**خوانش آپولون و دیونیزوس؛ پیوند هنر با فرهنگ و فلسفه**

**(تأملی اسطوره شناختی در خوانش فرهنگی و زیبا شناختی نیچه و هایدگر)**

**فرشاد نوروزی**

 "زایش تراژدی از روح موسیقی"[[1]](#endnote-2) (1872) نخستین اثر نیچه است، که در آن ارتباط میان اسطوره شناسی، هنر و علم مورد مطالعه قرار می گیرد. این کتاب نمایشی از وقایعی است که در پی آمد فلسفه شوپنهاور و "جدایی فزاینده یِ دل مشغولی های زیبایی شناختی، اخلاقی و علمی در نیمه دوم قرن نوزدهم برای عقاید مربوط به هنر و اسطوره شناسی" است. «زایش تراژدی» در سال 1886 به همراه تجدید نظرات نیچه و نگاه نقادانه اش به اثر چهارده سال پیش خود با عنوان "زایش تراژدی: هلنیسم و بدبینی"[[2]](#endnote-3) منتشر شد.(Wicks, 2011) نیچه نام دومی که بر کتاب زایش نهاد، مبتنی بر این اندیشه است که یونانیان به زعم نگاهی منفی به حیات و «بلایای هستی» از طریق تأثیرات دو هنر"آپولونی و دیونیزوسی" قادر به زیستن و حتی کامیاب شدن از زندگی بودند «کمال مطلوب در پیروزی هنر بر وحشت است»(نیچه،1389).

زایش تراژدی پیش از آنکه ستایشی از هنر و فرهنگ یونان باستان به عنوان دوره ای از هنر اصیل و با شکوه باشد رویه ای است برای باز احیاگری فرهنگ دیونیزوسی در مقابل فرهنگ «سقراطی» و این امر را در موسیقی باید جست. در نظر نیچه «موسیقی مظهر دیونیزوسی»[[3]](#endnote-4) است و کنش دراماتیک به قلمرو آپولونی تعلق دارد؛ pathos به معنای هیجان و شور شدید است و موسیقی می تواند بیش از هر امر دیگری شور آفرین باشد (silk & stern, 1981:277-30)؛ تراژدی حاصل این کنش و غلبه دیونیزوسی می باشد.

"ما ناگزیر از یافتن چاره ای برای رنج و معنا باختگی زندگی هستیم. یونانیان چنین چاره ای را در هنر تراژدی نویسان بزرگشان یافتند. تنها امید ما برای یافتن چنین چاره ای –با در نظر گرفتن ناکارآمدیِ مسیحیت در عصرِ مدرن- با زایش هنر تراژدی در موسیقی- درام های ریچارد واگنر است."(یانگ،1390)

**نیچه و دیالکتیک تراژیک یونان**

نیچه در زایش تراژدی به دو فرهنگ اسطوره ای در یونان باستان، دیونیزوس[[4]](#endnote-5) و آپولون[[5]](#endnote-6) می پردازد، نکبتی را که نیچه به نقد آن در فرهنگ آلمان می پردازد، همان تاریکی و نا امیدی یونان کلاسیک است که برترین تقدیر را نزادن و نبودن می داند و پس از آن زود مردن[[6]](#endnote-7)و آنچه گذار از این تاریکی را ممکن می نماید هنر است، دیونیزوس با هنر بر بدبینی فائق آمد.

آپولون بیانگر تجربه ی «عالم رؤیاست» که «وهم زیبایی» را تدرک می بیند؛تجربه ی «وهم زیبا»ی آپولون به فردی که در متن جهانی عذاب آور زندگی می کند، اطمینان و آرامش خاطر می بخشد. در مقابل، تجربه ی دیونیزوسی، تجربه «مستی» و سرخوشی است که اصل تفرد را در هم می شکند(پیرسون،1390) و در آن «هرچیز شخصی در خود-فراموشی کامل محو می شود».(نیچه،1389)

