■ اسطوره و روان رنجوری
در نمایشنامه‌های ایبسن

با «هنریک ایبسن» از اسطوره تا واقع‌گرایی

● مارگات نوریس

● ترجمه دکتر جلال سخنور

«هنریك ایبسن»
Henrik Ibsen
1828 - 1906
Norway

در فضایی محدود و در یك خانوادهٔ فقیر و تنگدست که با فروش چوب مخارج خود را به سختی تأمین می‌کردند کودکی چشم به جهان گشود که کمتر از نیم قرن بعد نام خود را به عنوان یکی از بزرگترین درام‌نویسان جهان جاودانه ساخت، «هنریك ایبسن». وی که در ناحیه‌ای بنام «اسکین» در جنوب نروژ به دنیاآمد به دلیل فشار بیش از حد فقر سالهای کودکی و نوجوانی را با سختی و مشقت گذراند و همراه با کار به تحصیل پرداخت. ایبسن در آستانهٔ ورود به دانشگاه به دنیای سیاست پیوست و خیلی زود از آن خسته و متنفر شد و کناره گرفت.

با این که هنریك ایبسن اولین نمایشنامه خود را به نام «کاتیلینا» در سال ۱۸۵۰ نوشت، لکن ورود او به دنیای تئاتر به طور رسمی از اشتغال در تئاتر شهر «برگن» آغاز شد و این اشتغال مدّت پنج سال دوام داشت و در این مدت ایبسن چندین نمایشنامه برشته تحریر درآورد که در تئاتر «برگن» اجرا شد.

هنریك ایبسن تحولی فوق‌العاده در درام‌نویسی و کیفیت ساختمان نمایشنامه ایجاد کرد. ایبسن در جریان آفرینش درام منثور خویش، نقش بسیارمهم و اساسی درکنار گذاشتن تئاتر تشریفاتی و تصنعی که می‌رفت تا منسوخ شود برعهده داشت.

هنریك ایبسن در آثار خود چهرهٔ زشت و استهزاآمیزی از طبقات مرفه اجتماع خویش و باورهای پوچ، بی‌اساس و در عین حال اندیشه‌های نفرت‌انگیز آنان ترسیم کرد که همین امر باعث حملات پی در پی و مداوم این طبقات علیه او شد و سرانجام در سال ۱۸۶۴ درحالی که سی و شش سال از عمر خود را پشت سر گذاشته بود ناگزیر کشور خود را ترك، و به ایتالیا مهاجرت کرد و چند سالی را در ایتالیا گذراند.

هنریك ایبسن ازازدواج و زندگی زناشویی خود احساس خوشبختی نکرده و به شدت در رنج بود. وی در بیست و سوم مه ۱۹۰۶ در اسلو چشم از دنیا فرو بست.

هنریك ایبسن در طول زندگی خود آثار باارزشی خلق کرده که مهمترین آن‌ها عبارتند از:

کمدی عشق ۱۸۶۲
براند ۱۸۶۷
پیر گنت ۱۸۶۷
ارکان اجتماع ۱۸۷۷
خانهٔ عروسك ۱۸۷۹
خانم اینگر
وقتی که مردگان برمی‌خیزند. ۱۸۸۹
هداگابلر ۱۸۹۰
مدعیان تاج و تخت ۱۸۶۴

امپراطور و جلیلی ۱۸۷۳
روس مرس هولم ۱۸۸۶
جان گابریل بورگمن ۱۸۹۶
ضیافت سول هاگ ۱۸۵۶
اشباح، خانه عروسك، زن دریایی، دشمن مردم. ۱۸۸۲
وایکینگ‌ها در هیل گلاند
ایولف کوچولو
استاد معمار
مرغابی وحشی ۱۸۸۴

لازم به ذکر است آنچه در زیر می‌خوانید نقدی است که به یك تعبیر از دیدگاه علمی [از نظر نویسنده ـ مارگات نوریس] مطرح شده و طبیعتاً تمامی نکات مطرح شده در آن، مورد تائید ادبستان نیست.

منتقدان ادبی بر این باورند که «اسطوره» و «واقع‌گرایی» دو مقوله آشتی‌ناپذیرند. ولی امتزاج شگفت‌انگیز این دو در نمایشنامه‌های «ایبسن» که در آنها شهروندان نروژی انگاره‌های اسطوره‌ای را تجسم می‌بخشند ـ مسایلی را مطرح می‌سازد که ماهیت نقد اسطوره‌ای امروزین را زیر سئوال می‌برد. البته مورد ایبسن منحصر بفرد نیست. «تی.اس.الیوت»، «جویس» را بخاطر کاربرد اسطوره در کتاب «اولیس» ستود و نقش اسطوره را بمثابه الگوئی توصیف کرد که به هرج و مرج زندگی مدرن فرم می‌بخشد[2]. ولی ایبسن که پیش از وی به نویسندگی پرداخته بود جهان بی‌نظمی را که نیازمند شکل‌گیری است نشان نمی‌دهد بلکه دنیایی با ساختار پیچیده را درحال فروپاشی مجسم می‌کند.

«اورلی هولتان»[3] در بررسی گسترده خود درباره انگاره‌های اسطوره‌ای در نمایشنامه‌های ایبسن از روشی استفاده می‌کند که از «یونگ»، «فرای»، «کاسیرر»[4] و دیگر نظریه‌پردازان کهن الگوها ـ که اساطیر را به لحاظ محتوا طبقه‌بندی می‌کنند ـ به عاریت گرفته است. بنابراین هولتان در آثار ایبسن در جستجوی ساختارهای «اسطوره ـ کهن الگوئی» (بعنوان مثال اِنگاره «طلب» در فرای و تك اسطوره در کمپ بل[5]) و محتوای اسطوره‌ای (همچون اشتمال موجودات فوق طبیعی و حوادث غیر محتمل) است. با این روش هولتان نتیجه می‌گیرد که تنها نمایشنامه‌های اولیه و اخیر ایبسن ماهیت اسطوره‌ای دارند. وی نمایشنامه‌های اجتماعی دورهٔ میانی را با اصطلاحاتی که از «فرای» به عاریت گرفته است، به عنوان «کنار زدن اسطوره به نفع واقع‌گرایی» طبقه‌بندی می‌کند و می‌گوید: «این نمایشنامه‌ها در جهانی انسانی عمل می‌کنند که عوامل فوق طبیعی غایب‌اند و علل و معلول‌ها هم بطور گسترده واقع‌گرایانه تعیین می‌شوند.»[6]

هولتان با همردیف قرار دادن اسطوره با عناصر مقدس و آسمانی و واقع‌گرایی با عناصر دنیوی در کاربرد ابزار انتقادی ـ که به وی اجازه غلبه بر دوگانگی اسطوره و واقعیت را می‌دهند ـ شکست می‌خورد و قادر به تحلیل همزمان اصول ساختاری حاکم بر دوازده نمایشنامه اخیر ایبسن نمی‌باشد.

