

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۲/۰۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

امین هنرمند^۱، رهام شناسا^۲

تحلیل و بررسی اپرای دیونیزوس اثر ولفگانگ ریم؛ روایت داستانی و نمادگزینی^۳

چکیده

ولفگانگ ریم، آهنگساز معاصر آلمانی است که دیدگاه فیلسوفانه‌ی خود را به زبان موسیقی و به‌خصوص در قالب اپرا ارائه می‌دهد. وی آخرین اپرای خود یعنی اپرای دیونیزوس را در سال ۲۰۱۰ به روی صحنه برده است. سناریو و لیبرتوی این اپرا -یا به گفته‌ی خود ریم، این فانتزی اپرایی- همانند تمامی اپرای‌های دیگرش، توسط خود او تدوین شده است. سناریوی تخیلی و فراطبیعی این فانتزی، برگرفته از وقایع و رویدادهای زندگی پرماجرا و جنجال‌برانگیز فردریش نیچه است که به شکلی شگفت‌انگیز و خشن با داستان‌های اساطیری یونان باستان در هم می‌آمیزد؛ لیبرتوی این اپرا نیز بر پایه‌ی آخرین سروده‌های نیچه یعنی مستانه‌سراییه‌های دیونیزسی است. در این فانتزی، موسیقی و هیجانانگیز، عناصر گوناگون در طراحی صحنه و انواع نمادهایی که در لیبرتو و ارکستر گنجانده شده‌اند، به کار گرفته می‌شوند تا ریم از پس آن‌ها و در قالب یک اپرا، دیدگاه شخصی خویش را نسبت به افکار و زندگی تراژدی‌وار نیچه به تصویر بکشد. شیوه‌ی داستان‌پردازی یا روایت داستانی و نمادگزینی او در این اپرا، به عنوان طرح اصلی این پژوهش در نظر گرفته شده است. نگارندگان مقاله به رمزگشایی و آشکار ساختن روابط و نمادهای به‌کار گرفته شده در لیبرتو، ارکستر و صحنه‌ها می‌پردازند.

کلید واژه‌ها: ولفگانگ ریم، فردریش نیچه، اساطیر یونان، روایت داستانی، نمادگزینی

^۱ استادیار دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده‌ی مسئول)

E-mail: a.honarmand@ut.ac.ir

^۲ کارشناس ارشد آهنگسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

E-mail: roham.didi@gmail.com

^۳ این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رهام شناسا با عنوان «تحلیل و بررسی اپرای دیونیزوس اثر ولفگانگ ریم؛ روایت داستانی و نمادگزینی و تکنیک‌های آهنگسازی» به راهنمایی امین هنرمند است.

۱- مقدمه

فرهنگ و ادبیات فارسی با در بر داشتن گنجینه‌ای از حکایت‌ها و داستان‌ها در ژانرهای گوناگون و در پس اعصار و قرون پرشمار، بی‌تردید سرچشمه‌ی مناسبی برای خلق اپراهایی ناب و درخور ستایش است. اپرانویسی در ایران پیشینه‌ی اندکی دارد و در نتیجه، مطالعات و پژوهش‌های محدودی پیرامون آن صورت گرفته است. تدوین نمایشنامه و لیبرتو - یافتن نمایشنامه‌ای مناسب و دارای پتانسیل جهت اقتباس لیبرتو از آن - یکی از مرحله‌های مهم در ساخت اپراست. هدف اصلی این پژوهش، بررسی روش بیرون‌کشیدن نمایشنامه و لیبرتو از دل یک نمایشنامه‌ی ادبی، یک داستان و یا یک واقعه‌ی تاریخی است؛ بر همین اساس موضوع این‌گونه بیان می‌شود: بررسی چگونگی شکل‌گیری سناریو و لیبرتو و چگونگی داستان‌پردازی و نمادگرایی در اپرای دیونیزس^۱ اثر ولفگانگ ریم^۲.

ریم آهنگساز معاصر آلمانی، با نگرشی جدید به شیوه‌ی تدوین نمایشنامه و صحنه‌بندی و با حفظ چارچوب‌های سنتی اپرای رمانتیک آلمان، توانسته است آخرین اپرای خود، دیونیزس را در زمره‌ی یکی از شاهکارهای این هنر فاخر قرار دهد. اپرای دیونیزس برای نخستین‌بار در ۲۷ ژوئیه ۲۰۱۰، به رهبری اینگو متسماخر^۳ و طراحی صحنه‌ی جاناتان میزه^۴ به روی صحنه رفت. رسیدن به شناختی صحیح و کامل از این اپرای قرن بیست و یکمی - اپرایی که تدوین و نگارش آن توسط نابغه‌ای چون ولفگانگ ریم ده سال به طول انجامید - نیازمند سال‌ها کار و بررسی بوده و این مطالعه تنها در حکم درآمدی بر موضوع مورد بحث است.

دیونیزس آخرین کار صحنه‌ای ولفگانگ ریم، یک فانتزی اپرایی است که برپایه‌ی آخرین سروده‌های فردریش نیچه یعنی مستانه‌سرایی‌های دیونیزسی^۵ شکل گرفته است. این اپرا هم از منظر روایت داستانی، هم از منظر نمادگرایی و هم در تلفیق با موسیقی دارای زیبایی‌ها و ویژگی‌های منحصر به فردی است که پیش از این کمتر دیده شده و شاید در برخی موارد بدعتی در تاریخ اپرا به‌شمار آید. علاوه بر موسیقی غنی که به بهترین شکل صحنه‌ی نمایش را پشتیبانی می‌کند، این اپرا از منظر تاریخی و نیز از منظر فلسفی حائز اهمیت است. اپرای دیونیزس، پیوندی هنرمندانه و تخیلی میان زندگی و افکار نیچه و اساطیر یونان برقرار می‌کند. به گفته‌ی ریم در یکی از مصاحبه‌هایش: «این داستان کاملاً تخیلی است، اما ممکن است واقعیت هم داشته باشد!» (Ehrhardt, 2011). در ادامه‌ی همان مصاحبه، ریم از محدودیت‌های اپرای سنتی سخن می‌گوید و این‌که «هیچ چیز به اندازه‌ی یک متن ادبی شُسته و رُفته [برای او] دست‌وپاگیر نیست». ظاهراً وی علاقه‌ی زیادی به ابهام و پیچیدگی دارد و این آشکارا در آثار وی نمایان است. ریم بار نیز همانند سایر اپراهای دیگرش، برای رهایی از روال سنتی داستان‌پردازی و یا روایت داستانی، خود دست به خلق سناریو و نمایشنامه‌ای متفاوت، مبهم و پرسش‌برانگیز می‌زند. کاراکترهای اصلی این اپرا عبارتند از این، آریادنه، آین‌گاست، آپولون، دلفین‌ها، حوری‌ها و اسم‌الداها که به تفصیل به شرح هر یک خواهیم پرداخت. پیچیدگی این فانتزی اپرایی که در سناریو، نمایشنامه، طراحی صحنه و نمادگرایی خودنمایی می‌کند، نگارندگان این مقاله را بر آن داشت بخشی از این پژوهش را به توضیح ارجاعات و ابهامات این اپرا اختصاص دهند؛ چراکه اگر مخاطب اثر از ارجاعات مکرر آهنگساز به اساطیر، و زندگی و افکار نیچه بی‌خبر باشد، دچار سردرگمی خواهد شد. خود ریم نیز در مصاحبه‌ای که درباره‌ی این اپرا با او صورت گرفته است، می‌گوید: «من با فرض اینکه مخاطب ما بی‌چیز و اندیشه‌های او آشنایی دارد این اپرا را نگاشته‌ام» (همان). در مجموع، برای درک بهتر

داستان این اپرا، خواننده‌ی این نوشتار نیازمند آگاهی اجمالی از اساطیر یونان، فرازنشیب‌های زندگی نیچه و دیدگاه فلسفی وی و تاریخ اپرای رمانتیک آلمان است.

