Archive of SID

فرهنگ تراژیک و زیبایی‌شناسی رنج
یک مطالعه‌ی تطبیقی پیرامون مفهوم «فرهنگ» نزد نیچه و آرتو

سعید نیکورزم کارشناسی ارشد کارگردانی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد

www.SID.ir

Archive of SID

چکیده

این مقاله تلاش می‌کند تا ذیل یک مطالعه‌ی تطبیقی میان آرای نیچه و آنتونن آرتو به تعریفی زیبایی‌شناختی از مفهوم فرهنگ دست یابد. آن‌چه ما در این مقاله «فرهنگ تراژیک» می‌نامیم حاصل رهیافت‌هایی است که نیچه و آرتو، الگوی زیبایی‌شناختی آن را به‌ترتیب در تراژدی‌های یونان باستان و تئاتر شقاوت یافتند. ازمنظر نویسندگان این مقاله آن‌چه که نیچه و آرتو را به‌سوی تئاتر سوق می‌دهد رهیافتی است که تئاتر در توجیه ماهیت «رنج»، به‌واسطه‌ی امر تراژیک و مفهوم شقاوت تداعی می‌کند. براین‌اساس می‌توان گفت که تئاتر نزد نیچه و آرتو هم‌چون الگویی در جهت توجیه زیبایی‌شناختی از هستی عمل می‌کند. این الگو با توجیه زیبایی‌شناختی مفهوم رنج، آن را به‌مثابه‌ی منبعی برای لذت تراژیک استحاله می‌بخشد و متعاقباً آن را در درون یک وحدت اُرگانیک تحلیل می‌برد. این مقاله بیش از هرچیز تلاش می‌کند تا بدین پرسش پاسخ دهد که ازچه‌رو توجیه زیبایی‌شناختی از زندگی خود را در قالب مفاهیم به ظاهر بدبینانه‌ای همچون رنج، شقاوت، ستیز و امر تراژیک ارایه می‌دهد؟ اما هدف نهایی این مقاله تبیین فرهنگی است که بر بنیان چنین دیدگاهی، یعنی توجیه زیبایی‌شناختی از زندگی استوار شده و در برابر فرهنگی قرار می‌گیرد که تلاش می‌کند زندگی را به قسمی از عناصر ایدئولوژیک و سوبژکتیو تقلیل دهد. بنابراین ما در پایان، در ضمن یک مطالعه تطبیقی، به نقد این مسأله خواهیم پرداخت که وحدتی که در فرهنگ مدرن وجود دارد، وحدتی کاذب است که به‌واسطه‌ی امری بیرونی بر زندگی تحمیل شده و مفهوم حقیقی فرهنگ مبیّن وحدتی درونی، هم‌چون وحدت سبک اثر هنری است که با توجیه زیبایی‌شناختی از هستی در پیوند است. این پژوهش با استناد به منابع کتابخانه‌ای و به‌خصوص با تمرکز به روی دو کتاب **زایش تراژدی** و **تئاتر و همزادش** تلاش می‌کند تا کیفیت این فرهنگ را در قالب شکلی از «کنشگری»، «کثرت‌گرایی» و «آری‌گویی» به زندگی و «امر نو» تبیین کند.

واژگان‌کلیدی: تئاتر شقاوت، فرهنگ تراژیک، زیبایی‌شناسی رنج، نیچه، آرتو

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه: دو سرچشمه‌ی فرهنگ

پیش از هرچیز لازم می‌دانیم تا بدین پرسش پاسخ دهیم که چه ضرورتی در عرصه‌ی شناخت، ما را ملزم کرده است تا تصور کنیم یک مطالعه‌ی تطبیقی میان اندیشه‌های نیچه و آرتو مفید خواهد بود؟ براین‌اساس هدف نهایی این مقاله را می‌توان تلاش برای بازخوانی مفهوم «فرهنگ» نامید. اما آن‌چه که ما را به‌سوی یک مطالعه‌ی تطبیقی میان آرای نیچه و اندیشه‌های آرتو سوق می‌دهد ادراک خاصی از مفهوم فرهنگ است که می‌توان آن را برآمده از معرفت تراژیک یا توجیه زیبایی‌شناختی از هستی دانست. دراین‌بین همانندی‌های تأمل‌برانگیزی میان آرای این دو شاعر تراژیک تشخیص داده شد که فراتر از شباهت‌های ظاهری صرف میان دو متفکر-هنرمند عاصی بود که به‌صورت جدی در زمینه‌ی نقد مدرنیته قلم می‌زدند.[۱]

یادداشت‌های زیادی از نیچه و آرتو وجود دارد که پیرامون نقد فرهنگ و تمدن مدرن به‌طبع در آمده‌اند. ما امروز می‌دانیم که کتاب **زایش تراژدی** و **تئاتر و همزادش** علاوه بر اینکه به‌عنوان یک اثر در باب زیبایی‌شناسی و تئاتر قابل‌تأمل است، به‌واسطه‌ی تهوّری که در نقد مدرنیسم و فرهنگ مدرن به خرج داده‌اند نیز قابل‌اعتنا هستند. اما آن‌چه این دو کتاب را از هر نظر نسبت به آثار مشابه در نقد مدرنیته مجزا می‌کند در چشم‌اندازی است که این دو برای میل به چنین مقصودی انتخاب می‌کنند: چشم‌انداز هنر و زیبایی‌شناسی به‌طورعام، و چشم‌انداز تئاتر و درام به‌طورخاص.

نیچه و آرتو بیش از هرچیز تلاش کردند تا توجه خود را به توجیه زیبایی‌شناختی از هستی معطوف کرده و در این مسیر به نقد تمامِ آن نظام‌های علمی و فلسفی بپردازند که همواره مترصد بوده‌اند تا زندگی را با چیزی غیر از خودش (یعنی به‌مثابه‌ی پدیداری غیر زیبایی‌شناختی) توجیه کنند. براین‌اساس ازیک‌سو به نقد فرهنگی پرداختند که به‌مثابه‌ی عنصری ایدئولوژیک و خارجی بر زندگی تحمیل شده و ازسوی‌دیگر تلاش کردند تا تلویحاً مُبلّغ فرهنگی باشند که به‌نوعی برآمده از خودِ نیروهای حیات بوده و در این بین اثر هنری را الگوی وحدت فرهنگی خود قرار می‌دهد. ازاین‌رو برای درک این نوع فرهنگ لازم است تا بنیان فکری و معرفت‌شناختی که این فرهنگ از آن تغذیه می‌کند شناسایی و تحصیل شود. بنابراین ما در ابتدا تلاش می‌کنیم با یک رویکرد تطبیقی زمینه‌های فلسفی و معرفت‌شناختی اندیشه‌های نیچه و آرتو را در ضمن نظریه‌ی «حقیقت و معرفت» مورد بازنگری قرار دهیم.

