The Quarterly Journal of
Western Philosophy
Vol. 4, No. 2 (Issue 14), July 2025
Print ISSN: 2821-1146
Online ISSN: 2821-1154

Ontology as a Basic Approach in Nietzsche's Fundamental Musical Reading of Tragedy

Hadi Salari*

PhD in Philosophy of Art, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/25
Accepted:
2025/03/06

ABSTRACT

In this paper, we attempt to show that Nietzsche in his first work is an ontologist; therefore, his work on Tragedy is not only an investigation of Tragedy in Greece, but also his work is an ontology. He begins thinking in his first work with basic criticism of the entire history of metaphysics, as the permanence of presence. Therefore, first in this paper, we deal with the background of Nietzsche's thought and his transgression of it. Then we pose elements of Nietzsche's thought in Birth of Tragedy and attempt that clarify the path of ontology through musical confrontation based on Nietzsche's thought. His intention from the ontology is to again see life of human as a tragic life in which the human stands concerning a frightful and fearful abyss, and art as a saving and healing thing calls us to the will of life. The relation that existed in the Greek Tragedy was ontological life and was covered with the appearance of Socratic man.

Keywords: Tragedy, Dionysos, Apollo, Ontology, culture, music.

Cite this article: Salari, Hadi (2025). Ontology as a Basic Approach in Nietzsche's Fundamental Musical Reading of Tragedy. *The Quarterly Journal of Western Philosophy*. Vol. 4, No. 2, pp. 81-100.

DOI: 10.30479/wp.2025.21112.1122
© The Author(s).
Publisher: Imam Khomeini International University

* **E-mail:** salarihadisarv@gmail.com

Extended Abstract

Introduction

Greek culture has always influenced philosophers and artists; as the Middle Ages and the Modern Period are related to Greece, Nietzsche also started his thinking with Greek culture. We know that although the Middle Ages and the Modern period are related to Greek culture, each of them has issues, and in this sense, they are independent. At the beginning of his work, Nietzsche rereads the Greek tragedy, but this reading for him, as he says in the introduction of the second edition, is a profoundly personal question; at the same time, the issue is related to human culture and way of life.

Aesthetics

In the modern period, or more precisely in the 18th century, aesthetics began as a philosophical branch. It started with Baumgarten in the framework of Leibniz-Wolf philosophy; he sought to establish the science of sense, that is, the science of the connection between sense and beauty, which shows the concept of perfection of sense. Kant criticizes Baumgarten's approach in the Critique of Pure Reason (B35), and in the third critique, he seeks the a priori foundation of aesthetics. In general, aesthetics in Kant's philosophy is based on subjectivity. Nietzsche's thought is formed in such a context, but he overcomes this context.

Dionysos-Apollo

Aesthetics in the sense intended by Nietzsche, as he puts forward in the beginning of the book The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music, is related to the understanding of the connection between Dionysos and Apollo. Nietzsche adapts these two from the two deities of Greek mythology; these two deities, like two deities of art, are in parallel conflict and war, which finally became one and created a tragedy. Apollonian art is the embodiment of image, dream, and individuality, and Dionysian art is a symbol of intoxication and passion.

Lyrical poetry and its emergence from the spirit of music

This discussion is related to the formation process of tragedy; Nietzsche believes that the answer to this question can be obtained in the context of the ancient Greek world; by studying ancient Greek poetry, especially Archilochus, we understand that tragedy has roots in Lyrical poetry. According to the ancient poetic experience, Nietzsche shows that Lyrical poetry is rooted in a musical mood.

Tragedy as ontology

Nietzsche finally speaks of the death of tragedy, which occurs through Euripides and the appearance of Socratic man. His motivation for reinterpreting this situation is to think about the tragic life of man. Nietzsche's fundamental question in the book The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music is: What is Dionysos? For Nietzsche, Dionysos is the foundation of tragedy, and tragedy is related to the way of human life. In the Birth of Tragedy, Nietzsche criticizes the Socratic approach and thereby criticizes the history of metaphysics. Heidegger interprets Nietzsche in terms of the Greeks' view; they defined being as the permanence of presence, while Nietzsche criticizes the history of metaphysics from Socrates to Hegel and thus precedes Heidegger. By returning to the tragic approach and criticizing the metaphysical view, being is revealed as a fearful abyss; this frightful revelation of being is the encounter with the ontological abyss of Dionysos. The Greeks made this encounter bearable through Apollonian consciousness. Nietzsche's intention in rereading Greek tragedy is not simply to research tragedy as a subject for research, but to contemplate the possibility of tragic life as a way of human life. Such an encounter with being seems very frightening and difficult, but in

Nietzsche's view, what can make this encounter bearable is art. Based on such an ontology, art, as something that saves and soothes (heals), calls us to the will of life. Therefore, based on this ontology and the emphasis on artistic life and tragic life, life is like a work of art.

Refrencess

Burnham D. (2015) *The Nietzsche Dictionary*, Bloomsbury Publishers.

Burnham, D & Jesinghausen, M. (2010) *Nietzsche's the Birth of Tragedy*, Continuum.

Caygill, H. (1995) *A Kant Dictionary*, Blackwell.

Guyer, P. (2014) *A History of Modern Aesthetics*, Volume I, Cambridge University Press,

Heidegger, M. (1991) *Nietzsche*, translated from the German by Joan Stambaugh, David Farrell Krell & Frank A. Capuzzi , edited with Notes and an analysis by David Farrell Krell, Volume III: *The Will to Power as Knowledge and as Metaphysics*, Harper San Francisco.

Inwood, M. (2000) *A Heidegger Dictionary*, Blackwell.

Kant, I. (1983) *Critique of Pure Reason*, translated by M.S. Adib-Soltani, Tehran: Amir Kabir Publisher [in Persian].

Nietzsche, F. (1910) *The Joyful Wisdom*, translated by Thomas Common with poetry rendered by Paul V. Cohn & Maude D. Petre, Edinburgh: Darin Press.

Nietzsche, F. (1999) *The Birth of Tragedy and Other Writings*, translated by Ronald Speirs, edited by Raymond Geuss & Ronald Speirs, Cambridge University Press.

Ritter, Joachim & Others (2010) *Historical Philosophy Dictionary*, translated & edited by M. R. Beheshti & B. Pazuki, Tehran: Iranian Institute of Philosophy [in Persian].

Schopenhauer, A. (1958/ 1969) *The World as Will and Representation*, translated from the German by E. F. J. Payne, Volume II, New York: Dover Publications.

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

فصلنامه علمی
فلسفه غرب
سال چهارم، شماره دوم (پیاپی ۱۴)، تابستان ۱۴۰۴
شاپا چاپی: ۱۱۶۴_۲۸۲۱
شاپا الکترونیک: ۱۱۵۴_۲۸۲۱

هستی‌شناسی: رهیافتی اساسی در خوانش بنیادی‌ـموسیقایی نیچه از تراژدی

هادی سالاری*

دانش‌آموخته دکتری فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱٤۰۳/۸/٤

پذیرش:
۱٤۰۳/۱۲/۱٦

چکیده

کوشش ما در این مقاله نشان دادن این امر است که نیچه چگونه از نخستین کار خود در مقام هستی‌شناس است و ازاین‌رو کار او درباره تراژدی، صرفاً پژوهشی در باب تراژدی یونان نیست، بلکه یک هستی‌شناسی است؛ و اینکه او از همان ابتدای کار خود، به‌نحو بنیادی تمام تاریخ متافیزیک در باب هستی را چونان ثبات حضور، نقد می‌کند. در این مقاله نخست به زمینه‌های اندیشه او و نیز فراروی او از آنها می‌پردازیم و سپس با مطرح کردن عناصر اندیشه او در زایش تراژدی، اندکی مسیر این هستی‌شناسی از طریق مواجهه موسیقایی مورد نظر او را آشکار می‌نماییم. قصد او از چنین هستی‌شناسی‌ای، اندیشیدن به امکان زیست دوباره انسان چونان زیست تراژیک است که در آن انسان در نسبت مغاک هولناک و هراسناک هستی ایستاده است و هنر همچون امری نجات‌بخش و شفادهنده (تسکین‌دهنده)، او را به خواست زندگی فرامی‌خواند؛ نسبتی که در تراژدی یونان به‌مثابه زیستی هستی‌شناختی وجود داشت و با ظهور انسان سقراطی، پوشیده گشت.

