Literature Research Quarterly
Vol. 14, No. 1,
Spring 2026
pp. 27-61
Original Article

Secondary Imagination as a Resolution of the Tension between Human Agency and Indifference: A Comparative Study of Khayyam's Quatrains and the Play Buddha by Kazantzakis

Shirzad Tayefi*[1], Kourosh Salman Nasr[2]

1. Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, Corresponding author.
2. PhD in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, University Lecturer, Tehran, Iran.

Received date:11.02.2026 Accepted date: 16.05.2026

Abstract
This comparative study examines how "art" and the "secondary imagination" function as a resolution to the enduring tension between human agency and indifference toward a transient world in Omar Khayyam's *quatrains* and the play *Buddha* by Kazantzakis. The point of departure of this study is Samuel Taylor Coleridge's theory of the "secondary imagination," which conceptualizes artistic creation as a conscious and unifying process, distinguishing it from primary imagination and mere memory. Within this framework, Khayyam's quatrains and the play *Buddha* by Kazantzakis are analyzed in terms of their representation of impermanence, suffering, and the possibility of liberation. The study employs a qualitative methodology based on inductive analysis, drawing upon extensive library and documentary sources. Findings indicate that Khayyam, through poetic imagination, interrogates the instability of the world while enacting an artistic mode of engagement, whereas Kazantzakis, by integrating Buddhist teachings with dramatic form, depicts the conflict between social action and Buddhist detachment in a ritualistic and carnivalesque mode. In both texts, the secondary imagination mediates experience and philosophy into an aesthetically coherent structure, establishes critical distance from reality, and enables avenues for philosophical and artistic resistance. Consequently, art in these works operates not merely as a reflection of the world but as an active process that reconciles human agency with indifference, offering a mode of engagement that is both contemplative and transformative.

Keywords: Khayyam's quatrains, the play *Buddha* by Kazantzakis, Coleridge, secondary imagination, human agency and indifference

---

∗ Corresponding Author's E-mail: sh_tayefi@yahoo.com

Introduction

The relationship between action and indifference in the face of a transient world has long been one of the central concerns of literature and philosophical thought. Confronted with a world marked by instability and suffering, human beings have continually faced the question of whether to engage in action and intervention or to adopt a form of indifference instead. The present article, entitled "Secondary Imagination as a Resolution of the Tension between Action and Indifference: A Comparative Study of Khayyam's Quatrains and Kazantzakis' *Buddha*," examines this tension in two texts emerging from distinct literary and intellectual traditions. The point of departure for this study is that, despite their historical and cultural differences, both Khayyam and Kazantzakis are deeply concerned with the impermanence of the world, the reality of suffering, and the possibility of a human response to such conditions. The central question, therefore, is how these two writers, through imagination and literary creation, bring about a form of reconciliation between the seemingly opposed poles of action and indifference. The study argues that secondary imagination, in the Coleridgean sense, operates in both works as a creative and unifying force through which scattered elements of experience, philosophical reflection, and existential response are gathered into an aesthetic structure, thereby transforming art into a liberating act. From this perspective, the article demonstrates that indifference in these works does not necessarily signify passivity; rather, in conjunction with consciousness, critical distance, and imagination, it becomes a mode of intellectual and artistic action.

Method

This study employs a qualitative analytical approach grounded in the inductive analysis of texts. Within this framework, Khayyam's quatrains and the play *Buddha* are first examined in terms of those elements most closely related to the concept of secondary imagination; subsequently, shared and divergent conceptual patterns are identified through the description and gradual comparison of textual data. In this way, the theoretical framework is not imposed upon the texts from the outset, but is instead developed in interaction with them. The principal theoretical basis of the study is Samuel Taylor Coleridge's concept of secondary imagination, which understands

artistic creation as a conscious, recombinative, and unifying process. Alongside this framework, the study also draws on such concepts as Bakhtinian carnival and dialogism, as well as on reflections on art and resistance advanced by thinkers such as Benjamin, Adorno, Marcuse, Foucault, and Rancière. This theoretical synthesis makes it possible to examine both the aesthetic structure of the works and their philosophical and critical implications.

Discussion and Analysis

The analytical section of the article begins by clarifying the shared intellectual horizon of the two works, a horizon in which concepts such as impermanence, suffering, and liberation from attachment occupy a central place. The article shows that teachings attributed to the Buddha—especially those concerning the impermanence of the world and the dissolution of the self—provide a conceptual basis for understanding the relationship between action and indifference in both texts. At the same time, the study does not seek to establish direct influence; rather, it focuses on an affinity of thought and on the way these concepts are transformed into artistic experience.

In its reading of Khayyam's Quatrains, the article argues that, through secondary imagination, the poet does not merely describe the instability and transience of the world, but recreates them in vivid, compressed, and multilayered images. Images such as the potter's workshop, the disappearance of kings, and the ceaseless transformation of objects and living beings do not simply signify decline; rather, they allow the reader to perceive the instability of existence as an aesthetic experience. Within these images, time, matter, power, and human identity are all situated within an ongoing process of transformation, thereby calling every form of fixity and certainty into question.

Accordingly, joyfulness and wine-drinking in Khayyam's poetry should not be read as signs of escapism or mere passivity. Rather, they constitute a poetic and self-aware response to the condition of the world. By acknowledging the impermanence of existence, Khayyam does not lapse into stillness; instead, he creates meaning through poetic language. His mode of action is not one of direct intervention, but a form of resistance that transforms experience into consciousness and meaning in the face of nihilism and decline. In this reading, therefore, Khayyam appears not as a

passive figure, but as an active poetic consciousness that turns the instability of the world into an occasion for rethinking life.

In its analysis of Kazantzakis' *Buddha*, the article likewise emphasizes that art in this text is not merely a representation of the philosophical or religious teachings of Buddhism. Rather, it becomes a field in which suffering, attachment, liberation, and the possibility of confronting the world differently are given dramatic form. Here too, secondary imagination plays a mediating role by bringing philosophical, dramatic, and existential elements together within a coherent whole. As a result, action and indifference are understood not as two incompatible poles, but as two dimensions of a complex experience that can be reconciled within the domain of art. In this play, art creates a critical distance through which the human subject may both distance itself from the world and inhabit it in another way.

A major finding of the study is that, in both works, secondary imagination functions as a means of transforming the experience of decline, suffering, and impermanence into a form of critical consciousness. This process allows indifference to move beyond its purely negative and passive sense and to become a mode of intellectual openness, reflection, and philosophical and artistic resistance. From this perspective, the reconciliation between action and indifference does not occur through the elimination of one in favor of the other, but through the redefinition of both within the sphere of artistic creation.

Conclusion

Based on the findings of this study, secondary imagination in Khayyam's Quatrains and Kazantzakis' *Buddha* functions as an aesthetic and intellectual mechanism through which the tension between action and indifference is either resolved or, at the very least, fundamentally redefined. In both works, art is not a passive mirror reflecting the world, but a creative and liberating force that gathers scattered experiences, philosophical reflections, and existential responses into a meaningful whole. Through this process, indifference is emptied of its merely passive meaning and becomes a form of critical distance and consciousness—a distance that itself serves as the precondition for a different mode of action. Consequently, the article shows that secondary imagination is not only a productive tool for literary analysis,

but also a fruitful concept for understanding the relationship between aesthetics, philosophy, and human resistance in the face of the world's impermanence.

References

- Bakhtin, M. M(1984a). *Rabelais and His World*. H. Iswolsky. Trans. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, M. M(1984b). Problems of Dostoevsky's Poetics. C. Emerson, Ed. & Trans. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Bhikkhu Bodhi(2000). The connected discourses of the Buddha: A translation of the Saṃyutta Nikāya. Boston, MA: Wisdom Publications.
- Coleridge, S. T(1817). Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions. London: Rest Fenner.
- Ebrahimi Dinani, G. (2011). *Hasti va Masti*. (K. Feyzi, Interviewer). Tehran: Ettela'at. [In Persian]
- Foucault, M(1978). The history of sexuality, volume 1: An introduction. R. Hurley, Trans. Pantheon Books.
- Hawkins, B. (2008). *Aeen-e Buda*. (M. R. Badiei, Trans.). Tehran: Amirkabir. [In Persian]
- Jaivin, L. (2023). *Tarikh-e Fashordeh-ye Chin az Khandan-ha-ye Dowran-e Bastan ta Abarqodrat-e Modern-e Emrooz*. (R. Safarian, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]
- Kazantzakis, N. (2009). *Buda*. (M. Dehghani, Trans.). Tehran: Negah-e Moaser. [In Persian]
- Khayyam, O. (2005). *Robaiyat-e Khayyam*. (M. A. Foroughi & Q. Ghani, Eds. & Intro.; B. Khorramshahi, Ed.; With English Translation by E. FitzGerald). Tehran: Nahid. [In Persian]
- Mahathir, N(1993). Dhammapada with translation, explanatory texts and notes. 4th ed. The Corporate Body of the Buddha Educational Foundation.
- Marcuse, Herbert(1978). The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics. Beacon Press.
- Meqdadi, B. (2014). *Daneshnameh-ye Naqd-e Adabi az Aflatoon ta be Emrooz*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]
- Shayegan, D. (2014). *Panj Eqlim-e Hozour (Ferdowsi, Khayyam, Molavi, Sa'di, Hafez)*. Tehran: Farhang-e Moaser. [In Persian]

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵
صص ۶۱-۲۶
مقاله پژوهشی

تخیّل ثانویّه به مثابه رفع تعارض کنش و بی‌اعتنایی؛ مطالعه‌ای تطبیقی در *رباعیات* خیّام و نمایشنامهٔ *بودای* کازانتزاکیس

شیرزاد طایفی[۱]*، کورش سلمان نصر[۲]

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران، نویسندهٔ مسؤول.
۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، مدرّس دانشگاه، تهران، ایران

تاریخ ارسال:۱۴۰۴/۱۱/۲۲ تاریخ پذیرش:۱۴۰۵/۰۲/۲۶

چکیده

این پژوهش با رویکردی تطبیقی می‌کوشد نشان دهد چگونه «هنر» و «تخیّل ثانویه» در *رباعیات* خیّام و نمایشنامهٔ *بودای* نیکوس کازانتزاکیس به مثابه راه حلی برای رفع تعارض دیرینِ کنش‌مندی و بی‌اعتنایی به جهان ناپایدار عمل می‌کنند. نقطهٔ عزیمت این مطالعه، نظریهٔ «تخیّل ثانویه» ساموئل تیلور کوله‌ریج است که آفرینش هنری را فرآیندی آگاهانه و وحدت‌بخش می‌داند و آن را از تخیّل اولیّه و حافظهٔ صرف متمایز می‌سازد. در این چارچوب، *رباعیات* خیّام و نمایشنامهٔ *بودای* کازانتزاکیس از دیدگاه بازنمایی ناپایداری، رنج و امکان رهایی تحلیل شده‌اند. روش تحقیق، تحلیل کیفی مبتنی بر استقرا و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که خیّام با بهره‌گیری از تخیّل شاعرانه، جهان ناپایدار را همزمان به پرسش می‌کشد و در برابر آن، کنشی هنرمندانه اتخاذ می‌کند؛ در حالی‌که کازانتزاکیس با تلفیق آموزه‌های بودایی و زبان نمایش، تعارض کنش اجتماعی و کناره‌گیری بودیستی را در قالبی آیینی و کارناوالی به تصویر می‌کشد. در هر دو اثر، تخیّل ثانویه نقش میانجی دارد: عناصر پراکندهٔ تجربه و فلسفه را در قالبی زیباشناختی یکپارچه می‌سازد، همزمان فاصله‌ای انتقادی از جهان واقع ایجاد می‌کند و راهی برای مقاومت فلسفی و هنری می‌گشاید. نتیجه آن‌که هنر در این دو متن نه صرفاً بازتابی از جهان، بلکه کنشی است که امکان آشتی میان عمل و بی‌اعتنایی را فراهم می‌آورد.

کلیدواژگان: رباعیات خیّام، نمایشنامهٔ بودای کازانتزاکیس، کوله‌ریج، تخیّل ثانویه، کنش و بی‌اعتنایی.