۲- ریم و اپراهای الهام‌بخش

«ظاهراً ولفگانگ ریم علاقه‌ی اندکی به اپراهایی دارد که داستان‌های واقعی را واقع‌گرایانه بازگو می‌کنند! او فلوت سحرآمیز موتسارت را اپرای مورد علاقه‌ی خود معرفی می‌کند و به حلقه‌ی نیبلونگ واگنر نیز اشاره می‌کند» (توماسینی، ۲۰۱۰). این‌ها اپراهایی هستند که توجه ریم را به خود جلب کرده‌اند، بنابراین به نظر منطقی می‌رسد که در جستجوی شباهت‌هایی میان این اپراها باشیم. اپرای فلوت سحرآمیز ماجرای شاهزاده‌ی خوش ظاهری است که ملکه‌ی شب و سه خدمه‌ی او همراه با اتفاقاتی بر او ظاهر می‌شوند. در ادامه، آن‌ها شاهزاده را مأمور می‌کنند دختر ملکه را که در معبد ساراسترو به اسارت یک ساحره‌ی بدخواه درآمده، آزاد کند. سه خدمه‌ی ملکه‌ی شب، با دادن فلوتی سحرآمیز به او، وی را آسوده خاطر می‌سازند که اگر در مواقع خطر آن را بنوازد، تمامی مصائب و سختی‌ها به شادی و آرامش تبدیل خواهد شد؛ همچنین آن‌ها سه فرشته را -به شکل پسر بچه‌های روحانی- همراه او می‌فرستند تا او را در این سفر یاری و همراهی کنند. آنچه از مقایسه‌ی سطحی دیونیزس و فلوت سحرآمیز می‌توان دریافت این است که ریم چگونه شیفته‌ی شخصیت‌های فرانسانی (که به یاری شاهزاده می‌شتابند) و وقایع شگفت‌انگیز فلوت سحرآمیز شده است. فلوت سحرآمیز و قدرت جادویی آن، ظهور هولناک ملکه‌ی شب و خدمه‌های او، فرشته‌های روحانی و ارتباط انسان با این‌گونه موجودات تخیلی، از جمله سرچشمه‌های الهام‌بخش در این اپرا هستند که ریم از آن‌ها بهرمنند می‌شود. حلقه‌ی نیبلونگ نیز، مجموعه‌ی چهار اپراست که بر اساس افسانه‌های آلمانی، توسط واگنر تدوین و نگاشته شده است؛ موضوع این اپراها یک حلقه‌ی طلا است که هر کس آن را تصاحب کند به قدرتی دست خواهد یافت که می‌تواند بر کل زمین فرمان‌روایی کند. صاحبان اصلی این طلا، حوریان رودخانه‌ی راین‌اند، سه حوری آبی که از آن مراقبت می‌کنند، اما یک کوتوله به نام آلبریخ آن را می‌رباید و از این پس بر سر تصاحب آن، ماجراهای گوناگونی بین خدایان و انسان‌ها شکل می‌گیرد. به این ترتیب داستان‌های افسانه‌ای-اساطیری که معمولاً با اتفاقات و رخداد‌های محیرالعقول و جنگ بر سر قدرت همراه‌اند، از موضوعات مورد توجه ریم‌اند. رابطه‌ی دوستی و یا دشمنی خدایان و انسان‌ها، حوریان آبی و سایر سوژه‌های فراطبیعی از یک سو، و ارکستراسیون و هارمونی‌های غنی و جادویی که واگنر در موسیقی اپراهای خود به کار می‌گیرد، از سوی دیگر، مواردی هستند که ریم به آن‌ها گوشه چشمی داشته است.

باتوجه به اینکه فلوت در کل اپرای دیونیزس، به شکل برجسته‌ای ایفای نقش می‌کند و همچنین ظهور فرشتگانی به شکل دلفین که به کمک آن (یا همان نیچه) می‌شتابند و هارمونی‌های جادویی و رمزآلود که سرتاسر اثر را در بر گرفته‌اند، ارجاعات متعدد به فلوت سحرآمیز موتسارت و حلقه‌ی نیبلونگ واگنر، هم در نمایشنامه و هم در پارتیتور بدیهی و آشکار به نظر می‌رسد. صرف نظر از نوع موسیقی که ریم برای این اپرا در نظر گرفته، دیونیزس شاخصه‌های مهم اپرای رمانتیک آلمان را داراست: تراژیک بودن، اساطیری و آلمانی بودن، فلسفی، فراطبیعی و غامض بودن. با توجه به نکات فوق و مضامین و پیام‌هایی که در این اپرا گنجانده شده است، این پرسش مطرح می‌شود که آیا دیونیزس نیز در میان اپراهای رمانتیک آلمانی قرار خواهد گرفت؟

۱-۲- ایده‌های اولیه و چگونگی شکل‌گیری سناریو

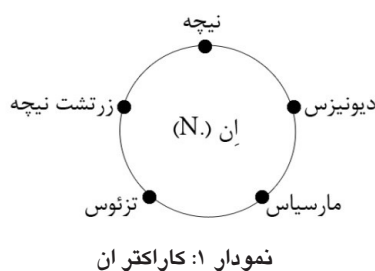
به نظر می‌رسد ایده‌ی اولیه‌ی شکل‌گیری داستان اپرا بدین گونه باشد: از آنجا که در عالم رویا همه چیز امکان پذیر است، رویا بستر مناسبی برای بیان ایده‌های سورئال مورد علاقه‌ی ریم است. از سوی دیگر، نیچه نیز دیتیرامبی‌های دیونیزی خود را کاملاً در همین عالم سروده است، خود را دیونیزس می‌خواند، آریادنه را معشوق خود می‌داند، زندگی خود را با اساطیر یونان باستان پیوند می‌زند و از زبان زرتشت به عنوان آتش‌نماد^۱ و به مثابه یک پیامبر سخن می‌گوید. گویی همه چیز در تخیل نیچه در حال وقوع است، و تخیل نیچه در تخیل ریم. بنابراین نباید در انتظار وقایعی منطقی و عقلانی باشیم. اما آنچه که بر ابهام این اپرا می‌افزاید، شیوه‌ی تجسم بخشیدن و در واقع، بیرونی‌کردن این افکار و تخیلات است؛ افکاری وهم‌آلود و آغشته به اساطیر که ریم به خوبی از پس روایت و نمادگزینی برای آن‌ها برآمده است. از نخستین تا آخرین لحظه‌ی این اپرا، انواع نمادها بکار گرفته شده‌اند. نمادهایی که هم در متن لیبرتو، هم در طراحی صحنه و هم در ارکستر گنجانده شده‌اند. دریاچه، کوه، نردبان، طناب، لابیرنت، چشم‌ها، دلفین‌ها، پیانو، هارپ، فلوت، دایره‌ی نامتناهی زمان، اسب و درشکه، حیوانات دیونیزس، مادران زمین، همه و همه نشانه‌هایی‌اند که هر یک گوشه‌ای از این اپرا را به اساطیر و یا گذشته‌ی نیچه پیوند می‌زند. لازم به ذکر است، تکتک واژه‌هایی که در لیبرتوی این اپرا به کار گرفته شده در مجموعه اشعار نیچه وجود دارد. در واقع، ریم بر اساس سناریوی تخیلی خود واژه‌ها و شعرهای موجود را به گونه‌ای که به مضمون آن‌ها لطمه‌ای وارد نشود، تکه‌تکه کرده و سپس به رشته‌ی دلخواه درآورده است. قالب لیبرتو بر اساس دیتیرامبی‌هاست که مربوط به سال‌های قبل از جنون و سقوط فکری نیچه است. این فانتزی‌ی‌پرابی فلسفی، سفری است از میان ذهن نیچه؛ تلاش او برای نیل به حقیقت و یافتن راهی برای کنترل نیروی ویرانگر آن، نیرویی که نیچه از آن به عنوان «دژخیم من»^۲ یاد می‌کند (عبداللهی، ۱۳۸۰: ۲۰۹)، و در نهایت تراژدی‌وار تسلیم آن می‌شود. اما ریم به این طرح آغازین اکتفا نمی‌کند و پا را فراتر می‌گذارد. وی تلاش می‌کند به گونه‌ای داستان اروتیک دیونیزس و آریادنه را در این میان بگنجاند، و طرح خود را هرچه بیشتر پیچیده و تودرتو سازد؛ دریافتن فلسفه‌ی نیچه از یک سو و دریافتن دیدگاه ریم نسبت به فلسفه‌ی نیچه از سوی دیگر، فهم این اپرا را تا حدودی مشکل می‌کند. اگر از دید ریم به زندگی نیچه بنگریم سوژه‌هایی که ممکن است توجه او را به خود جلب کرده باشند به قرار زیر خواهند بود:

- ۱- یونانی‌گری نیچه و علاقه‌ی او به دیونیزس خودساخته
- ۲- جایگاه و موقعیت زن در زندگی وی^۳
- ۳- دوستی او با واگنر
- ۴- دیدگاه او نسبت به حقیقت انسان و زندگی (آری گویی به زندگی با تمام سختی‌های آن)
- ۵- درک نشدن توسط جامعه و انزوا
- ۶- تخیلات زیبا و بی‌حد و مرز نیچه در چنین گفت زرتشت
- ۷- جنون و سقوط فکری در اواخر عمر

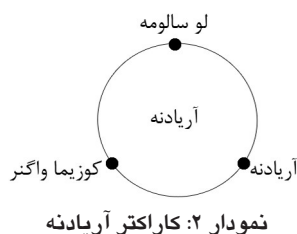
آمیخته‌ای از این هفت مورد به وضوح در اپرا دیده می‌شود. در ادامه خواهیم گفت که ریم چگونه این سوژه‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. وی برای این منظور، چهار کاراکتر اصلی و چهار موقعیت در نظر می‌گیرد که بی‌شک باید با چند چیز در ارتباط باشند: زندگی نیچه، اساطیر یونان و مضمون دیتیرامبی‌ها و کتاب‌های نیچه مخصوصاً چنین گفت زرتشت. این چهار کاراکتر عبارتند از: (۱) ان، (۲) آریادنه، (۳) آین‌گاست، (۴) اسمرالدا^۴، و چهار موقعیت عبارتند از: «(۱) دریاچه،

عنصر آب، ۲) کوهستان، عنصر باد، ۳) روسپی خانه، محفل خودمانی، ۴) میدان، احتمالاً در تورین» (Ehrhardt, 2011). اکنون به اختصار به توضیح هر یک از این چهار کاراکتر و چهار موقعیت می‌پردازیم.