چنان که می گوید: «در جذبه ی تجربه دیونیزوسی نه تنها اتحاد انسان ها باز تأیید می شود، بلکه طبیعتی که بیگانه، دشمن یا مقهور شده است، بار دیگر آشتی خود را با فرزند گمشده اش، انسان جشن می گیرد...اکنون، برده انسانی آزاد است؛ اکنون تمام سد های سختی که ضرورت، هوس، یا "عرف بی شرم" در میان انسان ها ایجاد کرده اند، در هم شکسته می شوند.»(نیچه، 1389) هنر یونانی غلبه بر اندوه و وحشت حاصل از زندگی تاریکی است که در برخورد با طبیعت تجربه می شود، «یونانیان نیز مانند انسان های مدرن خود را مغلوب پوچی و بی معنایی وجود می دیدند» اما به واسطه هنر تراژیک توانستند بر آن غلبه کنند.

فلاسفه پساسقراطی هر یک گرایشی به علم و عقلانیت پیدا کردند و «روح و جسم توانایی فاتحان ماراتن روز به روز قربانی روشنفکری تردید آمیزی می گردید و مایه ی فساد تدریجی قوای جسمی و معنوی می شد.»(نیچه،1389) گذار از اشعار هومر و آشیل، و گسست هنر و موسیقی دیونیزوسی از جامعه یونانی به خطابه های آپولونی ختم شد؛ آریستوفان «سقراط و اوریپید را به دیده ی دشمنی نگریست و و آن دو را نشانه ی یک فرهنگ فاسد می دانست.»(همان) هر چند که سقراط هم در دوران زندان تغییر عقیده داد اما دیگر اخلاق و درام دیونیزوسی پایان یافته بود.

سقراط از نظر نیچه «نقطه ی عطف و گردابِ تاریخ جهان»[[7]](#endnote-8) می باشد؛ سقراط معتقد است که نه تنها شناخت واقعیت «آن گونه که هست» امکان پذیر است، بلکه امکان اصلاح و بهبود آن نیز وجود دارد. سقراط می تواند نمونه ی یک « نظریه پرداز خوش بین» باشد اما او تنها می تواند نظریه پرداز باشد! میان «جهان بینی نظری و جهان بینی تراژیک، ستیزی جاودان» وجود دارد؛[[8]](#endnote-9) جهان بینی نظری فریبی است برای اینکه نیک بختی را سرنوشت محتوم بشر بدانیم در حالی که امر تراژیک دقیقاً چیز دیگری است که در آن نه تنها نیک بختی فرجامین وجود ندارد که معتقد است «ضرورت بردگی» امر پذیرفتنی است.

نیچه برداشت تراژیک از دنیا را در تقابل با دو برداشت دیگر قرار می دهد: برداشت *دیالکتیکی* و برداشت *مسیحی*. تراژدی برای اولین بار با دیالکتیک سقراطی می میرد که این مرگ «اوریپیدی» آن است، بار دوم تراژدی با مسیحیت می میرد، و برای سومین بار تحت ترکیب ضربات دیالکتیک مدرن می میرد.(دلوز، 1387) دیالکتیک در تراژدی پیوندی پارادوکسیکال را می آفریند، باید توجه داشت که زایش تراژدی در پرتو اندیشه شوپنهاور و هگل[[9]](#endnote-10) قرار دارد.[[10]](#endnote-11)

بازتاب تضاد در دیونیزوس و آپولون است؛ آپولون اسطوره یونانی تفرد است، او نمودِ نمود را می سازد، نمودِ زیبا را، تصویر تجسمی یا رؤیا را و از همین رو رها از رنج کشیدن است؛ «آپولون بر رنج امر مفرد غلبه می کند، آن هم با شکوه مند ساختنِ مشعشعِ ابدیت پدیده»[[11]](#endnote-12)در مقابل دیونیزوس امرمنفرد را از میان می برد و به باز تولید تناقض به مثابه دردهای تفرد می پردازد.[[12]](#endnote-13)امر تراژیک پردازش و حل تناقض را تحت سیطره دیونیزوس مقدر می سازد؛ از این جهت که دیونیزوس «ذات امر تراژیک» است. از سوی دیگر آپولون امر تراژیک را در "دراما" یا "تئاتر" به فعلیت می رساند. «ما باید تراژدی یونانی را به مثابه همسرایی دیونیزوسی ای درک کنیم که همواره خود را در جهان آپولونی تصاویر، از نو رها می کند ... این اساسِ اولیه ی تراژدی، با شماری پیوسته از رها کردن »[[13]](#endnote-14)محسوب می شود.

