Archive of SID

زیبایی‌شناسی شعر غنایی در زایش تراژدی نیچه

حمیدرضا محبوبی آرانی*

چکیده

یونانیان باستان و نیز اندیشمندان مدرن، آن‌گونه که نیچه در نخستین اثر منتشرشده‌اش، *زایش تراژدی از درون روح موسیقی* (۱۸۷۲)، متذکر می‌شود، برای هنر حماسهٔ برون‌گرای هومری و شعر غنایی درون‌گرای آرخیلوخوس شأن و جایگاهی به‌یکسان ارزشمند و والا قائل بودند. اما، اگر بر وفق نظر فیلسوفان زیبایی‌شناسی مدرن همچون کانت، شلینگ، هگل و شوپنهاور، تنها هنر واقعی، یا دست‌کم هنری که از ارزش بیشتری برخوردار است، هنر برون‌گراست، در این‌صورت چگونه می‌توان شعر غنایی شاعری چون آرخیلوخوس را که یکسره بر تجربه‌های شخصی وی استوار است در کنار شعر حماسی قرار داد؟ نیچه به یاری نکته‌ای که شیلر در یکی از نامه‌های ۱۷۹۶ خود به گوته بیان داشته می‌کوشد تا با استفاده از نظریهٔ موسیقی شوپنهاور و جرح و تعدیل آن بر حسب زیبایی‌شناسی خودش در *زایش تراژدی* راه‌حلی برای برون رفتن از این مشکل بیابد. در این مقاله، و پس از توضیح دقیق و مفصل مسأله و معرفی شعر و شاعری آرخیلوخوس، می‌کوشم تا پاسخ نیچه را تبیین و از برخی ابهامات موضع وی در زایش تراژدی، به‌ویژه به یاری برخی یادداشت‌های چاپ‌نشدهٔ وی در همان‌زمان، گره‌گشایی کنم، به‌گونه‌ای که راه را برای توصیف نیچهٔ متأخر از الهام باز می‌کند.

کلیدواژه‌ها: آپولونی، برون‌گرا، درون‌گرا، دیونوسوسی، شعر غنایی

*.استادیار گروه فلسفه دانشگاه تربیت مدرس.

Email: h.mahboobi@modares.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

۱. درآمد: طرح مسألهٔ شعر غنایی

بخش‌های پنجم و ششم از بخش‌های بیست و پنج‌گانهٔ *زایش تراژدی از درون روح موسیقی*[۱] به لحاظ سرشاری، نوآوری و اندیشه‌های خاص نیچه‌ای، یکی از مهم‌ترین قسمت‌های کتاب است، که از نظر نیچه نیز آغاز مسیری است که وی را به هدف پژوهش کتاب، یعنی بررسی در خاستگاه تراژدی آتنی، می‌رساند. نیچه در این‌جا بحث خود دربارهٔ شعری که به نظر وی راه را برای ظهور تراژدی آتنی، که حاصل ترکیب و پیوند نهایی میان دو رانهٔ آپولونی[۲] و دیونوسوسی[۳] در کنار یکدیگر و دوشادوش هم بود، هموار ساخت- شعر غنایی. در این‌جا و در شعر غنایی، به‌عنوان خاستگاه تراژدی آتنی، برای نخستین بار می‌بینیم که دیگر دیونوسوسی و آپولونی به تنهایی پیش نمی‌روند و تن به ازدواجی نیک‌فرجام داده‌اند، در حالی‌که پیشتر خلاقیت هلنی صرفاً بر اساس یکی از رانه‌های دیونوسوسی و یا آپولونی پیش می‌رفت. نیچه این خلاقیت یا آفرینشگری هنری تا قبل از ظهور شعر غنایی در سرتاسر دوران آرخائیک[۴] را در قالب ٤ مرحلهٔ تاریخی و هنری و بر اساس رانه‌های آپولونی و دیونوسوسی این‌گونه تقریر و تفسیر می‌کند:

مرحلهٔ اول: جهان دیونوسوسیِ [پیش‌هلنی] با اسطوره‌های تیره و حکمت تلخ‌نگر سیلنوس[۵] [(هزارهٔ دوم ق.م.)].

مرحلهٔ دوم: جهان آپولونی ساده‌وار[۶] هومری[۷] [(۸- ۱۰ ق.م.)].

مرحلهٔ سوم: هجوم آیین پرستش دیونوسوسی [(۷ ق.م.)].

مرحلهٔ چهارم: هنر دوریک[۸] و چیرگی دوبارهٔ رانه و نگرش آپولونی به جهان [(٦-۷ ق.م.)]. [گرچه در این دوران، فرهنگ آپولونی با ناچیزشماری فزایندهٔ دین و اساطیرش رو به سستی گرایید.]

پس از این ٤ مرحله، سرانجام ما به تراژدی آتنی [(اواخر سدهٔ ٦ و سدهٔ ۵ ق.م.)] که نمایندهٔ مرحلهٔ اوج یگانگی این دو گرایش متعارض است، می‌رسیم. اما پیش از ظهور تراژدی آتنی با شخصیت‌های محوریش همچون آیسخولوس[۹] و سوفوکلس[۱۰]، این در شخص شاعر غنایی، آرخیلوخوس[۱۱]، و شعر وی، شعر تغزلی- غنایی، و نیز ترانه‌های عامیانه[۱۲] بود که تراژدی آتنی نیای حقیقی خود را یافت (بنگرید Nietzsche, 1999: §§4-5).

اینکه یونانیان باستان، و نیز بسیاری از محققان آن روزگار، در بررسی تاریخ شعر باستان دو چهرهٔ برجسته، هومر به‌عنوان نماد شعر برون‌گرا[۱۳] و آرخیلوخوس به‌عنوان نماد شعر درون‌گرا را هم‌شأن و هم‌پایهٔ یکدیگر قرار می‌دادند، به نظر نیچه، حاکی از اهمیت شعر غنایی است.[۱٤] در فلسفهٔ ایده‌آلیست آلمانی تقابل و دوگانگی میان شعر حماسی به‌عنوان شعر برون‌گرا، در کنار هنرهای برون‌گرایی مانند مجسمه‌سازی و نقاشی، و شعر غنایی به‌عنوان شعر درون‌گرا، تمایزی معروف بود و دست‌کم سابقهٔ آن را در آثار شلینگ[۱۵] و هگل[۱٦] می‌توان دید. شلینگ در *فلسفهٔ هنر* خویش این تمایز را تمایزی میان موضع و منظر سوم‌شخصی و اول‌شخصی می‌داند. در حالی که حماسه از موضعی بیرونی و عینی روایت می‌کند و بازنمایندهٔ ضرورت است، شعر غنایی از منظر احساسات درونی و سوبژکتیویتهٔ شاعر سخن می‌گوید و بازنمایندهٔ آزادی است. به‌همین دلیل اولی روح را «آرام» می‌گذارد و دومی روح را «به حرکت درمی‌اندازد» (بنگرید به Schelling, 1989: 247-51). به‌همین‌سان هگل نیز از جمله در ذیل تمایز میان هنر برون‌گرا و هنر درون‌گرا، به تمایز میان شعر حماسی و شعر غنایی اشاره می‌کند. شعر حماسی، آزادی روحانی را عرضه می‌کند، یعنی انسان آزاد، در بستر و بافت شرایط و حوداث جهان. در شعر حماسی، «افراد عمل و احساس می‌کنند؛ اما اعمال‌شان مستقل نیستند، حوادث نیز جای خودشان را دارند.» در برابرِ قهرمان حماسی، سوژهٔ شعر حماسی دست به کار و عمل، سفر یا ماجراهایی در جهان نمی‌زند، بلکه صرفاً در قالب غزل و ترانه و سرود از ایده‌ها و احساس‌های درونی خودش پرده برمی‌دارد و حتی اگر از گل و بلبل و شمع و شراب هم سخن بگوید، در پی اظهار این احساسات و عواطف است (از جمله در Hegel, 2004: 203-218).

نیچه نیز، به دنبال این «زیبایی‌شناسی

www.SID.ir

Archive of SID

مدرن»[17] می‌پذیرد که هومر، شاعر شعرهای برون‌گرا ست. او در اشعارش از خودش، احساسات و عواطفش سخن نمی‌گوید و هرگز در هیچ‌کجا ردپایی از خود برجا نمی‌گذارد. او راوی قصه‌ها و داستان‌های قهرمانان، شخصیت‌ها و حوادث و اتفاقاتی است که ریشه در وقایع احتمالاً تاریخی یا اسطوره‌های گذشتگان دارند. شعر در حماسهٔ هومری در قالب این روایت‌ها و داستان‌ها تجسم ایده‌های کلی و زیبایی‌شناسانه، ایده‌هایی چون افتخار و شهرت، شرافت انسانی، دلاوری و نبردورزی، و عشق به میهن و خانواده است. شاعر از دل این روایت‌های جزئی مربوط به اینجا و اکنون می‌کوشد تا ایده‌های کلی و جهانی خود را بیان کند. اما در مورد شعر آرخیلوخوس، یا شعر غنایی به طور کلی، وضع دست‌کم در نگاه نخست یکسره متفاوت است. شعر غنایی را عموماً در زمرهٔ هنرهای درون‌گرا دسته‌بندی کرده‌اند، چرا که شاعر آن پیوسته از من و تجربه‌های عشق، رنج، مستی و شوریدگی خود سخن به میان می‌آورد. اما، در قالب سنت زیبایی‌شناسی کانت و شوپنهاور، اثر هنری می‌بایست تا آنجا که ممکن است از من شاعر فاصله داشته باشد و به‌نحوی فارغ از تعلق به عواطف وی باشد. به بیان دیگر، اگر موافق سنت زیبایی‌شناسی آلمان، بپذیریم که خواستهٔ نخست ما از هر هنری چیرگی بر درون‌گرایی، رهایی و رستگاری از «من» و فرونشاندن خواست و میل فردی است، چگونه می‌توان آفرینشی به‌دور از برون‌گرایی و به‌دور از اندرنگری هنری ناب و فارغ از تعلق[18] را، آفرینش هنری خواند. به تعبیر نیچه:

