

رہیافت‌های معرفت‌شناختی تئاتر در توجیه زیبایی‌شناختی از

مفہوم فرهنگ (یک مطالعه‌ی تطبیقی میان اندیشه‌های فریدریش نیچہ و آنتونین آرتو)

سعید نیکورزم^۱

دانش آموختہ کارشناسی ارشد رشته کارگردانی دانشگاه آزاد واحد تہران مرکز

محمد رضا خاکی

دانشیار گروه کارگردانی دانشگاه تربیت مدرس

(ص ۹۱ تا ص ۱۰۷)

تاریخ دریافت مقاله ۹۴/۳/۲۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۶/۳۱

چکیده

آنچه ما در این مقاله «فرہنگ تراژیک» می‌نامیم حاصل رہیافت‌هایی است کہ نیچہ و آرتو، الگوی زیبایی‌شناختی آن را بہ ترتیب در تراژدی‌های یونان باستان و تئاتر شقاوت یافتند. می‌توان گفت کہ تئاتر نزد نیچہ و آرتو همچون الگویی در جہت توجیہ زیبایی‌شناختی از ہستی عمل می‌کند. ہدف نہایی این مقالہ تبیین فرہنگی است کہ بر بنیان چنین دیدگاهی، یعنی توجیہ زیبایی‌شناختی از زندگی استوار شدہ و در برابر فرہنگی قرار می‌گیرد کہ تلاش می‌کند زندگی را بہ قسمی از عناصر ایدئولوژیک و سوژکتیو تقلیل دہد. بنابراین ما در پایان، در ضمن یک مطالعہ تطبیقی، بہ نقد این مسئلہ خواهیم پرداخت کہ وحدتی کہ در فرہنگ مدرن وجود دارد، وحدتی کاذب است کہ بہ واسطہ‌ی امری بیرونی بر زندگی تحمیل شدہ و مفہوم حقیقی فرہنگ مبتن وحدتی درونی، همچون وحدت سبک اثر هنری است کہ با توجیہ زیبایی‌شناختی از ہستی در پیوند می‌باشد. این پژوهش با استناد بہ منابع کتابخانہ‌ای و بہ خصوص با تمرکز بہ روی دو کتاب *زایش تراژدی و تئاتر و ہمزادش* تلاش می‌کند تا کیفیت این فرہنگ را در قالب شکلی از «کنشگری»، «کثرت‌گرایی» و «آری‌گویی» بہ زندگی و «امر نو» تبیین نماید.

واژہ‌های کلیدی: تئاتر شقاوت، فرہنگ تراژیک، زیبایی‌شناسی رنج، نیچہ، آرتو

saeednikourazm@gmail.com

^۱. رایانامہ نویسنده مسوول:

۱. مقدمه

دو سرچشمه‌ی فرهنگ

پیش از هر چیز لازم می‌دانیم تا بدین پرسش پاسخ دهیم که چه ضرورتی در عرصه‌ی شناخت، ما را ملزم نموده است تا تصور کنیم یک مطالعه‌ی تطبیقی میان اندیشه‌های نیچه و آرتو مفید خواهد بود؟ هدف نهایی این مقاله را می‌توان تلاش برای بازخوانی مفهوم «فرهنگ» نامید. اما آنچه که ما را به سوی 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. در این بین همانندی‌های تأمل‌برانگیزی میان آرای این دو شاعر تراژیک تشخیص داده شد که فراتر از شباهت‌های ظاهری صرف میان دو متفکر-هنرمند عاصی بود که به صورت جدی در زمینه‌ی نقد مدرنیته قلم می‌زدند.^۱

یادداشت‌های زیادی از نیچه و آرتو وجود دارد که پیرامون نقد فرهنگ و تمدن مدرن به طبع در آمده‌اند. ما امروز می‌دانیم که کتاب *زایش تراژدی و تئاتر و همزادش* علاوه بر اینکه به عنوان یک اثر در باب زیبایی‌شناسی و تئاتر قابل تأمل می‌باشند، به واسطه‌ی تهوری که در نقد مدرنیسم و فرهنگ مدرن به خرج داده‌اند نیز قابل اعتنا 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 به طور عام، و چشم‌انداز تئاتر و درام به طور خاص.

