

نگرشی بر رویکردهای متافیزیکی تعلیم و تربیت در زایش تراژدی نیچه

پرناز کورد زورور* و اسماعیل بنی اردلان**

چکیده

فردیش نیچه، به تراژدی مدرن - به‌ویژه با در نظر گرفتن تراژدی کهن یونان - جان تازه‌ای بخشید. به یمن وجود ایشان، تراژدی هم‌زمان ندایی در گوش مدرنیته و شاخصه‌ای طنین‌انداز برای تبیین ادعاها و نگرش‌های دنیای مدرن در مقابل پیشینه کلاسیک به شمار می‌رود. او از دل زایش تراژدی به مقوله متافیزیک به عنوان حقیقتی محتوم و تمامیت یافته توجه می‌کند و با تحلیل نقش تراژدی و بهره‌گیری از نظریه‌های متعدد از جمله اراده معطوف به قدرت، برخی اندیشه‌های مرتبط با تعلیم و تربیت را شکل می‌دهد. این مقاله جستاری است بر نگرش متافیزیکی نیچه، که تلاش می‌کند با توجه به تجربه بنیادینی که تفکر نیچه به مقوله متافیزیک داشته به تعمق برخیزد. در این مسیر، با رویکردی استنتاجی، با بررسی بن‌مایه‌های فلسفه نیچه و مبتنی بر مفاهیم مستخرج از آن، دلالت‌های تربیتی مستتج از آن ارائه می‌شوند و فلسفه او در زایش تراژدی از منظر تعلیم و تربیت تفسیر می‌شود. بر این اساس، با بهره‌گیری از آراء او در زایش تراژدی، به متافیزیک نیچه تفسیر، دیدگاه‌های ابراز شده از سوی ایشان در حوزه تعلیم و تربیت بررسی شد. آنچه حاصل شد این بود که از منظر نیچه هدف غایی تربیت، احراز مقام انسان برتر بوده و در این راستا ضمن تعارض با مفاهیم تربیتی حاصل از اخلاق مسیحیت، انسان را در مقام خلق معنا و زندگی را زمینی می‌شناسد.

کلید واژه‌ها: نیچه، تراژدی، متافیزیک، تعلیم و تربیت

* نویسنده مسئول: هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران

parnaz1981@gmail.com

** استادیار دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

مقدمه

تراژدی نیچه^۱، عنوان مقتدر و فاخری بود که برای فرهنگ، اندیشه، نقاط عطف تاریخ یا حتی حالات گذار تاریخی کاربرد داشت. تراژدی به حیطة دست‌آوردهای عقلانی و در برخی موارد حوزه فکری خود نیچه هم وارد شد، اما درست به همین دلیل و از آنجایی که ذهن و فکر نیچه بسیار نکته‌سنج بود، ایده تراژدی هم برای او چالش‌برانگیز و معماگونه بود. او هیچ‌گاه دیدگاه روشنی از تراژدی ارائه نکرد، بلکه مجموعه‌ای از پرسش‌ها و مسائل مربوط به آن را مطرح کرد. اینکه آیا تجربه یونانی تراژدی واقعا تراژدی بوده؟ اینکه آیا دنیای مدرن می‌تواند دوباره تراژدی را تجربه کرده و به نقاط عطف تاریخی در دنیای باستان برسد؟ آیا واقعا باور مبتنی بر تراژدی در جهان وجود دارد؟ و آیا این نگرش امروزه هم معتبر است؟ اینکه آیا خود شخص نیچه به عنوان یک متفکر تراژدیک مطرح است یا نه؟ مرزبندی و تعیین حدود شیفتگی و تعلق خاطر به تراژدی و ابعاد حقیقی آن امری ست به غایت دشوار. در این میان اگر قصوری را متوجه نیچه ندانیم، نمی‌توان او را کاملاً هم از این اتهام مبرا دانست (توبیاس^۲، ۲۰۱۴).

تأثیر نیچه، هم گسترده و هم پایدار بود. در مقایسه با نیچه که بر تئوری و ایده خود در تراژدی، مصرانه ابرام داشت، افرادی همچون میگل د آنامونو^۳، کارل یاسپرس^۴ و ریموند ویلیامز^۵ با شک و تردید، با این ایده مواجه شدند. البته منظور این نیست که نیچه به طور مستقیم بر هر آنچه و هر آنکس که پس از او آمده تأثیر گذارده است، لیکن مسئله این است نظریه‌های او، تمامی ابعاد زندگی مدرن را در دوران پس از مرگش تحت تأثیر قرار داده است. هگل^۶ تراژدی را به عنوان یکی از مراحل کلیدی و اصلی تغییر در تکامل روح بشر، لحاظ کرده، ولی این نیچه بود که تراژدی برای آینده را مطرح و آن را واجد اهمیت در زمان حال عنوان کرد. او هرگز تراژدی را عنصری ناگاه و دفعتاً زاده شده ندید. بلکه، تراژدی را کم‌تر از

-
1. Friedrich Nietzsche
 2. Tobias
 3. Miguel de Unamuno
 4. Karl Jaspers
 5. Raymond Williams
 6. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

خود هنر و بیش از تجربه قلمداد کرد و آن را امری دانست که برای موجودیت خویش تکاپو می‌کند. نیچه تراژدی را نازل‌تر از پیشرفت و ارتقاء فرم جدید هنر نمی‌دانست؛ حال آنکه در اپرای واگنر^۱ اینگونه عنوان شده بود (بووی ۱۳۸۵:۹۲).

تراژدی یک موضوع خشک و بی‌روح تاریخی نبود، بلکه نشان و سمبلی از زندگی بود که تاکنون بکر مانده و به کفایت بررسی نشده بود. بنابراین، برای شخص نیچه، از آنجایی که تراژدی، عناصر هوشیاری تاریخی را دارا بود توانایی بالقوه‌ای برای انتقال از دورانی به دوران دیگر و همچنین توان گذر از مرزهای وابسته به هنر را نیز فراهم آورد. تجربه‌ای فرازمانی، که به ناگاه انسان را نه تنها به ژرفای عواطف انسانی که به ریشه‌های تاریخ تجارب بشر متصل می‌کرد. چالش تئوری در این بود: تراژیک نبودن به منزله انسان کامل نبودن؛ تراژدی دیگر در انتظار تأیید و اراده نمی‌ماند، بلکه یک امر محتوم و جبری و رای خواسته‌های فرد است. این پارادوکس کوچکی نیست که تراژدی، ناکامی و فنای همزمان، امید وافر هم برای نوسازی فرهنگی در برداشته باشد. اما این مسئله میراث نیچه و در واقع خصیصه ویژه اوست. اگر چه تراژدی به آینده نظر دارد، اما باید ناب‌ترین و خالص‌ترین شکل واقعی آن را در ریشه‌های کهن غرب جستجو کرد. در این شرایط می‌توان هم منبع تراژدی جوهری و هم قرائت و اجرای توأم با دیدگاه تراژیک را دریافت (اریستوپانس^۲، ۱۹۹۶).

حداقل از یک دیدگاه و منظر، تفکر نیچه در باب تراژدی امری کاملاً بنیادی و نهادینه است. این دیدگاه هر آن چه را که از تراژدی به ذهن خطور کند، صرفاً منبعث از سنت کهن و ریشه‌دار یونان می‌داند. بنابراین، چه چیزی دیدگاه نیچه نسبت به تراژدی را در چنین موضوع عام و فراگیری، خاص و ویژه کرده است؟ برای شخص نیچه، تراژدی محوری است که همه دوران کهن و باستان و همه تاریخ بشریت حول آن می‌چرخد. همه تمدن و پیشرفت بشری از همان نقطه و محور آغاز می‌شود و به تدریج و طی اعصار به آرامی و به طرز اجتناب‌ناپذیری از قله موفقیت و توسعه خود فرو می‌افتد و بدین سان طرحی از تاریخی‌گری پدید می‌آید. در مطالعه تراژدی نیچه باید یقین حاصل کرد که امیال، نیازها و دلهره‌های دنیای مدرن در آن تأثیری نگذاشته باشند (اموری همچون مدرنیته، سیرترقی و بحران‌های فرهنگی). نقش برجسته

1. Richard Wagner
2. Aristophanes

نیچه در هویدا کردن جوانب فرهنگ کلاسیک یعنی همان آداب پرتنش و خشن و آشفته سبک کلاسیک، تلفیقی است عیان و پنهان! بدین ترتیب او سیلی از مفاهیم کلاسیک یونان را در اندیشه‌اش سرازیر کرد و توان اثرگذاری این مفاهیم را که هنوز پس از سال‌ها، گنگ و پراکنده بود، رها کرد. در دیدگاه او تراژدی و مفاهیم تراژیک در زیبایی‌شناسی، فلسفه و نقد ادبی به طور کلی اجتناب‌ناپذیر بودند، اما مهم‌تر از همه، ظهور این مفاهیم در اسطوره‌شناسی تہذیب و انسان‌شناسی بود. هلنیسم از اولین گرایش‌هایی است که در ادامه این روند پدیدار می‌شود.^۱ (یانگ، ۱۳۹۴: ۱۱۲-۱۱۰)

خود نیچه هم به شخصه از این دیدگاه بهره جست؛ تا جایی که نامش در زمره توسعه‌دهندگان این امر شناخته می‌شود و در جایگاه کسی ماندگار شد که بذر دانه این ایده را پراکند. باز هم این سؤال باقی می‌ماند که آیا نیچه می‌تواند ثابت کند توسعه‌دهنده واقعی این عقاید بوده است؟ در واقع نیچه مانند دوران قبل از سقراطی یونان، که او دائماً آن‌ها را تحسین می‌کرد، نسبت به انسان و فلسفه دیدی تراژیک دارد که همه اینها، البته می‌تواند مورد پرسش واقع شود. همچون جنبه‌های دیگر فلسفی درباره نیچه هم می‌توان عنوان کرد که او پرسش‌هایی را طرح کرد که خود در پاسخ به آن‌ها باری به دوش نکشید. سبک نگارش او صرفاً القاکننده بود (بائونر^۲، ۱۹۷۶).

