Volume 1. Issue 1. Spring & Summer 2023. Pages 111 to 127.

Research Paper

Investigation and Analysis of the Influence of Nietzsche's Thought System on the Form of the Play "Buddha" by Kazantzakis

Majid Houshangi [*۱] , Solmaz Ghasemi [۲]

[۱] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.
[۲] Master's student, Faculty of Arts, Sourah University, Tehran, Iran

۱۰.۲۲۰۸۰/lpr.۲۰۲۳.۲۵۸۲۶.۱۰۱۳

Received:
August 4, 2023
Accepted:
October 10, 2023
Available online:
October 18, 2023

Abstract ۱

Nietzsche's philosophy and his understanding of life are closely related to mythology and art, and this can be understood from his epistemological system, which is based on the interaction and opposition of two Dionysian and Apollonian principles. The importance of the place of art and drama in Nietzsche's view is that he considered tragedy and drama to be the highest arts and subsequently considered art to be the affirmation of life. Nietzsche's attitude towards art has resulted in a systematic identification of ideal and lofty drama, which, not explicitly, but its principles can be found in his propositions. On the other hand, Nikos Kazantzakis, as one of the artists influenced by Nietzsche's opinions and thoughts, has tried to give shape and form to these data and Nietzsche's indices in high art in the context of drama and use those concepts and principles in both the form and content of his works. Therefore, this research, with a descriptive-analytical method, tries to investigate the position of Nietzsche's system of thought in fields such as superman, the confrontation between superiors and inferiors, and saying yes to life in the form and construction of the play "Buddha" by Kazantzakis. The results of this study will show that Nietzsche's philosophical system influenced the writings of this author, especially the play of the Buddha in the four areas of character (hero/antagonist), dialogue (highlighting in language), scene (spatial matter), and the use of music. The data and the direct effect of Nietzsche's main schemas have taken on an external appearance in this play. Therefore, by examining the manner, function, and mechanism of Nietzsche's philosophical concepts and data, it is possible to provide a new definition of the construction, content, and narrative system of Buddha's play.

Keywords:
Philosophical criticism, Nietzsche, Kazantzakis, Buddha.

*Corresponding Author: Majid Houshangi
Address: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University
Email: m.houshangi@alzahra.ac.ir

علمی

بررسی و تحلیل تأثیر نظام اندیشگانی نیچه بر فرم‌بخشی نمایشنامه‌ی "بودا" اثر کازانتزاکیس

مجید هوشنگی[۳*] ، سولماز قاسمی

[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۴] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

10.22080/lpr.2023.25826.1013

تاریخ دریافت:
۱۳ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش:
۱۸ مهر ۱۴۰۲
تاریخ انتشار:
۲۶ مهر ۱۴۰۲

چکیده

فلسفه‌ی نیچه و فهم او از زندگی، در ارتباط نزدیک با اساطیر و هنر قرار داشته و این امر از نظام معرفتیاش که موقوف بر تعامل و تقابل دو امر دیونیزوسی و آپولونی است، دریافت میشود. اهمیت جایگاه هنر و درام در نگاه نیچه آنجاست که او تراژدی و درام را برترین هنرها به شمار آورده و متعاقباً هنر را تأیید زندگی می‌داند. این نگرش نیچه در باب هنر، به هویتبخشی نظامی از درام آرمانی و والا منتج شده است که نه به‌صورت صریح، اما در لابه‌لای گزارههای او میتوان اصول آن را یافت. از سوی دیگر، نیکوس کازانتزاکیس، به‌عنوان یکی از هنرمندان متاثر از آرا و اندیشههای نیچه، تلاش کرده است تا در بستر درام، به این دادهها و شاخصهای نیچه در هنر والا، فرم و شکل ببخشد و از آن مفاهیم و اصول، در دو بخش فرم و محتوای آثارش بهره ببرد. لذا این مقاله سعی بر آن دارد تا با روشی توصیفی- تحلیلی به بررسی جایگاه نظام اندیشگانی نیچه در حوزههایی چون ابرانسان، تقابل والاتباران و فرودستان و آری گویی به حیات در شکل و ساخت نمایشنامهی "بودا" اثر کازانتزاکیس بپردازد. نتایج این پژوهش نشان خواهد داد که نظام فلسفی نیچه، نوشتار این مؤلف، به‌ویژه نمایشنامهی بودا را در چهار ساحت شخصیت (قهرمان/ ضدقهرمان)، دیالوگ (برجسته‌سازی در زبان)، صحنه (امر مکانی) و کاربست موسیقی تحت تأثیر قرار داده و اثر مستقیم طرح‌وارههای اصلی نیچه، در این نمایشنامه نمود بیرونی به خود گرفته است. لذا با بررسی چگونگی، کارکرد و سازوکار مفاهیم و دادههای فلسفی نیچه، می-توان از ساخت، محتوا و نظام روایی نمایشنامه‌ی بودا تعریفی نو ارائه داد.

کلیدواژه ها:
نقد فلسفی، نیچه، کازانتزاکیس، نمایشنامه‌ی بودا

* **نویسنده مسئول:** مجید هوشنگی
آدرس: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات، دانشگاه الزهرا.
ایمیل: m.houshangi@alzahra.ac.ir

۲ مقدمه

رابطه‌ی ادبیات و فلسفه در دو سطح مواجه‌ی فیلسوفان با مباحث طرح شده در بستر ادبیات و مواجهه‌ی ادبی با مقولاتی که فیلسوفان طرح نموده‌اند، در گفتگویی دوجانبه از دیرباز تا کنون جریان داشته است. در این میان، نیچه[۱] (۱۹۰۰ ۱۸۴۴)، فیلسوف بزرگ قرن نوزدهم، بسیاری از طرح‌واره‌های بنیادین و اصلی فلسفه‌ی خود را از مقولات هنری و به‌ویژه ادبیات و درام استنباط کرده است. او دریافته بود که یونانیان، به این امر واقف بودند که زندگی سراسر آشوبناک و غیر قابل پیش‌بینی است و بر سرشت جهان و زندگی انسان آگاه بودند، ولی با هوشمندی در راستای بهبود زندگی و قابل قبول کردنش از طریق هنر گام برداشتند. این نگاه به هستی که همراه با رویکردی ساختارشکنانه، منجر به فروپاشی مبانی کلاسیک بود، فلسفه‌ی نیچه را به‌طور کل بیرون از محدوده‌ی سنت‌های علمی رایج قرار داد و تعریف او از فلسفه‌ی هنر نیز معنای کلاسیک آن را درهم شکست. او هنر را در معنای خلاقیت و نمود عالی‌ترین ابزار در به کمال رساندن انسان می‌داند و آن را «نمایانگر عالی‌ترین وظیفه و فعالیت به راستی مابعدالطبیعی این زندگی [تلقی می‌کند]»(نیچه، ۱۳۸۵: ۲۴). از آنجا که در این خوانش از هنر رسیدن به کمال وجودی، اصلی اساسی است «هنر اساساً تأیید، تبرک و به خدایی رساندن وجود است»(نیچه، ۱۳۸۹: ۶۲۸)؛ لذا او ضرورت دگردیسی به سوی کمال را در هنر می‌داند (نیچه، ۱۳۸۸: ۱۰۸). اینجاست که هنر در منطق نیچه را می‌توان فراتر از محدوده‌ی زیبایی‌شناسی و به‌عنوان تجسمی کمال‌گرایانه در نظر داشت که نخستین تجربه‌ی آن با موسیقی و درام رقم خواهد خورد. این مسأله که در مواجه با حقیقت برجسته می‌شود تأثیر دراما را بر مخاطب در جهان جدید برجسته‌تر خواهد کرد. از منظر نیچه « اساساً تأثیر دراما بر تماشاگر این است که به او اجازه داده می‌شود نظری اجمالی بر حقیقت که در درون آن نهفته است، بیندازد... در حالی که همچنین از او در مقابل ضربه‌ای که بدون فیلتر و انعکاس، این حقیقت بر او خواهد داشت، محافظت کند»(ریدلی، ۱۳۹۸: ۲۶). لذا درام از منظر نیچه، گذاری است از نیستی به کمال و پلی میان توده‌ی انسانی و ابرمرد. از این منظر می‌توان درام را رابط اصلی میان ادبیات و نیچه دانست.

در سوی دیگر، نیکوس کازانتزاکیس[۲]، به‌طور مستقیم تحت تأثیر نظام تفکر نیچه بوده و بر مبنای تئوری‌های وی، آثار بسیاری تألیف نموده است. "بودا" یکی از نمایشنامه‌های اوست که بر مبنای هویت و طرح‌واره‌های فکری نیچه بنیان نهاده شده و از او تأثیر پذیرفته است. کازانتزاکیس که در محتوا و موضوع، با تأثیرپذیری از نیچه، در حوزه‌هایی چون حضور ابرمرد، دسته‌بندی طبقه‌ی برتر و فرودست (برده/ اشراف)، تقابل زهد با آری‌گویی، اقتدارزایی و اقتدارزدایی و مرگ خدا به خلق نظام ساختاری مختص به خود پرداخته است، در نمایشنامه‌ی "بودا" این نظریه‌ی نیچه را به یک فعلیت کارآمد مبدل کرده است. لذا این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی سعی دارد تا نگاه نیچه را در ساحت فرم، در چهار محور اصلی درام؛ یعنی قهرمان، دیالوگ، صحنه و موسیقی در نمایشنامه‌ی "بودا" مورد بررسی قرار داده و پس از استخراج تناسبات و الهامات راوی از نظام فکری نیچه به نقد و تحلیل چگونگی آن بپردازد.

