

"نیچه" و رویکرد دیونوسوسی به زندگی و مرگ

حمیدرضا محبوبی‌آرانی*

چکیده

در نظر "شوپنهاور"، مواجهه آدمی با مرگ و رنج از او موجودی متافیزیکی ساخته است که به معنای جستجوگری برای یافتن پاسخ یا معنایی برای آن‌هاست. نیچه در فلسفه خود از همان ابتدا تا حد زیادی با این برداشت شوپنهاوری موافق است و از این‌رو در این مقاله کوشیده‌ام نشان دهم چگونه نیچه در آثار گوناگونش که هر کدام بازنماینده مرحله‌ای از مرحله‌های اندیشه‌ورزی او هستند، می‌کوشد معنا و یا دست‌کم تسلائی برای مرگ پیدا کند. دو راه‌حل آپولونی و دیونوسوسی، راه‌حلهایی هستند که نیچه در نخستین اثرش می‌پرورد و در دومین بخش مقاله نشان داده‌ام که چرا نیچه راه‌حل دیونوسوسی را بر آپولونی ترجیح می‌دهد. این دو راه چاره در آثار دوران میانی کمابیش به فراموشی سپرده می‌شوند و نیچه راه‌هایی دیگری را می‌پیماید که اندکی بعد آن‌ها را ترک می‌گوید. ادعای نویسنده آن است که راه‌حل دیونوسوسی در نهایت راه‌حلی است که نیچه در آثار متأخرش، هرچند این بار نه در قد و قامت متافیزیکی نخستین اثرش، بدان باز می‌گردد.

واژگان کلیدی: معنای زندگی، مرگ و رنج، آپولونی، دیونوسوسی، تسلائی متافیزیکی.

*. دانش‌آموخته دکتری فلسفه، دانشگاه تهران؛ mahboobi@email.arizona.edu

[تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۴/۱۳؛ تاریخ تأیید: ۱۳۹۱/۰۳/۰۲]

مقدمه

(۱) بی‌گمان مرگ، و آنچه می‌توان شکنندگی وضعیت آدمی نامید از مهم‌ترین مفاهیمی است که ذهن بشری را به خود مشغول داشته است، و از جمله اموری است که آدمیان را به تکاپوی یافتن معنا انداخته و متوجه ندایی ساخته که پیامبران درافکنده‌اند. متون دینی به کرات از مرگ یاد می‌کنند و از آن نیز سخن می‌گویند که چرا آدمیان از مرگ هراس دارند و یا می‌کوشند مواجهه با آن را به عقب اندازند، درحالی‌که هیچ چیز به قطعیت آن نیست. در متون دینی اسلامی نیز، به‌ویژه در قرآن کریم و به‌طور خاص نهج‌البلاغه، مرگ‌اندیشی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین راه‌های رسیدن به درک حقیقت هستی، خودشناسی و خداشناسی، و در نهایت سبکباری و رهایی روحی برجسته شده است. طرفه آن‌که جایی در نهج‌البلاغه، "حضرت علی (ع)" پیش از وفات خود از تلاش ناکامش در کشف راز مرگ سخن می‌گوید و آن را «علمی در خزانه اسرار» می‌نامد.^۱

اما در کنار متون دینی نیز، اندیشمندان و نویسندگان دینی و غیردینی به مرگ اندیشیده‌اند و کوشیده‌اند در جهان بینی خود جایگاهی برای آن بیابند. در دوران مدرن از جمله نیچه و شوپنهاور (Schopenhauer) دو فیلسوفی هستند که شکنندگی انسانی را اساس و محور فلسفه خود و تلاش برای مواجهه با آن را پروژه اصلی فلسفی خود قرار داده‌اند. در این مقاله نویسنده به بررسی مواجهه نیچه با مرگ می‌پردازد. اگرچه نیچه از موضعی غیردینی با این مسأله روبرو می‌شود، و از این‌رو پاسخ‌های او نمی‌تواند به مذاق دینداران بچسبد، اما تحلیل‌های او از سرشت این مواجهه و نیز در عین حال پاسخ‌هایی که به‌دست می‌دهد هم می‌تواند گاه بر بصیرت‌های ما نسبت به علم مخزون مرگ و پاسخ دینی بیافزاید و هم یاریگر ما در کشف زوایای گوناگون و اهمیت و ارزشمندی آن پاسخ در قبال سایر پاسخ‌ها گردد.

(۲) شوپنهاور، که نیچه وی را «تنها و یگانه آموزگار» فلسفی خود می‌نامد (HH, II: Preface 1)، لب و درون مایه اصلی دین و فلسفه را فراهم آوردن پاسخی برای مرگ و رنج می‌دانست، یعنی پاسخی برای آنچه که به «نیاز متافیزیکی» آدمی دامن زده است و او را موجودی پرسشگر درباره سرشت جهان و زندگی ساخته است - موجودی متافیزیکی - و در این میان نخست از همه مرگ: «آدمی در مرحله‌ای از دوران رشد خویش بالاخره از وجود خود سؤال می‌کند و به‌جای تلقی آن چونان امری عادی و معمولی، در برابر آن به حیرت و شگفتی درمی‌افتد. این شگفتی با خیره شدن آدمی به معمای مرگ، جدی و جدی‌تر می‌گردد» (WWR, II: 160)، و یافتن پاسخی برای «این معما برای انسانی که محکوم به زندگی در نور میرایی، در نور تاریکی ... نیستی است، به بخشی از شرط هستی او بدل می‌شود». ناتوانی این موجود متافیزیکی در یافتن پاسخی برای مرگ زندگی او را دچار «دل‌آشوبه» و «نامیدی» می‌کند (WWR, II: 170). به همین سان، یافتن تسلاهی متافیزیکی و پادزهری در برابر قطعیت مرگ، کار اصلی فلسفه است، و آن‌گونه که "سقراط" متذکر می‌شود، فلسفه اصیل چیزی جز «آماده سازی برای مرگ (مشق موت)» نیست (WWR, II: 463).

نیچه نیز از همین «نیاز متافیزیکی» و اهمیت آن سخن می‌گوید، هر چند وی بیش از مرگ بر رنج و نیاز برای یافتن یا ساختن معنای آن تأکید می‌نهد (از جمله بنگرید به Z: I, 3; GM: II, 7, 11; III, 5, 28; WP: 55). اما اشاره‌های گوناگون او به نیاز متافیزیکی (از جمله در GS: *Preface to the Second Edition*, 2-3, 151, 347; BGE:12; EH: *Human All Too Human*, 6 دارند که او باید برای معنای مرگ نیز دست‌و‌پایی زده باشد. در این مقاله نشان خواهم داد که در واقع نیچه چنین کاری می‌کند و مواجهه او در قبال مرگ در نهایت مبتنی بر همان نحوه مواجهه‌ای است که وی در *زایش تراژدی از درون روح موسیقی (The Birth of Tragedy out of The Spirit of Music)* در قالب «چاره دیونوسوسی» (Dionysian) از آن سخن گفته بود.

در بخش بعدی، به شرح و تبیین تلاش نیچه در *زایش تراژدی* نیچه می‌پردازم، و از آن‌رو این بخش مفصل‌ترین بخش این مقاله است که به‌نظر نویسنده پاسخ اصلی نیچه در واقع چیزی جز تکرار پاسخ او در *زایش تراژدی* نیست. پس از آن به اختصار نگاهی به نگاه‌های دوران میانی تفکر نیچه می‌اندازم و در پایان کوشش نیچه در واپسین آثارش را به دیده می‌گیرم.

آری‌گویی دیونوسوسی-تراژیک به زندگی: *زایش تراژدی*

۱) *زایش تراژدی* (۲-۱۸۷۱) نخستین کتاب منتشرشده نیچه است و مسأله اصلی آن، چنانچه عنوان آن در ویراست دوم (۱۸۸۶)، *جهان یونانی و بدبینی (Hellenism and Pessimism)*، حکایت می‌کند، جستجوی پاسخی برای این مسأله است که چرا یونانیان، «کامیاب‌ترین، زیباترین، رشک‌انگیزترین تبار آدمیان... مردمانی که زندگی را چنین فریبا در نظر ساختند»، به هنر بدبینانه تراژدی نیاز پیدا کردند (BT: *Attempt at Self-Criticism*, 1).

یونانیان، به‌نظر نیچه و برخلاف تصور رایجی که از روزگار وینکلیمان (*Winckelmann*) بر درک و تلقی آلمانیان از فرهنگ یونان سابه انداخته بود، مردمانی سرخوش و فارغ از هرگونه رنج و درد هستی نبودند، بلکه در پس آرام‌دلی و سرخوشی ظاهری آن‌ها، طبع بسیار ژرف و حساسیت بی‌نظیرشان در درک حقایق رنج‌آور زندگی، که نیچه آن را حقیقت دیونوسوسی می‌نامد (بنگرید به BT: 4, 6, 9, 17)، قرار داشت (BT: 7). سوبه تاریخ اسطوره‌های یونانیان، که در پس رویه المپی آن‌ها نهفته بود، شاهدی است بر این دریافت دیونوسوسی ایشان، قدرت‌های سنگدل تیتانی (*Titanic*) طبیعت، حکومت محتوم الهگان تقدیر، که در برابر آن خردمندی، حتی اگر از آن *اودیپوس (Oedipus)* هم باشد، کاری از پیش نمی‌برد، کرکس عقوبت‌گر دوست انسان، پرومتهوس (*Prometheus*)، و دیگر اسطوره‌های دهشت‌انگیزی که مهر تأییدی بر حکمت خدای جنگل‌نشین می‌نهاد، حکمتی که سیلنوس (*Silenus*) فرزانه، مصاحب دیونوسوس، آن را بهتر از هر کسی بیان کرده بود: «بهترین چیز برای شما [آدمیان] یکسره بیرون از دست‌رستان قرار دارد: زاده نشدن، نبودن، هیچ بودن. اما پس از این، بهترین چیز برای شما این است: هر چه زودتر مردن» (BT: 3). اما سخن نیچه در این است که یونانیان، با وجود آنکه با

چشمان تیز خود درست به دل ویرانگری دهشت‌انگیز به اصطلاح تاریخ جهانی خیره گشته و سنگدلی طبیعت را دیدند، و بیم آن می‌رفت که چون یک بودایی آرزوی انکار خواست را در دل خود پیروانند و از درک حکمت سیلنوس (*Silenus*) جنگل‌نشین دچار «دل‌آشوبه و بیزاری» فلج‌کننده‌ای شوند که راه را بر هر کنشی می‌بست، اما نه به انکار بودایی خواست روی آوردند و نه دچار دل‌آشوبه و بیزاری شدند (BT: 7, 21). آن‌ها ماندند و نه تنها زندگی را تاب آوردند، بلکه بدان با تمام وجود نیز آری گفتند و به کامیاب‌ترین، زیباترین، رشک‌انگیزترین تبار آدمیانی که زندگی را چنین در نظر فریبا ساختند بدل شدند (BT: 21).