نیچه و آرتو پیش از هر چیز تلاش کردند تا توجه خود را به توجیه زیبایی‌شناختی از هستی معطوف نموده و در این مسیر به نقد تمام آن نظام‌های علمی و فلسفی بپردازند که همواره مترصد بوده‌اند تا زندگی را با چیزی غیر از خودش (یعنی به مثابه‌ی پدیداری غیر زیبایی‌شناختی) توجیه نمایند. بر این اساس از یک سو به نقد فرهنگی پرداختند که به مثابه‌ی عنصری ایدئولوژیک و خارجی بر زندگی تحمیل شده و از سوی دیگر تلاش کردند تا تلویحاً مبلّغ فرهنگی باشند که به نوعی برآمده از خود نیروهای حیات بوده و در این بین اثر هنری را الگوی وحدت فرهنگی خود قرار می‌دهد. از این رو برای درک این نوع فرهنگ لازم است تا بنیان فکری و معرفت‌شناختی که این فرهنگ از آن تغذیه می‌کند شناسایی و تحصیل گردد. بنابراین ما در ابتدا تلاش می‌کنیم با یک

^۱ در پایان این مقاله در ذیل جدول شماره ۱ فهرستی از همانندی‌های تفکر آرتو و نیچه با هم مقایسه شده است.

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 مسئله‌ی فرهنگ بوده است. آن‌ها دریافتند که آنچه به عنوان مدرنیسم به مثابه‌ی «فرهنگ» معرفی می‌شود، امری جعلی و مسموم است که می‌تواند به خودی خود حاصل انحطاط و از هم پاشیدگی گرایز زندگی، و در نتیجه گونه‌ای غلبه‌ی نیهیلیسم باشد. از این‌رو آنها بخشی از مساعی خود را در جهت نقد اخلاق، فرهنگ و سنت متافیزیکی فلسفه‌ی غرب به کار گرفتند تا وحدت کاذب نهفته در فرهنگ مدرن را واسازی کنند. اما از سوی دیگر این پرسش را نیز مطرح ساختند که آنچه فرهنگ می‌نامیم حقیقتاً 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 جستجو کنند: وحدت زیبایی‌شناختی. یعنی وحدتی که به واسطه‌ی هم‌افزایی و تأثیر متقابل عناصر درونی خود جهان اثر هنری بدست می‌آید، نه به واسطه‌ی ایده‌ای فرامتنی^۱ و خارج از دستگاه.^۲ متعاقباً چنین فرهنگی می‌تواند فرهنگی کنشگر، خلاق و کثرت‌گرا باشد که به شور فاصله^۳ «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.^۴ اکنون می‌بایست با رجوع به دو کتاب *زایش تراژدی و تئاتر و همزادش بدین*

^۱. Hypertext

^۲. Out of system

^۳. Pathos of distance

^۴. Theater of cruelty؛ آنتوان ماری جوزف ملقب به آنتونین آرتو، شاعر، فیلسوف، نقاش، نمایشنامه‌نویس، کارگردان و هنرپیشه‌ی فرانسوی در چهارم سپتامبر ۱۸۹۶ در مارسی به دنیا آمده است. آرتو سال‌های زیادی از عمر خود را در آسایشگاه بیماران روانی گذراند. در سال ۱۹۱۵ آموزش فلسفه را تمام کرد. نخستین مجموعه شعر وی با نام *آسمان غرمبه* در ۱۹۲۳ منتشر می‌شود *ناف برزخی‌ها* (۱۹۲۵) و *مقیاس عصب* (۱۹۲۶) از غنی‌ترین و درخشان‌ترین اشعار آرتو هستند. همزمان با ظهور جنبش سورئالیسم آرتو به این جنبش پیوست اما خیلی زود از این جنبش گسست. گونه‌ای شعرهای منشور که مجموعه‌ی آن‌ها کتاب *هنر و مرگ* (۱۹۲۹) را تشکیل می‌دهد و فیلم‌نامه‌ها و چند مقاله‌ی نظری او درباره‌ی سینما احتمالاً به همین دوره‌ی سرسپردگی به جنبش سوررالیسم مربوط می‌شوند. از این فیلم‌نامه‌ها تنها یکی، به نام *پوسته و پدر روحانی* به سال ۱۹۲۷ و توسط ژرمن دولاک

پرسش پاسخ دهیم که از چه رو تعبیری که آرتو و نیچه از مفهوم فرهنگ ارائه 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 به خودی خود به عنوان نتیجه‌ی تعمیم‌یافته‌ی توجیه زیبایی‌شناختی از هستی در ذیل زیست‌جهان ما معرفی شود؟ توجیهی که با نظر بر اثر هنری و با تکیه بر گونه‌ای «وحدت سبک»^۱، 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 به مثابه‌ی توجیه زیبایی‌شناختی از رنج ظهور می‌کند.

