اثر: ریموند ویلیامز
ترجمه: دکتر افضل وثوقی

نقدی بر آثار هنریک ایبسن

در شمارهٔ ۸ «فصلنامهٔ هنر» تحلیل و بررسی جامع ما را دربارهٔ زندگی و آثار هنریک ایبسن، درام‌نویس سرشناس نروژی خواندید. مطلبی که اینک از نظرتان می‌گذرد، نگرشی است تازه که از باب تتمیم فایدت مطالب ذکر شده می‌آید. دربارهٔ بحث و بررسی زندگی و آثار بزرگانی چون ایبسن، هرچه گفته و نوشته شود، هنوز حرف آخر ناگفته و نامکرر است. از این روی، امیدواریم با چاپ این مقاله، حق مطلب در مورد این نویسندهٔ واقع‌گرا و انقلابی ادا شده باشد.

ریلکه[1] گفته است:

«شهرت، عبارتست از مجموعهٔ سوءتفاهماتی که در اطراف یک اسم تازه برسر زبانها می افتد.»

شاید، شهرت ایبسن در انگلستان و در حقیقت در همهٔ اروپا، مصداق این گفتهٔ ریلکه باشد. هنوز هم در انگلستان اعتقاد رایج برآنست که کار اساسی ایبسن نوشتن نمایشنامه‌هائی حاوی مسائل اجتماعی عصر خود بوده و روش کار او در نمایشنامه نویسی، تألیف نمایشنامه‌هائی برمبنای گفت و شنود و محاوره بوده است؛ نمایشنامه‌هائی که در آن، هرقهرمانی، به خانوادهٔ

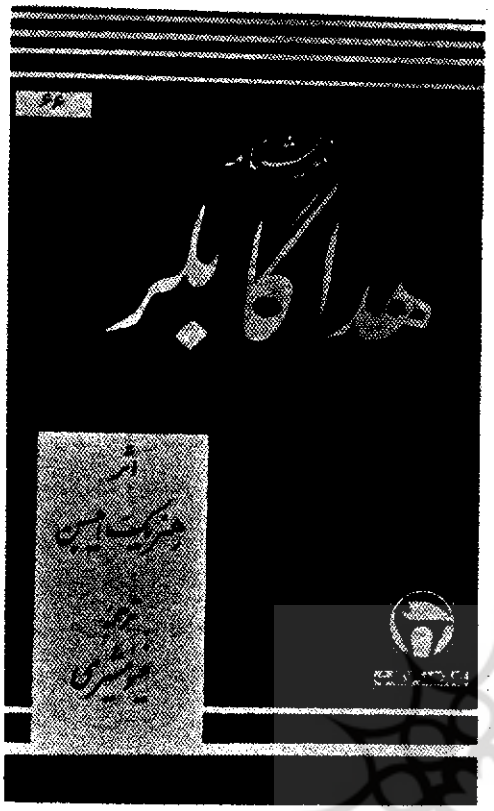
مشخصی وابسته بوده و اطاق های پراز مبل های سنگین با هوائی تاریک و خفه، خبر از فضائی اسرارآمیز میدهد. این تصوّرات ناشی از توجّه مبالغه آمیز هواداران تأثر به اولین اجرای نمایش «خانهٔ عروسك» است که در ۱۸۸۹ در لندن به روی صحنه آمد، تصوّراتی که با نمایش های «اشباح» و «هداگابلر» در ۱۸۹۱ تشدید شد. از میان این نمایشنامه ها، نمایش «اشباح» بویژه بنحوی دیوانه وار، مورد سوء تعبیر آن گروه عظیمی واقع شد که خود را سلیم الفکر بشمار می آوردند.

در همان زمان «کلمنت اِسکات»[۲] در روزنامه دیلی تلگراف، مقاله‌ای نوشت و به نقد نمایشنامهٔ «اشباح» پرداخت. وی نوشت:

«این مکتب نمایشی احمقانه که تا این حدّ مورد توجه قرار گرفته... این باصطلاح استاد بزرگ تأثر... که می بایست درسهای بهتری به تأثر انگلستان بیاموزد— تأثری که تاکنون از نبوغ و پاکی برخوردار بوده است— آری، این استاد بزرگ، بنظر ما، شباهت به همان کرکس های نروژی دارد که از روی صخره های بلند به پرواز درآمده و با اشتهای سیری ناپذیری به دنبال گوشت گندیده افتاده اند.»

نقد ظالمانهٔ آن عصر، نمایشنامهٔ «اشباح» را به یک «فاضل آب روباز»، یک «زخم چرکی»، یک «عمل منافی عفت در ملأعام» و یک «جزامخانه با درها و پنجره‌ای باز» تشبیه کرد. این برداشت منحصراً ناشی از خشم اسکات نبود. بسیاری از منتقدین تأثر نیز کم و بیش براین اعتقاد بودند، امّا باخودداری و عفت کلام بیشتری.

در مقابل این نوع اظهارنظرها، شاید بهترین اقدام، آن باشد که انسان به هیچ نوع دفاعی دست نزند. در چنین مواقعی، چون حملات انجام شده سخت نامربوط و بی پایه است، به دفاع برخاستن تنها نتیجه اش پایمال شدن حق هنرمند است و در مورد ایبسن متأسفانه گروه بیشماری به دفاع برخاستند. در آنزمان موج ایبسن گرائی



و هواداری از ایبسن همه‌جا را فرا گرفته بود، حتی «برنارد شاو» هم به این ماجرا کشیده شد. «شاو» برای بیان نظر قاطع خود دربارهٔ معنا و مفهوم نمایشنامه های اجرا شدهٔ ایبسن، اقدام بنوشتن رساله‌ای نمود تحت عنوان «لُب مکتب ایبسن». امّادر واقع آنچه را که برنارد شاو در کتاب خود شرح کرده بود، به ندرت؛ محتوای نمایشنامه های ایبسن تطبیق می نمود. معهذا نوشتهٔ شاو، از لحاظ تأکید ایبسن گرایانه برموضوع، یعنی مطلبی که جدا از کلمات نمایشنامه میتوانست مورد توجه قرار گیرد، حائز اهمیت بود و با استقبال گروه کثیری از مردم مواجه شد: گروهی که ایبسن را نه یک درام نویس، بلکه یک معلّم اخلاق بشمار می آوردند. نتیجهٔ این برداشت آن شد که توجه مردم به مایه هائی از آثار ایبسن جلب شد که کاملاً جنبهٔ فرعی داشت، از قبیل «رهائی طبقه نسوان»، «آزادی جوانان»، توجه به «گورهای سپید پدران روحانی

و نجبا» و «اعتراض نوراهلمر[3]» که وقتی در خانه را پشت سرخود به هم زد، گوئی گرد و غبار چندین صدساله را از کاخ های خانوادهٔ ویکتوریا فرو ریخت. این مایه ها بود که موجب جنجال شد و مثل هرامرجنجالی، موقتاً موفقیتی به همراه آورد و نام ایبسن را در مرکز توجه عموم قرار داد. امّا عاشقان آثار ایبسن وقتی به جستجوی این قبیل مسائل و مایه ها به سوی آثار اولیهٔ او رفتند، در آن چیزی نیافتند و این تصور پیش آمد که آثار ایبسن تنها از زمانیکه وی از شعر به سوی نثر گرائیده و یا از زمانیکه وی از افسانه های باستانی به سوی مشاهدهٔ جامعه متوجه شده، ارزش و اعتبار پیدا کرده است. برهمین قیاس ،وقتیکه آثار اواخر عمر ایبسن در انگلستان ترجمه و منتشر شد، همه دیدند که این آثار نه «شوک آور» و نه «روشنگر» است ولاجرم این اعتقاد رواج یافت که: بلی، ایبسن دیگر مرد سالخورده ای شده است و قدرت هنری اش رو به افول گذاشته است.

در بررسی همه جانبهٔ آثار ایبسن به عنوان یک درام نویس قوی، چهار مرحلهٔ اساسی را میتوان مشخص نمود:

— مرحلهٔ اوّل دورهٔ «نوآموزی» است که با تألیف نمایشنامهٔ «مدعیان تاج و تخت» خاتمه می یابد.

— مرحلهٔ دوّم دورهٔ تصنیف نمایشنامه های غیرتأثری است از قبیل «پیرگونت»، «براند» و «قیصر و جلیلی»

— مرحلهٔ سوّم دورهٔ نمایشنامه های منثور (که گاهی آنها را نمایشنامه های وطنی نامیده اند). این دوره از آثار ایبسن با نمایشنامهٔ «اتحادیهٔ جوانان» شروع و با نمایشنامه های «خانهٔ عروسک»، «اشباح»، و «هداگابلر» خاتمه می یابد.

— مرحلهٔ چهارم دورهٔ تصنیف نمایشنامه های رؤیائی و تخیلّی است که از «استاد معمار» شروع و به «وقتی از میان مردگان برخیزیم» خاتمه می یابد.

بررسی این دوره های مشخص، برای درک آثارنویسنده لازم و مفید است، امّا غالباً به خاطر رواج این تصوّر ساده لوحانه که «تکامل و پیشرفت یک هنرمند را میتوان با رشد و افول سالهای عمر وی تطبیق داد»، این تقسیم بندی تنها به صورت یک طرح، به منظور ارزشیابی آثار نویسنده مورد استفاده قرار می گیرد.

از آنجائیکه میدانیم نمایشنامه های باصطلاح «وطنی» ایبسن به عنوان نقطهٔ اوج هنر این درام نویس تلقی شد، همهٔ آثارماقبل آن دوره درحقیقت مقدمه ای برای آماده سازی نویسنده جهت گام نهادن به این مرحله از نبوغ هنری بشمار آمده و برهمین قیاس، از آنجائیکه بعد از اوج بلوغ و رشد هنری، دورهٔ افول فرا میرسد، آثار بعدی نیز در شمار آثار رو به افول و کمرنگ ایبسن تلقی شد. امّا این برداشت نتیجه ای نداشت جز آنکه بدینوسیله ایبسن شقه شود.

آنچه که من قصد دارم در این زمینه انجام دهم،یک ارزیابی مجدّد از ایبسن است،با اتکاء به همهٔ آثارش به عنوان یک «کُل واحد و به هم پیوسته»، نکته ای که خود، مؤکداً به آن اشاره نموده است.

توجه به این واقعیّت که ایبسن در زمانی دست به تألیف آثار نمایشی زد که عصر تجارب بزرگ تأثری بشمار می آمد، از اهمیت زیادی برخوردار است و من امیدوارم بتوانم توجه بیشتر خوانندگان ایبسن را به نوآوریها و ابداعات وی جلب نمایم و در این کار،همواره به کُلّ آثار ایبسن نظر خواهم داشت.

آن بخش از آثار ایبسن که معمولاً مورد بی توجهی قرار گرفته،امّا از نظر درک تکامل هنری وی حائز اهمیت است، آثاری است که در سالهای سخت و پرمشقّت بین ۱۸۵۱ و ۱۸٦٤ تصنیف نموده است،یعنی دوره ای که ایبسن بعنوان درام نویس و صحنه پرداز، در تأثرهای پرمشغلهٔ «برگن»[4] و سپس «کریستیانا»[5] (اسلوفعلی) به کار اشتغال داشت. این سالها،در واقع سالهای «فراگیری» و در عین حال «یأس و سرخوردگی» ایبسن بشمار می آید. در مدت زمانیکه ایبسن در تأثر برگن به کار مشغول بود، یکصدوچهل و پنج اثر بروی صحنه تأثر

برگن آمد که هفتاد و پنج اثر از این مجموعه، آثار فرانسوی بودند. نوع نمایش هائی که به روی صحنه می آمد، نمایشنامه های پرحادثه، پراز وقایع و توطئه چینی های پیچیده بود که همهٔ صحنه ها را پراز تحرّک و هیجان می نمود: اسناد رمزی افشا میشد، کودکی گمشده از خانواده براثر تعویذ وطلسم و جادو یا کشف علامتی مادرزادی در بدن، یافته می‌شد؛جام های زهرآلوده‌ای دست بدست می گشت و در آخر کار هم، معمولاًبدست آن قربانی پیش‌بینی شده نمی رسید. تیپ قهرمانان نیز، تیپ های قراردادی و سنّتی بودند: پدری تنومند، پریشان وبیگناه، الماس تقلّبی، شوهری حسود، زنی هوسباز، عاشقی سمج، و بالاخره یک دوست وفادار در خانواده.این نمایش ها غالباً با ظرایف و نکات باریک تأتری بیگانه بودند. قهرمانان باخطوطی خشن و هیجان انگیز به سوی حادثه کشانده میشدند. حرکات در صحنه های متنوع بی وقفه جریان داشت تا هرچه بیشتر موجب هیجان، تعجّب و دلهره شود. قهرمانان، برای آنکه هویتشان به سرعت در ذهن تماشاگر جا بگیرد، ساده، روشن و یک بعدی ترسیم میشدند.

در چنین نمایش هائی، یک نکته برای تماشاگر واضح و روشن بود و آن اینکه، همهٔ این وقایع و قهرمانان درگیر در آن وقایع، موجودات تأتری اند و با واقعیات زندگی خارج از صحنه و سالن انطباق ندارند. در واقع این نمایش ها، نه درام[۶]، بلکه «ملودرام[۷]» بودند؛ آنهم یک ملودرام ساده و سهل الهضم. این روش های تأتری را بعنوان قراردادهای نمایشی پذیرفته شده، درغالب آثار اعصار گذشته باز می یابیم. درحقیقت‌بسیاری از این قواعد سنّتی قالبی، حاصل سوءتعبیری بود که از تراژدی یونان قدیم رواج یافته بود. این قواعد سنّتی در تأتر دورهٔ رنسانس نیز به شدت به کار گرفته میشد. یک نمونه از صحنه های این نوع تأتر، گردش جام زهرآلوده در صحنه بود که سابقهٔ آنرا در«هاملت»می بینیم.

شکسپیر و معاصرانش مکرراً ازمایه های تأتر سنتی نظیر: «مقدرات چاره‌ناپذیر»، «حضورناگهانی اشیاء افشاکننده»، و «تعویذ وطلسم و جادو» بهره گرفته اند و این تصاویر تأتری در آن زمان هم، مانند زمانهٔ ما، با تصویر واقعی زندگی فاصله داشت و لذا، این زمینه نمی تواند پایه و اساس نقد ما قرار گیرد. چیزی که باید درک کنیم، آنست که چگونه نفسانیات و احساسات انسانی، طی یک جریان پیچیده، شکل بیان عاطفی خود را در پاره‌ای از قراردادها وقواعد سنتی تأتر پیدا می کند و اگرچه این جریان پیچیده در جریان تحولات تاریخی در هم می ریزد، معهذا تا مدت زمانی، و حتی مدت زمانی طولانی، مشخصات ظاهری خود را حفظ می کنند. قراردادهای تأتری آن عصر، در حقیقت هنوز زنده وجاری اندوموردپذیرش مشتریان‌تأتروگاهی دارای تأثیر عاطفی بزرگی میباشند. امّادرواقع حیات آنها اساساً در چهارچوب فنون صحنه‌پردازی ادامه یافته است و اثر آن به عنوان یک ساخت احساسی که بیان کنندهٔ یک رشته علائق و عواطف باشند، از آن زدوده شده است.

مطالعات انجام شده دربارهٔ صحنه های تأتری یونان، یعنی صحنه های مملو از معمّاها و سوءتفاهم ها، در آن مقطع از تاریخ تأتر انگلستان و اروپا تجربه ای بزرگ بود، زیرا شناخت و درک حقیقت آن نیروهائی که به اعتقاد قدما سرنوشت بشر و تاریخ بشر را درید قدرت خود داشتند و بصورت «خدایان» گوناگون، و «مقدرّات گریز ناپذیر» بیان میشدند، حائز اهمیت فراوانی بود. در یونان آنچه روی صحنهٔ تأتر عرضه میشد، در واقع پرتوی از این «جبر سرنوشت» بود. در عصر رنسانس نیز، مایه های این جهان‌بینی ماوراءالطبیعی بچشم میخورد. امّا این بار، نام «شانس» و «اتفاق» به خود می گیرد و در صحنهٔ تأتر به صورت اعمالی پیچیده و غامض به نمایش در می آید. از این زمان علاقه و توجه به مسأله وراثت و «جبر وراثتی» به میان می آید که از ویژگی های فکری جامعهٔ فئودالی است.

در عصر رواج تأثر مشهور به تأثر«انتریگ»[8] این رابطه رو به افول می گذارد و ما این تحوّل را از مطالعهٔ تأثرهای تاریخی و حماسی و «تأثر پوششی»[9] در می یابیم. از این زمان ببعد عواملی نظیر «توطئه» ، «قهرمانان بازاری وآشنا» ، «حقه ها و تدابیر صحنه ای» و موقعیت ها و رشته هائی که همهٔ این عوامل را در کنار هم جمع کند،موجب شد که بینش «جبرگرائی» ، «تقدیر و سرنوشت» و «جبر وراثتی» از اهمیت و اعتبار بیفتد و وقتی تأثر خود را از قید و بند این بینش ها رها نمود، روش های بیان صحنه ای تأثرهای کهن، جای خود را به ابداعات و تدابیر تازه، رنگ و هیجان داد که به شدّت مورد اقبال تماشاگران قرار گرفت. از آن زمان بینش هائی که از مسائل «سرنوشت» ، «مسؤولیت» ، «خویشاوندی» ، «شخصیتّ» ، «رفتارهای روانی» و «انگیزه ها» در اذهان جای میگرفت، موجب تحوّل روش های تأثری نیز شد و ضرورت ایجاد قواعد تازه ای خودنمائی نمود: قواعد و قراردادهائی با انعطاف بیشتر، با قدرت انگیزش بیشتر. و قواعد تازه ای به میان آمدکه هنوز هم ساری و جاری است. می بینیم که حاصل این تحولات، پدید آمدن روش هائی است که درآن، استفاده از همهٔ تجارب ممکن مجاز است: صحنه پرداز مجاز است که برای بیان هنر نمایش به لباس و آرایش عهد باستان توجه کند (حتی با دقّتی باستانشناسانه)، یا به البسه و آرایش رایج جامعهٔ معاصر خودش توسّل جوید. مجاز است به هراندازه که صلاح بداند، از نور گاز، شمع یا برق برای روشنائی صحنه بهره گیرد و هر نوع دکور و محیط نمایشی را که مؤثر تشخیص دهد، به خدمت بگیرد. امروزه همهٔ این تمهیدات[10] صحنه ای، تحت عنوان ایجاد «افه»[11] قابل توجیه است.

از نظر نحوهٔ گفتگوها و مونولوگ ها[12]، تأثر ازآزادی و انعطاف بیشتری برخوردارشد وساخت تأثری نیز برای افزایش «افه» بیانی تحوّل پذیرفت و ما میتوانیم آثار این تحول پیچیده را از خلال اولین نوشته های ایبسن دریابیم. قبل از هرچیز باید به نکته ای اشاره کنیم که همواره بصورت یک مشکل و یک مسئله اساسی در تجارب تئاتری و در طبیعت حرکت تئاتری جلوه کرده است و آن مسئله «مونولوگ» یا تک گوئی است که در این زمینه مثالهای چندی را از متون مختلف می آوریم:

۱ــ از نمایشنامهٔ «تیتوس آندرو نیکوس» اثر شکسپیر:

لوسیوس جوان: سروران من! در نهایت خضوع، حامل درودها و ستایش های آندرو نیکوس برای شما هستم (باخود) و از خدایان روم طلب میکنم که هردوی شما را از روی زمین بردارد.

دمتریوس: سخت سپاسگزارم لوسیوس عزیز، تازه چه خبر؟

لوسیوس جوان: (باخود) اینکه هرزگی و خیانت هردوی شما برملا شده است، خبر تازه همین است. (به صدای بلند)... پدرم به وسیله من بهترین سلاح های خویش را برای شما که امید آیندهٔ روم هستید فرستاده است.

در این مثال،مونولوگ هائی که قهرمان، با صدای آهسته ای، در میان مکالمه می آورد، پیش از آنکه یک قرارداد تأثری به معنای کامل کلمه باشد، یک تدبیر صحنه ای بشمار می آید که هدف آن، تنها آنست که تماشاگر را از پیشرفت جریان داستان، بصورتی غیر مستقیم،پیشاپیش آگاه سازد. دومونولوگ بیان شده بوسیلهٔ لوسیوس، تنها صورت یک «طفره» یا «جملهٔ معترضه» دارد. امّا همین تدبیر، در مکبث، گسترش یافته و از قدرت نمایشی عظیمی برخوردار است. در مجلس سوّم از پردهٔ اوّل نمایش مکبث، آنجا که مکبث سخت به وسوسهٔ سلطنت افتاده است،مونولوگ های بسیار مؤثری آمده است، که یکی از آنها طولانی تراست و ما ذیلاً آنرا نقل می کنیم:

۲ــ از نمایشنامهٔ «مکبث» اثر شکسپیر:

بانکو: ... پسرعموتمنا میکنم پاسخی بگوئید.

مکبث: (باخود) دوحقیقت باز گفته شد، و این برای سرودن قصیدهٔ این داستانِ شاهوار، مطلعی زیبا است! (به صدای بلند خطاب به حاضران) سپاسگزارم، سروران من. (باخود) این تمنای بس شگفت نه نیک است و نه بد... اگر بد است چرا با حقیقتی آغاز شده و نویدی از کامیابی به من داده است؟ من «امیرکاودور»[13] هستم. اگر نیک است، چرا دستخوش وسوسه‌ای شده‌ام که تصور وحشتزای آن مو بر بدنم راست می کند و چنان آشفته‌ام میسازد که قلب نیرومندم، به خلاف قوانین طبیعی، بردیوارهٔ سینه‌ام کوفته میشود؟ بیم های مشهود کمتر از دهشت های خیالی، هراس انگیز است. اندیشهٔ من که جنایت درآن هنوز رؤیائی بیش نیست، چنان کشورآرام وجودم را میلرزاند که هرگونه نیروی عمل در تنگنای حدس و گمان تباه میشود و هیچ چیز نیست مگرآنچه نیست.