۱. درآمد

* نویسنده مسئول: Email: sh_tayefi@yahoo.com

یکی از بنیادی‌ترین مسائل در تاریخ اندیشه و ادبیات، نسبت انسان با جهانی ناپایدار و پر از رنج است. در سنت‌های گوناگون، پاسخ به این مسأله یا در قالب کنش اجتماعی و فلسفی بیان شده یا در شکل بی‌اعتنایی و کناره‌گیری از جهان. عمر خیّام[1]، شاعر و متفکر ایرانی قرن پنجم، و نیکوس کازانتزاکیس[2]، نویسنده و فیلسوف یونانی قرن بیستم، هر دو با چنین پرسشی روبه‌رو بوده و کوشیده‌اند پاسخی هنری برای آن بیابند که با وجود تفاوت‌های زمانی و مکانی، در آثار هر دو، اندیشهٔ بودا دربارهٔ ناپایداری و رنج، حضوری پررنگ دارد و همین اشتراک، بستر مناسبی برای تحلیل تطبیقی فراهم می‌آورد.

پرسش محوری پژوهش حاضر آن است ک خیّام و کازانتزاکیس چگونه از طریق تخیّل و هنر توانسته‌اند میان دو قطب متعارض «کنش‌مندی» و «بی‌اعتنایی» در برابر جهان ناپایدار، آشتی برقرار کنند؟

فرضیهٔ پژوهش بر این مبنا شکل گرفته که: «تخیّل ثانویّه[3]»، به معنای آفرینش آگاهانه و وحدت‌بخش در نظریهٔ کوله‌ریج، همان سازوکاری است که در آثار هر دو اندیشمند به کار گرفته می‌شود. تخیّل ثانویه عناصر پراکندهٔ تجربه و فلسفه را در قالبی زیباشناختی یکپارچه می‌سازد، با تمسخر کارناوالی نظم‌های تثبیت‌شده را به چالش می‌کشد و در نهایت، هنری می‌آفریند که نه صرفاً بازتاب جهان، بلکه کنشی رهایی‌بخش و مقاومتی فلسفی است.

بر این اساس، پژوهش حاضر در پی آن است که با خوانشی تطبیقی از *رباعیّات* خیّام و نمایشنامهٔ *بودای* کازانتزاکیس، نشان دهد چگونه تخیّل ثانویّه، همزمان امکان طرح پرسش‌های بنیادین دربارهٔ رنج و ناپایداری و امکان آفرینش هنری و فلسفی برای مواجهه با این وضعیت را فراهم می‌سازد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشی به نقش «تخیّل ثانویه» به‌مثابه سازوکار میانجی تعارض بین کنش و بی‌اعتنایی نپرداخته است؛ از این‌رو، جستار حاضر می‌تواند الگوی نظری تازه برای خوانش متون کلاسیک و مدرن فراهم آورد و خلأ موجود در نظریه‌پردازی پژوهش‌های تطبیقی را پر کند. هرچند پیش‌تر پژوهش‌هایی به مقایسهٔ آثار کلاسیک ایران با آثار نیکوس کازانتزاکیس پرداخته‌اند، اما اغلب آن‌ها در سطح توصیف مضامین مشترک باقی مانده‌اند. در صدر این مطالعات می‌توان به مقالهٔ عزیزی هابیل با عنوان «تأثیر فلسفهٔ خیامی بر تکوین شخصیت

1. Omar Khayyam
2. Nikos Kazantzakis
3. Secondary Imagination

زوربای یونانی»(۱۴۰۱) اشاره کرد که نشان می‌دهد کازانتزاکیس در پرورش شخصیت رمان زوربای یونانی تا آن‌جا از فلسفه و اخلاقیات خیام اثر پذیرفته که گویی قهرمان رمان او تصویر خیام نیشابوری در شمایل پیری جهاندیده و لذت‌گراست؛ با این حال، عزیزی به ریشه‌های فکری این همسانی‌ها نپرداخته و پژوهش او در سطح توصیف اخلاقیات مشترک باقی مانده است. نیز دو پژوهش دیگر با عنوان‌های «بررسی تطبیقی مفهوم "خودشناسی" در اندیشه‌های مولوی و کازانتزاکیس»(۱۴۰۱)، نوشتهٔ اوانی و درودگریان و «بررسی و تحلیل جایگاه و کارکرد سکوت در نگاه مولوی و نیکوس کازانتزاکیس»()، نوشتهٔ اوانی و همکاران از دیدگاه عرفانی به تطبیق آثار پرداخته‌اند. بر این اساس، رویکرد پژوهش حاضر را می‌توان گامی متفاوت و نو در زمینهٔ تحلیل تطبیقی متون دانست.

۱-۲. روش‌شناسی

این پژوهش از روش تحلیل کیفی مبتنی بر استقرا بهره می‌گیرد؛ بدین معنا که ابتدا تک‌تک *رباعیات* خیّام و بخش‌های کلیدی نمایشنامهٔ *بودای* کازانتزاکیس شناسایی و توصیف می‌شوند و عناصر مرتبط با «تخیّل ثانویه» و ارتباط آن با کنش‌مندی استخراج می‌گردد. سپس با تحلیلِ جزئیات و تطبیق تدریجیِ یافته‌ها، الگوهای مفهومی و معنایی مشترک یا متمایز آشکار می‌شود و در نهایت نتیجه‌گیری کلی و نظری صورت می‌پذیرد. این رویکرد اجازه می‌دهد تا بدون پیش‌داوری، ساختارهای معنایی نهفته در دو متن نمایان شود و چارچوب نظری بر مبنای داده‌های واقعی شکل بگیرد، نه بر عکس.

۱-۳. مبانی نظری

در این بخش به مبانی نظری پژوهش، یعنی تخیّل از دیدگاه کوله‌ریج، کارناوال باختین و ارتباط هنر و سیاست از نگاه نظریه‌پردازان معاصر خواهیم پرداخت و در نهایت، ساختار نظری مورد استفاده در بحث را مشخص خواهیم کرد.

۱-۳-۱. تخیّل ثانویهٔ کوله‌ریج

ساموئل تیلور کوله‌ریج[۴]، شاعر و منتقد انگلیسی، یکی از نخستین نظریه‌پردازان مدرن تخیّل در ادبیات به‌شمار می‌رود. او در کتاب Biographia Literaria (1817) میان دو نوع از تخیّل،

4. Samuel Taylor Coleridge

تمایز قائل می‌شود: تخیّلِ اولیّه[5] و تخیّلِ ثانویّه. او تخیّل اولیّه را قوّه‌ای می‌داند که به طور ناخودآگاه و طبیعی در درک جهان به‌کار می‌رود و وجهی الهی دارد: «تخیّل را به دوگونهٔ اولیّه و ثانویّه می‌بینم. تخیّل اولیّه نیروی زنده و عامل اصلی همه ادراکات انسانی است و بازتابی در ذهن محدود انسان از عمل ابدی آفرینش در منِ بی‌نهایت»-(Coleridge, 1817: 295 296)؛ امّا تخیّل ثانویه، که اساس فعالیت شاعرانه و آفرینش هنری است، "فعالیتی آگاهانه" به شمار می‌رود: کوله‌ریج تخیّل ثانویّه را قوّه‌ای می‌داند که از طریق آن، ذهن انسان می‌تواند عناصر پراکندهٔ تجربه را ترکیب کند:

«تخیّل ثانویه را پژواک تخیّل اولیّه می‌دانم که هم‌زمان با ارادهٔ آگاه وجود دارد، ولی نوع عمل آن با تخیّل اولیّه یکسان است و تنها در درجه و نحوه عملکرد تفاوت دارد. این نوع تخیّل، می‌شکند، پخش می‌کند، پراکنده می‌سازد تا دوباره خلق کند؛ یا اگر این فرآیند ممکن نباشد، به هر حال تلاش می‌کند تا ایده‌آل‌سازی و یکپارچگی ایجاد کند. ذاتاً زنده است، درست برخلاف همهٔ اشیاء (به عنوان اشیاء) که ذاتاً ثابت و مرده هستند» (ibid).

این بازسازی خلّاقانه، به‌ویژه در شعر، نوعی مشارکت شاعر در عمل آفرینش تلقی می‌شود.

از دیدگاه کوله‌ریج، آن‌چه تخیل ثانویه را از تخیل سطحی متمایز می‌سازد، قدرت آن در خلق وحدتی ارگانیک از عناصر متنوع و متضاد است:

«در مقابل، تخیّلات سطحی، تنها با تصورات آمادهٔ ذهن بازی می‌کنند و قدرت خلق حقیقی ندارند. تخیّلات سطحی، در واقع همان حافظه‌ای هستند که از نظم زمان و مکان آزاد شده‌اند و با اراده و انتخاب ترکیب و اصلاح می‌شوند؛ اما مشابه حافظه معمولی، همه مواد خود را از تجربیّات و قانون همبستگی ذهن دریافت می‌کنند و چیز تازه‌ای خلق نمی‌کنند» (Ibid).

از میانِ انواع تخیّل، شاعر و نویسندهٔ شاخص از تخیّل ثانویّه بهره می‌گیرد تا جهانی نو بیافریند؛ با این حال به نظر می‌رسد این تخیّل در زمینهٔ اجتماعی عمل می‌کند و بازتابی از جهان اطراف مؤلف است. این زمینهٔ اجتماعی را شاید به بهترین شکل بتوان در نگاه فلسفی-زبانی باختین جُست؛ بنابراین برای تبیینِ آفرینش تخیّل ثانویّه در زمینهٔ اجتماعی، ابتدا به نظرات میخاییل باختین خواهیم پرداخت. در واقع از طریق این رویکرد دو منظور را پی خواهیم گرفت: ۱. به طنز کشیدن جهان واقع، در نظریهٔ کارناوال چگونه رخ می‌دهد ۲. استفاده از زبان در فرم هنری آن، چگونه گفت‌وگومند می‌شود و اثر متخیَّل را در متن اجتماعی‌اش معنا می‌بخشد.

۲-۳-۱. کارناوال و گفت‌وگومندی

5. primary imagination

میخاییل باختین در کتاب «رابله و دنیای او[6]» مفهوم کارناوال را به‌عنوان ساختاری فرهنگی و زیبایی‌شناختی معرّفی می‌کند که در آن نظم رسمی، سلسله‌مراتب اجتماعی و گفتمان‌های تثبیت‌شده، موقتاً تعلیق می‌شوند. او کارناوال را نه صرفاً به‌مثابه یک جشن مردمی، بلکه به‌عنوان فضایی برای وارونگی اجتماعی و آزادی بیان خرده‌فرهنگ‌ها تحلیل می‌کند:

«تعلیق همه تقدم‌های سلسله‌مراتبی در زمان کارناوال اهمیت ویژه‌ای داشت. در جشن‌های رسمی، جایگاه و رتبه به‌ویژه مشهود بود؛ همه انتظار داشتند با لباس کامل منصب، رتبه و شایستگی خود ظاهر شوند و جایگاه متناسب با موقعیت خود را بگیرند. این تقدیس نابرابری بود. بر عکس، در طول کارناوال همه برابر تلقی می‌شدند. در میدان شهر، نوع خاصی از ارتباط آزاد و دوستانه بین افرادی که معمولاً با موانع طبقه، مالکیت، حرفه و سن جدا شده بودند، برقرار بود. زمینهٔ سلسله‌مراتبی و تقسیمات شدید اجتماعی قرون وسطی بسیار قوی بود؛ بنابراین این ارتباطات آزاد و دوستانه عمیقاً احساس می‌شد و عنصر اساسی روح کارناوال را شکل می‌داد. مردم، به‌نوعی، برای روابط انسانی جدید دوباره متولّد می‌شدند. این روابط واقعی انسانی تنها محصول تخیّل یا اندیشه انتزاعی نبودند؛ بلکه تجربه می‌شدند. ایده‌آل آرمانی و واقعیت در این تجربه کارناوالی ادغام می‌شدند، تجربه‌ای منحصر به فرد. این تعلیق موقت، هم ایده‌آل و هم واقعی، سلسله‌مراتب را ایجاد کرد و نوع خاصّی از ارتباط را ممکن ساخت که در زندگی روزمره غیر ممکن بود. این منجر به ایجاد سبک خاصّی از گفتار و حرکت شد، صریح و آزاد، بدون فاصله بین افراد و رها از هنجارهای آداب و نزاکت تحمیل شده در زمان‌های دیگر» (Bakhtin, 1984a: 10).

کارناوال نه تنها نظمی بدیل می‌آفریند، بلکه نشان می‌دهد که هیچ نظم اجتماعی، ابدی و مقدّس نیست؛ از این رو، کارناوال امکانی برای بیان صداهای حاشیه‌ای و سرکوب‌شده فراهم می‌آورد. این صدای سرکوب شده نه تنها در مسائل سیاسی روزمره، بلکه در به طنز کشیدنِ اساس جهان و جبر موجود بر آن نیز پدیدار می‌شود. اگر نویسنده یا شاعر، فلسفهٔ ناپایدار جهان را نیز همچون، حاکمیت سیاسی به تمسخر بگیرد، کارناوال آفریده است. کارناوالی در برابر چشم خدایان یا خدایگون‌های زمینی.