ساختارگرایی[7] معاصر، بویژه نقد اسطوره‌ای «کلودلوی ـ استروس»[8] مردم‌شناس فرانسوی روش جستجوی در تکرارها، تشابهات، اختلافات و دیگر ارتباطات بین عناصر را بعنوان کلیدهایی برای «ژرف ساخت»[9] اسطوره پیشنهاد می‌کند که تضاد ناخودآگاهی را در مبدأ آن آشکار می‌کند. چون این روش اجزاء روانشناختی اسطوره را مورد توجه قرار می‌دهد و حتی در مورد اسطوره و روان رنجوری بعنوان تظاهرات همانند آسیب روانی[10] به بحث می‌پردازد. بررسی‌های اسطوره‌ای لِوی ـ استروس روش خاص و مطمئنی را برای تحلیل نمایشنامه‌های «تکامل یافته» ایبسن پیشنهاد می‌کند. نمایش‌نامه‌های تاریخی ایبسن با شرح حال های «فروید» ، «دورا»، «هاتس کوچك»، «مردگرگی»، «شروبر»، «مرد موش»[11] در تجلی همانند احساس ناب دراماتیك سهیم‌اند که این خود از عناصر صوری همچون رازهای مدفون، گناهان کهن، نشانه‌های فیزیولوژیکی، وسواس‌های توضیح‌ناپذیر، خاطرات و الهام ناشی می‌شود.

در نمایشنامه‌های ایبسن نه تنها روان رنجوری بلکه تجلیات آن و فرایندی را که از آن طریق بیمار بر درمان یا نابودی خویش اثر می‌گذارد، می‌توان یافت. ایبسن با توجه به اینکه روان رنجوران گرفتار اسطوره‌های شخصی‌اند ـ که پیرامون تجربیات دردآور و گناه آلود گذشته متبلور شده‌اند ـ قهرمانانش را به هنگام چالش اسطوره‌هایشان به بحران می‌کشاند[12]. این بحران‌ها شکل مراسم شعائرگونه به خود می‌گیرند تا اسطوره گناه را دوباره به نمایش گذارند ـ و این فرایندی است که ذاتاً ماهیت شفابخش دارد. لِوی ـ استروس می‌نویسد: «اسطوره و عمل، زوجی را تشکیل می‌دهند که همواره با دوگانگی بیمار و شفا دهنده مرتبط است». بنابراین، احتمالاً تصادفی نیست که ایبسن ـ که در گذشته شاگرد داروفروش بوده است ـ بیماران و شفادهندگان را در آثار خویش گنجانده است، اشخاصی همچون: «لینگ استراند» (مشرف بموت)، «اسوالدآلوینگ»، «الارنتهایم»، «بیتارزمر»، «هدویك» (نزدیك بین)، «آیولف» (فلج)، دیوانگان جوروا جوزن و مرد، پزشکانی چون «استوکمان»، «وانگل»، و «رانك».[13]

در آثار ایبسن حتی بیماری جسمی هم تا آنجا که با اعمال گناه آلود انگیخته می‌شود ـ و بسیاری از شخصیت‌هایش به آن اشاره می‌کنند ـ جنبه اخلاقی و نیز روانی دارد. معمولاً ناخوشیهای کودکان به عنوان مظاهر «گناهان پدر» در نظر گرفته می‌شود یعنی ناخوشی آنان چه از طریق آلودگی مستقیم باشد و چه ناشی از اتفاقات غیر مستقیم، ماهیت موروثی دارد. مانند مورد «آیولف» و دوقلوهای «سولِنس».[14] درونمایه گناه موروثی انعکاس اسطوره فدیه (نجات بخشی) مسیحی است که خود تکرار کننده فرایند روان رنجوری است: یك جنایت اسطوره‌ای کهن، گناهی آغازین که باید از طریق اجرای دوباره مراسم شعائرگونه، نجات بخشی یا موازین متعدد عهد عتیق، و با اجرای نمایشی مجدد آن بگونه قربانی آیین عشاء ربانی پاك شود. براساس جهان‌بینی مسیحی، گناه آغازین را والدین مرتکب می‌شوند و اغلب کیفر آن نیازمند قربانی موجودی معصوم ـ یعنی کودك ـ است. کهن الگوئی «قتل کودکان»[15] در بسیاری از نمایشنامه‌های ایبسن ـ مانند موارد آشکار «هدویك» و «آیولف» منعکس شده است. ادعای آشنایی ایبسن با انجیل، مانند درك غریب و زیبایی شناسانه اسطوره سقوط، مبتنی بر مدارك موجود است.[16] ایبسن در مورد دیدارش از شهر رُم می‌نویسد: «هنر رافائل هرگز واقعاً مرا تکان نداده است مردمی که او مجسم می‌کند متعلق به دوران پیش از هبوط آدم هستند.»[17]

نمونه لِوی ـ استروس برای بررسی اسطوره ساختاری، روشی را پایه‌گذاری کرده است که طبق آن بسیاری از نمایشهای گوناگون را در ارتباط با یکدیگر بوسیله درونمایه اسطوره‌ای آنها ـ یعنی به واسطه واحدهای تشکیل دهنده اسطوره که لِوی ـ استروس آنها را «دسته‌های ارتباطات» توصیف می‌کند ـ بررسی می‌کنند.[18] البته چنین درونمایه‌های اسطوره‌ای به انحاء مختلف در آثار ایبسن کشف شده‌اند. همانطوریکه مثلاً «ریچارد ششنر»[19] در بررسی خود باعنوان «مهمان ناخوانده در نمایشنامه‌های اخیر ایبسن»[20] این پدیده را با ابزار مربوط به یونگ مطالعه می‌کند و مهمان ناخوانده را به عنوان «افکار مجسم» تفسیر می‌کند. این تحلیل، او را از چنین مهمانان شگفت‌انگیزی در نمایشنامه‌های اولیه ایبسن غافل می‌کند افرادی مانند «لوناهسل» و «جوان تونسن» در **ارکان جامعه**، «کریستین لیند» در **خانه عروسك**، «تئاالوستد» در **هدا گابلر**، و «اولویك برندل» در **رزمرشولم**.[21]