۳ پیشینه‌ی تحقیق

با توجه به اینکه گستره‌ی پژوهش‌ها با محوریت نیچه و مقولات مربوط به آن همانند اخلاق، زبان، متافیزیک و... بسیار زیاد است، این تحقیق به پژوهش‌هایی به‌عنوان پیشینه خواهد پرداخت که به نوعی به نقد آثار ادبی به‌ویژه درام از منظر نیچه مربوط شود. می‌توان به‌عنوان نمونه به کتاب‌های

۱ ۱ Friedrich Nietzsche .

۲ ۲ Nikos Kazantzakis .

«نیچه و درام پست مدرن» اثر یوسف آفرینی اشاره داشت؛ این اثر به گذار از دوره‌ی مدرن به پست مدرن و تأثیر نیچه بر آن می‌پردازد. از پژوهش‌های دیگر در این زمینه مقاله‌ی «بررسی مفهوم تراژدی از منظر فردریش ویلهلم نیچه»، نوشته‌ی صادق رشیدی است. اثر دیگر در این حوزه « تحلیل و بررسی اپرای دیونیزس» اثر ولفگانگ ریم، «روایت داستانی و نمادگزینی» نوشته‌ی امین هنرمند و رهام شناساست که نگارندگان آن به رمزگشایی و آشکار ساختن روابط و نمادهای به کار گرفته شده در لیبرتو، ارکستر و صحنه‌های این اپرا از منظر نیچه می‌پردازند. مقاله‌ی دیگر در این طیف را می‌توان کار مشترک سعید نیکورزم و محمدرضا خاکی با عنوان «رهیافت‌های معرفت‌شناختی تئاتر در توجیه زیبایی‌شناختی از مفهوم فرهنگ (یک مطالعه‌ی تطبیقی میان اندیشه‌های فریدریش نیچه و آنتونن آرتو)» دانست که در آن تلاش شده است تا با تمرکز به روی دو کتاب «زایش تراژدی» و «تئاتر و همزادش»، کیفیت این فرهنگ را در قالب شکلی از «کنشگری»، «کثرت‌گرایی» و «آری‌گویی» به زندگی و امر نو تبیین نماید.

در خصوص اندیشه‌ها و آثار کازانتزاکیس نیز ابتدا می‌توان به کتاب خود کازانتزاکیس با عنوان «فردریش نیچه درباره‌ی فلسفه‌ی حق و دولت» اشاره کرد که به نوعی پایان‌نامه‌ی نیکوس کازانتزاکیس در سال ۱۹۰۹ درباره‌ی فلسفه‌ی سیاسی و حقوقی فردریش نیچه است. از آنجا که کازانتزاکیس از دانشجویان مشتاق اندیشه‌ی نیچه بود و در حین تحصیل حقوق در پاریس از سال ۱۹۰۷ تا ۱۹۰۹ نیچه را کشف کرد، این کتاب نگاهی آشکار به مرحله‌ی شکل‌گیری اندیشه‌ی کازانتزاکیس و بررسی مواضع موافقان و مخالفان نیچه است. مقاله‌ی دیگر در این زمینه Kazantzakis' Nietzchianism است که توسط پیتر بین در مجله‌ی ادبیات مدرن به چاپ رسیده و به تأثیر نیچه بر اندیشه‌ی کازانتزاکیس پرداخته است. پژوهش دیگر در این خصوص را می‌توان «ملاقات کازانتزاکیس و الی لامبریدی با نیچه» The Nietzsche Pilgrimage of Nikos Kazantzakis and Elli Lambridi دانست که توسط پیتر دورنو ماری در مجله‌ی مطالعات نیچه‌ای به چاپ رسیده و به بحث‌ها و تبادل نظر آن دو در خصوص نیچه پرداخته است. اما با توجه به پژوهش‌های یاد شده می‌توان مدعی شد که این نگاه به آثار کازانتزاکیس و نقد نیچه‌ای از آثار او تا کنون مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته و می‌توان از هر زاویه‌ای آن را نوآورانه دانست.

۴ مبانی نظری

شناخت مبانی هنر از منظر نیچه بدون توجه به طرح‌واره‌های اصلی او به‌سختی میسر خواهد بود و بدون تلاش برای دریافت متافیزیک نیچه و کوشش در به فهم آوردن باورهای او تا حدودی غیرممکن می‌نماید. از سوی دیگر، ظرفیت محدود پژوهش حاضر، مجال طرح بحث به‌صورت مبسوط را سلب می‌نماید. لذا پیش‌فرض این مقاله، ارجاع مخاطبین به متون شارحین در اصول فکری نیچه بوده و صرفاً به طرح کلیات دو اصل کاربردی ابرانسان (شخصیت آرمانی) و تقابل نظام فرادست و فرودست در نظام‌بخشی عناصر روایت اکتفا خواهد شد.

۴٫۱ شخصیت آرمانی و قهرمان درام

در خصوص شخصیت و نوع تأثیرگذاری بر روند، نوع و مسیر داستان، شناخت چرایی‌ها در ذهن، رفتار و گفتار او اهمیت محوری دارد و شناخت زمینه‌ی رفتار یا گفتارهاست که انگیزه‌های شخصیت را بازتاب می‌دهد (رک. مستور، ۱۳۹۱: ۳۳). این امر تا بدانجاست که ارسطو محوریت تشکیل تراژدی و کمدی و شناخت تفاوت آن را در همین امر می‌داند و معتقد است: «این‌یک [تراژدی] قهرمانان را بدتر از مردمان واقعی جلوه می‌دهد و آن‌یک [کمدی] بهتر»(مکی، ۱۳۸۰: ۳۶). پس در نتیجه درک وضع درام در هر دوره‌ای از تاریخ، ارتباط مستقیمی با وضعیت شخصیت و قهرمان در روایت و نسبت آن با انسان در آن دوران دارد. این نسبت در قالب قهرمان درام، مؤلف درام و مخاطب درام ظهور

می‌یابد. شخصیت داستانی به نسبت تأثیراتی که عوامل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و... بر کلیت درام و شکل‌پذیری آن توسط پدیدآورنده‌ی آن دارد، ویژگی‌هایی خاص و منحصر به دوره‌ی خلقتش را نیز به خود می‌گیرد؛ لذا در هر دوره‌ای ویژگی‌های آن تغییر می‌یابد. برای مثال، در دوران عدم قطعیت و ظهور نسبیت مدرن، جنس قهرمان با قهرمان دوران کلاسیک متفاوت است. شخصیت اصلی در این دوران به دنبال ارزش‌های اخلاق‌مدارانه نبوده و التزام بر آرمانی نداشته است و در واقع حرکت به سمت کسب فضایل انسانی و اخلاقی، که دلیل حرکت قهرمان درام دوران کلاسیک بود، در اینجا منتفی است. این موجودیت نوساخته‌ی قهرمان، به باور نیچه، سویه‌ی ابرمرد به خود گرفته که به فراسوی اخلاق خوب و بد متمایل است و با این پرسش، باور کلاسیک را به چالش می‌کشد که «چه سود از فضیلتم که هیچ شوریده‌ام نکرده است؟ از نیک و بد خویش چه بیزارم که همه مسکینی است و پلشتی و آسودگی نکبت بار!»(نیچه، ۱۳۹۵: ۲۳). در اینجا، مقصود از فراروی از محدوده‌ی خیر و شر، قدرت و نیروی آزادگی در راستای تحقق غایات والای ابرقهرمان است که سربلندانه ازسرحد خواسته‌ها و تمنیات پست خود عبور می‌کند و از برآیند آن در جهت ساختن دنیایی مطابق با آرمان‌های خود بهره می‌برد و به‌وسیله‌ی آزادی بر جسم و خواسته‌های متعارف، خود واقعی‌اش را تکریم می‌نماید. حتی شکست در ساختار قهرمان از منظر نیچه به حوزه‌ی حرکت در خلاف جهت عرف و اخلاق نیز متمایل خواهد شد. به‌گونه‌ای که او در تعریف انسان برتر معاصر می‌گوید: «(انسان شر است) ـ فرزانه‌ترینان همه برای آسایش خاطر من چنین گفته‌اند. دریغا، کاش امروز نیز چنین می‌بود! زیرا شر بهترین نیروی انسان است. (انسان باید بهتر و شریرتر شود) : من چنین می‌آموزانم! به شریرانه‌ترین چیز (در انسان) برای بهترین چیز در ابرانسان نیاز است»(نیچه، ۱۳۹۵: ۳۰۸).