امروز بر ما پوشیده نیست که دغدغه‌ی بنیادین نیچه و آرتو مسأله‌ی فرهنگ بوده است. آن‌ها دریافتند که آن‌چه به‌عنوان مدرنیسم به‌مثابه‌ی «فرهنگ» معرفی می‌شود، امری جعلی و مسموم است که می‌تواند به‌خودی‌خود حاصل انحطاط و ازهم‌پاشیدگی غرایز زندگی، و درنتیجه گونه‌ای غلبه‌ی نیهیلیسم باشد. ازاین‌رو آن‌ها بخشی از مساعی خود را در جهت نقد اخلاق، فرهنگ و

www.SID.ir

Archive of SID

سنت متافیزیکی فلسفه‌ی غرب به‌کار گرفتند تا وحدت کاذب نهفته در فرهنگ مدرن را واسازی کنند. اما ازسوی‌دیگر این پرسش را نیز مطرح ساختند که آن‌چه فرهنگ می‌نامیم در حقیقت به چه معناست؟ این‌جاست که نیچه و آرتو به سراغ هنر می‌روند و تلاش می‌کنند تا آن «وحدتی» را که لازمه‌ی حیات هر فرهنگی است در اثر هنری جست‌وجو کنند: وحدت زیبایی‌شناختی. یعنی وحدتی که به‌واسطه‌ی هم‌افزایی و تأثیر متقابل عناصر درونی خودِ جهان اثر هنری به‌دست می‌آید، نه به‌واسطه‌ی ایده‌ای فرامتنی[۲] و خارج از دستگاه.[۳] به‌دنبال چنین فرهنگی می‌تواند فرهنگی کنشگر، خلاق و کثرت‌گرا باشد که به شور فاصله[۴] «آری» گفته و بقای خود را به روی تفاوت و ستیز میان نیروها تضمین می‌کند. نیچه و آرتو تلاش می‌کنند تا جلوه‌ی آیینی و عینی چنین فرهنگی را در قالب «هنر تئاتر» مورد بازشناخت قرار دهند. نیچه به سراغ تراژدی‌های یونان باستان می‌رود و آرتو خود مبلغ گونه‌ای تئاتر می‌شود که همان «دغدغه‌ی تراژیک» را این‌بار در قالبی پسامدرن تجلی می‌بخشد: تئاتر شقاوت.[۵] اکنون باید با رجوع به دو کتاب **زایش تراژدی** و **تئاتر و همزادش** بدین پرسش پاسخ دهیم که ازچه‌رو تعبیری که آرتو و نیچه از مفهوم فرهنگ ارایه می‌دهند خود را در قالب مفاهیم به ظاهر بدبینانه‌ای هم‌چون «امر تراژیک» و «تئاتر شقاوت» جلوه می‌دهد؟ لازم است تا در پایان این فرضیه را مطرح سازیم که آیا اساساً آن‌چه فرهنگ می‌نامیم نمی‌تواند به‌خودی‌خود به‌عنوان نتیجه‌ی تعمیم‌یافته‌ی توجیه زیبایی‌شناختی از هستی در ذیل زیست‌جهانِ ما معرفی شود؟ توجیهی که با نظر بر اثر هنری و با تکیه بر گونه‌ای «وحدت سبک»[۶]، در جهت استحاله‌ی مفهوم رنج و توجیه تراژیک از زندگی معنا پیدا می‌کند. آیا اکنون نمی‌توان گفت که فرهنگ برابر است با ستیز، شقاوت، آری گفتن به تفاوت و امر نو؟ در این بین آیا دیگر می‌توان نگاهی بدبینانه بر مفاهیمی هم‌چون امر تراژیک و تئاتر شقاوت داشته باشیم؟ ما تلاش می‌کنیم تا هم‌چون نیچه و آرتو با رجوع به هنری هم‌چون تئاتر بدین پرسش پاسخ گوییم و این ایده را مطرح سازیم که چگونه فرهنگ تراژیک به‌مثابه‌ی توجیه زیبایی‌شناختی از رنج ظهور می‌کند.

۲. معرفت‌شناسی: ذهن دراماتیک

آن‌چه که بیش‌ازپیش آرتو را به نیچه نزدیک می‌کند، تعبیر وی از آگاهی به‌مثابه‌ی یک اُبژه است. درواقع آرتو آگاهی و اندیشه را در جایگاه «من» به‌مثابه‌ی «سوژه» از اعتبار ساقط می‌کند. اما برای دسترسی بدان ابزاری به‌جز سوژه در اختیار ندارد. همین مسأله نزد نیچه و آرتو به امری بغرنج تبدیل می‌شود که آن‌ها را از تدوین اندیشه‌های خود به‌مثابه‌ی «نظریه‌ی حقیقت» و متقابلاً «تئوری شناخت» باز می‌دارد. چراکه لازمه‌ی هر شناختی تقابل میان اُبژه و سوژه است. اما آن نوع آگاهی و معرفتی که نیچه و آرتو از آن سخن می‌گویند چنین تقابل ساختگی را برنمی‌تابد. اما ازسویی،

www.SID.ir

Archive of SID

از آن‌جایی که معرفت جز به‌واسطه‌ی این تقابل تحقق نمی‌یابد، درنتیجه آن‌ها نمی‌توانند افکار خود را به صورت نظام‌مند به بیان درآورند. ازاین‌رو می‌توان گفت که معرفت نزد نیچه و آرتو از ساحتی هرمنوتیکی برخوردار است. ازاین‌رو ذهن نزد آرتو هم سوژه است و هم اُبژه. سوزان سانتاگ (Susan Sontag) در مقاله‌ای که با عنوان «این جانِ عاصی» درباره‌ی آرتو نوشته با تعبیر این ذهن به‌نوعی آگاهیِ دراماتیک و هگلی آن را در برابر ذهن مفاهمه‌ای و مجرد قرار می‌دهد. (گلستانه: ۳۹). ذهن دراماتیک از خاصیت دیالکتیکی و سیال برخوردار است که معطوف به خود است، یعنی به خود می‌اندیشد؛ هم اُبژه است و هم سوژه. سانتاگ اشاره می‌کند که به‌خاطرهمین خصلت است که آرتو زیر بار نمی‌رود که با آگاهی روبه‌رو شود، مگر به‌عنوان یک «شوند».[۷] همین خصلت پروسه‌ای[۸] یا صیرورت آگاهی یعنی خصلت سیال بودن و ازدست‌گریزی آن است ـ که او آن را به‌عنوان یک جهنم تن‌سوز تجربه می‌کند. (گلستانه: ۳۹). آن‌چه مسأله‌ی آرتو است تصاحب نکردن معنا یا حقیقت در هستی به‌مثابه‌ی «شُدن» است. آرتو از «نیروی حیات» به‌منزله‌ی «شوند»[۹] سخن می‌گوید که دایماً به‌واسطه‌ی ستیز ابدی در حالت بالفعل و «نو شدن» در جریان است. ستیزی که ساحت درونی آن در وجود آرتو نیز رخنه کرده بود و بالاخره آرتو برای فرافکنی این ستیز درونی ناگزیر شد تا آن را به روی صحنه‌ی تئاتر عینیت بخشد.

همین ستیز بنیادین در بطن هستی و ساحت کثرت‌گرایی شدن بود که نیچه را به‌سوی تراژدی و امر دیونیزوسی سوق داد. آن‌چه که آرتو به‌مثابه‌ی یک تناقض در بنیان روان‌شناختی خود از آن رنج می‌برد همان‌چیزی است که نیچه از آن به‌عنوان تناقض‌های معرفت‌شناسی مدرن یاد می‌کند. نیچه معرفت‌شناسی را به‌عنوان امری متناقض موردبحث قرار می‌دهد و در آخر این‌گونه نتیجه می‌گیرد که معرفت‌شناسی ممکن نیست چون معرفت نمی‌تواند خودش را بشناسد. چون معرفت یک سوژه است و نمی‌تواند خود به‌مثابه یک اُبژه موردشناخت قرار دهد.