اما چگونه؟ به نظر نیچه، «هنر در این لحظه اوج خطر، همچون جاودگری نجات‌بخش با نیروی شفادهنده خود پا پیش گذاشت» و این «اندیشه‌های تاریک و بیزاری‌آفرین درباره دهشتناکی و پوچی هستی را رو به سوی بازنمودها و مفاهیمی گرداند که آدمی را به زیستن توانا می‌سازند» (BT: 7). از آنجایی که نیچه در میان یونانیان دو گونه هنر و رانۀ هنری را از یکدیگر بازمی‌شناسد، به نظر وی، یونانیان در برابر این درک شهودی از سرشت پیوسته ویرانگر و نابودساز و رنج‌آکند هستی و، یا به تعبیر وی بدبینی، دو راه چاره داشتند: یکی «هنر آپولونی» (Apollonian)، و به‌طور خاص، «شعر حماسی هومری» (Homer) و دومی، «هنر دیونوسوسی» سوفوکلس (Sophocles) و آیسخولوس (Aeschylus) - تراژدی. هنر آپولونی، در یک کلمه، با «کشف لذت و شادی در فرامودها» از طریق «پرده پوشاندن» بر ترس‌ها و دهشت‌های هستی راه چاره‌ای در برابر مرگ و رنج فراهم می‌آورد و هنر دیونوسوسی از طریق به‌دست دادن «تسلایی متافیزیکی» این را به ما تعلیم می‌دهد که «لذت و شادی را نه در فرامودها، که در پس آن‌ها بیابیم» (BT: 17). در ادامه این بخش به توضیح هر یک از این دو راه چاره می‌پردازم.

۲) راه چاره نخست در برابر مرگ و رنج، چاره هنر آپولونی است، هنری که چون درباره خدایان بود نیچه آن را دین نیز می‌نامد، «دین زندگی، نه دین تکلیف یا زهدگرایی یا روحانیت» (DW: 2). هنر آپولونی، دگرگرداندن زیبایی‌شناسانه آگاهی دستخوش اصل فردانیت است با آفرینش صورت‌های زیبای آشکارا و به‌تمام و کمال فردیت‌مند، بر پایه مدلی از آنچه طبیعت در رؤیایها برای ما می‌آفریند، و والاترین نمونه آن نیز هنر حماسه هومری است. به نظر نیچه، هومر در آثار خود، «جهان رؤیازاده و درخشان المپ‌نشینان (Olympus)» را آفرید تا از طریق آن یونانیان بر وحشت و دهشت هستی «غلبه کنند... یا در حال، پرده‌ای بر آن بیوشانند» (BT: 3). یونانیان هومری، در داستان‌هایشان درباره‌ی خدایان و قهرمانان، آرمانی غیرانسانی یا ضد انسانی را نیافریدند، بلکه نگاره‌ای «دگرچهره گشته» (Transfigured) از خود، جلوه‌ای شکوه‌بخشیده از هستی و زندگی انسانی را خلق کردند (BT: 15)، آن گونه که «هستی در پرتو نور درخشان چنین خدایانی خود مطلوب و [جاودانه] خواستی شد» (BT: 3). به تعبیر نیچه، «همان رانۀ‌ای که هنر را به‌وجود آورد تا هستی را کامل گرداند و آدمیان را بفریاند تا به زندگی ادامه دهند، جهانی از المپ‌نشینان نیز دست و پا کرد تا اراده هلنی (Hellenic) آن را چونان آیینی‌ای به‌کار برد که چهره او را دیگر و زیباتر می‌ساخت. یونانیان به یاری این خدایان از پس توجیه

زندگی برآمدند، چرا که این خدایان نیز خود به همین زندگی می‌زیستند؛ یگانه (Theodicy) خرسندی بخش» (BT: 3).

آن گونه که پیداست کلید فهم فرایند آفرینش هنری آپولونی را باید در معنای تعبیر «دگرچهره گرداندن» یافت. نیچه غالباً معنای این واژه را با «توهم» و «دروغ» مربوط می‌داند (بنگرید: BT: 3, 7, 16, 18 و نیز WP: 853). به ظاهر این رابطه چنین حکایت دارد که در نظر نیچه، جهان آفریده هومر (و به طور کلی هنر آپولونی) تصویری از زندگی به دست می‌دهد که بر تمام زشتی‌ها، رنج‌ها و دردهای آن رنگ پاشیده شده است. اما جهان هومری سرشار از مرگ و ویرانی است و بیشترین داستان‌ها و روایت‌های آن نیز بر حول جنگ می‌چرخد. حتی نیچه خود نیز اذعان می‌دارد که در چنین جهانی «همه چیز از خیر و شر به خدایی رسیده است» (BT: 3). پس در واقع، پنهان داشتن و پرده پوشاندن بر زشتی‌ها را نمی‌توان معنای دگرچهره‌گردانی دانست.

نیچه، هنر آپولونی را هنری می‌داند که «دهشتناک‌ترین چیزها را با شادی در صرف فرانمود [و صورت ظاهر] و رستگاری از طریق صرف فرانمود دگر می‌گرداند» (BT: 13)، و هنرمند آپولونی را نیز _ برخلاف دانشمند که همواره خواهان رسیدن به کنه چیزها و پرده برداشتن از آن‌هاست _ کسی می‌داند که «با نگاهی بهت‌زده و شیفته‌وار، بدانچه حتی پس از چنین پرده برداشتنی در پرده مانده است، چنگ درمی‌زند» (BT: 15). حتی پس از پرده برداشتن از حقیقت ناخوشایند (که همان «یگانگی نخستگاهی» (Primordial unity) یا خائوس نهفته در کنه جهان است)، هنرمند آپولونی شادی خود را در زیبایی یعنی «صورت‌های فردیت‌مند زیبا» می‌جوید و در کار سرخوش شدن و سرخوش ساختن از آن‌هاست (BT: 16). چنین سرخوشی یافتن و لذت‌بردنی از «صورت‌های زیبا» ریشه در عمق سرشت و ساختار وجودی ما دارد، بدان هنگام که صورت‌های زاده رؤیایمان را با لذت و ضرورتی اجتناب‌ناپذیر در آغوش می‌گیریم. در واقع، یگانگی نخستگاهی از رهگذر آدمی و به میانجی‌گری او با آفرینش این بی‌شمار «توهمات زیبایی صورت ظاهر صرف»، چه در عالم رؤیا و چه در هنرهای تصویرپرداز است که «زندگی را شایسته زیستن برای آدمی و او را در انتظار تجربه لحظه بعد، مشتاق زندگی می‌سازد» (BT: 25).

این مطلب ناظر بدین معناست که هنری همچون هنر هومری و نگرش مطابق با آن به زندگی، درصد حذف چیزی از سرشت هستی و زندگی نیست، بلکه نگرشی است جامع که همه چیز را حتی «چیزهای نگران‌کننده، اندوهبار، غم‌انگیز و تیره را نیز در برمی‌گیرد، اما همواره در حجابی از صورت ظاهر» (DW: 1). در واقع، هنر آپولونی می‌کوشد نحوه پدیدار شدن اشیاء (یعنی فرم)، به تعبیر دیگر شیوه نگرستن و کانون نگاه ما را تنظیم کند، بدون آن که دخل و تصرفی در محتوای گاه دهشتناک و آزارنده آن انجام دهد. در این حالت فرد تمایل دارد توصیفی دهشتناک اما شکوه‌مند و زیبا، فرورفته در هاله‌ای از ایده‌آلیت، از زندگی ارائه دهد، چرا که پیشاپیش فرم ما را از محتوا نجات داده است. چنین تصویرهای فرارفته تا سطحی ایده‌آل که هنر آپولونی می‌آفریند، به هیچ‌وجه واجد کارکرد و شأن بازنمودی، حکایت وفادارانه یا بیانگری نماد و ارانه چیزی در ورای خود نیستند، بلکه آن‌ها را باید

چونان تصویرها و توهماتی زیبا، به‌صورتی خودبسنده و صرفاً به‌عنوان آنچه خودشان هستند، اندرنگریست و از زیبایی ذاتی آن‌ها لذت برد (بنگرید: 488-90: Shacht, 1983). این قلمرو تصاویر زیبایی آپولونی، گویی جهانی دیگر است که «به واقعیت طبیعت الحاق شده و در کنار آن قرار گرفته است، تا بتوان بر آن چیره گشت» (BT: 24). هیچ چیزی، نه در جهان پدیدارها و نه در فراسوی آن با چنین توهمات زیبایی مطابقت نمی‌کند.