در واقع از این منظر، ارزش‌های قهرمان درام پست مدرن در قواعد حاکم بر مسیحیت قابل دسترس نیست، بلکه هر آنچه هست، ریشه در واژگون کردن ارزش‌ها دارد که مسئولیت جدید و نوینی را برای او آغاز می‌کند، تا در مقابل نفرت حاصله از دنیا گریزی و زهد، میل و شوق در تأیید زندگانی را بیدار کند و تضادی را که مسیحیت از طریق تحمیل حکمی برابر برای همگان و قرار دادن آن‌ها در سطح میان‌مایگی، اعمال کرده، از میان بردارد. «هان ! من به شما ابرانسان را می‌آموزانم. ابرانسان معنای زمین است. بادا که اراده‌ی شما بگوید: ابرانسان معنای زمین باد»(همان: ۲۲). این واژگونی ارزش‌ها و الگوها و اقتدارزدایی از آن‌ها خود زمینه‌ساز ظهور الگوی انسان مدّنظر اوست.

نیچه چرایی این دگردیسی در نظام قهرمان روایت‌ها را به فراگیری پوچ‌گرایی که نشأت گرفته از روی‌گردانی از ارزش‌هاست، منسوب می‌داند؛ چرا که « برترین ارزش‌ها ارزش خویش را از دست می‌دهند. هدفی در کار نیست یا (چرا) را پاسخی نیست»(نیچه، ۱۳۸۹: ۶۴) و ابرمرد را به‌مثابه‌ی منجی انسان در این روزگار قلمداد می‌کند که خود واضع ارزش‌هاست. او که « واژه‌ی ابرانسان را در افاده‌ی معنای گذار از وضع موجود به کار می‌گیرد؛ وضعی که در آن انسان، مدار و کانون هستی تلقی شده (اومانیسم) انسانیت، غایت و فرجام هستی نیست، بلکه پلی است که باید از روی آن گذشت و به مرحله‌ای برتر دست یافت. او این مرحله را شأن ابرانسان یا فراانسان تلقی می‌کند و می‌گوید انسان‌های معاصر، باید معنای زندگی را در این پایگاه جستجو کنند»(آفرینی، ۱۳۹۱: ۱۵۲ ۱۵۳). این ابرانسان، دارای قدرت اراده‌ی عظیمی است که باعث می‌شود او خود را ازدشمنی با جهان و انسان‌های پیرامون و حتی خود رها کند و خود و دیگری را از خطر کینه‌ورزی باز دارد. از سوی دیگر مرزهای خرد در نزد ابرقهرمان، شکسته شده و صرفاً به‌عنوان یکی از راه‌های ادراک موجودیت می‌یابد.

۴،۲ تقابل والاتباران و فرودستان

در ساختار درام، هر قهرمانی، در مقابل یک ضد قهرمان قرار می‌گیرد؛ معادل یونانی قهرمان پروتاگونیست و معادل ضد قهرمان یا رقیب او، آنتاگونیست نامیده می‌شود. اساس شکل‌گیری این واژگان، به نظام تئاتر یونان باز می‌گردد که به هنرپیشه‌ی نقش اول و قهرمان روایت و شخصیت روبروی آن بر روی صحنه مربوط است (Baltics, 2001: 112). برخی پژوهشگران شخصیت ضد قهرمان را شخصیت شریری می‌دانند که مخالف و معارض شخصیت اصلی است (رک. داد، ۱۳۷۱: ۱۸۱) یا آن را دارای صفات رذیله و حقیر و پست قلمداد می‌کنند (رک. ایبرمز و گالت هرفم، ۱۳۸۷: ۱۸) و (رک. جعفری پارسا، ۱۳۸۹: ۲۶). در شکل کلی می‌توان او را فارغ از هر صفتی به‌عنوان « آنتی‌تز و متضاد قهرمان در داستان‌های کلاسیک خواند» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۴۶) اما همین تقابل دو سویه در نگاه و منظر نیچه به شکل دو دسته رویارویی اربابان (خدایان) و بردگان تجسم می‌یابد. نیچه که قدرت را عامل تفاوت در این نظام می‌داند، مرزهای خود را از دسته‌ی عوام یا گله‌ی مردمان جدا کرده است و اعلام می‌دارد که آن‌ها طرف صحبت او نیستند. با توجه به نظام ارزش‌هایی که او برساخته است، دسته‌ی اول گروهی قدرتمند، خالص و به نوعی والاتبارند که پیوسته به غریزه‌ی خود پایبند بوده و جسورانه با شادکامی در پی رسیدن به سروری می‌باشند. این دسته (والا تباران) با تأیید و آری گویی، با زندگی یکی شده‌اند؛ از همین رو می‌توان آنان را عامل تعیین‌کنندهٔ ارزش دانست. نیچه معتقد است که مردم کوچک، بزرگ‌ترین خطر برای ابرانسان‌اند؛ و باید چیره شد بر فضیلت‌ها و زیرکی‌های کوچک (رک. نیچه، ۱۳۹۵: ۳۰۷). این گروه در برابر ضد قهرمان روایت قرار می‌گیرند؛ جماعتی که از آن‌ها به‌عنوان عوام یاد می‌کند. ویژگی مهم او کینه توزی است که به باور نیچه « نه راست و درست است نه ساده‌دل؛ نه با خود یکدل و یکرو. روانش کژبین است؛ جانش دوستدار پنهانگاه‌ها و راه‌ها و درهای پنهانی. او در عالم خود در جست‌وجوی پناهگاه است برای خود و آرام جان خود را در پناهگاه‌ها می‌یابد»(نیچه، ۱۳۹۳: ۴۶). ازدیدگاه نیچه، این گروه هرگز دست به ابداع و آفرینش نزده‌اند و به خود هیچ ارزشی را نسبت نداده‌اند مگر ارزش‌هایی که گروه والادست، (سروران)شان، به آن‌ها نسبت داده‌اند؛ چرا که خلق ارزش، حق انحصاری گروه والاتبار است.

دسته‌ی فرودست با وحشت و هراس به فکر بقای‌خویش هستند؛ لذا برای آرام کردن خود به بهشتی که مسیحیت به‌آن‌ها وعده می‌دهد دل خوش می‌کنند، ولی درمقابل، طبقه‌ی بالادست با احساس سرمستی و نیرویی سرشار که از آن می‌توان به اراده‌ی قدرت یاد کرد به ساخت ارزش‌ها و لذت از زندگی زمینی همت می‌گمارند. این طبقه که بسیار به ویژگی‌های ناقهرمان درام در دروه‌ی جدید نزدیک است، در مقابل وضعیت اسفناک و پوچ حاکم بر دوران، هیچ پیشنهادی ارائه نمی‌کند؛ چرا که او خود اقتدارگریز است و نمی‌تواند نقش حامی و نجات‌دهنده را ایفا کند؛ از همین رو قلم نویسنده‌ی درام پست‌مدرن نیز در جهت اصلاح یا مرمت جامعه اقدامی نکرده و تنها به بازنمایی جهان می‌پردازد تا مخاطبین با مشاهده‌ی موارد ثبت شده به رفع نواقص نائل آیند. یکی از مهم‌ترین موارد شخصیتی که نیچه از ناقهرمان به تصویر می‌کشد، انسانی است که نسبت به حقایق بی‌اعتنا است و با اکتفا و توجه به فراجهان، از زیست منفعل لذت می‌برد و همواره در حال حفظ (هیچ) باقی مانده است و درام‌های پست‌مدرن سرشار از ناقهرمان‌هایی با چنین ویژگی‌هایی خواهد بود.

۳ protagonist۱ .

۴ Antagonist۲ .

۵ کازانتزاکیس و روایت "بودا"

کازانتزاکیس به‌طور کل تحت تأثیر جریانات و اشخاصی از قبیل: مسیحیت، بودیسم، آرای فردریش نیچه، هانری برگسون، آرتورشوپنهاور و هنری جیمسن قرار داشت. اما بیش از همه و با توجه به عنوان پایان‌نامه‌ی دکترای حقوقی او در سال ۱۹۰۶، «فریدریش نیچه درباره‌ی فلسفه‌ی حقوق و دولت» و تحصیلات تکمیلی او در سال ۱۹۰۷ در رشته‌ی فلسفه‌ی دانشگاه سوربن و تأثیر پذیری او از هانری برگسون؛ و ادامه‌ی پایان‌نامه‌ی دکترای او در سال ۱۹۰۹ بر مبنای پایان‌نامه‌اش دز سال ۱۹۰۶، می‌توان بزرگ‌ترین نیروی محرک فکری او را در نیچه و اندیشه‌های او دانست، به‌طوری که تا پایان عمر خویش، هرگز از نظریات او روی برنگرداند. او پیوسته در این فکر به سر می‌برد که تمدن غرب درحال نابودی است و انسان با شکاکیت در آموزه‌های دینی (مسیحیت) در خلأ و پوچی به‌سر می‌برد. این طرز فکر، باعث کشش او به نیچه شد و تقابل تفکر آری‌گویی به زندگی نیچه در تقابل با اندیشه‌ی نفی‌گرای شوپنهاور را سرلوحه‌ی افکار و آثار خود قرار داد. توجه ویژه‌ی کازانتزاکیس همچون نیچه، به فرهنگ و ادبیات یونان، می‌تواند به‌عنوان وجه مشترکی بین آن دو در نظر گرفته شود. او در تقابل دنیای خود با یونان کهن، اصل پیروزی و توازن را به‌عنوان تفاوت مبنایی دو عرصه‌ی تاریخی بر می‌شمرد و معتقد است که نبردها در تقابل‌های یونان بر خلاف زمان کنونی منجر به ایجاد توازن و تعادل می‌شد، لذا خود را در لحظه‌ی ویژه‌ای از آفرینش می‌یابد که «حتی فردی‌ترین کوشش‌های دلیرانه‌مان در بیشتر موارد محکوم به شکست و درماندگی است. با این همه، حتی این شکست‌ها ثمربخش و بارآورند. اما نه برای ما، بل، برای اخلاقمان. به دیگر سخن، این شکست‌ها جاده‌ای را هموار می‌کنند تا آینده فرارسد»(کازانتزاکیس، ۱۳۸۴: ۲۶).