> «به منظور اخذ تصمیم درباره‌ی واقعی بودن این یا آن چیز (مثلاً «حقایق یا فاکت‌های آگاهی») باید بدانیم وجود چیست؛ و به همین نحو باید بدانیم حتمیت چیست، معرفت چیست، و از این قبیل. ولی از آنجا که این را نمی‌دانیم، پس نقد قوه‌ی شناخت کاری لغو و بی‌معنی است: یک ابزار چگونه باید قادر به نقد خود باشد در حالی که برای انجام دادن نقد فقط خود را می‌تواند به کار برد؟» (نیچه، ۲۶۹:۱۹۶۸)

ازمنظر سوزان سانتاگ آن‌چه که موجب درد لاعلاجی در ذهن آرتو است دقیقا همان نیروی پذیرش مسأله جدایی ذهن از موقعیت تن است. دشواری‌ها و مشقاتی که آرتو واگویه می‌کند، جاودانه

www.SID.ir

Archive of SID

می‌ماند زیرا او به اندیشه‌ناپذیر می‌اندیشد ـ به این‌گونه تن ذهن است و چگونه ذهن، تن است. این ناسازه حل‌ناشدنی در آرزوی آرتو به تولید هنری که در عین واحد «ضد هنر» هم باشد بازتاب می‌یابد. (گلستانه: ۳۹). شاید تفاوت نیچه با آرتو در این بود که وی از این تناقض بنیادین آگاهی داشت و تلاش کرد با نقد مفاهیمی هم‌چون اخلاق و علم، ساحت‌های سوبژکتیو آن را واسازی کند. علاوه‌براین نیچه تلاش کرد تا آلترناتیوی را تحت‌عنوان «امر تراژیک» در برابر این نگرش قرار دهد. رویکردی که درهرحال ـ چه در نیچه و چه در آرتو ـ با نوعی عصیان و تهور همراه بود. اکنون لازم است تا تعریفی جدید از حقیقت ارایه شود. حقیقتی که دیگر از قداست تهی شده و به‌مثابه‌ی امری تراژیک و شقی در برابر ما ظاهر می‌شود.

۳.نظریه‌ی حقیقت: امر تراژیک و تئاتر شقاوت

نیچه می‌گوید: «چه بسا چیزی درست باشد، اما بی‌اندازه زیانمند و خطرناک.» (نیچه، ۱۳۶۲: ۷۹) شاید این دلیلی باشد بر اینکه چرا تئاتر آرتو از پیش محکوم به شکست بود. انسان بنا بر نیازی غریزی عادت دارد که آن‌چیز را درست بی‌اطنگارد که مایه خوشبختی و لذت را در او فراهم می‌آورد. نیچه معتقد است انسان بنابر غریزه‌اش عمل می‌کند، اما دایم خواسته‌های غریزی خویش را در پشت به اصطلاح فضیلت‌ها و آن‌چه «حقیقت» می‌نامد، مخفی می‌کند. انسان‌ها هراس دارند از اینکه کسی ظهور کند و منشأ حقیقی خواست‌های آن‌ها را که غریزه‌ای کور و سیری‌ناپذیر است افشا کند. نیچه این نیرو را «خواست‌قدرت»[۱۰] می‌نامد و آرتو از آن به‌منزله‌ی «نیروی حیات»[۱۱] یاد می‌کند. آرتو به‌واسطه‌ی تئاتر شقاوت تلاش می‌کرد تا منشاء حقیقی خواسته‌های آدمی را که از امیال درونی وی حاصل می‌شوند، به وی نشان دهد. بدیهی بود که اولین دشمن آرتو تماشاگران وی باشند و تئاتر وی مورد بی‌مهری تماشاگرانی واقع شود که همواره درصدد هستند تا از بطن اعمالشان یک نظام فکری استخراج کنند. اما چه می‌شود اگر دریابیم که آن‌چه حقیقت می‌نامیم خاستگاهی جز در شقاوت و بی‌رحمی نداشته باشد؟ به‌عنوان‌مثال در مورد اخلاق ـ که به‌منزله‌ی شکل عملی حقیقت شناخته می‌شود ـ نیچه چنین دیدگاهی دارد: «تماشای درد بردن خوش است و خوش‌تر از آن به درد آوردن: این سخنی‌ست دشوار، اما بیانگر یک اصل اساسیِ دیرینه‌ی بشری و بس بسیار بشری‌ست که ... بدون بی‌رحمی کدام جشن! دورترین و درازترین تاریخ بشر چنین می‌آموزاند: و چه جشن و سروری است کیفر دادن!» (نیچه، ۱۳۷۷: ۸۲ و ۸۳). درست همین رهیافت از مفهوم بی‌رحمی است که تبدیل به موضوع تئاتر آرتو می‌شود. براین‌اساس سوزان سانتاگ معتقد است که پیشنهاده نظری آرتو در نمایش، اعمال خشونت حسی است، نه گیرایی حسی! (گلستانه: ۳۹). بدیهی است که نظریه‌ی آرتو برای انسان متمدنی که فرهنگ را به‌مثابه‌ی مجموعه‌ای از ارزش‌ها

www.SID.ir

Archive of SID

و نظام‌های شناختی فهمیده است، قابل‌قبول نیست. ازمنظر وی چیزی که درست است نمی‌تواند شقی و خطرناک باشد. و شقاوت و حقیقت دو مفهوم ناسازگار هستند.

«هیچ‌کس نظریه‌ای را تنها بدین سبب که کسی را خوشبخت یا فضیلتمند می‌کند، به سادگی درست نمی‌انگارد ... مایه‌ی خوشبختی و فضیلت بودن دلیلی بر له چیزی نیست. اما حتی ذهن‌های باریک‌بین از یاد می‌برند که مایه‌ی شر و شوربختی بودن نیز به همان اندازه دلیل علیه چیزی نیست. چه بسا چیزی درست باشد اما بی اندازه زیان‌مند و خطرناک. آری شاید این خصلت بنیادی هستی باشد که اگر کسی به معرفت کامل در مورد آن دست یابد، به نابودی می‌رسد ـ تا بدان جا که قدرت هر روح را با این سنجه می‌توان سنجید که تاب چه اندازه از حقیقت را دارد.» (نیچه،۱۳۶۲: ۷۹)

ازاین‌رو هیچ‌کس حاضر نیست بهای حقیقت را بپردازد. بنابراین سوژه همواره میل دارد تا خود را با صورتک‌های دروغین فضیلت بفریبد. او نیرو را دوپاره می‌کند و بر تقابل‌های دوتایی تاکید می‌ورزد. چراکه به‌منظور رسمیت بخشیدن به مفهوم «اختیار» نیاز دارد تا فرصت‌های انتخاب را از پیش جعل سازد. آن‌چه در تئاتر شقاوت و امر تراژیک شقی و بی‌رحم به‌نظر می‌آید، واسازی این قاعده است. تاکید بر اینکه کنش یکی است، بیش از هرچیز نیازمند این شهامت است که بتوان از سوژه‌ی استعلایی برگذشت. بنابراین آن‌چه در تئاتر شقاوت وجود دارد شِمایی از حقیقت عریان است و هیچ‌چیز بی‌رحم‌تر از این نیست که قدرت اختیار و انتخاب از آدمی گرفته شود. ازاین‌رو تئاتر شقاوت را نباید گونه‌ای خشونت و بی‌رحمی ظاهری و سادومازوخیسمی[۲۱] درک کرد.