> بدین‌ترتیب زیبایی‌شناسی ما باید اول این مسأله را حل کند که چگونه «شاعر غنایی» می‌تواند اصلاً یک هنرمند باشد، چرا که چنین شاعری کسی است که، آنگونه که تجربه قرن‌ها برای ما بازمی‌گوید، همواره از «من» سخن می‌گوید، و پیشاروی ما می‌ایستد در حالی که سراسرِ گام کروماتیکِ عواطف و امیالش را می‌خواند. ... نه آیا این هنرمند [آرخیلوخوس]، نخستین هنرمندی که بایست درونگرا نامیدش، نا-هنرمند حقیقی است؟ اما در این مورد چرا باید سروش معبد دلفی، جایگاه هنر «برون‌گرا»، چنین احترام و شأنی برای او، در مقام یک شاعر و در عباراتی عجیب، قائل گردد؟[16]
> (Nietzsche, 1999: §5).

پاسخ نیچه به این پرسش، موضوع این مقاله است. ابتدا در بخش ۲. آرخیلوخوس، که نیچه وی را به‌عنوان نماد و سرنمون شعر غنایی معرفی می‌کند، به کمک ترجمهٔ برخی از پاره‌های شعری برجامانده از وی معرفی می‌کنم. در بخش ۳. ابتدا پاسخ کلی نیچه برای حل مسأله‌ای که آرخیلوخوس در برابر زیبایی‌شناسی مدرن نهاده تقریر می‌شود و در زیربخش‌های همین قسمت، برخی از نکات مهمی که در پاسخ نیچه وجود دارد و برای فهم پاسخ نیچه لازم است بدان‌ها توجه شود یا تفسیری از آن‌ها صورت بگیرد، مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند. خاتمه و نتیجه‌گیری مقاله نیز به اختصار و بر پایهٔ نقل‌قولی از افلاطون و نیچه ماهیت فرایند آفرینشگری را در قالب الهام خلاصه می‌کند، مفهومی که برخی ابهامات گفتار مورد بحث نیچه در *زایش تراژدی* دربارهٔ آفرینشگری شاعرانه را توضیح می‌دهد.

ضمناً دربارهٔ پیشینهٔ تحقیق ذکر این نکته لازم است که تاکنون در زبان فارسی تحقیقی در این‌باره صورت نگرفته و در زبان انگلیسی و آلمانی نیز عمدتاً در ضمن تفسیر زایش تراژدی تفسیرهای توضیحی مختصری از موضع نیچه ارائه شده است (از جمله جدیدترین آنها بنگرید به Burnham and Jesinghausen, 2010). به تعبیر خانم بابیچ، «به مانند مسألهٔ پیوند و اتصال میان موسیقی و کلام در یونان باستان، بحث خاص نیچه از آرخیلوخوس در *زایش تراژدی* عمدتاً از چشم دانشوران دور مانده است» (Babich, 2016:95-6). بی‌جهت نیست که برای نمونه در کتابی مهم دربارهٔ آراء نیچه دربارهٔ هنر و ادبیات، اساساً به بحث نیچه دربارهٔ شعر غنایی و نیز آرخیلوخوس اشاره نشده است.[20] شاید همچنان یکی از بهترین آثار برای فهم غالب مسائل و مفاهیم مرتبط با *زایش تراژدی* نیچه و نیز مسألهٔ مطرح در این مقاله همان اثر کلاسیک Silk and Stern, 1983 است که می‌توان اینجا و آنجا در کتاب بحث‌های مختصری در بیان موضع نیچه دربارهٔ آرخیلوخوس و شعر غنایی یافت. مقالهٔ خانم بابیچ (Babich, 2016) از موضعی

www.SID.ir

Archive of SID

هرمنوتیکی - پدیدارشناسانه و تاریخی سعی کرده تا کلیدهایی برای فهم موضع نیچه به دست دهد. دراین مقاله، ابتدا بحثی مفصل و تاریخی دربارهٔ معنای روح موسیقی، و در ادامه نیز بحث‌های گوناگون و اشارات تاریخی حول نحوهٔ فهم آرخیلوخوس و نیز درکی هرمنوتیکی از سوژهٔ شعر غنایی مطرح می‌شود. بابیچ به طور خاص در بخش قبل از نتیجه‌گیری به متن *زایش تراژدی* رجوع می‌کند و معنای سوژه در شعر غنایی آرخیلوخوس را تحلیل می‌کند و به ویژه بر مفهوم توهم و فریب تأکید می‌کند. مقالهٔ بابیچ برای فهم برخی از جنبه‌های دیگر *زایش تراژدی* نیچه و فهم نیچه از شعر و موسیقی کلاسیک با توجه به گسترهٔ وسیع اطلاعات نویسنده و نیز توجه به یادداشت‌ها و درس‌گفتارهای نیچه بسیار سودمند است هرچند به طور خاص دربارهٔ آرخیلوخوس به تفصیل بحثی مطرح نمی‌سازد. اثر دیگری که در سال‌های اخیر منتشر شده، مقالهٔ Humphrey, 2014 در مجلهٔ *فلسفه و هنر* دانشگاه جان هاپکینز[۲۱]، می‌کوشد تا بر اساس تمایز پل ریکور[۲۲] میان انواع تصویرها به تفسیر موضع نیچه بپردازد. خوانندهٔ آشنا درخواهد یافت که تفسیر ارائه‌شده در این مقاله به‌ویژه در توجه به یادداشت‌های منتشرنشدهٔ نیچه مسیری متفاوت پیموده است.

۲. آرخیلوخوس[۲۳] شاعر تجربه‌های زندگی شخصی[۲۴]

«من آرخیلوخوس، هوادار هم‌قطار [خادم، همراه، θεράπων)] سرور انوالیوس (آرس، خدای جنگ) (Enyalios [Ares]) و ماهر در موهبت عاشقانهٔ موزها هستم». این تعریفی است که آرخیلوخوس از خود ارائه کرده است، نخست در مقام یک سرباز، که حاکی از اهمیت جایگاه سیاسی و اجتماعی فرد در جامعهٔ باستان است، و بعد در مقام یک شاعر. حتی به نظر برخی از شارحان، نام استعاری آرخیلوخوس به معنای سرجوخه، اشاره به همین جایگاه سیاسی وی دارد.

از منظر نیچه، و در نگاه نخست،

> آرخیلوخوس، خادم جنگجوی موزها، وحشیانه به هستی کشانده‌شده، ... در مقایسه با هومر، این آرخیلوخوس به‌راستی ما را با فریادهای نفرت و تحقیرش، با فوران مستانهٔ امیالش، به وحشت می‌اندازد (Nietzsche, 1999: §5) .

از آثار آرخیلوخوس اهل پاروس[۲۵]، که گفته می‌شود فرزندی نامشروع بوده، چندان برجای نمانده است. اما همین مقدار پاره‌های برجامانده نیز به اندازهٔ کافی نشان‌دهندهٔ شخصیت و ماهیتِ شعر و شاعری آرخیلوخوس هستند، شخصیتی که از نظر یونانیان، نقل قولی که نیچه نیز بر آن صحت می‌گذارد، شاعری هم‌رده با هومر و برخوردار از جایگاهی هم‌شأن هومر بوده و لذا در بسیاری از آثار هنری، همچون سنجاق سینه‌ها، تصویر وی در کنار تصویر هومر نقش می‌بسته است (Nietzsche, 1999: §5).

آرخیلوخوس، در مجموع، شاعری است که بیش از هرچیز درگیر بیان احساسات و عواطف، تجربیات و اتفاقاتی است که در زندگی برای شخص وی روی داده است. برای نمونه، شاعر گاهی به صراحت از آرزوها و امیال جنسی خود سخن می‌راند: «فتادن بر روی او، شکم بر شکم// ران به دیدار ران روان» و گاه به زبانی نمادین «مرغ ماهی‌خوار بال‌هایش را بر فراز صخره‌ای پیش‌آمده جنباند». گاه سر به شکوه از ناکامی‌های خود می‌گذارد:

> چنین خواهشی برای عشق او ، گردآمده در زیر // قلبم، تاریکی عظیمی بر چشمان سرازیر کرده، و // از سینه‌ام صبر و قرارش را ربوده است. //.... من مفلوک در زیر خواهش، بدون زندگی // با دردهایی سهمگین به‌خاطر خدایان، رخنه‌کرده تا مغز استخوان. .