این در واقع نمادی است از خود نیچه، دیونیزس، زرتشت نیچه، مارس‌سیاس^{۱۰} و تزئوس^{۱۱}، که البته معمولاً به سختی می‌توان مرز مشخصی بین این کاراکترها در نظر گرفت. به عبارت دیگر، بسته به اینکه این در چه موقعیتی قرار گیرد نقش او متحول می‌شود. به عنوان مثال، چنانچه در مقابل آریادنه یا حوریان و یا آپولون قرار گیرد، می‌توان گفت که نمودی از دیونیزس است و چنانچه در نقش نوازنده‌ی فلوت قرار گیرد، نمودی است از مارس‌سیاس.



کاراکتر آریادنه نیز می‌تواند نمادی از شخصیت‌هایی چون لوسالومه، کوزیما واگنر (همسر واگنر) و آریادنه^{۱۲} باشد.

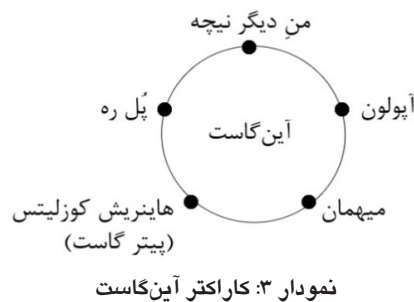


کاراکتر آین‌گاست کمی پیچیده‌تر به نظر می‌رسد و شاید نتوان هیچ نظر قاطعی درباره‌ی او داشت. به باور نگارندگان، آین‌گاست همان منِ دیگر نیچه است. منی که نیچه در درون خود با آن به گفت‌وگو می‌نشیند و در جستجوی شناسایی تک‌تک ویژگی‌های آن است. در چنین گفت‌وگوت زرتشت (۱۳۹۲) نیچه از من خود بارها این‌گونه یاد کرده است:

- «من من، مرا غروری تازه آموخت و من آن را به آدمیان می‌آموزانم» (ص. ۴۳)
- «من من، چیزیست که بر او چیره می‌باید شد: من من، مرا ننگ بزرگ بشر است» (ص. ۴۹)
 - «من و من همواره با یکدیگر غرق گفت‌وگویم. اگر دوستی پا در میانی نکند این را چگونه تاب توان آورد؟» (ص. ۶۸)

اما شخصیت‌های دیگری را که می‌توان به آین‌گاست مرتبط دانست، یکی هاینریش کوزلیتس با نام مستعار پیتر گاست^{۱۳} است و دیگری پُل ره^{۱۴}. آین‌گاست در زبان آلمانی به معنی «یک میهمان» است و این درحالی است که یکی از صمیمی‌ترین و معتمدترین دوستان نیچه در سال‌های واپسین زندگی، آهنگسازی است به نام پیتر گاست. شاید ریم در اینجا از این تشابه واژه استفاده کرده و مقصود وی از آین‌گاست همین پیتر گاست بوده باشد. اما به باور نگارندگان، این تنها یک بازیگوشی بوده و به احتمال زیاد مقصود ریم از آین‌گاست همان منِ دیگر نیچه است. منی که

نیچه در درون خود با آن دیالوگ برقرار می‌کند. اما این گمان که مقصود ریم از آین‌گاست، پُل ره باشد نیز وجود دارد. چراکه نیچه، ره و لوسالومه، مدت‌ها تشکیل مثلث دوستی داده بودند و بین نیچه و ره بر سر تصاحب لوسالومه رقابت شدیدی وجود داشت، و در این اپرا نیز بین آین‌گاست و این همین رقابت بر سر آریادنه وجود دارد. اما دیگر نقشی که می‌توان با آین‌گاست مرتبط دانست، آپولون است. در انتهای اپرا، به شکلی خشن و غیر معقول، آین‌گاست تکه‌تکه شده و سپس به آپولون تبدیل می‌شود، ایزدی که نیچه آن را به عنوان نمادی از پاره‌ی عقلانی و منطقی انسان معرفی می‌کند. به هر حال کاراکتر آین‌گاست خارج از این نقش‌ها نیست: یا تنها یک میهمان است، یا پیتر گاست، یا پل ره و یا پاره‌ی آپولونی من نیچه.



اسمرالداها در ابتدای صحنه‌ی سوم وارد می‌شوند؛ چهار زن که به تمسخر این می‌پردازند و سپس به حوریان دیونیزس تبدیل می‌شوند و آین‌گاست را تکه‌تکه می‌کنند. نام اسمرالدا پیش از این در رمان گوژپشت نتردام اثر ویکتور هوگو استفاده شده است که در آنجا نیز نام ثانوی دختری زیبا و دلربا است. در صحنه‌ی سوم این اپرا، ریم با وارد کردن کاراکتر اسمرالدا، به روایتی کاملاً شخصی از اشعار نیچه می‌پردازد. «تنها شاعر! تنها دیوانه!» و «در میان دختران صحرا» اشعاری هستند که بسیار مبهم و نامفهوم می‌نمایند. اما ریم با قرار دادن آن اشعار در دیالوگی ما بین اسمرالداها و این - بر اساس سناریویی خودساخته - به آن معنا و مفهوم جالبی می‌بخشد که همان‌طور که پیش از این اشاره شد، به گفته‌ی خود او «این داستان کاملاً تخیلی است، اما می‌تواند حقیقت داشته باشد». از دیدگاه ریم، نیچه در این اشعار با استفاده از زبانی استعاری و پر کنایه، به بازگو کردن اعترافات شخصی و درونی می‌پردازد که حاکی از نوعی سرگشتگی احساسی است، اما جزئیات این سرگشتگی رفته رفته در طول اپرا روشن می‌شود. به این بخش از چنین گفت زرتشت (همان: ۱۸۹) توجه کنید.

جهشگاه همه‌ی چیزهای خوب هزارتوست . . . از جمله چیزهای خوب بازیگوش،
خاموشی دیرپاست . . . خوش‌ترین شرارت و هنر نزد من، همین است که خاموشی‌ام
آموخته است با خاموش ماندن خود را فاش نکند . . . خاموشی روشن دیرانجام را از آن
رو بهره خویش بنیاد کرده‌ام تا هیچ کس نتواند در بن و درخواست آخرینم فرو نگردد!

این جمله‌ها و تشبیه آن‌ها به هزارتو و همچنین اصطلاح «خاموشی روشن دیرانجام»، دقیقاً نشان از زبان استعاری و پر رمز و راز نیچه در این اشعار اعتراف‌گونه دارد. در نهایت، وجود اسمرالداها از آن جهت که ریم برای ارائه‌ی تفسیر خود از این اشعار به وجود آن‌ها نیاز داشته است ضروری به نظر می‌رسد.

اما چرا دریاچه، کوهستان، روسپی‌خانه و میدانی در تورین به عنوان چهار موقعیت اصلی

گزینش شده‌اند؟ پاسخ این پرسش تا اندازه‌ای در چنین گفت زرتشت نهفته است. این کتاب از آخرین کتاب‌هایی است که نیچه اندیشه‌ی نگاهستن آن را در سر داشت و به سال‌های آخر پیش از فروپاشی فکری وی مربوط می‌شود و می‌توان گفت که چکیده‌ای از تمامی اندیشه‌ها و آموزه‌های او در آن گنجانده شده است. در این کتاب، نیچه تجربیات و فراز و نشیب‌های زندگی خود را در قالب داستان‌ها و حکایات پیامبری بازگو می‌کند که برای شناخت لایه‌های عمیق انسان، سختی‌های بسیار می‌کشد و سپس بشارت ابر انسان را می‌دهد. در پیش‌گفتار این کتاب، نیچه چنین می‌نویسد: «زرتشت سی ساله بود که زادبوم و دریاچه‌ی زادبوم خویش را ترک گفت و به کوهستان رفت». نیچه کوه و پیمودن آن را به‌صورتی کاملاً نمادین معرفی می‌کند. زرتشت نیچه شناخت خود را از انزوا در دریاها شروع می‌کند و عاقبت به انزوا در کوه‌ها می‌رسد. (نیچه در این است انسان فصلی را به کتاب زرتشت اختصاص می‌دهد و چگونگی و چرایی نگاهسته شدن کتاب را توضیح می‌دهد. مطالعه‌ی این کتاب پاسخگوی بسیاری از ابهامات خواهد بود). کوه مکانی است که زرتشت نیچه در آن تنها و در اندیشه‌های خود فرو می‌شود و آرام می‌گیرد. بارها و «در پی شش انزوا» به آنجا رجوع می‌کند تا این که در بخش سوم کتاب (همان: ۱۶۷) چنین می‌نویسد:

و اما زرتشت، همچنان که از کوه بر می‌شد، در راه به بسی آوارگی‌های تنهایی خود می‌اندیشید و به این که تا کنون چه کوه‌ها و گریوه‌ها و قله‌ها که پیموده است. زرتشت با دل خود گفت: من آواره‌ام و کوه‌پیمایا... و این را نیز می‌دانم که من اکنون در برابر واپسین قله‌ی خود ایستاده‌ام... و که تنهاترین آوارگی خویش را آغاز می‌بایدم کرد...