در کنار نظریهٔ کارناوال، مفهوم «گفت‌وگویی بودن» یا *منطق گفت‌وگویی* از مهم‌ترین مفاهیم نظری باختین است که در کتاب «مسائل ادبیات داستایفسکی[7]» بسط یافته. باختین در این اثر استدلال می‌کند که داستایفسکی نخستین نویسنده‌ای است که به شکل نظام‌مند از یک

6. Rabelais and His World
7. Problems of Dostoevsky's Poetics

«رمان چندصدایی[8]» استفاده کرده‌است؛ رمانی که در آن هیچ صدای مرکزی یا ایدئولوژی واحدی مسلّط نیست؛ بلکه هر شخصیّت واجد آگاهی مستقل و صدای خاصّ خود است:

«وجود چندین صدای مستقل و غیرادغام‌شده و آگاهی‌های گوناگون، یک پلی‌فونی واقعی از صداهای معتبر، در واقع ویژگی مشخص رمان‌های داستایوفسکی است. آنچه در آثار او ظاهر می‌شود، جمعیّتی از شخصیّت‌ها و سرنوشت‌ها در یک جهان عینی واحد است، که نه توسّط یک آگاهی نویسنده هدایت می‌شود، بلکه شامل مجموعه‌ای از آگاهی‌های مستقل است که هر یک دنیای خود را دارند و در وحدت رویداد ادغام نمی‌شوند» (Bakhtin, 1984b: 6) .

از نظر باختین، گفت‌وگویی بودن زبان به این معناست که معنا هرگز در انحصار یک گوینده نیست؛ بلکه در تقابل و تعامل با دیگر صداها شکل می‌گیرد. (Ibid: 280)؛ بنابراین، زبان، بستر تعامل ایدئولوژی‌ها است و اثر گفت‌وگویی عرصه‌ای است برای برخورد، اصطکاک و هم‌زیستی معناها. این نظریه، نقد تک‌صدایی بودن زبان و روایت رسمی را ممکن می‌سازد و به شکلی عمیق، با نظریهٔ کارناوال هم‌سو می‌گردد. هنر نیز از طریق تخیّل ثانویّه، همچون زبان، بستر تعامل ایدئولوژی‌ها است. این ایده می‌تواند در برابر قدرت حاکم یا سراسر هستی قرار گیرد؛ بنابراین هنر، اثری کارناوالی و چندصدایی ایجاد می‌کند که در تمایز از دیگر صداها شخصیّت و معنا پیدا می‌کند.

۱-۳-۳. ارتباط هنر و کنش

در این بخش به تبیین دیدگاه‌های چند نظریه‌پرداز خواهیم پرداخت که رابطهٔ هنر و سیاست را بررسی کرده‌اند.

۱-۳-۳-۱. کنش سیاسی و هنر از منظر بنیامین و آدورنو

سؤال بنیادین دیگر این است: آیا هنر ذاتاً سیاسی و در معنای گسترده‌ترکنش‌مند است یا صرفاً می‌تواند حامل پیام‌های کنشگرانه و سیاسی باشد؟ این پرسش، به‌ویژه در سنت فرانکفورتی، به‌گونه‌ای ویژه مطرح شده است؛ جایی که فیلسوفانی همچون بنیامین و آدورنو دو نگرش متمایز را دربارهٔ هنر و سیاست ارائه می‌دهند. والتر بنیامین[9] در مقالهٔ معروف خود، یعنی «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی[10]» استدلال می‌کند که فنّاوری بازتولید، با زدودن «هاله[11]» از

8. polyphonic novel
9. Walter Benjamin
10. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction
11. Aura

اثر هنری، آن را از حیطهٔ رازآمیز و نخبه‌گرایانه خارج کرده، به عرصهٔ سیاست وارد می‌سازد (Benjamin, 1969: 221). بنیامین هنر را در خدمت سیاست می‌بیند: «این وضعیت سیاست است که فاشیسم در آن، سیاست را زیباشناسانه می‌کند. در مقابل، کمونیسم با سیاسی کردن هنر پاسخ می‌دهد» (ibid: 242).

در مقابل، تئودور آدورنو[۱۲] معتقد است که هر گونه هم‌آغوشی مستقیم هنر و سیاست، به ایدئولوژی‌زدگی و تقلیل هنر به تبلیغات منتهی می‌شود. از نظر او، هنر باید از طریق فاصله‌گذاری، تمثیل و فرم، اعتراض خود را بیان کند. هنر «خودمختار» است؛ اما این خودمختاری دقیقاً همان چیزی است که به آن قدرت انتقادی می‌بخشد (Adorno, 1997: 250-254). با این فرض، به نظر می‌رسد چنان که آدورنو نیز اشاره می‌کند، تخیّل مؤلّفانه و به عبارت دیگر، تخیّل ثانویه امری خودمختار است که اگرچه ذاتاً مستقل از امر سیاسی است، در نهاد خود می‌تواند تفسیری سیاسی در پی داشته باشد.

۲-۳-۳-۱. مارکوزه و تخیّل رهایی‌بخش

هربرت مارکوزه(Herbert Marcuse)، در کتاب «بُعد زیباشناختی»(The Aesthetic Dimension)، می‌کوشد میان دیدگاه بنجامین و آدورنو پیوندی برقرار کند. از نظر او، اثر هنری حتی وقتی ظاهراً غیر سیاسی است، به‌واسطهٔ تخیّل زیباشناختی خود، می‌تواند به کنشی رهایی‌بخش بدل شود:

«می‌توان به‌طور موقّت "فرم زیبایی‌شناختی" را این‌گونه تعریف کرد: نتیجهٔ تبدیل یک محتوا (واقعی یا تاریخی، شخصی یا اجتماعی) به یک کلّ مستقل: شعر، نمایشنامه، رمان و غیره[...]؛ کارکرد انتقادی هنر و سهم آن در مبارزه برای رهایی، در فرم زیبایی‌شناختی نهفته است[...] البته فرم زیبایی‌شناختی هنر را از واقعیّت مبارزهٔ طبقاتی- واقعیت صرف و خالص- جدا می‌کند. فرم زیبایی‌شناختی، خودمختاری هنر را نسبت به "واقعیت موجود" شکل می‌دهد[...] فرم زیبایی‌شناختی، خودمختاری و حقیقت به هم مرتبط‌اند» (Marcuse, 1978: 8-9).

مارکوزه به‌ویژه بر نقش تخیّل در عبور از سرکوب فرهنگی و عقلانیت ابزاری تأکید می‌ورزد. از نظر او، تخیّل هنری، به‌عنوان نیروی ضد ایدئولوژیک، می‌تواند درونی‌ترین ساختارهای جامعه را به چالش بکشد. البته بنیان‌های فلسفی و مذهبی جامعه نیز از همین نوع است.

12. Theodor W. Adorno

۳-۳-۳-۱. فوکو، قدرت و مقاومت هنری

میشل فوکو در تحلیل‌های گفتمانی خود، تأکید دارد که:

«قدرت همه‌جا هست؛ نه به این دلیل که همه چیز را در بر می‌گیرد، بلکه به این دلیل که از همه‌جا می‌آید. و "قدرت"، تا آن‌جا که دائمی، تکراری، ساکن و خودتولید است، صرفاً اثر کلّی است که از تمام این تحرّک‌ها پدید می‌آید، پیوستگی‌ای که بر هر یک از آن‌ها استوار است و در عین حال در پی آن است که حرکتشان را متوقّف کند» (Foucault, 1978: 93)؛ اما در عین حال، مقاومت نیز همه‌جا ممکن است. هنر، از منظر فوکویی، یکی از مکان‌های اصلی مقاومت است، چون توانایی تولید «فرم‌های دیگر از سوژگی» را دارد. نیکول ریجوی[۱۳] دربارهٔ هنر از دیدگاه فوکو می‌نویسد:

«در نوشته‌های فوکو، هنر یکی از شیوه‌های ممکن تمرین آزادی است و راهی است برای اینکه ما بیاموزیم آزادی را به‌عنوان "هنرِ این‌گونه حکمرانی نشدن" تمرین کنیم. در نمونه‌های مختلف، فوکو به مسئله تخیّل و ظرفیّت آن برای آزادی می‌پردازد. او همواره به اخلاق و تاریخ زمان حال، به رقابت و به امکان برانگیختن تفکّر اهمیّت می‌دهد[...] وقتی هنر نیرویی را عبور می‌دهد، چیزی نو را وارد جهان شلوغ "سوژه‌ها، اشیاء و فرم‌های موجود" می‌کند؛ یعنی تفکّر» (Ridgway, 2023: 1-3).

در این معنا، هنر کنشی است علیه گفتمان‌های تثبیت‌شده، و توانایی خلق اشکال تازه‌ای از تجربه را دارد.

۴-۳-۳-۱. ژاک رانسیر و بازتوزیع محسوس

ژاک رانسیر یکی از نوآورترین نظریه‌پردازان معاصر در زمینهٔ هنر سیاسی است. او در *سهم هنرمند* و *سیاست زیبایی‌شناسی*، نظریهٔ معروف «بازتوزیع محسوس[۱۴]» را مطرح می‌کند. به باور رانسیر، سیاست و هنر، هر دو در بازتعریف «آنچه دیدنی، شنیدنی و قابل‌گفتن» است سهیم‌اند:

«بنابراین، در هستهٔ سیاست یک "زیبایی‌شناسی" وجود دارد که ربطی به بحث بنجامین دربارهٔ "زیبایی‌زدایی سیاست" که ویژهٔ عصر توده‌هاست، ندارد. این زیبایی‌شناسی نباید به‌عنوان ربودن سیاسی توسّط ارادهٔ هنر، یا به‌عنوان نگرش به مردم به مثابه اثر هنری درک شود. اگر خواننده به قیاس علاقه‌مند باشد، می‌توان زیبایی‌شناسی را به معنای کانتی- که شاید فوکو آن را بازتفسیر کرده باشد- در نظر گرفت: سیستمی از قالب‌های پیشینی که تعیین می‌کند چه

13. Nicole Ridgway
14. redistribution of the sensible

چیزی به تجربهٔ حسی ارائه می‌شود. این محدودیت فضاها و زمان‌ها، قابل مشاهده و نامرئی، گفتار و صدا است که همزمان جایگاه و اهمیت سیاست را به‌عنوان شکلی از تجربه تعیین می‌کند. سیاست، حول آنچه دیده می‌شود و آنچه می‌توان درباره‌اش گفت، حول این‌که چه کسی توانایی دیدن و مهارت سخن گفتن دارد و حول ویژگی‌های فضاها و امکانات زمان می‌چرخد. بر اساس این زیبایی‌شناسی اولیه است که می‌توان مسألهٔ "فعالیت‌های زیبایی‌شناختی" را مطرح کرد؛ یعنی شکل‌های قابل مشاهده‌ای که فعالیت‌های هنری را آشکار می‌کنند: جایگاهی که اشغال می‌کنند، کاری که "انجام می‌دهند" یا چیزی که "می‌سازند" از دیدگاه آنچه در جامعه مشترک است. فعالیت‌های هنری، "شیوه‌های انجام دادن و ساختن" هستند که در توزیع کلی شیوه‌های انجام دادن و ساختن و همچنین در روابط آن‌ها با حالت‌های هستی و شکل‌های دیده شدن دخالت می‌کنند»(Rancière, 2004: 12-13).

بنابراین می‌توان گفت که هنر و سیاست از دیدگاه رانسیر ساز و کاری مشترک در تأثیرگذاری از منظر زیبایی‌شناسی دارند.

۱-۳-۴. جمع‌بندی مباحث نظری

در نهایت با توجّه به مطالبی که دربارهٔ تخیّل ثانویّه، نظریات باختین و رابطهٔ هنر و سیاست گفته شد، می‌توان تخیّل ثانویّهٔ کنشمند را دارای ویژگی‌های زیر دانست:

- **وحدت‌آفرین و خلّاق است:** تخیّل ثانویه چنان‌که کوله‌ریج می‌گوید، عناصر پراکندهٔ تجربه را ترکیب می‌کند و وحدتی تازه می‌آفریند؛ وحدتی که نه تقلید صرف از طبیعت، بلکه بازآفرینی خلّاق آن است؛

- **گفت‌وگویی و مستقل است:** اثر هنری در عین استقلال زیباشناختی، همواره در گفت‌وگو با گفتمان‌های اجتماعی و فلسفی است و بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد؛

- **کارناوالی و اعتراضی است:** در ساختار و بیان اثر، کارناوالی‌بودن، حضوری پررنگ دارد و اعتراض هنری اغلب از راه تمثیل و فرم بیان می‌شود؛

- **درونی‌ترین ساختارها را به نقد می‌کشد:** تخیّل زیباشناختی، به نیرویی رهایی‌بخش بدل می‌شود که می‌تواند درونی‌ترین ساختارهای جامعه را به نقد بکشد؛

- **دارای سازوکار برای تحوّل است:** تخیّل هنری نه‌فقط تجربه‌ای زیبایی‌شناختی، بلکه سازوکاری است که با آفرینش دوبارهٔ جهان، تحول فردی و اجتماعی ایجاد می‌کند.

