فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۴۰۲،
صفحات ۷۴-۴۹

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

مطالعهٔ تطبیقی کنش‌گری و کنش‌پذیری در نمایشنامه‌های رادی و بیضایی با رویکرد فلسفی نیچه [مطالعهٔ موردی پهلوان اکبر می‌میرد و آمیز قلمدون]

مجید هوشنگی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا تهران ایران
امیررضا نوری پرتو[۲]
دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران
حامد مکملی[۳]
کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه سوره. تهران ایران

چکیده

در مطالعات تطبیقی و بینامتنی آثار ادبی، تحلیل متون با مبانی و رویکردی فلسفی می‌تواند به‌عنوان شاخه‌ای قدرتمند از نقد ادبی موضوعیت یابد. در این میان، نظام اندیشگانی نیچه با توجه به خاستگاه و عطف نظر او به هنر و درام، توانسته است به‌عنوان مبنای نظری جذابی برای پژوهش‌های ادبی- هنری قرار گیرد. در میان نظریات او جایگاه و مفهومِ کنش و ارتباطِ آن با قهرمان، خواست و اراده‌ی او و اخلاق والاتباران و فرومایگان در ذیل نظریه‌ی ابرانسان، می‌تواند در روایت‌شناسی و تحلیل فلسفه‌ی درام به نتایج بسیار گسترده‌ای منتج شود. لذا این پژوهش بر آن است تا با روشی توصیفی- تحلیلی و با توجه به نظریات نیچه در محورهای اراده، کنش و انسانِ کنش‌گر و واکنش‌گر و بازخوانی دو نمایش‌نامه‌ی ایرانی «پهلوان اکبر می‌میرد» از بیضایی و «آمیز قلمدون» از رادی، به تحلیلی فلسفی از چونی و چرایی قهرمان و ضدقهرمان در این روایت‌ها بپردازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نقشِ قهرمان به‌عنوان عاملِ کنش‌گر در درام، دچارِ نارسایی است و نظام باورها و ارزش‌های سنتی و عیاری سبب شده‌اند تا او بیشتر در پوششِ قربانی و شخصیتِ کنش‌پذیر نمایان شود و روایت‌ها نموداری از استیلایِ ضد قهرمان‌های کنش‌گر بر قهرمان‌های کنش‌پذیر و منفعل خواهد بود؛ و برخلاف انتظار از نظام ساختاری روایت، قهرمانان از تبار فرودستان و شخصیت‌های فرعی دارای ویژگی‌های والاتباران هستند. لذا جنبه‌ی تراژیک این روایات، بیش از هر چیز به این وارونگی در نظام کنش‌گری و کنش‌پذیری قهرمانان باز خواهد گشت.

کلیدواژه‌ها: مطالعات تطبیقی، نقد فلسفی، نیچه، رادی، بیضایی.

---

[۱] m.houshangi@alzahra.ac.ir
[۲] amirreza_parto@yahoo.com
[۳] hmokammeli@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳

۱. مقدمه

از مهم‌ترین و اساسی‌ترین عناصرِ درام، وجود قهرمان است که داستان را با کنش‌ها و گفت‌وگوهای خود پیش می‌برد و تماشاگر را با خود همراه می‌کند. قهرمانی که «در هر نهضت مقامِ پیشوایی را داشته باشد.» (اگری، ۱۳۸۵: ۱۸۴). مهم‌ترین ویژگی قهرمان، ارتباطِ آن با کنشِ اصلی نمایش و چگونگی پیشبردِ آن است. ارسطو در بوطیقا[۱] اهمیت جایگاه کنش[۲] در درام را این‌گونه بیان می‌کند که «بدون عمل، وجودِ تراژدی ممکن نیست ولی بدون خُلقیات ممکن است.» و معتقد است: «تراژدی در اصل تقلیدِ آدمیان نیست، بلکه تقلیدِ اعمال است.» (رک. ارسطو، ۱۳۳۷: ۷۱-۷۲). پس نسبت قهرمان و کنش نسبتی مستقیم است که در آن «قهرمان باید کنشِ تعیین‌کننده‌ی داستان را انجام دهد، کنشی که مستلزمِ بیشترین خطر و مسئولیت‌پذیری است.» (ووگلر، ۱۴۰۱: ۶۱). از سوی دیگر، نظریه‌های فلسفی می‌تواند به شناخت و ادراک مخاطب از این روابط و نسبت آن با جهان‌بینی مؤلف و بالطبع گفتمان حاکم بر جامعه‌ی او کمک کند. در این میان، نظریات نیچه[۱] به‌ویژه تعریف او از انسان والاتبار و فرودست و نظریه‌ی ابرانسان می‌تواند بستری کاربردی در جهت شناخت جایگاه انسان، نظامِ کنش‌مندی و مسئله‌ی هویت‌بخشی قهرمان در هر بازه‌ی فرهنگی باشد و با تطبیق کنش، قهرمان و تشریحِ نظریه‌ی ابرانسان، نسبت میانِ قهرمان برساخته در ادبیاتِ نمایشی و گفتمان حاکم بر جامعه و طرح‌واره‌های جمعی را تحلیل و ارزیابی کرد. لذا این پژوهش سعی دارد تا با رویکردی نیچه‌ای به موضوعات انسان کنش‌گر و کنش‌پذیر، عواملِ ایجادِ قهرمان در دو نمایش‌نامه‌ی ایرانی «پهلوان اکبر می‌میرد» اثر بهرام بیضایی و نمایش‌نامه‌ی «آمیز قلمدون» اثر اکبر رادی را بررسی و تحلیل نماید و به این پرسش پاسخ دهد که چگونه عواملِ گوناگون و عدمِ امکانِ پاسخ‌گویی به پرسش‌های اساسی زندگی، بسترِ آفرینشِ یک قهرمانِ کنش‌گر را در ذهنِ نمایش‌نامه‌نویسِ ایرانی از میان برده و شخصیت‌های منفعل و واکنش‌گر را در رأسِ نمایش قرار می‌دهد؟ اینجاست که مسئله‌ی اساسی غلبه‌ی قهرمان منفعل به‌عنوانِ یک نقیصه‌ی فلسفی در روح حاکم بر درام ایرانی هویت یافته و ردّ پای آن در نمایش‌نامه‌های دوره‌های مختلف ادبی مشاهده شده است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

به نظر می‌آید پیش از هر چیز بایست به پژوهش‌های انتقادی با رویکرد تحلیل کنش در روایات به‌عنوان بخشی از پیشینه‌ی قابل‌اعتنا در راستای فهم درست مقوله‌ی کنش

---

[۱] -De Poetica
[۲] -Action

اشاره کرد. به‌عنوان نمونه مقاله‌ی «بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان «و اگر حقیقت داشت» اثر مارک لوی براساس الگوی مطالعاتی گرماس» کار مشترک علی عباسی و میترا مرادی، می‌تواند بخش مهمی از داده‌های ساختاری پژوهشگر را در راستای فهم متن تقویت کند. در همین راستا، مراجعه به کتاب «نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی» از حمیدرضا شعیری و تمرکز بر مباحث جایگزینی و تقابل کنش و تنش در مرکز فرایند گفتمانی از جمله آثاری خواهد بود که به‌شدت وجه بلوغ متن را تقویت خواهد کرد. اما در خصوص کنشِ قهرمان و نظریه‌ی ارانسانِ فریدریش ویلهلم نیچه، پژوهش‌های بسیاری انجام شده که با توجه به گستردگی آنان، صرفاً به برخی از پژوهش‌ها که از نظر سوژه قرابتی با عنوان مورد بحثِ این پژوهش دارند اشاره خواهد شد. اهم این موارد را می‌توان به‌صورت زیر دسته‌بندی کرد:

اولین نمونه از پژوهش‌های مرتبط با نظریه‌ی نیچه و درام را می‌توان کتاب‌های «نیچه و درام پست مدرن» (۱۳۹۱) اثر یوسف آفرینی دانست که به جریان درام از دوره‌ی مدرن به پست‌مدرن و تأثیر نیچه بر آن اشاره کرد. پژوهش دیگر در این زمینه پایان‌نامه‌ای به قلم سهند خیرآبادی با عنوان «چگونگی و کاربست فلسفه‌ی فردریش نیچه در نمایش‌نامه‌های فردریش دورنمات» (۱۳۹۲) است که در آن نحوه‌ی مواجهه‌ی دورنمات با فلسفه‌ی نیچه، طرح و بررسی شده است. از پژوهش‌های دیگر در این زمینه می‌توان به پایان‌نامه‌ی حسین پوست‌فروشان دوم و راهنمایی فاضل اسدی امجد و کامران احمدگلی با عنوان «بررسی تطبیقی دو نمایش‌نامه‌ی رقص مرگ استریندبرگ و چه کسی از ویرجینیا وولف می ترسد؟ آلبی از منظر عقاید نیچه» (۱۳۹۳) اشاره داشت که در آن به بررسی تطبیقی دو نمایش‌نامه‌ی مذکور از منظر اخلاق بردگان و اراده‌ی معطوف به قدرت پرداخته شده است. همچنین مقالات «بررسی مفهوم تراژدی از منظر فردریش ویلهلم نیچه» (۱۳۸۸)، نوشته‌ی صادق رشیدی را نیز می‌توان یاد کرد. اثر دیگر در این حوزه 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)» (۱۳۹۵) 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 «آری گویی» به زندگی و امر نو تبیین نماید. مقاله‌ی «طلوعِ ابرانسان در سپهرِ اندیشه‌ی نیچه» (۱۳۹۲) اثر مشترک هدایت علوی‌تبار و سیده آزاده امامی اثر دیگری در این رابطه است که در مجموعه‌ی متافیزیک دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی اصفهان به

چاپ رسیده است. در این مقاله نظریه‌ی ابرانسان به‌صورتی آشکارتر و شفاف‌تر نسبت به پژوهش‌های گذشته مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین ماه‌منیر شیرازی در مقاله‌ی «مطالعه‌ی تطبیقی شخصیت‌های قهرمانِ معاصر با مفهوم ابرانسان نیچه» (۱۳۹۵) که در اولین همایش شخصیت‌سازی معاصرِ ایران منتشر شده، ضمن تشریحِ ابرانسان و مقایسه‌ی آن با فرهنگِ منجی در ادیانِ الهی، ابرقهرمان‌های سینمای روزِ جهان را تحلیل کرده و تطبیق می‌دهد. اما در خصوص نقد فلسفی نمایش‌نامه‌های برگزیده‌ی این پژوهش تاکنون تحقیق و انگاره‌ای یافت نشد که در آن خصوصیاتِ قهرمان و کنش‌های آن مورد بررسی قرار گرفته باشد و به‌طور خاص عوامل فلسفی آفرینش یک قهرمان کنش‌گر یا منفعل آن هم براساس نظریه‌ی ابرانسان نیچه، مورد بررسی و پژوهش قرار نگرفته است.