کلمات کلیدی: تراژدی، دیونوسوس، آپولون، هستی‌شناسی، فرهنگ، موسیقی.

استناد: سالاری، هادی (۱۴۰۴). «هستی‌شناسی: رهیافتی اساسی در خوانش بنیادی‌ـموسیقایی نیچه از تراژدی». *فصلنامه علمی فلسفه غرب*. سال چهارم، شماره دوم (پیاپی ۱۴)، ص ۱۰۰_۸۱.

DOI: 10.30479/wp.2025.21112.1122

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) حق مؤلف © نویسندگان.

* نشانی پست الکترونیک: salarihadisarv@gmail.com

مقدمه

یونان در نظر فیلسوفان و هنرمندان و دیگر اندیشمندان، همواره مورد توجه بوده، ازاین‌رو همچون امری مؤثر، محل تأمل و بحث قرار گرفته است؛ حتی هنگامی که منشأ بودن آن مورد غفلت قرار گرفته، اثرات آن با اندکی تأمل پیدا و هویدا می‌شود. یکی از مقومات دوره جدید نیز توجه و بازگشت به فهم و نگاه یونانی به هستی است. همانطور که قرون وسطی در نسبتی که تفکر مسیحی با یونان داشت، مسیر و مسائل خود را داشت، دوره جدید نیز اساساً روند و فرایند خود را در پرتو نگاه سوبژکتیو بنیاد نهاد. بازگشتی دیگر به یونان در اندیشه نیچه اتفاق افتاد و آن از طریق بازخوانی تراژدی یونان صورت گرفت. برای نیچه اما اهمیت این امر پاسخ به کدام نیاز و پرسش است؟ پرسش و نیازی که نیچه در ابتدای مقدمه بر ویراست دوم *زایش تراژدی*[1]، آن را پرسشی عمیقاً شخصی (a profoundly personal one) می‌داند و در عین حال برای او مسئله‌ای مربوط به فرهنگ و نحوه زیست انسان است. به‌عبارتی، می‌توان گفت این امر (از منظر این مقاله) به‌مثابه امری هستی‌شناختی قابل فهم است.

مسئله این مقاله نحوه خوانش نیچه از تراژدی یونان است و پرسش اصلی نیز مشخصاً از مقصد و مقصودی است که نیچه از چنین خوانشی در نظر دارد. ما برای ورود به این بحث و فهم عناصر خوانش نیچه از تراژدی، نیازمند آنیم که نخست به پیش‌زمینه‌های فکری‌ـفرهنگی او بپردازیم؛ اینکه نیچه تا چه حد از فضای زیباشناسی دوره جدید متأثر است؟ آیا او از این فضا فراتر می‌رود؟ یا اینکه تا کجا با عوامل مؤثری چون اندیشه شوپنهاور و واگنر، همراهی می‌کند؟ جدایی اندیشه او از عوامل مؤخر، او را به کدام سو هدایت می‌کند؟ بر این اساس، نخست به‌طور مختصر به شکل‌گیری زیباشناسی به‌عنوان یکی از مقومات دوره جدید اشاره‌ای می‌کنیم و همچنین ملاحظه‌ای اجمالی به زمینه دیگر اندیشه نیچه، یعنی بحث بدبینی و مسئله فرهنگ خواهیم داشت و سپس به عناصر خوانش نیچه از تراژدی یونان در راستای مقصد و مقصودی که او دارد، خواهیم پرداخت.

زیباشناسی (استتیک)

نیچه در بند نخست *زایش تراژدی* بحث خود را از دوگانه دیونوسوس‌ـآپولون (Dionysos-Apollo) آغاز می‌کند. او معتقد است از طریق فهمی بی‌واسطه (anschauung) درمی‌یابیم که تکامل پیوسته هنر، به این دوگانه وابسته است. او مدعی است که اگر این امر را دریابیم، آنگاه «بطور قابل ملاحظه‌ای در علم زیباشناسی پیشرفت کرده‌ایم» (Nietzsche, 1999: 14). وی در اینجا از علم زیباشناسی (science of aesthetics) سخن می‌گوید اما آیا به‌واقع منظور نیچه از علم (دانش) زیباشناسی، همان استتیکی است که در دوره مدرن آغاز شده است؟ اگر این‌گونه نیست، ما چگونه این امر را در چارچوب اندیشه نیچه (دست‌کم در مسیر بحث این مقاله) می‌توانیم بفهمیم؟ برای این امر نیازمند آنیم که به‌نحو اجمالی به شکل‌گیری استتیک مدرن و روند آن اشاره کنیم.

به‌طور معمول، سابقه شکل‌گیری استتیک به تلاشی که بوم گارتن وجهه همت خود قرار داد، برمی‌گردد.[۲] از دیرباز و از زمان آغاز متافیزیک، چنانکه در تلقی افلاطون رقم خورد، حس و امر محسوس جایگاهی فرودست داشت. اگرچه شاگرد او ارسطو در اشکال مشهور خود، یعنی خوریسموس، جایگاه اعلای حقایق را به مرتبه فروتری تنزل داد، اما همچنان ساحت امر عقلانی معیار دانش بود و امر محسوس و حس در موضع فرودست و در بهترین حالت، مقدمه‌ای برای امر عقلانی بود. باید گفت aesthetic برآمده از aithesis یونانی، مربوط به امر حسی است. همان‌طور که کانت aesthetic را به قوه لذت و الم مرتبط کرد، پیش از او افلاطون aithesis را به لذت و الم مربوط دانست (Caygill, 1995: 53). ازاین‌رو تلاش بوم گارتن معطوف به برپایی یک علم حس است.

البته باید یادآور شد که اگرچه او «این اصطلاح یونانی را دوباره رواج داد [اما] یکسان گرفتن هنر و دانش محسوس، پیشینه کلاسیک ندارد» (Ibid). به‌همین سان، بحث کانت در نقد سوم و ارتباط مطرح شده در *تیمائوس* افلاطون را نمی‌توان به یک معنا فهمید. زمینه بحث بوم گارتن در این‌باره، فلسفه لایب‌نیتس‌ـولف است که از این منظر، همچون سابقه طولانی آن، حس و امر محسوس ساحت فرودین امر عقلانی است و تلاش بوم گارتن معطوف به فراهم کردن و به سامان کردن شرایط شناخت حسی است. او در صدد است «شناختی محسوس از کمال (perfection) که خوشایند است را اضافه کند» (Guyer, 2014: 326). از این منظر، زیبایی به کمال پیوند می‌خورد؛ بدین معنی که «زیبایی کمالی است [که] از طریق حواس دریافت شده، به جای اینکه از طریق عقل محض» (Guyer, 2014: 326).

بنابراین بوم گارتن در پی بر پایی دانش محسوس به‌مثابه دانش زیبا (استتیک) است؛ بنابراین «با طرح دانش استتیک، شناخت حسی غیرقابل تحویل به منطق را وارد نظام فلسفه کرد» (ریتر، ۱۳۸۹: ۴۴). اگرچه این شناخت از نظر بوم گارتن ممکن است، اما همچنان ذیل امر عقلانی قرار دارد. درواقع «ادراک حسی و احساس تحت راهبری عقل و فاهمه‌اند (عقل و فاهمه... راهبر تمام شناخت‌های زیبا هستند)» (همانجا). در این صورت، شناخت زیبا به‌مثابه کمال، با حس پیوند می‌خورد، ازاین‌روست که اصطلاح aesthetic گویای طنین همزمان این دو وجه است. هنگامی‌که این طنین دو گانه معنای استتیک در حال تثبیت خود بود، کانت در پا نوشت بخشی از *نقد عقل محض* بدان واکنش نشان داد. او ضمن اشاره به طنین دوگانه معنای Ästhetik در آلمان آن زمان، به نقد آن به‌مثابه یک علم مربوط به تجربه می‌پردازد و می‌نویسد:

> در اینجا یک امید واهی در بن قرار دارد که آناکاو برجسته، باوم گارتن بانی آن است، و آن امید این‌است که داوری سنجشگرانه آنچه زیباست تحت اصل‌های خرد آورده شود و قاعده‌های زیبایی به حد دانش ارتقا یابد. ولی این تلاش، بیهوده است، زیرا چنین قاعده‌ها یا سنجیدارها در