در بررسی آراء و اندیشه‌های فلسفی و نظرگاه او در بحث زایش تراژدی در خصوص تعلیم و تربیت این پرسش‌ها مطرح شد که:

- کدام یک از رویکردهای آپولونی یا دیونیسوسی در شکل‌گیری دیدگاه‌های متافیزیکی نیچه مؤثر است؟

- با توجه به زایش تراژدی، چه تحلیلی در باب تعلیم و تربیت مبتنی بر اخلاق مسیحیت دارد؟

- زیبایی‌شناسی نیچه، چه دلالت‌های تربیتی به دنبال دارد؟

این مقاله، با بهره‌گیری از شیوه استنتاجی و با پایه قرار دادن روند شکل‌گیری زایش تراژدی، بن‌مایه‌ها و جوانب متافیزیکی آن، رویکردهای تربیتی را در دوره‌ای خاص از

۱. کتاب درخت مقدس اثر فریزر در سال ۱۸۹۰ و آثار برپا کنندگان مراسم مذهبی کمبریج، نشانی از تراژدی، اسطوره و تہذیب دارد.

فلسفه‌ورزی نیچه بررسی می‌کند. از منظر او، هدف غایی تربیت، احراز مقام انسان برتر است. او بر پایه اصل آزادی و با تأکید بر ضرورت عملگری مطلوب و متعادل در عین تفکر و تعقل می‌کوشد تا انسان را از دل رویکردهای متافیزیکی متأثر از تاریخ و تراژدی، با مقولات فرهنگی و هویت هنر آشنا کند. نقد مداوم و توسعه متوازن قابلیت‌ها، اصلی‌ترین ابزارهای تحقق این آرمان‌ها از منظر نیچه هستند. اما باید پذیرفت که نمی‌توان آن را به منزله قله‌ای رفیع در یک نظام تربیتی در نظر گرفت، زیرا در صورتیکه فردی عزم صعود انفرادی به قله هدف غایی تربیت را در سر داشته باشد، امکان ارزش‌آفرینی و خود آگاهی و هدایت اخلاقی بدون راهبر را نخواهد داشت. نیچه با بهره‌گیری از عباراتی که به نثری شاعرانه آراسته شده، عقیده خویش را بازگو می‌کند. علت گزینش چنین نثری را نیز باید ناشی از نگرش او نسبت به هستی جستجو کرد. او متأثر از رومانیک‌ها به زبان استعاره و حتی شعر روی می‌آورد تا بتواند اندیشه‌های خود را القا کند. حتی بسیاری از اندیشه‌های او با داستان و استعاره‌های متفاوت آمیخته است و باید بسیار ممارست کرد تا بتوان از دل این استعاره‌ها به شناخت اندیشه او نایل شد.

زایش تراژدی (مطلع نگرش نیچه به مقوله متافیزیک): زایش تراژدی اثری است که تمرکز و محوریت نیچه بر روی بحث تراژدی را به خوبی نمایان می‌کند. این اثر برای اولین بار در سال ۱۸۷۲ با نام «زایش تراژدی از روح موسیقی» زمانی منتشر شد که نیچه ۲۷ سال داشت و در سال ۱۸۸۶ با مقدمه‌ای که مناقشه اولیه را احیا می‌کرد - البته با هدف کاستن از این مناقشه - دوباره منتشر شد. این کتاب اثری بسیار پیچیده و رمزآلود است و نمی‌توان آن را خلاصه کرد. او مدام بر این امر تأکید می‌کند که حقیقت واقعی جهان در پس عالم پدیداری یا جهان نمودهاست و این واقعیت را فاقد هرگونه ظرفیت در پیروی از هر قانون یا منطقی می‌شناسد. بنابراین، با عنایت به حقیقت بی‌قاعده جهان، نمی‌توان به مدد منطق و ساختاری مرزبندی شده و محدود در خصوص آن سخن راند. همین امر موجب می‌شود تا نیچه به استعاره و شعر پناه آورد تا بتواند سیالیت وجود را به وضوح به تصویر بکشد.

خلق این اثر تنها از یک نابغه کلاسیک بر می‌آید، اما در عین حال هیچ نابغه کلاسیکی هم جرأت خلق آن را نداشته است. کتاب «زایش تراژدی» به عنوان یک رساله هیچ نکته ویژه‌ای را بر خواننده هویدا نمی‌کند. این کتاب تنها مأمونی برای روش‌های متداول کلاسیک فلسفی است و فقط در این زمینه حساسیت‌ها را بر می‌انگیزد. از این کتاب به عنوان اثری یاد می‌شود که به

شدت اسطوره‌سازی مدرن را زیر ذره‌بین دارد، لذا از این چالش برای رسیدن به اهدافی بس والاتر بهره می‌جوید. نیچه خود به این موضوع آگاهی داشت. آنگاه که یکی از نامداران کلاسیک، بعدها از او پرسید «آیا او می‌تواند گواه و ادله‌ای برای اثبات این نکته که حقیقت فقط تصویری مجازی از آوای دیونیسوسی است بیاورد یا خیر؟» او می‌گوید: «بله، در غیر این صورت خود حقیقت چگونه دریافته می‌شد؟» خواننده خود در می‌یابد که مسئله اصلی ریشه در آپولون دارد^۱ آپولون بر دو تعبیر بسیار کلیدی مشتمل است: نخستین مفهوم در طرح موضوع هنر و مفهوم دوم در شرح جهان متکثر یا فردیت‌ها که آگاهی متافیزیکی نیز نام می‌گیرد. این قرائت از مفهوم آپولون در معنای متافیزیکی که جهان اصل فردانیت است، فاقد هرگونه ارتباطی با زیبایی است. زیرا جهان اصل فردانیت می‌تواند زیبا تجربه شود یا بالعکس. اما ابژه آگاهی آپولونی در معنای نخست - یعنی آنگاه ذاتاً زیباست که نیچه درباره هنر بحث می‌کند. در اینجا با جهانی مواجهیم که به کمال رسیده است. لذا می‌توان چنین بیان کرد که گفت ابژه آگاهی آپولونی زیبایی‌شناسانه، همان جهان فردانیت - آپولونی متافیزیکی - است که زیبا ادراک می‌شود (سیلک و استرن^۲، ۱۹۸۱).

هر آنچه را که نیچه در زایش تراژدی بدان توجه کرده، می‌توان نوعی گرایش ذهنی قلمداد کرد. اما پیش از آن آگاهی از شاکله کلی کتاب و رویکرد آن اصلی مفید خواهد بود. در بطن این اثر، اختلاف میان خدایان آپولون و دیونیسوس بیان می‌شود که نشانه دو اصل مرتبط با زیباشناسی است. دو اصلی که برای ایجاد یک اثر هنری هم ضروری و هم کاربردی است. آپولون و هنر آپولونی، نگرش اصیل شفاف و گویا با تصویری واقعی، فریبی لذت بخش و رویکردی منحصر هستند که حداقل برای مکتب کلاسیک (در دیدگاه مدرن آن) یک ویژگی انگاشته می‌شود. در حالی که هنر یا شیوه دیونیسوسی، اعماق متافیزیکی، حقایق آزاردهنده، موسیقی خلسه‌آور و شیوه‌های غیر معمول و منحصر به فرد را توصیه می‌کند. حال آنکه اخلاقیات مسیحی به دلیل محدودیت‌ها و ممانعت‌های پی در پی و به سبب انتفاع از بردگی به نفی، حیات و زندگی می‌پردازد. به بیان دیگر، ریشه مخالفت نیچه با مسیحیت و اخلاق آن نیز در همین امر نهفته است که مسیحیت، اصولی همیشگی و ذاتی را برای تربیت انسان‌ها

۱. نامه نیچه به رود

مفروض می‌دارد. بالطبع این مسئله نمی‌تواند با نگرش سیال نیچه نسبت به هستی همخوانی و تطابق داشته باشد. دغدغه او این است که بنیان سیال هستی انسان به امری از پیش تعیین شده و جاودان مبدل شود. این همان رخدادی است که در پرتو تربیت مبتنی بر اخلاقیات مسیحیت برای انسان‌ها اتفاق می‌افتد و ایشان را از بازآفرینی وجود خویش و برگزشتن از نیک و بدهای از پیش موجود باز می‌دارد. بنابراین، به تقابل با مسیحیت برمی‌خیزد، زیرا آن را مانعی در تربیت انسان و در مسیر برگزشتن او از خویش می‌بیند که چونان پای‌بندی برای انسانی است که می‌کوشد تا گام در مسیر آزادی گذارد. تاریخ هنر یونان از یک منظر، تاریخ ارتباط بین این دو است و در افسانه هومر، آپولون خواستگاه هنریونان، قلمداد می‌شود. در ظاهر هنر آپولونی ورای آنچه که مشاهده می‌شود، منکر هرگونه جنبه حقیقی است. در مقابل، هر آنچه از تصویر زنده را که در می‌یابد متصور می‌شود. اشعار هومر، قدرت و جهان شمولی عقاید او را هویدا می‌کند. این پژواک فریاد درونی دیونیسوس است که تا اعماق جهان طنین می‌افکند. در نقطه اوج خود، دیونیسوس بر آپولون پیشی می‌گیرد تا حقایق را به شیوه خویش ابراز کند و این امر نگرش دیگری را بر شاهدان عرضه می‌دارد. شاهدانی که به تأثیر هنر می‌اندیشند و نه اغواگری آن. اوج این روند در تراژدی یونان به بار می‌نشیند. همان گونه که در موسیقی واگنر در شکل آشیل و سوفسطایی، موسیقی و رقص، شعر و کلام، در فرم‌های ابتدایی آن دیده می‌شود. اما با اوج گرفتن دیالکتیک (فلسفه سقراطی - افلاطونی) این گرایش در اواخر قرن پنجم قبل از میلاد افول کرد و همتای برابر تراژیک آن گرایش هم به همین سرنوشت دچار شد (هنریچ،^۱ ۱۹۹۳، ۱۹۸۶، ۱۹۸۲).