از این‌رو، به‌نظر نیچه و برخلاف رأی شوپنهاور، زیبایی هنر [آپولونی] چندان از حقیقت جهان نمی‌گوید و نمی‌توان آن را واجد ارزش معرفتی «به معنای ژرف‌ترین ادراک و فهم ذات حقیقی چیزها، به بیان دیگر، ایده‌های افلاطونی آن‌ها» دانست (WWR, I: 451). هنر آپولونی به هیچ‌وجه آینه‌ای با قدرت بازتاب دقیق واقعیت نیست، بلکه «آینه‌ای است دگر چهره گرداننده» (BT: 1)، که «واقعیت این جهان» را در پرده‌ای از توهم زیبا و شکوهمند نشان می‌دهد (BT: 24). نیز بنگرید: 4-53: Nussbaum, 1998; 4-483: Shacht, 1983). همچنین تأکید نیچه بر تعبیر اندرنگری تصویرهای زیبا حاکی از آن است که در هنر آپولونی، چشم‌انداز درونی، یعنی احساس آن انسانی که در درون موقعیت فقدان، آسیب، رنج و میرایی قرار گرفته، اجازه بر ملا شدن ندارد، چرا که نه هنرمند و نه تماشاگر و مخاطب این قسم هنر هیچ‌کدام با این صورت‌های زیبا، احساس یگانگی و همدلی نمی‌کنند؛ گویا چنان خیره زیبایی پیکره‌ها و نگاره‌های آپولونی شده‌اند که دیگر مجال هم‌احساسی با درد و رنج آن پیدا نمی‌شود؛ «تفاوت آشیل با هومر در همین است: یکی تجربه و احساس می‌کند، دیگری توصیف» (HH, I: 21). چنین برخوردی با اثر هنری، آگاهی و حالت ذهنی‌روانی هم‌آفرینشگر به هنگام آفرینش و هم تماشاگر به هنگام اندرنگری را درگیر دگردیسی و دگرچهره‌گردانی مشابه و مطالبی با آنچه در خود اثر هنری رخ داده است می‌سازد. اگرچه این دگردیسی عموماً چندگاهی و گذراست و هیچ تغییری در هویت و سرشت روانشناسانه انسانی که اثر هنری آپولونی را تجربه می‌کند بر جای نمی‌گذارد، اما ادعای نیچه آن است که چنین دگردیسی در سرشت یونانیان عصر آپولونی، برای آن‌ها به خصلتی ثابت و ماندگار در طول سده‌ها بدل شد، خصلتی که نیچه بعدها از آن به‌عنوان «سطحی‌گرایی/از سر ژرفا» تعبیر کرد، و به‌نظر او، فرهنگ و زندگی کنشگرای عصر هومری بر پایه آن شکل گرفته بود. یونانیان به برکت هنر آپولونی، خاصه هنر هومری «دانستند که چگونه زندگی کنند. آنچه برای این زیستن لازم است، شجاعانه ایستادن و ماندن در سطح، رویه، پوسته، ستودن فرمانمود، باور به صورت‌ها، آواها، کلمه‌ها و کل المپ فرمانمود است. این یونانیان مردمانی سطحی‌گرا بودند/از سر ژرفا» (GS: Preface, 4).

«شتابکاری، سبکسری، دروغزنی ... و پرستش پرشور و گزاف صورت‌های ناب» (BGE: 59)، «خوب فراموش کردن، و ماهر بودن در نه دانستن» (GS: Preface, 4)، «دیده برتافتن» (GS: 276)، اینها همه آن چیزی بود که یونانیان را به هنرمندان و بازیگرانی «سرخوش، شاد، کودک‌سر، سبک، روان، خدایانه بی‌خیال، خدایانه ساختگی» (GS: Preface, 4) بدل ساخته بود که زندگی را با سرشاری تمام می‌زیستند و با آن بازی می‌کردند (نیز بنگرید به HH, I: 154).

بدین گونه، یونانیان در برخوردی قهرمانانه با زندگی و ترس و دهشت‌های هستی و جهان، با خلق خدایان المپی، دینی ابداع کردند که دین زندگی سرشارانه و پراپر از شور و سرزندگی بود و از این‌رو، به جای سوق دادن آن‌ها به سوی معنویت و روحانیت، زهد و هرگونه گریز آن جهانی، راه را برای زندگی و کنش در پرده‌ای از توهم زیبا ممکن ساخت. در قیاس با جدیت، قداست، سختی و خشونت دیگر ادیان، چه بسا دین هومری، که در آن از خیر و شر، همه چیز به خدایی رسیده است، خیال‌پردازی‌های سبک‌سازانه و بازیگوشانه نماید، مگر این که در یابیم چگونه این پانتئون (Pantheon) هومری بر فراز بلندی‌های حکمت خدای جنگل‌نشین بنا شده بود:

چنین جهان دگرگشته‌ای، به تعبیر "گوته" (Goethe)، همچون صلیبی است پوشیده و نهفته در زیر گل‌های سرخ. مصاحبان المپ‌نشین درخشان، تنها از آن‌رو به فرمانروایی رسیدند تا سیطره غمگنانه مویرای (Moirai) که مرگ زود هنگام "آشیل" (Achilles) و ازدواج هراس‌انگیز "اودیپوس" را رقم زد، در پس چهره‌های تابناک "ژئوس" (Zeus)، "آپولون"، "هرمس" (Hermes) و دیگران نهفته دارند. اگر این صورت ظاهر هنری جهان میانین المپی نبود، یونانیان هرگز توان رهایی از حکمت مصاحب دیونوسوس را نداشتند. از سر این ضرورت بود که نبوغ هنری یونانیان به آفرینش این خدایان دامن زد و به همین دلیل، «تئودیسسه» هرگز مسأله‌ای برای یونانیان نبود؛ یونانیان دقت داشتند تا هرگز هستی جهان و از این‌رو، مسئولیت چگونگی جریان امور در آن را منتسب بدین خدایان ندارند؛ خدایان خود نیز در چنگال ضرورت گرفتار بودند... یونانیان هستی خود را در چنین آیین دگرچهره‌گرداننده‌ای دیدند، و با نهادن آن در برابر چشمان مدوسا (Medusa)، از خود محافظت کردند. در غیر این صورت، چگونه مردمانی بی‌اندازه حساس با چنین استعداد بی‌نظیری برای رنج کشیدن، قادر بودند تاب زندگی را بیاورند، اگر نمی‌دیدند که خدایانشان نیز درست خود همین زندگی را می‌زیند، سرشار شکوهی والاتر! همان رانه‌ای که هنر را به وجود فراخواند تا از هستی محافظت کند، آن را فزونی بخشد، و آدمیان را برای تداوم زندگی بفریبد، راه به آفرینش جهان المپی، جهانی از زیبایی، آرامش و لذت نیز گشود (DW: 2).

۳) به نظر می‌رسد رویکرد آپولونی، بر حسب توصیفی که از آن به دست دادیم، چنان است که در آن موضع درونی فرد دچار مرگ، رنج، فقدان و آسیب اجازه بر ملا شدن ندارد. در این صورت آنچه که می‌توان از آن با «مال من بودگی» رنج و مرگ تعبیر کرد، چیزی است که این رویکرد پاسخی برای آن ندارد. آنچه این رویکرد همواره نشان می‌دهد، مرگ و رنج دیگری است، اما مرگ و رنج من درست چیزی است که بر روی آن پرده‌ای کشیده می‌شود. به دیگر بیان، از آنجایی که اساس موضع آپولونی بر

خودفربیی، فراموشی و گونه‌ای بی‌هوشی درونی، و به تعبیری بر دروغ و توهم به معنای واقعی کلمه استوار است، چنین رویکردی به زندگی نمی‌تواند فرد را همواره در موضعی بیرونی و سطحی نسبت به درد و رنج قرار دهد، چرا که سرانجام حقیقت تلخ هستی جایی گریبان شخص را می‌گیرد، و او را درهم فرومی‌ریزد. در پیش گرفتن موضعی آپولونی، آنگاه که برای نمونه بیماری‌ای مزمن و دردآکنده دامن فرد را می‌گیرد یا در قبال مرگ نزدیک‌ترین کسان، به عبارت دیگر آنجا که رنج هستی از چشم‌اندازی درونی تجربه می‌شود کاری است دشوار و ناممکن. بیهوده نیست که به نظر نیچه پس از شایان زیست گشتن زندگی از طریق جهان هنر آپولونی، «رنج انسان هومری همه آن شد که چه زود باید رخت از این هستی بریست؛ اکنون اگر گاه ناله‌ای هم به گوش می‌خورد، دریغ‌خواری بود بر آشیل جوان مرگ، بر گذار بی‌درنگ نسل نسل آدمیان همچون برگ‌های درختان، بر پایان عصر حماسی. اینک برخلاف حکمت سیلنوس، بدترین چیز برای آن‌ها زود مردن بود و پس از آن هرگز مردن» (BT: 3). به نظر نویسنده، نیچه به دلیل همین ضعف اساسی هنر آپولونی که انسان هومری را در برابر مرگ و رنج شخص خودش بی‌سپر می‌نهد، رویکرد و هنر دیونوسوسی را بر رویکرد و هنر آپولونی ترجیح می‌دهد.

۴) درحالی‌که آپولون در معنای متافیزیکی حاکی از جهان توهمانی و صرف فرانمودی افراد مکانی-زمانی جدا از هم و مرزبندی شده است، دیونوسوس به پس پشت این رؤیا، به آن «یگانگی نخستگاهی تیره و تاریک همه چیزها» (BT: 1)، به تعبیری شاید همان «خواست» شوپنهاوری (BT: 17)، اشاره دارد. به همین سان، درحالی‌که آگاهی و رؤیای آپولونی به معنای بودن در این جهان اصل فردانیت است، سرمستی و شور دیونوسوسی با فرابردن ما از سطح آگاهی آپولونی معمول و هرروزه‌مان، ما را با این یگانگی و حقیقت ژرف و دهشت‌انگیز هستی مواجه می‌سازد.