کارگردانی شد. از درخشان‌ترین نقش‌آفرینی‌های او در تئاتر آتلیه- همان گروه شارل دولن- می‌توان به نقش بازیل شاه در نمایش زنده‌گی یک روایست اثر کالدرن و نقش شارلمانی در درام الکساندر آرنو یعنی اوون بوردویی اشاره کرد. در همان زمان برای مدتی به بازی‌گری در سینما روی می‌آورد. در میان نقش‌هایی که در سینما ایفا می‌کند می‌توان از نقش مارا در فیلم ناپلئون ساخته‌ی ابل گانس (۱۹۲۶)، کشیش ماسیو در مصائب ژاندارک اثر کارل تئودور درایر (۱۹۲۸) و پادشاه گدایان در اپرای سه‌پولی کار پابست (۱۹۳۰) یاد کرد. مهم‌ترین اتفاق‌های زنده‌گی تئاتری آرتو پی‌ریزی تئاتر آلفرد ژاری به هم‌راه روزه ویتراک و روبر آرون به سال ۱۹۲۷ و خلق خاندان چن‌چی به سال ۱۹۳۵ در تئاتر فولی‌واگرام هستند. آرتو را پایه‌گذار تئاتر پسامدرن می‌نامند و نظریه‌ی او در تئاتر تحت عنوان «تئاتر شقاوت» غالباً با برداشت‌هایی پیوسته نادرست تا کنون تئاتر اروپا و آمریکا را تحت تاثیر خود قرار داده است. مهم‌ترین کتاب وی «تئاتر و همزاداش» می‌باشد که شامل مقالات نامتجانسی درباره‌ی فلسفه، فرهنگ و تئاتر است. آرتو تلاش می‌کرد تا با تاکید بر مفهوم «نیروی حیات» به تعریفی نو از مابعدالطبیعه دست یابد. مفهومی که از منظر آرتو تعین‌ناپذیر می‌نمود. از اینرو آرتو تلاش کرد تا به واسطه‌ی تئاتر این نیروی پرهیت هستی را آزاد سازد. بنابراین تئاتر شقاوت را پایه‌گذاری کرد. آرتو تلاش می‌کرد تا به ارتباطی میان تئاتر، فلسفه و فرهنگ دست یابد اما همچون نیچه در این مسیر چندان موفق نبود و نوشته‌هایی از هم گسیخته درباره‌ی این مباحث از وی به جای ماند. آرتو فرهنگ مدرن و سبک زندگی انسان مدرن را در مغایرت با حقیقت زندگی یافته بود. از اینرو بر علیه این فرهنگ عصیان نمود اما هرگز از سوی جامعه درک نشد و سرانجام در سال ۱۹۴۸ در بیمارستان از دنیا رفت.

^۱. Unity of style

۲. معرفت‌شناسی: ذهن دراماتیک

آنچه که بیش از پیش آرتو را به نیچه نزدیک می‌کند، تعبیر وی از آگاهی به مثابه‌ی یک اُبژه است. در واقع آرتو آگاهی و اندیشه را در جایگاه «من» به مثابه‌ی «سوژه» از اعتبار ساقط می‌کند. اما برای دسترسی بدان ابزاری به جز سوژه در اختیار ندارد. همین مسئله نزد نیچه و آرتو به امری بغرنج تبدیل می‌شود که آنها را از تدوین اندیشه‌های خود به مثابه‌ی «نظریه‌ی حقیقت» و متقابلاً «تئوری شناخت» باز می‌دارد. چرا که 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 بر نمی‌تابد. از سویی، از آنجایی که معرفت جز به واسطه‌ی این تقابل تحقق نمی‌یابد، در نتیجه آنها نمی‌توانند افکار خود را به صورت نظام‌مند به بیان درآورند. از اینرو می‌توان گفت که معرفت نزد نیچه و آرتو از ساحتی هرمنوتیکی برخوردار است. در واقع 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 به نوعی آگاهی دراماتیک و هگلی آن را در برابر ذهن مفاهمه‌ای و مجرد قرار می‌دهد. (سانتاگ، ۱۳۸۴). 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 به خاطر همین خصلت است که آرتو زیر بار نمی‌رود که با آگاهی روبه‌رو شود، مگر به عنوان یک «شوند»^۱. همین خصلت پروسه‌ای^۲ یا صیوروت آگاهی یعنی خصلت سیال بودن و از دست‌گریزی آن است - که او آن را به عنوان یک جهنم تن‌سوز تجربه می‌کند. (همان). آنچه مسئله‌ی آرتو است عدم تصاحب معنا یا حقیقت در هستی به مثابه‌ی «شدن» است. آرتو از «نیروی حیات» به منزله‌ی «شوند»^۳ سخن می‌گوید که دائماً به واسطه‌ی 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 به سوی تراژدی و امر دیونیزوسی سوق داد. آنچه که آرتو به مثابه‌ی یک تناقض در بنیان