جایی دیگر می‌خواهد تا ساقی یا همراهش از بشکهٔ شراب سرخ هرچه زودتر جامی آورد: «چگونه یک ملوان ... سراسر شب را به‌سان استخوانی به‌هوش و خشک تماشاگر بماند». حتی مدعی است که در اوج مستی آنگاه که شراب سرخ در سرش طوفانی به پا کرده است، می‌تواند در ارجی‌های[۲۶] دیونوسوسی راهبر رقصندگان سرخوش و سرمست این آیین‌ها باشد. وقتی نیز، در مقام یک سرباز، دشمنانش را نفرین می‌کند و از آپولون و دیگر خدایان می‌طلبد که بر سر آن‌ها نکبت و طاعون فروریزد. وقتی دیگر نیز به دلیلی نامعلوم به

www.SID.ir

Archive of SID

تحقیر و هجو افسر مافوقش می‌پردازد و می‌گوید:

چه بیزارم از آن افسر بلندقدِ خوش‌اندام، خرامان بر نوک‌پا، مغرور به آن موهای آراسته به سبکی به‌روز .... به من مردی بدهید کوتاه و بی‌مایه، با پاهایی چنبری، اما گام‌های مطمئن و استوار، به من چنین مردی را بدهید.

همچین آرخیلوخوس، که زمانی دراز را نیز در میدان جنگ و سربازی گذرانده، به کرات از جنگ و جنگیدن سخن می‌گوید: «من مشتاق جنگی با تو هستم، چنان مشتاق که تشنه‌ای در پی آب». با این‌همه زندگی و لذت بردن برای وی بسیار مهم‌تر است، چنان‌که وقتی سپر زیبایش، که خواستاران بسیاری نیز داشت، در میان بوته‌ها گم و گور می‌شود، می‌گوید: «چه باک! کنون نجات‌یافته سپر به چه کار آیدم، به گاه نیاز به همان کمال سپری یابم باز.» در بسیاری موارد نیز خشم و عصبانیت خود را چونان نیزه‌ای ساخته از هجو در قلب دوستان و آشنایان فرومی‌کند. معروف است که زبان آرخیلوخوس در هجو آن‌مایه تند و گزنده بود که وقتی پدر دختر مورد علاقه‌اش، لوکامبس[۲۷]، از دادن آن دختر به وی خودداری کرد با چنان قدرتی عصبانیت خود را بر زبان هجو بر آنها باراند که چاره‌ای جز خودکشی نیافتند ـ پدر و دو دخترش. بعدها دیگرانی را نیز با این تیرهای زهرآگین زبانش که به خون لوکامبس آغشته است تهدید می‌کند. از جمله، در جایی دیگر به زبانی هجوآلود، یا حتی برای تعریف، از فاحشه‌ای این‌گونه سخن می‌گوید: «آن درخت انجیر بر روی صخره کلاغان را غذا می‌دهد، چنان‌که پاسیفیله[۲۸] ([به‌معنای] عزیز همه)، که بیگانگان را می‌پذیرد.» گاه نیز شاعر در میانهٔ جنگ و درگیری، سخنانی حکیمانه بر زبان می‌آورد که یادآور روحیه‌ای بسیار شبیه به روحیهٔ رواقی‌هاست:

ای دل، ای دل من، سردرگم و حیرت‌زدهٔ اندوهان فراوان، دلاوری از خود نشان بده و با آن‌ها که از تو بیزارند رو در رو نبرد کن. دشمنان دوان و حمله‌کنان به سویت هجوم می‌آورند، اما تو قرص و محکم بایست؛ شجاعانه با ایشان روبرو شو. پیروز اگر گشتی، در برابر جهانیان فخر مفروش؛ مغلوب اگر شدی، ناامید بر زمین میفت یا گریان به خانه مرو. آن‌گاه که بخت یار است، از آن لذت ببر؛ در بخت‌نایاری نیز بر گذشته تأسف مخور.

ریتم فراز و فرود آدمی را دریاب.

علاوه بر این پاره‌های پراکندهٔ برجای‌مانده از وی، در منابع قدیمی دربارهٔ ویژگی‌های زبان شعر و توانایی‌های شاعری وی اظهارنظرهایی شده است، از جمله اشاراتی در این باره که او چگونه شعر را با موسیقی همراه می‌ساخت، و خلاقیت‌ها و ابداع‌های دیگری که در خواندن شعر با موسیقی ایجاد کرد (برای تفصیل این مطلب بنگرید به Babich, 2016). حتی در روایتی آمده است: وقتی که برای آوردن ماده‌گاو جوانی از سوی پدرش به دشت و صحرا رفته بود گروهی از زنان را، که بعدها فهمید همان موزها بودند، بر صخره‌ای دید. نخست به سمت آن‌ها رفت و شروع به خنده و مسخره‌بازی کرد. گروه زنان هم با خنده و خوش‌طبعی از وی استقبال کردند و گاوش را در ازای هدیه‌ای ارزشمند خواستند. وقتی گاو را داد، زنان محو شدند و او چنگی در برابر پاهایش یافت. به شهر رفت و شروع به چنگ‌نوازی کرد.

با این توضیحات دو ویژگی مهم در شعر و شاعری تغزلی- غنایی، در اینجا شعر آرخیلوخوس، وجود دارد که مورد توجه نیچه است:

۱. ماهیت محتوایی شعر غنایی که با احساسات و عواطف آدمی سروکار داشت و آن‌را، در نگاه نخست، هنری درون‌گرا و سوبژکتیو می‌ساخت.

۲. ماهیت موسیقیایی شعر غنایی، چه از آن نظر که در وزن‌های دیثیرامبیک سروده می‌شد و چه از آن نظر مهم‌تر که شاعر غنایی در وهلهٔ نخست موسیقی‌دان/نواز بود که شعر هم همراه موسیقی خود می‌نمود.

۳. پاسخ نیچه

۳. ۱. طرح کلی

نیچه پاسخ و راه‌حل مسأله‌ای که آرخیلوخوس برای زیبایی‌شناسی مدرن مطرح می‌سازد را در نامهٔ ۱۸ می ۱۷۹۶ شیلر[۲۹] به گوته[۳۰] می‌یابد:

آمادگی برای چنین اثر پیچیده و سختی، یک درام، ذهن را به جنب و جوشی فوق‌العاده می‌اندازد، حتی نخستین فعالیت‌ها، جستن روشی خاص در این موضوع، برای این‌که این فعالیت‌ها بی‌هدف نباشند، کار خردی نیست.

www.SID.ir

Archive of SID

اکنون من بر روی اسکلت کار هستم، و دریافته‌ام که در ساختار دراماتیک، و نیز در انسان هر چیزی بدان بستگی دارد. دوست دارم بدانم شما در چنین مواردی چگونه پیش می‌روید. در مورد من، تصور و مفهوم در ابتدا هیچ بدن [/متعلق] واضح و متمایزی ندارد: این بدن [/متعلق] تنها بعداً خودش را شکل می‌دهد [/شکل می‌گیرد]. یک حال و هوای موسیقایی[۳۱] در ذهنم نخست برمی‌خیزد، و سپس به‌دنبالش ایدهٔ شاعرانه می‌آید (Schiller and Goethe, 1845: 137)

نیچه به دنبالِ نقل مختصر این گفتار شیلر، آن را کلید پاسخ به مسألهٔ شعر غنایی می‌داند. در شعر غنایی، شاعر قبل از این‌که شروع به سرودن شعر کند، در چنگ یک حال و هوا و احساس موسیقیایی نامتعین، غیرروشن و غیرواضح است که مقدم بر هر آفرینش شاعرانه‌ای ظهور می‌کند. شاعر در این‌جا همچون رسانه و واسطه، کانالِ تجربهٔ زیبایی‌شناسانه عمل می‌کند. بعدها و پس از ظهور ایده‌های شاعرانه است که احساس و حال و هوای شاعر رنگ و بوی مشخصی می‌یابد. نیچه یادآوری می‌کند که این نکته را باید در کنار این واقعیت در یونان باستان قرار داد که شاعر غنایی در وهلهٔ نخست موسیقی‌دان/نوازی بوده که شعرش را به آواز چنگ و ساز روایت می‌کرده است.[۳۲] در واقع شاعر غنایی نه موسیقی‌نواز- شاعر، که همان موسیقی‌نواز است. به همین دلیل نیچه مدعی است که در پاسخ باید گفت بر خلاف نظر هنرشناسان روزگارش، شعر غنایی هنر درون‌گرا به معنای معمول آن نیست. در واقع، همان‌گونه که شیلر در روان‌شناسی روندِ آفرینشِ شعریِ خویش به این «حال و هوای موسیقیایی» ، که پیش از ایدهٔ شاعرانه سر برمی‌آورد، اشاره کرده، در مورد شعر غنایی به طور کلی نکته این است که موسیقی پیش از ایده و تصویر به جهان شاعر غنایی پای بازمی‌کند و رهایی شعر غنایی از درون‌گرایی را باید در همان قالب رهایی هنر موسیقی از درون‌گرایی فهمید. شعر غنایی یونان، در واقع شعری موسیقیایی است. این شعر با موسیقی خوانده می‌شد و موسیقی جزء جدایی‌ناپذیر آن را تشکیل می‌داد. شاعر غنایی، در وهلهٔ نخست، یک موسیقی‌نواز و آهنگ‌ساز بود. او که به‌عنوان هنرمند دیونوسوسی با آن یگانگی نخستگاهی[۳۴] و رنج و تناقض آن یکی شده بود، به مغاک دیونوسوسی خیره شده، در واقع فردانیتش را در این تجربه از دست می‌دهد و از این تجربهٔ غیرفردانی، نخست روگرفتی به موسیقی می‌آفریند و بعد تحت تأثیر رؤیای آپولونی به آن بازتابِ بی‌تصویر و بی‌مفهومِ رنجِ آغازین در موسیقی، در تصویر و زبان صورتی نمادین می‌بخشید. از این‌رو ست که شاعر غنایی، که با یگانه شدن با واقعیت نهایی، درون‌گرایی و نفسانیت، سوبژکتیویتهٔ خود را از دست داده است، از «من»ی سخن می‌گوید که از ژرفنای مغاکِ وجود به سخن درآمده است. در این تجربه فردانیت و سوبژکتیویتهٔ وی نابوده شده و او از اعماق خودِ عین و بیرون سخن می‌گوید. از این لحاظ شاعر غنایی را باید یکسره بر اساس معیارهایی متفاوت در زیبایی‌شناسی فهمید، چرا که چنین شاعری از آنچه زشت، ترسناک و دهشتناک و نامطلوب، یعنی تناقض و رنج و درد نخستگاهی است نمی‌گریزد، بلکه دقیقاً همان را نیز نشان می‌دهد.