۲. بحث

در این بخش نشان خواهیم داد که خیام و کازانتزاکیس چگونه از طریق تخیّل ثانویه به شکلی

کنش‌مند در برابر جهان ناپایدار، کنش اجتماعی- سیاسی و مقاومت فلسفی از خود به نمایش می‌گذارند. برای رسیدن به چنین مقصودی، ابتدا سه عنصر ناپایداری، رنج و رهایی را در اندیشهٔ بودا واکاوی کرده، سپس این عناصر را به عنوان پایهٔ اندیشهٔ خیّام و کازانتزاکیس در تحلیل‌ها به کار می‌گیریم.

۲-۱. ناپایداری، رنج و رهایی در اندیشهٔ بودا

بودا، تحلیل خود از وضع بشر را سه نشانهٔ هستی نامید. از نظر او ناپایداری[۱۵] اصلی‌ترین نشانهٔ وضع بشر است و دو نشانهٔ دیگر، یعنی رنج[۱۶] و روح ناپایدار[۱۷] وابسته به آن هستند. (هوکینز، ۱۳۸۷: ۶۴-۶۳).

یکی از بنیادی‌ترین آموزه‌های بودا، اصل ناپایداری است. او تأکید می‌کند که تمامی پدیده‌های مرکّب، اعم از اشیاء مادی، حالات روانی، و وضعیت‌های وجودی، مشمول تغییر و دگرگونی دائمی‌اند. این دیدگاه با جهان‌بینی ایستا و ذات‌باور در تقابل است و راه را برای فهمی پویاتر از هستی هموار می‌کند:

«ای راهبان، شکل (جسم) ناپایدار است؛ احساس ناپایدار است؛ ادراک ناپایدار است؛ سازه‌های ارادی ناپایدارند؛ آگاهی ناپایدار است. آنچه ناپایدار است، رنج است. آنچه رنج است، بی‌خود است. آنچه بی‌خود است باید با حکمت درست، همان‌گونه که واقعاً هست، چنین دیده شود: "این از من نیست، این من نیستم، این خود من نیست"» (Bhikkhu Bodhi, 2000: vol. 2/ 885).

این آموزه نه‌تنها به ماهیت ناپایدار اشیاء اشاره دارد، بلکه از مخاطب می‌خواهد که درک خود از "من" و "مالکیت" را نیز دگرگون سازد؛ چرا که «منِ ثابت» در این دیدگاه، توهّمی بیش نیست. چه رسد به جهانی که در آن می‌زیَد.

اصل دوم از *چهار حقیقت شریف*[۱۸] که بودا پس از بیداری‌اش تعلیم داد، به مسألهٔ **رنج** اختصاص دارد. بودا رنج را صرفاً به‌معنای درد فیزیکی یا روانی محدود نمی‌کند؛ بلکه آن را ویژگی ساختاری و بنیادیِ هستیِ ناپایدار می‌داند:

«این‌ها چهار حقیقت شریف‌اند- رنج، علت رنج، نابودی رنج و راهی که به نابودی رنج می‌انجامد. حقیقت اول (رنج) باید درک شود، علت رنج (که همان "تَنِش" یا "میل/ حرص" است) باید ریشه‌کن شود، نابودی رنج (که نیرواناست) باید تحقق یابد، و راهی که به نابودی رنج

15. Anitya
16. Duhkha
17. Anatman
18. Cattāri Ariya Saccāni

منتهی می‌شود (که همان راه هشتگانه است) باید پرورانده شود. چه بوداها پدید آیند و چه نه، این چهار حقیقت در جهان وجود دارند. بوداها هستند که این‌ها را به انسان‌ها آشکار می‌کنند» (Mahathera, 1993: 222/ verses 277-279).

بنابراین، رنج در این نگرش نه یک رویداد اتفاقی، بلکه پیامد طبیعی زیستن در جهانی است که در آن پدیده‌ها همواره در حال زوال‌اند.

ناپایداری و رنج در فلسفه بودایی به آموزهٔ سوم، یعنی بی‌خودی یا نبود روح پایدار پیوند می‌خورند. اگر هر آن‌چه مرکّب است ناپایدار باشد و در نتیجه موجب رنج گردد، پس هیچ‌کدام از این اجزا نمی‌تواند حامل هویت ثابت یا «خود» باشد. این استدلال منطقی در *Anattalakkhaṇa Sutta* بیان شده است؛ جایی که بودا به احساس، ادراک، ساخت‌های ذهنی و آگاهی اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که هیچ‌کدام را نمی‌توان «من» دانست؛ چرا که هر یک از آن‌ها ناپایدار و مشمول رنج‌اند و راه رهایی از این موارد بی‌اعتنایی است:

«همین بحث برای احساس، ادراک، ساخت‌های ذهنی و آگاهی نیز صدق می‌کند: همه ناپایدارند، رنج‌آورند و شایستهٔ تصرف به عنوان خود یا مال خود نیستند.[...] وقتی راهبان چنین ببینند، شاگرد تعلیم‌یافته نسبت به احساس، ادراک، ساخت‌های ذهنی و آگاهی انزجار پیدا می‌کند، بی‌اعتنا می‌شود، و از طریق بی‌اعتنایی ذهنش آزاد می‌گردد. وقتی آزاد شد، می‌فهمد: "آزاد شده است" او درمی‌یابد: "زایش نابود شده، زندگی مقدس طی شده، آنچه باید انجام شود انجام شده است، دیگر برای این حالت هستی چیزی باقی نمانده است"» (Bodhi, 2000: vol. 2/ 903).

بدین‌سان، آموزه‌های بودا دربارهٔ ناپایداری و رنج و بی‌خودی، تصویری منسجم و به‌غایت دقیق از ساختار هستی ارائه می‌دهند که در آن رهایی معنوی نه از راه تغییر بیرونی، بلکه از رهگذر تغییر نگرش و بینش به جهان ممکن می‌شود؛ بنابراین می‌توان نگرش بی‌اعتنایی را راه رهایی دانست. این جهان‌بینی، بر مشاهدهٔ مستقیم واقعیت مبتنی است، نه بر ایمان یا اطاعت؛ در نتیجه می‌توان گفت که از نگاه بودا، جهان ناپایدار، رنج می‌آفریند و راه رهایی از این رنج، بی‌اعتنایی است. با چنین دیدگاهی، کنشمندی سیاسی- اجتماعی و حتی شالوده‌شکنی فلسفی بی‌فایده و پوچ به نظر می‌رسد؛ اما خیام و کازانتزاکیس، این معادله را تغییر می‌دهند.

۲-۲. تخیّل ثانویهٔ خیام

۲-۲-۱. تخیّل خیام دربارهٔ ناپایداری جهان

خیّام در رباعیاتش همانند بودا، جهان را ناپایدار می‌داند؛ از این رو تکیه بر اساس این جهان را

امری نامطلوب برمی‌شمارد. او این ناپایداری را از طریق تکنیک‌ها و تصاویر خاصّی نشان می‌دهد:

چون نیست ز هر چه هست جز باد به دست چون هست به هر چه هست نقصان و شکست
انگار که هر چه هست در عالم نیست پندار که هرچه نیست در عالم هست
(خیام، ۱۳۸۴: ۱۰۷)

ای کاش که جای آرمیدن بودی یا این ره دور را رسیدن بودی
کاش از پی صد هزارسال از دل خاک چون سبزه امید بردمیدن بودی
(همان: ۱۶۳)

وقت سحر است خیز تو ای مایهٔ ناز نرمک نرمک باده خور و چنگ نواز
کانها که بجایند نپایند بسی وانها که شدند کس نمی‌آید باز
(همان: ۱۴۲)

یکی از تصاویر و تکنیک‌های مهم خیام برای نشان دادنِ ناپایداری جهان، تصویرسازی از تحولات زمانمند جهان است. برای مثال، تبدیل انسان به خاک و پس از آن کوزه؛ یا معشوق به تازه گلی زیبا:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده است در بند سر زلف نگاری بوده است
این دسته که بر گردن او می‌بینی دستی است که بر گردن یاری بوده است
(همان: ۱۰۲)

پیش از من و تو لیل و نهاری بوده است گردنده فلک نیز به کاری بوده است
هر جا که قدم نهی تو بر روی زمین آن مردمک چشم نگاری بوده است
(همان: ۱۰۴)

چون ابر به نوروز رخ لاله بشست برخیز و به جام باده کن عزم درست
کاین سبزه کامروز تماشاگه تُست فردا همه از خاک تو برخواهد رست
(همان: ۱۰۵)

هر سبزه که بر کنار جویی رسته است گویی ز لب فرشته خویی رسته است
پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی کان سبزه ز خاک لاله رویی رسته است

(همان: ۱۱۷)

تصویر دیگر، از میان رفتن حکومت‌ها و شاهان است که نماد قدرت زوال ناپذیرند:

خاکی که به زیر پای هر نادانی است کفّ صنمی و چهرهٔ جانانی است

هر خشت کـه بـر کنگـرهٔ ایـوانی اسـت انگشـت وزیـر یـا سـر سـلطانی اسـت
(همان: ۱۰۷)

هـان کـوزه گـرا بپـای اگـر هشـیاری تـا چنـد کنـی بـر گـل مـردم خـواری
انگشـت فریـدون و کـف کیخسـرو بـر چـرخ نهـاده‌ای چـه می‌پنـداری
(همان: ۱۶۷)

یکی از تصاویر خیّام در جهان متخیّل او، کارگاه سفالگری، سفالگر و کوزه است. او مخلوقات را همچون کوزه می‌بیند که به دست سفالگر ساخته و پرداخته شده‌اند و در حیرت و سرگردانی به سر می‌برند. کوزه از این جهت اهمیّت بیشتری می‌یابد که ناپایداری عالم را هنگام شکسته شدن به یاد می‌آورد. تصویرهای مربوط به کوزه، تحوّلات زمانمند را در قالب موتیف تصویری نشان می‌دهند:

جامی است که عقـل آفـرین می‌زنـدش صـد بوسـه ز مهـر بـر جبـین می‌زنـدش
این کـوزه‌گـر دهـر چنـان جـام لطیـف می‌سـازد و بـاز بـر زمـین می‌زنـدش
(همان: ۱۴۳)

در کارگـه کـوزه‌گری رفـتم دوش دیـدم دو هـزار کـوزه گویـا و خمـوش
ناگـاه یکـی کـوزه بـرآورد خـروش کـو کـوزه‌گر و کـوزه‌خر و کـوزه‌فروش
(همان)

تـا چنـد اسـیر عقـل هـر روزه شـویم در دهـر چـه صدسـاله چـه ده‌روزه شـویم
در ده تو به کاسه می از آن پیش که مـا در کارگـه کـوزه‌گران کـوزه شـویم
(همان: ۱۴۸)

از کـوزه‌گری کـوزه خریـدم بـاری آن کـوزه سـخن گفـت ز هـر اسـراری
شـاهی بـودم کـه جـام زریـنم بـود اکنـون شـده‌ام کـوزهٔ هـر خمـاری
(همان: ۱۶۱)

در کارگـه کـوزه‌گری کـردم رای در پایـهٔ چـرخ دیـدم اسـتاد بـه پـای
می‌کـرد دلیـر کـوزه را دسـته و سـر از کلـهٔ پادشـاه و از دسـت گـدای
(همان: ۱۶۵)

در تخیل خیّام، ناگهان سؤالی برای یکی از کوزه‌ها دربارهٔ جهان به وجود می‌آید و می‌خروشد که مبدأ و منشاء جهانی که در آن هستیم، کجاست. در واقع خیّام از راه هنر و تخیّل جهانی را می‌سازد که بتواند کنش مناسبی در برابر جهان واقع داشته باشد؛ یعنی در برابر

جهان ناپایدار واقع، دست به خلق جهانی دیگر می‌زند و از طریق محاکات، سؤالی بزرگ مطرح می‌کند:

در کارگـــه کـــوزه‌گـــری رفـــتم دوش دیـــدم دو هـــزار کـــوزه گویـــا و خمـــوش
ناگـــاه یکـــی کـــوزه بـــرآورد خـــروش کـــو کـــوزه‌گـــر و کـــوزه‌خـــر و کـــوزه فـــروش
(همان: ۱۴۳)

خیّام مانند هر هنرمند ممتازی، از تخیّل ثانویه برای خلق آثارش بهره می‌گیرد. چنین هنرمندانی، جهان واقع را می‌بینند و به تعبیر کوله‌ریج آن را ذوب کرده، در قالب جهانی نو عرضه می‌کنند. جهانی که اگرچه محاکات جهان واقع است، اما اصالت داشته، جدای از آن تعریف می‌شود.