در میان آثار او نمایشنامه‌ی "بودا" در سال ۱۹۴۱مصادف با حمله‌ی آلمان‌ها به نگارش در آمده، که در ابتدا با نام یانگ‌تسه منتشر شد و بعدها نام آن به "بودا" تغییر یافت. این نمایشنامه داستان سرگردانی مردی است میان انزوای بوداگونه از جهان و نیاز به همسویی با آن. رویدادهای این نمایش در اوایل قرن۲۰ درکشور چین رقم می‌خورد. این نمایشنامه در سه پرده نوشته شده است. طرح اصلی این نمایش، طغیان کردن رودخانه‌ی یانگ تسه و خطر غرق شدن روستا و اهالی آن و واکنش‌ها و سعی و تلاش هریک از شخصیت‌های نمایش در مقابله با این مسأله است که مقابله‌ی شخصیت‌ها با رویکردی متفاوت، آن‌ها را به یک رویارویی فلسفی می‌کشاند.

[1] . نیکوس کازانتزاکیس (۱۸۸۳ ۱۹۵۷) در شهر هراکلیون در کرت به دنیا آمد. پدر او کشاورز و در عین حال یک شورشی یونانی بود. اودر سال ۱۹۰۶ پس از گرفتن مدرک دکتری در رشته‌ی حقوق از دانشگاه آتن به شهر پاریس رفت و فلسفه را نزد هانری برگسون فرانسوی فراگرفت. از جوانی مشغول نگارش داستان، نمایشنامه، شعر و گاه مطالبی برای روزنامه‌ها بود. او در جنگ بالکان به ارتش یونان پیوست و پس از جنگ، به منسب مدیریت کل در وزارت اموراجتماعی درآمد و مدتی هم نماینده سازمان یونسکو در شهر پاریس بود. او در سال ۱۹۴۷ برای انجام فعالیت‌های ادبی خود به جزایر آنتیب رفت. خلق‌وخوی کنجکاوگرانه‌ی نیکوس او را به جهانگردی و سفر به سرزمین‌های مختلف می‌کشاند. او در سال ۱۹۵۶، در وین، جایزه‌ی بین‌المللی صلح را دریافت کرد. وی پس از مدتی به علت سرطان خون در سال ۱۹۵۷ درگذشت.

[2] . Friedrich Nietzsche on the Philosophy of Law and the State

۶ تحلیل و بررسی داده‌ها

با توجه به امکانات موجود در درام و نسبت آن با مفاهیم فرامتنی می‌توان به سه شاخص شخصیت، دیالوگ، صحنه و موسیقی (همسرایان) در نمایشنامه‌های کازانتزاکیس به‌عنوان عناصر متاثر از فلسفه‌ی نیچه در حوزه‌ی ساختار اشاره داشت که در نمایشنامه‌ی "بودا" به‌صورت زیر قابل تبیین و بررسی است.

۶٫۱ شخصیت

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، در پی سقوط ارزش‌ها نیچه مفهوم تازه‌ای از انسانیت را مطرح می‌کند که به دو رسته‌ی انسان برتر و انسان پست‌تر قابل تقسیم است. او انسان پست را کسی می‌داند که پیرو ارزش‌های کهن و مقید به سنت‌هاست و قدرت آری‌گویی از او سلب شده است. در مقابل انسان برتر (غایت راستین انسانیت) را کسی می‌داند که قدرت نه گفتن و در عین حال آری گفتن با اقتدار و شورمندی را در خود دارد. نیچه معتقد است که «انسان والا، وجود قدرتمند درونی خویش را ارج می‌نهد، همچنین آن وجودی را که قدرت چیرگی بر خویشتن دارد، که رمز سخن گفتن و خاموش ماندن را می‌داند که از سخت گرفتن بر خویش و جدی بودن با خویش لذت می‌برد و هرچیز سخت و جدی را بزرگ می‌دارد»(اکوان و ناظم، ۱۳۹۲: ۶۳)؛ چرا که نیچه، تفاوت میان آدمیان را تنها با مقوله‌ی قدرت می‌سنجید و قدرت را عامل تفاوت در ارزشمندی انسان‌ها می‌پنداشت. با توجه به این اصل، گروه اول (والاتباران) را دارای فضایلی از جمله جسارت همراه شادکامی و قدرت می‌داند که سودای سروری در سر دارند و با تأیید و آری‌گویی با زندگی یکی شده‌اند و از همین رو می‌توانند عامل تعیین کننده‌ی ارزش محسوب شوند؛ و در مقابل، گروه دوم (فرودستان) افرادی کینه‌توز، وابسته به دیگری (گروه والاتبار) و ریاکار هستند، که به‌جای زندگی زمینی و زندگی شادکامه، به جهانی دیگر امیدوار هستند. با توجه به این اصول، در نمایش "بودا" نمود این دو دسته را می‌توان این‌گونه مشاهده کرد:

۶٫۱٫۱ گروه والاتباران

۶٫۱٫۱٫۱ چیانگ پیر

چیانگ پیر، در خلال نمایش، هر آنچه را که در زندگی برایش معنایی قائل است، یکی پس از دیگری از دست می‌دهد. در ابتدای نمایش زندگانی او قائل به معناست، چرا که او زاده‌ی نیاکانی قدرتمند و خود نیای نوادگانی قدر قدرت‌تر است (رک. کازانتزاکیس، ۱۳۸۸: ۶۰ ۶۱). او از نیاکان خود هراس دارد و همه‌ی امید خود را معطوف به نوه‌اش (فرزند چیانگ جوان) می‌کند. در پرده‌ی سوم نمایشنامه زمانی‌که چیانگ پیر به دستور نیاکان، با تصور اینکه اگر پسرش را نابود کند، رود از غرق کردن سرزمین و مردم‌اش دست می‌کشد، پسرش را به هلاکت می‌رساند، باز هم رود به کار غرق کردن مردم همچنان ادامه می‌دهد. پس او دست به ملامت خود می‌زند و از اینکه به ارواح نیاکان متمسک شده، پشیمان می‌شود. عباراتی که او در این به‌کار می‌برد، درست برخاسته از روند صیرورت او از مرحله‌ی میان مایگی به آستانه‌ی انسان والاست.

چیانگ پیر پسرم!

آرام باش، ای دل. گریه مایه‌ی خواری است. خنده مایه‌ی خواری است. زاری و شیون مایه‌ی ننگ و شرمساری است. به که پناه بریم؟ من به نیاکان پناه بردم، به پایشان افتادم، و آنان زبان دادند، اما فریفته‌اند!

آرام باش! چیانگ پیر. آرام باش! چیانگ پیر. خود را چنین خوار مکن... چرا باید پایی را بلیسی که تو را

---

[۱] . تو از جنس این مردمان نیستی که بنالی و خود را خوارکنی؛ خدا نیستی که دلی از سنگ داشته باشی و ندانی که درد یا عشق یا ترس چیست، تو مردی نژاده‌ای، استوانه‌ای برجا میان دو پرتگاه: پرتگاه انسان و پرتگاه خدا.

لگد می‌زند؟ شرمت باد! تو که سگ نیستی، انسانی؛ انسان نیستی، آزاد مردی؛

استوار باش! (همان: ۲۶۱- ۲۶۲)

و همین امر موجبات فائق آمدن بر ترس عظیم‌تر او یعنی گستره‌ی مرگ - که رود یانگ تسه نماینده‌ی آن است- می‌شود. بعد از این مرحله، وقتی تلاش برای نجات نوه‌اش به امید ادامه‌دار بودن نسل، ناکام می‌ماند، او یاد می‌گیرد که بر امید نیز چیره شود. بعد از اینکه چیانگ پیر خود را فردی فریب خورده توسط نیاکان می‌بیند، برای حفظ نسل خود، نوه‌اش (فرزند چیانگ جوان) را به دست کوانگ پیر (غلام وفادارش) می‌سپارد، تا او را از مهلکه نجات داده و در جایی دیگر به پرورش او بپردازد؛ و از او می‌خواهد رسم آزادمردی را که یکی از خصایصش پیروی نکردن از نیاکان است به او بیاموزد (همان: ۱۹۹). در همین پرده در گفتگوی میان چیانگ پیر، دخترش می‌لینگ و کارگزار ویژگی‌های ابرانسان والای نیچه این‌گونه باز نموده می‌شود:

کارگزار این قدر شتاب مکنید. خدا هیچ شتاب نمی‌کند، و از این روست که خداست... وقتی که سیر شود، به یاد مردم می‌افتد و معجزه‌اش را آشکار می‌کند.