۳. مبانی نظری

۳- ۱. کنش، کنش‌گر، کنش‌پذیر

کنش به‌عنوان محور حضور قهرمان، در تعاریفِ متعددی هویتمند می‌شود و از مناظرِ گوناگون می‌توان بدان نگریست. از نگاهِ هراکلیتوس،[۱] از فیلسوفان پیشاسقراطی، کل واقعیت را باید در کنش‌ها جست‌وجو کرد. واقعیت تنها در گستره‌ی کنش‌هاست که زمان و مکان را اشغال می‌کند (ضیمران، ۱۳۹۹: ۶۶). همان‌گونه که اشاره شد ارسطو در بوطیقا بر آن است که اساس روایت‌ها را باید در کنش جست‌وجو کرد. اما در خوانشی فراگیر «کنش، گذر هدفمند و اختیاری و نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی است.» (فیستر به نقل از هوبلر، ۱۳۸۷: ۷۳۰). در تعریف هوبلر،[۲] افزون بر «عمل» که در تعریف ارسطو به‌عنوان اصل طرح گردید- واژه‌های «اختیار» و «هدف» نیز آورده شده‌اند؛ تعاریفی که برای آفریدنِ قهرمانِ امروزی معنا یافته و جبر و ناگزیری را در آن نمی‌پذیرد. به تعبیری «شخصیتِ اصلی، باید صاحبِ اراده باشد، یعنی به جای این‌که فقط در موردِ او تصمیم‌گیری شود، خود توانایی تصمیم‌گیری و عمل بر مبنای آن را داشته باشد. تصمیم‌گیری شاملِ انتخاب، عزم و قدرتِ اراده است.» (لتوین و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۱). لذا قهرمانِ دراماتیک که فاقد این ارزش‌هاست، منفعل است و در بهترین حالت، کنش‌پذیر و در بهترین صورت آن واکنش‌گر۲ خواهد بود. از سویی مسئله‌ی کنش در روایت، پیش از هر چیز در روایت‌شناسی مکتب پاریس طرح گردید که در آن برای اینکه کنش بتواند در مسیر حرکت روایت جریان‌سازی کند، نیاز است که چالشی وجود داشته باشد. سپس کنش برای رفع چالش یا ایجاد چالش جدید توسط

---

[۱] -Heraclitus
[۲] -Hubler

کنش‌گر وارد عرصه می‌گردد. نکته‌ی مهم اینجاست که در روایت‌شناسی به‌خصوص مکتب پاریس، این مسئله در ساحت ساختار، طرح و ارائه گردیده و از این جهت می‌توان مقوله‌ی کنشگری را به‌ویژه در آرای گرماس ردیابی کرد. او که این الگوی کنشی را در سطح گسترهٔ روایی دانسته و آن را در هر روایتی قابل‌تکرار می‌داند (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۴) اساس کار خود را بر دستور زبان استوار دانسته (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۴) و بر این باور است که «ساختار بنیادی روایت با ساختار بنیادی زبان یکی است: فاعل – مفعول – فعل» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۵). او به سه الگوی کنشی نیز در تحلیل ساختار روایت باور دارد که برخی لازم هر روایت و برخی ممکن در آن هستند.[۳] البته باید تأکید داشت که پژوهش حاضر متکی بر نگرش مکتب پاریس نیست و صرفاً اشاره به این موضوع به جهت تبیین پیشینه و عقبه‌ی پژوهشی این عنصر در نظام تحلیل‌هاست.

با توجه به این پیش‌زمینه، نیچه برای ارائه‌ی فهم و تعریفِ درست از کنش، هم‌زمان، «سنخ‌شناسی کاملی ساخت که نیروهای کنش‌گر، کنش‌پذیر و واکنش‌گر را متمایز می‌کند و ترکیب‌های متغیرشان را مورد تحلیل قرار می‌دهد. یکی از نوآوری‌های اندیشه‌ی نیچه‌ای، تشخیصِ سنخی از نیروهای واقعا کنش‌گر است.» (دلوز، ۱۴۰۰: ۱۸). به باور نیچه، در حوزه‌ی تعریف از این سه ساحت، مقوله‌ی مسئولیت‌پذیری و بی‌مسئولیتی نقش محوری ایفا می‌کند، لذا می‌گوید: «من خواستم به احساسِ بی‌مسئولیتی کامل دست پیدا کنم، و خود را از قیدِ ستایش و نکوهش، اکنون و گذشته، آزاد کنم.» (نیچه، ۱۳۹۹: ۳۸۳). در نظرگاهِ نیچه، ایدئولوژی با رخنه در اندیشه‌ی آدمیان، شجاعت را از آن‌ها گرفته و همواره آنان را به پاسخ‌گویی در برابرِ اعمالِ خود واداشته است. او پیش از ایفای نقش دین، با مقابل کردنِ آپولون و دیونیزوس، در پیِ آشکار کردنِ نقش‌های انسانِ کنش‌گر و واکنش‌گر است. نظم، عقلانیت، اندازه‌گرایی و خردمندیِ آپولون در برابر شادی، مستی، رقص و آزادیِ دیونیزوس؛ معتقد است که «کنش‌گریِ بزرگِ اصلی، ناخودآگاه است.» (همان: ۲۲۷). لذا انفعال، بی‌ارادگی و اطاعت را از مصادیق انسان‌های فرودست دانسته که در برابر امر انسان کنش‌گر محکوم هستند و هر چیزی که نیرویی را [از قابلیت انجام کاری] جدا کند، واکنشی است و برعکس هر نیرویی که تا نهایت قدرتش پیش می‌رود، کنشی است.» (هارت، ۱۳۹۲: ۸۲).

۳- ۲. مبانی فلسفی کنش

نیچه در اساسی‌ترین آموزه‌ی خود -ابرانسان و بازگشتِ جاودان- با اعلام مرگ نابهنگام خدا و جایگزینی ابرانسان بجای او[۴] قدرتمندترین کنش‌گرِ هستی را مُرده انگاشته و با نفی نظرگاه‌های افلاطونی، درباره‌ی کنش و اراده‌ی قدرت طرح مساله می‌کند. نیچه در

مقدمات بحث و در واکنش به جبران نیستی‌گرایی، معتقد است که پس از فقدانِ خدا و ارزش‌های پوسیده و کهنه، باید اندیشه و آرمانی والا منجی بشریت باشد، و این اندیشه چیزی نیست جز ابرانسان. «ابرانسان معنای زمین است. باد که اراده‌ی شما بگوید: ابرانسان معنای زمین باد.» (نیچه، ۱۳۸۹: ۲۲). او اراده و آزادی در معنای نفی تسلط دیگران را از ویژگی‌های انسان آرمانی خود بر شمرده و تأکید می‌کند ابرانسان کسی است که خود مالکِ سرنوشتِ خویشتن است؛ نیچه عقیده دارد که ابرانسان بر عملِ خود، اراده و قدرت دارد، و اختیارِ بر عکس‌العمل و واکنشِ نسبت به دیگران و جامعه، اراده و قدرت او محسوب نمی‌شود. در این تعاریف پیداست که نیچه در تحلیلِ فلسفی خود قهرمان و ابرانسان را محصول عمل‌هایش می‌داند و نه عکس‌العمل‌هایش، فارغ از این‌که این کنش‌ها درست هستند یا غلط. لذا رابینسن، ابرانسان نیچه را برای جهانِ امروز چنین توصیف می‌کند: «ابرانسان موجودی جدید و شخصیتی متعالی است که خواهد توانست بر زندگی انسانی فائق آمده، حیاتی زمینی را با برخورداری از لذات جسمانی، فارغ از خطای اعتقاد به هرگونه واقعیت ماورایی و محدودیت‌های اخلاقیاتِ برده‌وار تجربه نماید.» (شیرازی به نقل از رابینسن، ۱۳۹۳: ۴). در نظریه‌ی «بازگشتِ جاودان»، نیچه آرزومند است که بارها و بارها به این زندگی بازگردد تا ابرانسان را بشارت دهد. (رک. نیچه، ۱۴۰۱: ۲۴۰). اما این بازگشت در نسبت با ابرانسان، به سمت انسان کنش‌گر بشارت داده و به تعبیر دولوز «بازگشتِ ابدی موجود واکنش‌گر را که در ذات انسان نهفته است به عقب می‌راند و طرد می‌کند [...] و ابرانسان را به وجود می‌آورد.» (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۴). لذا می‌توان مدعی شد که او بر پایه‌ی فرضی محال، می‌خواهد انسان را از حادترین و خطرناک‌ترین بیماریِ انسانِ فرودست و برده برهاند؛ بیماریِ واکنش‌گری، کنش‌پذیری و انفعال.