۲-۲-۲. تخیّل ثانویهٔ خیام دربارهٔ رنج

رنج نیز در کنار ناپایداریِ جهان، یکی دیگر از بن‌مایه‌های اندیشهٔ خیّام است. او این عناصر را چنان در پیوند با یکدیگر نمایان می‌سازد که انگار جزء جدایی‌ناپذیر انسان، حضور در ناپایداری و رنج ابدی است:

ای دل چـــو زمانـــه می‌کنـــد غمناکـــت ناگـــه بـــرود ز تـــن روان پاکـــت
بر سبزه نشین و خـوش بـزی روزی چنـد زان پـیش کـه سـبزه بردمـد از خاکـت
(همان: ۱۰۲)

عمری است مرا تیره و کاری است نه راست محنت همه افزوده و راحت کم و کاست
شـکر ایـزد را کـه آنچـه اسـباب بلاسـت مـا را ز کـس دگـر نمی‌بایـد خواسـت
(همان: ۱۱۳)

آن کس کـه زمـین و چـرخ و افـلاک نهـاد بـس داغ کـه او بـر دل غمنـاک نهـاد
بسـیار لـب چـو لعـل و زلفـین چـو مشـک در طبـل زمـین و حقّـهٔ خـاک نهـاد
(همان: ۱۱۹)

دشمن به غلـط گفـت کـه مـن فلسـفیم ایـزد دانـد کـه آنچـه او گفـت نـیم
لـیکن چـو دریـن غم‌آشـیان آمـده‌ام آخـر کـم از آنکـه مـن بـدانم کـه کـیم
(همان: ۱۴۹)

چون حاصـل آدمـی در ایـن شورسـتان جـز خـوردن غصـه نیسـت تـا کنـدن جـان
خـرّم دل آنکـه زیـن جهـان زود برفـت و آسوده کسـی کـه خـود نیامـد بـه جهـان

(همان: ۱۵۳)

سرگشتگی خردمندان نیز در رباعیات خیّام نه از سرِ شگفتی نظم جهان که از ناپایداری موجود در آن است:

اجرام که ساکنان این ایوانند اسباب تردد خردمندانند
هان تا سر رشتهٔ خرد گم نکنی کانان که مدبّرند سرگردانند

(همان: ۱۲۲)

گر کار فلک به عدل سنجیده بدی احوال فلک جمله پسندیده بدی
ور عدل بدی به کارها در گردون کی خاطر اهل فضل رنجیده بدی

(همان: ۱۶۷)

این ناپایداری و رنج، نه تنها دربارهٔ این جهان که دربارهٔ جهان پس از مرگ نیز ادامه می‌یابد:

ای آمده از عالم روحانی و تفت حیران شده در پنج و چهار و شش و هفت
می خور چو ندانی ز کجا آمده‌ای خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت

(همان: ۱۰۱)

طبیعتاً نتیجهٔ چنین اندیشه‌ای، بی‌اعتنایی در مقابل جهان ناپایدار است؛ اما خیّام چنین راهی را پیش نمی‌گیرد. او به جهان واکنش نشان می‌دهد، سؤال می‌پرسد و اندیشهٔ خود را در قالب تخیّل شاعرانه بیان می‌دارد. به نوعی می‌توان گفت که او از تخیّل سدی می‌سازد و دربرابر هجوم بی‌امان رنج و ناپایداری جهان قرار می‌دهد.

چون چرخ به کام یک خردمند نگشت تو خواه فلک هفت شمر خواهی هشت
چون باید مرد و آرزوها همه هشت چه مور خورد به گور و چه گرگ به دشت

(همان: ۱۰۶)

همچنین، خیام در برابر چنین جهانی، پیشنهاد ویژه‌ای نیز ارائه می‌دهد: بی‌اعتنایی. بی‌اعتنایی همان راهی است که بودا نیز برای رهایی پیشنهاد می‌کند؛ اما خیّام فلسفهٔ فکری خویش را ذوب در تصاویر شاعرانه می‌کند و رهایی را به تصویر می‌کشد.

۲-۲-۳. طنز کارناوالی خیام

خیّام مقاومتش را در برابر اندیشهٔ مذهبی و سیاسی زمانهٔ خود، با طنز نشان می‌دهد. او نابودی جهان را دستمایه قرار می‌دهد تا ریاکاری مذهبیون و ستمگری پادشاهان را به سخره بگیرد. در این مقام، هنر او چنان که اندیشمندان و نظریه‌پردازان عنوان می‌کنند، سیاسی است.

۲-۲-۳-۱. طنز کارناوالی خیّام در برابر گفتمان مذهبی

خیّام با پیش کشیدن تفکّر ضد گفتمان‌های مذهبی، اثری کارناوالی ایجاد می‌کند که با تمسخر آن‌چه به مردم عرضه می‌شود، راه رهایی را در بی‌اعتنایی به جهان می‌بینند. تخیّلِ خیام در محیطی شکل می‌گیرد که فقیهان و زاهدان، امور اعتقادی و تفکر مردم را تحت سیطره قرار داده‌اند و به نوعی او با اشعاری که طنز تلخ و بنیادین نسبت به جهان دارد، اثری کارناوالی در محیط اجتماعی خود ایجاد می‌کند و در گفت‌وگو با گفتمان حاکم قرار می‌گیرد. مثلاً خیّام به ریاکاری‌های اهل مذهب طعنه می‌زند و آنان را دستمایهٔ طنز خویش می‌سازد:

گر مـی نخـوری طعنـه مـزن مسـتان را بنیـاد مکـن تـو حیلـه و دسـتان را
تو غرّه مشـو بـدان کـه مـی می‌نخـوری صد لقمه خوری که مـی غـلام اسـت آن را
(همان: ۹۹)

فصل گل و طـرف جویبـار و لـب کشـت با یک دو سه اهـل و لعبتـی حـور سرشـت
پـیش آر قـدح کـه بـاده‌نوشـان صـبوح آسـوده ز مسـجدند و فـارغ ز کنشـت
(همان: ۱۱۳)

قـومی متفکّرنـد انـدر ره دیـن قـومی بـه گمـان فتـاده در راه یقـین
می‌ترسـم از آنکـه بانـگ آیـد روزی کای بی خبران راه نه آن است و نـه ایـن
(همان: ۱۵۴)

این نوع نگرش تا جایی پیش می‌رود که بسیاری از پژوهشگران بر این باورند که خیّام به عدم وجود جوهر در دنیای پس از مرگ معتقد است. هرچند این عقیده با مخالفت‌هایی نیز روبه‌رو است (ابراهیمی دینانی، ۱۳۹۰: ۲۰۸).

خیّام جهان آخرت را به دیدهٔ شک می‌نگرد و به تعبیری، نگرش او همچون بودا بر مشاهدهٔ مستقیم واقعیت مبتنی است، نه بر ایمان یا اطاعت:

دریـاب کـه از روح جـدا خـواهی رفـت در پـردهٔ اسـرار فنـا خـواهی رفـت
مـی نـوش نـدانی ز کجـا آمـده‌ای خـوش بـاش نـدانی بـه کجـا خـواهی رفـت
(خیام، ۱۳۸۴: ۱۱۲)

گویند کسان بهشت با حـور خـوش اسـت مـن می‌گـویم کـه آب انگـور خـوش اسـت
این نقـد بگیـر و دسـت از آن نسـیه بـدار آواز دهـل شـنیدن از دور خـوش اسـت
(همان: ۱۱۴)

گوینـد بهشـت و حـور عـین خواهـد بـود آنجـا مـی و شـیر و انگبـین خواهـد بـود
گر مـا مـی و معشـوق گزیـدیم چـه بـاک چـون عاقبـت کـار چنـین خواهـد بـود

(همان: ۱۳۱)

گویند بهشت و حور و کوثر باشد جوی می و شیر و شهد و شکر باشد
پر کن قدح باده و در دستم نه نقدی ز هزار نسیه خوشتر باشد

(همان: ۱۳۴)

۲-۲-۳-۲. طنز کارناوالی خیام در برابر شاهان و سیاست‌پیشگان

دیدگاه خیام دربارهٔ عالم سیاست و مقاومت سیاسی نیز، از رهگذار نمایاندن عاقبت سیاست‌پیشگان است. او با طنزی تلخ، آینه‌ای در برابر قدرتمندان قرار داده، کنش‌های بیهودهٔ آنان را به ریشخند می‌گیرد.

این کهنه‌رباط را که عالم نام است وارامگه ابلق صبح و شام است
بزمی است که واماندهٔ صد جمشید است قصری است که تکیه‌گاه صد بهرام است

(همان: ۱۰۳)

ای پیر خردمند پگه‌تر برخیز وان کودک خاک‌بیز را بنگر تیز
پندش ده و گو که نرم‌نرمک می‌بیز مغز سر کیقباد و چشم پرویز

(همان: ۱۴۲)

مرغی دیدم نشسته بر بارهٔ طوس در پیش نهاده کلّهٔ کیکاووس
با کلّه همی‌گفت که افسوس افسوس کو بانگ جرسها و کجا نالهٔ کوس

(همان)

امّا صادق هدایت، یادآوری پادشاهان را نوعی کنش سیاسی در برابر نیروی مهاجم می‌پندارد. او در این‌باره پا را فراتر می‌گذارد و نوعی عرب‌ستیزی را به رویکرد ضد مذهب خیام نسبت می‌دهد:

«نزد هیچ یک از شعرا و نویسندگان اسلام، لحن صریح نفی خدا و بر هم زدن افسانه‌های مذهبی سامی مانند خیام دیده نمی‌شود. شاید بتوانیم خیام را از جملهٔ ایرانیان ضد عرب مانند: ابن مقفع، به‌آفرید، ابومسلم، بابک و غیره بدانیم. خیام با لحن تأسف‌انگیزی اشاره به پادشاهان پیشین ایران می‌کند. ممکن است از خواندن شاهنامهٔ فردوسی این تأثر در او پیدا شده و در ترانه‌های خودش پیوسته فرّ و شکوه و بزرگی پایمال‌شدهٔ آنان را گوشزد می‌نماید که با خاک یکسان شده‌اند و در کاخ‌های ویران آن‌ها روباه لانه کرده و جغد آشیانه کرده. قهقه‌های عصبانی او، کنایات و اشاراتی که به ایران گذشته می‌نماید پیداست که از ته قلب از راهزنان عرب و افکار پست آن‌ها متنفر است» (هدایت، ۱۳۴۲: ۴۰).

این قهقهۀ مستانۀ خیّام به تاریخ، دقیقاً همان گفت‌وگو با متن تاریخ و جامعه است که باختین در نظر دارد. اگرچه نظر هدایت در این‌باره به نوعی نیّت‌خوانی به حساب می‌آید و برای عرب‌ستیزی خیّام، شواهدی در دست نیست، اما از این منظر که هدایت نیز به اثر کارناوالی شعر خیام اشاره دارد، می‌تواند حائز اهمیّت باشد. ارجاعات مکرّر او به شاهان ایران باستان، می‌تواند در گفت‌وگو با حاکمان زمانۀ خود و شرایط اجتماعی آن دوره نیز معنا یابد. در این صورت می‌توان تلمیحات تاریخی و اسطوره‌ای خیّام را از همین نوع پنداشت:

آن قصر که جمشید در آن جام گرفت آهو بچه کرد و رو به آرام گرفت
بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر دیدی که چگونه گور بهرام گرفت
(خیام، ۱۳۸۴: ۱۰۰)

یک جرعۀ می ز ملک کاوس به است از تخت قباد و ملکت طوس به است
هر ناله که رندی به سحرگاه زند از طاعت زاهدان سالوس به است
(همان: ۱۱۸)

البته باید توجه داشت که مواجهۀ خیّام با جهان اطراف خود تنها سیاسی- اجتماعی نیست؛ زیرا پرسش او از جهان است. کنش او مسألۀ بنیادین بشر است که مذهب و سیاست را نیز در بر می‌گیرد. خیّام در برابر جبری ایستاده که تمام جهان را از ازل تا ابد تحت تأثیر قرار داده است و خود او نیز به آن معتقد است؛ اما از عنصر تخیّل برای مبارزه بهره می‌گیرد و دست به اعتراض علیه نظام کائنات می‌زند.