بانکو: ببینید! دوست ما سخت به اندیشهٔ فرورفته است.

مکبث: (باخود) اگر تقدیر میخواهد که من پادشاه شوم، میتواند، بی‌آنکه قدمی بردارم، اورنگ شاهی برفرقم نهد.

و بعد از لحظاتی طولانی است که مکبث، بخود می آید و تک گوئی را کنار می گذارد و خطاب به حاضران میگوید:

مکبث: برمن ببخشائید...، خاطرات از یادرفته، دماغ سرکش مرا ببازی گرفته بود.

اکنون، جا دارد که نمونه هائی از این «تک گوئی» ها که بعنوان راهی جهت معرفی قهرمانان یا بمنظور تشدید «آکسیون»[14] تأتری، بوسیله ایبسن بکار گرفته شده است، بیاوریم و به مطالب دیگر بپردازیم.

ایبسن در ۱۸۵۱ در مَجلهٔ «آندریمر»[15] طی یک مقالهٔ انتقادی، به شدت به تأتر فرانسه— از آنجهت که به مسائل روانی کم توجه است و بیشتر به «موقعیت» ها پرداخته— حمله می کند. امّا براثر تجارب بعدی، وی به مدت چندسال از این نظر خود عدول نمود و خود به همین راه قدم گذاشت و به کار پرداخت: نمایشنامهٔ «خانم اینگر» (۱۸۵۵) یک الگوی مشخص از همین نوع تأتر «انتریگ» عاشقانه و سرشار از دسیسه و طرح و توطئه است:

—خانم اینگر: دلاوران شریف! بنوشید. به سلامتی من تا آخرین قطرهٔ جام را بنوشید... و حالا وقت آنست که به شما چیزی بگویم. یک جام بسلامتی دوستم و یک جام برای نابودی دشمنم.

—نیلس لیکه: آه... من مسموم شدم.

—اولاف اسکاکتاوی: لعنت خدا برتو باد، دست به کشتن من زدی؟

—خانم اینگر: حالا، اولاف اسکاکتاوی! دیدی که دانمارکی ها تاچه حدّ به اینگر گیلدلاو اعتماد دارند؟ وتونیلس لیکه! می بینی که هموطنان من تاچه پایه به من ایمان دارند، در صورتیکه هرکدام از شما میتوانستید قدرت را به دست خود من بسپارید.

نمایشنامهٔ «خانم اینگر» نمونهٔ یک تأتر پرهیجان و مملو از توطئه و دسیسه است و در تمام طول نمایش آشکار است که ایبسن نمیخواهد از قواعد سنتی تأتر رایج آن زمان عدول کند.

در «ضیافت سولهاوگ» نیز همین روش، در همه

جای نمایش به چشم میخورد. در این اثر، یک حقه تأثری خیلی رایج و مورد علاقهٔ تماشاگران عصر بکار گرفته شده و آنهم «ورودهای غیرمنتظره» و استفاده از عامل «تصادف و اتفاق» است:

مارگیت: او از اینجا خیلی دور است. «گودموند» نمی‌تواند اینجا بیاید.

نبگت: (وارد میشود و با صدای بلند) همسر عزیزم، یک مهمان ناخوانده نمیخواهی؟

مارگیت: مهمان؟ کی؟

نبگت: یک خویشاوند، گودموند.

همین تدبیر تأثری را میتوان به گسترده‌ترین صورت خود در یکی دیگر از آثار اولیهٔ ایبسن مشاهده نمود، یعنی در «وایکینگ‌ها در هل گلاند»:

«گونار» که معتقد است پسرش «اگیل» بوسیله «اورنولف» ربوده شده و به دست او به قتل رسیده، خود شخصاً «تورلوف» پسر «اورنولف» را می کشد و حتی در توجیه احساس انتقام خود میگوید:

«عمل انتقامی من، در برابر جنایت «اورنولف» ناچیز است. اگرچه او «تورلف» را از دست داده است، امّا هنوز شش پسر دیگر دارد. امّا من دیگر، هیچ فرزندی ندارم، هیچ.»

و درست در همین لحظه است که خبر میدهند «اورنولف» بازگشته است. «گونار» به مردانش دستور می دهد که سلاح‌های خود را آماده سازند و فریاد می زند:

«لحظهٔ انتقام قتل اگیل فرا رسیده است.»

هنوز طنین فریاد «گونار» خاموش نشده است که «اورنولف» در حالیکه «اگیل» فرزند «گونار» را در آغوش دارد وارد میشود و فوراً معلوم میشود که هرشش فرزند «اورنولف» در تلاش برای نجات «اگیل» جان خود را از دست داده‌اند و مهمتر از همه، معلوم میشود که قتل «تورلوف» نتیجهٔ یک سوءتفاهم ساختگی بوده است، بدینقرار که «تورلوف» میخواهد پیغام تهدید ربایندهٔ واقعی خود را پیغامی از جانب پدرش تلقی کنند و اگرچه براثر سکوت دربارهٔ اصالت این پیغام جان خود را در خطر می بیند، امّا هرگز درصدد توضیح بر نمی آید و همچنان سکوت می کند. احتمال دارد که او بخاطر حفظ شرف وایکینگی خود، تعمداً خویشتن را در معرض هلاک قرار دهد. این وضع و شرایط حاکم برآن، همان چیزی است که در تأثر فرانسهٔ آن زمان بنام عامل «موقعیت» از آن نام برده میشد.

هر تأثری باید در چهارچوب قراردادهای خاص خودش مورد قضاوت قرار گیرد و ارزیابی شود و هیچگاه درست نیست که این نوع نمایشنامه‌های ایبسن را به خاطر نداشتن جوهر رئالیستی، مورد انتقاد قرار داد. نمایشنامه میتواند بدون آنکه «رئالیستی» باشد، اثر بزرگی بشمار آید. به شرط آنکه، قواعد سنتی به کار گرفته شده در آن، بجای آنکه به صورت قید و بندی بردست و پای مضامین تأثری در آید، هرچه بیشتر جوهر آن را باز نماید. این نکته را باید، در ارزیابی هنر تأثر، در هر دوره و به هر فرمی که باشد، بطور اساسی مورد توجه قرار داد. در نمایشنامهٔ «خانم اینگر» مانند بسیاری از نمایش‌هائی که بر مبنای «انتریگ» تصنیف شده و شکل گرفته است، سعی نویسنده برآنست که ارتباط ابزار، طرح‌ها وتدابیر تأثری با جوهر و مضمون نمایش، هرچه اصیل‌تر و منطقی‌تر تأمین شود و این نکته، هیچگاه از نظر ایبسن دور نمانده است. فی المثل در «وایکینگ‌ها در هل گلاند» ایبسن با دقت و وسواس خاصی، مایه‌هائی از رفتار و قواعد و سنت‌هائی که حاکم بر زندگی وایکینگ‌ها است، مسائلی از قبیل «اعتبار انتقامجوئی»، «حفظ شرف جنگ‌آوری» و «اعتبار و آبروی قبیله‌ای» را، بامسأله «تقدیر» و «کیفر سرنوشت» در آمیخته است. ایبسن با توجه به مجموعهٔ مطالعات و تجارب خویش، در این مرحله از فعالیت

هنریش، این مایه‌ها را مناسبترین وسیله برای بیان الگوهای عاطفی خود یافته است.

نمایشنامهٔ دیگری که چهارسال بعد— چهارسال بحرانی از زندگی ایبسن— نوشت،بکلّی در قالب دیگری طرحریزی شده است؛ منظورم نمایشنامهٔ «کمدی عشق» است. این نمایشنامه اگرچه نشانهٔ قابلیت هنری عظیم ایبسن است، معهذا این نکته را هم برای ما آشکار می‌سازد که چگونه ایبسن، با پذیرش فنون تأثری زمانه، بیش از هروقت در موقعیت یک «تأترنویس تصنّعی» قرار گرفته است. با این اثر، مضمون تازه‌ای وارد آثار ایبسن میشود و آن «آرمان خواهی» است که ایبسن مکرراً به آن توجه خواهد نمود. مضمون دیگری که در آثار ایبسن ظاهر میشود،«تضاد بین آرمان و واقعیت است.» که ایبسن همواره به آن توجه خاصی مبذول داشته. و در نتیجهٔ این توجه،مسأله مهمی وارد تأتر ایبسن میشود که برنارد شاو آنرا «رویاروئی و عقده گشائی» می نامد و به عنوان یک مضمون مهمّ در«خانهٔ عروسک» به شمار آمده است. در«خانهٔ عروسک» میخوانیم:

وقت آن رسیده است که حسابها را تسویه کنیم، وقت آن رسیده است که برای اولین بار، ما سه نفر، صادقانه عقده‌های خود را بگشائیم.

همین مضمون را در «کمدی عشق» هم مشاهده می کنیم، امّا در آنجا، ایبسن، به خاطر فرم خاصی که برای نمایش خود برگزیده، نتوانسته است آنرا گسترش دهد. در «کمدی عشق» تضاد بین «رؤیا» و «واقعیت»، به سبب آنکه رابطهٔ بین دو قهرمان (فالک و سوانهیلد)، موقعیت رمانتیکی ایجاد نموده است، تاریک و مبهم از آب در آمده است. شاید به همین دلیل است که ابتدا و انتهای نمایش به شیوهٔ یک «اوپرت»[16] تصنیف شده است: فالک یک ترانهٔ عشقی طولانی میخواهد و اشراف‌ونجبا در نقش همسرایان او را همراهی می کنند. همچنین در این اثر، یک مایه «کاریکاتوری»[17] وجود دارد که اگر چه کاری به ندرت اثربخش است، امّا حکایت از مقطعی دیگر از تجارب هنری ایبسن دارد. واقعیت آن است که قصد ایبسن بیان یک مضمون است، امّا تزلزل وی در انتخاب فُرم چنانست که حاصل کار چیزی جز یک سرگرمی نامتجانس نیست.

«آیا کسی میتواند پایگاهی را که خداوند به دیگری داده است بگیرد؟ آیا یک مدّعی، به صرف آنکه قادر است لباس شاهی به تن کند، یک عمر از عهدهٔ وظایف خاص آن مقام برآید؟... از جانب من به اعلیحضرت «هاگن» سلام برسان وبگو که من درآخرین ساعت عمرم، هنوز نمیدانم که او خون شاهان را در رگهای خود دارد یا نه. امّا این را میدانم که او همان کسی است که خداوند اورا برای این مقام برگزیده است»

کسانیکه «براند»، «پیر گونت»، «استاد معمار» و «وقتی ما مردگان برخیزیم» را خوانده باشند، خوب میدانند که مضمون «لیاقت شغلی» به عنوان یک موهبت و تضاد آن باتحقّق واقعی این لیاقت و به عبارت دیگر «داشتن رسالت» و تضاد آن با «توانائی انجام این رسالت» یکی از مضامین عمده‌ای است که فکر ایبسن را در طول قسمت اعظم عمرش به خود مشغول داشته است. در «مدعیان تاج و تخت» رقابت بر سر مقام سلطنت به عنوان یک موقعیت که سلسله‌ای از وقایع گوناگون را به دنبال می آورد، انتخاب شده است و اگرچه نیازی نبوده، معهذا این نمایش هم به فرم تأتر انتریگ ساخته شده است. انتخاب این قالب تأتری و اصرار در پیچیده ساختن موقعیّت‌ها، به آن اصالتی که در بیان روابط هاگُن و اسکوله وجود دارد،لطمه‌زده و حتی موجب ابهام و تاریکی این تحلیل شده است. به عبارت دیگر، این اثر نمونهٔ خوبی برای ناسازگاری فُرم و محتوای مورد نظر ایبسن است.

چنین بنظر می رسد که ایبسن خود به روشنی به این

واقعیت آگاهی داشته و لذا تصمیم گرفت که برای رفع نقائص هنر خویش دست به اقدام بزند: شغلش را در تأتر رها کرد، از نروژ رفت و برای‌مدتی از نوشتن دست کشید. امّا اگرچه کار مورد علاقهٔ خود را در تأتر برگن رها کرد تا با رهائی موقتی از آن، قالب تازه و مناسبی برای بیان عواطف و افکار خود بیابد، معهذا گوئی تأتر انتریگ میراث ناگزیر وی شده بود. زیرا، در تمام طول عمر و در تقریباً همه آثارش به شدت تحت تأثیر آن باقی ماند.

ایبسن با وجود سیزده سال تجربهٔ عملی که در کار تأتر داشت، معهذا، تنها موفق به نوشتن آثاری شد که فقط بعد از مرگش اهمیت و اعتباری کسب نمود. یکی از پخته‌ترین این آثار «براند» است. این اثر، اگرچه به منظور نمایش روی صحنه نوشته نشده‌بود، معهذا چندبار، چه به صورت متن کامل و چه به صورت کوتاه شده به نمایش درآمد. متأسفانه، برداشت برناردشاو مبنی براینکه «این نمایشنامه اثر ایدآلیستی متعصبانه‌ای است» چنان در انگلستان رسوخ کرده که «براند» را غالباً از این دیدگاه مشکوک ارزیابی می کنند، و حال آنکه میدانیم «براند»— که بعد از «مدعیان تاج و تخت» تصنیف شده— همان مضمون لیاقت و اِعمال لیاقت را بکار گرفته است و حاصل سخن ایبسن اینست که: «توانائی انجام رسالتی یا اعمال وظیفه‌ای به صورتی ایدآلی، به سبب بار سنگین تعهّدی که در آن نهفته است و به سبب پاره‌ای از اجبارهای درونی و برونی که به ارث به انسان می رسد، غیرممکن است» و دراین مضمون، به هیچوجه مایهٔ طنز به چشم نمیخورد و نمیتوان فهمید که از کجا برناردشاو مایهٔ طنز در آن سراغ کرده است.

طرح نمایشنامهٔ «براند»، یک طرح خیالی و تجریدی است؛ بدین معنا که در آن، نه مطالعهٔ یک شخصیّت خاص، بلکه مضمونی خاص مطرح است که ناگزیر در مرکز آن قهرمانی جای دارد. در پردهٔ اوّل نمایش، «براند» زندگی خود را در قالب «انجام یک رسالت» تشریح می کند و میگوید:

«قدرتی عظیم، این وظیفه را به من محوّل کرده است و باید آنرا به انجام برسانم.»

و آماده است تا با وجود همهٔ موانعی که در راه است، از عهده برآید. این عوامل را در عکس‌العمل شخصیت‌های دیگر نمایش می بینیم:

— روستائی او را از مضروب و مقتول شدن می‌ترساند.

— اجنار و آگنس او را به سوی شادیها و لذات زندگی دعوت می کنند.

— گِرد، دختر کولی، با ادراک ملحدانهٔ خود، اعتقاد او را به یک نظام الهی مردود می‌شمارد.

امّا «براند» در مقابل همهٔ این موانع و عوامل بازدارنده، از راهی که در پیش گرفته است، بازنمی گردد و همچنان بر سر ایمان خود ایستادگی می کند و میگوید:

«با این دشمن سه‌گانه می جنگم و همچنان به رسالتی که بر عهده دارم پای می‌فشارم.»

این شیوهٔ تجسّم یک مضمون، روشی است که در سرتاسر نمایش به چشم میخورد. نکتهٔ مهمّ دیگر این اثر، بیانی است که «براند» از رسالت خود بدست می دهد و آن «بازگشت به ایثار و کمال تعهّد» است. «براند» معتقد است که اگر نقصی در وجود انسان است، و اگر انسان موجودی ضعیف و کم‌ظرفیت بنظر می رسد، دلیل آن «عدم تعهّد و ایثار کامل» است:

«جوهر عمقی وجود هرانسانی را بررسی کن، هیچ چیز را به کمال در او نمی‌یابی، از هر عیبی و هر فضیلتی، اندکی می‌یابی. و تأسف بار است که این فضایل اندک، این نکته‌های ناقصی از هر خصلت، سایرحضایل

را به نابودی میکشاند.
آدمیان هیچ نیستند.»

و «براند» با اعتقاد به حقیقت است که مصرانه خواستار «همه یاهیچ» میشود و در این راه، برای دستیابی به «ایدآل» و «ظرفیت آرمانی» براین باور است که:

«بین دنیائی که هست
و دنیائی که باید باشد،
باید پلی زد»

سرگذشت غمبار و تراژیک «براند» از آنجا شروع میشود که وی «تعقیب آرمان» را، هم ضروری و هم نتیجه‌بخش میداند و از آنجائیکه «رسالت» را باید به تمام و کمال به انجام رساند، طبیعتاً موانع راه را نیز باید به جان خرید. در این اثر «اصرار و سماجت در حرکت بسوی ایدآل» و «برخورد این حرکت با موانع سخت و بیشمار» مبنای تحرّک و پویایی نمایش است. این وضع را ایبسن با کلماتی که خاص خود او است بدینگونه بیان میکند:

«به دنیا آمده‌ایم تا مستأجران مادام‌العمر
دخمه‌های تاریک باشیم. بدنیا آمده‌ایم تا
تبعیدشدگان از قلمرو خورشید باشیم.
در طلب هوای پاک و شعله‌های حیاتبخش
آفتاب، دست تمنا دراز می کنیم
امّا بیهوده.»

و شاید، این سخن اساسی ایبسن باشد، نه تنها در «براند» بلکه در سرتاسر آثارش. امّا به هرحال «براند» در چنبر برخورد جدالی بینْ «هست» و «باید» است که درهم می شکند و فدا میشود.

در ابتدای نمایش، غالب گفته‌های «براند» رنگ اجتماعی دارد:

«و اکنون «زمانه» به «تمامیّت و اصالت»
باز خواهد گشت، زمین بیمار، صحّت خود را
باز خواهد یافت.
و ملت‌ها، هرچند تهیدست و متفرق...»

امّا در طول نمایش، ایبسن، برطبق طرحی که در ذهن خود پرورده است، میخواهد این تکیه بر ایدآل را تغییر دهد تا این «رسالت» نه به شکل یک رفرم اجتماعی، بلکه به صورت تحقّق «خویشتن» واقعی انسان در آید. به عبارت دیگر در اینجا مشی و مسلک «لیبرالیسم کلاسیک» مطرح است که برطبق آن، هیچ رفرم اجتماعی، بدون قبول تعهّد کامل میّسر نیست و هدف از تغییر جهان، فراهم آوردن شرایط مساعد برای بازگشت انسان به جوهر واقعی خویش است:

«یک چیز از آن تو است
آنرا هیچگاه از دست منه:
«خویشتن» تو.
نباید آنرا «مقیّد» کنی یا به «تسلیم» سوق
دهی.
این رودخانه را که باید مآلاً به اقیانوس
بپیوندد
مهارمکن.
تعهّد کامل و رسالت
حقّ معتبرانسان است.
ومن بیش از این چیزی طلب نمی کنم.»

در راه تحقّق این آرمان، قطعاً قیدوبندهائی است که «براند» از آنها با نام «وام» یاد می کند:

....

انجام تعهّد کامل
با وجود میرائی از «وام‌ها».

در مورد «براند»، این «وام» خطاهائی است که برگردن وی به عنوان فرزند و پدر سنگینی می کند. وی در برخوردی که با مادر دارد، به این خطاها اشاره می کند و حاضر میشود همهٔ بار گناهان و مسؤولیت‌های مادر را، در راه این رسالت برعهده بگیرد:

«مانند صبح، نه بسان شب...
آنگاه من راهم را پیش پای خود یافتم
و اکنون رؤیای شنبه‌های من تاریک

شده است.»

در اینجا می بینیم که ایده‌آل براند دیگر اصلاح همهٔ جهان نیست، بلکه اصلاح حوزهٔ محدودی از زندگی و وظایف و کار روزمره است که با عبادت روزهای شنبه تقدیس میشود. امّا با تمام این احوال، امر صادر شده برانجام رسالت، همچنان حاکم و متتبّع است و اطاعت از آن واجب، حتی اگر به قیمت جان تمام شود. وبخاطر همین اعتقاد است که «براند» به بالین مادر محتضر خود نمی رود و در صدد نجات فرزند خویش نیز بر نمی آید. جدال درونی وی در میانهٔ این حادثات، آزمونی است برای سنجش میزان «رضا و تسلیم» وی در برابر ارادهٔ خداوند. و تنها زمانی این جدال درونی پایان می یابد که روح تسلیم او در برابر ارادهٔ خداوند باندازهٔ کافی نیرومند باشد:

«اگر ارادهٔ خداوند، در این جدال پیروز شود، آنگاه لحظات عشق، اندک اندک فرا می‌رسد. عشق به‌سان کبوتری سفید از آسمان فرود می‌آید با شاخه‌ای از زیتون درمنقار به نشانهٔ زندگی.»

و این همان چیزی است که در پایان نمایش «براند» به حقیقت می پیوندد. پایان کار «براند» هم عشق است و هم مرگ. وقتی بهمن بر سر او فرود می آید، بهمنی «سفید به سان یک کبوتر سفید» «براند» با فریاد اعلام میدارد که او برتمامی قدرت خویش دست یافته است و این همان اوج کمالی است که خود پیش‌بینی کرده بود:

«من کاملاً به فرمان خداوند، با ایمان گردن نهاده‌ام. ارادهٔ خداوند— و این اعتقاد من است که— میتواند کوهها را به غبار بدل کند.»

این کشش به سوی خداوند و به سوی ایمان، حاصل یک انتخاب نیست. در واقع، در همان لحظه‌ای که گوش «براند» این فرمان را می شنود، سرنوشت او و همهٔ کسانیکه با او پیوند دارند معین میشود. بقول خود او:

«تمام یک نسل که زیر بار گناه است محکوم است.»