امر تراژیک همچون تناقضی است که در ساختار دراماتیک فروپاشی دیونیزوسی معرفی می شود. حل و فصل این تناقض وجه مشخصه ی فرهنگ یونانی است؛ «مهمترین وجه مشخصه ی این فرهنگ ]فرهنگ تراژیک[ آن است که فرزانگی جای علم در مقام والاترین هدف را می گیرد؛ فرزانگی ای که حواسش را سرگرمی های اغواگرانه ی علم آشفته نمی کند، فرزانگی ای که چشم های سرد و بی اعتنایش را به سوی منظره ای جامع از جهان می چرخاند و در جست و جوی آن است که با احساسات شفقت آمیز عشق، رنج کشیدن جاودان را چنان که گویی از آن خویش است، به چنگ آورد.»[[14]](#endnote-15)

پس از *زایش تراژدی*، تضاد حقیقی، تضاد کاملاً دیالکتیکی میان دیونیزوس و آپولون نیست بلکه تضادی عمیق تر میان دیونیزوس و «سقراط» است.(دلوز؛1387) آپولون نیست که در تضاد با امر تراژیک است یا از طریق اوامر تراژیک می میرد، بلکه این فرد سقراط است و «سقراط همان اندک آپولونی ای است که دیونیزوسی است.»[[15]](#endnote-16) سقراط زندگی را در برابر ایده[[16]](#endnote-17) قرار می دهد آنهم در چارچوب قضاوت، و از این رو نیچه وی را زمینه انحطاط می داند. آموزه های سقراط پیوند عقلانی میان انسان وجهان برقرار می سازد، و این به معنای پایان اسطوره است.

**شلینگ-نیچه؛ رویکردی فرهنگی به اسطوره و موسیقی**

همبستگی دیونیزوس با موسیقی پیش از نیچه در اندیشه شلینگ تبلور یافته است؛ شلینگ در «اعصار جهان»[[17]](#endnote-18) (1811) به تبیینِ تفهیم آگاهی از طبیعت ناآگاه می پردازد. از دیدگاه شلینگ انسان دارای دو قوه ی متعلق به آگاهی خویش است؛ *خرد نظری* و *خرد عملی*.

ما تصوری در آگاهی خویش داریم که یا تصویری از شئ مورد شناخت ما است یا شئ، تصویری از تصوری است که ما در آگاهی خویش داریم. ما هنگام عمل، شئ را مطابق تصوری که داریم، می سازیم. هنگام عمل شناخت، تعین تصور بدون اراده ی فاعل شناخت انجام می گیرد، زیرا او به طور منفعل تعینات را از شئ مورد شناخت دریافت می کند. اما هنگام عمل فاعل شئ را مطابق اراده و خواست خود می سازد. (ذاکر زاده، 1388)

از نظر شلینگ «روح» فعالیت خلاقی است که سازنده هر دو قوه ی نظری و عملی را تشکیل می دهد و نتیجتاً باید گفت که فعالیت خلاق سازنده ی تصور و شئ نیز می باشد. فاعل شناخت توسط تصورات به اشیاء آگاه می شود و فاعل عمل مطابق این تصورات اشیاء را می سازد اما یک هنرمند از این تصورات آثار هنری خلق می کند که در عالم خارج وجود ندارد.

خرد نظری و عملی قادر به مشاهده ی روحی که اساس آن دو است یعنی روحی که هم در آگاهی ما تصورات و هم در طبیعت موجودات را می سازد نیستند، فقط آگاهی خلاق هنری باقی می ماند که می تواند روح واحد و خلاق را که فقط دارای اراده نیست مشاهده کند.(همان) تمایز میان روح و هنرمند آفرینش ارادی هنرمند است. پیدایش اندیشه ی خردمندانه سطحی بالاتر از ایدئالیسم استعلایی و فلسفه هویّت قرار دارد شلینگ موسیقی را وسیله ای برای درک این موضوع معرفی می کند. موسیقی بیان تعارض میان آگاهی و زمینه اش را بیان می کند.