شخص آرخیلوخوس، در مرتبهٔ وجود تجربی‌اش، به‌عنوان یک یونانی اهل پاروس، فرزندی نامشروع و سرباز، مجموعه‌ای از تعینات و تشخصات در بستر روابط اجتماعی و فرهنگی و تاریخی است که فردانیت او را به‌عنوان «سرچشمه و علت اولیهٔ هر رنجی» شکل می‌دهد (Nietzsche, 1999: §10). اما برای این‌که به یک شاعر تبدیل شود، آرخیلوخوس از این وجود متشخص فردانی فراتر می‌رود و در این حد نمی‌ماند، تا تبدیل به سوژهٔ نابی می‌گردد که دیگر متمایز از سایر سوژه‌ها نیست. به تعبیر نیچه، آرخیلوخوس در مقام شاعر سوبژکتیو (درون‌گرا)، با «آن یگانگی نخستگاهی یکسره یکی گشته، با درد و تناقضش، ... هنرمند پیشاپیش خودش سوبژکتیویتهٔ خودش را به دست فرایند دیونوسوسی سپرده است» (ibid: §5). این فرایند، به نوعی فرایند رازورانهٔ انکار خود و یکی‌شدن می‌ماند که در آن خود سوژه یا شاعر غنایی هرگونه تصویر و تصوری از خودش را از دست می‌دهد و تنها از اعماق این تجربهٔ رازورانهٔ یکی‌شدن با کلیت و جهان‌شمولی

www.SID.ir

Archive of SID

یگانگی نخستگاهی «روگرفتی از آن یگانگی چونان موسیقی فرامی‌آورد، روگرفتی که در جایی دیگر، کاملاً به درستی، به‌عنوان تکرار و روگرفتی دومین از آن، توصیف شده‌اند» (ibid). این روگرفت به‌عنوان تجسم بی‌واسطه و مستقیم یگانگی نخستگاهی، یعنی موسیقی، نامتعین، انتزاعی و بدون شکل و ساختار است «بازتاب بی‌تصویر و بی‌مفهوم درد نخستگاهی» (ibid). سپس و به دنبال این روگرفت اولی، تحت تأثیر رؤیای آپولونی به آن بازتابِ بی‌تصویر و بی‌مفهوم رنجِ آغازین در موسیقی، در تصویر و زبان صورتی نمادین می‌بخشد، در این حالت:

> این موسیقی به‌نوبهٔ خود برای او در رؤیا–تصویری نمادین مرئی می‌شود. بازتاب بی‌ـتصویر و بی‌ـمفهوم این درد خاستگاهی در موسیقی، با رهایی و رستگاری‌اش در صورتِ ظاهر (Schein)،[۳۵] اکنون بازتابی دومین می‌آفریند، به‌عنوان شباهت یا نمونهٔ نمادینی خاص. هنرمند پیشاپیش سوبژکتیویتهٔ خود را در فرایندی دیونوسوسی از دست داده؛ تصویری که هم‌اکنون یگانگی‌اش با قلب جهان را نشان می‌دهد، رؤیاـصحنه‌ای است که بیان و اظهاری حسانی به تناقض و درد نخستگاهی می‌دهد، همراه با شهوت نخستگاهی‌اش برای لذت در صورت ظاهر (ibid).

از این‌رو، به نظر نیچه اساساً تقابل هنر برون‌گرا و درون‌گرا به عنوان تقابلی زیبایی‌شناسانه نادرست است و شوپنهاور نیز هم‌چنان نتوانسته بود از دام این تقابل رهایی یابد، چرا که سوژهٔ هنرمند، به‌عنوان فردی که در پی خواسته‌ها و اغراض و اهداف شخصی خود است آفریننده و خاستگاه هنر نیست و صرفاً در مقابل آن می‌ایستد. هر هنری باید برون‌گرا باشد، و هنر درون‌گرا نداریم. هنر غنایی، با این اوصاف، حتی از هنر حماسی نیز برون‌گراتر است.

۳. ۲. موسیقی و حال و هوای موسیقیایی چونان کلید پاسخ نیچه

موسیقی و روح دیونوسوسی‌ای که در آن جان می‌گیرد، حلقهٔ پیوندی است که نیچه با آن دو سوی زمانی به درازای بیش از دو هزار سال را به یکدیگر متصل می‌سازد: فرهنگ تراژیک یونان و فرهنگ آلمانی که نیچه اپراهای واگنری را تمهید ظهور آن می‌شمارد؛ چرا که تراژدی یونانی ـ آن‌گونه که عنوان کتاب نیز خاطر نشان می‌سازد ـ از «درون روح موسیقی» زاده شد، و فرهنگ آلمانی آینده نیز باید از دل موسیقی ـ درام‌های واگنر، که به اندازهٔ موسیقی یونانی واجد روح دیونوسوسی اند، سر برآرد. به هنگام سخن گفتن از موسیقی یونانی، باید این نکته را در خاطر داشت که تا سدهٔ چهارم نمی‌توان از موسیقی صرف (موسیقیِ سازی تنها، یا «موسیقی مطلق») که از کلام مستقل باشد، نشانی یافت. در واقع، واژهٔ موسیقی در یونانی (mousikê) به معنای «موسیقی و سرود همراه آن» بوده است. بر این اساس، سرود و شعر غنایی در بافت فرهنگِ یونانی به معنای سرودی است که همراه با موسیقی خوانده می‌شده است، چه به صورت سولو و چه به صورت همسرایشی[۳۶] دیثیرامب[۳۷]، به‌عنوان سرود آیینی دیونوسوسی نیز نوعی سرود همسرایشی بوده است. به طور کلی تا سدهٔ سوم، غالباً شعر یونانی اجرا می‌شد، و غالباً نیز این اجراها با موسیقی همراه بود. در واقع، سوای دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های گفتاری درام، کمتر شعری یکسره از موسیقی مجزا بوده است.

نیچه اساس تفسیر خود از شعرغنایی و نیز تراژدی را در پیوند میان موسیقی و کلمه‌ها، یا همان صور خیالی و تصویرها، می‌یابد. چنانچه اشاره شد، نیچه این رابطه را در غالب رابطه‌ای نمادورانه، استعاری، می‌بیند و در یادداشت منتشرناشده و کمابیش مغفول‌مانده‌ای که همزمان با کار بر روی *زایش تراژدی* نگاشته است (در بهار ۱۸۷۱) با تفصیلی بیشتر در این باره سخن می‌گوید (بنگرید به Nietzsche, 2010:§12 (1)).

نیچه در این یادداشت، رابطهٔ میان زبان، یا همان صور خیالی شاعرانه، را با موسیقی با رابطهٔ میان حرکت‌های بدنی (mime)، از رقص و سماع و پانتومیم و مانند آن‌ها [با موسیقی]، را یک سنخ می‌داند. هردوی این‌ها از کنه ذات موسیقی هیچ خبری نمی‌دهند و برای نمونه میمه،

> به‌عنوان نمادوری مشدد حرکت‌های اعضای بدنی [ژست‌ها]، نمی‌تواند درونی‌ترین راز موسیقی را

www.SID.ir

Archive of SID

بازنمایند و صرفاً وجههٔ بیرونی و ریتمیکال موسیقی را، آن‌هم به‌صورتی بسیار سطحی و از طریق زیرلایهٔ بدن آدمی در جنبش شورمندانه، بازمی‌نمایند.... حال اگر زبان نیز در دستهٔ این نمادوری بدنی قرار بدهیم،... و اگر حتی دراما را با موسیقی مقایسه کنیم، گفتار شوپنهاور احتمالاً هر چه بیشتر برای ما روشن می‌شود (Parerga, vol. II: 465) «بر خلاف تمایل ذهن‌های یکسره موسیقایی، هرچند زبان ناب آهنگ‌ها خودبسنده است و نیازی به یاری ندارد، اما گاه می‌شود که موسیقی با واژه‌ها و حتی کردارهایی [یعنی در اعمالی مانند رقص سرمستانه یا سماع یا دراما] که از طریق درک شهودی فراآورده شده‌اند، همراه و هماهنگ می‌شود برای این‌که عقل شهودانه درک‌کننده و متأمل ما، که دوست ندارد بیکار بماند، مشغولیتی آسان و مشابه پیدا کند. بدین‌نحو، حتی توجه ما به موسیقی ثابت می‌ماند و آن را دنبال می‌کند؛ در همین‌حال، صورت یا تصویری از درک شهودی، می‌شود گفت مدل یا دیاگرامی، مانند نمونه‌ای برای مفهومی کلی، با آنچه که آهنگ‌ها در زبان کلی و جهان‌شمول و فاقد صورت و تصویر قلب می‌گویند، هماهنگ می‌شود؛ در واقع، چنین چیزهایی حتی تأثیر موسیقی را بهبود می‌بخشند.»