خون همهٔ فرزندان باید برخاک ریزد

تا کفارهٔ گناه پدر ادا شود.

و در این راه، هیچ فرصتی برای مصالحه نیست. بنظر «براند»: **«مصالحه، خود شیطان است».** «براند» از هرنوع آشتی و سازش و مصالحه سرباز می زند، معهذا در عمل، براثر میراث آن «وامی» که بردوش دارد، به سوی شکست گام برمیدارد، نه بخاطر آنکه راه خویش را به غلط انتخاب کرده است، بلکه بخاطر آنکه اصلاً «انتخابی» نکرده است. او سرنوشت محتومی را پیشاپیش پذیراشده است. فریادی که درلحظهٔ سقوط بهمن میگوید: «او خدای عشق است»، نه نشانهٔ سرزنش راه طی شده، بلکه گواه تکمیل رسالت وی و اطمینان به درک رحمت خداوندی است.

«براند» انسانی است که به فضای تنگی فرو افتاده است. نه راه پیش دارد و نه راه پس و به اعتقاد ایبسن این همان نوشت غمبار همهٔ بشریت است.

در «براند» ایبسن برای قوت بخشیدن به محتوای نمایش، به خلق دومایهٔ استعاری می پردازد و آن تصویر کبوتر و عقاب است. این دوتصویر سمبولیک، در تمام طول نمایش حضور دارند. کبوتری که از آسمان فرود خواهد آمد، نشانهٔ عشق است به عنوان یک مقصدغائی، و عقاب سمبل متضاد آنست. «براند» باید کفارهٔ گناهی را پس بدهد که مادرش مرتکب شده است و خود از آن با این عبارت یاد می کند:

«منظره‌ای کودکانه، مانند جراحتی چرکین در مغزم نشسته است.»

بنظر «براند» وجود عقاب نشانهٔ حضور شیطان است و در نمایش، شبحی که در کوهستان بروی ظاهر میشود، در هیأت یک عقاب است و «گرد» دختر کولی، در حالیکه میگوید: «زمان ادای کفارهٔ گناهان

رسیده است» تفنگش را به سوی آن پرنده نشانه میرود، امّا تیر، در میان مه گم میشود و تنها اثر سقوط آن، بهمن مهیب خواهد بود:

«او را زدم
و هزاران پرازسینهٔ او
بردامنه های کوه فرو ریختند
ببین، از دور چقدر بزرگ است،
و چقدر سفید!
سفید است، ببین، عین یک کبوتر»

عجبا، آنچه دیدند، عقابی بود و اکنون کبوتری است. این تغییر و استحاله در برگیرندهٔ تمامی نتیجه ای است که درام نویس میخواهد از اثر خود بگیرد. آخرین پردهٔ «براند» یکی از مرتفع ترین قله های هنر ایبسن بشمار می آید و درحقیقت «براند» را باید تأثری ترین نمایشنامه ایبسن دانست، هرچند فُرم اثر بگونه ای است که معاصران ایبسن هرگز نخواستند آنرا در زمرهٔ آثار تأثری به شمار آورند.

با تمام این احوال، «براند» خالی از ضعف نیست:

چهره هائی نظیر رئیس، سکستون، مدیر مدرسه و شهردار، اگرچه برای بیان مضمون موردنظر ایبسن ضروری اند، امّا به سبب گسیختگی آنها از بافت نمایش، کاریکاتورهائی بیش بنظر نمی رسند. به قول ایبسن:

«در حدّ اعلای حسن نیّت نیز
نمی توان هم یک مأمور دولت بود و هم انسان باقی ماند.»

لازم به یادآوری است که ایبسن در نامه ای به دوستش «گئورک براندس»[18] اشاره می کند که نباید نمایش «براند» را الزاماً یک اثر مذهبی به شمار آورد.

نمایش «براند» را میتوان برمحور عشق، هنر و سیاست بازنویسی کرد، امّا ایبسن به میل خود، مایهٔ مذهب را برای آن برگزیده است؛ مایه ای که جنبهٔ «عینیّت» اثر او را تضعیف می کند و بخصوص با توجه به زمینه های عاطفی ایبسن (رابطهٔ او با نروژ و با کارش) به اصالت فرم نمایش لطمه می زند.

علاقهٔ ایبسن به خطاب مستقیم به تماشاگران، نظیر آنچه در نمایش «دشمن مردم» و بخصوص در گفتار آخر دکتر «استوکمان» می بینیم، در یکی از حساس ترین لحظات نمایش «براند» هم به چشم میخورد. امّا، در اینجا، این پیامرسانی، به صورتی خارج از بافت کلّی نمایش، به شکل یک موعظه دربارهٔ ضعف انسان، آزادی و حقارت های انسانی (پردهٔ پنجم) بیان میشود.

هرچند خطاب مستقیم، ممکن است برای تماشاگر جالب باشد و او را بیشتر به سوی نمایش جلب کند، امّا، در فرهنگ هنری، یک نقطه ضعف به شمار می آید. زیرا حدّاقل آنست که اثر هنری، با این کار، از کلیّت و جامعیت می افتد و به گونه ای متلاشی میشود.

در نظر اوّل، «براند» به صورت یک نمایشنامهٔ اخلاقی جلوه می کند که در آن، قهرمان، درچنبر رفتارها و انتخاب های معیّنی، در تلاش ساختن سرنوشت خویش است. امّا «براند» یک چهرهٔ عام از «انسانیت»، و نمایندهٔ همهٔ انسانهای هم تیپ خود نیست. به عبارت دیگر «براند» «همه کس» نیست که در برابر سرنوشت قرار گرفته باشد، بلکه او انسانی استثنائی است؛ جدا از یک «کل» که خود را وقف راه خاص خویش می کند و زنجیر هرنوع مصالحه را، در این راه پاره می کند. او یک «فرد» است و در این مقیاس ناگزیر باید اعتراف کنیم که چیز زیادی دربارهٔ او نمیدانیم. او مخلوقی «فرضی» است، نه بخاطر آنکه در موقعیتی خیالی و غیرواقعی قرار دارد. بلکه، بخاطر آنکه انسان «بی ریشه» ای است. مخلوقی است که فقط میتوان از عمق وجدان بیرون کشید و به نمایش گذاشت، و این برداشت تجریدی، خصوصیت هرنوع نمایش اخلاقی میتواند باشد. «براند» از این نظر، هم از لحاظ قواعد تأثر اخلاق و هم از لحاظ شکل ارائه آن، بامکتب نمایش عصر الیزابت اختلاف آشکاردارد. زیرا در تأثر

اخلاقی این عصر، سعی برآنست که جریان حوادث و تحوّل فکری قهرمان، برمبنای ارزش‌های عام، در تجربه‌ای تدریجی — و حتی لحظه به لحظه — تعقیب شود. این ویژگی را در «براند» نمیتوان دید. «براند» یک پرداشت «تجریدی» از انسان است و شاید ایبسن میخواهد با نمایش این مخلوق ذهن خود، این انسان استثنائی، بما بگوید که «نفس مجرد انسان» چنین چیزی است و این انسان استثنائی، بخاطر نجات و آزادی انسان به معنای عام و تمام کلمه، به تلاشی استثنائی برخاسته است. «براند» ازاین دیدگاه، نمایندهٔ روحیهٔ «لیبرالیسم» مجرد و مأیوسانهٔ عصر خویش است. «براند» یک لیبرال تخیلّی است؛ مردی عجیب و استثنائی که نه فقط برعلیه همهٔ شرایط حاکم برانسان به مبارزه برخاسته است، بلکه میخواهد از این طریق، بیان کنندهٔ «آرمان مطلق بشریت» باشد. «انسانی» است که برعلیه «انسانها» قیام کرده است. «فرد» است علیه «جامعه» که اگرچه در تفکّر لیبرالیستی امروز یک نوع «مطلق گرائی» سطحی و مبتذل بشمار می آید، امّادر آن عصر چهرهٔ مقبولی بود از «انسان مؤمن»، «انسان استثنائی»، «انسان ناجی» و سمبل «روح حقیقی بشریت». «براند» همان انسان استثنائی است که آزادی را در انجام رسالت حقیقی می جوید و آن «وام» و «ارثیه» ای که به صورت قید و بند سدّ راه او شده است عبارتنداز «تجارب مستمر حاکم برانسان» و «نهادهای ساختهٔ خود انسان». امّا این قید و بندها را سایر انسانها، نه قیدوبند می پندارند و نه به گسستن آنها اصرار می ورزند. انسانی مثل «براند» البتّه درهم شکسته میشود، امّا براه خود ادامه میدهد. به شکست خود اطمینان دارد، امّاعقب گردنمی کند و میخواهد، اگر قرار است سقوط کند، در «سربالائی» سقوط کند نه در «سراشیبی». به کوتاه سخن، «براند» نمونهٔ روشن و عمیار «لیبرال مجرّد تخیلّی» است.

همانگونه که پیشتر یادآور شدیم، ایبسن، برای آنکه بتواند، این ساخت عاطفی را آگاهانه در فُرم نمایشی تازه‌ای عرضه کند، مجبور شد از کار رسمی خود در تأثر کناره گیری کند تا مقید به رعایت قواعد سنّتی نمایش نشود و هنگام تصنیف «پیر گونت» هم در چنین شرایطی بود.

در «پیر گونت» نیز، ایبسن آگاهانه خود را از قواعد رایج نمایش کنار می کشد. در «پیر گونت» میل و تصمیم به رهائی و آزادی که در «براند» به صورت قیام و عصیان برعلیه وضع موجود و بنام «انسانیت» بچشم میخورد، وجودندارد. «پیرگونت» نیز مانند «براند» به انجام رسالت انسانی خود برخاسته و برای رهائی تلاش می کند، امّااز راه «گریز» و «طفره». نه مانند «براند» با سلاح تبلیغ و سخن سرائی، بلکه از راه «تجاهل» و «توهّم گرائی». «پیرگونت» نیز به جستجوی رهائی انسان بر می خیزد، امّا این جستجو نیز «تخیلّی و وهمی» است. «پیرگونت» در تلاش برای رسیدن به «خودکفائی» که شرط اصلی رهائی و آزادی است، قدم به قدم از هدف خود دور میشود، هرچه بیشتر می جوید، بیشتر هدف را از دید خود پنهان میسازد. گوئی بجای استقرار در راه مستقیم، سوار چرخ و فلک شده است که نه فقط دور خود می چرخد، بلکه میله های چرخ و فلک نیز دیداو را مخطّط و مشوش می سازد. ایبسن در شکل نمایشی انتخاب شده برای بیان این «دیدوهم آلود»، سخت موفق شده و به غنای شگفت آوری دست یافته است. «پیرگونت» اگرچه مهمترین اثر ایبسن نیست، امّا به سبب همین غنا، بیش از همهٔ آثار او، طعم موفقیّت را روی صحنه چشیده است:

البتّه آدمی شادمان میشود اگر از تلواسه و اندیشه رهائی یابد و تا آنجا که درتوان دارد بکوشد تا به استقلال برسد.
برای رهائی از اندیشه،
برخی به شراب پناه می برند:
برخی به دروغ؛

وما؟ براستی چرا به افسانه‌های جن وپری،
به سوی افسانه‌های شاهزادگان، غول‌ها و
انواع وحوش کشیده شده‌ایم؟
آه! چه کسی حتی درخواب می‌دید که آن
یاوه‌ها ودروغ:
به این آسانی درمغزش جای بگیرد؟

امّا، در حقیقت، این همان «ارثیه» ای است که پیر گونت به معرض نمایش می گذارد. بنظر او بیان «اوهام» همانا بیان «وجود خویش» است و این اوهام است که او را به سوی این غولها هدایت می کند. او در هنگام وصلت با آن زن سبز پوش، این جنبهٔ منفی وجود را یادآور میشود:

زن سبزپوش: سیاه، سفید می‌نماید وزشت،
زیبا.
پیرگونت: بزرگ، کوچک و کثیف، تمیز.
زن سبزپوش: آری، پیر، حالا می‌دانم که من
وتوباهم تناسب داریم.

در دنیای غول ها هم، همه چیز فی نفسه به کمال می نماید:

دووِرکینگ: انسان‌ها، مرتباً به هم میگویند: ای
انسان، خودت باش. واینجا،درقبیلهٔ غول ها
ما می گوئیم: ای غول، خودت باش.

معهذا، برای رسیدن به این «خودکفائی» به «خویشتن خویش» بودن، پیر خیلی زود متوجه میشود که باید انسان چشم های خود را کور و حواس خود را فلج نماید.

دووِرکینگ: اوّل چشم چپت.
کمی ازآن را میخراشم تا همه چیز را مبهم و
تاربینی.
آنوقت، هرچه را ببینی، زیبا وبی‌نقص
است.

امّا، پیر، از ناقص کردن عضوبینائی خویش امتناع می کند و وقتی که غولها به او حمله می کنند، برای نجات خود، مادرش را صدا می زند. درواقع او از یک «رابطه» و «پیوند» برای نجات خویش استمداد می کند.

مضمون «خودشکنی» و «ناقص کردن وجود خویش» یار دیگر دریک صحنه از نمایش مطرح میشود، آنجا که «پیر» در جنگل با جوانی برخورد می کند که انگشت شست خود را قطع می کند تا از خدمت سربازی معاف شود. «پیر» از این تصمیم شگفت‌زده میشود و انجام آنرا خارج از قدرت خویش می بیند:

بلی، فکرآن، آرزوی آن، حتی خواستن آن،
باری، قابل تحمل است،
امّا انجام آن، نه، این دیگر ازفهم وادراک
من درمی گذرد.

«بویک»، این غول، این شبح آشنا، این مخلوق بی شکل که بدون آنکه بجنگند، پیروز میشود، وسوسهٔ دیگری برای پناه بردن به اوهام است. این نوعی واقعیت است که «پیر» نمیتواند ادراک کند و وقتی در این راه شکست میخورد، نصیحت او را بگوش می گیرد و از کنارش عبور می کند.

حمایت از «پیر» که تنها پیوند او با واقعیت، بعد از مرگ مادرش میباشد، در سولوگ بروزمی کند:

اگرتوجرئت کنی، دراینجا، با شکارچی
زندگی کنی،
مطمئن هستم که کلبه، ازشرشیطان درامان
خواهد بود.

امّا او بخاطرمسؤولیتی که بردوش دارد— یعنی نگهداری از کودک زن سبز پوش— قادرنیست با او زندگی کند.«پیر» میتواند زن سبز پوش را همانگونه که هست ببیند: عجوزه‌ای زشت‌رو. همانگونه که زن، خود می گوید:

اگربخواهی، مرا، مانند گذشته زیبابینی

تنها کافی است آن دختر را از خانه برانی.

امّا، پیر قادر به زندگی با او نیست، زیرا به درک مرحلهٔ «توبه و پشیمانی» نرسیده است. پردهٔ چهارم، که از نظر نمایشی، کمتر از پرده‌های قبل انسجام دارد، مربوط به مسافرت‌های «پیر» است. در اینجا مسأله «توهّم» و فریب‌خوردگی مطرح است. مسأله بیان توهّم دربارهٔ خویشتن تا بجائی که آن مرد دیوانه، کلاهی برسر «پیر» می گذارد و او را «امپراطور خودپرستی» لقب می دهد. این دیگر حدّ کمال توهّم و خیالبافی است که در پردهٔ پنجم، از همان راه دور و دراز، بسوی واقعیت باز می گردد. در اینجا است که آن مسافر بیگانه به او وعده می دهد:

«من همه‌چیز را برتوآشکار می کنم و ترا به سوی نور می برم چیزی که من درپی آنم، «مرکز» رؤیاهای تو است»

و وقتی «پیر» به وطن باز می گردد، مراسم تدفین همان مردی را می بیند که خود را برای امتناع از خدمتِ سربازی، ناقص‌العضو کرده بود و این در واقع بیانی از زندگی خود «پیر» است. پس از این صحنهٔ، صحنه حراج مایملک کودکی را می بینیم و از میان این لایه‌ها است که «پیر» به جستجوی «مرکز» واقعیت زندگی خود می پردازد. در این حال، مشغول پوست کندن پیاز است و میگوید:

«هرچه به مرکز نزدیکتر میشویم، لایه‌ها کوچکتر و کوچکتر میشود.»

و بجائی می رسد که «پیر» در واقع، از «خود» اثری نمی یابد و این همان نکته‌ای است که مرد دکمه‌ساز به او یادآور میشود:

«تو مثل دکمهٔ درخشانی بودی که بربالاپوش جهان نصب کرده بودند. امّا گره نخ در رفت و ناگزیر باید به زباله‌دان بروی، وآنوقت است که به قول مشهور: درمیان جمع مستهلک خواهی شد.»

شکست «پیر»، در حقیقت، شکستی است در درک طبیعت «خویشتن». او در واقع گفتهٔ آن غول را آویزهٔ گوش ساخت که گفت «تو خودت باش.» به عبارت دیگر، او از پذیرش رسالت خود امتناع کرده و به طرح زندگی خویش بی اعتنائی روا داشته. دکمه‌ساز می گوید:

تنها «خود بودن»، خودکشی است.

آری، پاسخگوئی به «ضرورت رسالت» و به «ابراز کفایت» حکمی الزامی است. «خودواقعی» برخلاف «خود وهمی و تخیّلی» مستلزم کمال تعهّد است که از طریق پاسخگوئی به «نیّت» و «غایت» تحقّق می یابد.

همه جا پای پیش گذاشتن،
و «نیّت» خود را به روشنی اعلام کردن.

امّا، گوئی «پیر» این رسالت را واژگونه کرده است، مانند یک نگاتیف عکاسی که در آن سیاه سفید، و سفید سیاه می نماید و اکنون که به مرحله‌ای رسیده است که می تواند واقعیت رابیبند، این تصویر را معکوس می کند آن غول به او گفت:

حالا دیگر دور خودت نگرد. براه مستقیم برو، هرچند راهی تنگ و باریک باشد. «پیر» به طرف «سولوگ» برمیگردد چون او را مثل خود میداند، انسانی تمام، انسانی درست. سولوگ، هم زن و هم مادر و ضامن زندگی او است:

پیر: تو، ای زن پاک و بیگناه، هم مادر و هم همسر منی.

و این در حقیقت، بازگشت به سوی سولوگ نیست، بازگشت به سوی خدا است.

سولوگ: پدرتوکیست؟

حتماً همان کسی که دعای مادران را اجابت می کند.

بدین ترتیب «پیر» علی العجاله خودرابازیافته است، درحالیکه دکمه‌ساز در چهارراه بعدی منتظر او است.

کاملاً روشن است که «پیرگونت» نیز از همان

سرچشمه ای برآمده است که بسیاری از آثار دیگر ایبسن درحقیقت، ایبسن با اتمام «پیرگونت» و «براند»، همهٔ حرف هایش را زده و ما با مطالعهٔ عمیق و همه جانبه این دواثر، تقریباً همهٔ مضامین کارهای بعدی او را نیز پیشاپیش شناخته ایم.

موفقیت «پیرگونت» و وجه اختلاف آن با «براند» در آنست که مایه های اساطیری و افسانه ای بکار گرفته شده در آن، به ایبسن امکان داد که بیش ازهرزمان، فرمول مناسب بیانی خود را پیدا کند. بخصوص پردهٔ پنجم «پیرگونت» درعالم تأتر اثری جاودانی و فناناپذیر بشمار می آید. تصویرهای حریق در جنگل، حراج و پوست کندن پیاز وحش، بخشی از آن الگوهای تحقّق یافتهٔ ادراک عمیق تأتری ایبسن است که در آنها هر تصویر مانند یک شخصیت عمل می کند. امّا باید گفت که مصالح مادی این پردهٔ نمایش تعمداً «غیرواقعی» انتخاب شده است، زیرا مضمون آن مرگ «پیر» و «بازخرید» گناه او است. در این نمایش، نه شخصیت ها بلکه آرایش صحنه ای است که نقش اساسی دارد. این قطعه، چه از نظر آرایش صحنه ای و چه از نظر زبان و شخصیت ها وراء ظرفیت نمایشی تأتر قرن نوزده است و آن آرایشی که به واقع مورد نظر ایبسن بود، تنها بعد از اختراع سینما تحقق یافت. درحقیقت «پیرگونت» را باید یک شعر دراماتیک بشمار آورد، زیرا زبان آن از امکانات صحنه ای تأتر فراتر می رود. ایبسن با این اثر به گشودن راه تازه ای در صحنهٔ تأتر توفیق یافت.

ایبسن «براند» و «پیرگونت» را در ایتالیا نوشت و در سال ۱۸۶۸، یعنی یکسال بعد از تصنیف «پیرگونت» عازم آلمان شد. ازاین سال تا سال ۱۸۸۸ ایبسن فقط سه نمایش دیگر نوشت که عبارتنداز: «قیصر و جلیلی» ، «اتحادیهٔ جوانان» و «ارکان جامعه» ،وپس ازآن به رُم بازگشت. این دورهٔ ده‌سالهٔ اقامت در آلمان، به شهادت مکاتبات ایبسن، دوره ای بحرانی، حداقل در سه بعد زندگی وی، یعنی مذهب، فلسفهٔ سیاسی و تکنیک نمایش بشمار می آید. امّا در عین حال این دوره، شامل آن لحظات بحرانی بود که منجر به دگرگونی عظیمی در ایبسن شد: ایبسن به سوی تأتر منثور کشیده شد. از نظر تحول کار وی در زمینهٔ تکنیک نمایش، خود به روشنی از آن سخن می گوید. در نامه ای به ناشر نمایشنامهٔ «اتحادیه جوانان» مینویسد:

«این نمایش به نثر خواهد بود و از هرنظر مناسب کار صحنه»

ایبسن تصمیم گرفته است که «شعر» را ترک گوید و به قول خود به پرورش «آن زبان ساده و بی پیرایه» ای همّت گمارد که «بسیار مشکل تر امّا معتبرتر و اصیل تر است؛ زبانی که در زندگی واقعی با آن سخن می گویند.». دربارهٔ اثر دیگرش «قیصر و جلیلی» می نویسد:

«تصویری که من مایل بودم خلق کنم، تصویری از «واقعیت» بود. دلم میخواست خواننده بپذیرد که آنچه خوانده است، در عالم واقع، براستی اتفاق افتاده است. اگر زبان شعر را بکار می گرفتم نقض غرض می بود. اگر زبان شعر را بر میگزیدم، شخصیت های کم وزن و معمولی که برای این نمایش انتخاب کرده بودم، مبهم و آشفته میشدند. راستش ما دیگر در عصر شکسپیر زندگی نمی کنیم. سیاق سخن به گونه ای باید باشد که تمامی تصویر را بیان کند. اثر من یک تراژدی مطابق الگوی پذیرفته شدهٔ عهد باستان نیست. قصد من آن بوده که موجودات انسانی را به نمایش بگذارم و هیچ دلم نمیخواست که این انسانها به زبان خدایان سخن بگویند.»