^۱. duration

^۲. Process

^۳. Devenir - Become

روان‌شناختی خود از آن رنج می‌برد همان چیزی است که نیچه از آن به عنوان تناقض‌های معرفت‌شناسی مدرن یاد می‌کند. نیچه معرفت‌شناسی را به عنوان امری متناقض مورد بحث 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 به مثابه یک اُبژه مورد شناخت 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؟» (Nietzsche, 1968: 269)

هگل نیز به شکلی دیگر این امر را در پدیدارشناسی روح دریافته بود:

«هنگامی که حقیقت معرفت را بررسی می‌کنیم، به نظر می‌رسد سرگرم بررسی آن چیزی هستیم که معرفت در خود است. ولی چون در این بررسی معرفت موضوع ما است، پس اینک معرفت موضوعی برای ماست ... آنچه به منزله‌ی ذات آن مورد تأیید ما قرار می‌گیرد، به واقع نه حقیقت آن، بلکه صرفاً شناخت ما از آن است. ذات [موضوع] یا معیار بررسی درون ما خواهد بود، و آنچه می‌بایست با این معیار مقایسه و، در نتیجه‌ی این مقایسه، تعیین شود، لزوماً این معیار را تصدیق نخواهد کرد.» (Hegel, 1967: 140)

از منظر سوزان سانتاگ آنچه که موجب درد لاعلاجی در ذهن آرتو است دقیقاً همان نیروی عدم پذیرش مسئله جدایی ذهن از موقعیت تن است. دشواری‌ها و مشقاتی که آرتو واگویی می‌کند، جاودانه می‌ماند زیرا او به اندیشه‌ناپذیر می‌اندیشد - 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. (سانتاگ، ۱۳۸۴). 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 سوژکتیو آن را واسازی کند. علاوه بر این نیچه تلاش کرد تا آلترناتیوی را تحت عنوان «امر تراژیک» در برابر این نگرش قرار دهد. رویکردی که در هر حال - چه در نیچه و چه در آرتو - با نوعی عصیان و تهور

همراه بود. اکنون لازم می‌نمود تا تعریفی جدید از حقیقت ارائه گردد. حقیقتی که دیگر از قداست تهی شده و به مثابه‌ی 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.»^۱ (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 آن چیز را درست بینگارد که مایه خوشبختی و لذت را در او فراهم می‌آورد. نیچه معتقد است انسان بنا بر غریزه‌اش عمل می‌کند، اما دائماً خواسته‌های غریزی خویش را در پشت به اصطلاح فضیلت‌ها و آنچه «حقیقت» می‌نامد مخفی می‌نماید. این غریزه نزد نیچه و آرتو در قالب مفاهیم بدبینانه‌ای همچون «خواست‌قدرت»^۱ و «نیروی حیات»^۲ طنین‌انداز می‌شود. حقیقتی که لاقلاً برای انسان مدرن که تحت تعالیم فلسفه‌ی کانتی و مسیحی تربیت شده بود قابل قبول نبود. از منظر چنین انسانی چیزی که درست است نمی‌تواند شقی و خطرناک باشد. از منظر وی 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 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 بی‌اندازه زیان‌مند و خطرناک. آری شاید این خصلت بنیادی هستی باشد که اگر کسی به معرفت کامل در مورد آن دست یابد، به نابودی می‌رسد - تا بدان جا که قدرت هر روح را با این سنجه می‌توان سنجید که تاب چه اندازه از حقیقت را دارد.» (نیچه، ۱۳۶۲: ۷۹)

بنابراین آنچه در تئاتر شقاوت و یا تراژدی‌های یونان باستان وجود دارد شمایبی از حقیقت عریان است و هیچ چیز بی‌رحم‌تر از این نیست که قدرت اختیار و انتخاب از آدمی گرفته شود. از اینرو تئاتر شقاوت را نباید گونه‌ای خشونت و بی‌رحمی ظاهری و سادومازوخیسمی^۳ درک کرد.