چیانگ پیر خاموش؛ دیگر نمی‌توانم تو را تحمل کنم! چه آرام می‌شود؟

رود؟ رود؟ نفرین بر فضیلت، ایثار، نژادگی! من اسیر و گرفتار فضایلم هستم، و از این روست که هرگز نمی‌توانم بگریزم.

آزادمرد یاوری ندارد، حتی اگر مرگ باشد (همان: ۲۸۸).

و در پرده‌ی سوم، چیانگ‌پیر، خطاب به خود این‌گونه می‌گوید:

چیانگ پیر [...] بی‌هیچ قصدی بازی می‌کنی، چون قوی هستی؛ با خود بازی می‌کنی، تنها، چون امیدی نداری.

بر کرانه‌های زمان، از آب و شن برج‌هایی می‌سازی، خدایانی پدید می‌آوری، پسران و نوادگانی

چشم می‌گشایی و آفریدگان جان می‌گیرند؛ چشم بر هم می‌نهی و آن‌ها نابود می‌شوند.

تو می‌رقصی، دل من، در بیابان عزلت می‌رقصی. به کسی مهر نمی‌ورزی، به کسی کین نمی‌ورزی، به چیزی امید نداری، آزادی (همان: ۲۶۷ - ۲۶۸)!

در نهایت چیانگ پیر با از دست دادن پشتوانه‌های خود، یعنی نیاکان، پسر، دختر یا کل مملکتش، در یک موقعیت وجودی محض قرارگرفته است، که همین درماندگی همراه با غلبه بر ترس و امید، موجبات نجات او را فراهم می‌کند. او روح و جسم را انکار نکرده، بلکه از راه تقویت روح و جسم بر آن‌ها غلبه می‌کند و برخلاف انسان‌های عادی که در مواجهه با مرگ شیون سر می‌دهند، با شکوه و قدرت بر سرنوشت غلبه کرده و مرگ را پذیرا می‌شود.

۶،۱،۱،۲ می‌لینگ

یکی از تجلیات انسان والا در این نمایشنامه در شخصیت می‌لینگ (دختر چیانگ پیر) نیز نمودار است. می‌لینگ بر خلاف لی لیلانگ (همسر چیانگ جوان) که وجودی مستقل از خود ندارد و هستی‌اش به موجودیت همسرش گره خورده، شخصیتی کاملاً مستقل است که با چاره‌اندیشی (گردآوردن مهندسان و بهره گرفتن از سنگ و سیمان و... برای محکم کردن سدها در برابر طغیان رود) به نوعی سرنوشت را به ریشخند می‌گیرد تا مرگ را به خدمت خود درآورد. او که روزی مردم سرزمینش را به امید بیداری و ایجاد روح خودسازی در آن‌ها تعلیم می‌داد، بعد از غرق شدن مردم روستا و کشته شدن برادرش چیانگ توسط پدر، همه‌چیز، جز شرف خود را از دست می‌دهد و به ناامیدی می‌رسد و برای گذر از این ناامیدی خود را به دست تقدیر (غرق شدن در رودخانه) می‌سپارد تا از آن عبور کند. در پرده‌ی نخست، ساحر می‌لینگ را این‌گونه خطاب می‌کند:

ساحر

سرنوشتی دردناک است پاک بودن و دور از فساد و تباهی به سر بردن؛ شادی‌های کوچک را، فضایل کوچک را، حقایق ناچیز و مسلم را حقیر شمردن (همان : ۶۲).

۶،۱،۲ گروه فرودستان

۶،۱،۲،۱ کوانگ جوان

درپرده‌ی اول، کوانگ جوان (یکی از غلامان) در برابر مجسمه‌ی بودا مشغول نیایش است. او از بودا راه نجات می‌طلبد، ساحر با دیدن این صحنه او را این‌گونه معرفی می‌کند:

ساحر این غلام خاص ارباب است، کوانگ جوان، با چشمان آهوانه و مژگان بلندش.

...گرسنه است و تشنه و پرشهوت، لیک دست فرا نمی‌برد؛ شرمسار و ترسان است، لیکن باز دست به سوی طعام و شراب و زن فرا نمی‌برد (همان: ۵۳-۵۴).

او که نان را زنجیری می‌داند که جان را سخت‌تر بر جسم می‌دوزد و شراب را خون وسوسه خوانده و زنان را بنایی می‌شمارد که به پرتگاه گشوده شده، از منظر ساحر، بسیار مورد ترحم است (همان). آنچه ساحر به‌عنوان ویژگی‌های کوانگ جوان برمی‌شمارد، همان ویژگی‌هایی است که نیچه از طبقه‌ی فرودستان برشمرده است. ساحر او را در رده‌ی آدمیانی بر می‌شمارد که گرفتار دام تن هستند؛ تقلا می‌کنند تا آزاد شوند، تا نجات یابند... به دامی سخت‌تر گرفتار می‌شوند، به دام ذهن... زندان خود را عوض می‌کنند، و این را آزادی می‌نامند (همان: ۵۸)! از سوی دیگر، سخنان مردم عادی در مقابل چیانگ جوان و چیانگ پیر، گواه این ادعای ساحر است :

مردم ما نمی‌خواهیم رها شویم، نمی‌خواهیم! رهایی از چه؟ از بردگی، از بی‌عدالتی، از گرسنگی؟ دیگر به آن‌ها عادت کرده‌ایم، خو گرفته‌ایم، آسوده‌مان بگذار! آسوده‌مان بگذار! به دنیا آمده‌ایم که خاک را شخم زنیم تا اشراف‌زادگان بخورند؛ که زنان را شخم زنیم تا بردگان ارباب چند برابر شوند... همه‌چیز خوب است، همه‌چیز، همه‌چیز! نظم را بر هم مزن؛ آسوده‌مان بگذار (همان: ۱۵۴ – ۱۵۵)!

دسته‌ی عوام به‌دلیل وجود ضعف، خود را فرمان‌بردار و زیردست گروه قدرتمند قرار می‌دهند، و مادام که این جسارت را نداشته باشند تا از بند حقارت و تحت سلطه بودن درآیند، فرمانبرداری و تبعیت خود را به یک عادت بدل کرده و چنان بدان اخت می‌گیرند که رها شدن از آن را به منزله‌ی بی‌نظمی و به هم خوردن نظم قلمداد می‌کنند.

۵ـ ۱ـ ۲ـ ۲. لی‌لیانگ

از دیگر شخصیت‌های مهم این روایت که نماینده‌ی طبقه‌ی فرودستان است لی‌لیانگ همسر چیانگ جوان بوده که ساحر او را نیز این‌گونه معرفی می‌کند:

ساحر دلم بر تو می‌سوزد! لی‌لیانگ. دلم برتو می‌سوزد، اما چه توانم کرد! در پی سرنوشت برو، و تا انتها بازمایست، و بگذار تا سرنوشت تو را به هرجا که می‌خواهد ببرد (همان۶۲-۶۳).

این مدعای ساحر، که لی‌لیانگ را دارای شخصیتی وابسته و دون معرفی می‌کند، در گفتگوی میان او و چیانگ جوان و زمانی که به او خوشامد می‌گوید، هویداست.

لی‌لیانگ سرورم، سر فرود می‌آرم و قدرتت را می‌ستایم. خوش آمدی.

چیانگ جوان مادر پسرم، برخیز. پیش من سر خم مکن. تو برده نیستی، تو همسر منی. تو پسر زاده‌ای و سزاوار است که پیش شاهان سربرافرازی.

لی‌لیانگ در زندگی و مرگ بنده‌ی توام سرورم؛ هیچ افتخار دیگری نمی‌خواهم (همان: ۱۴۸).

۵ـ ۱ـ ۲ـ ۳. کارگزار و روسپیان

دو دسته شخصیت همان‌طور که در خلال نمایش مشاهده می‌شود، روسپیان و کارگزار هستند که اسیر جسم و شهوتند و هیچ هویت مستقلی برای خود قائل نیستند. ساحر در پرده‌ی نخست روسپیان را تنها در آراستگی و قدرت جنسی‌شان معرفی می‌کند و تنها وجه برجسته‌ی آن‌ها را ناپایداری، تشبّه به میش‌ها، ارزش‌های پیکرینه‌ی آنان و چشم به‌راه مردان بودن می‌داند (رک. همان : ۶۵ ۶۶) و در کنار آنان از شخصیت‌های فرودست، کارگزار را معرفی می‌کند؛ شخصی که به تاریخ امیدوار بوده و در خلال نمایش سعی دارد تا با کمک خرد، فاجعه را پیش‌بینی کند، اما خرد او به‌صورت دفاعی نامناسب در مقابله با سرنوشت نشان داده می‌شود. ساحر، کارگزار را کپک، کثافت، چرک و گوشتی که آفتاب ندیده معرفی می‌کند. طفلی صدساله با ابروانی سپید که از بالا شیر می‌خورد؛ جوهرهای سرخ و سیاه و آبی و ارغوانی را می‌مکد و دفع می‌کند و پوشکش را به حروف می‌آلاید... و وقایع ایام آدمی را پشت سر بر جای می‌گذارد. او کارگزارپیر است، کودک سالمند خرد (همان: ۸۷ ۸۸). در جایی دیگر ساحر خطاب به کارگزار اشاره‌ای به ازدیاد حضور عوام در این جهان می‌کند و می‌گوید: «چنین جان‌هایی بهتر است غرق شوند؛ جهان پاک می‌شود»(همان: ۹۷) .