«تئاتر معطوف به خشونت، تئاتر خونریزی و دهشت‌انگیزی نیست، تئاتر آزاردهنده به معنای مرض‌شناختی واژه نیست، و به بیانی دیگر، بی‌رحمی جسمانی یا اخلاقی و روانی منظور نیست، بلکه تئاتر زندگی است و زندگی بی‌رحم است. پس بی‌رحمی در مقوله‌ی معرفت‌الوجود، مورد نظر است که آن بی‌رحمی با درد زیستن و بی‌نوایی جان و تن و خاصه جسم و پیکر مسکین آدمی، پیوند دارد و به قول آرتو، بی‌رحمی‌ای ماوراءالطبیعی است.» (ستاری، ۱۳۷۸: ۳۱)

وقتی آرتو از زبان چن‌چی (Cenci) می‌گوید:

«بگذار آنها که گناه مرا محکوم می‌کنند، اول تقدیر را ملامت کنند. اختیار؟ کیست که در همان لحظه‌ای که آسمان دارد بر سرش فرود می‌آید جرئت صحبت از اختیار را داشته باشد؟ ... به همین دلیل است که من دریچه‌های سد را باز می‌کنم، تا اینکه غرق نشوم. من به دیوی پناه می‌دهم که وظیفه‌اش انتقام گرفتن از همه‌ی

www.SID.ir

Archive of SID

گناهان این عالم است. دیگر هیچ تقدیری نمی‌تواند مرا از عملی کردن هر آن‌چه خواب‌اش را دیده‌ام باز دارد.» (خاندان چن‌چی، پرده چهارم: صحنه اول)

آشکارا ما را به یاد چهره‌ی عصیانگر کالیگولای آلبر کامو (Albert Camus) می‌اندازد؛ وقتی تصمیم گرفت برای نابودی تزویر و خودفریبی، دست در دست نیروی طبیعت نهد. ازمنظر نیچه (۱۳۷۷) حقیقت بی‌رحم است و خواست انسان نیز متعاقباً خواستِ بی‌رحمی است. اخلاق و قانون و حتی علم زاییده‌ی انسان‌های ضعیف است تا به‌واسطه‌ی آن خصم انسان‌های برتر را بر خویش مهار کنند. بنابراین ازمنظر نیچه اخلاق مطلقاً خاستگاهی مادی و حقوقی دارد.[۳۱] هدف آرتو نیز در تئاتر، پرده برداشتن از نقاب تقدس‌گرایانه‌ی اخلاق است. بی‌رحمی خاستگاه کنشِ آدمی است. کاری که انسان می‌کند این است که بدان معنا می‌بخشد تا آن را موجه جلوه دهد.

بنابراین تئاتر شقاوت، نه با شقاوتِ فی‌نفسه، بلکه با شقاوتی سروکار دارد که به‌واسطه‌ی **حقیقتِ عریان** تداعی می‌شود. پس اولین دلیلی که به تئاتر شقاوت رسمیت می‌بخشد رویکرد آن بر ضد سوژه‌باوری و بازگرداندن مفهوم حقیقت به خاستگاه حقیقی آن، یعنی طبیعت است. همین اراده‌ی تئاتر شقاوت در بازنگری مجدد مفاهیم و ارزش‌هاست که بدان چهره‌ای شقی بخشیده است. این مسأله که حقیقت چهره‌ای شقی هم‌چون طاعون دارد، ماهیت تراژدی‌های یونان باستان را برای ما افشا می‌کند. اما آیا خود مفهوم شقاوت در این‌جا مفهومی اخلاقی و برآمده از گونه‌ای سوژه‌باوری نیست؟

حقیقت این است که شقاوتی هم در کار نیست. چنان‌چه در مفهوم امر تراژیک نزد آرتو دیگر رنج به‌مثابه‌ی رنج معنا ندارد. آیا به‌راستی طاعون چهره‌ای دهشتناک دارد؟ آرتو در سخنرانی خود درباره‌ی طاعون دریافته بود که آن‌چه تراژیک است، نه نمود ظاهری ویروسی به نام طاعون، بلکه نیرویی فرامادی است که میل دارد تنها آن کسی را از پا در آورد که از آن می‌گریزد: «چرا این بیماری به اشخاص بزدل که هراسناک از آن می‌گریزند آسیب می‌رساند اما در عوض، انسان تهیدستی را که به قصد غارت به اجساد طاعون‌زدگان نزدیک می‌شود در امان و مصون می‌دارد؟» (آرتو، ۱۳۸۴: ۴۲). آرتو در دفاع از نیروی خودانگیخته و غریزی طاعون، از طاعونی بس خطرناک‌تر سخن می‌گوید که به‌مثابه‌ی نیرویی ضدغریزه ظهور می‌کند و تبدیل به مانعی میان وحدت ذهن و روح می‌شود. نیرویی که انسان را از هذیان‌گویی‌های سبکسرانه و درعین‌حال یک تزکیه‌ی درونی باز می‌دارد. ازاین‌رو آرتو، تئاتر را انتخاب می‌کند. چون تئاتر شباهت زیادی با طاعون دارد و در تئاتر آدمی این فرصت را پیدا می‌کند که یک‌بار دیگر بر اثر ابتلا به جنونِ بازی، به هذیان‌گویی پرداخته و نیروهای درونی خود را پیش از آنکه تبدیل به تاول‌ها و دمل‌های عفونی شود تخلیه کند. زیرا تنها در آن لحظه‌ای انسان خالصانه‌ترین نیروهای خود را نثار «دیگری» می‌کند که آزادانه به دامن

www.SID.ir

Archive of SID

«پیشامد» می‌رود:

> «اما اگر برای بروز و تجلی اعمالی چنین بیهوده، خودانگیز و جنون‌آسا بلایی آسمانی مانند طاعون لازم است، شاید بتوان ارزش و مفهوم این اعمال را در رابطه با ویژگی‌های شخصیت انسان بررسی نمود. طاعون‌زده‌ای که با تمامی علائم و نشانه‌های دردی مطلق به دامن مرگ می‌رود بدون آنکه در درون جسم او ماده‌ای ویران و متلاشی شده باشد به بازیگری می‌ماند که احساساتش دل ژرفا را می‌کاود و تماشاگر را دگرگون و منقلب می‌سازد بدون آنکه بهره‌ای برای واقعیت داشته باشد.» (آرتو، ۱۳۸۴: ۴۶)

ازاین‌رو طاعون هم‌چون حقیقت تنها برای آن انسانی دهشتناک است که از آن می‌گریزد. اکنون باید سؤال کنیم که آیا تئاتر شقاوت برای آن بازیگری که سبکسرانه به دیدار پیشامدهای زندگی می‌شتابد و بدان‌ها آری می‌گوید چه طعمی خواهد داشت؟ دراین‌صورت آیا نمی‌توان گفت که شقاوت در جهت نوعی پاک‌سازی عمل می‌کند؟

> «زیرا اگر تئاتر به طاعون شباهت دارد فقط بدین علت نیست که بر جمع کثیری اثر می‌گذارد و آنها را به یکسان دگرگون می‌سازد، علاوه بر این شباهت، در تئاتر و طاعون نیرویی نهفته است که پیروزمندانه و در عین حال انتقام‌جویانه است. حریقی که طاعون به صورت خودانگیخته بر پا می‌کند و خود از میان شعله‌های آن می‌گذرد، به خوبی می‌توان حس کرد که به منزله‌ی یک تسویه حساب درونی و نوعی پاک‌سازی است.» (آرتو، ۱۳۸۴: ۴۹)

آیا در پسِ شقاوتِ نهفته در بطن هستی نوعی از بازشناخت را نمی‌توان متصور بود که بر ضرورت توجیه زندگی به‌مثابه‌ی امری زیبایی‌شناختی تاکید می‌ورزد؟ آیا آن‌چه کاتارسیس می‌نامیم همان معرفت زیبایی‌شناسی رنج نیست؟ دراین‌صورت تئاتر شقاوت دیگر چه معنایی دارد؟ آیا دیگر می‌توان میان تئاتر شقاوت و تراژدی مرزی قایل شد؟ به‌عبارتی آیا هر امر تراژیکی به‌گونه‌ای شقی نمود پیدا نمی‌کند؟

۴. مابعدالطبیعه: خواست قدرت و نیروی حیات

پیش از هرچیز باید تاکید کرد که مابعدالطبیعه نزد آرتو و نیچه مفهومی یکسر متفاوت از برداشت مسیحی یا سنت فلسفه‌ی غربی است. بدین‌معنی که مابعدالطبیعه نزد نیچه و آرتو نه چیزی ورای از زندگی، بلکه مفهومی معرفت‌شناختی است که به‌واسطه‌ی یکی شدن با نیروی حیات و درک «کلیت اعلای هستی» به‌مثابه‌ی توجیهی زیبایی‌شناختی از هستی به‌دست می‌آید. متافیزیک نزد

www.SID.ir

Archive of SID

آرتو و نیچه، چنان‌چه در سنت مسیحیت و فلسفه‌ی غرب وجود دارد حاصل تقابل اُبژه و سوژه نیست. به‌سخنی‌دیگر از منظر آرتو تقابلی میان معرفت و هستی وجود ندارد. ازاین‌رو تقابل‌های دوگانه نیز که حاصل نگرش سوبژکتیویسم است در نگرش تراژیک جایگاهی نخواهد داشت.