«دانیل هاکونسن» هم درونمایه اسطوره‌ای دیگری را در بررسی کهن الگوی قربانی برجسته می‌کند. وی بررسی خود را به نمایشهای واقع‌گرایانه و به در نظر گرفتن تضاد بین فردگرایی و آرمان‌گرایی محدود می‌کند.[22] در عین حال این درونمایه‌های اسطوره‌ای ـ مهمان ناخوانده، قربانی، مرگ کودکان، بیماری و شفا ـ نه فقط بعنوان عناصر پی رنگ نمایشی، بلکه بعنوان حوادث و افرادی که در فرایند روان رنجوری با ظرافت به یکدیگر مرتبط‌اند در همهٔ نمایشنامه‌های ایبسن رخ می‌نمایند.

**

یك الگوی اسطوره‌ای که نمونه‌ای از ساختار روان‌رنجوری است، زمینه تمام نمایشنامه‌های تکامل یافته ایبسن از **«ارکان جامعه»** تا **«وقتی ما مردگان برخیزیم»**...[23] است. همه اشخاص نمایش به تصور این که سالمند یا بزودی از ثروت قابل توجهی برخوردار می‌شوند از بروز نشانه‌های بیماری ناراحت می‌شوند. این نشانه‌ها را ایبسن به اجمال به عنوان تجلی گناه یا جنایتی می‌شمارد که در گذشته رخ داده و واپس زده شده است. افشاگر جنایت کهن اغلب مهمانی در گذشته بوده است که با آمدن خود تحقیق دوباره گناهی پنهان را سبب شده است. سپس قهرمان، جنایت کهن را به صورت نمادین دوباره مجسم می‌کند و بدین طریق موجبات بخشش و نجات و یا کیفر و هلاکت را برای خود فراهم می‌سازد.

البته اسطوره‌ای که به عنوان نمونه ساختاری برای موقعیت روان رنجوری به کار می‌رود اسطوره «اودیپ» است. یعنی عقده‌ای گناه‌آلود، گناهی کهن که سرکوب شده تا زمانی که نشانه‌ای از بیماری واگیر، همچون طاعون، تحقیق دوباره درباره آن را الزامی کند. این بررسی دوباره، وضع اودیپ را به عنوان مردی گناهکار روشن می‌کند و به او فرصت می‌دهد تا به درستی خود را بشناسد و به گناهش اعتراف کند. فرایند تحقیق دوباره نیازمند زندگی دوباره عقده سرکوب شده است و بنابراین به تداعی بیمار روانی ارتباط دارد. شخص بیمار باید عقده کهن را به یاد آورد و به منظور درمان روان رنجوری خود با آن ارتباطی نو برقرار کند.

یکی از نمایشگران معاصر که فرایند روان رنجوری را به معرض نمایش گذاشت «آلفرد هیچکاك»[24] بود که فیلم‌های مهیج روانی وی نشانه‌هائی چون ضعف حافظه (در «طلسم شده») یا جنون سرقت و ترس از توفان و رعد و برق (در «مارنی») را برای بازگشت به عقده‌هایی که ریشه در کودکی دارند پی می‌گیرد (مثال از اوّلی زدن ضربه شمشیر به پشت برادر در هنگام شمشیربازی، و از دومی قتل فاسق مادر است). ایبسن همچنین از این ساختار برای ایجاد تعلیق در اولین نمایشهایش استفاده می‌کرد که در آن،

میهمانانی چون «لوناهسل»، «کراگستاد» یا «گرجرز ورل»[25] تهدید کردند که جنایاتی را که سالها واپس زده و پنهان کرده بودند آشکار می‌سازند. به هر حال ایبسن در نمایشنامه‌های بعدی از تعلیق و نمایش تراژیك صرفنظر می‌کند تا بجای پیچیده کردن پی‌رنگ حادثه به آشکار کردن جنبه‌های روانی بپردازد.

از تمایز شناخته شده بین نمایشنامه‌های «واقع‌گرایانه» و «نمادین» ایبسن که بگذریم، مفهوم ساختار اسطوره‌ای به عنوان ساخت زیربنایی نمایشنامه‌های تکامل یافته اهمیت این تمایز را آشکار می‌سازد. به عنوان مثال، نمادهای معروف نمایشنامه‌های اخیر وی همانند نشانه‌های بیماری در نمایشنامه‌های اولیه به کار می‌رود، زیرا این نشانه‌ها به عنوان معلول‌های آشکار علل نامرئی ماهیت نمادین دارند: همچنانکه می‌بینیم که دکتر «استوکمان» آب گرم را به عنوان نماد منابع آلوده زندگی جامعه مشخص می‌کند. به هر حال قایق پوسیده «برنیك» و بیماری سیفلیس «اسوالد» چیزی فراتر از مجاز مرسل (ذکر جزء و اراده کل) یا یادداشت سریع پی‌آمدهای اِفراط جنسی یا نظام سرمایه‌داری است. آنها علائم غیرارادی و در نتیجه طنزآمیزند که گناهکار را لُو می‌دهند ـ گناهی پنهان را با تمام کوششهایی که برای مخفی نگهداشتن آن انجام می‌شود به نمایش می‌گذارند ـ هم‌چنانکه نوعدوستی فریبنده «ورن» براثر گوری آغازین «هدویك» بی‌اثر می‌شود. گرچه برخلاف نشانه بیماری، اسب سفید «رزمرشولم» بیان قراردادی قتل «بیتا» است ولی کارکرد یکسانی دارد. تداعی غیرارادی شخصیت شبح‌گونه بیتا همانند هراس عصبی است که مانع عبور «رزمر» از پل باریك فراز نهر آسیا می‌شود. بنابراین در حالیکه کارکردها یکی است، نمادهای نمایشنامه‌های بعدی دلبخواه‌تر می‌شوند در حالیکه نشانه‌های بیماری با وضوح بیشتری روانی می‌شوند به عنوان مثال: سرگیجه «سولنز»، بیقراری «الیدا» و ناتوانی هنری «روبك» بسیاری از نمادهای حیوانی نمایشنامه‌های اخیر اسب سفید، اردك وحشی، زن موش گیر، پری دریایی در حال مرگ[26] و مجسمه‌های روبك ـ همه حامل مرگ‌اند. درست مانند نشانه‌های بیماری در نمایشنامه‌های اولیه: «دختر هندی» محروم از سفر دریایی[27]، سیفلیس «اسوالد» و آب گرم آلوده نمادها و نشانه‌های بیماری همگی به عنوان منادیان مرگی به خدمت گرفته می‌شوند که مرتبط با کسالتی باریشه اخلاقی و معنوی است.