اینجاست که تراژدی تنزل می‌یابد و تا حد امور روزمره پایین آورده می‌شود؛ به گونه‌ای که دیگر یک مفهوم روحی عمیق تلقی نشود. در این شرایط موسیقی و نمایش راهکاری برای ارزشیابی کلام است، در حالی که خلسه سکوت، حرکتی نوسانی بین روش عقلایی و احساسات لحظه‌ای دارد. از آن هنگام که آپولونیسیم، با سقراطیسیم جایگزین شد، نگرش دیونیسوسی به فرقه‌های اسطوره‌ای راه یافت. هر دوی این خدایان، منتظر تولدی دوباره در دنیایی بودند که اکنون الکساندرایی و غیر کلاسیک بودن را می‌طلبید، دیگر مقلد آثار ادبی قدیم نبود و مدرن می‌نمود. این همان چیزی است که در اولین اثر نیچه به وضوح قابل رؤیت

است. اگر کتاب «زایش تراژدی» فقط و فقط همین نکته را در برداشت، کتابی برجسته و ویژه بود، لیکن منحصر به فرد به حساب نمی‌آمد. سبک مدرن یونان - سبک هلنیزم به تنهایی - هر چیز لازم برای ترویج و توسعه حس نستانلوژیک تراژدی یونان را فراهم کرد. به هر حال، نیچه طرحی متافیزیکی و غیر متعارف بر داستان به ظاهر شایع یونان ترسیم کرد و با این شجاعت شناخت‌شناسی را به کار گرفت. این عوامل نقش او را به میزان توجه‌برانگیزی ارتقاء داد، اما در عین حال پایه‌های ارتباط منطقی بین آن‌ها را دچار تنش زایدالوصف کرد (کورتین^۱، ۱۹۹۳؛ پورتر^۲، ۲۰۰۰).

بصیرت زیباشناختی: کتاب «زایش تراژدی» با بیانیه‌ای خاص آغاز می‌شود: ما باید در علم زیبایی‌شناختی خود، نه تنها صرفاً از طریق مداخله منطقی، بلکه از طریق مشاهده مستقیم هم دریافته باشیم که توسعه پیوسته هنر بر پایه اثر دو جانبه آپولون و دیونیسوس رخ می‌دهد. یکی از اشکالات چنین ادعایی این است که، مشاهده مستقیم و بلافصل را برای نوگرایی مدرن از یونان باستان به عاریت می‌گیرد. عبارت‌های دیونیسوس و آپولون، که از یونان قرض کردیم با اذهان بیداری، که اکنون دیدگاه شخصی خود را از رمز و رازهای عمیق هنری دارند، قرابت ندارد. و این فاصله نه تنها در تئوری، بلکه حتی در ویژگی‌های ظاهری خدایان نیز مشهود است. از این روست که باید بار دیگر تأکید کرد که این امر از طریق بصیرت، و نه از سر منطبق حادث می‌شود. بر پایه توصیف عاریتی، نام‌های قرض گرفته شده و ادراکی وامدار برای کسب دیدگاه عاری از وهم از دنیای یونانی تلاش می‌کنیم که بی‌واسطه هم باشد. دو راهی - یا در بیانی مناسب‌تر - ناگزیر به موازات مباحث متافیزیکی زایش تراژدی به شیوه نیچه که هم در بیان موضوع و هم در هیچ انگاری بصیرت برای درک حقیقت بارز است، این شرایط به خودی خود یک تراژدی را رقم می‌زند. زیرا تراژدی یعنی مواجهه مستقیم و تکان‌دهنده با یک واقعیت؛ واقعیتی که برای همیشه، انسان را از آنچه حاصل کرده دور می‌کند. مسئله به سهولت قابل طرح است: بودن (حقیقت، واقعیت آنچه که جوهره وجود ما است، رنج بی‌نهایت و تقابل با وحدت است). اما از آن سو، هیچ حقیقتی غیر از اینکه از مسیر پالایش و مخدوش کردن ظواهر بگذرد هم نمی‌تواند حقیقت باشد. ولذا واجد وجهی آپولونی نیز است. از منظر نیچه در

1. Courtine

2. Porter

صورتیکه ذات تراژدی توأم با بدبینی است، یعنی به نمایش انسان‌های روی صحنه می‌پردازد که قربانی قضا و قدر هستند، در عین حال مؤید زندگی پر جوش و خروش و اراده‌ معطوف به زندگی نیز هست. نیچه در تقابل با شوپنهاور وجود تراژدی را صرفاً ابزاری برای تلقین تسلیم و رضایتمندی و نفی زاهدانه زندگی با به تصویر کشیدن حتمیت درد و رنج و مصیبت و بدبختی نمی‌داند، بلکه آن را باعث اثبات و تأیید زندگی با همه‌ دردها و رنج‌هایش لحاظ می‌کند. به عقیده نیچه هنر مایه قدرت و تأیید و پذیرش به زندگی است. حتی در این «وحدت اولیه» که ضمیر کنجکاو و جستجوگر نیچه با گزینه‌برداری نامتناسب از شوپنهاور ابداع می‌کند هم می‌توان بصیرتی مرتبط را یافت. در واقع تصاویر و ظواهر فقط ابزاری است که وحدت در آن بهبودی می‌یابد، سرخوش می‌شود و آلام خود را التیام می‌بخشد. هرچند که نیچه، هرگز درباره ماهیت این دردها یا درمان و رستگاری‌ها سخن به میان نیاورده است (اینگویتا، ۲۰۱۲).

تضاد و دوگانگی در شیوه کانتی‌هاست؛ جایی که آپولون نماینده پدیده‌های زنده، گرم و آشنا و دیونیسوس را نماینده حقایق سرد و غیر قابل دسترس در می‌یابیم. اما در میان شوپنهاوری‌ها هم قابل رؤیت است: آنجا که آپولون را نماینده خود کرده و وسیله‌ای برای رسیدن به اهداف متافیزیکی (یعنی همان هدفی که اصل تمام امور و رفتارهای متناقض ما است) می‌دانند. این امر، ما را یکبار دیگر به سوی وحدت و یگانگی رهنمون می‌کند. آپولون عذاب درونی را می‌کاهد، اما خواست درونی از آپولون می‌خواهد که به تمایلات دامن بزند. این یک میثاق دو جانبه است که هم به رؤیایها پر و بال می‌دهد و هم هنر و فرهنگ را متعالی می‌کند و تراژدی نیز در هر دوی این عناصر به اوج خود می‌رسد. درک تناقض در حقیقت به گونه‌ای که بیان شد، مفهوم تراژدی و وجود آن را در واقعیت برای ما امکان‌پذیر می‌کند. جدی‌ترین تجربیل فردی هر شخص در ارتباط با متافیزیک، تراژدی است و این در حالی است که خود تراژدی شادی و رنج را بر می‌انگیزد که تا مرزهای بی‌پایان پیش می‌روند. تراژدی مفهومی نزدیک به تجربیات متافیزیک است: هم لذت‌بخش و هم دردناک. دردناک، زیرا بی‌هیچ ملاحظه‌ای اعماق وجود فرد را می‌لرزاند و لذت‌بخش، زیرا ما را به گفتگوی با خویشتن حقیقی ما رهنمون می‌شود. اگر حتی تراژدی را اهرم فشاری بدانیم که در درون ما نهادینه شده، عاقبت هیچ چیزی تراژیک نیست، زیرا درد چه به صورت تراژیک و چه نهادینه

در وجود ما با همه جنبه‌های دلهره آورش به شادی بدل می‌شود. دلیل شادی در تراژدی با لذت تجربه شده دیرینه ما در درد خلاصه می‌شود. در واقع و به عنوان یک پیامد تجربی، واقعیت متافیزیکی از طریق تراژدی آخرین تحلیلی است که با گواه زیستن به آن اعتبار می‌بخشیم.

جدای از تراژدی و مسائل مربوط به آن دیدگاه نیچه به زندگی بر خلاف دیدگاه تراژیک، دفع و دوری از تراژدی بود. در زایش تراژدی واقعیت و حقیقت، متافیزیک را از افتادن در ورطه نابودی و بدگمانی بی حد و حصر نجات می‌دهند. بدین مضمون، تراژدی دیگر مستمسک نهیلیسم و فناگرایی نیست. به عکس، در خویش وعده زیبایی و شادی را می‌پرورد. شادی و حظی که با ظن رنج و فقدان ایجاد می‌شود. رنج و ناکامی هرگز دلیل ناامیدی نیست؛ به عکس انگیزه‌ای برای روی آوردن به سوی شادی است. اما نیچه تنها زمانی این نتیجه طلایی را می‌پذیرد که اطمینان حاصل کند وهم و فریبی در کار نیست، بلکه درک و شهود اصلیت یافته است. رنج متافیزیکی باید ظهور واقعی یابد؛ رنج و درد واقعی با دروغ از چهره طبیعت پاک نمی‌شود و به تمامی قابل امحاء نیست. اهمیت مفاهیم اصلی تراژدی در تصویری که نیچه از تراژدی ارائه می‌کند و تأکید وی ناظر بر این امر است. نیچه به این طرح متافیزیکی، طرح فیزیکی را هم می‌افزاید تا در یک جریان متافیزیکی تراژدی را تسهیل کند و علم انسان‌گرایانه را آنچنان ارائه کرده که در زایش تراژدی موجود و لازم است، تا اراده و میل انسان به زیبایی را ارضا کند. موسیقی و رؤیا که به ترتیب مربوط به دیونیسوس و آپولون هستند تا حدی به‌طور مستقیم و بی‌واسطه ما را به سوی واقعیت هدایت می‌کند، اما در عین حال نسبت به آگاهی بخشی از رنج فراوان و بی پایان آن هم می‌پویند تا از این رنج در امان باشیم. با این وجود، حقیقت متافیزیکی به صورت اولیه کتمان می‌شود. آنچه که به نظر الزامی می‌آید، در هر وجهی با خود هنر در تضاد است. آنچه که در درون ما رنج می‌آفریند خود ما نیستیم، بلکه چیزی است که در ما به ودیعه گذارده شده است. ایده نهیلیسمی در دانش تراژدی این است که بهترین مسیر و دست نیافتنی نیست؛ بهترین ایمن است. وجود ندارد، نخواهد داشت و همه چیز، هیچ است که زاده نشوی، نباشی و هیچ باشی. با اینحال بهترین چیزی که میسر است، این مرگ زودرس است چون حقیقت در عالم غیر مادی ظهور می‌یابد. به این خاطر است که زیبایی‌شناسی زایش تراژدی می‌تواند متافیزیک هنرمندان نامیده شود، زیرا تراژدی، بنیان تجربه