> «اولین» سرچشمه‌های خود، صرفاً آروینی (تجربی)اند و بنابراین هرگز نمی‌توانند به‌مثابه قانون‌های «معین» پرتوم (پیشین) عمل کنند، که داوری پسند (Geschmacksurteil/ judgment of taste) ما باید خود را بر پایه آنها تنظیم کنند. (کانت: ۱۳۶۲: B 35)

کانت در ادامه کار خود، در نقد سوم، در جستجوی بنیاد پیشین استتیک است. او استتیک را به‌مثابه علم، مورد نظر قرار نمی‌دهد، علمی که کار آن به نحو قوام‌بخش، معرفت به‌بار می‌آورد. باید تأکید کرد که آنچه در اینجا کانت از معرفت و علم مورد نظر دارد، معرفت و علم ابژکتیو است؛ یعنی آنچه در *نقد عقل محض* مبانی آن را اندیشیده است. اما به‌هر روی، به‌نحوی استتیک در نظام کامل اندیشه کانت، به‌مثابه نظام کامل دانش، قابل فهم است؛ اگرچه همان‌طور که اشاره شد، دانشی نیست که بیانگر معرفتی ابژکتیو است. استتیک در فلسفه کانت، یعنی در نظام کامل فلسفه‌اش، بر مبنای نقطه مرکزی قوه حکم، یعنی غایت‌مندی فهمیده می‌شود. ما در اینجا قصد نداریم مفصل به این بحث بپردازیم؛ غرض فهم و شکل‌گیری استتیک یکی از عناصر مهم دوره مدرن است، در جهت این امر که نیچه تا چه حد در این فضا قرار داشته است؟ ازاین‌رو می‌توان گفت کار کانت به این امر منجر شد که استتیک در دوره مدرن بر بنیاد سوبژکتیویته شکل گرفت و این شکل‌گیری منجر به مناقشات فراوانی بعد از وی گردید. به تعبیر دیگر، این بنیادگذاری اندیشه تمام اندیشمندان پس از کانت را در این‌باره به خود معطوف داشته است. شلینگ، شیلر، هگل و شوپنهاور از جمله کسانی هستند که ناظر به این بنیادگذاری و البته در جهت بحث خود، به این امر پرداخته‌اند. همچنان‌که می‌دانیم، بازار این مباحث تا روزگار کنونی نیز پر رونق بوده است.

غرض اینکه، نیچه نیز در متن و بطن این مباحث اندیشه‌اش بالیدن آغاز گرفت و شکل‌گیری این فضا به‌ویژه به تأثیرات اندیشه کانت برمی‌گردد؛ چنانکه کایگیل نیز تصریح می‌کند: «تقریباً نیم قرن بعد از هگل، نیچه جوان از مطالعه نقد سوم با برنامه‌ای برای نوسازی فرهنگی فارغ شد که در آن ما [انسان] بالاترین جایگاه را در اهمیت‌مان در مقام کارهای هنری داریم» (Caygill, 1995: 56). نیچه اگرچه در این بستر اندیشه‌اش آغاز شد، اما به فراروی از آن اندیشید و کوشش خود را از طریق بازخوانی تراژدی یونانی در مسیری متفاوت قرار داد.

شوپنهاور، واگنر، بدبینی و مسئله فرهنگ

یکی از ایده‌های بنیادی رنسانس ایده پیشرفت بود. اصحاب دوره جدید خوشبینی و شادمانی از این امر را می‌فهمیدند که به‌تدریج دوره‌ای را تجربه می‌کنند که گذار از تاریکی (Dark ages) به‌سوی روشنایی است. به‌تدریج این احساس شادمانه از تصور یک اوتوپیا یا آرمان‌شهر در حال شکل گرفتن بود؛ آرمان‌شهری که انسان معیار آن است. وجوه این آرمان‌شهر در قرن هجدهم پررونق‌تر از پیش در فلسفه،

در علم و در هنر درخشید. یکی از مهم‌ترین چهره‌های فلسفه در قرن هجدهم که به‌طور بنیادی این تلقی را صورت‌بندی کرد، کانت بود و در ادامه در اواخر قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم، فیلسوفانی چون فیشته، شلینگ و هگل با تأکید بر مفهوم مطلق و بر مبنای فلسفه کانت با صورت‌بندی دیگر این مسیر را ادامه دادند. از سوی دیگر، توجه به فرهنگ‌های دیگر در این زمان رونق گرفته بود. یکی شاید به‌دلیل اینکه مدرنیته همه فرهنگ‌های دیگر را نسبت به خود، مقدمه و چیزی مربوط به گذشته تلقی می‌کرد (و بنابراین باید آن مقدمه شناخته می‌شد). به‌طور خاص این تلقی در هگل خیلی بارز و برجسته بود. دیگر اینکه توجه به فرهنگ‌های دیگر به‌طور کلی به‌ویژه شرق حاصل توجه رمانتیک‌ها بود.

غرض از مطرح کردن این، پس‌زمینه شکل‌گیری تفکر شوپنهاور است که به‌عنوان یکی از زمینه‌های اندیشه نیچه مطرح است. شوپنهاور در این پس‌زمینه، در واکنشی که به ایدئالیسم پساکانتی داشت، اندیشه خود را از سویی بر مبنای فلسفه کانت و از سویی دیگر، تحت تأثیر اندیشه‌های هندی صورت‌بندی کرد. در فلسفه او از جهتی که به کانت نزدیک است، نخست فهم جهان همچون یک تصور با تأکید بر فهم شأن پدیداری جهان شکل می‌گیرد. او در ابتدای کار اصلی خود، *جهان همچون اراده و تصور*، می‌گوید: «جهان تصور من است» (Schopenhauer, 1969: 3). می‌دانیم شوپنهاور اصل دلیل کافی با صور چهارگانه آن را نیز ناظر به جهان پدیداری و تصوری که مبنای فهم و معرفت ماست، مطرح می‌کند. از سوی دیگر، او قائل به اراده است و این در نظر شوپنهاور از طریق توجه به جسم فرد مدرک یا سوژه شناسنده فهمیده می‌شود که علاوه بر اینکه به‌عنوان تصور به ما داده می‌شود، «همچنین به‌طریقی کاملاً متفاوت داده می‌شود، یعنی همچون چیزی که بی‌واسطه برای هر کسی شناخته می‌شود و با واژه اراده (خواست) مشخص می‌گردد» (Ibid, 100).

مسئله ما در اینجا توضیح اندیشه شوپنهاور نیست، بلکه آنچه در اینجا مورد نظر است فضای اندیشه اوست به‌مثابه بستری که اندیشه نیچه بدان توجه داشته است. ازاین‌رو بطور کلی می‌توان گفت شوپنهاور با توجه به عناصر پیش‌گفته و همچنین تأثیر اندیشه هندی، به‌ویژه بودا، بر اندیشه‌اش، بیانگر رنج و ملالی است که حاصل کوشش کورکورانه اراده در جهان است. در نظر او «هر چیزی در زندگی بیانگر این است که شادی زمینی مقدر است تا بیهوده یا همچون یک وهم (فریب/ illusion) شناخته شود» (Idem, 1958: 573). بر همین سیاق، می‌توان که ماحصل اندیشه شوپنهاور درنهایت و در کل فلسفه‌اش، با توجه به اشاراتی که شد، بیانگر بدبینی به زندگی و هستی است.

واگنر نیز ناظر به‌اندیشه شوپنهاور و نقشی که او برای هنر، به‌ویژه موسیقی قائل بود، اندیشه‌های خود را پی می‌گیرد. واگنر با تمرکز بر موسیقی به‌مثابه عنصری اساسی و جایگاهی ویژه که در تبیین اندیشه خود برای آن قائل است، در تعمیمی فراگیرتر، هنر (با تأکید بر تراژدی یونان) را به‌مثابه امری اجتماعی و مؤثر در نظام بشری توصیف می‌کند. او

> چشم انتظار تجدید هنر از طریق انقلابی در بشریت است؛ انتظاری که امروزه همان‌قدر مورد توجه فراوان است که دیر زمانی مورد مناقشه بود؛ «آینده هنر» در «هماهنگی با پیشرفت نسل بشر به‌سوی آزادی واقعی» قرار دارد. غایت مشترک هنر و «جنبش اجتماعی»، «انسانی قوی و زیباست». «انقلاب به او قدرت و هنر به او زیبایی می‌بخشد». (ریتر، ۱۳۸۹: ۱۲۶)

زمینه اجتماعی مورد اشاره در اندیشه واگنر و نسبتی که اندیشه‌های نیچه، در مواجهه مستقیم با آن مورد تفسیر قرار گرفته، سبب شده است بعضی زمینه اجتماعی‌ای را مورد تأکید قرار دهند که اندیشه نیچه مستقیماً و در واکنش به این زمینه‌های اجتماعی، به بیان درآمده است. به عبارت دیگر، نیچه خود را در جبهه مشترک با واگنر می‌داند که در پیکاری فرهنگی، در پی پاسخ‌گویی به وضعیت فرهنگی‌ـسیاسی آن روزگار آلمان است. درواقع بر این نکته تأکید می‌شود که «این پیکار، نقطه کانونی (مرکزی) این کتاب [*زایش تراژدی*] است. این پیکار برای انقلاب فرهنگی درون آلمان (یا به‌طور عمومی‌تر، درون فرهنگ اروپایی) است» (Jesinghousen, 2010: 25 Burnham &).