موقعیت دیگری که نیچه بر آن تأکید دارد، **اراده‌ی قدرت** است. در نگاه او، جهان چیزی جز خواست قدرت نیست و خواست قدرت همان جهان نیروهاست. او در خواستِ قدرت، کنش و عاملی را می‌بیند که مایه‌ی نیکی و بدی‌های آدمی‌ست. «چیزی که هم پست‌ترین و هم قهرمانی‌ترین اعمال را به ما توضیح می‌دهد [...] او به ما نشان داد که حتی در بهترین انسان‌ها، فضیلت و نیکی حاصلِ نوع‌دوستی نیست، بلکه حاصل چیرگی بر خود است که از تمنای حریصانه و مؤید زندگی برای غلبه و فتح نشئت می‌گیرد.» (نیوهاوس، ۱۳۷۶: ۱۰۰). خواستِ قدرت، همان شوق، اراده و انگیزه‌ای‌ست که آدمی را به سوی کنش وامی‌دارد. آشکار است که این نیرو و خواست، همان قدرت و حرکتی نیست که موجب رخ‌دادن رویدادی فیزیکی و واقعی شود، بلکه خواستِ توان، نسبت یا به تعبیرِ دلوز، «مکملی» است، که به قدرت و توان فیزیکی افزوده می‌شود و در اصل

اراده، شوق و انگیزه‌ی حرکت است. دلوز معتقد است که منظور نیچه از خواستِ قدرت، میل به تسلط یافتن یا خواستن قدرت نیست (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۰) و می‌توان با قاطعیت تأکید کرد که اصل کنش و خواست آن مد نظر او بوده و در مقابل، شکست نظام کنش‌پذیری است که بر آن متمرکز خواهد بود.

می‌توان گفت که رسیدن به **ابرانسان**[۵] نیز، همان اراده‌ی نیچه در دستیابی به کنش‌گری است و این واژه در اصل یک آفریننده است، آفریننده‌ای که باید آفرینندگانی بیافریند از آفرینندگانِ خود بیش (نیچه، ۱۴۰۱: ۸۲)؛ آفریننده‌ای که نخست می‌باید، خود، آفریده شود. مراد نیچه از این نام، انسانی است که «دارای اراده‌ای است که خود را از کین‌توزی با زمان و چنان - بودِ آن رها ساخته و در بازی زندگی بازیگوشانه و دلیرانه و شادمان شرکت می‌کند و خطرهای آن را پذیره می‌شود.» (نیچه، ۱۴۰۱: ۳۵۴). پس می‌توان ابرانسان را دارای ویژگی‌هایی دانست که نسبت خود را از انسان آزاده، گله‌ی انسانی و دیگران متمایز و مشخص خواهد کرد: ۱. دورریختنِ ارزش‌ها و سنت‌ها[۶] / ۲. شتر – خرِ بارکش نبودن[۷] / ۳. گذار از مرحله‌ی شیر بودگی [۸] / ۴. کودکی و آفرینش[۹] / ۵. پرهیز از ترس[۱۰] / ۶. بیزاری از حکومت – دولت‌ها[۱۱] / ۷. برگزیدنِ فضیلت و عشقِ خود[۱۲]/ ۸. فرمانده بودن[۱۳] / ۹. خواست خود[۱۴] / ۱۰. شاد و رقصان بودن.[۱۵] با این دسته‌بندی از شاخص‌های ابرانسان نیچه، می‌توان روابط انسان کنش‌گر، کنش‌پذیر و واکنش‌گر را بازشناخت و به تحلیل متون از ارتباط آنان دست یافت.

با توجه به مطالب یادشده، می‌توان به چرایی انتخاب نظریه‌ی نیچه بر تحلیل این روایات دست یافت. نگرش نیچه به اصل اراده‌مندی و محوریت قدرت و اراده‌ی معطوف به آن در پیشبرد و حرکت نیروهای وجودی، می‌تواند از مبانی‌ای قرار گیرد که به استیلا، برتری و تفوق نائل خواهد شد. اینکه فقدان امر کنشگر و محوریت نیروهای کنش‌پذیر و واکنش‌گر می‌تواند یک ساختار و نظام را دستخوش افول و تراژدی کند، پاسخی است که مبانی آن را در فلسفه‌ی نیچه می‌توان دریافت. لذا با توجه به چرایی انتخاب این نظریه، می‌توان درام‌های معاصر را از این منظر بررسی کرد و آثار رادی و بیضایی به‌عنوان دو پیشرو در ارائه‌ی تصویری از قهرمان سرخورده‌ی ایرانی، می‌تواند به‌عنوان سوژه‌های مناسبی در این بررسی مورد توجه قرار گیرند.

۴. بررسی داده‌ها و تحلیلِ مفاهیم

مقولاتی چون دین، فرهنگ و سیاست موجب شده که شکل و فرمِ خلق آثار نمایشی در ایران، مسیرِ متفاوتی را نسبت به غرب طی کند. با بررسی نمایش‌نامه‌های ایرانی این تفاوت در حوزه‌های متعددی چون درون‌مایه، نظام پیرنگی و به‌ویژه موجودیت و چیستی قهرمان از منظر کنش‌گری نمود برجسته‌ای خواهد داشت. یکی از ملاک‌های

انتخابِ این آثار، وجودِ فردیت قهرمان است. لذا موارد مطالعاتی درخور این پژوهش می‌تواند از نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی نمایش‌نامه‌ی «پهلوان اکبر می‌میرد» و از اکبر رادی نمایش‌نامه‌ی «آمیز قلمدون» گزینش شود. یکی دیگر از ملاحظات انتخاب آثار، توجه به سال آفرینش آن‌ها در فاصله‌ی زمانی متنوع[۱۶] و اجماع کلی بر قدرت قلم و توانایی نویسندگان آنان است. از سویی دیگر حضور شخصیت‌هایی که روی دیگر قهرمان قصه و به عبارتی بخش ناکام آن‌ها را به گُرده می‌کشند در روایت‌های رادی و بیضایی بسیار برجسته می‌نماید.

۴- ۱. پهلوان اکبر می‌میرد

نخستین نمایش‌نامه‌ی بلندِ بهرام بیضایی است که به سال ۱۳۴۲ نوشته شده؛ داستانی متعلق به گذشته، با همان زبان و روابط و ارزش‌های پهلوانی و جوانمردی که در شهر اتفاق می‌افتد، نمایش‌نامه‌ای در چهار پرده و ده نقش: پهلوان اکبر، پهلوان اولِ شهر، آماده‌ی کشتیِ فردا می‌شود. ولی کنارِ سقاخانه از مادرِ حریفش، حیدر، که او را به کشتی دعوت کرده، می‌شنود که حیدر به‌خاطر شرط رسیدن به دختر خان تن به این کشتی داده است. اکبر به مادر حیدر قول می‌دهد که پسرش در این کشتی نمی‌بازد. اکبر که خاطره‌ی مشترکی را از پیرزن شنیده، گمان می‌برد که شاید خودش نیز فرزند همین مادر باشد. پس از شبی طولانی و مِی‌نوشی و فکر و خیال دختر ایلیاتی خان که روزگاری اکبر به خاطرش از ایل رانده شده، صبح بازوبند پهلوانی را برای حیدر فرستاده و خودش را به تیغ سیاهپوش که از ابتدای نمایش او را تعقیب می‌کند، می‌سپارد.

۴- ۱- ۱. قهرمان کنش پذیر

۴- ۱- ۱- ۱. گناهِ نخستین

در نظرگاه نیچه، مهم‌ترین خیانت انسان به خود، عبور از مرز شادی است؛ یعنی خود را از آنچه زیست شاد است محروم کند. به تعبیر او «انسان از آغاز وجود خود را بسی کم شاد کرده است. برادران، گناه نخستین همین است و همین!» (نیچه، ۱۴۰۱: ۱۰۱). لذا همواره تلاش می‌کند تا انسان را به عصر بی‌گناهی نخستین که موازین اخلاقی در آن موجودیت نداشت، بازگرداند. لذا در این جایگاه است که باید از خیر و شر خویش فراتر رفت تا به شادکامی و به عصر پیش از گناه نخستین رسید. درست همین ارتکاب گناه نخستین در نمایش پهلوان اکبر مسیر قهرمان را از شادکامی به مرزهای اندوه و شکست سوق داده و گناه نخستین رقم می‌خورد. در آغاز نمایش، پهلوان اکبر از اینکه فردا قرار است کشتی بگیرد شادمان است، کاری که اراده‌ی او آن را طلب کرده و خواست قدرت اوست (بیضایی، ۱۳۸۲: ۱۸۶). اما قهرمان در مواجهه و گفت‌وگو با

پیرزن، شادی خود را از دست داده و نگرانی، عذاب و رنج را به خود تحمیل می‌کند. او با کنار زدن خواست خود، شادی‌اش را با اندوه پیرزن عوض می‌کند (رک. همان: ۱۸۷).

درکنش اصلی نمایش، تأکید پیرزن بر روی واژه‌ی تو، بار مسئولیتی است که اکبر بر شانه‌ی خود حس می‌کند. پهلوان به محض شنیدن نیاز و داستان مادر و با گمان اینکه شاید او مادر و حیدر، برادرش باشد، رای‌اش برگشته و به پیرزن قول می‌دهد که فردا پسرش سربلند خواهد بود (رک. همان: ۱۹۲). پس نخستین کنش نمایش، به تعبیر نیچه‌ای، خواست پیرزن است و اکبر در برابرِ نیاز و کنش او، موضع فردیت خود را از دست داده و با توجه به مصلحت و همچنین نظام ارزشی به نام «قول پهلوان» از خواست خود که پیروزی در میدان کشتی فردا بود، دست می‌کشد. لذا در این موقعیت، صرفاً نقش واکنش‌گر را بازی می‌کند. تصمیم پهلوان براساس قاعده‌مندی، فایده‌گرایی و مصلحت‌اندیشی است، که این‌ها همه نشانه‌های نیروی واکنش‌گر هستند (رک. همان: ۱۹۴). قهرمان بی‌رحم است و برای رسیدن به خواسته‌اش شوق دارد؛ اما اکبر به‌سادگی خواسته‌اش را فراموش کرده و به خواست دیگری تن می‌دهد؛ آن هم نه بر اراده و شوقِ خود؛ بلکه براساسِ ارزش‌ها و باورهای خرد عام و بدین واسطه، درگیر کشمکش با خود می‌شود (رک. همان: ۱۹۹ - ۲۰۱). لذا در اینجا اکبر وارد جامعه‌ی نشانه‌های زبانی «تو باید» و «من می‌خواهم» شده و تا پایان هم در آن می‌ماند. نویسنده این نزاع را در تعریف شخصیت سیاهپوش از تصور به تصویر درآورده است. از سویی گزمه‌ها می‌گویند که کسی یا کسانی توطئه کرده و بناست پهلوان را بکشند و در پی او هستند. پهلوان در آینه‌ای که از می‌فروش می‌گیرد، به جای تصویر خود، تصویر سیاهپوش را می‌بیند (رک. همان: ۲۲۲-۲۲۱). سیاهپوش بر اکبر ظاهر شده تا انتقام این همه سال انفعال را از او بگیرد. آنجا که سیاهپوش با قداره‌اش اکبر را زمین‌گیر می‌کند، در مرحله‌ی «تو باید» مانده و جان می‌دهد.