هرچند نیچه هم در این یادداشت و هم در *زایش تراژدی* انگیزهٔ به تعبیر خودش «بیرونی» شوپنهاور برای همراه شدن کلمات و تصاویر با موسیقی را چندان دقیق و کافی نمی‌داند، اما «شوپنهاور کاملاً به درستی دراما را بالنسبه به موسیقی چونان یک مدل یا مثال برای مفهومی کلی توصیف می‌کند» و البته به درستی هم تأکید می‌کند که اضافه شدن کلمات و رقص و سایر نمادوری‌ها تأثیر موسیقی را بهبود می‌بخشند. به نظر نیچه، این واقعیت که موسیقی آوازی، یعنی ترکیب صدا با تصویر و مفهوم، پدیده‌ای بسیار فراگیر و جهان‌شمول است و هرجا به خاستگاه موسیقی نگاه کنیم با آن مواجه می‌شویم تأییدی بر ادعای اخیر شوپنهاور است. موسیقی هر قومی در پیوندی نزدیک با شعر غنایی آغاز می‌شود و پیش از حتی ظهور موسیقی سازی، این نحوه موسیقی پیشرفت‌های بسیاری کرده بوده است.

نیچه تنوع و گستردگی زبان‌ها و وجود واژگان متفاوت برای اشیاء را نشانی می‌داند از این‌که رابطهٔ میان واژه‌ها و اشیاء رابطه‌ای متجانس نبوده و باید هر واژه را چونان نمادی تلقی کرد. اما هر نماد، نماد چیزی است. در مورد واژه‌ها هم می‌توان پرسید آن‌ها چه چیزی را نمادوری می‌کنند:

بی‌گمان هیچ‌چیز مگر بازنمودها، خواه آگاهانه باشند یا، در غالب موارد، ناآگاهانه: زیرا چگونه نمادی گفتاری می‌تواند متناظر با آن کنه و ژرفنایی باشد که ما، به‌همراه جهان، تصویرهایی از آن هستیم؟ ما بدان کنه تنها چونان بازنمودهایی علم داریم، تنها با بیان و اظهار آن کنه از طریق تصویرها آشنایی داریم؛ هیچ‌کجا پلی که ما را مستقیماً بدان برساند نداریم. تمامیت رانه‌ها، بازی احساسات، ادراکات حسی، عواطف، اعمال خواستن و اراده کردن ـ که در اینجا برخلاف شوپنهاور باید آن‌ها را نیز اضافه کنم – حتی در عمیق‌ترین درون‌نگریِ خود برای ما چونان بازنمودهایی شناخته می‌شوند و نه در ذاتشان. حتی «خواست و ارادهٔ» شوپنهاور نیز چیزی نیست مگر کلی‌ترین و جهان‌شمول‌ترین صورتِ پدیدارشده[۳۸] از چیزی یکسره ناگشودنی برای ما (ibid).

بدین ترتیب نیچه، موافق با آنچه اندکی بعدتر از این یادداشت در *زایش تراژدی* می‌گوید، جایگاه موسیقی در نظام متافیزیکی خود را با انحرافی آشکار از برداشت رایج شوپنهاوری به صورت زیر تقریر می‌کند:

۱. در کنه و ذات جهان، شیء فی‌نفسهٔ کانتی قرار دارد، یا همان یگانگی نخستگاهی، که بر خلاف شوپنهاور، و هم‌داستان با کانت، مدعی است که به هیچ‌وجه قابل شناسایی نیست. این کنه و ذات همان مغاک دیونوسوسی و ورای فردانیت است و تنها از آن با یگانگی نخستگاهی می‌توان یاد کرد.

۲. این کنه و ذات جهان، نخستین و بارزترین پدیدارشدگی خودش را در خواست و ارادهٔ شوپنهاوری می‌یابد و برای ما به‌عنوان خواست و اراده نیز پدیدارشدگی و ظهور این کنه و ذات پوشیده است. گویی که آن کنه و ذات، نخستین آفرینش‌های خودش را در قالب این جهان اراده و خواست شوپنهاور آفریده است. گویی ما نیز تصویرها و صورت‌هایی هستیم آفریدهٔ این کنه و ذات.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. موسیقی زبان نمادین این خواست و اراده است که می‌خواهد به آن کنه و ذات فرافردی نفوذ کند.

٤. شعر غنایی و تصویر و زبان و رقص و سماع، همگی نمادوری‌هایی از این موسیقی هستند.

نیچه در ادامهٔ این یادداشت به توضیح چند نکتهٔ مرتبط می‌پردازد که مکمل بحث وی در *زایش تراژدی* و پاسخ‌دهنده به برخی ابهامات دیگر است:

۱. یکی از فرض‌های مناقشه‌برانگیز زیبایی‌شناسی مدرن این است که می‌توان برای یک قطعه شعر موسیقی تنظیم و تصنیف کرد، یعنی می‌توان شعری را از طریق موسیقی توضیح داد و از این طریق به موسیقی کمک کرد که زبانی مفهومی بیابد. اما چنین کاری، به نظر نیچه، شبیه به پسری است که می‌کوشد پدرش را متولد کند! موسیقی از درون خودش می‌تواند تصویرها را بیافریند، تصویرهایی که همواره مدل‌ها یا، به تعبیری، نمونه‌هایی از محتوای کلی و جهان‌شمول حقیقی‌اش هستند. اما تصویرها، بازنمودها، امکان این‌که بتوانند از دل خویش موسیقی بیافرینند، ندارند. نه تنها مفهوم، حتی «ایدهٔ شاعرانه» نیز از این لحاظ از همه ناتوان‌تر است. بی‌گمان پلی وجود دارد که از قلعهٔ رازآمیز موسیقی‌دان به سرزمین آزاد تصویرها راه می‌برد، و شاعر کسی است که از این پل گذر می‌کند، اما نمی‌توان مسیری برعکس را پیمود. لذا، این‌که می‌بینیم این‌جا و آن‌جا شاعرانی هستند که برای شعر و ترانهٔ غنایی از پیش موجود موسیقی می‌سازند، نباید ما را گمراه کند.

> چگونه می‌تواند جهان آپولونی چشم، که به تمام و کمال در درک شهودی فرورفته است، از دل خودش این نت و آهنگ را بیافریند که نمادورِ قلمروی آشکارا بیرون از شرایط و وضعیت آپولونیِ گم‌گشته در توهم است و در واقع آپولونی بر آن چیره گشته است؟ لذت از توهم، نمی‌تواند از درون خودش لذتی از ناـتوهم بیافریند: شادی و خوشی درک شهودی، شادی و خوشی است چرا که چیزی نیست تا ما را به یاد قلمروی بیندازد که در آن فردانیت ما شکسته و نفی می‌شود (ibid).

۲. نه تنها مفهوم و تصویر، ایدهٔ شاعرانه و در یک کلمه خود شعر و «احساساتی که شعر در ما برمی‌انگیزد» نیز نمی‌توانند به شکل‌گیری و ظهور موسیقی راه برند ـ باوری که نیچه ریشهٔ آن را در «زیبایی‌شناسانهٔ عامیانه» می‌داند. به نظر نیچه، «در قلمرو هنر فراآورنده، احساس، برانگیختگی ملایم یا شدید بنیاد لذت و نالذت، فی‌نفسه غیرهنری است، و تنها کنارنهادن آن است که فروشدگی و شهود بی‌تعلقانهٔ کامل یک هنرمند را ممکن می‌سازد» ممکن است اشکال شود که وقتی نیچه می‌گوید «اراده و خواست» بیانی نمادورانه در موسیقی پیدا می‌کند، گویی به نقش عواطف و احساسات اشاره دارد. اما نیچه توضیح می‌دهد که منظور وی از خواست و اراده، اراده و خواست در بیشترین کلیت و جهان‌شمولی‌اش، به‌عنوان خاستگاهی‌ترین تجلی یگانگی نخستگاهی که هر شوندی را باید از طریق آن فهمید، است. در برابر این خواست، عواطف و احساسات ما آن‌مایه از بازنمودهای آگاهانه و ناآگاهانه لبریز و اشباع شده‌اند که نمی‌توانند متعلق موسیقی باشند، چه برسد به این‌که بتوانند از دل خود موسیقی بیافرینند. نیچه برای نمونه عواطف عشق یا ترس یا امید را مثال می‌زند: در درون ما این عواطف همیشه متوجه چیزهای خاصی هستند و به تعبیری سرشار از بازنمودهای گوناگون اند و لذا موسیقی هیچ فایدهٔ مستقیمی برای آن‌ها ندارد. از سوی دیگر اما، این عواطف می‌توانند به کار نمادوری موسیقی بیایند، کاری که شاعر غنایی انجام می‌دهد یعنی وی قلمرو خواست، که محتوا و متعلق واقعی موسیقی است و در قالب مفاهیم و تصویرهای [آپولونی صرف] قابل دستیابی نیست را به جهان استعاری عواطف ترجمه می‌کند. در این‌جا شنوندگان موسیقی، که موسیقی در آن‌ها عواطفی برمی‌انگیزد، شبیه به شاعر غنایی هستند از آن لحاظ که دورترین توانایی موسیقی به جهان میانجی عواطف توسل جسته برای این‌که مزه‌ای، مفهوم مقدماتیِ نمادینی، از خود موسیقی به ذائقهٔ آن‌ها بچشاند.