در این نامه ایبسن به صراحت اعلام می کند که نمایش تازه‌اش «از هرنظر مناسب کار صحنه است». و این گفته نشاندهندهٔ این حقیقت است که وی، بعد از

سالها ره سپردن در مسیر استقلال فکری و رهایی از قواعد و سنّت‌های حاکم برتأثر زمانه— که حاصل آن در اثر عظیم «برانـد» و«پیرگونت» بوده— بار دیگر به سوی تأثر معاصرش باز می گردد؛ دقیقاً یک بازگشت و نه یک حرکت جدید. او یکبار دیگر به سوی «تأثر انتریگ»— که با یأس و سرخوردگی مدتها آن را به کناری گذاشته بود— باز می گردد و آن را پذیرامیشود. امّا اگرچه وی سعی خواهد نمود مایه‌های تازه‌ای، هم از نظر زبان نشر و هم از نظر آرایش صحنه‌ای برآن بیفزاید، معهذاچهارچوب کارهمان خواهد بود.

از میان سه نمایشنامه‌ای که ایبسن در مدت اقامت در آلمان به رشتهٔ تحریر درآورد، «قیصر و جلیلی» به روشنی، از دو نمایشنامهٔ دیگر بلند پروازانه‌تر است بطوریکه وقتی کار تحریر این نمایشنامه را تمام کرد، آنرا شاهکار خود خواند. امّا در اواخر عمر اعتراف کرد که این یک تصوّر نادرست بوده است. «قیصر و جلیلی» یک درام شاعرانه است که به فُرم نمایش‌های رئالیستی تاریخی تصنیف شده است و این اختلاف بین شکل و محتوی، اگرچه امری تناقض‌آمیز می نماید، امّادر واقع، نقطه عطفی مهّم در پیشرفت تکاملی کار ایبسن به شمار می آید. این تناقض را خود ایبسن به روشنی دریافته و از آن سخن گفته است:

«من، در این اثر، بخشی از زندگی عاطفی و روحانی خود را گنجانده‌ام. آنچه را که در این اثر شرح کرده‌ام، در اشکال مختلف دیگری نیز مطرح کرده‌ام. همچنین آن مضمون تاریخی را که انتخاب کرده‌ام، به حرکت‌های هنری زمان، بسیار نزدیک‌تر از آن است که خواننده در وهلهٔ اوّل بتواند حدس بزند.

... اگرچه سخت پایبند واقعیّات تاریخی بوده‌ام ،معهذا از روحیات و نفسانیات خود بخش قابل ملاحظه‌ای در آن گنجانیده‌ام.»

در مضمون این نمایش، مهمترین مایه‌ها را در رابطهٔ «ژولین» و «ماکسیموس»، «ژولین» و «آگاتون» و نیز «ژولین» و «ماکرینا» می بینیم. ژولین بردهٔ سرسپرده تعهد و رسالت خویش است. گوئی دست تقدیر او را برای آن آفریده است که یک «اشیل» جدید باشد:

ژولین: چرا بدنیا آمدم؟

صدا: برای آنکه آفریدگاررا خدمت کنی.

ژولین: وظیفهٔ من کدام است؟

صدا: استقرار «امپراطوری»

ژولین: کدام امپراطوری؟

صدا: امپراطوری خداوند.

ژولین: با کدام قدرت؟

صدا: با قدرت «خواستن»

ژولین: چه چیز را باید بخواهم؟

صدا: آنچه را که باید.

محتوم بودن این وظیفه و رسالت، درطول وقایع داستان با سروش ها و پیشگوئی های دیگری مورد تأکید قرار می گیرد. جدالی که او را درگیر می کند، جدالی است بین «قیصر» و «جلیلی» ،هم‌از دید تاریخی و هم از یک دید مطلق و عام، همچنین میتوان این جدال را از دیدگاه دیگری بررسی نمود: جدال بین «تن» و «روان» ،بین «حقیقت» و«زیبائی»:

ژولین: از زمانیکه جلیلی پیامبر حاکم برجهان شده، هرامر «انسانی» ممنوع و نامشروع اعلام شده. برطبق تعالیم او «مرگ» معنای «زندگی» یافته است و «عشق» و «نفرت» هردو، معصیت بشمار می‌آیند. آیا او توانسته است خون و گوشت انسان را عوض کند؟ مگر، این انسان وابسته به خاک، همان نیست که‌پیش از ظهور وی بود؟ جوهر روح ما علیه ماطغیان کرده است و درمیان آرواره‌های بیرحم «اراده» خود بازهم باید اراده کنیم. تعالیم او دائماً تکرار می کند: چنین باش، چنان کن، چنین خواهد بود،

چنان خواهد شد.»

آری، همهٔ آن کسانیکه در زیر فشار «وحی و مکاشفه» قرار می گیرند، چنین سرنوشتی دارند. امّا ژولین می گوید:

«باید مکاشفهٔ تازه‌ای رخ بنماید، چیزی نو، من میگویم باید اقدام کرد، چون زمان آن رسیده است... زیبائی، لکن دیگر زیبا نیست و حقیقت نو نیز فی الواقع حقیقت نیست.»

سپس با تردید از خود می پرسد:

«آیا همان موجود برگزیده من هستم؟ آن سروش غیبی گفت منم که وارث این امپراطوری‌ام، امّا براستی کدام امپراطوری؟ این مسأله زیر پردهٔ هزاران تردید و تزلزل پنهان گفته است.»

در اینجا «ماکسیموس» با پیشگوئی گستاخانهٔ او به مخالفت برمی خیزد:

ژولین به من بگو کدام یک پیروز خواهد شد، قیصر یا جلیلی؟

ماکسیموس: هم قیصر و هم جلیلی از پای در می‌آیند... مگر کودکی در وجود جوان محو نمی‌شود؟ یا جوانی در وجود پیر؟ امّا نه کودکی و نه جوانی هیچکدام نمی‌میرند. تو تلاش می کنی که دوباره جوانی را به کودکی بدل کنی و سلطهٔ جسم در سلطهٔ روح مستحیل شود. امّا سلطهٔ روح هم قطعی نیست. آه... ای دیوانگانی که شمشیرهایتان را علیه آنچه که «باید باشد» از نیام کشیده اید، علیه آن امپراطوری که در آن هم روح و هم جسم حاکم خواهند بود.

ژولین: گفتی نه قیصر و نه جلیلی؟

ماکسیموس: هر دو یکی و یکی در هر دو.

ژولین: قیصر- خدا، خدا- قیصر، قیصر در قلمرو روح و خدا در قلمرو جسم.

ماکسیموس: این همان «امپراطوری سوّم» است، ژولین.

ژولین، طالب سلطه بر همهٔ جهان میشود و در این راه دست به شکنجه وآزار مسیحیان می زند. در یک بحران سلطه‌جوئی، ناوگان خود را به آتش می‌کشد،امّا در لحظه‌ای که کم کم به این اعتقاد نزدیک میشود که وی همان «مسیح» موعودی است که هم قیصر و هم جلیلی را باید مغلوب کند، خود مغلوب جلیلی میشود:

ژولین: چه خواهد شد اگر آنچه در جلجتا[۱۱] اتفاق افتاد، امری گذرا و تفننی بوده باشد؟ چه خواهد شد اگر او همچنان به پیش برود، رنج بکشد، بمیرد و هر روز جهان تازه‌ای را مسخر کند؟

و «ماکرینا» میگوید:

در او وجودی بزرگتر از او جای گرفته است..... خدای بزرگ از طریق او بر ما خواهد تاخت، تا حدّ مرگ.

همچنانکه در نمایش «براند»، گِرد، دختر کولی «براند» را بجای مسیح منجی گرفت، در این نمایش هم، مرگ ژولین ما را بیاد مرگ عیسی بر صلیب می اندازد:

آگاتون: با مسیح و به خاطر مسیح

(نیزه خود را پرت می‌کند، سلاح امپراطور را می‌گیرد و آنرا در پهلوی خودفرومی کند)و میگوید:

آگاتون: نیزهٔ رومی از جلجتا

بخاطر بیاوریم که آگاتون، وقتی بعد از مراسم قربانی از دخمه بازگشت گفت: **«تمام شد»**

و حالا که خود جان میدهد، این سخنان سنجیده را بر زبان می آورد:

«زمین زیبا، زندگی زیبا... ای آفتاب، ای آفتاب، چرا مرا رسوا ساختی؟»

و بر بالای جسد او «ماکسیموس» اعلام می‌کند:

«گمراه همچون قابیل، گمراه همچون یهودا. ای جلیلیان، خدای شما خدای اسرافکاری است، ارواح بسیار را خسته کرده است. آیا، این بار، نوبت شما نبود، ای قربانی معبد ضرورت؟ امّا امپراطوری سوّم عاقبت خواهد رسید و روح انسان میراث خود را باز خواهد یافت.»

و بالاخره «ماکرینا»ی مسیحی بدینگونه به آخرین داوری دست می‌زند:

ماکرینا: اینجامرد شریفی آرمیده است، دست آویز خدا که اکنون از هم پاشیده است.

بازیل: .... مسیح، ای مسیح، چگونه است که امت تو این نیّت آشکار ترا در نیافتند؟ ژولین، در نقش عصای تنبیه‌بود، نه تا هنگام مرگ بلکه تا لحظهٔ رستاخیز.

ماکرینا: راز «انتخاب» راز دهشتناکی است. ای روح سرگردان انسان، اگر تو در حقیقت مجبور به این سرگردانی بوده‌ای، سرگردانی تو، در روز رستاخیز در شمار حسنات تو خواهد آمد؛ رستاخیز، آن روزی که خداوند قادر متعال از میان ابرها فرود خواهد آمد تا در میان مردگان زنده داوری کند.

این نمایش، در حقیقت، یکبار دیگر ما را به دنیای «براند» باز می‌گرداند و نیز مقدمه‌ای است برای ورود به دنیای «آنگاه که ما مردگان برخیزیم.» اگر این نمایشنامه را تنها بر مبنای این مایه‌ها بسنجیم، تأئیدی بر عقیدهٔ خود ایبسن دربارهٔ این اثر خواهیم یافت. برای ایبسن، مشکل واقعی، یافتن یک فرم نمایشی روشن بود که تکامل مدنیت را در ماوراءِ امکانات تاریخی بیان کند.

در این اثر گذشته و آینده، بدانگونه که ایبسن ادراک می‌کرد، هم از نظر شکل و هم از نظر محتوی، درهم آمیخته است. برداشت مبهم و گسیخته از ماهیت «امپراطوری سوّم»، موجب ابهام و گسیختگی شکل نمایش شده است. یکجا تاریخ، فی‌نفسه رخ می‌نماید و گاهی فراتر از نقش خود میرود و گاهی نه این است و نه آن.

در دو نمایشنامه‌ای که بعد از «قیصر و جلیلی» به رشتهٔ تحریر کشیده شده، ایبسن دوباره به «تأثر انتریگ» توجه می‌کند و قهرمانان را در لباس‌های مدرن نروژی روی صحنه می‌آورد. این تغییر در فُرم، فقط ازآنجهت اهمیت دارد که قدمی است در جهت تحوّل تأثر از ملودرام رُمانتیک به سوی ناتورالیسم[۲۰].

«اتحادیهٔ جوانان» یک برداشت تفتّنی از فضای سیاسی محلی است. در این اثر، قهومان اصلی «استنس گارد» گوئی یک «پیرگونت» مسخ شده و فاسد است. در این نمایش، شخصیت‌های شناخته شدهٔ محلی را می‌بینیم: مدیر چاپخانه، دکتر، دانشجو، کارخانه‌دار، ملاک و یک زن بیوه. در طرح نمایشنامه، از ابزار و حقّه‌های تأثر سنتی استفاده شده است: سوءتفاهم‌ها، نامه‌های عوضی، توطئه‌های پیچیده، اسکناس‌ها و اوراق و اسناد جعلی و بالاخره با پایان خوشی پرده می‌افتد.

این نمایش اگر چه تا حدّی سطحی است — و این سطحی بودن، ناشی از محلی بودن موقعیت داستان است — امّا خوب از آب درآمده است.

«ارکان جامعه» هم چیزی در همین حدّ و مشابه آن است، امّاطرح آن فوق‌العاده پیچیده است. نمایشی است از نوع «تأثر انتریگ» امّا با نتیجه‌ای طنزآمیز که بعد از دیدن تمام نمایش، طنزآمیز بودن عنوان آن نیز آشکار میشود: طرح این نمایش — که برخی از منقدین آنرا با قصّه‌های پلیسی مقایسه کرده‌اند — سنت قابل تحسین است اگرچه در مجموع اثری زمخت و خام می‌باشد. گوئی تمامی نمایش، بیان ساده و کم عمق آخرین سخنی است که «لونا» بافریاد اعلام می‌کند:

«درستی و آزادی، اینها هستند ارکان جامعه.»

نکتهٔ جالب توجه آنست که این نمایش —اگر بیاد بیاوریم که کسی مانند ایبسن نوشته است— اثری ناپخته می نماید. «ارکان جامعه» اگرچه متعلّق به دوران بلوغ هنری ایبسن است، امّا به هر حال اثری سست و خام بشمار می آید. امّا، چه در نظر خوانندگان عصر ما و چه در دورانهای قبل، ایبسن، قبل از هر چیز با «خانه عروسک» و «اشباح» شناخته میشود. هر دو نمایش مکرراً روی صحنه آمده، مورد تفسیر و ارزیابی قرار گرفته و بازنویسی شده است. «خانهٔ عروسک» همواره، نه یک اثر ادبی، بلکه یک اثر اجتماعی بشمار آمده و هیجانی که در طول ده ها سال در تماشاگران ایجاد نموده، به سبب توجه آن به مسأله «زنان» بوده است. اگرچه خود ایبسن منکر آنست که هدفش از تألیف این اثر توجه به این مسأله اجتماعی بوده است امّا همهٔ نسلها، از همین دیدگاه به نمایش نگریسته اند. آنچه که «خانهٔ عروسک» را به عنوان یک اثر نمایشی، سرشاراز ابداع و ابتکار می نمایاند، در حقیقت، آنست که این اثر، با «انسانهای واقعی، در موقعیت های واقعی» سروکار دارد و این نکته از آن جهت سؤال برانگیز است که قهرمانان داستان ایبسن شباهت زیادی به قهرمانان آثار رمانتیک دارند: زنی بیگناه که روحیات یک کودک را دارد و در موقعیّتی مأیوس کننده قرار می گیرد با شوهری بی احساس و سختگیر و دوستی فداکار. از نظر شکل داستانی و موقعیت ها نیز، خانهٔ عروسک نمونه یک «تأتر انتریگ» است: ارتکاب پنهانی یک خطا، سکوت های اسرار آمیز دربارهٔ یک واقعه، پیچیده شدن هرچه بیشتر وضع براثر نامهٔ شوم «کروگشتاد»، حتّی حضور «کروگشتاد» در مجلس مهمانی بچه ها، یک موفقیت نمونه از تأتر انتریگ بشمار می آید، حضور بدجنسی و شرارت است در میان موجی از شادی و موسیقی و معصومیّت؛ گوئی در میان بستری از گل، جنایتی اتفاق می افتد. اگرچه هیچکدام از این مایه ها تازگی ندارد، معهذا استخوان بندی تمام نمایش را همین موقعیت ها تشکیل می دهند. آنچه به این اثر تازگی می بخشد، آنست که همهٔ این عروسک های سبکِ رمانتیسم به یکباره حیات و جوششی پیدا می کنند و آنچه که مبنای این تحوّل بزرگ واقع میشود بنظر «برنارد شاو»، مناظره ای جدالی است که بعد از مدتها سکوت و بی توجهی به قهرمانان تحرّک می بخشد. بیاد بیاوریم این سخنان «نورا» را:

نورا: توروالد، ما باید به یک توافق نهائی برسیم. هشت سال تمام است که ما هیچگاه یک کلمهٔ جدی دربارهٔ مسائل جدی با هم رد و بدل نکرده ایم.

در اینجا، سؤال اینست که چه مسائل جدی در کار بوده است که هرگز مورد بحث و گفتگو واقع نشده اند؟ امّا در حقیقت، آنچه که در صحنهٔ بین «نورا» و «توروالد» اتفاق می افتد نه یک «بحث و مناظره» بلکه «اعلام مواضع» است. «نورا» بعد از مدتها سکوت و تحمّل وضعی معین اعلام می کند که توروالد را ترک خواهد کرد و توروالد سعی می کند او را از این تصمیم منصرف سازد. امّا مخالفت های او با تصمیم نورا به هیچوجه جنبهٔ شخصی یا اساسی ندارد؛ این مخالفت ها بیشتر به اشاراتی شباهت دارد که نورا را در اعلام تصمیم خود بیشتر یاری می کنند و به طرح مسائل می پردازند که تمامی نمایشنامه— نه الزاماً تنها شخص نورا— باید به آن ها پاسخ دهد:

توروالد: آیا از موقعیت خودت در این خانه آگاه نیستی؟ آیا راهنمای درستی برای یافتن این نوع سؤالات نداری؟ آیا مذهب نداری؟

نورا: آه، توروالد، حقیقتاً نمیدانم دین و مذهب یعنی چه.

توروالد: منظورت چیه؟

نورا: غیر از آن چیزهائی که از کشیش هلنسن

شنیده‌ام، چیزی نمیدانم. او برایم توضیحاتی داده که مذهب چنین وچنان است. امّا هروقت با خودم خلوت میکنم، از خودم می‌پرسم که آیا آنچه او بمن تعلیم داده راست است یانه؟ ویا لااقل برای من درست است؟

بنظر من، مکالماتی از این قبیل را نمی‌توان یک «مناظره و برخورد زنده بین آدمهای واقعی» به شمار آورد، بلکه اینها، مستقیماً بیان مواضع و تصمیم‌ها است. سؤال‌های «تورووالد» تنها ابزاری برای مجادله و استدلال است، اینها در واقع سؤالهائی تأئیدی هستند که نه فقط در انتظار جوابی نیستند، بلکه اساساً خود نورا می‌توانست براحتی آنهارامطرح سازد.

ما این اثر را یک بیان نمایشی، بیش از آن تجربهٔ اساسی که در تأثر رمانتیک هست نمیدانیم. درحقیقت، همان تجربه رمانتیکی، در قالب همان قراردادهای سُنّتی به نمایش درآمده‌است. امّا از نظر برداشت اخلاقی به نتیجه‌ای غیرعادی دست می‌یابیم. اگرچه این اثر، از نظر شکل فراتر از قراردادهای «تأثر انتریگ» نمی‌رود و چیزی علاوه بر تعهدات تأثر رمانتیک عرضه نمی‌کند، امّا به یک «واژگونه سازی» در چهارچوب تأثر رمانتیک می‌رسد. آنچه را که عرضه می‌کند، معیار تازه مثبتی در تأثر نیست، بلکه میتوان گفت یک تجربهٔ «ضدرمانتیک» است، مانند یک فیلم نگاتیف از یک تجربهٔ رمانتیک، بخصوص در زمینهٔ اخلاقیات. از این نقطه نظر است که «خانهٔ عروسک» را می‌توان یک نماش صاحب «تز» به شمار آورد: اگر ایبسن با اخلاق سنّتی سرناسازگاری دارد، در واقع میخواهد در مجموعهٔ اعتقادات پذیرفته شدهٔ سنّتی، یک بخش منفی، یک نارسائی و یک نکتهٔ غیرقابل قبول بیابد و به نمایش بگذارد. ایبسن با این کارازرمانتیسم به سوی ناتورالیسم گام برداشته است و تنها از این لحاظ است که ناتورالیسم را یک مکتب ضد رمانتیسم دانسته‌اند. «استریندبرگ[۲۱]» عقیده داشت که ناتورالیسم باید سعی کند طبیعت را عیناً بازسازی کند، امّاآن ناتورالیسمی که بر هنر تأثر سایه افکند، یک ناتورالیسم محدود و قابل انعطاف بود به عبارت دیگر، ناتورالیسم در تأثر، در نقش فرزند مشروع رمانتیسم ظاهرشد؛ فرزندی که قادر است کمابیش به مادر خود ایرادهائی بگیرد، اگرچه، خود در هرحال، زیربار وراثت باقی می‌ماند و امّا همانگونه که پروشنی میتوان دریافت، نورا، تورووالد، کروگشتاد و رانک، همه، کمابیش همان چهره‌ها سنّتی ملودرام رمانتیک هستند.

«اشباح» نیز اثری از نوع خانهٔ عروسک است امّا با مزاجی متفاوت: مسائل آن بسیار جدی‌تر است و ایبسن برای حلّ آنها تلاشی عظیم کرده است. فشردگی نمایش و قدرت تأثیر آن انکارناپذیر است. موقعیتی را که ایبسن در این نمایش مبنای کار قرار داده است، کمتر از سایر نمایش‌های دیگر آمیخته به تدابیر خاص تأثرانتریگ است. جریان نمایش به سوی نتیجه نهائی، منطقی و روشن است. اولین مکالمه‌ای که بین اینگستراندورجینا اتفاق می‌افتد، در حکم پیشگوئی روشنی از پایان مصیبت بار نمایش است:

اینگستراند: این باران رحمت خدا است، دخترم.