این امر ناظر به تلاش اوتو فون بیسمارک (Otto von Bismark) است که در آن زمان کوشش او معطوف به یکپارچگی آلمان یا آلمان متحد و امپراطوری آلمان بود. از این منظر، تلاش نیچه پاسخ‌گویی فرهنگی به این امر است. او «تلاش می‌کند به طور فرهنگی درباره آنچه این کشور جدید باید باشد، وارد گفتگو شود، به‌ویژه [اینکه] می‌کوشد آن را به ورای آنچه او آن را همچون یک ملی‌گرایی و نظامی‌گرایی زمخت نمایان شده در [حکومت] بیسمارک می‌فهمید، هدایت کند» (Ibid).

به هر حال، این رویکرد نمی‌تواند تماماً بر خطا باشد، چراکه انسان اساساً به‌مثابه یک موجود اجتماعی زندگی می‌کند و موجودی در خلأ نیست، بلکه در یک فرهنگ و سنت و تاریخ برآمده است و هر واکنش او در جریان اجتماعی و فرهنگی صورت می‌گیرد. اما پرسش این‌است که آیا نیچه برای این منظور از آنچه فرهنگ نامیده می‌شود، می‌اندیشد؟ یا در سطح ژرف‌تر و بنیادی‌تر، یعنی آنچه کارویژه اندیشه فلسفی (متفکرانه) و در لایه ژرف‌تر است؟ به عبارتی، اندیشیدن در باب امکان آنچه فرهنگ نامیده می‌شود؛ یعنی در وضعی هستی-شناسانه، همان چیزی که این مقاله در پی آن است، و آن فهم این لایه بنیادی اندیشه نیچه است.

کوشش این مقاله تأمل در اندیشه نیچه به‌مثابه هستی‌شناسی در باب امکان زیستی فرهنگی چونان زیستی تراژیک است. چنین نگاهی به *زایش تراژدی* مدعی است که بر عنصر دیونوسوسی به‌مثابه رویکردی هستی‌شناختی تأکید کند، همان‌طور که نیچه در مقدمه بر ویراست جدید *زایش تراژدی*، این عنصر را برجسته می‌کند. او در نگاهی انتقادی مضمون قابل دفاع کتاب را از دل بیانات شوپنهاوری‌ـواگنری و کانتی بیرون می‌کشد و از این طریق عنصر اساسی در تفکرات بعدی او نیز نمایان می‌شود. نیچه در آنجا می‌نویسد:

> اکنون بسیار زیاد افسوس می‌خورم در آن زمان دلیری (یا جسارت) به خرج ندادم تا زبان بسیار خاص خود را برای چنین دیدگاه‌های شخصی و اعمال جسورانه میسر سازم. در عوض کوشیدم تا ارزیابی‌های نو و ناآشنا را در صورت‌بندی شوپنهاور و کانتی بیان کنم؛ چیزهایی که به‌نحو بنیادی با روح و ذائقه کانت و شوپنهاور در تقابل بودند. (Nietzsche, 1999: 10)

نیچه در مقدمه انتقادی خود تلاش می‌کند مضامین اصلی کار خود را بازشناسی کند که همچنان زنده و قابل دفاع‌اند؛ مضامینی که می‌توانند مورد بازکاوی قرار گیرند، اما دیگر نه در بیان شوپنهاوری‌ـواگنری یا کانتی. در واقع تلاش ما در این مجال و مقال، کوتاه‌اندیشیدن درباره امر دیونوسوسی و مواجهه‌ای است که نیچه (ورای بیان شوپنهاوری وکانتی) در آغاز کار خود داشته؛ به عبارتی دیگر، نزدیک شدن به‌اندیشه امر دیونوسوسی، آنچنان‌که او اشاره می‌کند که «[در آن زمان] دیونوسوس چقدر متفاوت با من سخن گفت» (Ibid).

دوگانه دیونوسوس‌ـآپولون[۳]

نیچه تکامل پیوسته هنر را به فهم دوگانه دیونوسوس‌ـآپولون مرتبط دانسته است. او می‌گوید: «ما این دو نام را از یونانیان اقتباس کرده‌ایم که رازهای ژرف دیدگاهشان درباره هنر را بی‌تردید با بینش نه با مفاهیم فقط از طریق پیکره‌های زنده نافذ خدایانشان آشکار می‌کنند» (Ibid, 14). این دو خدا (Deity) در مقام دو خدای هنر، به‌موازات هم و در تعارض و هماوردی مدام قرار دارند و در این هماوردی و برانگیختن مدام یکدیگر، نهایتاً بر اثر اراده یونانی در یک یگانگی (آمیزش)، تراژدی را سبب شدند. نیچه برای اینکه ظهور تراژدی را روشن‌تر بیان کند، به توضیح این‌دو جهان متمایز هنر به‌مثابه دو نماد رؤیا (dream) و مستی (intoxication) ـچونان دو پدیدار زیست‌شناختی‌ـ می‌پردازد. هنر آپولونی مظهر رؤیا و خواب، نمود و فردیت است. هنر آپولونی مربوط به تصویر است «[هنر] آپولونی منشأ صورت‌های فرهنگی‌ای است که زیبایی و روشنی صورت را مورد تأکید قرار می‌دهند (مثل شعر حماسی، معماری و مجسمه‌سازی)» (Burnham, 2015: 24). خدای آپولونی منشأ جهان هنر آپولونی است. در نظر نیچه، این جهان همچون جهان نمود است. این نمود همچون پرده‌ای است که هولناکی هستی را می‌پوشاند. هنر آپولونی به‌مثابه هنر تصویرگر، مربوط به جهان رؤیاست. درواقع «هر انسانی به‌طور کامل هنرمند است، هنگامی‌که جهان‌های رؤیا (خواب) را می‌آفریند و نمود دلپذیر رؤیا پیش‌شرط تمامی هنرهای تصویرـساخت (image-making) است» (Nietzsche, 1999: 15). در نظر نیچه فهم همه امور همچون یک نمود، در یک حساسیت هنری (artistic sensibility) قابل درک‌تر است. همان‌طور که اشاره می‌کند، در نظر شوپنهاور نیز توانایی فلسفی یک شخص در این‌است که همه امور را گاهی همچون تصاویری

مربوط به رؤیا و خواب یا خواب‌ـتصویرها (dream-images) بفهمد. نیچه با توجه به ریشه‌شناسی نام آپولون، به‌معنای روشنی یعنی خدای روشنی (luminous/ der scheinende) و نور (light)، معتقد است «او همچنین حکمران نمودهای دلپذیر است که به‌واسطه دنیای خیال درونساخته شده‌اند» (Ibid, 16). بنابراین، جهان آپولونی به‌مثابه جهان رؤیا در مقام هنر آپولونی بنیاد هنرهای تصویری است.

در برابر جهان هنر آپولونی، جهان هنر دیونوسوسی قرار دارد. جهان هنر دیونوسوسی جهان شور و سرمستی است. در نظر نیچه دو سمبل فراخوان انسان به جهان دیونوسوس (مستی و بیخودی) است: یکی آغاز نوبهار (The dive of spring) و دو دیگر، نوشیدن شراب مستی‌آور (narcotic drink). این هر دو و «تأثیراتشان در پیکره دیونوسوس [به‌صورت] نمادین پرداخت شده» (Ibid, 120). قدرت امر دیونوسوسی نه فقط به‌مثابه مستی و شوریدگی، بلکه چونان نیروی مهارناپذیر در بن طبیعت است؛ نیرویی که قدرت شکوفایی را در پیوند قدرت برهم‌زنندگی همه مرزهای محدودیت دارد. «دیونوسوس دوباره پیوستگی (bond) طبیعی میان انسان‌ها را برقرار می‌کند» (Burnham & Jesinghousen, 2010: 43).

