشکار می‌کند. به این ترتیب است که هر اقلیت تاریک، نیروی جهان‌ساز را با کودکی در حال بازی مقایسه می‌کند که سنگ‌ریزه‌ها را اینجا و آنجا می‌گذارد و تپه‌های شنی می‌سازد تا دوباره آنها را ویران کند.

پس برای آنکه گنجایش دیونیزوسی قومی را درست تخمین بزنیم، باید نه تنها درباره موسیقی آنها، بلکه همچنین درباره اسطوره تراژیکشان که به همان اندازه ضروری است، به مثابه گواه ثانی این گنجایش، بیندیشیم. با در نظر داشتن این رابطه نزدیک موسیقی و اسطوره، باید فرض کنیم که انحطاط و تباهی یکی از آنها، زوال دیگری را دربر می‌گیرد، و این در صورتی است که تضعیف اسطوره به‌واقع بیانگر تضعیف گنجایش دیونیزوسی باشد. باری، با در نظر داشتن هر دو، افکندن نگاهی به تکامل خصلت آلمانی، دیگر نباید تردیدی برای ما باقی بگذارد. در اُپرا، درست همانند خصلت انتزاعی هستی بی‌اسطوره ما، در هنری که به سرگرمی صرف، انحطاط یافته، و همچنین در شیوه زیستی که با مفاهیم هدایت می‌شود، سرشت خوش‌بینی غیرهنرمندانه و تحلیل برنده سقراطی زندگی، خود را به‌ما نشان داده است. با این حال، با این نشانه‌ها آسایش یافتیم که روح آلمانی به‌هر حال هنوز در مفاکی دسترس‌ناپذیر آرمیده و خواب می‌بیند، دست نخورده و بکر، در کمال تندرستی، با ژرفنایی باشکوه و با نیروی دیونیزوسی، همچون پهلوانی در خواب فرورفته؛ و با شنیدن آواز دیونیزوس از این مفاک، پی می‌بریم که این پهلوان آلمانی هنوز در رؤیای اسطوره‌خاستگاهی دیونیزوسی و الهام‌های بصری جدی و

سعادت بخش به سر می برد. مادامی که روح آلمانی هنوز می تواند به روشنی آوازهای پرندگان را که از خانه گمشده اش سخن می گویند، درک کند. مگذارید کسی باور کند که خانه اسطوره ای خود را گم کرده است. روزی به دنبال خوابی شگرف، در کمال طراوت صبحگاهی، خود را بیدار خواهد یافت: سپس ازدها را خواهد کشت، کوتوله های شرور را نابود خواهد ساخت^۱، برون هیلده را بیدار خواهد کرد - و حتی نیزه ووثان نخواهد توانست حرکتش را سد کند!

دوستان، شما که به موسیقی دیونیزوسی باور دارید، همچنین می دانید که تراژدی چه معنایی برای ما دارد. در آنجا، با اسطوره تراژیک روبه رو هستیم که از نو از موسیقی زاده می شود - و در این اسطوره می توان به هر چیزی امید بست و دردناکترین چیزها را از یاد برد. با وجود این، آنچه که برای همه ما بیش از هر چیز دردناک است، زوال طولانی شده ای است که نابغه آلمانی، به دور از خانه و کاشانه اش، و در خدمت کوتوله های شرور، در آن زیسته است. کلام مرا درک می کنید - همان طور که در پایان، امیدهای مرا نیز درک خواهید کرد.

۲۵

موسیقی و اسطوره تراژیک به یک اندازه تجلیات گنجایش دیونیزوسی یک قوم، و از هم جدایی ناپذیرند^۲! هر دو از حوزه ای از هنر گرفته می شوند که فراسوی آپولونی قرار دارد؟ هر دو قلمرویی را دگرگون می سازند که در تارهای نشاط انگیزش،

۱. نتیجه در تعبیر هوشمندانه و جالب خود، در فصل مربوط به رایش تراژدی در آنگ آسان، در پایان بخش ۱ ادعا می کند که "کوتوله های شرور" (نگاه همچنین به متن) نمایانگر «کشبشهای مسیحی» هستند. این تصاویر مسلماً از اسطوره زیگفرد گرفته شده است. ما.