رجینا: من میگویم که زحمت شیطان است.

و از این لحظه ببعد جریان حوادث، باشتابی کم‌نظیر پیش می‌رود. شاید در میان آثار نمایش مدرن تنها دو نمایشنامه را بتوان از این نظر با اشباح مقایسه نمود: «مادموازل ژولی» اثر استریندبرگ و «هداگابلر» اثر دیگر ایبسن.

مضمون نمایش «اشباح» را در پاره‌ای دیگر از آثار ایبسن، امّا به صورت دیگری می‌بینیم: ابتلاء اوزوالد به یک بیماری علاج‌ناپذیر، نوعی مرگ تدریجی، به مرگی در عین حیات و فریاد وی که مضرانه از مادرش «خورشید» را طلب می‌کند، شباهت عجیبی به آخرین فریاد «براند» دارد:

براند: خون فرزندان باید بر خاک ریخته شود تا کفارهٔ گناه پدران ادا شود. و یا با آخرین نالهٔ «ژولین»:

ژولین: ... ای آفتاب، ای آفتاب! چرا مرا رسوا ساختی؟

این «جبرِوراثت» و بسته بودن راه نجات، نه فقط مضمون مورد علاقهٔ ایبسن است، بلکه شواهد تاریخی نشان میدهد که بیان اینگونه مضامین سخت مورد علاقه و تحسین تماشاگران عصر قرار می گرفته است و باید این نکتهٔ اساسی را بخاطر داشت که: آن مصائبی را که ایبسن به صورت بیماریهای جسمی مطرح میسازد، در حقیقت، جنبهٔ ارثی آنرا مورد تأکید قرار می دهد. این تأکید، در «اشباح» باصراحت، در گفتار خانم آلوینگ آمده است:

خانم آلوینگ: ... اشباح!... من تقریباً اعتقاد پیدا کرده‌ام که همهٔ ما اشباح هستیم. کشیش ماندرز، نه تنها اشباح پدران و مادرانمان در وجودما به حرکت خود ادامه میدهند، بلکه همهٔ افکارپوسیده، همهٔ اعتقادات مرده و باطل آنان را نیز در خود حفظ کرده‌ایم. اگرچه آنها به ظاهر مرده‌اند، امّا وجودشان در قالب همهٔ این میراث‌ها به کالبد ما راه یافته است. ما قادر نیستیم آنها را از خود جدا کنیم. هروقت لای روزنامه‌ای را باز می کنم، بنظر می‌آید که بین سطور و کلمات آن اشباحی دزدانه در حرکت‌اند. همهٔ کشور را اشباح فرا گرفته‌اند، اشباح بی‌شمار، به شمارهٔ ریگ بیابانها.

برای همین است که ما، همهٔ ما، اینگونه با بیچارگی و زبونی از نور و روشنائی وحشت می کنیم. اگرچه گاهی برای نجات تلاشی می کنیم، امّا اصولاً، همانطور که خانم آلوینگ یادآور میشود «قادر نیستیم آنها را از خود جدا کنیم.»

نمونهٔ تلاش‌های زودگذر برای نجات از «بار وراثت زبون کننده» را بصورتی اشاره‌آمیز در «ارکان جامعه» می بینیم، آنجا که «لونا» در پرده اوّل میگوید:

«پنجره‌ها را باز کنیم تا کمی هوای تازه وارد شود.»

امّا برطبق این مضمون اساسی ایبسن، بطورعام، این بار وراثت، از لحظهٔ تولّد تا دم‌مرگ‌مارا در چنگال خود اسیر می‌نماید. بیاد بیاوریم گفته «براند» را:

براند: به دنیا آمده‌ایم تا مستأجران مادام‌العمر دخمه‌های تاریک باشیم. بدنیا آمده‌ایم تا تبعیدشدگان از قلمرو خورشید باشیم. وما دست به دعا به سوی آسمان برمیداریم و فریاد می کشیم، امّابیهوده. برای هوای پاک و شعله‌های حیاتبخش آفتاب دست تمنّا دراز می کنیم، امّا بیهوده.

هم در «براند» و هم در «قیصروجلیلی» تلاش برای عبور از تاریکی و وصول به روشنائی، تلاش دائمی قهرمان است. این تلاش را در «اشباح» گاهی با صراحتی زیاد می بینیم:

اوزوالد: مادر، خورشید را به من بده.

(آخرین پردهٔ اشباح)

و گاهی به شیوه‌ای غیرمستقیم:

اوزوالد از کارهای هنری خود سخن می گوید:

مادر، آیا متوجه شده‌ای که مضمون همهٔ تابلوهای نقاشی من، شادی زندگی است؟ من همیشه، همیشه از شادی و نشاط زندگی سخن گفته‌ام، از نور، از آفتاب و هوای پاک و با شکوه.

اگرچه «اوزوالد» مانند «ژولین» قربانی «جبر و ضرورت» است، امّا در «اشباح» این جبر با آنچه که ایبسن در آثار قبل و بعد از این اثر مطرح نموده، اختلاف اساسی دارد. بدین معنی که در «اشباح» به صراحت اعلام شده است که راه نجات بکلّی مسدود است و تلاشی که برای عبور از ظلمت بسوی روشنی انجام

میگیرد، راهی است که به هیچ جا منتهی نمیشود. و اوزوالد برای تسکین درد جسمانی خود کورمال کورمال راه می سپرد.

نکتهٔ قابل ذکر دیگر در آثار ایبسن آنست که «راه نجات»—اگر راهی موجود باشد—درگر و بخشایش زنی است که میتوان او را سمبل «زن پاک» بشمار آورد. بخاطر بیاوریم که چگونه «سولوگ» پیرگونت را عفو می کند و «ماکرینا» از گناه ژولین در می گذرد و در «اشباح» نیز اوزوالد، نجات خود را در دستان «رجینا» می بیند و وقتی این دختر از رحمت براو سر باز می زند، اوزوالد دیگر بکلّی مأیوس میشود و میداند هرگز راه بجائی نخواهد برد. اوزوالد همواره در تلاش ساختن نشاط زندگی است، امّا بار گناهان گذشتهٔ «کاپیتان آلوینگ» راه را براو بسته است. همچنین در «اشباح» اشاره به پرورشگاهی که «بیمه نشده» و یا اشاره به سُست شدن ایمان مذهبی خانم آلوینگ میتوانند استعاره های دیگری باشد بر ناممکن بودن استغفار و افتادن در مسیر نجات.

نمایش «اشباح» که از فشردگی فوق العاده ای برخوردار است، از یک نظر دیگر نیز قابل ملاحظه است و آن اینکه، به تدریج که داستان پیش می رود، گوئی نویسنده، به سرعت به اعماق درون قهرمانان و سوابق زندگی آنان نفوذ می کند و سرچشمهٔ رنج ها و دردهایشان را به صورتی کشف می کند و می نمایاند. «اشباح» از نظر شیوهٔ پیشرفت جریان وقایع و کشف سریع روابط قهرمانان، نمایشی غیرقابل تقلید است.

در «ارکان جامعه» کشتی سوراخ شده بنام «دختر سرخپوست» در واقع همان مضمون نمایش است. سرنوشت قهرمانان، در گرو سلامت این کشتی است. در این نمایش، ایبسن کشتی را به عنوان موقعیّت تأثری و نوعی سمبل انتخاب کرده است. بخاطر بیاوریم که ایبسن، در غالب نمایشنامه هایش از نظایر این سمبل ها بهره گرفته است. به عنوان مثال:

— «رقص تارانتلا» در «خانهٔ عروسک»

— «پرورشگاه» در «اشباح» پرورشگاهی که بیمه نشده و عاقبت دچار حریق میشود.

— «حمام های طبی آلوده» در «دشمن مردم» که سمبلی قوی برای بیان فساد و رسوائی جامعه است.

— خود عنوان «اردک وحشی» و «اطاق زیرشیروانی» در «اردک وحشی»

— «اسب های سفید» در «روزمرس هولم» که اشاره ای مستمر به گذشته است.

— «طپانچه ها» در «هداگابلر»

اینها و برخی دیگر از عوامل مورد استفادهٔ ایبسن، مجموعاً آن چیزی است که غالب منتقدان از آن ها تحت عنوان «سمبولیسم ایبسنی» نام می برند؛ اگرچه برخی نیز مطلقاً منکر بهره گیری ایبسن از عامل سمبل هستند. بی مناسبت نیست که در اینجا اظهارنظر عده ای از ایبسن شناسان را دربارهٔ سمبولیسم ایبسن یادآور شویم تا مبنائی برای قضاوت و بحث در این زمینه واقع شود:

۱— گئورگ براندس:

«در آثار ایبسن از سمبولیسم خبری نیست.»

۲— گئورگ براندس (در جای دیگر):

«در آثار ایبسن، در طول مدت بیش از بیست سال، رآلیسم و سمبولیسم همزمان رشد نمود. جنبه های متناقضی که در طبیعت ایبسن بود، موجب شد که او همزمان، هم به «واقعیت» نظر بدوزد و هم گرایش عارفانه از خودنشان دهد.»

۳— امیل فاگه:

«ایبسن از سمبولیسم بهره می جوید، من خیلی مایلم بدانم که ساختمان هزار طبقه ای که سولنس معمار می خواهد بسازد چه معنائی دارد؛ ساختمانی چنین مرتفع که خود از آن به زیر می افتد و گردنش می شکند.»

٤— ژانت لی:

«نمایشنامهٔ خانهٔ عروسک عین زندگی است،

سمبل خاص خودش را دارد؛ سمبلی که به شدت بیننده و خواننده را بسوی خود جلب می کند. معهذا این اثر دارای «تمامیّت» هنری مورد انتظار نیست، زیرا این سمبل با همهٔ مراحل نمایش سازگار نیست.»

۵— برادبروک:

«در (اردک وحشی) و (روزمرسم، هولم)، ایبسن به کمال قدرت هنری خاص خویش دست یافته است و آن عبارتست از قدرت القاء موقعیّت های خاص و محدود در پوششی از شکوه وجلال؛ شکوهی که مانند یک هاله بر تمامی داستان سایه می گسترد... در این دو اثر، اگرچه ایبسن از هنر شعر کناره می گیرد، امّا قدرت سرکوفتهٔ شاعری وی، کماکان، برتمام نوشته های او پرتوافکن است و موجب میشود که این دونمایشنامه، نه فقط از انسجام و فشردگی خاصّ «خانهٔ عروسک» برخوردار شوند، بلکه عامل «سمبول» مانند ماده‌ای چسبنده، همهٔ مصالح داستان را به یکدیگر پیوند دهد»

۶— برادبروک (در جای دیگر):

«شاگردان خرد گرای (راسیونالیست) ایبسن سعی می کنند که برای هرکدام از سمبل های آثار وی یک مصداق روشن و معیّن پیدا کنند. مثلاً از خود می پرسند آیا اردک وحشی همان (هدویک) یا «گره گرز» یا فلان قهرمان دیگر نمایش نیست؟ و یا آیا (گره گرز) تصویر خود ایبسن است یا نیست؟ امّا امروزه دیگر کسی مایل نیست برای درک آثار ایبسن، سؤالهائی از این قبیل را مطرح سازد.»

۷— ویلیام آرچر:

«مثلاً داستان مجسمهٔ (روبک) را در نظر بگیرید. در عالم واقع، پیشرفت یک کار مجسمه سازی باین صورت ناممکن است و اگر بفرض امکان چنین کاری را به تصور در آوریم، در حقیقت از حوزهٔ واقعیت قدم به بعد چهارمی می گذاریم که در آن خصوصیات ماده به گونهٔ دیگری غیراز آنچه می شناسیم، خواهدبود واین برخلاف آن اصل اساسی است که ایبسن مکرراً با تأکید یادآور میشود و آن اینکه: هرنوع سمبولیسمی در کارهای من دیده شود، امری کاملاً اتفاقی و فرع بر واقعیت و نظم منطقی تصاویری است که سعی کرده‌ام از زندگی بدست بدهم.»

۸— اِورت اسپرینگهورن:

«اگرچه ایبسن با اصرار منکر استفادهٔ عمدی و سنجیده از سمبل میشود، امّا او با این حرف، تنها آقای ویلیام آرچر را دست انداخته است.»

۹— ویلیام آرچر:

«دراینکه این نمایش (استادمعمار) سرشار از سمبولیسم است، کوچکترین تردیدی نیست و دیگر اینکه این سمبل ها آینه هائی برای دیدن خود نویسنده است. کلیساهائی که سولنس معمار میخواهد بنا کند، بدون شک اشاره‌ای است به اولین آثار رمانتیک ایبسن و خانه هائی که معمارباشی میخواهد برای (مردم) بسازد، استعاره‌ای است از آثار اجتماعی ایبسن و بالاخره میتوان به آسانی دریافت که آن ساختمانهای مرتفع با برج های آسمان‌سا، اشاره‌ای به آثار عرفانی است که ایبسن میبایست پس از آن خلق کند.»

۱۰— ژانت لی:

«طبانچه، همانا خود هداگابلر است».

در کنار این اظهارات گونه گون منتقدان ایبسن‌شناس، نباید فراموش کرد که تأیید بی چون و چرای وجود سمبولیسم در آثار هنری، در هر زمانی، کار آسانی نیست. سمبولیسم جلوه‌ای مستمر از جریان

خلاقیت هنری است که به کمک آن (معنا) و (مضمون) در یک تصویر معین فشرده میشود. معهذا (سمبل) واژهٔ مبهمی است. یک معنای عام سمبل، همانا «اشاره و علامت» است که اساس هرنوع ارتباط و تفاهم را تشکیل می دهد. در این معنا، در ایده‌آلیسم ادبی نو، همهٔ اشیاء میتوانند نقش (سمبل) را داشته باشند و تجربهٔ فشرده و مستقیم هر شیئ در حقیقت نوعی انتقال (شیئ) است از عالم واقعیت به یک دنیای سمبولیک و از خودبیگانه. امّا به هرحال، اکنون که مسأله وجود سمبل و مشی سمبولیسم در عالم هنر مطرح است، ضرورت دارد که لااقل برای مقولهٔ ما، یعنی حوزهٔ تأثر، عواملی را که موجب تصوّر وجود سمبولیسم میشود شرح و تعریف نمود و برای شروع این کار شاید بهتر آن باشد که بعضی از شیوه‌های بهره گیری ایبسن از سمبولیسم را یادآور شویم.

در «ارکان جامعه» آن کشتی نامطمئن و مخاطره‌آمیز برروی دریا، یک ابزار سادهٔ نمایشی نیست و هیچ جا این نکته به روشنی نشان داده نشده است. این کشتی یک عامل خارجی است و نقش اساسی یک کاتالیزور[۲۲] را دارد. از این نقش که بگذریم، وجود کشتی، در کلّ موقعیت نمایش ممکن است خواننده را به خیال وجود قیاس‌هائی بکشاند. در مقابل وجود استعاره‌آمیز این کشتی، رقص تارانتلا در «خانهٔ عروسک» بروشنی نشان میدهد یک ابزار نمایشی بیش نیست. بدین معنی که هیچ چیزی به مضمون و مفهوم نمایش نمی افزاید و تنها نقش آن تشدید همان ادراکی است که خواننده یا بینندهٔ نمایش، مستقیماً، درطی جریان حوادث، پیشاپیش به آن رسیده است. وجود این رقص در «خانهٔ عروسک» شباهت زیادی به پانتومیم و حرکاتی دارد که استریندبرگ در «مادموازل ژولی» از آن بهره گرفته است. در «اشباح»، آتش سوزی پرورشگاه، آن مصیبتی که برهمهٔ نقشه‌ها و طرح‌های قهرمانان خط بطلان می کشد، شباهت زیادی به سمبل کشتی شکستهٔ «ارکان جامعه» دارد. اگر بگوئیم که وظیفهٔ «ابزار تأثری» تأمین نوعی فضای نمایشی است، می بینیم که در «اشباح» قضیّهٔ حریق پرورشگاه، پا را از این حدّ بسی فراتر گذاشته است. در «دشمن مردم» حمام‌های طبی آلوده، وجودی نامرئی در نمایش بشمار می آیند و وجود آنها به ایبسن امکان می دهند که دکتر استوکمان پیکارجو را درگیر حادثه کند. البته در کنار این نقش عظیم سمبولیک که در «حمام‌های طبی» متصوّر است، میتوان به قیاس‌هائی نیز متوسّل شد و مثلاً تصور کرد که این حمام‌های آلوده اشاره‌ای است به جامعه‌ای مالامال از آلودگی و فساد. حتی این قیاس صریحاً بوسیله خود قهرمان «دکتر استوکمان» —در موقع روبرو شدن با مردم— مورد استفاده قرار می گیرد. درحقیقت، نمایش «دشمن مردم» چیزی جز ترسیم یک درگیری، یک جدال نیست: جدال «فرد» با «جامعه»، جدالی که بعد از قریب یک قرن همچنان قابل لمس و زنده است و مسألهٔ روز همهٔ جوامع بشمار می آید، جدال بین منطق آگاهانهٔ فرد و سطحی نگری و غفلت تأسف‌بار توده‌ها، بین اقلیت آگاه اندیشمند و اکثریت ناآگاه و خفته؛ اکثریتی که به قول دکتر استوکمان: «مواد خامی که تشکیل دهندهٔ واحدی بزرگ بنام ملّت است».

درمقایسهٔ «ارکان جامعه» و «دشمن مردم» شباهت کشتی شکسته با حمام‌های آلوده شگفت‌انگیز است. در «ارکان جامعه» مالک کشتی همانهائی هستند که سکان کشتی حکومت را نیز در دست دارند و در «دشمن مردم» نیز صاحبان حمام‌های آلوده همانهائی هستند که یا مستقیماً برمسندهای حکومتی تکیه زده‌اند و یا از قبل مقامات حکومتی به غارتگری مشغول‌اند. با تمام این احوال، برای آندسته از منتقدین که مایلند از سمبولیسم ایبسن صحبت کنند، هیچکدام از این نمایش‌ها نمونه‌های مناسبی نیستند. بهتر آنست که آنان به سراغ «مرغابی وحشی» بروند. این نمایش —که ایبسن در ۱۸۸٤، در سن ٥٤ سالگی تصنیف کرده

است— بنظر بسیاری از منتقدین، بزرگترین اثر ایبسن بشمار می آید. خود ایبسن دربارهٔ این اثر به ناشرین چنین می نویسد:

«قهرمانان این نمایش را، علیرغم بسیاری ضعف های اخلاقی که دارند، در طول مراوده ها و معاشرت های طولانی و مستمر روزانه یافته ام و در چشم من بسیار عزیزند و امیدوارم در میان خوانندگان و بخصوص بازیگران نقش ها آنها هم دوستان خوبی پیدا کنند؛ اگرچه خوب میدانم که به لباس آنها درآمدن برای هنرمندان صحنه مشکلات زیادی ببار خواهد آورد، مشکلاتی که ارزش فایق شدن برآنها را دارد.»

«مرغابی وحشی» حاوی همهٔ ویژگیهائی است که یک نمایشنامهٔ ناتورالیستی میتواند داشته باشد. نمایشی است دارای گروهی از قهرمانان متجانس، طرحی به غایت جالب و با کشش عاطفی شدید. نمایشی است با بافتی استادانه و نمایندهٔ کار هنری ایبسن در موفق ترین دورهٔ حیاتش.

در این نمایش، بروشنی دیده میشود که نکتهٔ اصلی قابل تحلیل، خود سمبل «مرغابی وحشی» و وظیفهٔ بیانی آنست. اگرچه میتوان به آسانی ایبسن شناسان «خردگرا» را که سعی می کنند یکایک قهرمانان و اشیاء را سمبل هائی خاص بشمار آورند، مورد سرزنش قرار داد، امّا اگر بخواهیم در این زمینه اقدام به مجادله ای علمی بکنیم، طرف واقعی، نه ویلیام آرچر بلکه خود ایبسن خواهد بود. سؤال اینست که ایبسن با طرح «مرغابی وحشی» چه مفهومی را میخواهد القاء کند؟ شاید سخن «هیالمار» تاحدّی پاسخ به این سؤال باشد:

هیالمار: او (مرغابی وحشی) مدتها درآنجا زندگی کرده است، امّا حالا زندگی طبیعی و وحشی خود را فراموش کرده است و همهٔ مشکلات کار از همین جا سرچشمه می گیرد.

بدین قرار مرغابی وحشی تصویری استعاری است برای بیان زندگی های از هم پاشیده و پراز سرخوردگی، که نمونهٔ آن زندگی «هدویک» است که خود می گوید:

هدویک: مرغابی وحشی من، مال خود من است.

در همین زمینه نکتهٔ قابل ذکر دیگر اینست که وقتی از صاحب مرغابی وحشی میخواهند که مرغابی را قربانی کند. و بدینوسیله ثابت کند که پدرش را دوست دارد، بجای مرغابی وحشی خودش را می کشد.

«گره گرز» به «هیالمار» می گوید:

گره گرز: بسیاری از خصوصیات این مرغابی وحشی در تو است.

و «هیالمار» مرغابی وحشی را هدیه ای آسیب دیده از جانب «ورله» پیر میداند که اشاره ای است به «جینا». لذا می گوید:

هیالمار: قربانی شکسته بال آقای ورله!