امر دیونوسوسی همچون نیرویی طوفانی، گویی هنر را متبلور می‌سازد؛ چنانکه انسان در نسبت امر دیونوسوسی دیگر هنرمند نیست، بلکه تبلور امر دیونوسوسی است و خود در مقام اثر هنری قرار دارد. دیونوسوس همچون نیرویی طوفانی در دل طبیعت، انسان را شکل می‌دهد؛ «انسانی که دیونوسوس هنرمند شکل بخشیده است، در همان نسبتی با طبیعت قرار دارد که پیکره‌ای با هنرمند آپولونی» (Nietzsche, 1999: 121). هنر دیونوسوسی آمیزه‌ای از مستی و روشن روانی (سرخوشی/ clear-mindedness)[۴] یا حالتی از وجد (خلسه/ state of ecstasy) است.

در نظر نیچه جهان هنر دیونوسوسی از طریق هنر موسیقی قابل فهم است. به عبارت دیگر، موسیقی، هنر دیونوسوسی است؛ یعنی هنری که نماد هنر بی‌تصویر است، آن هنری که هولناکی امر دیونوسوسی را می‌نمایاند. اگرچه همان‌طور که نیچه اشاره می‌کند، یونانیان پیش‌تر موسیقی را هنری آپولونی می‌پنداشتند، اما تلقی آنان از موسیقی ناظر است به ریتمی موج‌وار (wave-like) که آن نیز با قدرتی تصویر‌ـساخت (ویژگی هنر آپولونی) در خدمت حالات آپولونی است. این امر به‌منزله بی‌توجهی به عنصر اساسی هر نوع موسیقی، یا به‌عبارتی مطلق موسیقی و در اینجا، موسیقی دیونوسوسی است و آن عنصر «قدرت صدای موسیقایی [است] که ما را با هسته (core) و جهان کاملاً بی‌مانند هارمونی به لرزه درمی‌آورد» (Ibid, 122). این نشان‌دهنده توانایی بیانگر موسیقی دیونوسوسی است برای مواجهه با آن امری که هیچ چیز توان به بیان درآوردن آن را از طریق مواجهه با آن ندارد و این تنها ویژگی هنر موسیقی است.

شعر غنایی و ظهور آن از دل موسیقی

نیچه با شرح و توصیف خود و بررسی دو جهان (از طریق وصف دو وجه زیست‌شناختی مستی و

رؤیا) به هنر دیونوسوسی و آپولونی پرداخت، برای اینکه سویه‌های شکل‌گیری تراژدی نمایان گردند و روشن شود ما از چه طریق با امر دیونوسوسی مواجه می‌شویم، تا بتوانیم از طریق آن به امکان تراژدی یونانی بیندیشیم؛ و آن امر چیزی نیست مگر مواجهه موسیقایی با امر دیونوسوسی. در این صورت، ما می‌توانیم از این طریق به امکان این آمیزش یا یگانگی رازآمیز (mysterious unity) بیندیشیم. اما مسئله‌ای وجود دارد و آن اینکه نمی‌توان دفعتاً به این امر پرداخت که چگونه تراژدی شکل گرفته است، بلکه باید نخست از ریشه‌های شکل‌گیری آن پرسش کرد. همان‌طور که نیچه اشاره می‌کند، پاسخ این پرسش در زمینه جهان کهن یونانی نمایان است و آن رجوع به هُمر (Homer) و آرخیلوخُس (Archilochus) در مقام نیاکان شعر یونانی است. برای اینکه نشان داده شود که «تراژدی یونانی در شعر غنایی منشأ دارد [و شعر] غنایی یونانی همچون گونه ادبی به‌واسطه آرخیلوخُس بنا شده است» (Silk & Stern, 1981: 67). بنابراین می‌نماید که آرخیلوخُس از طریق تجربه شخصی یا ذهنیت (subjectivity) خود و مواجهه مستقیم خود، ما را به گذرگاه امر دیونوسوسی هدایت می‌کند. آرخیلوخُس «همواره از من سخن می‌گوید، کسی که در حضور ما گام کروماتیک[5] کامل هیجانات و خواست‌هایش را می‌سراید» (Nietzsche, 1999: 29).

البته باید تأکید شود که این من و وجه شخصی به‌مثابه ذهنیت به‌معنای محدودی که همواره از آن به ذهن متبادر می‌شود، نیست، بلکه تجربه مواجهه موسیقایی با امر دیونوسوسی و هولناک هستی است. نیچه با بیان تجربه شاعرانه شیلر، تلاش می‌کند این معنا را روشن‌تر سازد. درواقع شیلر بر این تجربه شاعرانه چنین «اقرار می‌کند که او در حالت مقدماتی ذهنی کنش نوشتن شعر [یعنی] آنچه او پیش‌تر و درون خودش داشته، بیان رشته‌ای از تصاویر با اندیشه‌های سامان‌یافته‌اش در تسلسلی علی نبوده، بلکه بیشتر حالی موسیقایی (musical mood) بوده» (Ibid, 29). در نظر نیچه در کل فضای شعر غنایی یونان باستان، هویت واحد شاعر غنایی و موسیقیدان امری طبیعی و بدیهی قلمداد می‌شده است و این تأکید مکرر نیچه بر مواجهه موسیقایی به‌مثابه امکان شعر غنایی و از طریق تراژدی است و البته امری شخصی و ذهنی به معنای محدود آن نیست، بلکه چنانکه نیچه بیان می‌کند، شاعر غنایی در مقام هنرمند دیونوسوسی با درد و تناقض (contradiction) یگانگی نخستین (primordial unity) پیوند می‌یابد و از این طریق با مغاک هستی مرتبط می‌شود و به بازتولید موسیقایی آن می‌پردازد. همچنین این بازتولید موسیقایی تحت تأثیر رؤیای آپولونی برایش چونان رؤیا‌ـتصویری نمادین پدیدار می‌شود. به این ترتیب،

> این هنرمند پیش‌تر از ذهنیت [شخصی] خود در فرآیند دیونوسوسی دست برداشته است. تصویری که اکنون یگانگی او را با قلب جهان را به نمایش می‌گذارد، چشم‌اندازی رؤیایی [خواب‌وار] است که بیانی حسی با تناقض و درد نخستین را تنها با شهوت نخستین برای [آن] و لذت در نمایش (semblance) [آن]، ارائه می‌دهد. بنابراین، من شاعر غنایی از ژرف‌ترین مغاک هستی می‌خروشد (sounds out). (Ibid, 30)

نیچه بحث خود را پی می‌گیرد و بر اهمیت وجه موسیقایی و دیونوسوسی ترانه‌های محلی (folk song) (از طریق آرخیلوخُس) و جایگاه و عنصر موسیقایی آن تأکید می‌کند. در نظر نیچه این بیانگر جایگاه بنیادی موسیقی به‌مثابه امکان شعر غنایی و در اینجا، ترانه محلی است. از این منظر نیچه تأکید می‌کند که «ملودی شعر را متولد می‌کند» (Ibid, 33). او همچنین از همسرایان (Chorus) به‌مثابه یکی دیگر از سرچشمه‌های ظهور تراژدی سخن می‌گوید. به عبارت دیگر، تراژدی از میان همسرایان نمایان شده است. نیچه ضمن این بحث، نقد خود را به خوانش‌های اخلاقی‌ـسیاسی این موضوع مطرح می‌کند؛ آنان که تلاش دارند همسرایان را به جلوه‌ای از روحیه دموکراتیک آتنیان در مواجهه با مسائل اجتماعی یا به تماشاگر ایده‌آل (Ideal (idealich) spectator) فرو کاهند. نیچه با تأکید بر همسرایان و ساتیرها، یعنی دسته همسرایان به‌مثابه منبع دیگر تراژدی، بر عنصر موسیقایی و از این طریق، بر وضع هستی‌شناختی *زایش تراژدی* و جایگاه شفا هنده (تسکین‌دهنده) و نجات‌بخش هنر تأکید می‌کند؛ چراکه «تنها هنر می‌تواند افکار پس‌زننده درباره طبیعت (ماهیت) دهشتناک یا بی‌معنی وجود را به‌سوی تصوراتی که با آن بتوان زیست را دوباره برگرداند» سوق دهد (Ibid, 40).