گرچه جنایت کهن در نمایشنامه‌های ایبسن، همان عقده جنسی کودك در روانکاوی فرویدنیست اما گهگاه در این نمایشنامه‌ها گناهان صرفاً آرزوهای گناه‌آلودند: آرزوهایی برای رفع موانع خوشبختی، مانند «سولنس» که برای سوزاندن خانه «آلین» آرزوی حریق می‌کند و «ریتاآلمر» که آرزو دارد «آیولف» از پیش چشمش برود. در عین حال گناه آغازین در تمام نمایشنامه‌های تکامل یافته به صورت قربانی تجلی می‌کند که مساله بغرنج آن، پایان دادن به کشمکش از راه انتخابی گناهکارانه بین دو پلیدی اجتناب ناپذیر یا دو نیکی مطلوب است و این موجب گونه‌گونی فراوان انگیزه‌ها در نمایشها می‌گردد مانند تفاوت بین قربانی شدن داوطلبانه و سخاوتمندانه «نورا» و قربانی کردن بیرحمانه «آیرن» توسط «روبك».

ماهیت دقیق انتخاب هم متغیر است مثلاً، «قربانی کردن عشق در ازدواجی بخاطر پول» ممکن است بعنوان درونمایه‌ای اسطوره‌ای در نظر گرفته شود که نه تنها در چندین نمایشنامه واقع‌گرایانه، بلکه در برخی آثار اخیر وی نظیر استادمعمار، ایولف کوچك و جان گابریل بورکمن[28] هم رخ می‌دهد. ولی در حقیقت دو نمایشنامه مانند اشباح و آیولف کوچك[29] که ممکن است در مورد مسائل درونمایه‌ای، فضای نمایشی، تصویرسازی و گره‌گشایی کاملاً باهم متفاوت باشند هنگامی که تضاد بنیادی هر دو بصورت قربانی نمودار می‌شود پی می بریم که ساختار مشابهی دارند. «هلن الوینگ» و «آلفرد آلمرز»[30]، هردوتن، بخاطر پول با همسرانشان ازدواج می‌کنند. «هلن» تحت فشار خویشاوندانش و بقیمت چشم‌پوشی از عاشقش «مندرز» و «آلفرد آلمرز» برای تهیه وسائل راحتی «آستا»، خواهر ناتنی و محبوبش، ازدواج کردند. وقتی نیاز جنسی کاپیتان «آلوینگ» و نیز «ریتا آلمرز» را همسرانشان به سردی پاسخ می‌گویند فرزندانشان لطمه می بینند. سردی «هلن»، «آلوینگ» را به طرف روسپی‌های سیفلیسی می‌راند، و آلودگی پدر به پسر سرایت می‌کند. «آیولف» کوچك هم به هنگام عشقبازی والدینش در اثر سقوط از روی میز فلج می‌شود. مضمون نابسامانی خانواده و روابط جنسی بعداً در هر دو نمایشنامه به وسیله عشقهای آشفته همزادان نشان داده می‌شود. هنگامی که «آلفرد» و «آستا» ـ که تصور می‌کردند خواهر و برادرند ـ پی می‌برند که از یك پدر نیستند. آشکار می‌شود که پدر عشاق نخستین، «اسوالد» و «رجین»[31] یکی است. سرانجام قهرمانان هر دو نمایشنامه بمنظور جبران لطمات وارده به پسرانشان، با ساختن پرورشگاههایی برای یتیمان رستگاری طلب می‌کنند. در این راه کار «هلن» ناخواسته مصیبت بار، اما مورد «آلمرز» شاید قرین موفقیت باشد.

حرامزادگی که یکی از درونمایه‌های اسطوره‌ای مهم بسیاری از نمایشنامه‌های ایبسن است معمولاً نتیجه «قربانی کردن عشق در ازدواجی به خاطر پول» است تا حاصل گناهی آغازین. با اینکه از بیوگرافی ایبسن اطلاعات چندانی به دست نمی‌آید تولد فرزند حرامزاده از رابطه او با پیشخدمتی در «گریم استاد» و شایعه حرامزاده بودن خود ایبسن از طریق «تورمدنودسن»[32] شاعر می‌تواند دلیل انتخاب این درونمایه باشد. نمایشنامه‌های ایبسن فاقد علائم تزکیه نفس حاصل از اعترافات است زیرا حرامزادگی روانی در کارکرد مشابهی با برگردان اجتماعی خود سهیم است. در اثر «بانوی دریا»[33] ایبسن موضوع زنای روانی را تقریباً از روی مدلی که در «قرابت‌های گزیده»[34] گوته ظاهر شده تعمیم می‌دهد. فرزند «الیدا» که بلحاظ قانونی و شاید بطور طبیعی فرزند «ونگل» باشد چشمانی شبیه «استرنجر» دارد که حرامزادگی روانی‌اش را فاش می‌کند. ایبسن نیز مانند گوته براثر ارتباط عشق خیانت‌آلود و گناهکارانه که کفاره می‌طلبد ـ و قربانی کردن یك معصوم ـ کودکی را قربانی می‌کند. گرچه فرزند «الیدا» مانند «هدویك» فرزند «شارلوت» و «اتیلی» ـ که آنهم حرامزاده بود ـ غرق نشد ولی هنگامی که بطور نمادین در «اعماق دریا» مانند مرغابی وحشی تیر خورده و می‌میرد بمثابه پرنده‌ای است که قربانی گردیده است. البته «ایولف کوچك» نیز غرق می‌شود. او هم حرامزاده معنوی دیگری است زیرا عشق واقعی «آلمرز»، خواهر ناتنی‌اش «آستا» می‌باشد که امنیت او از راه ازدواج با «ریتا» فراهم می‌شود. رسوائی عشق که با حرامزادگی فاش می‌شود در نمایشنامه‌های ایبسن از طریق «کودك روانی» به همان سهولت کودك واقعی تجسم می‌یابد. «هداگابلر» برای حفظ امنیت مادی با «تسمان» کسل‌کننده ازدواج می‌کند و اجازه می‌دهد «لاوبورگ» از «تئا» که زن کسل کننده‌ای است صاحب «فرزندی معنوی» شود. بارداری قانونی «هدا» همانقدر برای او بی‌معنی است که مقاله خسته کنندهٔ شوهرش در مورد صنایع دستی قرون وسطی. بنابراین او کتاب درخشان لاوبورگ ـ که حکم حرامزاده‌ای معنوی را دارد ـ از بین می‌برد.