می‌توان گمان کرد که ریم موقعیت صحنه‌های یکم و دوم -دریاچه و کوهستان- را از سطرهایی مشابه این انتخاب کرده است. آغاز صحنه‌ی دوم، حکایت واپسین قله‌ای است که زرتشت در پی «هفتمین انزوا»، می‌پیماید. به گمان نگارندگان، این هفتمین انزوا که نیچه از آن یاد می‌کند، مصادف با زمانی است که او آخرین پیشنهاد ازدواج را به لوسالومه می‌دهد و علاوه بر این که جواب رد می‌شنود، به رابطه‌ی لوسالومه با دوست صمیمی خود یعنی پُل ره نیز مشکوک می‌شود و دوباره به غار تنهایی خویش پناه می‌برد (فیروزآبادی، ۱۳۸۴: ۵-۱۷۴). نیچه که این رابطه را نوعی خیانت می‌انگاشته است، در نامه‌ای به ره این‌گونه می‌نویسد:

اما ای دوست بسیار عزیز، فکر کردم شاید هر دو [ره و لوسالومه] خوشحال شوید که مدتی از شر من راحت باشید!... ای دوست عزیز، فکر بدی نکن و از لو هم چنین درخواست کن. من به هر دوی شما علاقه دارم و می‌خواهم با دوری از شما این را اثبات کنم. (فیروزآبادی، ۱۳۸۴: ۱۷۷)

همچنین در انتهای فصل دوم چنین گفت زرتشت (۱۳۹۲: ۱۶۰) حال خود را این‌گونه توصیف می‌کند:

دوستان، مرا چه افتاده است؟ مرا پریشان می‌بینید؟ آماده‌ی رفتن... از پیش شما؟ آری، زرتشت باید دیگر بار به تنهایی خویش بازگردد... آه، بانوی خشمگین من چنین می‌خواهد... خاموش‌ترین ساعت من، این است نام بانوی هولناکم.

موقعیت کوه از این منظر هم حائز اهمیت است: یونانیان باستان کوه‌ها را مقدس، جایگاه خدایان و نزدیک‌ترین مکان به بهشت می‌دانستند (Naess, 1995: 2). همان‌طور که دیونیزس در انتهای زندگی پر فراز و نشیب خود به کوه اُلپ (مقر خدایان) رسید. با این دیدگاه می‌توان مفهوم تعالی و صعود از زمین به بهشت را در این سیر مشاهده کرد.

می‌دانیم که نیچه اندیشه‌ها و آموزه‌های خود را چگونه در قالب داستانی خیالی بیان می‌کند. دیتیرامبی‌های دیونیزی نیچه ارتباط تنگاتنگی با چنین گفت زرتشت دارد و گویی که این دو کتاب در یک برهه‌ی زمانی نگاشته شده‌اند. به باور نگارندگان، ریم از این دو کتاب، یکی را بستر تدوین سناریو و دیگری را بستر تدوین لیبرتو کرده و در نهایت نام دیونیزس را بر این اپرا نهاده است. پس از انتخاب بستر کلی سناریو از چنین گفت زرتشت، نوبت به وقایع و رخداد‌های تخیلی مورد علاقه‌ی ریم می‌رسد؛ حوریان، دلفین‌ها، آریادنه، اسمرالداها و غیره، هر یک ماجرای می‌آفرینند که جزئیات آن در بخش بعد بررسی خواهد شد.

صحنه‌ی سوم - محفل خودمانی - صحنه‌ای است که در آن تخیلات و فانتزی ریم به اوج خود می‌رسد. این صحنه آمیخته‌ای بسیار سورئال، خشن و غامض از داستان‌های چنین گفت زرتشت، اساطیر یونان و زندگی شخصی نیچه است و تعیین مرز مشخص بین وقایع و رخدادها بسیار دشوار می‌نماید. در فصل چهارم کتاب، داستان زرتشت از این قرار است که: زرتشت از غار خود بیرون می‌آید و روز خود را آغاز می‌کند. در همان ابتدا «پیشگوی خستگی بزرگ»^{۱۰} را می‌بیند و پس از یک مشاجره‌ی کوتاه، پیشگو به زرتشت چنین می‌گوید:

پیشگوی فریاد کرد: می‌شنوی؟ می‌شنوی زرتشت؟ فریاد برای توست. تو را صدا می‌زند... زرتشت پرسید: کیست که از آنجا مرا صدا می‌زند؟ پیشگو سرزنش‌آمیز پاسخ گفت: تو می‌دانی او کیست... انسان والاتر است که از پی تو فریاد می‌زند! (همان: ۲۶۰)

سپس زرتشت در پی صدا می‌رود و همچنان که دور می‌شود او را برای شام به غار خود میهمان می‌کند. ساعتی را در کوه‌ها و جنگل‌ها می‌پیماید که ناگهان در راه دو شاه^{۱۱} را می‌بیند که مقداری شراب را بار خری کرده و به دنبال خود می‌کشند. مانند پیشگو، مشاجره‌ای بین آن‌ها در می‌گیرد تا این که شاهان متوجه می‌شوند او زرتشت است.

چون شاه دست راست و شاه دست چپ دریافتند که او زرتشت است... یک صدا با هم گفتند: تو با تیغ این سخنان انبوه‌ترین تاریکی دل‌هامان را از هم درییدی. تو نیاز ما را دریافتی... ما در راه یافتن انسان والاتریم. (همان: ۲۶۴-۲۶۳)

سپس آن‌ها را برای شامگاه به غار خود دعوت کرده و به راه خود ادامه می‌دهد. در ادامه وقایع مشابهی پیش می‌آید و هر بار با کسی روبه‌رو می‌شود و همه را برای شامگاه به غار خود فرا می‌خواند: جادوگر پیر خبیث^{۱۲}، بازنشسته^{۱۳}، سایه^{۱۴}، گدای خود خواسته^{۱۵}، دارنده‌ی جان باوجدان^{۱۶} و زشت‌ترین انسان^{۱۷}. شب‌هنگام وقتی که به غار خود بازمی‌گردد، همه‌ی آنان را که در طول روز دیده بود، در غار می‌بیند. مهمانان زرتشت در این داستان همان من‌دیگر نیچه‌اند که پیش‌تر از آن یاد شد.

از اینجا می‌توان چنین پنداشت که کاراکتر آین‌گاست (مهمان) که در تمام طول صحنه‌های دوم و سوم به گفت‌وگو با این می‌پردازد، چگونه انتخاب شده است و در کجا ریشه دارد. باری، در مهمانی شامگاه همه به می‌گساری می‌پردازند و محفلی خودمانی و گرم و صمیمی به وجود می‌آید. «این محفل شامگاهی، کنایه‌ای است از همان شام آخر مسیح و حواریون او» (نیچه، ۱۳۹۲: ۳۷۹). اما عجیب این‌که «غار زرتشت» در تخیلات ریم به «محفلی خودمانی» و در حضور چهار اسمرالدا تبدیل شده است. دلیل انتخاب چنین صحنه‌ای می‌تواند در موضوع «نقش زن در زندگی نیچه» نهفته باشد. نیچه هرگز نتوانست رابطه‌ی موفقی با زنان داشته باشد. در واقع، لوسالومه تنها زنی

بود که نیچه به راستی دل در گروی عشق او نهاد، اما باز هم ناکام ماند. این حس عدم اعتماد او به زن با ویژگی‌هایی چون فریبندگی، دلربایی، بی‌وفایی و اغواگری، مورد توجه ریم قرار گرفته و آن را در صحنه‌ی سوم اپرا تجلی می‌بخشد. باید توجه داشت که نیچه همین ویژگی‌های زنانه را برای حقیقت دیونیزسی نیز قائل می‌شود؛ او می‌گوید: «وای اگر حقیقت، زن باشد!» (نیچه، ۱۳۷۵: ۱۹). در این جمله‌ی دوپهلوی، وی برای حقیقت جنسیت زنانه قائل می‌شود. حقیقت برای نیچه ماهیتی دوگانه دارد، همان دوگانگی زنانه، همان دوگانگی دیونیزسی!