ارابه ی دیونیزوس را که با نیروی حیوانات وحشی به حرکت در می آید، موسیقی همراهی می کند: «زیرا، از آن جا که صوت و طنین صوت ظاهراً فقط در... آن نبرد میان معنویت و جسمانیت پدید می آیند، تنها موسیقی می تواند تصویری از آن طبیعتِ آغازین و حرکتش باشد، چون کلّ ذات آن نیز به چرخش دایره وار وابسته است..» (بووی،1388:ص469) موسیقی نمایش کثرت در وحدت است، به عقیده شلینگ، رابطه ی نُت های موجود در قطعه ای موسیقی، مانند «حرکت اولیه» جاذبه و دافعه است که از ویژگی های خلاقیّت پیش آگاهانه ی آشفته ی طبیعت به شمار می رود. (همان) مسئله ی محوری شلینگ این است که «چگونه خرد و آزادی می توانند از درون آشوب سربرآورند»؛ نیچه در زایش تراژدی خرد را صرفاً ابزاری برای غلبه بر آشوب اولیه می خواند.

دیونیزوس پیش از هر چیز در مستی، خودباختگی و موسیقی نمایان می گردد و قلمرو رهایی بخشی نمود ظاهری، که هم رؤیا هم اساطیر و علم و هنر تجسمی و ادبی را در بر می گیرد آپولون است و در عین حال «هنر بزرگ» که در اصل به صورت تراژدی یونانی است، هم به دیونیزوس و هم به آپولون نیاز دارد.(بووی،1388:ص472)

 شلینگ می گوید: «نه در لحظه های گوناگون بلکه در یک لحظه، همزمان مست و هشیار بودن همانا راز شاعرانگی راستین است. شور و حال آپولونی را از شور و حال صرفاً دیونیزوسی از این راه می توان باز شناخت.»(همان) نیچه آپولون و دیونیزوس را جلوه ی حسی فرهنگی یونان و متافیزیکِ هنرِ شوپنهاور را به داستانی درباره ی اساطیر یونان و رابطه اش و با فرهنگ جدید تبدیل می کند(همان)؛ در حقیقت دوگانگی اندیشه نیچه در زایش تراژدی میان نیچه «واگنری» و نیچه فیلسوف در مقام تأثر از «اراده» شونهاور است، ضمن این نیچه مبدل به مفسّری برای آراء شلینگ نیز می باشد.

نیچه هنر بزرگ را بر آمده از «حال موسیقایی» می داند و این حال در عنوان کتاب وی «روح موسیقی»[[18]](#endnote-19) خوانده می شود؛ و مقصود وی از «حال موسیقایی» همان آگاهی دیونیزوسی است. هنر بزرگ، مانند تراژدی های یونانی یا نمایش نامه های شکسپیر تلاشی است برای به بیان آوردن شهود دیونیزوسی «در تصاویر رؤیایی نمادین»[[19]](#endnote-20). نیچه به مانند شوپنهاور هنرمند را انسانی می داند که در اصل پیام آور پیام های متافیزیکی و از نظر مفهومی بیان ناشدنی است.(یانگ،1390)

نیچه معتقد است که «موسیقی در والاترین مرتبه ی خویش باید در جست و جوی به دست آوردن بالاترین عینیت بخشی خود در تصاویر باشد.»[[20]](#endnote-21) اما بیان نیچه تا حدی متعارض با نظریه ی زایش تراژدی است چرا که نیچه در وهله ی نخست متأثراز واگنر است و موسیقی را نیازمند بیان کلمات می داند به جهت «فرا روی از احساس» و از سوی دیگر می گوید «موسیقی در اقتدار مطلقه ی خویش به تصویر و مفهوم نیاز ندارد بلکه صرفاً آنها را به عنوان همراه تحمّل می کند»[[21]](#endnote-22). زایش تراژدی دارای رویه ای مشخص در قبال موسیقی نیست بلکه صرفاً همانطورکه گفته شد، «صحنه ای متعارض از کشاکش اپرا واگنر و تفسیر متافیزیکی شوپنهاور از موسیقی» است.