۳. چنانچه در عبارت‌های بالا آشکار است، نیچه میان خاستگاه موسیقی و متعلق[۳۹] موسیقی تمایز قائل می‌شود. خواست و اراده، در نخستینی‌ترین شکلی که ظهور می‌کند کلی‌ترین و جهان‌شمول‌ترین نیز هست، و صرفاً متعلق موسیقی است. اما خاستگاه موسیقی همان یگانگی نخستگاهی است، یگانگی‌ای که از دل خودش جهان پدیدارشدهٔ خواست و اراده را ساخته است.

www.SID.ir

Archive of SID

خاستگاه موسیقی در ورای هرگونه فردانیتی قرار دارد. لذا اساساً نمی‌توان گفت موسیقی به چیزی همچون عواطف جزئی و فردانی ما ارجاع می‌دهد وقتی که سرچشمه و خاستگاه آن ورای هرگونه فردانیتی است. یگانگی نخستگاهی یکسره ناشناخته و ناشناختی است و ما هیچ دسترسی مستقیمی، به تعبیر نیچه، پلی که ما را مستقیماً بدان برساند، نداریم. و آشنایی ما با آن صرفاً از طریق تصویرهایی است که نمی‌توان، بر خلاف شوپنهاور، آن‌ها را بازنمودی دانست. رابطهٔ تصویر با آنچه تصویر، تصویرِ آن است رابطه‌ای استعاری و شاعرانه است، و نه رابطه‌ای بازنمودی یا تطابقی به معنای رایج سنت فلسفی. فرق نمی‌کند این تصویر و صورت‌ها، خودِ ما و جهان باشیم، یعنی تصویرهای که خود وجود ما در رابطه با آن یگانگی نخستگاهی است و مستقیماً برآمده از آن، و چه تصویر و صورت‌هایی باشد که شاعر غنایی با یافتن روحیهٔ موسیقیایی بدان دست می‌یابد و در قالب تصویرهای همچون اشکال متنوع رقص (نمادوری بدنی)، و استعاره و تشبیه و شعر غنایی در زبان می‌آفریند. در هر دو صورت این رابطه، رابطه‌ای استعاری و شاعرانه است.

۳. ۳. نمادوری تصویرها

چنانچه اشاره شده، در زیبایی‌شناسی نیچه موسیقی سبب زایش و ظهور تصویر و صورت‌هایی از طریق شاعر غنایی می‌شود. وی برای توضیح این فرایند آفرینش تصویرها، از موسیقی بتهوون[۴۰] مثالی می‌آورد (Nietzsceh, 1999: §6). سمفونی‌ای از بتهوون، شنوندهٔ خود را به خلق تصاویر بسیار گوناگون و حتی ناسازگار برمی‌انگیزاند. مثلاً فرد ممکن است هنگام شنیدن سمفونی پنجم یا ششم بتهوون، چنانچه بخواهد آن را توصیف کند، دست به دامان سلسله‌ای از تصویرها و تعابیر استعاری گردد. این تصاویر و تعابیر برای هر فردی متفاوت است و حتی یک فرد ممکن است با هربار شنیدن موسیقی، که خود کلی و فراتر از تصاویر است، از زبان و تصویری دیگرگونه بهره ببرد. گاه خود موسیقی‌دان نیز از تصنیف خود به زبان تصاویر سخن می‌گوید، همچون توصیفات بتهوون از موومان‌های سمفونی پاستورال[۴۱]، یا همان سمفونی ششم، خود. اما حتی این دسته تصاویر نیز به‌عنوان بازنمودهایی زاده از موسیقی، و نه ابژه‌ای که موسیقی به تقلید آن کوشیده است، نه تنها از محتوای دیونوسوسی موسیقی نشانی ندارند، بلکه حتی در نسبت با دیگر تصاویر از مزیت خاصی نیز برخوردار نیستند. به همین‌سان، اشعار تغزلی و غنایی شاعر، صرفاً در قالب تصاویر و زبان استعاری بیانگر چیزی است که پیشاپیش در آن مطلقیت و کلیت و جهان‌شمولی وسیع موسیقی نهفته است. خود موسیقی، نمادوری بی‌واسطه و کیهانی آن درد و تناقضِ موجود در قلب یگانگی نخستگاهی است و زبان شعریَ تنها بیانی دومین و بسی ناقص از این نمادوری اصلی.

بدین‌ترتیب، موسیقی خودش را در تصویرها تخلیه می‌کند، تصویرهایی که همچون جرقه‌هایی از ذهن شاعر صادر می‌شوند. «یک ملودی، جرقه‌هایی از صورت‌های خیالی بس گوناگون می‌جهاند، که در تنوع، دگرگونی‌های ناگهانی و شتابناکی دیوانه‌وار خود، از انرژیی یکسره بیگانه با جریان آرام تصویرها در شعر حماسی نشان می‌دهند» (Nietzsche, 1999: §6). تعبیر جرقه، بیانگر آن است که تجربهٔ شاعر درون‌نگر از یکی‌شدن با یگانگی نخستگاهی چنان شدید می‌شود که در موسیقی خودش را تخلیه می‌کند و خود این تجربهٔ شاعر از موسیقی نیز در وی به چنان شدتی می‌رسد که به‌صورتی ناخودآگاهانه در قالب جرقه‌های خیالی بیرون می‌جهد، جرقه‌هایی که به سبب فوری بودن، ناخودآگاهی و جهندگی، تنوع و طراواتی بسیار متفاوت از تصویرهای شاعر آپولونی دارند. وانگهی این تصویرها، تصویرهای چیزی نیستند. بلکه تصویرهایی هستند که خود آفرینندهٔ چیزی هستند. توضیح آنکه نیچه تأکید دارد ما تصویر را در قالب ادراک حسی نفهمیم. تصویر وقتی در ذیل ادارک حسی فهمیده شود همیشه تصویر چیزی است. صورت‌ها بازنمایندهٔ چیزی هستند که اکنون نیست. همان‌گونه که مثلاً عکسی از دوستانم، بازنمایندهٔ آن دوستانی است که دیگر در آن وضعیت زمان عکس قرار ندارند، تصویرهای ذهنی نیز انگار صورت‌های اموری هستند که دیگر پیشاروی ما نیستند و صرفاً نزد چشمان ذهنمان حاضر شده‌اند. اما نیچه وقتی از ارتباط تصویر

www.SID.ir

Archive of SID

با موسیقی یا با یگانگی نخستگاهی یاد می‌کند، بر واژهٔ «نمادین» یا «نمادورانه» تأکید می‌کند. این تصویرها، بازنماینده و نشانگر موسیقی یا آن یگانگی نخستگاهی نیستند، همان‌گونه که توصیفات ما از سمفونی پنجم بتهوون از کنه موسیقی وی حکایت نمی‌کنند. این تصویرها صرفاً جرقه‌هایی هستند که در قالب صورت‌ها و تصویرهای که در اصل به قلمرو آپولونی تعلق داشته‌اند، زبان و شکلی نمادین یافته و می‌کوشند تا حد ممکن به ویژگی انتزاعی، کلیت و جهان‌شمولی، نامتعینی و بی‌مفهومی موسیقی نزدیک شوند. از این‌رو در مورد شاعر غنایی باید گفت تصویرهای رؤیایی که وی می‌آفریند روگرفتی از یک اصل نیستند به‌گونه‌ای که به‌نحو مستقیمی بتوان آن روگرفت را بدان اصل به‌عنوان مرجع یا متعلق آن روگرفت پیوند داد. گویی که شاعر غنایی هم‌زمان تصویر و متعلق تصویر را با همدیگر ایجاد می‌کند.

آرخیلوخوس در وهلهٔ اول با یگانگی نخستگاهی یکی‌شده است و با از دست دادن سوبژکتیویته و وجود تجربی خودش، چیزی جز آن عین و بیرون حقیقی و خاستگاهی نیست. نیچه تا آن‌جا پیش می‌رود که حتی مدعی است در هنگام پدیدار شدن موسیقی یا شعر غنایی اساساً شاعر، در اینجا آرخیلوخوس، در آن یگانگی خاستگاهی چنان غرق شده و فرومی‌رود که به زنان سرمست و شیدا و رقصان ارجی‌های دیونوسوسی، مائنادها[۴۲]، تبدیل شده است. به همین دلیل نیچه می‌گوید:

Φόβος و Ἔλεος (ترس و ترحم)، اثری است که موسیقی‌ـدرامای یونانی، طبق برداشت ارسطو، بر آدمی می‌گذارد، برآمده از و محصول بخش غنایی ـ موسیقیایی آن است. ... هر هنری مستلزم «بیرون از خویش بودن»، یک برون‌خویشی (ἔκστασις) است؛ از این‌جاست که ما گام به سمت دراما برمی‌داریم، نه با بازگشتن به درون، بلکه با وارد شدن به وجودی دیگر، با طوری عمل کردن که گویی ما مسحور و افسون شده‌ایم، در برون‌خویشی‌مان. از این‌جاست حیرت ژرف‌مان به هنگام تماشای دراما؛ بنیاد می‌لرزد، باور به نامنحل‌شدگی فرد (Nietzsche, 2010: §2(5)).