۲-۲-۴. تخیّل رهایی خیام

خوش‌باشی و می‌نوشی در رباعیات خیّام، همان فراغتی است که آیین بودا بدان سفارش می‌کند. چنان که وقتی انسان از احساس، ادراک، ساخت‌های ذهنی و آگاهی انزجار پیدا می‌کند، بی‌اعتنا می‌شود و این بی‌اعتنایی، پاسخی برای رهایی از رنج است. خیّام این بی‌اعتنایی را در تصاویری همچون می‌نوشی، همنشینی با معشوق، تفرّج در سبزه‌زار و... نشان می‌دهد.

تصویر می‌نوشی، رهایی‌بخشی و بی‌اعتنایی را در رباعیات خیّام نمایندگی می‌کند:

می خوردن و شاد بودن آیین من است فارغ بودن ز کفر و دین، دین من است
گفتم به عروس دهر کابین تو چیست گفتا دل خرّم تو کابین من است
(همان: ۱۱۵)

من بی می ناب زیستن نتوانم بی‌باده کشید بار تن نتوانم
من بندۀ آن دمم که ساقی گوید یک جام دگر بگیر و من نتوانم

(همان: ۱۵۰)

همچنین تصویر معشوق برای رهایی از رنج در رباعیات خیّام استفاده شده است:

برخیز بتا بیار بهر دل ما حل کن به جمال خویشتن مشکل ما
یک کوزه شراب تا به هم نوش کنیم زان پیش که کوزه‌ها کنند از گل ما
(همان: ۹۸)

چون لاله به نوروز قدح گیر به دست با لاله‌رخی اگر تو را فرصت هست
می نوش به خرمی که این چرخ کهن ناگاه ترا چو خاک گرداند پست
(همان: ۱۰۶)

تفرّج در دشت پرگل و سبزه برای رهایی و فراغت، از دیگر تصاویر خیام برای تخیل رهایی از رنج است:

ساقی گل و سبزه بس طربناک شده است دریاب که هفته‌ای دگر خاک شده است
می نوش و گلی بچین که تا درنگری گل خاک شده است و سبزه خاشاک شده است
(همان: ۱۱۳)

ای دل همه اسباب جهان خواسته گیر باغ طربت به سبزه آراسته گیر
وانگاه بر آن سبزه شبی چون شبنم بنشسته و بامداد برخاسته گیر
(همان: ۱۳۹)

می خور که فلک بهر هلاک من و تو قصدی دارد به جان پاک من و تو
در سبزه نشین و می روشن می‌خور کاین سبزه بسی دمد ز خاک من و تو
(همان: ۱۵۷)

زیست خرّمانه نیز، توصیهٔ خیّام برای رهایی از رنج است:

از بودنی ای دوست چه داری تیمار وز فکرت بیهوده دل و جان افگار
خرم بزی و جهان به شادی گذران تدبیر نه با تو کرده‌اند اول کار
(همان: ۱۳۸)

باید دانست که این بی‌اعتنایی، دهن‌کجی به جهان ناپایدار است؛ دهن‌کجی و تمسخری که اثر کارناوالی می‌آفریند و در گفت‌وگو با هستی، گفتمان غالب مذهبی و سیاستمداران قرار می‌گیرد.

۲-۳. تخیّل ثانویهٔ کازانتزاکیس

۲-۳-۱. خلاصهٔ نمایشنامهٔ *بودا*

پردهٔ نخست با دو فضا شروع می‌شود. بودای نمادین که سکوت و مراقبه‌اش را بر جهان می‌گستراند و مردم دهکده‌ای در کرانهٔ رود یانگ‌تسه که درگیر زندگی روزمره و فاجعهٔ سیل‌اند. ساحر(هو-مینگ) در نقش راوی و صحنه‌گردان، این دو جهان را به هم پیوند می‌دهد و با شیوه‌ای آیینی شخصیّت‌ها را به صحنه می‌آورد. این ساختار دوگانه از همان ابتدا به بیننده می‌فهماند که قرار است نبردی میان سکون و مراقبه با عمل و سیاست تماشا کند. در این بستر، خانوادهٔ چیانگ به صحنه می‌آید. «چیانگ پیر»، رهبر محلّی و نماد قدرت سنّتی، ابتدا در برابر تغییر مقاومت می‌کند و سیل را نشانهٔ خشم نیروهای ماورایی و راه رهایی را در عمل به سنّت نیاکان می‌بیند. پسرش «چیانگ جوان» و دخترش «می‌لینگ» در سوی دیگر ایستاده‌اند: آن‌ها از مردم می‌خواهند که با همکاری غربیان، سد و کانال بسازند و رود را مهار کنند؛ اما دهقانان و بزرگان دودل‌اند؛ برخی به آیین‌ها و قربانی‌ها پناه می‌برند و برخی از «مداخلهٔ انسانی» می‌ترسند. تنش میان این دو قطب، فضای آغازین نمایش را شکل می‌دهد. همزمان، روند طی طریق بودا نیز با صحنه‌گردانی ساحر دیده می‌شود که موازی با تحوّل چیانگ پیر به سوی بودا شدن، پیش می‌رود. در **پردهٔ دوم**، زندگیِ درونیِ بودا، تجربیات معنوی و مراحل پیشرفت او به سوی روشنگری به تصویر می‌آید. نیز در دهکده، شاهد پیامدهای کشمکشِ سیاسی/ اجتماعی و تأثیرِ طغیان و بحران بر زندگی مردم دهکده هستیم. در این پرده، چیانگ پیر، چیانگ جوان را به توصیهٔ نیاکان خود قربانی می‌کند تا رود آرام گیرد؛ اما چنین اتفاقی نمی‌افتد و او از نیاکان پشیمان می‌شود. می‌لینگ نیز که از قتل برادر خود به دست پدر خشمگین است، بار دیگر، پدر را به مقاومت فرا می‌خواند؛ اما چیانگ پیر، بر خلاف خواستهٔ او، به بودا، رهایی و تسلیم می‌اندیشد. در **پردهٔ سوم** در بزرگ‌ترین سالن برج، چیانگ پیر نشسته است. رودخانه و طوفان زرد آرام‌آرام نزدیک می‌شوند. در این میان می‌لینگ وارد می‌شود و از تلاش‌هایش برای ساخت سدّ سوم و نجات مردم می‌گوید؛ اما پیرمرد به دیدهٔ تمسخر او را می‌نگرد؛ خیلی زود سدّ سوم نیز فرومی‌ریزد و می‌لینگ، سرافکنده نزد پدر بازمی‌گردد. مردم که غرق در سنت نیاکانند و آن را به عنوان راه رهایی می‌بینند، از می‌لینگ، دخترِ دوشیزهٔ چیانگ پیر می‌خواهند تا عروس یانگ‌تسه شود، خود را در آن غرق کند تا از طغیان رود جلوگیری شود. چیانگ پیر با آن‌ها مخالفت می‌کند؛ ولی می‌لینگ به این کار تن می‌دهد؛ هرچند که راه و روش پدر را پذیرفته و تسلیم شده است. قربانی شدن دختر چیانگ، تأثیری در طغیان یانگ تسه ندارد. چیانگ پیر در پایان نمایش با توجه به روایت ساحر از بودا، به روشنی و جاودانگی می‌رسد و درهای قصر را برای ورود آب خروشان یانگ‌تسه می‌گشاید. یانگ‌تسه که

همان بوداست به قصر می‌رسد و همه چیز را نابود می‌سازد و چیانگ‌پیر، پس از طی طریق، بودا می‌شود (کازانتزاکیس، ۱۳۸۸).

۲-۳-۲. تخیّل کازانتزاکیس دربارهٔ ناپایداری جهان

کازانتزاکیس با استفاده از تصاویر مختلف، از جمله طغیان رودخانهٔ «یانگ‌تسه» تخیّل ثانویّهٔ خود دربارهٔ ناپایداری جهان را شکل می‌دهد.

طغیان رودخانه و سیلاب در تاریخ چین، یکی از نمادهای مهم برای از بین رفتن حکم آسمانی حکومت است. این روایات دربارهٔ رود زرد نیز قابل پیگیری است. لیندا جیوین در کتاب تاریخ فشردهٔ چین می‌آورد: «در سواحل پرجمعیّت رود زرد، احیای اراضی و جنگل‌زدایی ناشی از گسترش کشاورزی به سیلاب‌های هر روز سهمگین‌تر انجامید. یک سیل فاجعه‌بار در اواخر حکومت سوئی که به خاطرش رود زرد به نام "اندوه چین" خوانده شد، آغازگر ابطال حکم خاندان سوئی شد» (جیوین، ۱۴۰۲: ۷۵)؛ «اما حکومت وانگ‌مانگ هم چهارده سال بعد از تصرّف قدرت فاسد شده بود. طوایف کوچ‌نشین شمال به سرحدّات امپراتوری یورش آوردند، شورش‌های داخلی درگرفت، و رود زرد طغیان کرد و این‌همه نشان این بود که "حکم آسمانی" از او ساقط شده است» (همان: ۵۷) همین سقوط را می‌توانیم در نمایشنامه نیز شاهد باشیم:

«کارگزار: مخند به هوش باش و گوش فرا ده. ورق می‌زند و می‌خواند. به سلسلهٔ شکوهمند، سونگ به دوران سلطنت... یک کلمه را کرم خورده است ... پادشاه ... یانگ‌تسه طغیان کرد و سدها را شکست و چهارصد روستا و چهل ... یک کلمه را موش خورده است - باید «شهر» باشد - چهل شهر بزرگ را غرق کرد و چون آب فرو نشست رسوبی از شن و استخوان به اندازهٔ قامت سه مرد بر جای نهاد... می‌شنوی خروس زمین؟ شن و استخوان چنین خواندم و دلم شکست» (کازانتزاکیس، ۱۳۸۸: ۹۲).

شاید از همین‌رو، مردم از رود یانگ‌تسه می‌خواهند که همه را یکسان نابود نکند: «مرد اول: ای بودا، بودا، بنده خود یانگ‌تسه را فرمان ده او آهسته می‌رود؛ کور است و کر؛ نمی‌فهمد. او را فرمان ده ستمگر و دادگر را به یکسان نابود نکند- فقط یکی را نابود کند» (همان: ۱۰۰).

یانگ‌تسه نمودهای جهان مدرن را نیز می‌بلعد و به ناپایداری عقل بشری مدرن نیز طعنه می‌زند:

«پیرمرد: سخن بگو! ادامه بده من خوش‌حالم! تندرست باشی ای اژدهای قاهر که آراسته به فلس‌های نیلگونی. غربیان گمان می‌کردند می‌توانند تو را لجام برنهند و این بود که آن‌ها را به این جا آورد با آن ماشین‌های کفرآمیز و کثیفشان که هوای پاک چین را آلوده می‌کند» (همان:

۱۶۳-۱۶۲).

البته در پایان نمایشنامه متوجه می‌شویم که یانگ‌تسه همان بودا است: «ساحر: سرانجام، دانستی ای سرورم که یانگ‌تسه کیست؟ پیرمرد: آری بودا!» (همان: ۳۳۴).

«صحنهٔ نمایش» نیز در نمایشنامه، نماد جهان ناپایدار است که بازیگرانش بر صحنه می‌آیند و می‌روند. صحنه‌گردان این نمایش، ساحری است که هیبتی خدایگون دارد و به اسرار عالم آگاه است:

«ساحر: بازیگران آماده‌اند؟ چیانگ پیر؟ پسرش؟ دخترش؟ عروسش؟ کارگزار پیر سه رامشگر سه نگهبان، پنج روسپی؟ همه این اشباح را امشب نیاز دارم کوانگ جوان آهوچشم من./ کوانگ جوان: همه آماده‌اند، سرورم چنان که فرمودی پس پرده در انتظارند، آراسته و نگارین؛ دلهاشان می‌تپد و گوش به فرمان تو دارند. کی آنان را فرا می‌خوانی، سرورم؟» (همان: ۵۶).

صحنهٔ نمایش که تمهید بازی در بازی را ایجاد کرده، همچنین می‌تواند این دیدگاه را القا کند که جهان مادی نیز چنین صحنهٔ نمایشی است و ساحر خدای آن است. از سوی دیگر، ساحر همچون مرشدی، چیانگ پیر را در طی طریق همراهی می‌کند؛ از این رو می‌توان گفت که ساحر بودا شده است؛ پس صحنه‌گردان اصلی بودا است.