صحنه‌ی چهارم، آخرین و کوتاه‌ترین صحنه و ملهم از آن واقعه‌ی معروف در میدان تورین است. ایفو فرننسل درباره‌ی واقعه‌ی میدان تورین چنین می‌نویسد:

نیچه به آخرین منزلگاه خود بزرگ‌بینی و توهم رسیده بود... نیچه در فاصله‌ی زمانی اندکی پس از ترک خانه به کالسکه‌ران بی‌رحمی برخورد که با اسبش با خشونت بسیار رفتار می‌کرد. اشکریزان و شیون‌کنان خود را به گردن اسب آویخت و همان دم در هم شکست و فروپاشید... (فرننسل، ۱۳۹۰: ۱۷۹)

پس از این، نیچه فلج مغزی می‌شود و به مدت ده سال به همین وضع باقی می‌ماند. این رخداد اساس صحنه‌ی چهارم را شکل می‌دهد. تا اینجا تنها به چگونگی شکل‌گیری زیربنای سناریو بر اساس چنین گفت زرتشت پرداختیم. اما همان‌طور که پیش از این گفتیم ولفگانگ ریم به این طرح ساده بسنده نمی‌کند، اکنون هنگام آن فرار رسیده که اساطیر و موجودات فرانسائی و سحرآمیز، به انضمام انبوهی از نمادها و ابهامات را چاشنی نمایشنامه‌ی خود کند.

۲-۲- مروری بر صحنه‌ها

شخصیت اصلی داستان که این (N.) نامیده شده، احتمالاً بجای اسم نیچه و در واقع می‌تواند هر مرد دیگری باشد، ترکیبی است پیچیده از دیونیزس، تزئوس، مارس‌سیاس، زرتشت نیچه و خود نیچه. این پنج نقشی است که در آن گنجانده شده و حتی ممکن است شخصیت‌های دیگری نیز برای آن قابل تعریف باشد که از دید نگارندگان مستور مانده است. در صحنه‌ی اول، این یک شاعر میان‌سال شکست خورده است که از روزگار بسیار لطمه دیده و به سختی می‌تواند لب به سخن بگشاید. او سرگشته‌ی بارقه‌های دیونیزسی است و در جستجوی شکار حقیقت است که ناگهان خود را در میان حوریان دیونیزس و سپس آریادنه، معشوق دیونیزس، می‌یابد.

۲-۲-۱- صحنه‌ی یکم: دریاچه

دو حوری^{۳۳} زیبا، به گونه‌ای شیطنت‌آمیز مشغول دست انداختن آن هستند. آن که حتی قادر به سخن گفتن نیست، هرچه تلاش می‌کند نمی‌تواند آن دو را به چنگ آورد. در داستان‌های اساطیری چنین آمده است که دیونیزس همواره توسط حوریانی به نام مائناد^{۳۴} همراهی می‌شده که در خدمت او بودند و او را می‌پرستیدند. آن‌ها با خود نیزه‌هایی حمل می‌کردند که بر سر آن میوه‌ی درخت کاج بوده است و همیشه مست و لایعقل بودند (آبل، ۲۰۰۶: ۴۸۳). پس از مدتی یکی از آن‌ها به آریادنه تبدیل و دیگری در تاریکی ناپدید می‌شود.

آریادنه از پشت صحنه به همراه یک ریسمان وارد می‌شود. این ریسمان تنها نماد و مشخصه‌ی آریادنه است و در واقع اشاره‌ای است به همان ریسمانی که به وسیله‌ی آن، تزئوس را از لایبرنت مینوتار نجات داد. مقصود ریم از این طرح، برانگیختن این پرسش است که آیا آریادنه می‌تواند آن

را از لایبرنت احساسی که در آن دچار افتاده، رهایی بخشد؟! این پس از مدتی با سختی بسیار، سرانجام چند کلمه‌ای بر زبان می‌آورد: «من هزارتوی توأم!». این جمله و ریسمانی که آریادنه به همراه داشت مکمل یکدیگر می‌شوند و بار دیگر بصورت نمادین، به داستان تزئوس و آریادنه اشاره می‌شود.

با توجه به تجربه‌های ناکام نیچه در روابط عاشقانه و مخصوصاً رابطه‌ی سر به مهر او با کوزیما واگنر و لوسالومه، می‌توان دریافت که چرا نیچه این‌گونه احساسات خود را به هزارتو تشبیه می‌کند. سکوت او در برابر این همه عجز و لابه‌ی آریادنه، به دلیل همین سرگشتگی احساسی است. مفهوم اصلی این جمله نیز در پایان اپرا مشخص می‌شود، اما توضیحی مختصر آن که لایبرنت، نماد سرگشتگی و سردرگمی است و در این شعر مقصود نیچه، سرگشتگی در ماهیت دوگانه‌ی عشق است که هم آبادگر است هم ویرانگر.

سپس، در آن سوی دریاچه، آینه‌گاست برای آریادنه دست تکان می‌دهد تا توجه او را به خود جلب کند. وی با تکرار همان جمله‌ی «من هزارتوی توأم»، آریادنه را به دام عشق می‌اندازد. برای او همه چیز ساده به نظر می‌رسد. کاراکتر و نقش مهمان در اولین صحنه، مشخص نیست. جوانی بسیار زیباروی با موهایی ژولیده که به سادگی دل آریادنه را می‌رباید، می‌تواند یادآور پُل ره و یا آپولون باشد.

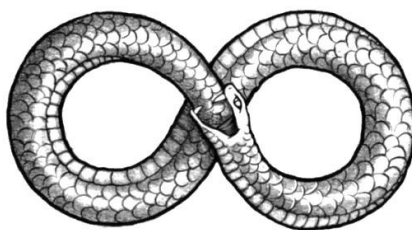
۲-۲-۲- میان‌پرده‌ی یکم

این صحنه‌ی نمادین، نمایانگر طغیان نیچه علیه پاره آپولونی است. گروه کر با پوست‌رهایی که بر روی آن چهره‌ی نیچه با سیبل معروفش نقاشی شده و بر روی آن‌ها عبارت «سراسر نیچه، سراسر دیونیزس»^{۲۵} نوشته شده است فریادکشان وارد می‌شوند. نیچه هستی خود را سراسر دیونیزسی می‌خواهد. وی به دنبال حقیقتی است که درک آن تنها به واسطه‌ی نیروی دیونیزسی میسر است. این نیرو ویرانگر است و چرخه‌ی تراژدی حیات را تکمیل می‌کند.

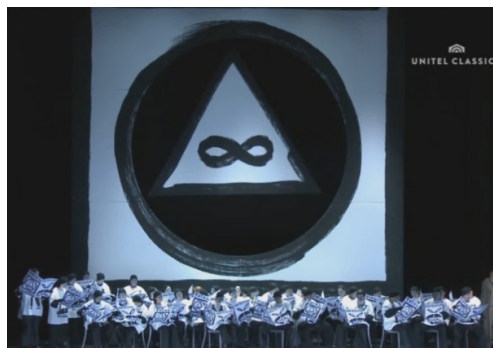


شکل ۱: گروه کر در میان‌پرده‌ی یکم

نیچه در بخش سوم چنین گفت زرتشت به صورت تمثیلی به یکی از دو پایه‌ی هستی‌شناسی خود اشاره می‌کند؛ یعنی نظریه‌ی خود درباره‌ی بازگشت جاودانه یا نظریه‌ای که زمان را دایره‌وار و بازگردنده و در نتیجه کل هستی را بی‌شمار و بازگشت‌پذیر می‌داند. در نمادهای اسطوره‌ای باستان، بازگشت جاودانه و نوزایش هستی را به صورت ماری که دم خود را به دندان گرفته و حلقه‌وار در خود چرخ زده نشان داده‌اند (نیچه، ۱۳۹۲: ۳۷۱). ریم از این نماد و دایره‌ی نامحدود زمان، در طراحی صحنه‌ی میان‌پرده‌ی یکم بهره می‌برد (به شباهت دو تصویر توجه کنید).