نیچه میان دو نوع تجربه دیونوسوسی تمایز می‌نهد: یکی تجربه و وضعیت دیونوسوسی ناب، وضعیتی که بررها در ارجی‌های وحشیانه خود تجربه می‌کردند، و دیگری تجربه و وضعیت دیونوسویی که یونانیان آن را ملایم و معتدل ساخته بودند، یعنی آنچه که تراژدی ارائه می‌داشت. در حالت نخست، به تعبیر نیچه، «در دست افسون [حالت و وضعیت] دیونوسوسی می‌شود که دیوارهای دشمنانه سفت و سختی که نگره آپولونی میان انسان و انسان، و انسان و طبیعت کشیده است، فروریزد» و جای این دیوارها را «انجیل / مژده / آیین» هماهنگی همگانی» پر می‌کرد که در آن هر فرد «نه تنها خود را با دیگران در اطرافش، یگانه شده، آشتی و سازش یافته احساس می‌کند، بلکه همچنین احساس می‌کند که با او یکی شده است، آن‌چنان که گویی حجاب «مایا» (Maya) از هم‌دریده و تکه‌پاره‌های آن در برابر موجود نخستگاهی رازآلود، به این سو و آن سو می‌روند» (BT: 1). در این حالت شور و سرمستی دیونوسوسی می‌توانست به «رواداری افراطی غریزه‌ی جنسی، و در کل، آمیزه ششم‌کننده شهوترانی و بی‌رحمی» منجر شود (BT: 2)، چرا که در وضعیت آگاهی دیونوسوسی - یعنی در سطح واقعیت متافیزیکی - همه ما یکی هستیم و فرد و فردانیت به خودی خود، فاقد هرگونه ارزشی است. با مرگ

یک فرد هرگز چیزی کم نمی‌شود و حتی به‌عنوان تأیید طبیعت فرافردی سرشت حقیقی‌مان، می‌توان دیگر انسان‌ها را نیز قربانی نمود. بدین ترتیب، شور و غلیان‌های دیونوسوسی در ناب‌ترین صورت خود آن گونه که در میان هندیان گذشت، فردانیت فرد را در قلمرو خودانکاری بودیستی رازورانه فرومی‌برد، و از این‌رو، اندیشه کنش سیاسی در دفاع از سرزمین مادری، که جزء اولین غرایز مردانه سیاسی است، به ذهن چنین شورمند از خود بی‌خود و بیگانه با آپولون، خدایی که تأسیس دولت‌شهر بدون او ممکن نمی‌شود، راه نمی‌یافت. اما یونانیان همان مردمانی بودند که دلیرانه در جنگ با ایرانیان [در زمان آیسخولوس، بین سال‌های ۴۷۹-۴۹۰] از سرزمین خویش دفاع کردند و پیروز شدند (BT: 21).

بدین ترتیب می‌توان گفت که از آنجایی که تجربه وضعیت دیونوسوسی ناب با شرایط زندگی اجتماعی و شهری بشری سازگاری نداشت، یونانیان مجبور بودند تا این تجربه را ملایم و معتدل سازند، و به تعبیری آن را بومی و اهلی سازند. بومی و اهلی شدن جنبه‌های وحشیانه و بربرانه‌ی ارجی‌های (Orgy) دیونوسوسی و به صورت جشنواره‌های آفرینشگرانه‌ی سده ششم در آمدن آن‌ها به‌وسیله فرآیندهایی انجام گرفت که آن فرایندها با آپولون و مناسک او در ارتباط بودند. این نهادینه شدن، همان چیزی است که نیچه از آن به «پدیده هنری» شدن گزافه‌ورزی دیونوسوسی و تباهی اصل فردانیت برای نخستین بار تعبیر می‌کند. (نیچه روایت خود از این مصالحه و «پیمان آشتی» را در BT: 2 بیان داشته است.)

تراژدی از دل این جشنواره‌های دینی دیونوسوسی سر برآورد، جشنواره‌هایی که در آن مردمان به سرود و ستایش خوانی جمعی برای دیونوسوس می‌پرداختند. به تدریج، کنش، بازیگران و همسرایان از دل این جشنواره‌ها بیرون آمدند. اگر چه در تراژدی یونانی دیگر از آن تجربه ناب و گاه کشنده دیونوسوسی خبری نبود، تراژدی با تمام مؤلفه‌های خود، به‌ویژه موسیقی و همسرایان، آن برون‌خویشی، فرارفتن از مرزهای فردانیت و بیگانگی، یکی شدن با دیگر آدمیان و کل طبیعت، چه در قالب توده نافرديت‌مند همسرایان و چه به‌عنوان فردی از جمع شورمندان ارجی‌های دیونوسوسی، و در نهایت در آمدن از قلمرو پدیداری جهان فردانیت آنچه را که نیچه به‌دنبال شوپنهاور حجاب مایا می‌نامد، باز می‌نمود.

یونانیان از تماشای تراژدی لذت می‌بردند، چرا که آن‌ها به یک معنا درمی‌یافتند که با نشستن به نظاره خودنابودگری آیینی، به درون وضعیت بنیادی انسان (در واقع به درون کنه سرشت واقعیت) نظر انداخته‌اند. به عبارتی دیگر، آنان درمی‌یافتند که تقدیر "اودیپوس"، تقدیر انسان است، خاصه به معنای تقدیر خود ایشان. اما پرسش نیچه این است که چرا یونانیان از فروپاشی و نابودی هویت و فردانیت‌مان که در ظاهر باید بیش از هر چیز دیگر مایه هراس ما باشد، این‌مایه لذت می‌بردند؟ به نظر نیچه، این لذت ناشی از آن است که ما با از دست دادن فردانیت‌مان به وضعیت خاستگاهی‌مان بازمی‌گردیم، وضعیتی که در واقع از نظرگاهی متافیزیکی همواره در آن به سر می‌بریم. تجربه بازگشتن به آن وضعیت در بنیاد طبیعی، پس از این اقامت مختصر در جهان توهم‌آلود فردانیت، همراه با

لذت است. ما از تماشای نابودی اودیپوس لذت می‌بریم، چرا که در باطن می‌دانیم از هم‌پاشیدگی خودمان را نیز با لذتی ژرف (و نیز دهشتناک) تجربه خواهیم کرد. لذتی که بررها در تجربه‌های ارجیانه دنیوی، هنگامی که احساس و شعور به خود مجزا و متمایز را از دست می‌دادند، از آن سرشار می‌شدند، تجربه مشابه و مبهمی است از لذت و (دهشت) واقعی خود از هم‌پاشیدگی اصیل. وانگهی، همان‌گونه که از هم‌پاشیدگی هویت هم‌دهشتناک و هم‌لذت‌بخش است، معرفت به این‌که هویت‌مان توهمی است محکوم به از هم‌پاشیده شدن قریب‌الوقوع، نیز هم‌جذاب است که تاحدی گیرایی تراژدی را تبیین می‌کند و هم نفرت‌انگیز. نیچه در واقع مدعی است که شناخت تام و تمام حقیقت متافیزیکی جهان برای هر انسانی یکسره برنتابیدنی است؛ این شناخت، تهوع و بی‌زاری نسبت به هستی در فرد ایجاد می‌کند که به‌راستی مایه کشتن او خواهد گشت. دوگانگی تناقض‌وار موجود در تراژدی -تناقض میان رنج و لذت- انعکاسی از تناقضی متافیزیک در بنیاد خود هستی است: آنچه را که ما واقعی‌ترین حقیقت درباره خودمان می‌دانیم، یعنی فردانیت‌مان به‌عنوان موجودی مجزا و متمایز در جهان مکان-زمانی، چیزی نیست جز فرامود توهم‌آلودی که یک هستومند متافیزیکی نافردیت‌مند ایجاد کرده است.

بدین ترتیب، کلید اصلی نیچه در تفسیر تراژدی توسل به ماهیت تأثیر آن، یعنی تأثیر تراژیک است. تأثیری که در آن کشور و جامعه، در واقع، تمامی بخش‌بندی‌هایی که انسانی را از انسانی دیگر جدا می‌سازند، جای خود را به احساس چیره‌شونده وحدتی می‌دهد که آدمیان را به قلب طبیعت بازمی‌گرداند. «این تسلائی متافیزیکی که آدمی از هر تراژدی حقیقی به‌دست می‌آورد، آرامش یافتن بدین است که در بنیاد چیزها، و با وجود فرامودهای در دگرگونی، زندگی به‌سانی نابودناشدنی با تمام قدرت و لذت جریان دارد» (BT: 7).

اما این تسلا دقیقاً به چه معناست؟ آن‌گونه که از این عبارات نقل شده از نیچه پیداست، چنین تسلائی را که در آغاز همسرایان ساتیر، «همسرایانی از جانورانی طبیعی که گویی در پس پشت و فراسوی هرگونه تمدنی به‌سر می‌برند» و با وجود تاریخ پیوسته در دگرگونی قوم‌ها و ملت‌ها، «جاودانه همان می‌مانند که هستند»، برای تماشاگران فرامی‌نمایندند (BT: 7)، بیش از هر چیز باید به معنای بازگشتی رمانتیستی به طبیعت، و احساس یگانگی با «همه‌توانی جنسی» و با «والاترین و قوی‌ترین شورهایش» گرفت (BT: 8). تا این اندازه، گفتار نیچه در مورد «تسلائی متافیزیکی» واجد خصلتی این‌جهانی و طبیعت‌گرایانه است. اما تسلائی متافیزیکی‌ای که تراژدی عرضه می‌دارد، صرفاً به‌معنای بازگشتن به قلب طبیعت، جایی فراسوی قلمرو فرهنگ و فرهنگ‌دگی نیست، بلکه آن‌گونه که نیچه اندکی بعد روشن می‌سازد، به‌معنای یکی شدن با باشنده‌ای متافیزیکی، یعنی یگانگی خاستگاهی است. هنر دیونوسوسی نیز می‌خواهد ما را از شهوت و شادی جاودانه هستی مطمئن سازد؛ اما ما باید این شادی را نه در فرامودها که در پس آن‌ها بجوییم. ما باید دریابیم که هرآنچه پای به هستی می‌گذارد ناگزیر می‌باید آماده ویرانی دردناکی باشد، ما باید به دهشت‌های هستی فردی خیره شویم و در عین حال از ترس خشکمان نزنند: تسلائی متافیزیکی آن، ما را برای

اندک زمانی از میانه جنب و جوش اشکال در دگرگونی به در می‌آورد، برای لحظاتی کوتاه ما به راستی خود وجود نخستگاهی هستیم و ولع و شهوت لگام گسیخته آن را برای هستی حس می‌کنیم؛ اکنون در پرتو وفور شمارناپذیر صورت‌های هستی که به سبب باروری سرشار خواست جهانی با هر تقلایی خود را به زور در قلمرو زندگی می‌چپانند، ستیزه، درد جانکاه و فروپاشی، همگی در نظمان ضروری می‌نمایند؛ درست در این هنگامی که گویی ما با لذت بی‌پایان نخستگاهی از هستی یکی شده‌ایم، در برون خویشی دیونوسوسی مان درمی‌یابیم که این لذت فناپذیر و جاودانه است، نشتر غضب‌آلود این رنج‌های جانکاه بر جانمان فرو می‌رود. اما با وجود ترس و ترحم، ما موجودات زنده شادمانی هستیم، اما نه به عنوان افراد، بلکه به عنوان وجود زنده یگانه که با شهوت زاینده‌اش یکی شده‌ایم (بنگرید به BT: 17).