متافیزیکی است یا اصولاً خود یک تجربه متافیزیکی است. تراژدی، اصل ما را به ما می‌نماید. آیا تجربه ما از واقعیت مستقیم و بلافصل است؟ یا آنچه که به نام بصیرت به دست می‌آوریم مستقیم و بی‌واسطه است؟

بیان نیچه در برخی مواقع همین امکان اخیر را عنوان می‌کند. اما حتی وجود خودمان نیز دسترسی بی‌واسطه‌ای ندارد. سؤال خوبی است که بدانیم آیا رنج متافیزیکی در خودش تجربه شده یا آیا رنج به لباس متافیزیکی در آمده؟ نمی‌توان گفت که آیا واقعیت شامل این رنج است یا بهانه آن؟ و آیا اصولاً، واقعیت یک فریب است یا نه؟ سرانجام متافیزیک ما را به جای رنج به آسایش می‌رساند، آسایشی که در بطن زندگی است و به‌رغم آنچه در ظاهر می‌نماید مقتدر و لذت بخش است. این آسایش به شیوه‌ای فزاینده در بطن زندگی نهاده شده است. درک سریع و بلافصل، در خود نقصی اجباری دارد. و این چیزی است که نیچه در آثار اولیه و بعدی خود بر اساس ملاک‌های روان‌شناسی، آن را در شناخت معرفتی رد می‌کند و به جای آن بصیرت بلافصل را جایگزین می‌کند. مسئله این است که رؤیا پردازی نه تنها از یک واقعیت اصلی بر می‌خیزد، بلکه شروع واقعیت هم دردل این رؤیاهاست.

آیا در اینجا نیچه دوباره به ستایش بصیرت می‌پردازد؟ اگر چنین است، آیا موضع او مشکوک است و معنا زایش تراژدی با دیدگاهی کاملاً متفاوت باید بررسی شود؟ اشکال اساسی در این کتاب این است که طرح کلی این اثر یا بصیرت درونی است یا تخیل؟ یا هر دوی آن‌ها؟ دیدگاه تربیتی او مبتنی بر این باور است که انسان به جای کشف معنای حقیقی زندگی خود، دست به خلق معنا زده و پس از طرد وجوه مابعدالطبیعی و مذهبی زندگی، معنایی زمینی و انسانی را دستاویز می‌کند.

اصول متافیزیکی مورد نظر، به اندازه خود اسطوره‌ها در خدایانی که آن اسطوره‌ها را مجسم می‌کنند هم وجود دارند و این نکته‌ای بود که نیچه در یکی از مقالاتش درخصوص شوپنهاور عنوان کرد. اطلاعات ما از این خدایان از کجا سرچشمه گرفت؟ همان‌طوریکه دیدیم این خدایان از فرهنگ یونان باستان به عاریت گرفته شده بودند، اما خود یونان این دانش را از کجا آورده بود؟ نیچه در صفحات اول کتاب به این پرسش، پاسخ می‌دهد: این دانش از تخیل سرچشمه می‌گیرد. چهره‌های مقدسی مثل آپولون و دیونیسوس، خدایان بشر می‌گردند. در عالم رؤیا یک مدبر والا، این پیکره‌های مقدس را به عنوان خدایان از ابر انسان‌ها به وجود

آورد. آیا کار و آثار خود نیچه در لوسترین است؟ اگر چنین باشد جنبه شوپنهاوری آثار او باید بازسازی شود. فعلا این نظریه نیچه را کنار می‌نهیم که ما وام‌دار خدایان زاده تخیل یونان باستان هستیم تا مجدداً مسئله را بررسی کنیم. شاید هم ما در رؤیاهایمان به دنبال درک چهره‌های بی‌واسطه ایم. اما این بلافصلی و سرعت در درک رؤیاهایمان، مختص سرگشتگان و یا افراد خارق‌العاده است. باید پرسید اگر این امر از طریق بصیرت حاصل شده ما چگونه با رؤیاهایمان به آن رسیده‌ایم؟ (پورتر^۱، ۲۰۰۰).

این مسئله هرگز از نوشته‌های نیچه به اثرش «زایش تراژدی» راه نیافت. او اعتراف کرد که توهم لازمه زندگی است؛ ضروری و لازم در هنگامه‌ای که واقعیت متافیزیکی مخدوش باشد. یک دیدگاه موازی با این دیدگاه، درباره مذاهب یونان در نیچه خلق شد و آن اینکه ظاهر خدایان المپایی یا پیش المپایی توسط آپولون ظهور یافته است که زیبایی درون جهان را حکمروایی می‌کند. اما دیونیسوس با آن چهره ماورایی از هرگونه ابداع و ساختگی بودن مبراست. جهان مقدس زیبایی، تقدسی ماورایی و دربرده را با خدایان عصر قبل المپایی مجسم می‌کند که ترسناک است. این خدایان که حالا فرم و شکل خاصی ندارند، می‌آیند، چیره می‌شوند و المپیا و تمام قهرمانانش را که سمبل خدایان زیرزمین هستند، محو و نابود می‌کنند. از این منظر دیونیسوس شاخصی برای حقیقت پنهان و گنگ نهفته در متافیزیک، و رای اشتیاق ما برای رؤیایمان نیست. بدتر از آن، ایده آل کردن سرکوب خود حقیقت که از همه ترس‌ها والاتر است، برای جذاب نمودن متافیزیک است. دهشتناک‌تر از متافیزیک، داشتن جهانی عاری از هرگونه مبحث متافیزیکی و هرگونه تصدیق متافیزیکی است. در این حال ما از مبحث زیبایی اجتناب نموده یا با اجتناب از متافیزیک با آن مناقشه می‌کنیم. سپس این امر را دلیلی برای لذت‌جویی می‌یابیم. در این معنا، آسودگی متافیزیکی یا متافیزیک روان برای ما، یعنی لذت‌جویی با متافیزیک. این هدف غایی زندگی برای خلاصی از حقیقت و روزمرگی است. بدین تعبیر، زایش تراژدی، شیوه آراستن واقعیت است. این کتاب فرایند تاریخی راهیابی متافیزیک به حیطة هنر و شرح اوج گرفتن‌های این امر در تاریخ را شرح می‌دهد و به این امید است که هر کسی متافیزیک را در هنر بیابد و در عین حال خود متافیزیک را هم هنر بشمارد. دیونیسوس، خطر جزئی از یک فانتزی ساختگی بودن را دارد. مانند آن پرده‌ای که پاریزوس

نقاشی کرده بود و تصور می‌شد نقاشی واقعی دیگری را محافظت می‌کند، اما در حقیقت زیر آن پرده چیزی نبود. در واقع هنگامی که این سؤال زیرکانه مطرح می‌شود، سخت‌تر از آن است که پاسخی دریافت کند. پاسخی که ممکن است دریافت کنیم این است که یونانیان این خدایان را برای برآورده کردن نیازهای بسیار اساسی خود ابداع کرده بودند. یونانیان در اینجا نقش خود را مانند دینکلن و شرکاء ایفا می‌کنند. این فقط به شرح و بسط مدل کلی اخلاقی خلاصه نمی‌شد؛ بلکه خودفریبی و شیفتگی انسانی را در بر می‌گرفت. احتمال دیگری که از این گمانه پیروی نمی‌کند این است که بسیاری از این ساختارها پایه و اساسی مدرن دارند، یعنی اسطوره‌های نو درباره اسطوره‌هایی کهن. در هر دو صورت زایش تراژدی می‌تواند ارزشمند باشد. مضمون این چرخش معنایی بعدها در آثار دیگر نیچه یافت می‌شود که در آنها به جزئیات پدیده تراژیک در فرم یونانی آن پرداخته است (بی‌شاپ^۱، ۲۰۰۴ و رامپلی^۲، ۲۰۰۰).