نیچه «زندگی» را شایسته زیستن نمی داند و صرفاً هنر را ابزاری می شمارد برای امید به بودن و زندگی؛ در نظریه «هلنیسم و بدبینی» دغدغه نیچه دقیقاً همین تاریکی و ظلمت زندگی است، که یونانیان در برابر صرف هنرشان قادر به زندگی بودند. جمله ی مشهور نیچه در این زمینه «هستی و جهان تنها به صورت پدیداری زیبایی شناسانه تا ابد توجیه پذیر است» نیز بیانگر این غلبه بر «دهشت و هراس» موجود در زندگی است.

 «خودکشی» تنها راه پایان دادن در برابر بدبینی است که نیچه از آن سخن می گوید؛ «ویرانگری وحشت زای به اصطلاح تاریخ جهان» و «سنگدلی طبیعت» و البته «پوچی» زمینه ی شوپنهاوری اندیشه نیچه است که این دیدگاه بر ضد دیدگاه تکاملی تاریخ هگل است؛ اینکه اساساً تاریخی وجود ندارد و صرفاً هر آنچه هست تکرار بی پایان الگوهای بی معنی است. دنیا فاقد حکمت الهی است و تنها حرکتی مدوّر را برای آن می توان متصوّر بود.

اما فائق آمدن بر چنین نگره ای در جنبه ی آپولونی به بدبینی در میان یونانیانِ هومری، در فرهنگ هلنی با اعتقاد به خدایانی «استحاله» یافته تجلی می یابد؛ اهمیت «فریفتگی» سبب حیات روشن یونانیانِ هومری می شده است. در هنر آپولونی «همه چیز چه خیر و چه شر تقدیس می شود»[[22]](#endnote-23) هنر آپولونی بر وجود امر دهشتناک صحّه می گذارد اما در استحاله ی به لذّات است که آن را زیبا نمایان می کند و تلویحاً آنچه ارائه می کند «دروغ» است. در تبیین نیچه، «یونانیان مسلماً می دانستند که آپولونیسم تمام حقیقت جهان را بیان نمی کند : آنها به خود دروغ می گفتند.»(همان:ص68)

اما این ایده آل نیچه نیست، از این جهت به دیونیزوس ]راه حل تراژدی یونانی[ و جهان بینی ژرف تری می پردازد؛ تراژدی «مفهوم تفرد را به عنوان علت خاستگاهی شر» فرا روی ما می آورد، اما علاوه بر آن «امید شادمانه به شکسته شدن طلسم تفرد با پیش بینی اعاده ی مجدد یگانگی» را نیز پیشکش ما می کند.[[23]](#endnote-24) در چاره جویی آپولونی نمی توان والاترین مرتبه در تبیین نظریه زایش تراژدی یافت. در نتیجه نیچه باید بر هنر دیونیزسی در مقام اعطا کننده برترین چاره رنج صحّه گذارد.

نیچه نتایج حاصل از ذات محدود نیروی فهم را که مشغولیت ذهنی ایدئالیست های آلمانی و رمانتیک های آغازین بود پی می گیرد و عقیده به فعالیت شناختاری و غیر شناختاری به منزله ی فعالیتی «هنری» را به صورت هایی متنوع در سرتاسر زندگی فلسفی خود حفظ می کند. (بووی،1388)

**اسطوره ی یونان؛ هولدرلین-هایدگر**

هولدرلین[[24]](#endnote-25) شاعر آلمانی دوره ی میانه ی کلاسیک و رمانتیک، زمینه توجه خود را به دوران کلاسیک یونان و آثار کانت قرار داد. وی اسطوره های پیشینیان را نابترین بیان تجربه ی طبیعت می داند. پیشینیان به این اساطیر در بافت اسرارآمیز طبیعت روح می بخشیدند وآن را می پرستیدند؛ احساس هولدرلین برای طبیعت احساسی اسطوره ای است و آن را ذی روح می داند.