بدین‌ترتیب در اینجا تغییر مهمی در سوژهٔ تجربه و آفرینش زیبایی‌شناسانه رخ می‌دهد. آرخیلوخوس در مقام سوژهٔ تجربی در بستر فرهنگی، اجتماعی و تاریخی و هویتی شخصی‌اش تبدیل به نبوغ جهانی و زبان آن شده است و این نبوغ جهانی نماد آرخیلوخوس را برای بیان نمادوری خود برگزیده است. در این‌جا نبوغ جهانی یا رانهٔ دیونوسوسی از نماد و نمونهٔ آرخیلوخوس، عاشق دیوانه و هجوگوی گزندهٔ دختران لوکامبس، از عواطف و هیجانات وی استفاده می‌کند تا تصویری از دیونوسوس و مائنادها نمادوری کند. در این‌جا، «تصاویر» چونان جرقه‌هایی برجهیده از شاعر غنایی چیزی نیستند مگر خودِ شاعر، و گویی‌که صرفاً «عینیت‌یافتگی‌هایی گونه‌گون از او هستند و به همین دلیل شاعر غنایی می‌تواند از ـ من ـ به‌عنوان مرکز متحرک جهان سخن بگوید... یگانه ـ من ـ بودی[۴۳] که واقعاً در بنیاد چیزها جاودانه و آرام‌ناپذیر وجود دارد.» به همین دلیل نیچه مدعی است که شعر غنایی از شعر حماسی نیز برون‌گراتر و عینی‌تر است، و در حالی که شاعر حماسی از تصویرهای خود فاصله گرفته و جداست، رابطهٔ میان تصویرهای آپولونی با شاعر غزل‌سرای غنایپرداز یکسره از دنیایی متفاوت است:

> پیکرتراش و خویشاوندش، شاعر حماسی، در اندرنگری ناب تصویرها گم می‌شوند؛ موسیقی‌نواز دیونوسوسی، بی‌هیچ‌گونه تصویری، چیزی جز درد نخستین و پژواک نخستین آن نیست. نبوغ غنایی، جهانی از تصویرها و نمادها را احساس می‌کند که از حالت رازآمیز خویشتن‌ـ دوری و یک‌ـانگی می‌بالند، جهانی که رنگ‌آمیزی، علیت و ضرب‌آهنگی متفاوت از جهان پیکرتراش و شاعر حماسی دارد. ... این دومی لذتمندانه خرسند به زیستن در این تصاویر و صرفاً در آن‌هاست، و هرگز از عاشقانه اندرنگریستن در ریزترین جزئیات آن‌ها خسته نمی‌شود، و ... حتی تصویر آشیل[۴۴] خشمگین [در کتاب اول *ایلیاد*[۴۵] هومر] برای او صرفاً تصویری است که از بیان و اظهار خشم‌آلودش با رؤیا–لذت از صورت ظاهر متلذذ می‌شود (به‌گونه‌ای که این آینهٔ صورت ظاهر در برابر ذوب شدن و یکی شدن با این شخصیت‌ها از وی محافظت می‌کند) (Nietzsche, 1999: §5).

www.SID.ir

Archive of SID

نیچه در این‌جا به برداشت متافیزیکی خود از رانه‌های دیونوسوسی و آپولونی، به‌ویژه در بندهای اول و دوم کتاب، بازمی‌گردد و صراحتاً مدعی می‌شود، که خواه این امر باعث تواضع یا تعالی ما شود باید قبول کنیم که «کل کمدی هنر قطعاً برای ما، برای تعلیم و تربیت ما، اجرا نمی‌شود.» و دقیقاً درست همان‌گونه که ما آفرینندگان جهان هنر نیستیم، حتی برعکس باید گفت که ما خودمان همچون تصاویر و صورت‌های آفریدهٔ آن هنرمند نخستگاهی هستیم، برون‌افکنی‌های هنرمندانهٔ آن آفرینندهٔ حقیقی، و تنها بدین‌عنوان هم زندگی ما معنا و اهمیت می‌یابد.

٤. خاتمه و نتیجه‌گیری:

استدلال و بحث نیچه در بخش پنجم *زایش تراژدی*، کوششی است برای رسیدن به «هدف واقعی پژوهشی» که کتاب عهده‌دار آن شده است: تراژدی چگونه از روح موسیقی «زاده شد»؟ آنچه در استدلال این بند، نیچه را قادر می‌سازد تا از موسیقی راستین، که بیانگر یگانگی پیش ـ زبانی با جهان رنج است، به شعر غنایی و، سپس‌تر در بخش‌های بعدی کتاب، از شعر غنایی به تراژدی پل بزند، این واقعیت تاریخی پذیرفتهٔ کلاسیک‌پژوهان است که شعر غنایی یونان، آمیزه‌ای از کلام و موسیقی بود؛ شعر غنایی نیز به نوبهٔ خود، در شکل دیثیرامب، به صورت تراژدی آتنی درآمد. اشاره به شیلر در بخش پنجم، نشان می‌دهد که توجه نیچه صرفاً به نمونه‌های یونانی این ژانرهای هنری نیست، بلکه او چنین رابطه‌ای را میان موسیقی، شعر غنایی و تراژدی به طور کلی می‌بیند. هرچند نیچه در این بخش یادی از افلاطون نمی‌کند، اما آنچه شیلر در این‌جا می‌گوید و البته آنچه نیچه در ذهن دارد ریشه در برداشت افلاطون از شعر و شاعری در پاره‌ای از سخن سقراط در رسالهٔ ایون[٤٦] نیز دارد، پاره‌ای که بی‌تردید نیچه با آن به‌خوبی آشنا بوده است:

> دقیقاً همان‌گونه که کوریبانتها[٤٧] سر عقل نیستند و از خود بی‌خبرند هنگامی که می‌رقصند، شاعران غنایی نیز به هنگام سرودن غزل‌های دل‌انگیز و زیبا سر عقل نیستند و از خود بی‌خبرند؛ آن‌ها چون تحت تأثیر هارمونی و ریتم قرار می‌گیرند، به یک‌باره سر از پا نمی‌شناسند و در این هنگام است که چونان زنانی که جنون باکخائی[٤٨] آن‌ها را شیدا کرده، عسل و شیر از رودخانه می‌آورند... روح شاعر غنایی نیز تنها در این حالت که الهام بر او وارد می‌شود و از خود بی‌خبر است و عقل دیگر در او خانه ندارد می‌تواند شعر بسراید (Plato, 1997: 533e-534b).

نیچه بعدها با کنار نهادن برداشت متافیزیکی از یگانگی نخستگاهی که در پشت‌پردهٔ فی‌نفسه قرار گرفته، می‌کوشد تا در قالب تعبیر الهام حتی بدانچه افلاطون دربارهٔ شاعری می‌گوید نزدیک‌تر شود و تفسیری از آنچه در آغاز مسیر تفکرش دربارهٔ شعر غنایی گفته بود را به‌دست دهد، تفسیری که در عین تفاوت در جنبه‌های متافیزیکی با برداشت وی در زایش تراژدی، در عین حال از سایر جهات نوری بر برخی ادعاهای اصلی نیچه در زایش تراژدی دربارهٔ ماهیت آفرینش و تصویرسازی شاعر غنایی می‌اندازد:

> آیا کسی، در پایان قرن نوزدهم، تصور روشنی دارد از آنچه شاعران در روزگاران نیرومند الهام نامیده‌اند؟ اگر نه، پس من توصیف می‌کنم.ـ حتی با کمترین میزانی از خرافه در شما، بعید است بتوانید منکر وجود این حس شوید که فرد خود را یک تجسد، یک سخن‌گو [/دهانه]، یا یک رسانهٔ نیروهای مقاومت‌ناپذیر بیابد. مفهوم کشف و الهام ـ به معنای اینکه به‌ناگهان، با اطمینان و ظرافتی ناگفتنی، چیزی مرئی شود، شنیدنی شود، چیزی که تا عمق وجود شما را می‌لرزاند و شما را [از شدت بهت] به زمین درمی‌غلتاند ـ بیانگر واقعیت داستان است. بی‌جستجویی، می‌شنوید؛ بی‌پرسشی از اینکه کیست که می‌دهد، می‌گیرید؛ به‌سان برق فکری در ذهن شما جرقه می‌زند، به‌ضرورت، بی‌هیچ‌تردیدی دربارهٔ شکل [فرم] آن ـ هرگز انتخابی نداشتم. شور و سرمستی‌ای که تنش بسیارش گاه و بیگاه در سیل اشک رها می‌شود، گاهی به‌صورت خودکار گام‌هایتان را سرعت می‌بخشد و گاه کند می‌کند؛ یک بیرون ـ خویش ـ بودن کامل، با متمایزترین آگاهی از بی‌شمار لرزش‌ها و رعشه‌های ظریف تا سرانگشتانتان؛ ژرفنایی از سرخوشی آنجا که تیره‌ترین و دردناک‌ترین چیزها رنگ و بوی اموری

www.SID.ir

Archive of SID

متضاد را ندارند، بلکه در عوض چونان شرایطش عمل‌می‌کنند، چونان مؤلفه‌های خوشایندگوی، چونان سایه‌های [رنگ‌های] ضروری درون این گونه از زیادی نور؛ غریزه‌ای برای شرایط [روابط] ریتمیک که گستره‌های وسیعی از شکل [فرم] را دربرمی‌گیرد ... همه‌چیز در نهایتِ جبر و ضرورت اتفاق می‌افتد، اما چنان که گویی در طوفانی از اختیار رخ می‌دهد... بی‌اختیاریِ تصویرها و تشبیه‌ها و استعاره‌ها بارزترین چیز است؛ شما دیگر نمی‌دانید که یک تصویر، یا یک تشبیه و استعاره چیست؛ هرچیزی خودش را چونان نزدیک‌ترین، صحیح‌ترین، سرراست‌ترین بیان عرضه می‌کند.... گویی که چیزها خودشان برای بیانی استعاری به پیش می‌آیند، به تعبیر زرتشت «این‌جا چیزها همه با تو نوازش‌کنان به گفتار می‌شوند و به چاپلوسیت درمی‌آیند؛ چه که می‌خواهند بر پشتت سوار شوند؛ این‌جا بر مرکب هر مجازی به سوی هر حقیقتی می‌رانی. این‌جا همهٔ واژه‌ها و زیارتگاه‌های واژهٔ هستی گشوده می‌شوند؛ این‌جا همهٔ هستی می‌خواهد که واژه شود، اینجا همهٔ شوند می‌خواهد که از من فراگیرد چگونه به سخن درآید». این تجربهٔ من از الهام است و شکی ندارم؛ شکی ندارم که باید هزاران سال به گذشته بازگردید تا کسی دیگر را بیابید که بتواند بگوید «تجربهٔ من هم همین است».– (Nietzsche, 2007: "Thus Spoke Zarathustra" 4, 68-9).