گونه دیگرترکیب «ازدواج بخاطر پول ـ حرامزادگی ـ مرگ کودك» ممکن است با مقایسه نمایشنامه‌های «ارکان جامعه» و «اشباح» بدست آید. والدین گناهکار، دو فرزند ـ یکی منروع و دیگری نامشروع را ـ در زیر یك سقف پرورش می‌دهند. در اینجا کفاره قربانی شدن بی‌گناه از فرزند حرامزاده به طفل مشروع منتقل می‌شود، بطوری که «اولاف برنیك» است که از غرق شدن با کشتی «دختر هندی» می‌ترسد و «اسوالد» است که مبتلا به بیماری می‌شود در حالیکه همزادان نامشروع آنها «دینادورف» و «رجین انگستراند» بسوی آزادی می‌گریزند.

وقتی نمایش آغاز می‌شود جنایت کهن که در گذشته‌ای دور یا نزدیك مدفون است ـ بجز نشانه‌هائی از آلودگی که برای ساختار نمایشی لازم است ـ بفراموشی سپرده شده است. قهرمانان سالم‌اند و با امید به آینده می‌نگرند. این وضع با ورود مهمانی ناخوانده بخطر می‌افتد؛ مهمانی که تأثیر او از نوع همخوانی آزاد روانکاوانه‌ای است ـ که همانند پیام‌آور اودیپ ـ خاطرات دردآور عقده‌ای کهن را بیدار می‌کند. شوك آورتر از همه ورود مهمانانی است که خودشان قربانیان جنایت دیرینه‌اند مانند «لوناهسل»، «الارنتهایم»، «آیرن دوساتو» و «الیدا ونگلز استرنجر» اینان بویژه رابطه‌ای با عشق‌های حقیقی خیانت شده دارند. برخی از مهمانان نامطلوب مثل «جان تونسن»، «گرجرز ورلر» تهدید به افشای جنایت دیرینه می‌کنند. بقیه مانند «الارنتهایم» و «الیدا ونگلز استرنجر» مدعی استرداد قهرمانند. برخی از مهمانان ناخوانده هم دوستان مدرسه یا معلم سرخانه قهرمانان بوده‌اند که بعنوان نقطه مقابل یا سرمشق عینی آنان بکارمی‌روند. «کریستین لیند» برای «نورا» تجسمی است از زندگی برباد رفته ولی فداکارانه و نیز بازیابی شجاعانه خوشبختی گمشده. «اولریك برندل» برای «رزمر» حکم مثالی محتاطانه از سرنوشت متفکری آزاد را دارد و «تئاالورت» که امنیت اقتصادی و شهرت و احترامش را بخاطر عشق بخطر انداخته است نقش نقطه مقابل «هدا» را ایفا می‌کند. «زن موش گیر» که یك تله‌گذار حیوانات است مانند «اولفهایم» در نمایشنامه «وقتی ما مردگان برخیزیم» می‌باشد، که بعنوان کنایه‌ای ترسناك از شکار جنسی برصحنه ظاهرمی‌شود، هم «زن‌موش گیر» که بمحض

جلب مردها آنها را مثل موش خفه می‌کرد و هم «اولفهایم» که همزمان با سرگرمی همیشگی‌اش با عقابها، گرگها و گوزنها، زنها را نیز شکار می‌کند به «ریتا» و «مایا» ـ که احساسات شدید جنسی‌شان بخاطر غفلت شوهران سرد و بی‌اعتنا بطرز خطرناکی فزونی یافته است ـ هشدارهای خطرناکی میدهند.

در نمایشنامه‌ای که اساساً ماهیتی روانشناسانه دارد ورود مهمانان موجد بحران غایی است، برملا کردن گناه مدفون، موقعیتی را ایجاد می‌کند که قهرمان مجبور می‌شود لحظه‌ای بحرانی را که مربوط به گذشته است تقلید کند. ماهیت این اجرای مجدد باعث تمایز نمایشنامه‌های دورهٔ میانه از نمایشنامه‌های اخیر می‌شود. در نمایشنامه‌های ارکان جامعه، خانه عروسک، دشمن مردم، اشباح، بانوی دریا و ایولف کوچك قهرمانان باید یکبار با انتخاب اصلی خود مواجه شوند. در بقیه آثار، قهرمانان باید به اسطوره ـ یعنی لحظه حقیقی یا خیالی گذشته که شکل نمادین یافته است ـ یا به آرمان‌خواهی گناهکارانه خود از نو تجسم دهند.

هم «برنیك» در ارکان جامعه و هم شهروندان دشمن مردم باید از نو بین درستکاری و کامیابی یکی را انتخاب کنند. فقط بار دوم است که بی‌صداقتی، بالقوه مرگ‌بار است همچون غرق کردن مسافران در کشتی پوسیده «دختر هندی» و آلودگی توریست‌ها در آب گرم زیان‌بار. ایبسن ترجیح می‌دهد نتایج گوناگون شوند، «برنیك» صداقت و رستگاری را برمی‌گزیند، اما شهروندان اسیر طمع می‌شوند. «نورا» باید یکبار دیگر بین حفظ غرور شوهرش و موجودیت خود یکی را انتخاب کند، و آنچه برمی‌گزیند با انتخابش در هشت سال پیش تفاوت دارد. «هلن آلوینگ» که سالها پیش خودش را انکار می‌کرد اکنون با تقلید شبح وار گذشته هنگامی که «اسوالد» را در حال عشقبازی با «رجین» می‌بیند، «لذت زندگی» را برای او انتخاب می‌کند. اما این انتخاب برای خنثی کردن تأثیرات شوم خطای آغازین خیلی دیر است. اشباح تنها نمایشی است که در آن اصلاحات، یا انتخاب شایسته، بی‌پاداش می‌ماند شاید بهمین دلیل است که این نمایش را برای بحث در مورد تراژدی مدرن[35] انتخاب می‌کنند.