تراژدی، مفاهیم تراژیک و دیونیسوس: آنچه نوآوری نیچه در زیر ساخت تراژدی محسوب می‌شود این است که وی تراژدی را در وراء همه موضوعات می‌دانست و این چیزی بود که در یک حوزه هنری، اثری متافیزیکی را سبب می‌گشت. تراژدی اولین و در بیشتر موارد، زیربنایی‌ترین تجربه دیداری است. اما در عین حال امری است که از هدف حذف شده است. مدل نیچه تنها از دیدگاه قهرمان تراژیک ایجاد نگردیده، بلکه از دیدگاه مشاهده‌گر تراژدی هم در نظر گرفته شده است. آنچه مهم و حائز اهمیت است، تنها تجربه و زندگی ادیپوس نیست، بلکه تجربه مخاطبان و ملاحظه‌کنندگان نزدیک نیز است، اما البته آنها هیچگاه تجربه ادیپوس را نخواهند داشت. زیرا فاقد اقتضانات لازم برای این امر هستند. تأکید بر آگاهی انسان در مکتب ایدالیسم، بسیار واجد اهمیت است. دقیقاً همین موضوع ابزار دست نیچه نیز قرار گرفت. نیچه ابرانسان را انسان کاملی می‌انگاشت که آگاهی، ویژگی اصلی اوست. البته لازم به ذکر است که نیچه با اشراف کامل به مفاهیم ایدالیستی به بیانی از آنها وام می‌گیرد، اما این اندیشه‌ها را در سمت و سوی جدیدی هدایت می‌کند و مسلماً تطابق یک به یک اندیشه‌های او و مکتب ایدالیسم راهی به خطاست. بنابراین، این یک مدل برای بهره‌برداری برای تجربه شخصی نیست، بلکه مدل و فرمی، برای تجربه‌ای با واسطه و نیمه محدود است. به همین دلیل

-
1. Bishop
 2. Rampley

و با همین ادله تئوری نیچه بعضاً در تضاد با پیشینیان خود در مکتب ایده‌آلیسم آلمان یعنی شلینگ، هگل و شوپنهاور است (نیتزساچ^۱، ۱۹۶۷). طیفی از ایده‌آلیست‌ها از جمله فیثته بر این باورند که «من» (در مقام سر منشاء نموده‌ها) به محض آن که خود را بر نهاد، باقی است و فناپذیر برای او وجود ندارد. اما این مسئله صرفاً برای افرادی محقق می‌شود که من مطلق از طریق باریک اندیشی آن‌ها به خود آگاهی رسیده باشد. نیچه نیز بخشی از این تفکر را می‌پذیرد و اندیشه ابرانسانی را شکل می‌دهد که از ذات حقیقت آگاه است و در این راستا تعیین حد و حدود اخلاقی برای فرد را بسیار ضروری می‌پندارد. تعیین حد و حدود این معنا را به ذهن متبادر می‌کند که فردگویی خود را برمی‌نهد یا از خود بر می‌شود تا جز-منی را شکل دهد که حاصل کنش اخلاقی اوست.

این تئوری جدید نیچه اصول‌گرا و بنیادی بود، زیرا به خود تراژدی در یک موقعیت تراژدیک، جان می‌داد و شخصیت می‌بخشید. این خلاف اصول شوپنهاور بود، که در مستندات علمی خود ارتباط بلافصل را طرح می‌نمود. برای هگل تراژدی زمانی شکل می‌گیرد که ماهیت اخلاقی تفکیک می‌شود. یعنی جوهر واقعی در مقابل سرنوشت قرار داده می‌شود و از طریق رسمیت بخشیدن به سرنوشت، ستیزه و تقلا را هم رسمیت می‌دهد و این یعنی کشمکش با اخلاق و جوهره واقعی خویش. تعریف شلینگ از تراژدی هم متأثر از تنفس در همین اتمسفر ایده‌آلیسم رمانتیک است. هر چند که تراژدی مدرن، ریشه در آثار شلینگ و شیلر دارد. جوهره تراژدی، کشمکش عمیق و واقعی بین استقلال موضوع تراژیک و اهمیت هدف تراژدی است که در نهایت تفاوت فاحشی را سبب می‌شود. نتیجه چنین افکار و فلسفه‌ای، تراژدی برهنه بر صحنه نمایش است که کنایه از صحنه نمایش بزرگتری به نام زندگی دارد. همانجا که عوامل متفاوتی خود را بی پروا به جهان و جهانیان می‌نمایانند که عناصری متفاوت هستند. فشارهای متفاوتی به شکل تراژدی رخ می‌نمایند. تراژدی خود را به صورتی در می‌آورد که با حضور و بدون حضور مخاطب شکل می‌گیرد. مرجع اصلی و نهایی تراژدی، یعنی تراژدی بر تراژدی از طریق نمایش زیبایی‌شناختی منعکس می‌شود و تأثیر خود را بر جای می‌گذارد (اسچیلر^۲، ۱۹۰ و ۱۷۹۱).

1. Nietzsche

2. Schiller

نیچه پرداختن به هنجارهای اخلاقی به عنوان معیار قضاوت در باب شیوه‌های زندگی را از گرفتاری‌های فرهنگ مدرن می‌نامد و معتقد است به جای قضاوت درخصوص زندگی از دریچه اخلاق، می‌باید ارزش اخلاق را از منظر زندگی هویدا ساخت. او با مرور این ویژگی‌های تراژدی یونانی و نبوغ آن معتقد بود باید مستقل از هرگونه منظر اخلاقی به ارزیابی زندگی پرداخت. نیچه تراژدی را به سبب قابلیت ارزیابی زندگی به گونه‌ای مستقل از قضاوت اخلاقی در شکل‌دهی فرهنگ یک ملت دارای نقش ویژه عنوان می‌کند؛ بنابراین، با گرامیداشت عوامل پرشور، مقتدر و هیجان‌آور زندگی که بر غرایز آزاد و فطریات استوار هستند، زندگی را از دید امور عارضی همچون اخلاق تبیین نمی‌کند. رویکرد ویژه نیچه در تراژدی که در مسیر هویدا ساختن پیوند آن با فرهنگ بشری به‌کار گرفته شده، تا حدی است که حتی تراژدی را از ژرف‌ترین وجوه حیات بشر می‌شمارد. در اندیشه‌های تربیتی او از ساختن وجود سخن رانده می‌شود؛ او تعریفی از انسان ارائه می‌کند و آن را چیزی می‌شناسد که باید از آن برگذشت و از بحث ایدآلیسم در خصوص حدگذاری امر مطلق بر خویشتن به عنوان امری همیشگی وام می‌گیرد. بنابراین، در اندیشه او برگذشتن از خویشتن و تولدی نو که با خود، آگاهی و ارزش‌های جدیدی را به ارمغان می‌آورد، با مبحث سیر همیشگی و رو به سمت کمال آگاهی مطلق بسیار هم‌نشین است.

بنابراین، چهره‌ای تراژیک همچون ادیپوس مایل نیست که بر روی صحنه رود و نمایش درامی را برای حضار اجرا نماید. او یک ایده‌آلیست است که در فضایی انتزاعی از یک واقعیت متافیزیکی بی‌حد و حصر نمایش می‌دهد. تأثیر برانگیزتر این که فضای تراژدی که ادیپوس در آن ایفای نقش می‌کند به خودی خود و با معیارهای خودش هم فاقد جذابیت است. عوامل تراژیک از یک طرف غیر ضروری و از طرف دیگر قابل جابه‌جایی هستند. به همین خاطر می‌توان اذعان کرد که در تراژدی ایده‌آلیسم آلمان وجود ندارد. تنها در برخی از نمایش‌ها طیف بی‌رنگی از تراژدی دیده می‌شود که آن هم فاقد پدیده تاریخی است یا یک پدیده زیبایی شناختی کسل‌کننده را نمایان می‌کند. اما در این مورد تراژدی ساختار برای شخص نیچه حقیقت ندارد. روند تفکر و فلسفه زیر بنای همه چیز است و ماهیت تراژدی نیچه مسلماً از متافیزیک بر میخیزد، اما از آنجایی که ریشه در زمان حال و گذشته دارد یک تئوری کاملاً نمایشی است و می‌تواند روی صحنه رود تا برش‌هایی از تاریخ را نمایش دهد. یعنی هنر و

درامی با ظاهری متافیزیکی. به دیگر بیان؛ تراژدی از منظر وی وام دار متافیزیک بوده، می‌تواند هنری در لباس متافیزیک نیز تلقی شود. بنابراین، زایش تراژدی نیچه هوشیاری تاریخی را مطرح می‌کند و هدفش نمایش متافیزیک به عنوان یک پدیده روانشناختی است که با لذت و درد همراه است و هوشیاری درونی را به کلی مردود می‌کند.

تئوری نیچه، تمثیل درک انسان درباره انسان و بر اساس طبیعت او است. طبیعتی که با او ارتباط دارد، بستر شناخت و ادراک اوست و کتاب مقدس هارمونی جهانی است. هارمونی که هر کس احساس می‌کند نه تنها با آن در ارتباط است، بلکه با آن هماهنگ است، پیوندی دارد و با این هارمونی، پرده پندار را می‌درد و در پیش روی وحدت و یگانگی جهان آن را قطعه قطعه می‌کند. تجدید میثاق تراژیک احتمالاً برترین نظم متافیزیک در اندیشه نیچه است. از نظر تئوری برتری افراد به سطحی بالاتر از اثر هنری در نتیجه قدرت و اراده می‌تواند هنرمند دیونیسوسی جهانی را عرضه کند. بهرروی بدون توجه به فرد یا افراد، این روند بی‌معنا و بی‌محتوا است. از دیگر سو وقایع متافیزیکال حتی در اوج نیز به عنوان موضوع اصلی و قابل ادراک روی صحنه باقی می‌ماند. پرده و حجاب وهم و خیال کنار زده می‌شود و در پیش پای وحدت رمز آلودی عقب می‌رود، اما همچون پرده تئاتر بر جای خود می‌ماند. این دو ویژگی مانند هم هستند. هنر تراژیک در یک فرد متبلور می‌شود، اما مشاهده‌گر، موضوع و خود هنرمند یکی می‌شوند. حال این هماهنگی بلافصل و بنیادی است که همسازی روانشناختی با موضوع دارد. اما تجربه است که به طور ساختاری از تراژدی صحبت می‌کند و آن را مطرح می‌نماید. تجربه، حسی از یک عینیت ادراکی است که هدف را فریب می‌دهد و آن را به دستاوردی درخشان تبدیل می‌نماید. تجربه یک لحظه خلسه و فنای فردی است. این تجربه تراژیک باید حتماً فردی باشد، حتی اگر توهم لحظه‌ای فردی را نیز مطالبه کند. بنابراین دلایل، شهود، جوهره اصلی افکار نیچه و نقطه پایان و فصل‌الختم کتاب «زایش تراژدی» است (کروکس^۱، ۲۰۰۲).