۴- ۱-۱- ۲. فضیلت عشق

نیچه یکی از نشانه‌های والاتباران و کنش‌گران را به میل او بر غریزهٔ بقا و خویشتن‌پایی فرد معطوف می‌داند انسان کنش‌گر از منظر او کسی است که هنر عشق‌ورزیدن، و شادکامی را داشته باشد. لذا اینان «لبریزند از نیروی خلاقیت، از نیروی تأثیردهی، از توانایی التیام‌بخشی» (نیچه، ۱۹۸۶: ۱۰ به نقل از فتح زاده و سهرابی، ۱۳۹۵: ۷۱). فلذا والاتبار والاتباران را عاشق و عشق را ایثارگر می‌داند (رک. نیچه، ۱۴۰۱: ۶۴). اما درست برخلاف سنت والاتباران که کنش‌گران در جنگ هستند، راوی پهلوان اکبر را در موقعیت کنش‌پذیری قرار می‌دهد. در جایی که دختر خان که پهلوان حیدر به خاطرش، خطر کرده و به پهلوان اکبر پیامِ کُشتی فرستاده، بسیار شبیه دخترِ ایلیاتی

است که روزگاری اکبر دل به او سپرده است (بیضایی، ۱۳۸۲: ۱۹۹) بیضایی با موازی کردن دختر ایلیاتی و دختر خان در موقعیتی که پهلوان یاد دختر ایلیاتی کرده و به عوض او، دختر خان وارد صحنه می‌شود، این گمان را تشدید می‌کند (همان: ۲۰۳). پهلوان فضیلت و عشق خود را شناخته، اما ترسِ از خُرد و کوچک شدن، او را از پیش رفتن به سوی آن باز می‌دارد. از سوی دیگر، در موقعیت کور و پیرِ مرشد، سایه‌ی نگاه جامعه بر پهلوان مشاهده می‌شود. آن‌ها از قدرت و گذشت و فداکاری و ایثارش می‌گویند. همان مسئولیت و وظیفه‌ای که بر گردن اکبر سنگینی می‌کند و او را از خواستن قدرتش باز می‌دارد (همان: ۲۰۶ و ۲۰۲). پیر و کور، انگار آرزو و خواست خود را در درون پهلوان اکبر جست‌وجو می‌کنند (همان: ۲۱۷). به عبارتی، پهلوان بیش از آن‌که بار خواست خود را به دوش بکشد و بر مدار نیروی عشق در حرکت باشد، بار مسئولیت و وظیفه‌ای که جامعه بر گُرده‌ی او نهاده را ارجح دانسته، بیش از آنکه آری‌گوی به عشق و زندگی باشد، خواسته یا ناخواسته، در کشیدن بار جامعه و اخلاق به شخصیتی کنش‌پذیر مبدل خواهد شد.

۴- ۱- ۳. ضد قهرمان به مثابه‌ی کنش‌گر

همان‌گونه که گفته شد، والاتباران و قهرمانان کنش‌گر، دارای خواست قدرت، خواست فضیلت خویش و بی‌پروایی هستند که در موقعیت ابرانسان از آن‌ها یاد می‌شود. این ماهیت و ذات نظام هستی است و «ابرانسان همانا تن‌آورندگی خواست قدرت است.» (هومن، ۱۳۸۴: ۲۱۱) و به استنتاج یاسپرس « چیستی هستی تنها بر حسب حیات و خواست قدرت دریافتنی است، حدود اساس حیات و قدرت، تعیین‌کننده‌ی حد هستی ماست. هستی، تعمیم حیات [...] یعنی مفهوم خواهش، کنش و رویش ماست.» (یاسپرس ۱۳۸۳: ۴۶۲). در اینجا این حیات‌مندی و اراده است که قهرمان کنش‌گر روایت را از منظر نیچه بازتعریف می‌کند. پهلوان حیدر، شخصیت مقابل اکبر، به‌واسطه‌ی غلبه‌ی اراده و خواستش، در اصل باید قهرمان نمایش‌نامه باشد. رویارویی اکبر و حیدر، زایشی از کنش حیدر است و واکنش‌گری – کنش‌پذیری اکبر! در اراده و شوق پهلوان حیدر، خواست قدرت، خواست رسیدن به دختر خان فارغ از هر ترسی بروز داشته است. حیدر از تهدید و هشدار پیر نمی‌ترسد، پیر پس از وصف قدرت و شجاعت پهلوان اکبر، حتی پدر دختر را نیز آدم قابل‌اعتمادی نمی‌داند، یعنی ممکن است حیدر کُشتی را هم فاتح شود ولی چیزی دستگیرش نشود. اما حیدر از ناکامی هم واهمه‌ای ندارد (رک. بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۰۹). پهلوان حیدر برای خواستش می‌جنگند، اینکه چه چیزی در انتظارش خواهد بود، دغدغه‌ی او نیست. او فرمانده

است و برای رسیدن به عشقش، شرور و خودخواه است؛ او آماده‌ی پذیرفتن نتایج تصمیم خود خواهد بود.

۴- ۱- ۴. رویارویی قهرمان و ضدقهرمان

اکبر با آنکه قدرتمندتر است، سرد و گرم چشیده‌تر و دلگرم‌تر به پشتیبانی مرشد، اما در برابر گستاخی و سرکشی حیدر تنها سکوت کرده و در شرایط اضطرار به کنش او واکنش نشان می‌دهد. حیدر حتی هم‌پیالگی با اکبر را هم نپذیرفته و به‌تندی دستش را رد می‌کند (همان: ۲۱۱). حیدر با آن‌که در یک رویارویی امتحانی شکست خورده است، باز بر مواضع خود ایستاده (رک. همان: ۲۵۱). کنش‌پذیری اکبر از آنجا بروز بیشتری می‌یابد که مرشد، اکبر را نصیحت می‌کند اما اکبر نمی‌گوید چه در سر دارد و چرا نمی‌خواهد کشتی فردا را برگزار کند. او در این سکوت، نوعی جوانمردی و ایثار را تجربه می‌کند، اما این تجربه برایش لذت‌بخش نیست و پیداست که به عبور از ساحت شادکامی به موجودیت اندوهگین خواهد بود (رک. همان: ۲۱۵). مرشد در این نمایش‌نامه، ارزش‌ها و باورهای کهن را نمایندگی می‌کند و از فرزانگانی است که از نگاهِ نیچه بیشترین سهم را در به بیراهه کشاندن انسان دارند. و نظام ارزشی که توصیه می‌کنند «ناگزیر آن نشان خود بیماری همه‌ی آن‌ها باشد.» (نیچه، ۱۳۸۸: ۷۶) از سویی، پیدا نیست که اکبر دختر خان را می‌خواهد یا به‌خاطر اختلاف سن یا نداشتن مال و منال (که این را هم خودش نخواسته) یا از دست دادن پهلوانی، از او چشم‌پوشی کرده است (رک. بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۱۶) و دستِ آخر هم به مرشد نمی‌گوید که چرا پا پیش نگذاشته است. از همین ابتدا اکبر کنش‌پذیرانه عمل می‌کند. او حتی نسبت به خواست عشق خود، پرسش‌های پیرمرد و علاقه‌ی دختر ایلیاتی هم کنشی نداشته و منفعلانه عمل کرده و می‌خواهد برود، بی‌آنکه دلیلش را برای کسی بگوید. مرشد هم با آنکه از ماجرا خبر ندارد، اما ناخواسته و با تعریف قصه‌هایی از پوریای ولی، بر واکنش‌گری اکبر صحه می‌گذارد (رک. همان: ۲۱۹). پهلوان اکبر ترس دارد، البته نه ترس از کشتی، بلکه ترس از بدقولی، حرف مردم، دل شکستن و... (رک. همان: ۲۲۱).

۴- ۱- ۵. کنش‌پذیری در مرگ

بیضایی درباره‌ی اجرای این نمایش که «عباس جوانمرد» در سال ۱۳۴۴ روی صحنه برد، می‌گوید: «من خواسته بودم «قهرمان» را از هاله‌ی ستایش‌شده و افسانه‌ای اطرافش بیرون بکشم و چون وجودی انسانی به او نزدیک شوم. من خواسته بودم نشان بدهم که از یک «قهرمان»، وقتی تشریحش می‌کنیم، چیزی جز یک قربانی نمی‌ماند و اجرای جوانمرد در عین قدرت ولی برعکس، گرد این قهرمان هاله می‌تنید، و به جای نگاه واقع‌بین، نگاه ستایش‌گر داشت، و سعی می‌کرد از مراسم مرگ و نابودی هر نوع

قهرمانی، یک حماسه بسازد.» (بیضایی، ۱۳۶۸). این نظر بیضایی درباره‌ی قهرمان نمایش، یعنی همان پهلوان اکبر، نقطه‌نظرات ارائه‌شده در این انگاره را تأیید می‌کند. یعنی قهرمان روایت، در بخش‌های پایان روایت، دائماً شراب می‌خورد و با آن سرگذشت خود را (که به عبارتی تاریخ این سرزمین است) مرور می‌کند. او در این نوشیدن در پی فراموشی است، فراموشی آن‌چه باید با آن روبه‌رو شود و بازگشت به گذشته. او در طول نمایش بیشتر در حال واگویه‌ی دریغ و افسوس‌هایی برای «من می‌خواهم»هایِ خود است. او پس از گریختن سیاهپوش، درِ میخانه را زده و بازوبند را به می‌فروش می‌دهد (رک. بیضایی، ۱۳۸۲:۲۴۱) و در برابر نصایح می‌فروش قانع نمی‌شود (همان: ۲۴۲). این تصمیمی است که او کاملاً آگاهانه و ناگزیر اتخاذ کرده است. از آن‌جا که اکبر حتی اقدامی نکرده و در برابر خواست دیگران، کاملاً تسلیم شده، پس در واقع کنش ضدقهرمان را پذیرفته است؛ قهرمانی که باید کنش‌گر می‌بود، هم‌اکنون کنش‌پذیر می‌شود. اکبر آماده است تا واپسین کنش خود، که در اصل آن هم واکنشی‌ست به پذیرش نهایی کنش اصلی نمایش، به انجام برساند (رک. همان: ۲۳۹). در اینجا اکبر برای مرگ خود نیز محدودیت قائل شده و حتی آن را نیز در گرو قولی می‌داند که به آن زن داده است (رک. همان: ۲۴۹). سیاهپوش در نهایت، پهلوان را از پشت با قداره می‌کشد و تلاش اکبر برای دیدن صورتش بی‌نتیجه می‌ماند.