طبیعت برای هولدرلین دارای سرشتی مستقل است و خدایان طبیعت قابل پرستش هستند، انسان نباید احمقانه خدایان را از طبیعت برباید و آن را از آنها تهی سازد زیرا در این صورت خود را تهی می کند. هولدرلین در شعر خود در این باره می گوید: «به پیکرهای زیبا هجوم مبر که تو به قدرت طبیعت نیاز داری.»(ذاکر زاده،1388)

هولدرلین شعر را امر والای زیبایی می داند؛ او در پایان همانی می شود که در آغاز بود، آموزگار بشر. بدین طریق فرض ضروری دینی اجابت می شود یعنی نیاز انسان به دینی محسوس که حتیبع اعتقاد وی فیلسوف نیز بدان نیازمند است. لازم نیست که فیلسوف از روی دقت عینی از خرد خویش صرف نظر کند، اما تک خدایی خرد باید با قلب چند خدایی قوه یِ خیال و هنر انطباق داشته باشد. چنین عقیده ای منجر به اسطوره شناسی نوینی می شود، یعنی اسطوره شناسی خردمندانه ای که در خدمت ایده قرار دارد. بدین طریق باید ایده های «جاویدانِ خرد» که در نظریات فیلسوف بصورت انتزاعی وجود دارد در اختیار مردم قرار گیرد؛(همان) وی معتقد است امور مبهم و روشن باید در هم آمیزند و فلسفه به اسطوره بپیوندد که بدین طریق نظریات فلسفی به صورت محسوس در آیند، این طرح وی سر لوحه ی کار شلینگ و هگل قرار گرفت.

«شاعر وجود[[25]](#endnote-26) را بنیاد می نهد. این بنیاد نهادن وجود برای هستیِ غرب در هومر به نهایت خویش رسید، هولدرلین ]به این جهت[ هومر را "شاعر شاعران" می خواند.» هومر بنیاد عالم غرب را گذارد و پس از او دیگر شاعران تنها به تجدید بنیاد آن پرداختند. هولدرلین یونان را منشأ فرهنگ آلمان می داند، در آن دوران انسانها و طبیعت با یکدیگر وحدت داشتند. همچنین وی هومر را می ستاید، زیرا او با ستودن اسطوره ها سبب وحدت اقوام یونانی با یکدیگر و طبیعت شد؛ وی به پیروی از هومر به سرودن اسطوره می پردازد که بتواند وحدتی را تکرار نماید و عیسی مسیح را که برای وحدتی از خداوند و انسان و طبیعت است، در ردیف خدایان باستان قرار می دهد. هولدرلین مسیح را برادر هرکولس و دیونیزوس می خواند و دیونیزوس را به صورت باکوس نمایان می سازد که در هندوستان کنار رودخانه ی هندوس به دنیا آمده است. به این ترتیب وحدتی را میان شرق که منشأ بشریت است و غرب که نماد آن هرکولس است، به وجود می آورد.(همان)

در نظر هایدگر هولدرلین شاعر بسیار پر اهمیت است. هایدگر درباره ی وی می گوید:«اندیشه ی من در ربط و پیوند معینی با شعر هولدرلین قرار دارد.»(wolin,1993) اندیشه هایدگر در بین سالهای 1930 تا 1940 معطوف با آراء هولدرلین بود؛ خوانش هایدگر از وی را می توان در مرتبه نخست صرف مطالعه ی یک «متفکر» دانست تا یک« شاعر»، به عبارتی در پس «صورت» شعرگون هایدگر پی معنا و «محتوا» است.

در خوانش دوم امری که سبب دغدغه مندی هولدرلین است، «پریشانی» و«فلاکت» معنوی انسان معاصر است؛ هایدگر می گوید شاعر ، «عسرت را بنیاد می نهد». هایدگر به نقل از هولدرلین می گوید که مدرنیته زمانه «هجرت خدایان» و زمانه ی «سقوط معنوی است»؛ وی معتقد است که خدایان بنیادِ لاینفک اصالت جماعت اند، صرفاً با سکونت در «سایه سار خدایان» است-یعنی حضور کاریزماتیک «مقدرات الوهی»است- که بشر می تواند «تاریخی شود» یعنی به یک قوم تبدیل شود. و از آنجا که افراد صرفاً در جماعت همگرایی پیدا می کنند و در التزام به «تقدیر» جمعی خود معنا می یابند، مدرنیته عصر بیگانگی و «بی معنایی» و به زبان نیچه «نیست انگاری» است.(یانگ،1387) غم عمیق اشعار هولدرلین بیانگر «سوگ مقدس» جدایی از خدایان است.