همچنین این پرنده زخمی میتواند اشاره ای باشد به «اِکدال» پیر که بوسیلهٔ «ورله» ورشکست، شده و ازپا درآمده است:

هیالمار: شارهٔ شما به آن تیر تقریباً مقدری است که بال پدرم را شکست؟

و بالاخره، گناه همهٔ این مصائب به «ورله» برمیگردد. به مکالمهٔ زیر توجه کنیم:

اِکدال: میدانید، از داخل قایق تیراندازی کرد وآنرا پائین کشید.

هدویک: تیر به زیر بالش خورد، بطوریکه دیگر نتوانست به پرواز ادامه دهد.

گره گرز: وحتماً به طرف زمین شیرجه رفت.

اِکدال: البته. مرغابی های وحشی همیشه همینکار را می کنند. آنها با سرعت به طرف زمین شیرجه می روند و خودشانرا به میان علف ها و بوته ها و هر تودهٔ گل و گیاهی که گیر بیاورند فرو

می کنند و دیگر هرگز از آنجا بلند نمیشوند.

گره گرز: امّا مرغابی شما، دوباره بالا آمد، سروان اِکدال.

اِکدال: آره، چه سگ خوبی داشت، پدرت را می گویم. بلی، سگ هم بعد از سقوط مرغابی، شیرجه رفت توی بوته ها و پرنده را با دندانهایش بالا کشید.

گره گرز: (خطاب به هیالمار.) و بعد هم مرغابی را برای شما فرستادند.

هر چند که توضیحات فوق کاملاً رضایت بخش نیست، امّا دربارهٔ این نمایش میتوان گفت که تنها اثری از ایبسن است که در آن «سمبل» مورد نظر یعنی مرغابی وحشی در تمام لحظات نمایش حضور دارد و خواننده و بیننده را یاری می کند تا هیچگاه، حتی یک لحظه از توجه به زندگی درهم شکستهٔ انسانهائی که «زندگی وحشی و طبیعی» خود را فراموش کرده اند، غافل نشود.

نظیر همین بهره گیری از سمبل را ایبسن در «اشباح» و «ارکان جامعه» به ترتیب بصورت «پرورشگاه» و «کشتی شکسته» امّا در مقیاسی محدودتر به انجام رسانده است. امّا در «مرغابی وحشی» سمبل مورد نظر ایبسن کار دیگری نیز انجام میدهد و آن کمک به کشف خلقیات قهرمانان اصلی است و این است امتیاز برجستهٔ این نمایش نسبت به همهٔ آثار دیگر این نویسنده. خود ایبسن در این باره می گوید:

«این نمایش، در میان همهٔ آثار من، جایگاه خاصی دارد. روش پیشرفت وقایع از بسیاری جهات با آثار قبلی من متفاوت است.»

مسأله و مضمون «مرغابی وحشی» یکی از پایه های اساسی مطالعهٔ پیشرفت آثار ایبسن است و همان نقشی را دارد که «مرغ دریائی» در مجموعهٔ آثار چخوف. در هر دوی این آثار، نویسندگان سعی برآن داشته اند که در چهارچوب یک سمبل (پرنده) به کشف حیات برونی و درونی افراد متشکلهٔ یک گروه بپردازند و قهرمانان در ارتباط با این سمبل بتوانند به «حدیث نفس» بپردازند و عاقبت الامر، مفهوم زندگی بشری و ابعاد «از خود بیگانهٔ» آن مطرح گردد، به نحوی عمیق و بنیادین نشان داده شود که آن حیات مورد علاقه و آرزوی یکایک قهرمانان، در عمل، دیگر ممکن و قابل حصول نیست. ایبسن در «مرغابی وحشی» موفق به کشف و بیان جوهر زندگی قهرمانان شده است، امّا در مورد ارتباط ظریف بین اعضاء گروه چندان پیروز نبوده است. ایبسن، با این شیوهٔ بیان، در کمال ظرافت، قهرمانان را به جهتی سوق داده است که گوئی در مقابل یک آئینهٔ بزرگ ایستاده و خطوط چهرهٔ خویش را برای دیگران تصویر می کنند. اجزای تأثری از این دست امروزه یکی از مسائل عمدهٔ صحنه بشمار می آید، زیرا رسیدن به هدف مورد انتظار نویسنده، نیاز به مهارت فوق العادهٔ هنرمندان و کارگردانان صحنه دارد؛ هنرمندانی که قادر باشند شخصیت پنهان قهرمانان را تصویر کنند، آن بافت احساسی و عاطفی انسان را که براحتی قابل ابراز نیست، امّا مستمراً نظر عمیق دیگران را جلب می کند، آن بافتی که نه مستقلاً بلکه در یک شبکهٔ پیچیدهٔ ارتباطی با دیگران قابل رؤیت و ادراک است. «مرغابی وحشی» بیش از هر اثر دیگر ایبسن، مورد توجه هنرمندان و تماشاگران علاقمند قرار گرفته است و به عقیدهٔ بسیاری، این اثر نشانهٔ روشن نبوغ هنری ایبسن باید محسوب شود. معهذا، نکتهٔ طنزآمیز این اثر در آنست که «نفوذ یک توهم» در قهرمانان— که مضمون واقعی نمایش است— نفوذی خطرناک که به مرگ منتهی میشود، با گفتار و کردار آگاهانهٔ آنها در تناقض است و بیان این تناقض یکی از مشکلات عمدهٔ نمایش اثر است؛ نمایشی که نتیجهٔ آن هر چند ممکن است جاذب باشد، امّا احساسی از تزلزل و عدم اطمینان در تماشاگر برجای میگذارد.

نمایش «روزمرس هولم» بیش از همهٔ آثاری که

ایبسن بعد از «پیرگونت» تصنیف نمود، حائز اعتبار و اهمیت است. میدانیم که «براند» همواره در چنبری گرفتار بود: کشمکشی اجتناب‌ناپذیر بین «رسالت و وظیفه» و آن «جبروراثتی» که مانع از انجام تمام و کمال آن رسالت میشد. ایبسن در «روزمرس هولم» همین مضمون را به گونه‌ای دیگر مطرح میسازد. این بعد تجربی از حیات بشر را با چهره‌ای دوگانه، در وجود قهرمان «روزمرس» و «ربه کا» مطرح میسازد:

«روزمرس» مخلوقی است مربوط به گذشته، چیزی شبیه «حضور مرگ در حیات» کسی است که در زندگی بخاطر رسیدن به روشنائی در تلاش است و حال آنکه خانوادهٔ او، نسل اندرنسل، مرکز سلطهٔ تاریکی بوده است. نیروی «روزمرس» به‌تنهائی برای به ثمر رساندن این تلاش کفایت نمی کند. او در حالیکه به «ربه کا» ایمان دارد، امّا خود دست به عمل نمی زند. از سوی دیگر صدای بعد از مرگ «ئباتا» را که از لابلای سطور نامه‌های او خطاب به «مورتنزگارد» می شنود، وی را از اشتباه بیرون می آورد و متوجه میسازد که «قدرت انتخاب» ندارد. «ربه کا» در مقابله با گذشته‌ای سرشار از تاریکی و سیاهی، افکار و اعتقاداتی برای نیل به رهائی مطرح میسازد. امّا این افکار، «در خون او عجین نشده است.» ولذا این احساس و تمایل به رهائی صورت دیگری بخود می گیرد: روزمرس با ترغیب و مشارکت «ربه کا» پیکاری سخت را برای ورود به طبقهٔ اشراف آغاز می کند و در راه این تلاش مشترک، عشق «ربه کا» به «روزمرس» به‌صورت یک احساس جسمی و شهوانی غیرقابل کنترل در می آید که عاقبت الامر زندگی خود را نیز بر سر آن می نهد. این تلاش انحرافی بلکه معصیتی است که بر دامن هردو می افتد: تناقض بین «میل به صعود» و «ناتوانی جبری» رهائی را ناممکن میسازد و آن آزادی که می بایست بعد از رفتن «ئباتا» دست دهد، امری تخیلّی و غیرواقعی از آب در می آید. در حقیقت، «گناه و معصیت» که ارثیهٔ عموم خانواده است «ارادهٔ» ربه کا را به سختی فلج می کند. خود ربه کا دراین باره می گوید:

«روزمرس، من قدرت عمل را از دست داده‌ام.»

موقعیت هردوشریک جرم (روزمرس وربه کا) همانست که در قصهٔ «وقتی ما مردگان برخیزیم.» با کلمات زیر بیان شده است:

«اینجا جائی است که انسان درآن میخکوب میشود، نه راه پیش دارد و نه راه پس.»

وضع این دو انسان را، از هر زاویه‌ای که مورد قضاوت قرار دهیم، واقعیت یکی بیش نیست:

ربه کا: من حالا زیر سلطهٔ شیوهٔ زندگی خانوادهٔ روزمرس هستم. باید کفارهٔ گناهانی را که مرتکب نشده‌ام، بپردازم.

روزمرس: نظرتواینست؟

ربه کا: بلی

روزمرس: خوب، حالا که اینطور است، ربه کا، من نیز با اطمینان، خود را در نقطه‌نظر تو نسبت به زندگی شریک میدانم. دیگری بر اعمال و افکار ما قضاوت نخواهد کرد و لذا ما خود باید قاضی اعمال خویش باشیم... هرجا بروی، همزاه تومی آیم.

و عاقبت، هردو، به صورتی استعاره‌آمیز، در نهر آبی که آسیاب کهنهٔ خانوادهٔ «روزمرس» را می گرداند، تن به مرگ می دهند.

«روزمرس هولم» نمایشی سرشار از احساس است و بافتی ظریف دارد. دقّت و ظرافت نویسند، در طرح شخصیت قهرمانان، بی شبهه حاصل تأثیر رمان‌نویسان نیمهٔ دوم قرن نوزدهم است. میدانیم که در ترسیم دنیای درون قهرمانان، دست رمان‌نویس برای توصیف و تحلیل شخصیت‌ها بطور گسترده‌ای باز است، امّا نمایشنامه‌نویس هیچگاه چنین فرصت و امکانی نخواهد داشت. لذا، عامل محدودیت کلام را با استعاره‌ها و سمبل‌ها کمابیش جبران می کند. در «روزمرس هولم»

ایبسن به «اسب های سفید» خانوادهٔ روزمرس، به عنوان یک سمبل، نقش عظیمی واگذار کرده است (لازم به یادآوری است که «اسب های سفید» عنوان اوّلی بود که ایبسن برای این نمایش انتخاب کرده بود). علاوه براین عوامل سمبولیک، ایبسن از ترفندهای دیگری در مکالمات (عبارات مبهم، اشارات اشتباه‌آمیز، کلمات ناخواسته و باصطلاح رایج،اشتباه‌های لپّی) برای بیان هرچه ظریفتر مضمون نمایش بهره گرفته است:

ربه کا: اوّل به من بگو ببینم، تو به دنبال من می‌آیی یا من به دنبال تو؟

روزمرس: ما نباید هرگز این مسأله را مطرح کنیم.

ربه کا: اما میخواهم بدانم.

روزمرس: باهم می‌رویم، ربه کا، من با تو و تو با من.

ربه کا: بنظرم حقیقت همین است

روزمرس: از حالا ببعد ما دونفر یکی میشویم.

ربه کا: بلی، ما «یکی» هستیم، بیا، ما شادمانه براه می افتیم.

در این نمایش جنبهٔ دیگری هست که باید به عنوان بیان تجربهٔ هنری ایبسن، مورد توجه قرار گیرد: برخی از منتقدین، این نمایش را اثری «روشنگر» تلقی کرده‌اند، لیکن بنظر ما، واقعیت درست عکس آن است. وقتی «روزمرس» از «کفّارهٔ گناه» سخن می گوید،ربه کا می پرسد:

ربه کا: اگر اشتباه کرده باشی چه؟ اگر قضیهٔ این اسب سفید خیال باطل باشد چه؟

و«روزمرس» با لحنی دوپهلو جواب می‌دهد:

روزمرس: شاید هم اینطور باشد. ما از دست آنها نمی‌توانیم فرار کنیم. ما از این خانه نمی‌توانیم خلاص شویم.

این سخن شباهت زیادی به سخن خانم «آلوینگ» در «اشباح» دارد که میگوید:

«ما هرگز از دست آنها (اشباح) خلاصی نداریم.»

دراین اثر، تلاش برای رهائی از گذشته، تلاشی مصّرانه است و این تلاش خود جلوه‌ای از طی راه «رسالت و وظیفه» است؛ هرچند در نظر ایبسن، این تلاش عاقبت‌الامر مطمئناً با شکست روبرو میشود. امّا این مضمون «تلاش مصّرانه و شکست حتمی» یکی از مضامین مُکرّر آثار ایبسن است. کافی است دوباره نگاهی به «قیصر و جلیلی» و «براند» بیندازیم.

نکتهٔ آخر اینکه «روزمرس هولم» را باید پیش‌درآمدی بر نمایشنامه های اواخر عمر هنری ایبسن بشمار آورد.

ایبسن قبل از سلسله آثار عرفانی اواخر عمر، دونمایشنامه «با مضمون کاملاً شخصی» تصنیف نمود که عبارتنداز «هداگابلر» و «خانم دریائی». خانم دریائی او را بیش از هراثر دیگر ایبسن میتوان اثر «مسأله انگیز» بشمار آورد. «الیدا» قهرمان داستان به قول «براند»: «به دنیا آمده بود تا موجودی از اعماق باشد.»

مسأله «جبر تقدیر» و «قید و بند وراثت» که اینقدر مورد توجه ایبسن است، در اینجا تغییر رنگ می دهد و به صورت مشکلی روانی جلوه‌می کند:

وانگل: کم کم دارم تاحدّی ترا درک می کنم. فکر و ادراک تو، بصورت تصاویری مرئی برتو ظاهر میشود. شیفتگی تونسبت به دریا نشانهٔ شیفتگی به آن مرد بیگانه است، نشانهٔ نوعی بیداری و رشد و نیاز به آزادی در درون تو است، والسّلام، چیز دیگری نیست... امّا حالا تو میخواهی دوباره پیش من برگردی، اینطور نیست. الیدا؟

الیدا: آره، عزیزم، همینطور است. من دوباره پیش تو می‌آیم، حالا می‌توانم با کمال آزادی، به

میل خود و به مسؤولیت خود پیش تو برگردم. آنوقت، ما، همهٔ خاطراتمان را باهم مرور خواهیم کرد.

و جای دیگر:

بالشتد: انسانها قادراند خود را با شرایط تازه وفق دهند.

الیدا: بله، می‌توانند خود را با «آزادی» وفق دهند.

وانگل: وبا درک مسؤولیت کامل.

الیدا: نکته همین جا است.

این نمایش مثال روشنی از عادت کردن انسان است به «گذشته ای» که سپری شده و در «حال» تلفیق و جذب‌شدن‌است. مضمونی که «الیدا» حامل آنست، مضمونی بسیار قوی است و تنها ضعف نمایش را میتوان در آن دانست که فرم اثر، یک فرم منسجم و یکپارچه نیست، بلکه ترکیبی از روش های گونه گون است: پرده‌های اوّل از نظر مشاهدهٔ صحنه های محلی و مأنوس قابل توجه‌اند، امّا در پیشرفت وقایع، تا آنجا که به طرح شخصیت های داستان مربوط است، نوعی سستی و ناهماهنگی تکنیکی بچشم میخورد، بطوریکه انسان، با توجه به تاریخ تصنیف اثر، نمی تواند از احساس تعجّب خودداری کند و به همین جهت، مضمون‌نمایش، به صورتی تار و مبهم در می آید و تأثیر عاطفی عمده‌ای برجای نمی گذارد.

«هداگابلر» را میتوان اثری بر مبنای «مطالعه روانی» انسان بشمارآورد، امّا از نمایشنامهٔ قبل از خود بمراتب قویتر است. خود ایبسن در مورد این اثر به «کنت پروزور» نوشت:

«عنوان نمایشنامه، «هداگابلر» است. قصد من از انتخاب این عنوان آنست که «هدا» را نه به عنوان زن شوهرش، بلکه به عنوان دختر پدرش موردبررسی ومطالعه قرار دهم».

زیرا «هدا» هنوز جوان، بلکه بچه است؛ بچه‌ای با گذشتهٔ معینی. او دختر ژنرالی است و در چهارچوب پاره‌ای سنت های خاص نظامی پرورش یافته. دختری است که مانند همهٔ فرزندان طبقهٔ خودش، از نظر اخلاقیات فاقد ارزش و اعتبار است. او نمی تواند مانند «الیدا» در جستجوی آزادی و مسؤولیت باشد و در این راه شخصیّت خود را استحکام‌بخشد. وی معتقد است که «بزدلی» و «ترس از رسوائی» راه را بر آزادی او سدّ می کنند. بالنتیجه نیز نمی تواند بار مسؤولیت را بپذیرد:

قاضی براک: خانم هدا، چرا به جستجوی کار و مسؤولیتی بر نمی‌آئید؟

هدا: دست بردار. درمورد من هرگز چنین چیزی اتفاق نمی‌افتد. هیچ علاقه‌ای به کار و مسؤولیت ندارم. مسؤولیت بی‌مسؤولیت! من غالباً به این فکر افتاده‌ام که در این دنیا تنها یک کار هست که علاقه دارم انجام بدهم و آن اینکه... در یک گوشه بنشینم وآنقدر کسل و بی‌حوصله بشوم که جانم به لب برسد.

مانند «پیر گونت» و شاید تاحدّی مانند «ژولین» تنها راه خلاصی «هدا» هم پناه بردن به دنیایی خیالی خویشتن است. علاقهٔ خاص «هدا» به اینکه آقای «لاوبرگ» را با موهای آراسته به برگ موببیند یادآور علاقه مشابه «پیرگونت» به «آنیترا» است. همچنین بیاد بیاوریم ژولین را که چطور در لحظه ای که ایمان مذهبی خود را از دست میدهد، درعالم خیال می بیند که تاجی از گل برسر گذاشته و خود را رب‌النوعی می پندارد. امّا اگر افسانهٔ «اتکاء به خود» را در «پیرگونت» منحصراً نشانی از هنر ارثی وی در داستانپردازی بدانیم، در مورد «هدا» چه میتوان گفت جز آنکه وی تنها هنگامی خود را زنده احساس می کند که با طپانچه های ژنرال گابلر ور می رود. «هدا» در هرلحظه بحرانی، در برخورد با هر موقعیّتی، هیچ سلاحی غیراز آن خلق منفی و مآلاً مخرب خویش را ندارد. شاید بتوان گفت که تنها توجیه این

اخلاقیات «هدا» آن است که او، در لحظات بحرانی، در برخورد با واقعیت ها، با پناه بردن به طپانچه های پدرش، روح ژنرال را، با همهٔ کجی ها و فسادهایش درخود حلول یافته می بیند. امّا ایبسن برای بیان شخصیت «هدا» تنها از این یک سمبل (طپانچه) استفاده نمی کند، موقعیّت هائی که وی پیش پای هدا می گذارد، بروشنی تصویر او را منعکس می کنند:

قاضی براک: خانم هدا، چرا به فکر انتخاب شغلی برای خود نیستید؟

هدا: شغل؟ شاید یک شغل بتواند مرا سرگرم کند.

قاضی براک: البته، اگر شغلی پیدا بشود.

هدا: شغلی که برای من پیدا شود، خدا می داند چه شغلی ممکن است باشد!

منطق مکانیکی «هدا» که ناشی از خلقیات تخریبی او است، هم قابل توجه است و هم در صحنهٔ تأثر، هیجان انگیز. در اینجا به آسانی میتوانیم با وولف مانکیه ویچ همصداشویم که میگفت:

«به یک معنی، نمایش هداگابلر یک مضحکه است.»

و در حقیقت، این نمایش، یک «مضحکهٔ خشن» است که تشخیص آن از ملودرام مشکل است. از این نظر «هداگابلر» شباهتی نزدیک با «یهودی مالتا» اثر مارلو و «مادموازل ژولی» اثر استریندبرگ دارد و چنین بنظر می رسد که ایبسن در هنگام تصنیف «هداگابلر» این اثر استریندبرگ را دیده باشد. در عالم تأثر، یک راه صحیح نقد نمایشنامه های هر هنرمند، مقایسهٔ آنها با آثار تأترنویسان متقدم و معاصر او است و در اینجا یادآوری این نکته لازم است که اگرچه «مادموازل ژولی» تنها سه سال قبل از «هداگابلر» تحریرشده، امّاتأثیر آن برکار ایبسن کاملاً قابل تصوّر است. با تمام این احوال، هداگابلر هم مانند بیشتر قهرمانان آثار ایبسن سرنوشتی جز نابودی ندارد و مضمون اصلی نمایش، همان مضمون همیشگی «زوال» است براثر «جبروراثتی» و «گناه اولیه»، زوالی چاره ناپذیر و حتمی الوقوع.

* * *

«نگاه کن

وقتی وطنم را پشت سر گذاشتم. ازآنجا هوار کشیدم

آنجا که صخره ها آبی رنگ تکیه زده اند

آنجا که دژه ها همچون گودال های تنگ و تاریک

تا خلیج آزاد، دهان گشاده اند، دلتنگ.

درچنین جاهائی است که موجودات انسانی سکونت دارند.»

گویندهٔ این کلمات، مرد سالخوردهٔ سپیدموئی است که با چهره ای تکیده امّا خشن بر نردهٔ یک کشتی تکیه زده. از نواحی جنوب می آید و در هنگام غروب آفتاب به سواحل نروژ نزدیک میشود. پیرمرد به زادگاه خود باز می گردد؛ جائی را که از همان دوران جوانی ترک کرده و تن به تبعید داده بود. لحظه ای بعد، یک «مسافر بیگانه» به او نزدیک مشود و میخواهد «کالبد مردهٔ» او را بخرد. مسافر بیگانه در جستجوی آن چیزی است که خود، آنرا «مرکز رؤیاها» می نامد.