شکل ۲: نماد اسطوره‌ای بازگشت جاودانه



شکل ۳: تصویر دکور صحنه‌ی میان‌پرده‌ی یکم

۲-۲-۳- صحنه دوم: در کوهساران

در این صحنه، ریم با برقرار کردن دیالوگ بین ان و آین‌گاست و با تکیه بر اشعار نیچه، به بیان اندیشه‌ها و ایدئولوژی دوران جوانی تا میان‌سالی نیچه می‌پردازد. آین‌گاست یا مهمان، نقش من دیگر ان را ایفا می‌کند، منی که ان مدام به او مراجعه می‌کند، با او به بحث و مشاجره می‌پردازد و توسط او به سخره گرفته می‌شود. گاهی بر ضد اوست و گاهی نسبت به او احساس برادری دارد. در تمام طول ماجرای اپرا، ان و آین‌گاست حرف‌های یکدیگر را به نوعی تکرار، تأیید یا رد می‌کنند. آین‌گاست گاهی در حکم عقل و خردی که ان را موعظه می‌کند، ایفای نقش کرده و گاهی در حکم دل و نفس، با امیال وی همسو می‌شود. اما دیدگاه دیگری که می‌توان نسبت به آین‌گاست داشت بر اساس بخش چهارم کتاب چنین گفت زرتشت شکل می‌گیرد. مهمانی شامگاهی در غار که در آن زرتشت به مشاجره با مهمانان خود می‌نشیند. بر این اساس آین‌گاست می‌تواند نمودی از مهمانان شام آخر زرتشت نیز باشد؛ یعنی نمودی از شوپنهاور، سقراط، مسیح، پاپ، واگنر و غیره. ان و آین‌گاست با تلاش بسیار در حال بالا رفتن از کوه هستند. دره‌ی عمیق و ترسناکی پیش روی آن‌هاست و باید مواظب باشند که سقوط نکنند. پرنده‌گان شکاری و قوشان^{۳۶} آن‌ها را می‌ترسانند. اما این وضعیت سخت و طاقت‌فرسا اصلاً برای ان نگران‌کننده نیست! این صحنه ارتباط نزدیکی با این بخش از چنین گفت زرتشت (۱۳۹۲: ۱۶۸) دارد:

... آی آنچه من قله‌ی خویش می‌نامم، از فراز بر خویش نگریستن است. این هنوز همچون واپسین قله بهر من مانده است! ... و چون بر فراز گرده‌ی کوه رسید آنک دریای دیگر در برابرش دید ... سر انجام اندوهناک گفت: قسمتم را می‌دانم، هان! من آماده‌ام، هم اکنون واپسین تنهایی‌ام آغاز شد. زرتشت همچنان که بالا می‌رفت با خود چنین می‌گفت و دل خود را با گفتارهای سخت آرام می‌کرد...

با وجود این که آن‌ها در ابتدا رقیب عشقی یکدیگر بودند، حالا با هم دوست و رفیق غم‌خوار شده‌اند. تقریباً به نزدیکی قله رسیده‌اند که یک توفان ناگهانی، دوباره آن‌ها را تهدید می‌کند. اما هرچه بالاتر می‌روند، این بیشتر احساس سبکی و آرامش می‌کند. شاید نزدیکی به بهشت و مرگ او را در این سرخوشی غوطه‌ور ساخته است. لیبرتوی صحنه‌ی دوم برگرفته از اشعار در میان قوشان، ناموری و جاودانگی، و خورشید فرو می‌شود است. در این صحنه این از خود به عنوان «خودشناسای خویش» و «خوددرخیم خویش»^{۲۷} یاد می‌کند.

۲-۲-۴- صحنه سوم

محفل ۱

زرتشت نیچه همواره دم از فرزاندگی خود می‌زند. آن فرزاندگی که با سال‌ها کشیدن بار تنهایی و فرو نگرستن در خود به دست آورده است. اکنون این فرزاندگی تنها پناه او در برابر اتفاقات تلخ و شیرین زندگی است. فرزاندگی وی در مقابل زندگی و عشق زمینی قرار می‌گیرد. او در این دنیا هیچ چیز جز این فرزاندگی ندارد، بسیار دارد و هیچ ندارد! نیچه این احساس را در شعر ناداری آن داراترین به تصویر می‌کشد. این شعر آغاز صحنه‌ی سوم است:

*ان و آینه‌گاست: ده سال می‌گذرد، نه قطره‌ای به چنگ آورده‌ام، نه نم بادی، نه شبنم
عشقی*

- سرزمین بی‌باران ...

اکنون تنها از فرزاندگی خود خواهانم که خست نوزد درین بی‌حاصلی؛ ...

... حقیقت امروز در جوار من است ... تنها من، حقیقتی رسیده را از درخت می‌چینم

محفل ۲

چهار زن به نام اسمرالدا وارد می‌شوند و گفت‌وگوی آن دو را می‌شنوند و آن‌ها را مورد تمسخر قرار می‌دهند: «تو؟! خواستار حقیقت؟! نه، تنها یک دیوانه! تنها یک شاعر!».

شعر «تنها یک دیوانه! تنها یک شاعر!» را نیچه در کتاب چنین گفت زرتشت، از زبان جادوگر پیر خبیث (واگنر) می‌سراید. در این شعر، جادوگر در مهمانی غار، به اندیشه‌های زرتشت می‌تازد و آن‌ها را پوچ و فریب‌کارانه می‌انگارد. البته نباید فراموش کرد که در واقع، این حمله به زرتشت از سوی خود نیچه و در قالب این داستان تمثیلی صورت گرفته است و حاکی از نوعی خودانکاری و درگیری‌های ذهنی نیچه است. اما در داستان ریم، جادوگر جای خود را به اسمرالدا داده است. ناگهان این (زرتشت) متوجه حقیقتی تلخ در من خود می‌شود؛ حقیقتی که همچون اژدها، با نگاهی دوشیزه‌وار و شگرف، تاروپود فرزاندگی وی را در هم می‌درد؛ ریم، این اژدها را در اعمال اغواگرانه‌ی اسمرالداها به صورت نمادین به تصویر می‌کشد. زرتشت بسیار داراست، سرشار است از فرزاندگی. اما این کم‌ترین ارزشی برای دیگران ندارد. این همان حقیقت تلخ است که این را وادار به تسلیم در برابر اسمرالداها می‌کند:

آینه‌گاست: اژدهایی شگرفین کمین کرده، با نگاه دوشیزه‌وارش

ان: آری، این حقیقت من است. حقیقت من به سخن در می‌آید

اسمرالدا: ... می‌خواستی فرزاندگی‌ات را پیشکش کنی؟ تو باید خود را پیشکش کنی.

در میانه‌ی شب، این ناکام و درمانده، ترانه‌ای سرمی‌دهد و آینه‌گاست نیز با پیانو او را همراهی می‌کند. این ترانه یا به بیان دقیق‌تر، این لید، تحت عنوان آواره، به مجموعه‌ی شش چکامه از فردریش نیچه^{۲۸} (برای باریتون و پیانو) مربوط است که ریم آن را در سال ۲۰۰۱ تصنیف نموده و در این‌جا با اندکی تغییر و دخالت ارکستر آورده است. این شعر حکایت آواره‌ای را بازگو می‌کند که غرق در اندیشه به دل شب می‌زند، در میانه‌ی راه صدای پرنده‌ای را می‌شنود:

آه، پرنده، چه کرده‌ای؟!

چرا گام‌ها و اندیشه‌ی مرا به رفتن وا می‌داری

و ملال می‌ریزی در گوش‌ام، که درنگ کنم

نه رهرو، نه! من تو را با آوازم نمی‌فریبم

مادینه‌ای از آن دوردست را می‌فریبم

[...]

مگر نغمه‌ی نای‌ام^{۲۹} با تو چه کرد، ای رهرو مرد؟ (عبداللهی، ۱۳۸۰: ۴۳)

ریم، صدای این پرنده را با ملودی غریب و مرموزی، توسط فلوت تداعی می‌کند. به این ترتیب که از اواسط این لید، فلوت وارد می‌شود تا این که در آخرین ورود منجر به کشته شدن آینه‌گاست می‌شود! مگر نغمه‌ی نای با او چه کرد؟! شاید بتوان این واقعه را تلمیحی خشک و غیرمنتظره به فلوت سحرآمیز دانست. باری، آینه‌گاست در نقش پاره‌ی آپولونی ان، از ماجرا خارج می‌شود و شاید بتوان این واقعه‌ی ناگهانی را به عنوان نمادی از پاره شدن پرده‌ی مایا تعبیر کرد. نیچه وارد عالم رؤیا می‌شود، شور و سرمستی دیونیزی کل هستی او را در بر می‌گیرد. دیگر از چارچوب‌های خرد آپولونی که وظیفه‌ی برقراری تعادل در تراژدی حیات را داشت، خبری نیست. متناسب با این عالم رویا، تخیلات ریم نیز از این پس به شکل نامأنوسی گیج‌کننده و غامض می‌شود و بیشتر به خواب‌های پریشان می‌ماند تا به رویایی توجیه پذیر. روایت ریم، رفته رفته از زرتشت نیچه فاصله گرفته و در اساطیر جادویی و سورئال یونان باستان غوطه‌ور می‌شود. از اینجا به بعد، وقایعی درهم و برهم، به سرعت اتفاق می‌افتند.