۴- ۲. آمیز قلمدون

این نمایش‌نامه را اکبر رادی در سال ۱۳۷۱ نگاشته است؛ داستانی ساده با شش نقش که در خانه‌ی معمولی «شکوهی» و «شوکت» در یک پرده و در زمان معاصر اتفاق می‌افتد. شکوهی در دوران بازنشستگی، همه‌ی افتخارش این است که کارمندی نمونه و قانون‌مدار بوده و اگر از مادیات دنیا بهره‌ی چندانی ندارد، در عوض از مدیرکل لوح سپاس گرفته است. همسرش شوکت که عمری از این شیوه‌ی زندگی عاصی شده، با اغوا و تحریک دوستش حشمت تصمیم به رفتن خارج می‌گیرد. شکوهی که شاهد از دست رفتن آخرین دل‌خوشی‌اش است، پس از تعلیقی عذاب‌آور از پذیرفتن و نپذیرفتن رشوه‌ای کلان از ارباب رجوع اداره، که سال‌هاست با اوست، شاخه گلی به همسرش تقدیم کرده و می‌میرد. در نگاه اول مشاهده می‌شود که روایت آمیز قلمدون، قهرمان برجسته‌ای ندارد، اما می‌توان گفت که قهرمانِ داستان «شکوهی» یا به قول «شوکت»، آمیز قلمدون است. جهان‌بینی شکوهی با اطرافیانش بسیار متفاوت بوده و معطوف به جهانی است که برای او هر روز کوچک‌تر شده و دیگران به مرور زمان بیشتر تصرفش کرده‌اند. این مسئله در گفت‌وگوی شکوهی از مرتاض هندی و شوکت از سبزی‌فروش محل برجسته خواهد شد (رادی، ۱۳۸۷: ۳). شکوهی برای شریکِ زندگی‌اش هم جهان

خود را تبیین نکرده و از آن دفاع نکرده است؛ او تمام عمر در جهان دیگران زیسته است.

۴- ۲- ۱. قهرمان کنش‌پذیر

همان‌گونه که اشاره شد، نیچه انسان‌های کنش‌پذیر را که بردگان می‌نامد، کسانی خوانده که برای گریز از پذیرش مسئولیت فرمان خود، به فرمان دیگران تن می‌دهند. او این روحیه را در اخلاق بردگان، زاییده‌ی نظام ارزش‌های زهدمحورانه‌ای می‌داند که رسالت آن تسلیم و سرسپاری است که شخصیت واقعی انسان را سرکوب می‌کند و آنان را از شکوفایی بازمی‌دارد (رک. نیچه، ۱۳۸۷: ۱۸۱-۱۹۰). این نگاه نیچه تا آنجا پیش می‌رود که اخلاق بردگان را ریشه‌ی همه‌ی بدی‌ها دانسته و این افتادگی، خودشکنی و فرمانبرداری مطلق را از مصادیق آن می‌داند (رک. نیچه، ۱۳۹۹: ۸۷۰). اعتراض او بر مسیحیت نیز پرورش همین اخلاق بردگی در اطاعت و سرسپردگی است که مسیحیت، این احساس بیمارگونه را تا سرحد تنها معیار فضیلت ارتقا داده و راه را برای اخلاق بردگی هموار کرده است (پالنتینگا، ۱۳۸۲: ۷۷).

در روایت آمیز قلمدون، قهرمان از نظام اخلاق‌های طبقه‌ی والا و برتر تهی شده و برای نمونه، به مرور عشق و فضیلت‌های خودخواسته را از دست داده و به لذت‌های پیش‌پاافتاده‌ای که شوکت به اجبار برای او چیده قانع شده است، که البته برای آن‌ها هم بر سر او منت می‌گذارد (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۳۹). پس شکوهی قهرمانی است که فضیلت‌های خود را از دست داده و اکنون تنها برای زنده‌بودن، درگیر چرخه‌ی تکرار است. خطاطی آخرین فضیلت و لذت خودخواسته‌ی اوست که اکنون تنها عنوان «آمیز قلمدون» را برایش به جا گذاشته است (رک. همان: ۵۷ و ۵۹). او بر خلاف ابرانسانِ نیچه، شوق و شهوتی برای فریادِ خواسته‌هایش ندارد. او قهرمانِ منفی هم نیست؛ چراکه از حال و روزی که در آن است به ستوه آمده و خسته شده و برای تغییرِ آن نیز کنشی ندارد. این خالی شدن از خواست معطوف به اراده و خلاقیت، او را به سمت شخصیت کنش‌پذیرانه‌ی سرسپردگی، تن‌دادن و پذیرش سوق داده و در مرحله‌ی سکوت و پذیرش اتهام تثبیت کرده است که در برابر همه‌ی حمله‌های همسرش اتفاق می‌افتد. او در این موقعیت سکوت کرده و با این سکوت، اتهام‌های او را می‌پذیرد (رک. همان: ۶۳). شکوهی با این کنش‌پذیری عملاً فرمانبری ضعیف و بی‌اراده است؛ گویی او گمان می‌کند که به مرور با سکوت‌کردن می‌تواند خواسته‌هایش را به دست آورد اما هر چه پیش می‌روند، او محروم‌تر می‌شود.

۴- ۲- ۱- ۱. خواست منجی

ابرمرد در مقام منجی از مهم‌ترین آموزه‌های نیچه است که ظهور آن در زمان واپسین شکل رقم خواهد خورد. اما این منجی وجه بیرونی ندارد و به نیروی قائم بر اراده‌ی فرد متکی است. خواست قدرت و اراده‌ای که مخالف وجه زهد و اتکا به دیگری است. یعنی پرهیز از همان تمثیل شتر که بار زهد و متافیزیک را بر پشت می‌کشد. به تعبیری «شتر در ماهیت وجودی خویش، سمبل زهدورزی است که تا حدودی با مفهوم ریا و فریب پیوند داشته است.» (سوفرن، ۱۳۸۸: ۱۶۹) و به نوعی در برابر «من می‌خواهم» مقاومت کرده و به «تو باید» کرنش می‌کند (رک. فینک، ۱۳۸۵: ۱۱۰-۱۱۲). در این روایت نیز قهرمان در مرحله‌ی شتر، از سه دگردیسی نیچه –شتر، شیر، کودک- متوقف شده و به دنبال منجی بیرونی، اتکا و جست‌وجوی قهرمانی دیگر است. مصداق این کنش‌پذیری در این نمایش‌نامه، اینگونه مشاهده می‌شود که راوی چندین بار آقای شکوهی را پای تلفن کشانده تا آقای صمصامی را صدا کند. نامی که هیچ توضیحی درباره‌ی آن داده نخواهد شد. اما با مراجعه به معنای واژه، باب تفسیری در خصوص آن گشوده می‌شود. صمصام به معنی شمشیر تیز و بُرنده است که از لوازم جنگ به حساب آمده و در ادبیات گذشته، دارای بار معنایی و سبقه‌ی همنشینی با ذوالفقار است و مفهوم منجی دارد.[۱۷] لذا به نظر می‌رسد به تعبیری، شکوهی در پیِ منجی است، یا شاید کسی که با شمشیر برنده‌اش او را از شر این زندگی، که باب میل او نیست، رها کند. شکوهی در پایان و پس از فریادهای جنون‌آمیز شوکت، تأکید دارد که او را پیدا کند (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۸۲).

۴- ۲- ۱- ۲. کشمکش درونی قهرمان

نیچه با ارائه‌ی تمثیل جنی که یک روز یا یک شب به خلوتگاه آدمی می‌آید و می‌پرسد که آیا باز حاضر است به زندگی برگردد؟ و ارائه‌ی دو رفتار متناقض انسان در برابر این پرسش، مطرح می‌کند که انسان والا در برابر چنین موقعیتی و اینکه آیا می‌خواهد چنین موقعیتی چند بار و بارهای بسیار تکرار شود؟ باید به آن جن بگویی که تو خدایی، و من تا کنون چیزی الهی‌تر از این نشنیده بودم. (رک. نیچه، ۱۳۷۷: ۳۰۴) لذا او ابرانسان را کسی می‌داند که در برابر این موقعیت بگوید: باز هم زندگی، باز هم زندگی و این همان بازگشت جاودان است. اما یکی از مهم‌ترین نشانه‌های قهرمان کنش‌پذیر در این روایت این است که آمیز قلمدون از زندگیِ خود سیر شده و بازگشت جاودانش تنها تکرار کنش‌پذیری‌اش خواهد بود. از سوی دیگر، بر خلاف ابرانسان که خودش، ارزش‌ها و سنت‌های کهن را نابود کرده و ارزش‌های نو می‌آفریند، شکوهی، ارزش‌هایی که یک عمر با آن‌ها زندگی کرده را امروز بی‌ارزش‌شده و لگدمال می‌بیند، بی‌آنکه