نام این مرد سالخورده «هنریک ایبسن» نیست، بلکه «پیرگونت» است. ایبسن «پیرگونت» را درسالهای اولیهٔ تبعید اختیاری خود، یعنی در ۱۸۶۷ نوشته بود. واکنون ایبسن در ۱۸۹۱، یعنی بعد از ۲۷سال تبعید به نروژ باز میگردد. او اکنون ۶۳سال دارد و از او به عنوان استاد مشهوری در تأتر اروپا نام می برند. در مدت هشت سال بعد از این سفر بود که چهار اثر آخر عمر خود را به رشتهٔ تحریر در آورد.

ایبسن به «پروزور» نوشت: شما معتقدید که آن سلسله از آثار من که با منظومهٔ «وقتی ما مردگان برخیزیم» خاتمه می پذیرد، با استادمعمار شروع شده است و حق باشما است.

در حقیقت هم، مدتهای مدید، منتقدین، آخرین آثار ایبسن را یک مجموعهٔ بهم پیوسته تلقی کردند که از سایر آثار وی به نحوی جدا افتاده‌اند. امّا باید گفت که بازگشت ایبسن به وطن، تنها بازگشت به «نروژ» نیست، بلکه همچنین رجعتی است به دنیای «مدعیان تاج و تخت»، «براند» و «پیرگونت».

«استاد معمار از نظر صعود نهائی به سوی «پوچی و زوال»، شباهتی به «براند» و «وقتی ما مردگان برخیزیم» دارد امّا واقعیت آنست که سولنس معمار به دست خود سقوط می کند، امّا «براند» و «روبک» بدست قدرتی خارج از وجود خویش بسوی زوال رانده میشوند: بهمنی که بر «براند» فرود می آید، نشانهٔ قدرتی تصمیم گیرندهٔ خارج از وجود او است.

استفاده از سمبل حریق و آتش به عنوان مقدمهٔ گسترش یک بحران، در بسیاری از آثار ایبسن نقش پراهمیتی دارد. ذیلاً به بعضی موارد آن اشاره می کنیم:

آتش سوزی در داستان «استاد معمار» که موجب از بین رفتن کودکان خانواده شد.

— در «ایولف کوچولو» عشق آلفرد و ریتا به مشابهٔ آتشی در شرف خاموشی توصیف شده است.

— قضیه حریق جنگل در «پیرگونت».

— آتش گرفتن ناوگان ژولیس در «قیصر وجلیلی».

— آتش زدن دستخط های «لاوبرگ» در هداگابلر که چرخشی شدیداً بحرانی بشمار می آید.

— آتش سوزی پرورشگاه در «اشباح»؛ حادثه ای که آخرین یادگار و نشانهٔ حیات «کاپیتن آلوینگ» را در کام خود فرو برد.

همچنین پاره ای مضامین دیگر میتوان در آثار ایبسن یافت که در برخی آثار، همچون برگردان یک تصنیف خودنمائی می کند. یکی از این مضامین قابل توجه، حضور چهره ای است با عنوان «مسافر بیگانه»؛ موجودی که همچون پیک اجل، درلحظات غیر منتظره در بهبوحهٔ ماجراها سر می رسد و نبض وقایع را بدست می گیرد. در این زمینه، «زن جادوگر» بنام «ماماموش» درایولف کوچولو، با «مسافر بیگانه» روی عرشهٔ کشتی که پیرگونت را به وطن باز می گرداند و نیز با «بیگانه» ای که سرراه خانم دریائی قرار می گیرد، قابل مقایسه و قابل تأمل است. برهمین قیاس به حادثات مکرّری نظیر مرگ و غرق و سقوط و نظایر آن باید اشاره نمود.

مهمترین مضمون مکرر شده در آثار ایبسن، همچنانکه اشاره رفت، مسألهٔ «وظیفه و رسالت» است که در اکثر آثار این نویسندهٔ بزرگ مستقیماً نقش اساسی را در روابط انسانها و سرنوشت آنها بازی می کند و نکتهٔ قابل توجه اینکه قدم زدن در راه انجام «رسالت»، پایانی بجز نابودی و مرگ فرد ندارد.

از سوی دیگر، مطالعهٔ کلّی و مقایسه ای آثار ایبسن ما را متوجه میسازد که علاوه برخویشاوندی مضامین، در بسیاری از آثار، از نظر تکنیک پرداخت اثر نیز شباهت های چشمگیری میتوان یافت. منظور من از توجه به این مطالعات تطبیقی، تأکید بر این نکته است که نباید احوال نویسنده و سیر حوادث زندگی وی دست ما در «نقد آثار» را ببندد. بسیاری از ایبسن شناسان که دوران بلوغ هنری ایبسن را سالهای بین تصنیف «اشباح» و «روزمرس هولم» بشمار می آورند و شباهت حادثات آثار این دوره را با برخی از وقایع زندگی ایبسن مبنای نقد قرار دهند، مجبور شدند به ناحق، آخرین نمایش های ایبسن را مرحلهٔ افول و زوال هنر وی تلقی کنند و حتی برنارد شاو نوشته: «ایبسن خود نیز به میان مردگان فرو افتاده است.» این طرز تلقی آنچنان رواج یافت که بعد از نمایش هریک از آثار متأخر ایبسن، فریاد این منقدین بلند میشد که: «بازهم سقوط، باز هم افول». همچنین، منتقدان معاصر ایبسن به صورتی افسارگسیخته حلاجی می کردند و نشانه هائی از سمبولیسم،

ناتورالیسم، سوپرناتورالیسم ، هیپنوتیسم ومیستی سیسم (عرفان) جستجو می کردند. حقیقت اینست که همهٔ این نشانه هائی را که می یافتند و روی آن ها انگشت می گذاشتند وجودداشت، امّا منحصر به آثار آخر عمر وی نبود و آنها را در همهٔ آثار دیگر هم میتوان یافت. تأسف ما از این است که دید متعصبانه و دگماتیک منسقدین و هواداران ایبسن مانع از آن شد که جوهر اساسی و پایدار هنر ایبسن، در آن عصر آشکار شود.

ما امروز نمی توانیم، آخرین نمایش های ایبسن رابه صورت مجموعه ای جداگانه بنگریم و برآن ها توضیح تفسیربنویسیم. به گمان ما این آثار نیز جزئی از کل هنر ایبسن است و از سوی دیگر، چهار اثر آخرین ایبسن هرکدام به تنهائی باید یک اثر کامل و در حدّ خود شاهکاری به شمار آید:

از میان این چهار اثر، «استاد معمار» از بسیاری جهات جالبترین این آثار است. «استادمعمار» بیان قدرتمند مضمون «گناه» و «مکافات» است، مکافاتی حتمی الوقوع که «آگاهی از گناه» نیز نمی تواند مانع از وقوع آن شود:

«همهٔ این کارها را برای آن کرده ام که... دینم را بپردازم. نه با پول، بلکه به بهای خوشبختی انسانی. نه تنها خوشبختی خودم، بلکه به بهای خوشبختی دیگران. بله، بله، میفهمی هیلدا؟ این و خیلی چیزهای دیگر بهائی است که من برای موفقیتم به عنوان یک هنرمند می‌پردازم. هرروزی که میگذرد، پرداخت این بها از نوتکرار میشود. دومرتبه و دومرتبه تا ابد.»

پایه های حرفهٔ معماری سولنس زمانی گذاشته شد که خانهٔ قدیمی وی آتش گرفت، خانه ای که به ارث به او و همسرش رسید. آنها گناهی در آتش سوزی منزل نداشتند، معهذا:

«... فرض کنید، حریق منزل، به یک معنی گناه من بوده باشد و شاید هم این حادثه به هیچوجه با من ارتباط نداشته است.»

امّا وقتی هیلدا از وی می پرسد:

«آیا حالا هم نمی‌توانید صاحب فرزند بشوید؟»

سولنس جواب میدهد:

«ابداً، هرگز. این هم یکی از تبعات آتش سوزی است.»

در حقیقت، سولنس از یکطرف اسیر سرنوشت و از طرف دیگر، عامل سقوط خویش است. او، خود، آگاهانه به روی برج ساختمان صعود می کند و از همانجا بزیر در می غلتد و جانش را از دست میدهد. امّا همانطور که خود او میگوید:

«تنها خود انسان قادر نیست چنین کارهای عظیمی بکند. آه، نه، خدمتکاران و دستیاران هم باید به سهم خود زحمت بکشند. امّا آنها خودبخود حاضر به کار نیستند، یک کسی باید دائماً وظایفشان را به آنها گوشزد کند. می فهمید چه میگویم؟»

و گوئی حضور هیلدا دلیل بارز این ادعا است. او، در لحظهٔ مناسب ظاهر میشود و به عنوان خدمتکار و دستیار، سولنس را در پیمودن آخرین مسیر زندگی یاری می کند.

«امیل فاگه» میگوید: براستی معنای خانهٔ هزار طبقه ای که سولنس به آن اشاره می کند چیست؟ خانه ای که وی از فراز آن به زیر در می غلتد و گردن خود را می شکند؟ آخرین خانه ای که سولنس بنا کرد، البته به این ارتفاع نبود. امّا این سؤال به نحوی قابل طرح است و به این سؤال جز در چهارچوب ساخت نمایشنامه نمی توان پاسخ گفت. برج آقای سولنس، از جملهٔ همان ابراز تأثری ساختهٔ ذهن ایبسن است که در جائی دیگر به صورت کوهستانهای یخ زدهٔ «براند» و کشتی شکستهٔ «پیرگونت» و اقیانوس «خانم دریائی» ظاهر میشود. در

زبان نمایش، هیچکدام از این عوامل، «سمبل» به شمار نمی آیند، مگر آنکه مانند برخی منتقدین گمان کنیم که همهٔ اجزاء عمدهٔ یک نمایش: حادثات، شخصیت ها و مناظرهم سمبل به شمار می آیند. البته نباید انکار کرد که می توانیم برخی عوامل موجود در «استاد معمار» را (نظیر برج، ترک بخاری دیواری عروسکهائی که آلین بغل می کرد، رؤیای سولنس و هیلدا که در آن سقوط خود را دیدند) از دیدگاه روانکاوی فرویدی تماشا کنیم و آنها را سمبل هائی به شمار آوریم، درست مانند نقشی که طپانچه های ژنرال گابلر و گالری هنری گابریل بورکمان بازی می کنند. امّا براستی، یک منقد منطقی نباید اجزائی از یک اثر را منتزع کند و جدا از کل آن اثر یا حتی مجموعهٔ آثار یک هنرمند، به آن ارزش های تجریدی بدهد. همینقدر میتوان گفت که تصاویری که نشاندهندهٔ صعود و زوال و اوج و حضیض باشد، یکی از اختصاصات مضامین آثار ایبسن است؛ چیزی که در «برانـد» و در «وقتی مامردگان برخیزیم» و «استاد معمار» به یکسان مورد توجه هنرمند است. به عبارت دیگر، همهٔ این عوامل بیان نمایشی آن نکته ای است که برای ایبسن سخت ارجمند است: «مرگ درحال صعود.»

یکی از اختصاصات «ایولف کوچولو» آنست که ایبسن در این اثر، مانند ناتورالیست های بعد ازخود، به قهرمانانش چندان توجهی مبذول نمیدارد. در واقع شخصیت های اصلی نمایش، موجودات مستقّل و ممتازی به شمار نمی آیند و موجودیت آنها تنها در چهارچوب ادراک نمایشی اثر قابل توجه اند؛ اثری، با مضمون «حسرت و ندامت». در حقیقت «ایولف» تنها کودک مفلوجی نیست که در آرزوی سرباز شدن است، «ایولف» رادرحقیقت در وجود «آستا» وخود «آلمرز» هم بازمی یابیم. ریتا وآلمرزهمواره خودراتحت نفوذ «ایولف» می بینند، یکبار از طریق آرزوی رهائی از «چشمان شور» کودک و بار دیگر از طریق «چشمان باز و گشادهٔ» همان کودک، که بعد از غرق شدن، از اعماق دریا به او خیره شده است. «ماماموش» هم در این اثر از جملهٔ همان خدمتکاران و دستیاران است که عاملان تغییر سرنوشت قهرمانان میشوند. در این اثر شاید تنها «بورگهایم» را بتوان قهرمانی با چهرهٔ مشخّص به شمار آورد: آن مهندس وفادار. سایر قهرمانان این اثر به نحوی از انحاء، انعکاس جلوه هائی از وجدان «ایولف» هستند. نمایش «ایولف کوچولو» به زبانی یکدست و منسجم تصنیف شده است، زبانی که بیشتر جنبهٔ تحلیلی دارد تا جنبهٔ خطابی. در «وقتی ما مردگان برخیزیم» نیز ایبسن از همین روش انشائی پیروی کرده است. ایبسن، بعد از تحریر «مرغابی وحشی» و «استاد معمار» متوجه شد که این زبان برای بیان افکار وی مناسبتر است.

«ایولف کوچولو» در اثر غفلت آلمرز— که خود را در ازاء «جنگل های سبز و طلائی» ریتای دلفریب به وی تسلیم کرده است— فلج شده است:

آلمرز: تو بودی که مرا خواستی، تو، تو مرا دنبال خودت کشیدی.

ریتا: قبول کن که تقصیر به گردن تو بود، تو بچه ها را فراموش کردی.

آلمرز: درست است، من بچه را فراموش کردم، امّا بچه در بغل تو بود.

ریتا: این حرف تو دیگر براستی غیرقابل تحمّل است.

آلمرز: در همان ساعت، تو ایولف کوچولو را به مرگ محکوم کردی.

ریتا: اگر آنطور که تو می گوئی باشد، توهم در این عمل شریکی، توهم. ما هردو گناهکاریم و حالا مکافات این گناهی که مرتکب شدیم، دامن ما را گرفته است.

ریتا: مکافات؟

آلمرز: بله، چیزی که مستحق آن هستیم. وقتی او زنده بود، ما ناجوانمردانه خود را از او

کنار می کشیدیم، طاقت تحمّل آنچه را که او همیشه با خود حمل میکرد نداشتیم.

ریتا: چوب زیربغل؟

آلمرز: بله. چوب زیربغل.

از نظر ریتا، عامل همهٔ بدبختی ها، اصرار در ارضاء هوسهای نهفته بود، هوس تصاحب مطلق مردی که رسماً خریده بود. امّا آلمرز،عارضهٔ فلج ایولف را نتیجهٔ یک «ارثیهٔ» قدیمی تر میداند: عشقش به «آستا» خواهر ناتنی خود، چیزی که از پدر به ارث برده بود و حتی دورتر میرود و معتقد است که مادر «آستا» زندگی آنها را فلج کرده ست. زیرا «آستا» در حقیقت فرزند واقعی پدر آلمرز نبوده، بلکه، از نطفهٔ مرد دیگری بوجود آمده و مادرش، پرده‌ای روی واقعیات کشیده بود. عشق آلمرز و آستا هرگز نمی توانست کامل شود، زیرا یک «پیوند خونی» فرضی مانع وصال میشد، پیوندی که در حقیقت هرگز وجود نداشته و تنها حاصل یک «دروغ بزرگ» مادر بوده. لذا آلمرز با ریتا ازدواج کرد و دامنهٔ کیفر گناهان را لحظه به لحظه وسیعتر نمود. زیرا عشق آلمرز و ریتا جز آتشی «روبه سردی و افول» چیزی نبود. میتوان گفت که «دروغ بزرگ» مادر عاملی بود که همهٔ روابط وجوهر زندگی آنها را فلج کرد، همانگونه که «ایولف» فلج شد؛ کودکی که بعد از تحمّل رنج فلج وآبی پائی از صحنه بیرون میرود و در میان امواج خلیج غرق میشود و عاقبت آستا نیز— که وجه دیگری از ایولف است— ریتا و آلفرد را ترک می کند و از صحنهٔ زندگی آنها دور می شود. گوئی همانگونه که امواج دریا «ایولف» را در کام خود فرو برد، امواج حادثات نیز آستارا در خود غرقه کرد:

آلمرز: امروز خلیج چقدر خشن و بیرحم است. سنگین و گرفته بر صخره‌ها تکیه زده، سربی رنگ با درخششی زردگون که ابرهای باران زارادرخودمنعکس کرده است.

آستا: آلفرد، تو نباید اینجا بنشینی و به خلیج خیره بشوی.

آلمرز: به سطح آب نگاه می کنم. آرام است، امّا در اعماق، امواج آب به شدت روی هم میغلتند.

آستا: ترا بخدا اینقدر به اعماق فکر نکن.

اعماقی که از درون آن، آن «طفل بیگانه» با چشمان گشاده به آنها خیره شده، درحالیکه چوب زیر بغل او روی آب شناور است. همهٔ این تصاویر نمایانگر «پشیمانی و حسرت» است.

بعد از مرگ ایولف، آلمرز در خواب می بیند که او دوباره زنده شده و به دعا و سپاسگزاری مشغول است. سپاسگزاری از چه کس؟ دراینجا آلمرز اسم خدارا برزبان نمی آورد، زیرامدتها است که ایمانش سلب شده است. معهذا آلمرز در آن هنگامیکه به کوهستان رفت و آنجا با دیدن دشتهای گسترده و احساس تنهائی، مرگ را لمس کرده بود، میگوید:

«در آنجا، من و مرگ مانند دو همسفر خوب در کنار هم راه می سپردیم.»

و در پرتو این آگاهی، تلاش سراسر عمر وی، بنظرش بی پایه و غیرواقعی آمد و هنگامی که این «همسفر» ایولف کوچولو را با خود برد— همسفری ناشناخته که بخاطر تسلّی و آرامش برگزیده بود—:

«آنگاه احساس کردم از او وحشت دارم، سرتاپایش دهشتزا بود. با تمام این احوال، هیچگاه قادر نیستم از این همسفر جدا شوم. ریتا، ما اسیران خاکیم، هردوی ما... و در دوسوی ما، چیزی جزیک خلاء نیست».

و دراین جابود که آلمرز، بقول «کانراد» به «عمق تاریکی» رسید،امّا برای پرکردن این خلاء به مراقبت از کودکان فقیر بندر همّت گماشت، کودکانی که ریتاهم متعهّد سر پرستی آنها شده بود:

آلمرز: روزپرمشغله‌ای درپیش داریم ریتا.

ریتا: امّا، گاه گداری، در روزهای شنبه، آرامشی برما سایه خواهد افکند.

آلمرز: و شاید هم در آن حال احساس کنیم که ارواح با ماهستند، ارواح کسانی کـه از دست داده‌ایم.

ریتا: آنها را کجا باز خواهیم دید؟

آلمرز: آن بالا، روی کوهها، آنجا در قلمرو ستارگان و در قلمرو سکوت بزرگ.

ریتا: آه. متشکرم، متشکرم.

و این کلمات که با آن نمایش «ایولف کوچولو» بپایان می رسد، مارا بیاد «براند» می اندازد که او هم در خلال کار و وظایف بی پایان روز، به انتظار آن شنبهٔ مقدس بود.

پایان نمایش «ایولف کوچولو» بروشنی نشان می دهد که ایبسن هیچگاه نمیخواهد قهرمانانش را به مصیبت «عادت دهد»، بلکه نظر او به «تسلیم و رضا» است، به معنای عارفانهٔ کلمه.

* * *

«جان گابریل بورکمان» نیز مانند «ایولف کوچولو» به طرح موقعیّتی می پردازد که در آن هیچ تلاشی به نتیجه نمی رسد. شخصیت های داستان شبیه سایه هائی هستند که با یک مرگ اجتناب ناپذیر دست بگریبان اند و آنها جز آنکه واقعیّت مرگ را درک کنند و بپذیرند، راهی دیگر در پیش ندارند:

«دیگر هیچگاه به فکر زندگی نباشید. همانجا که هستید، آرام، دراز بکشید.»

«بورکمان»، «گانهیلد» و «اِلا» نیز مانند قهرمانان «ایولف کوچولو» (آلمرز، ریتا و آستا) قادر نیستند از بن بستی که پیش روی آنها قرار گرفته، خلاصی یابند. همهٔ حرکات آنها به سوی مرگ بورکمان متوجه است. با تمام این احوال، طرح این نمایش با ایولف کوچولو بسیار متفاوت است: وقتی جان گابریل بورکمان درطول آن گالری با شکوه به سوی «رقص مرگ» پیش میرود، مابیاداشباح تأثر رومانتیک می افتیم و پایان نمایش هم به سبک تراژدی رومانتیک آراسته شده و دستهائی را می بینیم که برجنازهٔ قربانی فرود می آیند. همهٔ نمایشنامه را میتوان مانند آخرین پردهٔ یک تراژدی رومانتیک بشمار آورد. در طرح این نمایش، ایبسن داستان را از آخر شروع می کند و سرگذشت دردناک بورکمان، این بانکدار ورشکسته را بازگو می کند. امّا نباید مانند برخی منتقدین آن نکتهٔ اصلی را از یاد برد: درحقیقت گذشتهٔ بورکمان نیست که حائز اهمیّت است. آنچه مهمّ است، نحوهٔ برخورد او با گذشتهٔ خویش است. اوج نمایش عبارتست از نگرش بورکمان به گذشتهٔ خویش —که زندگی است— و وضع کنونی اش— که مرگ است.