تمایز هایدگر و نیچه در این موضوع این است که نیچه از مرگ خدایان سخن می گوید در حالیکه هایدگر همواره به «هجرت» و بازگشت خدایان قوم اشاره می کند. همچنین هایدگر معتقد است که هولدرلین پیش از نیچه رابطه ی میان دو اصل اسطوره ای یعنی آپولون و دیونیزوس را دریافته است و لذا ترجیح می دهد که این تمایز را بین «وضوح حضور» و «آتش آسمانی» یا «انفعال قدسی»بداند.

هایدگر معتقد است با دریافتن و شناخت پیدا کردن نسبت به خدایان اُلمپی در خواهیم یافت که آنها نه تنها «درگذشته» نیستند بلکه موجودات عینی «در کار» هستند؛ کهن الگوهایی ازلی اند که قادر به بازگشت و قدر بینی دوباره اند. خدایان کهن باید به گونه های جدیدی که در بستر معاصر با معنا هستند تصویر شوند، کهن الگوهای الوهی باید بدین شیوه ها عینیت یابند.(همان)

هایدگر می گوید: «دیگر هیچ خدایی به نحو مشهود و بی ابهام، انسان و اشیاء را به گرد خویش جمع نمی کند تا با چنین جمع کردنی تاریخ عالم و مقام انسان را در آن مشخص نماید.»(هیدگر،1386) یعنی این واقعیت که سه تن یگانه ی هولدرلین]هرکولس، دیونیسوس و مسیح[ عالم را ترک کرده اند و این واقعیت که گریز «خدا و خدایان» مستلزم فقدان یک شیوه ی بنیادین زندگی است که «از منظر تاریخی» متعین شده باشد . از این رو مستلزم فقدان «جماعت» و «معنا» در زندگی است.

یونانیان تلاش کردند که از همسایگانشان «وضوح حضور» و توانایی صورت بندی «موضع خود را در میانه ی موجودات به مثابه ی یک کل» بیاموزند.(همان) آنها از این طریق توانستند عالم شناخت را دارای «پرتو تابان وضوح محض» کنند.(یانگ،1387) از منظرگاه هایدگر وظیفه ی شاعر در دوره ی مدرنیته بنا نهادن «امر مقدس» است به معنای وسیع «تقدس»، وظیفه ی شاعر آشکار ساختن «جو مقدس» است.

شعری که خود را بر مبنای سر مشق مدرن معتبر می سازد، شعری است که امر دیونیزوسی را حفظ می کند و انتقال می دهد. هایدگر معتقد است در تجربه ی هولدرلین دیونیزوس «خدای شراب» بقایای تقدس را با خود «به دل ظلماتِ بی خدایِ شبِ عالم» می آورد.

«چراکه خدای شراب در مو و میوه اش، در مقام محوطه ی ]زمین محصور[ جشن پیوند بین انسان و زمین را به هم می کشاند. صرفاً در این محوطه امکان دارد که بقایای خدایان گریخته برای انسان بی خدا بر جای ماند.»(همان)

 **منابع و مؤاخذ:**

نیچه، فردریک(1389). *زایش تراژدی از روح موسیقی*، ترجمه رؤیا منجم. انتشارات پرسش: تهران

یانگ، جولیان(1390). *فلسفه ی هنر نیچه*، ترجمه رضا باطنی/سید رضا حسینی. نشر ورجاوند: تهران

یانگ، جولیان(1387). *فلسفه ی هنر هایدگر*، ترجمه امیر مازیار.گام نو: تهران

پیرسون،کیت انسل(1390*). هیچ انگار تمام عیار (مقدمه ای بر اندیشه ی سیاسی نیچه)*، ترجمه محسن حکیمی. انتشارات خجسته: تهران