۲-۳-۳. تخیّل ثانویهٔ کازانتزاکیس دربارهٔ رنج

توصیف رنج از زبان شخصیّت‌های نمایش‌نامه بارها تکرار می‌شود و آنان جهان را با استعاره‌های مختلفی بیان می‌دارند. برای مثال، کوانگ جوان، جهان را همچون تار عنکبوت می‌پندارد: «چون پروانه‌ای هستم که به دام عنکبوت می‌افتد و آن جولاهۀ هولناک بر او تار می‌تند. بال‌هایش را در هم می‌پیچد و او را کلاف‌پیچ می‌کند و آرام فرو می‌خورد؛ جهان مرا چنین به دام افکنده است...» (همان: ۵۷).

دام‌های آدمی در نمایش از جمله تن و ذهن نیز رنج انسان‌اند: «بیچاره آدمیان که گرفتار دام تن‌اند؛ تقلّا می‌کنند تا آزاد شوند تا نجات یابند. به دامی سخت‌تر گرفتار می‌شوند به دام ذهن و این را رستگاری می‌نامند» (همان: ۵۸).

عقل و خرد نیز، نوعی رنج برای انسان است. در نمایشنامهٔ بودا، کارگزار نماد عقل است که جز رنج برای چیانگ پیر چیزی به ارمغان نمی‌آورد: «ساحر: می‌خندد و کمک می‌کند تا بر زمین بنشیند. پاهایش قوی نیستند[...] های نخندید این خدای خرد است./ کارگزار: هیچ ارزشی برای رنج و زحمت آدمی قائل نیستی؟ نمی‌توانی بی‌آن که به خنده بیفتی با حقیقت

روبه‌رو شوی؟» (همان: ۸۹-۹۰).

آزادی به معنای غیر بودیستی آن نیز، نوعی رنج است. چیانگ جوان و خواهرش می‌لینگ که پای غربیان را به چین باز کرده‌اند، به دنبال آزادی بوده‌اند؛ امّا این آزادی مایهٔ رنج است: «مردان: پسرت می‌خواست آن ببر هولناک، آزادی را در خانه‌ها و دلهایمان رها کند تا ما را بخورد. ما نجات یافته‌ایم» (همان: ۲۱۸)؛ «لی- لیانگ: تو ای می‌لینگ نه شوهر داری نه پسری نه ریشه‌ای؛ آنچه داری فقط بال است؛ بدبختانه فقط بال و آزادی» (همان: ۲۰۸)؛ بنابراین می‌توان گفت که رنج در نمایشنامهٔ بودا، فقط جنبه‌های مادی ندارد و در بعد معنوی نیز این رنج پررنگ است.

۴-۳-۲. طنز کارناوالی کازانتزاکیس

۲-۳-۴-۱. طنز کارناوالی کازانتزاکیس در برابر گفتمان مذهبی

کازانتزاکیس از طنز و موقعیت‌های کمیک برای به چالش کشیدن مذهب استفاده کرده است. مردم عامی، خدایان را دارای معجزه می‌پندارند و حتی از بودا نیز، انتظاری همچون خدایان مذهبی و آیینی عادی دارند. در نمایشنامهٔ بودا این، نوع نگاه به نقد کشیده می‌شود.

«کارگزار: و بودا، بودا را چه می‌گویی که سر تکان داد؟/ ساحر: های خدایان بیچاره چه می‌توانند کرد؟ دستگاهی پنهان در آن‌ها تعبیه شده است. آخر ما خود آن‌ها را بر ساخته‌ایم می‌گویمت که ما خود آن‌ها را ساخته‌ایم. تکمه‌ای را فشار می‌دهی و آن‌ها اطاعت می‌کنند. آهسته فشار می‌دهی و می‌گویند نه محکم فشار می‌دهی و می‌گویند آری. جان آدمی تلخ می‌شود؛ تلخ می‌شود وقتی در رازهای آن بیندیشی...» (همان: ۱۰۴).

از سوی دیگر، نیاکان نیز وجه مذهبی نمایشنامه را بر عهده دارند. مردم با عمل به سنّت‌ها و مناسک نیاکان، می‌خواهند از طغیان نابودگر رود یانگ‌تسه جلوگیری کنند؛ اما طنز تلخی در این میان وجود دارد. هیچ راهی برای جلوگیری از نابودی نیست و در فضایی کارناوالی، رود یانگ‌تسه، تمام آیین‌ها و مناسک را به تمسخر می‌گیرد. به عبارت بهتر، بودا نیاکان و آیین‌هایشان را ریشخند می‌کند؛ زیرا چنان که گفتیم، یانگ‌تسه همان بودا است. شاید به همین دلیل، چیانگ پیر با ریشخندی، زره نیاکان را زیر پا می‌افکند: «حق با توست بودا. آزادی! من از چنگ نیاکان گریخته‌ام. [زره‌ها را با خشم لگدکوب می‌کند.]» (همان: ۳۳۷)

۲-۳-۴-۲. طنز کارناوالی کازانتزاکیس در برابر سیاستمداران

حضور رود یانگ‌تسه در سراسر نمایشنامه و قدرت ویرانگر آن، در واقع تأثیری کارناوالی و کمیک بر عوامل سیاسی نمایش گذاشته است؛ زیرا قدرت به ظاهر لایزال حکومت را در برابر

طبیعت هیچ می‌انگارد و به سخره می‌گیرد.

سخنان ساحر در برابر چیانگ جوان که می‌خواهد قدرت را از پدرش بگیرد، از همین گونه است:

«ساحر: مردمان حق دارند که از نجات خود می‌ترسند؛ پیرمرد حق دارد که ایستادگی می‌کند؛ تو نیز حق داری که در شتابی چیانگ؛ وظیفهٔ تو همین است. هر چه وظیفه‌ات را بهتر انجام دهی به نابودی خود نزدیک‌تر می‌شوی؛ همین است که هست. کاش روحی چنین بزرگ نبودی. کاش اندکی فرومایه بودی. کاش کمی غافل می‌شدی. کاش شرابخواره و زنباره بودی یا کمی خطا می‌کردی؛ آنگاه چه خوشبخت می‌بودی» (همان: ۱۵۷).

این سخنان ساحر، دو نکته را در بر دارد؛ چیانگ جوان و چیانگ پیر، هر دو در برابر یانگ‌تسه هیچ کنشی نمی‌توانند داشته باشند. نمایش این استیصال از طریق تخیّل ثانویّه را می‌توان دهن‌کجی به تمام سیاستمداران جهان دانست؛ زیرا آنان را در برابر واقعیتی هولناک قرار می‌دهد؛ نابودی.

۲-۳-۵. تخیّل رهایی کازانتزاکیس

تخیّل و هنر از جمله رهایی‌بخشان از رنج‌اند. شاید این ارجاع مستقیمِ کازانتزاکیس به هنر و تخیّل را بتوانیم مهم‌ترین شاهد برای اثبات رویکرد این پژوهش بدانیم: «ساحر: بلندتر بخوان کپل‌هایت را چنان بی‌شرمانه تکان مده؛ تو به بیشهٔ مقدس هنر گام نهاده‌ای؛ بحرمت گام بردار» (همان: ۶۸)؛ یا آن‌جا که بودا به موگالانا می‌گوید: «موگالانا خانه‌های آدمیان را از بیخ برکن آنان را سوار بر کشتی به **دریای خیال** رهسپار کن. کشتی آنان را در هم شکن. بشکن آنان را. باشد که نجات یابند» (همان: ۱۱۸).

کارگزار نیز که نمایندهٔ عقل است قبول می‌کند که خیال برتر از عقل است: «کارگزار: ای ذهن بیدار، من گناهکارم؛ مرا ببخش؛ نمی‌دانستم که خیال این همه بازی‌های پنهان دارد و افسانه بسی برتر از حقیقت می‌درخشد» (همان: ۲۴۹).

خوش‌باشی و می‌خواری، چنان که در رباعیات خیّام نیز سراغ داشتیم، اگر از سوی ساحر تأیید شود، رهایی از رنج را در پی دارد:

«ساحر: بیا تا همهٔ غم‌ها را کنار بگذاریم. در این جشن عظیم امشب مردمان می‌خورند و می‌نوشند و حشیش می‌کشند. ارباب پیر از برج خود فرود می‌آید، مردم از گل و لای فرا می‌روند و بودا را می‌پرستند. گویند که بودا در چنین شبی خود را از دام جسم رهانید و از چنگ بندهای آن گریخت و به پناهگاهی استوار و جاودانه رسید- به نیستی رسید» (همان: ۵۹).

همچنین، رقص و شادی شاگردان بودا نیز این رهایی را در زیست خرّمانه نشان می‌دهد: «یونانی اول: باید برویم ببینیم که شاگردان بربرش چون می‌جهند و دست‌ها به هم می‌زنند و به رقص در می‌آیند. برخی می‌خندند. برخی می‌گریند. زنان لخت می‌شوند» (همان: ۳۲۷).

موسیقی و رامشگری نیز رهایی‌بخش‌اند؛ نخست به این دلیل که آدمی را دمی از واقعیت موجود جدایی می‌بخشند و دوم آن‌که هنر رهایی‌بخش است: «ساحر: و اینک سکوت رامشگران چهار زانو در گوشه‌ای بنشینید و سازهای خود دف و طبل و نی را کوک کنید؛ آماده شوید[...] رامشگران بگشایید قفس را دل آدمی را!...چه خوب‌اند سه کلیدی که شما به دست دارید؛ طبل و دف و نی می‌توانند ورطه را بگشایند» (همان: ۶۴).

روسپیان و زیبارویانی که مورد توجّه ساحراند و حتّی با آن‌ها همخوابی می‌کند، از جمله مواردی هستند که رهایی از رنج را در پی دارند. ساحر در توجّه به اینان منظوری دارد؛ بی‌اعتنایی به واقعیّت هولناک جهان: «ساحر: آه آه زنان کوچک عشق می‌آیند و می‌روند و کپل‌هاشان را چون میش‌های فربه می‌جنبانند. بسترهای فرسوده‌شان را شتابان گسترده‌اند و فانوس‌های رنگارنگ خود را آویخته‌اند و اینک آیا آماده‌اند؟» (همان: ۶۵-۶۶).

تغییر نگاه نیز از دیگر مواردی است که رنج را می‌کاهد: «ساحر: فقط یک چیز را می‌توانم عوض کنم، فقط یک چیز؛ اما همان کافی است./ کارگزار: آن چیست؟ ساحر: چشمی که جهان را می‌بیند من چشم را عوض می‌کنم و جهان عوض می شود» (همان: ۹۱).

تسلّط بر ذهن تا جایی که مرگ را به اختیار دربیاوریم، از جمله حربه‌های بودا برای رهایی است: « او سخن گفت و ذهن شمشیر برگرفت و مرگ چون غلامان هفت گام بلند واپس نهاد و ایستاد تا بودا فرمان دهد» (همان: ۱۲۰).

اوج رنج نیز، رهایی در پی دارد؛ برای مثال، در سخنان مردی که معشوقه‌اش را بودا فریفته و او را به خدمتگزاران خود بدل کرده است: «موگالانا: مرد جوان، تو به اوج درد رسیده‌ای؛ رهایی از اوج درد آغاز می‌شود ... برادرم همسرت چه نام داشت؟» (همان: ۱۳۱).

هو-مینگِ ساحر نیز درد و رنج را بالی برای آزادی چیانگ پیر می‌داند: «ساحر: سرورم تو را دیگر به سرمستی نیازی نیست؛ اینک بزرگ‌ترین بالها را داری- درد» (همان: ۲۲۲).

رهایی در نگاه کازانتزاکیس نیز همچون خیّام، اثر کارناوالی می‌آفریند و در گفت‌وگو با هستی، گفتمان غالب مذهبی و سیاستمداران قرار می‌گیرد.

۲-۴. تطبیق تخیل ثانویهٔ خیّام و کازانتزاکیس

خیّام و کازانتزاکیس، هر دو ناپایداری، رنج و رهایی را همچون بودا از عناصر اصلی اندیشهٔ خود

قرار داده و با پدیدآوردن جهان متخیَّل، این عناصر را پیش چشم نهاده‌اند.