فضیلتی دیگر برگزیده و آفریده باشد (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۱۱). تلقین‌های مکررِ چندساله‌ی شوکت سبب شده تا شکوهی نگاهش به آنچه برایش ارزش بوده، دچار تردید شود. او اکنون سردرگم است، آیا کارمند وظیفه‌شناس بودن، درست بوده یا نه؟ (همان: ۱۲)

رادی در این نمایش علاوه بر آقای صمصامی، قصه‌ای به نام «حسنک خارکن سرشکسته» وارد داستان می‌کند که او درست تمثیلی از خودِ شکوهی است. همان‌گونه که حسنک، دست رد به سینه‌ی پیشکار زده و رشوه‌اش را رد می‌کند، شکوهی هم دست رد به سینه‌ی آقای خرمالو زده و چکش را نمی‌پذیرد (همان: ۵۲ و ۶۱). شکوهی، تمام عمر با این قصه درگیر است، حتی در عالم خواب نیز رویای آن را می‌بیند. او همواره درگیر این کشمکش است که باید این رشوه را قبول می‌کرده و زندگی‌اش را زیر و رو می‌کرده یا نه! و در روایت حسنک خارکن سرشکسته، خودش را می‌بیند که شاهد کشته‌شدن حسنک گوگَلبان بوده و اکنون به‌خاطر خان باید در مورد مرگش شهادت دروغ بدهد. نکته‌ی حایز اهمیت در کشمکش این است که دلیل رشوه نگرفتن شکوهی، به‌خاطر حرف مردم، دخترانش، اداره‌اش و در یک کلام برای ارزش‌ها و قوانین است که از آن سر باز می‌زند. حال آنکه پس از مدت‌ها خودش و شوکت برای این ارزش‌مداری، «شکوهی» یا همان حسنک خارخسک را سرزنش می‌کنند (رک. همان: ۷۳).

۴- ۲- ۲. ضدقهرمان به مثابه‌ی کنش‌گر

به باور نیچه، شخصیت کنش‌پذیر، دارای اخلاق نوع‌دوستانه‌ای است که خود آدمی را فراموش می‌کند. به تعبیر او «آنگاه که خودستایی رخت بربندد، بهین چیز تباه شده است» (نیچه، ۱۳۸۸: ۱۶۸). نبود خودخواهی بزرگترین فقدان است و خواست خود از ویژگی‌های انسان والاست. تنها شخصیتی که در این روایت، می‌تواند مصداق خواست خود و مقابل بردگان باشد، شوکت است. کسی که به‌عنوان زن بر خلاف عرف و گفتمان حاکم بر زمان، نقش کنش‌گر و شخصیت فعال روایت را بازی می‌کند. شکوهی در مقام قهرمان کنش‌پذیر، حتی کوچک‌ترین آرزوهای خود را که مرتفع کردنشان برای او بسیار ساده است، در رویا به دست می‌آورد. مانند قاب سیگار نقره و فندک طلا (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۱۹). در جایی هم شکوهی خواب می‌بیند، دخترانش به‌عنوان هدیه برایش همین‌ها را می‌آورند. حتی شوکت هم برای اینکه او را راضی کرده و سفرش را برود، به او همین وعده را می‌دهد (رک. همان: ۷۵). شکوهی تنها بار خواسته‌های دیگران را به گُرده می‌کشد بی‌آنکه ساده‌ترین خواسته‌های خود را برآورده کند. از سویی، به باور نیچه دلسوزی، مهربانی، دست یاری‌دهنده، این‌ها خصوصیاتی است که

بـرای بردگـان و رعایـا سودمند است و برای اخلاق آن‌ها مفید قلمداد شده است (کاپلسـتون:۱۳۷۱، ۱۵۳). تمام این صفات در شخصیت شکوهی موجودیت داشته و در نقطه‌ی مقابل شوکت است که به خواست، خودخواهی، اراده‌مندی و استیلا در روایت متمایز می‌شود. در این میان حشمت، مستأجر آن‌ها که دوستی محکمی هم با شوکت دارد، در نقش شخصیت مخالف قهرمان وارد شده و کنش اصلی را رقم می‌زند؛ یعنی سفر او و شوکت به رم. حشمت افزون بر اینکه خود به‌طور مرتب به خانه‌ی شکوهی رفت و آمد کرده و نقش آشوبگرانه‌ی خود را میان آن‌ها بازی می‌کند، او را نیز به‌شدت تحت‌تأثیر خود قرار داده به نحوی که شوکت تنها واکنش‌پذیری خود را در برابر حشمت بروز داده است و شکوهی را نیز ناچار به فرمانبری می‌کند. حشمت نماینده‌ی جامعه‌ی مادی‌گرا و سطحی‌نگری است که سبب به حاشیه راندن و نابود شدن امثال شکوهی شده‌اند. شکوهی هم در مقام مرد و صاحبخانه، هیچ اقدامی در برابر او نمی‌کند (رک. همان: ۱۸).

۴- ۲- ۳. کنش‌پذیری در مرگ

رفتار قهرمان این نمایش، رفتاری کاملاً کنش‌پذیرانه است، او کاملاً بی‌عمل ایستاده تا روزگار و شرایط او را به جلو ببرد. شکوهی در قامت قهرمان نمایش‌نامه، حتی واکنشی هم در برابر کنش‌هایی که زندگی‌اش را تحت‌تأثیر قرار داده، ندارد. و تقریباً مانند ابزار اراده‌ی شوکت است و با آنکه می‌داند، منشأ بخش زیادی از بدبختی‌های او حشمت است، باز هم اقدامی نکرده و به گفته‌ی نیچه، او چون رمه در پیِ چوپان حرکت می‌کند. به باور نیچه «اخلاق بردگان نخست به آنچه «بیرونی» است به آنچه «دیگر» به آنچه جز اوست، نه می‌گوید. این نیاز به چشم دوختن به بیرون به جای گرداندن آن به خویش، زادهٔ همان کینه‌توزی است. اخلاق بردگان برای رویِش همواره نخست به یک جهان بیرونی دشمنانه نیاز دارد.» (نیچه، ۱۳۸۰: ۴۳). انفعال در برابر همه‌ی امور حتی در برابر مرگ نیز از ویژگی‌های این شخصیت خواهد بود؛ آنجا که در برابر سفر رفتن شوکت هم، دچار شوک شده و وقتی می‌بیند کاری از دستش ساخته نیست، خود را برای مرگ آماده می‌کند. غایت کنش‌مندی شکوهی، پرورش گل است (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۸۱) که می‌خواهد آن را به شوکت در شب تولدش هدیه کند و نهایتاً مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد. پس تنها کنش پیرمرد، خواست مرگِ اوست، مرگی که در پیِ «تو باید»های زندگی‌اش از راه رسیده، مرگی که قرار است او را از فرمانبری و بارکشی در زندگی رها کند، بر خلاف ابرانسان نیچه او به قدر کافی نزیسته تا در هنگام مرگ، زندگی نزیسته نداشته باشد. در پایان، شکوهی بسیار تلاش کرده که زندگی ساده،

آبرومند و قانعی داشته باشد، اما ارزش‌ها و فشارهای جامعه، همسر و دوست همسرش، حشمت، این امکان را از او گرفته است (همان: ۶۳).

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به این فرض که درام، تقلیدی از جامعه و رویدادهای آن بوده و نمایش‌نامه‌نویسان نیز خود بخشی از این جامعه هستند، می‌توان نشانه‌های متنی را بازتابی از کلیت جامعه دانست. کلیتی که در آن نیروهای بازدارنده و منفی که در برابر نیروهای سازنده و مثبت قرار می‌گیرند، قدرتمندتر و هدفمندتر عمل کنند. درام‌نویس هم خود بخشی از این فرایند استیلاگری و استیلاپذیری‌ست. حال در نوشتار رادی و بیضایی براساس مطالعات موردی مشاهده می‌شود که فضای کنش‌گری ابرانسان وجود ندارد و قهرمانی که کنش‌گرانه عمل می‌کند واکنشگر است. پهلوان اکبر و آمیز قلمدون، هر دو کنش اصلی نمایش که از سوی ضدقهرمان نمایش صادر شده را می‌پذیرند. این ضعف در اراده، خواست و حرکت معطوف بر حوزه‌ی تفکر و جایگاه قرارگیری قهرمان در روایت از سوی مؤلف است. پهلوان اکبر، قهرمانی است که قدرت کنش‌گری دارد اما براساس حاکمیت ارزش‌ها و باورهای ازپیش‌تعریف‌شده، در قامت میان‌مایگان عمل می‌کند و آمیز قلمدون اما، به مرور قدرت و توان کنش‌گریش را از دست داده و تبدیل به موجودی منفعل و ترحم‌جو می‌شود؛ یعنی انسانی که نیچه او را فرودست می‌نامد، یا رمه‌گانی که باید در پی چوپانی بدوند.

در جدول زیر به شکلی خلاصه، رفتار قهرمان هر دو نمایش‌نامه را با ویژگی‌های ابرانسان به ارزیابی می‌کشانیم. در این گزیده‌گویی، می‌توانیم ناهم‌خوانی و عدم تطابق پهلوان اکبر و آمیز قلمدون را با ابرانسان را دریابیم.