دلوز، ژیل(1387). *نیچه و فلسفه*، ترجمه شهریار وقفی پور. زیبا شناخت: شماره 18

بووی، آندرو(1388). *زیبایی شناسی و ذهنیت*، ترجمه فریبرز مجیدی. فرهنگستان هنر: تهران

دورانت، ویل(1385). *تاریخ فلسفه*، ترجمه عباس زریاب. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی: تهران

اسمیت، ژوئل(1387). *فرهنگ اساطیر یونان و رم*، ترجمه شهلا برادران خسروشاهی. روزبهان/فرهنگ معاصر: تهران

ذاکرزاده، ابوالقاسم(1388). *ایده آلیسم آلمانی(از ولف تا پیروان جدید کانت)*. پرسش: آبادان

هیدگر، مارتین(1386). *تفکر و شاعری*، ترجمه منوچهر اسدی. پرسش: آبادان

Wicks, Robert .*Friedrich Nietzsche*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2011.

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

R. Wolin. The Heidegger Controversy: A Critical Reader , Cambridge, Mass: MIT Press, 1993.

**پی نوشت**

1. The Birth of Tragedy out of The Spirit of Music [↑](#endnote-ref-2)
2. The Birth of Tragedy: Hellenism and Pessimism [↑](#endnote-ref-3)
3. در زایش تراژدی نیچه «اراده» شوپنهاور به صورت دیونیزوس معرفی می کند. [↑](#endnote-ref-4)
4. DIONYSOS (ς) [↑](#endnote-ref-5)
5. APOLLON () [↑](#endnote-ref-6)
6. اشاره به پاسخ سلینوس به میداس درباره این که بهترین تقدیر چیست؛ "ای نژاد کوته روز رقت انگیز، ای زادگان حوادث و غم و اندوه، چرا مرا ناگزیر می سازید که سخنی که نباید گفت بگویم؟ بهترین تقدیر آن است که در دسترس شما نیست، یعنی نزادن و نبودن. پس از آن بهترین تقدیر زود مردن است." (دورانت،1385:ص358) [↑](#endnote-ref-7)
7. زایش تراژدی؛ کتاب پانزدهم [↑](#endnote-ref-8)
8. همان؛ کتاب هفدهم [↑](#endnote-ref-9)
9. نیچه درباره ی زایش تراژدی می گوید: «به طرز آزار دهنده ای بوی هگلی می دهد.» (نیچه، زایش تراژدی: ص270. ت کافمن) [↑](#endnote-ref-10)
10. البته شوپنهاور چندان توجهی به دیالکتیک نداشت. [↑](#endnote-ref-11)
11. زایش تراژدی؛ کتاب شانزدهم : ص104 [↑](#endnote-ref-12)
12. در حقیقت آپولون با واسطه از طریق تأمل در تصویر تجسمی و دیونیزوس بی واسطه و از طریق بازتولید-از طریق نمود موسیقیایی اراده به حل و فصل این تناقض می پردازند. [↑](#endnote-ref-13)
13. زایش تراژدی؛ کتاب هشتم [↑](#endnote-ref-14)
14. همان؛ کتاب هجدهم: ص112 [↑](#endnote-ref-15)
15. همان؛ کتاب دوازدهم [↑](#endnote-ref-16)
16. Idea [↑](#endnote-ref-17)
17. Die Weltalter [↑](#endnote-ref-18)
18. زایش تراژدی از روح موسیقی [↑](#endnote-ref-19)
19. زایش تراژدی؛ کتاب پنجم [↑](#endnote-ref-20)
20. همان؛ کتاب هفدهم [↑](#endnote-ref-21)
21. همان؛ کتاب شانزدهم [↑](#endnote-ref-22)
22. همان؛کتاب سوم [↑](#endnote-ref-23)
23. همان؛کتاب دهم [↑](#endnote-ref-24)
24. Friedrich Holderlin [↑](#endnote-ref-25)
25. Being [↑](#endnote-ref-26)