کیفیت بخشیدن به فرد در جهانی انتزاعی با توجه به این شهود، متضمن محدودیت حاضر است و این محدودیت می‌تواند افق یک رویا، دامنه یک گروه موسیقی و کر، متن مذهبی یا

محدودهٔ صحنه نمایش باشد. شکل نمایش یا تئاتر یونانی، دره خالی در میان کوه‌ها با باده‌پرستانی در روی ابرهای بلند بر فراز آن را مجسم می‌کند. «زایش تراژدی» این فرایند را از فرمی به فرم دیگر در تراژدی به تصویر می‌کشد؛ بنابراین، تراژدی به کمال می‌رسد. اما آیا این واقعاً تکامل است؟ تکامل در تراژدی برای شخص نیچه یک انعکاس است. در نظر بگیریید چگونه عضویت در گروه کر دیونیسوس و سرخوشی به شیوهٔ دیونیسوسی در روند دراماتیک پیچیده‌ای درگیر می‌شود. اما روند غزل و آواز تراژیک یک پدیده دراماتیک است. دراماتیک از آن نظر که فرد خود را تغییر یافته می‌بیند و به چشم خود می‌بیند که مقامی متفاوت ایفای نقش می‌کند، یعنی در جسمی دیگر حلول می‌نماید و تبدیل به شخصیت دیگری می‌گردد. این ابتدای درام است. در تمام سطوح تراژیک این درک دو سویه به کار گرفته شده است، اما برای شناخت خدا، عوامل دیگری اهمیت دارد. چیزی که باعث می‌گردد خدا یا خدایان مرکز توجه شوند و همیشه حاضر باشند و همین حضور و اهمیت دربارهٔ شاهدان و بینندگان هم وجود دارد. با اینکه آن‌ها دائم از صحنهٔ نمایش دورتر می‌شوند، ظاهر و تمایل آن‌ها تغییر کرده، اما دائماً رویکرد متفاوتی از نمایش را نظاره می‌کنند و در واقع انعکاس وی را ملاحظه می‌نمایند و اتفاقاً اوج این دو پدیده و رویه به زوال تراژدی می‌انجامد. در ابتدای نمایش، سرخوشی و عشرت تماشاگر است که اوج و منزلت می‌یابد؛ دیونیسوس هم به عنوان قهرمان اصلی و مرکزی صحنه در ابتدا ظاهر و حاضر نمی‌گردد. این اصل و جوهر تراژدی آن زمان بود که رقص و موسیقی را در بر می‌گرفت، اما حضوری دراماتیک را شامل نمی‌شد. چرا که در نظر نیچه، موسیقی (به ویژه آثار واگنر، در دوران تأثیر پذیری از وی) مظهر نمود دیونیسوسی است و کنش دراماتیک به حیطه‌ای آپولونی تعلق دارد. دیونیسوس فقط در اذهان و تصور مردم حاضر می‌گشت، نه در روی صحنه؛ خدای صحنه با چشم درون و ذهن مردم قابل مشاهده بود. بعدها تلاش‌هایی برای عینیت بخشیدن به این خدای غیر حاضر و جسمیت دادن به او به شکل درام انجام گرفت. بنابراین، نیچه هم در آثارش دست به چنین اقدامی زد و تراژدی صاحب هنر پیشگانی شد. در ابتدا این نقش با یک نفر و بعد دونفر و بعد سه نفر انجام شد و نقش تراژدی را کوچک کرد. دیونیسوس که در نمایش ابتدا به صورت عمدی غایب است در پایان نمایش حضور می‌یابد تا نشانگر خدایی از خدایان باشد. در یک صحنه تراژیک غیبت ابتدایی وی و حضور عمدی پایانش، بیانگر اهمیت نقش وی در تراژدی است. نیچه تاریخ را

تحریف نمی‌کند، اما برای دستیابی به هدف خود برگزیده‌هایی از آن را انتخاب می‌کند. ارپیدوس بر پایه تجسم تراژدی خلق شد. در مقدمه، موسیقی، فدای کلمه و سخن شد، اما مهم‌تر از همه این است که بر طبق آنچه نیچه می‌گوید جنبه‌های تراژیک متافیزیکی را ارپیدوس تسهیل نموده است. آنچه در چشم تیزبین نیچه محو و غیر قابل تشخیص بود، عمق تیره و واقعیت محوی بود که در تراژدی از قبل به ودیعه گذارده شده بود و این خود نشان متافیزیکی عمیق و ژرف بود. چیزی که ارپیدوس بر همه جنبه‌های آن نور روشن و گرمی فشانده. بیننده با دیونیسوس و به همراه او، وارد صحنه می‌گردد. درخشش خدایان با قهرمانان تراژیک کافی نیست، بلکه باید این اسطوره به شکل انسانی ظهور یابد و این در حالی است که اوج آن، تجلی و ظهور عیسی است که هم انکار وی و هم اتفاقاتی که در پی افتاد همه تراژیک است. با چنین دیدگاهی تراژدی این قابلیت را دارد تا بنیان فرهنگ یک ملت را مستقل از امور عارضی و بعدی پرورش دهد و منجر به بالندگی یک فرهنگ گردد.

نیچه در آثار و نوشته‌هایش بیشتر به نقش پسا کلاسیک دیونیسوس اشاره دارد. مکتب مدرن دیونیسوس هم مانند فرقه‌ها و مکتب‌های قبلی آن به رستگاری و رستاخیز زندگی دوباره پس از مرگ در مسیحیت اشاره دارد. تراژدی یونان به مسیحیت نزدیک است، اما الزاماً شکل نهایی آن نیست و هدف تراژدی یونان در مسیحیت دیر هنگام مدفون است. و این عجیب نیست که در پایان دیونیسوس به شکل و فرم دیگری از مسیح ظهور می‌کند. در آستانه ظهور و اوج گرفتن مسیحیت از روح دیونیسوسی ابتدا طولانی و دور از دسترس به نظر می‌آید، اما تفکر بالاتر و زبر دست آلمان مقدم بر آن است. در واقع همین طول مدت و فاصله باعث گردید تا بت پرستی و کفر، خود را برای جهان مدرن موجه جلوه دهد.

به همین سبب رابطه‌ای نمادین میان دیونیسوس، خشونت و شگفتی وجود دارد. از همه مهم‌تر خشونت حکام و دشمنان که به عنوان ویژگی‌های آلمان مدرن قرن ۱۹ برگرفته از یونان کهن در نظر گرفته می‌شود. آیا دیونیسوس یونانی است یا مسیحی یا صرفاً آلمانی تبار؟ هر چه که باشد نیچه در معرفی آن سمبلی از سرگشتگی را ارائه می‌دهد.

ارزیابی تراژیک فلسفه نیچه: اولین و معروف‌ترین کتاب نیچه، «زایش تراژدی» بسیار حساسیت برانگیز بود. این که برخورد اولیه با این اثر وی تا چه اندازه بر روی خود تأثیر گذاشته نامعلوم است، اما جدای از اثر احساسی و درونی، اگر نیچه این اثر و کتاب برجسته را

در ۱۸۷۲ نوشته بود هرگز از هیچ کتاب و اثر دیگرش لذت نمی‌برد. شاید حتی با نگرش رادیکالی که نیچه داشت، بازنگری به تفکر تراژیک برای وی اجتناب‌ناپذیر بوده است. اما در این میان عامل فرصت‌طلبی و بهره‌برداری از شرایط موجود را هم نمی‌توان نادیده گرفت. نیچه در ۱۸۸۶ و در مقدمه کتاب خود، خاکسترهای قدیمی افکار خود را زیر و رو کرد تا به افکار مذهبی خود در گذشته و حال بپردازد. او در هیچ اثر و کتاب دیگری به این اندازه روی تراژدی تأکید نداشت، هر چند که در همه آثارش رد تراژدی هویدا است (بی‌شاپ، ۲۰۰۴).

نیچه شیفتهٔ ارائه آثار ادبی بود که دیدگاه وی را ترویج می‌داد. او مداوم آثارش را بازنگری می‌کرد. تراژدی، اولین و مهم‌ترین انگیزهٔ نگارش و زایش ادبی نیچه بود و برای وی صرفاً اندیشه‌ای مهجور قلمداد نمی‌شد. تراژدی با آن رویکردش به مرگ و با آن زوایای تاریک و وهم‌آلود و با آن تندروی‌های شدیدش، برای نیچه امری غیر قابل اجتناب و غیر قابل مقاومت بود. زمانی که خود را پیام‌آور تراژدی و فرهنگ معرفی کرد، و به عصر دوم تراژدی - که شاید هم هرگز فرا نرسید - پرداخت، مثل این بود که متولی هرج و مرج اجتماعی است. یک دهه و نیم بر طبل تراژدی زد و قول یک عصر جدید تراژیک را داد. هنری والاتر و برتر به شکل زندگی، به عنوان تولد دوباره انسان در این تراژدی، بدون آنکه رنجی از آن ببرد و این در حالی است که دیونیسوس و دیونیسوسیان دوباره انرژی و توان می‌گیرند تا جانی دوباره به ایده‌های آپولونی بخشند. همانطوریکه نیچه هم به این مسئله در نگاشته‌ای به سال ۱۸۷۵ اشاره می‌کند: شادی و عیش زندگی که زیستن را سرشار می‌کند، هم حتی در خود، رنجی را القا می‌کند که برای من کلید تراژدی است و این همان چیزی است که به وسیلهٔ ارسطو، به ما به عنوان بدبینی و نکته‌ای منفی القا شد. در حقیقت ارسطو آن را چنین نام نهاد و نیچه به نقد تمدنی و بنیادی آن پرداخت. زندگی در سخت‌ترین و عجیب‌ترین مسائل خود با تمام از خود گذشتگی‌ها و فداکاری‌ها در دیونیسوس خلاصه می‌شود. زایش تراژدی، تکامل ارزش‌ها است. من خودم را چون دانه‌ای در خاک کردم. هر آنچه توانستم و از من بر می‌آمد انجام دادم. من آخرین شاگرد فلسفه دیونیسوس هستم؛ معلم تکراری ابدی. با تمام این آرامش‌های ظاهری و این تغییرات آراسته، چیزی ناخوشایند در عبارات نیچه دیده می‌شود. تراژدی مثل همیشه امری

مبهم باقی می‌ماند مثل اینکه امری مربوط به آینده و شاید امری محتمل است. انسان ممکن است آن را به عنوان یک اتفاق جاودانه تلقی نماید. در آثار نیچه هم تراژدی یک واقعیت جاودانه است (پورتر، ۲۰۰۰).