اسمرالداها جسد آینه‌گاست را بر دوش می‌کشند. لیبرتوی این قسمت بر گرفته از شعر «در میان دختران صحرا» است. این شعر از جمله شعرهایی است که کشف رمز آن به‌راستی دشوار است و سرشار از جنون و شوریدگی است. ریم نیز متأثر از این شعر، با بر هم زدن همه‌ی مفاهیم، شهرآشوبی به پا می‌کند. آمیزه‌ای غیر قابل هضم از اساطیر و مفاهیم و واقعیت و تخیل، که شاید تنها در عالم شور و مستی و دیوانگی دیونیزی بتوان تجربه کرد. این رفته رفته در حقیقت دیونیزی خود گم می‌شود. گویی که اسمرالداها (یا شاید حوریان^{۳۰}!) می‌خواهند او را به عنوان قربانی، تسلیم مینوتار هزارتوی آریادنه کنند. او را با همان ریسمان آریادنه به بند می‌کشند. این کاملاً مست و لایعقل شده است. دیوانه‌وار می‌خندد و می‌رقصد. اسمرالداها (یا شاید حوریان) جسد آینه‌گاست را تکه تکه می‌کنند و از صحنه خارج می‌شوند.

محفل ۳

مائادها فریاد کشان دور این حلقه می‌زنند. پرده‌ی خاکستری رنگی فرو می‌افتد و مائادها سوگوارانه می‌خوانند: «... وای بر آن که صحراها در خود دارد! ... صحرا بلعیده و جویده می‌شود. مرگ غول‌آسا نگاهی خاکستری و سوزان دارد...». پرده بالا می‌رود و هیولای دیونیزی، با چشمان

دوشیزه‌وار و دهانی هزارتویی در پس آن آشکار می‌شود. سه زن افسانه‌ای که گویی مادران زمین‌اند به همراه حیوانات دیونیزس^{۳۱} ظاهر می‌شوند تا به او اطمینان دهند که سرزمین موعود خیلی دور نیست. سپس این به راز و نیاز با دیونیزس می‌نشیند:

ناشناخته خدایم! دردم! واپسین بختم!...
واپسین دوست یگانه‌ام دشمن بزرگم،
ناشناخته‌ام، دژخیم - خدایم!

صدای نفس‌های مرا می‌شنوی، می‌خواهی مرا شکنجه دهی، ای شکنجه‌گر!
تو، ای دژخیم - خدا! پس آزارم می‌دهد، دیوانه‌ای که تویی! (عبداللهی، ۱۳۸۰: ۲۲۳)

آین‌گاست در هیأت آپولون ظاهر می‌شود. این به قصد تمسخر، به گونه‌ای مضحک و نمایشی شروع به نواختن فلوت می‌کند. آپولون برآشفته می‌شود و همچون رقیب سابق خود، مارسیاس، پوست او را زنده زنده می‌کند. اما برای این فاجعه کوچک‌ترین اهمیتی ندارد، چراکه او در آغوش دیونیزس و حوریان اوست. مائندها پس از دیدن این منظره، وحشت‌زده و فریاد کشان از صحنه خارج می‌شوند.

۲-۲-۵- صحنه‌ی چهارم: میدان (در تورین)

مردی که چهره‌ی او مشخص نیست (اما می‌دانیم که او آین‌گاست است) در حال شلاق زدن اسبی است. پوست این که آپولون آن را کنده بود، شاهد این ماجراست و با هر ضربه‌ی شلاق رنج آن را متحمل می‌شود. پوست به سختی، خود را به اسب می‌رساند تا او را در آغوش گیرد. سپس خود را به آریادنه رسانده و در دستان او به خواب ابدی فرو می‌رود. اکنون، این حقیقت خود را یافته است.

۳- نتیجه‌گیری

تفسیری بر تفسیر ریم

در جای نیچه بودن و زندگی کردن کاری بس دشوار است و تکیه زدن بر باورها و اخلاقیات او که ریشه در ژرفنای انسان دارد، کاری بس دشوارتر. نیچه از خستگی بزرگ می‌گوید. خستگی بزرگ چیست که او این‌گونه به ستیز با آن برمی‌خیزد؟ بی‌شک، خستگی بزرگ را استراحت و آرمیدنی بزرگ باید؛ استراحت بر بالین باورهای کهن، بر حلقه‌ی زندگی زناشویی، بر فرمانبری و اطاعت از تقدیر. نیچه سخن از انسانی به میان می‌آورد که برای دست یافتن به آن باید خود فرمانروای خویش بود. باید خود شناسای خویش بود، باید خود دژخیم و خود قاضی خویش بود؛ و چه رنجی از این بالاتر که در این راه طاقت فرسا، از پای ننشستن و از فراز بر خود نگریستن. نیچه آرمیدن بر بالین باورهای پوسیده و اخلاقیات پوچ و بی‌بُنیه را نمی‌خواهد. او سرشار از فرزاندگی است. فرزاندگی او همان تنهایی، ریاضت، رنج، ستیز با باورهای پوسیده، آری گویی به زندگی و در یک کلام، نوید دادن ظهور پر شکوه ابر انسان است. او برای برداشتن موانع از سر راه فرزند خود، یعنی ابر انسان، با پتک خود به جنگ بت‌های کهن می‌رود، یکی را پس از دیگری خرد و ساختارهای نوین و سرزنده‌ی خویش را بنا می‌کند. اما در این میان در رویارویی با بتی به نام عشق حیرت‌زده و میهوت می‌ماند. به هر طریق می‌کوشد بر آن غلبه کند. لیک، پتک فرزاندگی خود را به اندازه‌ی کافی نیرومند نمی‌یابد. بُهت‌زده و حیران می‌شود. می‌خواهد از آن فرار کند، اما بی‌فایده است. گویی که برای او دام نهاده باشند. او در هزارتوی عشق به دام افتاده است. در

ابتدا، خود را عاشق زندگی می‌پندارد. زندگی را دوشیزه‌وار می‌پرستد. شیفته و مفتون زیبایی و فریبندگی زندگی می‌شود. اما همین جاست که درون خود دچار سرگشتگی و گمراهی می‌شود. او می‌داند که این عشق به زندگی برای او تنها یک معناست؛ و این معنا به اندازه‌ای برای او با ارزش است که شاید نمی‌خواهد بپذیرد در پس این معنا، عشق به یک زن نهفته است. او خود را درون هزارتوی احساسی می‌یابد و این هزارتو در مقابل کل فرزانی که او قرار می‌گیرد. در درون این هزارتو هیولایی است هولناک با نگاهی دوشیزه‌وار، که او را در عین دارایی و سرشاری از فرزانی، بسی نادار می‌سازد. اغواگر است، دوست‌داشتنی است، اما قربانی می‌خواهد، همچون مینوتار در هزارتوی آریادنه. شکم او را می‌درد. پوست او را زنده زنده می‌کند. تباه‌گر است و شکنجه‌گر. نه تنها فرزانی را، بلکه همه‌ی هستی خود را باید پیشکش آن کند. این است حقیقتی که نیچه با آن روبه‌روست. آکنده است از جنون و سرمستی و رقص. سراسر دیونیزی است. این جاست که حقیقت او به سخن می‌آید: من هزارتوی توام. دامی برای تو و فرزانی‌ات. و این دام همه را فرو می‌بلعد. نیچه ده سال در سکوت فرو می‌ماند.