1. The will to power

2. life force

3. sadomasochism

«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 چن چی (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 گناهان این عالم است. دیگر هیچ تقدیری نمی‌تواند مرا از عملی کردن هر آنچه خواب‌اش را دیده‌ام باز دارد.» (آرتو، ۱۳۸۹)

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. بنابراین تئاتر شقاوت، نه با شقاوت فی‌نفسه، بلکه با شقاوتی سر و کار دارد که به واسطه‌ی حقیقت‌عریان تداعی می‌شود. پس اولین دلیلی که به تئاتر شقاوت رسمیت می‌بخشد رویکرد آن بر ضد سوژه باوری 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 مسئله 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؟ اما نکته‌ی دیگر اینکه در تحلیل نهایی در خواهیم یافت که شقاوتی هم در کار نیست. چنانچه در مفهوم امر تراژیک نزد آرتو دیگر رنج به مثابه‌ی رنج معنا ندارد. آرتو در سخنرانی خود درباره‌ی طاعون دریافت‌ه بود که آنچه تراژیک است، نه نمود ظاهری و 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

می‌گیرند 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 به مثابه‌ی نیرویی ضدغریزه ظهور می‌کند و تبدیل به مانعی میان وحدت ذهن و روح می‌گردد. نیرویی که انسان را از هذیان‌گویی‌های سبکسرانه و در عین حال یک تزکیه‌ی درونی باز می‌دارد. از اینرو 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 جنون 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 «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).

از اینرو 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؟ در این صورت آیا نمی‌توان گفت که شقاوت در جهت نوعی پاک‌سازی و تزکیه^۱ 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. حرقی که طاعون به صورت خودانگیخته بر پا می‌کند و خود از میان شعله‌های

^۱. Catharsis

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 به مثابه‌ی امری زیبایی‌شناختی تاکید می‌ورزد؟ آیا آنچه کاتارسیس می‌نامیم همان معرفت زیبایی‌شناسی رنج نیست؟ در این صورت تئاتر شقاوت دیگر چه معنایی دارد؟ آیا دیگر می‌توان میان تئاتر شقاوت و تراژدی مرزی قائل شد؟ به عبارتی آیا هر امر تراژیک به گونه‌ای شقی نمود پیدا نمی‌کند؟

۴. مابعدالطبیعه: خواست قدرت و نیروی حیات

متافیزیک نزد آرتو و نیچه، چنانچه در سنت مسیحیت و فلسفه‌ی غرب وجود دارد حاصل تقابل اُبژه و سوژه نیست. به سخنی دیگر از منظر آرتو تقابلی میان معرفت و هستی وجود ندارد. از اینرو تقابل‌های دوگانه نیز که حاصل نگرش سوپژکتیویسم است در نگرش تراژیک جایگاهی نخواهد داشت.

بر این اساس 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 به منزله‌ی 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 همین جا 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 شدن، تفاوت و شور فاصله. از همین جا می‌توان مفهوم بازگشت ابدی نزد نیچه را ردیابی کرد که خود بیان دیگری از همان مفهوم خواست قدرت است. آنچه باز می‌گردد «همان» نیست، بلکه «امر نو» است. اما چه چیز را خواست نمی‌خواهد؟ آنچه خواست نمی‌خواهد «نخواستن» نیست. چرا که «نخواستن» خود شکلی از «خواستن» است. آنچه خواست نمی‌خواهد «نیم-خواستن» (وسواس) است. «دردا! که این نیم-خواستن‌ها 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.» (نیچه، ۱۳۷۰: ۱۸۲). آنچه خواست نمی‌خواهد موازنه و همسانگری نیروهاست. یعنی تمام آن چیزی که زندگی را از شدن و ستیز باز می‌دارد.