خلاصه‌ی ارزیابیِ قهرمان در نمایشنامه‌های پهلوان اکبر می‌میرد و آمیز قلمدون با ده ویژگی درخشانِ ابرانسان

ردیف	ده ویژگیِ ابرانسان	پهلوان اکبر	آمیز قلمدون
یک	دور ریختنِ ارزش‌ها و سنت‌ها	او بی‌آنکه بخواهد پای‌بند به ارزش‌های پیشینیان است. او خواست‌های خود را فدای ارزش‌ها و باورهای دیگران می‌کند.	او از ارزش‌ها و سنت‌ها حفاظت کرده و تقریبا تا پایانِ نمایش به آن‌ها می‌بالد. او بی‌آنکه ذاتن بخواهد، خوشی و لذتِ خودش و

		او در انتهای نمایش و پیش از مرگ، بخشی از ارزش‌ها و سنت‌ها را نابود می‌کند.	خانواده‌اش را فدای ارزش‌ها کرده است. او تا پایان هم نمی‌تواند بفهمد که آیا این ارزش‌ها و سنت‌ها، واقعا گرامی بودند یا نه.
دو	شتر – خرِ بارکش نبودن	او باید پایِ قولش به مادر بماند. او باید دستگیرِ بی‌کسان باشد. او باید جوانمرد باشد. او نباید به عشقش ابراز علاقه کند. او حق مردن ندارد، چون قولش از بین می‌رود. او نباید شکست بخورد، چون نامِ شهر خراب می‌شود. او نباید از کشتی سرباز بزند، چون انگشت‌نما می‌شود. و... او در تمامِ زندگی‌اش در مرحله‌ی «تو باید» گرفتار است.	او بارِ کارمندِ وظیفه‌شناس و مسئول را به دوش می‌کشد. او بارِ خواسته‌هایِ زنش را به گرده می‌کشد. او باید هر روز کارهایی را بکند که دلش نمی‌خواهد. (مثلن نشستن روی سکویِ خانه‌ی بی‌بی خانم) او نباید هر روز کارهایی را بکند که دلش می‌خواهد. (مثلن سیگار کشیدن) و... او تمامِ زندگی‌اش در مرحله‌ی «تو باید» گرفتار است.
سه	گذر از شیر بودن	می‌خواهد پهلوان شهر باشد. می‌خواهد در ایلیات باشد. می‌خواهد دخترِ ایلیاتی را داشته باشد.	می‌خواهد خطاط باشد. می‌خواهد خط‌هایش را در بهترین جاها به دیوار بکوبد. می‌خواهد قابِ سیگارِ نقره و فندکِ طلا داشته باشد.

		این «من می‌خواهم»ها را فریاد نزده و برایشان کاری نمی‌کند.	می‌خواهد با زنش به سفر برود. می‌خواهد سرش را روی شانه‌ی زنش بگذارد. می‌خواهد تقدیرنامه‌هایش را به دیوار بکوبد. او تمامِ «من می‌خواهم»هایش را در درونِ خودش دفن کرده و تنها در رویاهایش به آن‌ها فکر می‌کند.
چهار	کودکی و آفرینش	او برای عبور از بحرانِ خود، راهِ تازه‌ای نمی‌آفریند. او تصمیمِ تازه‌ای که کسی پیش از او نگرفته باشد را نمی‌گیرد. او شوقِ کودکانه‌اش را سال‌ها پیش کشته است. او برای آفرینشِ راهِ تازه، خطر نمی‌کند.	او برای عبور از اتهام‌های زنش، راهِ تازه‌ای نمی‌جوید. او شوقی برای «من می‌خواهم»هایش ندارد. او برای آفرینشِ راهِ تازه، خطر نمی‌کند.
پنج	پرهیز از ترس	او می‌ترسد که دخترِ ایلیاتی را به دست آورد. او می‌ترسد که برای دختر خان پا پیش بگذارد. او از پاسخ نه شنیدن، می‌ترسد. او از سرزنش شدن می‌ترسد. او از شکست می‌ترسد.	او می‌ترسد رشوه را از آقای خرمالو دریافت کند. او می‌ترسد در برابر زورگویی‌های شوکت، کاری بکند. او می‌ترسد به شوکت ابرازِ علاقه بکند. او می‌ترسد کرایه‌خانه‌ی بیشتری از حشمت بگیرد

		او از بدنامی و پیمان‌شکنی می‌ترسد. او از اینکه جایگاهش را اندیشه و دلِ جامعه از دست بدهد می‌ترسد، حتی اگر به قیمتِ از دست دادنِ خودش باشد.	یا او را از خانه‌اش بیرون کند. او در برابرِ اتهام‌های شوکت، تنها سکوت می‌کند. او می‌ترسد سیگار بکشد. او می‌ترسد شوکت را از دست داده و تنها بماند.
شش	بیزاری از حکومت – دولت‌ها	او از حکومت و حکومتی‌ها بیزار است. او از آن‌ها دوری می‌کند. او از مظلومان در برابرِ آن‌ها حمایت می‌کند. اما او ناخواسته به آن‌ها مربوط می‌شود.	او برای به دست آوردنِ رضایتِ وزارتخانه‌ی متبوعِ خود، کاری که شاید دلش می‌خواسته را انجام نداده و تمامِ عمرش با آن درگیر است. او برای لوح تقدیرهایی که از محلِ کارش گرفته خرسند است.
هفت	برگزیدنِ فضیلت و عشقِ خود	او عشقش را شناخته، اما به سویش نمی‌رود. او فضیلتش را شناخته اما از انجامش و بدنامی‌اش بیمناک است. او با نیک و بدِ دیگران زندگی می‌کند.	او به مرور همه‌ی چیزهایی را که دوست داشته از دست داده است. او در تمامِ عمر با نیک و بدهایی که اداره، جامعه و شوکت برایش تعریف کرده‌اند، زندگی کرده است. او در فصلِ پایانِ نمایش، شوکت را نیز از دست می‌دهد.
هشت	فرمانده و کنش‌گر بودن	پهلوان است، اما فرمانبرِ شرع و عرف است. صاحبِ قدرت است اما بی‌اراده و ضعیف و	او فرمانبرِ بی‌چون و چرایِ شوکت است.

		کنش‌پذیر است در برابرِ مادر، پهلوان حیدر و سیاهپوش.	او در برابرِ همه‌ی کنش‌های پیرامونِ خود، کنش‌پذیرانه عمل می‌کند. او وابسته‌ی شوکت است و به هیچ‌روی توانایی پذیرشِ عواقبِ کنش‌های خود را ندارد، از این رو ترجیح می‌دهد، فرمانبر باشد.
نه	شرور و خودخواه بودن	او خودش را فراموش کرده و در پایان هم به دست همان خودِ فراموش شده‌اش هلاک می‌شود. از نظر او شرارت با پهلوانی هم‌خوانی ندارد. خودخواهی در مرامِ پهلوانان نیست.	او شیطنت‌هایی دارد، سیگارِ کشیدن پنهانی و رفتن سرِ مجله‌های مُدِ شوکت. خودخواه نیست اما با انفعالش، شوکت را از زندگی طبیعی‌اش بازداشته است.
ده	شاد و رقصان بودن	او به جز در لحظه‌های نخستِ نمایش دیگر شاد نیست. او در همان ابتدا شادی‌اش را فدای مسئولیت و وظیفه‌اش می‌کند.	او به جز در زمانی که دخترانش در خانه بودند و او سرِ کار می‌رفته، دیگر شادی را در زندگی‌اش حس نکرده است. او خودش و شادی‌اش را فدای وظیفه‌شناسی و کارمندِ نمونه بودنش کرده است.

حال بررسی‌های انجام‌شده در این پژوهش نشان داد که قهرمانان این درام‌ها با نشانه‌های ابرانسان نیچه فاصله‌ی بسیاری دارند. قهرمان روایت در خواست نیچه‌ای باید کنش‌گر باشد و در راستای آن‌چه خودش برگزیده، گام بردارد؛ اما قهرمان‌های دراماتیکِ بررسی‌شده، بیشتر کنش‌پذیر (واکنش‌گر) بوده و در سویی حرکت می‌کنند

که باورها، عرف، شرع، قانون یا خواست دیگران تحمیلشان کرده است. با شاخص‌های نیچه، هیچ‌کدام از این قهرمان‌ها، رفتاری کنش‌گرانه نداشته و منفعلانه موجودیت می‌یابند. این امر به عوامل بیرونی چون فرهنگ تک‌گویی و تک‌صدایی در جامعه و محدودیت‌های فرهنگی، مذهبی و سیاسی و ایستایی، عدم تغییر ارزش‌ها، فرهنگ مصلحت‌اندیشی و نمادگرایی و پیشینه‌ی عمیق فرهنگ جبرگرایی در طرح‌واره‌های ذهنی ایرانیان مربوط است. عوامل فوق سبب شده که روایت‌ها نموداری از استیلای ضدقهرمان‌های کنش‌گر بر قهرمان‌های کنش‌پذیر و منفعل باشد؛ یعنی «پهلوان حیدر» در پهلوان اکبر می‌میرد و «حشمت/شوکت» در آمیز قلمدون. از سویی نظام کنش‌گری در این روایت‌ها مبین غلبه‌ی اخلاق و باورهای فرهنگی و سنتی بر اراده‌ی انسان در این بازه‌ی زمانی است که این اصول ارزشی، قهرمان نمایش‌نامه‌ها را بر خلاف موقعیت ساختاری، به تبار فرودستان و انسان‌های کنش‌پذیر مبدل کرده و در نقطه‌ی مقابل، شخصیت‌های فرعی و نقش‌های دست دوم، دارای این ویژگی‌های انسان والاتبار و قهرمان آرمانی نیچه خواهند بود. در نهایت می‌توان گفت که در این میان واپسین و اصلی‌ترین کنش‌پذیری قهرمانان، انفعال و مرگ است و می‌توان موقعیت تراژدی هر دو داستان را در ارتباط مستقیم با این وارونگی در اراده‌مندی قهرمان و ضد قهرمان در روایت‌ها دانست.

وجه نوآورانه در پژوهش آن است که این روایات با توجه به رویکرد نیچه‌ای به اصل کنش به‌عنوان محور اراده‌مندی، نشان می‌دهد روایت‌های مورد مطالعه می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای از درام معاصر، محکومیت قهرمان را به‌واسطه‌ی استیلای نظام ارزشی و هنجارهای کلاسیک چون اخلاق و سنت و... به تصویر کشد. همچنین این فرض را تثبیت می‌کند که نظام سنت‌ها وجه تراژیک روایت را رقم زده و از قهرمانان روایات، یک کنش‌پذیر بر جای می‌گذارد.

---

[۱] . Friedrich Wilhelm Nietzsche

[۲] . واکنش‌گر شخصیتی است که نه کنش‌گر است و نه مطیع محض و کنش‌پذیر. در حقیقت می‌توان فاعلیت او را در طول و در راستای کنش قهرمان تعریف کرد؛ اراده‌ای محکوم و در عین حال فعال.