تراژدی به‌مثابه هستی‌شناسی

همانطور که پیش‌تر اشاره شد، نیچه در مقدمه بازنگرانه خود بر ویراست جدید *زایش تراژدی*، از مضمون اصلی کتابش دفاع می‌کند که آن مضمون اصلی، دیونوسوس است. نیچه بر آن است که در آنجا حداقل در مقام یک فیلولوژیست می‌توانست به این کار بپردازد یا فراتر از آن، می‌توانست آن را همچون یک شعر بسراید. اما به هر حال، برای او یک مسئله بنیادی وجود دارد که با هر بیانی، این مسئله همچنان پرسش اصلی و مسئله بنیادی است. او افسوس می‌خورد که چرا نتوانسته بیانی در خور آن به‌کار بندد. اما به هر روی، این از اهمیت مسئله و پرسش اصلی او نمی‌کاهد و همچنین تلاش برای پاسخ به آن پرسش که «[امر] دیونوسوسی چیست؟ این کتاب [*زایش تراژدی*] پاسخی به این پرسش را در برمی‌گیرد» (Ibid, 6). برای نیچه دیونوسوس بنیاد تراژدی است و تراژدی نحوه زیست انسان است؛ زیستی که انسان در آن در مواجهه با هولناکی و هراسناکی هستی قرار گرفته است. این از طریق مواجهه موسیقایی با امر دیونوسوسی به‌مثابه بنیاد هولناک هستی قابل فهم است. هنگامی‌که «انسان در دیتی رامپ (dity ramp) [آوازهای کرال] دیونوسوسی با بالاترین افزایش نیروهای نمادینش برانگیخته می‌شود، چیزی که او پیش از این هرگز احساس نکرده است، که ضرورتاً بخواهد بیان شود» (Ibid, 21) و مواجهه آپولونی با آن، به‌مثابه حجابی (veil) برای تحمل این مواجهه هولناک و هراسناک با مغاک هستی‌شناختی دیونوسوس است. ازاین‌رو یونانیان از طریق آگاهی آپولونی خود، این مواجهه را تحمل‌پذیر می‌کنند. در واقع یونانیان با «آگاهی آپولونی‌شان تنها این جهان دیونوسوسی را از آنها مثل حجابی می‌پوشاند» (Ibid). البته چنانکه

نیچه اشاره می‌کند، با در نظر گرفتن این امر که دهشت (horror) و شگفتی (astonishment) یونانی آپولونی در برابر آن مغاک دیونوسوسی، امری بیرونی (foreign) نیست.

به عبارتی می‌توان این اشاره نیچه را این‌گونه تعبیر کرد که این مواجهه واجد نوعی آگاهی پیشین با مغاک هولناک هستی است. این را می‌توان با تعابیر هایدگر، نوعی کشف حجاب و پرده برداشتن از حقیقت نامید. هایدگر واژه یونانی aletheia را به پرده‌برداری و کشف حجاب از حقیقت تفسیر می‌کند. این کشف از طریق دازاین است که گشودگی به روی هستی است و شامل هستنده‌ها و جهان به‌مثابه کل نیز هست. در نظر هایدگر، «حقیقت به اظهارات واضح و [امور] ذهنی مجرد و رویکردهای اصولاً نظری، از قبیل حکم‌ها، باورها و بازنمودها منحصر نیست. جهان همچون یک کل، نه فقط موجودات درون آن ناپوشیده است [بلکه] همان قدر که با فهم که توسط احوال [حالت‌ها] (mood) ناپوشیده است» (Inwood, 2000: 13). بحث هایدگر از وجوه این پوشیدگی حقیقت و به ناپوشیدگی در آمدن و اختفای هستی در ادوار متفاوت اندیشه او، درباره هستی مفصل است. قصد ما اینجا بحث در این‌باره نیست، بلکه سیر از ناپوشیدگی جهان و امور، رسیدن به فهم (مواجهه با) امکان این امور به‌مثابه هستی است؛ در نسبت مشترکی که دیونوسوس در اندیشه نیچه و مواجهه با مغاک هولناک هستی به‌مثابه امکان و بنیاد امر آپولونی و نیز به‌مثابه امکان و بنیاد تراژدی است، به‌ویژه از این منظر که در نظر هایدگر هستی، هستنده نیست؛ اساساً هیچ هستنده‌ای نیست و در اینجا با عدم گره می‌خورد. و مواجهه با عدم از طریق حال ترس‌آگاهی رخ می‌دهد.

اما آیا این با بررسی احکام نظری و تعیین اصول (فهم مقولاتی) برای تشخیص اصول انتزاعی مجرد ممکن می‌گردد؟ بی‌گمان این، آن چیزی است که هایدگر کمر به نقد بنیادی آن بسته است. پس بی‌گمان هنگام سخن از چنین مواجهه‌ای، هم در نظر هایدگر و هم نیچه، امری هستی‌شناختی مورد نظر است و این نشان می‌دهد که بر خلاف تفسیر هایدگر از نیچه به‌مثابه آخرین متافیزیسین، تا چه حد از نیچه متأثر است. هایدگر معتقد است «نیچه درباره (حقیقت یا ذات) هستی (the truth or essence of being) نمی‌پرسد بلکه به معنای واقعی کلمه، درباره طبیعت (ماهیت) هستنده‌ها یا [درباره آنها] همچون یک کل می‌پرسد» (Ibid, 140).[۶] اما نیچه چونان یک هستی‌شناس، نخستین کسی است که کل تاریخ فلسفه را به بنیادی‌ترین شکل، به تیغ نقد می‌کشد و در مقام آغازگر، کمر به نقد این تاریخ طولانی امر حاضر یا ثبات حضور به‌مثابه هستی بسته است. این، درواقع نقد تاریخ متافیزیک است، به این معنا که تاریخ متافیزیک بر بنیاد و بسط هستی به‌مثابه ثبات (دوام) حضور تقرر پیدا کرده است؛ اگرچه تاریخ ثبات حضور یعنی تاریخ متافیزیک، به صور متفاوت در روند خود بسط و گسترش یافته است، اما این، در نظر نیچه، همه بر بنیاد اندیشه سقراط به‌مثابه آغازگر اندیشه متافیزیکی شکل گرفته است. نیچه می‌گوید: «بگذارید اکنون چرخش تک چشم بزرگ سیکلوپی (Cyclopian) سقراط به‌سوی تراژدی را تصور کنیم؛ چشمی که هرگز جنون عاشقانه شورمندی هنری در آن نتابید. بگذارید به‌یاد بیاوریم چطور چشم [او] همواره از نگریستن

با لذت به مغاک‌های دیونوسوسی بازداشته شده‌اند» (Nietzsche, 1999: 67-68). نگاه و نقد نیچه به سقراط در مقام آغازگر است؛ اگرچه بسط این نگاه سقراط در هگل به اوج خود می‌رسد.[۷]

مرگ تراژدی و ظهور انسان سقراطی

نیچه همچنان‌که از تراژدی و زایش مرحله‌به‌مرحله آن از دل (روح) موسیقی سخن می‌گوید، از مرگ تراژدی نیز سخن می‌گوید. همانطور که بارها از تراژدی چونان زیست انسان و وضع هستی‌شناختی انسان سخن رفت، مرگ تراژدی نیز آغاز دوره‌ای برای انسان است که مشخصه اصلی آن، شناخت است. نیچه از ائوریپیدس(Euripides) در میانه مرگ تراژدی چونان عامل مؤثر این امر نام می‌برد، چراکه معتقد است تراژدی در تقدیر مرگی چاره‌ناپذیر افتاده بود. ائوریپیدس در میانه مرگ تقدیری تراژدی، عَلَم به دست در میانه این کارزار ایستاده بود. او در کار خود آرام‌آرام زمینه‌های دانش و شناخت را فراهم کرد. می‌توان گفت ائوریپیدس به نوعی تراژدی را با مردم پیوند داد. او «تماشاگر را بر روی صحنه آورد. قهرمانانش هیچ‌یک شکوه سنتی و در خور نیمه‌خدایان را نداشتند و ازاین‌رو او زبان پر طمطراق [پر شکوه] (high) مرسوم آن گونه را فروکاست» (Silk & Stern, 1981: 73). این آغاز تلاش ائوریپیدس برای دگرگونی تراژدی است.