۶،۲ دیالوگ (زبان)

از آنجا که در متون نمایشی کلاسیک، دیالوگ تنها در قالب شعر شکل می‌گرفت، پس بر اساس موازین آن هم ارزش‌گذاری می‌شد، ولی با گذشت زمان و کم‌رنگ شدن وقایع نمایش از حوزه‌ی اساطیری و جاری شدن مسائل عمومی زندگی روزمره‌ی انسان، دیالوگ با حفظ جوهره، از شعر به نثر تغییر شکل پیدا کرد و رویکرد واقع‌گرایانه‌تری به خود گرفت. اهمیت دیالوگ علاوه‌بر شکل‌بخشی به نظام درام، نمایانگر هستی و چگونگی شخصیت‌های روایت نیز هست. «در درام، شخصیت‌ها اجازه می‌یابند خود را مستقیماً در قالب نقش سخن‌گویانه‌شان نشان دهند. به همین سبب این گفتار شخصیت‌ها و بیش از همه گفتار گفتگویی آن‌هاست که قالب کلامی مسلط و اصلی مورد استفاده در متون دراماتیک را می‌سازد»(فیستر، ۱۳۹۵: ۱۷). شناخت این زبان از آن جهت اهمیت دارد که « کیفیتی که می‌توان آن را به کیفیت دراماتیک تعبیر کرد و دست یافتن بر آن که چیزی جز شعر منثور نیست، مستلزم شناخت دقیق جنبه‌های گوناگون زبان و درک کامل ویژگی‌های مکالمه است»(مکی، ۱۳۸۰: ۱۲۶). حال این زبان گفتگو، از نظر نیچه شامل سه ویژگی به قرار زیر است:

الف) فخیم و با عظمت بودن

به باور نیچه یونیانیان علاقه‌ی وافری به شنیدن سخنان زیبا داشتند. آن‌ها در بدترین شرایط نیز تمام مدت سخن خوب می‌گفتند، چنانچه با دیدن قهرمان تراژدی زمانی که با مصائب زندگی روبه رو و خود را تهی از قدرت می‌دید، سخنوری را کنار نگذاشته و با بر زبان راندن کلمات مناسب، رفتار شایسته، اندیشه و ذهن روشن خود را حفظ می‌کند و در حکمت شادان تصریح می‌کند که: «شهروند آتنی به تئاتر می‌رفت تا سخنان زیبا بشنود»(نیچه، ۱۳۷۷: ۱۳۸). او که طبقه‌ی اشراف و والا را طرف صحبت خود می‌دانست، طبیعی است که از لحن فاخر و بزرگ در نوشتار آثارش بهره جوید. به‌واقع، نیچه افکارش را به شکل کلمات قصار برای مخاطبانی با روحی عظیم و نه خوانندگان سطحی و پیرو الگوهای تثبیت شده بیان می‌دارد.

ب) وجه بلاغی

نیچه از گونه‌ای طنز خودآگاهانه، استعاره و ایهام به‌عنوان ابزاری برای زبان عظمت‌خواه یاد می‌کند که خود در سبک نوشتاری، به‌ویژه در کتاب «چنین گفت زرتشت» از آن استفاده کرده تا با گونه‌ای از زبان شاعرانه، اندیشه‌اش را به مخاطبانش منتقل کند. نیچه پس از تشخیص رابطه‌ی استعاری میان سوژه و ابژه، به این حقیقت اذعان می‌کند که دستیابی به جهان معرفت و شناخت، راه هنر است و در اینجاست که محوریت امر زیبا قوت می‌گیرد.

از آنجا که هر سه پدیده‌ی شناخت، هنر و اسطوره از نظر نیچه «استعاري» است و با توجه به فرضیه‌ی مبنایی او که حقیقت عيني وجود نداشته و تنها در باب امور استعاري سخن به میان می‌آید، برای ادامه-ی حیات و رسیدن به بقا، بشر به خلق تصاویر استعاری در مقابل پرده‌پوشی حقیقت مبادرت می-کند (رک. شولته، ۱۳۹۱: ۷۴) و معتقد است که هنرمند، با آشکار کردن خاستگاه استعاری حقایق و مفاهیم، نحوه‌ی فعال هستی را متجلی می‌سازد (اسپینکز، ۱۳۸۸: ۹۱). لذا بر این باور است که حقیقت، خود استعاره‌ای است که برای وام دادن قدرت به صورت‌های خاصی از اندیشه و سبک‌های خاصی از زندگی اختراع شده است و این خاستگاه معنا به جای تبادل استعارات مختص زبان نیست، بلکه کل اندیشه را قطعاً در بر می‌گیرد (همان: ۷۸). لذا به باور نیچه ما هرآنچه را به‌عنوان حقیقت و باور داریم، برگرفته از ساخت دستوری و نظام استعاری زبان است و نه عینیت جهان. آنچه نیچه به‌عنوان انسان والا، جهان آرمانی و نوزایی طرح می‌کند تنها در سایه‌ی زبانی عظمت‌خواه، برجسته و استعاری قابل تبیین است که روح زیبایی، آری‌گویی، شور و سرمستی را در مخاطب زنده کند و این مهم، در ساختار زبان استعاری شاعران و کاربست معرفت-شناسانه‌ی استعاره میسر خواهد شد (همان، ۸۸). او معتقد است اگر خدا مرده باشد، هنرمند [همان] خدا خواهد بود، و اینچنین حاکمیت الاهي او را اعلام مي‌کند: «جهان و هستي انسان تنها ممکن است به‌عنوان پديده‌اي هنري [يا زيبا] توجيه ابدي پيدا کند»(استرن، ۱۳۸۹: ۱۹۴).

ج) موسیقی زبان (زبان آهنگین)

نیچه زبان فلسفی خاصی دارد، یکی از ویژگی‌های زبان مورد استفاده‌ی نیچه بندبندگویی و پاره‌نویسی است که همین نوشته‌های فلسفی او را به اثری شاعرانه شبیه کرده است. از طرفی این ذوق شاعری ریشه در طبع نیچه دارد، چرا که او در نوجوانی شعر می‌سرود. نیچه در نامه‌ای به ریچل در سال ۱۸۶۸ اشاره‌ای کوتاه در مورد علاقه‌اش به نوشتار شعرگونه ابزار می‌دارد. « [...] ممکن است انسان‌هایی که زبان غیردوستانه‌ای دارند، بگویند که این کتاب با سبکی نازل و آشفته نوشته شده‌است، اما برای آن کسی که چشم هنربین دارد، سرشت آن موسیقی است، اگرچه به‌جای نت‌ها با واژه‌ها تصنیف شده‌است»(لوی، ۱۳۹۷: ۵۳).

حال با توجه به سه ویژگی‌ای که نیچه برای دیالوگ قائل است، می‌توان نمایشنامه‌ی "بودا" را به نوعی بازنویسی آگاهانه از این سبک و سیاق در هر سه سطح دانست. یعنی بهره‌مندی از وجه فخامت و چینش برجسته‌ی واژگان، که برخاسته از سابقه‌ی مطالعاتی او در متون یونان باستان است و همچنین کاربست موسیقی زبان در کنار وجه استعاری که آهنگ دیالوگ را کاملاً مبتنی بر متن مورد انتظار نیچه کرده است. کازانتزاکیس اولین دیالوگ نمایشنامه‌اش را با بهره‌گیری از عنصرصورخیال شروع کرده و این دیالوگ از زبان شاعر یا همان ساحر بیان شده است (رک. کازانتزاکیس، ۱۳۸۸: ۴۳-۴۶). در این نمایشنامه اکثر دیالوگ‌ها، شعرگونه و آهنگین است، که وجه سبکی متن را به کتاب " چنین گفت زرتشت" نزدیک می‌کند. برای نمونه در پرده‌ی نخست، ساحر خطاب به یکی از روسپیان (گیلاس بن شکوفا) از او می‌خواهد تا آوازی بخواند. نظام موسیقایی و زبان شعری فخیمی که بر این گفتگو حاکم است، به همراه توصیفات برجسته و خطاب‌هایی آهنگین که مخاطب را در یک بافت و فضای شاعرانه فرو می‌برد، نمایانگر اوج گرایش کازانتزاکیس به بازآفرینی متنی با معیارهای دراماتیک نیچه است (رک. همان: ۶۸- ۶۹) و یا در جایی دیگر کوانگ جوان در مقابل بودا برای رهایی از دست گیلاس بن شکوفا که از او می‌خواهد با او درآمیزد، شعری این‌گونه می‌خواند:

کوانگ جوان کِی باشد این انبان تن نابود گردد،

کِی باشد که اشک‌هایی که دلم را فرو می‌خورد روان گردد،

کِی باشد که این خاک بال برآرد و رها شود،

ای بودا، تا پرواز کند؟ (همان: ۸۳)

و یا در پرده‌ی دوم، زمانی که چیانگ پیر درصدد آن است تا نیاکان را از کشتن پسرش پشیمان کند، یکی از شعرهای چیانگ جوان را برای آنان می‌خواند (رک. همان: ۱۷۵ - ۱۷۶).