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

تئاتر آرتو از همین جا آغاز می‌شود. نوعی بی‌رحمی و شقاوت افشاکننده که می‌خواهد انسان را از خود فربیی‌هایی که با نقاب‌های فرهنگ، اخلاق و تمدن برای خود ساخته است رهایی بخشد. آرتو در این راه چاره‌ای ندارد جز بی‌رحمی و افشاگری.

«...زیرا غایت نهایی تئاتر راه حل برای کشمکش‌های اجتماعی و روان‌شناختی نیست و نباید به میدان نبردی تبدیل گردد برای بروز و درگیری هیجانانگیز 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 صورتی که در مسیر «شوند» دست‌خوش تغییر و دگرگونی گشته‌اند.» (آرتو، ۱۳۸۴: ۱۰۳).

۵. نقد مدرنیته و مسئله فرهنگ

بنابر آنچه تا کنون پیرامون مفهوم حقیقت و معرفت به روی آن بحث کردیم می‌توان دو گونه فرهنگ را به مقتضی نظریه‌ی معرفت‌شناسی افاده کرد. نوع اول فرهنگی است که ریشه در معرفت‌شناسی مدرن دارد و تلاش می‌کند تا مفهوم فرهنگ را به مثابه‌ی مجموعه‌ای از احکام شناختی تثبیت نماید. این نوع فرهنگ، فرهنگی ایدئولوژیک، همگرا و مبلغ نوعی همسانگری است. 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 در صدد بر می‌آید تا به نوعی «وحدت سبک»، آنچنان که

در یک اثر هنری دیده می‌شود دست یابد. بر این اساس این فرهنگ فرهنگی کثرت‌گرا، کنشگرانه و واگراست.

۵-۱- فرهنگ کنشگر

آنتونین 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 از سوی تمدن غرب است که محصول عقل ابزاری بوده و از همه جهت چیزی است در تقابل با نیروی زندگی. از این منظر نیچه (۱۳۷۷) چنین فرهنگی را واکنشگرا و زاییده‌ی نیهیلیسم مدرن می‌داند.^۱ کافمن مفسر و مترجم آثار نیچه در تعریف فیلسوف از فرهنگ تعریفی همسو با آرتو را ارائه 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).

۵-۲- فرهنگ ستیزه جو

تئاتر شقاوت را نخواهیم فهمید اگر به رابطه‌ی آن با مفهوم فرهنگ نزد آرتو نپرداخته باشیم. حال 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. مسئله‌ی 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، همان چیزی است که نیچه فرهنگ می‌نامد، در نظر نیچه:

^۱ 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 به اصطلاح در قبال زندگی «نه گو» باشد نیست‌انگارانه است. برای نظر نیچه درباره‌ی نیهیلیسم نگاه کنید به: خواست قدرت، بخش اول: درباره‌ی نیهیلیسم اروپایی.

«این فرهنگ ذاتاً تربیت و انتخاب است. این فرهنگ بیانگر خشونت نیروهای 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 جهات تضاد 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 کنشگری نیروهای انتخابگر، تربیتی که تمامی نیروهای ناخودآگاه را به کار می‌اندازد.» (دلوز، ۱۳۸۹: ۱۹۱).

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

«...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).

۵-۳- فرهنگ کثرت‌گرا

ما می‌دانیم که فرهنگ همواره مستلزم نوعی وحدت است. به نظر می‌رسد که این فرهنگ بر بنیان یک «حقیقت» شناختی بنا شده است که مقبول تمام اعضای است که تحت لوای آن فرهنگ زندگی می‌کنند. اما نیچه و آرتو که اصالت همه‌ی نظام‌های شناختی را زیر سؤال می‌برند، چگونه می‌توانند مبلغ فرهنگی باشند که در راستای نیروی حیات است؟ پاسخ این است: زیبایی‌شناسی. نیچه می‌گوید «زندگی تنها به مثابه‌ی پدیده‌ای زیبایی‌شناختی قابل توجیه است»^۱ (نیچه، ۱۳۸۵: ۵۰). و فرهنگ تراژیک یونان باستان را به مثابه‌ی الگویی از برآورده شدن فرهنگی که مبتنی بر زیبایی‌شناسی است ستایش می‌کند. بر این اساس نیچه و آرتو تلاش می‌کنند تا به کمک هنر به

^۱. The existence of the world is justified only as an aesthetic phenomenon

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. بلکه در جستجوی وحدتی پویا و کنشگر از خلال کثرت و خلاقیت فردی است.