خیّام عنصر ناپایداری را با تصویرسازی از تحولات زمانمند جهان، از میان رفتن حکومت‌ها و شاهان، کارگاه سفالگری، سفالگر و کوزه نشان می‌دهد. نیز از طریق تصاویر شاعرانه، غم و اندوه بی‌پایان انسان را به تصویر می‌کشد و دلیل سرگشتگی خردمندان را همین امر می‌داند. اثر کارناوالی در رباعیات خیّام، به‌خصوص در بُعد سیاسی و مذهبی آن دیده می‌شود؛ برای مثال، خیّام به ریاکاری اهل مذهب طعنه می‌زند و به دیدهٔ تردید جهان آخرت را می‌نگرد. نیز با نمایاندن عاقبت سیاست‌پیشگان، آینه‌ای در برابرشان قرار داده، کنش‌های بیهوده‌شان را به ریشخند می‌گیرد؛ امّا همچنان از نگاه او، راه رهایی وجود دارد: بی‌اعتنایی. خیام بی‌اعتنایی به واقعیت جهان را از طریق تصویرهایی همچون می‌نوشی، همنشینی با معشوق، تفرّج در دشت پرگل و سبزه و به طور کلّی زیست خرّمانه نشان می‌دهد؛ بنابراین، خیّام از طریق تخیّل ثانویّه، عناصر پراکندهٔ تجربهٔ خویش را ترکیب کرده، وحدتی تازه می‌آفریند. این تخیّل در گفت‌وگو با عناصر فلسفی، سیاسی و مذهبی قرار دارد؛ اما از نظر هنری مستقل است. چنان که نظریه‌پردازان سیاست و هنر در نظر دارند، خیام از طریق تمثیل و فرم، اعتراض خویش را بیان می‌کند و به واسطهٔ زیبایی‌شناسی منحصر به فرد خود، راه رهایی را نشان می‌دهد. همچنین، تخیّل ثانویهٔ خیام، ساختارهای اجتماعی را به نقد می‌کشد و کنشی تحول‌آفرین در پیش می‌گیرد.

از سوی دیگر خیّام، جهان را همچون صحنهٔ نمایش می‌بیند. به تعبیر شایگان، «خیام تنها متفکّر ایرانی است که نظام افلاطونی جهان را به‌کلی زیر و رو می‌کند... جابه‌جاسازی خیّام، نوعی به تعلیق درآوردنِ «آن»ی است که از استمرار می‌گریزد، استمراری که خود تکرار و بازگشت ابدی پدیده‌های مشابه است. اما آن‌که بی‌وقفه تکرار می‌شود و باز می‌گردد، انسان نیست. خیّام مدام تکرار می‌کند که ما دیگر هرگز بر صحنهٔ تماشاخانهٔ جهان باز نمی‌گردیم» (شایگان، ۱۳۹۳: ۴۸-۴۹).

از همین دیدگاه، رباعیات خیّام را می‌توان با بودای کازانتزاکیس که در صحنهٔ نمایش ساحر می‌گذرد، مقایسه کرد. کازانتزاکیس همچون خیّام به ناپایداری جهان و بیهودگیِ کنش در عالم واقع، معتقد است؛ به همین سبب، اندیشه‌های بودیستی خود را در قالب نمایش‌نامه و از راه تخیّل عرضه کرده است. نمایش‌نامهٔ *بودای* او، کنشی است به جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند؛ اما در عین حال به اندیشه‌های بودایی خود پای‌بند است. او با پیش‌کشیدن اندیشهٔ نابودی، به مبارزه با آنانی می‌پردازد که جهان را ابدی می‌پندارند و در چنین جهان ناپایداری دست به ظلم و ستم می‌زنند؛ خواه حاکمی شرقی باشند، تکیه زده بر اریکهٔ قدرت؛ خواه

غربیانی باشند که به واسطهٔ ابزار پیشرفته، ملّت‌ها را به بند می‌کشند.

چنان که پیتر بین معتقد است، در نمایشنامهٔ بودا، کازانتزاکیس برای نخستین‌بار اعلام می‌کند که راه نجات نهایی، هنر است؛ هنر است که کار و عمل(سیاست) و کناره‌گیری(بودیسم) را با هم دربرمی‌گیرد؛ بی‌آن‌که هیچ یک را فدای دیگری کند و جمع نقیضین، معجزهٔ تخیّل است. تخیّل، نقاب شیرین کنش را با چهرهٔ بودایی دربرمی‌گیرد و آشتی می‌دهد؛ به همین دلیل در هر صحنه [از نمایش‌نامه] تأییدی می‌یابیم بر نیاز مستمر کازانتزاکیس به عمل در جهان و در عین حال، نیاز وی به فهم این نکته که چنین کنشی در نهایت بیهوده است. چنین هنرمندانی با مشارکت در رقص سایه‌های فانی جهان از طریق سایه‌های تخیلشان و برکنار ماندن از رویدادهای جهان، ما را با دنیایی شگفت روبه‌رو می‌سازند این واکنش‌های متضاد به جادوی تخیّل شاعرانه با هم یکی شده‌اند. این نمایشنامه نشان می‌دهد که تخیّل (نگاه کامل) نقاب شیرین کنش سیاسی را با چهرهٔ نفرت‌انگیز تسلیم و رضای بودایی دربرمی‌گیرد و آشتی می‌دهد (کازانتزاکیس، ۱۳۸۸: ۱۹-۴۳).

کازانتزاکیس مفهوم ناپایداری را با بهره‌گیری از تصویر طغیان رودخانهٔ «یانگ‌تسه» و شگرد «بازی در بازی» در صحنهٔ نمایش مجسم می‌سازد. او دربارهٔ رنج نیز از زبان شخصیت‌های نمایشنامه تصاویری می‌آفریند که هم رنج جسمانی، هم رنج عقل را به تصویر می‌کشد. افزون بر این، کازانتزاکیس از طریق قوّهٔ تخیّل نشان می‌دهد که آزادی در معنای غیر بودیستیِ خود نیز، نوعی رنج محسوب می‌شود.

اثر کارناوالی در بُعد مذهبی و سیاسی نمایشنامهٔ بودا همچون رباعیات خیّام دیده می‌شود. کازانتزاکیس از طنز و موقعیت‌های کمیک برای به چالش کشیدن مذهب استفاده کرده است. نیز رود یانگ‌تسه که در واقع همان بوداست، تمام آیین‌ها و مناسک نیاکان را به تمسخر می‌گیرد. این تأثیر کارناوالی در برابر حاکمان و سیاست‌مداران نیز وجود دارد؛ زیرا قدرت ویرانگر یانگ‌تسه، جلال و جبروت آنان را به شکل‌خنده‌آوری زوال‌پذیر نشان می‌دهد؛ بنابراین، کازانتزاکیس نیز همچون خیّام، هنری گفت‌وگویی، مستقل، کارناوالی و اعتراضی پدید می‌آورد که درونی‌ترین ساختارها را به نقد می‌کشد و سازوکاری برای تحوّل در خود دارد.

۳. نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد که تخیّل ثانویه، چنان‌که کوله‌ریج آن را تعریف می‌کند، در آثار خیام و نیکوس کازانتزاکیس به‌مثابه نیرویی وحدت‌بخش و میانجی عمل می‌کند؛ نیرویی که توانایی دارد عناصر پراکندهٔ تجربه، رنج و اندیشه را در قالبی زیباشناختی بازآفرینی کرده، از دل آن امکانی

برای کنش فلسفی و رهایی‌بخش فراهم آورد. در رباعیات خیام و نمایشنامهٔ بودا، هنر نه تقلید صرف از واقعیت، بلکه بازآفرینی انتقادی آن است؛ کنشی که از دل بی‌اعتنایی برمی‌خیزد و به عمل هنری بدل می‌شود. خیّام، با استفاده از تمثیل‌هایی چون کوزه و کارگاه سفالگری، ناپایداری جهان را به نمایش می‌گذارد و هم‌زمان با طنزی کارناوالی، ساختارهای تثبیت‌شدهٔ دینی و سیاسی را به سخره می‌گیرد. این وارونگی و تمسخر، چنان که باختین توصیف می‌کند، امکان برابری صداها و گفت‌وگویی چندوجهی را فراهم می‌آورد. در چنین بستری، تخیّل شاعرانه به‌عنوان تخیّل ثانویّه، واقعیت را می‌شکند و دوباره در قالب جهانی تازه بازمی‌سازد؛ جهانی که در آن رنج، ناپایداری و جبر هستی به پرسش کشیده می‌شود و راهی برای مقاومت و رهایی از خلال زبان شعر گشوده می‌گردد. در سوی دیگر، کازانتزاکیس با بهره‌گیری از زبان نمایش و ساختار آیینی، تضاد میان کناره‌گیری بودیستی و کنش اجتماعی را روی صحنه می‌آورد. رود یانگ‌تسه به‌عنوان نیروی ویرانگر و همزمان رهایی‌بخش، نماد ناپایداری و کارناوال نابودی است که هم سنّت، هم عقلانیّت مدرن را درهم می‌شکند. نمایش او چندصدایی است؛ هیچ صدای واحدی بر متن مسلط نیست و تضادها در قالبی گفت‌وگویی کنار هم قرار می‌گیرند. در این فرایند، تخیّل ثانویّه وحدتی تازه از این تضادها می‌آفریند، بی‌آن‌که آن‌ها را حل کند، بلکه با بازنمایی‌شان امکان مواجهه‌ای انتقادی و فلسفی را فراهم می‌سازد. افزون بر این، مقایسهٔ دو متن نشان داد که تخیّل ثانویه در عین برخورداری از استقلال هنری، همواره در گفت‌وگو با شرایط اجتماعی و فلسفی زمانه عمل می‌کند. خیّام در دل فرهنگی دینی و سیاسی سرکوب‌گر، با طنز کارناوالی و خوش‌باشی شاعرانه، نوعی مقاومت نرم و رهایی‌بخش می‌آفریند؛ کازانتزاکیس نیز در بستر تحولات قرن بیستم و تجربهٔ بحران‌های مدرن، با صحنه‌آرایی آیینی و آیینه‌وار، هم نقد اجتماعی می‌ورزد، هم تصویری از رهایی معنوی عرضه می‌کند. این هم‌سویی نشان می‌دهد که هنر در هر دو سنّت، به‌مثابه تخیّل ثانویّه، عرصه‌ای برای بازتعریف نسبت انسان با رنج و ناپایداری است.

کتابنامه

- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۹۰). **هستی و مستی.** مصاحبه‌کننده: کریم فیضی. تهران: اطلاعات.
- خیام، عمر بن ابراهیم. (۱۳۸۴). **رباعیات خیام**. با تصحیح، مقدمه و حواشی محمدعلی فروغی و قاسم غنی؛ همراه با ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد. به کوشش بهاالدین خرمشاهی. تهران: ناهید.
- کازانتزاکیس، نیکوس. (۱۳۸۸). **بودا.** ترجمهٔ محمد دهقانی. تهران: نگاه معاصر.
- هوکینز، بردلی. (۱۳۸۷). **آیین بودا.** ترجمهٔ محمدرضا بدیعی. تهران: امیرکبیر.

- مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). **دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز**. تهران: چشمه.
- شایگان، داریوش. (۱۳۹۳). **پنج اقلیم حضور (فردوسی، خیام، مولوی، سعدی، حافظ)**. تهران: فرهنگ معاصر.
- جیوین، لیندا. (۱۴۰۲). **تاریخ فشردهٔ چین از خاندان‌های دوران باستان تا ابر قدرت مدرن امروز**. ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران: مرکز.

- Coleridge, S. T. (1817). **Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions**. London: Rest Fenner.
- Bakhtin, M. M. (1984a). ***Rabelais and His World***. H. Iswolsky. Trans. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, M. M(1984b). **Problems of Dostoevsky's Poetics**. C. Emerson, Ed. & Trans. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Bhikkhu Bodhi. (2000). **The connected discourses of the Buddha: A translation of the Saṃyutta Nikāya**. Boston, MA: Wisdom Publications.
- Mahathir, N. (1993). **Dhammapada with translation, explanatory texts and notes**. 4th ed. The Corporate Body of the Buddha Educational Foundation.
- Marcuse, Herbert. (1978). **The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics**. Beacon Press.
- Foucault, M. (1978). **The history of sexuality, volume 1: An introduction**. R. Hurley, Trans. Pantheon Books.
- Benjamin, W. (1969). **The work of art in the age of mechanical reproduction**. H. Zohn, Trans. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* pp. 217–251. New York: Schocken Books. Original work published 1935.
- Adorno, T. W. (1997). **Aesthetic theory**. R. Hullot-Kentor, Trans. Minneapolis: University of Minnesota press.
- Ridgway, N(2023). "Foucault's practices of freedom: Problematization and political imagination in Reyberolle's Dogs". ***European Studies Conference Selected Proceedings***, 2023, 1–14. University of Nebraska Omaha.
- Rancière, J(2004). **The politics of aesthetics: The distribution of the sensible**. G. Rockhill, Trans. Continuum.