ایبسن بازگشت شگفتی را در سیر بانوی دریا و ایولف کوچك ارائه می‌کند که در آن به قهرمانانش فرصت بازگشت به عشقهای حقیقی آغازین را ـ که در ازدواج بخاطر پول و امنیت زیرپا گذاشته بودند ـ می‌دهد. از ازدواج با «ونگل» و «ریتا» فرزندان بدبختی بوجود آمده‌اند و هنگامی که «استرنجر» و «آستا» در آستانه عزیمت با کشتی بخارند باید انتخاب بحرانی صورت گیرد. اما قهرمانان برای جبران مافات خود نیازی به تعقیب آنان ندارند. زیرا «ونگل» و «ریتا» آدمهای خوبی‌اند. در عوض ازدواج‌ها باید برای انگیزه‌های ارزشمندتری تجدید گردند و قهرمانان باید کودکی را که از آنان نیست سرپرستی کنند. همانگونه که «الیدا» موافقت می‌کند که خانه‌ای حسابی برای دختران «ونگل» تهیه کند، و «آلفرد» موافق است که «ریتا» را در مراقبت از پسران یتیم کمك کند.

در هر یك از نمایشنامه‌های دوره میانی روان‌رنجوری هنگامی معالجه می‌شود که قهرمانان به گناه اصلی خود اذعان می‌کنندو به عقده دیرینه تجسم می‌بخشند. این کار گردشی اسطوره‌ای دارد. حضرت آدم با آرزوی این که مثل خدا شود موجب لعنت نژاد بشر می‌شود و مسیح با پذیرش اینکه مثل انسان شود باعث نجات آنان می‌شود.

ایبسن در نمایشنامه‌های بعدی شانس دیگری نمی‌دهد و اجراهای مجدد صرفاً اطوارگونه، نمادین و محکوم‌اند و به جاه‌طلبی‌های نادرست که موجب سقوط قهرمانان می‌گردد اشاره دارند.

نمایشنامه‌های بعدی همان درونمایه اسطوره‌ای آثار اولیه را دارند. ازدواج بخاطر پول، پایان معصومیت، اشتغال شدید بکار، حرامزادگی و عروسی آنچنانی برای پنهان کردن گناه، و قتل ویژه ایبسنی که یك آرمان‌گرا تحریك به خودکشی می‌کند. «هدویك» با تحریك «گرجرزورل» اینگونه می‌میرد. همانطور که «بیتا رُزمر» را، «ربکاوست» و «لاوبورگ» را «هداگابلر» برانگیختند، خودکشی «هدویك» با شلیك گلوله ـ در اتاق زیر شیروانی که آنرا «اعماق دریا» تصور می‌کند ـ تیر خوردن مرغابی وحشی را تداعی می‌کند و یادآور عمل واقعی «ورل» پیر و گناه مجازی اوست در حق «اکدال» پیر که درباره‌اش می‌گوید: «مردمانی در دنیا وجود دارند که به قعر دریا فرو می‌روند در حالیکه بال پریدن نداشته‌اند». «مرغابی وحشی» جزو اولین نمایشنامه‌هائی است که در آن اسطورهٔ روان‌رنجوری را که بر زندگی شخصیت‌های داستان مسلط است تنها در یك تصویر آزاردهنده ارائه می‌دهد ـ توهّمی تند و پر تحرك که یکبار در واقعیت یا در خیال عرضه می‌شود[36] و زدودن اشتغال فکری وسواس‌گونه جز با تجسم دوباره آن امکان پذیر نیست. شیرجه در آب مثل مرغابی وحشی یا رزمرشولم . صعود به بلندیهای دست‌نیافتنی در استاد معمار و در وقتی ما مرده‌ها برخیزیم ، یا شلیك سلاح در مرغابی وحشی و هداگابلر و همه این صور آزار دهنده و حرکات خشن، تجسم شعارهای آرمان‌خواهانه است ـ گناه کبیره‌ای است که جایگزین حرص و طمع طبقه بورژوا و ایثارگری کشنده در نمایشنامه‌های اولیه می‌گردد.

«هدا» با پندار افراط در هرزگی، یا تصویر «لاوبورگ» بعنوان رب‌النوع شراب تاکستان‌ها، با نمایش خطرناك بازی با سلاح که خود در طول نمایش تکرارمی‌کندتاقبل ازگرفتن جان خویش «لاوبورگ»را به خودکشی تحریك کند، پریشان خاطر می‌شود. قتل «بیتا» به دست «ربکاوست» خودکشی دیگری است که به نفع آرمان‌خواهی روشنفکرانه تحریك شده است و دقیقاً موقعی دوباره تقلید می‌شود که او و «رُزمر» از پل به نهر آسیاب شیرجه می‌روند ـ حتی «ربکا» را در شال «بیتا» کفن می‌کنند. گناه «سولنس» یعنی چالش خداوند، از طریق صعود از منارهٔ بلند کلیسا، نیز با تحریك «هیلدونگل» که طالب دلهره است دوباره اجرا می‌شود. توهم وسواس‌گونه «جان گابریل بورکمن» برای تصاحب «قلمرو سرد حَدید» درهنگام مرگ که «دستی یخ‌زده و فلزی» قلبش را می‌گیرد با جمال تجسم می‌یابد. گناه آغازین «روبك» و «آیرن» نیز همچون گناه «سولنس» انجیلی است. این گناه تقلید طنزآلودی است از وسوسه مسیح که درآن «روبك» از قله کوه شکوه جهان را به «آیرن» نشان می‌دهد و «ایرن» به زانو می‌افتد، او را نیایش می‌کند و به خدمتش در می‌آید. در اجرای مجدد این قسمت آنان مجبورند دوباره به کوه صعود کنند.