براین‌اساس نیرو تا زمانی طنین شقاوت‌گونه دارد که انسان بدان «نه» می‌گوید. درست آن هنگام که انسان به بازی «آری» می‌گوید مفهوم رنج نیز استحاله یافته و به‌منزله‌ی درد زایمان نمود پیدا می‌کند. این هنگام است که از منظر دلوز امر تراژیک به شکل زیبایی‌شناختی شادی مبدل می‌شود. (دلوز، ۱۳۸۹). آموزه‌ی حقیقی درام را باید در همین‌جا جست.

اما نیروی حیات تا چه هنگام طنین شقاوت‌انگیز خود را حفظ خواهد کرد؟ پاسخ داده شد تا وقتی که انسان به خواست آن «نه» می‌گوید. اما اکنون پرسش این است که آن «خواست» چیست؟ نیچه پاسخ می‌گوید: «امر نو». آن‌چه که خواست می‌خواهد قدرت نیست. بلکه قدرت آن کسی است که در خواست می‌خواهد و آن‌چه که می‌خواهد خود خواست است(دلوز، ۱۳۸۹). «خواستِ خواست» یعنی آری گفتن به شُدن، تفاوت و شور فاصله. از همین‌جا می‌توان مفهوم بازگشت ابدی نزد نیچه را ردیابی کرد که خود بیانِ دیگری از همان مفهوم خواست قدرت است. آن‌چه باز می‌گردد «همان» نیست، بلکه «امر نو» است. اما چه‌چیز را خواست **نمی‌خواهد**؟ آن‌چه خواست نمی‌خواهد «نخواستن» نیست. چرا که «نخواستن» خود شکلی از «خواستن» است. آن‌چه خواست نمی‌خواهد «نیم‌ـخواستن» (وسواس) است. «دردا! که این نیم‌ـخواستن‌ها را از خود دور نمی‌کنید و برای بیکارگی چندان عزم ندارید که برای کار! افسوس! که این کلام را در نمی‌یابید: همواره آن‌چه را می‌خواهی بکن، اما نخست از آنان باش که می‌توانند خواست.» (زرتشت، بخش سوم، درباره‌ی فضیلت کوچک‌کننده). آن‌چه خواست نمی‌خواهد موازنه و همسان‌گری نیروهاست. یعنی تمام آن چیزی که زندگی را از شدن و ستیز باز می‌دارد.

آرتو تلاش می‌کرد تا به‌واسطه‌ی تئاتر جوهر حقیقی زندگی و کردوکار آدمی را که همین «نیروی حیات» است تجلی بخشد. ازمنظر آرتو تقابل‌های دوتایی (هم‌چون ترحم و بی‌رحمی) متعلق به سوژه‌ای است که به این نیرو «نه» می‌گوید و به‌واسطه‌ی معرفت و حقیقت به‌نوعی خودفریبی به نام «فرهنگ» دست می‌یابد. اما این فرهنگ یکسر «نه‌ـگو» و واکنشی است. آرتو می‌گوید که باید بدین نیروی حیات «آری» گفت و بدین‌واسطه به فرهنگی پویا و خلاق دست یافت. اما پیش از آن باید مخاطب را با این بی‌رحمی و شقاوت روبه‌رو کرد.

تئاتر آرتو از همین‌جا آغاز می‌شود. نوعی بی‌رحمی و شقاوت افشاکننده که می‌خواهد انسان را از خود فریبی‌هایی که با نقاب‌های فرهنگ، اخلاق و تمدن برای خود ساخته است، رهایی بخشد. آرتو در این راه چاره‌ای ندارد جز بی‌رحمی و افشاگری. او می‌خواهد به پشت نقاب‌هایی که انسان متمدن

www.SID.ir

Archive of SID

زده است راه یابد و چهره‌ی حقیقی او را به خود نشان دهد. بدیهی است که انسان مقاومت می‌کند. بنابراین بی‌رحمی و شقاوت لازمه‌ی تئاتر است. شقاوت نزد آرتو مفهومی فیزیکی و ظاهری ندارد (هرچند ممکن است از تمهیداتی تکان‌دهنده استفاده کند)، بلکه اساساً به معنای نوعی افشاگری است. بدین‌معنی که با برداشتن نقاب از صورت انسان او را با این حقیقت روبه‌رو می‌کند که آن‌چه تاکنون خواست خردمندانه‌ی خویش می‌پنداشته، تنها نقابی بوده که به‌واسطه‌ی آن غریزه‌ی حیات یا خواست قدرت خود را به بیان درآورده بود. هیچ‌چیز بدین‌اندازه شقاوت‌آمیز نیست.

> «...زیرا غایت نهایی تئاتر راه حل برای کشمکش‌های اجتماعی و روان‌شناختی نیست و نباید به میدان نبردی تبدیل گردد برای بروز و درگیری هیجانات و احساسات روحی و اخلاقی، بلکه می‌باید به شیوه‌ای عینی، حقایق نهانی را بیان دارد و در قالب حرکات و اشارات گویا و پویا آن سیمای حقیقت را که در پس پرده‌ی صور و اشکال مخفی و مستور مانده است، عیان سازد، اشکال و صوری که در مسیر «شوند» دست‌خوش تغییر و دگرگونی گشته‌اند.» (آرتو، ۱۳۸۴: ۱۰۳)

۵.نقد مدرنیته و مسأله فرهنگ

بنابر آن‌چه تاکنون پیرامون مفهوم حقیقت و معرفت به روی آن بحث کردیم می‌توان دو گونه فرهنگ را به مقتضی نظریه‌ی معرفت شناسی افاده کرد. نوع اول فرهنگی است که ریشه در معرفت‌شناسی مدرن دارد و تلاش می‌کند تا مفهوم فرهنگ را به‌مثابه‌ی مجموعه‌ای از احکام شناختی تثبیت کند. این نوع فرهنگ، فرهنگی ایدئولوژیک، هم‌گرا و مبلغ نوعی همسان‌گری است. گفته شد که نیچه و آرتو به نقد این فرهنگ پرداخته و در برابر آن عصیان می‌کنند. نوع دوم فرهنگ، فرهنگی است که متکی بر توجیه زیبایی‌شناختی از هستی است. این فرهنگ هیچ وحدتی را خارج از دستگاه بر زندگی تحمیل نمی‌کند. بلکه درصدد برمی‌آید تا به‌نوعی «وحدت سبک»، آن‌چنان که در یک اثر هنری دیده می‌شود، دست یابد. براین‌اساس این فرهنگ فرهنگی کثرت‌گرا، کنشگرانه و واگراست. بنابراین پیش از هرچیز مفهوم فرهنگ نزد نیچه و آرتو نه مجموعه‌ای از اصول و قوانین عرفی و اجتماعی یا مجموعه‌ای از نظام‌های شناختی، بلکه عنصری در جهت نقد، شکوفایی، کنشگری و باروری انسان و جامعه است. مفهوم فرهنگ نزد نیچه و آرتو از ماهیتی زیبایی‌شناختی، کثرت‌گرا و پویا برخوردار است. فرهنگ، مقوله‌ای واکنشی، تشکیل شده از مجموعه‌ای هنجارهای اجتماعی نیست، بلکه مفهومی «کنشگر» و آفریننده و ازاین‌رو ستیزه‌جو است. بدین‌معنی که فرهنگ با ابزار نقد، به نفع زندگی در برابر تمام ابعاد خردگرایی مدرن می‌ایستد. بنابراین مسأله‌ی فرهنگ را نزد

www.SID.ir

Archive of SID

نیچه و آرتو از چند جهت می‌توان بررسی کرد.