نگرش تراژیک بر رویکرد یونانیان: نیچه اوج دوران تراژیک را نه قرن پنجم، بلکه در زمان قبل از سقراط، هراتکلیوس، اپیدیکلوس و پیتراگروس می‌داند که همگی قبل از آشیل بر صحنه حاضر شدند. علاوه بر این، دوران تراژیک، زمان ازدحام هنرمندان، نوازندگان، افراد عیاش و خوش‌گذران و فلاسفه‌ای بود که از مسائل زمان خود به دور بودند. نیچه در این باره می‌گوید: آن‌ها در ذات و طبیعت و ماهیت خود شکافی دارند. بنابراین، تنزل در فرهنگ یونان از قبل اتفاق افتاده بود: پیش از سقراط با ترک تراژدی و در دوران آشیل و اپیدوس با تنزل در دانش تراژیک. اصولاً انسان به تراژیک بودن زمان قبل از سقراط شک می‌نماید، زیرا آن‌ها به صورت کاملاً تراژیکی از آنچه قرار بود به آن دست یابند در ماندند. دانش و آگاهی تراژیک، چیزی جز بصیرت و آگاهی فردی نیست. به‌رغم تمام این حقایق، نیچه به این نتیجه می‌رسد که خاکستر دوران قبل از سقراط در دوران دوم تراژیک یافت می‌شود. جایی که هدف آشکار این فلسفه در ریاضت شخصی شیلر عیان است. شیلر از توان لازم برای پذیرش شوک ناشی از تغییرات ناگهانی جهان برخوردار بود. امری که دیگر در ظاهر دردناک و عذاب‌آور نبود، بلکه در آن قدرت اراده به عنوان قدرتی بی‌پایان و پویا رخ می‌نمود. قدرتی که همه موجودیت‌ها را کنار می‌زد و بعد آن‌ها را دوباره به نحو دردناکی می‌پذیرفت. انسان مکتب دیونیسوس قادر است به این امواج تهی و بی‌معنا خیره شود و از دل آن‌ها آرامش استنشاق کند. در حقیقت این آرامشی متافیزیکی است. رقصیدن در لبه پرتگاه، بی‌محابا و بی‌ترس و واهمه. همه این باورها خوب و قابل پذیرش هستند، لیکن از دل این وقایع، تراژدی سر بر می‌آورد. یک احتمال این است که دانش تراژیک تمام حقیقت و معنایی را به نابودی می‌کشاند که مستتر و نهان است. مسئله دیگر این است که تراژدی از طریق حضور دردناک و رنج‌آورش، درس‌هایی ساده و روان را برای ما به ارمغان می‌آورد. تراژدی شامل درس‌هایی است که روی اصل مهمی تأکید دارد و تکرار مکررات است؛ مثلاً به شکل مرگ یک قهرمان تراژیک که سمبل عالی ارزش‌ها و

معنای زندگی است (اسچیلر^۱، ۱۷۹۰).

اما قهرمان دیونیسوسی از حقیقت رنج نمی‌کشد، بلکه در آن شادی می‌کند و سرخوشی وی نشان از قدرت‌های ناشناخته درون او دارد. پس اگر چنین باشد تراژدی واژه مناسبی نیست. تراژدی به جایی می‌رسد که برای ما هم گران است و هم در عین حال التیام بخش. معنای تراژدی و خود تراژدی به نقطه‌ای با مرزهای بی پایان می‌رسد. شاید شخص نیچه هم مستقیماً به معنای تراژدی و وقایع تراژیک اشاره‌ای ندارد، بلکه آن‌ها را توصیف می‌کند و حقیقت تلخ و سرد آن‌ها را که همیشه وجود داشته‌اند هویدا می‌کند. تراژدی همیشه با معنای شادی سر بر آورده از رنج و درد نمایان می‌شده است. تضاد وهم آوری که از ارسطو تا شیلر امتداد داشت: حقیقت موجودی که همیشه عنوان می‌شد، اما درک نمی‌شد. نیچه همیشه با اخلاق‌گرایان و بخصوص با اخلاق مسیحیت در رویارویی و تقابل قرار داشت. اما آیا اینکه آیا او را می‌توان یک فیلسوف تراژیک دانست یا نه جای سؤال دارد.

از نگرش‌های بارز تربیتی وی، یکی این است که مقابله و رزم با متافیزیک بر اساس یک نگرش یاغی‌گرایانه را زمینه ساز تبدیل انسان به هویتی فراتر از یک انسان عادی اخلاق‌گرا می‌داند. مسیری صعب و دشوار، متأثر از این واقعیت که اگر انسان را سایه خدا بنگریم، هرگز فرصتی برای بهره جویی از نیروی عقلانیت و گام برداشت به سمت فرارفتن از خویش و جستن زندگی آزادانه نخواهیم یافت. در باور وی عقل مهم‌ترین مشخصه انسان است که می‌تواند در کشف حقایق او را یاری کند. حقایقی که دارای اعتبار باشد و از این منظر، رسیدن به این مرحله را هدف تربیت انسان‌ها تلقی می‌کند. اما چالش اساس زمانی رخ داد که انسان مدرن در این قالب نمی‌گنجید و روان‌شناسی و جامعه‌شناسی به مدد بازتعریف رویکردهای فلسفی در تربیت انسان آمد. آیا نیچه از تراژدی تجلیل می‌کند و آن را بزرگ می‌شمارد یا از عوام فریبی اهمیت تراژدی انتقاد می‌کند؟

آنچنان که آشکار می‌شود، نیچه بیشتر به کم‌دی نزدیک است تا تراژدی. روح آزاد و بی‌پروا در حکمت شادان نیچه، بر خلاف آگاهی تراژیک از دانش و از آگاهی شادی برخوردار است و آگاهانه شاد است. مثل یک رقصنده که با نور روی صحنه می‌آید، در حالیکه آستن

شادی است. خنده پایان کار و حاصل کار دیونیسوس است. نه در چهره خدایان، که در چهره بینندگان، این شادی قابل رویت است. در چهره عیاشان، دلقک‌ها، خوش‌گذرانان و در نهایت در چهره زرتشت این شادی قابل مشاهده است. در کتاب «زایش تراژدی»، این زرتشت است که به ما می‌گوید «یاد بگیر که بخندی». شاید در تراژدی یونان هم شخصیت مضحک نمایش نقش تراژیک ایفا می‌کند. اما بعد از این شخصیت، کمکی نمایش تراژدی شاد و خوشحال غافل از هر گونه تاریکی و خطر احتمالی ادامه می‌دهد. شادمانه و خوشحال، یا بی تفاوت به هرگونه خوشی و شادمانی تنها به نقش بهبوددهنده تراژدی می‌پرداختند. از این منظر تراژدی عمر کوتاهی دارد و با شادی و لبخند به پایان می‌رسد و به کمندی بی نهایت وجودی ما رجوع می‌یابد و این هم می‌تواند به استناد خنده‌های بی شمار آشیل عنوان گردد. شادی در پایان، بیش از خود غم و تراژدی در برگیرنده است. از این نظر نیچه دیگر به مفهوم کهن تراژدی یونان اشاره‌ای ندارد و به آن علاقه‌ای ندارد، اما تمام تلاش خود را انجام می‌دهد تا تراژدی را در جوهر و وجود، به عصر خود ارتباط دهد. و اکنون کمندی هنوز از وجود خود آگاه نیست. هنوز در عصری زندگی می‌کنیم که تراژدی را در اخلاق و مذهب می‌داند. اکنون باید به اعصار تراژیک قبلی یک عصر تراژیک سوم نیز اضافه کرد. عصر تراژیک خود ما، آکنده از اخلاق ستیزی و غرایز تباه کننده است. نمی‌توان به درستی نیچه را یک فیلسوف تراژیک خواند. وضعیت وی به سختی می‌تواند به یک گروه خاص تعلق داشته باشد. افکار و ایده‌های وی ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد، دیدی تراژیک و یا احساسی شاد بر جای نمی‌گذارد و تنها احساس گیجی و سردرگمی و احساس عدم اطمینان و آونگ ماندنی از جایگاه ما و جهان بر جای می‌گذارد. احساس سرخوشی و شادی به طیفی از احساسات مختلف بدل می‌گردد. در جایی، احساسی سطحی و آرام بر می‌انگیزد که دیگر دیونیسوسی نیست، بلکه آپولونی ست (انگویتا، ۲۰۱۲).

نیچه معتقد است که تعیین کلیه امور بر اساس قدرت صورت می‌پذیرد. حتی مسائل اخلاقی نیز به وسیله قدرت تعیین می‌گردند، زیرا قدرت در پی آن است تا کلیه امور را تحت سیطره خود در آورد. در این شرایط، اراده نیز بدین صورت تعریف می‌شود: اراده چیزی است که تحت فرمان قدرت هدایت می‌شود. در حقیقت این قدرت است که به هستی سمت و سو می‌بخشد. البته لازم به یادآوری است که مفهوم قدرت، قدرت ذهن و اندیشه را نیز شامل

می‌شود که می‌کوشد تا همه اندیشه‌ها را تحت سیطره خود قرار دهد. بر پایه چنین تعریفی از قدرت، فرهنگ در جایگاه بستری برای ظهور افراد قدرتمند در نظر گرفته می‌شود که در قالب آن بتوانند اراده خود را اعمال نمایند. لازم به ذکر است که اندیشه نخبه‌گرایی نیچه، وجود اقلیت خاص را در بطن وجود طبقه فرومایه الزامی می‌پندارد. بنابراین تمایز میان اقلیت و اکثریت را می‌توان، یکی از پیامدهای ضروری رویکرد نیچه در باب اراده معطوف به قدرت قلمداد نمود. البته نیچه خود بر این امر صحنه می‌نهد که هر فردی واجد جوهره ابرانسان شدن است. لیکن یکایک افراد نمی‌توانند به چنین جایگاهی دسترسی یابند.