***

نمایشنامه‌های ایبسن از شرح حال روانی فراتر می‌رود دقیقاً به این خاطر که انگاره‌های اسطوره‌ای که زمینه روان‌رنجوری‌اند برای انسان امروزی مفاهیم فلسفی دارند. در اواخر قرن نوزدهم، ایبسن ناظر جدالی اخلاقی بود برای انجام «مسئولیت انسانی» یا پاسخگویی به خواست‌های آرمانی که به دلیل دروغ و ریاکاری ناخودآگاه و نبود مصیبت‌بار خودشناسی مورد بی‌توجهی قرار گرفتند. چیزی که در قرن بعد به عنوان «ایمان نادرست» «سارتر»ی یا «وجود غیر قابل اعتماد» «هایدگر»ی شکل رسمی به خود گرفت. بنابراین «ایبسن» قهرمانان بورژوای خود را همچون به دام افتادگان در جهانی که اخلاقیات آن مبهم است به نمایش در می‌آورد جهانی که به عنوان مثال باردوگانه هرعمل با ماهیت سرکوبگرانه خویشتن داری و یا ماهیت ویرانگر فساد اخلاقی، آنان را به گناهی گریزناپذیر محکوم می‌کند. ایبسن به این گرفتاری اخلاقی با همدردی پاسخ می‌دهد. او یکبار از پیروان جوانش پرسید: «چه کسی در میان ماست که گهگاه در درون خویش، تضادّی کلّی بین گفتار و کردار، بین اراده و وظیفه، و بین زندگی و فرضیه حس نکرده و تشخیص نداده باشد؟»[37]

در جهانی مبهم به لحاظ اخلاقی، ایبسن در کشف حالات گناه با مشکلی تکنیکی روبرو شد که برای اولین بار در نمایشنامه‌های اولیه «براند» و «پیرگونت» جلوه‌گر شد. این قهرمانان آثار آغازین هم در دام بار دوگانه آرمان‌خواهی افتاده‌اند به طوری که در کوشش قابل ستایش خود برای نیل به تعالی ناگزیر از انسان به غیر انسان رو می‌کنند. تفاوتی ندارد که این حرکت نزولی باشد یا صعودی. حرکتی باشد به سوی خدا یا به سمت حیوان «براند» و «پیرگونت» هردو وسواسی و دمدمی مزاج‌اند، خواه هدف قدیس غول‌پیکر یا حیوان بی‌شاخ و دم شدن باشد، بوالهوسی آنان را در زمره موارد خاص روان رنجوری قرار می‌دهد و سرانجام شکست می‌خورند تا پرتوی بر وضع دشوار اخلاقی جهان افکنند که ایبسن از آغاز در جستجوی کشف آن بود. در سال ۱۸۶۹ ایبسن به «گئورگ برندز» نوشت: «نمایشنامه «براند» بدتعبیر شده است. این کج فهمی مسلماً ناشی از این حقیقت است که «براند» کشیش است و مساله به صورت مشکلی مذهبی بیان شده است. اما این دو شرط کاملاً بی‌اهمیت‌اند من اینك می‌توانم همان قیاس منطقی را که در مورد کشیش انجام داده‌ام درباره یك پیکرتراش یا یك سیاستمدار بنویسم». این قیاس منطقی در نمایشهای بعدی با تجّار، زنان خانه‌دار، معماران، پزشکان و پژوهشگران بازسازی شد اما این تنوع شغلی به تنهائی قادر به جهانی کردن درونمایه وضع دشوار اخلاقی نبود.

لذا ایبسن کوردلی را با وسواس و جبر روانی پیوند زد و چنین بود که معمای اخلاقی را به قلمرو اجتناب ناپذیری رفتار آدمی کشاند. برخلاف مسئولیت وجودی «براند» برای اعمال خود، درستکاری فوق انسانی «رُزمر» حاصل نیروهای خردگریزانه و غیرواقع‌گرایانه‌ایست که از دسترس او بدورند. جرج

برناردشاو درباره درخواست «رُزمر» از «ربه کا» که ازو می‌خواهد به خاطر اثبات شرافت خویش خودکشی کند می‌نویسد: «آنچه واقعاً رُزمر را وادار به این درخواست می‌کند باور خرافاتی کفاره و نجات از طریق قربانی است»[38]

ایبسن در انگاره‌های اسطوره‌ای که به نظر «فروید» مسئولیت مبهم اعمال بشر را پی می‌گیرند، روانشناسی و اخلاق را به هم پیوند می‌دهد[39]. «اودیپ» با پی‌گیری فرامین شدید روانی که ثابت می‌شود تقلید انگاره‌هایی است که در زمان تولّد مقدر شده است، به سوی سرنوشت شوم خود رهسپار می‌شود. دیالوگهای طبیعی و درونمایه‌های معاصر آثار ایبسن موجب می‌شود که وی همچنان «پدر واقع‌گرایی نمایشی» باقی بماند. ولی قدرت نمایشی آثار تکامل یافته وی از چشمه‌هایی می‌جوشد که عمیقاً در زیر ظاهر زندگی بورژوازی، درگریز ناپذیری شعایر وآیین‌هایی ـ همچون شفابخشی کاهنان و جادوگران، آیین تعمید و عشاء ربانی، تداعی آزاد روانکاوان ـ است که از طریق آنها آدمی می‌کوشد با خردگریزی خود کنار آید.

توضیحات

1- MARGOT NORRIS FROM UNIVERSITY OF TULSA

۲ـ تی. اس. الیوت «اولیس، نظم و اسطوره» در کتاب جیمز جویس: دو دهه نقد ادبی. نیویورک، ونگاردبرس ۱۹۴۸.

۳ـ اورلی هولتان، انگاره‌های اسطوره‌ای در آخرین نمایشنامه‌های ایبسن. نشر دانشگاه مینه سوتا، ۱۹۷۰

4- JUNG, FRYE, CASSIRER

5- frye's quest pattern and Campbell's monomyth

۶ ـ ر. ك. به اورلی هولتان

7- structuralism

8- claude lévi- Stauss (b 1908)

۹ـ ر.ك. به «بررسی ساختاری اسطوره» در کتاب مردم‌شناسی ساختاری کلرپاکوبسون.

۱۰ـ Psychic trauma، اسطوره، رؤیا و نشانه‌های روان رنجوری همگی را ناخودآگاه می‌سازد که لوی ـ استروس آنرا شیئی یا مکان نمیداند بلکه «کارکرد سمبلیك» می‌پندارد.

11- Dora, little Hans, the Wolf Man, Schroeber, the Rat Man.

۱۲ـ جان نورتهام بحران‌های قهرمانان ایبسن را با اصطلاحات فلسفی به عنوان جدال تازه بین «خودِ ذاتی» و «خودِ اجتماعی» ـ به عنوان بحران شخصیت و نه رویارویی روانکاوانه شرح می‌دهد. ر. ك. به ایبسن، یك بررسی انتقادی (کمبریج، انتشارات دانشگاه کمبریج) ۱۹۷۳، ص ۶ـ۲۲۵.