۲. شعر رزمی درباره واگنر، بدون توجه به مناسبت و بهنود، هندل و هایدن، و سایرین ادامه می یابد. ما.

ناموزونی و همچنین تصویر هراس‌انگیز جهان، با فریبندگی، رنگ می‌بازد! هر دو با نیش ناخشنودی بازی می‌کنند، به هنرهای جادویی بی‌اندازه قدرتمندشان اعتماد دارند؛ و به یاری این بازی، هر دو، هستی حتی "بدترین جهان" را ترجیح می‌کنند. به این ترتیب دیونیزوسی، در مقایسه با آپولونی، ظاهراً قدرت هنری پاک‌گوهر و فناپذیری است که نخست، کلی جهان پدیده‌ها را به هستی فرامی‌خواند - و تنها در میان این جهان است که توهم جدید تغییر شکل‌دهنده‌ای^۱، برای زنده نگاه داشتن جهان جاندار فردانیت لازم می‌شود.

اگر می‌توانستیم مجسم کنیم که ناموزونی قالبی بشری به‌خود بگیرد - و بشر چه چیز دیگری جز آن است؟ - برای آنکه این ناموزونی بتواند زندگی کند، به توهمی باشکوه نیاز می‌داشت که ناموزونی را با حجاب زیبایی بپوشاند. این هدف هنری راستین آپولون بود که تحت نامش تمامی آن توهمات بی‌شمار زیبایی نمود صرف را درک می‌کنیم، توهماتی که هر لحظه، به زندگی ارزش زیستن می‌بخشد و میل به ادامه زندگی را برمی‌انگیزاند تا لحظه بعدی تجربه شود.

از این بنیاد تمامی هستی - زمینه اصلی دیونیزوسی جهان - حتی یک ذره بیشتر هم نمی‌تواند وارد خود آگاهی فرد بشری شود و دوباره مغلوب این قدرت آپولونی تغییر شکل‌دهنده نشود. به این ترتیب، این دو انگیزش هنری باید قدرتهای خود را در تناسبی اکید، بنابه قانون عدالت ابدی، آشکار کنند. در جایی که قدرتهای دیونیزوسی با همان بی‌پروایی سر برمی‌آورند که امروز ما آنها را تجربه می‌کنیم، آپولون نیز باید از پیش و در حالی که در آبر پیچیده شده، در میان ما فرود آمده باشد؛ و نسل بعد احتمالاً سرشارترین تأثیرات زیبای آن را نظاره خواهد کرد.

این نکته را که چنین تأثیری باید ضروری باشد، همه باید بتوانند به یاری درک مستقیم [شهود] با اطمینان احساس کنند؛ به این شرط که حتی اگر شده در رؤیا، بازگشت به هستی باستانی یونان را حس کرده باشند. قدم زدن در زیر ردیف ستونهای بلند ایونی، نگرستن به افقی که با خطوط ناب و پاک گوهر مشخص شده،

۱. Verklärungsschein همچنین می‌تواند به معنای حالت تغییر شکل‌دهنده باشد... م.ا.

یافتن بازتاب‌های پیکر تغییر شکل یافته خود در مرمر درخشان کناری، و نظاره انسان‌های پیرامون که به شکلی تشریفاتی گام برمی‌دارند یا با ظرافت بسیار حرکت می‌کنند و با صداهایی هماهنگ و با زبانی موزون حرکات اشاره‌ای سخن می‌گویند - در سایه این جریان مداوم زیبایی، آیا نباید دست‌ان خود را به سوی آپولون بالا برد و اظهار دارد: «خوشبخت بادا مردم یونان! چه با عظمت باید باشد دیونیزوس در میان شما. اگر ایزد دِلوس (Delos) چنین جادویی را برای شفای جنون دیتیرامبی شما ضروری بدانند!»

یک آتنی کهن که با چشمانی والای ایسغولوس به انسانی می‌نگرد که در چنین حال و هوایی فرو رفته، ممکن است پاسخ دهد: «اما این را نیز بگو، ای بیگانه غریب: چه رنج‌ها که این قوم نبرده تا بتواند به این اندازه زیبا شود! اما اکنون به دنبال من بیایید تا شاهد یک تراژدی باشید، و همراه با من در معبد هر دو آلهیت، قربانی کنید!»