پس درحالی که هنر آپولونی می‌کوشد با شکوه بخشیدن و زیبا ساختن پدیدارها و فرانمودها، حقیقت دهشتناک زندگی را در پرده‌ای از توهم نهفته دارد، تراژدی با فراهم آوردن تسلائی متافیزیکی که چیزی شبیه به احساس امر والا نزد کانت و شوپنهاور، یعنی حساس و هوشیار شدن به سرشت فراینداری مان و به تعبیر کانت، «سویۀ فرامحسوس وجودمان» است، ما را از «هراس‌های وجود فردیمان» نجات می‌دهد (بنگرید: Young, 2003: 50 و نیز، Schacht, 1983: 499). در واقع، همسرایان در تراژدی، تماشاگر یونانی را به قلمرو برون خویشی دیونوسوسی و فراروی از وجود فردیشان وارد می‌ساختند و این نوید را می‌دادند که با مرگ، فروپاشی و رها شدن از رنج فردانیت، لذت والاتر و شهوت این باشنده متافیزیکی در پس فرانمودها را احساس خواهند کرد. اما باز همچنان جای این پرسش باقی می‌ماند که چگونه یکی شدن با موجودی چنین شهوت‌مند به هستی که بر طبق پاره‌ای تعبیر نیچه گرفتار «رنج و تناقض‌مندی سرمدی» نیز هست (BT: 4, 5)، می‌تواند آن‌مایه لذت‌بخش باشد که بر تمامی دهشتناکی و هولناکی آن غلبه کند.

به نظر نیچه، تنها با دگرگرداندن نگرش و چشم‌اندازمان که منظور او بیش از هر چیز چشم‌انداز اخلاقی است، نسبت به سرشت این چنین یگانگی نخستگاهی و گذار به چشم‌اندازی زیبایی‌شناسانه است که می‌توانیم به توجیه کل فرایند آفرینش و فروپاشی خاستگاهی دست یابیم. این نکته از یک‌سو، به معنای موافقت نیچه با شوپنهاور است بر سر این معنا که نمی‌توان سرشت جهان را با آفریننده همه توان و به لحاظ اخلاقی کامل یکی گرفت (یعنی تتودیسهی مسیحی_اروپایی). در واقع، آن‌گونه که شوپنهاور باور دارد، اگر بر انسان‌وارانگاری منشاء آفریننده هستی اصرار ورزیم، آنگاه خصلتی را که باید بدان نسبت دهیم نه خیرخواهی که دیگرآزاری است. اما از سوی دیگر، نیچه برخلاف شوپنهاور، چشم‌انداز اخلاقی را تنها امکان برای ارزش‌گذاری و ارزیابی یگانگی خاستگاهی نمی‌داند تا به ناچار مانند افلاطون، با وضع جهان حقیقی وجود، یعنی وضع «یک زندگانی دیگر، یک زندگانی بهتر، از این جهان انتقام بستاند» (TI: III, 6)، یا به‌مانند شوپنهاور بدبینی خویش را به «اخلاق بی‌الاید» (BGE: 56) و جهانی را که نمی‌تواند مبنای ارزش‌های اخلاقی مسیحی را تأمین و تضمین کند، شر و نکوهیده شمارد.

امکان سومی نیز وجود دارد و آن این‌که منشاء آفریننده هستی را نه خدای خیرخواه مسیحی و نه دیگرآزار شوپنهاوری، که هنرمند-خدایی بدانیم «یکسره فراتر از وجدان و شعور اخلاقی معمول که خود را از زیر فشار سهمگین پراپری و سرشاری، از رنج تضادهای انبارده در درونش رها می‌سازد، و که می‌خواهد از قدرت خودکامه و لذت و تمنای مدامش آگاه شود، خواه به ساختن مشغول باشد، خواه به نابودسازی، خواه با خوش‌قلبی عمل کند، خواه از سر بدخواهی» (BT: *Attempt at Self-Criticism*, 5). واقعیت نافردیت‌مندی که در پس پشت همه فرامودها جای گرفته، یا به تعبیر خود نیچه «یگانۀ نخستگاهی»، خود نیز گونه‌ای هنرمند است. نیچه به یاری تصویری هراکلیتوسی (Heraclitus) این یگانگی نخستگاهی را چونان کودکی می‌شمارد مشغول بازی بر روی شن‌های ساحلی، که بی‌هیچ سبب و نقشه‌ای، شکل‌ها و صورت‌های فردیت‌مند را می‌آفریند و آنگاه آن‌ها را ویران می‌سازد (BT: 24)، و در عین حال، از هر دو بخش این فرایند، هم از آفرینش (آپولونی) و هم از ویران‌سازی (دیونوسوسی) لذتی یکسان برمی‌گیرد. جهان ما چیزی جز ترکیبی کوتاه‌مدت از اشکالی بر روی شن‌های ساحلی بیش نیست. بازی کودک پیرو اصول «عقلانی» نیست، و هدفی هم فراسوی خود ندارد؛ بازی است «معصومانه [ابی‌گناه]» و (بنا به تعبیر نیچه در سال‌ها بعد) «فراسوی خیر و شر» (BT: *Attempt at Self-Criticism*, 5). تنها معنایی که می‌توان برای کل این بازی در نظر گرفت، آن معنای زیبایی‌شناسانه‌ای است که کودک را به آفریدن یا محو ساختن شکل و صورتی به جای شکل و صورتی دیگر وامی‌دارد. در چشم چنین هنرمند-خدایی، دیگر هیچ اثری از «جرم، گناه، بی‌عدالتی، تناقض و رنج در این جهان» وجود ندارد، یعنی همه آنچه که تنها برای ذهن محدود انسانی وجود دارد که چیزها را نه به هم‌پیوسته، بلکه از هم‌گسسته می‌بیند، و نه برای خدایی که همه چیزها را باهم شهود می‌کند... در این جهان تنها بازی [نمایش]، بازی از آن‌گونه که هنرمندان و کودکان بدان می‌پردازند، به هست-آمدن، از میان رفتن، ساختن و نابودگری را بی‌هرگونه افزوده اخلاقی، در بی‌گناهی‌ای همواره برابر به نمایش می‌گذارد. و همان‌گونه که کودکان و هنرمندان بازی می‌کنند، آتش همواره زنده نیز بازی می‌کند. آن می‌سازد و ویران می‌کند، و همه در عین بی‌گناهی. چنین است بازی که دهر با خود می‌کند. با تبدیل خویش به آب و خاک، همچون کودکی بر دریاکنار، برج‌هایی از ماسه می‌سازد، آن‌ها را برمی‌افزارد و آنگاه در زیر دست و پا لگدمال می‌کند. گاه و بی‌گاه این بازی را از نو سر می‌گیرد. لحظه‌ای سیری و دلزدگی و دوباره در چنگ نیازش، آن‌گونه که هنرمند در چنگ نیازش به آفریدن است. این انگیزه‌ای که پیوسته خود را نو می‌کند به بازی... چیزی است که جهان‌های نو را به هستی فرامی‌خواند (PTA: 7).

اما چنین نگرش و چشم‌اندازی تنها در اختیار کسی قرار می‌گیرد که به جهان با دیدی زیبایی‌شناسانه و از چشم‌انداز یک هنرمند می‌نگرد، به‌ویژه آن هنگام که در سرمستی و برون‌خویشی دیونوسوسی با کودک-هنرمند-خدا یکی شده و در لذت آفرینندگی او سهیم گشته، از آثار هنری‌ای که او می‌آفریند و از تماشای بازی و نمایش هستی، شادی و سرخوشی می‌یابد. درواقع، «جهان تنها چونان پدیداری زیبایی‌شناسانه» (BT: 24)، لذت‌برانگیز، زیبا، توجیه شده و تأییدپذیر است، آن‌هم برای آفریننده

یگانه آن و نه از چشم‌انداز فرد انسانی. ما آدمیان تنها تا در آن لحظات موقتی که از طریق تجربه‌های زیبایی‌شناسانه و هنری گوناگون، از یک‌سو، کمابیش بتوانیم خودمان را با کودک نخستگاهی یکی انگاریم، و زیبایی این بازی [نمایش] را به تماشا بنشینیم و از سوی دیگر، شأن و قدر خود را در مقام آفریده‌های هنری این هنرمند و تماشاگر یگانه دریابیم، از این تسلا‌ی متافیزیک بهره می‌بریم. در این لحظات موقت درمی‌یابیم که این همه درد و رنج من نیست، بلکه فرایند پیوسته آفرینشگری و نابودسازی دیونوسوسی هستی است و ما خود نه بازیگران که آفریننده و خالق این نمایش هستیم. در این حالت، آنگونه که اساساً خود اسطوره دیونوسوس بازمی‌گوید، ما درمی‌یابیم که فردانیت علت هر گونه رنج و درد ماست. به روایت اسطوره‌ها، دیونوسوس، ایزد اسرار، در کودکی به دست تیتان‌ها تکه‌پاره شد. هم‌هنگام اسطوره خاطر نشان می‌سازد که این تکه‌پاره شدن، رنج اصلی دیونوسوس، به تقسیم شدن به هوا، آب، خاک و آتش می‌ماند، یعنی تکه‌پاره شدن به فردانیتی که باید خاستگاه و سبب هرگونه رنجی در جهان دانست. دیونوسوس در شخص خود رنج نابودی یگانگی خاستگاهی و دگرگشتن آن به افراد گوناگون را تجربه می‌کند. مریدان دیونوسوس، با شور و وجدی تمام امید تولد دوباره خدای خویش، پایان فردانیت را در دل می‌پرورند، تنها چیزی که می‌تواند در جهانی تکه‌پاره شده، کورسویی از شادی برافروزد (چرا که تنها با فروپاشی دیگر، «فروپاشی جهان فردانیت»، آن یگانگی نخستین بازگردانده می‌شود (BT: 21)). با نظر به این اسطوره، می‌توان تمام بن‌پاره‌های نگاهی ژرف و بدبینانه به جهان، و نیز اسراری را که تراژدی می‌آموزاند، در اختیار داشت: یگانگی بنیادی همه چیزها، فردانیت به‌عنوان سرچشمه نخستگاهی تمامی شهرها، و هنر به‌عنوان امید شادمانه به رهایی از طلسم فردانیت و بازگشتی دوباره به یگانگی، به زهدان یگانگی نخستگاهی (بنگرید به BT: 10, 22).