13- The dying Lyngstrand, Osvald Alving, Ella Rentheim, Beata Rosmer myopic Hedvig, crippled Eyolf, assorted madmen and madwomen, and the doctors Stockmann, Wangel, and Rank.

14- Eyolf and the Solness twins.

۱۵ـ هولتان ص ۸۴، هم‌چنین ر. ك. به چارلز لیونز «برخی از گونه‌های قتل کودکان به عنوان کهن الگوی نمایشی»، مجله نمایش تطبیقی، جلد اول (۱۹۶۷)، ص ۷۱ـ۵۶

۱۶ـ ایبسن در طی کار روی پراند نوشت: «من چیزی جز انجیل نخوانده‌ام، که اثری پرقوت و نیرومند است.» (نامه مورخ دوازده سپتامبر ۱۸۶۵). ایبسن، نامه‌ها و سخنان ناشر: اسپرین چورن نیویورك. هیل وونگ. ۱۹۶۴، ص ۴۴.

۱۷ـ نامه به جرج براندز، مورخ پانزدهم ژوئن ۱۸۶۹. نامه‌ها و سخنان، ص ۸۶.

۱۸ـ مفهومی چون درونمایه اسطوره ای که لوی ـ استروس بمعنی واحد ساختاری یك سیستم بکار می‌برد مشابه یك Phoneme یا Sememe در زبان ـ بجای برخورد نمادین یا استفاده صرف از کهن الگوها، روش عملی را برای بکارگیری دقیق عناصر در نمایشنامه‌های ایبسن برحسب ارتباطشان با یکدیگر و با ساختار جامع‌تر پیشنهاد می‌کند. ر. ك. به مردم‌شناسی ساختاری ص ۷ـ۲۰۶

19- Richard Schechner

۲۰ـ ایبسن، مجموعه مقالات انتقادی، ناشر رولف فیلد. نیوجرسی، پرنتیس‌هال ۱۹۶۵ ص ۱۵۸.

21- Lona Hessel and John Toennesen in pillars of society

Thea Elvsted in Hedda Gabler

Ulrik Brendel in Rosmersholm

۲۲ـ دانیل هاکونسن، «کارکرد قربانی در نمایشنامه‌های واقع‌گرایانه ایبسن» در کتاب روشهای معاصر بررسی ایبسن ناشر: انتشارات دانشگاه فورلاگت. اسلو ۱۹۶۶ ص ۲۱.

23- When we Dead Awaken.

۲۴ـ آلفرد هیچکاك کارگردان و فیلمساز معروف

25- Gregers Werle, Krogstad

26- Dying mermaid, Rat - Wife, Wild Duck, White Horse.

۲۷ـ در اینجا نام یك کشتی غیرقابل استفاده است.

28- John Gabriel Borkman, Little Eyolf, The Masterbuilder.

29- Ghosts, Little Eyolf

30- Alfred Allmers, Helene Alving

31- Regine

۳۲ـ هنس هایبرگ، ایبسن، چهره هنرمند. مترجم جوآن تیت (جرج آلن وانوین، لندن ۱۹۶۹) ص ۳۲ و ۲۲.

33- Lady from the Sea.

۳۴ـ Elective Affinities. اثر یوهان ولفگانگ فردریش فن گونه ۱۸۳۲ـ ۱۷۴۹، شاعر، داستانسرا، درام نویس و منتقد آلمانی.

۳۵ـ ر. ك. به فرانسیس فرکسون، ایده تئاتر، دانشگاه پرینستون ۱۹۴۹، ص ۶۰ـ۱۴۸.

۳۶ـ Herman J. Weigand می‌گوید که اوهام «هیلدا ونگل» در مورد حوادث «لی سنجر» دال بر اختلال روانی است «با اینهمه توانایی در آمیختن حقیقت با خیال آنهم با این شدت، تنها ویژه خردسالان و یا بزرگسالانی است که عادات ذهنی کودکانه را پشت سر نگذاشته‌اند، بنابراین اگر خصوصیات دیگر رفتار هیلدا آثاری از یك کند ذهنی غیر طبیعی را نشان دهد این تصور ما می‌تواند موجه جلوه کند.» (از کتاب ایبسن مدرن، ئی. پی. دوتان ۱۹۶۰، ص ۲۸۹) اما اسطوره‌سازی از تجربیات آزار دهندهٔ همان فرایند اساسی روان‌رنجوری است که به خاطرات قدرت تسلط بر زندگی روانی را میدهد. لوی ـ استروس می نویسد: «برای آدم‌روان رنجور کل زندگی روانی و تجربیات بعدی‌اش بشکل ساختاری انحصارگر و غالب و برطبق اسطوره آغازین سازمان می‌یابد.» (مردم‌شناسی ساختاری، ص ۱۹۸).

۳۷ـ سخنی با دانشجویان نروژی در کریستیانیا، دهم سپتامبر ۱۸۷۴، نامه‌ها و سخن‌ها. ص ۱۵۱.

۳۸ـ جورج برنارد شاو، نمونه کامل ایبسنیزم. نیویورك، هیل وانگ ۱۹۵۷. ص ۵ ـ ۱۰۴.

۳۹ـ Leo Aylen ایبسن را به عنوان نمایشنامه‌نویس ناپخته و «اخلاق‌گرای نامونق» رد می‌کند، دقیقاً به این دلیل که این منتقد در تشخیص رابطه روانی ـ اخلاقی مستتر در استفاده ایبسن از ساختار دوگانهٔ گناه کهن (درگذشته) و اجرای مجدد شعائرگونه آن (در حال حاضر) ناکام می‌ماند. وی می‌گوید:

«ایبسن از لحظه تصمیم گیری اجتناب می‌کند و این مهمترین نقص اوست ما هرگز لحظه گرفتن مهم‌ترین تصمیم را در زندگی قهرمان نمی‌بینیم. این تصمیم قبل از شروع نمایشنامه گرفته شده است. اینگونه واپس‌نگری ایبسن را قادر به پرهیز از رویارویی با این سئوال می‌کند که آیا انسانها آزادند یا خیر؟ بنابراین احتمال دارد که نویسنده‌ای که مشخص نمی‌کند آیا قهرمانانش برحقند یا نه؟ قادر نباشد که مساله آزادی را درك کند... به دلیل نبود این بینش اخلاقی در ایبسن، بررسی احساسی مردمی را ارائه می‌دهد که دچار خطا گشته‌اند.» (تراژدی یونانی و جهان امروزین. متوئن، لندن ۱۹۶۴، ص ۲۳۷).