پی‌نوشت

1. *The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music* (1872)
2. Apollonian
3. Dionysian
4. Archaic
5. Silenus
6. Naïve
7. Homer
8. Doric
9. Aeschylus
10. Sophocles
11. Archilochus
12. Folk songs

۱۳. objective که به‌نحوی با جهان بیرون و جهان ابژه (-ob ject) ارتباط دارد.

۱۴. subjective که به نحوی با جهان درون و سوژه (-sub ject) درارتباط است.

15. Schelling
16. Hegel

۱۷. اشاره‌ای به کتاب هگل در زیبایی‌شناسی (Aesthetics 1818/1831).

18. disinterested contemplation

این واژه ترجمهٔ تئوریای یونانی به معنای نگریستن و به نظاره نشستن و در عین حال تأمل کردن است و بهترین معادل در فارسی برای آن اندرنگریستن یا درنگریستن است.

۱۹. اشاره‌ای به روایتی از پلوتارک (Plutarch) که در آن کاهنهٔ آپولو قاتل آرخیلوخوس را از معبد دلفی (Delphi) بیرون راند چرا که وی «مرد مقدسِ موزه‌ها (muses)» را کشته است (Nietzsche, 1999: 29) (پانوشت ۵۱).

20. Ridley, Aaron 2007, *Routledge Philosophy Guidebook to Nietzsche on Art and Literature*, Routledge.
21. Johns Hopkins University Press
22. Paul Ricoeur

۲۳. آنچه در این قسمت دربارهٔ زندگی و نیز در ترجمهٔ اشعار وی آمده، حاصلِ جمع‌بندی من از مطالعه و بررسی در نوشته‌ها و آثار زیر درباره آرخیلوخوس است که همه، به‌ویژه در ترجمهٔ شعرها یک‌دست نیستند. ترجمه‌های من بر اساس اصل یونانی آن‌ها و با توجه به برآیندی از ترجمه‌های گوناگون در این منابع است:

Harris 2000, Frankel 1975, Swift 2017.

و نیز دو سایت زیر:

http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0480%3Avolume%3D2%3Atext%3D21#note-link6

https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4914.part-i-greece-3-archilochus-sacred-obscenity-and-judgment

۲۴. توصیفی که در این‌جا از شعر و شاعری آرخیلوخوس ارائه می‌دهم از بسیاری جهات یادآور شعر و شاعری و حتی شخصیت انوری است، و خوانندهٔ فارسی‌زبان می‌تواند این‌جا و آن‌جا برای تقریب به ذهن انوری را نیز به خاطر آورد.

25. Paros

www.SID.ir

Archive of SID

26. orgy
27. Lycambes
28. Pasiphile
29. Schiller
30. Goethe
31. Musical mood

۳۲. یادآور این شعر رودکی: رودکی چنگ برگرفت و نواخت// باده‌انداز کو سرود انداخت.

۳۳. ارسطو در فصل ششم *فن شعر* (Poetics) ، برای تراژدی شش جزء (merê) قائل می‌شود که اولین و مهم‌ترین آن‌ها، پی‌رنگ (یا افسانه‌یِ مضمون muthos) است. تأکید ارسطو بر پی‌رنگ به‌عنوان نخستین جزء تراژدی، بیش از هرچیز به معنای اهمیت کنش (praxis) نزد اوست. در همین فصل، ارسطو تـراژدی را به «تقلیـد [/بازنماییِ] کنش» تعریف می‌کند. به گفتهٔ او، بدون کنـش، تراژدی و اساساً درامی در میـان نخواهد بود (Aristotle, 2006: Chapter 6). اما درام‌نویسان آلمانی بیشتر متمایل بودند تا چیزی مانند stimmung عرضه دارند، یعنی حال و هوای درام و تأثیری که بر تماشاگر خود می‌نهد. حتی معادل آلمانی تراژدی، Trauerspiel (سوگ‌نمایش) بر حال و هوا تأکید دارد. بر چنین بستری، این‌که نیچه خود در سراسر زایش تراژدی به جای praxis در تراژدی، برpathos تأکید می‌نهد، قابل فهم است. pathos در آلمانی به‌ویژه به معنای «شور» و «شور شدید» است، و البته چیزی که بیش از هر امر دیگری شورآفرین و حال و هوابخش است، جز موسیقی نیست (بنگرید به Silk and Stern, 1983:226).

34. Primordial unity

نخستگاهی را، در کنار خاستگاهی (original) برای این واژه وضع کردم، تا نخستین بودن از هر لحاظ، علی، زمانی، مکانی و ... را برساند.

۳۵. یک دستهٔ درهم‌بافته از صور خیالی و مجازی کتاب *زایش تراژدی* حول واژه‌های Schein (به معنای صورتِ ظاهر (در این‌جا بدین معنا که همهٔ فرانمودها، صورت‌هایی نمادین از خواست‌اند، خواستی که هرگز در برابر محدودیت‌های صور مکان و زمان تمکین نمی‌کند) و نیز توهم) و فعل schein-en (به معنای پخش کردن [/ساطع کردن] نور، فرانمودن (ظاهر شدن)) شکل می‌گیرد. بر این‌اساس، نیچه آپولون، «خدای درخشان» (der Scheinende)، را با جهان «فرانمود» (Erscheinungen)، صورتِ ظاهر (Schein)، زیبایی (Schönheit، که به‌مانند Schein از skôni آلمانی قدیم (به معنای «درخشنده»، «تابناک» و از اینجا «شکوه‌مند») ریشه گرفته است) پیوند می‌دهد. خود این شبکه نیز با دسته‌ای دیگر از کلمات هم‌ریشه با Bild (تصویر، انگاره) پیوند خورده است، کلماتی چون Bildner (پیکرتراش، سازندهٔ تصاویر، یا دقیق‌تر صورت‌بخش)،Bildung (شکل‌بندی، فرهیختن) و مانند این (بنگرید:Nietzsche, 1999:154-6 و نیز، Klein, 1997:102-6).

36. choral lyric
37. dithyramb
38. Erscheinungsform
39. Object
40. Beethoven
41. Pastoral
42. Maenad
43.I-ness
44. Achilles
45. Iliad
46. Ion
47. Corybantes
48. Bacchic

کتابنامه

Aristotle, (2006), *Poetics*, translated by Joe Sachs, Pullins Press.

Babich, Babette (2016), "Nietzsche's Archilochus and the Lyric Subject", New Nietzsche Studies, Volume 10, Issue 1/2, Spring/Summer.

Fränkel Hermann (1975), *Early Greek Poetry and Philosophy: A History of Greek Epic, Lyric, and Prose to the Middle of the Fifth Century*, trans. Moses Hadas and James Willis, New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Harris, William (2000), *Archilochus Fragments: First poet after Homer*, https://es.scribd.com/document/370492881/Archilochus-First-Poet-after-Homer-pdf

Hegel, G.W.F (2004), *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, eds. A. Gethmann-Siefert and B. Collenberg-Plotnikov, Munich: Wilhelm Fink Verlag.

Humphrey, J. F. (2014), *Friedrich Nietzsche's Subjective Artist*, Philosophy and Literature, Volume 38, Number 2, October, pp. 380-394

www.SID.ir

Archive of SID

Klein, Wayne, *Nietzsche and the Promise of Philosophy*, State University of New York press, 1997.

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

_____ (2007), *Ecce Homo: How to Become What You Are*, translated by Duncan Large, Oxford University Press.

_____ (2010), *Writings from the Early Notebooks*, translated by Ladislaus Lob, Cambridge University Press.

Schelling, F. W. J (1989), *The Philosophy of Art, trans*. by Douglas W. Stott, University of Minnesota Press.

Schiller and Goethe (1845), *Correspondence Between Schiller and Goethe 1794-1805*, translated by George H. Livet, New York and London, Wiley and Putnam.

Burnham, Douglas and Jesinghausen Martin (2010), *Nietzsche's The Birth of Tragedy*, Continuum International Publishing Group.

M.S. Silk and J. P. Stern (1983), *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Swift, Laura (2017), *Archilochus: The Poems Introduction, Text*, Translation, and Commentary, Oxford University Press.

www.SID.ir