بحث و نتیجه‌گیری

از نظر نیچه، یونانی‌ها می‌دانستند چگونه زندگی کنند. آنچه که برای این کار لازم است کاملاً در سطح و ظاهر، در پوسته و در آراستگی ظاهری و کالبدها و فرم‌های جهانی در المپیوس وجود دارد. در جای دیگر نیچه باید بیشتر تلاش کند تا خود را با ادبیاتی جدی‌تر آرایه کند. او در مقدمه کتاب «حکمت شادان» عنوان می‌کند، تراژدی پنهان را می‌خوانیم: «بی شک تقلیدی مسخره». این یک تغییر موقعیت دائمی در آثار نیچه است، که ایده‌ای را بر می‌گزیند و سپس کنار می‌گذارد و از آن منحرف می‌گردد. به عبارت دیگر، مدرکی دال بر تراژیک و تراژدی بودن هیچ امری موجود نیست. همان‌طوری که هیچگاه در «زایش تراژدی» هم نبود. شادی و نشاط یونانی در کتاب اول نیچه موج می‌زد که در همان نقش موهن هنرمند بر کمدی مقدس زندگی و کمدی هنر تأکید داشت. همان چیزی که خوشی جاودان را به وجود می‌آورد. خوشی که عمیقاً و در هر سویی موجود بود و زندگی را از ورطه بیماری شفا می‌داد. نیچه در کتاب «عقاید و پندارهای درخور»، برای هنر در قالب نقش الگوساز فرهنگی یا «نشانگری» آینده بشر به تعریف نقش می‌پردازد. بنابراین، وی از مسیری در تقابل و تعارض با کتاب «زایش تراژدی» تلاش می‌کند تا هنر را دیگر بار جان بخشد. پرسش اساسی در این است که هنرمند چگونه در کنار انسان علمی قرار می‌گیرد. نیچه مسیر بازگشت مجدد هنر و هنرمند به شهر را در مفهوم «ارزش» می‌یابد. او نمی‌تواند منکر این امر شود که متافیزیک با تمام کارکردهای منفی‌ای که داشت، می‌توانست به جهان ارزش ببخشد. اما حال که متافیزیک از صحنه زندگی انسان رخت بر بسته، دیگر زندگی انسان فاقد هر گونه ارزش و هدف

مشخص است. یعنی «انسان علمی نمی‌تواند فراتر از سطح نیاز بیولوژیکی و شهوت نمی‌تواند عمل کند و تنها نظاره‌گری بی طرف بر نمایش زندگی است». این مسئله بدان معنا است که دانش به هیچ عنوان نمی‌تواند برای زندگی ارزش بیافریند، بلکه تنها می‌تواند از چگونگی عملکرد جهان طبیعی مطلع شود. حال آنکه باید موضوعی باشد تا بتوان برای عملکرد دانش نیز هدفی در نظر گرفت تا انسان‌ها ارزش‌هایی را به عنوان مسیر زندگی خویش لحاظ کنند. در واقع، دانش در ذات خویش از هیچ‌گونه هدفی برخوردار نیست. وجود عاملی دیگر ضروری است تا دانش بتواند هدفی را تعقیب نماید. هنر این عمل دیگر است که می‌تواند برای زندگی انسان «ارزش» بیافریند و دانش را برای حصول به آن ارزش‌ها به خدمت گیرد. امری والا در زندگی و بصیرت بدون متافیزیک تصور می‌شود و دقیقاً نکته مشکل آفرین در تراژدی نیچه همین است که او همان طوری که در ابتدای کتاب گنج و مبهوت، دچار منفی‌ترین و مشکل آفرین‌ترین پدیده‌ها یعنی انسان شد، در پایان هم به همین مسئله مبتلاست. او شیوه و راهکار خویش را هر چند نامتعارف مطرح می‌کند.

استنتاج مقوله متافیزیک از «زایش تراژدی» نیچه، او را برای تفسیر دقیق‌تر نقش تراژدی به عنوان آگاه‌کننده انسان یاری می‌رساند و در حقیقت دلالت‌های تربیتی را بیشتر از نظریه‌های برخاسته از تراژدی از جمله اراده معطوف به قدرت، شکل می‌دهد. با هدف قرار دادن انسان برتر به عنوان محصول نهایی تربیت، هنر و فرهنگ را از بطن تراژدی به انسان معرفی می‌کند. او پی در پی، اندیشه‌اش را کنار می‌نهد و طرحی نو در می‌اندازد و در این میان با مخالفت بارز نسبت به اخلاق مسیحیت و مفاهیم تربیتی مستخرج از آن، اصول ذاتی آن را مانعی در تربیت انسان و برگزیدن از خویش می‌نامد که تحدیدی است برای آزادی. نیچه در ازای این مردود شمردن، انسان را چیزی می‌شناسد که باید از آن برگذشت و از بحث ایدالیسم در خصوص حدگذاری امر مطلق بر خویشتن به عنوان امری جاوید یاد می‌کند. همچنین در نگرشی طغیان‌گرانه، تقابل با متافیزیک را زمینه‌ساز تبدیل انسان به هویتی فراتر از یک انسان عادی اخلاق‌گرا می‌داند. او با اولویت دادن به عقل به عنوان ابزار اصلی انسان در کشف حقیقت‌های معتبر، این جایگاه را هدف تربیت قلمداد می‌نماید. با این حال مقتضیات انسان مدرن، مسئله‌ای است که رویکردهای تربیتی نیچه را به چالش می‌کشد.

منابع

- یانگ، جولیان (۱۳۹۰). *فلسفه هنر نیچه*، ترجمه رضا باطنی و سیدرضا حسینی، تهران: ورجاوند.
- بووی، اندرو. (۱۳۸۵) *زیبایی‌شناسی و ذهنیت*، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.
- Aristophanes. (1996). *Frogs*, ed. A. H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips.
- Baeumer, M. (1976). *Nietzsche and the Tradition of the Dionysian*. In *Studies in Nietzsche*
- Bishop, P., ed. (2004). *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Rochester, NY: Camden House.
- Courtine, J.-F. (1993). *Tragedy and Sublimity: The Speculative Interpretation of Oedipus Rex on the Threshold of German Idealism*. In *Of the Sublime: Presence in Question*. Essays by Jean-Francois Courtine, et al., trans. Jeffrey S. Librett. Albany: State University of New York Press, 157–7.
- Crooks, J. (2002) Getting over nihilism: Nietzsche, Heidegger and the appropriation of tragedy, *International Journal of the Classical Tradition*, 9(1): 36-50.
- Enguita, J. E. E. (2012) Schopenhauer and the young Nietzsche: From Metaphysics of Will to Metaphysics of Artist, *Pensamiento*, 68 (256):249-272.
- Friedrich Nietzsche. (1967). *Kritische Gesamtausgabe, Werke* [Nietzsche's critical works], ed. G. Colli & M. Montinari Berlin: Walter de Gruyter.
- Henrichs, A. (1982). *Changing Dionysiac Identities.*'' In *Jewish and Christian Self-Definition*. Volume Three: Self-Definition in the Greco-Roman World, ed. Ben F. Meyer and E. P. Sanders. Philadelphia, PA: Fortress Press, 137–60.
- Henrichs, A. (1993). *He Has a God in Him': Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus*. In *Masks of Dionysus*, ed. Thomas H. Carpenter and Christopher A. Faraone. Ithaca, NY: Cornell University Press, 13–43.
- Henrichs, A. (1986). The Last of the Detractors: Friedrich Nietzsche's Condemnation of Euripides. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 27, 369–97.
- Porter, J. I. (2000a). *The Invention of Dionysus: An Essay on The Birth of Tragedy*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Porter, J. I. (2000). *Nietzsche and the Philology of the Future*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rampléy, M. (2000). *Nietzsche, Aesthetics, and Modernity*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Schiller, F. [1790–2] (2003) *On the Reason Why We Take Pleasure in Tragic Subjects*. In *Friedrich Schiller: Poet of Freedom*, trans. G. W. Gregory.

- Washington, DC: Schiller Institute, 4: 267–83.
- Schiller, F. [1791–2] (1993). *On the Art of Tragedy*. In Friedrich Schiller: Essays, ed. Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom. New York: Continuum, 1–21.
- Silk, M. S. & J. P. Stern. (1981). *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge and New York: Cambridge University
- Tobias, S. (2014) Nietzsche, Tragedy, and Liberal Moral Psychology. *Culture, Theory and Critique*. 55(3): 302-320

Investigating Metaphysical Approaches to Education in the Birth of Tragedy by Nietzsche

Parnaz Goudarzarparvar¹

Faculty of Islamic Azad University Tehran Branch, Tehran, Iran

Esmail Bani Ardalan

Assistant Professor of Art University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Friedrich Nietzsche has enlivened modern tragedy, especially with regard to ancient Greece tragedy. Tragedy is not only a great and extraordinary literary and cultural achievement, but also a voice in the ear of modernity and a resonating and echoing index to explain the allegations and visions of modern world against the classical background. His explanation of the modern world can be both in the form of critics on this period and also openness to it, while his most prominent approach is due to dialectic of continuation of the living path in the midst of destruction. In fact, from then on, world history and universal views have been more comprehensive, including the tragic literature. Nietzsche has made the tragic era marked with his name, and behind his ideas is the world, from ancient Greece to modern Europe. He deals with metaphysics as something inevitable and totalized via the Birth of Tragedy and forms some of his educational thoughts based on this approach. This article investigates Nietzsche's metaphysical attitudes, which tries to respect the fundamental experience of Nietzsche's thought on metaphysical subjects. It attempts to interpret the metaphysics of Nietzsche, in The Birth of Tragedy which is formed based solely on his views, where the target is to express the facts which are described by education.

Keywords: Nietzsche, Tragedy, Metaphysics, Education

1. parnaz1981@gmail.com

DOI: 10.22051/jontoe.2017.10618.1341

Received: 2016-07-02

Accepted: 2017-08-26