[۳] . الگوی کنشی اول جفت متقابل فاعل و مفعول/ الگوی کنشی دوم شامل جفت متقابل فرستنده و گیرند/ الگوی کنشی سوم از جفت متقابل بازدارنده و یاری‌رسان تشکیل می شود.

[۴] . «خدایان همه مرده‌اند، اکنون می‌خواهیم که ابرانسان بِزِیَد» (نیچه، ۱۳۸۹: ۹۱)

[۵] . ابرانسان برابر Ubermensch به کار رفته است که ترکیبی ست از Uber آبَر یا زَبَر و Mensch به معنای انسان.

[۶] . ابرانسان باید ارزش‌ها و سنت‌هایی که به او و خواستش ارتباطی نداشته و تنها جسارت و شهامت را از او سلب کرده و دست و پایش را می‌بندند، کنار گذاشته و ارزش‌ها و آرمان‌هایی نو بیافریند که مطابق است با نیازهای درونی و ذاتی خودش.

[۷] . کسی که همه‌ی عمر، باورها، فرمان‌ها و خواست‌های دیگران را حمل می‌کند، شترِ بارکشِ دیگران است؛ بی‌گمان او سرانجام از این بارکشی خسته شده و به این نقطه می‌رسد که زندگی پوچ و بیهوده بوده است. ابرانسان باید به این باربری و به این «تو باید»ها «نه» گفته و رها شود.

[۸] . ابرانسان پس از عبور از مرحله‌ی بارکشی و «تو باید»پذیری، باید چون شیری غُران، «من می‌خواهم» را فریاد کرده و به سوی آن‌چه می‌خواهد شتاب کند.

[۹] . باید کودک شد و چون کودکان برای رسیدن به خواست خود، بی‌پروا، خطر کرد و ارزش‌های نو زایید. باید آفرینندگانی آفرید از آفرینندگان خود بیش.

[۱۰] . ترس، اساسی‌ترین عاملی است که انسان را از حرکت به هر راه تازه و ازپیش‌نرفته‌ای باز می‌دارد. ابرانسان باید ترس را کنار زده و آزادانه آنچه می‌خواهد را برگزیده و به سوی آن حرکت کند.

[۱۱] . حکومت – دولت‌ها دسته‌ای از آدم‌ها هستند که در لوای سیاست، ایدئولوژی، ایجاد امنیت و رفاه، بزرگ‌ترین خیانت‌ها را به انسان و طیِ طریقش به سوی ابرانسان کرده‌اند. از این رو باید از آن‌ها و آن‌چه می‌خواهند و می‌گویند، بیزاری جست.

[۱۲] . ابرانسان در پی فضیلت و نیک و شرهای شرع، قانون، عرف و خرد عام نبوده و خیر و شر و عرف خود را خودش تعیین می‌کند. آن‌گاه بدون شرم و بی‌پروا آن را فریاد زده، برگزیده و به سویش روان می‌شود.

[۱۳] . انسان یا فرمانده است یا فرمان‌بر. ابرانسان در مسیر اراده، خواست و کنش خود، فرمانده است. او فرمان می‌راند و مسئولیت فرمان خود را نیز می‌پذیرد.

[۱۴] . برای رسیدن به قدرتی که اراده و خواست انسان است؛ ابرانسان باید خودخواه باشد و شرورانه موانع را از پیش پایش بردارد.

[۱۵] . ابرانسان نخست باید رنجش را بپذیرد و سپس در دل آن شادی بیابد. این شادی همان آرامشی‌ست که او از اینکه آزاد و رها بوده و آن‌چه خواسته را انجام داده، به دست آورده است. شادمان و رقصان بودن از نشانه‌ی کسانی‌ست که در پیِ خواست و اراده‌ی خود می‌روند.

[۱۶] . پهلوان اکبر می‌میرد به سالِ ۱۳۴۲ خورشیدی و آمیز قلمدون به سالِ ۱۳۷۱ خورشیدی

[۱۷] . یکی صمصام اعداکش عدوخواری چو اژدرها / که هرگز سیر نبود وی ز مغز و از دل اعدا (دقیقی)
بر دوست داران دولت خویش/ گیتی نگه داشته به صمصام (فرخی)
ای دریغا چونکه نامد سوی بکر و زید و عمرو/ ز آسمان صمصام تیز و ذوالفقار ای ناصبی (ناصرخسرو)
من بر سر دشمنانت صمصامم/ توصاحب ذوالفقار و صمصامی (ناصر خسرو)
از آن مشهور شیر نر که اندر بدر و در خیبر /هوا از خشم خون بارید در صمصام خندانش (ناصر خسرو)

فهرست منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.

۲. ارسطو (۱۳۳۷). *بوطیقا (هنر شاعری)*، ترجمه‌ی فتح‌اله مجتبایی. تهران: نشر اندیشه.

۳. اگری، لاجوس (۱۳۸۵). *فنِ نمایشنامه‌نویسی*، ترجمه‌ی دکتر مهدی فروغ. تهران: انتشارات نگاه، چاپ دوم.

٤. بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *نمایش در ایران* (چاپ نهم). تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

٥. بیضایی، بهرام (۱۳۸۲). *دیوانِ نمایش/۱، پهلوان اکبر می‌میرد*. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۲۵۵-۱۸۱.

٦. بیضایی، بهرام (۱۳۶۸). *وقتی از تئاتر حرف می‌زنیم*، تکه‌هایی از سه گفتگو با بهرام بیضایی. سیمیا (۲)، ۴۱-۳۰.

۷. پالنتینگا، الوین (۱۳۸۲) دین و معرفت شناسی، ترجمه‌ی بهروز جندقی، نشریه معرفت ، شماره ،۷۴ ص ۷۷-۸۸.

۸. تادیه، ژان. ایو(۱۳۷۸) نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

۹. تایسن، لیس(۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، ویراسته حسین پاینده، تهران: حکایت قلم نوین.

۱۰. دلوز، ژیل (۱۴۰۰). *نیچه و فلسفه*، ترجمه‌ی عادل مشایخی. تهران: نشر نی.

۱۱. دلوز، ژیل (۱۳۹۰) *نیچه*، ترجمه‌ی دکتر پرویز همایون‌پور. تهران: نشر قطره.

۱۲. رادی، اکبر (۱۳۸۷). *آمیز قلمدون*. تهران: نشر قطره.

۱۳. رادی، اکبر (۱۳۹۵). *شبی در مجلسِ پهلوان اکبر*، نشریه‌ی نمایش. شماره‌ی ۲۰۵، صص ۶۰-۵۷ .

۱٤. سوفرن، پیر ابر (۱۳۸۹) زرتشت نیچه، بهروز صفدری، تهران: بازتاب نگار.

۱٥. شعیری، حمید رضا (۱۳۹۸) نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی، تهران: انتشارات تربیت مدرس.

۱٦. ضیمران، محمد (۱۳۹۹). *نیچه پس از هیدگر*، دریدا و دلوز. تهران: انتشارات هرمس.

۱۷. عباسی، علی و میترا مرادی (۱۳۹۶) بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان " و اگر حقیقت داشت" اثر مارک لوی بر اساس الگوی مطالعاتی گرماس،

نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره ۱۴، شماره ۱۹ - شماره پیاپی ۱۹، صص ۲۵۹-۲۷۸.

۱۸. علوی‌تبار، هدایت و امامی، سیده‌آزاده (۱۳۹۲). *طلوع ابرانسان در سپهر اندیشه‌ی نیچه*. متافیزیک (مجله‌ی علمی – پژوهشی)، سال چهل و نهم، دوره‌ی جدید، سال پنجم، شماره‌ی ۱۵، بهار و تابستان، ۷۷-۹۶ .

۱۹. فتح زاده، حسن و رضا سهرابی (۱۳۹۵) *خاستگاه ارزش‌ها از نگاه نیچه*، مجله متافیزیک، دوره ۸، شماره ۲۲ - شماره پیاپی ۲۲، پاییز و زمستان، صفحه ۶۱-۷۸.

۲۰. فینک، اویگن (۱۳۸۵) *زندآگاهی فلسفه‌ی نیچه*، منوچهر اسدی، آبادان: پرسش.

۲۱. *کاپلستون، فریدریک (۱۳۷۱). فردریک نیچه فیلسوف فرهنگ، ترجمهٔ علیرضا بهبانی، تهران: بهبانی.*

۲۲. لتوین، دیوید، استاک‌دیل، جو و استاک‌دیل رابین (۱۳۹۱). *معماریِ نمایشنامه، شخصیت، درون‌مایه، ژانر و سبک*، ترجمه‌ی دکتر پدرام لعل‌بخش با همکاری ابوذر متشکری. تهران: انتشارات افراز.

۲۳. ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران*، تهران: انتشارات توس.

۲۴. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۹۹) *اراده‌ی قدرت*، ترجمه مجید شریف. تهران: انتشارات جامی.

۲۵. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۴۰۱). *چنین گفت زرتشت، کتابی برای همه کس و هیچ کس*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: اگه.

۲۶. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۷۷) *حکمت شادان*، ترجمه جمال ال احمد، سعید کامران و حامد فولادوند، تهران: جامی.

۲۷. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۷۸). *اینک آن انسان، آدمی چگونه همان می‌شود که هست*، بهروز صفدری. تهران: فکر روز.

۲۸. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۰) *تبارشناسی اخلاق*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: آگه.

۲۹. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۸) *غروب بت‌ها*، ترجمه مسعود انصاری، تهران: جامی.

۳۰. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۹). *فراسوی نیک و بد، درآمدی بر فلسفه‌ی آینده*. ترجمه‌ی سعید فیروزآبادی. تهران: جامی.

۳۱. ووگلر، کریستوفر (۱۴۰۱). *سفرنویسنده*، ترجمه‌ی محمدگذرآبادی. تهران: مینوی خرد.

۳۲.هارت، مایک (۱۳۹۲) *ژیل دولوز، نوآموزی در فلسفه*، ترجمه رضا نجفی زاده، تهران: نی.
۳۳.هومن، ستاره (۱۳۸۴) *نیچه*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۳٤.یاسپرس، کارل (۱۳۸۸) *نیچه و مسیحیت*، عزت الله فولادوند، تهران: مرکز.