در نظر نیچه ائوریپیدس با پیوند دادن تراژدی به مردم، ظاهراً در پی آن است که تراژدی محل درس‌آموزی آنان شود و اینکه مردم در مشارکت این‌گونه، خود را در تراژدی می‌دیدند و می‌آموختند که چگونه بحث و سخن کنند. نیچه تأکید می‌کند که ایجاد کمدی جدید یونان نیز ریشه در تغییر بنیادی در نحوه سخن گفتن دارد که آن هم به‌واسطه ائوریپیدس پدید آمده بود و این‌همه در برابر شکوه پیشین بود که «منش (شخصیت) زبان در تراژدی، به‌واسطه نیمه‌خدا (demy-god) و در کمدی، به‌واسطه ساتیر یا نیمه‌انسان (half-man) مست معین شده بود» (Nietzsche, 1999: 56).

این تغییر در زبان، خود آغاز تغییر در تراژدی و زیست تراژیک انسان یونانی بود. در نظر نیچه، توجه ائوریپیدس به تماشاگر، ظاهری است، چراکه توجه هنرمند به عموم (public) برای او شکستی زودهنگام را در پی خواهد داشت؛ «عموم صرفاً واژه‌ای است که به‌هیچ طریقی نشانه نهادی واحد و همیشگی نیست» (Ibid, 57). بنابراین، نگاه ائوریپیدس به تماشاگران نیست؛ یعنی کسانی که او تراژدی را با آنان پیوند داد. نیچه معتقد است توجه ائوریپیدس به تماشاگر تنها به خودش در مقام اندیشمند، و نیز سقراط دانا معطوف است. توجه به خود در مقام اندیشمند مربوط می‌شود به نگاه موشکافانه و انتقادی‌ای که او به پیشینیانش دارد، و نیز اذعان به قابل درک نبودن و ناعاقلانه بودن آثار آنان. او در پی آن است «که عنصر دیونوسوسی نخستین و پرتوان را از تراژدی خارج کند و تراژدی را در صورتی تازه و محض بر بنیادهای هنر، اخلاقیت و دیدگاه غیردیونوسوسی از جهان، بازسازی کند» (Ibid, 59). این تقابلی دیگر است که به‌واسطه ائوریپیدس عیان می‌شود، تقابل سقراط با دیونوسوس. ازاین‌رو او تلاش می‌کند تراژدی را عقلانی کند؛ همانطور که سقراط (در مقام تماشاگر دوم) درباره امور می‌اندیشید. از اینجا نظر ائوریپیدس که «هر چیزی

برای اینکه زیبا باشد، باید معرفت (شناخت‌پذیر، شناخت‌بخش، آگاهانه) (conscious) باشد» با این بیان سقراط برابر است که «هر چیزی برای اینکه خیر (خوب) باشد، باید معرفت (شناخت‌پذیر، شناخت‌بخش، آگاهانه) باشد» (Ibid, 64).

بنابراین در نظر نیچه؛ از طریق ائوریپیدس مقدمه ظهور انسان سقراطی فراهم می‌شود و سقراط نیز به‌واسطه دانش و شناخت، به انتقاد از میراث فرهنگ یونان پرداخت. «سقراط باور داشت که برای هستی درست (correct existence)، او مجبور بوده از این نقطه واحد [یعنی انتقاد به پیشینیانش به‌واسطه دانش و شناخت] شروع کند» (Ibid, 66).

نتیجه

اگرچه اندیشه نیچه در بطن و متن فرهنگ مدرن شکل گرفت، اما با خوانش خود از تراژدی یونانی، از چارچوب زیباشناسی (استتیک) زمانه خود که بر بنیاد سوبژکتیویته شکل گرفته بود، فراتر رفت. همچنین اگرچه اندیشه‌اش در *زایش تراژدی* در برخی موارد با اشتراک مفاهیم و همچنین بیان شوپنهاور، واگنر و حتی کانت، ابراز شده است، اما به‌واقع با نگاه دقیق‌تر می‌توان مبانی اندیشگی که نیچه آنها را در دوره‌های بعدی (به‌ویژه دوره آخر اندیشه خود) مورد بازاندیشی قرار داد را تشخیص داد. ازاین‌رو می‌توان گفت نیچه با توجه به دانش وسیع خود در اسطوره‌شناسی، زبان‌شناسی تاریخی (فیلولوژی) و نیز فهم بنیادی‌ای که از فلسفه داشت، و همچنین فهم بی‌بدیل خود از موسیقی، در همان نخستین اثر خود، *زایش تراژدی*، از طریق بازخوانی تراژدی یونانی به‌مثابه یک هستی‌شناسی، به نقد بنیادی تاریخ متافیزیک دست یازید؛ تاریخی طولانی که در آن هستی‌شناسی، در همه ادوار همچون هستی‌شناسی امر حاضر یا ثبات (دوام) حضور، به اندیشه درآمده است. بنابراین، کار نیچه در بازخوانی تراژدی یونانی کاری صرفاً پژوهشگرانه و بی‌غرض نبود، بلکه قصد او در چنین خوانشی، اندیشیدن به امکان زیستی تراژیک است. انسان در چنین زیست و فرهنگ تراژیکی نیازمند آن است که نسبت خود را با هستی بازاندیشی کند. نیچه با بازخوانی اسطوره‌های یونانی در پی بازاندیشی این نسبت است.

پرسش بنیادی نیچه، چنانکه خود او در مقدمه بر ویراست جدید *زایش تراژدی* می‌گوید، این است که دیونوسوس یا امر دیونوسوسی چیست؟ آیا ما می‌توانیم در فهمی جسارت‌آمیز، این پرسش را این‌گونه بفهمیم که هستی چیست؟ کاری که این مقاله (با تمرکز بر *زایش تراژدی*) تا حدودی در پی آن بود. اما نیچه تیزبین‌تر و هوشیارتر از آن است که این‌چنین سرراست بپرسد. او با جان خود می‌اندیشد، در ژرفا ژرف مواجهه (موسیقایی) خود با مغاک هولناک و هراسناک هستی. ازاین‌رو پرسش نیچه، پرسشی عمیقاً شخصی است؛ چنانکه خود بدان اشاره می‌کند، اما عمیق‌ترین پرسش اندیشمند، به یقین، عمیق‌ترین پرسش یک فرهنگ نیز می‌تواند باشد و نیز این‌چنین است. بی‌گمان یک زیست تراژیک بر چنین نسبتی بنا شده است و در آن هنر همچون امری نجات‌دهنده و تسکین‌بخش، انسان را به خواست زندگی فرامی‌خواند؛

هنری که خود در نسبت و بنیاد هستی‌شناسی دیونوسوسی قرار دارد. همچنین از این منظر، با تأکید بر زیست هنری و زیست تراژیک، زندگی، خود همچون یک اثر هنری است.

یادداشت‌ها

۱. منظور ما همان کتاب زایش تراژدی از روح موسیقی (The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music) است که در ویرایش و ترجمه انگلیسی مورد استفاده در این مقاله، با چند اثر دیگر نیچه، تحت عنوان زایش تراژدی و نوشته‌های دیگر (The Birth of Tragedy and Other Writings)به چاپ رسیده است. در مقاله به‌اختصار از همین عنوان زایش تراژدی برای اشاره به کتاب اصلی نیچه استفاده می‌شود.

۲. البته می‌توان از کسان دیگر که به‌موازات و قبل از او، درباب عناصر و چگونگی داوری درباره امر زیبا کوشیده‌اند، بسیار سخن می‌توان گفت، اما سودای این علم با عنوان aesthetic از اندیشه او رقم خورد.

۳. چه بسا لازم بود پیش از ورود به بحث اصلی، بخش مختصری را به بحث اساطیر در یونان اختصاص می‌دادیم، چراکه خوانش نیچه مبتنی بر بازگشت او به یونان است؛ اما اینجا منظور از یونان، اساطیر یونان است، با تأکید بر اینکه کار نیچه اسطوره‌شناسی نیست و با رجوع به اساطیر یونان اهداف خود را دنبال می‌کند. ناگفته پیداست که نیچه با منابع متفاوت روایت اسطوره‌های یونان آشنا بوده است. به عبارت دیگر، می‌توان گفت نیچه بر روایت‌های اسطوره‌های یونان مسلط بوده، اما اهمیت کار آن در *زایش تراژدی*، در مقام یک فیلسوف، خوانش هستی‌شناختی بوده است نه اینکه او در مقام یک پژوهشگر اسطوره‌شناس باشد.