از چرخش علم‌باورانه تا انکار مرگ؛ بشری بس بسیار بشری و دانش شادان

(۱) تراژدی یونانی با همه توانایی‌اش در پالودن جان و جسم قوم یونانی و دماندن روحی تازه در آن (بنگرید به BT: 21-24)، چندان دوام نیاورد و بسیار زود به دست الهه‌ای نوظهور که از آستین اورپید (Euripides) بیرون آمده بود – "سقراط" – از پای درآمد. سقراط با اصل سقراط‌گروی زیبایی‌شناسانه‌اش اصلی‌ترین دشمن تراژدی و عنصر دیونوسوسی آن بود. بنا به این اصل، «هر چیز برای زیبا بودن باید عقلانی و عقل‌پذیر باشد»، قانونی همتای این گفتار معروف وی که «فضیلت در شناخت است». اورپید در پیروی از این اصل می‌خواست تراژدی را معقول بسازد و بنابراین در سرش افتاده بود که عنصر اصیل و قدرتمند دیونوسوسی آن را از میان بردارد و تراژدی را به‌صورتی ناب بر شالوده هنر، اخلاق و جهان‌نگری غیردیونوسوسی از نو شکل دهد و البته هم به آنچه در سر داشت، رسید (بنگرید به BT: 11-14).

نیچه ظهور سقراط را در واقع ظهور نوع نویی از انسان می‌داند، با آرمانی یکسره نو، انسانی که او آن را انسان اهل نظر یا نظرپرداز می‌نامد. انسان اهل نظر، همچون هنرمند، از جهان آن‌گونه که هست، احساس خشنودی دارد، و با این احساس خود را از اخلاق عملی بدبینی دور می‌دارد. تمایز میان این دو نوع انسان را بیش از همه باید در موضع متفاوت هرکدام نسبت به حقیقت و پرده‌گشایی آن دانست. آنجا که حقیقتی از پرده به در می‌آید، چشمان پر شعف هنرمند بدانچه همچنان در پرده مانده [و تبیین نشده] خیره می‌شود، حال آن‌که انسان نظرپرداز، دل خود را بدانچه سر از پرده برون آورده [و تبیین شده] خوش می‌دارد و از این‌رو نیز می‌کوشد هرچه بیشتر از حقیقت پرده بگیرد [و تا حد ممکن تبیینی دست و پا کند]. در واقع، انسان نظرپرداز (بیش از آن‌که به خود حقیقت اهمیت گذارد، در پی حقیقت بودن را ضروری و مهم می‌داند. تبیین این نگرش را می‌توان در «توهم متافیزیکی والا»یی یافت که خاص انسان نظرپرداز است، یعنی همان «ایمان راسخ» او به این‌که تأمل عقلانی می‌تواند در ژرفنهای هستی رسوخ کند. سقراط با خونسردی تمام باور داشت که اندیشه با دنبال کردن رشته علیت، می‌تواند به عمیق‌ترین مغاک‌های وجود راه یابد و نه تنها از پس فهم هستی برآید و آن را موجه نماید، بلکه حتی می‌تواند کژی‌های آن را راست دارد و جراحتهای جاودانه آن را مرهمی یابد، امری که مایه خوش‌بینی انسان سقراطی را فراهم آورد و پاسخ او به مسأله مرگ و رنج. انسان سقراطی در پی زدودن این دو از چهره هستی و زندگی است (BT: 15, 18).

۲) نیچه در *زایش سرسختانه* به نقد سقراط و آرمان انسان اهل نظر می‌پردازد و به نظر وی، این آرمان سقراطی انسان اهل نظر و خوش‌بینی او در باور به پیشرفت و توانایی برای زدودن مرگ و رنج که شکل‌دهنده فرهنگ مدرن است، با ظهور کانت و شوپنهاور سست و بی‌پایه شد. این دو فیلسوف نشان دادند که برخلاف خوش‌بینی بی‌اندازه انسان سقراطی، دانش هیچ‌گاه نمی‌تواند از مرزهای پدیداری فراتر برود و پرده‌ای از شیء فی‌نفسه بردارد. بدین ترتیب آن‌ها نشان دادند که واقعیت در نهایت دور از دسترس شناخت و فهم ما قرار دارد و از این‌روی نیز کژی‌های وی «راستی‌ناپذیر» است. به همین دلیل نیچه فرهنگ مدرن را فرهنگی می‌داند که نه تنها هیچ پاسخی برای اضطراب وحشتناک فرد انسانی در مواجهه با مرگ و گذر زمان در چنته ندارد، بلکه ما را از آن جهان‌بینی‌ای که برای دو هزار سال از چنگ این اضطراب رهانیده بود نیز بی‌بهره ساخته است (WB: 4).

اما بشری بس بسیار بشری، اثری که سرآغاز به اصطلاح دوران فکری کمابیش علم‌باور نیچه است (۱۸۷۸-۱۸۸۱)، نمایانگر تغییر نگرش ۱۸۰ درجه‌ای در نحوه مواجهه نیچه با سقراط و تعلق خاطر یافتن او به آرمان دانش مدرن است. درحالی‌که در *زایش* این اندیشه که عقل آدمی با پی گرفتن رشته علیت می‌تواند به کنه واقعیت پی برد و کژی‌های آن را راست کند، توهمی کم‌ارزش‌تر از سایر توهمات تلقی می‌شود (BT: 15, 18). موضع نیچه در اینجا این است که ما باید از تخدیر خود در برابر رنج‌ها و مصائب دست برداریم و به جای آنکه با هنر و سایر امور مابعدالطبیعی و متعالی بکوشیم تا احساسات خود را نسبت به بلایا و مصائب تغییر دهیم و دل خود را تسکین، در پی رفع علل و اسباب این شرور و مصائب همت بگماریم. به تعبیر نیچه، «تفسیر دوباره‌ی بدبختی و مصیبت به امری خوشایند

که تأثیرات خوب آن چه بسا تنها با گذشت زمان قابل درک خواهد بود و به دیگر سخن، دگرگون ساختن داوری‌های مان درباره‌ی سرشت تجاریمان و بازتفسیر مصیبت‌ها و بدبختی‌ها سبب می‌شود تا توجه کمتری به اسباب آن‌ها و از میان بردن‌شان معطوف سازیم، و به نوعی تخدیر و تسکین موقت روی آوریم» (HH, I: 108)

به همین دلیل نیچه مدعی می‌شود که اساسا زمان مصرف واژه‌هایی چون بدبینی به سر آمده است و موارد استفاده آن هر چه کمتر شده است (HH, I: 28). اما اگر علم با نوید زدودن آلام و مصائب بشری جا را بر این گونه واژه‌ها و حتی برای متافیزیک و هنر را تنگ می‌کند، درباره مرگ چه؟ آیا درباره مرگ و ترس ما در مواجهه با مرگ نیز پاسخی دارد؟ نیچه در آثار این دوران جز اشاراتی گذرا درباره مرگ، چندان در این باره بحث نمی‌کند. برای نمونه او در پاره‌ای با عنوان «اینکه چگونه فرد می‌میرد، موضوع بی‌اهمیتی است»، از آن سخن می‌گوید که تلقی مرگ به عنوان «امری بسیار مهم، به عنوان گذر از پلی بی‌اندازه پر اهمیت، صرفا ریشه در باورهای خرافی دارد و خلط این گزاره که «مرگ مهم است» با این یکی که «مرگ رفتن به جایی است» (HH, II: 88). در جایی دیگر، نیچه مرگ را به قطره‌ای گرانبها و شیرین از سبکسری (Leichtsinn) تشبیه می‌کند و بسی اشتباه می‌داند که آن را قطره‌ای بدمزه زهری بدانیم که باعث می‌شود کل زندگی انزجارآور گردد (WS: 32). تعبیر سبکسری این معنا را به ذهن متبادر می‌سازد که «مرگ را نباید چندان جدی گرفت».

نوید زدودن آلام بشری را دادن و مرگ را چنین سبکسرانه تلقی کردن، ریشه در این اندیشه نیچه در بشری دارد که نیاز متافیزیکی آدمی می‌تواند به تدریج سست گردد تا وقتی که به یکباره ریشه‌کن شود. این نیاز، نیازی است «بسته زمان» و مبتنی بر پیش‌فرض‌هایی که یکسره در تناقض با پیش‌فرض‌های علم است (HH, I: 27). به‌دیگر بیان، منظور نیچه آن است که نیاز متافیزیکی انسان، نه نیازی اصیل و ریشه‌دار در فطرت او که نیازی است زاده ادیان و فلسفه‌های متافیزیکی که با رنگ و رو باختن ادیان و فلسفه‌های متافیزیکی خود نیز به تدریج محو خواهد شد.