۶،۳ صحنه

اصطلاح صحنه به معنای زمینه و هرآن چیزی است که در نمایش قابل رؤیت است. «هر نویسنده‌ای صحنه را برای منظور خاصی به‌کار [می-گیرد]. بعضی از نویسندگان در استفاده از صحنه مقصود و منظور خاصی را دنبال می‌کنند و بعضی نه»(میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۹۵). در یونان باستان، مکان گروه کر و هم‌سرایی، به شکل یک سن نیم دایره در مقابل استیج قرار داشت و صحنه‌ی آواز و رقص باتوجه به تماشاگر و درام محدود بود و مستقیماً به این دو آیتم بستگی داشت. نیچه بر این باور بود که «یونانیان صحنه‌ی نمایش را تا آنجا که می‌توانند تنگ و باریک می‌سازند تا مانع هرتأثیر ناشی از عمق صحنه شوند و به بازیگر اجازه‌ی حرکات بی‌صدا و سبک را ندهند و بدین ترتیب او را مبدل به آدمک خشک و قلنبه و پریده‌رنگ کنند. آن‌ها همچنین از شور و هیجان آن زمینه و عمق صحنه را گرفته‌اند تا قانون سخنوری را به آن تحمیل کنند، بله آن‌ها هرچه می‌توانستند کرده‌اند تا در خلاف جهت تأثیر ابتدایی تصاویر که موجد ترس و ترحم است حرکت کنند: زیرا آن‌ها این ترس و ترحم را طرد می‌کنند»(نیچه، ۱۳۸۵: ۱۳۷). اهمیت شناخت این صحنه از منظر نیچه تا آنجاست که «یک صحنه‌ی جالب در استیج، فهمیدن و درک گروه کر است و بعد از آن درک حضار»(mulhall,2013: 248) لذا مکان مورد نظر از دیدگاه نیچه، مکانی با عظمت است، جایی که بستر پدیدآمدن ابرانسان درآن مهیا باشد. مکانی که در آن اراده‌ی معطوف به قدرت با توسل به ابرانسان به کارگرفته می‌شود. شاید بتوان این‌گونه تفسیر کرد که مکان مورد نظر در اندیشه‌ی نیچه، سرزمینی همچون یونان باستان است که مردمانش با تیزبینی و فراست به رنج‌آوری و دهشت جهان آگاه شدند و در مقابل به جای نفی آن با وسیله‌ای به‌نام هنر، زندگی را برای خود تحمل‌پذیر ساختند.

حال با توجه به ارزش و اولویت مکانمندی شکوهمند و پر عظمت در درام نیچه‌ای، یعنی همان جایگاهی که از آن ابرمرد ظهور می‌کند و دست به آفرینش می‌زند، می‌توان نمود این امر را به جایگاه وقوع روایت توسع بخشید و مکان عظمت‌خواه را در راستای تحقق اراده‌ی ابر انسان لازم دانست. حال با توجه به این فرض، می‌توان انتخاب مکان وقوع در نمایشنامه‌ی بودا را امری آگاهانه دانست که صحنه-ای به وسعت کشور چین را برای نمایش می‌طلبد و رود یانگ‌تسه با توجه به جغرافیا و مختصات شاخصش، به شکوه صحنه‌پردازی در اجرای این درام کمک خواهد کرد. علاوه‌بر آن در صحنه‌ی سوم مجادله‌ای بین مردم چین و چند یونانی که بدان جا سفر کرده‌اند، به تدوین و طراحی صحنه‌ای فاخر و عظیم نیاز دارد و در این قسمت نمایشنامه، تبحر کازانتزاکیس در آمیختن شرق زاهد و غرب خدازده به خوبی نشان داده می‌شود (رک. کازانتزاکیس، ۱۳۸۸: ۳۱۳) که علاوه بر مکان مورد نظر که سیاقی عظیم به خود خواهد گرفت، در کنار صحنه‌پردازی رود یانگ‌تسه به رویارویی دو ساحت از خدایان اسطوره‌ای در دین بودایی و باورهای یونان باستان که محل خیزش ابرخدایان است، اشاره خواهد داشت؛ همان امری که در طرح‌واره‌های اولیه‌ی متافیزیک نیچه بروز و ظهور دارد.

۶،۴ موسیقی و هم‌سرایان

از سوی دیگر، توجه نیچه به موسیقی به‌طور اعم و گروه هم‌سرایان به‌طور اخص در بستر درام قابل بررسی و تحلیل است. به تعبیر گویس « او که ذات درام را با موسیقی در پیوند دانسته و معتقد است که تراژدی [به‌عنوان نمونه‌ی اعلای درام] در اصل از رقص و نوازندگی دسته‌ی هم‌سرایان شوریده‌سری ناشی می‌شود که دچار مستی دیونیزوسی‌اند»(

نیچه، ۱۳۹۶: ۱۷)، آن را به‌طور اعم آخرین گیاهی می‌داند که از خاک فرهنگ سر بر می‌آورد. او موسیقی‌ای را می‌پسندد که در جهت مثبت عمل کند و آری گو باشد؛ موسیقی ناب و ساده که به‌وسیله‌ی آن بتوان زشتی و ظلمت زندگی را به باد فراموشی سپرد و انسان را فاعل زندگی خویش گرداند. «موسیقی، یک موسیقی زلال، رهایی بخش، سبک، که از آن پس بهترین چیز است برای ذهن او که تا سرحد مرگ مغشوش است. در تشنج‌های به خون آغشته‌ی زایش او، این تنها امکان تسکین یافتن است. زندگی بدون موسیقی یک خستگی ویک اشتباه است»(تسوایگ، ۱۳۸۹: ۸۴). از نظر نیچه، با بهره جستن از موسیقی دیونیزوسی آدمی به مرحله‌ی وجد و سرمستی و غفلت از خود می‌رسد و در این خلسه‌ی دیونیزوسی، لذت تراژیک برای او فراهم می‌شود. هم‌سرایان، به‌عنوان ترکیبی از کلام و موسیقی، هر دو قلمرو دیونیزوسی و آپولونی را در بر می‌گیرند و موسیقی به‌عنوان ذات تراژدی، مؤلفه‌ی دیونیزوسی تراژدی را شکل می‌بخشد.

جایگاه قرارگیری همسرایان نیز در حدفاصل میان بازیگران و تماشاچیان قرار دارد به‌طوری که تماشاچیان می‌توانند به آن‌ها ملحق شوند. «همسرایان منبع تخیلاتی هستند که بر صحنه ظاهر می‌شوند؛ این تخیلات معرف واقعیتند و خود نمایش فقط توصیفی است عاجل از آن واقعیت. به این ترتیب از آنجا که تماشاگر جزئی از همسرایان می‌شود تا حدی در خیال آفرینی شرکت می‌جوید»(مک دانیل، ۱۳۸۸: ۲۷۱). درواقع کل صحنه‌ی نمایش از دید هم‌سرایان نگریسته می‌شود و آنان حقیقت را با برداشتی آپولونی به تماشاچیان عرضه می‌کنند و با جداساختن تماشاگران از واقعیت به آن‌ها اجازه‌ی خیال‌پردازی و دورشدن از خود را می‌دهد. لذا نیچه معتقد است که «آوازهای هم‌سرایان و هم‌سرایی که تراژدی با آن‌ها آمیخته شده، به‌مثابه‌ی بستری است که کل، یعنی همه‌ی جهان صحنه و اصل نمایش از آن منتج می‌شود»(رشیدی، ۱۳۸۸: ۸۶). با توجه به این مضامین، می‌توان نقش فعال و کنشگر موسیقی مورد نظر نیچه را در جای جای نمایش "بودا" مشاهده کرد. علاوه‌بر آنکه کازانتزاکیس توانسته است با ارجاعات، حکم به هم‌سرایی در متن نمایشنامه را به کارگردان تفهیم کند اما جدای از آن، به تجلیل و تعریفی ناب از موسیقی بر سیاق داده‌های نیچه‌ای در متن می‌پردازد. گویی هر قسمت از نمایشنامه‌ی "بودا" که توصیفی از موسیقی را در خود داشته، به نوعی بازنویسی فهم نیچه از نظام موسیقایی دیونیزوسی است. به‌عنوان نمونه در پرده‌ی نخست ساحر رو به رامشگران که ادوات موسیقی با خود به همراه دارند، این‌گونه می‌گوید:

ساحر رامشگران، بگشایید قفس را، دل آدمی را!

... بشتابید رامشگران! باشد که سرانجام صدای خود را بشنویم!

چه خوب‌اند سه کلیدی که شما به دست دارید؛ طبل و دف و نی می‌توانند ورطه را بگشایند (کازانتزاکیس، ۱۳۸۸ : ۶۴).