۴. چنان‌که می‌دانیم نیچه در برخی موارد توجه و ستایشی نسبت به حافظ دارد. بی‌جا نخواهد بود اگر در این معنی بیتی از حافظ نقل کنیم: «به غفلت عمر شد حافظ بیا با ما به میخانه/ که شنگولان سرمستت بیاموزند کاری خوش».

۵. نیچه هنگامی‌که گویی به‌نحو پدیدارشناختی به‌سمت امکان تراژدی نزدیک می‌شود، زبانش نیز تماماً در خدمت آن مضمون قرار می‌گیرد. او در اینجا هنگامی‌که تلاش می‌کند سرچشمه تراژدی، یعنی شعر غنایی، و نحوه شکل‌گیری شعر غنایی از طریق مواجهه موسیقایی (به‌واسطه آرخیلوخُس) را بیان کند، از واژگان موسیقایی استفاده می‌کند. درواقع گام کروماتیک که متشکل از نیم‌پرده‌های پیاپی است، اشلی در موسیقی غربی است و هنگامی استفاده می‌شود که به‌نوعی بیانگر اضطراب و دلهره است. این خود نشان‌دهنده آن مواجهه اضطراب‌آور با امر دیونوسوسی است. گفتنی است که گام کروماتیک در آثار واگنر نیز مورد استفاده قرار گرفته است، اما در اوایل سده بیستم با تأکیدی که بر برابری همه درجات گام کروماتیک در نسبت عناصر دیگر، مثل تأکید بر نامطبوع بودن فواصل نامطبوع و انقلاب در اصول هارمونی و غیره، سبب شکل‌گیری دوره‌ای شد که آن را دوره موسیقی مدرن (در برابر کلاسیک دوره مدرن) نامیدند. یکی از سرشناس‌ترین آغازگران آن، آرنولد شوئنبرگ بود و آثار او تحت عنوان سریال (آن‌طور که خود می‌نامید) یا موسیقی آتونال، سبب مباحث فراوانی از سوی تئودور آدورنو شد که به‌نحو نقادانه از این طریق به ارزیابی فرهنگ پرداخت. غرض نشان دادن جایگاه موسیقی در اندیشه معاصر است که می‌توان آن را نیز از تأثیرات اندیشه نیچه در دوره معاصر دانست.

۶. گفتنی است که این قضاوت هایدگر ناظر به کل اندیشه نیچه (با محوریت کتاب *اراده معطوف به قدرت* یا خواست توان) است. او معتقد است که «در راه تفکر نیچه به اراده به قدرت (خواست توان)، نه تنها متافیزیک مدرن، بلکه متافیزیک غرب چونان یک کل، به تمامیت می‌رسد. پرسش [نیچه] از همان آغاز [این] بود که هستنده‌ها

چه هستند؟ (هستنده چیست؟) یونانیان هستی هستنده‌ها را چونان ثبات حضور (the permanence of presence) تعریف کرده‌اند. این تعریف هستی [به‌طرز] تزلزل‌ناپذیر در طول تاریخ کامل متافیزیک، به‌قوت خود باقی مانده است» (Heidegger, 1991: 155). متفکران فرانسوی (دولوز، دریدا و...) تلاش کرده‌اند نیچه را از تفسیر هایدگر بیرون آورند. این بحث مجال مفصلی می‌طلبد. در اینجا به‌طور کلی می‌توان گفت نیچه پدر پست‌مدرن‌هاست، اگرچه این واژه پست مدرن را می‌توان همچون بسیاری از مطلق‌سازی‌های تاریخ فلسفه، مورد تشکیک و پرسش قرار داد؛ چراکه هر یک از این متفکران، اگرچه در وجوهی اشتراک دارند (که از آن می‌توان به تلاش برای به چالش کشیدن و بنیان‌فکنی سوبژکتیویته مطلق و کلی اشاره کرد)، اما هر یک به‌شیوه خود و با وجوه تفاوت از دیگری می‌اندیشند و از این منظر، نیچه را مورد بازتفسیر قرار می‌دهند.

۷. شاید هر فیلسوفی، فیلسوف یا فیلسوفان پیش از خود را مورد نقد قرار دهد، اما به هر روی، در مسیر همان اندیشه و بنیاد حرکت می‌کند، اما نیچه بنیاد را نشانه گرفته است. نیچه (و در مسیر نیچه، هایدگر و...) فیلسوف آینده است؛ او خود بارها به این مسئله اشاره کرده است. تیغ نقد او دو دم دارد: هم بنیاد را نشانه گرفته است و هم اوج را؛ یعنی هم سقراط (افلاطون) و هم هگل را. برای او هگل فیلسوف گذشته است، چراکه در نظر او همه چیز در مدرنیته به‌تمامه بروز کرده است. در اینجا قد علم کردن نیهیلیسم را با توجه به دانه‌ای که سقراط کاشته و در هگل به ثمر رسیده، می‌توان به عیان دید. نقد نیچه نقدی پیچیده و چندلایه است؛ لایه‌های هستی‌شناختی، روان‌شناختی و... . البته نقد روان‌شناختی او نیز چونان یک نقد هستی‌شناختی مؤثر است. می‌دانیم که هگل کار خود را همچون کار جغد مینروا (Minerva) می‌دانست. جغد آن پرنده‌ای که شباهنگام، در آن دم که همه امور در سکوت فرو رفته است، بیرون می‌آید و هگل شأن فیلسوف را این می‌داند، یعنی جغد مینروا نماد خرد است که در پایان، همه چیز را دیده و صورت‌بندی می‌کند و آن راه رفته تا مقصد، آنجا که خودش ایستاده، را توصیف می‌کند و بنظر می‌رسد این شأن را تنها از آن خود می‌داند. نیچه در قطعه‌ای که به‌نظر می‌رسد ناظر به هگل است، او را (با نقد روان‌شناختی) چنین کنایه‌وار می‌نوازد: «ترسو و غمناکی آنسان‌که نگاهت را به پسا پشت فرو برده‌ای/ امیدوای به آینده تا آنجا که به خودت امیدواری/ تو آیا عقابی! آن پرنده بلندا؟!/ یا دوستدار جغد محبوب مینروا؟» (Nietzsche, 1910: 26). در اینجا ما قصد نداریم اندیشه نیچه را در آثار بعدی او پی بگیریم؛ این تنها اشاره‌ای است به لایه‌لایه بودن اندیشه نیچه. البته این نقد نشان‌دهنده نفوذ و تأثیر اندیشه هگل به‌مثابه اوج متافیزیک است و تیغ نقد نیچه ریشه را نشانه رفته تا اوج را به زیر بکشاند.

منابع

ریتر، یوآخیم و دیگران (۱۳۸۹) فرهنگ‌نامه تاریخی مفاهیم فلسفه (فلسفه هنر)، ترجمه محمدرضا حسینی بهشتی و بهمن پازوکی، اتهران: مؤسسه حکمت و فلسفه ایران و مؤسسه نوارغنون.

کانت، ایمانوئل (۱۳۶۲) سنجش خرد ناب، ترجمه میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، تهاران: امیرکبیر.

Burnham D. (2015) *The Nietzsche Dictionary*, Bloomsbury Publishers.

Burnham, D & Jesinghausen, M. (2010) *Nietzsche's the Birth of Tragedy*, Continuum.

Caygill, H. (1995) *A Kant Dictionary*, Blackwell.

Guyer, P. (2014) *A History of Modern Aesthetics*, Volume I, Cambridge University Press.

Heidegger, M. (1991) *Nietzsche*, translated from the German by Joan Stambaugh, David Farrell Krell & Frank A. Capuzzi , edited with Notes and an analysis by David Farrell Krell, Volume III: *The Will to Power as Knowledge and as Metaphysics*, Harper San Francisco.

Inwood, M. (2000) *A Heidegger Dictionary*, Blackwell.

Nietzsche, F. (1910) *The Joyful Wisdom*, translated by Thomas Common with poetry rendered by Paul V. Cohn & Maude D. Petre, Edinburgh: Darin Press.

Nietzsche, F. (1999) *The Birth of Tragedy and Other Writings*, translated by Ronald Speirs, edited by Raymond Geuss & Ronald Speirs, Cambridge University Press.

Schopenhauer, A. (1958/ 1969) *The World as Will and Representation*, translated from the German by E. F. J. Payne, Volume II, New York: Dover Publications.

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