۳) نیچه در *دانش شادان* نیز پاسخ درخوری برای ارائه در مقابل مرگ ندارد و این تنها در کتاب *بعدا* افزوده شده پنجم آن است که او به بیان مجدد همان رویکرد دیونوسوسی زایش می‌پردازد. این بی‌پاسخی نیچه در برابر مرگ را می‌توان دلیل اصلی حضور کمرنگ مرگ در این کتاب دانست. مرگ ظاهرا چیزی است که باید آن را نادیده گرفت:

اندیشه مرگ، زندگی کردن در میان ازدحام خیابان‌ها، نیازمندی‌ها و صداها سراسر وجود مرا با شادمانی‌ای سودایی لبریز می‌کند؛ در اینجا چقدر لذت، بی‌صبری و اشتیاق، یا چه اندازه در هر لحظه عطش زندگی و سرمستی از زندگی برابر چشم می‌آید، و با این همه خاموشی بسیار زود همه این مردمان پر سر و صدا، زنده و تشنه زندگی را فراخواهد گرفت. چگونه سایه آدم‌ها حتی اکنون در پس هر انسانی قرار گرفته است، چونان همراه تیره و تاریک او. این وضعیت درست به واپسین لحظات پیش

از حرکت کشتی‌ای راهی سرزمین‌های دوردست می‌ماند. مردم بیش از هر زمان حرف‌هایی برای زدن به یکدیگر دارند، زمان به سرعت می‌گذرد، و اقیانوس با سکوت غمزده‌اش بی‌صبرانه در پس همه این هیاهوها انتظار می‌کشد چنین آزمند و مطمئن از شکارش. آدمیان همگی گذشته را به چیزی نمی‌گیرند درحالی‌که آینده برایشان همه چیز است؛ و این دلیل این همه شتاب و فریاد و هیاهوی آن‌هاست. هر کس می‌خواهد نخستین در این آینده باشد و با این همه تنها مرگ و خاموشی مرگ یگانه سرنوشت قطعی‌ای است که در این آینده چشم به راه همه نشسته است: طرفه آنکه این یگانه سرنوشت قطعی و همگانی کمابیش هیچ تأثیری بر آدمیان ندارد و هیچ چیز به اندازه احساس نزدیکی مرگ دور از ذهن آن‌ها نیست. بر این اساس بسی مایه شادی است که می‌بینیم آدمیان نمی‌خواهند به مرگ بیاندیشند! بسیار دوست دارم کاری کنم که اندیشه زندگی کردن را حتی صدها برابر بیشتر برای آن‌ها درخور اندیشه و جذاب سازم (GS: 278)

بازگشت دیونوسوس؛ چنین گفت زرتشت و غروب بت‌ها

(۱) با چنین گفت زرتشت، نیچه در مواجهه با مرگ می‌کوشد روایتی از چیره شدن دیونوسوسی بر مرگ -آنگونه در زایش به دست داده بود- ارائه دهد، روایتی که این بار پس از کنار نهادن جهان متافیزیکی و ایده‌آلیسم کانتی-شوپنهاوری، چارچوبی طبیعت‌باورانه و غیرمتافیزیکی می‌یابد. شعاری که نیچه سرآغاز کتاب سوم زرتشت می‌سازد، ما را یک‌راست به اندیشه تأثیر تراژیک بازمی‌گرداند: «آنکه بر فراز بلندترین کوهستان‌ها رفته است بر همه تراژدی‌های واقعی و خیالی می‌خندد». نکته اصلی تأثیر تراژیک فرارفتن از فردانیت و یکی شدن با چیزی فراتر و والاتر از فرد انسانی است، یعنی تجربه‌ای که در آن آدمی به بهای از دست دادن فردانیت و هویت فردی خود احساس نامیرایی می‌کند. نیچه این فراروی را در بخشی که این شعار را وی از آن بخش نقل می‌کند (Z: I, 7)؛ نیز بنگرید به (BG: 30)، تعالی (Erhebung) می‌نامد. بعداً در بخشی با عنوان «پیش از دمیدن خورشید» نیچه ایده تعالی را به زبانی استعاری بیشتر توضیح می‌دهد. در این بخش زرتشت آسمان را مخاطب قرار می‌دهد و می‌گوید:

«ای آسمان فراز من، تو ای پاک، ای ژرف! تو ای مگاک نور! چون در تو چشم می‌دوزم از اشتیاق‌های خدایی به لرزه می‌افتم. افکندن خودم در بلندی تو -این است ژرفی من! پنهان ساختن خودم در پاکی تو- این است بی‌گناهی من. زیبایی خدا بر او پرده‌ای پوشانده است؛ چنین نیز تو ستارگان را پنهان می‌داری... ما از آغاز دوستان یکدیگر بوده‌ایم؛ محنت و دهشت و زمین از آن ما هر دو ست؛ خورشید نیز از آن ما هر دو ست... ما همه چیز را با هم آموخته‌ایم. با هم آموخته‌ایم با فرارفتن از خویش به سوی

خویش بر شدن و بی‌اثر لیخند زدن را؛ بی‌اثر به پایین لیخند زدن از چشمان درخشان و از فرسنگ‌ها فاصله؛ آنگاه که در زیر پای‌مان اجبار و هدف و گناه چون باران جاری می‌شود... من آفرین‌گویم و آری‌گوی، آنگاه که تنها تو به پیرامونم باشی؛ تو ای پاک! ای نورانی! ای مفاک نور! ... اما این است آفرین‌گفتن من بر فراز هر چیزی ایستادن، همچون آسمانش، همچون بام گردش، همچون گنبد نیلگونش و ایمنی جاودانش؛ چه فرخنده است آنکه چنین آفرین‌گوید! چرا که چیزها همه در سرچشمه جاودانگی و در فراسوی خیر و شر تعمیم یافته‌اند. و اما خیر و شر خود چیستند جز سایه‌هایی در میانه و تاریکی‌هایی نمود و ابرهایی سرگردان! به‌راستی این آفرین‌گفتن است نه کفران، اگر که من می‌آموزانم: «بر فراز همه چیز ایستاده است آسمان پیشامد، آسمان بی‌گناهی، آسمان تصادف، آسمان بازیگوشی.» «عالی جناب اتفاق» کهن‌ترین والاتبار در جهان است که من به همه چیزها باز داده‌ام. من آن‌ها را از بردگی غایت نجات داده‌ام. من این آزادی و سرخوشی آسمان را چون گنبدی نیلگون بر فراز همه چیز نهاده‌ام، با این آموزه که بر فراز و از طریق آن‌ها هیچ «اراده ازل» اراده نمی‌کند... ای آسمان فراز من، ای پاک، ای متعالی! پاکی تو اکنون برای من این است... که تو میدان رقص من هستی پیشامدهای خدایی را که تو تخته نرد من هستی نردبازی و نردبازان خدایی را!» (Z: III, 4).

نیچه در این عبارات از گونه‌ای فراروی و تعالی این جهانی سخن می‌گوید، درآمدن از صدف میرایی و عروج تا آنکه روح آسمان پرستاره همه فراگیر گردد، یعنی تمامیت چیزها به تعبیر زرتشت، «تو ژرفنای من هستی». چنین اندیشه‌ای را چنان که خواهیم دید، نیچه در غروب بت‌ها و در زبانی غیراستعاری این‌گونه بیان می‌کند: «آدمی به کل تعلق دارد، آدمی کل است» (II: VI, 8). آدمی از طریق چنین تمامیت چیزها شدنی به سرچشمه جاودانگی بدل می‌شود.

انسانی که چنین بر بر فراز زمین رفته است، چیزها را از چشم‌اندازی فراسوی خیر و شر می‌بیند، و به تعبیر دیگر، چیزها همه تعمیم یافته‌اند و از این‌رو فرخنده و خجسته به نظر می‌آیند. چنین چشم‌اندازی بسیار مشابه چشم‌اندازی است که نیچه در *زایش از آن سخن گفته بود*، چشم‌اندازی بر ورای چشم‌انداز ارزش اخلاقی به شوند و جریان پیوسته‌ی جهان، به بازی کودک-خدا-هنرمند. اما آنچه که در اینجا آدمی از طریق شور و سرمستی خلسه‌آمیز و برون‌خویشی احساس یگانگی می‌کند، نه شیئی فی‌نفسه که خود تمامیت جهان و فرایند ویرانی و آفرینشگری پیوسته آن است (نیز بنگرید به GS: 370). به دیگر بیان، در اینجا بر خلاف *زایش تراژدی پای دو جهان*، یکی جهان پدیداری و توهمانی و دیگری جهان راستین یگانگی نخستگاهی در میان نیست، بلکه پای دو چشم‌انداز به یک جهان در میان است، یکی چشم‌انداز معمولی هر روزه ما در جهان هویت فردانی، چشم‌انداز انسان‌هایی که در جهان رنج و شادی، خیر و شر می‌بینند و می‌یابند و دیگر چشم‌اندازی بر ورای این چشم‌انداز جزئی‌نگر و از موضع

کل جهان و تمامیت تاریخ آن چشم‌انداز آسمان. در این چشم‌انداز دومی است که آدمی احساس ایمنی و آرامش می‌کند، حال هر چه که می‌خواهد اتفاق افتد. نیچه این چشم‌انداز دوم را حقیقی‌تر از چشم‌انداز اولی تلقی نمی‌کند، بلکه ظهور چنین چشم‌اندازی را حاصل نیاز ما در مواجهه با مرگ و ترس از آن می‌داند.

۲) نیچه چنین چشم‌اندازی را در غروب بت‌ها آشکارا با دیونوسوس پیوند می‌دهد: «چنین جان آزاد گشته‌ای [گوته] با سرنوشت‌باوری شادمانه و دلگرمی در میانهٔ عالم می‌ایستد، با این ایمان که تنها فرد نکوهیدنی است و در کل همه چیز بازخریده است و تأیید شده، او دیگر نفی نمی‌کند ... و اما چنین ایمانی بالاترین ایمان‌هاست: که من آن را بدین نام تعمیم داده‌ام، دیونوسوس» (II: IX, 49). نیچه منظور خودش را بیشتر در فصل ششم کتاب با عنوان «چهار خطای بزرگ» به تفصیل بیشتری توضیح داده است. در این فصل وی با برشمردن خطاهایی که آدمیان همواره در مبحث علیت دچار آن شده‌اند، و مهم‌ترین آن‌ها خطای ارادهٔ آزاد یا اختیار آدمی است که تاکنون مبنای هر دین و اخلاقی را فراهم آورده است، در واپسین بخش این فصل نظر خود را در مقابل همهٔ این خطاها چنین بیان می‌کند، بر اساس این نظر: «خصلت‌های هیچ انسانی را کسی به او نمی‌دهد، نه خدا، نه جامعه، نه پدران و نیاکان، نه خود او (این ایده‌ی بی‌معنای اخیر همانی است که کانت به نام «آزادی عقلانی» آموزانده است _ و چه بسا پیش از او افلاطون).» هیچ کس مسئول آن نیست که به هر حال هست، یعنی مسئول اینکه سرشش چنین و چنان است و در چنین شرایطی و در چنین محیطی پا به هستی گذاشته است. سرنوشت وجود او درهم‌تنیده با سرنوشت وجود تمامی آنچه بوده و خواهد بود است و نمی‌توان از آن جدا کرد. آدمی پی‌آمد یک نیت، یک اراده، یا یک غایت نیست، و بنا هم نیست که از راه او کوشش شود تا به یک «آرمان انسانیت»، یا «آرمان سعادت» یا «آرمان اخلاق» برسد. هدف و مقصدی برای هستی آدمی نیست و این ماییم که مفهوم «هدف» را اختراع کرده‌ایم. «آدمی وجودی است ضروری، پاره‌ای از سرنوشت، از آن تمامیت است، در دل تمامیت است، هیچ چیزی نیست که دربارهٔ وجود ما داوری کند، آن را اندازه‌گیری کند، بسنجد، محکوم کند؛ زیرا این به معنای داوری کردن دربارهٔ کل و اندازه گرفتن و سنجیدن و محکوم کردن آن است... حال آنکه چیزی بیرون از کل در کار نیست!». نیچه چنین تلقی‌ای را «رهایش بزرگ» می‌نامد چرا که با انکار مسؤولیت و انکار اینکه می‌توان رد موجودی را گرفت و پس پس رفت تا به یک علت نخستین رسید، و نهایتاً اینکه جهان چه به عنوان یک مشعر چه به عنوان یک «روح» وحدتی را شکل نمی‌دهد، «بی‌گناهی شوند را بدان بازمی‌گردانیم ... و جهان را باز می‌خریم» (II: VI, 8).