* * *

در «وقتی ما مردگان برخیزیم» ایبسن دست به آخرین تلاش هنری اش می زند. گوئی درصدد است تا آخرین بخش «همهٔ رسالتش» را بنویسد. این اثر، یک شعراست و نیز یک نمایش. کسانیکه مصرانه میگویند: «این ابداً یک اثر نمایشی نیست» مسلماً اصرار آنها بر آنست که «این یک اثر ناتورالیستی نیست» واین آخرین اثر ایبسن، همواره مورد سوءتفاهمات هنرشناسان و منتقدین واقع شده است. از نظر طرح و تکنیک داستان، شاید بتوان آنرا با ایولف کوچولو مقایسه نمود. در این اثر، ایبسن، به نحو بارزی از توجّه به «فردیت انسان» یا «انسان به عنوان یک فرد» سرباز می زند. قهرمانان این اثر (روبک، ایرن، مایا والفهایم) نهایتاً نه موجودات انسانی مشخّص، بلکه مطلقاً سمبل هائی از یک «تخیّل شاعرانه» اند. واقعهٔ نمایش بوسیلهٔ موجوداتی برآمده از «آگاهی انسان» اجرا میشود. شاید بهتر ست بگوئیم بوسیلهٔ عروسکهائی. امّا به هرحال، آنان را (افراد انسانی) نمی توان نامید: «روبک» و «ایرن» در جوانی، برای خود تصویر زیبائی از «رستاخیز» ساختند که مانند «زنی پاک از میان روشنی و شکوه سر برمی آورد». امّا روبک در زندگی خویش همواره دست رد بر سینهٔ «ایرن واقعی» گذاشت و تنها به فکر رسالت خویش بود. رسالت وی آن بود که اثر هنری

خویش را به کمال برساند؛ مجسمه‌ای که میبایست در موزه‌ها — یا بقول ایرن در سرداب‌های گورستان — به تماشا گذاشته شود. گوئی روبک گوش به فرمان ژولین است که در «قیصروجلیلی» می گوید:

«جسم را بکشید، شاید روح زنده بماند.»

امّا روبک بعدها اعتراف کرد که:

روبک: همهٔ این صحبت‌هائی که دربارهٔ رسالت هنرمند می کنند، بنظرم پوچ و توخالی و بی معنا آمد.

مایا: پس چه چیز را میتوان جانشین آن ساخت؟

روبک: زندگی را. آیا زندگی درپرتوآفتاب و زیبائی ها صدبرابر ارزشمندتر ازآن نیست که به سردابی پناه ببری و سالهای طولانی عمر خود را با سنگ و گچ و خمیر سرکنی؟

از طرفی، ایرن نیز اعتراف می کند که سرنوشت خود را ببازی گرفته بوده است:

«زندگی نبود، خودکشی بود. گناهی وحشتناک علیه «خویشتن».

گناهی که هرگز پاک نخواهد شد. من می بایست کودکانی بدنیا می‌آوردم، کودکان زیاد، کودکان واقعی، نه کودکانی که تنها بتوان در سرداب‌ها به نمایش گذاشت.

درحقیقت، روبک با طردزندگی، هنرخویش را نیز می آلاید:

«ایرن، من خود دنیائی را ازراه گوش‌هایم فرا گرفتم. آنگاه روز «رستاخیز» درچشم باطن من چیزی بسیارپیچیده و نا مفهوم نمود. آن پایهٔ ستونی که روی آن چهرهٔ تو ایستاده بود، تنها و برافراشته، دیگر جائی برای آن صنایع بدیع وآن تصاویر شکوهمندی که میخواستم اکنون برآن بیفزایم باقی نگذاشت... آنوقت آنچه را که با چشمهایم در اطراف خود و درجهان یافتم، درذهن مجسم کردم. سپس پایهٔ مجسمه را بزرگتر کردم، بسیار وسیع و بزرگ و روی آن قطعه‌ای از کرهٔ زمین را که خمیده و شکافته بود نصب کردم. آنگاه ازمیان شکاف‌های خاک، گروه گروه، زنان بیشمار سر برآوردند، با چهره‌هائی کمابیش حیوانی، آنگونه که در زندگی شناخته بودم... ومتأسفانه مجبور شدم چهرهٔ تورا اندکی عقبتر ببرم تا هماهنگی هنری اثرم بهم نخورد...»

و این مجسمه بود که شاهکاری از آب درآمد و همهٔ جهان را گشت و روبک را به شهرت رساند:

مایا: همهٔ دنیا معترف است که این شاهکاروی است.

روبک: «همهٔ دنیا» هیچ چیز نمی داند، هیچ چیز نمی‌فهمد. چه فایده دارد که انسان تاحدّ مرگ از خود مایه بگذارد برای این «مردم». این «توده‌ها» وبقول شما «همهٔ دنیا»؟

مایا: آیا شما فکر می کنید که بهتر است انسان، هیچکار نکند جزآنکه گاهگاهی مجسمهٔ نیم‌تنه‌ای از یک آدم بسازد؟ آیا این شایسته شما است؟

روبک: به شما اطمینان میدهم که اینها، تنها نیم‌تنه نیستند. چیزی مبهم، دوپهلو، مرموز، پوشیده دراندرون وپشت این نیم‌تنه‌ها هست؛ چیزی اسرارآمیز که مردم نمیتوانند ببینند. تنها من می‌بینم وبه شدت به هیجان می‌آیم. در ظاهر ازچهرهٔ نیم‌تنه‌هایم آنچنان شباهتی می‌آفرینم که همه می ایستند ودهانشان از تعجّب باز میماند... وامّا دراعماق، ازنظر جوهر درون، آنها چیزی جز حیوانات اهلی دوست داشتنی نیستند. همهٔ آن حیواناتی که انسانها با انعکاس تصورات خود برچهرهٔ آنان آلوده ساخته‌اند، همچنانکه آنها نیز به نوبهٔ خود چهرهٔ آدمها را آلوده نموده‌اند... این

آثار هنری دوپهلو و مرموز است که ثروتمندان سفارش می‌دهند و با اعتماد کامل، پولهای کلان برای آن می‌پردازند...»

شاید بتوان موقعیّت ایرن و روبک را در کلمات ژولین خلاصه کرد:

«زیبائی کهن دیگر زیبا نیست و حقیقت نو، دیگر حقیقت نیست».

و اکنون ایرن، آن زن پاک و زیبا، مدل نمایش‌های «واریته» شده و حقیقت در اینجا به صورت یک ناتورالیسم خشن حیوانی درمی‌آید. زیرا ایرن تا سرحدّ دیوانگی به دنبال ارضای شهوت میرود و عاقبت:

«آنها مرا به داخل سرداب گورستانی کشاندند که روزنه‌های آنرا هم با نرده‌های آهنی بسته بودند، با دیوارهای پوشیده از عایق صوتی، بگونه‌ای که هیچکس از جهان خارج قادر نبود فریادهای گوشخراش مرا بشنود.»

در این حال تصویر زیبائی و پاکی را می‌بینیم که مرده و فلج شده است و روبک، آن مرد نیرومندی که میتوانست «مستقلاً بر پاهای خود استوار بایستد» به صورت حیوانی درآمده است که مانند عقرب زهر خود را در گوشت نازک و لطیف خالی کرده است و دیگر قادر نیست ارتباطی حیاتی و زنده با دیگران برقرار کند و ازدواجش با مایا هم بقول خودش تنها «سفری کسل کننده برقایقی است که از ساحلی به ساحل دیگر، به سوی شمال رهسپار میشود.» او تنها قادر به یک کار است و آن احساس حسرت و ندامت است:

«بگذارید بگویم که جای من میان گروه کجا بود؟ درجلو، در کنار چشمه‌ای... مردی نشسته است که از بار گناه دوتا شده است، به صورتی که نمی‌تواند کاملاً خود را از چنگال پوستهٔ زمین رها کند؛ مردی با باری از ندامت و پشیمانی از زندگی تباه شده. او آنجا نشسته و دستهایش را درآب چشمه فرو برده، بلکه آنها را بشوید و پاک کند. امّا این فکر او را عذاب میدهد که هرگز موفق به این کار نخواهد شد.»

امّا ایرن به او میگوید:

«تو مردی هستی بی احساس، تنبل و مالامال از احساس عفو و بخشایش برگناهان خود که در طول زندگی، چه در فکر و چه در عمل مرتکب شده‌ای. تو روح مرا کشتی، آنوقت با تظاهر به احساس پشیمانی و گناهکاری و توبه و خودآزاری، گمان میکنی حسابت را پاک کرده‌ای.»

حقیقت آنست که:

ایرن: ما این زبان جبران ناپذیر را زمانی احساس می کنیم که...

روبک: که...؟

ایرن: ... که ما مردگان دوباره زنده شویم.

روبک: وآنوقت براستی چه چیز را احساس خواهیم کرد؟

ایرن: ... که هیچگاه زندگی نکرده‌ایم.

امّا این دوجسم سنگی که در کنار دریاچهٔ «تانیتز» به بازی سرگرم‌اند، به آخرین کوشش دست می‌زنند:

«سعی کنیم یک شب تابستانی را در ارتفاعات کوهستان بسرآوریم و برای یکبار هم که شده، دادا از زندگی بستانیم، پیش از آنکه دوباره ما را در گورهایمان جای دهند.»

اکنون مایا با اولفهایم شکارچی، خوشبخت است. روبک و ایرن گمان می کنند آزاد شده‌اند، امّا درحال صعود به بلندی کوهستان، به قول اولفهایم شکارچی: «آدم گاهی، به جائی می رسد که همانجا به زمین می چسبد. نه راه پیش دارد و نه راه پس.»

و در لحظه‌ای که مایا با لحنی پیروزمندانه، از اعماق درّه آواز رهائی سر می‌دهد، روبک و ایرن بر

بلندیهای کوه پربرف، در زیر بهمنی مهیب دفن و نابود میشوند و بالای سر آنها «فرشتهٔ نجات» علامت صلیبی رسم می کند و دعا میخواند:

«روحتان در آرامش باد.»

و اینست آخرین مرحلهٔ «رهائی» آنان.

دراین اثر، «آکسیون» به ندرت بچشم میخورد و از شخصیت های انفرادی هم اثری نیست. اگرچه قصد نویسنده، رجعتی به سوی نظم در تأتر است، امّا این اثر بازگشتی به سوی تأتر منظوم بشمار نمی آید. از نظر جنبه های فنی و تکنیکی، شاید تحت تأثیر استرینبرگ— و بدون شک در اثر نفوذ تحلیل های شخصی بیرحمانهٔ این هنرمند— اثر ایبسن را بعدها اثری اکسپرسیونیستی[۲۳] بشمار آوردند و همانگونه که سابقاً نیز اشاره کردیم، در این نمایش نیز ایبسن از سمبل «مجسمهٔ روبک» به عنوان تکیه گاه اصلی موقعیت داستان بهره گرفته است و از آن چهارچوب تازه ای برای یک تجربه استفاده کرده است. امّا آنچه که در این اثر به عنوان یک بدعت بچشم میخورد، وضع قهرمانان نمایش است که از تقابل آنها به شیوهٔ اکسپرسیونیستی اثری زائیده شده است که حدیث نفس و مروری براحوال مصنّف بشمار می آید.

وقتی ایبسن این نمایش را به اتمام رساند، در صحبت با دوستی گفت:

«باید تلاشی دیگر کرد. به نظم».

امّا هنرمند بزرگ دیگر فرصت نیافت، به پایان خط تلاش هنری طولانی خویش رسیده بود و به سرعت از نظر روحی و جسمی رو به افول میگذاشت، بطوریکه سالهای آخر عمر را در نوعی مرگ تدریجی بسر آورد.

استمرار ایبسن در پرورش مضامین معینی، در تمام طول آثارش، نکته ای قابل اعتنا است؛ هرچنداین واقعیت، بسیاری از دوستداران او را به این گمان سوق داده است که آثار وی را تا حدّ «نمایش احوال و افکار خالق آن آثار» تنزل دهند.

معهذا، در مجموع، آثار ایبسن آثاری قدرتمند هستند و نقطهٔ عطفی در تجربهٔ نمایشی مغرب زمین بشمار می آیند. تأتر ایبسن اکنون دیگر متعلّق به تاریخ است، امّا وزن و اعتبار خود را— بخصوص در زمینهٔ روش کار— همچنان محفوظ نگهداشته است، به گونه ای که اعتبار تأتر مغرب زمین بدون ایبسن سست بنیان خواهد بود. و کلام آخر اینکه: باید همواره بخاطر داشت که رسالت ایبسن، بیش از هرچیز، آن بوده که «جوهر آگاهی» را به تأتر اروپا اُرزانی دارد.

توضیحات

۱— راینر ماریا ریلکه، نویسندهٔ اطریشی (۱۸۷۵—۱۹۲۶)

۲— Clement Scott منتقد انگلیسی.

۳— نوراهلمیر قهرمان اصلی نمایشنامه «خانهٔ عروسک»

۴— Bergen

۵— Christiana

۶— «درام» از ریشه یونانی (drama)، به معنای عام «عمل» و «تحرّک» و در فرهنگ و ادب اروپائی به معنای نمایشنامه ای با محتوا و مضمون ملایم تر از «تراژدی» بکار می رود، چیزی در حدّ وسط بین «تراژدی» و «کمدی». در تاریخ تأتر، اولین اثری که به عنوان درام شناخته شد، نمایشنامهٔ «سیکلوپ» اثر «اوریپید» یونانی است. بدیهی است در طول تحوّل تاریخی هنر نمایش، مرزبندی های مورد علاقهٔ یونانیان و رومیان به تدریج چنان درهم و آمیخته به ابداعات و برداشت های تازه شد که امروزه تعریف دقیق و جامع و مانع از هیچکدام از انواع تأتری ممکن نیست. در زبان انگلیسی معمولاً کلمهٔ «دراما» به معنای عام تأتر بکار میرود.

۷— ملودرام Melodrama بواژهٔ یونانی مرکب از «ملو» به معنای «آواز و ترانه» و «درام» بمعنای نمایش؛ نوعی از تأتر عامیانه که از اواخر قرن ۱۸ رواج یافت. ملودرام آمیخته ای بود از مایه های همهٔ اشکال شناخته شدهٔ تأتری: (تراژدی، درام اشرافی، درام اخلاقی، نمایش های بازاری، کمدی های احساساتی، دلقک بازی و پانتومیم و غیره...) همراه با طیف وسیعی از انواع موسیقی های شاد و غمگین. این نوع تأتر از تحرّک و هیجان زیادی برخوردار بوده و نقش موسیقی در آن بیان صحنه ها و شتاب بخشیدن به پیشرفت جریان حوادث بود. پاره ای از عوامل و مایه های این نوع تأتر همیشه مورد استفادهٔ نمایشنامه نویسان در همهٔ اعصار و در همهٔ مکاتب بوده است.

۸— تأترانتریگ Theatre d'Intrique یا کمدی انتریگ، به نمایشی گفته میشود که در آن نویسنده سعی دارد با تمهیدات پیچیده خاصی، جریان وقایع و حوادث را هرچه غامض تر و پرهیجان تر سازد، بطوریکه تماشاگر لبریز از کنجکاوی و دلهره شود تا زمانیکه با

گشودن یک گرهٔ اصلی در این کلاف پیچیده، داستان را به سوی نتیجهٔ مورد نظر (که معمولاً یک درس اخلاقی پندآموز یا طرح یک حقیقت است) هدایت نماید.

۹— «تأتر پوششی» را معادل واژهٔ castume Drama آورده‌ایم و به نمایش‌هائی گفته میشود که در آنها بازسازی دقیق نوع لباس و پوشش تیپ‌های اجتماعی و شغلی (بخصوص مربوط به تأتر یونان باستان) اهمیت اساسی دارد.

۱۰— تمهیدات صحنه‌ای را معادل dramatical device آورده‌ایم و آن به هرگونه امکانات فیزیکی گفته میشود که بنظر کارگردان میتواند به ماجرای نمایش جان ببخشد. درجای دیگر واژهٔ ابزار نهایی یا ابزار تأتری بکار برده‌ایم.

۱۱ افه (Effet) که معادل انگلیسی آن افکت (Effect) است به معنای مطلق «اثر» و «تأثیر» است، امّا کاربرد آن در زمینه‌های هنر و تأتر و سینما موجب ایجاد مفاهیم گوناگون تازه‌ای برای این واژه شده است. درزمینهٔ نمایش و هنرها به هرنوع تأثیر گذاری حسّی و عاطفی اطلاق میشود. «افه» به هرنوع تمهید و تدبیری گفته میشود که هنرمند برای قوّت بخشیدن به اثر خود بکار می‌برد. در تکنولوژی صوت و نور، ایجاد افه یکی از پایه‌های بیانی همهٔ آثاری است که براین دو عامل تکنیکی استوار هستند (رادیو، تلویزیون، سینما، عکاسی، گرافیک...)

۱۲— مونولوگ Monologue، از ریشهٔ یونانی «مونولوگوس» به معنی «متکلّم وحده» یعنی کسی که با خود و یا تنها خود حرف می‌زند. در هنر تأتر مونولوگ یا «تک گوئی» ازقدیم الایام بعنوان یک تمهید بیان تأتری برای مقاصد ذیل رواج داشته است:

— توضیح جنبی و ضمنی برای آگاه ساختن تماشاگر از جریان وقایع، ماهیت قهرمانان، توطئه‌های درجریان، روابط قهرمانان و نظایر آن‌ها...

— تأکید بریکی از مایه‌های اساسی داستان به عنوان یک حقیقت و یا یک درس اخلاقی که تماشاگر نباید از آن غافل شود.

— شناساندن بعضی از عوامل داستان نمایشی: محل داستان، زمان داستان، پوشش خاص قهرمانان. در این مورد مونولوگ ارزش دکوراسیونی دارد

مونولوگ ممکن است عبارتی بسیار کوتاه (مثلاً یک ناسزا یا نفرین) باشد که بصورت جملهٔ معترضه‌ای با صدای آهسته‌تر از معمول بیان شود و یا بلند و مفصل باشد (که گاه چکیدهٔ روح و جوهر نمایش را در آن بیان می‌کنند). در آثار عمدهٔ تأتری جهان، بعضی مونولوگ‌های بلند چنان شهرتی یافته‌اند که به عنوان قطعات ادبی، مورد توجه قرار گرفته‌اند، از جمله مونولوگ مشهور هاملت شکسپیر که با عبارت «بودن یا نبودن، مسئله اینست» شروع میشود.

۱۳— Dane of cowdor

۱۴— آکسیون action، واژهٔ فرانسوی به معنای عام تحرّک و عمل و هیجان نمایشی.

۱۵ Andreasner

۱۶— اوپرت operette، یکی از اشکال نمایشی منشعب از اوپرا کمیک، نوعی نمایش موزیکال است که در آن، کلام نمایشی به صورت منظوم و منثور آمیخته و درهم بیان میشود. از استادان بزرگ اوپرت باید به «اوفن باخ» اشاره کرد. امروزه اوپرت در پوششی مدرن بصورت نمایش‌های هفت‌جوشی درآمده است که در موزیک هال‌های اروپا و آمریکا، دوستداران کمدی‌های سطحی راسرگرم میسازد.

۱۷ کاریکاتور caricature به معنای عام کلمه عبارتست از «رسم کردن نقاشی‌ها و طرح‌های مبالغه‌آمیز چهرهٔ اشخاص بر مبنای ویژگیهای برجستهٔ صورت و اندامها به منظور طنز و تمسخر». سابقهٔ این نوع طرحهای کمیک به قدیم‌ترین ایام میرسد. در هنر نمایش هم گاهی نویسنده به توصیفات مبالغه‌آمیزی از وقایع و شخصیت‌ها متوسّل میشود که اصطلاحاً «مایهٔ کاریکاتوری» اثر می‌نامند.

۱۸— گئورک براندس George Brandes، منقّد ادبی اهل دانمارک (۱۸۴۲—۱۹۲۷) دارای احاطه‌ای عظیم به ادبیات فرانسه، انگلیس، آلمان و اسکاندیناوی. اثر وی تحت عنوان «نهضت‌های بزرگ ادب اروپائی در قرن نوزدهم» شهرتی به سزا دارد. کنفرانس‌های وی یکی از نقطه عطف‌های تحوّل ادبیات اسکاندیناوی شد، بطوریکه ایبسن آثار وی را «پلی بین ادبیات دیروز و امروز» توصیف نمود. وی مایه‌های جمود ادبیات رمانتیک را مورد حمله قرار داد و همهٔ هنرمندان عصر را دعوت کرد که: «همهٔ مسائل ادبی گذشته و معاصر را باید به بحث و بدقّهٔ مجدد کشید.»

۱۹— جلجتا، مکانی که در آنجا عیسی مسیح مصلوب گشت.

۲۰— ناتورالیسم Naturalisme، سبک ادبی و هنری که در اواخر قرن نوزدهم رواج یافت. هواداران این مشی هنری، تصویر بی کم و کاست واقعیت‌ها را توصیه می کردند، تصویری به دور از مبالغه یا تصوّرات و ادراکات ذهنی (ایده‌آلیسم) و نیز بدون توجه به روابط علت و معلولی پنهان در پشت واقعیات (رئالیسم).

۲۱— اوگوست استرینبرگ August Strindberg، نویسنده و نمایشنامه نویس سوئدی (۱۸۴۹—۱۹۱۲). از آثار عمدهٔ وی میتوان نمایشنامه‌های «مادموازل ژولی» (یا لیدی جولی) «پدر»، و «رفقا» را نام برد. بنظر بسیاری از منقدین، ایبن هنرمند، ازنظر ارزش کار و ادراک هنری، همسنگ استادان بزرگی چون چخوف و ایبسن میباشد.

۲۲— کاتالیزور Catalyseur به هر مادّه شیمیائی گفته میشود که حضور آن در آزمایش، موجب سرعت در فعل و انفعال شیمیائی گردد، بدون آنکه خود، مستقیماً وارد عمل شود. در مقولهٔ تأثر به هرعاملی گفته میشود که موجب تشدید اکسیون یا تسریع وقایع شود.

۲۳— اکسپرسیونیستی، صفت از اکسپرسیونیسم Expressionisme در هنرها و از جمله در تأثر به آن سبک بیانی اطلاق میشود که هدفش تقویت اثر هنری با بهره گیری از عوامل عاطفی و انتزاعی است، هرچند این عوامل موجب تضعیف جنبه واقعیت گرائی (رئالیسم) اثر هنری بشود. در هنر تأثر استفاده از سمبل‌ها و استعارات، فشردن غیرواقعی زمان، پیش و پس نمودن غیرمنطقی حادثات از اختصاصات این سبک است.