و یا در جایی دیگر، ساحر به برتری موسیقی بر قدرت ذهن آدمی و واژگان اشاره می‌کند و تصریح می‌کند که «واژه‌ها تا دروازه‌ی بهشت پیش می‌روند، اما نمی‌توانند وارد شوند. ذهن به دروازه‌ی بهشت می‌کوبد و فریاد می‌زند که وی ذهن است، نجیب‌زاده‌ی بزرگ، اما در باز نمی‌شود. لیکن چون نوبت به موسیقی می‌رسد، از شکاف‌های در به درون می‌تراود»(همان: ۷۴-۷۵).

یکی دیگر از کارکردهای موسیقی در این نمایشنامه، معرفی اشخاص با توجه به تمایز ویژگی‌هایشان از جمله انسان‌های والادست از طبقه‌ی عوام است. این شگرد توسط راوی بدین گونه اعمال شده که به هنگام حضور و یا انجام عملی از طرف گروه والاتباران، موسیقی شادمانه و سرشار از سرمستی و شور اجرا شود و در مقابل، در هنگام اجرای کنش‌ها از سوی طبقه‌ی فرودست، موسیقی پرتنش، غمگین و سرد شنیده شود. این مسأله را در پرده‌ی نخست (رک. همان: ۱۰۷) یا در جایی‌که

مارکالو، شوهر خاک، کسی که موگالانا او را شهوت‌ران و پایین تنه‌ی سنگین ذهن معرفی می‌کند، وارد می‌شود، می‌بینیم (رک همان: ۱۳۳ - ۱۳۴). همچنین بعد از شکسته شدن سد اول، زمانی که می‌لینگ نزد برادرش چیانگ جوان می‌آید (رک. همان: ۱۶۷) می‌توان به خوبی این کاربست موسیقی در نظام همسرایان را مشاهده کرد. در پرده‌ی دوم زمانی که چیانگ پیر، بعد از کشتن پسرش، خودکشی عروسش لی‌لیانگ را می‌بیند، این وجه رهایی از زشتی و ظلمت زندگی با موسیقی را تجربه کرده و با شنیدن موسیقی مخصوص آن آرام می‌گیرد (رک. همان: ۲۲۰). اهمیت این مسأله را می‌توان هر چه بیشتر از نگاه کازانتزاکیس، در معرفی اشخاص نمایش و در معرفی سه آلت موسیقی در قالب سه رامشگر به‌صورت برجسته‌تری دید؛ رامشگر اول (دف)، رامشگر دوم (طبل) و رامشگر سوم (قره‌نی)

۷ نتیجه‌گیری

نیچه در چهارچوب نظری خود و در راستای طرح ابرانسان به دو دسته‌ی والاتباران و فرودستان اشاره می‌کند که در راستای اصل تقابل محور ذهن او در حال تعریف گزاره‌هاست. این مسأله به‌عنوان عامل مهمی در انسجام و هویت‌بخشی درام از منظر نیچه در شناخت درام برتر و آرمانی ورود و ایفای نقش می‌کند. این نظریه‌ی فلسفی توانسته است در شناخت کلاسیک از عناصر فرمی چون شخصیت (قهرمان/ضدقهرمان)، دیالوگ (برجسته سازی در زبان)، صحنه (امر مکانی) و کاربست موسیقی در ساختار درام تحولاتی ایجاد کرده یا برخی از ظرفیت-ها را برجسته و پررنگ کند. کازانتزاکیس در جایگاه پیرو نیچه، با رویکردی منطبق بر مفاهیم مطروحه‌ی نیچه تلاش کرده است تا با مبانی تقابلی نیچه، جایگاه قهرمان و ضد قهرمان را از یک امر فرمی صرف، به گستره‌ی نظام انسانی نیچه توسع دهد و شناخت مخاطب را از ابرانسان و گله‌ی انسانی در روابط شخصیت‌ها باز تعریف نماید. در نمایشنامه‌ی "بودا" نمود این طبقه‌ی والاتبار را می‌توان در شخصیت‌های می‌لینگ و چیانگ مشاهده کرد و نقطه‌ی مقابل را در روسپیان و کارگزار مشاهده نمود که همواره وابسته، مغلوب سرنوشت و اسیر هستند. از سوی دیگر زبان کازانتزاکیس در روایت "بودا" به زبان استعاری، فاخر و موسیقی زبان مورد نظر نیچه نزدیک شده و به نوعی می‌توان اثر او را در پاره‌ای از بخش‌ها ملهم از سیاق نوشتاری نیچه به‌ویژه در «چنین گفت زرتشت» دانست. در لایه‌ی صحنه‌پردازی و اجرای آن، داده‌های متنی و فضاسازی‌های راوی، صحنه‌ی نمایش را به همان فضای معرفتی نیچه نزدیک می‌کند و استفاده از عنصر مکان (چین و رود یانگ تسه) و رویارویی‌ها با یونانیان و ... می‌تواند نشانه‌هایی در طرح بستری فاخر و مبتنی بر قدرت در درام باشد. نظام موسیقایی در درام در دو سطح داده‌های توصیفی و کنش همسرایان نیز از دیگر نشانه‌های تأثیرپذیری کازانتزاکیس از نیچه در ساختارمند کردن درام بودا دارد.

منابع

آفرینی، یوسف (۱۳۹۱) نیچه و درام پست مدرن، تهران: نشرآوای دانش گستر.

اسپینکز، لی (۱۳۸۸) فریدریش نیچه، رضا ولی یاوری، تهران: مرکز.

اکوان، محمد و الهام ناظم (۱۳۹۲) معنا و مفهوم آموزه آرمان گونه ابرمرد در اندیشه نیچه و شاملو، نشریه مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی) ، شماره ۳۳.

ارسطو (۱۳۹۳) فن شعر، ترجمة عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: نشر امیرکبیر.

ایبرمز، ام. اچ و جفری گالت هرفم (۱۳۸۷) فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه سعید سبزیان، تهران: رهنما.

تسوایگ، شتفان (۱۳۸۹) نیچه، ترجمة لیلی گلستان، تهران: نشر مرکز.

جعفری پارسا، عبدالعظیم و مژگان جعفری پارسا (۱۳۸۹) فرهنگ واژگان ادبی، تهران: رهنما.

داد، سیما (۱۳۷۱) فرهنگ اصطلاحات ادبی، جلد۱، تهران: مروارید.

رشیدی، صادق (۱۳۸۸) بررسی مفهوم تراژدی از منظر فردریش ویلهلم نیچه، مجله‌ی هنر، تابستان، شماره ۸۰، صص ۷۶-۹۰.

ریدلی، آیرون (۱۳۹۸) نیچه در هنر، ترجمه‌ی مجید هوشنگی، تهران: جامی.

شولته، گونتر (۱۳۹۱) این است نیچه، سعید فیروزآبادی، تهران: ثالث.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱) شخصیت و شخصیت پردازی در داستان معاصر، تهران: سمت.

فیستر، مانفرد (۱۳۹۵) نظریه تحلیل درام، ترجمة مهدی نصراله زاده، تهران: نشر مینوی خرد.

کازانتزاکیس، نیکوس (۱۳۸۸) بودا، ترجمة محمد دهقانی، تهران: نگاه معاصر.

لوی، اسکار (۱۳۹۷) نامه‌های نیچه، ترجمة مجید هوشنگی، تهران: نشر جامی.

مستور، مصطفی (۱۳۹۱) مبانی داستان کوتاه، تهران: نشر مرکز.

مک دانیل، استنلی (۱۳۸۸) شرح افکار و آثار برگزیده نیچه، ترجمة محمد بقائی (ماکان) ، تهران: نشر اقبال.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۴) عناصر داستان، تهران: نشر شفا.

نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۵) زایش تراژدی، ترجمة رویا منجم، تهران: نشرپرسش.

---------- (۱۳۹۶) زایش تراژدی و چند نوشته‌ی دیگر، رضا ولی‌یاری، تهران: مرکز.

---------- (۱۳۸۹) اراده‌ی معطوف به قدرت، ترجمة مجید شریف، تهران: جامی.

---------- (۱۳۷۷) حکمت شادان، ترجمة سعید کامران و حامد فولادوند، تهران: جامی.

---------- (۱۳۸۸) غروب بت‌ها، ترجمه داریوش آشوری، تهران: آگه.

---------- (۱۳۹۳) تبارشناسی اخلاق، ترجمة داریوش آشوری، تهران: نشرآگه.

---------- (۱۳۹۵) چنین گفت زرتشت، ترجمة داریوش آشوری، تهران: نشر آگه.

Baldick, Chris (2001) The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford University Press.

Bein, Piter (1971) Kazantzakis' Nietzchianism, Journal of Modern Literature, Vol. 2, No. ۲, Nikos Kazantzakis Special Number , pp. 245-۲۶۶ (۲۲ pages)

Mary, Peter Durno (2022) The Nietzsche Pilgrimage of Nikos Kazantzakis and Elli, Lambridi, journal Nietzsche-Studien, pp: 305- 329.

Kazantzakis , Nikos (2007) Friedrich Nietzsche on the Philosophy of Right and the State, Trans Odysseus Makridis, State University of New York Press; Annotated edition.