بنابراین اگر جایی مسؤولیتی در قبال هستی وجود ندارد، اگر اساساً ارادهٔ آزادی وجود ندارد، و اگر آنچه هست نه جهان حقیقی ثابت وجود که تمامیت شوند جاودانه است، پس ترس از مرگ بیهوده است و بی‌معنا. ما می‌توانیم عاشقانه بی‌هیچ قید و شرطی به زندگی اگر از منظر تمامیت بدان بنگریم، آری بگوییم و در شور و سرمستی دیونوسوسی آن سهیم شویم. نیچه بار دیگر به یونانیان باز می‌گردد و اینکه آن‌ها از طریق «اسرار دیونوسوسی»، «خواست زندگی» سرشارشان و لبالبشان را متحقق ساختند، زیرا

یونانیان با این اسرار دیونوسوسی «زندگانی جاودان، بازگشت جاودانه زندگی؛ آینده نوید داده شده و تقدیس گشته در گذشته؛ آری پیروزمندانه به زندگی از ورای مرگ و دگرگونی؛ زندگانی راستین، یعنی استمرار جمعی زندگی از راه زادآوری... هر آنچه بخشی از کار زادآوری و آستنی و زایمان بود، عالی‌ترین و شکوهمندترین احساس‌ها را برمی‌انگیخت. در آموزه اسرار درد مقدس شمرده می‌شد: «رنج‌های زائو» هر دردی را مقدس می‌کند، تمامی شوند و رویدن، هر آنچه تضمین‌کننده آینده است، با درد همراه است... برای آنکه لذت آفرینندگی جاودان در کار باشد، برای آن که خواست زندگی جاودان به خود آری گوید، درد زن به هنگام زایمان نیز می‌باید جاودان در کار باشد... در اینجا ژرف‌ترین غریزه زندگی که رو به سوی آینده دارد، به جاودانگی زندگی، در قالبی دینی تجربه می‌شود و راه به سوی زندگی، به سوی زادآوری، چونان راهی مقدس» (II: X, 4).

اما چگونه یونانیان به تجربه چنین حالتی دست می‌یافتند؟ کلید پاسخ نیچه دیگر باره، چونان که در *زایش*، «روانشناسی ارجی‌گری» (II: X, 5)، یا به تعبیر دیگر «شور و سرمستی» (II: IX, 10) است، یعنی اموری که او، یکبار دیگر، در تبیین و فهم سرشت تأثیر تراژیک نیز از آن بهره می‌برد:

تراژدی، چندان دور است از آن که دلیلی برای بدبینی یونانیان، به معنای شوپنهاور آن، باشد که آن را همچون انکار بی‌چون و چرای بدبینی و نمونه ضد آن باید دید. آری گفتن به زندگی، حتی به غریب‌ترین و دشوارترین مسأله‌های آن، خواست زندگی که از پایان‌ناپذیری خود حتی از رهگذر قربانی کردن والاترین گونه‌های سرخوشی می‌کند، این آن چیزی است که من دیونوسوسی نامیده‌ام، این است آنچه من چونان پلی به سوی روان‌شناسی شاعر تراژیک به درستی حدس زدم. نه آزاد کردن خویش از ترس و رحم، نه پالودن خود از یک عاطفه خطرناک با تخلیه شدید آن - که ارسطو آن را این‌گونه می‌فهمید - بل بر فراز و ورای ترس و رحم به خویشتن خویش لذت جاودانه شوند بودن - همان لذتی که لذت نابودگری را نیز در بر دارد (II: X, 5).

نتیجه‌گیری

چنانچه دیدیم، نیچه در نهایت برای پاسخ دادن به مرگ به *زایش تراژدی* رو می‌کند و به‌طور خاص رویکرد دیونوسوسی در معنای یگانه شدن با چیزی مبهم که یک‌جا او یگانگی نخستگاهی می‌نامد و در آثار متأخر چیزی همچون تمامیت جهان که هر دو به‌نوعی ریشه در از میان رفتن فردانیت و گم شدن در چیزی ماورای فردانیت، نوعی فنا، دارند. به تعبیر خود وی:

«و بدین‌سان باز دوباره به همان جایی رسیده‌ام که زمانی از آن آغاز کرده بودم - زایش تراژدی، نخستین بازارشگذاری همه ارزش‌ها به دست من بود: بدین‌سان باز خود را در خاکی می‌کارم که خواست من و توانایی ما از آن برمی‌روید- من، آخرین شاگرد دیونوسوس فیلسوف، من، آموزگار بازگشت جاودانه» (II: X, 5).

روایت اولیه این پاسخ ریشه در اندیشه شوپنهاور و زیربنای متافیزیکی او به نام خواست زندگی دارد. اگر شوپنهاور کوشیده بود تا با نگرستن از موضع کانتی و بازخوانش کانتی اندیشه بودایی به فلسفه خود برسد، نیچه نیز می‌کوشد تا با بازخوانش کانتی-شوپنهاوری دین و فرهنگ یونانی، به معنا و تسلاایی برای مرگ دست یابد. رویکرد شوپنهاور، به‌رغم بی‌باوری به دین مسیحی، کمابیش در قالب نجات‌باوری دینی باقی مانده بود و از این‌رو نیز وی رستگاری نهایی را در زندگی راهبانۀ قدیس می‌یافت و آرامش حاصل از یکی‌شدن با چیزی که ورای مرزهای گفتار فلسفی می‌رفت و فقط قدیس یا زاهد با درک شهودگونه‌اش می‌توانست آن را درک کند. کوشش نیچه در روایت متأخر از این پاسخ همه مصروف آن است که رنگ‌وروی متافیزیکی شوپنهاوری را از آن بزدايد، اما اینکه آیا نیچه موفق شده است یا نه پرسشی است که بحث درباره آن مجال دیگری می‌طلبد.

پی‌نوشت‌ها

۱. «ایها الناس، کل امری لاق ما یفر منه فی فراره الاجل مساق النفس و الهرب منه موافاته، کم اطردت الایم ابحثها عن مکتون هذا الامر فابی الله الا اخفاءه. هیهات علم مخزون» (نهج البلاغه، خطبۀ ۱۴۹).

فهرست منابع

۱- آثار نیچه و شوپنهاور:

بنا به شیوه رایج در ارجاع به این آثار از کوتاه‌نوشت آن‌ها استفاده کرده‌ام و در مورد آثار نیچه به شماره بند ارجاع داده‌ام. این آثار و کوتاه‌نوشت آن‌ها عبارت‌اند از:

الف) شوپنهاور

WWR: *The World as Will and Representation* (I & II), translated by E. F. J. Payne, New York: Dover, 1969.

ب) نیچه:

BT: *The Birth of Tragedy (and Attempt at Self-Criticism) and Other Writings*, edited by Raymond Geuss & Ronald Speirs, translated by Ronald Speirs, with an introduction by Raymond Geuss, Cambridge University Press, 1999.

DW: *The Dionysiac Worldview* (1870), in *The Birth of Tragedy and Other Writings*, pp. 119-38.

PTA: *Philosophy in the Tragic Age of the Greeks*, translated by Marianne Cowan, A Gateway Edition, Regnery Publishing, 1962.

WB: *Richard Wagner at Bayreuth*, 4th Untimely Meditation of *Untimely Meditation*, translated by R. J. Hollingdal, Cambridge University Press, 1997.

HH: *Human All Too Human* (I & II), translated by R. J. Hollingdal, Cambridge University Press, 1996.

GS: *The Gay Science*, translated with commentary by Walter Kaufmann, Vintage Books, 1974.

Z: *Thus Spoke Zarathustra*, edited by Adrian Del Caro & Robert B. Pippin, translated by Adrian Del Caro, Cambridge University Press, 2006.

BGE: *Beyond Good and Evil*, edited by Rolf-Peter Horstmann & Judith Norman, translated by Judith Norman, Cambridge University Press, 2006.

GM: *On the Genealogy of Morality*, edited and introduced by Keith Ansell-Pearson, translated by Carole Diethe, Cambridge University Press, 1994.

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

EH: *Ecce homo*, translated by Walter Kaufmann, in *Basics Writings of Nietzsche*, Random House, 1969.

WP: *Will to Power*, translated by Walter Kaufmann & R. G. Hollingdale, New York: Vintage, 1968.

ج) در ترجمه پاره‌ای از نقل قول‌های نیچه نیز از این دو ترجمه بهره برده‌ام:

نیچه، (۱۳۷۸) *چنین گفت زرتشت*، ترجمه داریوش آشوری، نشر آگه.

نیچه، (۱۳۸۱) *غروب بت‌ها*، ترجمه داریوش آشوری، نشر آگه.

(۲) سایر منابع:

Nussbaum, Martha C. (1998). *the Transfiguration of Intoxication: Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus*, in Kemal, Salim & Gaskell, Ivan & Conway, Daniel W. (ed), Nietzsche, Philosophy and the Arts, Cambridge University Press.

Schacht, Richard. (1983). *Nietzsche*, Routledge

Young, Julian (2003), *the Death of God and the Meaning of Life*, Routledge.