۶. نتیجه‌گیری

اکنون چگونه می‌توان تعلق خاطر 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 به مثابه‌ی پدیده‌ای زیبایی‌شناختی توجیه کند؟ آیا تئاتر را می‌توان الگویی آیینی از فرهنگ تراژیک نامید؟ چه چیز 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 به واسطه‌ی مفهوم «درام» گسترش پیدا می‌کند توجیهی است که تئاتر از مفهوم «رنج» افاده می‌نماید. بر این اساس 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 در عین حال 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. در نتیجه تبدیل به انگیختاری برای حرکت و کنشگری می‌شود. در نتیجه آنچه رنج می‌نامیم از مفهومی عبث و غیر قابل توجیه 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 عدم تقابل میان «من» و «دیگری» تاکید

می‌ورزند. این شکل از فضیلت بخشنده و ایثار را می‌توان به عنوان آموزه‌ی فرهنگی تئاتر معرفی کرد.

جدول‌ها

جدول شماره ۱: وجوه اشتراک تفکرات نیچه و آرتو

ردیف	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 برضد تئاتر روان‌شناختی / ستایش آیین آرتو‌ها 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 سوپژکتیویسم علمی یا فلسفی و افشای تناقض‌های معرفت‌شناسی مدرن.	تاکید بر عدم تقابل 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

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 به واسطه‌ی عامل ضدش بدست می‌آورد.	کنشگر: از خود صاحب هویت است و بر خلاقیت، تجدد و نوآوری تاکید می‌ورزد.
۲	تکینگی Singularity	وحدت‌گرا: متکی بر کلان‌روایت / تلاش برای تحقق آرمان‌های جهانروا / تاکید بر تعیین‌پذیری شناخت و هستی / اتکا بر غایت‌انگاری سوپزکتیویسم	کثرت‌گرا: متکی بر خرده‌روایت‌ها / تاکید بر ماهیت هستی به مثابه‌ی امری تکین / تاکید بر تعیین‌ناپذیری شناخت و هستی / نفی هرگونه غایت‌انگاری سوپزکتیویسم
۳	پارادایم	همسانگرا: تلاش برای موازنه میان کمیت‌ها / ذهن مفاهمه‌ای / رویکرد همگرا / آرمان‌گرایی علمی و اخلاقی	ستیزه‌جو: تاکید بر عدم موازنه و نابرابری کمیت‌ها / ذهن دراماتیک / رویکرد واگرا / ضد علم‌گرایی و اخلاق
۴	هستی‌شناسی	سوپزکتیو: تلاش برای توجیه هستی با چیزی خارج از خود / اتکا بر سوژه‌باوری و قائل شدن تقابل میان اُبژه و سوژه / توجیه رنج و تلاش برای بازخرید زندگی	زیبایی‌شناختی: تلاش برای توجیه هستی به مثابه‌ی یک ارگانیسم و به واسطه‌ی عناصر درونی خود / بر ضد سوژه‌باوری و عدم تقابل میان اُبژه و سوژه / مواجهه با رنج و استحاله‌ی زیبایی‌شناختی آن.
۵	فرهنگ	مدرنیسم: متکی بر سوپزکتیویسم 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. / مرکز‌گرای

منابع

- آنتونن، آرتو (۱۳۸۴). *تئاتر و همزادش*، ترجمه‌ی نسرين خياط، تهران: نشر قطره.
- _____ (۱۳۸۹). *خاندان چن‌چی*، ترجمه‌ی بهزاد قادری، تهران: نغمه زندگی.
- دلوز، ژیل (۱۳۸۹). *نیچه و فلسفه*، ترجمه‌ی عادل مشایخی، تهران: نی.
- ستاری، جلال (۱۳۷۸). *آنتونن آرتو، شاعر دیده‌ور صحنه تئاتر*، تهران: نمایش.

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

Hegel, G. W. F. ,1967, *The Phenomenology of Mind*, Trans. J.B. Baillie, Harper Torchbook.

Nietzsche, Friedrich ,2008, *the Birth of Tragedy*, Trans. Douglas Smith, Oxford: Oxford University Press.

Nietzsche, Friedrich ,1968, *The will to power*, a new translation by Walter Kaufmann, R. J. Hollingdale; edited with commentary by Walter Kaufmann, New York: Vintage books.