۵-۱. فرهنگ کنشگر:

نیچه و آرتو هر دو به دلیلی مشترک در برابر مفهوم فرهنگ و تمدن در عصر مدرن موضعی خصمانه داشتند. از منظر آن‌ها فرهنگ مدرن نه‌تنها با زندگی همزیستی ندارد، بلکه سرکوب‌کننده‌ی غرایز آدمی و نیروی حیات است. آنتونن آرتو (Antonin Arthud) می‌نویسد: «در هیچ دوره‌ای مثل دوران ما که زندگی به پایان راه خود رسیده است، آنقدر از تمدن و فرهنگ سخن به میان نرفته ... فرهنگی که هرگز با زندگی همزیستی و همسازی نداشته است، در حالی که نقش اصلی آن ساماندهی به زندگی بوده است.» (آرتو، ۱۳۸۳ :۲۳). فریدریش نیچه (Friedrich Nietzsche) نیز معتقد است که فرهنگ مدرن فرآورده‌ای مصرفی ازسوی تمدن غرب است که محصول عقل ابزاری بوده و از همه‌جهت چیزی است در تقابل با نیروی زندگی. ازاین‌منظر نیچه (۱۳۷۷) چنین فرهنگی را واکنشگرا و زاییده‌ی نیهیلیسمِ مدرن می‌داند.[۴۱] کافمن مفسر و مترجم آثار نیچه در تعریف فیلسوف از فرهنگ تعریفی هم‌سو با آرتو را ارایه می‌دهد: «مفهوم فرهنگ به منزله‌ی طبیعتی نو و بهبود یافته، بدون هیچ درون و بیرونی، بدون ریاکاری و قواعد عرفی، مفهوم فرهنگ به منزله‌ی توافق و همدستی زیستن، اندیشیدن، نمایان شدن و اراده کردن.» (نیچه، ۱۳۸۹: ۱۰) بدون شک آرتو ازجمله کسانی است که در عرصه‌ی نقدِ فرهنگ مسیر نیچه را دنبال کرد. فصل مشترک میان نیچه و آرتو در انتقاد از فرهنگ مدرنیته، دفاعیه‌ای است که آن‌ها به سود زندگی در برابر فرهنگی می‌کنند که در مقابل زندگی قرار گرفته است. وقتی نیچه از مهار کردن «میل به معرفت[۵۱]» سخن می‌گوید نسبت بدان چیزی هشدار می‌دهد که به اسم فرهنگ تلاش می‌کند تا مفهوم حقیقی فرهنگ را که تماماً چیزی در راستای زندگی است تخطئه کرده و تعریفی باژگونه از فرهنگ را ارایه دهند. «فرهنگ هر قوم در سلطه‌ی وحدت بخشی که امیال آنها را مهار می‌کند، تجلی می‌یابد: فلسفه میل به معرفت را مهار می‌کند؛ هنر حس جذبه و از خود بی‌خود شدن و میل به صور را مهار می‌کند ... معرفت موجد جدایی و انزواست...» (نیچه، ۱۳۸۹: ۷۸) آرتو نیز درهمین‌راستا نظر نیچه را دنبال می‌کند وقتی می‌گوید: «ما قبل از هر چیز نیاز به زندگی داریم و نیاز به باور داشتن آن‌چه به ما زندگی و هستی می‌بخشد. پس لزومی ندارد هر آن‌چه را که از ژرفای اسرارآمیز درونمان سر بر می‌کشد به نیازهای مبتذل و هضم آور تبدیل کنیم.» (آرتو، ۱۳۸۴: ۲۴) می‌توان حدس زد که نظریه‌ی فرهنگ نزد نیچه و آرتو مبتنی بر امر خلاقه (زیبایی‌شناسی) است. بدین‌معنی که فرهنگ باید به چیزی پویا، کنشگر و خلاق تبدیل شود.

۵-۲. فرهنگ ستیزه جو

تئاتر شقاوت را نخواهیم فهمید اگر به رابطه‌ی آن با مفهوم فرهنگ نزد آرتو نپرداخته باشیم. حال

www.SID.ir

Archive of SID

چنین فرهنگی دیگر نمی‌تواند ملازم و تضمین‌کننده‌ی ارزش‌های رایج و عنصری اطمینان‌بخش برای نهادهای ذی‌نفع و یا حتی ارزش‌های توده باشد، بلکه اتفاقاً تبدیل به چیزی بی‌رحم و خشن می‌شود. چون برای آشکارسازی پستی نهفته در ارزش‌های رایج نیاز به چنین بی‌رحمی و شقاوتی وجود دارد. مسأله‌ی فرهنگ نزد نیچه دارای ماهیتی ستیزه‌جو است. ژیل دلوز (Gilles Deleuze) در کتابی که درباره‌ی فلسفه‌ی نیچه نوشته به جنبه‌ی تربیتی فرهنگ اشاره می‌کند. از منظر وی این اجبار و وادار ساختن، همان‌چیزی است که نیچه فرهنگ می‌نامد، در نظر نیچه:

> «این فرهنگ ذاتاً تربیت و انتخاب است. این فرهنگ بیانگر خشونت نیروهایی است، که بر اندیشه چیره می‌شوند تا اندیشه را به چیزی کنشگر و «آری‌گو» تبدیل کنند. این مفهوم از فرهنگ را نخواهیم فهمید، مگر در صورتی که تمام جهاتِ تضادِ آن را با «روش» درک کنیم. روش همواره مستلزم حسن‌نیت اندیشمند است، «تصمیمی از قبل طرح‌ریزی شده». در مقابل، فرهنگ خشونتی است که اندیشه بدان دچار می‌آید، شکل‌گیری اندیشه در اثر کنشگریِ نیروهای انتخابگر، تربیتی که تمامی نیروهای ناخودآگاه را به کار می‌اندازد.» (دلوز، ۱۳۸۹: ۱۹۱).

آرتو نیز معتقد است که پیش از هرچیز برای مبارزه با هیولایی که به نام «تمدن» برای ما ساخته‌اند، فرهنگِ حقیقی باید چیزی اعتراضی و بی‌رحم باشد.