پی‌نوشت

1. Dionysos (Dionysus)
2. Wolfgang Rihm
3. Ingo Mezmacher
4. Jonathan Meese
۵. معادل فارسی عبارت Dionysos-Dithyramben (دیتیرامبی‌های دیونیزی) را مترجم محترم، آقای فولادوند مستانه‌سرایی‌های دیونیزی در نظر گرفته‌است. این مجموعه با نام ترانه‌های زرتشت نیز معرفی شده است.
۶. معادل انگلیسی این واژه The Beacon است که به معنی چراغ یا فانوس دریایی است.
7. selbsthenker
۸. نیچه تنها دل در گرو عشق دو زن نمود، کوزیما واگنر و لو آندرس سالومه. به کوزیما واگنر هیچ‌گاه نتوانست ابراز عشق کند، چراکه در آن زمان همسر دوست او یعنی ریچارد واگنر بود، و در مورد لوسالومه نیز ناکام ماند، چراکه لوسالومه، گرچه بسیار نیچه را دوست می‌داشت ولی نسبت به او احساس عاطفی نداشت. جهت آگاهی بیشتر در این باره رجوع کنید به پی‌گفتار این است انسان نوشته‌ی دکتر سعید فیروزآبادی، نشر جام، ۱۳۸۴.
9. 1- N. 2- Ariadne 3- EinGast 4- Esmeralda
۱۰. در اساطیر یونان چنین آمده است: مارسسیاس (Marcyas) نیم‌خدای جنگی بود. وی فلوتی دو سر و جادویی یافته و در نواختن آن ماهر شده بود. او آپولون -که در نواختن چنگ بسیار توانا بود- را به رقابت طلبید. در نهایت، آپولون در رقابت پیروز شد و پوست مارسسیاس را زنده زنده برکنند و از خونش رود مارسسیاس جاری شد. (ژیران، ۱۳۸۲: ۱۰۲-۹۳) ریم از این سوژه در اواخر صحنه‌ی سوم این اپرا استفاده می‌کند.
۱۱. تزئوس (Theseus) شاهزاده‌ی آتنی است که در طی ماجرای، آریادنه جان او را نجات می‌دهد (رک. به پی‌نوشت ۱۲) و با یکدیگر به جزیره‌ی ناکسوس فرار می‌کنند.
۱۲. در اساطیر یونان از آریادنه (Ariadne) به عنوان ایزدبانوی ریسندگی (Goddess of Weaving and Thread-Spinning) و همچنین بانوی هزارتوها (Mistress of Labyrinths) یاد شده است. یکی از مهم‌ترین داستان‌های مرتبط با این القاب چنین است: مینوس، پدر آریادنه به خون‌خواهی پسر خود به آتن حمله می‌کند و پس از تسخیر آنجا حکم می‌کند که هر هفت سال، هفت مرد و هفت زن از قوم آتن برای مراسم قربانی به مینوتار تسلیم کنند. مینوتار موجودی بود نیمه‌گاو- نیمه‌انسان که در دالان‌های پیچ‌درپیچی که هزارتو (لابیرنت) نامیده می‌شود زندگی می‌کرد؛ مالکیت این لابیرنت‌ها نیز به آریادنه واگذار شده بود. یک‌بار، یک شاهزاده‌ی آتنی به نام تزئوس داوطلب می‌شود که به عنوان یکی از قربانیان وارد لابیرنت شود و مینوتار را به قتل برساند. در این بین آریادنه عاشق تزئوس می‌شود، تصمیم می‌گیرد که به او در کشتن مینوتار و فرار از هزارتو کمک کند. پس، یک شمشیر و یک دوک ریسمان به او می‌دهد تا پس از کشتن مینوتار به سادگی راه خروج را پیدا کند (Peck, 1898: 123-4).
13. Peter Gast (Heinrich Köselitz)
14. Paul Ree
۱۵. به باور نگارندگان این مقاله منظور از پیشگوی خستگی بزرگ، شوپنهاور است.
۱۶. منظور انسان‌های فرزانه‌ی اشرافی و انسان‌های اهل علم (به احتمال زیاد همکاران دانشگاهی نیچه) است.

۱۷. منظور واگنر است.
 ۱۸. منظور پاپ است.
 ۱۹. منظور روح خود نیچه است.
 ۲۰. منظور عیسی مسیح است.
 ۲۱. به احتمال زیاد منظور پیتر گاست است.
 ۲۲. منظور سقراط است.
23. Nymphs
 24. Maenad
 25. Total Dionysos, Total Nietzsche
۲۶. این اشاره‌ای است به شعر در میان قوشان. نیچه در کتاب زرتشت، دشمنان فرزاندگی خود را به پرندگان شکاری یا قوش مانند می‌کند.
27. selbsthenker, selbstkenner
 28. Sechs Gedichte von Friedrich Nietzsche
۲۹. فلوت (Flöten) در اینجا نی ترجمه شده است.
 ۳۰. خود ریم در پانویشتِ پارتیتور این‌گونه قید می‌کند: «اسمرالداها؟؟ یا شاید حوریان؟؟»
 ۳۱. در اساطیر چنین آمده است که کجاوه‌ی دیونیزس توسط حیوان‌های او (شیر، ببر، پلنگ و حیوانات تیزگوش) حمل می‌شده است.

فهرست منابع

- ژیران، فلیکس (۱۳۸۱) *اساطیر یونان*، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل‌پور، نشر کاروان، تهران.
- عبداللهی، علی (۱۳۸۰) *اکنون میان دو هیچ: مجموعه اشعار نیچه*. جامی، تهران.
- فخرایی، یوسف (۱۳۸۶) «نیچه، زندگی، تراژدی و درام دیونیزوسی»، *مجله‌ی صحنه*، شماره‌ی ۵۳، صص. ۳۲-۴۵.
- فرنتسل، ایفو (۱۳۹۰) *فردریش نیچه*، ترجمه‌ی علی عبداللهی و سعید فیروزآبادی، هرمس، تهران.
- فیروزآبادی، سعید (۱۳۸۴) *پی‌گفتار این است انسان*، جامی، تهران.
- نیچه، فردریش (۱۳۹۲) *چنین گفت زرتشت*، ترجمه‌ی داریوش آشوری، نشر آگه، تهران.
- نیچه، فردریش (۱۳۷۵) *فراسوی نیک و بد*، ترجمه‌ی داریوش آشوری، انتشارات خوارزمی، تهران.
- نیچه، فردریش (۱۳۸۲) *واپسین شطحیات*، پیوست اول و دوم، ترجمه و تألیف حامد فولادوند، جامی، تهران.
- Abel, L. Ernest (2006). *Intoxication in Mythology: A Worldwide Dictionary of Gods, Rites, Intoxicants and Place*. USA: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Dalby, Andrew (2005). *The Story of Bacchus*. London: British Museum Press.
- Ehrhardt, Bettina (2011). *Dionysos Documentary-Wolfgang Rihm: Ich ben dein Labyrinth*. Pierre Audi production.
- Farnell, Lewis (1896). *The Cults of the Greek States*, Volume V, Chapter IV, Cults of Dionysos. Oxford: Clarendon Press.
- Hansen, William F. (2005). *Classical Mythology: A Guide to the Mythical World of the Greeks and Romans*. Oxford University Press.
- Kerényi, Karl (1976). *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, part I, "The Cretan core of the Dionysos myth". Princeton University Press.
- Naess, Arne (1995). *Mountains and Mythology*, Trumpeter ISSN: 0832-6193.
- Peck, Harry Thurston (1898). *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*. New York: harpers and Brothers.
- Tommasini, Anthony (August 1, 2010). *Music Review: A Nietzschean Plunge Into Sensual Labyrinths*. The New York Times: (www.nytimes.com/2010/08/02/arts/music/02dionysos.html)

Received: 25 April 2015
Accepted: 19 Sep 2015

An Analysis of Dionysus Opera by Wolfgang Rihm; Storytelling and Choice of Symbols

Amin Honarmand, Assistant Professor of Composition, University of Tehran, Iran.

Roham Shenassa, Master of Music in Composition, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Wolfgang Rihm, the German composer could have become a poet or an artist. He chose to become a composer, expressing himself through music. Rihm is an extraordinary composer –in terms of both his encyclopedic knowledge and his creative output, which also has something encyclopedic, something all-embracing about it. The same is true about his activities as a teacher (he is a professor of composition at Karlsruhe University of Music), as a writer (he has published several volumes of written works, including interviews), as a lecturer (he is a charismatic speaker), and as a representative of his craft in public bodies. Wolfgang Rihm has premiered his latest opera (*Dionysus*) in 2010. Similar to his previous stage-works as he claims, the scenario and libretto which is an operatic fantasy is written all by himself. In this fantasy, Rihm has brutally combined Greek Myths with Nietzsche's controversial life events and thoughts in a surprisingly delusional manner. A work of immense ambition and delirious, at times up-itself complexity, it draws its text from Nietzsche's *Dionysian-Dithyrambs* –the philosopher's final confrontation with the ecstatic god of his own aesthetic theories, written in the years preceding his mental breakdown in Turin in 1889. Rihm in *Dionysus* opera utilizes music and orchestral excitations, different types of symbols in stage design and manipulated libretto, in order to express his philosophical perception of Nietzsche's thoughts. Rihm's approach, as one might expect, is far from naturalistic. Nietzsche, played by baritone is designated simply and impersonally as "N". An ensemble of singers surrounds him, playing multiple symbolic roles, ambivalently delineated. The principal soprano is at once the mythical Dionysos's lover Ariadne and –perhaps– the novelist and psychologist Lou Andreas-Salomé, to whom Nietzsche was briefly drawn. The leading tenor is simply called "a Guest". Sometimes he designates Nietzsche's friend Heinrich Köselitz, sometimes Apollo, the ostensibly rational god of Nietzschean theory – though he also proves capable of the ultimate act of horror and betrayal, which finally drives N over the edge. Rihm assumes that the audience has considerable knowledge of Nietzsche's work, biography and central position in specifically German-language culture. Since it is hard to separate fact from the fiction, the writers in this article try to decrypt and explain the scenario and symbols to make the opera intelligible.

Key Words: Wolfgang Rihm, Frederic Nietzsche, Greek Myths, Storytelling, Choice of symbols