> «اما در مورد کلمه‌ی متمدن ابهامی وجود دارد. یک انسان متمدن با فرهنگ در نظر غالب مردم کسی است که در مورد نظام‌ها شناخت و آگاهی کامل داشته باشد، افکارش سامان‌مند باشد و در چهارچوب اشکال و نشانه‌های معین بیندیشد، اما در واقع این یک انسان متمدن نیست، بلکه هیولایی است تربیت شده که به جای آنکه اعمال و افکارش را یکسان و یکرنگ بداند همواره در صدد است از بطن اعمالش یک نظامِ فکری استخراج کند ... اکنون می‌توان مفهومی از کلمه‌ی فرهنگ استنباط نمود که قبل از هر چیز مترادف با نوعی اعتراض است. اعتراض به تنگ‌کردن نامعقول دامنه‌ی فرهنگ و محدود نمودن آن به معبد خدایان، یعنی پرستش فرهنگ همانند یک بت، به همان نحو که بت‌پرستان پیکر خدایان خود را در معابد جای می‌دهند و اعتراض به تفکیک فرهنگ از زندگی. چگونه می‌توان تصور کرد که فرهنگ در سویی و زندگی در سوی دیگر قرار داشته باشد؟ مگر در فرهنگ واقعی ابزار ظریف و تلطیف یافته‌ای برای درک زندگی و پرورش و تداوم حیات نیست؟» (آرتو، ۱۳۸۴: ۲۵ و ۲۷)

www.SID.ir

Archive of SID

۵-۳. فرهنگ کثرت‌گرا

ما می‌دانیم که فرهنگ همواره مستلزم نوعی وحدت است. به‌نظر می‌رسد که این فرهنگ بر بنیان یک «حقیقتِ» شناختی بنا شده است که مقبول تمام اعضایی است که تحت‌لوای آن فرهنگ زندگی می‌کنند. اما نیچه و آرتو که اصالت همه‌ی نظام‌های شناختی را زیرسؤال می‌برند، چگونه می‌توانند مبلغ فرهنگی باشند که درراستای نیروی حیات است؟ پاسخ این است: زیبایی‌شناسی. نیچه می‌گوید «زندگی تنها به‌مثابه‌ی پدیده‌ای زیبایی شناختی قابل توجیه است»[۶۱] (نیچه، ۱۳۸۵: ۵۰) و فرهنگ تراژیک یونان باستان را به‌مثابه‌ی الگویی از برآورده شدن فرهنگی که مبتنی بر زیبایی‌شناسی است ستایش می‌کند. براین‌اساس نیچه و آرتو تلاش می‌کنند تا به کمک هنر به وحدت اصیلی که هم‌سنگ زندگی است در فرهنگ دست یابند. فرهنگی که در عین وحدت به کثرت «آری» می‌گوید. اما این وحدت همان وحدت کاذب و ایدئولوژیکی نیست که در فرهنگ مدرن یافت می‌شود.

> «از منظر نیچه وحدت موجود در فرهنگ مدرن وحدتی کاذب و دروغین است. از منظر نیچه فرهنگ مدرن فرهنگی متلون است. فرهنگی که ضعف خود را در قالب تساهل و گرایش به التقاط آشکار می‌کند، و هم‌چنین در قالب دوگانگیِ فراگیرش میان جهان درون و برون، زندگی خصوصی و عمومی. در نتیجه فرهنگ مدرن فرهنگ کاذب و جعلی است.» (نیچه، ۱۳۸۹: ۲۱)

وحدتی که نیچه و آرتو در جست‌وجوی آن هستند به کمک هنر محقق می‌شود. این فرهنگ دارای یک «کلان‌روایت درون ماندگار» است و آن هم زیبایی‌شناسی است. وحدتی که این فرهنگ در جست‌وجوی آن است هم‌چون وحدت «سبکِ هنری» است. چنین فرهنگی درصدد تحکیم وحدتی تحمیلی نیست، بلکه در جست‌وجوی وحدتی پویا و کنشگر از خلال کثرت و خلاقیت فردی است.

> «آن‌چه که موجب گشته ما فرهنگ را از دست بدهیم، مفهومی است که غرب بدان می‌بخشد و بهره‌ای که غرب از آن می‌جوید. بر خلاف آن‌چه که معمولاً همگان می‌پندارند میان فرهنگ [مدرن] و هنر هماهنگی و همسازی وجود ندارد! فرهنگ واقعی از راه نیروی انرژی و شور و شیفتگی وارد عمل می‌شود. از نظر اروپاییان، هنر ایده‌آل آن است که روح و ذهن را از نیروهای حیات بگسلاند و بر شور و شیفتگی آن نظارت کند و این تفکری است که از کاهلی سرچشمه می‌گیرد و در کوتاه مدت به جمود و رکود منتهی می‌شود.» (آرتو، ۱۳۸۴ :۲۸)

۶.نتیجه‌گیری: تئاتر، الگویی در جهت تحقق فرهنگ زیبایی‌شناختی

www.SID.ir

Archive of SID

اکنون چگونه می‌توان تعلق‌خاطر نیچه و آرتو را به تراژدی‌های یونان باستان توجیه کرد؟ آیا آن‌ها در تراژدی‌های عصر کهن، همان الگوی هستی‌شناختی را نیافته بودند که تلاش می‌کند تا زندگی را به‌مثابه‌ی پدیده‌ای زیبایی‌شناختی توجیه کند؟ آیا تئاتر را می‌توان الگویی آیینی از فرهنگ تراژیک نامید؟ چه‌چیز در تئاتر منجر می‌شود تا ما آن را الگوی آیینی چنین فرهنگی بنامیم؟ می‌توان گفت که در تئاتر هم‌چون هر اثر هنری تلاش می‌کند، تا با خلق یک جهان درون‌ماندگار، توجیهی زیبایی‌شناختی از هستی به دست دهد. اما آن‌چه در این بین به‌واسطه‌ی مفهوم «درام» گسترش پیدا می‌کند توجیهی است که تئاتر از مفهوم «رنج» افاده می‌کند. براین‌اساس آن‌چه درام می‌نامیم تلاش می‌کند تا با توجیهی زیبایی‌شناختی از زندگی، غایتی درون‌ماندگار را برای زندگی تعریف کند که متضمن حرکت سوژه و مساعی وی در جهت پیروزی بر خویشتن است. بنابراین درام متضمن غایتی درون‌ماندگار است تا زندگی را از سقوط به وادی نیهیلیسم نجات دهد اما درعین‌حال این غایت را از بیرون بر زندگی تحمیل نمی‌کند. اکنون می‌توان به نقش درام و کارکرد آن در جهت تحقق فرهنگ تراژیک پی برد. درام با بازنمایی شکل زیبایی‌شناختی رنج، آن را به منبعی برای باروری و آفرینش تبدیل می‌کند. درنتیجه تبدیل به انگیختاری برای حرکت و کنشگری می‌شود. درنتیجه آن‌چه رنج می‌نامیم از مفهومی عبث و غیرقابل‌توجیه استحاله یافته و به شادی تراژیک مبدل می‌شود. یعنی آن نوع شادی که در آستانه‌ی زایش «امر نو» نصیب انسان می‌شود. در نتیجه تعمیم روش تراژیک در «زیست‌جهان» متضمن ظهور فرهنگ تراژیک است. فرهنگ تراژیک، فرهنگی است که بر بنیان جهان‌بینی امر تراژیک استوار شده است. خواست فرهنگ تراژیک، خواست تجدد و امر نو است و بر ضرورت ستیز سازنده و آری گفتن به تفاوت‌ها استوار شده است. ماحصل چنین فرهنگی، ظهور انسان‌های کنشگری است که به زندگی «آری» گفته و بر تقابل نداشتن میان «من» و «دیگری» تاکید می‌ورزند. این شکل از فضیلت بخشنده و ایثار را می‌توان به‌عنوان آموزه‌ی فرهنگی تئاتر معرفی کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

۷.جدول‌ها:

جدول شماره ۱: وجوه اشتراک تفکرات نیچه و آرتو

	وجوه اشتراک نزد نیچه و آرتو	نیچه	آرتو
۱	**زبان**	گزین گویه‌های انتقادی، استعاره و شعر	یادداشت‌های انتقادی و شعر
۲	**تراژدی**	ستایشگر تراژدی‌های کهن یونان باستان	تلاش برای بازخوانی تراژدی‌های یونانی
۳	**رویکرد آیینی**	ستایشگر آیین‌های دیونیزوسی	نگاه آیینی به تئاتر بر ضد تئاتر روان‌شناختی / ستایش آیین آزتک‌ها و سفر به مکزیک
۴	**پارادایم**	غریزی / تاکید بر شدن و تکینگی هستی / دراماتیزاسیون	غریزی/ تاکید بر حیات‌باوری / واسازی
۵	**معرفت‌شناسی**	مخالفت با هر نوع سوبژکتیویسم علمی یا فلسفی و افشای تناقض‌های معرفت‌شناسی مدرن.	تاکید بر تقابل نداشتن میان معرفت و هستی و مخالفت با نظام‌های شناختی که در برابر زندگی قرار می‌گیرند.
۶	**هستی‌شناسی**	توجیه زیبایی‌شناختی از هستی	تاکید بر ساحت مابعدالطبیعی هنر
۷	**مابعدالطبیعه**	خواست قدرت	نیروی حیات
۸	**فرهنگ**	امر تراژیک	تئاتر شقاوت
۹	**فرجام**	واگرایی ذهنی و سرانجام جنون	دردها و حملات عصبی و بستری در بیمارستان روان‌پزشکی

www.SID.ir

Archive of SID

جدول شماره ۲: وجوه تمایز میان فرهنگ ایدئولوژیک و فرهنگ تراژیک

ردیف	متغیرهای تحقیق	فرهنگ ایدئولوژیک	فرهنگ تراژیک
۱	**کنش‌مندی**	واکنشگر: از خود صاحب هویت نیست، بلکه هویت خود را به‌واسطه‌ی عامل ضدش به‌دست می‌آورد.	کنشگر: از خود صاحب هویت است و بر خلاقیت، تجدد و نوآوری تاکید می‌ورزد.
۲	**تکینگی**[۱۷]	وحدت‌گرا: متکی بر کلان‌روایت / تلاش برای تحقق آرمان‌های جهان‌روا / تاکید بر تعین‌پذیری شناخت و هستی / اتکا بر غایت‌انگاری سوبژکتیویسم	کثرت‌گرا: متکی بر خرده‌روایت‌ها / تاکید بر ماهیت هستی به‌مثابه‌ی امری تکین / تاکید بر تعین‌ناپذیری شناخت و هستی / نفی هرگونه غایت‌انگاری سوبژکتیویسم
۳	**پارادایم**	همسانگرا: تلاش برای موازنه میان کمیت‌ها / ذهن مفاهمه‌ای / رویکرد هم‌گرا / آرمان‌گرایی علمی و اخلاقی	ستیزه جو: تاکید بر موازنه نداشتن و نابرابری کمیت‌ها / ذهن دراماتیک / رویکرد واگرا / ضد علم‌گرایی و اخلاق
۴	**هستی‌شناسی**	سوبژکتیو: تلاش برای توجیه هستی با چیزی خارج از خود / اتکا بر سوژه‌باوری و قایل شدن تقابل میان اُبژه و سوژه/ توجیه رنج و تلاش برای بازخرید زندگی	زیبایی‌شناختی: تلاش برای توجیه هستی به‌مثابه‌ی یک ارگانیسم و به‌واسطه‌ی عناصر درونی خود / بر ضد سوژه‌باوری و تقابل نداشتن میان اُبژه و سوژه/ مواجهه با رنج و استحاله‌ی زیبایی‌شناختی آن.
۵	**فرهنگ**	مدرنیسم: متکی بر سوبژکتیویسم علمی و فلسفی / وحدت کاذب، متکی بر امر بیرونی / مصلحت‌گرا و محافظه‌کار / تفاوت کینه می‌آفریند / ایدئولوژیک / تمامیت‌خواه	پسامدرنیسم: توجیه زیبایی‌شناختی از هستی / کثرت‌گرا / ستیزه‌جو / تفاوت منجر به زایش می‌شود. / مرکزگریز

■ فهرست منابع

• آنتونن، آرتو (۱۳۸۴)، **تئاتر و همزادش**، ترجمه نسرین خیاط، تهران: نشر قطره.
• آنتونن آرتو (۱۳۸۹)، **خاندان چنچی**، ترجمه بهزاد قادری، تهران: نغمه زندگی.
• دلوز، ژیل (۱۳۹۰)، **نیچه و فلسفه**، ترجمه عادل مشایخی، تهران: نی.
• ستاری، جلال (۱۳۷۸)، **آنتونن آرتو، شاعر دیده‌ور صحنه تئاتر**، تهران: نمایش.

www.SID.ir

Archive of SID

• نیچه، فریدریش (۱۳۸۵)، **زایش تراژدی از روح موسیقی**، ترجمه رویا منجم، آبادان: پرسش.
• نیچه، فریدریش (۱۳۶۲)، **فراسوی نیک و بد**، ترجمه داریوش آشوری، تهران: خوارزمی.
• نیچه، فریدریش (۱۳۷۷)، **تبارشناسی اخلاق**، ترجمه داریوش آشوری، تهران: آگه.
• نیچه، فردریش ویلهلم (۱۳۷۰)، **چنینی گفت زرتشت: کتابی برای همه کس و هیچ‌کس**، ترجمه داریوش آشوری، تهران، انتشارات آگاه.
• نیچه، فریدریش (۱۳۸۹)، **فلسفه، معرفت، حقیقت**، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: هرمس.
• سانتاگ، سوزان ۱۳۸۴، این جان عاصی، ترجمه محمد رضا فرزاد، **گلستانه**، شماره (۳۹).

• G. W. F. Hegel (1967), *The Phenomenology of Mind*, Harper Torchbook.
• Nietzsche, Friedrich, *the Birth of Tragedy* (Trans. Douglas Smith), Oxford University Press, 2008.

• Nietzsche, Friedrich, *The will to power*, a new translation by Walter Kaufmann, R. J. Hollingdale

• Silk. M. S, Stern. J. P., *Nietzsche on Tragedy* (Cambridge Paperback Library), 1983.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. در پایان این مقاله در ذیل جدول شماره ۱ فهرستی از همانندی‌های تفکر آرتو و نیچه با هم مقایسه شده است.
۲. Hypertext
۳. Out of system
۴. Pathos of distance
۵. Theater of cruelty
۶. Unity of style
۷. duration
۸. Process
۹. Devenir – Become
۱۰. The will to power
۱۱ . life force
۱۲ . sadomasochism
۱۳. نگاه کنید به بخش اول تبارشناسی اخلاق که نیچه تلاش می‌کند تا با ریشه‌یابی بنیان‌های مادی و حقوقی مفهوم اخلاق، از این ایده تقدس‌زدایی کند. براین‌اساس اخلاقیات زاییده‌ی ضعیفان و فرومایگان است برای مهار قویان و والاتباران. کلمه‌ی «خوب» (به آلمانی: Gut) نه یک امر مطلق و قدسی بلکه لقبی است که اولین‌بار والاتباران در وصف شخصیت و کردار خویش به‌کار بردند و عنوان متضاد آن، یعنی بد یا زشت (به آلمانی: Schelecht)، در گذشته به‌معنای عوام و چیزهای عامیانه بوده است. (تبارشناسی اخلاق، جستار یکم: ۴ –۷)
۱۴. باید توجه داشت که تعریف نیچه از نیهیلیسم یک‌سر با تعریف کلاسیک و مدرنی که از این مفهوم وجود داشت متفاوت بود. از منظر نیچه هر آن‌چه بر علیه نیروی زندگی و خواست قدرت عمل کند و به‌اصطلاح در قبال زندگی «نه گو» باشد نیست‌انگارانه است. برای نظر نیچه درباره‌ی نیهیلیسم نگاه کنید به: خواست قدرت، بخش اول: درباره‌ی نیهیلیسم اروپایی.
۱۵. Das Pathos der Wissenshaft – The desire for knowledge
۱۶. The existence of the world is justified only as an aesthetic phenomenon
۱۷. Singularity

www.SID.ir